

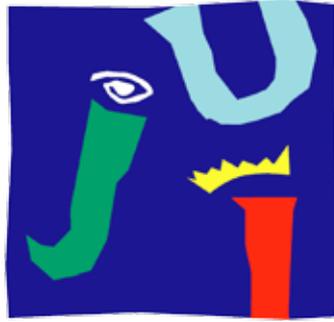
# J. S. Jassans

Epílogo del linaje mediterráneo



Adrián Arnau Solsona.  
Director: Pablo González Tornel  
Programa de Doctorado en Historia del 'Art  
Universitat Jaume I  
Facultat de Ciències Humanes i Socials





UNIVERSITAT  
JAUME·I

J. S. Jassans. Epílogo del linaje mediterráneo.

Adrián Arnau Solsona.

Director: Pablo González Tornel

Programa de Doctorado en Historia del 'Art  
Universitat Jaume I  
Facultat de Ciències Humanes i Socials



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.



«I sabré si en lo que penses  
—oh poeta extasiat!—  
hi ha un ressò de les  
cadences  
de l'ocell d'ales immenses  
que nia en l'eternitat.»

*L'oda infinita*  
Joan Maragall, 1888

## Consideraciones previas

«La matèria tothom és capaç de veure-la, però la substància només la percep aquell que és capaç d'afegir-hi alguna cosa, però la percepció de la forma és un rar privilegi que és donat a molt pocs.»

J. S. Jassans



Antes de comenzar con el discurso propiamente dicho de la presente tesis doctoral, es conveniente esclarecer una serie de decisiones en el uso de determinados términos, que si bien no son determinantes en el significado profundo de la investigación, sí resultan de importancia para la correcta lectura de las siguientes páginas.

A lo largo del redactado, y de forma recurrente, nos encontraremos con una palabra crucial en la investigación: la mediterraneidad. La importancia del concepto hace que sea necesario fijar exactamente el paradigma desde el cual usamos la terminología antes de comenzar.

En adelante al utilizar expresiones como escultura mediterránea, o Mediterraneidad, las entenderemos en referencia a la obra de aquellos escultores que siguieron las premisas creativas de Maillol: la recuperación del espíritu clásico de la representación figurativa, aquel sentimiento que no busca la reproducción de la figura humana per se, sino que pretende, a partir de la inspiración en las formas naturales, llegar a los misterios del lenguaje artístico. Aunque en algunos estudios se ha utilizado el vocablo “Mediterraneidad”, nosotros haremos uso de la forma Mediterraneidad.

A pesar de que el idioma de redacción es el castellano, gran parte de las fuentes documentales que se han manejado durante la investigación se encuentran escritas originalmente en catalán. Siempre que se citen fragmentos de dichas fuentes se conservará el idioma original.

También conservaremos la forma catalana para la palabra Noucentisme, y sus variantes. Debido a la aparición reiterada del término se prescindirá en adelante de la cursiva. Para el resto de palabras que aparezcan en una lengua que no sea el castellano sí que se utilizará la cursiva.

Con motivo de que la lectura sea más ágil se reducirán en lo posible los pies de página, tal y como recomienda la norma de citación establecida para la presentación de originales de la Universitat Jaume I (UJI).

La mayoría de imágenes que se reproducen en estas páginas provienen de tres fuentes y, para evitar exceso de información recurrente, se utilizarán las siguientes abreviaturas:

Imágenes tomadas por el doctorando con motivo de la tesis: AA.

Imágenes cedidas por la familia Salvadó-Borràs: FSB.

Imágenes del libro de Francesc Miralles, *La pervivència de l'esperit clàssic*: FM.

# Índice

1. Exordio	10
1.1 Introducción	11
1.2. Estructura de la investigación	15
1.3. Contexto	17
1.4. Estado de la cuestión	19
1.5. Objetivos	22
1.6. Metodología	24
2. Vita	28
2.1. El descubrimiento de la escultura	29
2.2. De Alforja a Barcelona	35
2.3. El taller de Rebull	37
2.4. Madurez artística	40
2.5. La Universidad de Barcelona	42
2.6. Un escultor consagrado	44
2.7. La Grecia imaginada	49
2.8. Non omnis moriar	51
3. Docēre	54
3.1. Trayectoria académica	55
3.2. Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica	57
3.2.1. Parte primera: la investigación en el campo artístico	61
3.2.2. Parte segunda: abstracción y figuración	64
3.2.3. Parte tercera: el dibujo	67
3.2.4. Parte cuarta: la forma viva	69
3.2.5. Parte quinta: la función del arte	74
3.2.6. Parte sexta: Hildebrand, Rodin, Maillol	78
3.2.7. Conclusiones: La Mediterraneidad	81
3.3. Estado de las enseñanzas artísticas en el s. XIX	82
3.3.1. La Academia	82
3.3.2. Del Neoclasicismo al Romanticismo	87
3.3.3. La formación artística en Barcelona	90
3.3.4. El glosario pedagógico de Frederic Marès	92
3.4. Jassans docente	99
4. Esculpēre	104
4.1. La escultura figurativa en el cambio de siglo	107
4.2. La escultura mediterránea	111
4.3. El Noucentisme y la figuración en Cataluña	121
4.3.2. La Ben Plantada	123
4.3.3. Josep Clarà	126

4.3.4. Enric Casanovas	128
4.3.5. Otros escultores	130
4.4. Joan Rebull i Torroja	137
4.5. Jassans, el último mediterráneo	147
5. Obra escultórica	152
6. Conclusiones	258
6.1. El linaje mediterráneo	262
6.2. Más allá del Noucentisme	266
6.3. El modelado-dibujo	270
6.4. La mediterraneidad	272
6.5. Coda	276
ANEXO	
Bibliografía	279
Cronología	288
Escritos de J. S. Jassans:	
Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica	296
Del aprendizaje tradicional del arte en el taller a su enseñanza en la Universidad	340
Parlem d'escultura amb motiu de Julio Antonio	358
Rebull 100	374
El escultor Rebull, su vida	380
El mestre Joan Rebull, del record a la història	385
Ayer falleció Joan Rebull	386
La gran lliçó de sinceritat	387
La meva mediterraneïtat	389
Trilogia de la vida	390
Entrevistas:	
Josep S. Jassans, l'esplendor del cos esculpit	391
L'art ha de sortir, s'ha de comunicar	393
No es lógico que un artista quiera adaptarse a todos los moldes	394
L'escultor Jassans	395
Selección de artículos:	
Jassans. Entre la presència i el record	399
Jassans escultor	402
La escultura es lo que resta de quitar la materia	416

## 1. Exordio

«Pues la belleza artística no es un mero accidente de la vida del hombre que se pueda tomar o dejar a placer, sino que resulta necesaria para vivir de acuerdo con la naturaleza, lo que es igual a decir: para ser un hombre en sentido pleno». (Wilde, 2010: 12)



*Fullans*  
2-8-93

## 1.1. Introducción

Las inquietudes que anteceden a la realización de la presente tesis doctoral son de doble naturaleza. Por un lado el interés por situar en el lugar que, bien merecidamente, debe ocupar la figura del gran escultor Josep Salvadó Jassans. Artista que puso el broche final a una larga saga de escultores catalanes que, partiendo de las enseñanzas de Arístides Maillol, regeneraron el lenguaje de la escultura figurativa. A parte de las valoraciones historicistas, alentadas por la admiración personal por el que fuera el profesor que marcará mis primeros pasos en la escultura, existe otra motivación, más íntima aún si cabe, de ampliar mis conocimientos sobre la que es, sin lugar a dudas, mi gran pasión: la escultura mediterránea.

La vinculación personal con la investigación va más allá de un análisis teórico, ya que desde mi condición de escultor, toda reflexión en el plano conceptual tiene su reflejo en la práctica escultórica. Por tanto, no pretende esta tesis ser la que realizaría un historiador, pues quien la escribe no lo es, sino una mirada tan rigurosa como apasionada hacia la evolución del lenguaje plástico en Cataluña en el siglo XX, con la figura de Jassans como eje vertebrador del discurso.

Estas líneas preliminares no son en cualquier caso una excusa por una posible falta de recursos o de rigor académico, al contrario, son una declaración de intenciones, que muestran la peculiaridad de un estudio sobre escultura realizado por un escultor, con el respeto y la rigurosidad que merecen tanto el arte de la escultura, como el propio Jassans.

En la obra escultórica de Jassans resuena una frase que repetía constantemente en sus clases en la facultad de Bellas Artes: *“una mica més”*. Mantra que obligaba a no repasar constantemente las impresiones sobre la forma, a visitar el modelo del natural para encontrar la vida que se pretende transmitir a la materia inerte y convertirla en escultura.

Esa disciplina, casi obsesión, por la más elevada exigencia en la representación de las formas le acercaba a sus más próximos antecesores, los escultores del Noucentisme, quienes guiados por las palabras de Eugeni d’Ors, no dejaban ningún detalle al azar ni perseguían la simplicidad del efectismo fatuo: «Ni a comparaciones te des, ni palabras imprecisas y prestigiosas, fáciles caminos de la fácil sugestión, te sepan tentar. No cantes nada, no exaltes nada. Define, cuenta, mide, ...» (D’Ors, 1920: 14)

A pesar de esta exigencia frente al modelo, Jassans —al igual que su maestro Rebull, y otros escultores como Clarà, Casanovas, Gargallo, Manolo, o Marès, que hicieron de puente con Maillol— tenía claro que lo importante no era conseguir la reproducción mimética del natural, sino que, a través de la exigencia en la observación, extraer la armonía interna, íntima, de las formas, para poder reinterpretarlas desde su propia individualidad creadora.

Maillol supo identificar la importancia de la representación clásica, y del equilibrio necesario entre inteligencia —concepto— y sensibilidad para llegar a desvelar el misterio de las formas. Los artistas que han seguido las directrices del maestro rosellonés tienden a un lenguaje realista, porque admiran la verdad del mundo exterior, pero a su vez poseen capacidad de elección, abstracción y poder de individualización. «Permanecer al margen del mundo natural es fatal, pero no menos fatal sencillamente reproducir lo dado». (Wilde, 2010:51)

Para el artista mediterráneo, el arte no debe contentarse simplemente con sostener el espejo de la naturaleza, ya que es una recreación más que un reflejo, no es una repetición sino una composición en la que la forma tomada del natural, y sabiamente destilada por el artista, transmite sensaciones, emociones y conceptos.

Partiendo desde este paradigma, el modelado, del mismo modo que el dibujo, se transforma en una manera de interpretar el mundo. Una herramienta de conocimiento.

Mucho más cercano a Jassans, Josep Clarà también abogaba por una unidad, casi mística, entre pensamiento y modelado, entre arte y vida: «Si miramos las obras de los genios que han quedado en la historia, todos tienen un fondo sólido basado religiosamente en la Naturaleza» (Infiesta, 1975: 169). Para Clarà, sin este fundamento, las obras de la antigüedad no habrían resistido el paso del tiempo, ni habrían motivado a las generaciones posteriores.

En el mismo texto citado anteriormente, Clarà expresa la reconciliación con la tradición del arte, dejando de lado las «impresiones insólitas, enfermedades y estrambóticas»; no debemos entender aquí, como así ha sido en algunos ámbitos, una limitación del lenguaje plástico; recuperar el espíritu clásico no es negar las evoluciones del lenguaje plástico, de ser así se caería en el mismo error que aquellos que negaban una obra de arte solo por su carácter figurativo.

En este sentido, Jassans tenía claro que su labor como escultor se basaba en planteamientos puramente conceptuales que se inspiraban en la figura humana. De tal modo que sus figuras representan cuerpos femeninos, porque es ahí donde él encontraba su inspiración, pero referían a un mensaje más trascendente que la mera descripción anatómica, pretendían adentrarse en la génesis del lenguaje plástico, la Forma.

Persiguiendo la Forma, liberándola de todo lo superfluo y accesorio, se alcanza la simplicidad que la hará universal, atemporal. Si esto se consigue sin perder la vinculación con el presente, con el estudio exhaustivo del natural, la unión entre lo concreto y lo general conduce a la verdadera expresión artística, aquella que es capaz de resistir el paso del tiempo y de conmover a diferentes generaciones.

Winckelmann dibuja una evolución de la representación figurativa en su *Lo bello en arte* (Winckelmann, 1964); allí resume cómo en la antigüedad las primeras esculturas representaban al hombre «tal como era», prestando atención a sus contornos, y no tanto a su aspecto: se representaba lo indispensablemente necesario. De la simplicidad arcaica se pasó a un refinamiento técnico y conceptual, y el arte alcanzó sus más altas cotas cuando comprendió la necesidad del estudio de las relaciones. Después de que todas las partes funcionaban de manera conjunta, el escultor pensó en adornar la forma, cayendo en lo superfluo y artificioso. Con el tiempo, esta tendencia hizo que la grandeza del arte se perdiera bajo los adornos.

Maillol hace una lectura de la tradición que en algunos aspectos coincide con la de Winckelmann, dedicándose a estudiar la armonía y perfección de la forma a través del desnudo femenino, despojando la obra de todo exceso narrativo, sin la frialdad del academicismo neoclásico, sino con una auténtica vida y palpación de los cuerpos, modernizando los conceptos creativos de la escultura. La escultura mediterránea, tanto de Maillol como de sus seguidores catalanes, rehuía todo planteamiento narrativo o anecdótico, entendiendo la forma escultórica como medio de en el moderno sentido de “el arte por el arte”. (Alix, 2002: 32.)

Al igual que Maillol, no esculpía sus Evas, sus Venus, sus Pomonas o sus Ninfas intentando aportar algo en la expresión de una idea o de un sentimiento. Jassans, por encima de todo, pretendía glorificar en una plenitud de formas total al cuerpo femenino para expresar, a través de él, la hermenéutica de la Forma.

Los conceptos equilibrio, alegría apacible y serenidad se reiteran así al analizar el espíritu de la escultura mediterránea. Sin duda, puede encontrarse en el arte de Maillol una cierta monotonía, pero la obstinada repetición de un tema aparece como la consagración de un fervor fidelísimo dirigido, de una forma casi mística, a la diosa eterna. Y en esta total ausencia de literatura, alejada de toda composición alegórica, unida a la simplicidad en la representación, adquiere una gravedad y una gracia conmovedora. (Selz, 1964: 157)

El legado de la escultura mediterránea, la cual iremos desgranando en las siguientes páginas, se fundamenta en la recuperación de la grandeza del más puro sentir escultórico, aquel que está por encima de las modas y los tiempos, y que se encuentra en el punto medio de la emoción y el concepto, en medio de la tierra: Medi-terráneo. En palabras de Winckelmann: «La belleza no es otra cosa que un término medio con respecto a los extremos. Así como el camino del medio es el mejor de todos, es también el más bello.» (Winckelmann, 1964: 24-25)

## 1.2 Estructura de la investigación

El desarrollo del discurso está planteado a través de los siguientes cinco capítulos:

1. Exordio
2. Vita
3. Docēre
4. Esculpĕre
5. Obra escultórica
6. Conclusiones

La primera parte de la tesis, en donde se entroncan las presente líneas, nos sirven de introducción al objetivo de la investigación. En este capítulo, de claro perfil metodológico, se plantean de forma resumida las premisas del discurso, así como los conceptos centrales en los que orbitará la tesis. En estas páginas preliminares se describen las inquietudes que motivaron la investigación, además de los objetivos que se pretenden. También servirá este preámbulo para acotar el contexto histórico, el estado de la cuestión y la metodología utilizada.

Una vez argumentadas las bases en que discurrirá la tesis, el segundo capítulo es básicamente una amplia biografía. En este apartado se muestra una visión global de la persona de Jassans a partir de un relato cronológico de su vida. La importancia de este capítulo, más allá de la enumeración de los momentos importantes en la vida de Jassans, es la descripción de su personalidad y la integración de su concepción de la plástica en sus valores morales, o lo que es lo mismo, la fuerte convicción personal en la indisolubilidad entre el arte y la vida, y entre pensamiento y acción.

En los siguientes tres capítulos, que conformarán el núcleo del discurso, se tratará la figura de Jassans en base a dos aspectos de su vida: su labor docente y su trayectoria como escultor. A pesar de que ambas facetas están íntimamente interrelacionados entre sí, y es muy complicado separarlas a la hora de relatar la importancia de Jassans, en esta ocasión se trabajarán de forma independiente para una mejor comprensión de su aportación en cada una de ellas.

Así, en la tercera sección de la investigación, fijaremos la mirada en la doctrina docente impartida por Jassans. Para ello remontaremos varios siglos para contextualizar la evolución del paradigma de la educación en el ámbito de las artes, desde la conformación de las primeras hasta poner el foco en el caso

concreto de la formación de los escultores en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XX.

Este capítulo servirá, además de para describir el contexto en el cual se formó Jassans y cómo intervino él en la educación de varias generaciones de escultores que pasaron por la facultad de Bellas Artes de Barcelona, para introducirnos al discurso conceptual en que se asentaba la escultura de Jassans. Especialmente a la relación con el mundo clásico y cómo partiendo del mismo referente la concepción de la figura humana a variado en los siglos XIX y XX dando lugar a tan dispares soluciones estéticas, y lo que es más importante, a tan diversas concepciones del arte.

El capítulo cuarto continúa la línea esbozada con anterioridad y se centra en los fundamentos del lenguaje plástico de la escultura figurativa. En este bloque temático el concepto de mediterraneidad es el eje vertebral del discurso. La revolución formal iniciada por Arístides Maillol fue el punto de partida para una regeneración de la interpretación del mundo clásico. En nuestro caso una vez contextualizada la importancia de Maillol en su marco histórico, pondremos en valor la relevancia dentro del panorama catalán. El linaje que une a Maillol con artistas como Clarà, Casanovas, Hugué o Rebull hasta llegar a Jassans, último gran escultor de referencia del mediterraneanismo.

Especial atención merece la figura de Rebull, maestro y gran referente, sin el cual no podemos comprender completamente el poso ideológico de la plástica de Jassans.

El quinto bloque comprende la relación completa de toda la obra escultórica de Jassans, incluyendo los datos básicos de cada obra —año de realización, medidas y materiales, así como la relación de exposiciones en que se ha mostrado cada pieza y las publicaciones en que han aparecido. Algunas de las piezas van acompañadas de notas complementarias que indican aspectos sobre su creación o situación actual.

La última parte de la tesis es una reflexión final sobre los aspectos destacados de los anteriores bloques temáticos. A modo de colofón, las características destacadas en los anteriores capítulos, servirán de apoyo para identificar el papel destacado de Jassans dentro de la escultura figurativa del siglo XX, recalcando su aportación como autor que cierra el linaje mediterráneo que nació en Arístides Maillol.

### 1.3 Contexto

En 1905 Arístides Maillol presenta públicamente su escultura *Mediterránea*. Contando desde esa fecha hasta el fallecimiento de Jassans en 2006, transcurre prácticamente un siglo, en el cual la escultura catalana goza de algunos de sus mejores artistas. De la mano de la renovación plástica de Maillol, los escultores figurativos cuentan con una nueva visión del mundo clásico. Una actualización, o más bien revivificación, de los conceptos formales en torno a los cuales los escultores de todos los tiempos han estado ligados.

El lenguaje clásico ha sido un referente ineludible de la cultura en occidente, donde ha pervivido hasta nuestros días manteniendo su legitimidad y el poder de seducción en el decurso de la historia. Recuperado, interpretado, evocado y, a veces, incluso desmerecido, el modelo clásico se ha convertido en un ideal irreplicable. Especialmente, en el caso de la escultura, la reinterpretación de los modelos clásicos ha sido fuente de inspiración básica en la creación formal y la teorización de cada época, ya que, de manera cíclica, con la decadencia de cada estilo o periodo nace una nueva corriente revivificadora que, a partir de una nueva relación con los valores clásicos, pretende avanzar sobre los supuestos conceptuales de la generación inmediatamente antecesora.

Dentro de esta dinámica de revisitación de la cultura clásica, nos encontramos con la generación de escultores que crearon sus obras partiendo del legado de Maillol. Estos escultores, concretamente en Cataluña, se agrupan en el Mediterranism.

Por proximidad, geográfica y temporal, se tiende a vincular el Mediterranism con el Noucentisme catalán. Y efectivamente algunos escultores — Clarà o Casanovas son un claro ejemplo— estuvieron muy fuertemente vinculados a ambos movimientos, y a nivel estético la propuesta formal es prácticamente idéntica y totalmente compatible. De forma resumida podemos decir que la diferencia radica en que el Noucentisme es un movimiento cultural y de regeneración de la identidad catalana, mientras que el Mediterranism es una manera de entender el acto creativo. En adelante profundizaremos en estos conceptos para poder delimitarlos y comprenderlos de forma adecuada.

Durante los siguientes capítulos se reflexionará sobre la idea del linaje escultórico derivado de Maillol que, según apunta el historiador Àlex Susanna, «és amb Maillol que comença l'escultura moderna: més ben dit, és amb la Mediterrània que l'escultura recupera la seva plena tridimensionalitat»(Susanna,

2015: 15) liberándose de lo anecdótico, lo narrativo y la superficialidad, para aferrarse a lo verdaderamente nuclear del concepto formal, encaminándose hacia un lenguaje donde pesa más el concepto plástico que la destreza mimética, y que acabará abriendo los caminos, por un lado, de la abstracción y, por otro, de la nueva figuración.

El despertar de la escultura que causa Maillol tendrá un reflejo muy intenso en Cataluña, y durante todo el siglo XX la figuración trabajará en torno al pensamiento del maestro rosellonés, siendo Jassans el último gran autor que podemos considerar heredero de pleno derecho de esta ilustre saga de escultores.

## 1.4 Estado de la cuestión

Como sucede con la mayoría de los escultores figurativos de su generación, la bibliografía dedicada a Jassans es escasa, más teniendo en cuenta su importancia dentro del panorama escultórico catalán, y su trayectoria dentro de la Universidad de Barcelona.

Durante su vida se le dedicaron tres volúmenes monográficos. La primera publicación se encuentra dentro de la colección *Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas*, de *La Gran Enciclopedia Vasca* (Miralles, 1979). En dicha colección se repasa el estado de las artes plásticas en Cataluña en el último tercio del siglo XX, Francesc Miralles —que ya había escrito el volumen cuarenta y uno de la colección, dedicado a la pintora María Asunción Raventós— se encargó de la elaboración del volumen dedicado a Jassans.

En dicho documento, Miralles cataloga ciento veintidós obras realizadas entre 1956 y 1978, y redacta una breve biografía de Jassans donde hará especial hincapié en la vinculación del escultor con el Mediterráneo, dando las claves de la rápida evolución del artista desde sus inicios en las clases de Modest Gené, hasta la consolidación de un lenguaje propio, moderno y a su vez entroncado en la tradición figurativa que había recibido de Rebull.

La segunda monografía (Fontbona/Solà, 1989) es sin lugar a dudas la que nos presenta un retrato más íntimo del escultor. El libro consta de tres partes claramente diferenciadas: un texto del helenista Alexis Eudald Solà, una larga entrevista de Francesc Fontbona con el escultor, concluyendo con un catálogo actualizado de la obra escultórica.

El texto de Solà comienza con el relato del viaje que Joan Rebull hizo, acompañado del propio Solà, a Atenas. No es casualidad que en un libro dedicado a Jassans, las primeras páginas documenten un viaje de su maestro a tierras helenas —viaje que paradójicamente nunca llegó a realizar Jassans—, y es que, a partir de la fascinación de Rebull ante el Partenón, el autor del texto nos conduce a los inicios de la vinculación de maestro y discípulo con el clasicismo.

El capítulo escrito por Fontbona supone un interesante diálogo en el que el autor aborda tanto su propio concepto escultórico, como la situación del arte contemporáneo. La entrevista nos descubre el pensamiento de Jassans y la integridad de un discurso tan robusto como su obra escultórica. Especial-

mente interesante es el análisis que Jassans realiza sobre la discusión entre figuración y abstracción, donde sorprende la admiración hacia artistas como Brâncuși, Arjípenko o Boccioni.

*La pervivencia de l'esperit clàssic* (Miralles, 2003) fue el último gran volumen dedicado a la figura de Jassans estando el escultor todavía en vida, y supone hasta la fecha la catalogación más completa de su obra. El libro contó con la supervisión del propio escultor y es sin duda la fuente más completa de información biográfica de Jassans. Miralles retoma el texto que escribió en 1979 y desgrana la naturaleza del arte de Jassans así como su concepto escultórico. Este libro debía tener su continuación en otro dedicado a la obra gráfica de Jassans —el dibujo no era para él únicamente una herramienta para confeccionar sus esculturas, sino una auténtica pasión que jamás dejaría de lado— pero el proyecto, tan ansiado por el escultor, nunca llegó a materializarse.

Posteriormente a su fallecimiento se editarán otros dos títulos con su obra: en 2007, con motivo del homenaje que la Universidad de Barcelona organizará en el primer aniversario de su fallecimiento, se publicará *Jassans, una vida dedicada a l'art de modelar*; y en 2016, conmemorando el décimo aniversario de su partida se publica *Jassans la Grècia Imaginada* (Egea/Arnau, 2016).

El libro-homenaje editado por el Departamento de Escultura de la Universidad de Barcelona, es sin duda un documento atípico dentro de la bibliografía de un artista. Y es que en él prácticamente no encontramos imágenes de la obra de Jassans. El libro es una compilación de artículos de profesores de la universidad que, durante los treinta años de carrera docente de Jassans, habían compartido vivencias con él. El conjunto nos muestra una imagen de la persona que era Jassans, más allá de su talento para la escultura. Cabe destacar el texto de Sergi Oliva que, a partir de un análisis de la tesis de Jassans, *Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica*, nos desgrana la lectura de Jassans sobre el concepto formal de la escultura clásica.

*Jassans, la Grècia imaginada* es un volumen que parte de la idea del viaje nunca realizado por Jassans a Grecia, para desarrollar el concepto de mediterraneidad de su obra. Este libro constituye también el catálogo de las exposiciones homónimas que se exhibieron en el Museu de Montserrat y el Museo Europeo de Arte Moderno (MEAM) de Barcelona, y coronan el *#AnyJassans*, proyecto creado por familiares, amigos y exalumnos para recordar a Jassans diez años después de su pérdida.

Además de éstos libros aparecerán reseñas sobre su perfil biográfico en *who's who in Spain* (1987), y *Men of Achievement* (1989), y el *Diccionario Biográfico Europeu*, editado en Brujas (Bélgica) en 1995.

En las exposiciones *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX* (Museu d'Art de Girona, 2009) y *Un Segle d'Escultura Catalana* (Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona, 2013) se incluirán algunas de sus piezas, además de un breve escrito sobre su obra en ambos catálogos.

También existen catálogos con algunos textos sucintos publicados con motivo de sus exposiciones en la Sala Parés (Barcelona) y la Galería Anquin's (Reus), a los que se pueden sumar las diferentes reseñas aparecidas en prensa sobre sus exposiciones, obra pública o participación en concursos y otros eventos, los cuales detallamos en el anexo dedicado a la bibliografía.

## 1.5 Objetivos

El 16 de septiembre de 2003, en mi segundo año de licenciatura, había optado por matricularme en una de las pocas asignaturas optativas que podíamos escoger los alumnos que quisiéramos cursar el itinerario de escultura: *Retrat escultòric*. En los sótanos de la facultad, justo entre el taller de piedra y el de moldes y madera, una puerta daba acceso a una aula austera, de techos altos y paredes salpicadas de barro, con algunos alumnos merodeando entre un círculo de caballetes, en el centro una de las modelos de la facultad, Antonia. Sin saberlo, ese día, cambiaría la manera que tenía de entender la escultura. Ese día conocí a Jassans.

La importancia de Jassans en mi trayectoria artística es de tal calado, que el principal objetivo de una investigación, tan importante como la que supone una tesis doctoral, es el de rendir un sentido homenaje a la memoria de quien fue, para tantos aspirantes a escultores, el guía que nos adentraría en los misterios del oficio de la forma.

Pero para poder recordar en su justa categoría la figura de Jassans, esta tesis debe asumir una serie de objetivos que confieran un calado de rigor académico a las pasiones que nos mueven:

- Reconstruir la biografía de Jassans.
- Analizar su metodología de trabajo.
- Actualizar la catalogación de su obra.

Una vez consolidados estos objetivos deberemos contextualizar la obra de Jassans dentro del linaje de escultores Mediterráneos. Para ello debemos delimitar la mediterraneidad escultórica, definir el alcance y la aportación de los conceptos formales de Maillol y su influencia sobre la escultura figurativa, en especial en la Cataluña del siglo XX.

Ya hemos mencionado que la importancia de Jassans como escultor fue de gran calado, pero no menos influyente fue su aportación como docente. Remarcar esta labor docente nos conducirá a profundizar sobre su concepto de la creación artística y de cómo este se transmite a las nuevas generaciones. La propuesta de Jassans en este aspecto también parte de un contexto definido, el cual deberemos examinar evaluando las metodologías que caracterizan su labor docente.

Durante el desarrollo de la propuesta pedagógica de Jassans deberemos también reflexionar sobre la evolución de la enseñanza artística y las tensiones entre la figuración y la abstracción, entre el oficio y la libertad creadora.

Al abordar estos dos objetivos principales deberemos afrontar otras cuestiones que se entrelazan irremediabilmente en el *corpus* teórico y la práctica artística de Jassans: la revisión del lenguaje clásico y el equilibrio entre abstracción y realismo en la concepción del arte figurativo después de las vanguardias. En ambos casos nuestro objetivo será el de definir la posición de Jassans y contextualizarla para poder extraer y valorar las aportaciones de Jassans.

## 1.6 Metodología

Para poder argumentar adecuadamente la importancia de Jassans dentro de su ámbito histórico y cultural hemos optado por basar la investigación en un metodología histórico-crítica. Este método nos ayudará a comprender su obra y su importancia en la universidad en función de su contexto, tratando de reconstruir históricamente las circunstancias en las que se desarrolló su creación. El análisis de su carrera artística y docente se ha reforzado con un exhaustivo estudio biográfico estructurado según el método biográfico clásico, de este modo contraponemos la vida de Jassans frente a las circunstancias de su tiempo para aproximarnos a su realidad personal y poder entender de manera más adecuada su carácter y el de su obra.

La presente investigación está enmarcada dentro del programa de doctorado de Historia del Arte de la Universitat Jaume I; pese a ello, el doctorando es un licenciado en Bellas Artes y, ante todo, un escultor, no un titulado en historia del arte. Esta particularidad confiere a la investigación un carácter propio, el de un escultor que reflexiona sobre la escultura, y que lo hace desde la proximidad de abordar el tema partiendo de la figura de su maestro.

La motivación que supone tratar un tema con implicaciones emocionales tan evidentes hace que la investigación, a la par que un proceso de crecimiento académico, sea un impulso vocacional, haciendo que toda nuestra experiencia se impregne de nuestro trabajo y, a su vez, la investigación adquiera la personalidad propia de nuestro carácter creativo.

El contexto académico precisa de destreza en el uso de las fuentes y rigor en la presentación de resultados, de tal forma que mantenga la minuciosidad histórica, sin perder el matiz apasionado de quien intenta fijar en palabras lo inenarrable de su experiencia personal.

Investigar implica aumentar los conocimientos sobre una determinada materia clarificar a través de actividades intelectuales y experimentales, de modo sistemático con el propósito de desvelar las incógnitas, descubrir lo desconocido u olvidado, y encontrar conclusiones. Los medios para hacerlo pueden ser varios y, de hecho, serán especialmente diferentes según los ámbitos de actuación. En el ámbito que nos corresponde, el histórico-artístico, la primera y evidente fuente de información reside en la búsqueda bibliográfica. Pero más allá de las jornadas de estudio en las bibliotecas, leyendo y releendo libros, hojeando diarios y revistas casi centenarias, son también ingentes las

horas dedicadas a la búsqueda delante del ordenador, ya sea para consultar versiones digitalizadas de textos antiguos, como para escrutar todo tipo caminos —que no siempre nos conducen hacia la senda correcta tornándose auténticos callejones sin salida.

Para determinar la metodología aplicada en el desarrollo de la tesis cabe remontarnos a los inicios, con anterioridad al reciente periodo de investigación, en los estudios postdoctorales en la Universitat de Barcelona.

En esta fase previa, que incluye la preparación de la tesina para la obtención del DEA, la investigación contó con una completa catalogación y registro fotográfico de las colecciones de escultura de corte mediterránea de los principales museos de Cataluña: Museo Nacional d'Art de Catalunya, Museu Deu, Museu de Montserrat, Museu Comarcal de la Garrotxa, Museu Salvador Vilaseca, Museu Maillol y la Fundació Apel·les Fenosa.

En esa fase se comenzó a estudiar las ramificaciones del linaje mediterráneo en Cataluña, resiguiendo la bibliografía específica y reforzándola con entrevistas a expertos en escultura catalana, directores de museos y artistas.

El bagaje obtenido en el proceso de trabajo realizado en la Universitat de Barcelona ha sido un substrato fértil sobre el cual plantear, de manera apropiada, una aproximación a la obra de Jassans.

Respecto a la metodología que atañe concretamente a la presente tesis, podemos distinguir tres procesos diferenciados, a la par que complementarios:

A) Pesquisa bibliográfica y documental. Toda investigación académica tiene una parte importante de búsqueda y análisis de fuentes bibliográficas. En el caso que nos ocupa este registro parte de una base documental confeccionada, como ya se ha mencionado, en el transcurso de la época predoctoral en la Universitat de Barcelona (UB), y completada durante la investigación en la Universitat Jaume I (UJI).

La relación de títulos que se han manejado en el desarrollo de la tesis se encuentra adjunta al final del presente documento, y en ella podemos advertir tres temáticas, que se corresponden con los tres capítulos centrales: la documentación específica sobre la figura de Jassans, la fuentes que nos han servido

para contextualizar el panorama de la figuración catalana en el panorama artístico del siglo XX y los estudios sobre los procesos y transformaciones que han configurado la docencia artística los dos últimos siglos.

Para poder enmarcar la aportación de Jassans y otorgarle la importancia merecida dentro del panorama artístico —y también en su faceta docente—, se ha mantenido una visión lo suficientemente amplia del paradigma artístico y cultural en que vivió Jassans. Valorar la evolución de la escultura catalana en la que se entronca su obra solo es posible teniendo un amplio conocimiento sobre los movimientos que la afectan directamente: Modernismo catalán y Noucentisme, además de otros movimientos que se dieron de manera contemporánea durante los siglos XIX y XX en Europa: Simbolismo, Romanticismo, Vanguardias, Nueva figuración, etcétera.

B) Recopilación de información no convencional. Entrevistas y documentación extraacadémica. El principal foco de atención en nuestra investigación ha sido analizar la figura de Jassans. La proximidad cronológica respecto a gran parte de su obra, y el hecho de que su recuerdo permanezca totalmente vivo, tanto en su familia más próxima, como en sus amigos, compañeros de universidad y vecinos, ha sido un condicionante altamente positivo. Recabar los datos personales y las vivencias relatadas por sus allegados nos ha permitido hacer una radiografía íntima de la personalidad de Jassans. Conocer de tal manera la persona que hay detrás del artista nos brinda una oportunidad excepcional para comprender su obra.

Durante el viaje que supone la tesis doctoral nos convertimos en periodistas: las llamadas, preguntas, encuentros y entrevistas han sido importantes en bastantes momentos para conocer de primera mano la opinión y conocimientos de expertos, familiares y compañeros de Jassans. Los viajes a varios puntos de la geografía catalana para contemplar de primera mano la obra del escultor, el legado del maestro y el recuerdo de la persona.

C) Análisis desde la práctica artística. Es de vital importancia para poder hacer una lectura del pensamiento plástico de Jassans, que a la hora de afrontar sus propuestas conceptuales, estas sean asimiladas tanto desde el punto de vista teórico como desde la experiencia práctica. El escultor es un intelectual que piensa con las manos, que atesora un saber que es propio de la praxis y no se puede desligar de esta. En la investigación se otorga especial relevancia al enfoque del modelado como herramienta de conocimiento.

Jassans definía el arte como un lenguaje del espíritu para el espíritu (Fontbona/Sola, 1989: 23). Y para comprender el paradigma de su creación plástica es de especial utilidad adentrarse desde la propia práctica artística.

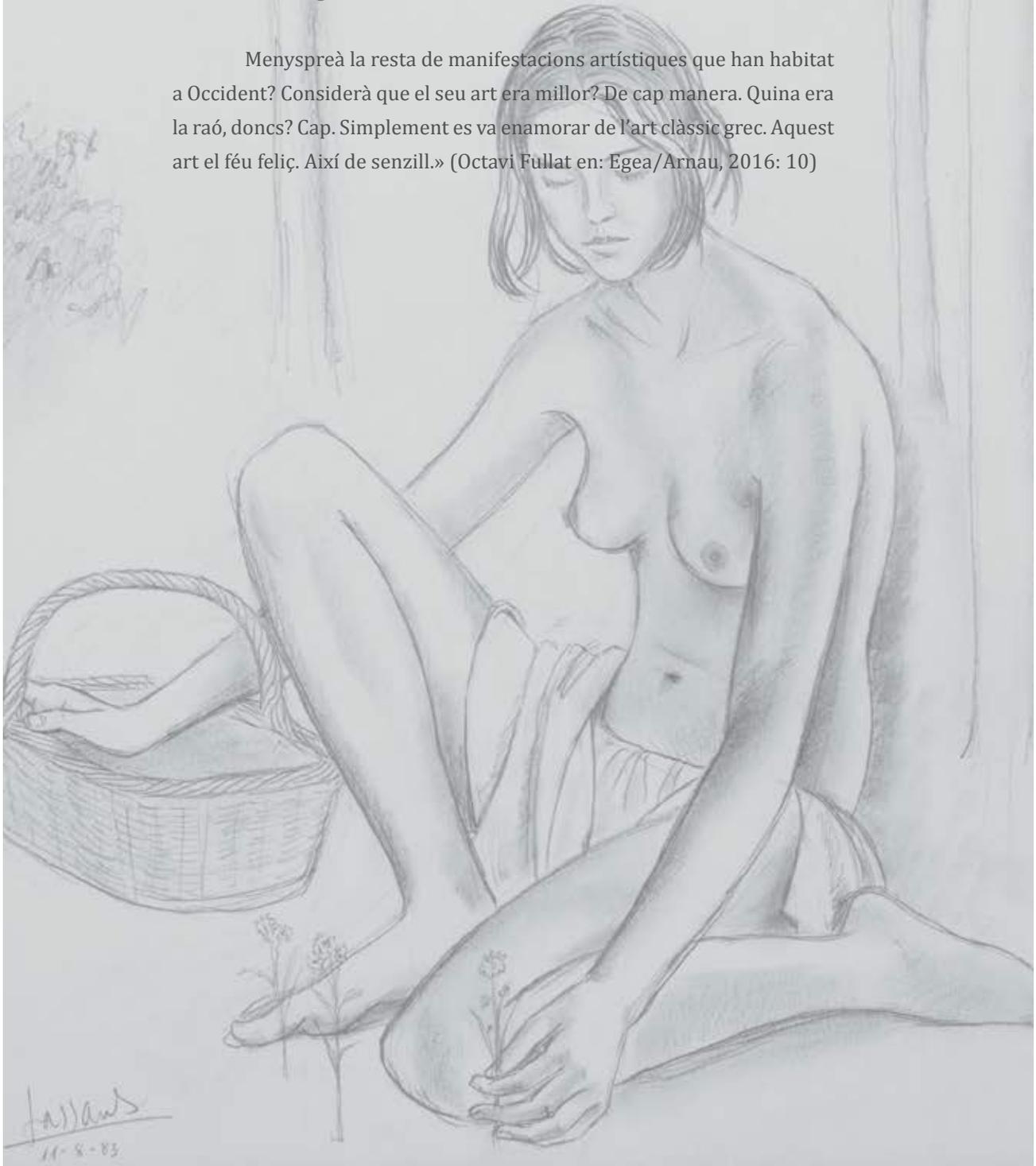
Un buen conocedor de Jassans, Octavi Fullat, sostiene que “conocer” requiere que uno se haga primero presente al objeto y luego que el objeto se presente ante uno (re-presentación), se trata más de un ir hacia las cosas que un almacenarlas. (Fullat, 1973)

Estas tres metodologías, que nos sirven para acercarnos a la comprensión global de la figura de Jassans, se han desarrollado de manera complementaria y sincrónica. En las diferentes etapas que se han sucedido en la tesis, los tres sistemas se han imbricado de manera natural, aportando nuevos matices y vías de investigación.

## 2. Vita

«Jassans va viure pendent de la Grècia clàssica, la de Temístocles i de Pèricles, la de Fídies i de Praxítel·les, la d'Anaxàgores i de Sòcrates, la d'Èsquil i de Sòfocles, la de Tucídides i de Xenofont, la de Gòrgies i de Protàgores, la d'Escopes i de Lísip. Segles V i IV a.C. Jassans es va fascinar amb l'harmonia, l'equilibri i la innocència d'aquest art grec. Diadoumenos de Policlet, Auriga de Delfos i Panatenees.

Menyspreà la resta de manifestacions artístiques que han habitat a Occident? Considerà que el seu art era millor? De cap manera. Quina era la raó, doncs? Cap. Simplement es va enamorar de l'art clàssic grec. Aquest art el féu feliç. Així de senzill.» (Octavi Fullat en: Egea/Arnau, 2016: 10)



## 2.1. El descubrimiento de la escultura

El 24 de Julio de 1938 nace como segundo hijo de Ursulina Jassans y Josep Salvadó. Tanto Josep como su hermano mayor Miquel siempre mostraron un interés por el arte. Miquel, un año mayor, se consolidó con el tiempo como un buen pintor, destacando como paisajista, mientras que Josep, muy influido por su hermano, a pesar de comenzar sus estudios artísticos en las clases de pintura de la Escola del Treball de Reus, acabará dedicándose a la escultura.

Parece *a priori* extraño que los dos hijos de una familia humilde, que sobre todo durante la posguerra paso por momentos de necesidad, dedicaran sus años de juventud a formarse como artistas. No obstante la historia familiar se inicia en unos años de bonanza, donde ambos progenitores, durante sus estancias en Barcelona, tienen oportunidad de participar en actividades culturales que serán inaccesibles para sus hijos durante mucho tiempo, pero que dejan en ellos el germen de una pasión por el arte y la cultura que se trasladará a sus descendientes.<sup>1</sup>

Uno de los detalles que nos indica el grado de identificación del escultor con sus orígenes y con las tradiciones de su pueblo es la inscripción que, a modo de firma, grabó en la base de el autorretrato que modeló en 1966, y en el que indica su nombre completo, «Josep Joan Lluís Salvadó Jassans àlies Taca», haciendo mención al nombre por el que era, y aún es, conocida su familia, *Cal Taca*.

La mención a su pueblo natal no es únicamente un formalismo para ubicar su natalicio, es una necesidad, ya que hablar de Jassans y obviar la influencia de su origen y su anhelo por regresar siempre a su pueblo sería dejar de lado gran parte de la personalidad de este gran artista. Jassans se siente plenamente arraigado a su tierra, se identifica con los hombres, las casas, las calles, los cultivos, los cerros. En ese paisaje, tan mediterráneo, con la luz y la dureza de Grecia (Fontbona/Solà, 1989: 12), Jassans encuentra la armonía, la voluptuosa contundencia que transmitirá a sus obras.

---

1 Esta anécdota, al igual que otras que describimos en el texto, se han extraído de la entrevista que se realizó a Antonieta Borràs el día 12 de septiembre de 2014 para la presente tesis doctoral. Para la datación de los logros académicos, premios, concursos y realización de esculturas se ha utilizado la cronología publicada por Francesc Miralles en 2003: *Jassans. La pervivència de l'esperit clàssic*.

Muestra de esta siempre presente vinculación con su pueblo es también la participación de Jassans y su hermano, junto con otros jóvenes del pueblo, en la creación en 1956 de la asociación Amics d'Alforja. Entre 1966 y 1970, esta asociación de jóvenes inquietos intentará mejorar la vida cultural del pueblo con la creación de un espacio recreativo y deportivo, y sobre todo con una sala de teatro donde poder albergar espectáculos y exposiciones. De esta iniciativa nació la actual Societat d'Estudis Alforgens.

Es además en este espacio donde se ubica la primera obra pública del escultor, un monumento ideado junto con su hermano, en memoria del profesor Josep Taverna. Dicho monumento consta de una construcción de piedra y cemento coronada con un busto del homenajead y un esgrafiado con ilustraciones de escenas de la vida en Alforja.

Por aquel entonces Jassans ya había ingresado en la Real Escuela de Bellas Artes de Barcelona (1959). Pero fue mucho antes cuando comenzó su formación escultórica de la mano de Modest Gené en la Escola del Treball, cuando apenas contaba con quince años.

Desde temprana edad Jassans demostró su inquietud por el dibujo, cuando algún familiar le obsequiaba con alguna moneda él la destinaba a adquirir cómics que más tarde copiaba y copiaba hasta conseguir el mayor parecido posible de las ilustraciones. Así, cuando a los 14 años acabó su etapa escolar, y tras algún tiempo de trabajo como peón en la construcción, su madre le aconsejó ir en busca de un trabajo a Reus, ya que allí podría al acabar su jornada laboral asistir a clases de pintura.

Fue entonces cuando a través de un familiar consiguió un puesto en la fábrica de piensos de la Cooperativa Avícola de Reus. Durante su corta etapa como albañil Jassans descubrió la fascinación por construir, levantar formas nuevas y sustentarlas a través de estructuras sólidas, todo ello mediante la destreza y el buen conocimiento del oficio, su nuevo empleo en la fábrica de piensos no le resultaba tan estimulante pero le abría la posibilidad de dar un salto cualitativo a su formación y ampliar sus horizontes que divisaba reducidos en caso de quedarse en el pueblo y dedicarse a la construcción.

Como el propio Jassans explicaba en una entrevista con Xavier García —publicada en *Homenots del sud* (García, 1994)— su primera vocación, fue el dibujo, y para poder profundizar en esta disciplina se inscribió en la Escola del Treball, pero las clases eran allí muy elementales y seguían un currículum to-

talmente academicista: se empezaba copiando láminas, de ahí a las escayolas, y finalmente unas nociones de pintura de carácter muy ornamental. Para completar su formación se hizo socio del Centre de Lectura de Reus donde acudía a clases de pintura.

Con la convicción de explorar las posibilidades artísticas que intuía en su interior, se trasladó a Reus, consiguió trabajo en la cooperativa avícola y, al finalizar su jornada laboral, se dirigía a la Escola del Treball. Allí asistió a las clases de dibujo de Pere Calderó, de pintura de Josep Ferré y Joan Juncosa, y de Modest Gené en escultura. En principio su interés, como hemos dicho, era el de formarse, igual que su hermano mayor, como pintor, debido tal vez a la influencia de Miquel, pero sin duda debido a la tradición pictórica de Alforja, donde algunos pintores como, por ejemplo Joaquim Mir, habían pasado periodos dedicados a pintar los paisajes del Baix Camp.

La única experiencia con la escultura del joven Jassans no pasaba de las figuras de barro que a modo de entretenimiento modelaba con la tierra húmeda del campo. Para un chico como él, con un acceso muy limitado por aquel entonces a la cultura, la posibilidad de pensar en el oficio de escultor no era una dificultad, sino más bien una auténtica imposibilidad ya que no había conocido todavía a ningún escultor.



En primer término, Jassans durante la visita del Cardenal Benjamín de Arriba a la Escuela de Maestría, el 27 de marzo de 1957. Imagen publicada en la prensa de la época. FSB.

Su descubrimiento del mundo de la escultura fue tan inesperado como intenso, podemos hablar de destino o de simple azar, pero la cuestión es que no fue sino por casualidad que Jassans entró en el taller de Modest Gené, porque aquel día el profesor de pintura se encontraba indispuesto y Josep decidió entrar en el aula de escultura para no desaprovechar el día. La experiencia le fascinó y marcó su destino, desde aquel momento su convicción fue determinante: sería escultor.

Su afición por el dibujo, empezada con la copia de cualquier ilustración que pasaba por sus manos y continuada durante toda su vida, le ayudó a destacar muy pronto en la práctica del modelado. Acostumbrado a exigirse el máximo de fidelidad en sus copias de los personajes de cómic, el primer ejercicio que se le propuso en el aula de modelado le entusiasmó, y con la inocencia del desconocimiento se adentró en la tarea de hacer una copia a escala ni más ni menos que de una Venus de Milo a partir de una escayola que había en el aula.<sup>2</sup>

Sin saberlo el joven aprendiz de escultor había dado su primer paso acompañado de uno de los iconos del arte griego, y aunque todavía no tenía los conocimientos adecuados para apreciar los conceptos formales del arte clásico ya tenía la suficiente sensibilidad para enamorarse de unas formas que serían desde entonces y durante toda su trayectoria el espejo en el cual mirarse.

Su modelado en esta época temprana de su carrera está evidentemente condicionado por su primer maestro, y no podemos hablar tanto de obra propiamente dicha, sino más bien de ejercicios por encargo del profesor.

Estas primeras piezas denotan la influencia de Gené, y en ellas se aprecia cierto romanticismo en la elección de los temas y la estructura de sus composiciones: *Pagés de Tarragona*, *Ecce homo*, *Noia amb cua de cavall*, *Africana*, *Esclava*—todas realizadas entre 1956 y 1957— muestran claramente la impronta de Gené en la obra de un muy joven Jassans. También de esa misma época, *Projecte per a Monument* y *Els Despullats*, hacen visible la admiración del incipiente escultor por Julio Antonio, artista muy presente en Tarragona y que supuso el primer gran artista de referencia para Jassans.

---

2 Esta figura se conserva en la Casa de Cultura de Alforja (Casa de Les Monges) tras haber formado parte de la colección del Museu Josep Taverna.

La obra de Jassans, vista en su totalidad y desde la perspectiva de los años, se nos presenta como de una gran constancia estilística. No obstante, en esta primera fase de su carrera, experimenta buscando su propio lenguaje. En 1958 obras como *Gitana* o *Cap d'escacs* tipifican la simplificación compositiva y la supresión de toda anécdota: «como si adquirido un cierto dominio organizativo se dejase llevar por unas exigencias del volumen. Exigencias que le llevan a algún que otro tanteo de formas casi abstractas de puro estilizarlas.» (Miralles, 1979: 6)

Después de apenas dos años, se truncó la rutina de trabajo y estudio en la cual aprendió los secretos del oficio de escultor. Gené, tras algún tiempo trabajando a partir de la figura de la mujer africana, recibió una serie de encargos que lo llevaron a Marruecos, y con él llevó al que fuera su ayudante. Jassans esperó el regreso del maestro —pues contaba con que el ayudante se quedaría en Marruecos— para dar un paso adelante y ser la mano derecha de Gené en el taller. Pero lo que sucedió fue todo lo contrario, no solamente no acabó como ayudante del maestro sino que además tuvo que dejar su trabajo en la cooperativa, ya que algunos cambios en los horarios de los turnos le imposibilitaban seguir acudiendo a las clases de escultura o de pintura. Sin el maestro y sin la posibilidad de conciliar su trabajo con sus estudios Jassans tomó la decisión de regresar a Alforja.

De vuelta al pueblo, se planteó maneras de obtener algunos ingresos, consiguió hacerse con una serie de gallinas que le permitieran colaborar en los gastos del hogar de sus padres, esto combinado con la venta de unas imágenes de vírgenes que modelaba por encargo para una escuela de monjas de Tarragona, le permitió subsistir durante algún tiempo. Poco a poco a las vírgenes para el colegio de Tarragona se le unieron otra serie de encargos de carácter religioso, como una virgen en Puigcerver de la cual también hizo reproducciones que se podían adquirir en la misma ermita.

Estos encargos, además de suponer una fuente de ingresos, acabaron por ser decisivos en el desarrollo de la carrera de Jassans. A partir de estos primeros encargos entabló amistad con el párroco Isidre Saludes —natural de Alforja pero que residente en Poblet— el cual le puso en contacto con el escultor Frederic Marès que se encargaba de las obras de reforma de la Iglesia de Poblet. Jassans franquizado por el religioso se presentó ante Marès y le enseñó su trabajo. Como gran escultor que era, Marès pronto advirtió las cualidades

que tenía el bisoño escultor que tenía delante y le alentó a ir a Barcelona e ingresar en la Real Escuela de Bellas Artes de San Jorge, augurándole la posibilidad de contar con una beca de estudios. (García, 1994)

Con dieciocho años y una determinación inquebrantable, Jassans partió rumbo a la capital catalana con más ilusión que recursos. Los primeros meses en la ciudad fueron especialmente duros dentro de la carestía que vivió hasta su ingreso definitivo como docente en la todavía Escuela de San Jorge en el año 1971.



Jassans, en el taller de Joan Rebull, trabajando en la escultura *Raimón*, actualmente desaparecida. FM

## 2.2. De Alforja a Barcelona

Jassans ya había experimentado en Reus la vicisitud de tener que compaginar un trabajo que le permitiera su manutención con las horas de estudio y formación, así que no se amedrentó ante la aventura que suponía establecerse en una gran ciudad. A su llegada a Barcelona se instaló en una residencia de Protección de Menores, donde a cambio de hacer de educador durante algunas horas, las monjas que gestionaban el centro le ofrecían alojamiento y comida. No obstante pronto advirtió que las horas de trabajo en el centro de menores no dejaban espacio suficiente para una dedicación completa a sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, así que tuvo que tomar la decisión de ir a visitar a un primo hermano de su padre que había dejado el pueblo tras la guerra civil, y que le pudo prestar dinero para poder pagar la pensión que había acordado con las monjas. Durante la época estival Jassans regresaba a Alforja y trabajaba en cualquier actividad —con frecuencia pintaba pisos junto a su hermano Miquel— para poder resarcir la deuda.

Más adelante, ya como ayudante de Joan Rebull, sus ingresos aumentarían ligeramente sin dejar de encontrarse en una situación de forzada austeridad. A este hecho contribuyó el no tener nunca ningún tipo de beca ni ayuda para sus estudios, debido a que sus padres poseían unos terrenos en el pueblo, cosa que paradójicamente no reportaba suficientes ingresos para poder ayudar a los hijos en sus estudios y a la vez los privaba de obtener ayuda estatal.

Una vez en Barcelona, y a pesar de sus buenas aptitudes artísticas y de la complicidad de Frederic Marès —que formaba junto a Mossén Camprubí el jurado de admisión— no pudo acceder en su primer intento a la Escuela de Bellas Artes al suspender la prueba de acceso.

La anécdota de este primer examen de ingreso nos revela el carácter de Jassans: después de superar con soltura las pruebas de dibujo, quedándole tiempo incluso para ayudar a algunos de los demás aspirantes, vio como se le denegaba su plaza en el examen de Liturgia. Dicha prueba era poco más que una formalidad de la época, basada en la necesidad de un conocimiento de la religión por parte de los artistas, y que normalmente se resolvía con alguna pregunta sobre iconografía cristiana. El hecho fue que Jassans se vio sorprendido al ver que conocía las respuestas de las preguntas formuladas a sus compañeros y sin embargo quedó en blanco cuando el jurado le preguntó a él: Camprubí y Marès intentaron ayudarlo y le pidieron que contestara si San Ambrosio había sido obispo o fraile —ambas respuestas eran correctas— Jassans

pensó que era una pregunta trampa y, herido en su orgullo, espetó al tribunal: «Sant Ambrós, ni petit ni gros!» y se despidió hasta la próxima convocatoria de acceso. Al llegar a su casa buscó información sobre el santo y comprobó que San Ambrosio había sido obispo y fraile, de manera que cualquier respuesta le hubiera valido el aprobado.

Después de la cura de humildad Jassans aprobó sin más problemas el acceso a la siguiente oportunidad en septiembre de 1959 y comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes. Pocos meses después conocería a Joan Rebull, quien sería el gran maestro que le ayudaría a superar el escalón conceptual que hasta el momento le impedía llegar a ser un verdadero artista, ya que la técnica y la metodología del oficio escultórico los dominaba desde hacía tiempo, pero la falta de recursos en su infancia supuso un déficit cultural, que afortunadamente pudo paliar bebiendo directamente de la fuente del saber que suponía convivir con un artista de la talla de Rebull.

Entre 1959 y 1963 el aprendizaje que pudo efectuar en la Escuela de Bellas Artes podemos calificarlo, sin duda, de exiguo e irrelevante en la trayectoria de Jassans. En parte por las deficiencias académicas que sufría por aquel entonces la principal institución de docencia del arte en Barcelona, y en parte también por que su asistencia a las clases fue significativamente escasa. Ni Inocenci Soriano-Montagut<sup>3</sup> ni Frederic Marès supusieron influenciar a un alumno que, en realidad, puede decirse que no asistió a sus clases.

Hasta tal punto fue el desencanto de Jassans con la Escuela de Bellas Artes que admitía sin rubor que allí iba para conseguir un título, y que para aprender iba con Rebull. El resto de sus profesores: Modest Gené en Reus, y Marès, Soriano-Montagut, Ballester o Vicente Navarro en Barcelona no le influenciaron en absoluto, es más, como él mismo decía: «*si res m'havia quedat, vaig procurar treure-m'ho ràpid.*» (García, 1994: 134)

---

3 Inocencio Soriano-Montagut Ferré (Amposta, 1893 - 1979) fue uno de los grandes escultores de las Tierras del Ebro. Además de su obra artística destaca su trabajo como profesor — primero en Salamanca, entre 1935 y 1945, y posteriormente en Barcelona, entre 1945 y 1963 —, y su labor en favor de la cultura. (ESCODA, R. (1993): *Soriano-Montagut: centenari : 1893-1993*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona.)

### 2.3. El taller de Rebull

El verdadero aprendizaje lo efectuó en el taller de Joan Rebull, que frecuentaría desde marzo de 1960 hasta mediados de 1967. Será aquí, junto al escultor reusense, donde realmente se formará —especialmente a nivel conceptual, ya que como hemos dicho, los recursos técnicos del oficio los adquirió con Modest Gené. En el transcurso de estos siete años, surgen en el taller disquisiciones sobre el arte y la vida. Estas conversaciones las recibirá Jassans como una esponja, y las reflexiones derivadas le servirán para alcanzar plenitud en su discurso, cohesión en su trabajo y una tajante seguridad. (Miralles, 1979: 6)

Estas vivencias en el estudio de Rebull serán la génesis del sistema de enseñanza posterior de Jassans, donde se conjugaba sabiamente la naturaleza bipolar de la escultura, combinando con medida todas aquellas cuestiones relativas a la condición material de la escultura —la sensibilidad al servicio del oficio— con todas aquellas otras cuestiones relativas a su naturaleza propiamente inmaterial —la inteligencia al servicio de un concepto escultórico. (Sergi Oliva en: Departament d'Escultura de la Facultat De Belles Arts de Barcelona, 2007: 17-18.)



*Sant sopar*, 1973-72, lápiz sobre papel, Museu de Montserrat. Dibujo de Joan Rebull en que se puede reconocer algunas de las personas asiduas a su taller, entre ellos Jassans. AA.



*Retrat de J.S. Jassans*, 1963, lápiz sobre papel, Museu de Montserrat. Dibujo de Joan Rebull para el que posó Jassans. AA.

Pronto se dará cuenta Jassans de la diferencia que suponía el estar próximo a Rebull. Junto a él compartió tertulia con intelectuales, ampliando su cultura más allá de la propia escultura, vinculando el arte y la filosofía, el oficio y el concepto. La Escuela de Bellas Artes le parecía el purgatorio que antecedió al Olimpo del taller de Rebull —«*sortir d'una mediocritat espantosa per gaudir de la paraula viva i intel·ligent com poques n'he trobades a la meva vida*» (Fontbona/Solà, 1989: 39)— y exprimía al máximo cada palabra del maestro, asimilando conceptos y profundizando en la esencia misma de la creación artística.

La diferencia que suponía la formación con Rebull le hizo destacar por encima de sus compañeros de estudios y en 1962 y 1963 consiguió accésits en el Concurso Conde de Ruiseñada, así como los primeros premios de escultura de fin de curso de Bellas Artes en esos dos años. (Miralles, 2003)

Desde 1960 hasta 1967 Jassans estuvo siempre bien cerca de su maestro, solo se separó por el inevitable cumplimiento del servicio militar, que ya no pudo posponer más al acabar sus estudios académicos en 1963. Su destino fue Talarm (Lleida).

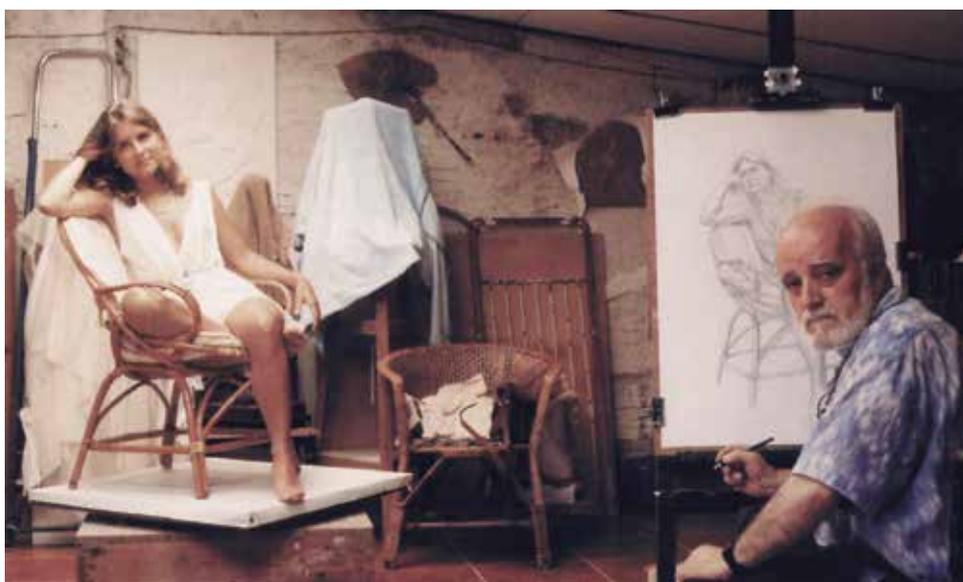
De regreso de su compromiso militar, Jassans continuó asistiendo al taller de Rebull, aprovechando el momento de bonanza a nivel de encargos que el maestro tenía en esos años. Durante este periodo Jassans pudo observar a su maestro trabajando en alguna de sus obras más emblemáticas como la fuente del *Mite del Triptòlem* o *La Pastoreta*.

La influencia de Jassans respecto de su maestro, de la cual nunca se esconde, se puede calibrar en sus declaraciones, como por ejemplo en un artículo escrito por Jassans con motivo del reciente fallecimiento de Rebull, al que tilda de «máxima figura representativa de su generación y uno de los puentes culturales más sólidos entre el mundo catalán de la preguerra y la posguerra». (Salvadó Jassans, 1981: 18)

En sus palabras queda reflejado de manera evidente la alta estima y admiración hacia su maestro, incluso cuando más adelante, siendo ya un artista consolidado, las críticas sobre sus exposiciones le tildaran en modo despectivo de “*Rebullit*”: (UB, 2007: 23) Él jamás escondería su relación con Rebull, es más, resaltaría la vinculación con el maestro en cuanto a los conceptos formales, reivindicando la gran diferencia entre la escultura de ambos frente a un noucentisme decadente donde continuamente se les pretendía encasillar, a

pesar de que ninguno de los dos se consideraba ni tan siquiera cercano a los postulados plásticos de los seguidores de Eugeni d'Ors. Jassans se pronunciaba al respecto de manera contundente:

«Yo nunca he leído a Eugeni d'Ors porque no me interesa el noucentisme. A mí, que mucho me interesa Grecia y todo el arte producido alrededor del Mediterráneo, no me interesa en absoluto el noucentisme. Esta corriente, que tiene su aspecto positivo en la reacción contra el modernismo, cae en fragante superficialidad al imitar lo griego olvidando su verdadero ser. El noucentisme es sólo un barniz del arte griego, del que vio únicamente la fachada y creyó que vistiendo sus personajes a lo griego se acercaba al espíritu del arte griego. En realidad se colocaban, así, en sus antípodas» (Miralles, 1979: 10)



Jassans junto a su modelo, María Amigó, en su estudio de Alforja, 1977. FSB.

## 2.4. Madurez artística

Desde que acabó su formación en Bellas Artes hasta su ingreso en la misma institución como profesor, Jassans tuvo que hacer todo tipo de trabajos para poder mantenerse, algunos relacionados con la escultura le llegaron por medio de su maestro, como cuando Rebull le recomendó para realizar una serie de grabados para unos sellos de plata sobre Velázquez, o en otra ocasión cuando el Ayuntamiento de Badalona encargó a Rebull un trofeo para el “Concurso de teatro entre ciudades”, encargo que acabó ejecutando Jassans. También en ocasiones se tuvo que dedicar a trabajos más alejados del mundo escultórico pero que igualmente fueron realizados con el mayor cuidado por su parte, desde el diseño de frascos de perfumes hasta el acabado a mano de piezas de fútbolín.

En 1965 comienza una relación sentimental con Antonieta Borràs, con quien contraerá matrimonio en 1969. Ambos se conocían de toda la vida, siendo los dos hijos de Alforja, pero no fue hasta entonces cuando la diferencia de edad —17 ella y 27 él— no supuso un obstáculo, pese a unas primeras reticencias por parte de la familia de Antonieta, para que comenzarán una relación de la que nacerían en 1976 sus dos hijos gemelos, Anel y Valeri.

La ceremonia nupcial de los jóvenes la ofició Josep Poca, a quien desde entonces se convirtió en un gran amigo del matrimonio. Tiempo después colgaría los hábitos Poca comenzaría una carrera como escritor e historiador que le acercaría a la política, desde su nueva condición ayudó a Jassans a conseguir algunos encargos importantes como el de la escultura *la Flama* (1999) para el Institut Pere Mata o el *Sant Jordi* (2003) del Parlament de Catalunya.

Al formalizarse el enlace los recién casados se instalaron en un piso situado en unos bajos en el barrio de Sarrià de Barcelona, un inmueble que había sido hasta la fecha un parking, pero que con ilusión y esfuerzo se convirtieron en hogar y estudio de escultura.

Antes de esto Jassans tuvo que ir buscando la manera de poder hacer escultura de forma independiente a la Escuela de Bellas Artes y del taller de Rebull. Durante algún tiempo hizo uso de las instalaciones de Protección de Menores, también alquiló —gracias al ya mencionado encargo de medallas sobre Velázquez— un sobreático en la calle Riereta, en el cual pasó muy poco

tiempo, condicionado por un acceso limitado debido la estrechez de la entrada y la cantidad de escaleras que habían hasta su espacio, y, finalmente, una plaga de chinches que acabó desahuciando al joven escultor de este primer taller

Con todo, ese año 1969, además del compromiso matrimonial y el traslado al que será propiamente su primer taller, supuso su emancipación con respecto a Rebull. No quiere decir que cesaran las relaciones, ni mucho menos, con el maestro, pero sí que Jassans asume su mayoría de edad —artísticamente hablando— y empieza una nueva etapa como escultor plenamente independiente, con los planteamientos técnicos superados y con la capacidad para ahondar en los aspectos conceptuales. (Miralles, 1979: 9)

La madurez artística de Jassans queda públicamente reconocida a partir de su primera exposición individual en la Sala Parés de Barcelona (del 10 al 29 de marzo de 1973). La crítica empieza a verlo como «un clásico de hoy, dentro de esa tradición que no por serlo deja el tiempo al margen de la obra, tanto de su concepto como de su creación y realización», reconociendo al escultor la importancia, trascendencia y calidad de la obra expuesta. (Gutiérrez, 1973)



Fotografía del enlace matrimonial entre Josep Salvadó Jassans y Antonieta Borràs, en medio de los recién casados el sacerdote Josep Poca. Abril de 1969. Imagen de la colección particular de Josep Poca.

## 2.5. La Universidad de Barcelona

En 1971, como ya hemos dicho, entra a formar parte de la entonces Escuela de Bellas Artes de Barcelona, pero no es hasta 1976 cuando aprueba la oposición a la plaza de profesor de escultura. Más tarde, en 1979 la Escuela pasaría a ser Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, ese mismo año es nombrado vicedecano. El cambio de estatus de la institución abre el camino a los docentes a ampliar su currículum académico, ya que la nueva facultad precisa de doctores y catedráticos. Jassans aprovecha la situación y en 1983 recibe el grado de doctor gracias a su estudio *Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica*, y en 1987 obtiene la cátedra de Morfología Escultórica del Cuerpo Humano.

A pesar de los méritos académicos, Jassans nunca consiguió sentirse a gusto en el seno de la facultad. La universidad suponía un soporte económico tranquilizador que le permitía superar las carencias del pasado, pero a la vez era una pequeña condena donde se veía obligado a lidiar con una institución en la que no encajaba: hemos visto la experiencia de Jassans en el taller de Rebull, y la diferencia sustancial que suponía frente a su formación reglada, a esto hay que sumar un cierto ostracismo debido a su posición indeterminada en las pugnas entre arte figurativo y conceptual que se producían en la facultad — Jassans no era bien visto desde el frente conceptual por hacer una obra figurativa y apostar por una enseñanza “de taller”, mientras que él mismo no se sentía atraído por la facción más conservadora, ya que su concepción de la representación se asentaba en una concepción abstracta de la forma.

Un detalle que ilustra este desamor recíproco con la facultad es la austeridad en que transcurría su jornada laboral, en un aula y un despacho que rozaban la precariedad, más significativa teniendo en cuenta su trayectoria en la institución. Como su mujer nos explicaba en una conversación le decían: «Josep, ara que ets catedràtic potser que et donaran ja una cadira, no?».

Aparte de las pequeñas inclemencias de la infraestructura, el verdadero desencuentro de Jassans con la universidad reside en la concepción del arte, y por ende, de su docencia. Ya hemos remarcado la influencia de Rebull, tanto en lo escultórico como en la forma de entender la docencia, que le llevó a defender un modelo de enseñanza que no siempre coincidía con las prácticas universitarias, y que dejan entrever la diferencia que existía entre su formación estrictamente académica y la formación en el taller, como cuando con motivo del Congreso Nacional de Bellas Artes de 2005 manifestó:

«Dado que ni los talleres eran todos meros centros de ejecución manual, ni las aulas universitarias son siempre los templos del saber que deberían ser. [...] No se trata de constatar el bajo nivel académico de los talleres frente a una élite intelectual de la Universidad, primero porque no siempre es así, y en segundo lugar porque, lo que da hondura y calidad a una enseñanza, no es la institución que la imparte, sino el maestro que transmite el saber. [...] La superioridad educativa tanto profesional como intelectual de este taller respecto a la entonces Escuela Superior de Bellas Artes era abismal. El maestro Rebull, ya que de él se trata y de mi experiencia en su taller, trabajaba delante de sus alumnos y al mismo tiempo hablaba y explicaba aquello que hacía. Su acción creativa era un todo coherente y de un altísimo nivel intelectual. Lo negativo de este asunto estriba en lo decepcionante que resultaba constatar la pobreza y mediocridad de la Escuela Superior.»<sup>4</sup>



Jassans modelando el retrato de Josep Maria Jori Gomila, el proceso de creación de esta escultura forma parte de la tesis doctoral de Jorge Egea, *Modelado, Creación y Conocimiento. Spiritus Classicus*, de la cual fueron codirectores Jassans y Jori.

Fotografía: Ramón Casanovas

---

<sup>4</sup> Congreso Nacional de Bellas Artes, Universidad de la Laguna, 2005. “*Del aprendizaje tradicional del arte en el taller a su enseñanza en la Universidad*”. El texto completo se encuentra en el apartado Anexos.

## 2.6. Un escultor consagrado

Más allá del mundo académico Jassans obtuvo un cierto reconocimiento artístico, sobre todo a partir de la década de los 70. Aunque ya en sus inicios en Reus ya había obtenido el primer premio de escultura en el I Certamen de Arte Juvenil, que conllevaba la asistencia al I Albergue Nacional de Artes Plásticas, no fue hasta 1972 cuando recibió su primer premio destacado en un concurso de escultura. Fue en Valladolid en el Concurso Exposición Nacional de Pequeña Escultura donde su obra *Waldesca* fue premiada de entre 380 obras de 213 escultores de toda España. En el jurado del concurso se encontraban los historiadores José Camón y Rafael Santos-Torroella, y los escultores Marcel Martí, Cristino Mallo, Eduardo Chillida y Joan Rebull.

Además del primer premio concedido a Jassans, se concedió el segundo a *Canto al espacio*, una pieza en hormigón de Ángel Mateos; el tercero a Venancio Blanco por su *Maternidad*; y el cuarto premio fue para *El hombre que espera*, de Ramón Muriedas. El fallo del jurado causó extrañeza: tanto por el predominio de las obras figurativas como por los planteamientos a nivel de lenguaje de estas. Pero sobre sorprendió que se impusiera una obra de concepción tan clásica como la de Jassans, provocando que críticos y comentaristas revivieran las confrontaciones teórico-estéticas que caracterizaron los años sesenta. (Miralles, 1979: 5)

Poco después, en 1973, inaugura su ya mencionada primera exposición individual en la Sala Parés, donde también expondrá de manera individual en 1980, 2003 y en 1977 con una exposición de dibujos. También participa en la colectiva *Escultures de petit format* en el año 1983 junto a Josep Busquets, Ramón Cuello, Luisa Granero, Ernest Maragall, Joaquim Ros, Ricard Sala, Lluïsa Sallent i Núria Tortras, y en *Figuracions* en 1988.

En 1977 participa en la muestra internacional medallistas de la F.I.D.E.M. en Budapest, y en octubre del mismo año obtiene una mención especial también por su trabajo como medallista en el Premio Internacional de Medallas Isidro Cistaré Golarons.

También en 1977 realizará su primer monumento a Lluís Millet en el Masnou, y posteriormente un segundo monumento a Lluís Millet en el Palau de la Musica de Barcelona en 1991.

Además de estos dos monumentos, y del que realizó en Alforja en homenaje a Josep Taverna, Jassans tuvo encargos para realizar multitud de obra, tanto pública como privada, destinada a espacios públicos. En 1975 Josep Ensesa le encarga una escultura para el hotel La Gavina de S'Agaró. En Reus se inaugura en 1989 la escultura *el Vent* y, dos años después, en 1990, también en Reus, ante la entrada del Hospital Sant Joan se ubicará *Cant a la vida*. En 1993 uno de sus *Sant Jordi* irá a parar a la sede del Consell del Baix Camp. Con motivo del centenario, en 1996, del Institut Pere Mata de Reus, realizará *la Flama*, un bronce de tres metros de altura que preside la puerta de acceso de la institución y de la cual se realizó una serie de reproducciones de 50 cm. En el año 2000 se inauguró en el Santuari de la Misericordia de Reus, como homenaje a Isabel Basora, su escultura *La Pastoreta*. También realizó, en 2001, la escultura *La República* para el homenaje a Lluís Companys que se encuentra en la Casa de la Vila de Selva del Camp.

Además de las esculturas Jassans compuso también relieves destinados al espacio público, como los que creó para las tumbas del poeta y político catalán Ventura Gassol y su esposa Lucía en 1981 (Selva del Camp) y 1983 (Lausana, Suiza) respectivamente; o los que se instalaron en el Mercado Municipal de Reus a modo de tríptico, *Nodriments Terrestres*, en 1991. Y en Alforja, en 1992, un relieve con el retrato de su amigo Octavi Fullat en la placa de homenaje que se encuentra en la casa natal del filósofo.

En 1995, el Viver d'Empreses de Reus le encargará para su vestíbulo una obra, en este caso fue un mural esgrafiado titulado *Creació*.

El último gran encargo que acometió Jassans fue el de una escultura de *Sant Jordi* para el Parlamento de Catalunya en el año 2003. El encargo llegó al escultor gracias a la intervención de Josep Poca —exsacerdote que ofició el matrimonio de Jassans, y que también intercedió en el encargo de la escultura *la Flama* para el Institut Pere Mata de Reus— quien en su investigación sobre la historia del Parlament de Catalunya había encontrado documentación sobre un *Sant Jordi* del escultor italiano Donatello que hasta la guerra civil se encontraba en el edificio del Parlament. Poca convenció al gobierno de Joan Rigol para restituir la imagen del patrón de Cataluña, y sugirió a Jassans para acometer la escultura. Para esta escultura Jassans optó por una representación de Sant Jordi que recuerda a la realizada por Donatello. (Poca Gaya, 2015: 156-159)



A la izquierda el *Sant Jordi* de Donatello desaparecido durante la Guerra Civil del Parlament de Catalunya, a la derecha la escultura que Jassans realizó en el año 2003. En ambas imágenes se puede apreciar una interpretación poco habitual de la iconografía del santo: ninguna referencia al dragón y ausencia de la espada o lanza. La composición de la escultura indica que Jassans se pudo inspirar en la obra del maestro renacentista para su escultura.

A nivel internacional la obra de Jassans también tuvo visibilidad a partir de exposiciones, concursos y reconocimientos como el de la National Sculpture Society of New York que le nombrará miembro correspondiente en 1978. En 1981 le será concedida una mención del tribunal en el *XV Grand Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo*. En 1986 participará en París en el *Prix de Portait Paul-Louis Weiller* con un retrato de su esposa en madera de abedul, y expone en la galería Hauptwache de Wetzlar, en la República Federal de Alemania. La Académie Europé des Sciènces, des Arts et des Lettres de París le nombra miembro correspondiente en 1989. Junto con su hermano Miquel expone en 1994 en la Volksbank Galerie de Linderberg, Alemania, en 1994. Y en Estrasburgo en 1998. En 2001 cinco de sus esculturas son seleccionadas como representación de la Escultura contemporánea en Tarragona en el *Reichkandof* de Berlín. Y en diciembre de 2002 participa en el Salón Internacional de Banyuls-sur-Mer.

No obstante Jassans era un hombre, como ya hemos comentado, muy ligado a su tierra, y además de las exposiciones mencionadas participó constantemente en exposiciones a nivel comarcal y regional, como por ejemplo el *Saló de Maig* de la *Galeria Anquin's* en Reus donde, casi sin excepción, participó anualmente desde 1975 hasta 2005.

Todas estas exposiciones, concursos y encargos de obra pública hizo que la obra de Jassans no pasara desapercibida entre la crítica del arte, en especial en territorio catalán. Así, durante su vida aparecieron tres volúmenes monográficos dedicados a su obra: en 1979, *J. S. Jassans*, por Francesc Miralles en la *La Gran Enciclopedia Vasca*; Francesc Fontbona y Alexis Eudald Solà publicarán en 1989 *L'escultor Jassans*; y de nuevo, Francesc Miralles, recopilará la catalogación más completa de su obra en *Jassans, La pervivència de l'esperit clàssic*, 2003.

Posteriormente a su muerte se editarán otros dos títulos con su obra, en 2007, con motivo del homenaje que la Universidad de Barcelona organizará en el primer aniversario de su fallecimiento se publicará *Jassans, una vida dedicada a l'art de modelar*; y en 2013 el Museo Europeo de Arte Moderno (MEAM) de Barcelona organizará una gran exposición con un libro-catálogo, con el mismo título, *Un Segle d'Escultura Catalana*, en el que se incluirán algunas de sus piezas y una breve biografía.

Además de éstos libros aparecerán reseñas sobre su perfil biográfico en *Who's who in Spain* (1987), *Men of Achievement* (1989) y el *Diccionario Biográfico Europeu*, editado en Brujas (Bélgica) en 1995.

En el libro de 1994, *Homenots del Sud*, Xavier García le dedica un capítulo a su obra.<sup>5</sup>

Con el tiempo Jassans suplió la falta de cultura restringida por los condicionantes de su infancia y juventud, llegando a convertirse en un artista de un gran trasfondo filosófico. De la mano primero de su maestro Rebull, y más tarde de su amigo, el filósofo Octavi Fullat, Jassans amplió su visión del arte y de la vida, llegando a unas cuotas intelectuales innegables de las que dan fe las reflexiones que nos dejó en su tesis doctoral, *Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica*, así como los artículos que publicó en revistas.<sup>6</sup>

---

5 Para consultar los datos de las publicaciones citadas ver el apartado Bibliografía.

6 Se puede consultar el manuscrito de la tesis de Jassans, y los artículos que publicó en diarios y revistas en los Anexos.

También dejó muestras de sus conceptos en eventos como *la Trobada de Filosofia i Art*, que organizó Octavi Fullat en Castellvell en 1987, o conferencias como la que ofreció con motivo del Congreso Nacional de Bellas Artes, celebrado en 2005 en la Universidad de la Laguna (Tenerife) con el título: *Del aprendizaje tradicional del arte en el taller a su enseñanza en la Universidad*.



Fotograma del reportaje que Televisión Española grabó en el taller de Jassans en 1980 con motivo de su exposición en la Sala Parés de ese año.  
<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1937/1465354/>

## 2.7. La Grecia imaginada

Aunque durante gran parte de su vida la situación económica de Jassans fue delicada, las ansias de conocimiento y su inquietud le hicieron aprovechar las oportunidades que tuvo para poder viajar y conocer de primera mano el arte europeo. Aun así, las circunstancias hicieron que hubiera un destino al cual no viajaría: Grecia. Pese a que en las obras y las palabras de Jassans la referencia a Grecia era siempre constante, su contacto real con las esculturas griegas tuvieron lugar únicamente mediante los viajes a las tierras italianas de la Magna Grecia o visitando los museos de otros países de Europa. (Egea/Arnau, 2016)

Su primer viaje a la búsqueda de referentes artísticos fue con 19 años. Gracias al premio obtenido en el Certamen de Arte Juvenil (1957), pudo asistir al Albergue Nacional de Artes Plásticas, donde pudo estudiar de primera mano la escultura castellana. Pero la impresión que sacó de esa experiencia no le sedujo, apenas se había iniciado su camino en el mundo de la escultura pero él ya intuía que aquellas obras le resultaban, aunque técnicamente admirables, de un sentimiento que nada tenía que ver con su sensibilidad. Más tarde, ya en el taller de Rebull, entendería que las formas que realmente le hacían vibrar eran las de la escultura mediterránea.

Así, tras el relativo éxito de esta estancia en Madrid, Valladolid y Toledo, su siguiente peregrinaje fue hacia el destino ineludible para cualquier artista catalán del siglo XX, París. Corría el año 1966 y Jassans visitó la capital francesa para poder comprobar de primera mano la contundencia de la colección de escultura antigua del Louvre, la pintura impresionista, y por supuesto la obra de Maillol.

En 1973 en su búsqueda de referentes de la gran escultura mediterránea se desplaza a Italia para absorber la verdad plástica que emana de las excavaciones de Pompeya y Herculano, así como los museos de Roma y Nápoles.

Siempre con la escultura clásica en la mente se desplazó, en el año 1979, a Londres para poder visitar el British Museum, con especial atención a las salas de arte griego y mesopotámico. Cuatro años más tarde, en 1983, se desplazará a la Glyptothek de Múnich para contemplar 1200 años de escultura, desde los arcaicos *Kouros*, hasta los refinados bronceos romanos, una verdadera

muestra de la “Verdad escultórica” que siempre persiguió Jassans. Buscando cerrar el ciclo de la revisita del clásico en 1992 viajó a Florencia, cuna del renacimiento.

Pero, como hemos dicho, si hay algún viaje que marcó especialmente a Jassans fue, paradójicamente, el que no llegó a realizar nunca, el epicentro de la escultura mediterránea, Grecia. Jassans siempre manifestó su deseo de conocer la patria de Fidias, de Praxíteles y de Lisipo, ya que, en mayor o menor grado, se inspiraba y alimentaba de su obra. (Fontbona/Solà, 1989: 12-13)

Y es que sin necesidad de pisar jamás tierras helenas, Jassans siempre mostró un innegable vínculo con la escultura griega. Un vínculo que, a pesar de lo que a priori puede parecer, no tiene que ver tanto con la estética, sino que el nexo de unión es la integración de arte y pensamiento, no se trata simplemente de una manera de hacer sino de cómo entender la vida. Jassans busca la vida a través de la escultura, y al igual que los griegos identificaban la Belleza como la más elevada concepción de las virtudes del hombre, él persigue la Forma como esencia vital. (Miralles, 2003: 30)

El propio Jassans nos advierte en su tesis doctoral: «No busqueu en la meva obra cap altre justificant que el voler copsar tota la palpitant emoció dels cossos, la seva gràcia infinita, la seva puresa, el seu captivador atractiu, tota la immensa dignitat humana que contenen. En una paraula, voldria plasmar tota la vida que bull en el seu interior a través de la “forma viva” que es manifesta exteriorment. Qualsevol altra elucubració més o menys benintencionada que sorgeixi sobre la meva obra li sera totalment aliena» (Salvadó Jassans: 20-21)



Jassans durante su visita a Pompeya, 1973. FSB.

## 2.8. *Non omnis moriar*

El verano de 2005 la familia Jassans recibiría una de las noticias más amargas. Todo se desencadenó durante el primer sábado de julio, una mañana típica de verano, sol radiante y un fuerte calor. En la plaza del Mercadal de Alforja se celebraba el encuentro anual de *puntaires* organizado por el *Grup de Puntaires Teresa Pallisa*. El acto se celebra en honor a Teresa Pallisa desde su muerte en el año 2000 a causa de un cáncer. Teresa era la cuñada de Jassans, y por ello acudía cada año al encuentro. Pero en esa ocasión la jornada transcurrió de manera totalmente diferente a lo esperado, ya a primera hora de la mañana surgieron dudas sobre la asistencia al acto, al encontrarse Jassans algo indispuerto sin motivo aparente, pero finalmente decidió acudir para cumplir con el compromiso.

Estaba charlando con dos monjas, una de ellas de Alforja, que pertenecían a una orden para la cual Jassans había hecho una imagen del padre fundador. En un momento de la conversación el escultor sufre un ligero desvanecimiento y se sienta en el suelo, en primera instancia parecía una lipotimia provocada por la temperatura elevada. Antonieta, desde la distancia, advierte la situación y se acerca a ver qué le sucede a su marido, tan pronto como se aproxima presiente que algo no va bien, y la confirmación llega de parte de una de las religiosas que le aconseja que se trasladen de inmediato al Hospital de Reus

Una vez en el hospital los exámenes médicos arrojan unos resultados aciagos. Se trata de un cáncer de páncreas inoperable. Comenzó aquí un tratamiento paliativo destinado a intentar mantener un nivel de calidad de vida lo más aceptable posible durante el inevitable avance de la enfermedad. Ocho meses después, el 26 de febrero, Jassans pedía a su mujer que adelantase su ingreso en el hospital, era domingo, y el lunes siguiente tenía sesión de quimioterapia, pero él insistió en adelantar el tratamiento. En los días posteriores la enfermedad avanzó sin tregua hasta el punto que el jueves siguiente la familia decide trasladarse a la casa del pueblo para cumplir el deseo de Jassans de morir en casa y rodeado de sus amigos. Así fue, sin necesidad de avisar a nadie a la llegada a Alforja ya les esperaban familiares y amigos, que se acercaron a dar el último adiós a Jassans y acompañar a su esposa e hijos en esas horas tan desoladoras.

El viernes 3 de marzo fallecía el último gran escultor de la saga mediterránea de Aristides Maillol, que con su incansable trabajo consiguió hacer revivir la esencia de la escultura clásica y dejó para la historia obras que conectan el concepto más puro de la forma, con la energía vital que solo el trabajo del natural ofrece. Llevando, gracias a una sensibilidad exquisita y una depurada técnica, al límite su lema: geometrizar la vida para vivificar la geometría.

Jassans no fue un escultor sin más, él tenía por la escultura una veneración especial, era como un tipo de religión. Este sentimiento, aparte del estilo, fue sin duda el gran legado que recibió de su maestro, Joan Rebull.

Era también un hombre de lecturas concretas, que en un primer momento pueden parecer dispares: conversaciones con Picasso, conversaciones con Pau Casals, desde la estética taoísta a la estética marxista, desde Worringer a Gabriel Marcel. Son lecturas que nada tienen que ver con la escultura propiamente y que tienen que ver con el último fundamento del arte, del pensamiento. Son lecturas que abren nuevos aspectos a la consideración de la vida y del hombre. De ahí que, de modo indirecto, sean lecturas que matizan y confirman sus apreciaciones sobre el hecho escultórico. (Miralles, 1979: 7)



Jassans junto a su esposa Antonieta Borràs, poco después de su boda. FSB.

### 3. Docēre

«El primer dia de classe en Jassans es va presentar projectant-nos una selecció de diapositives de la seva obra, al mateix temps que ens parlava de tota una serie de qüestions relacionades amb allo que ell anomenava el concepte escultoric. Qüestions de les quals jo no havia sentit parlar fins en aquell moment i, per tant, ni m'havia plantejat. Si haig de ser sincer, aquell dia poca cosa vaig entendre de tots aquells raonaments . La meva ignorancia va fer que, quan va pronunciar aquella frase del seu mestre, l' escultor Joan Rebull, que l'escultura és un forat a l'espai, a mi em fos senzillament inintelligible.» (Sergi Oliva en: Universidad de Barcelona, 2007: 17)



### 3.1 Trayectoria académica

Durante cuarenta años Jassans compaginó su labor artística con la docencia: primero en la Escola EINA (1966) y más tarde en Bellas Artes (1971) —también fue Académico Correspondiente de la Real Academia Santa Isabel de Hungría de Sevilla (2002). Tan remotos son sus inicios como docente que nos tenemos que remontar a la época en que la Facultad de Bellas Artes todavía era Escuela, y no tenía todavía el grado de formación universitaria, hecho que no sucedió hasta 1979. Ese mismo año Jassans fue nombrado subdirector de la recién nombrada Facultad de Bellas Artes, (BOE núm. 218, de 12 de septiembre de 1978: 21293-21294), cargo que apenas ocupó unos meses debido a sus desavenencias sobre la gestión de la institución.

Tal vez fuera por su carácter, amable pero siempre directo y sin concesiones sobre sus creencias, o por su poca afinidad con la burocracia institucional, Jassans siempre fue una *rara avis* entre el cuerpo docente. Jassans ganaba en las distancias cortas y se perdía en la globalidad de la institución, era admirado y querido por los alumnos, respetado por los profesores, pero olvidado por las directivas y órganos de gestión.

Los cambios que se sucedieron durante el paso de Escuela a Facultad, con la consiguiente necesidad de la Universidad de Barcelona de dotar a la nueva licenciatura de doctores y catedráticos, ayudaron al rápido progreso de Jassans en el mundo académico —por descontado que no pretendemos restar méritos a su labor ni a su valía, pero en otro contexto sería complicado pasar de doctor a catedrático en apenas cuatro años.

En 1971 Jassans comienza a ejercer de profesor y, en el año 1976, tras ganar las pertinentes oposiciones pasa a ser profesor titular de escultura (BOE núm. 268, de 8 de noviembre de 1976: 22008). Tras su fugaz paso por el cargo de vicedecano, en 1983 se doctora con una tesis titulada *Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica*<sup>7</sup>, la cual irá acompañada de tres esculturas: *Rabaceira*, *Raquel* y *Nerea* (cat. 117, 89 y 137 respectivamente). Cuatro años más tarde, en 1987, obtiene la cátedra de Morfología Escultórica del Cuerpo Humano.

---

7 El texto de la tesis se puede consultar en el Anexo.

Como catedrático, entre los años 1995 y 2005, formó parte de las comisiones que valoraban los concursos para las plazas de profesorado universitario de toda España: Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Vigo, Universidad de La Laguna (Tenerife), Universidad Politécnica de Valencia, Universidad del País Vasco, Universidad de Sevilla, Universidad de Granada, Universidad Miguel Hernández (Elche), Universidad de Salamanca y, por supuesto, la Universidad de Barcelona.

Pero no obstante Jassans no se sintió cómodo en el entramado universitario, para él la posición de profesor suponía un alivio económico, pero sobre todo consideraba que tenía la obligación de continuar con la labor de transmitir la escultura a las nuevas generaciones, igual que Rebull hizo con él. Más allá del día a día de las clases, la relación de Jassans con la universidad se fue enfriando hasta quedar relegado a un ostracismo mutuamente consentido.

A pesar de todo Jassans nunca perdió su ilusión por la docencia, ni su entereza profesional. En sus clases no había lugar para los prejuicios ni los lugares comunes de la teoría del arte que abundan en la universidad. Allí no había abstracción o figuración, había Arte, no había teoría o práctica, había Escultura, todo giraba en torno a la vida y la docencia adquiría un sentido holístico ya que todo estaba relacionado y tenía una razón de ser. Jassans pretendía que sus alumnos sintieran lo mismo que él cuando acudía al taller de Rebull: una acción creativa coherente y una intelectualidad depurada y enriquecida por la experiencia artística. (Salvadó Jassans, 2006)

La intención de Jassans era abrir la mente a sus alumnos, educar la mirada y transmitir el culto por el trabajo bien hecho, con calma pero con emoción, sin prisas pero con intensidad. Su intención era la de transmitir los medios para que los alumnos pudieran crecer a partir de la propia experiencia, de poder vivir el arte antes que de explicarlo, pues como él decía: «L'art no es pot definir amb paraules, per una raó molt senzilla, perquè el fet de "definir-se" pertany a un camp que no és el de l'art, sinó al de la paraula. Heus aquí el dilema. O sigui, que l'art per mi és indefinible per propia naturalesa, perquè és del món de la realitat com ho és un arbre, un plor, un nen o tot allò existent en general.» (Fontbona/Solà, 1989: 21-22)

### 3.2. Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica

Los conceptos escultóricos que aprendió Jassans de la mano de Rebull, junto con su forma de entender la vida y su pasión por el oficio de escultor, forman un todo compacto y difícilmente separable. Así su labor docente durante toda su trayectoria en la Universidad de Barcelona se presenta como una continuidad a su trabajo como escultor, e igual que esta, se mantiene firme en unos principios básicos que no variarán apenas con el paso de los años.

Toda esta doctrina escultórica que Jassans percibe muy claramente en su época de formación la trasladará de viva voz a sus alumnos, y la sintetizará por escrito en 1983 en su tesis doctoral *Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica*.

El formato de la tesis nos habla mucho de su manera de entender la enseñanza en el ámbito artístico de la época, con una mayor importancia de la acción sobre la palabra. El documento escrito sorprende de entrada por su escueta extensión, 42 páginas, pero también por la particularidad de ir refrendado por tres esculturas: *Rabaceira, Raquel y Nerea*.

No obstante la tesis tiene un componente conceptual destacable, las apreciaciones que se puedan hacer a priori sobre la ligereza del texto, a juzgar por su extensión y el acotado número de referencias bibliográficas que presenta, quedan rápidamente en un segundo plano cuando nos adentramos en la lectura del redactado. Con toda seguridad una tesis de esa índole sería hoy en día criticable dentro del entorno académico por ser intencionadamente autorreferencial —ya el título es una declaración inequívoca de intenciones— pero a pesar de ello, el documento tiene un gran valor para desgranar la intelectualidad que se entremezcla con los mecanismos técnicos del oficio en el proceso creativo de Jassans.

Acompañando la defensa de su tesis con la presencia de algunas de sus obras, Jassans reafirma su idea de que el conocimiento debe ser vivo, y de que la teoría de por sí, sino va acompañada de una vivencia directa del acto creativo, queda falta de la autenticidad que confiere la praxis. La época que vivió Jassans durante sus primeros años en Barcelona compaginando la asistencia al taller de Rebull con las clases en Bellas Artes, le marcarán claramente en este sentido; para él la enseñanza de Rebull provenía de la fuente misma de la

creación mientras que la de la universidad era un compendio de fórmulas pre-establecidas y que se repetían incesantemente hasta que perdían su sentido y su valor artístico.

«No podemos concebir la enseñanza del habla sin palabras. Pero cualquier idioma es tan útil como otro por lo que es absurdo querer inventar uno nuevo para cada ocasión. No se trata de inventar idiomas si no de decir cosas que interesen al hombre en cualquiera de ellos. La obra de arte también es un lenguaje, el lenguaje que sólo puede aprehenderse a través de su forma, esto es, de sus obras. El arte puede teorizarse, pero no se puede enseñar sólo a través de sus teorías.» (Salvadó Jassans, 2006)

A continuación haremos un análisis completo de la tesis, analizando parte por parte el contenido, siguiendo el mismo orden del desarrollo de la narración de Jassans. Para reforzar algunas de las ideas descritas en el texto original, añadiremos algunos matices extraídos del discurso que realizó en las jornadas *Renovar la tradición*, organizadas por la Universidad de La Laguna dentro del marco del Congreso Nacional de Bellas Artes del año 2005.<sup>8</sup>

---

8 Las ponencias del congreso fueron publicadas meses después (2006) por el servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna bajo el título *Renovar la tradición*.

### 3.2.1. Parte primera: la investigación en el campo artístico

En el preámbulo de la tesis, Jassans aclara que su labor escultórica, más allá de un proceso técnico, parte de una intención de investigación continua sobre el lenguaje plástico. Pero hace hincapié en la diferente naturaleza de la investigación artística, respecto de la investigación científica, y de la confusión que se puede generar sino las diferenciamos correctamente —especialmente dentro del contexto universitario, que es en el que se centra esta primera parte de la tesis:

«Partint del principi, referit fins a la societat, que el tot és superior a la suma de les parts, crec sincerament que a l'art cal donar-li el valor d'aquest Tot. Es a dir, com expressió i comunicació a través de la imatge i de la forma. L'art és un problema de gran síntesi, com més totalitzador, millor. L'anàlisi és necessària, sens dubte. Però, avui que està tan de moda parlar d'investigació, és fàcil deixar-se arrossegar per aquest corrent que té el perill de deixar-nos en el medi, sense arribar a la fi. Amb la transformació de les escoles d'art en facultats, la febre "investigadora" en el medi artístic a arribat al seu punt més alt. Però no perdem de vista que les ciències no són igual que l'art. Si en les ciències la investigació ho és gairebé tot, en l'art l'assumpte no és tan clar.» (Salvadó Jassans, 1983: 1)

Más adelante Jassans se apoyará en una cita de Roger Garaudy<sup>9</sup> para distinguir entre conocimiento artístico y científico, y así reivindicar la posición del artista que, como creador, dispone de la capacidad única para opinar respecto al acto creativo —acto que para él es en esencia una investigación en la medida que es auténtico, y por lo tanto dotado de una originalidad intrínseca.

La investigación presupone una evolución progresiva y acumulativa, mientras que el arte es una realidad absoluta que, en su naturaleza más íntima, no tiene progreso. A lo sumo lo tendrá en su aspecto técnico, pero no en su núcleo esencial. La investigación para Jassans es el estudio sistemático de la realidad, su finalidad consiste en conseguir lo que se podría calificar de «certidumbre científica», la cual se alcanza en el momento en que se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad. (Salvadó Jassans, 2006)

---

9 «El coneixement és vàlid per la seva objectivitat, l'art ho és per la seva humanitat. La realitat científica admet l'absència de l'home; contràriament, la realitat artística exigeix la seva presència»

Estas reflexiones hay que considerarlas desde el paradigma del debate que, en aquella época, existía respecto a la superioridad del arte abstracto frente a la figuración, y que se basaba en la creencia de que mientras el arte abstracto indagaba en los límites de la representación, la figuración se limitaba a un proceso casi mecánico de copia mimética. Evidentemente, Jassans estaba totalmente en desacuerdo.

Pero no lo estaba por la valoración de la investigación por encima del oficio, sino más bien por la definición de arte figurativo y abstracto en que se asentaba dicho debate. Según su planteamiento, y como veremos en breve, Jassans se consideraba un escultor abstracto, en cuanto sus obras partían de concepciones totalmente abstractas que se acercaban a la representación figurativa por una necesidad interior hacia la figura humana.

Pero, antes de abordar de lleno la dialéctica abstracción-figuración, todavía debemos clarificar algunos aspectos respecto a la investigación en el campo artístico. Así, siguiendo el orden del discurso de la tesis de Jassans, encontramos todavía razones que nos alertan sobre el peligro de equivocarse la finalidad de la investigación dentro del ámbito de las Bellas Artes.

El método analítico no puede ser un lenguaje plástico, ya que responde a un paradigma diferente al artístico. La pregunta —investigación— no se puede presentar como si fuera la respuesta —resultado artístico. En última instancia, ante la posibilidad de admitir una investigación artística, para Jassans lo lógico sería la presentación de los resultados —obras de arte—, pero nunca la presentación de la propia investigación como finalidad. Precisamente para confirmar esta posición, la tesis de Jassans contaba con una parte escrita y otra parte que eran algunas de sus esculturas.

«Ya Aristóteles distinguió en el inicio de su *Metafísica* entre saber poético o *tékhne*, y el saber de la *epísteme*, o saber algo por “demostración”, consistente a mostrar una cosa a partir de otras anteriores, discursivamente, que constituyen su sostén lógico. El arte es una forma de *poiesis*, de producir algo valioso en sí mismo y no en función de otras realidades. De alguna manera, la *poiesis* artística queda emparentada con la praxis aristotélica, no en cuanto lo obrado se remansa en el productor, sino en la medida en que la obra artística vale en sí misma y no en función de su utilidad, como acontece en las otras modalidades de la *tékhne*.» (Salvador Jassans, 2006)

Continuando las reflexiones de Jassans en el orden que las expresa en su tesis, y después de apuntar en el preámbulo la diferencia entre los saberes científicos y artísticos, el segundo capítulo del documento abarca una definición general del arte: «Segons el meu punt de mira, l'art no és a priori una funció social, ni moral, ni tan sols professional, sinó més aviat una alta funció de l'esperit humà que el dignifica» (Salvadó Jassans, 1983: 4)

En diferentes ocasiones hemos repetido la cohesión existente entre la filosofía de vida de Jassans y su labor artística, por tanto no sorprende por su parte la concepción del arte como parte de la esencia misma de la naturaleza humana, como aquello que nos distingue del resto de seres vivos. Las actividades que realmente nos hacen ser humanos son aquellas que no tienen una finalidad práctica concreta, sino que se enmarcan en un conjunto de necesidades más trascendentes. Del mismo modo que el canto nos transporta a estados emocionales muy alejados de la primigenia utilidad de las cuerdas vocales de emitir sonidos que alerten al resto del grupo, el arte tiene una misión más próxima al amor o a la religión que no la mera creación de objetos.

«Respecte a tota altra activitat humana, l'art seria allò que representa l'amor en el pla moral i en qualsevol de les relacions interpersonals. Però així com l'amor eleva aquesta relació per sobre de totes les relacions possibles entre els éssers de l'univers, l'art eleva l'acció de l'home sobre tota altra acció. Cap més de les seves activitats no ultrapassarà el seu alt grau en l'escala evolutiva. És a través de l'amor, la religió i l'art que l'home pot evitar la seva degradació i atrofiament espiritual. Son aquestes tres activitats que el diferencien dels altres animals i en definitiva el fan persona.» (Ibídem)

Una vez identificada la naturaleza transcendental del arte, Jassans acepta la dificultad de encontrar una definición categórica del arte, explicando que esta depende de los condicionantes ideológicos y culturales de cada época. De hecho rechaza el postulado de axiomas en este sentido por considerar que estos solo pueden darse en las ciencias exactas, cosa que no quita importancia al hecho de plantearse una definición propia del arte como ejercicio intelectual que ayude al artista en su crecimiento. Se plantea entonces la necesidad de reflexionar sobre el origen del arte, y para hacerlo Jassans opta por hacer una síntesis de las teorías que para él son más representativas, ya sea para reforzar sus propias opiniones o ya sea para refutarlas, como en el caso de Arnold Hauser, el cual es citado para exponer la teoría de los artistas como especialistas improductivos fruto de una sociedad con abundancia material.

Jassans contrapone la idea del historiador búlgaro a su creencia respecto al nacimiento del arte en el cual este responde, más que a una abundancia, a una necesidad, una necesidad profundamente imperiosa que se traduce en algunos casos como exigencia creadora y en otros como apetencia contemplativa.

«Aquest és el cas dels meus començaments, quan a molt tendra edat, el fascinant atractiu per la representació plàstica i per la forma estètica en general, s'imposava fins que la pròpia realització actuava de manera alliberadora de tan titànic imperatiu interior. Aquest incontingut afany de dibuixar-ho tot, no sabia molt exactament a quina finalitat responia, però bé podria ser una barreja d'apetència possessiva, simultània al plaer de la creació de la pròpia obra i de l'autofruïció estètica.» (Salvadó Jassans, 1983: 5)

El arte en el caso de Jassans es una llamada interior, una inclinación hacia formas de expresión plásticas, primero surge la necesidad de dibujarlo todo, de captar los matices de la realidad que le rodea para indagar sobre su propia relación con el universo en que se desarrolla. Para Jassans esta sensación de placer estético es recíproca e inseparable de la libertad. De igual modo que en el caso de la religión fe y amor constituyen un todo indisoluble, en arte, creación es igual a libertad y viceversa: «Per aquesta raó la sociologia, la filosofia, la moral, la política, etc. podran com a molt ser condicionants de l'art i per tant de la llibertat, però mai no podran ocupar el centre absolut de la personalitat creadora, erigint-se en mòbils o origen del mateix art.» (Salvadó Jassans, 1983: 6)

Otra de las teorías extendidas sobre el origen del arte es su condición de parte esencial en rituales mágicos desde los albores de la humanidad. A través del símbolo el hombre comienza a estructurar el caos en que se encuentra en el momento que toma consciencia de sí mismo. Este símbolo, ya sea representación plástica, ya sea palabra hablada o escrita, es una herramienta primigenia de análisis y ordenación de la realidad y, por tanto, de conocimiento. Aunque en este sentido existen diversidad de opiniones y teorías que avalan tanto la necesidad de conocimiento como precursora de la necesidad de expresar dicho conocimiento y, por tanto, de la creación de métodos de comunicación y símbolos, como la argumentación, que defiende Jassans, de la tendencia a la creación plástica previa a cualquier otra necesidad. Así el artista manifiesta de forma espontánea su condición de creador, y no es sino a posteriori que se le concede un valor y una utilidad a su creación.

Por tanto, la circunstancia que el arte sea imprescindible en muchos rituales y que en diferentes épocas y culturas se le otorgara condiciones mágicas es algo innegable, pero esto no quiere decir que el arte sea la respuesta a una demanda de objetos litúrgicos, sino que, más bien, la fascinación estética ha llevado a otorgar a ciertas creaciones el valor de puente con la espiritualidad.

«Que l'art en aquelles èpoques hagi tingut "funcions" màgiques o rituals, es innegable, perquè fins als nostres dies ha arribat la utilització de l'art per a fins religiosos i infinitat d'aplicacions més. Però d'aixo a afirmar que el ritu i la màgia foren l'origen de l'art, hi ha un abisme. Innombrables mostres d'art rupestre es troben precisament en petits indrets, on el caçador esperava a l'aguait la seva presa, o bé en els foscos habitacles de les cavernes. Ni els primers ni els segons eren llocs naturals per a celebrar-hi ritus, ni màgics ni religiosos. Aquests necessitaven la més gran dimensió de l'aire lliure. Per contra l'espera silenciosa i pacient del caçador convidava a l'expressió íntima de la pintura. A la caverna, eren les inacabables nits hivernals, les que propiciaven l'"artista" a deixar anar la seva fantasia creadora i plasmar-la.» (Salvadó Jassans, 1983: 6-7)

Existe también la corriente de pensamiento que muestra las primeras herramientas prehistóricas como precursoras de la obra artística. Pero si aceptamos la idea de que el arte responde únicamente a una necesidad de orden espiritual automáticamente hemos de descartar la posibilidad de que una herramienta pensada, por ejemplo una piedra afilada para cortar, venga precedida de una llamada inconsciente al disfrute estético, sino más bien a una circunstancia concreta en que los dientes no son suficientemente poderosos para seccionar un material. La utilidad del arte no puede ser de origen mecanicista, sino que está vinculado a su origen y motivación, la tendencia natural del ser humano al placer estético.

### 3.2.2. Parte segunda: abstracción y figuración

En este discurrir llega Jassans a las teorías que Worringer expone en su conocido *Naturaleza y Abstracción*, abriendo el debate sobre uno de los puntos más importantes de la aportación teórica de Jassans en su definición del arte. La definición de abstracción en el arte figurativo. Y es que Jassans aseguraba sentirse más cómodo en el “bando abstracto” de la Facultad de Bellas Artes, que entre los profesores figurativos. Es más, él se autodefinía como escultor abstracto, ya que lo importante de su modelado, el concepto de forma, se entroncaba más en un discurso abstracto, con la particularidad de que Jassans tenía una tendencia natural e ineludible hacia la vida y, por tanto, hacia las formas humanas.

Lo realmente importante para Jassans en una obra de arte no era el lenguaje, si era abstracto o figurativo, sino el contenido. Un ejemplo recurrentemente repetido para visualizar este aspecto es el de comparar la plástica con la poesía. La belleza de un poema no reside en el idioma en que está escrito —este puede ser castellano, inglés, chino o cualquier otro, sin restar ni añadir nada en su valor artístico—, lo importante es las emociones que transmite; del mismo modo una escultura, ya sea más figurativa o más abstracta, debe ser valorada en función de las emociones que transmita. Para componer un poema debes conocer las reglas ortográficas y gramaticales de un idioma, y expresarte en ese idioma que te es más cercano y que dominas, y en el caso de las artes plásticas sucede lo mismo, primero se han de conocer los rudimentos del oficio y después el artista debe expresarse en el lenguaje que les es propio.

«Amb anterioritat al nostre segle, ni tan sols es plantejava el dilema abstracte-realista malgrat la seva ja tan dilatada existència. No obstant això, ara es planteja el problema. De totes maneres, seria erroni plantejar-lo des del punt de vista de la semblança. La naturalesa de la realitat creadora i la de la realitat natural, no tenen cap relació. La qüestió no ha de plantejar-se entre figuratiu i no figuratiu, sinó entre art viu i art estèril. La força creadora d'interioritat i superació del pla visual, no està en relació de semblança de l'obra artística amb la realitat exterior, sinó en un món interior que eleva l'obra fins a les més altes vibracions de l'esperit contemplatiu.» (Salvadó Jassans, 1983: 8)

Aquí vale la pena comparar los pensamientos de Jassans con los que años más tarde desarrolló Luis Racionero. A pesar del gran número de estudios teóricos e históricos sobre arte, y a pesar de las posibilidades productivas que

acercan la experiencia artística cada vez a más gente —ya sea como espectadores ya sea como artistas—, nunca en la historia cultural de occidente el entorno físico diseñado por el hombre había sido tan antiestético. El arte en occidente, como otros aspectos de la cultura, ha caído según Racionero en el mecanismo del sistema económico materialista, donde importan más la eficacia y el funcionamiento que la belleza y la calidad. Así el arte ha perdido la capacidad para cumplir su función social: «hacer consciente el subconsciente, abrir las puertas de la percepción y dar forma expresiva a los grandes temas que preocupan a la sociedad en cada generación.» (Racionero, 2008: 7-8)

No existe diferencia entre arte abstracto y figurativo: lo importante es la capacidad expresiva de la forma. El arte figurativo, si quiere traspasar la barrera de la imitación y el mimetismo y ser una herramienta de transcendencia para el espíritu, no puede ser basarse en un sistema mecánico de copia, y al hacerlo está entrando en el mundo de la representación de lo invisible, de la encarnación de la sensibilidad y, por tanto, se está alimentando de conceptos y mecanismos propios del arte abstracto.

De igual modo el arte abstracto no puede crecer de la nada, no existe creación que no provenga de una interpretación, de una inspiración del mundo que nos rodea, por tanto, hasta el arte más abstracto proviene de una representación de la realidad, de un cierto grado de realismo. Como dijo Picasso: «No existe arte abstracto. Siempre hay que partir de alguna cosa. Después se puede eliminar todo resto de realidad. En cualquier caso ya no hay peligro porque la idea del objeto habrá dejado una marca indeleble.» (Hess, 2003:68)

A lo largo de la historia del arte la frontera entre figuración y abstracción se ha ido redibujando constantemente pero, especialmente en el siglo XX, esta línea se ha vuelto extremadamente difusa. Analizando la obra de Maillol, Rebull y Jassans nos podemos hacer una clara impresión de ello. Las esculturas de Jassans se pueden considerar más figurativas que las de Rebull, en tanto que la apariencia es más realista, pero a su vez las esculturas de Rebull son menos idealizadas que las de Maillol, cuyas esculturas nadie duda en considerar como figurativas pese a que difícilmente podemos encontrar mujeres que se adapten completamente a las proporciones de las obras del maestro rosellonés.

Así los tres escultores son figurativos, con tres niveles de aproximación a la realidad diferentes, pero a la vez son tres artistas que basan su creación en la geometría, que es la concepción de la forma tan abstracta como la de Brâncuși, Moore o Matisse

Precisamente Matisse, pese a lo que pueda parecer a priori por la diferencia de estilos, era un artista admirado por Jassans, y de él es la cita que utiliza para exponer la relación entre abstracción y realismo: «En primer lloc jo diria que no existeix art abstracte. Tot art és abstracte en si mateix quan és l'expressió essencial despullada de tota anècdota... El punt de partida és sempre un objecte». (Salvadó Jassans, 1983: 10)

Y es a través de Maillol que la escultura asimilará estas palabras que Matisse refirió a la pintura, ese desnudar de anécdota la forma, apartando todo aquello que sea superfluo y artificioso, dejando la forma en su esencia más pura, más perfecta. Y será esta la gran aportación de Maillol que resonará en la escultura europea, pero sobretudo en la catalana bajo el nombre de Mediterra-nismo, o escultura mediterránea, y que tras ser adoptada por los escultores del Noucentisme, llegará madura a Rebull y por medio de este a Jassans.

Al hacer un análisis de la índole del que acabamos de realizar, comparando la escultura mediterránea como una cadena, o linaje, que comienza en Maillol y acaba con los dos escultores del Baix Camp, no se puede pasar por alto la evidencia de que la figura de Jassans recupera algo de esos detalles anatómicos que Maillol descartaba por anecdóticos.

Pero la razón de que Jassans encuentre el equilibrio entre geometría y vida con una precisión anatómica mayor que la de sus admirados predecesores, se debe a la tendencia, como ya hemos apuntado con anterioridad, hacia una escultura que ensalce la vida: «No busqueu en la meva obra cap altre justificant que voler copsar tota la palpitant emoció dels cossos, la seva gràcia infinita, la seva puresa, el seu captivador atractiu, tota la immensa dignitat humana que contenen.» (AA.VV. (2009): *La fascinació per Grècia, l'art a Catalunya els segles XIX i XX*, Museu d'Art de Girona, Girona: 266.)

Pese a ser un enamorado de la figura humana Jassans admiraba a artistas que no eran precisamente figurativos, ya que para él la importancia de la obra de arte, aquello que la hace digna de admiración, es que esté concebida con un grado aceptable de inteligencia y con total honradez, que el artista domine el oficio para poder expresarse de la mejor manera y que detrás de todo esto esté la imperiosa necesidad de crear.

Toda la relación de equilibrio entre la fidelidad anatómica respecto al modelo y la pureza de la forma escultórica queda resumida en una de las máximas de que Jassans repetía en sus clases siempre que explicaba los conceptos formales de la escultura: geometrizar la vida para vivificar la geometría.

### 3.2.3. Parte tercera: el dibujo

En esta parte de la tesis, una vez diseccionados los conceptos de investigación y de conocimiento en los campos artísticos y científicos, y de la reflexión sobre la naturaleza del arte y la capacidad de transcendencia de la belleza plástica, el siguiente punto que se tratará es el del dibujo como herramienta primera y básica de la creación escultórica.

«Per a la materialització de l'obra d'art, en qualsevol camp de la plàstica, crec molt sincerament en el dibuix com a vehicle imprescindible per a portar-la a bon terme.

Sense la possessió del seu domini; de la seva tècnica i del seu concepte, l'obra plàstica i l'escultura en particular, aniria sempre mancada del seu més ferm suport.» (Salvadó Jassans, 1983: 11)

El dibujo es el sistema métrico de la escultura, el mecanismo que organiza y armoniza los volúmenes, que compone los espacios de lleno y vacío a partir de los perfiles. El concepto de dibujo es la mirada misma del escultor, ya que dibujar es ver, es escrutar y comprender. A través del dibujo se delimita el espacio dándole forma y, por tanto, otorgándole sentido.

En las artes plásticas la cuestión se reduce finalmente a un problema espacial, cómo distribuyes las líneas que definirán los llenos y los vacíos, los colores, los volúmenes, qué es el fondo y qué la figura. Porque en la obra de arte el resultado es un todo donde tan importante es el espacio "objeto" como el espacio que circunda el objeto: «Tant és així que es pot afirmar categòricament que l'art plàstic és, en definitiva, l'ordenació de l'espai i que l'espai és el cos mateix de l'art plàstic». (Salvadó Jassans, 1983: 13)

Y, para poder establecer un orden a través del dibujo, este necesita de un punto de referencia y ese punto absoluto en el que poder apoyarse no es otro que la vertical. La línea vertical es el origen de toda geometría ya que es, en cualquier circunstancia, innegociable. Con respecto a la vertical podemos relacionar cualquier estructura, cualquier proporción. La plomada es una constante que nos permite establecer vínculos entre las líneas y componer el espacio.

«Aconseguir veure davant del model només línies en relació a la vertical és conquerir l'a, b, c, del dibuix i l'escultura. La resta és secundària. El grafisme, les textures o "qualitats", les distintes tècniques i materials a emprar, no són altra cosa que la caligrafia i la grafologia, però no el poema.» (Ibídem)

Esta definición del dibujo como acción germinal de la obra artística y de la vertical como vara de medir y eje de relación de la composición, nos adentra en la definición de la escultura, por muy figurativa que esta sea, como un problema totalmente abstracto de equilibrio espacial, una arquitectura de la forma donde la geometría, en referencia siempre a la plomada, es la base de la construcción de la forma.

El dibujo, por tanto, es la delimitación de la forma que será, a su vez, el resultado de la superposición de la infinidad de los perfiles recortados, dibujados, en el espacio. En este dibujo sobre el espacio se compensarán los llenos y los vacíos, las luces y las sombras, siendo lo más primordial la consecución de la forma por encima de otras características de la obra, como el tema, al cual Jassans resta importancia y, del mismo modo, descarta toda relevancia a aspectos materiales como la textura y le concede a las cualidades derivadas de la técnica una relativa importancia, ya que la técnica, si bien debe ser totalmente dominada por el artista, solo tiene la cualidad de vehículo y, por tanto, se da por hecho que debe ser bien utilizada, de lo contrario el artista no puede expresarse, pero más allá de ser una condición *sine qua non*, la técnica no tiene en sí misma valor expresivo.

Jassans está totalmente convencido de que sólo el artista capaz de resolver mediante el dibujo los problemas plásticos podrá a su vez resolverlos en los ámbitos de la pintura o la escultura. Si no se puede dibujar será difícil, por no decir imposible, que se pueda componer los volúmenes de una escultura.

«Per mi, l'escultura és primer que res un dibuix a l'espai. S'ha repetit fins a la sacietat que l'escultura és un volum i no és cert; més ben dit, no és del tot cert, és tan sols una mitja veritat, donat que existeixen infinitat de volums que no són escultura. En tot cas seria un volum dibuixat a l'espai.» (Salvadó Jassans, 1983: 19)

### 3.2.4. Parte cuarta: la forma viva

Después de analizar la importancia del dibujo, herramienta imprescindible en la creación artística —al menos en las artes plásticas tal y como las entiende Jassans—, el discurso de la tesis empieza una tercera parte donde se retoman los conceptos, anteriormente apuntados, sobre ciencia, investigación y arte para exponer la dificultad de un discurso que pretenda definir el arte a partir de razonamientos cartesianos. Para Jassans el arte no tiene una definición concreta y, por tanto, a lo más que podemos llegar con la palabra es a aproximarnos a su esencia imponderable a través de la paradoja y la contradicción.

«Aquí rau la grandesa i la tragèdia del creador plàstic; en la seva possibilitat de contradicció quan, impulsat pel desig d'aproximar l'imponderable de la pròpia obra, empra la paraula. Un teòric no pot contradir-se a menys que desacrediti el propi discurs. Ben al contrari ocorre amb l'artista plàstic, ja que aquesta és pot ser l'única forma d'acostarse a la seva pròpia realitat insondable.» (Salvadó Jassans, 1983: 19-20)

Para Jassans la obra de arte es parte de un proceso que no consiste, como se ha dicho a menudo, en buscar, ni tan siquiera en encontrar. El arte es una cuestión de acción, de crecer junto con la obra, de explicar y explicarnos, con las manos, con el dibujo. Y es que, siempre según los preceptos de Jassans, el artista no puede conocer a priori como será ni como se desarrollará su obra. Evidentemente conoce el proceso y el orden metodológico del oficio, pero no nos referimos a prevenir un proceso material, sino un proceso sensitivo, por decirlo de un modo más poético, del proceso espiritual de la creación.

El arte, o mejor dicho la creación artística, es como la vida, se desarrolla en el hacer y es a través de ese hacer que el individuo crece y junto con sus acciones conforma un todo que es la propia identidad. De igual modo, la vida y la creación constituyen un camino misterioso, donde puedes decidir algunas metas parciales y como las quieres alcanzar, pero es el mismo camino el que te anuncia la siguiente estación. Es esta incertidumbre, esta incógnita, la que mantiene la llama de la curiosidad y de la exigencia imprescindible para los artistas.

Siguiendo este hilo de pensamiento, el factor que determinará la calidad de una obra de arte será la cantidad de vida que contenga, la cantidad de misterio que desvele: «En una paraula, voldria plasmar tota la vida que bull en el seu interior a través de la “forma viva” que es manifesta exteriorment.» (Salvadó Jassans, 1983: 21)

La forma escultórica, ha de ser viva, ha de contener la vida, con todo su misterio, con toda su sugerencia. Los lenguajes artísticos, los movimientos, los “ismos” en definitiva, son el resultado de tendencias históricas y culturales pero, más allá de la estética y del lenguaje, lo que realmente conformará la importancia de la obra será el aspecto vivificador de la forma, la cohesión de sensibilidad, honradez, astucia que, unidos inevitablemente a un dominio técnico, conformarán la personalidad y la identidad tanto del artista como de su obra.

En el momento que aparecen en nuestro discurso conceptos como personalidad, identidad y honradez es preciso que nos refiramos al debate sobre la originalidad. No conviene confundir la originalidad en su sentido de novedad con la originalidad derivada de un hacer propio.

«El paper de l'artista, com el del savi, es basa en escollir veritats corrents que li han estat repetides amb freqüència, però que adquiriran davant d'ell una novetat i que les farà seves el dia en què hagi pressentit el seu sentit profund.» (Matisse en: Salvadó Jassans, 1983: 32)

Debemos plantearnos primero la definición de creación. La creación humana siempre parte de algo, nunca aparece de la nada y no solo en su parte material, donde es evidente que siempre se necesita una materia prima que se transformará o se recombinará para dotarla de nuevas cualidades, sino también en el aspecto conceptual, donde el artista, al no poder evadirse de su entorno completamente, siempre compondrá su discurso transformando y recombinando ideas de sus predecesores hasta hacerla propias.

La originalidad no reside en la novedad, entendiendo como novedad lo relativo a la tendencia o a la moda, sino que la originalidad, como el propio termino indica, es lo relativo al origen, por tanto, a la esencia, a lo que nos remite al principio mismo de la vida. La originalidad en arte consiste en la autenticidad del trabajo del artista, en su personalidad cuando interpreta las formas, en su manera particular y peculiar de entender la creación.

Sin embargo la originalidad se ha entendido a menudo, especialmente en la segunda mitad del siglo XX —cuando Jassans escribió su tesis doctoral—, como espontaneidad, como golpe de genio artístico sin premeditación. Esto se debe sin duda a los experimentos de escritura automática del surrealismo primero, y de la pintura gestual de autores como Pollock. No obstante nada está más lejos de la realidad. La espontaneidad en tanto que impulsiva reduce la capacidad de actuar según la voluntad del autor y una cosa es que el artista se deje llevar en determinados momentos por su sensibilidad, y otra es que se confíe ciegamente al azar.

«Durant alguns anys hi ha hagut una exagerada mitificació de l'originalitat. Dic exagerada perquè l'originalitat en si mateixa no és cap mal, ans el contrari. Però tinguem en compte que hi ha hagut una gran confusió entre originalitat, autenticitat i espontaneïtat. L'espontaneïtat no confereix cap patent de qualitat artística. Adhuc en el cas que aquesta produïa una obra aconseguida, més aviat fóra en detriment de l'autor de l'obra, ja que l'espontaneïtat no deixa d'ésser, o quan menys de posseir una gran dosi d'automatisme, i tot automatisme redueix la voluntat. I quan la voluntat flaqueja, ja em direu què queda de la personalitat.» (Salvadó Jassans, 1983: 23)

Tampoco hay que confundir la gestualidad con la personalidad. Es recurrente el identificar las pinturas compuestas con grandes pinceladas o las esculturas donde queda muy evidenciado el rastro de la herramienta como obras que muestran el ímpetu de su creador. Nada más lejos de la realidad. Tan expresivos son los acabados de Rodin como los de Maillol y tanta personalidad y tanto significado se desprende de las figuras pulcramente acabadas de Jassans como de las obras de Giacometti o Bourdelle, por poner algún ejemplo.

«Así suele confundirse libertad por espontaneidad y a su vez ésta por originalidad y llegados a éste punto ya poco importa la adjetivación y así da igual originalidad que personalidad, y aun podríamos prolongar la lista de despropósitos si nos metiéramos a indagar según en que sentido. La originalidad en arte, procede más de la autenticidad que de la espontaneidad, toda realidad personal o estrechamente relacionada con la personalidad, es original por su propia naturaleza.» (Salvadó Jassans, 2006)

Jassans aboga por una escultura construida a partir de la reflexión, del constante replanteamiento que no da nada por sentado y, sobretodo, por la autoexigencia. Esta es su “receta” para aquello que no se puede ni dogmatizar

ni sistematizar: la creación de la Forma. Según su parecer cuanto más reflexión y más control sobre el proceso creativo, más capacidad tendrá el artista para revelarnos en su obra su personalidad, lo que automáticamente se traduce en un estilo propio y, por tanto, en una obra total y auténticamente original.

Como podremos advertir de lo dicho hasta ahora, el estilo es para Jassans algo secundario, pero si lo es la búsqueda del estilo como un fin en sí mismo. El estilo es la manera de hacer propia de cada artista y esta se desprende de su personalidad, por tanto, el estilo no es algo que se busque sino que debe aparecer de forma natural a través del trabajo y en la medida que se va asentando un lenguaje propio. Se equivoca pues, según su criterio, el autor que antepone un estilo artístico o una determinada tendencia por el mero hecho de estar considerado como actual o innovador.

El planteamiento de la historia del arte como un conjunto aislado de movimientos o “ismos” que se suceden unos a otros a base de ir rompiendo las reglas establecidas por los movimientos precedentes es una lectura demasiado “fácil” de lo que es la evolución del arte. Utilizo aquí la palabra evolución, pero no quisiera que se entendiera como un avance hacia la mejora, sino como una mutación de los lenguajes plásticos. No creo que se deba establecer un discurso en arte en que una época supere a otra. Todos los periodos han tenido a sus grandes artistas y sería una reflexión yerma el plantearse la cuantificación de las virtudes de virtudes y la jerarquización de los estilos.

Decíamos que reducir la historia del arte a una sucesión de movimientos es reducir en exceso el análisis y la reflexión respecto a nuestro legado.

«Es massa fàcil “explicar” l’art a través d’un “isme”, estil o tendència, defecte massa freqüent per desgràcia. Moltes vegades es veuen influències i tendències on tan sols hi ha coincidència, ja que es copia menys del que alguns suposen, alhora que es coincideix bastant més del que alguns “erudits” volen admetre. Massa vegades es dóna més importància a l’“isme” que és contingent que no pas al mateix contingent.» (Salvadó Jassans, 1983: 25).

Cuando aparece un gran genio, un artista que abrirá un nuevo camino, este no se preocupa de ser innovador, sino en ser auténtico. Si rompen con su pasado más inmediato es porque buscan su lugar y su propio lenguaje. Estas grandes personalidades destacan entre sus contemporáneos y acaban arrastrando a una serie de seguidores que intentarán aplicar, con mayor o menor

criterio, las enseñanzas del maestro. Este suceso, si acaba teniendo suficiente repercusión, será considerado un movimiento, se le oficializará otorgándole un nombre, una denominación, en fin, una etiqueta, que acabará prevaleciendo a la realidad de que las obras aglutinadas bajo una denominación realmente son el resultado del diálogo artístico entre creadores, que reflejan a través de sus obras su personalidad y sus inquietudes. Se olvida de esta manera que el arte empieza y acaba en cada obra, que no es progresivo ni acumulativo y que cada artista es un individuo único con sus circunstancias particulares y sus experiencias intransferibles.

La calidad de un artista, o de su obra, no responderá según lo dicho a cuestiones de originalidad. Lo importante será la capacidad para inculcar en sus creaciones su personalidad, en la cantidad de vida que inunde sus formas. Si un artista desarrolla un lenguaje plástico a partir de la obra de otro al que admira, incluso cuando pueda parecer a priori que está repitiendo fórmulas de sus predecesores, lo importante seguirá siendo si lo hace de manera auténtica, si hace suyo el lenguaje de sus maestros y consigue expresarse a través de él. No es ilícito aprovechar el camino andado y la experiencia que nos transmiten nuestros precedentes. Lo que no tiene sentido es reproducir sus obras imitándolas en su superficialidad. Sí que lo tiene construir un lenguaje propio a partir de los cimientos que nos han sido legados.

En este sentido hay que recordar las palabras que en más de una ocasión refería Jassans a sus alumnos de la facultad de Bellas Artes: no hay nada peor para un artista que haber tenido un mal maestro. Cuando un artista comienza su formación necesita adquirir unas bases sólidas, primero de técnica, pero también de sensibilidad y de espíritu de originalidad. Para Jassans el buen maestro es aquel que nos desvela los misterios del arte, nos ayuda a adentrarnos en los resquicios de la creación y nos alenta a hacer nuestras sus enseñanzas y a generar una obra propia e individual, donde transpire nuestra identidad, mientras que un mal maestro nos animará a repetir formulas preestablecidas y convenciones sobre el buen y el mal arte. A partir de esto se podrá llegar al virtuosismo pero nunca a la verdadera magnitud del arte.

### 3.2.5. Parte quinta: la función del arte

A principios de los ochenta, cuando Jassans escribe su tesis, una parte del mundo del arte está inmersa en las contradicciones de la postmodernidad: mientras los artistas huyen de la autoridad de los museos y las galerías manteniendo las propuestas de los setenta de arte no vendible, el mercado se reinventa y las convierte en productos.

En esta época comienza a asentarse la idea de que el arte debe trascender el mercantilismo y resurgir como una herramienta de cambio social. La paradoja es que las obras se siguen enmarcando, exponiendo y vendiendo a pesar de que los artistas remarquen su sentido subversivo, su condición crítica.

Estas reflexiones hacen que el discurso artístico quede supeditado al ideario político, pareciendo que un arte que no persigue un fin concreto y material no es bien considerado. Se aplica la expresión “el arte por el arte” de modo casi peyorativo para aquel que no vincula su ideario político con sus creaciones de manera clara e inequívoca.

Jassans choca con estas teorías. Resulta evidente que un artista, como intelectual que instintivamente observa y escruta a su alrededor y que se nutre de las vicisitudes de la vida, difícilmente carecerá de una opinión y un juicio sobre la actualidad de la sociedad en que vive. No obstante no hay que olvidar que aunque en ocasiones puedan converger las necesidades artísticas con las de cambios sociales, el arte es la respuesta a una llamada espiritual.

«Entenc que la funció de l'art no és denunciar com alguns corrents de l'art pretenen, sinó extasiar. No, descobrir les vulgaritats de la vida diària, ni tan sols les injustícies, per lloable que sigui fer-ho, perquè per això existeixen les ciències socials. L'art ha de treballar en l'interior de la persona i portar-la a nivells d 'humanitat superiors.» (Salvadó Jassans, 1983: 30)

Jassans se apoya aquí en el “isomorfismo recíproco” de Abraham Maslow, (Maslow, 1983) el cual mantiene que cada individuo es capaz de leer el mundo en función de su capacidad cognitiva. La comunicación entre el individuo y el mundo depende del nivel de la persona, siendo el significado de un mensaje relativo en función no solamente de su contenido, sino también del grado en que la mente es capaz de reaccionar ante él.

La función del arte es precisamente ayudarnos a elevar nuestro nivel de contemplación, ya que de manera recíproca un “ambiente artístico” nos adentrará en un estado cognitivo mayor que nos permitirá crear un arte más elevado y así sucesivamente. De igual modo una sociedad que obvie esta condición trascendente producirá un arte menos elevado, lo que acarreará que la sociedad esté menos preparada para la contemplación y valore menos las obras de arte como canto espiritual.

Si queremos un arte que cumpla su ancestral condición de herramienta para elevar el espíritu, todo el contenido, la denuncia y el mensaje, deberá dejarse en segundo lugar o trasladarse a otro ámbito, quedando como misión del arte el hablar a la intuición y abrir las puertas de la percepción.

«D’acord amb aquestes ratlles, el meu art és indigent abans que compromès, capitalista, socialista, progressista o qualsevol altra cosa. Nascut en la indigència no té l’obsessió del “missatge” ni de la “denúncia” sinó la d’omplir aquelles aspiracions i apetències tan pròpies de tot home i de totes les èpoques, malgrat que hi hagi, avui dia, qui afirmi el contrari.»<sup>10</sup>

Jassans siempre defendió que tras su escultura únicamente estaba la vida. Él quería captar la palpitación de la forma y retenerla en sus obras para que estas fueran el vehículo que la transportara. Lamentaba pues que en ocasiones se encasillara su obra dentro de etiquetas como renacentista, novecentista o se simplificara su relación con la obra de Rebull. Jassans tiene claro que se siente cómodo con el lenguaje figurativo y que sus obras pueden, a priori, tener similitudes con estéticas como la del noucentisme, pero considera que esto es superficial. Superficial en tanto que solo afecta a la superficie, a la epidermis de la escultura, a lo visible de forma inmediata, sin adentrarse en la esencia de la forma, sin la contemplación que permite extasiarnos y dejarnos llevar por la vida que transmite. Si superamos esta primera mirada y accedemos a los secretos de la forma, veremos que tal vez sí podamos identificar la obra de Jassans con la de Rebull o con la de otros artistas, pero no por su apariencia, sino porque destilan el mismo impulso vital, persiguen la misma meta.

---

10 Fragmento del manuscrito original de la Tesis y finalmente descartado. Pág. 30

«Quan faig escultura oblidó tota qüestió que no sigui la purament escultòrica. Fins i tot el tema de la pròpia obra i em centro de manera exclusiva en el pur concepte de la forma. Oblidant tota ideologia em pre-ocupo en crear una forma: una forma viva, qui gosarà negar-la?» (Salvadó Jassans, 1983: 31)

En su obra Jassans buscaba que la calidad plástica, que la expresión de la vida, estuviera por encima de cualquier otro mensaje o idea que pudiera contener la escultura. No creía en un arte orientado solo a personas con un nivel cultural alto, como tampoco que el discurso de sus piezas hablara a grupos sociales concretos. Él intentaba comunicar, a través de la forma, un mensaje universal que pudiera compartir tanto el más instruido como el iletrado, utilizando un lenguaje que pudiera llegar a todos los niveles de conciencia y colaborar en el crecimiento espiritual del espectador alimentando su sensibilidad.

La vida y la obra de Jassans siempre han fluido en una sintonía muy coherente, entendiendo que lo primordial era ser una buena persona y a través de esta plenitud personal extender las acciones de la vida diaria a su trabajo escultórico, *«perquè no hi pot haver un divorci entre allò que fem i el que som»*. (Salvadó Jassans, 1983: 32)

Así el discurso formal de sus esculturas era, igual que él mismo, sencillo —que no simple—, claro y directo, con un objetivo unívoco: emocionar a través de la vida. La forma de sus esculturas, igual que sus palabras en las aulas de la universidad o fuera de ella, nunca eran baldías, nunca eran casuales ni faltas de sentido y a la vez eran próximas ya que cuando se habla con la seguridad del conocimiento y la sinceridad del sentimiento, sin necesidad de parecer ni más ni menos erudito, no existen las barreras culturales, no se necesitan grandes rodeos intelectuales ni formulaciones enrevesadas que pueden llegar a la pedantería. Quien se nutre de la fuente primordial del conocimiento, la observación franca de la vida, transmite sus conocimientos con naturalidad y sencillez.

«Poca cosa podem explicar de l'art. Desconfieu d'aquells pintors o escultors que han d'escriure llibres per a explicar la seva obra.» (Ibídem)

Con esta sencillez se hace evidente su concepción sobre las diferencias entre arte abstracto y figurativo. Lo importante para Jassans no es tanto el lenguaje como el contenido. Por eso defiende la necesidad de aprender bien el oficio de la escultura, de dominar la gramática de la forma, porque lo importante no es inventar un nuevo idioma sino utilizar el código que todo el mundo

conoce, que todo el mundo puede entender, y hacer con él nuestra aportación personal. La diferencia, entonces, no es entre arte figurativo y abstracto, pues estos son solo dos lenguajes (igualmente validos), sino el mensaje que transmiten, haciendo una división que sería más bien de arte subjetivo y arte objetivo.

«No es tracta, doncs, de dividir el món de l'art en "abstractes" i "figuratius" sinó en "subjectius" i "objectius". O dit d'altra manera, en clarificadors i obscurantistes, donat que l'artista, al meu entendre, és el qui sap mostrar tot el misteri i l'emoció de la bellesa plàstica circumdant i no aquell altre que excessivament carregat amb el bagatge del seu orgull pretén disfressar-lo artísticament amb la pretensió que el públic hagi d'aprendre el seu autolimitat llenguatge. Com si el realment important fos l'idioma per sobre d'allò que hom vol dir.» (Salvadó Jassans, 1983: 31)

Si ser una buena persona, para ser un buen artista, era uno de sus axiomas, a nivel puramente escultórico el gran lema de Jassans era geometrizar la vida y vivificar la geometría. Su concepción del arte excluye los artificios y se remite directamente a la "verdad plástica", a la naturaleza como fuente inagotable de inspiración y a la geometría como herramienta de ordenación y código descifrador de los misterios de la forma.

El "problema" de la escultura, el meollo del trabajo del escultor, es sintetizar de manera coherente toda la grandeza y todo lo sublime que se esconde tras las formas naturales.

### 3.2.6. Parte sexta: Hildebrand, Rodin, Maillol.

«Per això procuro interpretar les formes inorgàniques geomètriques com una cosa viva i les formes vives amb esperit geomètric. D'aquesta manera les meves escultures contenen una bona dosi d'abstracte.» (Salvadó Jassans, 1983: 35)

En el concepto escultórico de Jassans no existe diferencia entre figurativo y abstracto. Él mismo se autodenominaba escultor abstracto, quizás por eso no terminaba de sentirse cómodo en el esquema de la universidad de Bellas Artes, donde por concepto no coincidía con las tendencias figurativas, de corte más académico y demasiado volcadas en la imitación y la repetición de fórmulas. Tampoco podía encajar en los ambientes donde todo lo que se intuía próximo a la figura humana era descartado, a pesar de que conceptualmente pudiera tener más coincidencias.

Toda obra figurativa, sea más o menos realista, precisa de un proceso de reflexión ante la forma. En este proceso el escultor decide qué es lo más importante, jerarquiza y ordena el espacio, compone los volúmenes y durante todo este proceso la forma está tratada como abstracta. Del mismo modo, toda obra abstracta parte de un referente, necesita un punto de partida, por tanto recurre a formas observadas en la naturaleza de manera similar a lo que sucede en el arte figurativo.

La escultura, la buena escultura, siempre tendrá una dosis de figuración y de abstracción, y dependerá del carácter del escultor que el equilibrio entre las dos acabe configurando su lenguaje. Lo importante es no confundir la abstracción con la desintegración de la forma, el fin de la abstracción es jerarquizar los componentes de la forma, disminuir lo superficial y acentuar lo esencial, pero si únicamente restamos se corre el peligro de acabar con una forma vacía, sin sentido; por el otro lado sucede lo mismo, el excesivo realismo puede derivar en una escultura anecdótica, tan vacía como en el caso anterior, ya que sin una adecuada reflexión sobre la forma y el espacio, sin un proceso de ordenación y ponderación de los volúmenes, la forma acontece un simple calco, sin intención más allá de la réplica, sin alma.

Una vez suprimidas las fronteras de figuración y abstracción nos queda la incógnita de definir qué es lo que Jassans llama buena escultura, o «escultura de bona llei».

El modelado era el *modus operandi* habitual de Jassans, aunque a posteriori sus piezas se pasaran a bronce, piedra o madera, el proceso de creación siempre era a través del modelado, generalmente en barro. No obstante, a la hora de explicar qué es la escultura se remitía al proceso por antonomasia: la talla.

«Salta a la vista que la talla no és l'únic mitja per arribar a la plenitud escultural, però sí que es pot sostenir que és el millor barem amb el qual podem calibrar l'escultura de bona llei. Puc afirmar en aquest sentit i amb ànim de definir el concepte del que entenem com "escultòric", que només és bona escultura aquella, i sols aquella, que és possible realitzar-la en tallar, sigui pedra, fusta o altra matèria»(Salvadó Jassans, 1983: 35-36)

Cabría aclarar aquí algunos matices de estas declaraciones. Existen grandes esculturas que técnicamente no son realizables en piedra, como pueden ser figuras ecuestres o *contrapostos*, a menos que se utilicen "muletas" que refuercen las zonas débiles de la figura como pueden ser los tobillos. Jassans no está hablando aquí de cuestiones relacionadas con las características mecánicas de los materiales, hace referencia a que en el proceso de talla la textura del modelado se simplifica y nos dejará la forma desnuda de decoración y se evidenciará si la escultura es buena o no. Y cuando una escultura tiene en la textura su mayor valor, el paso a piedra o madera revelará su verdadero nivel.

Para ejemplificar estas aseveraciones Jassans recurre en sus escritos a la comparación de tres escultores: Auguste Rodin, Adolph Hildebrand y Arístides Maillol.

La dicotomía Rodin-Hildebrand nos aclara perfectamente el concepto escultórico de Jassans. Si Rodin es corazón, Hildebrand es cabeza, el maestro francés es intuición, el alemán reflexión.

De Hildebrand Jassans admira su proceso creativo, la talla directa obliga al trabajo exhaustivo y preciso de los perfiles, constantemente se redibuja la forma de la escultura sobre la base de piedra. Es de elogiar el trabajo del alemán a la hora de sintetizar los volúmenes y componer la estructura a partir de planos, pero tal vez la mácula de su obra es que durante el proceso la escultura pierde parte de la tensión y de la vida que rebosa en la obra de Rodin.

El caso de Rodin es paradójico, en el libro de Paul Gsell (Gsell, 1991) se recoge un texto de Rodin en el que explica que su técnica de modelado se basa en el dibujo de los perfiles, que es la misma premisa de la obra de Hildebrand, y también de Jassans, de redibujar constantemente los perfiles en el espacio hasta que aparece la escultura. Jassans reconoce la calidad de Rodin y coincide en sus reflexiones teóricas tanto sobre las cualidades de la buena escultura como sobre los procesos y los secretos del oficio escultórico; sin embargo, se le reprocha a Rodin el no haber llegado con su obra donde sí llegó con sus palabras. Rodin sabía lo que decía y dominaba perfectamente la técnica para llevar a cabo una buena escultura, sin embargo excedía en lo que le faltaba a Hildebrand.

Las obras de Rodin son de una gran calidad, y de hecho se puede ver que las que han sido pasadas a piedra, según decíamos anteriormente, mantienen su vigor. Pero aquellas que se han ensalzado por mantener las marcas de los moldes, las texturas del modelado, en definitiva, aquellas que no se podían pasar a piedra, denotan la excesiva relevancia de la superficie frente a la estructura formal.

Aquí es donde entra en escena la figura de Arístides Maillol. Paradigma de la escultura mediterránea en todas sus concepciones, "Medi-terraneo", la tierra del medio o el medio de la tierra, el equilibrio, la ponderación de sentimiento y reflexión en su justa medida. Maillol tiene la contundencia de Hildebrand y la sensibilidad de Rodin. Trabaja escrupulosamente los perfiles pero no se evade de la belleza que le rodea. Elimina texturas, reduce las anécdotas, su escultura se estructura como un edificio bien asentado, y sus formas giran y se cierran como un canto rodado de río.

### 3.2.7. Conclusiones: la Mediterraneidad

Para Jassans el verdadero concepto escultórico se inicia con Maillol. Su obra pone de manifiesto nuevas virtudes plásticas derivadas de las que habían constituido el sustrato de la escultura clásica. Maillol rompe la línea ochocentista aportando un cambio radical: de la «dispersió impressionista» a «formes sòlidament cenyides», «canviant el predomini de l'expressió per la mesura, l'aparença per la tranquil·la realitat». (Salvadó Jassans, 1983: 39)

De acuerdo con la propuesta de Maillol —equidistante de los desbordamientos impresionistas rodinianos y del frío racionalismo germánico—, el concepto escultórico de Jassans es una síntesis muy compleja y equilibrada. No basta con que en la escultura participen todos los componentes de la personalidad del artista, es también primordial que los porcentajes de emoción y pensamiento estén sumamente ajustados y dosificados. No puede haber desequilibrio ni a favor ni en detrimento de ninguno.

«La intuïció i la freda raó han de participar-hi en la seva justa mesura. La sensibilitat i la sensualitat han d'anar agermanades amb aquells valors més elevats de la intel·ligència i de l'esperit. En l'escultura tot el que és analitzable i raonable hi ha de ser en grau òptim, però solament com a vehicle expositor de tot el que no podem veure amb els ulls i que tan essencial és a tota obra d'art.» (Salvadó Jassans, 1983: 40)

La mediterraneidad de Jassans persigue un triple grado de equilibrio: emoción-pensamiento, representación idealizada-naturalista y contemporaneidad-atemporalidad. En su obra lo conceptual y lo vivencial están compensados, solo de ese modo sus figuras femeninas son a la vez imagen de una mujer —real y reconocible— y una diosa —perfecta e intemporal.

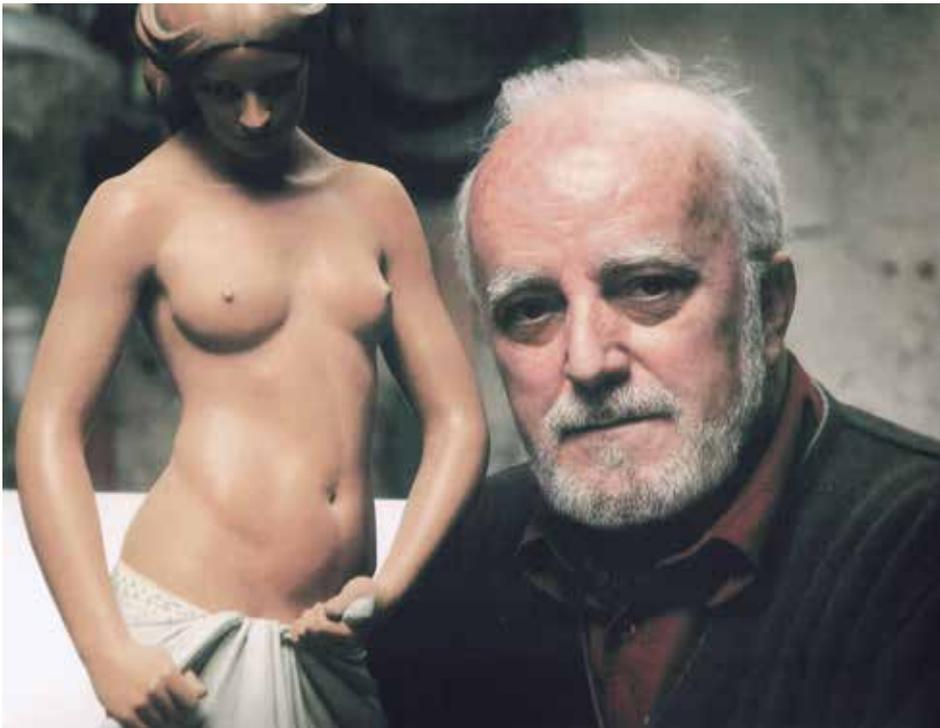
Esta síntesis no es fruto del azar, ni se consigue sin esfuerzo. Para Jassans una escultura era un proceso inacabable: «Quan estic a punt de deixar-la per llesta, sempre trobo un dit, un perfil o un volum que no està del tot ajustat. Llavors, sense presses, ni peresa, agafo novament les eines i torno a modelar o a insistir sobre la matèria a semblança del músic que en els seus llargs assaigs va perfilant la melodia i afinant el seu so.» (Ibídem)

La clave de la grandeza de Jassans es ser capaz de completar esta ardua tarea de síntesis, sustentada en un largo proceso de elaboración, sin perder un ápice emoción, intuición y espontaneidad. En sus esculturas se produce la sorprendente presencia del misterio que, por ineludible fascina, inquieta o molesta, según cual sea nuestra predisposición.

Acabaremos este análisis de la tesis Jassans y en definitiva de su pensamiento, con el último párrafo que él mismo escribió como colofón a su texto, y que ejemplifica su sentimiento hacia la escultura con la humildad que le era característica:

«El dia que en qualsevol obra meva hi entrelluqueu un alè de vida, feu-m'ho saber i creuré que la meva labor no ha estat estèril.»

Josep Salvadó JASSANS



Jassans junto a su escultura *Nerea* (1980).  
Fotografía: Joan Alberich.

### 3.3 Estado de las enseñanzas artísticas s. XIX

Para poder poner en valor el análisis que acabamos de realizar respecto al pensamiento artístico de Jassans y sus implicaciones en la docencia, creemos conveniente realizar —aunque sea de forma muy sintética— una revisión del panorama docente que encontró en su ingreso en la Escuela de Bellas Artes. Para ello nos remontaremos al nacimiento de las academias de Bellas Artes del siglo XIX, y desgranaremos su evolución hasta llegar a los años en que Frederic Marès era el referente en la educación artística en la ciudad de Barcelona.

#### 3.3.1. La Academia

Hasta finales del siglo XVIII la enseñanza, tanto del arte como de la artesanía, estaba vinculada a los gremios. Cuando un joven pretendía aprender un oficio artístico debía acudir al taller de algún maestro —que debía estar autorizado por el colegio o gremio correspondiente para impartir docencia— pasando un mínimo de cuatro años en condición de aprendiz, tras los cuales estaría otros tres años más como mancebo bajo supervisión del maestro. Cuando este considerase suficientemente cualificado al alumno lo presentaría ante los prohombres del gremio para que lo examinarán sobre sus conocimientos y, en caso de superar con éxito la prueba, el alumno pasaría a ser oficialmente reconocido como artista, o artesano, según el caso.

Dentro de la organización gremial de la edad media, a pesar de que los oficios tuvieran una fuerte vinculación familiar, se fomentó la profesionalidad en la iniciación del proceso laboral y el aprendizaje. El aprendiz seguía rigurosamente y escalonadamente un entrenamiento manual, la complejidad del cual iba creciendo progresivamente, un aprendizaje sustentado por el trabajo empírico como activo del saber profesional. El dibujo ocupaba un estrato perteneciente al grado gremial más alto y constituía una de las facultades esenciales que hacía falta demostrar para adquirir el grado de Maestrazgo.

Durante la segunda mitad del siglo XV, en pleno periodo de renovación renacentista, aparecieron los primeros libros de arte. Eso significó el progresivo abandono del hermetismo gremial y posibilitó el acceso a una teorización justificada por los fundamentos de la antigüedad. Partiendo de las ideas de Alberti o Leonardo, se comenzó a cuestionar la validez de las fórmulas educativas tradicionales, promulgando una concepción más humanista, que con-

jugara la formación práctica e intelectual. Fue en esta época también cuando se comienza a diferenciar entre el artesano y el artista, surgiendo la noción de “genio” que da un estatus especial a determinados creadores. (Gimpel, 1979)

Las reglas para hacer y enseñar a hacer un buen dibujo están a partir de entonces escritas y tipificadas, ya Leonardo con su *Trattato della pittura* (c. 1448) estableció el germen de los posteriores manuales de dibujo y pintura. El aumento de este tipo de textos y modelos, a la vez que potenciaba la dignificación social del arte, comportó un reconocimiento de los postulados teóricos vinculados a la formación artística y que finalmente adquirió cuerpo en las academias. En 1563 se fundará la primera Academia de Bellas Artes propiamente dicha dirigida por Giorgio Vasari y bajo el mecenazgo de Cosme de Medici.

El planteamiento educativo de estas primeras academias —muy diferentes a las escuelas de arte tal como las entendemos hoy en día, ya que eran más bien grupos de artistas de edades y experiencias diversas— estaba orientado principalmente al dibujo. En ellas profesores y alumnos se reunían para dibujar, compartían conocimientos, desarrollaban nuevas aplicaciones técnicas y discutían sobre teoría, matemática, anatomía o filosofía. (Efland, 2002)

En 1648, bajo decreto de Luis XIV, se crea en París la Real Academia de Pintura y Escultura. Basada en sus predecesoras italianas fomentaba la doble actividad de la práctica del dibujo y las conferencias, combinando una educación práctica y teórica. Su función era la de introducir el discurso ilustrado en la formación de los nuevos pintores, pero también controlar la enseñanza de las bellas artes para poder dictar la temática a desarrollar por los artistas.

El arte se consideraba un poderoso instrumento de propaganda, con el cual influir sobre la población —en el Concilio de Trento ya se debate la importancia de las artes para reforzar la fidelidad de los creyentes—, la aportación de la Academia fue la institucionalización de la enseñanza artística y su uso. (Efland, 2002: 63)

La Academia pretende arrebatarse definitivamente a los gremios el poder que ostentaban, ya que consideraban que sus estructuras y sus normas ralentizaban y obstruían la modernización de la industria. La Academia se encargaba de transmitir los principios del arte marcando las pautas para regular la producción artística y ponerla al servicio de la monarquía, convertida en el gran mecenas.

En las clases de la Academia el dibujo era, como ya lo había sido en el Renacimiento, el principal objeto de estudio. La formación se dividía en distintos niveles, se empezaba por copiar dibujos y grabados de los profesores, una vez superada esta etapa se pasaba a la copia de partes del cuerpo y cuerpos completos a partir de escayolas, siendo el último nivel el trabajo del natural.

Este sistema de trabajo se tomó como referencia en la formación académica a partir del estudio que realizó Charles Bargue en colaboración con Jean-Léon Gérôme. Charles Bargue diseñó su *Cours de Dessin* en torno a 1866, convirtiéndose desde entonces en uno de los cursos de dibujo clásicos más influyentes. El curso consta de 197 litografías impresas en hojas individuales que describen un proceso de aprendizaje que se inicia con el estudio de los dibujos de los grandes maestros, prosigue con la copia de moldes de yeso, y concluye con el dibujo de la figura humana del natural. Con este proceso se pretendía que, gradualmente, el alumno fuera adquiriendo más destreza a la hora de apreciar las proporciones de manera exacta y precisa.

La progresión desde la copia de estampas, hasta el estudio con modelo, fue la esencia del método académico desde finales del siglo XVII hasta finales del siglo XIX. Las Academias se centraban en proporcionar conocimientos teóricos a través de conferencias —se prestaba especial importancia a la perspectiva, geometría, anatomía y al análisis de pinturas—, mientras que la formación técnica se adquiría con la práctica en los talleres.

Diferentes tratados —especialmente dedicados a la pintura— ayudaron a formular las bases de la teoría y de la práctica académica. Uno de los primeros apareció en 1666, André Félibien establecía las jerarquías de los géneros pictóricos en su *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des Plus Excellens Peintres Anciens et Moderns*. Otro de los tratados más importantes de la época fue *Balance des Peintures* (1708), escrito por Roger de Piles y que consistía en una evaluación de los más ilustres pintores en función de su proximidad con las reglas de la academia.

En España, se crearon Academias de Bellas Artes tomando el modelo francés. La primera fue, en 1752, la madrileña Real Academia de las Tres Bellas Artes de San Fernando. Tras su fundación se convertiría en la cabeza rectora y modelo del resto de las instituciones académicas en España.

En Valencia (1753) se estableció en primera instancia la Academia de Santa Bárbara y pocos años después se formó definitivamente la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos. También se crearon academias en Sevilla (1771), Valladolid (1779), Murcia (1779), Zaragoza (1784) y Cádiz (1789).<sup>11</sup> Todas ellas promovían un arte de estilo Neoclásico al estilo de la Academia francesa, pero su creación respondía más a factores económicos que no políticos. (Efland, 2002:75)

En 1775 se formó en Barcelona, bajo la tutela de la Junta de Comercio, la Escuela Gratuita de Diseño. Esta escuela, como veremos más adelante, sería la precursora de la Academia de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona.

A pesar de perseguir una educación humanista, la rigidez de los preceptos académicos tuvo como resultado un arte, que en general, basó su valor en la destreza técnica en demérito de la capacidad creativa e intuitiva. Con la llegada del Romanticismo, la formación académica se vio en entredicho, y las ideas de Johann Heinrich Pestalozzi tuvieron gran influencia a partir de la publicación en 1803 de su libro: *ABC de la intuición o intuición de las proporciones*.<sup>12</sup>

Los cambios originados en el periodo que transcurre entre la Revolución Francesa hasta la Revolución Industrial, afectaron a todos los ámbitos de la vida y del conocimiento. En el siglo XIX el paradigma educativo es fruto de todos estos cambios sociales, adaptándose a las nuevas formas de vida y conocimientos de la población. Cambiando drásticamente la manera de ver tanto la enseñanza, la pedagogía, como el lugar en donde eran impartidas.

---

11 Las fechas de creación de las distintas academias se han consultado en las páginas web oficiales de las respectivas instituciones.

12 *ABC de la intuición o intuición de las proporciones* de Johann Heinrich Pestalozzi, publicado en 1803 es el primer manual genérico para la instrucción de la educación artística. El dibujo debía formar parte de la educación del alumno, como una materia más, lejos del ámbito artístico y dirigida principalmente a desarrollar la percepción visual, que contribuía a la formación integral del niño desde sus primeros años de vida. Para Pestalozzi, aprender a mirar, percibir a través de la vista, permitía al alumno reproducir gráficamente de manera correcta contornos y detalles de cualquier objeto. Su obra supone un cambio radical en la concepción de la enseñanza del dibujo.

### 3.3.2. Del Neoclasicismo al Romanticismo.

Los cambios sociales que se produjeron durante el siglo XIX, derivados de la Revolución francesa y la Revolución Industrial, encontraron su reflejo en el Romanticismo. El mundo ilustrado, identificado con el Neoclasicismo, se industrializaba rápidamente, y el arte, en respuesta al nuevo paradigma, se democratizó transformándose, progresivamente, en un artículo comercial basado en el sistema de mercado.

Si hasta ahora los grandes protectores de los artistas habían sido las esferas tradicionales del poder —la nobleza, la Iglesia y la monarquía—, en el siglo XIX el perfil del mecenas cambia de manera significativa con el empoderamiento de la burguesía. La revolución de la burguesía modificará la relación entre el artista y el nuevo público consumidor de obras de arte, limitando la intervención del Estado y en general de todos los poderes públicos en el proceso creativo del artista y en el mercado del arte.

Los burgueses reclaman un arte que se inspire más en lo popular, en lo cotidiano, frente a la idea de lo imperecedero, de lo inmutable, que representaban los viejos poderes. Frente a la imitación de la estatuaria clásica y el anhelo del ideal inmutable de belleza, el artista romántico perseguirá la reproducción fiel de la naturaleza. En pintura, el paisaje ascendió en jerarquía de géneros, desbancando la preeminencia de la pintura de historia o del retrato.

En este nuevo contexto, la enseñanza del dibujo como medio de representación y análisis de esa nueva realidad resultaba extraordinariamente efectiva para mejorar las manufacturas. A lo largo del siglo XIX, se abrieron nuevas escuelas, de carácter más técnico, con la intención de formar artesanos especializados que pudieran trabajar en la industria, mientras que las academias de bellas artes se inclinaron por formas más libres de expresión. Así, las Bellas Artes terminarán por separarse de las artes industriales, cuestionándose la enseñanza que se impartía en la antigua tradición clásica de la Academia, contrapuesta a la demanda de libertad artística del romanticismo.

La diferencia entre los postulados académicos y románticos se evidencia claramente en la intención de la práctica del dibujo. El dibujo académico ejercita al alumno para que incorpore soluciones que le permitan representar la realidad según la corrección de los cánones establecidos, mientras que la escuela romántica pretende que el dibujo sirva para educar la mirada, esquivan-

do las normas o recetas preestablecidas; hay que enseñar al alumno a pensar, pero para enseñarle a pensar hay que enseñarle a observar y para enseñarle a observar hay que enseñarle a dibujar.

«Puede decirse que, a partir de los últimos años del siglo XVIII, las instituciones académicas funcionaron con un sector importante de la crítica en contra. En un primer momento se cuestionó su modelo de funcionamiento que se consideraba poco adecuado -e incluso contraproducente- para la principal misión que le había sido asignada: la educación del artista.» (Rodríguez Samaniego, 2012)

Dentro de las premisas románticas se consideró que la existencia de la Academia y sus métodos entraban en conflicto con la libertad artística, y que por tanto esta no debía ser modificada, sino que, simplemente, debía ser suprimida. La pedagogía artística academicista en España se había organizado según un rígido sistema basado en los ideales clasicistas de Antonio Rafael Mengs.

Para Mengs la Grecia clásica suponía el cenit del arte, ya en esa civilización se había entendido la esencia de la creación artística, la cual radica en la aprehensión de un imperativo estético único y sublime, que no se encuentra en la naturaleza, sino que se adquiere a partir de una observación selectiva de la misma, recogiendo de cada objeto los elementos que no presentan defectos y rechazando aquellos que los tengan.

La idea clasicista de la belleza única condicionó la pedagogía académica, puesto que implicó una determinada forma de entender el arte y, en consecuencia, una manera de aprender y de enseñar el arte. Dentro del corpus pedagógico ideado por Mengs no se contemplaba la posibilidad de ejercitar algunos valores, inherentes al Romanticismo, como son la valoración de la sensibilidad individual, del talento personal, ni, evidentemente, de la libertad de escuela a la hora de adaptar el contenido al sentimiento de genio y las personalidades de profesores y alumnos.

La docencia académica, cada vez más, fue vista como una imposición que nada tenía que ver ni con los artistas ni con el público. Un modelo educativo en el que primaba la autoridad del maestro, con una determinada concepción estética y normas demasiado rígidas, que contrastaban con la pretendida

libertad que proponía un modelo educativo en el cual las relaciones maestro-discípulo se establecieran libremente, sin necesidad de una institución que las normalizase.

Resulta curioso que en sus inicios medievales, las primeras academias se configuraban como una reunión de humanistas, como un foro donde los límites de maestro-alumno quedaban difusos. En 1792, Francisco de Goya ya expresó la contrariedad que le producía el sistema docente de la Academia de San Fernando, manifestando enérgicamente que «no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más a lo Divino que ningún otro». Posteriormente se sumarán a esta crítica personajes como Antonio María Esquivel, el conde de Campo Alange, José Galofre y Federico de Madrazo. (Rodríguez Samaniego, 2012)

En torno a 1830, revistas españolas afines al Romanticismo como *El Artista*, *El Semanario Pintoresco*, *El Observatorio Pintoresco* o *El Panorama* comenzaron a incluir artículos en los que se criticaba la situación de la educación artística, en la misma línea de los escritos del siglo XVIII. Estos artículos sirvieron de vehículo para lanzar renovadoras propuestas pedagógicas a la vez que transmitieron una nueva sensibilidad artística, especialmente en lo concerniente a la relación entre el artista y el Estado.

Se critica abiertamente a la institución académica y a su programa docente, especialmente por sus planteamientos excesivamente rígidos, que no se adaptan a la sensibilidad romántica, poco propicia a aceptar reglas impuestas y a sacrificar sus ideales en favor de una institución que se resistía a admitir los nuevos postulados sobre la creación artística.

### 3.3.3. La formación artística en Barcelona

La segunda mitad del siglo XIX es un periodo rico y paradójico, por un lado crece de manera significativa el número de Academias de Bellas Artes y de Escuelas —dependientes de las Academias—, se modernizan sus estructuras y los modelos docentes, pero al mismo tiempo se sientan las bases para su posterior decadencia con la entrada del siglo XX. Una época de luces y sombras, que transita entre el esplendor y el desgaste y que condicionará el desarrollo de las artes.

La tensión entre las academias, que se resistían desde su estatus oficial, fiscalizando la educación artística y limitando la capacidad de creación, frente a la propia voluntad del artista, deseoso de liberarse del corsé academicista. Este es un problema genérico que afecta a toda Europa y que llega a España más tardíamente.

En Cataluña, aunque con distintos *tempos*, se repiten las mismas tendencias que en el resto de Europa y la educación evoluciona desde la doctrina gremial, el academicismo y la libertad romántica. Uno de los ejemplos más destacados del modelo de educación gremial fue el artista Lázaro Tramulles, y por su taller pasaron los mejores artistas de la Barcelona del momento.

El método de enseñanza de Tramulles se convierte en el oficial hasta que, precisamente un exalumno suyo, Antoni Viladomat, se reveló contra el sistema de enseñanza tutelar y estableció un método propio de enseñanza basado en la libre práctica de las artes. Viladomat no accedió a tomar el título de maestría, ni a someterse a las prescripciones del gremio. A pesar de las primeras reacciones adversas, con el tiempo la reputación de Viladomat creció y su taller no solo recibió el reconocimiento de su derecho y facultad docente, sino que su taller se convirtió en un cenáculo de artistas e intelectuales en el que se definió una nueva estética de raíz académica, surgida de la adaptación clasicista de las formas barrocas.

En este ambiente, mitad taller-escuela, mitad a la manera antigua, mitad academia de nuevo estilo, se inició la Escuela de Pintura de Barcelona, que a través de los discípulos de Viladomat, especialmente los hermanos Manuel y Francisco Tramulles, enlazará con la enseñanza de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos.

En 1849 la Escuela de la Lonja, como era popularmente conocida, pasa a depender de la Academia Provincial de Bellas Artes con el nuevo nombre de Escuela Provincial de Bellas Artes, pasando paulatinamente la entidad a perder su carácter privado para integrarse en la estructura estatal de enseñanza artística (Real Orden de 31 de octubre de 1849).

La historia de la Junta y la de la Escuela gratuita de Diseño que esta había puesto en funcionamiento en 1775, han sido ya tratadas por diversas fuentes (Martinell, 1951; Ruiz Ortega, 1999; Subriachs, 1994). Todas ellas coinciden en subrayar el carácter eminentemente industrial que tuvieron las enseñanzas de la escuela en sus inicios y en cómo, poco a poco, el centro fue dejando de lado su carácter primigenio de formador exclusivo de trabajadores para empresas.

En el último tercio del siglo XVIII se habían reestructurado y ampliado las enseñanzas dependientes de la Junta, y se añadieron a las de Dibujo las de Nobles Artes, a fin de encauzar correctamente las vocaciones hacia la artesanía y hacia la práctica artística —o “de aplicación” y “superiores”, empleando la terminología de la época— de los alumnos que a ellas concurrían. De esta manera, daba cabida a la vez a personas que ansiaban ganarse la vida como artistas y a los artesanos.

Posteriormente, el Real Decreto del 8 de julio de 1892 ordenaba la separación de la Escuela y la Academia. Las Escuelas de Bellas artes se ponían bajo la dependencia de los rectores desvinculándolas completamente de las Academias. Los directores de las Escuelas asumirían las competencias económicas de los presidentes de las Academias y se respetaría el sistema y denominación de las asignaturas que para los estudios oficiales —menores o elementales— establecía el artículo 37 del RD de 31 de octubre de 1849. En Barcelona no se hizo completamente efectiva hasta el 1900, por dudarse si esta disposición comprendía las enseñanzas superiores de Bellas artes o si solo afectaba a los estudios menores.

### 3.3.4. El glosario pedagógico de Frederic Marès

La Academia quedó separada de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, pero en 1947, Frederic Marès es nombrado director de Bellas Artes, coincidiendo así las tres instituciones bajo la dirección de la misma persona durante cerca de veinte años. Marès, desde su privilegiada situación como director de las tres grandes instituciones artísticas, tendrá que lidiar con los constantes cambios en los planes de estudios marcados desde Madrid.

Y es que el entonces denominado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes era en aquel momento un trampolín político que todo ministro o director general aprovechaba para darse a conocer, más en beneficio de su propia carrera política que en beneficio de los intereses artísticos. Esta situación, condenada por Marès desde la revista *Ensayo*<sup>13</sup>, dio como resultado una gran cantidad de proyectos educativos y de soporte al mundo artístico, que si bien la mayoría contaban con una retórica ambiciosa, pocos estaban dotados de la competencia y el buen sentido hacia un claro enfoque del problema pedagógico, y aun los pocos que podrían aportar un cierto criterio, no pudieron asentarse el tiempo suficiente para dar frutos, generando así una sensación de confusión que arrastró a la decadencia al sistema educativo del arte.

Fueron muchas las propuestas de Marès, algunas fueron implantadas en Barcelona y Cataluña, como la creación de especialidades para los oficios artísticos que dividían la enseñanza en dos fases, una común de iniciación destinada a crear una base sólida para los alumnos, y una segunda de especialización. Esta segunda fase, en Barcelona, se desarrollaba en diferentes centros en función del oficio, y así se establecieron Escuelas especializadas en diferentes barrios de Barcelona en función de las industrias predominantes en cada zona de la ciudad.

Otras de las propuestas de Marès, sin embargo, no llegaron a instaurarse pese a su constante insistencia durante los veinte años que compaginó la presidencia de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y

---

13 La revista *ensayo* era publicada por la Escuela de Artes y Oficios Artísticos desde 1954, primero de manera semestral luego anual. En ella Marès publicó hasta 1959 un artículo a modo de glosa, titulado *Glosario Pedagógico*, en el que repasaba la situación de la enseñanza de las artes y los oficios, y presentaba sus propuestas de mejora.

Oficios. Una de las grandes reivindicaciones de Marès, y que nos ayudará a entender la situación que vivió Jassans durante su formación académica, fue la de la independencia de las escuelas para la selección del profesorado.

Si algo destacaba Jassans siempre que hablaba de esos primeros años en Barcelona era de la diferencia abismal entre las clases de Bellas Artes y la experiencia del taller de Rebull. La diferencia en la calidad y profundidad de la enseñanza la explica Marès en sus *Glosario*, en el que promulgaba una docencia más próxima a la que se practicaba en los talleres gremiales, la cual suponía la para él la última referencia exitosa en educación artística.

«Recae sobre nosotros, precisamente, la misión de velar por el mantenimiento de lo que fue gloriosa tradición de las escuelas-talleres de los antiguos gremios: el cultivo del espíritu de selección, el amor a la obra bien hecha.» (Marès, 1959: *Glosario Pedagógico*, Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona N° 9, pág. 8)

La selección del profesorado era cuestión crucial para Marès —también bajo la opinión de Jassans, quien en más de una ocasión durante sus clases en la facultad aseguraba que no había nada peor para un artista que haber tenido un mal maestro—, ya que entendía que con independencia del plan de estudios, la figura del profesor marcaba la calidad de la enseñanza. Primero porque entendía que para enseñar se necesitaba una experiencia profesional notable, y segundo porque, aun los mejores profesionales, deben tener la vocación docente y la capacidad de transmitir su conocimiento.

«No es lo mismo saber que enseñar. Las oposiciones se basan en pruebas de dibujo y modelado y no tienen casi en cuenta la capacidad docente, ni la experiencia profesional. Así los recientes ex-alumnos tienen preferencia, al estar acostumbrados a los métodos de copia, para ganar las oposiciones, pero no cuentan con la experiencia necesaria para transmitir conocimientos. Son demasiado jóvenes e inexpertos.» (Marès, 1956: *Glosario Pedagógico*, Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona N° 7, pág. 6)

Por este motivo Marès se oponía al sistema de oposiciones, que consideraba totalmente falto de sentido en todas sus facetas. Por un lado argumentaba que no se podían juzgar las cualidades de los aspirantes a profesor en unas pocas jornadas de exámenes concretos, sino que era más indicado establecer una comisión que juzgara las trayectorias profesionales de los futuros profesores,

los cuales habrían de demostrar su valía durante un periodo como interinos de al menos un año, antes de obtener la cátedra definitiva. Con esta medida Marès pretendía salvar varios de los problemas de la selección, el peso de factores casuales como pueden ser los condicionantes de salud o temperamento en el momento concreto de los exámenes, así como otros factores más relacionados con la fortuna que con la verdadera capacidad creativa. Además, la figura de profesor interino aseguraba la posibilidad de comprobar durante un periodo suficiente la capacidad para la docencia, ya que, como hemos dicho, no es lo mismo saber, que saber enseñar.

Otra de las quejas de Marès era la naturaleza de las pruebas de selección, que daban una ventaja a los recién salidos de las escuelas, que solo debían repetir lo hecho durante los últimos años, frente a profesionales que podrían aportar nuevos aires a las aulas.

«La suficiencia pedagógica se reduce a la lectura de la memoria sobre el plan de enseñanza y el programa de asignatura, generalmente sin base, y a un ejercicio de corrección.» (Ibídem)

Precisamente esa prueba de corrección era uno de los males de la enseñanza en aquel momento, no solamente en las oposiciones, sino durante la formación de los alumnos. Marès se reiteraba en la sentencia de que no es lo mismo corregir que enseñar. En los exámenes de oposición, plantear una prueba en la que el aspirante a profesor debe corregir el trabajo de algunos alumnos lo único que demuestra es “qué saben hacer”, en este caso son capaces de hacer un dibujo perfecto, pero la verdadera cuestión, “qué saben”, no se puede juzgar en unas pocas correcciones, sino que es necesario el estudio de la trayectoria y el análisis de un periodo amplio del día a día como profesor.

Este estatus de “la corrección” como vara de medida, tanto para las oposiciones como para el proceso educativo, suponía una desesperación para Marès que veía como se pervertían los valores de la enseñanza artística.

«La confusión tan arraigada en nuestras Escuelas, que presupone que corregir equivale a enseñar, tergiversó el auténtico concepto de la Enseñanza, al posponer a los valores esenciales de la formación y del espíritu, a los valores estrictos de la técnica.» (Marès, 1959: *Glosario Pedagógico*. Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona N<sup>o</sup> 9, pág. 8)

La práctica de la enseñanza basada en la corrección supuso una auténtica merma, al limitar la atención sobre lo objetivo, es decir, la línea y la forma, sobre lo subjetivo de la formación del espíritu. Al corregir el profesor rectifica el “resultado” del trabajo del alumno, subsana los errores de forma, pero esta medida, que es útil en determinados momentos, si se concibe como finalidad única del profesor, deja de lado la auténtica labor docente: educar, esto es, encauzar las actitudes del alumno, transmitir criterios de selección y estimular la pasión por el trabajo bien hecho.

«Las enseñanzas artísticas, en general, han tendido a la rutina manual, a un trabajo inconsciente, sin la impronta de la inteligencia y del espíritu, convirtiéndose en una actividad mediocre, sin estímulo para la iniciativa de los alumnos.» (Frederic Marès en: *Marès pedagogo*, Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Nº 12, 1960, Barcelona: 48)

Podemos ver cómo la situación de la enseñanza del arte, que Jassans criticaba, también era motivo de preocupación por parte de personalidades de la talla de Marès. Pero el problema no residía únicamente en la capacidad profesional y docente de los profesores y en su capacidad intelectual. Había otro problema, podríamos decir, de base, que todavía hoy sigue sin ser resuelto, es más puede que tal vez se haya incrementado con el paso del tiempo.

El encaje de la educación artística en un modelo académico careció en sus inicios de una falta de profundidad respecto a las enseñanzas gremiales, donde además del oficio en sí el maestro educaba y transmitía unos valores estéticos y conceptuales a sus pupilos. Las dinámicas de la formación moderna hicieron necesario el establecimiento de una serie de valores objetivos que se pudieran regular mediante una legislación estatal, buscando asegurar un equilibrio en la formación. Pero la idiosincrasia particular del mundo artístico hace muy complejo lo que en otras disciplinas es evidente, el ejemplo más repetido es el de la comparación del dibujo con las matemáticas, una suma de dos más dos siempre debe ser cuatro, es un axioma, innegable, irrefutable, pero la capacidad de un simple trazo para interpretar determinado objeto es algo sobre lo que el ser humano ha debatido durante siglos.

Así al pretender establecer valores subjetivos como si fueran objetivos, la formación académica del arte empezó por desestimar en la medida de lo posible todo lo que escapara de la bipolaridad bien hecho/mal hecho, reduciendo el proceso artístico a una repetición de formulas de representación establecidas como correctas.

«Y si enfrentamos la enseñanza artística con otra enseñanza de tipo científico, veremos cómo, superpuestas inicialmente, se distancian, después, una de la otra; cómo siguen una trayectoria distinta, de orientación opuesta, como opuesto es el concepto de los valores relativo y absoluto que constituyen el punto de partida de ambas enseñanzas.

Sin penetrar de lleno en el terreno de la especulación y del análisis, no dejaremos de señalar que el Arte no trata de descifrar, sino de sentir, de llevar su creación por regiones del espíritu inasequibles a las ciencias.» (Marès, 1956: *Glosario Pedagógico*. Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona Nº 7, pág. 5)

El debate sobre la naturaleza del arte tuvo en el siglo XX, sobre todo a través de las vanguardias y los movimientos modernos y postmodernos, una especial relevancia y ha sido ampliamente tratado por artistas, teóricos, historiadores e incluso filósofos. Por tanto, las instituciones que regulan las enseñanzas artísticas se vieron ante la necesidad de definir algo que, oficialmente, no estaba muy claro qué era. Todo el mundo tenía claro que el arte del pasado tenía un valor, pero no había *quórum* acerca del valor del arte contemporáneo. Ante tal situación algunas instituciones, como es el caso que nos ocupa, tomaron como medida la copia y repetición de los modelos consagrados, sin a menudo reflexionar en el por qué de dicha repetición.,

«No se puede olvidar que la enseñanza artística no puede ser sistemática, antes bien debe ser un campo experimental abierto y no un coto cerrado, en el que el profesor, en el más auténtico concepto pedagógico, debe crear enseñanza, enseñanza viva, que le permita, en cada caso, aplicar aquellas normas más apropiadas al temperamento de cada alumno.» (Marès, 1957: *Glosario Pedagógico*. Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona Nº 9, pág. 9)

Con esta dinámica la primera mitad del siglo XX acabó componiendo, siempre hablando del caso concreto de Barcelona, una facultad de Bellas Artes y una Escuela de Artes y Oficios impermeables a los cambios que la cultura y el

mundo artístico estaban experimentando, creando una burbuja donde nada se movía y donde la única producción derivada de la docencia eran futuros profesores que solo tenían cabida dentro de la misma institución, produciendo una situación de decadente endogamia.

«Expusimos reiteradamente la conveniencia de airear las escuelas, introduciendo en ellas nuevas corrientes que sanearan la atmósfera enrarecida que mantenía la enseñanza encerrada en un ambiente rutinario e inoperante, y al profesorado desconectado de la realidad de las inquietudes de la hora presente, en un vivir de escasa aspiración y aliento» (Marès, 1958: *Glosario Pedagógico*. Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona Nº 10, pág. 5)

Todas las declaraciones que hemos ido recogiendo por parte de Marès se dan entre 1956 y 1959, año este en que Jassans comienza su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes. Podemos ver pues, que las reacciones de Jassans en contra de la enseñanza que recibió entonces no se debían a una fascinación o idolatría hacía su maestro Rebull, sino que era una situación que desde la misma dirección de la institución se había advertido desde hacía tiempo.

Pero, más allá de la crítica al sistema, ¿qué propuestas se podían esperar para mejorar la enseñanza? Las nuevas experiencias apuntan hacia una libertad mayor de la expresión artística, las tendencias que marcan la nueva historia del arte hablan del gesto, del inconsciente, del regreso a la inocencia infantil, a la sencillez primitivista, muchos de los nuevos movimientos artísticos abogan con la supresión de la técnica, en pos de un arte más fresco, más impulsivo. Pero ¿cómo se puede enseñar el genio?, ¿cómo se puede explicar la necesidad de deshacerse de una técnica que no se ha logrado adquirir? El problema de la docencia en la segunda mitad del siglo fue el contrario del que hemos hablado hasta ahora.

De un sistema docente que solo estaba capacitado para valorar aspectos técnicos, en un efecto rebote, se tornó a un sistema que aborrecía la técnica y solo se centraba en aspectos metafísicos, olvidando que para expresar un discurso, sea este trascendente o no, lo primero que se precisa es conocer un lenguaje para poder expresarse. Los cambios en la manera de entender la creación artística hacen que al mismo tiempo, Marès denuncie una excesiva preocupación por la técnica a la hora de contratar profesores, y aparentemente de forma contradictoria, reivindique que no se es suficientemente exigente en la disciplina y el método.

«Se dijo entonces, se sigue diciendo aún hoy con repetida insistencia, que el arte no admite formación, disciplina ni métodos, lo que equivaldría a suponer que la obra de arte nace por floración espontánea.

Reconocemos que la educación artística presupone en el alumno la existencia de cualidades innatas, corroborando la vieja sentencia negadora de la posibilidad de dar a aquél lo que la naturaleza le negó. Pero es evidente que las cualidades innatas que el alumno lleva en potencia precisa encauzarlas, ya que, de manifestarse incontroladamente y en desorden, podrían malograrse con suma facilidad.» (Marès, 1954: *Glosario Pedagógico*. Revista Ensayo, Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona Nº 2, pág. 5)

El declive de la enseñanza, según Marès, no decae por falta de libertad sino por la quiebra de la disciplina y la metodización: «*Disciplina y método no oprimen al alumno, la Escuela no es el lugar para la Originalidad sino para absorber el conocimiento derivado de la experiencia del profesor.*» (Ibídem)

### 3.4. Jassans docente

«La técnica es constitutiva del arte porque en ella se sintetiza el hecho de que toda obra de arte fue hecha por los hombres, que todo lo que en ella hay de artístico es producto humano. Hay que distinguir entre técnica y contenido. (...) La técnica es la clave para el conocimiento del arte, solo ella conduce a la reflexión hasta el interior de las obras, pero solo a aquel que habla su lenguaje (...) El arte se hace conmensurable a la conciencia por medio del oficio, porque éste se puede aprender en amplia medida.» (Adorno, 1983: 280)

A modo de conclusión de este tercer capítulo, y para evidenciar la importancia del legado de Jassans como docente, repasaremos los conceptos claves de su ideario pedagógico, lo que nos permitirá contextualizarlos dentro del paradigma educativo que acabamos de analizar.

Jassans —al igual que él mismo experimentó en el taller de Rebull— buscaba un equilibrio entre la libertad creadora y un riguroso estudio de la anatomía. Su método pretendía potenciar las cualidades del alumno, dotándolo de recursos técnicos y conceptuales, tanto para el modelado en sí, como para la observación del natural.

Tenía claro Jassans que el dominio de la técnica era necesario para poder expresar toda la pulsión de la forma, pero, igualmente, sabía que el deslumbramiento momentáneo que provoca el exceso de virtuosismo, no debía ensombrecer el verdadero motivo del modelado: conseguir trascender la forma natural para que sea un vehículo de emoción.

«Hi ha un moment que amb la tècnica pots ser un gran virtuós i fer-ho molt bé tènicament, però no... Sense dir noms tots sabem que hi ha artistes no tan depurats de tècnica que emocionen més que altres, que potser l'excessiva tècnica ens priva que la seva obra ens emocionï. Però també hi ha aquell artista que amb la tècnica molt depurada no decau en l'aspecte emotiu. (Fontbona/Solà, 1989: 31)

El secreto del oficio del escultor que intentaba transmitir a sus alumnos radicaba en una idea de perfección, a la cual se llega cuando todos los componentes de la obra —técnicos, conceptuales— están presentes en su justo

grado, de tal manera que por sí mismos causen emoción. Es la Forma la que transmite las sensaciones, con independencia del tema, o de la historia que represente la composición.

Para poder interiorizar esta manera de entender la escultura, de aprehender el oficio de la Forma, las sesiones de modelado que planteaba Jassans a sus alumnos exigían una meticulosa confrontación con el modelo al natural. El modelado debía servir a su vez para afianzar la confianza de la mano y a afinar el ojo.

Porque el modelado es una traducción que hacemos con las manos de lo que hemos sido capaces de percibir con el resto del cuerpo. Jassans primero modelaba con la vista, su ojo, afinado por el trabajo incesante, tenía la exactitud de un compás, y su mano solo acometía lo que instantes antes ya su mente había interpretado. En su escultura no hay improvisación, esto no quiere decir que no se dejase llevar por su sentimiento, al contrario, pero jamás su mano se movía de forma aleatoria o intrascendente. Como diría José Saramago en su *Caverna*<sup>14</sup>, los dedos están provistos de un cerebro capaz de dialogar con la materia y crear una obra de arte, lo que se escapa al escritor es que en ese diálogo hay un tercer interlocutor, el ojo advierte, la mano intercede y la realidad se revela.

La escultura entendida de este modo se convierte en una herramienta de conocimiento que se desarrolla en términos absolutos, donde no hay parte fuera del todo, donde no se pueden interpretar los fragmentos porque son desbordados por la intuición de un entramado de forma y estructura, de emoción y sentimiento, donde contenido y continente son caras de la misma moneda.

*«Per això, ell no pretenia educar-nos en una mirada analítica que esquartera, separa i aïlla les parts com a mitjà de comprensió. Una mirada on l'observador és aliè a allò observat. En lloc d'aquest procedir pròpiament racional i mecanicista, ell s'estimava més una mirada que*

---

14 «Verdaderamente son pocos los que saben de la existencia de un pequeño cerebro en cada uno de los dedos de la mano, en algún lugar entre falange, falangina y falangeta. Ese otro órgano al que llamamos cerebro, ese con el que venimos al mundo, ese que transportamos dentro del cráneo y que nos transporta a nosotros para que lo transportemos a él, nunca ha conseguido producir algo que no sean intenciones vagas, generales, difusas y, sobre todo, poco variadas, acerca de lo que las manos y los dedos deberán hacer. Por ejemplo, si al cerebro de la cabeza se le ocurre la idea de una pintura o música, o escultura, o literatura, o muñeco de barro, lo que hace él es manifestar el deseo y después se queda a la espera, a ver lo que sucede.» SARAMAGO, J. (2000): *La caverna*, Alfaguara, Madrid.

*cerqués la síntesi i la interrelació com a més idònies i apropiades per a tot acte creatiu, en tant que aquesta manera d'actuar no implicava la destrucció del misteri amb la seva dissecció.» (Oliva: Non omnis moriar, en: Aa.Vv. (2007): Jassans, una vida dedicada a l'art de modelar. Universitat de Barcelona, Departament d'Escultura, Barcelona: 30)*

Su forma de proceder en el aula remite una formación universitaria en su sentido más primigenio, universal —en su acepción etimológica primigenia de *in unum vértete*, volver a la a la Unidad. Un afán, por afrontar la ardua tarea que Ortega y Gasset demandaba a las universidades: unir y sintetizar el saber, en un momento de dispersión del conocimiento. (Ortega y Gasset, 1930).

Esta concepción, aplicada en el contexto del modelado, provenía de la consideración de la unidad orgánica —el cuerpo humano— interpretada como uno Todo expresivo, como un microcosmo vivo y armonioso, y no como una suma de fragmentos. Una forma de entender la escultura en busca de esta totalidad, para posibilitar el resurgimiento de la verdad. (Oliva, 2006)

«Conocer» es un dato tan primero que resulta difícilísimo dar una definición del mismo. Analógicamente se habla de conocimiento como de asimilación o apropiación, o como de representación, ya que para que haya conocimiento se requiere que uno se haga primero presente al objeto y luego que el objeto se presente ante uno —re-presentación—; también se habla de una presencia intencional —del latín *tendere*, lanzarse, ir hacia— y, en este sentido, es más un ir hacia las cosas que un almacenarlas. (Fullat, 1970:41)

Jassans, que compartía esta opinión con su buen amigo Octavi Fullat, no podía aceptar la constante separación que, a la hora de hablar del arte y su práctica o su enseñanza, se hacía entre acción y pensamiento. Como ya hemos dicho anteriormente los conceptos mirar, reflexionar y modelar formaban parte del mismo acto creativo, ninguna de los tres tenía preferencia, ni ninguno podía faltar. Quien no ha aprendido a mirar no puede percibir los punto sobre los que reflexionar, ni tampoco acercarse a la forma que ha de modelar; quien no reflexiona, ni sabe qué ha de mirar ni qué ha de modelar y puede entrar en un círculo de repetición de patrones que no aportan nada, y quien no es capaz de modelar, dibujar o fijar su reflexión de algún modo, pierde el sentido de la creación, es como si el mejor interprete de guitarra supiera la más bella melodía pero tuviera una guitarra sin cuerdas.

Los tres elementos del proceso creativo funcionan a la vez, como ruedas dentadas en un engranaje movido por la necesidad interior de crear.

La vocación de Jassans por la escultura proviene de una necesidad interior de crear. Para él la reflexión intelectual es algo que viene dado en el mismo proceso de creación, pero el germen que mueve todo su trabajo es de carácter más espiritual: «els que practiquem, sobretot els de vocació, ho hem fet moguts per una necessitat interior de crear i, sovint, prèviament a qualsevol reflexió». (Fontbona/Solà, 1989: 22)

Así, podemos decir que, el arte es el desempeño de una necesidad. No deberíamos entender esto como un acto irreflexivo, al contrario, existe una reflexión, pero no es posible establecer si es primero la reflexión o la acción.

Ante una concepción de la actividad artística tan trascendente, podemos entender el énfasis de Jassans por la obra bien acabada, por no dejar nada al azar y cuidar hasta el más ínfimo detalle de la forma. Todo a través del estudio y la constante revisión de los perfiles de la figura. Uno de los lemas que a modo de mantra iba repitiendo durante sus clases era «*una mica més, una mica més*». A Jassans no le servía un buen dibujo si este no conducía a la asimilación de la Forma, no valía con él conseguir una cara bonita o una proporción armoniosa, siempre exigía, y a él mismo más que a nadie, el ir más lejos, el redibujar constante, el no dar por sentado nada y ser autoexigente.

No hay que ver en este tesón ni en esta constante de revisar continuamente los perfiles de la escultura, un síntoma de obra rígida, nada más lejos de la realidad. Jassans tenía un gran sensibilidad hacía la forma, lo que le convertía en un artista altamente sugestionable por la belleza, belleza que trataba de capturar y fijar en sus obras. Él sabía que para captar toda la expresión de esa belleza que le sobrecogía se necesita de un gran dominio de la técnica, y por eso daba gran importancia al oficio, pero sin olvidar en ningún momento que la finalidad última del artista no es el virtuosismo técnico. Así era muy consciente de la necesidad de transmitir a sus alumnos por un lado rigor a la hora de ejecutar sus esculturas, y a la vez la libertad expresiva necesaria para crear una obra original. Original no en el sentido de innovadora, sino en el sentido de auténtica, única, como única es la expresión personal de cada creador.

«La llibertat de la creació de les formes ha de ser absoluta, però la subjecció a les seves lleis internes també ha de ser total. [...] Cal que l'estudiant no abandoni mai el rigor en cap dels molts aspectes que té

l'obra d'art, i de manera especial, a més dels formals, en aquells que més referència fan al que anomenem concepte » (Salvadó Jassans en: AA.VV. (2007): *Jassans, una vida dedicada a l'art de modelar*, Universitat de Barcelona, Departament d'Escultura:115)

Para Jassans la enseñanza universitaria debía ser rigurosa en sus planteamientos y, por lo tanto, consideraba conviene fundamentar sus principios de actuación en autoridades sólidas. El concepto de Forma no equivale a corsé opresor, al contrario: es el baremo por el cual el profesor puede valorar la capacidad creadora del alumno.

Jassans ofrecía a sus alumnos un “hilo de Ariadna” para saber ver y no extraviarse en el laberinto de meandros en que se puede convertir ese viaje que es el modelado de la figura humana. Un camino hacia el interior de los misterios del modelado, donde la forma de la escultura es la exteriorización de la experiencia vivida en misterios de un orden aparentemente oculto, pero visible a aquellos iniciados en la mirada que mima y refleja la esencia, sin sucumbir al mundo de las apariencias. (Oliva, 2007: 20)

Como describe otro de los alumnos de Jassans, Jorge Egea: el verdadero conocimiento del modelado no se encuentra en la escultura en sí, es decir, en la escultura como objeto, como resultado, sino que el conocimiento verdadero «se encuentra en el proceso mayéutico de dar a luz a la forma, como acto gestante, como experiencia creadora». (Egea: *Jassans, el portador de la forma* en: Aa.Vv. (2007): *Jassans, una vida dedicada a l'art de modelar*. Universitat de Barcelona, Departament d'Escultura, Barcelona: 33)



Jassans haciendo una demostración de retrato a sus alumnos del curso 2002/2003. Para el retrato posa una alumna, Maria Magdalena Olivé. FSB.

## 4. Sculpěre.

«Si observamos la manera cómo la Historia del arte se desarrolla a través de los siglos, nos apercibimos que este desarrollo siente la presión de dos corrientes contradictorias: el ansia del futuro y la nostalgia del pasado.» (Selz, 1964:30)



Una de las premisas de la presente investigación es la de presentar a Josep S. Jassans como el último gran escultor mediterráneo. Evidentemente, no mediterráneo en el sentido geográfico, sino en tanto que se le considera como el último de los escultores que desarrollaron su creación a partir de las premisas de Arístides Maillol.

Maillol es sin duda, junto a Rodin, el gran renovador de la escultura figurativa. Los dos escultores franceses fueron clave para que la escultura decimonónica, de un academicismo decadente, reviviera para dar fruto a un nuevo ideal escultórico que podría dialogar con las propuestas artísticas más vanguardistas que traería el siglo XX.

En los siglos precedentes, XVII y XVIII, los artistas, especialmente los escultores, habían reivindicado un papel que trascendiera la artesanía, rechazando que se les considerara meramente trabajadores manuales, y lucharon porque el público captara la verdadera dimensión de su obra. Esto hizo que se preponderara la inteligencia desplegada en el desarrollo de las obras más que la habilidad en la manufactura.

El mundo del arte, desde finales del siglo XVIII, se ve claramente influido por las teorías germánicas. La evolución de la noción de arte, a través del movimiento literario “del arte por el arte” condiciona el comportamiento de los artistas y, el romanticismo, tanto en Francia como en Alemania, hará resurgir al artista del Renacimiento: un ser de excepcional, casi un semidiós. (Gimpel, 1979: 105)

En este cambio de paradigma juegan un papel importante las doctrinas académicas. Ya hemos analizado anteriormente la apuesta de las primeras academias por una educación más humanista, que dotará al artista de una base intelectual —que como veremos, en ocasiones, se impondrá por encima del conocimiento técnico.

En esta formación academicista predominaba la estética neoclásica y el lenguaje que se fomentaba conducía —especialmente en la escultura— a una recuperación de temas mitológicos. En parte esta recuperación de la mitología responde a una demostración de cultura y, en consecuencia, de la pretensión clasista de separar a artistas de artesanos.

Al entender la inteligencia como un aspecto fundamental en la creación, era necesario que el artista conociera y comprendiera el desarrollo histórico del arte, para poder crear a partir de la interpretación de los modelos heredados del pasado, especialmente del mundo clásico. Así, durante el siglo XIX, la escultura transita desde la herencia ideológica y formal del siglo XVIII a los intereses historicistas del último tercio del siglo.

En este periodo, comienza a extenderse la idea de que el trabajo manual es indigno, y que la verdadera obra de arte nace exclusivamente del intelecto. Los escultores, mayoritariamente, preferirán el trabajo del modelado en barro, dejando la tarea del paso a piedra o bronce en manos de los artesanos, de tal modo que el escultor, libre de las intensas jornadas y de la ardua tarea que supone el desbastado de la piedra o los procedimientos de fundición, puede dedicarse a la lectura de los clásicos, la contemplación o el disfrute de la música y la poesía. Un claro ejemplo son el taller de Antonio Canova —donde se leen obras clásicas a la vez que se modela el barro— y el de Thorvaldsen —que se acompañará del piano del mismísimo Mendelssohn mientras trabaja.

Para este nuevo paradigma de la escultura la influencia de los escritos de Winckelmann sería decisiva, popularizando que la escultura adquiriera en la sociedad un estatus del que anteriormente no contaba. A través de su nueva concepción de la historia del arte se desarrolló la estética neoclásica con una exaltación de los valores clasicistas y la recuperación de la mitología, lo que con el tiempo condujo a una escultura estereotipada y con un fuerte contenido moralista, que pretendía reaccionar contra la frivolidad del decorativismo del Rococó.

Este cambio estuvo apoyado por los ideales de la ilustración —que surgían del racionalismo—, y en un creciente interés científico por la antigüedad clásica, alentó el interés por las excavaciones arqueológicas, así como la formación de importantes colecciones públicas y privadas y la publicación de estudios sobre el arte y la cultura grecorromana.

Bajo estas premisas, la escultura pondera por delante de todo la plasmación de un ideario que estilísticamente se basará en la repetición de los modelos clásicos y donde los artistas infravalorarán los aspectos técnicos, dejando de prestar atención a los materiales y creando una homogeneidad de estilo que trascenderá fronteras. Como contrapartida se eliminará en gran medida la impronta local en beneficio de una estética más universal.

Hugh Honour (1968) describe el Neoclasicismo como el primer estilo internacionalmente moderno, indicando que su objetivo era la creación de un arte con un significado universal y una validez eterna. Este estilo, “verdadero” o “correcto”, era calificado como un segundo *risorgimento* de las artes y derivó en una serie de valores morales propios de la Ilustración que fueron asimilados como valores formales por las Academias.» (Rodríguez Samaniego/Egea, 2013: 69)

A medida que se redundará en los estereotipos y la repetición devendrá copia de la estatuaria grecorromana sin aportar nuevos incentivos plásticos, esta corriente empezará a deteriorarse y perder fuerza, llegando a finales del siglo XIX caduca y convaleciente, a esperas de que la modernidad, que comenzaba a vislumbrarse en la pintura, llegara a las tres dimensiones. (Alix, 2002: 22)

De entre los escultores de este primer tercio de siglo XIX podemos distinguir dos paradigmas que responden a dos generaciones sucesivas. Por un lado se hallan escultores como los anteriormente citados Canova y Thorvaldsen —o Campeny en el contexto catalán—, que recibieron sus enseñanzas en talleres tradicionales del siglo XVIII y que, por tanto, contaron con una base del conocimiento de los oficios escultóricos muy férrea, que a pesar de que compartieran la concepción de la bajeza del trabajo material, conocen y dominan perfectamente los diferentes estados por los que una escultura debe pasar, y son capaces de terminar sus esculturas una vez que los obreros han realizado el vaciado y el sacado de puntos. En cambio, la generación que les seguirá estará formada por escultores que no prestarán importancia al conocimiento del oficio, teniendo una formación notablemente más corta y precipitada.

Según Marín Medina, con esta generación de escultores, el efímero soplo vivificador que supuso el Neoclasicismo, se transforma en decadencia. (Marín Medina, 1968: 101-102)

Las Academias serán las encargadas de la formación de estos jóvenes artistas y las que establecerán concursos y becas de estudio en Madrid, Roma o París, imponiendo una rigidez basada en la imitación de la antigüedad. Al concluir su pensionado, los más destacados se encaminan hacia puestos oficiales, como escultores de la corte o como cargos directivos en la Academia, cargos en todo caso que no permitían una experimentación formal, sino que más bien conducían a una perpetuación del modelo. La competitividad que se establece entre los artistas que optan a las condecoraciones y los méritos

académicos y, por tanto a los cargos oficiales, a menudo va en detrimento del mismo quehacer creativo siendo tenidos más en cuenta las cualidades políticas y los contactos que la calidad de la obra.

Los principios del modelado según el concepto clásico —de análisis del natural y pasión por la belleza— caen en el olvido, perdiéndose el equilibrio entre lo espiritual y lo material y convirtiendo la escultura en un medio de expresión incoherente, que tiende al monumentalismo, al dramatismo y con una clara finalidad moralizadora. (Ibídem)

Así, el siglo XIX se iniciará con el movimiento neoclásico en decadencia y con una generación de escultores que o bien no podía o bien no le interesaba —o ambas cosas—, reformar una escultura autocomplaciente encaminada a moralizar y ensalzar la imagen del poder establecido. Otro factor que incrementa esta devaluación de la escultura es, tal y como apunta Josefina Alix (2002: 20), una decadencia de la escultura religiosa y una realeza que se afianza como la gran promotora del arte, dejando paso a una producción donde cobra importancia la escultura como elemento decorativo de la arquitectura. La construcción de nuevos palacios reales, o la reforma de los existentes, hacen necesario que se establezca la plaza de escultor de cámara.

Así, a lo largo del siglo XIX, la misión fundamental de la escultura pasó a ser la de educar y ejemplificar, proporcionando modelos éticos y morales, de acuerdo con virtudes burguesas. De ahí la constancia en unos principios y cánones estéticos inamovibles que convirtieron a la escultura en sinónimo absoluto de clasicismo. (Ibídem)

## 4.1. Escultura figurativa en el cambio de siglo

La decadencia de la escultura a lo largo del siglo XIX deviene una situación insostenible. Por un lado los escultores quieren proclamarse con todo derecho artistas del más alto nivel, superando cualquier connotación artesanal, pero en cambio la “intelectualización” de los escultores no trajo consigo un desarrollo artístico comparable al que se estaba produciendo en la pintura.

La escultura siempre ha avanzado de manera más lenta que la pintura pero en este siglo, al menos a nivel plástico, lo que se produjo fue más bien una involución. Los modelos recuperados del pasado no aportaban nueva vida a la escultura, únicamente transmitían el gusto de la época por la recuperación del pasado, pero sin adentrarse realmente en la esencia más íntima del arte clásico, resultando un clasicismo estéril que no podía revivir la Arcadia, sino solamente recrearse en cadáveres del pasado.

Evidentemente en esta visión desoladora de la escultura se pueden divisar algunos brotes de escultura de una calidad sobresaliente. Nos referimos a escultores como los franceses François Rude (1784-1855) o Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) o, en el territorio catalán, Damià Campeny (1771-1855) entre otros.

Wittkower (2006:626) destaca la esterilidad de la escultura en la primera mitad del siglo XIX —incluso en parte de la segunda. Aunque reconoce la existencia de excepciones, Wittkower se lamenta de la asimilación de la escultura de esta época como una «interminable serie de monumentos públicos más bien vulgares», como «una plaga que hubiera caído sobre todas las ciudades europeas».

En las postrimerías del siglo, como ya hemos apuntado al comienzo del capítulo, aparecen dos figuras clave que reconducirán esta tendencia decadente de la escultura. Auguste Rodin y Arístides Maillol renoverán desde los cimientos la escultura para que el siglo XX pueda contemplar un nuevo paradigma que enriquecerá este arte y lo situará en la vanguardia de las artes.

Hasta la llegada de estos dos genios la escultura continuó un revisionismo del pasado que contrastaba con la situación de la pintura, lanzada ya hacia la búsqueda de nuevos registros expresivos. Se podría decir que la pintura, orientada a un mercado del arte más fluido y cosmopolita, miraba hacia el futuro, mientras que la escultura, supeditada a los grandes encargos de las

altas esferas de la sociedad, quedaba encorsetada en una visión al pasado endogámica, incapaz de superar la influencia de Canova y de Thorvaldsen. (Selz, 1964: 37)

La escultura que habría de venir en las postrimerías del siglo, no obstante, no se erigió sobre la negación de la herencia clásica como se podría pensar, sino que se reveló contra la lectura anodina que se había hecho durante las últimas décadas, pregonando una verdadera vuelta al clásico. No a su estética sino a su esencia, una revisión de los valores plásticos de la antigüedad, de su sensibilidad hacia la forma y de su culto a la belleza.

Para el historiador Rudolf Wittkower el cambio en el nuevo paradigma escultórico se establece a partir de dos corrientes divergentes. Ambas concebían que la necesaria regeneración de la escultura no pasaba por abandonar la tradición, pero evidenciaban claramente que la relación con el pasado no podía ser una limitación como hasta ese momento lo era la rigidez estilística neoclásica, sino que debía ser una escalera que aupara a los nuevos escultores a ver más allá. (Wittkower, 2006)

Estas dos corrientes las personifica Wittkower en los escultores Auguste Rodin y Adolf von Hildebrand. Resulta curiosa la elección del escultor alemán como referente del cambio escultórico, al ser un autor poco considerado y con una obra que no se encuentra entre las más valoradas por la crítica y la historia del arte. Pero sin embargo en la propuesta de Wittkower la figura de Hildebrand es totalmente esencial, ya que tanto su obra escultórica como su legado teórico, especialmente su libro *El problema de la forma en la obra de arte*<sup>15</sup>, ilustran a la perfección una de las dos vertientes hacia las que derivará la escultura finisecular.

En su libro, Hildebrand explica el proceso de creación artístico como una suma de visiones que, percibidas simultáneamente y en movimiento, configuran una visión y unitaria. Las visiones parciales —cercanas— se transforman en una única imagen —lejana. Cuando la imagen final produce al observarla algún tipo de sensación, podemos considerarla una re-presentación artística. Así, la Forma artística resultará de la suma y activación simpática de las per-

---

15 Hildebrand publicó en 1893 *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Para el análisis de este texto hemos utilizado la traducción de María Isabel Peña Aguado, publicada en 1988 por la editorial Visor dentro de la colección *La balsa de la Medusa*.

cepciones parciales que, de forma simultánea y por contraste, vamos percibiendo en un proceso de lectura predeterminado por el artista. (Hildebrand, 1988: 25-32)

Por otro lado, como escultor, Hildebrand basaba su producción en la talla directa, como metodología y como filosofía. No se trata únicamente de la preferencia por el mármol como material, la elección de la técnica es en Hildebrand toda una declaración de intenciones, una visión profundamente teorizada de los procesos escultóricos. En su obra no hay sitio para la improvisación, para la casualidad, ni para el azar; todo movimiento de su cincel responde a un razonado proceso de construcción de la forma.

Las ideas de Hildebrand fueron ampliamente reconocidas, y su libro repetidamente reeditado y traducido a diferentes idiomas. Su concepción de la forma como un problema casi abstracto nos conduce a una percepción de la anatomía que nos aleja del anecdotismo académico y acerca la escultura figurativa a la geometría.

El hándicap de la propuesta de Hildebrand es que su labor intelectual profundizó en la esencia de la construcción formal basada en la geometría y el dibujo de los perfiles, pero le alejó de otras de las grandes características del arte griego, su devoción mística por la belleza y la pasión a la hora de interpretar las formas del cuerpo humano.

Lo que no consigue Hildebrand con su teoría lo consigue Rodin con su sensibilidad. En la argumentación de Wittkower, Rodin es el polo opuesto a Hildebrand. El escultor francés basa su trabajo en el modelado, dejando el proceso de talla a sus ayudantes y prefiriendo en general la fundición en bronce.

La diferencia entre la talla directa y el modelado no responde únicamente a una predilección de uno y otro por un proceso de trabajo, el motivo es algo más profundo, es la respuesta a dos concepciones de la escultura bien diferenciadas. Si de Hildebrand destacáramos su profunda intelectualización de la forma y su capacidad de abstracción del proceso de creación, y poníamos en entredicho su falta de sensibilidad y su frialdad, en Rodin veremos claramente lo contrario.

El modelado de Rodin expresa el gesto y la intensidad de carácter, detalles del tratamiento formal que se pierden cuando la escultura es pasada a piedra, pero que se mantienen en su obra vaciada en bronce.

Resulta evidente que la escultura de Rodin adquiere su mayor énfasis en el bronce, donde además de los rastros del gesto del escultor a menudo se suman los “defectos” producidos por el proceso de vaciado y que el escultor deja visibles para incrementar los recursos formales de su lenguaje. Esta concepción de la escultura, fresca, sin tabúes, surgida directamente de las entrañas, fascinó a los pintores de la época, especialmente a los impresionistas, y con ellos llegó la admiración posterior del resto del mundo del arte. Las superficies vibrantes de la obra rodiniana entonaban con las cortas pinceladas de la pintura impresionista y con su intención de captar el momento. Rodin busca el movimiento, el gesto, la intención.

La escultura llega a finales del siglo XIX con la certeza de que el clasicismo de la Academia está caduco y necesita una renovación acorde a las nuevas tendencias exploradas por los pintores y con dos caminos para enfocar ese cambio. El mundo clásico seguirá siendo el punto de partida y el desnudo la piedra de toque, pero la concepción de la forma se liberará por fin de los cánones y explorará nuevos lenguajes. Ya sea desde el intelecto o desde la pasión, la escultura flirtará con la abstracción y dejará de pretender ser una copia para ser un lenguaje expresivo.

Entre la disyuntiva de estos dos caminos aflorará la figura de Arístides Maillol, que será clave para integrar las visiones de Rodin y Hildebrand en una nueva figuración. Punto de equilibrio entre concepto y sentimiento, Maillol será el iniciador del camino por el que la escultura del siglo XX avanzará hacia la abstracción en unos casos y hacia una figuración totalmente moderna en otros.

## 4.2. La escultura mediterránea.

«En tot intent de fer un retrat de Maillol, s'ha de tenir present, em sembla, el seu paisatge, la seva naturalesa, perquè fou un home que, a diferència de gairebé tots els altres, visqué deliberadament i voluntàriament a dins de la naturalesa. En les formes arcaïques de la vida de Banyuls es pot trobar la naturalesa humana de Maillol; en el camí -flanquejat d'una riera- del pla de les Abelles i del coll, hi ha la seva naturalesa geogràfica, física.» (Pla en: Infiesta Monterde, 1975: 133)

Desde que Maillol presentara al público su obra *Mediterránea* y diera comienzo a lo que en el siglo XX se llamaría Mediterrranismo, hasta que en 1960 Jassans entra como aprendiz en el taller de Joan Rebull, transcurren quizá los años más convulsos en la historia del arte.

Algo más de medio siglo marcado por las dos grandes guerras mundiales, y en España una guerra civil, donde en el concepto de la representación es motivo de debate continuo en el mundo artístico. Mientras los movimientos de vanguardia se distanciaban cada vez más de la forma en pos de una expresión abstracta, algunos artistas se continuaban remitiendo a los conceptos clásicos de la forma para renovar la figuración.

La escultura figurativa evolucionó durante el siglo XX de forma paralela a las propuestas abstractas. La influencia de Rodin, continuada por Bourdelle, era la referencia de la tradición figurativa hasta que, con Maillol, aparece un impulso de relectura del lenguaje clásico: un "Retorno al Orden". (García, 2004: 121)

Maillol —en parte heredero y declarado admirador de Rodin— fue capaz de reaccionar a sus enseñanzas absorbiendo lo mejor pero, sobre todo, evitando los aspectos que creía lastraban su obra. Maillol asumió el reto de mantener la vitalidad rodiniana sustentada en una concepción rotunda y geométrica de la forma.

El reto era mayúsculo y Maillol, atraído por el arcaísmo de la Grecia preclásica, especialmente por el templo de Olimpia, creó una escultura nueva, luminosa, compensada, sin excesos y que nos devuelve a la exaltación de la belleza clásica, focalizada sobretodo en el desnudo femenino. Todo su trabajo y sus investigaciones en torno a la forma se concentraron en el estudio básico de la figura humana a la búsqueda de un nuevo ideal. (Cladel, 1946)

Rodin y Maillol son los grandes renovadores de la escultura. Pero es a Maillol a quien se identifica como figura clave de esta vuelta al orden, siendo su trabajo el punto de partida del renacer de la figuración escultórica —especialmente en Cataluña— con lo que se entiende como escultura Mediterránea. Una escultura que recupera la plena tridimensionalidad de las formas, liberándose de cualquier lastre superfluo y encaminada hacia un concepto más abstracto de la representación. (Susanna, 2015: 15)

La escultura de Maillol tuvo un efecto liberador para la escultura europea. A partir de su obra se replanteó la mirada sobre el lenguaje clásico, más cercana a la escultura arcaica y cada vez más distanciada del academicismo. No obstante, la frontera entre el Neoclasicismo académico y la propuesta de Maillol, es a menudo una línea muy sutil que fácilmente puede ser confundida. El propio Jassans hace una reflexión al respecto de esta dificultad para discernir entre ambos conceptos de representación en un artículo sobre la escultura de Julio Antonio:

«Comprenc que és difícil per a molts no veure mediterraneïtat en tota l'escultura neoclàssica centreeuropea, quan a primera vista s'assembla tant a la grega, però la realitat és una altra. Els neoclàssics només copiaven dels grecs les formes externes. Com si haguessin *ressuscitat* alguns cadàvers de l'antigor, però se'ls escapa l'essencial de l'esperit de Grècia que consisteix en l'alegria de viure i que els menà a fer de l'estimació a la bellesa una religió.» (Salvadó Jassans, 1995: 83)

Más allá de recuperar el sentido íntimo de la acción escultórica —el regreso a esa comunión entre vida y forma escultórica— la otra gran aportación de Maillol reside en la simplicidad formal y la eliminación de todo aquello que pueda entorpecer la contemplación de la forma, de todo detalle superfluo y toda anécdota ya sea narrativa o formal.

La escultura de Rodin fascinó a los impresionistas por ser una obra palpitante, con superficies que reverberaban al presentar una epidermis llena de irregularidades, donde la luz se expandía en infinidad de matices, donde el gesto del escultor y las marcas de la técnica —en sus bronce era un recurso usual el dejar al descubierto las imperfecciones generadas por los moldes— constituían un paisaje rocoso, fascinante, siempre cambiante. Por el contrario Maillol entiende que estos recursos son anecdóticos, y que, más que aportar, distraen

en la contemplación de la forma. Su propuesta es una escultura limpia, donde nada nos detenga al recorrer la forma, donde la luz repose suavemente y los volúmenes se sucedan de manera orgánica sin accidentes.

Curioso es recordar las palabras de Rodin en una célebre entrevista de Paul Gsell. En ella, el escultor explica su fascinación por las formas griegas alumbrando lateralmente un torso de Venus, mientras explica a su acompañante cómo las formas generales, aparentemente simples, de la escultura van revelando pequeñas ondulaciones que, aunque supeditadas al conjunto, transmiten vida: « ¡Es carne! ¡Verdadera carne! - dijo. Y radiante, añadió: Se la creería amasada con besos y caricias.» (Gsell, 1991: 46-48)

En la misma entrevista, Rodin critica a los académicos que, en su opinión, malinterpretaban a los griegos por ser demasiado abstractos, por no ser fieles a la naturaleza, cuando, al modo de entender de Rodin, eran estos académicos los que no habían comprendido el mensaje griego:

«Los que opinan de esta manera, se apoyan en el ejemplo que ellos creen encontrar en el arte antiguo para corregir a la Naturaleza, para castrarla, para reducirla a contornos secos, fríos, convencionales y sin ninguna relación con la verdad. Nuestra experiencia nos ha permitido comprobar hasta qué punto se equivocan. Es indudable que los griegos, con su espíritu potentemente lógico, acentuaban instintivamente lo esencial. Acusaban los rasgos dominantes del tipo humano. Sin embargo jamás suprimieron el detalle vivo. Se contentaron con “envolverlo” y fundirlo en la armonía del conjunto. Como estaban enamorados de los ritmos lentos, atenuaron involuntariamente los relieves secundarios que podían romper la serenidad del movimiento, pero se guardaron muy bien de borrarlos por completo. Nunca hicieron de la mentira un método». (Ibídem)

Resulta curioso que precisamente este sea el mismo reproche que Maillol hiciera a la obra de Rodin: perder la armonía, no quedarse con lo esencial apagando todos los elementos accesorios, sino exaltarlos como elementos expresivos que se equiparan a la forma, llegando a enmascararla.

La escultura para Maillol debe huir de artificios, de recetas y prejuicios adquiridos, con el fin de entender la esencia de aquello que se pretende representar. Es a través del concepto de síntesis y de la sensibilidad hacia la forma

que se pueden llegar a equilibrar todos los volúmenes que conforman la escultura, de tal manera que lo que a priori se nos presenta como simple es, en realidad, una compleja síntesis de la forma.

Winckelmann advierte también esta distinción en la interpretación de la forma: «se distinguen las obras modernas de las de los griegos por una multitud de pequeñas impresiones», que por su evidencia y exceso contrastan con la delicadeza de las obras clásicas. La anatomía de las esculturas griegas está delicadamente insinuada, «con sabia economía, conforme a la medida de la más perfecta y plena naturaleza de los griegos». Hasta tal punto es la sinuosidad de las formas griegas que, para Winckelmann, es necesario una cierta educación visual para poder apreciarlas en todo su esplendor. (Winckelmann, 1998: 25-27)

Maillol, con su simplicidad, rescata una visión de la estética clásica en la línea planteada por Winckelmann con la salvedad de que Maillol se centra más en la Grecia arcaica. Una escultura con una representación simplificada de la anatomía humana, cercana a las formas geométricas, donde todas las formas tienden hacia la convexidad, como si estuvieran hinchadas, como si se expandieran de dentro hacia afuera, manteniendo la dosis justa de rigor anatómico para no perder el contacto con las formas vivas, sin exceso de virtuosismo, pero intentando evitar la frialdad o la desconexión con la vida. Maillol pretende un justo equilibrio entre concepto e intuición, entre forma ideal y forma natural.

Uno de los artistas destacados en el panorama de la escultura figurativa en Cataluña a mediados del siglo XX, Enric Monjo, nos habla de la aportación de Maillol:

«Maillol era un hombre no dotado, como Cézanne. Llegaba al arte por conceptos, no por otra cosa. Maillol tenía un sentido eterno de la escultura, era como un griego. Tuvo la suerte de saber jugar a favor del tiempo en que vivía y, entre sus aportaciones, cabe subrayar el que suprimiera ese sabor a grasa que era la cualidad que más se apreciaba en el siglo pasado.» (Monjo citado en: Infiesta Monterde, 1974: 143)

El sabor a grasa, en palabras de Monjo, es precisamente esa acumulación de fórmulas y efectos preestablecidos, de amaneramiento, que saturaba a escultura a finales del siglo XIX. Con Maillol llega una corriente de aire limpio, purificador, que hará recuperar a la escultura su sentido primigenio, que la

devolverá al origen mismo de la vida. Y lo hará, como tan bien apuntó Monjo, no desde el virtuosismo —conocida es la anécdota de que Maillol fue repetidas veces rechazado en la escuela de Bellas Artes de París por falta de aptitudes—, sino desde una innata capacidad creadora.

Aunque Monjo compare el caso de Maillol con el de Cézanne, y a priori podemos establecer ciertamente algunos paralelismos, lo cierto es que si Cézanne llega a convertirse en uno de los grandes pintores de la historia de Francia es, precisamente, desde su constancia e inteligencia en construir una pintura a partir de una premisa conceptual innovadora en su época. Por su parte Maillol mantiene ese espíritu tenaz que le otorga la certeza de saberse elegido para canalizar el cambio de la escultura moderna, y sus esculturas contienen, además de un fuerte componente conceptual, una sensibilidad y un sentido estético que lo separan de la obra de Cézanne y lo acercan más, como ya hemos dicho, a esa escultura griega plenamente vinculada a la vida y, sobre todo, al culto a la belleza.

Maillol será la referencia de la nueva escultura, reconocido como figura clave de la vuelta al orden, la vuelta a la esencia de la forma, al origen, al verdadero clasicismo, muy diferente del neoclasicismo que se queda en la epidermis de la estética clásica.

Si nos centramos en cómo influyó su obra dentro del panorama Catalán, debemos tener muy presente que, además de la novedad y potencia de su discurso plástico, ayudó el hecho de que su obra encajara tan bien dentro de las nuevas corrientes políticas y sociales del Noucentisme. Además, otros escultores como por ejemplo Josep Clarà, completarán los puentes de unión entre las enseñanzas de Maillol y los postulados de Eugeni d'Ors.<sup>16</sup>

---

16 Eugeni d'Ors (Barcelona 1881- Vilanova i la Geltrú, 1954). Escritor, periodista, filósofo y crítico de arte. Desempeñó diversos puestos de responsabilidad durante el franquismo en el ámbito de las artes siendo Jefe Nacional de Bellas Artes entre 1938 y 1939. Antes, en 1911, inició la publicación de las glosas de "La Ben Plantada" que más tarde fueron recogidas en un libro en las que la descripción de una bella mujer, su compostura y cuanto le rodeaba, le sirvió de pretexto para elaborar la doctrina estético-política del novecentismo, del que fue el gran impulsor, en la que la ciudad, la "polis" es el signo de madurez frente al mundo rural, que hasta entonces ocupaba un lugar preeminente en la literatura catalana. Gracias a su trabajo como glosador y a una beca que recibió en 1908 de la Diputación de Barcelona para estudiar los órganos culturales de París y las nuevas tendencias científicas pudo dedicar su tiempo a familiarizarse con el pensamiento y la ciencia que se estaba desarrollando en aquellos años en Europa.

En Cataluña el Modernisme ya estaba en decadencia y la nueva energía del Noucentisme era un soplo de aire nuevo que pretendía renovar, no solo el arte, sino que según las pretensiones de Eugeni d'Ors, había de renovar la sociedad entera. Desde 1906 d'Ors, bajo el pseudónimo *Xenius*, encuentra el mejor altavoz para sus propuestas de renovación en el *Glosari*, breves comentarios diarios en la prensa barcelonesa, que al hilo de la actualidad y con una inusitada hondura reflexiva van filtrando los ideales novecentistas. En palabras del propio d'Ors auscultando "las palpitaciones de los tiempos" para catalizar los afanes de renovación cultural y social que advertía en la Cataluña de su tiempo.

La propuesta artística de d'Ors, que era una extensión de su ideario político y social, se ve reforzada por el creciente interés de la época en el re-descubrimiento del arte clásico en Cataluña. Apenas dos años antes de la primera de las glosas, se inician las excavaciones Empúries y se encuentra la escultura de *Esculapio*, hallazgo que sirvió para ejemplificar el regreso al orden clásico.

Esta nueva mirada hacia el clásico, como venimos apuntando, encaja, en escultura, perfectamente con las propuestas de Maillol y, en pintura, se entronca con las nuevas tendencias del arte europeo. El verano de 1905 Henri Matisse y André Derain viajan a Colliure para sembrar el germen fauvista en su búsqueda de la luz mediterránea. Pero es Cézanne el artista que abre el camino por el que discurrirá el Noucentisme, orden y geometría frente a la superficialidad epidérmica y la fascinación por los efectos cromáticos.

Así, la modernidad y el clasicismo tenían que darse la mano en una nueva Cataluña, cosmopolita y culta, que abandonaba la fragilidad y sensibilidad modernista para alcanzar un estado de plenitud y armonioso orden. En la escultura catalana artistas como Josep Clarà o Enric Casanovas recogen la propuesta de d'Ors y la combinan con la estética de Maillol creando una escultura en la que se entrelaza la búsqueda de la belleza y la perfección formal con la vista puesta en los ritmos del arte clásico más arcaico.

Manuel Abril, en un escrito para un catálogo de la obra de Casanovas, analiza la naturaleza de "lo mediterráneo" en la escultura de los seguidores de Maillol: «Hay en Barcelona un grupo de artistas excelentes que han hecho de "lo mediterráneo" su amor, su norma y su doctrina». (Abril, 1920: 5)

Aunque reconoce la importancia de la influencia del ambiente, la historia o la cultura, Abril no busca un motivo antropológico a la mediterraneidad, pero sugiere que los factores ambientales condicionarán, aún sin proponérselo, la identidad de la obra de unos escultores tan vinculados con sus raíces culturales.

En el mismo texto encontramos por primera vez una de las imágenes más representativas del Mediterráneo: el guijarro o canto rodado. Parafraseando a Ortega y Gasset, Abril define “lo mediterráneo” de la escultura de Casanovas —y que se puede extender al resto de escultores seguidores de Maillol— como un «canto rodado del Mediterráneo, pulido durante treinta siglos por el riente mar rozado una y otra vez por la quilla llena de ovas de la barca de Ulises». (Abril, 1920: 6)

Esta metáfora del canto rodado se convertirá en una imagen recurrente a la hora de explicar el Mediterráneo. Como la piedra de río, las esculturas recorren un proceso en el cual sus formas se van suavizando, van perdiendo todo aquello que sobra. La perfección formal a la que llega el canto rodado, a base del continuo desgaste de las corrientes, se puede equiparar a la forma que, con el trabajo del escultor, se desprende de todo aquello accesorio para mostrar únicamente la auténtica estructura de la forma, la geometría latente.

También podemos establecer paralelismos entre esa piedra, conformada por el paisaje y las fuerzas naturales del territorio mediterráneo y la obra de los escultores que, como Maillol, crearon desde una armonía con su entorno, con su historia, con su cultura y con su paisaje. De tal manera que del mismo modo que Maillol explicaba que él hacía esculturas que miraban hacia el mar, que se alimentaban de los colores de su paisaje y que se inspiraban en las mujeres de su tierra, la escultura noucentista cobra su valor estético más sublime cuando se contempla en su entorno. (Maillol, 1979)

Volviendo al texto de Manuel Abril —y extrapolando las aseveraciones que hace sobre la obra de Casanovas al conjunto de artistas mediterráneos—, veremos cómo relaciona la escultura mediterránea con el paisaje. Siendo esta escultura mediterránea un producto natural del entorno, sereno, calmado y modesto, destacando en la expresión de sus figuras la falta de actitud: «unas esculturas que, simplemente, son esencia inmortal de forma pura, que no aspira a otra cosa que a ser forma.» (Abril, 1920: 6-7)

Ya hemos dicho que con la *Méditerranée* de Maillol da comienzo un nuevo paradigma para la escultura y es por tanto la que da nombre al nuevo concepto escultórico, pero además, el término Mediterraneismo nos remite también a esa cultura ancestral, cuna de civilizaciones, que se aspira a revivir.

Pero como apunta Abril, la reciprocidad entre forma escultórica y paisaje nos lleva a especular sobre otra de las posibles acepciones del concepto Mediterraneismo. Esta vía de interpretación de “lo mediterráneo” nos desvela una integración con el entorno, con la luz, el clima, y el paisaje a orillas del Mediterráneo. Cualidades perfectas para que sus artistas prefieran unas formas basadas en el equilibrio y la belleza: Medi-terráneo, tierra del medio, equilibrio; luz abundante pero suave que reclama formas simples en las que poder reposar; clima templado que invita al disfrute de la belleza. (Racionero, 1985)

Una vez detectadas las cualidades que definen el carácter mediterráneo de la escultura, podemos comparar su impacto en el panorama artístico. La singularidad de la propuesta de Maillol se pone todavía más de manifiesto si la confrontamos con la obra de los seguidores de Rodin, el otro gran renovador de la escultura moderna.

Basta con contemplar dos de las obras más reconocidas de los dos autores para poder certificar lo dicho hasta ahora. Por un lado tomemos *El pensador*, de Rodin, y por otro la *Méditerranée*. La intrahistoria de esta última nos cuenta que en un primer momento el título de la obra fue *La Pensée* —el Pensamiento, o Pensamiento Latino, como recuerda Àlex Susanna en el catálogo de la última gran exposición de Maillol en Barcelona (Susanna, 2015:20)— lo que nos conduce, unido a las similitudes en la posición del modelo, a pensar que tal vez Maillol quería replicar de alguna manera la obra de Rodin.

Al observar la factura de una y otra escultura podemos percibir la diferencia en tratamiento de las superficies y la distancias entre un concepto formal y el otro.

En Rodin toda la musculatura está claramente representada, podríamos decir que incluso con cierta exageración teniendo en cuenta que la postura de la figura no tiene una actitud que muestre tensiones ni una fuerza que justifique la definición de algunos detalles anatómicos, ya que es una composición que nos remite más a un esfuerzo intelectual que físico. A todo este sobredimensionado de la anatomía, que roza la exageración en algunas zonas, hay que sumarle los rastros del proceso de moldeado presentes en alguna de las copias.

Con todo percibimos una obra llena de detalles, donde la luz genera infinidad de claros y oscuros, lo que nos presenta una superficie vibrante, casi trémula, que parece que ha sido congelada en un instante previo a la explosión de todos los músculos del cuerpo.

En cambio la obra de Maillol no transmite en ningún caso esta tensión. En su pieza la anatomía esta sintetizada e idealizada hasta casi la abstracción, en el momento justo antes de que desaparezca la forma humana para dejar paso a la geométrica. En Maillol la luz resbala suavemente, sin interrupción, generando un degradado progresivo entre luz y sombra, sin estridencias, transmitiendo calma y recogimiento. Una forma pulida lentamente por la mano del escultor de la misma manera que el río pule el guijarro, reduciendo al mínimo el gesto del modelado, solo forma llena, tensa, pulida, compacta.

Estas diferencias se ven claramente en todas las obras en bronce de los dos escultores. El bronce, al partir de un calco exacto de la pieza sobre la que modela el escultor, nos refleja su proceso creativo. Por el contrario, la talla pierde estas impresiones del modelado y nos conduce a unas formas mas simplificadas. Por eso si analizamos las tallas de los dos escultores la diferencia no es tan evidente. Así no se debe interpretar la escultura en piedra de Rodin al mismo nivel que su obra en bronce, sin embargo la obra en piedra y en bronce de Maillol se pueden considerar equiparables ya que el concepto de modelado de Maillol se aproxima mucho a la talla.

Estas diferencias se ven claramente en todas las obras en bronce de los dos escultores. El bronce al partir de un calco exacto de la pieza sobre la que modela el escultor nos refleja su proceso creativo, por el contrario la talla pierde estas impresiones del modelado y nos conduce a unas formas más simplificadas, por eso si analizamos las tallas de los dos escultores la diferencia no es tan evidente. Así no se debe interpretar la escultura en piedra de Rodin al mismo nivel que su obra en piedra, sin embargo la obra en piedra y en mármol de Maillol se pueden considerar equiparables ya que el concepto de modelado de Maillol se aproxima mucho al trabajo en piedra.

Otra de las diferencias entre las propuestas de Rodin y Maillol, y que nos acercarán a esclarecer las características del Meditarranismo, es la desvinculación de la forma de la teatralidad de las figuras de Rodin. Las poses de las esculturas de Rodin están encaminadas a representar, generalmente, un movimiento, ya sea evidente o contenido. En ocasiones representa sus figuras en diferentes estados de un movimiento, de tal manera que al recorrerlas vi-

sualmente vemos en una sola pieza un movimiento en diferentes fases. Uno de los métodos de Rodin era llevar modelos desnudos a su taller y hacerles girar y moverse para encontrar la postura ideal que en ocasiones era la suma de diferentes momentos. También sus obras, premeditadamente inacabadas, aportan la sensación de dinamismo, de que todo es cambiante, de una composición donde el ritmo tiene un gran peso específico. La expresividad era otra de las características más destacables de Rodin, sentimientos de angustia, orgullo, dolor, en fin, diferentes expresiones según la cara de la figura.

Todos estos recursos implementaban la capacidad narrativa de la escultura, ayudaban a crear un discurso descriptivo, a explicar una historia, algo muy distante de las pretensiones de Maillol, el cual no modelaba sus figuras intentando aportar algo en la expresión de una idea o de un sentimiento. Su intención primordial era, y por encima de todo, glorificar en una plenitud de formas total al cuerpo femenino, a la vez que expresaba su deseo, perpetuamente renovado, de plenitud. (Selz, 1964: 157)

Lo que Maillol quería representar en sus esculturas era siempre un desnudo femenino, con las bellas curvas de la adolescencia, sanas musculaturas, imagen feliz del apaciguamiento de todas las angustias de la vida, dando forma a las palabras, equilibrio, alegría apacible, serenidad, con una total ausencia de literatura, alejado de toda composición alegórica y complicada, con una visión basada en la simplicidad, tan interiorizada, que adquiere «una gravedad y una gracia conmovedora.» (Ibídem)

Rodin representa jóvenes, adultos, ancianos, hombres, mujeres, de todo tipo compleción según el mensaje que quiera transmitir o la historia que quiera ilustrar, mientras Maillol se ciñe, casi en exclusiva, al desnudo femenino y también casi por completo a una mujer joven, de formas rotundas, llenas, sin languidez ni morbidez. Todas sus figuras podrían ser la misma modelo, ya que todas sus esculturas apuntan al mismo ideal. Varían las proporciones y las posiciones, pero el espíritu se mantiene. No importa la persona representada, lo importante es que nos traslade a ese momento de exaltación de la belleza que nos transporta directamente a la esencia del arte, a la esencia de la vida.

Maillol permaneció imperturbable estudiando la armonía y perfección de la forma a través del desnudo femenino, creando unas obras de extrema belleza, en las que nunca encontramos el menor signo de frialdad clásica, sino una auténtica vida y palpación de los cuerpos y de la carne. La escultura mediterránea, tanto en Maillol como en sus seguidores catalanes, queda fuera de todo planteamiento narrativo o anecdótico para convertirse en el medio de expresión de una nueva figuración en el moderno sentido de “el arte por el arte”. (Camps Miró, 2002: 32)

### 4.3. El Noucentisme y la figuración en Cataluña.

«La perfecta criatura pasea en este momento por la playa. Viene conversando con sus amigas. Es siempre la más alta; más altos que ella ya no hay sino el cielo y la noche. Callando, aplicando solo el oído, podéis, desde el balcón del Casino, oír sus palabras.

Y acontece entonces algo de una infinita dulzura. Callando, aplicando el oído, poniendo el alma en vuestra atención, habéis oído que la Bien Plantada habla con sus amigas un catalán puro y bien acordado.»  
(Pons/Parcesisas, 1981: 13)

Como ya hemos apuntado la obra de Maillol influye en gran medida en la escultura del siglo XX, tanto en la figuración como en propuestas abstractas, sobretodo debido a los conceptos de simplicidad y geometrización de la forma. Pero si en algún lugar encontró acomodo el mensaje de Maillol este es sin lugar a dudas la nueva hornada de escultores catalanes destinados a dar un nuevo impulso a la estatuaria para abandonar definitivamente la decadente voluptuosidad de las decoraciones arabescas y etéreas figuras modernistas e instaurar una nueva figuración asentada en la transcendencia de unos conceptos formales de gran calado intelectual.

En la escultura catalana de principio de siglo XX dominará, de la mano del Noucentisme, el Mediterranism herederio de Maillol, que Josep Clarà y Enric Casanovas enlazarán con los cánones orsianos. A otros autores, como Manolo Hugué o Pau Gargallo, también se les puede vincular en momentos determinados o en unas obras concretas con este movimiento. Y más adelante, Frederic Marès, Enric Monjo, Joan Rebull o Josep Viladomat prolongarán el ideario mediterránista, como también lo hará Apel·les Fenosa que conducirá su clasicismo por un lenguaje más fantasioso.

Es un lugar común el vincular la escultura catalana derivada de Maillol con el Noucentisme. Y aunque evidentemente los grandes herederos del maestro rosellonés fueron también los escultores más destacados durante el Noucentisme, cabe aclarar que el Mediterranism, que nace en Maillol y se desarrolla durante todo el siglo XX en Cataluña, solo coincide durante unos años con las propuestas de Eugeni d'Ors, gran promotor y principal definidor del Noucentisme. Escultores como Clarà o Casanovas son afines a los ideales orsianos de regeneración de la sociedad catalana y comparten la idea de un

arte nacional que represente este proceso de cambio, pero la aportación a nivel estético y conceptual de la escultura de Maillol antecede a la revolución que pretende d'Ors y pervive más allá de esta, hasta el ocaso del siglo.

La escultura será la principal encargada de plasmar la iconografía orsiana, aún así, aceptando la sincronicidad de Noucentisme y Mediterranismo, debemos tener presente que mientras el primero es un movimiento político y cultural muy concreto y definido, teórica y temporalmente, el segundo es una concepción de la escultura en la que coincidirán diferentes escultores y que será interpretada según la personalidad y el talento de cada artista.

Como acertadamente sugiere Joan Lluís Marfany, solo podemos hablar de artistas noucentistas si no definimos el Noucentisme con criterios estrictamente estilísticos, sino con otros menos específicos: ideológicos e históricos. (Marfany, 1982: 31- 32)

### 4.3.2 La Ben Plantada

«Ni a comparaciones te des, ni palabras imprecisas y prestigiosas, fáciles caminos de la fácil sugestión, te sepan tentar. No cantes nada, no exaltes nada. Define, cuenta, mide,...» (Pons/Parcesisas, 1981: 14)

Para poder entender la integración de la “estética” mediterránea con el ideario noucentista, debemos primero entender el discurso promovido por Eugeni d’Ors.

Desde 1906 d’Ors encuentra el mejor altavoz para sus propuestas de renovación en el *Glosari*. Las *glosas* son breves comentarios diarios en la prensa barcelonesa que, al hilo de la actualidad y con una inusitada hondura reflexiva, van filtrando los ideales del Noucentisme. En palabras del propio d’Ors, auscultando “las palpitations de los tiempos” para catalizar los afanes de renovación cultural y social que advertía en la Cataluña de su tiempo.

El Noucentisme, en el sentido que fue concebido por d’Ors, no era un estilo artístico, sino una actitud: actitud de renovación exhibida por una nueva generación de hombres de la cultura. Una manera de hacer patente el distanciamiento respecto a sus más inmediatos predecesores, iniciando el nuevo siglo —*el Noucents*— situándose en las antípodas del Modernisme que había dominado la escena artística —todavía en el *ochocientos*— a pesar de que, en su momento, supusiera una aportación conscientemente renovadora del arte catalán. (Fontbona, 1981: 24)

Durante dieciséis años el *Glosari* tuvo presencia en el día a día de la prensa catalana, y con cerca de cuatro mil glosas se convirtió con el transcurso de los años en el medio de expresión más efectivo del pensamiento orsiano, que a nivel artístico proponía la idea de un arte social y cívico, que superase la decadencia del simbolismo y romanticismo de un Modernisme que consideraba ya caduco.

Como ya hemos visto, la propuesta artística de d’Ors estuvo reforzada por el creciente interés de la época por el redescubrimiento del arte clásico en Cataluña. La nueva mirada noucentista al mundo clásico se entronca con otros movimientos europeos. Especialmente la propuesta de orden y geometría de Cézanne comulgaban con los gustos noucentistas.

La doctrina pictórica que postula Cézanne es una reacción a los efectismos lumínicos del impresionismo que, además, apuesta por un lenguaje plástico basado en pura y exclusivamente en valores plásticos dejando a un lado lo literario. Aspectos estos que, como hemos visto, coinciden con las propuestas para la renovación de la escultura de Maillol.

De forma natural las propuestas que llegan del sur de Francia combinarán con el ideario de Eugeni d'Ors y, en el ámbito de la escultura, artistas como Josep Clarà o Enric Casanovas recogerán la propuesta de Xenius, con la que comparten aspectos esenciales como la búsqueda de la belleza y la perfección formal con la vista puesta en los ritmos del arte clásico más arcaico y la combinan con las enseñanzas de Arístides Maillol, proponiendo un arte imaginativo, que no pretende alcanzar una interpretación mimética de la naturaleza, sino una idealización de la realidad que se distancie de la teatralidad orgánica del Modernisme. Pulcritud, idealización, equilibrio e intelectualismo son los ejes de coordenadas que guiarán a la escultura en la búsqueda de un arte puro, con un lenguaje renovado, que huye de lo vulgar, de lo fácil y de lo monótono y donde domina el orden, la perfección y la belleza. Un arte que rechaza cualquier tipo de sentimentalismo para ser más intelectual que vital, dejando de lado lo anecdótico.

La gran seña de identidad del Noucentisme es la relectura del arte clásico que por un lado rompe, como ya hemos dicho, con el Modernisme y por otro intenta dialogar con las nuevas tendencias europeas de vanguardia, donde lo arcaico-primitivo empieza a avivar la imaginación de los creadores que renovarían el arte en Europa. Pero en el caso concreto de la escultura, una de las características primordiales es el predominio de la forma.

El Noucentisme articuló una estética basada en la búsqueda de la Forma mediterránea, de un clasicismo muy sintetizado y claro, para convertirla en el elemento esencial de la belleza plástica, hasta el punto de confundirla con el todo. La Forma encierra la esencia de los objetos, es inseparable de las impresiones que nos producen las obras de arte y, por tanto, es indispensable e inherente a la propia obra de arte. Para el artista Noucentista, la Forma condiciona todas las sensaciones que percibimos por la vista hasta sobrepasar los efectos del color y de la luz, siendo la causante de las emociones artísticas. (d'Ors Führer, 1988: 337)

La escultura noucentista se centrará en la representación figurativa, especialmente el cuerpo femenino, buscando una plástica basada en el dibujo y la estructura, con la Forma —pura, simple, ideal— como medida. Lo importante es saber mirar y saber dar forma a lo visto, con-formarlo: dotar de forma a las ideas.

Para Carlos d'Ors Führer —nieto de Eugeni d'Ors— la Forma noucentista es el elemento esencial de la belleza plástica, ya que en la pureza del contorno de los objetos se encierra su esencia, su espiritualidad. La Forma es el espíritu, por tanto, la repetición de la Forma dará el espíritu, o lo que es lo mismo, la Forma será lo espiritual del arte, la realidad del mundo y de la persona. (Ibídem: 338)

De este modo, la imagen arquetípica de Teresa, la Ben Plantada, será la imagen —la idea-forma— misma de Cataluña y de su gente. El Noucentisme tratará de conjugar modernidad y clasicismo para dar cuerpo —dar forma— a esta imagen de la nueva Cataluña, cosmopolita y culta, que abandonara la fragilidad y sensibilidad modernista para alcanzar un estado de plenitud y armonioso orden.

### 4.3.3. Josep Clarà

Gran amigo de Maillol, Josep Clarà, no fue su discípulo pues cuando se conocieron Clarà ya era un escultor consolidado. Pero sí que fue, junto con Casanovas, el escultor que más decididamente transportó las enseñanzas de Maillol a Cataluña, iniciando el camino que más tarde seguirían gran parte de los escultores figurativos catalanes.

El grueso de su obra se identifica por una figuración sólida y compacta, de formas ideales claramente mediterránicas, pero no toda su obra responde al mismo estilo, sobre todo la anterior a 1910. Hasta su encuentro con Maillol, y la asimilación de su mensaje, Clarà se debate entre una obra que respira aspectos de la estatuaria religiosa, derivada de su paso formativo por la Escuela de Dibujo de Olot —donde tuvo como profesor a Josep Berga i Boix—, y la escultura de Rodin, de la cual se empapó en su estancia en París a finales del siglo XIX.

Marín-Medina data el año 1910 como fecha en la que encuentra su estilo personal, dentro de una interpretación del Mediterraneísmo de Maillol, algo más sensual y helénico. Clarà llega a un lenguaje propio, alejándose de Rodin, al mismo tiempo que se aproxima a Maillol y Casanovas: rechazando la agitación y el apasionamiento de obras como *El éxtasis* (1903) o *Tormento* (1907) y alineándose con la serena rotundidad de la Forma con obras como *La diosa* (1910), *Estática* (1926), *Reposo* (1929) o *Pujanza* (1936). (Marín-Medina, 1978: 92)

El nuevo siglo comienza para Clarà, ya maduro y con un conocimiento del oficio de escultor bien asimilado, con un panorama artístico donde la obra de arte encierra las verdades esenciales y se ha convertido en un medio para reencontrarse con el mundo espiritual, en palabras de Shattuck «el arte busca en sí mismo, y no en la realidad exterior, la belleza del significado o la verdad» (Vv.AA., 2001: *Jospe Clarà i els anys de París 1900-1931. L'ànima vibrant*, Fundació Caixa de Sabadell: 24). El cambio de paradigma no solo supone una nueva concepción estética sino una nueva teoría del conocimiento. Clarà no es ajeno a este tipo de reflexiones, no obstante para él el arte continua siendo un esfuerzo por confrontar la dualidad alma y materia, la gravedad frente al impulso ascendente del espíritu. Aquí es donde la influencia de Maillol será clave para la concepción de una nueva escultura mediterránea.

Es el rosellonés, como ya hemos dicho, quien definirá la estética que seguirán los escultores del Noucentisme. Los torsos de sus venus muestran el camino a Clarà, cuyas figuras femeninas tienen la dignidad de las diosas griegas. En sus formas llenas cada músculo aparece y se desvanece sin brusquedad ni sobresaltos. Incluso en la quietud de su posado existe una armonía de movimientos internos donde cada nota está equilibrada y ponderada con sutileza y maestría.

Clarà se sumará al clasicismo mediterráneo de Maillol, alejado de las innovaciones plásticas y la experimentación que contemporáneamente empezaba a desarrollarse en otras concepciones escultóricas, optando por la vía de la recuperación de los valores clásicos, buscando la belleza a partir del equilibrio entre la naturaleza y la expresión. (Doñate, 1997:13)

Sus figuras son forma pura, simple, con los accidentes anatómicos apaciguados y reducidos hasta lo más esencial. La búsqueda de la forma ideal conduce a una abstracción de la forma que hace que la composición gane en rotundidad. Para Clarà, igual que para Maillol, aunque la naturaleza era el libro de consulta donde acudir a buscar composiciones, inspirarse, era el ingenio el que tenía que componer la obra de arte a partir del concepto escultórico.

#### 4.3.4. Enric Casanovas

Cuando Enric Casanovas, a sus catorce años, entró de aprendiz en el taller de Llimona, este dijo a su padre, preocupado por la educación de su hijo: «Déjelo correr, porque sabe muy bien a dónde va». (Marín-Medina, 1978: 90)

Debido a su formación bajo la tutela del gran escultor del momento, y una de las principales figuras de la historia de la escultura en Cataluña y España, la influencia de Llimona se dejó ver en la obra de juventud de Casanovas. Pero una vez concluidos sus estudios, y tras su viaje a París, Casanovas se consolidará, junto con Clarà, como el escultor más representativo del Mediterráneo en Cataluña, con una obra basada en la grandeza y rotundidad del volumen y en la ausencia de gesticulación.

Su obra, intensa y clásica, fue tachada en un primer momento de académica, pero muy pronto se comprendería que nunca tuvo nada que ver Casanovas con la academia y sus cánones. El valor trascendente de sus formas, su serenidad y su carácter racial le consagrarían como un escultor reconocido en toda Europa

Una de las características estilísticas de la escultura de Casanovas es que sus formas quedan adormecidas en una suerte de sfumatto que desdibuja la anatomía y suaviza los cambios de volúmenes, como si sus esculturas fueran «canto rodado del Mediterráneo, pulido durante treinta siglos por el riente mar rozado una y otra vez por la quilla llena de ovas de la barca de Ulises». (Abril, 1920: 6)

De esta forma consigue Casanovas “esconder”, bajo la apariencia sintética de la escultura, detalles más sutiles que parecen no estar pero que con una mirada atenta se pueden descubrir. Disfrutando de la danza de formas nacen y mueren armoniosamente, transformándose unas en otras sin que podamos determinar dónde empiezan y dónde acaban, pero donde a su vez todo está en su sitio y en su justa medida. Es su manera de acercarse a la síntesis de la forma, atenuar los detalles anatómicos sin que lleguen a desaparecer, como sucede en la obra de Maillol, pero dejándolos lo suficientemente dormidos para que no cobren demasiado protagonismo dentro del conjunto.

El recurso de borrar ligeramente las formas ya lo utilizaba su maestro Llimona para conseguir un resultado más suave y delicado, especialmente con las representaciones femeninas, pero en el caso de Casanovas forma parte de

un proceso de síntesis que no busca presentar la sensualidad de la forma femenina, sino su esencia geométrica. Es por este motivo que la figura de Casanovas es el caso paradigmático de la evolución de la escultura catalana desde el Modernisme al Mediterranism.

Como sucede en la mayoría de los escultores figurativos de la época, Josep Clarà triunfa con sus desnudos femeninos, tema que le permite conquistar la armonía de volumen con unas formas sólidas y de un clasicismo fiel a la tradición griega. Sus mujeres son la versión escultórica de la Ben Plantada, tal como el Propio Eugeni d'Ors pone de manifiesto al citar la escultura de Clarà como arquetipo de la nueva catalanidad.

«Las figuras que salen de sus manos diríamos que se abandonan satisfechas a su destino puramente plástico. Si se mueven, es por un instinto muscular, no por pleitear a favor de preocupación interna alguna, sino porque sienten la felicidad de vivir la belleza de aquel momento que el artista perpetúa con emoción. Todo es psicológicamente desinteresado y la emoción está confiada a la eficacia estrictamente plástica de la figura. [...] Todo el esfuerzo creador de Clarà se aplicó a plasmar una figura: la figura femenina que encarnase el ideal de belleza que vivió en el artista. Toda la producción de Clarà no tiene otro norte que éste: crear un tipo que compendiasse una forma de belleza subjetiva que trascendiese a una objetividad permanente.» (d'Ors Führer, 1988: 340)

Enric Casanovas llegó, como Clarà, al Mediterranism a finales de la primera década del siglo XX y ambos se mantuvieron con firmeza en una escultura fiel a un arquetipo femenino arcaizante y muy personal que eleva la anécdota a categoría. Lo esencial de su obra es el lenguaje basado en la simplicidad del volumen, con la mirada puesta en el arte griego, sobre todo el periodo arcaico, que «produce una impresión de terminación de camino, de reposo exquisito, de majestuosa imperturbabilidad, de cosa que afecta pura y simplemente a la inteligencia. Es como el espectáculo superior. Debe ser la impresión que se aproxima más a aquello que significaba la ataraxia de los pirrónicos». (Pla, 1920: 40)

### 4.3.5. Otros escultores

Aunque hemos destacado a Josep Clarà y Enric Casanovas como los dos escultores más representativos de la incorporación del mensaje de Maillol en los primeros años del Noucentisme, no podemos dejar de mencionar a otros artistas que contribuyeron de manera notable a asentar el estilo mediterráneo en la escultura catalana hasta el punto de generar una idiosincrasia indisoluble que entrelaza Mediterranismo y Noucentisme y que se extiende por toda la producción de escultura figurativa catalana del siglo XX.

Uno de los casos más complejos es el del escultor Pau Gargallo, nacido en Maella (Zaragoza) aunque considerado, al igual que Maillol, entre los escultores catalanes debido a su vinculación determinante en la historia de la escultura catalana. La dificultad al abordar la producción de Gargallo no es, evidentemente, el hecho de ser catalán o aragonés, sino que la peculiaridad de su obra consiste en la simultaneidad de dos lenguajes plásticos aparentemente contradictorios.

Gargallo comienza su andadura artística en el ambiente artesanal de la herrería paterna. En 1988 se traslada junto a su familia a Barcelona, donde entrará de meritorio en el taller de Arnau —taller por el que pasarían la mayor parte de los escultores de los que trataremos en este capítulo y tantos otros que se formaron en Barcelona durante la primera mitad del siglo XX— y, más adelante, como alumno de La Llotja, asistirá a las clases de Venanci Vallmitjana. Su formación, arraigada en las técnicas y en los conceptos clasicistas, hará que Gargallo no renuncie a la tradición figurativa, a pesar de sus investigaciones formales de carácter más vanguardista, originándose así el raro fenómeno de la existencia simultánea de dos Gargallos: el realista y el cubista. (Marín-Medina, 1978: 170)

La convivencia de estos dos lenguajes puede explicarse por la situación económica, siempre precaria, de Gargallo, que le llevaría a aventurarse en la experimentación con materiales y procesos menos costosos que la fundición en bronce o la talla en mármol. La destreza heredada de su infancia en el taller de forja de su padre le hizo decantarse por el trabajo en plancha de acero, más barato que el bronce y para el cual no necesitaba ni la intervención de ayudantes ni el uso de costosas herramientas.

Respecto a su obra más próxima al estilo mediterránista, Gargallo parte de los ritmos asimétricos, del dinamismo excesivo y de las blanduras sensitivas del Modernisme, los cuales abandonará con el paso del tiempo para aproximarse a concepciones más clásicas, concretándose en un estilo cercano al Mediterránismo pero con un claro matiz personal.

En la obra de Gargallo, tanto en la clásicista como en la más abstracta, el hecho diferencial respecto a algunos de sus contemporáneos vanguardistas es el de afrontar el proceso creativo desde la más absoluta sinceridad y sencillez, con independencia del lenguaje o de los materiales. Su visión parte de un tenaz estudio del natural y la reinterpretación de sus formas.

«Totes les raons per a justificar un art o una tendència artística, s'esborren i cauen davant de l'expressió sincera i simple d'un home sensible i franc. M'agrada o no m'agrada. Així queda justificat qualsevol valor, no solament el valor de l'art, sinó també el valor de l'home. Es necessita avui molt valor per a expressar-se francament i sincerament. El culte a l'èxit és avui més fort que mai i res millor no prova la mediocritat d'aquesta època. [...] Mai no he deformat l'art en un sentit d'excentricitat o d'irracionalitat, que es allò que s'ha produït en aquests darrers anys. A la recerca de l'originalitat, s'ha anat a l'Àfrica, a l'Oceania i darrerament a la Prehistòria. I fins i tot als retardats i als folls. Els infants i els criminals, el poble incult, rep avui prioritat en art. Jo no em poso en contra de l'instint, de l'art instintiu. Al contrari, n'estic a favor. Però net, pur, veritable i cultivat. I no fals o simulat. No solament en l'infant, en el criminal o en el poble incult es troba, exclusivament, l'instint, amb l'argument de què són ells qui es troben més a prop de la natura i del salvatge. De vegades un salvatge pot resultar més pervertit i complexe que un snob civilitzat. De la mateixa manera que hi ha a la nostra civilització éssers més nets i purs que cap salvatge. L'instint cultivat ha creat una Renaixença i una Grècia.»  
(Pablo Gargallo, citado en: Fontbona, 1981: 62-63)

Doce años más joven que Gargallo, Frederic Marès, comienza su formación —ya en plena explosión del Noucentisme— de manera similar al aragonés: en La Llotja y en el taller del escultor Eusebi Arnau. Con veinte años viaja a París pensionado por el Ayuntamiento de Barcelona y es a partir de esa estancia que comienza a recibir encargos y asentar su estilo, ya decididamente noucentista, en una escultura conmemorativa, ornamental, funeraria i medallística. También se dedicará a la escultura de libre creación, subordinada a encargos públicos.

Marès fue en una de las figuras más destacadas de la escultura monumental de la Barcelona del segundo cuarto de siglo: intervino en la Exposición Internacional de 1929, los monumentos de Francesc Layret (1936), el de Soler i Rovirosa (1930), La Victòria (1932-40) o las esculturas, grupos y relieves de Montjuich y de la plaza de Catalunya. También cabe destacar su intervención en la restauración de las tumbas reales en el monasterio de Poblet (Tarragona) en 1946.

«He aquí a Federico Marès, impulsivo y sereno. Cabellera hirsuta como de celtíbero y ojos claros y meditativos, como de griego; manos recias y vellosas de artesano enjuto y sonrisa conformativa de artista apasionado... Estos contrastes explican bien su arte.» (Rafael Marquina, citado en: Infiesta Monterde, 1975: 233)

La figura del Marès escultor no se puede separar de su labor como docente —sobre la que ya hemos ahondado anteriormente en el capítulo 3— compaginando la dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Barcelona (Escola de la Llotja), llegando incluso a presidir la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Tampoco debemos pasar por alto su actividad como coleccionista, afición que hereda de su padre, Pere Marès Oriol, librero y anticuario.

La obra de Marès es el vínculo de su conocimiento del oficio, su sensibilidad y pasión por la escultura y su inteligencia y capacidad para teorizar sobre los procesos creativos.

Al igual que Marès, Enric Monjo, estudió con Arnau y en la Llotja, además de trabajar como ayudante en el taller de Llimona. Completó su formación como pensionado en París y Bruselas. Entre 1954 y 1956 sus exposiciones en París, Madrid y Nueva York, le consagran definitivamente como escultor de reconocido prestigio internacional.

Su escultura esquemática y geométrica, de formas estilizadas, se enfaja en un estilo a medio camino entre la tradición gótica y el Mediterraneismo, con una tendencia a las versiones poéticas de la realidad, la elegancia de la línea, el amor por lo floral y la afición por la expresión sensitiva del movimiento, que mantienen su vinculación con su etapa formativa en el taller de Llimona. Podría considerarse la obra de Monjo como una “reconciliación” entre Modernisme y Noucentisme.

Esta alquimia de estilos que se destilan en la trayectoria de Monjo le convierte en un artista de difícil catalogación al verse en sus esculturas indicios de todo tipo de influencias que, paradójicamente, suman un *corpus* consecuente y compacto.

Monjo construirá un fuerte y brioso estilo personal, que conecta la tradición hispana —especialmente con Berrugete y con Gregorio Hernández— con el dinamismo y la pasión turbulenta de la escultura mística castellana. Sobre una base sensible y refinada, en la que se entrevé el clasicismo mediterraneista de Maillol, construye sus pétreos desnudos femeninos, con una particular visión del realismo, «de graves simplificaciones formales y de sabia sencillez», basado en un exhaustivo estudio del natural. (Marín-Medina, 1978: 101-102)

La obra de Monjo nunca fue improvisada, sino que responde a una lenta sedimentación. Su visión de la escultura analiza toda la escultura del pasado para extraer la verdad plástica, quedándose con los aspectos más esenciales que hicieron destacar a los artistas y obras más relevantes de la historia. De igual manera que Maillol supo absorber la esencia de la estatuaria de la Grecia clásica, Monjo amplió su registro para buscar un arte personal a la vez que universal.

Su arte, elaborado a través de largas meditaciones ante las obras ejemplares de todos los tiempos, lleva la carga definitiva de su mensaje mediterráneo, irradiando «esa luz, esa verdad y esa alegría mediterránea que convierten la escultura en escultura de todos los tiempos.» (Joan Dalmar, citado en: Infiesta Monterde, 1975: 332)

El siglo XX fue una gran época para la escultura figurativa catalana y, en la línea de los escultores mencionados, podríamos añadir muchos otros, como por ejemplo Manolo Hugué (1872-1945), con un peso importante en el panorama escultórico de principios y mediados de siglo aunque con una tendencia más primitivista, Pere Jou (1891-1964), con sus tallas directas con aroma románico o Josep Dunyach (1886-1957), con sus retratos y figuras femeninas de una veracidad simple y elegantes. También escultores de una generación posterior como Jaime Duran (1891-1983), Llorenç Cairó (1896-1981), Martí Llaudó (1903-1957), Josep Cañas (1905-2001), Eulalia Fabregas de Sentmenat (1906-1992), Antonio Ramón González (1909-1980), Margarida Sans-Jordi (1911-2006), o Lluïsa Granero (1924-2012).

De todos estos, y algunos otros, escultores catalanes que se relacionaron durante el siglo XX con él o con la mediterraneidad de Maillol, nos quedaremos con tres escultores nacidos en 1899: Joan Rebull (1899-1981), Josep Viladomat (1899-1989) y Apel·les Fenosa (1899-1988), miembros del colectivo evolucionista junto al escultor Josep Granyer (1899-1983) y los pintores Pere Pruna (1904-1977) y Alfred Sisquella (1900-1964).

Al interés por el arte griego que despertaron las excavaciones de *Empúries*, se unió la revalorización del románico en la búsqueda de la identidad catalana en los últimos años del Noucentisme, formando un nuevo modelo de “neohelenismo romanizado” derivado de la plástica de Arístides Maillol que provocó la prolongación del Noucentisme, en su vertiente escultórica, en las obras de este terceto de escultores. (d’Ors Führer, 1988: 342)

De Rebull, al ser una figura clave a la hora de entender la escultura de Jassans, hablaremos más extensamente en el siguiente capítulo. Los otros dos nos ayudarán a entender la evolución de las ideas Maillol y cómo se reinterpretaron para continuar vivas hasta el ocaso del siglo XX.

Apel·les Fenosa fue otro de los grandes escultores que inició sus estudios al lado de Enric Casanovas, cuyo clasicismo, al igual que a la gran mayoría de sus alumnos, le marcó para toda su carrera escultórica. Sus esculturas se diferencian a primer golpe de vista de los cánones mediterraneistas por el tratamiento superficial de sus piezas. Donde Maillol, y en mayor o menor medida la práctica totalidad de sus seguidores, buscaban un acabado con el menor registro de accidentes innecesarios para la contemplación de la forma, Fenosa conserva frescas las improntas de sus dedos, creando una vibración en la superficie de sus piezas que nos transporta a tiempos rodinianos.

Su obra, por regla general en bronce para poder reproducir en su totalidad el rastro de la gestualidad del artista, comprende figuras y grupos femeninos de medidas reducidas, tratadas con solidez y ligereza a la vez y con un simbolismo muy mediterráneo.

Fenosa es de todos los escultores del siglo el que más se adentró en la capacidad del lenguaje figurativo para transmitir lo intangible, con un lirismo que transforma la figura humana, en especial la femenina, en un sutil mundo de aromas, sensaciones y música que nos acerca a su visión privilegiada de la naturaleza.

«Fenosa, hijo de hojalatero, hombre de continuados y sutiles refinamientos, amigo siempre de escritores, gracioso, inteligente y fino, “tan escasamente trabajador, que parecía un poeta que, por afición, hiciera algo de escultura” -en palabras de Gonzáles Ruano-. Fenosa, con sus manos siempre temblorosas y su cabeza de fauno bello, dueño de una buena conversación y con muchos años de bohemia a la espalda, era un ser atractivo y agradabilísimo» (Marín-Medina, 1978: 105)

Es sin duda Fenosa uno de los casos más difíciles de explicar dentro del panorama del arte figurativo catalán, incluso europeo. Destaca del conjunto de escultores, siendo imposible enmarcarlo en ningún tipo de corriente: «Com Hans Arp, com Giacometti, constitueix ell sol una correntia original.» (Doñate, 1983: 12)

Un hombre abierto a todas las inquietudes artísticas pero con una pasión por la escultura y una decisión inquebrantable desde sus inicios —muestra de ello es la anécdota que cuenta como, al no poder pagar el billete de tren, hace a pie el trayecto Barcelona-Madrid para poder contemplar el museo del Prado. Aunque Fenosa apuesta por una escultura opuesta al bloque rotundo y a la simplicidad, «tenemos en él una particular suerte de escultura mediterránea. Porque el Mediterráneo es, asimismo, un mar de literatura y de músicas, disciplinas traídas a la escultura por la mano fugitiva de Fenosa». (Marín-Medina, 1978: 106)

Estas formas libres y vibrantes de Fenosa son como el pulso de la vida, infatigable pero constante. Obras que no han nacido para la representación sino para la significación, concebidas con una voluntad de belleza, con el deseo de desentrañar la realidad. Sus figuras, mitad mujer mitad hoja, representaciones del viento, del aroma de las flores, del movimiento y la quietud al mismo tiempo, son una invitación para que ejercitemos la imaginación, para adentrarnos en un mundo de fantasía.

Por su parte, Josep Viladomat, formado en los talleres de Atché y Borrell y Nicolau, destacó, como la gran mayoría de escultores vinculados al Noucentisme, por su producción de desnudos femeninos con un respeto a la forma humana muy diferente del de Fenosa y más próximo a las convenciones noucentistas, tomando parte del clasicismo griego, con una sensual voluntad de transcribir la palpación de la carne viva, joven y firme.

El estilo de Viladomat es hijo inequívoco del Mediterranismo, si bien atenuado a veces con un cierto realismo de raíz renacentista. Su modelado sincero y directo, basado en el estudio del natural, con la mujer mediterránea casi como única fuente de inspiración, le permite conquistar la armonía del volumen.

Dentro de la brillante saga de escultores catalanes del siglo XX, Viladomat ocupa un lugar destacado y muy definido. En su obra se aúnan ciertas reminiscencias de un barroco ponderado, unidas a una gracia muy dúctil que, en ocasiones, nos transporta al siglo XVIII. Su estilo, sin embargo, no comparte nada de la superficialidad dieciochesca sino que pretende ser una integración de lo efímero dentro de un concepto de síntesis muy personal. (Infiesta Monterde, 1975: 318)

Si en Fenosa destacábamos el modelado libre que gracias al bronce se transmite sin pérdida de gestualidad a sus piezas, Viladomat, posiblemente por sus años de juventud dedicados al trabajo de picapedrero, concibe el modelado como si de una talla se tratará. Incluso en sus broncees la piel de las figuras es tensa y pulida.

Cuando Maillol emprendió la realización de una mujer sentada, robusta, reposada y perfecta, difícilmente podría augurar que, más que una escultura, lo que nacía de sus manos sería la corporificación, el programa estético de la escultura catalana noucentista. El gran escultor de este Mediterranismo profundo impuso internacionalmente un nuevo clasicismo que partía del modelado sincero y directo de la mujer catalana, de la mujer mediterránea, serena, clásica y meridional, una respuesta al impresionismo nervioso y nórdico de Rodin y al Modernisme de raíz germánica. Los principales escultores de Cataluña llegaron a un clasicismo similar al de Maillol, interiorizando y reinterpretando sus enseñanzas para mantener vivo su mensaje a lo largo del siglo. Hasta que Rebull, punto equidistante entre la lectura purista y de formas perfectas de Viladomat y la aguda inteligencia y extremada sensibilidad de Fenosa, recupera con toda su grandeza el gran legado de Maillol.

#### 4.4. Joan Rebull i Torroja.

«En estos momentos es difícil encontrar en el mundo entero un escultor cuya profundización en la búsqueda puramente plástica haya llegado tan lejos y haya sido expresada con tan sincera pulcritud como en las obras de Rebull que, desde la muerte de Maillol, es indiscutiblemente el primero entre los escultores catalanes» (Cirici Pellicer, 1952: 38)

En toda investigación que trate de entender la producción escultórica de Jassans no puede faltar el análisis de su maestro, Joan Rebull, un escultor inconfundible que supo expresar perfectamente cuanto posee de perpetuidad la figura humana, considerado por parte de la crítica como el más grande escultor catalán desde Maillol y que marcará de manera fundamental a Jassans.

Carles Riba dice que la de Rebull es una «escultura en el silencio» (Riba, 1934: 226). Silencio que nos hace pensar en la escultura egipcia, «en el silencio eterno de la estatuaria egipcia en la vida de ultratumba» (d'Ors Führer, 1988: 334). Pero más allá de esta identificación con el arcaísmo, estático y monumentalista, la escultura de Rebull está llena de matices y resulta en si misma, como veremos, el destilado de toda la evolución de la escultura, desde el clasicismo a la vanguardia. La trayectoria de Rebull es una síntesis que empieza en Egipto y que se enlaza con Maillol, Clarà y Casanovas.

Desde muy temprana edad Joan Rebull destacó por sus aptitudes artísticas. Con diez años entró de aprendiz en el taller de imaginería de Pau Figueras y en torno a 1912 ya obtuvo su primer reconocimiento en forma de Primer Premio en el Concurso Regional de Aprendices por una copia de *La temptació de Sant Antoni* de Rafael Arché.<sup>17</sup>

En 1916 hace su primera exposición, que le vale para obtener una beca que le ayudará a ir a estudiar a Barcelona, además de un taller en el Centre de Lectura de Reus y una segunda exposición en la misma institución al año siguiente.

---

17 Para las notas biográficas sobre Rebull hemos seguido los estudio de Corredor-Matheos: *L'Escultura de Joan Rebull* (1991), y *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas* (2010). Ver bibliografía.

Los cuatro años de formación en el oficio de la escultura con Figueras fueron reforzados intelectualmente por la compañías que el joven Rebull, ávido de arte y conocimiento, frecuentaba en las tertulias del Centre de Lectura. Allí conoció al pintor Tomàs Bergadà y a los escritores Conrad Felip y Cesar Ferrater. Muestra de estas relaciones son los retratos que expuso en las exposiciones del Centre de Lectura: Pere Cavallé —literato, regidor del ayuntamiento de Reus y presidente del Centre de Lectura—, Josep Güell i Mercader —periodista y diputado— o los actores Santacana, Vinyes y Elvira Fremont.

En 1915, tras la muerte de su padre, se trasladó a Barcelona para completar su formación: asiste durante un curso a la Escuela de Artes y Oficios y también durante unos meses a la Escuela de Arte de la Llotja con el escultor Antoni Alsina i Amils. No obstante se tiende a calificar a Rebull como artista autodidacta. Esto es debido a que, más que los estudios oficiales, lo que realmente marcó a Rebull fue su trabajo en el taller de los hermanos Bechini, donde realmente aprendió a respetar los materiales y apasionarse por el oficio escultórico.

También en sus primeros pasos entro en contacto con Enric Casanovas, al igual que otros de sus contemporáneos como Josep Viladomat, Apel·les Fenosa o Josep Granyer, con quienes más adelante conformaría el grupo de *els Evolucionistes*<sup>18</sup>. La escultura de Casanovas ya había atraído la atención de Rebull en 1912 cuando contempló por primera vez su obra en una exposición en el Centre de Lectura.

Como apunta Albert Mercadé el hieratismo de sus figuras apuntan a la estatuaria egipcia, pero la fascinación que supuso para el joven Rebull el primer contacto con la obra de Casanovas es con frecuencia poco valorado. Y es que tanto el escultor barcelonés, como Manolo Hugué y Pablo Gargallo fueron sus principales referentes en sus primeros años, aunque la diferencia del calado de la influencia de uno y otro es claramente visible. Según el mismo texto de Mercadé: «por sus importantes exposiciones en la ciudad, en el caso de los dos primeros [Manolo y Gargallo], y por la estética y la concepción escultórica en el caso de Casanovas». (Mercadé/Corredor-Matheos, 2010: 39-40)

---

18 Para profundizar más en la importancia de los Evolucionistas se recomienda: GARCÍA, J.M. (2004): *Els Evolucionistes*. Barcelona. Parsifal.

A los 18 años Rebull ya atesoraba un dominio técnico sobresaliente y era capaz de trabajar la piedra directamente en todas las fases del proceso de talla, tanto en el desbastado como en los acabados finales, y su capacidad para modelar el barro estaba totalmente fuera de discusión. Así la lección que aprendería de Casanovas sería mucho más sutil que los entresijos del oficio y correspondería a un concepto de escultura que nunca abandonará<sup>19</sup>: el retorno a las raíces de la escultura, al fundamento de la escultura mediterránea que el propio Casanovas había heredado de Maillol y que Rebull traduciría en una síntesis entre el arcaísmo griego y las nuevas tendencias de vanguardia.

---

19 Los experimentos vanguardistas de Rebull en general no pasaron nunca del dibujo. De forma ya muy tardía, en torno al año 1970, realizó su única escultura abstracta titulada, precisamente, *Abstracta* —en el Catálogo Razonado de Corredor-Mateos y Mercadé con el número 491 y 492.



Rebull trabajando en la decoración conmemorativa de la boda de la Princesa Isabel de Inglaterra, 1947.

Imagen: CORREDOR-MATHEOS, J./ MERCADÉ, A. (2010): 84.

Desde que se traslada por primera vez a Francia en 1926 hasta su regreso definitivo a Barcelona en 1948, Rebull alterna estancias a un lado y otro de la frontera. Una época marcada por la guerra y el exilio que transcurre entre «el dolor i l'entusiasme, l'avantguarda i l'experimentació i el primitivisme del classicisme». (Abelló Juanpere, 2009: 263)

Rafael Benet apunta el doble retorno de Rebull en estos años. Retorno a la patria y *retour à l'ordre* que los nuevos realismos habían implantado en Europa y que en Cataluña se entroncará dentro del movimiento Noucentista del que Rebull participará de forma ya muy tardía, tal vez como el último noucentista o como el abanderado del Postnoucentisme. (Benet, 1931)

A mediados de los años 30, su escultura había alcanzado unas cotas de calidad artística y de reconocimiento social extraordinarias. Convirtiéndose en referente en Cataluña, respetado por la crítica y galardonado con el Premio Campeny de escultura por la obra *Gitaneta* (1938). Fue esta una época de abundantes encargos públicos y particulares: el *Sant Jordi* de la residencia Tecla Sala de Barcelona, el relieve de la Via Laietana, las tumbas dedicadas a Guerau de Liost y Joan Creixells, el *Buen Pastor* de Montjuich, etcétera.

El comienzo de la Guerra Civil cortó su progresión ascendente, dando comienzo a una década adusta. Exiliado recorre Francia —Pontenx-les-Forges, L'Isle-Adam y París— soportando la miseria mientras huye de los fuegos de la Segunda Guerra Mundial. Logró sobrevivir gracias a encargos de amigos refugiados en París, como Josep Tarradellas, Josep Maria Millàs-Raurell y Francesc Salsas, y también de Pablo Picasso, quien, además de adquirir algunas de sus esculturas, lo introdujo a nuevos círculos de amistades, intelectuales y emprendedores de la capital parisina. (Mercadé, 2012: 44)

Su escultura nunca terminó de encajar plenamente en Francia. Los encargos más importantes que tuvo en esa época fueron trabajos como el diseño de los aparadores del Teatro de la Moda de París o las vitrinas de los almacenes D.H. Evans de Londres con motivo de las bodas de la princesa Elisabeth de Inglaterra, así como los dibujos promocionales para la firma Nina Ricci. Paralelamente pudo desarrollar una escultura “de autor” de gran calidad, como ejemplo la espléndida serie de retratos de infantes que realizó entre 1930 y 1936. Pero como hemos dicho su escultura no logró el reconocimiento que sí tendría en Cataluña.

Dado que sus aspiraciones distaban mucho del mundo del diseño y la moda, pronto se dio cuenta de que su escultura únicamente vibraba sobre suelo patrio, en contacto directo con las texturas, los volúmenes del territorio y las particularidades fisonómicas de su gente. (Ibídem)

Así emprende Rebull el retorno a Cataluña ayudado por los nuevos encargos que comienzan a llegar una vez amainado el temporal bélico. Tras la destrucción y la precariedad de la guerra muchas instituciones tuvieron necesidad de reconstruir la imaginería erigiendo nuevos símbolos y, en Cataluña, pocos como Rebull transpiraban, en forma y espíritu, la esencia del territorio. Esta característica le condujo a ser un escultor muy solicitado durante la dictadura franquista.

Reus fue la ciudad para la cual realizó más encargos públicos. En 1953, *La Pastoreta*<sup>20</sup>, el primer monumento que le encargó su ciudad natal y uno de los más emblemáticos de su producción de arte público, le valió el Gran Premio de Escultura en la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Esta obra es el paradigma del estilo hierático y arcaizante, en una «lluita per purificar l'escultura en el sentit de reduir els seus problemes als de la simple plasticitat». (Alexandre Cirici Pellicer citado en: Infiesta Monterde, 1975: 288)

Más allá de los monumentos públicos, Rebull planteó nuevos retos en su obra escultórica de carácter autónomo. A parte de los retratos, que durante toda su vida ejecutará con una gran maestría, Rebull se centrará en el estudio de unas pocas posiciones básicas, sobre las que efectuaba sutiles variaciones para determinar el carácter final de la obra. A menudo hacía, o mandaba hacer, varias copias de la misma figura que trasladaba mecánicamente del original hasta un estado próximo al acabado para luego finalizarlas libremente dando una vida particular a cada versión.

Entre 1942 y 1970 insistirá periódicamente en cinco poses. *Nu reclinat*, figura femenina estirada en el suelo de la que en torno a 1942 realizará seis versiones (19-201)<sup>21</sup> y cuatro más en 1958 (348, 349) y 1973 (515, 516). *Dona asseguda*, desnudo sentado en el suelo en posición de recogida con los brazos abrazando las rodillas, hasta dieciocho versiones en diferentes épocas entre

---

20 Monumento dedicado a glorificar a la visionaria Isabel Basora, a la que también dedicaría una escultura Jassans, y que nos servirá más adelante para analizar las correspondencias y las diferencias entre maestro y discípulo.

21 Utilizaremos la numeración del Catálogo Razonado de Corredor-Mateos y Albert Mercadé para identificar las piezas.

1950 y 1980 (222, 379-385, 521-524, 549, 554,557, 592). La figura de pie en *contaposto* y generalmente con un brazo sobre la cabeza, titulada en ocasiones *Diana*, o simplemente *Nu*, que ejecutó hasta en once ocasiones sin contar los monumentos (223, 254, 255, 288-293, 377,378). *La Ben Plantada* —Rebull fue de los pocos escultores catalanes que hizo mención directa al arquetipo de Eugeni d'Ors, en este caso su desnudo de pie, con claras referencias a los *Kouroi*— tuvo siete versiones (373-376, 487-489). Pero la posición en la que insistió con mayor frecuencia, y que repitió en diferentes tamaños y diferentes materiales, es sin duda *Nu/Dona ajagut*. Las treinta y dos versiones que hay documentadas de esta tipología de pieza son de muy difícil datación en algunos casos, lo que indica que posiblemente trabajó simultáneamente en alguna de ellas.

Durante casi cuarenta años Rebull busco la infinidad de matices que esta posición podía ofrecer, partiendo siempre de la posición del cuerpo tumbado bocarriba en el suelo y con una pierna flexionada sobre el pecho y sujeta por ambas manos. Una posición que Rebull encontró después de muchas reflexiones espaciales y en la que el cuerpo introducido dentro de un bloque rectangular requería menos material. Según Cirici Pellicer, esta nueva posición representaba «una manera compleja e inédita de jugar con el espacio circundante». (Cirici Pellicer, 1952)

Hay una anécdota que explicaba Jassans de sus años en el taller de Rebull en la que el maestro, para hacerle entender los diferentes lenguajes de la escultura tomaba una escultura en barro casi acabada y terminaba de dar la forma y decía: esto es la escultura Gótica, después desmontaba parcialmente la figura y la rehacía: y esto es el Barroco, y así con los sutiles cambios a la hora de interpretar la forma demostraba el dominio del lenguaje plástico que atesoraba y explicitaba lo que puede cambiar el mensaje que transmite la forma en función de su ejecución.

Esta anécdota nos da una idea de porqué Rebull insiste constantemente en unas pocas posiciones. La innovación, la imaginación, la autenticidad, la originalidad y todos esos lugares comunes del arte contemporáneo que llevan a confundir inventar con crear quedan en un segundo plano. Rebull no pierde ni un momento en buscar nuevas formas, en la larga historia de la escultura ya está todo inventado, todas las formas posibles se encuentran en la naturaleza, como un libro que hay que interpretar desde la propia personalidad de cada artista. Así Rebull se centra en variaciones a la hora de configurar la forma que confieren un carácter único a cada pieza.

Originalidad y estilo no son metas a perseguir por Rebull, lo necesario es, primero aprender el oficio y luego dominar el lenguaje de la forma, el resto llega de manera natural. En sus esculturas podemos recorrer la historia del arte desde las formas arcaicas a las más naturalistas, de lo geométrico a lo orgánico y siempre sin perder su carácter propio, en una mezcla de clasicismo y modernidad: «Rebull, hombre dotado para dar esta difícil visión sintética, nos sorprende con una natural complejidad de estilos, pero como el gran pirata de la Historia del Arte, Picasso, no deja ni por un momento de ser siempre él mismo». (Rafael Benet citado en: Santos Torroella, 1974: 7)

Esta colección de desnudos supone un legado muy valioso para entender la renovación del clasicismo de sus últimos años, centrado en esas pocas posiciones humanas para «quedarse con las variantes más perennes y universales de la torsión corporal y aplicarlas en unidades volumétricas puras». (Mercadé, 2012:45) A veces, las formas son más geométricas, más estructurales, otras más liberadas. Rebull trazaba la forma sometiéndola a un proceso de destilación volumétrica.

En el trabajo de Rebull el componente intelectual es muy importante. Ya hemos visto que desde muy joven el escultor atesoraba un conocimiento profundo del oficio y las técnicas de la escultura, pero también es cierto que siempre fue una personalidad inquieta y que gustaba de rodearse de intelectuales de todos los ámbitos con quienes poder dialogar.

Según sus propias palabras, existen dos maneras de hacer buena escultura: «con la sensibilidad al servicio del oficio o con la inteligencia al servicio del concepto». (Joan Rebull, citado en: Infiesta Monterde, 1974: 293)

Estas dos maneras de hacer no son posiciones antagónicas, al contrario, en la mayoría de escultores se puede observar parte de las dos tendencias y, en muchos casos, un mismo autor puede estar oscilando entre los dos polos, acercándose a uno o a otro en diferentes momentos, sin que esto suponga una contradicción en su trayectoria artística.

En el caso de Rebull, como él mismo asegura, es la inteligencia la que debe componer la forma en base al concepto. Por tanto, el concepto escultórico no es tema baladí, sino algo que requiere una profunda reflexión ya que sobre él se construirá todo el universo formal.

Rebull era un artista de una personalidad fuerte y un sentido del humor irónico y muy afilado y, al igual que sus esculturas, las definiciones sobre su concepto formal esconden mucho más de lo que parece a simple vista. Una de las muestras más estudiadas de esta enigmática manera de hacer es su célebre seratta del Teatro Bartrina de Reus, en mayo de 1929.

En aquel acto Rebull hacía dibujos mientras sonaban discos de música americana —Revellers, Layton, Jonsthon y Jack Smith. Pero lo que realmente quedó de aquella desconcertante jornada fueron unas frases, a modo de aforismos, que describen muy bien quién era Rebull y cómo era su escultura:

*«L'escultura ha de tancar com una circumferència.*

*Una bola del món i una escultura.*

*El primer mirall ens ha costat X pessetes.*

*L'escultura ha de tenir un pes natural, el pes d'un bloc de pedra.*

*Hi han infants que naixen, creixen i moren com una patata.*

*Hi han infants que naixen, creixen i moren com una fulla.*

*Dessota el vagó del tren s'escorre una persiana. Davant meu un home de merda com un home de neu.*

*Un mal escultor és com un «curandero».*

*Un bon escultor és com un infant.*

*Un tros de ruïna grega és un fragment d'escultura.*

*Un fragment d'escultura civil actual és un tros de pedra.*

*El pintor no ha de pintar amb color, ha de pintar amb pintura.*

*Un fragment d'una tela de Velàzquez és un tros de pintura.*

*Un fragment d'una tela de la pintura actual més acreditada és una paleta.*

*La fumera del ble del meu quinquè barrina el blanc sostre de la meva cambra.*

*Una escultura és com un troç de vianda crua.*

*Una mala escultura és un troç de vianda farcida.*

*L'escultura ha de tenir el seu tamany, el mateix que una muntanya, que una rosa, que un arbre, que un home.*

*L'escultura ha d'ocupar el mateix espai que ocupa una fulla.*

*L'escultura és com un arbre ple de forats.*

*Una escultura és un forat en l'espai.*

*Per trobar la bellesa estètica d'un automòbil l'han hagut de buidar de dins.*

*La vida d'una cadira comença sobre el seient.*

*He somniat que rostia la carn de la meva mà i el seu esquelet esdevenia una forquilla niquelada.*

*Un home és una composició de fragments.*

*L'escultura comença on el cisell de Donatello acaba.»<sup>22</sup>*

De entre todas estas frases hay una que es especialmente paradigmática: la escultura es un agujero en el espacio. De cada una se puede destilar un mensaje, que como hemos dicho hay que descodificar del mismo modo que hay que hacerlo en sus esculturas, pero este “agujero en el espacio” ha quedado como el máximo axioma de la escultura de Rebull.

Cuando la escultura deja de ser una representación de la figura humana, para ser una delimitación del espacio, la forma pierde toda su anécdota y se presenta desnuda, sin disfraz, como puro concepto formal. Ese agujero que Rebull dibuja en la materia del mismo modo en que Miguel Ángel descubría sus esculturas retirando el material sobrante del bloque de mármol. En palabras de Henri Moore: «[el escultor] percibe su volumen como el espacio que esa forma desplaza en el aire». (Moore, 2011: 29)

La escultura es una ordenación del espacio: lleno y vacío, luz y sombra. El observador de una escultura debe aprender a sentir la forma meramente como forma, no como una descripción o una reminiscencia. «Por ejemplo, debe percibir un huevo como una simple forma sólida, completamente desvinculada de su significado como alimento o de la idea literaria de pájaro en potencia». (Ibídem)

Rebull, sin salir de los parámetros de la figuración clásica, consigue atrapar el espíritu de la modernidad como lo pudo hacer Brâncuși o Moore, develando la esencia del volumen, haciendo del arte una forma de conocimiento metafísico basado en las sensaciones. (Mercadé, 2012: 45)

Podemos ver que Rebull da un salto adelante en el Mediterráneo y en la vuelta al orden Noucentista. Ya no se trata solo de «volver a ser clásicos a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación» (Doran, 1980: 64), sino de alcanzar un conocimiento basado en una observación del natural que después será idealizado con una objetividad que desestima la narración y literalización, orden y metodología para establecer la inteligencia en la base sensible que propicia la objetividad.

---

22 Esta es la relación de aforismos que utilizó Rebull en su seratta tal y como se recoge en BENET, R. (1931): *Joan Rebull, La Ma Trencada*, Barcelona.

La concepción de la escultura de Rebull es totalmente abstracta, siendo el referente figurativo la “excusa” para plantear un problema espacial. En este sentido, su obra parece más cercana a escultores como Moore, Arp o incluso Chillida, que a algunos de sus contemporáneos noucentistas.

Y aquí es donde reside la universalidad de la obra de Rebull, en afrontar, desde un problema concreto, las leyes eternas de la creación artística, re-visitando y destilando los conocimientos ancestrales de la escultura en una obra tan depurada por la inteligencia y tan alejada de propósitos aduladores». (Crezales, 1952)

Pero como hemos dicho, estas consideraciones temporales van ligadas al presente a través de un extremadamente autoexigente trabajo del natural, y es que sus esculturas «si no son retratos, lo parecen». (Capdevila, 1974: 2)

La ingente producción de retratos que realizó durante su vida —más de cien contando los catalogados como tal por Corredor-Mateos—, muestran su interés en capturar el carácter y la individualidad de sus modelos, material imprescindible para poder sublimar el arquetipo Mediterráneo que subyace en toda su obra.

Con Rebull el Mediterráneo recupera parte de naturalismo con «un tono más íntimo», con un «suave arcaísmo», con la voluntad de encontrar el punto de equilibrio entre la idealización y el excesivo realismo de «las arrugas y desagradables colgajos de carne» (Vicente Aguilera Cerni citado en: Infiesta Monterde, 1975: 285). Porque a pesar de su empeño con el trabajo del natural, a Rebull no le interesaba la anécdota, sino «la veracidad plástica». (Mercadé, 2010: 58)

Otro síntoma de esta obsesión por la perfección y la constante revisión del propio trabajo para adentrarse en los más sutiles misterios de la forma es, como ya venimos indicando, esa reiterada repetición de las posiciones de algunas de sus obras. No se trata de una falta de imaginación o capacidad creativa, sino de la consciente simplificación de factores menos importantes para centrarse en el análisis del lenguaje y en identificar como las diferentes interpretaciones del volumen confieren a la forma matices que la conducen a discursos variados.

«Miembros, músculos, pulpas y huesos se hallan absorbidos por el bloque de la masa, sin una turgencia inexpresiva, sin un vacío mudo, toda ella sin hueco ni fisura.» (Juan Cortés citado en: Infiesta Monterde, 1975: 291)

#### 4.5. Jassans, el último mediterráneo.

Tan imprescindible resulta hablar de Joan Rebull a la hora de analizar la obra de Jassans como necesario es destacar la capacidad de este para trascender la influencia del maestro y crear un lenguaje y un estilo totalmente personal. No resulta sencillo para un discípulo tan arraigado a su maestro, y más cuando este es una figura tan relevante como lo fue Rebull, desligar los conceptos universales de la escultura de los componentes individuales del lenguaje del maestro. Jassans consigue destilar perfectamente las palabras de Rebull esquivando la tentación de repetir las formulas creadas por su mentor tras largos años de estudio de la escultura y sacando de ellas una verdad atemporal que poder aplicar en su propia obra, llegando a un estilo totalmente autónomo.

Rebull supuso para Jassans una escalera para subir los primeros tramos de su formación, pero llegado a cierto punto supo desprenderse del apoyo del maestro y continuar su camino escalando por sus propios medios, de manera incansable, hasta adentrarse en los misterios de la Forma.

Como apunta Antoni Marí, Jassans era el arquetipo de artista clásico —siguiendo la nomenclatura de Schiller— capaz de representar el mundo como si el tiempo y la historia no hubieran pasado, mostrándonos unas formas serenas y armónicas que encierran un instante de plenitud absoluta. (Antoni Marí en: Departament d'Escultura de la Facultat De Belles Arts de Barcelona, 2007: 80)

La lectura que hace Jassans del lenguaje clásico nace de una idea de identificación con la belleza, de sincronidad con la naturaleza y pasión por la vida. Como él mismo asegura, su arte únicamente pretende eternizar el momento actual, conectando lo individual con lo universal, y para ello, como enamorado de la figura humana, representa la vida que le pasa por delante, con naturalidad y sencillez, pero también con toda la pasión que despierta el

descubrimiento constante que supone enfrentarse a los misterios de la forma. (Josep Salvadó Jassans en: Departament d'Escultura de la Facultat De Belles Arts de Barcelona, 2007: 122)

Así, la mediterraneidad de Jassans no necesita —como sucedió en la mayoría de artistas neoclásicos y también en ocasiones en el Noucentisme— de adornar sus figuras con vestidos o peinados anacrónicos que indiquen al espectador, de manera clara y simplista, la tendencia clásica de sus obras. En Jassans el clasicismo es mucho más íntimo, proviene del sentimiento primigenio que incita la creación de la forma. No importa el estilismo de las figuras, ni si lucen en consonancia con los gustos contemporáneos o pasados, la verdadera esencia del arte clásico reside en la pasión por la vida y en el sentimiento litúrgico de la belleza.

Podemos apreciar en la obra de Jassans —en sus esculturas y dibujos, pero también en sus escritos y en su manera de entender la docencia— esta clara declaración de principios: el arte no es una imitación ni de los modelos del pasado ni de las formas del presente, es la expresión de una pasión por la vida, de un sentimiento irrefrenable por la belleza que no entiende de modas ni de épocas.

Si nos centramos en analizar la personalidad artística de Jassans, como venimos apuntando, debemos adentrarnos en la naturaleza propia del arte occidental. Hipólito Adolfo Taine razona de manera extensa sobre las cualidades comunes del arte a través de los tiempos y como en los artistas influyen factores que van desde el clima y el paisaje hasta las escuelas de pensamiento dominantes en su entorno. (Taine: 2000)

Resumiendo la genealogía que hemos desarrollado sobre la escultura mediterránea, se evidencia el marco conceptual en el que desarrolla su obra Jassans. No obstante, la particularidad de su trabajo reside, en parte, en la forma en que consiguió dar continuidad a la tradición figurativa frente a las cada vez más extendidas tendencias abstractas.

Son representativos casos como los de Eudald Serra o Josep Maria Subirachs —por citar dos ejemplos de escultores catalanes coetáneos, aunque podríamos añadir un sin fin de artistas tanto pintores como escultores— que, comenzando su carrera artística desde la figuración clásica, derivan con el tiempo, a unas formas expresivas más abstractas.

Cierto es que Jassans no fue, obviamente, el único escultor que esquivó las tendencias abstractas, pero sí que fue quizá el que mejor supo interpretar la esencia del trabajo del natural, llegando a unas cuotas de calidad, plástica y conceptual poco comunes dentro de una escuela figurativa que, tras la época dorada de Casanovas y Clarà, transita hacia una paulatina decadencia.

La fórmula de Jassans para afrontar la creación plástica consistía en un continuo cuestionamiento de la representación. La contemplación de la forma, y especialmente de la forma artística, no es un estado de pasividad, un simple mirar, sino que requiere un proceso activo de interpretación (Payreson, 1987: 23). Jassans lo entiende perfectamente y utiliza el trabajo del natural para afinar su ojo, para conseguir que su mirada sea una herramienta de precisión que consiga desentrañar los misterios de la forma.

Su proceso se acerca, aparentemente, a los métodos tradicionales del academicismo, como ya hemos visto. Al igual que proponía Charles Bargue la constante confrontación con el modelo, unida a una gran autoexigencia en la exactitud de las medidas y proporciones, Jassans educa su mirada para que nada escape a su capacidad de análisis de la forma.

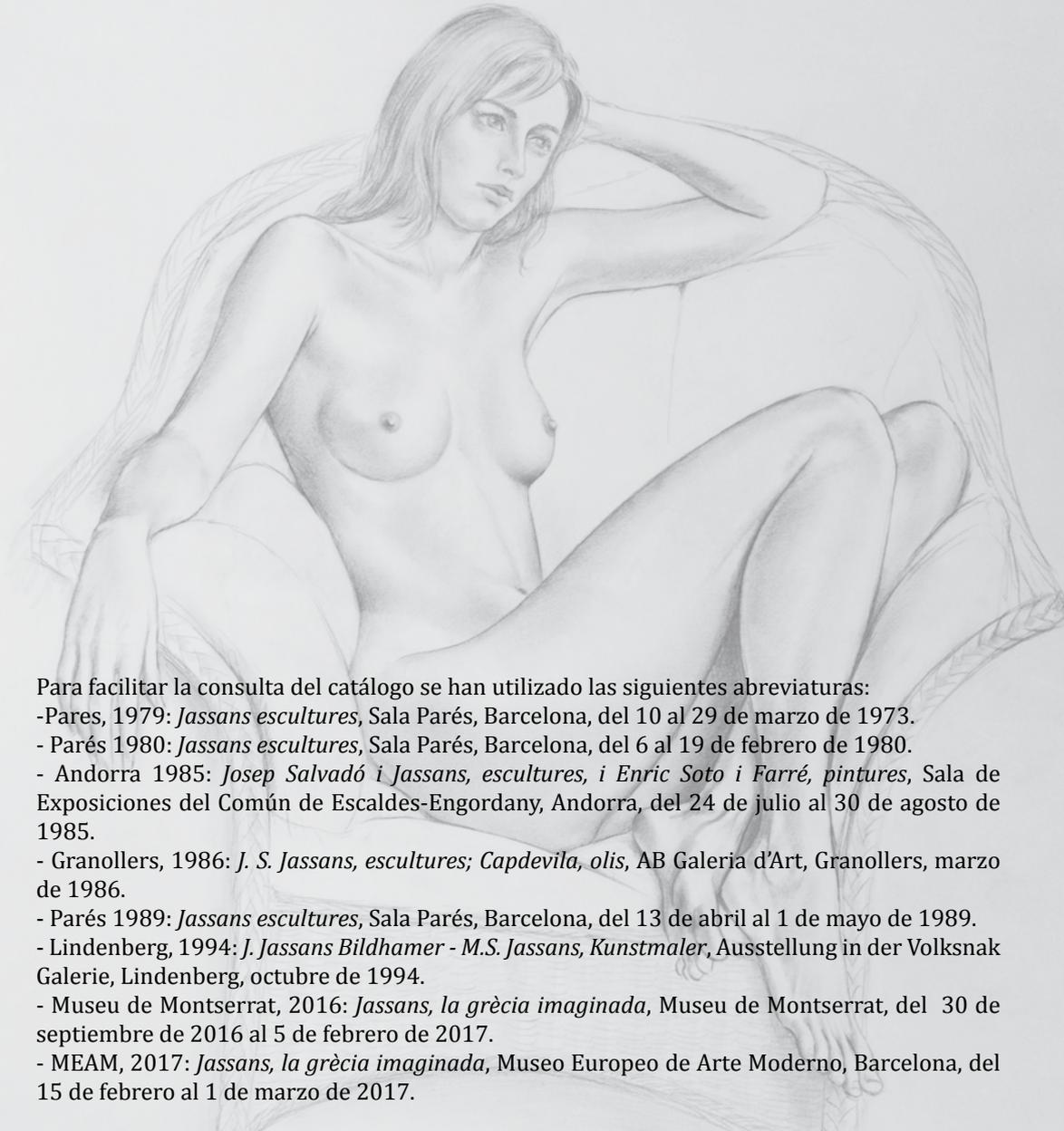
Una vez adquirida esa capacidad de análisis, asimilada gracias a su incesante labor como dibujante, Jassans pudo añadir a sus obras una sensibilidad que lo distinguiera de otros creadores figurativos.

Esta sensibilidad, que como hemos dicho proviene de un sentimiento visceral y devoto hacia la belleza, le sitúa entre los primeros de su generación. Pero, como ya advertía Rebull, a la buena escultura se puede llegar desde la sensibilidad y el oficio o desde la inteligencia y el concepto, y Jassans elige las dos.

Trabaja duro para mejorar en el dominio del oficio y posee una sensibilidad natural, aunque también cultivada, ya que es consciente, y lo constata a diario en el taller de Rebull, de que para alcanzar una escultura verdaderamente trascendente es necesario que el artista posea una sólida base intelectual y la desarrolle al mismo nivel que lo hace con sus habilidades manuales y sensitivas.

Jassans se acerca así al equilibrio que persigue el arte mediterráneo, el punto medio entre la verdad anatómica —puntual y concreta— y la verdad geométrica —universal y trascendente. En sus figuras podemos contemplar a la vez a una joven de Alforja y a una musa helena. La mirada de sus bustos nos descubre la personalidad del retratado y nos propone un recorrido por la historia del arte.

## 5. OBRA ESCULTÓRICA



Para facilitar la consulta del catálogo se han utilizado las siguientes abreviaturas:

- Pares, 1979: *Jassans escultures*, Sala Parés, Barcelona, del 10 al 29 de marzo de 1973.
- Parés 1980: *Jassans escultures*, Sala Parés, Barcelona, del 6 al 19 de febrero de 1980.
- Andorra 1985: *Josep Salvadó i Jassans, escultures, i Enric Soto i Farré, pintures*, Sala de Exposicions del Común de Escaldes-Engordany, Andorra, del 24 de julio al 30 de agosto de 1985.
- Granollers, 1986: *J. S. Jassans, escultures; Capdevila, olis*, AB Galeria d'Art, Granollers, marzo de 1986.
- Parés 1989: *Jassans escultures*, Sala Parés, Barcelona, del 13 de abril al 1 de mayo de 1989.
- Lindenberg, 1994: *J. Jassans Bildhamer - M.S. Jassans, Kunstmaler*, Ausstellung in der Volksnak Galerie, Lindenberg, octubre de 1994.
- Museu de Montserrat, 2016: *Jassans, la grècia imaginada*, Museu de Montserrat, del 30 de septiembre de 2016 al 5 de febrero de 2017.
- MEAM, 2017: *Jassans, la grècia imaginada*, Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona, del 15 de febrero al 1 de marzo de 2017.

Para evitar la reiteración de datos se ha excluido de los apuntes bibliográficos la referencia al catálogo de Francesc Miralles (Miralles, 2003), entendiéndose que todas las esculturas del catálogo, hasta la número 262, ya aparecen en dicha publicación. Las imágenes de las obras forman parte de la publicación de Miralles, a no ser que se indique lo contrario.

Tampoco se han incluido como bibliografía los catálogos de las exposiciones, ni las apariciones en prensa diaria.

## 1. ECCE HOMO, 1956

Escayola pintada, tamaño natural.

Observaciones:

- Pieza desaparecida.



## 2. AFRICANA, 1956

Escayola pintada, tamaño natural.

Observaciones:

- Pieza desaparecida.



## 3. NOIA AMB CUA DE CAVALL, 1956

Terracota, 14 cm.

Observaciones:

- Pieza desaparecida.





#### 4. ELS DESPULLATS, 1956

Relieve de escayola patinado, 100x56 cm.

Observaciones:

- Primer premio en el " I Certamen Juvenil de Arte Provincial de Tarragona" (1957).
- Reinterpretación del monumento popularmente conocido como *Els despullats*, de Julio Antonio, situado a la Rambla de Tarragona.

Observaciones:

- Colección particular.



#### 5. PAGÈS DE TARRAGONA, 1957

Terracota, tamaño natural.

Observaciones:

- Presentada al *Premio Julio Antonio*, de Tarragona.
- Se encuentra colocada en la cueva de Baleta, a Alforja.

## 6. PROYECTO PARA MONUMENTO, 1957

Barro sin cocer, 75 cm.

Observaciones:

- Estudio realizado a partir del relieve *Els Despullats* (cat. 4) a su vez inspirado en una obra de Julio Antonio.
- Pieza desaparecida.



## 7. ESCLAVA, 1957

Terracota, 40 cm.

Observaciones:

- Pieza desaparecida.





## 8. PAS DE BALLE, 1957

Relieve de escayola policromada, 35x30 cm.

Observaciones:

- Obra realizada a partir de una fotografía de una obra de ballet.
- Colección particular.



## 9. GITANA, 1958

Escayola policromada, 36 cm.

Observaciones:

- Colección particular.



## 10. CAP D'ESCACS, 1958

Terracota bruñida, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 63.

Observaciones:

- Retrato del hermano del artista, Miquel Salvadó Jassans.

Observaciones:

- Colección particular.

## 11. SANT JORDI, 1959

Escayola policromada, 46 cm.

Observaciones:

- Colección particular.



## 12. CAP DE NOI, 1961-1962

Alabastro, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979, Pág. 13.

Observaciones:

-Retrato de Antoni Àvila.

-Premio en la exposición de final de curso de la Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, el 1962.

- Es propiedad de la Facultat de Belles Arts de Barcelona.



## 13. CAP DE NEN, 1961-1962

Escayola policromada, tamaño natural.

Observaciones:

-Retrato de Paco Cavallé.

- Colección particular.





## 14. BUSTO DE JOVEN, 1961-1962.

Alabastro, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 6.

Observaciones:

- Retrato del hermano del artista, Miquel Salvadó Jassans.

- *Premio de escultura* en la exposición de final de curso de la *Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona*, el 1963. En el catálogo consta como *Busto*.

- Localización desconocida. El modelo en escayola es propiedad de Miquel Salvadó hermano del escultor.



## 15. CHAMORRO, 1962

Escayola, 80 cm.

Observaciones:

- Primer *accésit* en el *Concurso Conde Ruiseñada*, convocado por la Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.

- Ubicación desconocida.

## 16. NENA DEL CÀNTIR, 1962

Escayola, 61 cm.

Observaciones:

- Ubicación desconocida.



## 17. FIGURA DE NENA, 1963

Escayola, 59 cm.

Observaciones:

- Ubicación desconocida.





Imagen: AA.

## 18. MONUMENTO AL MAESTRO JOSEP TAVERNA, 1963

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- El busto forma parte de un monumento impulsado por varios jóvenes de Alforja, en homenaje al maestro de la escuela del pueblo, Josep Taverna. Para el monumento Jassans realizó además del retrato un esgrafiado sobre piedra negra con textos alusivos a la enseñanza.

- Actualmente existen dos versiones, el modelo en escayola propiedad del Ateneu joep Taverna, y un bronce propiedad de la familia del escultor.



## 19. MANELIC, 1963

Bronce, 24 cm.

Observaciones:

- Creado como trofeo para el Ayuntamiento de Badalona.

- La familia del escultor conserva el modelo en escayola.



## 20. RAIMON, 1963

Escayola policromada, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 6.

Observaciones:

- El modelo para la escultura fue el hijo menor de Joan Rebull, Raimon

- Pieza desaparecida.

## 21. NEUS, 1963

Escayola policromada, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de Neus Aragonès.
- Colección particular.



## 22. LOURDES, 1963

Escayola policromada, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 64.

Observaciones:

- Retrato de Lourdes Bellido i Soler
- Colección particular.



## 23. FINA PUJALS, 1963

Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.





## 24. M.TERESA GALCERAN, 1963

Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 25. BUST DE NOIA, 1963-1964

Piedra de Uldecona, 50 cm.

Exposiciones:

-Sala Parés, 1973.

- Fondo de arte del periódico *Avui*, Reus, 1986.

Bibliografía:

-Miralles, 1979: 7.

Observaciones:

-Presentada en el *Premi Ciutat de Barcelona* el 1965.

-Donada al fondo de arte del periódico *Avui* el 20 de enero de 1976. En el catálogo consta como *Joana*.

- Forma parte de la colección del Museo de Vilabertran, Girona.

## 26. NATI, 1964

Escayola, 100 cm de altura.

Observaciones:

- Colección particular.



## 27. AUTORRETRATO, 1966

Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

-Alrededor de la peana se lee el nombre completo del artista: *Josep Joan Lluís Salvadó Jassans, alias Taca, de Alcoja.*

- Colección particular.





Imagen: AA.

## 28. MARISA, 1966

Existen dos versiones, una es piedra arenisca y otra posterior (1973) en madera de abedul policromada, 50 cm de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- *Saló dels Aquarelistes de Reus*, 1976.
- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Granollers, 1986.
- Reichkandof, Berlin, 2001.
- Museu de Montserrat, 2016. N<sup>o</sup> cat. 16.
- Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona, 2017

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 28.

Observaciones:

- Presentada al premio *Julio Antonio* en 1973.
- Colección particular.



## 29. NEUS, 1966

Escayola policromada, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de Neus Aragonés
- Colección particular.



## 30. MARIA TERESA VILELLA, 1966

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 65.

Observaciones:

- Colección particular.

## 31. DELI, 1966

Madera, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973. (versión en escayola)
- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 17.
- Fontbona/Solà, 1989: 79.

Observaciones:

- Colección particular.



## 32. LA NENA DE LES TRENES, 1956

Madera de abedul, 95 cm de altura.

Exposiciones:

- Real Circulo Artístico de Barcelona, 1970.
- Sala Parés, 1973.
- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museo de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 17.

Observaciones:

- Primera mención honorífica en el *Premio Ciutat de Barcelona* en 1968. En el catálogo aparece con el título *Adelaida*.
- El propio Jassans donó la escultura en 2005, desde entonces forma parte de la colección permanente del Museo de Montserrat.

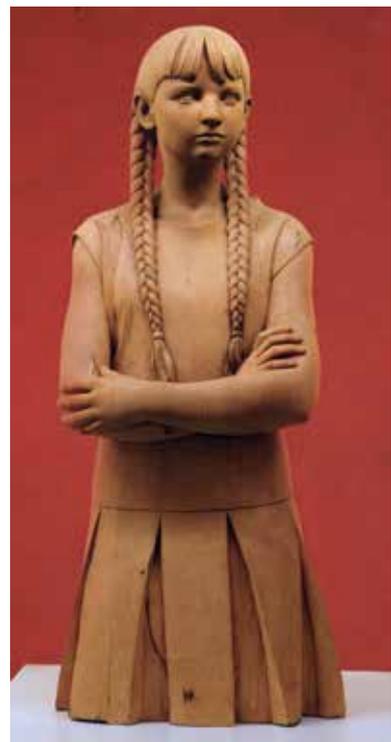


Imagen: AA.



Imagen: AA.

### 33. LA NENA DEL LLIBRE, 1966

Bronce policromado, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.  
(versión en escayola)
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 18.
- Egea/Arnau, 2016: 22.

Observaciones:

- Existen dos versiones, un escayola policromada (foto) propiedad de la familia de Jassans y un bronce policromado propiedad del Ajuntament d'Alforja.
- Presentada y rechazada en la fase regional del *Concurso Nacional de Arte Contemporáneo*.



### 34. TERESINA 1966

Escayola policromada, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

### 35. LA NENA DEL RÒDOL, 1967

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 18.

Observaciones:

-Presentada al premio *Julio Antonio*.

- Colección particular.



### 36. TERESA, 1967

Escayola policromada, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de Teresa Pellisa.

- Colección particular.





### 37. MANEL, 1967

Escayola, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 65.

Observaciones:

- Retrato de Manel Pellisa.

- Colección particular.



### 38. MIQUEL DE MALLORCA, 1968

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato del escultor Miquel Cerdà

- Colección particular.

### 39. CAP POLICROMAT, 1969

Madera de abedul policromada, 32x33x25 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- Andorra, 1985.
- *XV Saló de Maig* Galeria Anquin's, Reus, 1987.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979:19.
- Egea/Arnau, 2016: 46.

Observaciones:

- Retrato de Antonieta Borràs.
- Realizada en 1969 y ejecutada en madera entre 1972 y 1973.
- *Prix de Portrait Paul-Louis Weiller*, París, 1986.
- Colección particular.



Imagen: AA.

### 40. EL LLIGADOR, 1969

Relieve en bronce, 69,5 x 73,5 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973. (versión en escayola)
- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Exposición *Roma a Catalunya*, Tarragona, 1992.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 66.

Observaciones:

- Colección particular.



### 41. GRUP FAMILIAR, 1969

Bronce, 40 cm de altura.

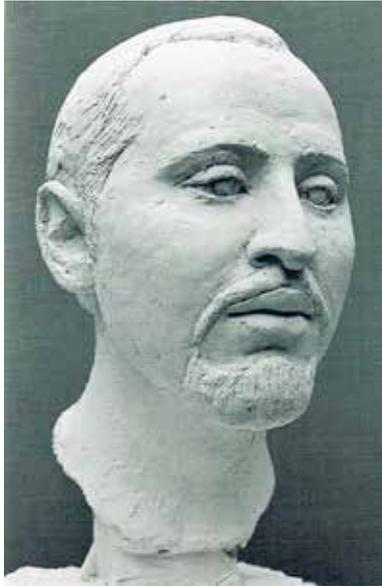
Exposiciones:

- Sala Parés, 1970.

Observaciones:

- Retrato de la esposa y los tres hijos de Andreu Bellido.
- Colección particular.





## 42. SALVADOR PORQUERAS, 1969

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Este retrato fue utilizado como modelo para el rostro de *Sant Josep del Pessebre* (cat. 48)
- Colección particular.



## 43. CAP DE NINA, 1969

Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de Estela Salvadó, sobrina del artista, con pocos meses de edad, realizaría otro retrato poco después (cat. 46).
- Colección particular.



## 44. THERESA GIEBEL, 1969-1970

Bronce, medida inferior al tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 8 y 19.

Observaciones:

- Colección particular.

## 45. CRIST, 1969-1970

Bronce y madera policromada, 49 x 49 cm.

Exposiciones:

- Museu de Montserrat, 2016. (versión en escayola)
- MEAM, 2017. (versión en escayola)

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 21.
- Egea/Arnau, 2016: 56. (versión en escayola)

Observaciones:

- Obra encargada por Teresa Vallverdú, viuda de Soto.
- Colección particular.



## 46. ESTELA, 1970

Escayola pintada, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973. En el catálogo aparece con el título *Cap de nina*.

Observaciones:

- Retrato de Estela Salvadó, sobrina del artista, segundo retrato después del realizado en 1969 (cat. 43)
- Colección particular.



## 47. RETRAT DEL DR. FULLAT, 1956

Madera de abedul, 35x25x25 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- Andorra, 1985.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 22.
- Egea/Arnau, 2016: 51.

Observaciones:

- Retrato del Lluís Fullat. Obra donada al Museu de Montserrat por Octavi Fullat en el año 2008 junto con el relieve *Maira* (cat. 140)
- En el catalogación de Miralles aparece con el título *Cap*.



Imagen: AA.



## 48. PESSEBRE, 1970

Terracota.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 66.

Observaciones:

- Colección particular.

## 49. FALBA, 1970-1971

Madera de abedul, 101x39x28 cm.

Exposiciones:

- *Premio de Escultura Ciudad de Barcelona*, Palacio de la Virreina, Barcelona, 1970.
- Sala Parés, 1973.
- *III Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1975.
- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Salón Internacional de Banyuls-sur-mer, 2002.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 23.
- Egea/Arnau, 2016: 48.

Observaciones:

Modelo original de 1969 y realización definitiva en madera entre 1970 y 1971.

- Presentada al *Premio de Escultura Ciudad de Barcelona* (1970) y a la fase regional del *Concurso Nacional de Arte Contemporáneo* bajo el título *Nu de noia*.
- Colección particular.

## 50. DONA ASSEGUDA, 1970-1971

Bronce, 32x11x18 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 22.
- Egea/Arnau, 2016: 49.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: AA.



Imagen: AA.

## 51. ÀZIGA, 1971

Madera de sicomoro, 74 cm de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 24.

Observaciones:

- Colección particular.



## 52. DONA ESTIRADA, 1971

Madera de roble, talla directa, 28x70 cm.

Bibliografía:

-Miralles,1979: 25.

Observaciones:

- Realizada en Mallorca.

- Colección particular.



## 53. MARIA CIFRE, 1971

Barro, tamaño natural.

Observaciones:

-Esposa de Miquel Cerdà Sales, escultor de Pollença.

-Realizada en Mallorca.

- Colección particular.





## 54. FIGURA AMB CISTELL AL BRAÇ, 1971

Barro, 19 cm.

Observaciones:

- Realizada a partir de un apunte rápido inspirado en unas danzas típicas.
- Colección particular.



## 55. MARIA ISABEL SALUDES, 1971

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 14.

Observaciones:

- Colección particular.



## 56. FIGURA AMB CISTELL AL BRAÇ (SEGUNDA VERSIÓN), 1971

Terracota policromada, 24 cm.

Observaciones:

- Colección particular.

## 57. AURORA, 1971

Bronce, 50 cm.

Exposiciones:

-Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 25.

Observaciones:

- Esta escultura participó, conjuntamente con *Waldesca*, en el *I Concurso Nacional de Pequeña Escultura*, de Valladolid.

- Colección particular.



## 58. ANTONIETA BORI, 1972

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Pieza encargada por Joan Vernet i realizada a partir de fotografías.

- Colección particular.





## 59. AFUADA, 1972

Bronce, 97cm.

Exposiciones:

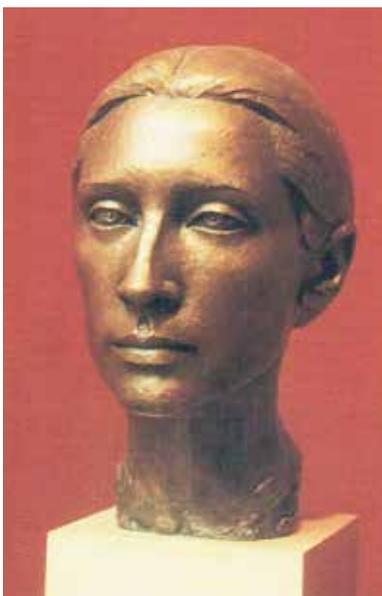
- Sala Parés, 1973.
- *III Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1975.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 26.

Observaciones:

- Existe una réplica, con retoques notables de la cera.
- Colección particular.



## 60. MARGARITA CARRILLO, 1972

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Observaciones:

- Es el retrato de la modelo de la escultura *Afuada*.  
Nº cat.59.
- La fundición en bronce es del año 1980.
- Colección particular.

## 61. WALDESCA, 1972

Piedra Ulldecona, 48 cm.

Exposiciones:

-Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979:27.

- Maragall, 1975: 370.

Observaciones:

-Primer premio del *I Concurso Nacional de Pequeña Escultura* de Valladolid.

- La obra queda en propiedad de la *Fundació d'Art Castellblanch*, patrocinada por el concurso.

- Existe una segunda versión, también en piedra de Ulldecona.



## 62. ADOLESCENT, 1972

Escayola policromada, tamaño natural.

Exposiciones:

-Sala Parés, 1973.

-Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

-Miralles, 1979: 26.

Observaciones:

- Colección particular.





### 63. ENSONYADA, 1972

Mármol, 10x25x59 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- III Salò de Maig, Galeria Anquin's, Reus, 1974.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 34.

Observaciones:

- Se hizo una copia en bronce.
- Colección particular.



### 64. DONA, 1972

Bronce, 37 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979:7.

Observaciones:

- Colección particular.

### 65. MARINA, 1972

Bronce, 52x45x70 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 14.

Observaciones:

- Existen dos copias en bronce con distintos acabados. Las variaciones las efectuó el artista sobre la cera de fundición, principalmente en la forma de interpretar el cabello.
- Colección particular.



## 66. FALENA, 1972

Bronce, 48 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.
- Andorra, 1985.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 29.

Observaciones:

- Se realizaron tres copias en bronce.
- Colección particular.



## 67. MIREIA, 1972

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980 6.
- Andorra, 1985.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 28.

Observaciones:

- Retrato de Mireia Salvadó i Pellissa, sobrina del artista con 10 meses de edad.
- Colección particular.



## 68. TRÍADE, 1972-1973

Relieve en piedra de Ulldecona, 120x92 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1973.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 8.

Observaciones:

- Colección particular.





## 69. EULÀLIA, 1973

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 8.

Observaciones:

- Colección particular.



## 70. ELENA MENÉNDEZ-TOLOSA, 1973.

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1979: 67.

Observaciones:

- Colección particular.



## 71. MESTRE KARATEKA GALÍ, 1973

Madera policromada, tamaño natural.

Observaciones:

- Encargada por los discípulos de la Escuela Galí de Karate como obsequio para su maestro.

- Colección particular.

## 72. ANNA OLIVA, 1973.

Madera de abedul policromada, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979:31.

Observaciones:

- Colección particular.



## 73. PAQUITA DOMÈNEC, 1973

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Observaciones:

- Colección particular.



## 74. JOAQUIM GRIFOLL, 1973

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 67.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: AA.



## 75. MARÍA MILAGROS, 1973

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Observaciones:

- Retrato de María Milagros Vidiella.

- Colección particular.



## 76. ELISENDA JOSA, 1973

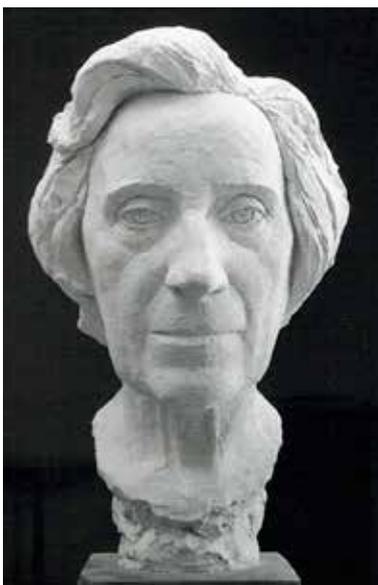
Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

Miralles, 1979:31.

Observaciones:

- Colección particular.



## 77. MARIA TOST, 1973

Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

## 78. FOLGANÇA, 1973-1974

Bronce, 15x40x22 cm.

Exposiciones:

- *II Saló de Maig*, Galeria Anquinn's, Reus, 1974.
- Sala Parés, 1980.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- Maó, Menorca, 1987.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 32.
- Santos-Torroella, 1985: 1613.
- Fontbona/Solà, 1989: 80 (versión en madera)

Observaciones:

- En 1980 se realizó una versión en madera.
- Colección particular.



## 79. NEUS, 1973-1974

Madera policromada, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 32.

Observaciones:

- Colección particular.



## 80. LA MÚSICA, 1973-1974

Bronce, 53,5x21x10 cm.

Exposiciones:

- *IV Saló de Maig*, Galeria Anquin's Reus, 1976.
- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Sala Parés, 1989.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

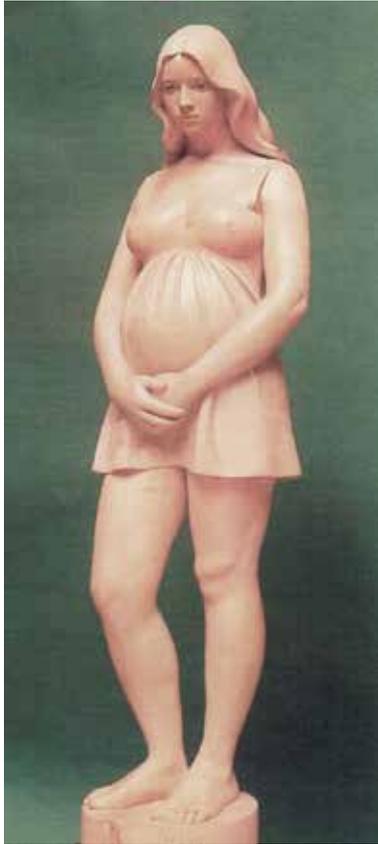
- Miralles, 1979: 33.
- Egea/Arnau, 2016: 60.

Observaciones:

- Existen dos versiones, la primera fue creada como propuesta para un monumento a Lluís Millet para el Masnou (finalmente se realizó la escultura número 109 del catálogo); la segunda versión porta un brote de olivo en la mano izquierda, en homenaje al recién fallecido Pau Casals.
- Colección particular.



Imagen: AA.



## 81. CONJUGAL, 1973-1975

Madera, 77 cm de altura.

Exposiciones:

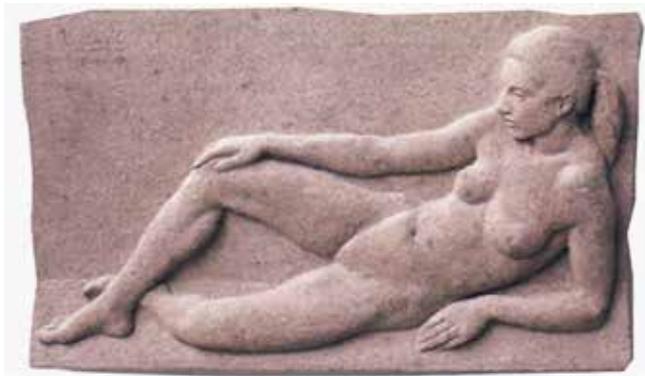
- Sala Parés, 1980. (versión en bronce)
- VIII Saló de Maig, Galeria Anquin's, Reus, 1980. (versión en bronce)
- Centre de Lectura, Reus, 2013.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 36.

Observaciones:

- Presentada al Premio de Escultura de la Fundación Güell en 1975, adquirida por la fundación y donada al Museu Salvador Vilaseca de Reus.
- Además de la versión en madera se fundieron dos versiones en bronce.



## 82. RELLEU, 1974

Relieve en terracota, 18x30 cm.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 38.

Observaciones:

- Colección particular.

## 83. GÒDEL, 1974

Bronce, 14x46x18 cm.

Exposiciones:

- IV Saló de Maig, Galeria Anquin's, Reus, 1976.
- Sala Parés, 1980

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 35.

Observaciones:

- Colección particular.



## 84. ASUNCIÓN SORIA, 1974

Madera de sicomoro, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 15.

Observaciones:

- Colección particular.



## 85. BEGOÑA BELLIDO, 1974

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 37.

Observaciones:

- Realizada en Madrid.

- Colección particular.



## 86. GRUP, 1974

Bronce, 42 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 37.

Observaciones:

- Realizada en Madrid.

- Retrato de Alfonso y Enrique Zapata.

- Colección particular.





## 87. JOSEFINA PI, 1974

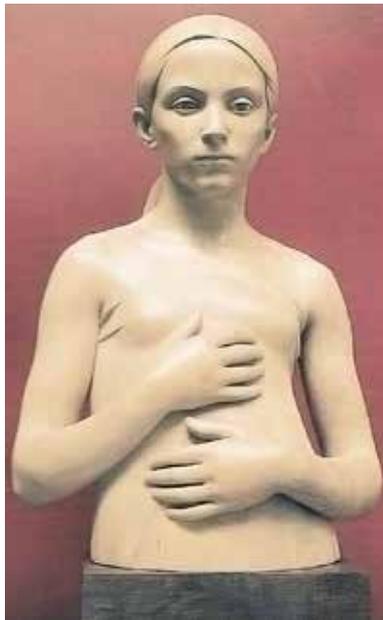
Bronce policromado, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 40.

Observaciones:

- Colección particular.



## 88. ANNA CASAS FULLAT, 1974

Madera policromada, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

- *XV Grand Prix International d'Art Contemporain*,  
Montecarlo, 1981.

- Andorra, 1985.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 38.

Observaciones:

- Galardonada con la mención del jurado del *Grand Prix International d'Art Contemporain* de Montecarlo de 1981. Gracias al premio se publicó un artículo en el diario *La Vanguardia* del 14 de febrero de 1981, en el que se incluía una foto de la obra.

- Colección particular.

## 89. RAQUEL, 1974

Madera policromada, 55 cm de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Granollers, 1986.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 41.

Observaciones:

- Esta pieza junto con una versión en resina de poliéster de *La Flama*, se expusieron en el edificio histórico de la Universidad de Barcelona durante el homenaje que la universidad rindió al artista un año después de su fallecimiento.
- Colección particular.



Imagen: AA.

## 90. VORA LA MAR, 1974

Relieve de madera policromada, 34,5x19 cm.

Exposiciones:

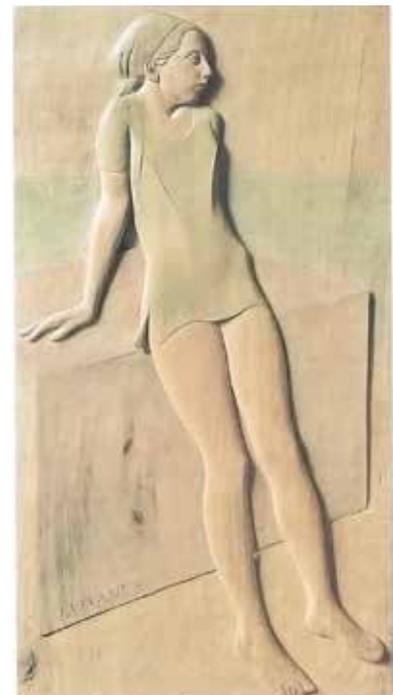
- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 39.

Observaciones:

- Pieza realizada a partir de un dibujo de Anna Casas durante un descanso cuando posaba para la escultura número 88 del catálogo.
- - Colección particular.





## 91. LA NOIA DEL CÓNCAU, 1974-1975

Bronce, 38x25x26 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Granollers, 1986.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- Sala Parés, 1989.
- Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 42.

Observaciones:

- Colección particular.



## 92. SORTINT DEL BANY, 1975

Bronce, 53 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- sp 83. (exposición colectiva de esculturas de pequeño formato donde participaron 9 escultores)
- Galería Zeus, Tarragona, 1983.

Bibliografía:

- Miralles: 41.

Observaciones:

- Colección particular.

### 93. SEI (SOL I SERÉ), 1975

Madera de sicomoro, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Wetzlar, Alemania, 1986.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 68.

Observaciones:

- Retrato de Sei Watanabe.
- Colección particular.



### 94. LA MAR, 1975

Bronce, 140 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 43.

Observaciones:

- Encargada por Josep Ensesa para el hotel *La Gavina* de S'Agaró (Girona). Forma pareja con la escultura *La Terra* (cat. 95) ambas se encuentran en las fornículas del comedor del hotel.





## 95. LA TERRA, 1975

Bronce, 135 cm. de altura.

Exposiciones:

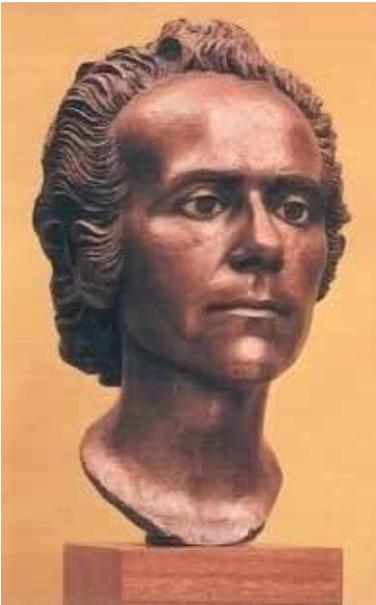
- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 43.

Observaciones:

- Encargada por Josep Ensesa para el hotel *La Gavina* de S'Agaró (Girona). Forma pareja con la escultura *La Mar* (cat. 94) ambas se encuentran en las fornículas del comedor del hotel.



## 96. DR. OCTAVI FULLAT, 1975

Bronce policromado, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 40.

Observaciones:

- Colección particular.

## 97. MARIA DEL CARMEN GUAL, 1975

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 98. BOIXEROLA, 1975

Bronce, 113 cm de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Granollers, 1986.
- Sala Parés, 1989.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 44.
- National Sculpture Review, Nueva York, 1981: 15.

Observaciones:

- La modelo para la obra fue Estela Salvadó, quien ya fue representada por el artista en las esculturas *Cap de nina* (cat. 43) y *Estela* (cat.46)
- Colección particular.





## 99. LA NENA DEL VESTIT DE VOLANTS, 1975

Bronce, 40 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 44.

Observaciones:

- Colección particular.



## 100. EIXUGANT-SE AMB LA TOVALLOLA, 1975

Bronce, 39 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Observaciones:

- Colección particular.

## 101. NOIA RECOLLINT AIGUA AMB UN CÒNCAU, 1976

Brone, 31 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 45.

Observaciones:

- Colección particular.



## 102. CORELLA, 1976

Piedra de Ulldecona, 107 cm. de altura.

Exposiciones:

- Galeria Dalmau, Barcelona, 1979. (exposició colectiva de Navidad)
- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 46.

Observaciones:

- Colección particular.



## 103. Un D'ESQUENA, 1976

Medalla de bronce, 12x10 cm.

Exposiciones:

- XVII Muestra Internacional F.I.D.E.M, Budapest, 1977.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 15.

Observaciones:

- Colección particular.





## 104. L'ESPILL, 1976

Medalla de bronze, 12 cm. de diàmetro.

Exposicions:

- XVII Mostra Internacional F.I.D.E.M, Budapest, 1977.

Bibliografia:

- Miralles, 1979: 15.

Observacions:

- Colecció particular.



## 105. LA PLATJA, 1976

Medalla de bronze, 12,7 cm. de diàmetro.

Exposicions:

- XVII Mostra Internacional F.I.D.E.M, Budapest, 1977.

Bibliografia:

- Miralles, 1979: 15.

Observacions:

- Colecció particular.



## 106. NOIA AMB LES CAMES

## CREUADES, 1976

Bronze, 45 cm. de altura.

Exposicions:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografia:

- Miralles, 1979: 45.

Observacions:

- Colecció particular.



## 107. ANGELINA FULLAT AMB EL

## SEU FILL XAVIER, 1976

Bronze, 38 cm. de altura.

Exposicions:

- Sala Parés, 1980.

- Andorra, 1985.

Bibliografia:

- Miralles, 1979: 15.

Observacions:

- Colecció particular.

## 108. ALOSA, 1976

Madera, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985.
- Sala Dalmau, Barcelona, 1985.
- Granollers, 1986.
- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 10.
- Fontbona/Solà, 1989: 69.

Observaciones:

- Colección particular.



## 109. MONUMENT A LLUÍS MILLET, 1976-1977

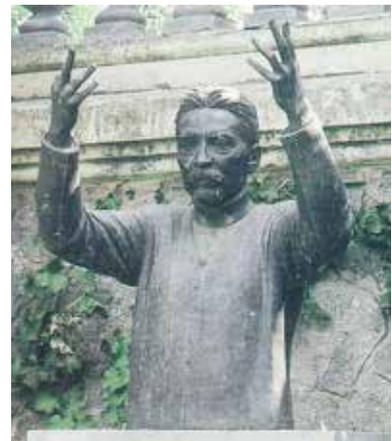
Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 81.

Observaciones:

- Obra realizada por encargo del Ayuntamiento del Masnou (Barcelona), y ubicada en los jardines Lluís Millet, en la avenida Cusí i Furtunet del Masnou.



## 110. CARME BALLESTER, 1977

Piedra, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 10.

Observaciones:

- Retrato de Carme Ballester, esposa de Martí March.
- Colección particular.





### 111. ANDREU, 1977

Medalla de bronce, 13x16 cm.

Observaciones:

- Retrato de Andreu Sunyé

Observaciones:

- Colección particular.



### 112. ANNA BENAVENT, 1977

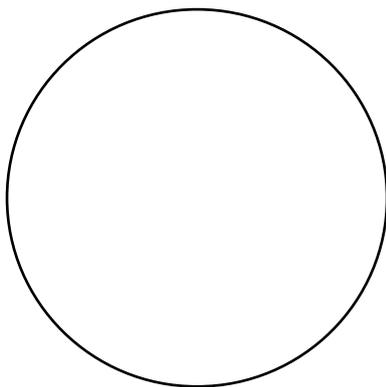
Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

-Fontbona/Solà, 1989: 70.

Observaciones:

- Colección particular.



### 113. CONSOLAT DE MAR, 1977

Medalla de escayola.

Observaciones:

- Presentada al Premio Isidro Cistaré Golarons para artistas Medallista de 1977. Concurso promovido por Acuñaciones Españolas S. A. bajo el tema: La marina española y el descubrimiento de América. Acuñaciones Españolas adquirió la obra a propuesta del jurado, tal y como recoge la prensa de la época (La Vanguardia, Barcelona, 12-10-1977 página 19; y ABC, Madrid, 12-10-1977 página 35.)

- La obra se encuentra en paradero desconocido desde la desaparición de Acuñaciones Españolas.

## 114. ALBA, 1977

Mármol, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 46.

Observaciones:

- Instalada en el hotel *La Gavina* de S'Agaró (Girona), donde también se encuentran *La Mar* (cat 94) y *La Terra* (cat 95).



## 115. GERDA, 1977

Mármol negro, 42x20x35 cm.

Exposiciones:

- VII Saló de Maig, Galeria Anquin's, Reus, 1979.

- Sala Parés, 1980. (versión en bronce)

- Wetzlar, Alemania, 1986, (versión en bronce)

- Museu de Montserrat, 2016.

- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 47 y contraportada.

- Salcedo Miliani, 2001: 167

- Egea/Arnau, 2016: 8.

Observaciones:

- Adquirida por el coleccionista Antoni Deu-Font, actualmente forma parte de la colección del Museu Deu-Font de el Vendrell (Tarragona).



Imagen: AA.

## 116. LA NOIA DEL FULARD, 1977

Bronce, 50 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.

- Galeria Zeus, Tarragona, 1983.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 11.

- Parcerisas, 1980: 32.

Observaciones:

- Colección particular.





## 117. RABACEIRA, 1978

Mármol, 40x52 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- *Premio Cáceres de Escultura*, Cáceres, 1980.
- *Gran Mostra d' art antic i modern*, Sala Parés, 1981.
- Andorra, 1985. (versión en escayola)
- Granollers, 1986.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 11.
- Fontbona/Solà, 1989: 70.

Observaciones:

- Existe una versión en plata de 25 cm de altura fundida en 1983 por el joyero Puig Dòria.
- Colección particular.



## 118. TRENANT-SE, 1978

Bronce, 28 cm. de altura.

Exposiciones:

- *VII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1979.
- Sala Parés, 1980.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 12.

Observaciones:

- Colección particular.

## 119. GESVEDA, 1978

Mármol, 47 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- *VIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1980
- Galeria Portal de Mar, Maó (Menorca), 1998.  
(exposición colectiva, versión en bronce)
- Granollers, 1986. (versión en bronce)
- Wetzlar, Alemania, 1986. (versión en bronce)
- Estrasburgo, Francia, 1998.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 12.
- Santos-Torroella, 1985: 1618.
- Fontbona/Solà, 1989: 71.

Observaciones:

- Colección particular.



## 120. LA CONXA, 1978

Barro sin cocer, 20 cm. de altura.

Observaciones:

- Colección particular.



## 121. MARE I FILL, 1978

Bronce, 26 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Granollers, 1986.
- *XV Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1987.
- Sala Parés, 1989.
- *XIX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1991.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 71.

Observaciones:

- Colección particular.



## 122. (HOMENATGE AL DR. JOAQUIM BALCELLS)

Jarro de bronze, 25 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- Andorra, 1985. (versión en cerámica)
- Weltzar, Alemania, 1986. (versión en cerámica)
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

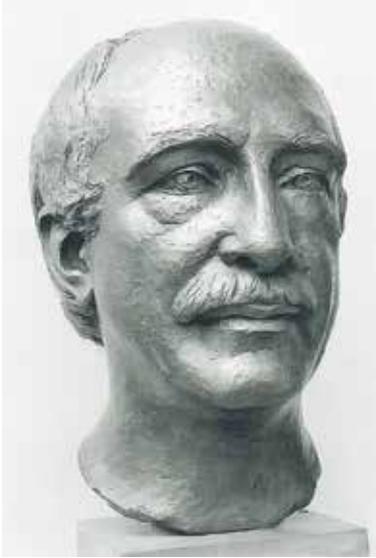
- Miralles, 1979: 48.
- Egea/Arnau: 14.

Observaciones:

- Los relieves que decoran el jarro están basados en los dibujos que Jassans realizó para ilustrar la traducción de *Las Bucólicas* de Virgilio, traducidas por el latinista Joaquim Balcells, y editadas por Publicaciones de la Abadía de Montserrat en 2009.
- Colección particular.



Imagen: AA.



### 123. XAVIER AMORÓS, 1978

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 72.

Observaciones:

- Colección particular.



### 124. MONTSERRAT GRANADOS, 1978

Escayola pintada, tamaño natural.

Bibliografía:

-Fontbona/Solà, 1989: 72.

Observaciones:

- Colección particular.

## 125. NURALDUNA, 1978-1979

Escayola, tamaño natural.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Miralles, 1979: 5.
- Fontbona/Solà, 1989: 73.

Observaciones:

- Colección particular.



## 126. SANT JORDI DELS PAÏSOS CATALANS, 1979

Relieve en bronce, 109x114 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1980. .
- Andorra, 1985. (versión en escayola)

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 82.

Observaciones:

- Colección particular.





### 127. ORIOL CASAS, 1979

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 74.

Observaciones:

- Colección particular.



### 128. ALBERT PUJOL, 1980

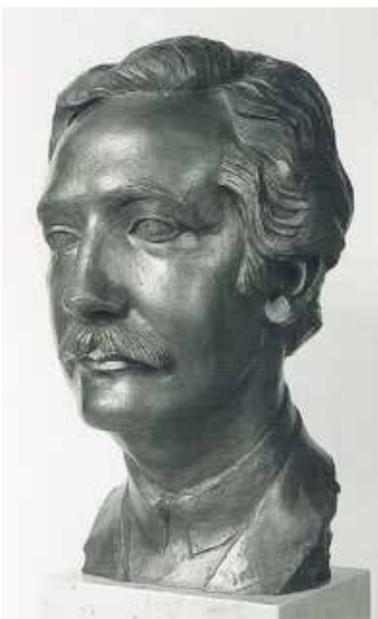
Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- *VIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1980.

Observaciones:

- Colección particular.



### 129. LLORENÇ JAUME GRAU, 1980

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 75.

Observaciones:

- Colección particular.

### 130. VANESA, 1980

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 75.

Observaciones:

- Retrato de Vanessa Miralles Giebel.

- Colección particular.



### 131. CONSOL MITJANS, 1980

Bronce, 73 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989. .

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 76.

Observaciones:

- Colección particular.





### 132. ROSA PÀMIAS, 1980

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



### 133. MARTA SERRA, 1980

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 77.

Observaciones:

- Colección particular.



### 134. XAVIER SERRA

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 78

Observaciones:

- Colección particular.

## 135. ANNA SERRA, 1980

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 76.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: AA.

## 136. AMAIOLADA, 1980

Mármol, 25x77x36 cm.

Exposiciones:

- Esculturas de petit format, Sala Parés, 1983. (exposición colectiva)
- Granollers, 1986.
- Sala Parés, 1989. .
- Estrasburgo, Francia, 1998.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1614.
- Fontbona/Solà, 1989: 83.
- Egea/Arnau, 206: 35.

Observaciones:

- Además de la versión en mármol, existen tres bronce y una piedra de Uldecona. La versión en mármol pertenece a la colección del Museu Deu-Font de el Vendrell.



Imagen: AA.

## 137. NEREA, 1980

Madera policromada, 78x24x20 cm.

### Exposiciones:

- IX Saló de Maig, Galeria Anquin's, Reus, 1981.
- XX Saló de Maig, Galeria Anquin's, Reus, 1982.
- Escultures de petit format, Sala Parés, 1983.
- Granollers, 1986.
- *Figuracions*, Sala Parés, 1988.
- Galeria Anquin's, Reus, 1989.
- sp 89.
- Estrasburgo, Francia, 1998.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

### Bibliografía:

- Grau, 1983: 10.
- Fontbona/Solà, 1989: 95.
- Egea/Arnau, 2016: 12 y portada.

### Observaciones:

- Existen versiones madera policromada, bronce y una versión de 25 cm de altura en plata fundida en 1983 por el joyero Puig Dòria.
- Colección Particular



Imagen: AA.

## 138. ESPIDA, 1980

Mármol, 40x60x32 cm.

### Exposiciones:

- *Figuracions*, Sala Parés, 1988.
- Sala Parés, 1989. (versión en bronce)
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

### Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1617.
- Fontbona/Solà, 1989: 95.
- Egea/Arnau, 2016:34.

### Observaciones:

- Adquirida en 1989 por el coleccionista Antoni Deu-Font. Actualmente forma parte de la colección del Museu Deu-Font de el Vendrell (Tarragona).

### 139. ROBERT SAROBÉ, 1980

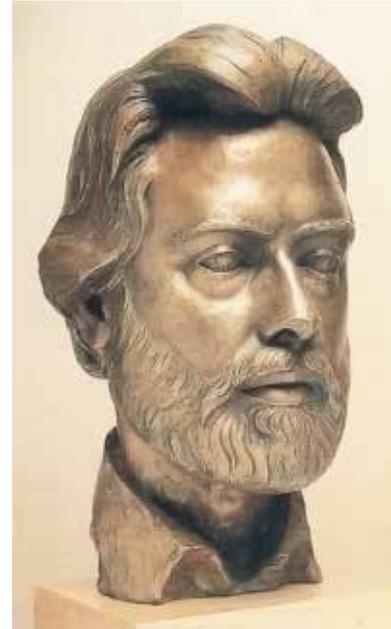
Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989:96.

Observaciones:

- Colección particular.



### 140. MAIRA, 1980-1981

Relieve de madera policromada, 36x65 cm.

Exposiciones:

- Andorra, 1985.

- Sala Parés, 1989.

- Museu de Montserrat, 2016.

- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1617.

- Fontbona/Solà, 1989: 91.

- Egea/Arnau, 2016: 21.

Observaciones:

- Donada por Octavi Fullat al Museu de Montserrat en el año 2008, junto con *Retrat del Dr. Fullat* (cat. 47)



Imagen: AA.

### 141. GINÉS, 1980.

Medalla de bronce, 13,5 cm. de diámetro.

Observaciones:

- Retrato del fundidor Ginés Robles

- Colección particular.





## 142. FERNANDO, 1980

Medalla de bronce, 13,5 cm. de diámetro

Observaciones:

- Retrato del fundidor Fernando Raja.
- Colección particular.



## 143. LLUÍS, 1980

Medalla en bronce, 13,5 cm. de diámetro.

Observaciones:

- Retrato de Lluís Vidiella.
- Colección particular.



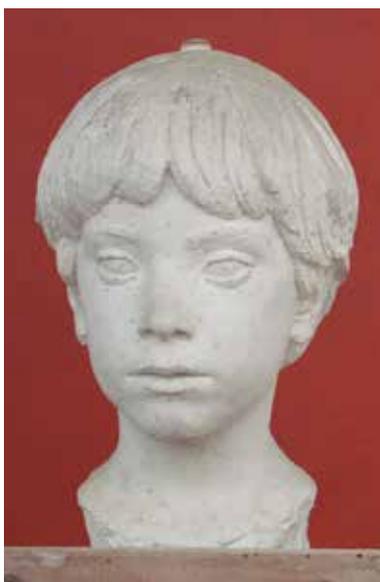
## 144. LLAÇ UNIVERSAL, 1980.

Relieve en escayola, 20 cm. de diámetro.

Observaciones:

Anverso y reverso para una medalla sobre el descubrimiento de América.

- Colección particular.



## 145. ANEL, 1981

Piedra caliza, tamaño natural.

Bibliografía:

Egea/Arnau, 2016: 71.

Observaciones:

- Retrato de Anel Salvadó, hijo del artista.

(inacabado).

coplz

Imagen: AA.

## 146. VALERI, 1981

Piedra caliza, tamaño natural.

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 71

Observaciones:

- Retrato de Valeri Salvadó, hijo del artista.

(inacabado)

- Colección particular.



Imagen: AA.

## 147. LA TOMBA

### FLAMEJANT, 1981

Relieve en bronce, 69x120 cm.

Exposiciones:

- Andorra, 1985. (versión en escayola)

- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1612.

- Fontbona/Solà, 1989: 85.

Observaciones:

- Relieve para la tumba del político y poeta Ventura Gassol, encargada por los sobrinos del difunto, Isabel Fort i Francesc Pujol. Cementerio de Selva del Camp.



Imagen: AA.

## 148. ANTON BORRÀS, 1981

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 96.

Observaciones:

- Colección particular.





## 149. ALOJA, 1981

Mármol, 19x62x26 cm.

### Exposiciones:

- *X Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1982.
- Colectiva, Sala Parés, 1983.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- Sala Parés, 1989.

### Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1619.
- Fontbona/Solà, 1989: 86.

### Observaciones:

- Colección particular.



## 150. GRELLA, 1981-1982

Bronce, 78x21x23 cm.

### Exposiciones:

- Sala Parés, 1984.
- Andorra, 1985.
- *XIX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1981.
- *Saloquia 91*, Castell d'Escornalbou, Tarragona, 1991.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017

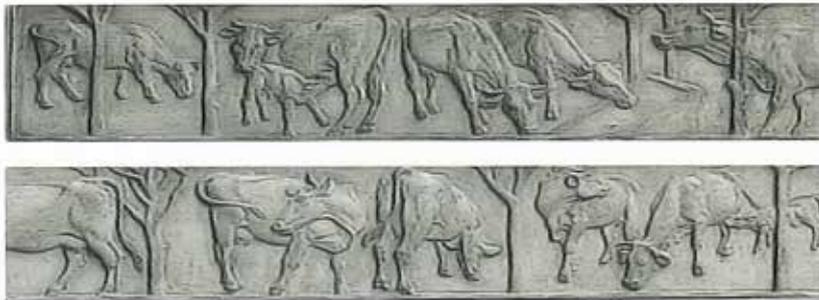
### Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1614.
- Fontbona/Solà, 1989: 97 y portada.
- Egea/Arnau, 2016: 39

### Observaciones:

- Colección particular.

Imagen: AA.



## 151. DULA, 1982

Relieves en bronce, 130x15 cm.

Exposiciones:

- Andorra, 1985. (versión de escayola)
- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 97.

Observaciones:

- Colección particular.

## 152. PEPITA FARRÉ, 1982

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 153. DUES CULTURES, 1982

Relieves en escayola, 20 cm. de diámetro.

Observaciones:

- Anverso y reverso para dos medallas símbolo de la unión de las culturas española e iberoamericanas.
- Colección particular.



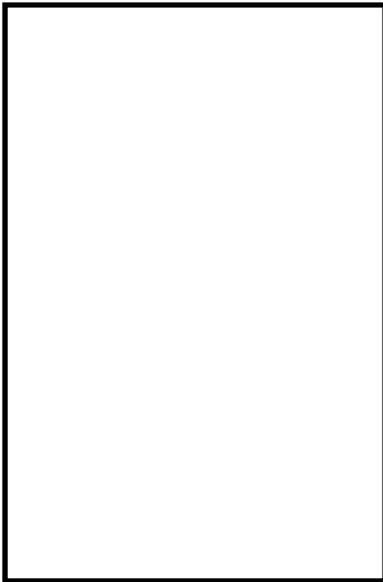


### 154. JOSÉ GIL, 1983

Medalla de bronce, 15,5x19,5 cm.

Observaciones:

- Relieve para la lápida funeraria de José Gil, situada en el cementerio de Reus.



### 155. TOMBA DE LES MANS, 1956

Relieve en bronce, 135x60 cm.

Observaciones:

- Relieve para la lápida de la tumba de Lucía Gassol, esposa de Ventura Gassol, para quien ya realizó relieve para su tumba (cat. 147). Cementerio Bois-de-Vaux, Lausana, Suiza.

## 156. SÚNIA, 1983

Bronce, 50 cm de altura.

Exposiciones:

- Andorra, 1985.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- Sala Parés, 1989.
- Galeria Anquin's, Reus, 1990.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1620.
- Fontbona/Solà, 1989: 98.

Oservaciones:

- De esta escultura se hizo una tirada de cinco ediciones más dos pruebas de artista.
- En 1987 se haría una versión de 30 cm de altura que se reproduciría una vez en terracota y otra en resina.

coplz



## 157. ÍSSIA, 1983

Barro sin cocer, 52 cm. de altura.

Bibliografía:

- Ruff-Gibert, 1983: 60.
- Santos-Torroella, 1985: 1616.
- Fontbona/Solà, 1989: 99.

Observaciones:

- Obra realizada en el taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, durante el curso 1982-83. Destruída accidentalmente.





### 158. ELIONOR, 1983

Escayola, tamaño natural.

Exposiciones:

- Andorra, 1985.
- Sala Parés, 1989.

Observaciones:

- Colección particular.



### 159. JOAN JANÉ, 1983

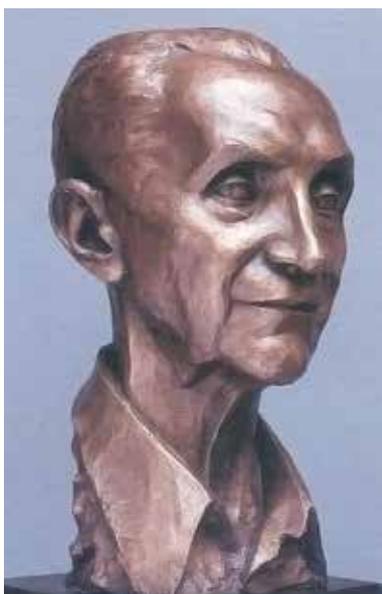
Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 100.

Observaciones:

- Colección particular.



### 160. MARIÀ MANENT, 1983

Escayola, tamaño natural.

Exposiciones:

- Andorra, 1985.
- Sala Parés, 1989.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1618.
- Fontbona/Solà, 1989: 101

Observaciones:

- Colección particular.

## 161. ENERA, 1983

Bronce, 21x33x17 cm.

Exposiciones:

- *Colectiva de Navidad*, Sala Parés, 1984.
- Andorra, 1985.
- Granollers, 1986.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- *Saló d'Abril*, Sala Rebull, Reus, 1988.
- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1615.
- Sala Rebull, 1988: 20.
- Fontbona/Solà, 1989: 102.

Observaciones:

- El Museu Font-Deu de el Vendrell y el Fondo de arte de "la Caixa" cuentan con una versión de esta escultura.



## 162. EMÍLIA MARTORELL, 1984

Medalla de bronce, 16,5x12 cm

Observaciones:

- Colección particular.



## 163. MEDUSA, 1984

Bronce, 43 cm. de altura.

Exposiciones:

- *XIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1985.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- Granollers, 1986.
- Sala Parés, 1989.
- *Fira de Barcelona*, Galeria Anquin's, 1997.
- *Colectiva de Navidad*, Galeria Anquin's, 1990.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 102.

Observaciones:

- Colección particular.





## 164. ASTÍGIA, 1984

Bronce, 52 cm. de altura.

Exposiciones:

- Granollers, 1986.
- Wetzlar, Alemania, 1986.
- Sala Parés, 1989.
- *Fira de Barcelona*, Galeria Anquin's, Reus, 1997.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 103.

Observaciones:

- El nombre de la escultura proviene de Astigi, nombre romano de Écija, pueblo de la modelo.
- Colección particular.



## 165. MARINA, 1984

Medalla de bronce, 13 cm. de diámetro.

Observaciones:

- Colección particular.



## 166. MARINA II, 1984

Medalla de bronce, 13 cm. de diámetro.

Observaciones:

- Colección particular.

## 167. LAURA RAMOS, 1984

Barro sin cocer, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 87.

Observaciones:

- Colección particular.



## 168. ANCESCA, 1984

Bronce, 26 cm. de altura.

Exposiciones:

- *XIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1985.

- Andorra, 1985.

- Granollers, 1986.

- Sala Parés, 1989.

- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 104.

Observaciones:

- Colección particular.



## 169. TROSSELLADA, 1984

Bronce, 21x15x25 cm.

Exposiciones:

- Granollers, 1986.

- Sala Parés, 1989.

- Andorra, 1992.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 105.

Observaciones:

- Realizada en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad de Barcelona.

coplz





Imagen: AA.

## 170. ANAIDA, 1984

Piedra de Ulldecona, 33x33x44 cm.

### Exposiciones:

- Sala Parés, 1989. (versión en bronce)
- *XIX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1990.
- *XX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1991.
- Estrasburgo, Francia, 1998. ( Versión en bronce)
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017

### Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1618.
- Fontbona/Solà, 1989: 88.
- Egea/Arnau, 2016: 34.

### Observaciones:

- En 1985 fue presentada y rechazada en el *Premio Pollença*.
- El Museu Font-Deu del Vendrell tiene una versión de la escultura en su colección.



## 171. ERINA, 1984

Bronce, 26 cm. de altura.

### Observaciones:

- Colección particular.

## 172. PARE PALAU, 1985

Bronce, 190 cm. de altura.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 94.

Observaciones:

- Instalada en el vestíbulo del colegio de las Carmelitas de Aitona (Segria), pueblo natal del beato.

- A partir de esta obra se fundieron hasta seis bustos, uno de los cuales se encuentra frente a la casa natal del Pare Palau.



## 173. TRONYELLA, 1985

Bronce, 52 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 105.

Observaciones:

- Realizada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, durante el curso 1984-85.

- Colección particular.





## 174. COMPTE SERGEI TOLSTOI, 1985

Medalla de bronze, 17 cm. de diàmetre.

Bibliografia:

- Fontbona/Solà, 1989: 106.

Observaciones:

- Colección particular.



## 175. MARE DE DÉU, 1985

Escayola policromada, 18x12x50 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.

- Museu de Montserrat, 2016,.

- MEAM, 2017

Bibliografia:

- Fontbona/Solà, 1989: 89.

- Egea/Arnau, 2016: 52.

Observaciones:

- Colección particular.

Imagen: AA.

## 176. CONJUGAL, 1986

Relieve en bronce, 24x31 cm.

Observaciones:

- Relieve inspirado en una fotografía de la actriz Sharon Tate.
- En homenaje a Joan Maragall la obra incluye una poesía homónima del poeta.
- Se realizó una tirada en pasta de papel (foto).
- Colección particular.



## 177. LLUÍS GUEMBE, 1986

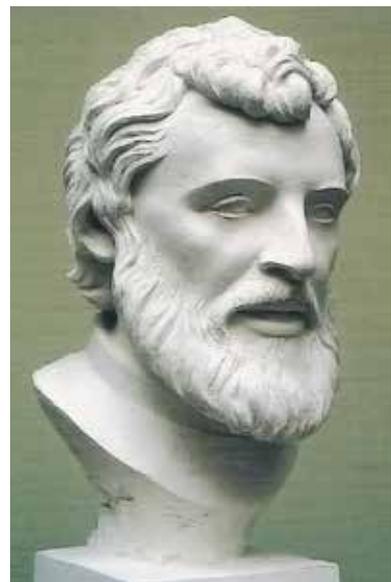
Escayola, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 106

Observaciones:

- Colección particular.





## 178. DANSA, 1986

Bronce, 130 cm de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1611.

- Fontbona/Solà, 1989: 90.

Observaciones:

- Colección particular.



## 179. GIMNOI, 1986

Bronce, 17x10x53 cm.

Exposiciones:

- Artistes a Alforja, 1986. (modelo en escayola)

- *XVI Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1988.

- Sala Parés, 1989.

- Estrasburgo, Francia, 1998.

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

- Museu de Montserrat, 2016.

- MEAM, 2017

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1613.

- Fontbona/Solà, 1989: 108.

- Egea/Arnau, 2016: 43.

Observaciones:

- Colección particular.

Imagen: AA.

## 180. ESTINTOLADA, 1986

Mármol, 41x36x48 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989. (versión en bronce)
- *XVII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1989.

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1618.
- Fontbona/Solà, 1989: 109.

Observaciones:

- Colección particular.



## 181. IOTA, 1986

Relieve en bronce, 19x41 cm.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 91.

Observaciones:

- Colección particular.



## 182. J. V. FOIX, 1986

Medalla de bronce, 15,5 cm. de diámetro.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 107.

Observaciones:

- Colección particular.



## 183. MIQUEL COLL I ALENTORN, 1986

Medalla de bronce, 15,5 cm. de diámetro

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 107.

Observaciones:

- Colección particular.





**184. VENTURA MASANA JOSA,  
1986**

Medalla de bronce, 18,5x16,5 cm.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 110.

Observaciones:

- Colección particular.



**185. SOFIA MASANA JOSA, 1986**

Medalla de bronce, 18,5x16,5 cm

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 110.

Observaciones:

- Colección particular.



**186. IRENE BERMÚDEZ**

Bronce, tamaño natural.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 111.

Observaciones:

- Colección particular.

## 187. JAMINA, 1987

Bronce, 80 cm. de altura.

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.
- *XX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1992.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 93.

Observaciones:

- Colección particular.



## 188. IRENE, 1987

Bronce, 80 cm. de altura

Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.

Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 92.

Observaciones:

- Colección particular.





### 189. GALVANA, 1987

Mármol, 21x69x33 cm.

#### Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.
- Estrasburgo, Francia, 1998

#### Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 111.

#### Observaciones:

- Existe una versión en mármol y otra en bronce.
- Colección particular.



### 190. MONTSERRAT QUERALT, 1987

Relieve de bronce, 18 cm.

#### Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 113.

#### Observaciones:

- Colección particular.



### 191. JORDI QUERALT, 1987

Relieve de bronce, 18 cm.

#### Bibliografía:

- Fontbona/Solà, 1989: 112.

#### Observaciones:

- Colección particular.

## 192. RETRAT, 1988

Relieve en bronce, 29 cm.

Observaciones:

- En la catalogación realizada por Francesc Fontbona y Alexis Eudald Solà de 1989 consta como *Sr. de Tarragona*.
- Colección particular.



## 193. MARIÀ MANENT, 1988

Medalla de bronce, 17 cm de diámetro.

Observaciones:

- Medalla en homenaje Marià Manent, realizada en Escornalbou (Tarragona).
- Colección particular.



## 194. MEDALLA DE L'AGRUPACIÓ FOTOGràFICA D'ALFORJA, 1988

Relieve en bronce, 15x15 cm

Bibliografía:

- Santos-Torroella, 1985: 1612.

Observaciones:

- Creada como trofeo anual para la Agrupació Fotogràfica d'Alforja.
- Colección particular.





Imagen: AA.

## 195. SAIXA, 1988

Bronce, 26x26x50 cm.

### Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.
- *XVIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1990.
- Estrasburgo, Francia, 1998.
- Sala Arnimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017

### Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 33.

### Observaciones:

- Colección particular.



## 196. WILLIA, 1988

Bronce, 59 cm. de altura.

### Exposiciones:

- Sala Parés, 1989.
- Galeria Anquin's, Reus, 1990.

### Observaciones:

- Colección particular.

**197. DOLORS ROBLES, 1988**

Medalla de bronce, 13,5 cm de diámetro

Observaciones:

- Colección particular.



**198. FERNANDO RAJA MARTÍNEZ,  
1988**

Medalla de bronce, 13,5 cm de diámetro.



**199. FRANCISCO PAMIES  
PUIGHIBERT, 1988**

Medalla de bronce, 13,5 cm de diámetro.

Observaciones:

- Colección particular.





**200. MARIA CARME BAGARIA,  
1989**

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de la esposa de Francesc Fontbona.
- Colección particular.



**201. CRISTINA FERRÁNDIZ  
TAVERNA, 1989**

Relieve de bronce, 25 cm.

Observaciones:

- Colección particular.



**202. ELS QUATRE  
GENETS DE LA PAU,  
1989**

Relieve en bronce, 55 cm de anchura.

Exposiciones:

- *Exposició de Navidad*, Galeria Anquin's, Reus, 1992.

Observaciones:

- Colección particular.

## 203. EL VENT, 1989

Bronce, 200 cm de altura.

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 58.

Observaciones:

- La obra se encuentra situada en la calle Peixateries velles, junto el Prioral de Sant Pere en Reus.



Imagen: AA.

## 204. VICENTE TORRES, 1989

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 205. MARIA TERESA CAMPANERA, 1989

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.





## 206. AURA, 1989

Mármol, 46x61x66 cm.

Exposiciones:

- *XXIV Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1996. (versión en terracota)
- *Fira de Barcelona*, Galeria Anquin's, 1997.
- Estrasburgo, Francia, 1998 (versión en terracota)
- MEAM, 2017 (versión en bronce)

Observaciones:

- Existen tres versiones de la pieza en tres materiales diferentes: mármol, terracota y bronce.
- Colección particular.



## 207. MERCÈ TRULLENT, 1990

Bronce policromado, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de la esposa de Alexis Eudald Solà
- Colección particular.



## 208. JORDI CASAS, 1990

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

## 209. GIMNÀSTICA

Medalla en oro

Observaciones:

- Encargo de la empresa Cepsa para un premio periodístico de estímulo al deporte.
- Colección particular.



## 210. ANTON ARAGONÈS, 1990

Relieve en bronce, 13x19 cm.

Observaciones:

- Colección particular.

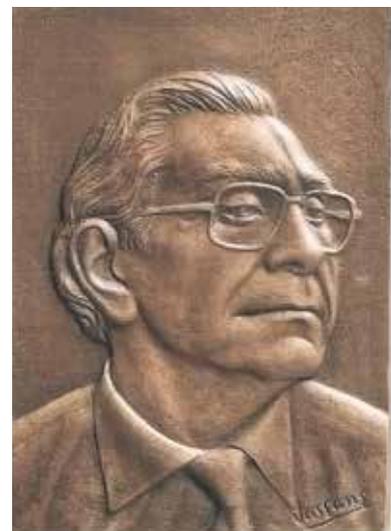




Imagen: AA.

## 211. CANT A LA VIDA, 1990

Bronce, 205 cm. de altura

Exposiciones:

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museu de Montserrat, 2016 (versión 41 cm.)
- MEAM, 2017 (versión 41 cm.)

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 64.

Observaciones:

- Ubicada en el exterior del Hospital Universitari Sant Joan de Reus.
- Existe también una versión en bronce de 41 cm de altura.



## 212. JAUME PUIG, 1990

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

**213. BÚLGARA TOCANT UN  
INSTRUMENT TÍPIC DEL SEU PAÍS,  
1990**

Barro sin cocer, 48 cm. de altura.

Observaciones:

- Colección particular.



**214. ANTONI MARIA BADIA I  
MARGARIT, 1991**

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

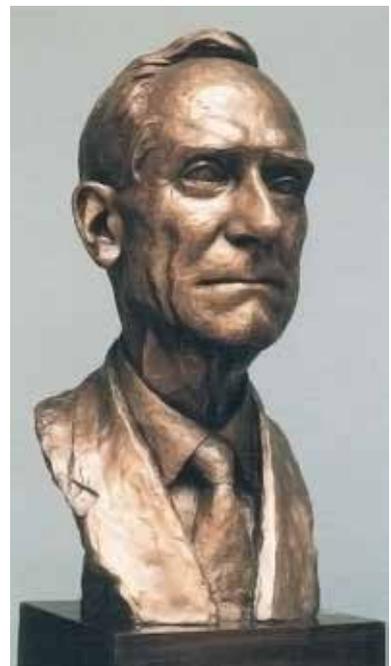




Imagen: AA.

## 215. ELEVACIÓ PER LA MÚSICA, 1991

Escayola, madera y acero inoxidable, 38x38x58 cm.

Exposiciones:

- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 61.

Observaciones:

- Propuesta para el monumento a Lluís Millet con motivo del centenario de la fundación del Orfeó Català y del cincuentenario de la muerte del Millet.
- Este proyecto fue descartado en favor de una segunda propuesta (cat. 216)
- Colección particular.



Imagen: AA.

## 216. PROJECTE LLUÍS MILLET, 1991

Escayola pintada, 22x22x32 cm.

Exposiciones:

- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 61.

Observaciones:

- Propuesta definitiva para el Monumento a Lluís Millet para el Palau de la Música Catalana (cat. 217)
- Colección particular.

## 217. LLUÍS MILLET, 1991.

Bronce, 250 cm. de altura.

Bibliografía:

-Egea/Arnau, 2016: 61.

Observaciones:

- Monumento a Lluís Millet ubicado en el exterior del Palau de la Música Catalana, Barcelona.



Imagen: AA.

## 218. XAVI I CORI, 1991

Medalla de bronce, 7,5 cm de diámetro

Observaciones:

- Colección particular.





## 219. NODRIMENTS TERRES, 1991

3 relieves de piedra artificial, 107x142 cm. cada uno

Observaciones:

- Tríptico instalado en el Mercado Municipal de Reus.  
Las dimensiones totales de la obra es de 107x 426 cm.



## 220. SOLELLADA, 1991

Relieve en pasta de papel, 70x50 cm.

Exposiciones:

- MEAM, 2017

Observaciones:

- Relieve inspirado en la poesía de Joan Maragall  
*Solellada*.  
- Colección particular.



## 221. PLACA A OCTAVI FULLAT, 1992

Relieve en bronce, 28x50 cm.

Observaciones:

-Placa en homenaje a Octavi Fullat que se encuentra en la casa rural de éste en Alforja.

## 222. MARTA MARAGALL, 1992

Bronce, 51 cm. de altura

Observaciones:

- Colección particular.



## 223. ATARÀXIA, 1992

Bronce, 45x60x40 cm. (foto modelo en escayola)

Exposiciones:

- *XXI Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1993.
- *XXII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1994.
- *Volksbang Galerie*, Lindenberg, Alemania, 1994.
- *Colectiva de Navidad*, Galería Anquin's, Reus, 1995.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Colección particular.



## 224. JOSEP ABELLÓ, 1992

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.





## 225. CLÀUDIA TEIXELL, 1992

Mármol, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 226. SANT JORDI DE L'AUSBERG, 1992

Bronce, 85 cm. de altura.

Exposiciones:

- Estrasburgo, Francia, 1998.
- Museu de Montserrat, 2016 (versión 31 cm.)
- MEAM, 2017 (versión 31 cm)

Bibliografía:

Egea/Arnau, 2016: 45. (versión 31 cm.)

Observaciones:

- El modelo para esta escultura es Valeri Salvadó, hijo del artista.
- Colección particular.

## 227. DULAINA, 1993

Bronce, 118 cm. altura

Exposiciones:

- *XXII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1994.
- Estrasburgo, Francia, 1998.
- Un segle d'escultura catalana, Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona, 2013.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- Infiesta Monterde, 2013: 291.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: AA.

## 228. SANT JORDI DE L'ESCONA, 1993

Bronce, 57 cm. de altura

Exposiciones:

- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 44.

Observaciones:

- El modelo para la escultura es Anel Salvadó, hijo del artista.
- *El Consell del Baix Camp* encarga una versión en bronce de 121 cm. de altura para su sede en Reus. Además de una serie de bronce de 30,5 cm. como obsequios.



Imagen: AA.



## 229. PLACA A JOAN CABERO, 1993

Relieve en pasta de papel, 17x18 cm.

Observaciones:

- Encargo del *Coro Madrigal* como homenaje a su fundador y, durante muchos años, director.
- Colección particular.



## 230. MARTÍ DE RIQUER, 1994.

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- MEAM, 2017

Observaciones:

- Obra encargada por la *Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* para su galería de retratos de presidentes de la entidad.

## 231. LA MUNTANYA, 1994.

Bronce, 37x104x52 cm.

Exposiciones:

- *Colectiva de Navidad*, Galeria Anquin's, Reus, 1994.
- *La seducció del cos*, Sala Lluís Llongueras, Andorra, 1998.
- *XXVI Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1998.
- *Un segle d'escultura catalana*, Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona, 2013.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- MEAM, 2017

Bibliografía:

- *Infiesta Monterde*, 2013: 290.

Observaciones:

- Colección particular.

## 232. SOLACERA, 1994

Bronce 12x60 cm.

Exposiciones:

- *XXIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1995.
- *Colectiva*, Sala Rebull, Reus, 1998.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Bibliografía:

- *Anuario del Grup Escolà*, Barcelona, 1999-2000.

Observaciones:

- Existe una versión en terracota.
- Colección particular.

## 233. SR. QUERALT, 1994

Medalla de bronce, 30 cm. de diámetro

Observaciones:

- Retrato del fundador de la sastrería Queralt de Reus.
- Colección particular.

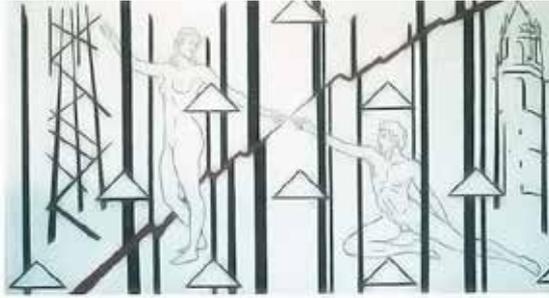


Imagen: AA.



Imagen: AA.





## 234. LA CREACIÓ, 1995

Mural esgrafiado, 250x 500 cm.

Observaciones:

- Se encuentra en el vestíbulo del *Viver d'Empreses*, Reus.

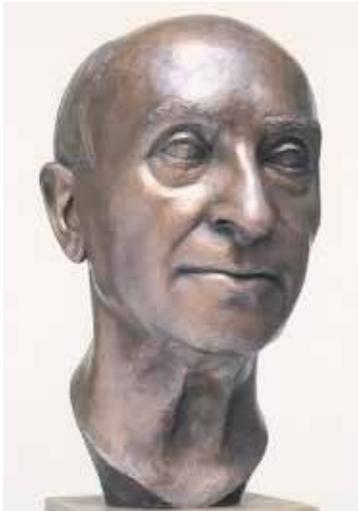


## 235. MARINA I GINÉS, 1995

Medalla de bronce.

Observaciones:

- Colección particular.



## 236. VICENÇ ROS, 1995

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Propiedad del Museo Vicenç Ros, Martorell.



## 237. RAFAEL CORTIELLES, 1995

Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

- Retrato de Rafael Cortielles, pintor y maestro de taller de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

- Colección particular.

## 238. ERIKA, 1996

Bronce, 23x18x81 cm.

Exposiciones:

- *XXV Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 1997.
- *Artexpo*, Barcelona, 1997.
- Sala Arimany, Tarragona, 1999-2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- Museu de Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 38.

Observaciones:

- La modelo de esta escultura es Erika Alonso, modelo de la Facultad de Bellas artes de la UB, que también poso para la escultura *La Flama* (cat. 239)
- Colección particular.

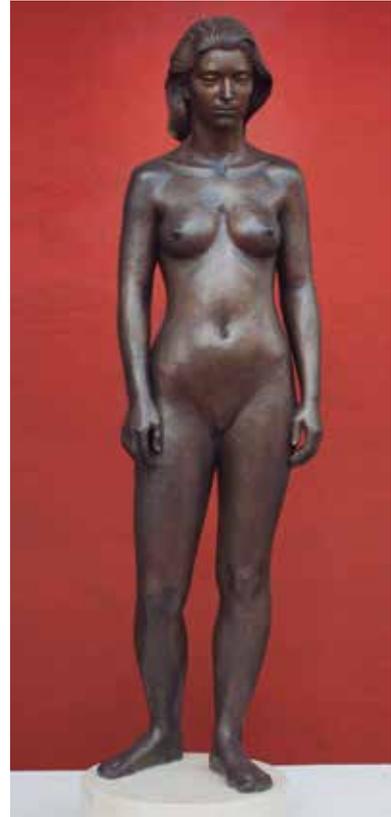


Imagen: AA.

## 239. LA FLAMA, 1999

Bronce, 310 cm. de altura.

Bibliografía:

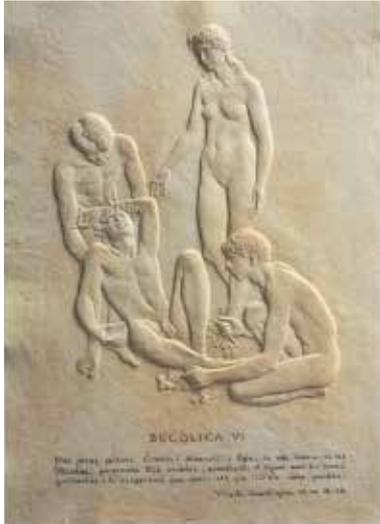
- Egea/Arnau, 2016: 63.

Observaciones:

- Monumento conmemorativo del centenario del Institut Pere Mata, Reus. Ubicado en la rotonda de acceso a la institución.
- Se realizó una serie limitada en bronce de 50 cm. de altura para los miembros del Patronato.



Imagen: AA.



## 240. BUCÒLICA, 1997

Relieve en pasta de papel, 21,5x15,5 cm.

Observaciones:

- El motivo del relieve aparece también en el jarro *Bucòliques* (cat. 122)
- Colección particular.



## 241. REBECA, 1997

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 242. LAIA I JOAN, 1997

Bronce, 26 cm. de altura.

Observaciones;

- Retrato de los hermanos Gener Huguet
- Colección particular.

## 243. GILBERT BORRÀS, 1997

Terracota, 36,5 cm. de altura.

Exposiciones:

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Colección particular.



## 244. SANT JORDI, 1997

Relieve en terracota, 34,5x15 cm.

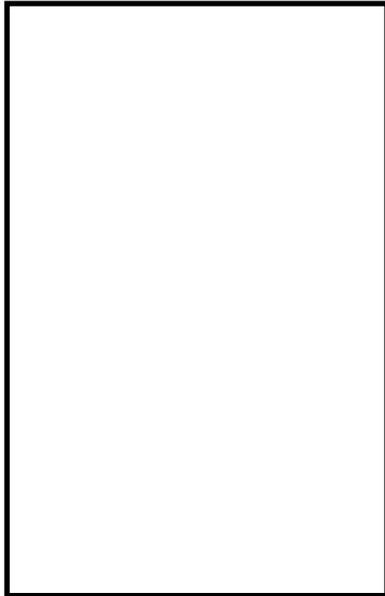
Observaciones:

- Se realizó un tiraje de 35 ejemplares para la Fundació Reddis, en el año 2000.

- También existen algunos ejemplares en pasta de papel.

- Colección particular.





## 245. SRA. CASADEMUNT I EL SEU FILL, CARLES, 1998

Terracota vidriada.

Observaciones:

- Colección particular.

## 246. JUVENTA, 1998- 1999

Bronce, 89 cm. de longitud.

Esposiciones:

- *XXVII Saló de Maig*, Galeria  
Anquin's, Reus, 1999.

- Sala Arimany, Tarragona, 1999-  
2000.



## 247. LILIANA, 1999

Bronce, un tercio del tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

## 248. LILIANA, 1999

Relieve en pasta de papel, 38x30 cm.

Observaciones:

- Colección particular.

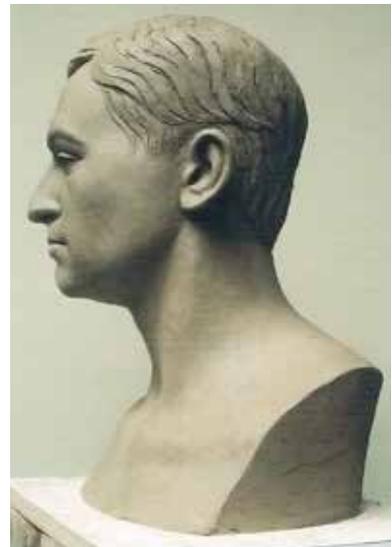


## 249. FRANCES PUJOLS, 1999

Bronce, 65 cm. de altura.

Observaciones:

- Encargo de la Fundació Francesc Pujols, para instalarla en la sede la fundación, en la Torre de les Hortes, Martorell.



## 250. HÈLIA, 1999

Bronce, 43x55x27 cm.

Exposiciones:

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Colección particular.





**251. MIL·LÈNNIA, 1999**  
Bronce.

Esposiciones:

- *XXVIII Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 2000.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Colección particular.



**252. TONI MARÍ, 1999**  
Escayola, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



**253. GEORGINA, 2000**  
Bronce, tamaño natural.

Esposiciones:

- *XXIX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 2001.

Observaciones:

- Colección particular.

## 254. LA PASTORETA, 2000

Bronce, 185 cm. de altura.

Esposiciones:

- *XXIX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 2001. (versión 61 cm.)
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013. (versión 61 cm.)
- Museu de Montserrat, 2016. (versión 61 cm.)
- MEAM, 2017. (versión 61 cm.)

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 65

Observaciones:

- Monumento a Isabel Basora, instalada en el *Santuari de la Misericordia*, Reus.
- Existe una versión, de 61 cm. de altura, con la variación de que sólo se representa una cabra acompañando a la santa. De esta versión se realizaron dos còpias, una se encuentra en el propio santuario, y la otra es propiedad de la familia del artista.
- En la prensa de la época la inauguración de la escultura fue comentada por las publicaciones: *Diari de Tarragona* (6/8/2000), *El Punt* (14 y 26/10/2000), *La Façana* (nº 247), y *Diari de Tarragona* (9,24, 25 y 26/9/2000).

## 255. GUARICIÓ DE LA SOGRA DE PERE, 2000

Relieve de escayola pintada, 65x54 cm.

Esposiciones:

- Montserrat, 2016.
- MEAM, 2017.

Bibliografía:

- Egea/Arnau, 2016: 55.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: AA.



Imagen: AA.



## 256. MAGDA RICARD, 2000

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



## 257. LA REPÚBLICA HOMENATGE A LLUÍS COMPANYS, 2001

Bronce, 138 cm. de altura.

Exposiciones:

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Propiedad del Ayuntamiento de la Selva del Camp,  
Tarragona.

## 258. LAIA, 2001

Bronce, mitad del tamaño natural.

Exposiciones:

- *XXX Saló de Maig*, Galeria Anquin's, Reus, 2002.
- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Colección particular.

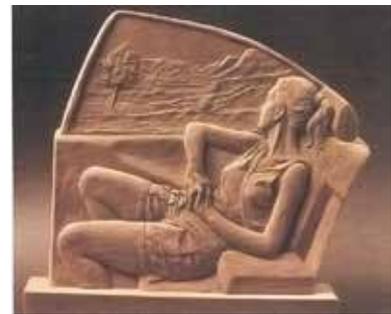


## 259. DESCUBRIR HORITZONS, 2001

Relieve en resina, 18x22 cm.

Observaciones:

- Encargo de *Autopistas del Mediterráneo* como regalo de empresa.



## 260. CÈLIA, MARIA I CLARA, 2002

Bronce, 60 cm. de altura.

Observaciones:

- Colección particular.





Imagen: FSB.

## 261. COFADA, 2002

Bronce 29x46x41 cm.

Exposiciones:

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.

Observaciones:

- Colección particular.



## 262. LLUÍS MORA, 2002

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: FSB.

## 263. RETRAT MARIA MAGDALENA OLIVÉ, 2003

Barro sin cocer, tamaño natural.

Bibliografía:

- Miralles, 2003: 19

- Egea/Arnau, 2006: 83.

- Departament d'Escultura UB, 2007: 121.

Observaciones:

- Retrato realizado durante el curso 2002/2003. Para el retrato posa una alumna, Maria Magdalena Olivé.

Observaciones:

- Colección particular.

## 264. JOSEP MARIA JORI, 2003

Bronce, tamaño natural.

Exposiciones:

- *Confluències*, Centre de Lectura, Reus, 2013.
- MEAM, 2017.

Observaciones:

- Retrato de Josep Maria Jori Gomila, catedrático de la Universidad de Bellas Artes y profesor de la Facultad de Bellas Artes. El proceso de creación de esta escultura está recogido en la tesis doctoral de Jorge Egea (*Modelado, Creacion y Conocimiento. Spiritus Classicus*), de la cual fueron co-directores Jassans y Jori.
- Colección particular.



Imagen: FSB.

## 265. SANT JORDI DEMPEUS AMB CUIRASSA, 2003-2004

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Cuando estaba a punto de acabarse la séptima legislatura (1999-2003) del Parlamento de Cataluña, el presidente, Joan Rigol, quiso despedirse dejando en el edificio una escultura de san Jorge, que consideraba conveniente que, por su significación simbólica, estuviera representado en la sede de la institución. Se realizó una reproducción en miniatura de la escultura, que se entregó como obsequio de recuerdo a todos los diputados de aquella legislatura.
- Actualmente la pieza se encuentra en el Parlament de Catalunya.



Imagen: FSB.



Imagen: FSB.

## 266. DONA DEL CÓNCAU, 2004

Bronce, tamaño natural cm.

Observaciones:

- Colección particular.



Imagen: FSB.

## 267. XÈNIA, 2004-2005

Bronce, 10x15x25 cm.

Observaciones:

- La modelo de esta escultura es Violant Poca, hija de Josep Poca.

- Colección particular.

## 268. DOLOVITA, 2005

Bronce, 20 cm de altura.

Bibliografía:

- Egea/Arnau: 69. (titulada *Noia asseguda*)

Observaciones:

- Además de la figura en tamaño natural existe una versión de 20 cm de altura (foto).

- Colección particular.



Imagen: AA.

## 269. RETRAT DEL PINTOR GABINO, 2005

Bronce, tamaño natural.

Observaciones:

- Colección particular.

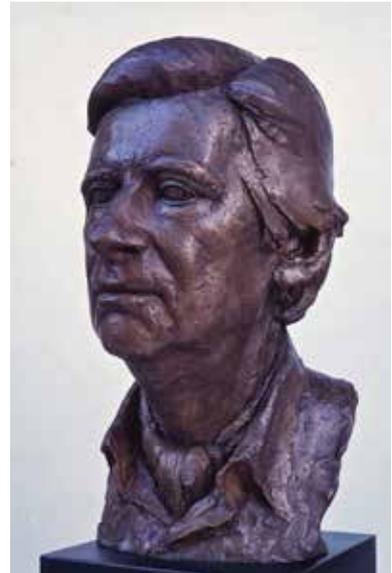


Imagen: FSB.

## 6. CONCLUSIONES

«El hombre es producto de la tierra: como las plantas florecen, él trabaja; como la piedra persiste, él anida, construyendo su casa fundando un linaje; manifestaciones repetidas de un *genius loci*, los hombres del Mediterráneo repiten idénticos gestos, iguales preferencias, similares actitudes, sus vidas son como las estaciones que alimentan cada año las mismas flores y con cuyas hojas marchitas se abona el suelo del que nace por sedimentación, una cultura y un temperamento.» (Racionero, 1985: 60-61)



Al comienzo del presente texto hemos establecido una serie de objetivos a desarrollar en primera instancia: reconstruir la biografía de Jassans, analizar su metodología de trabajo y actualizar la catalogación de su obra.

El primer reto se ha solventado en el redactado del segundo capítulo, donde hemos relatado ampliamente la vida de Jassans. Complementariamente en el apartado de Anexos se puede encontrar un cronograma donde, de manera esquemática, organizamos cronológicamente las fechas más destacadas de su biografía.

El segundo objetivo ha quedado relatado en el capítulo 3.4 y se ha contextualizado a lo largo del cuarto capítulo. Debido a la complejidad e importancia de este aspecto de la investigación hemos sintetizado las conclusiones de este apartado en el capítulo 6.3.

Cerrando esta terna de metas que nos habíamos marcado en el comienzo de la investigación hemos confeccionado un catálogo completo y definitivo de la obra escultórica de Jassans. El resultado de la catalogación se encuentra en el quinto capítulo y supone la fuente documental más completa hasta la fecha.

Tras estos primeros objetivos habíamos planteado la necesidad de contextualizar la obra de Jassans dentro del linaje de escultores Mediterráneos, profundizar sobre su concepto de la creación artística y de cómo lo transmitió a alumnos. El cuarto capítulo de la tesis argumenta la línea generacional de la escultura mediterránea desde Maillol hasta Jassans; y en de forma similar en el capítulo tercero hemos trazado la evolución de la enseñanza artística desde el siglo XIX y las aportaciones de Jassans al respecto.

Todos estos objetivos los hemos abordado, como ya se ha sido planteado en el apartado sobre metodología, a partir de un estudio histórico-crítico del contexto cultural de Jassans desde su situación personal hasta sus referentes artísticos e intelectuales, así como de los orígenes en los que se encuadra su pensamiento.

El primer punto de la investigación fue el de reconstruir la vida del escultor basándonos tanto en documentación escrita —libros, catálogos y entrevistas— como de las declaraciones de las personas de su entrono más cercano. Este trabajo nos ha permitido realizar un retrato ajustado de la personalidad y

el carácter de Jassans más allá de su faceta artística. La dificultad que presenta la escasa fuente documental se vio suplida por la proximidad del recuerdo que todavía permanece del escultor en sus familiares y compañeros de profesión.

Una situación muy similar a la que nos hemos encontrado a la hora de abordar el análisis de su proceso creativo, donde, una vez más, ha tenido mucha importancia los detalles aportados por las personas que convivieron con el artista.

La catalogación de la obra escultórica resultó una tarea menos dificultosa por la búsqueda de información —el escultor tenía un registro de todas las esculturas, y Francesc Miralles ya organizó en su momento la gran mayoría del catálogo— pero a su vez muy minuciosa para poder resolver las incongruencias que presentaban algunas informaciones contradictorias de determinadas obras.

Una vez compilada toda esta información era necesario poder crear un marco cultural en el cual contextualizarla, para poder poner en valor la figura de Jassans dentro de la historia reciente de la escultura figurativa catalana. Para ello nos hemos remitido a fuentes bibliográficas que nos han permitido adentrarnos en las circunstancias que vivía la escultura a finales del siglo XIX. Hemos reseguído el camino de la escultura catalana desde la figura de Arístides Maillol, hasta llegar Joan Rebull.

Las dificultades de esta segunda parte de la investigación resultaron simétricamente opuestas a las afrontadas en la primera fase. La cantidad y heterogeneidad de las fuentes documentales comprende una variedad de discursos muy compleja de sintetizar. El primer escollo fue por tanto el jerarquizar y estructurar la bibliografía para poder dotar a la investigación de una visión lo suficientemente amplia del panorama artístico, siempre teniendo en cuenta que el marco de estudio básico se centraba en una parte muy concreta de la historia del arte: la escultura figurativa catalana del siglo XX.

Una vez analizado los precedentes en los que se enmarca la obra de Jassans se procedió a realizar un estudio similar centrándonos en su faceta docente. En esta ocasión en el marco de la investigación se amplió cronológicamente para abarcar la aparición de las Academias, pero nuevamente nos vimos ante la dificultad de filtrar de entre una gran cantidad de fuentes documentales aquellas que resultaban más interesantes para analizar el estado de la educa-

ción artística con el que tuvo que convivir Jassans. Especialmente importantes fueron en esta fase los documentos redactados por Frederic Marés conservados en el archivo de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi.

La parte final de la investigación ha consistido en establecer las aportaciones de Jassans dentro de los contextos creados, justificando y valorando sus aportaciones dentro del complejo panorama que hemos dibujado anteriormente.

A modo de síntesis, y para poder establecer de manera clara unas conclusiones derivadas del desarrollo argumental realizado, a continuación haremos una última disquisición que recupere, de manera transversal, los contenidos precedentes y que nos permita demostrar de manera inequívoca la posición de Jassans como el último gran escultor de la tradición mediterránea.

## 6.1. El linaje Mediterráneo

Para poder poner en su verdadero valor la trascendencia de la figura de Jassans dentro del mundo de la escultura, es necesario contextualizar su obra dentro del linaje de escultores Mediterráneos. Para ello, hemos delimitado la mediterraneidad escultórica definiendo el alcance y la aportación de los conceptos formales de Maillol y su influencia sobre la escultura figurativa, poniendo especial atención en la producción escultórica catalana.

El concepto de mediterraneidad, como ya hemos visto, es una expresión recurrente en la nueva figuración catalana del siglo XX. Jassans, aunque no obtuvo la proyección ni el reconocimiento de otros artistas como Clarà, Casanovas o incluso Rebull, probablemente fuera el escultor, de toda esta generación hija del legado de Maillol, que creó una obra más intencionadamente ligada a los principios de la persistencia del espíritu clásico

En la obra de Jassans la referencia a Grecia, como modelo e ideal de perfección, era una constante, un anhelo de equilibrio entre ciencia y naturaleza, entre intuición y razón, entre emoción y contención. (Egea/Arnau, 2016: 13-15) Su obra es el fruto de un trabajo donde la representación de la figura humana es el resultado de una reflexión estética i filosófica de alto nivel, su particular manera de entender la mediterraneidad.

En palabras del propio Jassans, su mediterraneidad dista del *Noucentisme* en que este, como concepto general, no pasó de ser una “nostalgia del clasicismo”, como lo fue el Modernisme respecto al mundo medieval. Son pocas las ocasiones en que encontramos escritos sus pensamientos, pero como profesor y catedrático de la Universidad de Barcelona supo transmitir a varias generaciones su saber escultórico y sus ideas estéticas. Ideario que se desarrolla a partir de su peculiar concepción de la mediterraneidad.

«Així, la mediterraneïtat del meu art només vol eternitzar el moment actual que ens ha tocat de viure, i com a enamorat que sóc de la figura humana represento la gent del poble, fet i fet, la vida que passa pel meu davant amb tota la seva naturalitat i senzillesa, però també amb tota la seva fascinació, amb tot el seu misteri». (Salvadó Jassans, 2007: 122)

En su escultura, Jassans evita repetir formulas aprendidas o imitar estéticas del pasado. Su obra tiene como objetivo primordial el ensalzamiento de la vida, tal y como él entiende que se producía la escultura clásica. Al igual que

Maillol, cuando decía que veía las *Korai* griegas en las jóvenes de Banyuls-sur-mer<sup>23</sup>, sus formas contienen la potencia de la vida, pero también la serenidad de la mirada que solo puede darse desde la intuición y la experiencia, descartando las formulas preestablecidas, situándose en las antípodas del neoclasicismo y renegando del academicismo.

Esta visión renovadora de la interpretación del mundo clásico se inicia con Maillol y Jassans la recoge a través de las enseñanzas de Rebull. Es por esto que, para entender la mediterraneidad de Jassans, lo debemos hacer partiendo de la obra de estos escultores. Al analizar cómo ha evolucionado en cada uno de los tres autores esta idea de mediterraneidad, podremos comprender la evolución de la escultura figurativa catalana en el pasado siglo. Y es que si Maillol fue el germen de la renovación del arte de las tres dimensiones, Rebull consiguió recuperar, después del desvanecimiento y decadencia del Noucentisme, el vigor de la esencia que implantó el rosellonés. Finalmente Jassans puso un broche de oro a toda la gran generación de escultores catalanes del siglo XX. (Pagès i Paretas, 2006: 21-44)

El encuentro de Jassans con Rebull, artista ya muy reconocido en aquellos momentos, fue para él quizás el momento clave de su etapa de formación. Jassans se había trasladado a Barcelona para completar sus estudios en el centro de más prestigio de Cataluña, pero lo que allí encontró no fueron las fuentes de sabiduría artística que él pretendía. Por suerte, en el taller de Rebull las palabras del maestro eran vivas, porque nacían de la experiencia. Eran también el fiel reflejo de su vida, del hacer diario con la materia. Daba un nuevo sentido a un saber antiguo.

Así pues, las esculturas de Jassans surgen de una genealogía formal muy ligada a las raíces de un arte catalán de clara inspiración clásica y en sintonía con un contexto europeo donde ser contemporáneo no significó únicamente romper las formas artísticas hacia una deformación de la representación, sino también, y muy particularmente en el campo de la escultura, hacer compatible el espíritu de la tradición con la contemporaneidad. (Egea/Arnau, 2016: 12)

Esta reinterpretación del mundo clásico que llamamos mediterraneidad se caracteriza por desprenderse de la carga académica del s. XIX y de la carga literaria de movimientos como el Modernisme o el simbolismo. (Susanna, 2006:

---

23 «A casa, a Banyuls, hi han trescentes Venus de Milo. Les korés estan vives: son les joves que els grecs veïen pel carrer. Només van posar el sentiment que les inspiraven totes les joves...» (Borras, 1979: 53)

104-105). Y, como ya hemos apuntado repetidamente, su referente primordial fue Aristides Maillol. El escultor rosellonés plantea una respuesta antagónica a Rodin, sintetizando las aspiraciones formales que, con sus particularidades, desarrollarían los escultores catalanes a partir de los años veinte.

Maillol fue el nexo entre Barcelona y París. No únicamente por acoger y guiar a muchos artistas catalanes que cruzaron la frontera en aquellos años, sino, sobre todo, por la revelación de un ideal de belleza moderna que no solo no se desataba de la tradición clásica, sino que lo actualizaba, centrando la atención en la escultura griega más severa, la de Olimpia, la Grecia que él consideraba más auténtica.<sup>24</sup> (Alix, 2002: 32)

Jassans que no conoció directamente Maillol, llegó a su mensaje a través de las ideas y las formas que Rebull le transmitió en el periodo de mayor contacto personal (1960-1969). En las figuras de Jassans resuenan las sentencias de Rebull y, por reflejo, las de Maillol.

Francesc Miralles, que ha tratado la obra de Jassans en múltiples escritos<sup>25</sup>, captó el cambio substancial que este aportó a la escultura catalana, con un realismo “provocado por el peso del modelo frente a las teorías abstractas” y con un “intenso sentido de la belleza”.

Miralles es el primero en advertir que es Jassans el que cierra la evolución del Mediterranism, desvinculándolo definitivamente del Noucentisme y completando el legado de Maillol y Rebull:

«Jassans, deixeble de Rebull. I com a deixeble fascinat, potser li atribueix unes virtuts que no tenia plenament. Jassans concedeix al seu mestre el valor d'acabar amb un sòlid classicisme la línia iniciada per Maillol: aquell mediterranisme d'atzavara i veles llatines [...] Jassans, fascinat pel sòlid discurs del mestre [...] no s'adonava que era ella, la seva obra, la que realment enterrava el Noucentisme, tancava el cicle d'un segle d'escultura classicitzant, mantenint l'esperit clàssic però donant-li un nou alè vital, poques vegades obtingut a l'escultura catalana. El millor Jassans no és el de Galvana –obra excel·lent però massa rebulliana–, sinó el de Mil·lènnia, una

---

24 Para adentrarse en la interpretación que Maillol hizo del arte griego es interesante consultar las notas que tomo durante su viaje en 1908. Editadas con motivo de la exposición Maillol i Grecia, en el Museu Frederic Marès del 27 de abril de 2015 hasta el 31 de enero de 2016. (Maillol, 2015)

25 Ver bibliografía

de les seves darreres obres, en què la serenitat del món clàssic es barreja i es fon amb la quotidianitat de les dones de les platges d'ara. No es tracta de la Teresa, tan ben plantada i arrelada a la terra, de l'Eugeni d'Ors, sinó de la companya que mira la mar, escrutant-ne l'horitzó. No es tracta d'una dona que pensa en la construcció del seu país, sinó d'aquella dona que viu intensament la vida» (MIRALLES, F. (2006): *Jassans entre la presència i el record*. Serra d'Or julio-agosto: 68.)

## 6.2. Más allá del Noucentisme.

Si el siglo XX comienza para la escultura figurativa con *Méditerranée* de Maillol (Susanna, 2015: 15), podemos establecer un paralelismo situando a *Mil·lènnia* —el título de la obra es ya de por sí simbólico— como la escultura que cierra el siglo, una escultura que a pesar de ser de pequeño formato representa perfectamente las particularidades formales de la obra de Jassans y que además compositivamente se encuentra a mitad de camino entre la posición de *Méditerranée* de Maillol y los *Nu ajegut* tan característicos de Rebull con las manos entrelazadas sobre la rodilla.

Joan Abelló sostiene la teoría del doble retorno por parte de Rebull después de su exilio francés, el retorno a la patria y el retorno al orden. Escultóricamente, este retorno lo conduce a una reinterpretación del clásico que no se basa en la copia, sino en la experiencia directa que se traducirá en una escultura “arquitectónica” que se acomodará en la escuela mediterránea de Maillol. (Joan Abelló en: Trullén i Thomàs, 2009: 263)

Aunque hablar de “vuelta al orden” en la Cataluña de mediados de siglo nos remite automáticamente al Noucentisme, no debemos olvidar que Rebull no se integrará más que tangencialmente a dicho movimiento y, al igual que otros de los escultores de su misma generación —Fenosa, Granyer, Viladomat, Marès, etcétera—, abre la etapa postnoucentista. Tras ellos aparecen la nueva hornada de creadores, como Ricard Sala, Margarida de Sans Jordi o Luisa Grano, que desarrollan una escultura centrada en la figura humana y que lucha por desvincularse definitivamente de la herencia orsiana en un contexto en el que cada vez la figuración parece tener menos cabida. (Infiesta Monterde, 2013: 276)

De entre ellos, fue sin duda Jassans quien mejor supo transmitir el legado conceptual recibido de Rebull, añadiendo una personalidad muy propia, más sensorial y cercana a la naturaleza del modelo, menos arcaico, haciendo del cuerpo de la mujer una representación viviente de su ideal de belleza. Y desde la desnudez femenina su obra se convierte en el vehículo que nos transporta a aquel momento de perfección en el cual la escultura es un todo, un *contínuum* de ritmos, el “agujero en el espacio” de Rebull. (Egea/Arnau, 2016: 31)

Pero cuando utilizamos la palabra “ideal” tenemos que tener en cuenta cómo lo aplicamos en la obra de Jassans. Conviene que diferenciamos entre “formas ideales” y “formas idealizadas”. Sus desnudos femeninos son ideales

en cuanto que son una representación material de la belleza, ideas no verbales o, mejor dicho, no representables con palabras —inenarrables— y fijadas, representadas, en formas escultóricas. Formas escultóricas que responderán a las leyes de la plástica —del griego *plastiké*, es decir, aquello modelado. Las esculturas de Jassans huyen de la idealización, no son en ningún momento formas idealizadas, más bien al contrario, son el fruto de una estricta observación de la modelo viva y real.

Estas leyes de la plástica, o “verdad plástica”, que como ya Rodin explicaba va más allá de la apariencia<sup>26</sup>, se fundamentan en la escultura mediterránea a través de la geometría.

El punto de equilibrio entre la forma pura, geométrica y la apariencia superficial de las cosas será el matiz que diferenciará a cada uno de los escultores herederos de Maillol. Partiendo de la observación del natural, donde debe tener cabida la sensibilidad hacia la forma y la inteligencia para poder extraer su arquitectura interna y, con el dibujo como herramienta para fijar, tanto bidimensional como tridimensionalmente, las lecturas resultantes de dicha observación.

Existe una anécdota que puede ilustrar el valor de la observación del natural en la obra de nuestros escultores. Esta fue una de las primeras lecciones que Jassans aprendió de Rebull. Jassans llegó al estudio del maestro cuando este estaba inmerso en la realización de los modelos de los relieves para la fachada del Monasterio de Montserrat. Al ver la fuerza de los pliegues de los hábitos, Jassans exclamó: «quina meravella, quins plecs més idealitzats». A lo que Rebull respondió: «gens d’idealització: no hi ha cap línia d’aquestes casulles que hagi estat inventada o idealitzada» (Egea/Arnau, 2016: 32). En efecto, todas y cada una de las líneas que componen las vestimentas responden a la observación de la procesión que realizan los monjes al entrar al templo para la plegaria diaria, es decir, una verdad plástica nacida de la verdad natural. Síntesis de la forma, nunca idealización o estilización, sino una verdad interiorizada y traducida al lenguaje plástico de la escultura.

---

26 «... pensando siempre en las pocas formas geométricas, a partir de las cuales se desarrolla todo el universo natural, y hacer perceptibles estas formas eternas en el caso individual del objeto estudiado, este es mi criterio... Y me atrevería a decir incluso que la verdad poseedora de las cosas, no la apariencia, sino la verdad cúbica» (Wittkower, 1980: 272)

Esta será la vuelta de tuerca que Rebull dará al legado de Maillol y con la que relanzará la escultura Mediterránea que parecía llegaba a su fin con el ocaso del Noucentisme. Incluso se llegó a creer que con la generación de Rebull se terminaba el Mediterranism, tal y como argumenta Teresa Camps:

«El modelo murió con cada uno de sus autores: en 1945 murieron las contundentes pero pequeñas figuras de Manolo Hugué; en 1948 murió la sonrisa de las jóvenes de Casanovas; en 1957 murió la serenidad y entereza de las mujeres de Clarà; en 1981 se cerraron los grandes ojos abiertos de los niños esculpidos por Rebull; en 1989 quedaron quietas para siempre las jóvenes airoosas de Viladomat.» (Camps Miró, 2002: 83)

No obstante todavía quedaba una última página en la historia de la escultura mediterránea. Jassans asumiría la responsabilidad de dar el cierre definitivo al linaje de Maillol.

Antoní Marí se sustenta en Friedrich Schiller para identificar al artista antiguo como aquel que vive en armonía con la naturaleza y puede representarla porque comprende su orden, frente al artista moderno, que vive en una sociedad donde la naturaleza ha desaparecido y que por tanto se encuentra en un caos que le desconcierta. (Antoní Marí en: Departament d'Escultura de la Facultat De Belles Arts de Barcelona, 2007: 79-82)

Marí identifica a Jassans como el arquetipo de artista que se encuentra cercano a la naturaleza, que fue capaz de recuperar el ideal de los maestros antiguos a través de la armonía y el equilibrio.

En el mismo libro en que Marí sitúa a Jassans como “último griego”, Octavi Fullat recupera una conversación con el escultor donde Jassans explicaba: «Només puc imitar els grecs. No he fet res més al llarg de la meva vida i no he de fer res més fins que em mori.» (Octavi Fullat en: Departament d'Escultura de la Facultat De Belles Arts de Barcelona, 2007: 76)

Jassans detecta en la obra de Rebull una disposición espiritual, donde el misterio comunicativo de toda gran obra de arte reside en la cualidad de desaparecer ante nuestros ojos —en su contenido literario o anécdota— para mostrar diáfana una presencia totalizadora, sintética, en nuestro interior. (Salvador Jassans, 1980: 126). Y esa misma disposición espiritual es la que entiende que tiene que mantener viva después de la muerte del maestro. Y será a partir

de esta disposición que se entrega a una escultura que recupera la búsqueda de la belleza como teofanía, convirtiéndose en «un místico humil que es va valer de l'art». (Octavi Fullat en: Egea/Arnau, 2016: 11)

A modo de conclusiones, podemos decir que el concepto con el que Maillol recuperó la escultura clásica tuvo un impacto determinante en la escultura catalana y, a partir de él, varias generaciones de escultores renovaron la figuración a lo largo del siglo XX incorporando las nuevas concepciones formales y espaciales, dando resultado, en el caso catalán, a un arte profundamente vinculado al territorio que consiguió ser un reflejo del momento histórico a la vez que rememoró el pasado arcádico de la cultura occidental. Jassans es el último representante de esta forma de entender la creación plástica, último eslabón del linaje mediterráneo y cierre definitivo de cualquier variante del Noucentisme escultórico.

### 6.3. El modelado-dibujo

«Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Siguiendo su lógica a fin de comprobar si es exacta, uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo. Cada confirmación o cada refutación le aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos, dentro de él.» (Berger, 2011: 7)

Otro de los objetivos que persigue este estudio sobre la obra de Jassans es adentrarse en su proceso creativo, desentrañando la peculiaridad de su concepción del arte, lo que nos permitirá comprender de forma plena la calidad e importancia de sus esculturas.

Para Jassans, la Forma es una síntesis que parte de la observación del natural y cuyo objetivo es la verdad plástica. Conviene diferenciar esta verdad plástica de la verdad natural, ya que al despojar a la forma de todo aquello superfluo y literario podemos afrontar el cuerpo humano como mera materia. Parafraseando a Goethe, Jassans afirmaba que: «La matèria tothom és capaç de veure-la, però la substància només la percep aquell que és capaç d'afegir-hi alguna cosa, però la percepció de la forma és un rar privilegi que és donat a molt pocs.» (Fontbona/Solà, 1989: 37)

En el arte clásico las figuras están hechas para la contemplación de la Forma, la cual nos transporta a la contemplación universal del espíritu, aquello a lo que los griegos denominaron *sophrosyne*, ideal de excelencia y de cordura, el conocimiento a través de la belleza: templanza de proporción, de justa medida, de justo término medio. (Vernant, 1992: 97-98)

No se trata de renunciar a la voluptuosidad de la forma, a su componente corpóreo, sino de exaltarla hacia la trascendencia. Crear desde la naturaleza, no imitándola desde la mimesis, desde la apariencia, sino con la voluntad de transmitir su espíritu a la materia inanimada, transformando las formas naturales en poesía plástica. La anatomía no importa —el modelo no es ni siquiera un tema—, responde a la necesidad de establecer un diálogo entre lo representado y el escultor para desarrollar un pensamiento plástico.

El secreto del oficio del escultor —y podríamos extenderlo a cualquier artista plástico— reside en la capacidad para sumergirse en este diálogo entre lo interior y lo exterior, entre lo concreto y lo universal. Y para ello, según la concepción de Jassans, el dibujo es el método más idóneo —y quizás el único. (Salvadó Jassans, 1983: 11-16)

En una línea de pensamiento similar, John Berger defiende que dibujar es descubrir y que el artista al mirar un objeto mientras lo está dibujando está diseccionándolo para volverlo a reconstruir en su imaginación. En este proceso el artista establece un diálogo con lo representado. Un proceso de reciprocidad donde la intensidad de la mirada, alcanzado un cierto grado, nos permite percibir una energía que, con igual intensidad, avanza hacia el observador-dibujante desde la apariencia de lo que sea —persona, objeto o paisaje— que esté analizando. (Berger, 2011: 61)

Aunque Berger y Jassans sitúen el dibujo en la base de cualquier creación artística, el británico diferencia entre el dibujo como obra en sí de otras manifestaciones como la pintura o la escultura. Según su criterio, el dibujo tiene un carácter más privado, más íntimo, y nos muestra más sobre el autor que cuando está pintando o esculpiendo, donde la obra se considera más acabada y el espectador se identifica más con la obra que con el autor. Berger identifica el dibujo como una herramienta de deducción, de pensamiento, y por eso la sitúa en otra esfera de creaciones más complejas que para él son ya materializaciones de aquello que se ha intuido en el dibujo. (Ibídem: 8)

La concepción del dibujo de Berger y Jassans son por tanto muy próximas, pero en el caso del escultor no se percibe esa diferencia entre la obra escultórica y la obra en papel. Jassans era un dibujante incansable, pero no hacía una diferenciación, como Berger, entre su obra gráfica y sus esculturas. Es evidente que la diferencia en la complejidad técnica que implica el modelado respecto al dibujo sobre papel se traduce en procesos de trabajo más prolongados en el tiempo —aunque no necesariamente es siempre así—, lo que puede restar el componente de expresión directa e inmediata de unas sensaciones. Pero en su conjunto, Jassans entiende que en el acto de modelar participarán las mismas energías que en el dibujo y que el proceso de reciprocidad entre el artista, el modelo y la obra transcurre de manera similar en ambos casos.

Tanto es así que, para modelar sus esculturas, Jassans utilizaba el método de los perfiles —el cual ya hemos descrito con anterioridad— dedicándose a “dibujar” sobre el barro recortando las siluetas del modelo en el espacio. Así mientras dibujaba en el papel, Jassans perseguía un doble objetivo, no solo ejercitar la mirada, sino también calibrar la precisión de su mano, ya que la precisión del trazo, en papel o en barro, con el lápiz de plomo o con el palillo de madera, era la misma.

## 6.4. La Mediterraneidad

«Així la mediterraneïtat del meu art només vol eternitzar el moment que ens ha toca de viure, i com a enamorat que sóc de la figura humana represento la gent del poble, fet i fet, la vida que passa pel meu davant amb tota la seva naturalitat i senzillesa, però també amb tota la seva fascinació, amb tot el seu misteri.» (Josep Salvadó Jassans en: Departament d'Escultura de la Facultat De Belles Arts de Barcelona, 2007: 122)

Pero, para acabar de entender el proceso creativo de Jassans, todavía tenemos que tener en cuenta un factor más: la relación del modelado-dibujo en el equilibrio entre la figuración y la abstracción.

El trabajo del natural no se debe interpretar, en la obra de Jassans, como un proceso de copia o imitación, sino como un trabajo de introspección basada en la praxis artística. La composición que utilizaba para sus esculturas estaba basada en la figura humana —porque era esta la que más le motivaba (Fontbona/Solà, 1989: 50)— y el resultado final representaba perfectamente la apariencia del modelo, pero el proceso intermedio, la concepción de la obra en sí, era un desarrollo totalmente abstracto.

Enfrentarse al modelo del natural aseguraba a Jassans una experiencia siempre nueva, el no repetirse, el tener que buscar e interpretar siempre desde cero, sin formulas aprendidas. Por eso no renunciará nunca a la figura humana. Pero las formas de sus esculturas responden a conceptos totalmente abstractos, a una búsqueda de la geometría de la naturaleza, a la perfección de la forma: geometrizar la vida para vivificar la geometría, integrar lo particular con lo universal, uniendo lo humano con lo divino.

A Jassans le atrae la escultura clásica, especialmente obras como el *Zeus Artemision* o el *Auriga de Delfos*, en sus propias palabras «aquell moment dolç entre arcaïsme y clasicisme», una escultura totalmente identificable, pero que no cae ni en la sensiblería ni en el exceso. (Fontbona/ Solà, 1989: 33) Para conseguir el equilibrio de esa escultura admirada, Jassans se aproxima a la abstracción, representando el cuerpo humano pero sin pretender imitarlo, sino intentando extraer aquello transcendente que esconde la forma.

El empeño de Jassans es llegar a la pureza formal de una cabeza de Brâncuși, pero manteniendo la presencia del modelo representado. Procurando que en sus esculturas convivan el mismo concepto que en una obra de Chillida y la palpación de la vida. (Fontbona/ Solà, 1989: 33)

Para Jassans la buena escultura no debe perseguir la imitación de la naturaleza desde los efectismos de la técnica, sino que debe integrar las sensaciones de la vida y fijarlas en la materia. El arte autentico ha de tender hacia la vida misma y no contentarse con ser un espejismo, una ilusión vacía de sentimiento<sup>27</sup>. En palabras de Antonio López, «el arte nace de un vínculo con la vida, pero no necesariamente copiado, lo importante es que en lo representado se encuentre el valor de la vida».<sup>28</sup>

El clasicismo de Jassans, más que un lenguaje artístico efímero, define un espíritu cultural eterno, un modo de existir que impregna los habitantes de un área concreta del mundo: el Mediterráneo<sup>29</sup>. Si su escultura no persigue la imitación del cuerpo, aún menos perseguirá la imitación de un estilo. Del mundo clásico rescatará la pasión por la forma y la devoción por la belleza, pero nunca formulas preconcebidas o efectismos. Su escultura será clásica porque mirará el mundo como si fuera el mismo Fidias viviendo en el siglo XX.

La naturaleza, que en la escultura mediterránea se centrará principalmente en las formas del cuerpo femenino, es la salvaguarda de la idealización. De aquí la importancia de la percepción como camino espiritual para la vida de la obra, con objeto de llegar al interior de cada escultura. La estatuaria griega fue capaz de dar respuesta a la idea de plenitud de la representación del cuerpo como signo de elevación de aquello humano hacia lo trascendente. Del mismo modo, Jassans pretende captar esta esencia de las formas que las sitúa, desde su modernidad, en un espacio y un lugar atemporal.

---

27 «El arte, en una palabra, no debe contentarse simplemente con sostener el espejo de la naturaleza, ya que es una re-creación más que un reflejo, ya que no es una repetición sino una nueva canción.» (Wilde, 2010: 51)

28 Antonio López en la conferencia ofrecida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona con motivo de las jornadas pre-doctorales del curso 2011/2012. 12 de diciembre de 2011.

29 Mataró, A (2003): HEMEROTECA > 17/06/2003 > Los aires del Mediterráneo vuelven a la Sala Parés con la escultura de Jassans. [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-06-2003/abc/Catalunya/los-aires-del-mediterraneo-vuelven-a-la-sala-pares-con-la-escultura-de-jassans\\_188382.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-06-2003/abc/Catalunya/los-aires-del-mediterraneo-vuelven-a-la-sala-pares-con-la-escultura-de-jassans_188382.html)

Pero esta necesidad de producir un arte que trascendiera la representación es, como hemos apuntado, una tendencia que se viene desarrollando por todo el mundo desde finales del siglo XIX. Sin embargo la apuesta de Maillol, y de los escultores que siguieron su camino, tiene su peculiaridad en que buscaron trascender la representación de la figura humana desde la misma figuración. Esto todavía tiene más mérito tal y como va avanzando el siglo XX, ya que desde las Vanguardias el arte no representativo se erige como referente de la modernidad y los artistas que se enrocan en su tradición figurativa son con frecuencia vistos por la crítica de manera peyorativa.



Dibujo sin título, lápiz sobre papel, 1982. AA

## 6.5. Coda

A lo largo de las páginas precedentes hemos podido recuperar de manera detallada la biografía de Josep Salvadó Jassans y completar la catalogación de su obra que ya había documentado Francesc Miralles en el año 2003.

También, a través del análisis de sus escritos, especialmente su tesis doctoral, hemos podido desentramar el *corpus* teórico que subyace en su creación plástica, comparando su visión de la creación artística con una representativa selección de textos.

Respecto la faceta docente de Jassans, hemos contextualizado su posición frente a la enseñanza en el campo de las bellas artes. El estudio comparado con la figura de Frederic Marès nos ha permitido captar las sutilezas de una propuesta que es capaz de reivindicar el rigor académico, sin dejar de lado la importancia de dotar al alumno de herramientas que le permitan trascender la mera imitación de la naturaleza, para convertir la representación figurativa en un eco del sentimiento de belleza intrínseco en las formas vivas.

Uno de los puntos más importantes, y que se esconde en el génesis de la propia investigación, ha sido el de describir, a través del estudio de la obra de los mejores escultores figurativos catalanes del último siglo, las características del Mediterráneo. Para ello nos hemos remontado al comienzo de la escultura moderna, con el objetivo de confrontar la tríada de artistas que revolucionaron la manera de entender la escultura: Rodin, Hildebrand y Maillol.

A partir de la obra del maestro rosellonés hemos podido trazar un linaje de pensamiento que recuperó los preceptos clásicos de la representación figurativa, dando como resultado una extraordinaria generación de escultores. Hemos podido comprobar, partiendo del análisis de algunos de estos escultores como Clarà, Casanovas y especialmente Rebull, cómo la tendencia iniciada por Maillol llega al último tercio de siglo XX en un claro agotamiento y, cómo Jassans es capaz de revitalizar el mensaje mediterráneo y ser la excepción que confirma la decadencia de un modelo que ve en Jassans al último gran escultor mediterráneo.

Como no podía ser de otra manera, se ha prestado gran atención a la relación con Joan Rebull, destacando las facetas que más influyeron en Jassans. Y como punto de vista diferencial, respecto a otros análisis similares entre la obra de ambos, hemos procurado en todo momento desligar su obra

de cualquier entroncamiento dentro del Noucentisme. Movimiento del que también hemos hablado para poder argumentar que, ya el propio Rebull, supo asirse de los corsés novecentistas y cómo Jassans afrontó la representación de la figura humana totalmente libre — pese a que en algunos estudios se manifieste lo contrario— de cualquier rédito orsiano.

A continuación, y como complemento, se adjunta en forma de anexos los artículos publicados por Jassans, y algunos de los más destacados que se han publicado sobre él, así como el manuscrito original de su tesis doctoral. Acompañando estos textos se han incluido un cronograma que resume los momentos más destacados de la vida del escultor y la bibliografía empleada para la confección de este estudio.

ANEXOS



Jassand

15-V-85

## Bibliografía

- VV. AA. (1977 ): *La cultura contemporánea en Catalunya*, Edmon Vallès, Barcelona.
- VV. AA. (1999): *Joan Rebull 1899-1981*, Fundació la Caixa, Barcelona.
- VV. AA. (2001): *Josep Clarà i els anys de París 1900-1931: l'anima vibrant*, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot.
- ABRIL, M. (1920): *Enrique Casanovas*, Tipografía Artística, Colección Estrella Volumen 1, Madrid.
- ADORNO, T. W. (1983): *Teoría estética*, Orbis, Esplugas de Llobregat.
- ALIX, J. (2002): *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- ALIX, J. y otros (2004): *Rodin i la revolució de l'escultura : de Camille Claudel a Giacometti*, Fundació «la Caixa», Barcelona.
- ANTIGÜEDAD, M.D., NIETO, V., SERRANO DE HARO, A. y SOTO, V. (2010): *El Arte del Siglo XIX*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid.
- ARNHEIM, R (1993): *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós, Barcelona.
- ASSUNTO, R. (1991): *L'antichita come futuro*, Medusa, Milan.
- BENET, R. (1931): *Joan Rebull*, La Ma Trencada, Barcelona.
- BERGER, J. y SAVAGE, J. (2011): *John Berger. Sobre el dibujo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BERGUA, J. (1934): *Historia de la escultura*, Librería Bergua, Madrid.
- BLANCO, J. L (1972): «El I Concurso exposición nacional de la pequeña escultura», Diario Femenino 14/10/1972, Barcelona.
- BORRAS, M. (1979): *Lluïsa Maillol 1891-1944*. Catálogo de exposición. Centre cultura de la Caixa de Pensions. Barcelona
- BOZAL, V. (1992). *Pintura y escultura españolas del siglo XX* [en línea]. Madrid
- CAMPS I MIRÓ, T. y CASANOVAS, E. (1988): E. Casanovas [en línea]. Barcelona : Àmbit.
- CAMPS MIRÓ, T. (2002): *La configuración y consolidación del modelo figurativo en la escultura catalana del momento noucentista*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- CAMPO, M. J. (1972): «El I Concurso nacional de pequeña escultura, fallado en Valladolid», Tele/Exprés, 05/10/72, Barcelona.
- CAMPO, M. J. (1972): «La naturaleza está llena de estructuras abstractas», Tele/Exprés 21/10/72, Barcelona.
- CALZADA SALAVEDRA, A. (2008): *Enric Casanovas, escultor i amic*, Fundació Caixa Girona, Girona.
- CAMPS MIRÓ, T. y PORTELL, S. (2015): *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

- CAPDEVILA, J. M. (1974): *Rebull*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.
- CIRICI PELLICER, A. (1952): «Rebull» Semanario grafico Voy, Año I, n.º 7, 18 de marzo, Barcelona.
- CIRICI PELLICER, A. (1957): *L'Escultura catalana*, Moll, Palma de Mallorca.
- CIRLOT, J.E. (1956): *La Escultura del siglo XX*, Omega, Barcelona.
- CLADEL, J. (1946): *Aristide Maillol. Su vida, su obra, sus ideas*, Poseidón, Colección Vida y Obras, Buenos Aires.
- CLADEL, J (1954): *Rodin, Su vida gloriosa, su vida desconocida*. Iberia, Barcelona.
- COLL MIRABENT, I. (1984): *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona en el trànsit del segle XIX al segle XX*, Tesis doctoral Universitat de Barcelona, Facultat d'Història de l'Art, Barcelona.
- CORREDOR-MATHEOS, J./ MERCADÉ, A. (2010): *Joan Rebull. Catálogo razonado de esculturas*, Fundación Arte y Mecenazgo, Barcelona.
- CORREDOR-MATHEOS, J (1991): *L'Escultura de Joan Rebull*, Àmbit, Barcelona.
- CREZALES, M. G. (1952): *Joan Rebull*. Diario El correo Español- El Pueblo Vasco. Bilbao, 8 de Marzo de 1952.
- DEL CASTILLO, A. (1972): «I Concurso exposición nacional de pequeña escultura», Diario de Barcelona, 17/10/72.
- DEL CASTILLO A.(1973): «Crónicas de Barcelona J.S. Jassans», Goya marzo-abril 1973, Madrid.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1972): «I Concurso nacional de la pequeña escultura de la Dotación de Arte de Castellblanch», La Estafeta Literaria 15/10/72, Madrid.
- DÍAZ-PLAJA, G.(1973): «Jassans(Sala Parés)», La Estafeta Literaria 15/04/73, Madrid.
- D'ORS FÜHRER, C (1988): *Apuntes sobre la escultura Noucentista*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, núm. 2, págs. 333-354, Barcelona
- DALMASES, N. y otros (1983): *Història de l'art català*, Edicions 62, Barcelona.
- DEPARTAMENT D'ESCULTURA FACULTAT DE BELLES ARTS (2007): *Jassans: una vida dedicada a l'art de modelar*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- DOÑATE, M. (1983): *Apel·les Fenosa*, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Barcelona.
- DOÑATE, M. (1997): *Clarà escultor*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- DORAN, M. (1980): *Sobre Cézanne*. Gustavo Gili. Barcelona.
- EGUILLOR RAMOS-PAUL, M.J. (1961): *Aportaciones al estudio de la escultura femenina de José Clará*, Enciclopèdia Catalunya, Secció d'art i arqueologia, Barcelona.

- EISENMAN, S. (2001): *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid.
- ELIAS, F. (1926): *L'Escultura catalana moderna*, Barcino, Barcelona.
- ELSEN, A. (1967): *Auguste Rodin. Lecturas sobre su vida y su obra*, Editorial Diana, Mexico D. F.
- EGEA, J y ARNAU, A. (2016): *Jassans. La Grècia imaginada*, Publicacions Museu de Montserrat, Barcelona.
- FERRÉS, P (2004): *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936) Itinerari artístic*, Carme Simon editora, Olot.
- FLYNN, T. (2002): *El Cuerpo en la escultura*, Akal, Madrid.
- FONTBONA, F.(1976): «Homenatge dels artistes catalans al Centre Excursionista de Catalunya», 1976, Barcelona.
- FONTBONA, F. y SOLÀ, A.E. (1989): *L'Escultor Jassans. Àmbit*, Barcelona.
- FULLAT, O (1973): *Pensar y hacer, iniciación a la filosofía*, Hijos de J. Bosch, Girona.
- FULLAT, O (2017): *In actus nascendi*, Institut Català per a la Recerca en Escultura, Barcelona.
- GALÍ, F.(1973): «Jassans, en la Sala Parés», Diario Femenino 22/03/73, Barcelona.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. y LANDA BRAVO, J. (1990): *La Escultura*, Antiquaria, Madrid.
- GARCÍA, J.M. (2004): *Els Evolucionistes*, Parsifal, Barcelona.
- GARCÍA, J.M. (2004): *Apel·les Fenosa. els quatre elements, rere les petjades d'Empèdocles*. Fundació Apel·les Fenosa, El Vendrell (Tarragona)
- GARCIA, X. (1994): *Homenots del sud*, El Mèdol, Tarragona
- GARCÍA RODRÍGUEZ, F.(1976): «J.S. Jassans», Goya julio-agosto 1976, Madrid.
- GARIBALDI, A.(1977): «Jassans, escultor e pintor catalao», Correio do Minho 14/07/77, Braga.
- GILMAN PROSKE, B.(1978): «Three Spanish Sculptors (Pérez comendador, Granero, Jassans)», National Sculpture Review vol.XXVII 1978, Nueva York.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1972): «I Concurso exposición nacional de pequeña escultura», Destino 14/10/ 72, Barcelona.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1972): Destino 18/11/72, Barcelona.
- GÓMEZ CATÓN(1973): «No es lógico que un solo artista quiera adaptarse a todos los moldes», Diario de Barcelona 17/03/73, Barcelona.
- GIMPEL, J. (1979): *Contra el arte y los artistas*, Gedisa, Barcelona.
- GOMBRICH, E.H.(1979):*Historia del Arte*, Alianza, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M.E. (1993): *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Espasa-Calpe, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M.E. (2001): *Breve historia de la escultura española*, Universidad de Jaén, Jaén.

- GSELL, P. (1991): *Auguste Rodin, conversaciones sobre el arte*, Monte Ávila, Caracas.
- GUTIÉRREZ, F.(1973): «Jassans en la Sala Parés», *La Vanguardia Española* 24/03/73, Barcelona.
- HAMILTON, G.H. (1980): *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*, Cátedra, Madrid.
- HASKELL, F, PENNY, N. y SUÁREZ HERNÁNDEZ, J.A. (1990): *El Gusto y el arte de la antigüedad : el atractivo de la escultura clásica, 1500-1900*, Alianza, Madrid.
- HESS, W (2003): *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Nueva Vision. Buenos Aires.
- HILDEBRAND, A. VON (1989): *El Problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid.
- HOFMANN, W. (1960): *La Escultura del siglo XX*, Seix Barral, Barcelona.
- HOURTICQ, L. y MORALES, M.L. (1948): *Historia de la escultura*, Salvat, Barcelona.
- INFIESTA-MONTERDE, J. M. (1973): «Dos conceptos de escultura: De Can Maragall a Sala Metrás», *La Prensa* 03/04/73, Barcelona.
- INFIESTA MONTERDE, J.M. (2013): *Un segele d'escultura catalana*, Fundació de las artes y los artistas, Barcelona.
- INFIESTA-MONTERDE, J. M. (1973): «Dos conceptos de escultura: De Can Maragall a Sala Metrás», *La Prensa* 03/04/73, Barcelona.
- JENKINS, I y TURNER, V (2009): *The greek Body*, The British Museum, Londres.
- LAGO, J. (1972): «Josep Salvadó Jassans», *El Norte de Castilla* 01/11/72, Valladolid.
- LLAURADÓ, A. (1985): *Luisa Granero*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. (1966): *Escultura mediterránea : final del siglo XVII y el XVIII, notas desde el Sureste de España*, Caja de Ahorros del Sureste de España, Murcia.
- LORQUIN, B (2002): *Aristide Maillol*, Editions d'Art Albert Skira, París.
- MADERUELO, J. (2012): *Caminos de la escultura contemporánea*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MAILLOL, A (2015): *Notes d'un voyage en Grèce, 1908*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- MARCHÁN FIZ, S. (2010): *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca.
- MARÍN-MEDINA, J. (1978): *La Escultura española contemporánea: 1800-1978. Historia y evaluación crítica*, Edarcón, Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1990): *Las Claves de la escultura*, Planeta, Barcelona.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1964): *Historia de la Escultura*, Editorial Gredos, Madrid.

- MARTÍNEZ-NOVILLO, Á. CASTRO ARINES, J. DE (1987): *Escultura figurativa, 1900-1950*, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- MARSÀ A.(1973): «Jassans.Sala Parés», El Correo Catalán 17/03/73, Barcelona.
- MANZANO, R.(1973): «Jassans en la Sala Parés», Solidaridad Nacional 15/03/73, Barcelona.
- MARAGALL, J.A.(1975): «Història de la Sala Parés», Selecta 1975.
- MERCADER, L. (1997): *Formulació de l'ideari artístic d'Eugeni d'Ors. Una mirada itinerant*, Tesis doctoral Universitat de Barcelona, Facultat d'Història de l'Art, Barcelona.
- MERCADER, L y otros (1999): *Joan Rebull. Escultor, 1899-1981*, Fundació «la caixa», Barcelona.
- MERCADÉ, A. (2012): *Joan Rebull. Pintures, dibuixos i gravats*. Caldes d'Estrac: Fundació Palau.
- MIRALLES, F. (1979): *J.S. Jassans*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao.
- MIRALLES, F. (2006): «Jassans : entre la presència i el record», Serra d'Or 559/560, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- TRULLÉN I THOMÀS, J. M. y otros (2009): *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. Museu d'Art de Girona, Girona.
- MADERUELO, J (1994): *La pérdida del Pedestal*, Cuadernos del círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Maragall, J. A. (1975): *Història de la Sala Parés*. Selecta, Barcelona.
- MARSÀ, A. (1972): «I Concurso nacional de pequeña escultura», Jano, Medicina y Humanidades 27/10/72, Barcelona.
- MARSÀ, A. (1972): «Primer concurso nacional de pequeña escultura», Triunfo 28/10/72, Madrid.
- MIRALLES, F. y SALVADÓ JASSANS, J. (2003): *Jassans : la pervivència de l'esperit clàssic*, Diputació de Tarragona, Museu d'Art Modern, Tarragona.
- MOORE, H. (2011): *Ser escultor*, Elba, Barcelona.
- MONEDERO, M. (1966): *José Llimona, escultor*, Editora Nacional, Madrid.
- ORS FÜHRER, C. D'(1999): *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Cátedra, Madrid
- ORTEGA Y GASSET, J. (1930): *Misión de la universidad: sobre reforma universitaria*, Revista de Occidente, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid.
- PAGÈS I PARETAS, M. (2006): «Jassans, escultor», Revista de Catalunya 219, Fundació Revista de Catalunya, Barcelona.
- PARCERISAS, P (1980): «Jassans, escultor de lo vital», Revista Batik panorama general de las artes nº 54, Publiart, Barcelona.
- PEVSNER, N. (1982): *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid.

- POCA GAYA, J (2015): *Un capellà gens clerical, un polític poc polític*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- PONS, A. y PARCESISAS, P. (1981): *Hombres, tierras, Paisajes. Cataluña vista por sus artistas y escritores*, Editorial H. M. B, Barcelona.
- PRAT, J.-L. (1981): *Medio siglo de escultura: 1900-1945*, Fundación Juan March, Madrid.
- PRAZ, M. (1982): *Gusto neoclásico*, GG Arte, Barcelona.
- RACIONERO, L. (1985): *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte*, Plaza, Esplugues de Llobregat.
- RACIONERO, L. (1986): *Arte y ciencia*, Laia, Barcelona.
- READ, H (1965): *Los Orígenes de la Forma en el Arte*, Proyección, Buenos Aires.
- READ, H (1971): *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, Infinito, Buenos Aires.
- READ, H (1998): *Escultura moderna, breve historia*, Destino, Barcelona.
- REYERO, C. (2002): *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX: historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Fundación Eduardo Capa, Alicante.
- REYERO, C. (1999): *La Escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Cátedra, Madrid.
- REYERO, C. y FREIXA, M. (1995): *Pintura y escultura en España: 1800-1910*, Cátedra, Madrid
- RICHARD, B.(1978-79): «Sculptors of Everyday Life», National Sculpture Review vol.XXVII 1978-1979, Nueva York.
- RICOMÀ VALLHONRAT, R.M. (1998): *Jassans: escultures = sculptures*, Museu d'Art Modern de Tarragona, Tarragona.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, C.(1973): «Jassans en Sala Parés», Diario de Barcelona 18/03/73, Barcelona.
- RODRÍGUEZ, D. (1996): «Del Neoclasicismo al Realismo», Conocer el Arte 8, Editorial Arlanza, Madrid.
- RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. y EGEA, J. (2013): *La imatge de l'heroi a l'escultura catalana (1800-1850)*, Grup de Recerca GRACMON (Universitat de Barcelona), Barcelona.
- RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. (2012): *La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura*.
- RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C. y otros (2014): *Una Mica d'escultura, si us plau!: l'escultura europea del segle XX*, Fundación de las Artes y los Artistas, Barcelona.
- ROSEN, CH. y ZERNER, H. (1988): *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del s. XIX*, Hermann Blume, Madrid.
- ROSENBLUM, R. y JANSON, H.W. (1992): *El arte del siglo XIX*, Akal, Madrid.
- RUFÍ-GIBERT, M. (1983): *Josep S. Jassans*, Revista Batik panorama general de las artes nº 57, Publiart, Barcelona.

- RUFÍ-GIBERT, M. (1984): «J. S. Jassans», Batik: panorama general de las artes artes nº 75, Publiart, Barcelona.
- SALCEDO MILIANI, A (2001): *L'art del segle XX a les comarques de Tarragona*, Arola, Tarragona.
- SALA I GIRALT, C. (1981): *Miquel Blay un gran mestre de l'escultura moderna*, Diputació Comarques Gironines, Girona.
- SALVADÓ JASSANS, J. (1980): «El Escultor Rebull, su vida», Goya 155, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- SALVADÓ JASSANS, J. (1981): «Ayer falleció Joan Rebull» La Vanguardia 28-febrero-1981, Barcelona: Cultura, 18.
- SALVADÓ JASSANS, J. (1982): «El Mestre Joan Rebull, del record a la historia» Diari Avui 28-febrero-1982, Barcelona: 026.
- SALVADÓ JASSANS, J. (1983): *Consideracions a l'etorn de la meva tasca escultòrica*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- SALVADÓ JASSANS, J. (1995): «Parlem d'escultura amb motiu de Julio Antonio», Revista de Catalunya Septiembre, Fundació Revista de Catalunya, Barcelona.
- SALVADÓ JASSANS, J. (1999): «LA GRAN LLIÇÓ DE SINCERITAT», VENT DE SERÈ, VERANO 1999 Nº 13, ALFORJA: 3-4.
- SALVADÓ JASSANS, J. S. (2006): *Del aprendizaje tradicional del arte en el taller a su enseñanza en la Universidad*. En: *Renovar la tradición*, Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones: 711-732.
- SANTOS TORROELLA, R. (1972): «Los Parera y el primer concurso nacional de pequeña escultura, de Valladolid», El Noticiero Universal 17/10/72, Barcelona.
- SANTOS TORROELLA, R.(1973): «Jassans», El Noticiero Universal 20/03/73, Barcelona.
- SANTOS TORROELLA, R. (1985): *Enciclopèdia vivent de la pintura i l'escultura catalanes*, Àmbit, Barcelona.
- SAURAS, J (2003): *La escultura y el oficio del escultor*, Ediciones Serbal, Barcelona.
- SELVA, J. y AINAUD DE LASARTE, J. (1960): *L'Escultor Joan Rebull*, Asociación de Estudios Reusenses, Reus.
- SELZ, J. (1964): *La escultura moderna, su origen y evolución*, Eco, Barcelona.
- SUBIRACHS, J. (1994): *L'Escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- SUBIRACHS, J. y BENET, J. (1986): *L'Escultura commemorativa a Barcelona, fins al 1936*, La Llar del Llibre, Barcelona.
- SUSANNA, À., PAPACHRISTOU, C. y WALTER, S. (2015): *Maillol i Grècia*, Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona.
- TORMO Y MONZÓ, E. (1903): *La Escultura antigua y moderna*, Juan Gili, Barcelona.

- TRENAS, J. (1972): «Un artista catalán triunfa en el concurso nacional de la pequeña escultura», *La Vanguardia Española* 05/10/72, Barcelona.
- TRENAS, J. (1972): «El primer gran concurso nacional de la pequeña escultura», *ABC* 10/10/72, Madrid.
- TRENAS, J. (1972): «La gran exposición de la pequeña escultura», *La Vanguardia Española* 11/11/1972, Barcelona.
- TRENAS, J.(1972): «Clausura de un certamen: de Henry Moore a la pequeña escultura», *La Vanguardia Española* 15/11/72, Barcelona.
- VALLÉS ROVIRA, J.(1973): «Jassans», *Tele/Exprés* 30/03/73, Barcelona.
- VALLÉS ROVIRA, J (1973): «Jassans», *Destino* 31/03/73, Barcelona.
- VERNANT, J-P. (1992): *Los orígenes del pensamiento griego*, Paidós Iberica, Madrid.
- WILDE, O. (2010): *Las Artes y el Artesano*, Gadir, Madrid.
- WINCKELMANN, J. J. (1964): *Lo bello en el arte*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- WINCKELMANN, J.J. y UHLIG, L. (1987): *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Península, Barcelona.
- WITTKOWER, R. (1980): *La escultura: procesos y principios*, Alianza forma, Barcelona.



## CRONOLOGÍA

- 1983 El 24 de Julio nace en Alforja (Baix Camp, Tarragona) Josep Joan Lluís Salvadó Jassans, hijo de Josep Salvadó y Ursulina Jassans.
- 1954 Se traslada a Reus. Entra a trabajar en la fábrica de piensos de la Cooperativa de Reus y al finalizar su jornada laboral asiste a clases de arte en la *Escola del Treball*. Sus profesores son: Pere Calderó (dibujo), Joan Juncosa (pintura) y Modest Gené (escultura)
- 1957 Gana el primer premio de escultura en el I Certamen de Arte Juvenil Provincia de Tarragona con el relieve *Els Despullats*, una reinterpretación de una obra de Julio Antonio. El premio comporta la asistencia al I Albergue Nacional de Artes Plásticas en Navacerrada y Madrid, durante este tiempo visita además Toledo, Segóvia i El Escorial.
- Presenta *Pagès de Tarragona* al Premio Julio Antonio.
- 1958 Septiembre. Acude por primera vez a los exámenes de acceso a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, por recomendación de Frederic Marès, el cual forma parte del tribunal de admisión. Suspende el acceso en la prueba de liturgia después de superar las pruebas de dibujo.
- 1959 En su segundo intento supera las pruebas de acceso y se matricula en la Escuela de Bellas Artes. Se traslada a Barcelona instalándose en la Protección del Menor donde trabajará como monitor.
- 1960 Conoce al escultor Joan Rebull y entra como ayudante en su taller.
- 1962 Se le concede el segundo accésit en el concurso Conde de Ruiseñada, convocado por la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona.
- Obtiene el premio de escultura de fin de curso de la Escuela de Bellas Artes por una talla en alabastro titulada *Cap de Noi*.
- 1963 Se le concede el primer accésit en el concurso Conde de Ruiseñada, convocado por la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona por la escultura *Chamorro*.
- Obtiene el premio de escultura de fin de curso de la Escuela de Bellas Artes gracias a un retrato de su hermano Miquel tallado en alabastro.
- Realiza el *Monument al Mestre Josep Tavern*, en Alforja.
- Su escultura *Manelic* aparece reproducida en la portada del programa del Concurso de Teatro Entre Ciudades.
- Acaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes.
- Inicia el cumplimiento del servicio militar en Talarn, Lleida.
- 1965 Presenta *Bust de Dona/ Joana* al Premio Ciudad de Barcelona.
- 1966 Viaja a París donde se interesará en especial por la escultura antigua y los impresionistas.
- Entra como profesor de Tratamientos de Materiales en la Escuela Eina de Barcelona
- 1967 Participa en el Premio Julio Antonio con la obra *La nena del ródol*.
- 1968 Primera mención honorífica en el premio de escultura Ciudad de Barcelona por su talla en madera de abedul *Nena de les trenes/ Adelaida*.
- 1969 Contrae matrimonio con Antonieta Borràs.
- 1970 Gana el Premio de Escultura Ciudad de Barcelona por la escultura *Falba*. También presenta al concurso *La nena de les trenes y Nu de noia*.
- Presenta *La Nena del llibre y Falba* (con el título de *Nu de noia*) al Concurso Nacional de Arte Contemporáneo.
- Participa como invitado en la exposición colectiva de navidad del Real Círculo Artístico de Barcelona.
- 1971 Viaja a Mallorca y allí realiza las esculturas *Dona estirada y Maria Cifré*
- Entra a formar parte del profesorado de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

- 1972 Participa en el I Concurso Nacional de Pequeña Escultura, en Valladolid, con *Aurora, Falba* y *Waldesca*, ésta última pieza es merecedora del primer premio.
- 1973 Se inaugura su primera exposición individual en la Sala Parés de Barcelona, en ella se muestran las obras *El lligador, Grup familiar, Cap de nina/ Estela, Cap/ Dr. Lluís Fullat, Pessebre, Falba, Dona asseguda, Àziga, Aurora, Afuada, Waldesca, Adolescent, Ensonyada, Dona, Marina, Falena*, y *Triade*.
- Viaja a Roma para estudiar de primera mano su patrimonio cultural.
- 1974 Acude al *II Saló de Maig* de la Galeria Anquin's de Reus con *Folgança*.
- Forma parte del tribunal que concederá las becas de arte de la Fundació Castellblanch.
- 1975 Presenta la escultura *Conjugal* al Premio de Escultura Fundació Güell. La obra es adquirida por la fundación y posteriormente cedida al Museo Municipal de Reus.
- Participa en el *III Saló de Maig* de la Galeria Anquin's de Reus con *Falba* y *Afuada*.
- Expone en la colectiva de navidad de la Galeria Norai de Plollença, Mallorca.
- 1976 Gana la oposición a la plaza de profesor auxiliar de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona.
- Participa en una exposición colectiva en la Galeria Contrast de Reus, con motivo de la presentación de la publicación de la colección *Maestros Actuales de la pintura y escultura catalanas*.
- Forma parte del *Saló de Artistes Privincials* patrocinado por la Comisión Artística de la X Feria de Muestras de la provincia de Tarragona y el Ayuntamiento de Reus.
- Acude al *IV Saló de Maig* de la Galeria Anquin's de Reus con dos esculturas, *La música* y *Gòdel*.
- 1977 Realiza el monumento a Lluís Millet por encargo del Ayuntamiento de el Masnou.
- En Abril presenta una exposición de dibujos en la Sala Parés de Barcelona.
- Accésit en el Premio Isidro Cistaré por la medalla *Consolat de mar*.
- Participa en la *XVII Muestra Internacional* de la F.I.D.E.M. en Budapest, presenta *Nu d'esquena, L'espill* y *La platja*.
- 1978 La *National Sculpture Society* de Nueva York le nombra miembro correspondiente.
- Participa en diciembre en una exposición benéfica en el Hospital San Juan de Dios, Barcelona.
- 1979 Es nombrado vicedecano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- La Gran enciclopedia vasca publica el libro de Francesc Miralles, *J. S. Jassans*, dentro de la colección *Maestros Catalanes de la Pintura y escultura Contemporánea*.
- Participa en el *VII Saló de Maig* de la Galeria Anquin's con las obras *Gerda* y *Trenant-se*.
- Forma parte de la exposición colectiva de navidad de la Galeria Dalmau, con la escultura *Corella*.
- Participa, en diciembre, con un dibujo en la exposición de artistas catalanes en la Sala Vayreda de Barcelona.
- Viaja a Londres. En el *British Museum* puede estudiar las esculturas del Partenón y el arte mesopotámico.

- 1980 Es seleccionado en el Premio Cáceres de Escultura por *Rabaceira*.
- Exposición en la Sala Parés con las obras: *El lligador, Falba, Margarita Carrillo, Adolescent, Gòdel, Mireia, Amma Oliva, Paquita Domènec, María Milagros, Folgança, Neus, La música, Conjugal, Asunción Soria, Begoña Bellido, Grup, Anna Casas Fullat, Vora la mar, La noia del còncou, Sortint del bany, Sei (sol i serè), La mar, La terra, Boixerola, Nena del vestit de volants, Eixugant-se amb la tovallola, Noia recollint aigua amb un còncou, Corella, Noia amb les cames creuades, Angelina Fullat amb el seu fill Xavier, Alosa, Alba, Gerda, La noia del fulard, Rabaceira, Trenant-se, Gesveda, Mare i fill, Bucòliques, Nuralduna, y el Sant Jordi dels països catalans.*
- Participa en el *VIII Saló de Maig* de la Galeria Anquin's con *Gesveda, y Sant Jordi dels països catalans*.
- Junto a Rafael Benet y Bosch Roger realiza una muestra en la Sala Dalmau de Barcelona.
- Participa en la *Gran Mostra d'Art Antic i Modern* en la Sala Parés.
- 1981 Forma parte de la muestra colectiva de navidad *Art sobre paper*, en la Sala Vayreda de Barcelona.
- Realiza el relieve *La tomba flamejant*, para la tumba el poeta y político de Ventura Gassol, ubicada en La Selva del Camp.
- Invitado al *Grand Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo*, obtiene la Mención del jurado por el retrato *Anna Casas Fullat*, el diario La Vanguardia se hace eco en su edición del 14 de febrero.
- Expone la escultura Nerea* en el *IX Saló de Maig* de la Galeria Anquin's.
- Participa en la *Gran Mostra d'Art antic i modern*, de la Sala Parés con *Rabaceira*.
- En diciembre forma parte de la muestra colectiva *Art sobre paper*, en la Sala Vayreda de Barcelona.
- Expone en el *Saló d'Artistes* del Centro de Lectura de Reus.
- 1982 *X Saló de Maig* de la Galeria Anquin's, presenta *Nerea, y Aloja*.
- 1983 Recibe el grado de doctor en Bellas Artes por su tesis *Consideracions a l'entorn de la meva tasca escultòrica*. En la defensa presenta también las esculturas *Rabaceira, Raquel, y Nerea*.
- Junto a Joan Busquets, Ramón Cuello, Luisa Granero, Ernest Maragall, Joaquim Ros, Ricard Sala, Lluïsa Sallent y Núria Tortras participara en la exposición *Escultures de Petit Format*, en la Sala Parés, se mostrarán sus obras: *Sortint del bany, Amaiolada, Nerea, y Aloja*.
- Durante los meses de verano expone en la colectiva del Club Nautico de Salou, *Pintura i escultura mediterrània*.
- Galería Zeus (Tarragona): Sortint del bany, La noia del fulard,*
- Realiza el relieve, *La tomba de les mans*, para la lápida funeraria de Lucía Gassol en Lausana, Suiza.
- Viaja a Múnich para visitar la Gliptoteca
- 1984 Participa en el *XII Saló de Maig* de la Galería Anquin's, y en la colectiva de navidad de la Sala Parés con las esculturas *Grella y Enera*

- 1985 Realiza para el vestíbulo del colegio de las Carmelitas de Aitona (Segrià) la escultura del *Pare Palau*. A partir de la escultura se realizaron 6 bustos uno de los cuales se encuentra en el mismo municipio frente a la casa natal del religioso.
- Expone junto con Enric Soto Farré en la *Sala del Comú d'Escaldes-Engordanyen* (Andorra) las esculturas: *Falba, Falena, Mireia, La música, Anna Casas Fullat, La noia del còncou, Sei (sol i serè), Boixerola, Nena del vestit de volants, Angelina Fullat amb el seu fill Xavier, Alosa, Rabaceira, Bucòliques, Sant Jordi dels països catalans, Maira, Nerea, La tomba flamejant, Grella, Dula, Sunia, Elionor, Marià Manent, Enera, y Ancesca*.
- Expone la escultura *Alosa* en la Sala Dalmau de Barcelona.
- Participa con *Medusa y Ancesca* en el *XIII Saló de Maig*, Galería Anquin's.
- 1986 Invitado a participar en el *Prix de Portrait Paul-Louis Weiller*, en París, acude con la pieza *Cap policromat*, retrato de su esposa Antonieta realizado en 1969 en madera de abedul.
- En Abril expone en la Galería AB de Granollers doce esculturas: *La noia del còncou, Boixerola, Alosa, Rabaceira, Gesveda, Mare i fill, Amaiolada, Enera, Medusa, Astígia, Ancesca, y Trossellada*.
- Participa en el *XIIV Saló de Maig*, Galería Anquin's.
- Expone en la Galería Hauptwache de Weltzar (Alemania) las esculturas *Folgança, La noia del còncou, Sei (sol i serè), Gerda, Gesveda, Bucòliques, Nerea II, Alojja, Sunia, Enera, Medusa, y Astígia*,
- En septiembre presenta su obra *Gimnoi* a la exposición colectiva *Artistes a Alforja*, en la Sala de Actos Municipal de Alforja.
- 1987 Obtiene la cátedra de Morfología Escultórica del Cuerpo Humano, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- Su perfil biográfico aparece publicado en mayo en la revista bianual *Who's who in Spain (Slutter's International Red series)*.
- Participa en el encuentro *Filosofia i Art*, organizado por el dr. Octavi Fullat en Castellvell, Tarragona.
- Expone con el pintor Enric Soto en la sucursal de "la Caixa" de la plaza Artós en el barrio barcelonés de Sarria.
- Junto con tres pintores y dos ceramistas, participa en la colectiva inaugural de la Galería Portal de Mar en Maó, Mallorca. La escultura que presentó fue la versión en bronce de *Folgança*, 1973.
- Su escultura *Mare i fill* forma parte del *XV Saló de Maig* de la Galería Anquin's.
- 1988 Participa en la exposición *Figuracions*, de la Sala Parés con las obras *Nerea, y Espida*
- En abril participa con la escultura *Enera* en la colectiva *25 artistes i una ciutat*, en la Sala Rebull de Reus.
- Expone en el *XVI Saló de Maig* de la Galería Anquin's la escultura *Gimnoi*.
- En junio participa en la muestra *Temps per a l'Art...* organizada por la Galería Anquin's de Reus.
- Forma parte del homenaje al Penedés, *Artistes catalans*, que organiza el Fòrum Berger-Balaguer en el Aula de Cultura de Vilafranca del Penedés.

- 1989 Es nombrado miembro correspondiente de *l'Académie Européenne des Sciències, des Arts et des Lettres* de París.
- Su perfil biográfico aparece en la 30ª edición de *Men of Achievement*.
- Se publica *L'escultor Jassans*, de Francesc Fontbona y Alexis Eudal Solà.
- La Sala Parés de Barcelona le dedica una exposición individual "*Jassans, escultures*" donde se muestran: *La música, La noia del còncau, Boixerola, Alosa, Mare i fill, Consol Mitjans, Amaiolada, Nerea, Espida, Maira, Nerea, Alojja, Grella, Dula, Sunia, Elionor, Marià Manent, Enera, Medusa, Astígia, Ancesca, Trossellada, Anaida, Tronyella, Mare de Déu (Verge d'Altafulla), Dansa, Gimnoi, Jamina, Irene, Galvana, Saixa, y Willia*.
- Acude al *XVII Saló de Maig* de la Galería Anquin's con la obra *Nerea*.
- Participa en la exposición *Cinc Escultors* de la Galería Anquin's de Reus.
- 1990 La escultura *El vent*, realizada un año antes, se instala en Reus, entre la Parroquia de la Prioral de Sant Pere y la plaza de Peixeteries velles.
- Diseña, por encargo de CEPESA, una medalla para el premio periodístico que la empresa concederá para el estímulo al deporte.
- En la Galería Anquin's participará en el *XVIII Saló de Maig* con la escultura *Saixa*; también en la misma galería mostrará en noviembre la obra *Willia*, y en la colectiva de navidad las esculturas *Sunia, Medusa, y Anaida*.
- 1991 Se instala en el Hospital de Reus *Cant a la vida*.
- Tras ganar el concurso para la creación del monumento homenaje a Lluís Millet su obra se ubica en el exterior del Palau de la Música Catalana de Barcelona.
- Participa en el *XIX Saló de Maig* de la Galería Anquin's, las obras que expondrá son *Mare i fill, Grella, y Anaida*.
- Estará presente con su obra *Grella* en la exposición *Saloquia 91*, en el Castillo de Escornalbou (Antiguo monasterio de Sant Miquel, Baix Camp, Tarragona).
- 1992 Los tres relieves *Nodriments terrestres* se colocan en el mercado municipal de Reus.
- Participa en la exposición *Roma a Catalunya* con el relieve *El lligador*.
- En la Galería Anquin's participará en el *XX Saló de Maig*, y la exposición colectiva de navidad con las esculturas *Jamina, y Els quatre genets de la pau* respectivamente.
- Viaja a Florencia
- 1993 El Consell del Baix Camp le encarga una versión en bronce de 121cm del *Sant Jordi de l'Escona*, y una serie también en bronce de 30cm.
- Realiza por encargo del Cor Madrigal una placa de homenaje a su fundador, Joan Cabero.
- En el *XXI Saló de Maig* de la Galería Anquin's presenta *Ataràxia*.
- 1994 Modela el busto de Martí Riquer bajo encargo de la *Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, destinada a la galería de retratos de presidentes de la entidad.
- Xavier Garcia le dedica un capítulo en el libro *Homenots del Sud*, publicado en Tarragona por la editorial Mèdol.
- Presenta al *XXII Saló de Maig* de la Galería Anquin's las esculturas *Ataràxia y Dulaina*,
- Junto con su hermano Miquel expone en la Volksbang Galerie de Lidemberg (Alemania), para la muestra envía una versión en bronce de *Ataràxia*.
- Su obra *La Muntanya* forma parte de la exposición colectiva de navidad de la Galería Anquin's.

- 1995 Aparece en el Diccionario Biográfico Europeu editado en Brujas, Bélgica.  
Realiza el mural esgrafiado *La creació* para el vestíbulo del Viver d'Empreses de Reus.  
*XXIII Saló de Maig, Galeria Anquin's: Solacera,*  
Modela para el Museo Vicenç Ros de Martorell, el retrato de su fundador Vicenç Ros.  
Participa en la exposición colectiva de Navidad de la Galeria Anquin's con la escultura *Ataràxia*.  
Forma parte de la exposición benéfica organizada por la Liga contra el Cáncer en el Palau de la Diputació de Tarragona.  
El Museu Deu Font del Vendrell incorpora a su colección cinco de sus esculturas: *Gerda* (1977), *Amaiolada* (versión en mármol 1980), *Espida* (1980), *Enera* (1983) y *Anaida* (1984)
- 1996 Realiza la escultura *La flama*, como monumento conmemorativo del centenario del Instituto Pere Mata de Reus. Que se instalará en 1997 en la puerta de acceso de la institución.  
Participa en el *XXIV Saló de Maig, Galeria Anquin's*, con *Aura*.
- 1997 La Fundació Reddis le encarga una serie de 35 copias del relieve *Sant Jordi*.  
Su obra *Erika* formará parte del *XXV Saló de Maig, Galeria Anquin's* de Reus.  
Acude a Artexpo, en el recinto Ferial de Barcelona del 26 de Abril al 1 de Mayo con su escultura *Erika, Medusa, Astígia, y Aura*.
- 1998 *XXVI Saló de Maig, Galeria Anquin's: La muntanya,*  
Expone la escultura *La muntanya* en la sala de exposiciones del Gobierno de Andorra, dentro de la exposición *Lluís Llongueras, la seducció del cos*.  
En mayo tiene lugar la exposición "*Jassans, Sculptures*", en el Palacio de Europa en Estrasburgo (Francia), en la muestra se exhiben *Amaiolada, Nerea, Anaida, Gimnoi, Galvana, Saixa, Aura, Sant Jordi de l'Ausberg, y Dulaina*.  
Exposición colectiva con motivo de la inauguración de la Galeria Portal de Mar en Maó (Mallorca), presenta *Gesveda*.  
Participa en la exposición colectiva en la Sala Rebull de Reus con *Solacera*.  
Forma parte de la XXVI Muestra de Artistas catalanes, en la Sala Blanquerna de Madrid.
- 1999 La Fundació Francesc Pujols le encarga para su sede en Martorell un busto de Frances Pujols.  
En la Sala Arimany de Tarragona expone: *Mare i fill, Amaiolada, Nerea, Medusa, Astígia, Ancesca, Anaida, Saixa, Sant Jordi de l'Escona, Solacera, Erika, y Juventa*.  
Participa en el *XXVII Saló de Maig, Galeria Anquin's*, con la escultura *Juventa*.
- 2000 Crea el monumento la *La Pastoreta*, como homenaje a Isabel Basora, que se situará en la explanada del santuario de la Misericordia de Reus.  
El Museu Deu Font del Vendrell cede al Museo de Arte Moderno de Tarragona, entre noviembre del 2000 y abril de 2001, una de sus obras para la exposición *L'art del segle XX a les comarques de Tarragona*.  
Expone su obra, *Falba*, en el Salón Internacional de Banyuls-sur-mer, Francia.  
Forma parte del *XXVIII Saló de Maig* de la Galeria Anquin's, presentando *Mil·lènnia*.

- 2001 Modelar la escultura *La República, homenatge a Lluís Companys* que se instalará en la Casa de la Vila de Selva del Camp, Tarragona.
- Autopistas del Mediterráneo le encarga su obra *Descobrint horitzons* como regalo de empresa para ese año.
- Es seleccionado como representación de la escultura actual de Tarragona en el *Reichkandof* celebrado en Berlín.
- Georgina* forma parte del *XXIX Saló de Maig* de la Galería Anquin's de Reus.
- 2002 Es elegido por unanimidad miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.
- Expone en el *XXX Saló de Maig*, Galería Anquin's, la escultura *Laia*.
- 2003 La Diputación de Tarragona adquiere *Adolescent* para su fondo de arte.
- El Consell Comarcal del Baix Camp* coloca en su sede el *Sant Jordi de l'Escona*.
- El Ayuntamiento de Alforja adquiere para la Biblioteca Municipal *La nena del llibre (1966)*.
- Expone en los meses de junio y julio en la Sala Parés de Barcelona.
- 2004 Inaugura la escultura de *Sant Jordi* del Parament de Catalunya.
- 2005 En Julio se le diagnostica la enfermedad de cáncer de páncreas.
- 2006 El 3 de Marzo a las 17,15h fallece en su casa de Alforja.
- 2007 La Universidad de Barcelona le rinde homenaje en el aniversario de su traspaso, con una exposición su edificio histórico de plaza Universidad (Barcelona) y la edición de un libro titulado *Jassans, una vida dedicada a l'art de modelar*.
- 2013 El *Centre de Lectura de Reus* organiza el ciclo de exposiciones i conferencias *Confluències*, que consta de tres muestras, en las dos primeras participan el hijo de Jassans, Valeri Salvadó, y Mariano Andrés Vilella respectivamente, en la tercera, *Jassans: Àmfora i font-Homenatges*, del 27 de junio al 31 de agosto, se expusieron: *la nena de les trenes, La nena del llibre, Mireia, La música, La noia del còncau, Boixerola, Rabaceira, Recollint aigua, Amaiolada, Nerea, Retrat de Marià Manent, Medusa, Astígia, Gimnoi, Saixa, Cant a la vida* (versión de 50cm), *Ataràixa, Dulaina, La Muntanya, Solacera, Erika, Gilbert, Hèlia, Mil·lènnia, La Pastoreta* (versión de 60cm), *La República* (Selva de Camp), *Laia, Cofada*, y *Retrat de J. M. Jori Gomila*.
- El Museo Europeo de Arte Moderno (MEAM) de Barcelona, organiza la exposición *Un segle d'Escultura Catalana*, y edita un libro-catálogo homónimo, la obra de Jassans está presente con *La muntanya* y *Dulaina*. En el libro aparece también una reseña biográfica.



CONSIDERACIONS  
A L'ENTORN  
DE LA MEVA  
TASCA ESCULTÒRICA

---

Manuscrito original de la tesis doctoral de Josep Salvadó Jassans, 1983.

## CONSIDERACIONS A L'ENTORN DE LA MEVA TASCA ESCULTÒRICA

### Preàmbul

*Aclariment sobre el concepte d'investigació i l'art.*

Partint del principi, referit fins a la societat, que el tot és superior a la suma de les parts, crec sincerament que a l'art cal donar-li el valor d'aquest Tot. És a dir, com expressió i comunicació a través de la imatge i de la forma. L'art és un problema de gran síntesi, com més totalitzador, millor. L'anàlisi és necessària, sens dubte. Però, avui que està tan de moda parlar d'investigació, és fàcil deixar-se arrossegar per aquest corrent que té el perill de deixar-nos en el medi, sense arribar a la fi. Amb la transformació de les escoles d'art en facultats, la febre "investigadora" en el medi artístic, arriba al seu punt més alt. Però no perdem de vista que les ciències no són igual que l'art. Si en les ciències la investigació ho és gairebé tot, en l'art l'assumpte no és tan clar. Vegem el que diu respecte d'això el gran humanista francès Roger Garaudy. "Cal concebre la investigació com l'estudi sistemàtic de la realitat. La seva finalitat consisteix en aconseguir allò que podríem qualificar de certesa científica, la qual <sup>s'aconsegueix</sup> guanya al moment que eliminem de la nostra representació, d'allò que és real, tota empremta de subjectivitat. És evident que aitals premisses, no poden ésser transferides, de la teoria del coneixement al de l'estètica. El coneixement és vàlid per la seva objectivitat, l'art ho és per la seva humanitat. La realitat científica admet l'absència de l'home; contràriament, la realitat artística exigeix la seva presència...el que distingeix fonamentalment la investigació científica de la creació artística és que en aquesta última, l'acte creador

de l'home no és un medi sinó una finalitat" (1). Des del punt de vista del creador, tenim una opinió semblant de l'artista més idoni per opinar sobre un tema tan important. Picasso ha dit al respecte: "En resulta difícil d'entendre la importància que es concedeix a la paraula "investigació" en relació amb la pintura moderna... Entre els variats pecats que se m'acusa d'haver comès, cap és tan fals com que, el principal objectiu de la meua obra sigui l'esperit d'investigació... amb freqüència, la idea d'investigació ha fet que la pintura s'extravii i que l'artista es perdi en elucubracions mentals. Potser aquest ha estat el principal defecte de l'art modern. L'esperit d'investigació, ha enverinat els que no han entès per complert, tots els positius i concloents elements que existeixen en l'art modern i els ha moguts a intentar pintar l'invisible i, per tant, l'impintable" (2). Confeso que si tot aquest paràgraf no fos avalat per la firma de Picasso, molts podrien pensar que tinc fèbia a la investigació, <sup>per un és així.</sup> Això no obstant, crec que tant Picasso com Garaudy són prou nobles i seriosos per a merèixer la nostra confiança.

Per mi, tot acte creador autèntic és en la seva pròpia essència una investigació pel simple fet de la seva originalitat intrínseca. És, doncs, des d'aquest punt de mira que caldrà llegir el present text referent a la meua pròpia obra.

Vull deixar ben <sup>ben</sup> presentat que la investigació <sup>no</sup> pertany <sup>al món de l'art</sup> al món de la ciència. Evidentment, crec que també hi ha una ciència artística, però el seu aspecte és tan clar que no el podem confondre amb el propi art ni amb la seva simple pràctica. Per tant l'art i la ciència són dues realitats ben diferenciades, les quals responen a postulats distints i fins i tot moltes vegades oposats.

La investigació pressuposa una evolució progressiva

i acumulativa, mentre que l'art és una realitat absoluta, que en la seva naturalesa més íntima no té progrés. Com a molt, el tindrà en el seu aspecte tècnic, però no en el seu nucli essencial. Al meu entendre, l'obra artística, <sup>per ser un acte autològic</sup> comença i acaba en ella mateixa, <sup>en canvi</sup> ~~per ser un ens ontològic~~. Pensem que la ciència evoluciona partint de les certeses que són el fruit d'una investigació. Aquesta <sup>concret</sup> part de dades quantificables i comprovables, és el que origina unes lleis i principis a través dels quals la ciència avança. Per contra, l'excessiva anàlisi pot <sup>hà</sup> matar l'art. Si diem que l'art plàstic és una síntesi d'expressió-comunicació, d'imatge i de forma, tot això queda molt lluny d'una anàlisi investigadora. L'anàlisi no podrà ser mai un llenguatge i menys encara expressiu. Que l'artista obri consegüentment amb la seva consciència, però allò que no és lícit és que la "pregunta" o investigació <sup>en aquest cas,</sup> es "doni" com a "resposta" <sup>obra artística</sup> o resultat artístic. Davant la possibilitat d'admetre en última instància una investigació artística, el més ètic seria la presentació dels resultats, però mai la presentació de la recerca mateixa com a finalitat. Si a molts els resulta inadmissible el principi de l'art per l'art, més absurd seria encara el principi de la investigació per la investigació.

## DE L'ART EN GENERAL

Segons el meu punt de mira, l'art no és a priori una funció social, ni moral, ni tan sols professional, sinó més aviat una alta funció de l'esperit humà que el dignifica. Respecte a tota altra activitat humana, l'art seria allò que representa l'amor en el pla moral i qualsevol de les relacions interpersonals. Perquè així com l'amor eleva aquesta relació per sobre de totes les relacions possibles entre els éssers de l'univers, l'art eleva l'acció de l'home sobre tota altra acció. Cap més de les seves activitats no ultrapassarà el seu alt grau en l'escala evolutiva. És a través de l'amor, la religió i l'art que l'home pot evitar la seva degradació i atrofiament espiritual. Son aquestes tres activitats que el desenvolupen dels seus animals i en definitiva el fan persona

A l'hora de cercar els orígens a tan alta activitat humana, hi ha hagut explicacions i teories de tota mena. Segons l'època i les ideologies que les han originades, han estat les respostes. Això fins a cert punt, és obvi que sigui així. De fet només les ciències exactes poden, en certa mesura, donar respostes categòriques. Potser la més encertada sigui la síntesi de totes elles.

Harnold Hauser en la seva "Història de l'Art i de la cultura" ens ho explica així... "si bé la mera existència de pintors i escultors és la demos-

tració d'un cert grau d'abundància material, abundància que la societat ha d'estar disposada a compartir amb aquests especialistes improductius" (3). Si bé la teoria resulta extremadament tendenciosa, l'exposo, per contrast amb la meua, en tractar-se d'un dels autors més universalment coneguts en l'actualitat. Contràriament, en la meua opinió i en la de molts altres autors, l'art no ha nascut de l'abundància i molt menys de l'abundància material, sinó d'una "necessitat". Estic cada vegada més convençut que en l'home existeix una necessitat profundament imperiosa de l'art. En uns, com exigència creadora, en altres com apetència contemplativa. En els primers, aquells que en potència poden o solen ésser després els artistes plàstics, aquesta antropològica necessitat, es manifesta per una imperiosa fascinació pel món de les formes. Aquest és el cas dels meus començaments, quan a molt tendra edat, el fascinant atractiu per la representació plàstica i per la forma estètica en general, s'imposava fins que la pròpia realització, actuava de manera alliberadora de tan titànic imperatiu interior. Aquest incontinent afany de dibuixar-ho tot, no sabia molt exactament a quina finalitat responia, però bé podria ser una barreja d'apetència possessiva, simultània al plaer de la creació de la pròpia obra i de l'autofruïció estètica. Aquesta "necessitat" de dibuixar fou anteriorment més poderosa àdhuc, que la de saber, si bé després, aquesta, es va imposar també imperativament. Així, molts artistes, en els seus començaments han produït el seu art, no per a "compartir-lo" amb els altres ciutadans "productius", sinó més aviat en resposta a la seva crida interior, a la "seua necessitat" en detriment moltes vegades del seu propi benestar material.

Així, l'art en general, sobre tot pel que es refereix al seu origen més remot i a la seva ontològica essència, és per a mi, una crida; com ho és la llibertat mateixa. No es

pot, al meu entendre, deslligar l'art de la llibertat. D'igual manera que no podem separar-ne la fe ni l'amor sota la pena de perdre la seva pròpia naturalesa. Per aquesta raó, la sociologia, la filosofia, la moral, la política, etc... podran com a molt ser condicionants de l'art i per tant de la llibertat, però mai no podran ocupar el centre absolut de la personalitat creadora, erigint-se en mòbils o origen del mateix art. Que un reconeixement ulterior acrediti un artista en els seus mèrits i li proporcionï fins i tot un benestar material, no ens ha de fer confondre aquesta circumstància, amb el motor o germen inicial que va induir l'artista a crear i conseqüentment a ésser.

Pel que fa als orígens de l'art, hi ha hagut altres autors, que lluny d'admetre el seu origen econòmic, li confeïren una paternitat màgica o ritual. Màgica, entre les tribus caçadores del paleolític, que volien explicar la seva "raó de ser" en el sentit, que la prèvia representació plàstica de la peça que anirien a caçar, els ajudaria a tal fi. Ritual, en el sentit que la decoració del tòtem o la construcció de l'ídol fossin anteriors al factor religiós. Raons aquestes, que com les exposades anteriorment de signe socioeconòmic, són circumstancials, sempre "a posteriori", però mai prèvies o motrius de l'acte creador. Així veiem que com més primitiva és una civilització, de més temps lliure disposen els seus individus. En tals circumstàncies, l'artista es manifesta espontani quan aprofita el temps d'oci per a la creació. Que l'art en aquelles èpoques hagi tingut "funcions" màgiques o rituals, és innegable, perquè fins als nostres dies ha arribat la utilització de l'art per a fins religiosos i infinitat d'aplicacions més. Però d'això a afirmar que el ritu i la màgia foren l'origen de l'art, hi ha un abisme. Innombrables mostres d'art rupestre, es troben precisament en petits indrets, on el caçador esperava a l'a-

guait la seva presa, o bé en els foscos habitacles de les caver-  
 vernes. Ni els primers ni els segons eren llocs naturals per  
 a celebrar-hi ritus, ni màgics ni religiosos. Aquests neces-  
 sitaven la més gran dimensió de l'aire lliure. Per contra l'es-  
 pera silenciosa i pacient del caçador convidaven a l'expressió  
 intimista de la pintura. A la caverna, eren les inacabables  
 nits hivernals, les que propiciaven l'"artista" a deixar anar  
 la seva fantasia creadora i a plasmar-la.

Molts altres teòrics i artistes actuals, veuen també en  
 els estris lítics de les cultures prehistòriques, els anteces-  
 dents de l'art. Res més fantasiós. Tallar una pedra per a  
 construir una destal, tenia una finalitat tan allunyada de  
 l'art, que fins i tot quedava més pròxima a la indústria que  
 a l'artesanía. Penseu <sup>en ademes,</sup> que simultàniament ja es produïa art. La  
 utilitat de l'art no és mecanicista sinó d'ordre espiritual,  
 estretament vinculat amb la seva fi i motivació.

Tot això ve a confirmar la idea de l'origen de l'art,  
 com un imperatiu profund de la consciència humana. Ara bé,  
 aquesta necessitat antropològica que és l'art, no sempre se  
 sol manifestar d'igual manera.

Worringer llança la idea en la seva obra "Naturalesa  
 i Abstracció" i que més tard es recollida per Kandinsky en  
 el llibre "De l'espíritual en l'Art", que l'art abstracte,  
 sorgeix especialment en èpoques en les quals, la realitat es  
 torna força difícil de suportar. De la mateixa manera P. Klee  
 diu en les seves notes: "Com més horrible és el món -I així  
 ocorre en l'actualitat- més abstracte es torna l'art, mentre  
 que un món en pau origina un art realista". (4)

L'art sempre s'ha manifestat sota aquest doble aspecte.  
 Simultanejades o alternativament, les dues facetes vénen a  
 ser com una projecció de la dualitat que enclou la vida ma-  
 teixa, entesa en el seu sentit més vast i universal. Dualitat

que s'ha anat manifestant en tota cosa viva, i que sota els noms més diversos la trobem en qualsevol manifestació de la cultura. És el positiu i el negatiu; és el contingut i la forma; és l'actiu i el passiu, el material i l'espiritual. etc... Ja Worringer ve deixar ben assentat aquest doble principi que ha condicionat l'art de tots els temps; l'orgànic i l'inorgànic. Observem la mateixa naturalesa que produeix el cargol i la closca que l'embolcalla, o també el pop i un cristall de roca, etc... <sup>o la petxina amb sa meravellosa arquitectura externa i na anovella presència amb interna</sup> gosarem afirmar que la cloïssa està mal feta respecte a la seva petxina?. Amb anterioritat al nostre segle, ni tan sols es plantejava el dilema abstracte-~~concret~~ <sup>reals</sup> malgrat la seva ja tan dilatada existència. No obstant això, ara es planteja el problema. De totes maneres, seria erroni plantejar-lo des del punt de vista de la semblança. La naturalesa de la realitat creadora i la de la realitat natural, no tenen cap relació. La qüestió no ha de plantejar-se entre figuratiu i no figuratiu, sinó entre <sup>art</sup> el viu i art ~~estèril~~. La força creadora d'interioritat i superació del pla visual, no està en relació de semblança de l'obra artística amb la realitat exterior, sinó en un món interior que eleva l'obra fins a les més altes vibracions de l'esperit contemplatiu.

Partint, doncs, d'aquest principi de dualitat i tenint en compte el que he exposat anteriorment, és fàcil deduir i entendre la meva <sup>concepció artística</sup> obra ~~realista~~. No obstant, això, s'imposa fer un aclariment. El món d'avui no és més insuportable que segles enrera. Profunditzant en aquesta idea, i si ens atribuïm un pensament progressista, caldrà que convinguem en una millora progressiva del món, i que per consegüent, la vida hi sigui cada cop més soportable. També haurem d'admetre que no hi pot haver res més subjectiu que la visió que hom tingui del món. Qui pot afirmar, en quin moment el món és més suportable o insuportable?. Es pot culpar a ningú pel

simple fet que el món li resulti suportable o que àdhuc se senti feliç?. Hi ha qui immers en la més peremptòria necessitat no perd la calma, ni tampoc l'alegria. És per aquesta banda que l'autèntic artista sol trobar-se pròxim al contemplatiu. Tota la tradició de l'art oriental n'és un bon exemple. Amb tot, es pot deduir, que el fet de realitzar un art abstracte o realista-orgànic o inorgànic, emprant la terminologia worringeriana- pot dependre de si el món es presenta més o menys insuportable a l'artista. Però per la meua part afirmo que es tracta del punt de vista i per tant de pura subjectivitat de l'artista creador. Arribats en aquest punt, puc dir que el fet de realitzar un art abstracte o realista -sempre que la necessitat de la labor creadora es trobi fora de dubte- és quelcom inherent a la personalitat profunda de l'artista i per tant un factor determinant d'antuvi. Si un artista és de naturalesa abstracta, aquesta naturalesa li impedirà de sentir-se a gust amb un art realista. Per contra, si de natural és realista, no produirà mai un art abstracte, mentre la seva naturalesa pregona no sofreixi un canvi. Això pot ocórrer més fàcilment en els anys primerencs o de formació, però és ben rar i gairebé impossible que es produeixi a l'edat madura, en el qual cas ens trobaríem davant d'una conversió.

Ara per ara, les inútils polèmiques entre distintes tendències o maneres d'interpretar l'art, menen a molts a l'esterilitat artística. Podríem pensar que els uns o bé els altres tinguin raó, però no és així. L'art és quelcom molt més vast i profund i se situa per sobre de polèmiques al respecte. Picasso, entre moltes altres coses ha dit: "No existeix art abstracte. Sempre cal partir d'alguna cosa. Després es poden eliminar totes les restes de realitat. En qualsevol cas ja no hi ha perill perquè la idea de l'objec-

2 cites importants

te haurà deixat una marca indeleble" (5) ¿I si fos precisament aquesta magistral idea de Picasso que en un principi pot semblar anti-art abstracte, la millor apologia d'aquest, o almenys una bona definició del que en bona lit hauria d'ésser l'art abstracte?. Llegim el que ens diu Matisse respecte a això: ["En primer lloc jo diria que no existeix un art abstracte. Tot art és abstracte en si mateix quan és l'expressió essencial despullada de tota anècdota... El punt de partida és sempre un objecte; les sensacions vénen després. Em sembla que massa pintors anomenats abstractes, manquen d'inspiració i no reflexen emoció de cap mena; defensen un punt de vista inexistent; la seva pintura no és més que una burda imitació de l'abstracte." (6). Tot això ve a tomb de la idea central ~~de la present tesi~~ <sup>d'aquest plantejament</sup>, ja que el natural o la realitat tenen tanta quantitat de possibilitats que molt bé podríem afirmar que les posseeix totes, incloses les abstractes. És evident, <sup>doncs,</sup> que l'art no és cosa simplista i com a tal, susceptible de ser tancat en un sol concepte, per respectable que aquest sigui. M'atreviria a assegurar que totes les maneres artístiques amb un mínim d'intel.ligència i honradesa són acceptables, sense que per això hàgim de renunciar a les pròpies conviccions, sinó que moltes són les que mereixen consideració i respecte.

Actualment, la visió artística s'ha dilatat de tal manera que resulta força difícil o, més aviat, impossible definir-se d'una manera absoluta o summament tancada. Cal estar molt atent a tot el que esdevé al nostre entorn per a poder impregnar d'aquest coneixement el nostre fer artístic. L'art és el gran artifici a través del qual l'home es projecta a l'univers. Però l'home, forma part integrant i molt principal d'aquest univers i ací rau la seva imperiosa necessitat de veure-s'hi projectat. Per tots aquests imperatius, veiem clarament la necessitat del natural, de tota cosa viva, tant

material com espiritual, pel que fa a motivació així com a mitjà imprescindible per a la creació artística. ] FI PRIMA PART

Per a la materialització de l'obra d'art, en qualsevol camp de la plàstica, crec molt sincerament en el dibuix com a vehicle imprescindible per a portar-la a bon terme. Sense la possessió del seu domini, de la seva tècnica i del seu concepte, l'obra plàstica i l'escultura en particular, aniria sempre mancada del seu més ferm suport.

Evidentment: no és el dibuix l'origen, l'embrió de tota obra plàstica? Tot creador plàstic, del camp que sigui, té en el dibuix l'element inicial propi per a desenvolupar la seva idea. Ningú no posa en dubte que la base principal i originària, tant en l'arquitectura com en l'escultura i la pintura és el dibuix; no és així mateix en totes les branques del disseny i de l'enginyeria?. No és també una base imprescindible per a l'escenografia?. Un coreògraf o director escènic resoldrà també millor els seus problemes específics a través dels plantejaments dibuixats que sintetitzin l'ordenació espacial de l'escena i dels personatges.

Però també el dibuix participa d'aquesta dualitat que es manifesta en l'art en general i en la vida mateixa, pel que fa a les dues maneres que té de manifestar-se: la línia i la taca. Tot i que podem trobar grans dibuixos en cadascuna d'aquestes manifestacions, crec sincerament que la taca és més pictòrica i que, en definitiva, la línia és l'últim reducte del concepte mateix del dibuix. Qui, sinó, podria negar a un dibuix dominat per la taca, en el qual la línia s'hi manifesta inexistent, que no és una pintura apart del color que pugui o no tenir?. Perquè, què és la pintura? què el dibuix?. Segons Van Gogh haurien de considerar-se dibuix i color una mateixa cosa. Per altra part Gauguin deia: "Saber dibuixar no vol dir pas dibuixar correctament. El dibuix

dels acadèmics no és un bon dibuix i més aviat ho és el de Renoir, que no va saber dibuixar mai" (7). També afirmava Cézanne: "No és lícit aïllar el dibuix del color; és com si volguéssim pensar sense paraules. Mostreu-me en la naturalesa alguna cosa dibuixada. No existeix cap línia, no existeix cap modelat; només existeixen contrastos. Modelar no és més que l'exactitud en la relació dels matisos cromàtics. Com més harmoniós sigui el color tant més precís serà el dibuix" (8). De manera semblant s'expressava Goya, encara que pugui semblar contradictori amb els pensaments anteriors, quan deia: "no m'importa el color, només em preocupen cossos i plans que s'acosten i s'allunyen" (9).

De totes aquestes citacions es dedueix que tant el dibuix com la línia no tenen la seva meta principal en la línia per la línia, ni en el color pel color, sinó en ambdues coses alhora. El que és realment important en dibuixar és veure els termes amb exactitud, però per tal d'ordenar-los i fondre'ls, tot ha de girar i articular-se al mateix temps. La forma en si no és altra cosa que un pla que gira sobre si mateix semblantment a una circumferència. La forma és una superfície sense fi que es tanca sobre ella. Amb tot el que porto dit anteriorment arribo a la conclusió que, per a l'artista plàstic, tot el que és realment important es redueix a espai. Té la mateixa importància l'espai objecte que l'espai circumdant de l'objecte. En aquest sentit de visió han treballat gran quantitat d'artistes universals de tots els temps. Els grans mestres de la pintura xinesa ja tractaven l'espai buit com a factor positiu, i no pas com quelcom que queda per omplir i sobra, ans com el si matern de les formes; la deu prenyada de potència des d'on, per la dansa vital de l'energia, neixen totes les formes. Tant és així que es pot afirmar categòricament que l'art plàstic és, en definitiva, l'ordenació

*relacions de les línies i composicions amb la vertical (plomada)  
concepció de l'obra desde principi genèric-abstracte a arquitectural del "poema" obres.*

de l'espai i que l'espai és el cos mateix de l'art plàstic. Vist d'aquesta faísó, reduint l'objecte a espai i viceversa estem en el nucli central del que concerneix al quefer de l'art plàstic. Això és, dibuixar l'espai circumdant a fi que l'objecte tridimensional no distregui l'atenció de l'artista d'allò que és realment important: la justa relació entre tots els punts com objectiu imprescindible per a captar la tridimensionalitat en el pla. Ara bé, no és fàcil d'antuvi sotreure's a l'objecte i assolir la seva justa relació espacial.

Només existeix una solució inequívoca i universal a la que l'artista pot recórrer sense el més mínim perill d'error: la vertical. La línia vertical és l'única línia absoluta existent perquè es revela com a tal en qualsevol circumstància. Ella és l'origen de tota geometria. Sense ella no fora possible cap construcció. Relacionades amb la vertical se'ns reveleg, totes les estructures possibles de l'univers. En aquest sentit Matisse deia "La vertical està gravada en el meu esperit i m'ajuda a determinar exactament la direcció de les meves línies; ni tan sols als meus dibuixos esbossats més de pressa es troba alguna línia -posem per cas la branca d'un paisatge- que hagi sorgit sense relació amb la vertical. Les meves línies no són folles".(10).

Subscric totalment aquestes idees de Matisse, No cal ni confessar com aquest principi és present en tota la meva obra. Se'm fa difícil d'explicar l'emoció sentida en descobrir aquesta coincidència de principi entre la meva manera de veure plàstic i la de Matisse. Aconseguir veure davant del model només línies en relació a la vertical és conquerir l'a, b, c, del dibuix i l'escultura. La resta és secundària. El grafisme, les textures o "qualitats", les distintes tècniques i materials a emprar, no són altra cosa que la caligrafia i la grafologia, però no el poema, si el comparàvem amb el dibuix.

En definitiva són instruments per a l'aplicació de tot el que he exposat anteriorment, amb la qual cosa no vull dir que no sigui lícit emprar-los; l'únic que voldria deixar ben assentat és la no confusió del mitjà amb la fi, de la tècnica amb l'expressió plàstica. En aquest sentit i per tal que el fi espiritual de tota obra d'art no minvi, convé dominar al màxim la part tècnica, de tal <sup>manera</sup> ~~feisó~~ que la seva possible deficiència no sigui mai un factor que limiti l'expressivitat de l'artista, més enllà, molt més lluny del tema representat i de la pura expressió temàtica mitjançant la qual ens expressem, sigui la que es vulgui.

Per aquest motiu, desconfiem de l'artista, de qui la més gran preocupació sobre la seva obra estigui en les qualitats o en les textures, ja que aquestes no van més enllà de l'epidermis. Si quedem que el tema no és l'essencial, molt menys ho serà la seva textura. Hom no pot instal·lar-se en l'aspecte purament material de l'obra, per molt necessari que aquest sigui per la consecució del resultat darrer. <sup>Es molt difícil</sup> Cal absolutament que l'artista prengui consciència que d'aquest món ha de conquerir-ne l'essència espiritual: això és l'art. Quants resultats mediocres no són en última instància, més que la conseqüència lògica del fàcil relaxament a mig camí, quan sorgeix la primera dificultat!. L'aconseguir una obra d'art és equiparable a un torneig a ultrança: guanya qui té més alè. Tractant-se d'art, ha de guanyar sempre l'artista, sinó moririen els dos; l'obra d'art en no ser reeixida i l'artista per no haver-la realitzat.

Les diferents tècniques del dibuix, encara que no siguin la fi principal, tenen a favor seu dos aspectes importants. D'antuvi, l'ésser imprescindibles i en segon terme el seu atractiu específic pel que fa a la individualitat de cada artista. Ja s'espavilarà, aquest, en escollir el que més s'ajusti a les pròpies necessitats expressives. La tinta

pot considerar-se el vehicle per excel.lència que mena al dibuix. Però àdhuc en els elements tècnics caldrà un fort domini de l'esperit per sobre d'ells a fi que el mitjà no es converteixi en la finalitat. És per això, que entre els antics mestres xinesos considerats com els més savis en el domini de la tinta, ja s'advertien els uns als altres referint-se al pinzell i la tinta. "Entre els antics alguns tenien habilitat <sup>en el</sup> pel pinzell i no per a l'entintat i viceversa. La diferència no rau en la naturalesa externa, sinó en el talent natural de l'home. La tinta s'amara en el pinzell amb tota l'ànima, mentre que el pinzell controla la tinta amb esperit. Sense preparació ni cultura, la tinta es troba mancada d'ànima; sense vitalitat, al pinzell li falta esperit" (11). Hauriem de tenir sempre presents les lliçons dels antics, de les quals es dedueix la simbiosi perfecta que hi ha d'haver entre esperit i matèria, entre tècnica i expressió. En això rau l'èxit total de l'artista.

*La força  
pels un instrumentació*

La força expressiva del dibuix no s'aconsegueix amb més pressió del llapis ni amb molta quantitat de negre, al contrari; com menys intensitat i quantitat de negre usem, l'efecte serà més gran. Degas deia que la pressió del llapis sobre el paper no hauria de ser més forta que la d'una mosca quan es posa a sobre. Per altra banda Matisse referint-se a la quantitat i per tant al valor, afirmava que també és relatiu, ja que si sobre un paper blanc, un petit punt negre és visible a considerable distància, a mida que sobre el paper anem afegint noves ratlles, tindrem la necessitat d'augmentar la mida del punt per fer-lo visible a la mateixa distància. Això ens demostra la importància de les relacions i que moltes vegades la quantitat és en detriment de la claredat del llenguatge.

*La força* - Que el dibuix és expressió gràfica, és ben palès. No

obstant això, analitzem primer la paraula expressió i la que l'acompanya, per tenir una més gran nitidesa expositiva. Expressar segons el diccionari, significa: Dir clarament allò que hom vol donar a entendre. Donar indicati de l'estat d'ànim per mitjà d'actituds, gestos o altres signes exteriors. Donar-se a entendre mitjançant les paraules. Gràfic, segons el mateix diccionari vol dir: pertanyent a l'escriptura. S'aplica a les demostracions i descripcions que es representen per mitjà de figures i signes. S'aplica a la manera de parlar que exposa les coses amb la mateixa claredat que si estessin dibuixades. De les descripcions acadèmiques abans esmentades se'n desprèn un denominador comú; expressió gràfica equival a llenguatge clar com a definició. Si analitzem la paraula comunicació ens trobem amb gairebé el mateix. Tant expressió com comunicació vénen a ser sinònims de llenguatge. Segons el diccionari, comunicació és: fer a l'altre partícip del que hom té. Descobrir, manifestar o fer saber a hom alguna cosa. Conversar, tractar amb algú de paraula o per escrit. Veiem doncs, que expressió i comunicació tenen tots els atributs del llenguatge. El qualificatiu de gràfica no m'atreveria a donar-lo tant a l'aspecte de comunicació com al de la imatge i també al de la forma. Englobant els dos primers aspectes en un de més ampli i els dos darrers en un altre per la gran complementarietat que existeix entre imatge i forma. També cal distingir entre expressió-comunicació o llenguatge i allò que s'expressa o comunica. Partint d'aquestes premisses, el primer que li demanem al llenguatge és expressió, és claredat. Essent aquest llenguatge gràfic, se suposa que el gràfic, dibuix en aquest cas, sigui clar al màxim. Com ho aconseguirem?; primer pensant a fons allò que volem dir, Veure clarament en el nostre interior allò que volem transferir al dibuix, perquè el seu contingut sigui coherent. Però també el grafisme en sí ha de ser clar. No n'hi ha prou en tenir ben ordenades

les idees si després la nostra escriptura és poc clara o la nostra sintaxi és confusa. En aquest camp toquem de ple el concepte del dibuix per ell mateix. Sempre he defensat el concepte segons el qual art és llenguatge, comunicació. També que l'art plàstic és llenguatge plàstic; Cal no confondre els llenguatges artístics. Si el poeta s'expressa amb la paraula, o el músic amb els sons, l'artista plàstic ho farà amb les matèries que li són afins: els colors, els volums, i també els traços o grafismes. Tots sabem la passió de molts pintors a expressar-se simplement mitjançant el color, però també n'hi ha i tal vegada siguin millors, que han sentit la necessitat de l'expressió gràfica prèvia o complementària a la pictòrica. Tenim exemples en tot el Renaixement i més a prop en Goya, Ingres, Degas, Matisse, Picasso, per citar només els més notables.

El dibuix pot, tanmateix, ésser analitzat com a imatge o com a forma. Segons el sentit que donem als dos termes poden diferir més o menys, però tornem a recórrer al diccionari. Imatge-Figura, representació d'una cosa. Estàtua, efígie o pintura d'un personatge. Fis. Reproducció de la figura d'un objecte, per la combinació dels raigs de la llum. Reto. Representació viva d'una cosa per mitjà del llenguatge. Segons el diccionari, ens trobem que imatge és igual a figura i representació. Així doncs, el concepte figura correspondria més a l'aspecte físic de la imatge i el concepte de representació al seu aspecte interpretatiu i de llenguatge. Més conceptual el segon i físic el primer.

El diccionari ens descriu la paraula forma d'aquesta faísó. Forma: Figura externa d'un cos. Disposició de les parts d'un tot. Fòrmula i mode de procedir d'una cosa. Es pot constatar fàcilment que ambdues paraules <sup>imatge-forma</sup> són gairebé sinònimes. El diccionari empra la mateixa paraula per a ambdues en la

definició: figura. Però és evident que el concepte figura té un significat més totalitzador, més de conjunt que no pas el terme forma. És obvi que una imatge és imatge de quelcom concret, com un tot, mentre que forma -que el diccionari ens ho descriu també com a disposició de les parts d'un tot- pot ser entesa com quelcom més fragmentari. Un exemple. És fàcil d'imaginar-se la figura d'un arbre, d'una poma o d'una mà, i en aquest sentit, la forma d'un arbre, de la poma o de la mà coincideixen. Però ja ens serà més difícil d'imaginar la forma d'una articulació, com la del canell, per exemple, o la imatge d'una ungla o la nervadura d'una fulla. No obstant això, parlem amb facilitat de la forma del canell, de les ungles o de les nervadures d'una fulla, perquè la imatge correspon al conjunt i la forma al detall.

Partint d'aquest supòsit, es fa palès que els dos conceptes, tant el de detall o de part, com el de conjunt, tenen la seva importància. Que en un dibuix el conjunt no pot ésser descarat, és elemental. La forma particular de les parts n'és d'important, però no tant. Pot haver-hi un dibuix de conjunt en el qual les parts estiguin poc delimitades i ser un bon dibuix. Ja és més difícil trobar un dibuix excel·lent, de detall acurat, si el conjunt no està resolt. Per aquest motiu creiem que el conjunt, la imatge d'un dibuix, és més important que la seva forma. També pot ser un gran dibuix aquell en el qual les parts tinguin una contundència tan total que impedeixi veure afectat negativament tot el conjunt. En un cas així ens trobaríem davant gairebé, del dibuix perfecte. Però, insisteixo que això és summament difícil, però un dibuix de conjunt d'un Leonardo, sempre aconseguirà objectius més elevats de sublimitat artística.

Es podrien dir infinitat de coses sobre el dibuix i l'art. Cap de definitiva, però totes amb la seva part de veritat que ens acosten a la veritat major que és l'art en ge-

neral.

→ Pot estranyar que en una exposició del concepte d'una obra escultòrica es parli tant del dibuix. L'única raó és el meu ferm convenciment que l'artista que no sigui capaç de resoldre els seus problemes plàstics a través del dibuix, difícilment ho aconseguirà en la pintura o l'escultura. El meu concepte de l'escultura no tindria explicació sense tot el que he dit anteriorment. Per mi, l'escultura és primer que res un dibuix a l'espai. S'ha repetit fins a la sacietat que l'escultura és un volum i no és cert; més ben dit, no és del tot cert, és tan sols una mitja veritat, donat que existeixen infinitat de volums que no són escultura. En tot cas seria un volum dibuixat a l'espai. L'escultura, pel fet de posseir la tercera dimensió, ja és un "objecte" real, cosa que no succeeix amb la pintura i el dibuix que només ho representen i per tant són com miratges de la realitat propicis a l'engany de molts incauts. Considero imprescindible veure els dibuixos dels escultors i dels artistes en general, per a poder ajustar un judici de valor sobre el seu art. explorar  
FI SEGONA PART

→ Per mi l'art i per tant l'escultura és tot un univers tan complex, que em resulta difícil concretar-lo en una teoria molt coherent. Adhuc crec, com ja he exposat en parlar de la diferència entre ciència, investigació i art, que el que aquest té de sublim i imponderable, no pot ésser explicat raonadament sinó mitjançant la paradoxa i la contradicció, única manera aquesta de passar al món de la paraula l'etern misteri que tota obra d'art és en essència... Però això, que a més d'un pot semblar esquizoide, es veu regulat per la pròpia creació, que és la que dóna unitat a l'ésser artístic. Aquí rau la grandesa i la tragèdia del creador plàstic; en la seva possibilitat de contradicció quan, impulsat pel desig d'aproximar l'imponderable de la pròpia obra, empra la paraula. Un teòric no pot contradir-se a menys que desacrediti el propi discurs.

Ben al contrari ocorre amb l'artista plàstic, ja que aquesta és potser l'única forma d'acostar-se a la seva pròpia realitat insondable. Tant és així, que l'artista autèntic no pot arribar a saber d'antuvi, ni en la més recòndita interioritat de la seva ànima, quin serà el resultat de la seva obra, perquè aquesta, paral·lelament als dissenys del propi autor, té les seves lleis que la regeixen inexorablement vers un final imprevisible. Per aquesta raó, sempre m'ha sonat a buida fallàcia, el qualificatiu de busca <sup>o recerca</sup> que molts artistes donen com a resposta, en ésser interrogats sobre la pròpia obra. Aquest qualificatiu pot inclús semblar irònic donada la intrínseca humilitat que la recerca inclou en si mateixa. En art no es tracta de cercar ni de trobar. No es tracta de cercar ni de trobar quelcom, sinó de fer. Així de senzill: fer, però això sí, amb tota la humilitat que la grandesa artística requereix. Aquesta grandesa de l'art deriva del seu misteri. Atès que l'art és un misteri, voldria afirmar, precisament en aquesta època que ens ha tocat viure, tan cara a tota desmitificació, tot el seu valor just i autèntic. Ho repeteixo amb majúscula. L'art és Misteri, però un misteri viu i dinàmic. Em refereixo a què no té res a veure amb la màgia. La màgia ofusca l'esperit i l'enteniment; el misteri, per contra, ens permet de seguir avançant. El misteri és el camí obert davant nostre. <sup>l'art</sup> És el vehicle que ens mena, a través d'aquest camí, més enllà <sup>de</sup> ~~de~~ <sup>en</sup> ~~en~~ <sup>amb</sup> la ciència. Per tal motiu, dic que el misteri ens permet de continuar avançant; sense la seva incògnita, sense el seu fi-bló ens mancaria l'impuls imprescindible per a crear. Arribats a aquest punt puc asserir que el barem que ens indicarà la qualitat d'una obra d'art serà la quantitat de vivificant misteri que comporti.

No busqueu, per tant, en la meua obra, cap altre justificant que el voler captar tota la palpitant emoció dels cossos, la seva gràcia infinita, la seva puresa, el seu cap-

tivador atractiu, tota la immensa dignitat humana que contenen. En una paraula, voldria plasmar tota la vida que bull en el seu interior a través de la "forma viva" que es manifesta exteriorment. Qualsevol altra elucubració més o menys ben intencionada que sorgeixi sobre la meva obra li serà totalment aliena. La fi que sempre he perseguit és essencialment vital i plàstica. Tant el fet polític com el religiós, l'intel.lectual, el social, etc... a la meva manera de veure no influeixen per res en allò purament artístic. Si Maragall tenia per divisa de la seva poesia la "paraula viva", per la meva part voldria aconseguir la "forma poètica" <sup>en la meua escultura</sup> ~~Em refereixo~~ ~~a la forma~~ ~~escultòrica~~. Més enllà del tema i del propi contingut pretenc que la meva escultura subjugui per la pura forma. La perfecció d'un pòmul o la gràcia d'una curva són suficients per esdevenir una escultura. En això consisteix la "forma viva", la "forma poètica", la forma total, En definitiva, l'Escultura en majúscula.

*Paròla  
Introducció* →

Sobretot crec que cal interpretar la vida per damunt dels ismes i condicionaments de temps o circumstància, amb una visió clarivent de l'univers, lluny de tota idea preconcebuda. El vertader artista està per sobre de les ideologies. L'artista és un home pràctic i intel.ligent més que un intel.lectual. Llegiu, sinó, qualsevol text d'algun d'ells i compareu-lo amb un altre d'un intel.lectual del seu temps. Els més elementals principis psicològics ens ho demostren qlarament. L'artista realitza, materialitza la síntesi de la vida. L'intel.lectual, en canvi, idealitza, treballa amb idees. Mai com ara havia ocorregut que la ideologia precedís la pràctica; entengui's bé: no dic el pensament. Existeix el pensament intel.ligent del pràctic que actua a manera d'espurna que encén el motor de l'acció. Aquest és el cas de l'artista ja que la seva visió de l'univers constitueix un tot amb

la seva obra; per contra, el pensament de l'intel·lectual són deduccions teòriques sobre aquestes realitzacions o inspirades també directament en l'univers, sense passar, però, pel sedàs de la pràctica.

No ens ha d'estranyar que per l'època que m'ha tocat viure hagin influït en mi, de manera conscient o inconscient, autors com Marx, Freud, Marcuse, Mao-Tse-Tung, A. Hauser, Fischer, Sartre, Garaudy etc... però també d'altres tan oposats en el camp ideològic com: Camus, G. Marcel, Peguy, Maragall, Lao-Tse, Bergson, Bernanos, P. Valery, C. Riba, T. Merton i tants d'altres, però tots junts, cadascú en la seva proporció d'autenticitat.

És curiós constatar, com, d'entre els noms de les personalitats que han influït en la meua formació humanista i artística, n'hi ha de tota índole; músics, poetes, filòsofs, pintors, <sup>deu</sup>no esmenti escultors. De sobres és conegut el meu aprenentatge al taller de l'escultor Rebull. Els altres escultors m'han interessat d'una manera molt especial, és a dir; me n'interessen ben comptats exemples. Quasi diria que comptades escultures, algunes, per dissort, conegudes per mi només mitjançant els llibres, com és ara l'Auriga de Delfos o un deliciós Apol·lo de Kalamis conservat al museu d'Atenes. Altres com la Venus de Cnido vaig tenir el goig immens de viatjar a posta per a veure-la. Però les influències en la meua personalitat artística cal buscar-les més aviat en noms i personalitats molt heterogènies i àdhuc contradictòries. Així, al costat de concepcions tan vitalistes sobre la música, i l'art en general, d'un Pau Casals hi caben també influències tan llunyanes en el temps i l'espai com poden ésser les teories taoistes sobre l'art oriental. Ni que sembli paradoxal, no podria, en aquest moment, citar un sol escultor que hagi influït sobre meu ni que fos de forma indirecta -apart de Rebull, com ja he dit-; sí, però, que em complau manifestar les influèn-

cies o les coincidències amb les idees de molts pintors i amb les seves obres respectives. Subscric totalment la idea que Matisse tenia de l'art quan afirmava: "somnia amb un art equilibrat, pur, tranquil·litzador, sense temes inquietants ni torbadors, que serveixi per a qualsevol treballador, intel·lectual, home de negocis o artista, com a lenitiu, com a calmant cerebral, com una mena de bon silló capaç de relaxar de les fatigues físiques" (12). També estic d'acord amb la seva idea de novetat en art quan manifestava: Probablement se'm dirà que és lícit esperar d'un pintor altres punts de vista referents a la pintura, i que en definitiva no m'he mogut de llocs comuns. A això respondré que no hi ha veritats noves. El paper de l'artista, com la del savi, es basa en escollir veritats corrents que li han estat repetides amb freqüència, però que adquiriran davant d'ell una novetat i que les farà seves el dia en què hagi pressentit el seu sentit profund" (13). Em satisfà d'haver trobat aquest fragment de Matisse perquè ve a corroborar la meua idea sobre l'originalitat de l'obra artística.

Durant alguns anys hi ha hagut una exagerada mitificació de l'originalitat. Dic exagerada perquè l'originalitat en si mateixa no és cap mal, ans el contrari. Però tinguem en compte que hi ha hagut una gran confusió entre originalitat, autenticitat i espontaneïtat. L'espontaneïtat no confereix cap patent de qualitat artística. Adhuc en el cas que aquesta produís una obra aconseguida, més aviat fóra en detriment de <sup>l'ambició de</sup> l'~~esmentada~~ obra, ja que l'espontaneïtat no deixa d'ésser, o quan menys de posseir una gran dosi d'automatisme, i tot automatisme redueix la voluntat. I quan la voluntat flaqueja, ja em direu què queda de la personalitat.

És, doncs, evident que en mermar-se la voluntat, la identitat i l'autenticitat de l'obra artística ja pot quedar ~~dannada~~. És amb la reflexió, amb el replantejament, amb l'au-

tocorrecció que l'obra anirà adquirint més legitimitat. Com més consciència, més personalitat contindrà l'obra i per consegüent, més autenticitat. Pertocant a l'originalitat em remeto a l'opinió de Matisse. Però no seria el fruit de l'acció conscient la més veritable de totes les originalitats?. Es cau sovint en l'error de buscar l'originalitat a través de la consecució d'un estil propi. Precisament l'estil en si és l'antítesi de tota originalitat, ja que l'estil es una "manera" determinada de concebre l'art. Estil equival a mòdul, regla, cànon... La vertadera obra d'art està mancada d'estil. Allò que dóna qualitat a una obra d'art no és el seu estil sinó aquest imponderable que venim defensant des del principi. Escolliu a l'atzar un grup d'obres que tinguin un mateix estil o tendència. Sens dubte, dues o tres seran superiors en qualitat artística. Doncs bé, "allò" que dins del mateix estil i que moltes vegades no sabem amb prou exactitud en què consisteix, malgrat sobresortir una obra d'entre les altres, és el que constitueix l'originalitat artística. Igual esdevé en el camp de la personalitat, ja que aquesta no consisteix en el que un individu pugui tenir de distint als altres, sinó en la qualitat d'allò que és comí als altres components del grup al qual pertany.

De tot el que porto dit se'n desprèn que l'art, quan és autèntic, és per si mateix original i mancat d'estil. L'essència més fonda de l'art sempre és de naturalesa abstracta. L'art de bona llei és el que per sobre de qualsevol figuració, "és". L'art no són les anècdotes, ni les textures, ni les maculatures, ni les figures, ni els signes. L'art està en la re-presentació de la vida. Això no és fàcil ni per l'autènticament dotat, bona prova n'és el fet que no totes les obres d'un mateix artista són igual de reeixides. Per això reivindico abans de tot autenticitat, vida. La resta seran afegitons. No vaig a favor ni en contra de l'art "so-

cial" ni d'un art de "museu", ni d'un "art pop", ni de qualsevol altra d'aquestes ximpleries que no passen de ser això, per més que se les adjectivi afegides a la paraula art. Sincerament crec que aquests o qualssevol altre afegit, més aviat oculten l'art i li fan un favor ben minço. És massa fàcil "explicar" l'art a través d'un "isme", estil o tendència, defecte massa frequent per desgràcia. Moltes vegades es veuen influències i tendències on tan sols hi ha coincidència, ja que es copia menys del que alguns suposen, alhora que es coincideix bastant més del que alguns "erudits" volen admetre. Massa vegades es dona més importància a l'"isme" que és contingent que no pas al mateix contingut. És així clar, perquè els "ismes" es veuen, es poden historiar, comparar, catalogar. Aquest és el motiu pel qual, tant se'n parla. Però en tot això hi ha també molt confusionisme ja que el que és essencial en art, no es veu amb els ulls, ni és catalogable, ni computable, i molt menys comparable.

Una de les constants de tots els temps ha estat que l'administració, el burgès, o el poder en general, han assimilat qualsevol d'aquestes tendències amb la il·lusió de dirigir-les. Però el gran art de tots els temps ha estat sempre per sobre de tota tendència i del poder, escapant a qualsevol classificació. Per tot això s'ha qualificat de revolucionaris als grans artistes que foren precursors, està clar, de les tendències que immediatament els seguiren en el temps. La realitat és que els artistes no han estat precursors en el sentit d'haver-se inventat l'estil posterior a ells, donat que la seva preocupació no es fer quelcom diferent sinó més aviat ser autèntics. Quan s'és autèntic i es té talent, passa que sorgeix la figura capital i el que és summament lògic és que les generacions immediates s'hi reflecteixin.

Però l'art no continua ni tan sols en tot el corpus obrístic d'un mateix artista. L'art comença i conclou en cada obra independentment de les altres. És per aquesta raó que l'art no és progressiu ni acumulatiu. El progrés només es dóna en els coneixements que ens porten al descobriment i aquest al seu torn ens mena al següent. Però la creació no pot ser mai progressiva per naturalesa. L'acte creador comença i acaba en cada circumstància que es produeix. D'aquí la radical diferència entre ciència i art que des del començament he vingut mantenint. Així segons L.W. H. Hull "és aquesta una distinció d'ús comú, encara que no sigui precisament fàcil de determinar. Tal vegada ens aproximariem a la seva essència dient que les ciències descobreixen i les arts creen".

Per això dic que l'art no és progressiu ni acumulatiu com ho és la ciència. En el camp científic un coneixement porta a l'altre amb absoluta certesa, irremissiblement com els graons d'una escala ens condueixen progressivament al pis superior, l'un rera l'altre. Però el progrés de creació artística comença de nou cada vegada que s'origina una obra. Únicament l'experiència tècnica, l'ofici, serà aplicable cada vegada més perfeccionadament. Amb això no vull pas dir que es disposi de fórmules aplicables a distintes obres. Tant les fórmules com els estils són la més fecunda llavor d'amanerament. En la pràctica de l'art no es pot partir mai de coneixements previs -entengui's certeses- com passa en el camp tècnic o científic. Tal volta aquí rau la suprema diferència entre aquests dos móns. Si en el procés creador treballéssim amb certeses, amb coneixements previs, el mateix concepte de creació s'anorrearà automàticament. Només si el procés creador sorgeix d'una incògnita, la creació pot ser tinguda com a tal.

A fi que la creació sigui artística, cal proposar-se

quelcom únic i individual, a tal extrem que podríem parlar, àdhuc d'una certa personalització de l'obra d'art. Dient això no em refereixo en absolut a la personalitat de l'artista creador, que ja és inqüestionable que ha d'estar també continguda totalment en l'obra creada, sinó més aviat en relació amb l'obra en si, independentment de la relació amb l'autor. Em refereixo, és clar, a l'èsser de l'obra creada. Allí radica un altre dels distintius de l'obra d'art que la distingeix de l'objecte decoratiu. De tal <sup>manera</sup> faísó, el llenguatge més propi pels conceptes artístics estaria més pròxim a l'ontologia que a l'estètica.

Aquest ser, aquesta individualització de l'obra d'art, es referirà sempre al seu esperit profund, ja que com més amunt esmentava, en art poden simultanejar la coincidència amb l'èsser únic. Coincidència sobre-tot a la intensitat perseguida, però moltes vegades també morfològica <sup>iconogràfica</sup> o temàtica. Val a dir, també, que no tan sols és lícita aquesta incidència, sinó que pot inclús ser triada sense que això resti una engruna de valor a l'obra, sempre i quan l'altra, la profunda i intencional també hi sigui present. Per què no hauria de ser lícit, em pregunto, prendre el mateix art com a motiu d'inspiració com si d'un motiu de la naturalesa es tractés?

Pensi's, com exemple, en les sèries picassianes de les Menines, o en els treballs sobre les dames d'Alger, basant-se en l'obra de Delacroix, o quan agafava per model a Pousin, o en l'època ingresiana, o en la primerenca a la manera de Toulouse-Lautrec. I no ha esta només Picasso qui ha agafat el mateix art com a motiu per a construir el seu propi. Totes les grans cultures de l'antiguitat creaven sobre esquemes i cànons pre-establerts, però, qui negarà la qualitat de les seves reeixides, independentment del lloc que ocupin?

De manera particular em va passar un cas molt il·lustratiu del que acabo d'esmentar. L'any 1972, per a ser exac-

tes, fullejant un llibre d'art em vaig fixar per primera vegada en una reproducció d'un quadre de Bernard Buffet datat l'any 1949 i que es troba al Museu Municipal d'Art Modern de París, titulat "Tres nus". La similitud temàtica i compositiua amb la meua obra "El lligador" de l'any 1969, és innegable. Qui creurà en la coincidència?. Ben pocs, sens dubte.

Sintetitzaria tot això dient que es tracta d'una coincidència amb creativitat o també de creació coincident. És inútil aportar els innombrables exemples de la història de l'art; cal només citar els caps de Duchamps, Picasso i les màscares de Gargallo amb les seves homòlogues congolenyes. O també algunes de les escultures de Picasso i també de Giacometti d'una estilització superallargada amb alguns bons exemples d'escultura arcaica etrusca. I algunes obres de P. Klee tan coincidents amb alguns exemplars de l'art ibèric lleuantí. I així podríem arribar fins a l'infinit. Allò realment important és adonar-se de la coincidència en el món de l'art i no confondre'l amb una manca de personalitat de l'artista. Ja hem dit que la qualitat d'allò que tenim en comú és el que denota el grau de personalitat. Així podríem sintetitzar afirmant que personalitat és més bé sinònim de qualitat que no pas d'originalitat.

Quan el conceptualista Daniel Buren reivindicava l'anonimat, no només de l'obra artística sinó també del propi autor deslligat de l'obra, no ens aportava res nou sobre la personalitat de l'art en general. La creació de mites ha estat en tots els temps fruit de determinats i molt concrets interessos. Fins <sup>ht</sup> quan existeix un vedetisme altament manifest, en el seu "ésser"; <sup>obra d'art</sup> no sofreix cap alteració, sinó que roman ella mateixa per sobre de qualsevol circumstància. És evident que no es pot confondre la personalitat, tant de l'obra com del propi creador, amb aquesta creació de mites, però ja que el fet correspon a interessos concrets aliens a l'art, l'assump-

te ve estretament relacionat amb la vella polèmica a l'entorn de la intemporalitat de l'art i del seu compromís. Certament que tota obra comporta un compromís, tant si és netament manifest o volgut per l'artista, com si, per contra s'hagués volgut escamotejar, puix ningú no pot evitar els judicis de valor de l'espectador, que són els que en definitiva formen el cos del delictes d'aquest compromís. No és menys cert que el temps passa mentre que l'obra perdura i que el compromís, inclòs el més radical i aconseguit, pot, al decurs del temps, deixar de ser-ho. De l'obra només en perdura allò que realment compta en ella i que no és res més que la seva pròpia existència. Però aquesta existència, enllà del temps en què l'obra fou construïda, està subjecte a uns condicionaments distints dels que la produïren i entre els quals s'hi troben les apreciacions i els judicis de valor dels espectadors de l'hora present.

És ben palès que si ara construeixo d'acord amb la meva realitat sociològica, emocional, intel·lectual, política, professional, etc... us podeu quedar satisfets afegint o traient tots els adjectius o condicionants que vulgueu, la meva realitat actual, encara que força limitada pels condicionaments de torn, constitueix l'únic nord del qual <sup>se</sup>disposar com a nexa d'unió amb l'entorn present incloent-hi també l'esdevenidor. Malgrat tot, el meu objectiu és tan elemental i obvi que es converteix en tòpic. Si faig una obra que em satisfaci, fins admeto que em justifiqui, pot alhora satisfer i justificar d'altres, posat que jo, a semblança de tants d'altres, sóc també fruit del moment històric present.

Dic això perquè no són pocs els que pretenen fer creure que el progressisme ciutadà i polític coincideix amb el que es ve anomenant art d'avantguarda. L'únic que aconsegueixen <sup>des que així pensen</sup> és fer patent la desconeixença de molts exemples històrics

de signe invers i ~~allora~~ exterioritzar el seu radical partidisme <sup>alhora que</sup> ~~que~~ demostrin ignorar que també ells han quedat, temps ha, a la "reraguarda", forgitats pels innumbrables "ismes" de torn. Ens posaríem d'acord mitjançant el convenciment que l'única manera de no passar de moda, és precisament no seguint-la.

Entenc que la funció de l'art no és denunciar com alguns corrents actuals de l'art pretenen, sinó extasiar. No, descobrir les vulgaritats de la vida diària, ni tan sols les injustícies, per lloable que sigui fer-ho, perquè per això existeixen les ciències socials. L'art ha de treballar en l'interior de la persona i portar-la a nivells d'humanitat superiors. Abraham Maslow ha dit: "la relació de comunicació entre la persona i el món, és una relació dinàmica de formar-se mútuament i d'elevant-se o rebaixar-se mútuament; un procés que es pot anomenar "isomorfisme recíproc". Persones de nivell elevat poden entendre un coneixement de nivell més alt encara, però també un nivell més alt en l'entorn físic tendeix a elevar el nivell de la persona, igual que un nivell baix d'ambient tendeix a rebaixar-la. Es fan cada vegada més l'un a l'altre" (14). En aquesta teoria estructuralista de l'isomorfisme en la percepció, pot trobar-se el fonament de la possible regeneració de l'art actual, en el sentit de tenir la doble missió d'elevant la persona a nivells superiors de percepció.

D'acord amb aquestes ratlles, el meu art és indigent abans que; compromès, capitalista, socialista, progressista o qualsevol altra cosa. Nascut en la indigència no té l'obsessió del "missatge" ni de la "denúncia" sinó la d'omplir aquelles aspiracions i apetències tan pròpies de tot home i de totes les èpoques, malgrat que hi hagi, avui dia, qui afirmi el contrari.

Així, doncs, lamentaria moltíssim que en les meves escultures algú hi veiés només "art del renaixement" en el

pitjor i més despectiu sentit. L'art quan és autèntic està per sobre del temps i de les èpoques. El cert és que hi ha artistes a qui agrada seguir la moda i altres a qui no. Això no priva que tant els uns com els altres puguin estar bé. Es pot anar vestit a l'última moda amb un model, ben tallat, impecable i elegant o amb un vestit de pèssim gust. Hom pot vestir fora de la moda i el seu vestit ser elegantíssim. Per consegüent, la qualitat del "vestit" (també de l'art) no rau en si està d'acord amb la moda, sinó en quelcom intrínsec en si. Els elements; teixit, tall, model, bon gust, etc... són elements que juguen un paper més decisiu que la mateixa moda al moment de valorar la qualitat de la peça.

<sup>Es evident</sup>  
 Pense que la meua escultura té molt més d'actual que no pas del renaixement i que la preocupació pel "modern" és propi dels subdesenvolupats. Mireu sinó els països endarrerits que sempre ullen als països rics i pròspers per imitar-los en tot el que fan de modern. De manera semblant ocorre a nivell d'individus. Només els mancats de personalitat temen quedar endarrerits i esguarden constantment al seu voltant per tal de veure que és el que "es porta" en aquell moment.

L'artista, <sup>l'única</sup> la major ambició del qual sigui la novetat, només aconseguirà sorprendre, però no pas emocionar, que és en última instància el que ha d'aconseguir una obra artística. Aquell qui busqui l'"efecte" abans que l'expressió autèntica i serena, està més proper a l'histrionisme que no pas a l'artista veritable.

Quan faig escultura oblidó tota qüestió que no sigui la purament escultòrica. Fins i tot <sup>o sobre tot</sup> el tema de la pròpia obra, i em centro de manera exclusiva en el pur concepte de la forma. Oblidant tota ideologia em preocupo en crear una forma; una forma viva, qui gosarà negar-la?. I això és prou difícil, ja que entre la gran quantitat d'escultures existents ben po-

ques són vives. Tots els teoritzants de l'art que anteposen una idea o motiu qualsevol -com a finalitat de l'art- a allò que realment li és propi, que no és altra cosa que la vida més autèntica i més directa, falsegen no només la història sinó la mateixa realitat de l'art.

Referint-se a aquest tema Cezanne deia: "Quan pinto no penso en res. Veig colors que s'ordenen com volen. Tot s'organitza: arbres, roques, cases, mitjançant taques de colors" (15).

Matisse deia també: A mi la sensació se'm manifesta primer i la idea ve després. Si veig un ram de flors i m'atrau, pintaré alguna cosa. Els cubistes, en canvi, concebien una idea i després es preguntaven... Quina sensació em produeix?. Però jo no puc de cap manera comprendre aquest procés. Sempre m'he guiat pel que he fet, mai pel que he pensat" (16).

En aquest sentit i al·ludint l'art, Dwigth Macdonald ha escrit que "el nostre gust pot haver estat corromput, no tan sols per la cultura de les masses sinó també per la de les minories".

Es tracta de fer un art intel·ligible i també apassionant, no tan sols per a les persones excepcionalment dotades sinó també per a un públic molt ampli, a l'estil de Sócrates quan parlava de filosofia, i de Plató que l'escrivia de manera que milions de lectors no han oblidat mai.

És escultura de bona llei només la que té un caire universal, <sup>seu aditiu.</sup> Tan nefastes són les cultures de "masses" com les de les "minories". Com diu Sartre "La cultura no salva res ni a ningú, no és vàlida per a justificar. Però és un producte de l'home que s'hi reflexa i s'hi reconeix; únicament aquest mirall crític li ofereix la seva imatge" (17).

El director de cinema rus Yutkevich interpel·la els seus col·legues francesos d'aquesta manera: "Per què aquest

cinema amarg, trist i fatalista per a un poble que demana esperança?".

D'ací la meua convicció que l'artista plàstic, a més de mostrar l'univers, ha d'ajudar els homes a transformar-lo i per això li caldrà mostrar també la part bona i positiva del món; haurà de donar pautes que serviran de meta a aquests homes en la seva labor evolutiva.

Sempre he jutjat primordial ser un bon home a ser un bon artista, però això no exclou d'aspirar a ser el primer, el millor escultor, més encara, pressuposa aquesta primera aspiració per tal de posseir l'altra, perquè no hi pot haver divorci entre allò que fem i el que som.

Poca cosa podem explicar de l'art. Desconfieu d'aquells pintors o escultors que han d'escriure llibres per a explicar la seva obra. És per això que procuro emprar el llenguatge universal de l'escultura. Hi ha més d'un artista ben notable d'entre els que aousen dels llenguatges "subjectivistes" que s'excusen dient que, aquells que no saben anglès o xinès, no poden dir que en un text escrit en aquest idioma no hi diu res, pel simple fet de no entendre'l sinó que el que cal és estudiar-lo per a poder-lo entendre després. Jo en pregunto; com és possible que sense saber xinès, si que en canvi entenc i soc capaç de llegir el seu art?. No es tracta, doncs, de dividir el món de l'art en "abstractes" i "figuratius" sinó en "subjectius" i "objectius". O dit d'altra manera, en clarificadors i obscurantistes, donat que l'artista, al meu entendre, és el qui sap mostrar tot el misteri i l'emoció de la bellesa plàstica circumdant i no aquell altre que excessivament carregat amb el bagatge del seu orgull pretén disfressar-lo artísticament amb la pretensió que el públic hagi d'aprendre's el seu autolimitat llenguatge. Com si el realment important fos l'idioma per sobre d'allò que hom vol dir.

La natura és tan evident que els que no l'entenen tenen por de fer el ridícul i es parapeten al darrera d'infininitat d'estils, modes, o "ismes" en lloc de donar una interpretació clara de la veritat plàstica de l'univers.

Però els misteris de la forma són inesgotables. La seva geometria es regeix per unes lleis pròpies que cal no confondre mai amb les de la ciència geomètrica. En tot cas aquesta serà sempre filla d'aquella, però mai al revés. És obvi que la geometria com a ciència és cosa útil per al millor coneixement de la forma, però no podran confondre's mai perquè no són una mateixa cosa; si ho fossin, el millor geòmetre del món seria el més gran artista.

Per mi l'escultura sempre serà un problema de síntesi. Aconseguirem la síntesi geometritzant la llei orgànica o vitalista i viceversa. Hi ha d'haver un principi; però no el geomètric o l'orgànic, sinó l'orgànico-geometritzant, sense que arribin mai a interposar-se, ans el contrari; han de complementar-se en un tot viu.

Arribats a la gran síntesi, ja tot és igual. Actualment hi ha un excés de tecnicisme en l'art, de filosofia, també de teoria. La gran síntesi és molt més senzilla, com un somriure o un plor. És indistint: un miserable objecte o una taca informe d'una paret, com un paisatge amb el mar al fons, o un nu. La gran síntesi de l'art pot realitzar-se en la més absoluta despreocupació, en el buit total.

Encara que l'art i la lògica no tinguin res a veure, també existeix una lògica de la forma. Per això és tan condemnable la quasi mania de crear formes poc lògiques, rebuscades i impopulars. El secret del gran art rau en moure's dintre d'una "forma" que no repel·li a l'ésser més popular i humil ni a l'esperit més elevat i culte. Així mateix opinava Cezanne quan deia: "existeix una lògica del color i el pintor cal que l'obeeixi i no pas a la lògica del cer-

la síntesi

FI DE LA  
QUARTA PART

vell. Quan es perd en aquesta darrera, també ell està perdut" (18).

En realitzar una escultura del cos humà, no persegueixo de cap manera, la seva imitació. El que pretenc és mostrar la seva arquitectura i la seva geometria en cadascuna de les seves parts per infima que sigui. És mostrar al món la meravella del seu misteri.

*probable vital*  
Per això procuro interpretar les formes inorgàniques geomètriques com una cosa viva i les formes vives amb esperit geomètric. D'aquesta manera les meves escultures contenen una bona dosi d'abstracte. El que cal és no confondre l'abstracció amb la desintegració, ni el realisme amb l'anècdota o el literaturisme.

L'escultura serà de bell antuvi construcció, estructura. Quan en una escultura té més importància l'epidermis que no pas l'espai que ocupa, tindrem decoració però mai art escultòric; com a màxim podríem parlar de decoració escultòrica. Així, aquest tipus de decoració que actualment s'esti-lla en molts edificis, no té res a veure amb l'escultura. Hi va haver un temps que la decoració dels edificis, que tampoc tenia gaire cosa a veure amb el vertader concepte escultòric, es feia en pedra. Actualment ha degenerat al ciment. L'escultura, entengui's bé, no és <sup>realitzable</sup> ~~per a reproduir-la~~ a través de motlles. Per això referint-me al quefer escultòric bé podria qualificar la "talla" com el procés per antonomàsia de produir escultura, situant-la d'aquesta faisó en l'àmbit del més pur concepte escultòric.

Salta a la vista que la talla no és l'únic mitjà per arribar a la plenitud escultural, però sí que es pot sostenir que és el millor barem amb el qual podem calibrar l'escultura de bona llei. Puc afirmar en aquest sentit i amb ènim de definir el concepte del que entenem com "escultòric", que només és bona escultura aquella, i sols aquella, que es pos-

sible realitzar-la en talla, sigui pedra, fusta o altra matèria.

Que quedi, això no obstant, ben clar que em refereixo a la manera d'interpretar el volum, i no precisament al tema o anècdota ja que aquest per la seva morfologia podria venir obligat a ser fos en metall i no per això deixaria de pertànyer al més pur i noble concepte d'escultura, sempre que, agafant qualsevulla de les seves parts o fragments per separat, puguem interpretar-la en talla, perquè resulti més clara la idea, agafem un exemple al revés. En la segona meitat del s. XIX, l'escultura europea venia polaritzada per dos escultors que representen el prototipus de la idea que pretenc exposar. Es tracta de Rodin i Hildebrand. D'antuvi podria semblar que l'antagonisme d'aquests dos gegants de l'escultura era tan sols de signe temperamental. Rodin, fogositat manifesta. Hildebrand, cerebral, la intel·lectualitat feta escultura.

Però no es tracta només d'això. Hi ha quelcom més profund. Rodin tenia de l'escultura una concepció basada en el moviment. Rodin hauria pogut ser un escultor més complert d'haver nascut cinquanta anys més tard. El corrent impressionista el va agafar de ple influenciant-lo amb excés, fins a l'extrem de no poder-se'n sustreure. Tenint present que l'impressionisme basa tota la seva raó de ser en la llum, podem deduir clarament on radica la raó de base de l'escultura rodiniana. En ella la llum hi juga un paper de primeríssim ordre, més i tot que el propi volum, cosa que es contradia amb el més pur concepte escultòric que es basa en l'estructura. Malgrat tot, Rodin ja endevinà l'essència del concepte escultòric, almenys així ens ho ha transmès qui fou amic seu i propagandista del impressionistes, Camille Mauclair, en la cita de Rodin que es refereix al treball escultòric. "Treballar basant-se en els perfils, en profunditat i no per super-

ficiés pensant sempre en les poques formes geomètriques a partir de les quals es desenrotlla tot l'univers natural, i fer perceptibles aquestes formes eternes en el cas individual de l'objecte estudiat; aquest és el meu criteri... I m'atreviria a dir, fins i tot, que la vertadera posseïdora de les coses és, no l'aparença, sinó la veritat cúbica" (19). El subratllat és meu per a ressaltar la raó i alhora la contradicció de l'obra de Rodin. També he subratllat "m'atreviria" per fer notar que Rodin havia entès quin era l'embrió del secret del concepte escultòric, però no gosà posar-lo en pràctica, encara que en el seu pensament ja niava la idea cubista, perquè portar-ho a terme en ple impressionisme era summent difícil. La cosa ja venia de lluny. Ell també explica com l'escultor Constant l'aconsellava ja als seus inicis de la manera següent: "Quan en el futur realitzis una escultura, no percebis les formes en el pla sinó sempre en profunditat... Considera tothora la superfície com l'extremitat d'un volum, com si fos un punt més o menys gran projectat vers on tu et trobes" (20). Aquest consell, diu Rodin, m'ha estat sempre molt útil i d'ell deriva la realitat de les meves figures. En lloc d'ésser superficial -d'existir només en la seva superfície- semblen sorgir de dins cap enfora, exactament com la pròpia vida" (20). Tot això està molt bé, però no resulta cert al cas de Rodin. Ell mateix s'atribuïa més virtuts de les que tenia, i per contra, patia defectes que ell, en teoria, refusava. El cert és que aquest fenomen ocorre freqüentment. Les intencions, que solen ser filles de les teories, acostumen a anar més enllà de les realitats. Això que és tan patent a nivell d'experiència individual, també succeeix a nivell col·lectiu quan es contempla l'esdevenir dels diversos estils que es van succeint en el decurs de la història de l'art.

Precisament l'aspecte més rellevant, mes contundent;

la característica més genuïna de l'estructura rodiniàna rau en la seva superfície. En ella hi trobem la representació més universal de l'escultura impressionista que equival a dir, de l'escultura més antiesculturàica. La vibració de la llum jugant per les irregularitats de la superfície és més notòria que l'estructura interna de la forma. No vull dir amb això, que l'estructura no existeixi, però roman oculta en un segon pla, quan en la realitat del més rigorós concepte escultòric, l'estructura de la forma és per si mateixa escultura.

A Hildebrand li passa a l'inrevés de Rodin. Ell, que parla tant de l'estructura de la forma, s'equivoca enfocant la solució de l'estructura a través dels plans. Com en Rodin, i encara que sembli paradoxal, en les escultures de Hildebrand l'aspecte més patent no és l'estructura sinó la superfície. Però així com les superfícies de Rodin són més pictòriques que no pas escultòriques -ja que busquen el joc de la llum en les superfícies, abans que la seva regulació amb la justa relació i distribució del volums-, les superfícies de Hildebrand, pel contrari, són més escultòriques, però buides, mancades de l'essencialitat de l'estructura interna que els dona consistència. L'error de Hildebrand és d'origen, perquè el moll de l'os de l'escultura no està mai en els plans com ell preconitzava, sinó en l'estructura interna de la forma. Al meu entendre, caldria erradicar del tot la noció de plans de la terminologia escultòrica. La gran escultura d'un Kalamis, d'un Fidies, per citar dos clàssics afins a la temàtica d'ambdós, equidista tant de Rodin com de Hildebrand, perquè la suprema síntesi de perfecció dels clàssics on no falta el punt just d'emoció i ardor humanes, no la trobem en l'obra de Hildebrand per detriment, ni en la de Rodin per excés.

He fet aquesta comparació amb l'obra de Rodin i la de Hildebrand perquè quedi ben clar el meu rebuig a tota

escultura que a semblança de la de Rodin opti per sublimar les seves irregularitats inadmissibles en pedra. Valgui també el meu rebuig per tota aquella que per un excés de raonament se situa al vertent oposat, si és també estèril. He aportat dos autors que són clars exponents dels conceptes més usuals en l'escultura i que vénen a marcar els límits per un i altre extrem d'allò que és imprescindible evitar en l'escultura.

Al meu entendre, el vertader camí del concepte escultòric en els temps moderns s'inicia amb Maillol, l'obra del qual és equidistant de l'impressionisme rodinià, així com de la cerebral visió de Hildebrand. Amb l'aparició de Maillol en el món de l'escultura, es palesaren noves virtuts plàstiques derivades de les que havien constituït el substrat i les constants de l'escultura tradicional mediterrània. Així, la irradiació de la influència que les cultures <sup>més septentrionals</sup> ~~nordiques~~ escampaven per tota l'escultura europea durant el S. XIX, a partir de Maillol van perdre domini, en benefici de tota la milenària tradició de l'escultura mediterrània i grega en particular. La irrupció de l'obra de Maillol amb trets de rigor conceptual i maduresa va obrir un camí nou a l'escultura i va trencar la línia vuitcentista. Això comportà un canvi radical en l'enfoc del concepte escultòric, immers fins llavors en la dispersió impressionista, passant a formes sòlidament cenyides, canviant el predomini de l'expressió per la mesura, l'aparença per la tranquil·la realitat.

D'acord amb la visió que va iniciar Maillol, equidistant dels desbordaments impressionistes d'un Rodin i del fred racionalisme germànic, per a mi el vertader concepte d'escultura és una síntesi molt complexa i equilibrada. No n'hi ha prou que en l'escultura hi participin tots els components de la personalitat de l'artista per tal de ser considerada dins d'un concepte notòriament escultòric. És també primordial que

els porcentatges siguin summament ajustats i dosificats. No hi pot haver equilibri ni a favor ni en detriment de cap. La intuïció i la freda raó han de participar-hi en la seva justa mesura. La sensibilitat i la sensualitat han d'anar agermanades amb aquells valors més elevats de la intel·ligència i de l'esperit. En l'escultura tot el que és analitzable i raonable hi ha de ser i en grau òptim, però solament com a vehicle expositor de tot el que no podem veure amb els ulls i que tan essencial és a tota obra d'art.

Una escultura és inacabable. Quan estic a punt de deixar-la per llesta, sempre trobo un dit, un perfil o un volum que no està del tot ajustat. Llavors, sense presses, ni pereixa, agafo novament les eines i torno a modelar o a insistir sobre la matèria a semblança del músic que en els seus llargs assaigs va perfilant la melodia i afinant el seu so. La clau està en què aquest llarguíssim procés d'elaboració, lluny de ser en detriment de l'espontaneïtat, constitueix la seva cúspide en atènyer aquell sentiment d'absoluta justesa i claredat manifesta, sense que calgui cap anàlisi especial ni gaire saviesa per a ser captada.

L'obra realitzada d'aquesta manera, crea aquell pesigolleig que ens produeix la sorprenent presència del misteri que, per inel·ludible, fascina, inquieta o molesta, segons quina sigui la nostra predisposició.

Arribats en aquestes fites ens adonem de la diferència que separa l'apassionant món de la ciència d'aquest altre tan meravellós de l'art. Ambdós podran fins i tot complementar-se, però no arribaran mai a fondre's i molt menys a confondre's.

El dia que en qualsevol obra meva hi entrelluqueu un alè de vida, feu-m'ho saber i creuré que la meva labor no ha estat estèril.

Josep Salvadó i JASSANS

NOTES

- 1- GARAUDY ROGER "Estètica y Marxismo" Ed. Martínez Roca S. A., Barcelona 1969 Pgs. 18 y 19
- 2- PICASSO PABLO { "El Credo Artístico" Ed. Norte y Sur Madrid, 1966 - Pgs. 183-184. Col. Testimonios
- 3- HAUSER HARNOLD "Historia del Arte y de la Cultura" Ediciones 62, Barcelona
- 4- KLEE PAUL
- 5- HESS WALTER "Documentos para la comprensión de la pintura moderna" Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1959. Pg. 68
- 6- MATISSE HENRI "Sobre Arte" Barral Editores, Barcelona 1978. Pgs. 159 y 160
- 7- HESS WALTER "Documentos para la comprensión de la pintura moderna". Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1959. Pg. 39
- 8- HESS WALTER "Documentos... ídem, ídem. Pg. 26
- 9- CHAUBRIN JEAN-FRANÇOIS "Goya" Ed. Daimon, Barcelona 1970. Pg. 261
- 10- HESS WALTER "Documentos... Pg. 55
- 11- RACIONERO LUIS "Estètica taoísta" Barral Editores, Barcelona 1975. Pg. 95
- 12- HESS WALTER "Documentos... Pg. 53
- 13- MATISSE HENRI "Sobre Arte" Barral Editores, Barcelona 1978. Pag. 33
- 14- MASLOW ABRAHAMH "Isomorphic Interrelations Between Knower and know" en Gyorgy Kepes ed., Sign, Image, Symbol, cit., pg. 134 (Citat per Luis Racionero en "Textos de Estètica Taoísta" Ed. Barral Editores, pg. 42

- 15- WALTER HESS "Documentos... pg, 28
- 16- WALTER HESS "Documentos... pg. 66
- 17- SARTRE JEAN-PAUL
- 18- WALTER HESS "Documentos... pg. 25
- 19-
- 20- WITTKOWER RUDOLF "La escultura. Procesos y principios" Alianza Editorial, Madrid  
Pg. 272



## DEL APRENDIZAJE TRADICIONAL DEL ARTE EN EL TALLER A SU ENSEÑANZA EN LA UNIVERSIDAD.

Hablar del aprendizaje tradicional del arte en los antiguos talleres, hoy aquí, no creo que tenga demasiada utilidad, sobre todo el aspecto historicista de la cuestión. En todo, caso nos podría servir como introducción al tema de, como es o debería ser, la enseñanza del arte en la Universidad, hoy. Ello nos aportaría sin duda algunas sorpresas, dado que ni los talleres eran todos meros centros de ejecución manual, ni las aulas universitarias son siempre los templos del saber que deberían ser. Por este motivo creo conveniente hacer más hincapié en lo que debería ser la docencia artística en la Universidad, que no en una exposición comparativa entre ésta y los antiguos talleres. No se trata de constatar el bajo nivel académico de los talleres frente a una élite intelectual de la Universidad, primero porque no siempre es así, y en segundo lugar porque, lo que da hondura y calidad a una enseñanza, no es la institución que la imparte, sino el maestro que transmite el saber. Es cierto que en los talleres no se daba una formación intelectual de un modo sistemático, como suele darse en las escuelas i universidades, pero también a todos nos consta que los antiguos aprendices de artista, que se formaban en los talleres, no solían conformarse con la mera asistencia al taller, sino que complementaban su formación asistiendo a alguna escuela como Artes y Oficios o similar.

El que les habla ha tenido la inmensurable suerte de haber aprendido en uno de estos talleres que se pueden considerar en algunos aspectos superiores a muchas aulas universitarias. La superioridad educativa tanto profesional como intelectual de este taller respecto a la entonces Escuela Superior de Bellas Artes era abismal. El maestro Rebull, ya que de él se trata y de mi experiencia en su taller, trabajaba delante de sus alumnos y al mismo tiempo hablaba y explicaba aquello que hacía. Su acción creativa era un todo coherente y de un altísimo nivel intelectual. Lo negativo de este asunto estriba en lo decepcionante que resultaba constatar la pobreza y mediocridad de la Escuela Superior.

En ella, nunca a ningún professor le oí hablar de concepto artístico alguno. En cambio Rebull, después de su sesión diaria de modelo, se sentaba y empezaba hablar sobre arte, con una convicción, vehemencia y autoridad que yo quedaba arrebatado por el entusiasmo.

La sabiduría artística que emanaba de su verbo solo era comparable a la de algunos grandes artistas que conocíamos a través de los libros. Aquello era la gran cultura sobre arte, era el saber depurado y enriquecido por la experiencia.

1

Era precisamente lo que encontraba a faltar en el aula y que deberíamos, creo yo, volver a rescatar, para que tanta riqueza espiritual no se perdiera en el olvido. Para conseguirlo es importante obtener una buena colaboración con los alumnos, ya que sin una estrecha relación profesor alumno es más difícil conservar un cierto sentido de confianza, sin la cual, al profesor, que pertenece a otra generación, le será más difícil comunicar su pensamiento a sus alumnos. A tal fin el profesor no solo debería trabajar para los alumnos, sino también con los alumnos. De este modo podría alcanzarse una atmósfera de honestidad y franqueza e incluso de buen humor y bienestar propios del estudio del artista. Éste es el espíritu que debería presidir la docencia del arte. No obstante la masificación actual de las aulas es un obstáculo insalvable para tal fin. ¿Por qué no se respeta para la práctica del arte en la Universidad el mismo número de alumnos por grupo que en las prácticas de la enseñanza médica?. La diferencia de calidad entre una i otra enseñanza no admite comparación.

Es importante subrayar el enorme interés didáctico que a mi parecer encierra dicho planteamiento. Siempre he creído que esto era así. En mi ya bastante dilatada experiencia artística, así como también en la de tipo académico he podido comprobar como es de necesario que el profesor trabaje con el alumno. Esta opinión viniendo de un artista podría parecer interesada, como queriendo dar más importancia al trabajo de creación que no a la formación teórica. Otros autores viniendo del campo científico y tecnológico han opinado parecidamente. El doctor Gabriel Ferrater, que tantos años fue Rector de la Universitat Politècnica de Catalunya y que actualmente lo es de la Universitat Oberta de Catalunya, ha dicho algo al respecto que adquiere una especial significación, con más motivo viniendo de una autoridad científica y académica de tanta relevancia. Refiriéndose a la docencia y a la investigación científica en la Universidad dijo:

“...no se puede enseñar ciencia sin hacer ciencia. La enseñanza universitaria para que sea superior, ha de hacerse con autoridad, en la mejor de las acepciones de esta palabra; es decir con autoría, prestigio y competencia”.<sup>(1)</sup>

Ésta cita resume admirablemente toda una filosofía didáctica referida al tema que nos ocupa y veo difícil formularla de mejor manera. Llevado a un terreno

---

<sup>(1)</sup> SERRATOSA, F. : La Universitat i la recerca, parlem-ne. AVUI, 6-4-1979, Barcelona.

más práctico se podría resumir en un axioma del tipo: Hacer para saber y saber para hacer más y mejor.

Con este espíritu he intentado, durante mi ya dilatada vida académica, hacer llegar al alumno mi saber. Pero la tarea es ardua ya que el sistema en que nos vemos inmersos no resulta en nada propicio para el éxito de una buena pedagogía del arte, como ya he manifestado anteriormente.

La Universidad española siempre ha actuado respecto a las Facultades de Bellas Artes como a la contra. Los que estuvimos en la aventura de exigir que nos reconocieran como facultativos sabemos de los menosprecios, a veces rayando el insulto, que tuvimos que aguantar de los distintos ministros del ramo. Aun hoy la enseñanza de las artes plásticas desde la óptica de los estudios universitarios se encuentra como atrapada entre dos mundos opuestos o cuando menos diferentes. Por un lado los saberes científicos y tecnológicos, por el otro los puramente epistemológicos y poéticos.

Las enseñanzas artísticas se hallan aun en plena travesía del desierto. De reciente implantación a nivel facultativo en la universidad, éstas disciplinas, todavía con demasiada frecuencia, se ven forzadas a la autodefensa. Como ya he dicho primero fue para conseguir su incorporación, ahora para salvar frecuentes incomprensiones debido a su naturaleza imponderable y a sus peculiaridades no empíricas frente a las inercias del positivismo que tan arraigadas siguen en el pensamiento occidental. No obstante y por suerte últimamente parecen que empiezan a abrirse algunas esperanzas a este respecto a nivel institucional, aunque individualmente siempre ha habido alguna voz amiga. Me refiero a: “las Propositions pour l'enseignement de l'avenir, elaboradas por el prestigioso Collège de France a petición del Presidente de la República Francesa, de marzo de 1985 revalorizando el humanismo y defendiendo la equiparación formativa de las ciencias stricto sensu y de los saberes no propia o, acaso, plenamente científicos. Todavía llama más la atención dicho rapport por el hecho de haber sido asumido por la totalidad de los profesores del Collège de France, tanto por parte de quienes ocupan plazas de ciencias formales i empirico-naturales como por parte de aquellos otros que profesan ciencias sociales y saberes de la hermenéutica.”<sup>(2)</sup>

Pero a veces esta incomprensión es compartida desde el interior mismo de las Facultades de Bellas Artes, puede que propiciada por la buena intención de

---

<sup>(2)</sup> FULLAT, O. : Filosofía de la educación. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona 1986.

algunos profesores o por el miedo de no ser considerados lo bastante científicos. Nos lo da a entender la fiebre investigadora que la transformación de las Escuelas de Bellas Artes en Facultades ha propiciado en su seno. No debería ser necesario afirmar que no tengo nada en contra de la investigación, antes todo lo contrario, pero sí que creo conveniente aclarar los conceptos y a exigir que la creación artística, como meta que se supone que es de los estudios propios de las Facultades de Bellas Artes, tengan el mismo trato y rango que la investigación científica, tanto en el ámbito académico como, a consecuencia de ello, en el económico. La solución y mejora de los estudios de Bellas Artes no consiste en investigar más, sino en crear más y mejor. Cabría preguntarse incluso si la investigación es posible en arte. Si nos atenemos bien a los conceptos la respuesta puede que no sea nada fácil. Veámos un poco con atención la naturaleza de ambos conceptos para determinar que entendemos por arte y qué es la investigación.

Si partimos del principio, repetido hasta la saciedad, de que el todo es superior a la suma de las partes, creo sinceramente que al arte ha de dársele el valor de este todo, es decir, como expresión y comunicación del mismo a través de la imagen y de la forma. El arte presenta el problema de pretender alcanzar una gran síntesis; cuanto más totalizador es el esfuerzo artístico y su resultado tanto mejor. La investigación por otro lado es análisis. El análisis es necesario, sin lugar a dudas. Pero hoy que tan en voga está hablar de investigación, la tentación de dejarse arrastrar por ella es muy fuerte y se corre el peligro de quedarse con el medio sin llegar al fin, es decir, se corre el riesgo de quedarse con el análisis y perder la síntesis, o resultado final. Así pues no perdamos de vista que no son lo mismo las ciencias que el arte. Si en las ciencias la investigación es su base fundamental, en el arte el asunto no resulta tan obvio. Veamos lo que sostiene al respecto el humanista francés Roger Garaudy:

“La investigación diríase que es el estudio sistemático de la realidad. Su finalidad consiste en conseguir lo que se podría calificar de certidumbre científica, la cual se alcanza en el momento en que se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad. Es evidente que estas premisas no pueden ser transferidas de la teoría del conocimiento al de la estética. El conocimiento vale por su objetividad, el arte por su humanidad. La realidad científica admite la ausencia del hombre; la realidad artística, por el contrario, exige su presencia ... lo que distingue

fundamentalmente la investigación científica de la creación artística es que, en esta última, el acto creador del hombre no es un medio sino un fin”.<sup>(3)</sup>

Otro punto de vista, en este caso de un creador, expresa una opinión semejante; Picasso ha afirmado al respecto : ”Me resulta difícil entender la importancia que se concede a la palabra investigación en relación a la pintura moderna ... entre los varios pecados que se me acusa de haber cometido, ninguno más falso que el de que el principal objetivo de mi obra es el espíritu de investigación ... con frecuencia la idea de investigación ha hecho que la pintura se extravíe y que el artista se pierda en elucubraciones mentales. Quizá haya sido este el principal defecto del arte moderno. El espíritu de investigación ha envenenado a quienes no han entendido por completo todos los positivos y concluyentes elementos que hay en el arte moderno y los han movido a intentar pintar lo invisible y, por ello, lo impintable”.<sup>(4)</sup>

Confieso que si todo este párrafo no estuviera avalado por la firma de Picasso, muchos podrían pensar en una fobia mía respecto a la investigación. Creo, no obstante, que tanto Picasso como Garaudy son lo bastante nobles y serios como para merecer nuestra consideración, más aún en la Universidad, en la cual el espíritu crítico es una exigencia.

Ya Aristóteles distinguió en el inicio de su Metafísica entre saber poiético o tékhnē, y el saber de la epísteme, o saber algo por “de-mostración”, consistente a mostrar una cosa a partir de otras anteriores, discursivamente, que constituyen su sostén lógico. El arte es una forma de poíesis, de producir algo valioso en sí mismo y no en función de otras realidades. De alguna manera, la poíesis artística queda emparentada con la praxis aristotélica, no en cuanto lo obrado se remansa en el productor, sino en la medida en que la obra artística vale en sí misma y no en función de su utilidad, como acontece en las otras modalidades de la tékhnē.

Quiero pues dejar bien sentado, que la investigación pertenece al mundo de la ciencia –evidentemente, creo que también hay una ciencia de las artes, aunque con su peculiaridad muy propia y determinada que no cabe confundir con el arte propiamente dicho; el arte y la ciencia són el resultado de dos actividades bien diferenciadas, las cuales responden a postulados distintos y muchas veces incluso opuestos, aunque ambas esten enraizadas en el mundo natural y pretendan el conocimiento del mismo aunque sea por caminos diferentes.

<sup>(3)</sup> GARAUDY, R. : Estética i marxismo. Ed. Martinez Roca, S. A. Barcelona, 1969. Pg. 18 y 19.

<sup>(4)</sup> PICASSO, P. : El credo artístico. Ed. Norte i Sur. Madrid, 1966. Pg. 183 y 184.

La investigación presupone una evolución progresiva y acumulativa, mientras que el arte es una realidad absoluta que en su naturaleza más íntima no tiene progreso. A lo sumo lo tendrá en su aspecto técnico, pero no en su núcleo esencial. Según entiendo, la obra artística en cuanto opus operatum, termina en ella misma por ser una realidad ontológica, de alguna forma, autónoma y con existencia propia. Pensamos que la ciencia evoluciona en base a las certidumbres que son el fruto de una investigación, la cual proporciona unos datos cuantificables y comprobables que posibilitan la formulación de leyes y de principios mediante los cuales la ciencia avanza. Por el contrario el excesivo análisis puede matar el arte. Si defendemos que el arte plástico es una síntesis de expresión-comunicación y de imagen-forma, nos hallamos muy lejos de un análisis investigador. ¿El análisis podrá ser nunca un lenguaje artístico y menos aun expresivo?. Que el artista obre consecuentemente con su conciencia, pero lo que no es lícito es que la pregunta o investigación se dé como respuesta o resultado artístico. Ante la posibilidad de admitir en última instancia una investigación artística, lo ético sería la presentación de los resultados, pero nunca la presentación de los medios o búsqueda misma como fin. Si a muchos les resulta inadmisibles el principio del arte por el arte, más absurdo sería aun el principio de la investigación para la investigación. A mi entender, todo acto creador auténtico es en su propia esencia una investigación por el mero hecho de su originalidad intrínseca. Por este motivo reivindico para la creación artística el mismo status, dentro de la Universidad, que la investigación.

Por lo tanto, dejemos la investigación para los científicos y vayamos a apuntar algunas ideas de cómo creemos que debería ser la enseñanza del arte. Todo este dilema, toda esta confrontación en el seno de la Universidad, entre intuitivos i racionalistas, entre humanistas y científicos puede que encontrara su remedio en la aceptación de la realidad científica de la naturaleza humana que tanto afecta a la realidad del arte y por lo tanto de su enseñanza. No creo sea demasiado pedir, la aceptación que éste dualismo es consecuencia del mismo funcionamiento cerebral, al cual la educación sobre todo, le corresponde prestar la atención debida, para evitar desde el principio tantos fracasos escolares, los cuales suelen derivar a posteriori en sociales e incluso políticos.

El cerebro humano está dividido en dos hemisferios, conectados por unos doscientos millones de fibras que componen el llamado cuerpo calloso. Si esta zona se corta, las dos partes quedan aisladas sin relación ninguna entre ellas.

El cuerpo caloso, inmaduro aun en el nacimiento del niño no une los dos hemisferios hasta los dos años de edad. A los diez años se fija en el niño el dominio para el habla, situado en general en el hemisferio izquierdo, aunque aproximadamente un quince por ciento de los zurdos posee centros de habla en ambos lados. Entre los mamíferos, el hombre es el único que ha desarrollado usos diferentes para cada una de las mitades del cerebro, fenómeno que fue descubierto hacia mediados del siglo XVIII cuando, después de examinar cerebros de personas que habían perdido la capacidad de hablar, se encontraron en ellos graves lesiones en el lado izquierdo.

Investigaciones posteriores a la segunda guerra mundial descubrieron que el hemisferio derecho está dotado de un segundo sistema, más hábil que el izquierdo en la percepción de relaciones espaciales. Así pues el lado izquierdo además de desarrollar la facultad de hablar, es racional, calculador, analítico, crítico y dominante. El derecho, cuyas características han sido hasta ahora mucho menos conocidas, es intuitivo, creador, sensible y más competente para captar con rapidez la imagen total de una escena. El psicólogo ruso A. R. Luria cita el caso de un compositor que perdió el habla por haber sido afectado su hemisferio izquierdo, pero que continuó componiendo música aun mejor que antes, pues la creación artística pertenece al hemisferio derecho, que también realiza las tareas de síntesis.

Segun el doctor Robert Ornstein, del Instituto neuropsiquiátrico Langley Porter de San Francisco, la mayoría de las personas que estan dominadas por un u otro signo, o tienen dificultades en la destreza manual y los movimientos corporales, o la tienen con el lenguaje. Ello influye la cultura y la educación. Lo cierto es que durante muchos siglos los sistemas de educación occidentales se han concentrado en gran medida a desarrollar la zona verbal, calculadora y analítica y se han ignorado en general, las funciones del lado derecho del cual apenas hemos empezado a descubrir lo mucho que contribuye a los actos complejos y creativos del ser humano.

En el Centro de Studi per l'Evoluzione Umana (C.E.U.) se han llevado a cabo estudios sobre los procesos bioquímicos y energéticos del cerebro y los del desarrollo del pensamiento, y se ha puesto de manifiesto que los actuales métodos de educación dan la máxima importancia a la respuesta verbal inmediata; es decir, a un mecanismo de estimulo-respuesta asociado a un sistema de memoria automática, lo que significa usar un porcentaje mínimo de capacidad cerebral del ser humano. Para “ abrir el cerebro en lugar de

cerrarlo” se debería valorar también la intuición y la creatividad propios del otro hemisferio de nuestro cerebro.

En este sentido sería bueno un incremento de la práctica de las artes en los sistemas educativos. Esta deficiencia educacional deberá ser tomada en cuenta en las valoraciones de las enseñanzas de las Bellas Artes, ya que, actualmente llegan a nuestras facultades estudiantes poco menos que analfabetos artísticamente y lo que es aún peor, con unas capacidades al respecto muy poco desarrolladas, debido a estos enfoques unidireccionales de las etapas educativas precedentes.

El profesor Michele Trimarchi, presidente del citado Centro di Studi per l’Evoluzione Umana, nos dice que:

“ .... una educación moderna, tendente a incentivar la capacidad creativa para la resolución de los problemas individuales y sociales, ha de tener en cuenta las peculiaridades y funciones del cerebro humano y de sus dos hemisferios. De esta forma, si en el cerebro humano prevaleciese la influencia del hemisferio derecho, los problemas de la humanidad se resolverían sin tener que recurrir al uso de las armas ni al instinto homicida que llevamos dentro”.<sup>(5)</sup>

Puede que tales afirmaciones pequen un tanto de optimistas pero lo que sí es del todo cierto es la estrecha relación del aspecto intuitivo del arte con el hemisferio derecho del cerebro. También deja fuera de duda la gran dosis de humanización que le corresponde al arte. En este sentido, creo positivamente útil hacerle caso en sus recomendaciones al profesor Trimarchi en los planteamientos pedagógicos, tanto por lo que se refiere al mejoramiento individual y social, como en el campo estricto de la formación artística. Ateniéndonos pues a la estricta realidad científica de la constitución cerebral humana procuraremos que las propuestas educacionales del arte se ajusten a dicha realidad.

Tal vez antes de seguir adelante cabe sentar las premisas semánticas imprescindibles para evitar confusiones en materia tan difícil de acotar con palabras. Hemos convenido que las artes plásticas son todas ellas reducibles a espacio. Procuraremos aclarar conceptos que creemos básicos para la enseñanza artística como pueden ser los de: espacio y forma que no cabe confundir con el tema, el símbolo o el estilo, mucho más secundarios y de

<sup>(5)</sup> TRIMARCHI, M. : Intervención en la Iª Reunión iberoamericana de educación para el desarrollo.- SISBERG-82-, Madrid 22 al 26 de Noviembre de 1982.

importancia menor. Por tal motivo creo conveniente centrar la enseñanza de las artes plásticas en el entendimiento de la Forma en mayúscula, por ser, a mi entender, la base consubstancial de toda obra de arte, incluso más allá de la plástica. Así podemos hablar de las formas artísticas en general lo cual nos lleva a poder decir forma poética, formas musicales o formas literarias, etc... Toda forma, tanto artística como objetual, tiene una vida propia que está allí, que participa de una realidad propia a la cual muchas veces las palabras no alcanzan poderla determinar. Esta es la poderosa razón de su estudio en profundidad al ser el elemento más importante, incluidas la idea, el concepto o la significación. Y no por desconsideración a estos importantísimos integrantes de la obra de arte, sino más bien en cuanto que la Forma en la obra de arte es y va mucho más allá de la función de puro contingente a la que muchos conceptualistas, y sobre todo los simbolistas, la han querido reducir. Tanto es así que el autor de la Vida de las formas ha llegado a determinar tajantemente que:

“La obra de arte no existe más que como forma. La obra de arte para existir es necesario que se separe, que renuncie al pensamiento, se convierta en extensión, que la forma determine i califique el espacio. Su principio interno reside precisamente en esta exterioridad. Conviene no caer en el error, tan frecuente por otro lado, de buscar a la forma otro sentido del que tiene por si misma y de confundir la noción de forma con la de imagen – que implica la representación de un objeto- y sobre todo con la del signo. La gran diferencia estriba en que mientras el signo significa, la forma se significa. ... la pureza del perfil de un fragmento tiene valor, en primer lugar, por si mismo, posee calidad fisionómica que se puede parecer mucho a la de la naturaleza, pero no se confunde con ella. Asimilar forma i signo es admitir implícitamente la distinción convencional entre el fondo y la forma, que nos expone a confusión si olvidamos que el contenido fundamental de la forma es contenido formal.”<sup>(6)</sup>

Pido que se me disculpe por esta larga cita de Henri Focillon, pero era necesaria por lo que representa de esclarecimiento de la idea de la gran importancia de la forma en sí misma y en la obra artística, sobre todo viniendo de un autor tan autorizado.

Hemos visto que la forma tiene mucho más peso específico en la obra de arte que no la tiene el fondo o el significado, ya que ambos tendrán, a lo sumo, el

---

<sup>(6)</sup> FOCILLON, H. : Vida de las formas . Xarait Ed. Madrid 1983. Pg. 10 y 11.

valor artístico que logra encerrar la forma. Puede ocurrir incluso que la forma se vacíe completamente, que sobreviva mucho después de la muerte de su contenido y significado e incluso que se renueve con una profusión inesperada y así, cobrando nueva vida incorpore nuevos contenidos y significados en su rico seno sin por ello verse formalmente alterada. Siempre sucede así. Las grandes obras del pasado, el contenido de la idea que las motivó ya no nos interesa. Nos siguen interesando como solución formal, capaz de suscitar nuevas emociones a las generaciones actuales. El motivo que las originó puede interesar a los eruditos para su estudio histórico, para una más justa catalogación, pero la emoción que despierten al espectador actual puede que tenga muy poco que ver con el goce o rechazo estético que suscitaba a los contemporáneos del autor. De allí la gran importancia en la exigencia de la consecución de la forma, la cual no debe entenderse como un constreñimiento, como una represión artística ni como una coacción a la libertad expresiva, sino como la respuesta a la propia libertad, puesto que la forma, dentro de la idea más amplia posible de la obra artística, nada tiene que ver con el contenido ni con el continente ya que ella sola encierra ambas cosas. Ni un aspecto ni otro deben ser censurados ni dirigidos, pero no por ello le es lícito al artista transgredir las propias exigencias del arte, eso es, libertad de decirlo todo y de la manera que el artista crea conveniente, sin por ello, traicionar nunca las propias leyes artísticas, entre las cuales y no, por cierto, menos importantes están las del propio universo de la forma que obedecen a su lógica formal.

Para corroborar la gran importancia de la forma en el arte nos atenemos a lo que dice un autor no precisamente plástico sino literario, lo cual le sitúa en la dimensión más razonadora de la creación artística, por trabajar con la palabra la cual, se activa en el hemisferio cerebral opuesto a la plástica. Se trata de Goethe, quien nos dice de la forma:

“La materia puede cualquiera verla ante sí; la substancia sólo la descubre el que tiene algo que añadir; la forma es un secreto para casi todos”.<sup>(7)</sup>

Visto pues la importancia de la forma en el arte, que a su vez no condiciona a ningún estilo ni tendencia, simplemente nos remite a la realidad madre y seno de todo lo existente, yo me pregunto: ¿Cómo debería ser la enseñanza de ésta forma, forma que en realidad es el cuerpo del arte?. ¿Qué cuerpo le pondremos, qué cuerpo necesita el arte?. A mi entender no puede ser un

<sup>(7)</sup> GOETHE, J.W.: Máximas y reflexiones, 3. Citado por Cesáreo Goicoechea en su diccionario de citas, entrada 1185. Ed. Labor, S. A. 1962.

cuerpo arbitrario, caprichoso y fuera del alcance y de la comprensión ajenas. La arbitrariedad no es materia posible de ser enseñada y menos en la Universidad so pena de empañar su propio nombre.

Veamos ahora, que hay en la forma más allá de su propio esquema, de su desnuda representación. Su vida tiene lugar en un espacio que no es el marco abstracto de la geometría. En un tiempo que se concreta dentro de la historia, toma cuerpo en la materia, gracias al utillaje, a las manos del artista.

“Las leyes de la forma artística que se ponen de relieve en su máxima manifestación en el estado de un estilo, o si se prefiere, en un momento de la vida de las formas son, a la vez, garantía y promoción de la diversidad. Sólo en la seguridad que procura una rigurosa definición intelectual, el espíritu es verdaderamente libre. Sólo el poder del orden formal autoriza a una creación libre. La mayor multiplicidad de las experiencias y de las variaciones sólo existe en función del rigor de los cánones, mientras que la libertad indeterminada conduce fatalmente a la imitación”<sup>(8)</sup>.

Esto puede resultar un poco extraño, más en los tiempos actuales, en los que se magnifica, en grado sumo, cierta idea de libertad y se mitifica, en exceso la espontaneidad como bien supremo del arte. Pero la Universidad tiene que ser rigurosa en sus planteamientos y por lo tanto conviene fundamentar sus principios de actuación en autoridades sólidas. Instará pues, especificar que el concepto de forma no equivale a corsé opresor, bien al contrario: Es el baremo por el cual el profesor puede valorar la capacidad creadora del alumno. La libertad en la creación de las formas ha de ser absoluta, pero la sujeción a sus leyes internas también tiene que ser total. La sujeción a los cánones, a los módulos, a las proporciones, a los esquemas propios y auto-impuestos, es lo único que da sentido y justifica que la enseñanza no se transforme en un caos gratuito de arbitrariedades.

Conviene pues que el estudiante no abandone nunca el rigor en ninguno de los muchos aspectos que tiene la obra de arte, i de modo especial, además de los formales, en aquellos en que más referencia hacen en lo que venimos llamando concepto. Por ejemplo, todo aquello que hace referencia a la atmósfera, a las sugerencias bioquímicas, al juego de los colores y a su infinita posibilidad combinatoria, son precisamente elementos que configuran

---

<sup>(8)</sup> FOCILLON, H. : Op. cit. Pg. 22.

esencialmente el campo de la pintura y por lo tanto, ésta deberá ser sumamente exigente en sus manifestaciones.

Pero todo aquello que se manifiesta a través de la tercera dimensión, constituye la parte de la realidad que le corresponde representar artísticamente a la escultura. Ésta, pues, tendrá que ser impecable con la estructura y la forma. En el fondo tanto ésta como aquella no son más que dos aspectos de una misma realidad. Por qué, ¿Qué es la forma tomándola en su expresión más pura, sino el propio cuerpo de la estructura? ¿Qué sería la estructura sin la forma? ¿Puede concebirse la una sin la otra?. Creo sinceramente que no. Por ello estoy cada vez más convencido que cualquier escultura que no sea rigurosa con la forma, no podrá ser considerada jamás como de buena calidad. Ha llegado el momento – una vez superada la polémica en los comienzos entre expresión abstracta o figurativa y admitidas las dos por diversas razones- de ser rigurosos con la forma al margen de cualquier tendencia. La forma es más universal que los estilos; de ahí su importancia en el arte.

Permítaseme que insista en esa idea de la forma como hontanar de la libertad, ya que sin libertad la obra de arte pierde toda legitimidad. La libertad en la obra de arte nos viene matizada y al propio tiempo confundida con otros muchos aspectos de la misma realidad que es la obra artística. Así suele confundirse libertad por espontaneidad y a su vez ésta por originalidad y llegados a éste punto ya poco importa la adjetivación y así da igual originalidad que personalidad, y aun podríamos prolongar la lista de despropósitos si nos metieramos a indagar según en que sentido.

La originalidad en arte, procede más de la autenticidad que de la espontaneidad, toda realidad personal o estrechamente relacionada con la personalidad, es original por su propia naturaleza. ¿Qué sería una obra de arte que no tuviera su origen en lo más profundo de la personalidad del artista? La espontaneidad es, evidentemente, original también por naturaleza. Lo que ya no es tan evidente es que, la espontaneidad, sea siempre auténtica transmisora de la máxima cantidad de personalidad del autor. La autenticidad que tiende más a lo profundo que a lo meramente novedoso, sí que tal vez sea el único factor que merece ser considerado a la hora de valorar una obra de arte, ya que auténtico quiere decir legítimo, no falaz, genuino, propio de la personalidad del creador, esto es, sincero. El automatismo que representa la espontaneidad sin duda compromete muy seriamente sobre todo el contenido de personalidad de la obra con relación a la del artista. Respecto a este tema, así se expresa Heidegger refiriéndose al pensamiento tanto como a las obras:

“Todo pensamiento y cabe decirlo, todo razonamiento inmediatos, resultan necesariamente equívocos, y ello en virtud de su propia inmediatez”.<sup>(9)</sup>

En efecto, para Heidegger, lo inmeditato excluye lo esencial:

“ ... la esencia de las cosas jamás aflora a su superficie, sino que permanece siempre oculta a primera vista”.<sup>(10)</sup>

Por mi parte siempre he sido muy escéptico y a la vez crítico en la cuestión y la idea de originalidad. Es un tema que en la vida profesional del mundo del arte y según el sentido que se dé al término, en mi opinión puede no tener demasiada importancia. Precisamente la materia que nos ocupa es de mucha trascendencia en el arte; me refiero, claro está a la forma. La forma cuando respira vida siempre es original, en esto consiste precisamente su originalidad verdaderamente interesante. La vida siempre es singular. Cuando una forma es viva, es imposible hacer otra de idéntica, con la misma vida.

Veamos el criterio que sobre la originalidad en el arte manifiesta un autor de tanta autoridad como Arnold Hauser. Idea que refuerza a su vez el papel que pueda tener el profesor en la formación del alumno.

“Si se quisiera encontrar un criterio de validez general para el arte, podría pensarse en la originalidad. Tal criterio, sin embargo, no existe. Sobre el arte apenas si puede afirmarse algo, sin que pueda también afirmarse, en cierto aspecto, lo contrario. Ninguna obra, por original que esta sea, puede poseer novedad en cada uno de sus elementos y aspectos. Toda obra muestra, junto a sus rasgos originales, otros rasgos convencionales. La obra de arte tiene que utilizar medios de expresión conocidos y probados, no sólo para hacerse comprensible, sino incluso para poder acercarse a las cosas. El artista tiene que haber visto como se representa un objeto, para poder y querer representarlo”.<sup>(11)</sup>

Pero no se para ahí Arnold Hauser al valorar este importante aspecto de lo novedoso y la originalidad en la creación artística. Permítaseme que aporte de nuevo su testimonio literalmente, dada su autoridad i claridad expositiva. Ahora es el matiz referido a la espontaneidad el que es objeto de su juicio, el

<sup>(9)</sup> SADZIK, J. : La estética de Heidegger. Ed. L.I. Miracle. S. A. Barcelona 1971. Pg. 17

<sup>(10)</sup> SADZIK, J. : Op. Cit. Pg. 17.

<sup>(11)</sup> HAUSER, A. : Teorías del arte. Ed. Guadarrama. Madrid, 1975. Pg. 366 y 367.

cual si no es siempre justificable en la creación del profesional menos lo es en la del estudiante. Así, Hauser, de una manera admirable y sin dejar lugar a segundas interpretaciones, dice de la espontaneidad :

“La espontaneidad no crea de por si nada comunicable ni comprensible. Una obra de arte considerada sólo en elementos originales y creadores seria incomprensible; es comprensible por su renuncia parcial a la originalidad”.<sup>(12)</sup>

Observemos que dentro de su contundencia, la frase deja un lugar a la originalidad si esta va acompañada de elementos heredados. Así nos dice a continuación:

“La vivencia individual e irracional tiene que someterse a una racionalización i convencionalismo, a fin de salir de la esfera estrictamente personal i conservar algo de sentido en el mundo de las relaciones interhumanas”.<sup>(13)</sup>

No se puede resumir en menos palabras una justificación de la enseñanza de las formas artísticas si no es con este inevitable sometimiento, tanto del artista, y en este caso, del estudiante, a la racionalización y al convencionalismo. Pero ahí entramos en una posible contradicción si contraponemos e esta idea la de la imponderabilidad del hecho artístico. Yo diría que toda posible enseñanza artística no es otra cosa que intentar -con toda la humildad de que uno es capaz-, condensar en ella todo aquello que de la forma artística es susceptible de ser racionalizado y por ende enseñado. Éste aspecto, potencialmente contradictorio, deberá estar siempre presente a la hora de impartir, a manera de guía i de crítico a la vez. Ser rigurosos con las leyes de la forma i condescendientes, a la vez, en una cierta proporción, respecto a aquello que corresponda a la expresión más personal, la cual es inclasificable i consecuentemente imponderable. Vuelvo a insistir sobre este admirable capítulo de Arnol Hauser sobre la originalidad en el lenguaje del arte. Al haber, como se ha dicho antes, una coincidencia con este autor, coincidencia que en dicho caso es a priori y no a posteriori, pláceme citarlo como si de mi mismo se tratara :

“Todo artista habla el lenguaje de sus predecesores y, de hecho, pasa largo tiempo hasta que comienza a hablar con voz propia; no obstante lo cual, es una simplificación obsesiva afirmar que todo artista empieza imitando a otro artista y que toda obra de un primer período es copia de una obra más antigua.

---

<sup>(12)</sup> HAUSER, A. : Op. Cit. Pg. 368.

<sup>(13)</sup> HAUSER, A. : Op. Cit. Pg. 368.

En este sentido, un artista revolucionario no es de ninguna manera más independiente del pasado que un epígono”.<sup>(14)</sup>

Así mismo otros grandes tratadistas del arte refuerzan y matizan esta idea de la originalidad, dando a entender como la calidad del arte radica en otros conceptos mucho más difíciles de determinar. La observación de Malraux sobre la imposibilidad de imaginarse lo que habría sido un gran artista si no hubiera conocido las obras de arte y sólo las de la naturaleza, va por estos derroteros. Es como si quisieramos imaginarnos el habla de un adulto que nunca hubiera oído hablar a nadie. Yo me pregunto por qué han sido tan criticadas y tan descalificadas las enseñanzas tradicionales del arte – dejemos de lado la calidad en los casos particulares, como ya hemos mencionado al principio, y centrémonos en la idea general- cuando en realidad toda enseñanza es en si formalista y sólo puede ser formalista por propia naturaleza. No podemos concebir la enseñanza del habla sin palabras. Pero cualquier idioma es tan útil como otro por lo que es absurdo querer inventar uno nuevo para cada ocasión. No se trata de inventar idiomas sinó de decir cosas que interesen al hombre en cualquiera de ellos. La obra de arte también es un lenguaje, el lenguaje que sólo puede aprehenderse a través de su forma, esto es, de sus obras. El arte puede teorizarse, pero no se puede enseñar sólo a través de sus teorías.

“El acento del arte recae sobre todo en su autonomía, en la indogamia i autogénesis de las convenciones artísticas. Si no existieran éstas, cada escultor tendría que inventar la escultura como cada compositor la música y cada dramaturgo el teatro”.<sup>(15)</sup>

La obra de arte sería pues, en este caso, como el lenguaje de las formas. Dicho de otra manera, el arte es el idioma en que nos expresamos a través de la forma. He aquí la grandeza del mundo de las formas. De ahí también la necesidad de su enseñanza. Así el artista novel que irrumpe en el mundo del arte, se encuentra como arropado por infinidad de obras pretéritas que al mismo tiempo que le sirven de pauta a seguir, constituyen también un motivo que le induce a actuar como artista, esto es, a expresarse a través de las formas como otros lo haran a través de la palabra, la música o el gesto. Así nos lo hace ver con toda claridad Konrad Fiedler cuando escribe sobre la irrupción del nuevo artista:

---

<sup>(14)</sup> HAUSER, A. : Op. Cit. Pg. 369.

<sup>(15)</sup> HAUSER, A. : Op. Cit. Pg. 370.

“...adquiere seguridad porqué ve que el ansia que le anima ha animado ya a miles de seres con anterioridad y se siente favorecido porqué al intentar balbucear, encuentra de pronto un idioma en el que puede expresarse”.<sup>(16)</sup>

No se puede decir más bellamente el concepto del lenguaje de la obra artística, ni describir mejor el origen del arte como de ansia que anima, esto es, ansia que da vida y al mismo tiempo expresar su idea de relación de grupo, tanto como los que nos han precedido, como con los coetáneos y con los venideros autogenerando el ciclo. Obvio es resaltar que si en los iniciales balbuceos el artista encuentra esta ayuda, cuanto más cerca de sí, mucho mejor. En este caso la responsabilidad del profesor es mayor y más directamente comprometida. Así el profesor enseña las palabras, equivalentes a la forma, la gramática, esto es, las leyes de la plástica, incluso la oratoria, equivalente a las reglas compositivas, pero nunca puede ni debe enseñar el poema.

Para esta complejidad de la realidad artística que hace tan difícil su estudio y que a nivel didáctico se impone un tipo de modelo más cercano a la metáfora y a la paradoja, que no a través de la epistemología y los paradigmas. En las disciplinas científicas los modelos son más concretos y más claros; no ocurre así con el arte; la parte teórica de la asignatura será un constante acercamiento a la realidad artística, sabiendo a priori que no se llegará a conclusiones definitivas. Tales acercamientos se operaran desde diversas disciplinas, históricas, estéticas, antropológicas ... ninguna de ellas como realidad superior a cualquier otra, todas y otras muchas colateralmente con el tema siempre central, ahondar en la compleja realidad artística, con una finalidad muy clara y también amplia; mantener siempre presentes los principios básicos de aquello que se pretende, su naturaleza y su finalidad. Naturaleza y finalidad situadas más allá de la técnica e incluso del mismo autor. Ha quedado patentizado a lo largo de todo lo dicho que el arte es un saber y un hacer difícil de encuadrar, de definir, en suma, es algo inquietante, caprichoso, capaz de ser asumido por todos los sistemas, ideologías o praxis. No debe extrañar pues que la didáctica que pretende –he tenido la tentación de escribir, enseñar, pero digo- hacer ver o facilitar un acercamiento a tan singular saber y hacer, adolezca de irregularidades, de avances, retrocesos e incluso dudas.

Dudas, frente a tantas verdades artísticas que van circulando por estos mundos, muchas con pretensión de verdad total y excluyente. Las verdades totales han sido siempre peligrosas, más aún en la Universidad cuyo deber

---

<sup>(16)</sup> FIEDLER, K. : Schriften über kunst. 1914, Pg. 171. ( citado por Hauser, A. Op. Cit. Pg. 370 y 371).

sagrado es cultivar ante todo el espíritu crítico de sus componentes. Acerca de este tema creo oportuno denunciar la gran cantidad de intolerancia que vengo observando en muchos profesores jóvenes autocalificados de progresistas. Si la intolerancia es el peor defecto que se puede poseer en la Universidad, más lo será en una materia tan opinable como es el arte. Alguno de estos gurús de la verdad, queriendo de todas todas ganar la partida para sí, ya reivindicó la muerte del arte allá por los lejanos cuarenta y cincuenta del siglo anterior. Pero la verdad es que nunca se ha llegado a celebrar tal ceremonia funeraria. Otros han sido más sutiles en éste asunto y han intentado el asesinato, pero no directamente, podrían haber sido inculpados aunque fuera pòstumamente. Me refiero a la responsabilidad histórica del historiador que silencia una parte de la historia como si no existiera, fenómeno que se viene observando en muchas obras de las últimas décadas. Lo expone René Huyge en justas palabras:

“La historia debe ser total o si no practica la mentira por omisión”.<sup>(17)</sup>

Ya se sabe, en historia una mentira por omisión equivale a un asesinato, que aunque incruento no por ello deja de poseer todos sus atributos, esto es: supone la eliminación existencial del hecho o realidad omitidos del ámbito que les correspondía. He aquí pues mi proposición docente, continuar renovando donde sea posible la muy noble tradición de la enseñanza artística de la figura humana. No precisamente por ser este el tema más tradicional y recurrente del arte de todos los tiempos, si no por ser la figura humana la Forma por excelencia por diversos motivos pero los dos principales bastan por si solos. En primer lugar por lo emotivo que nos resulta a los humanos nuestra propia representación. Ella mueve nuestros afanes desde muy tierna edad y no nos abandona a lo largo del camino de la vida. El segundo aspecto a considerar, y en este caso de la forma es aún más determinante que el primero, es su complejidad y por ende su no posible racionalización total. Si que es posible una racionalización parcial o mejor dicho limitada. Con el raciocinio y un aprendizaje adecuado se puede lograr una realización correcta, lo hemos visto en épocas neoclásicas i románticas de los siglos XVII, XVIII y XIX, pero rara vez se llega a la plenitud de vida que emana del natural y que la obra de arte exige. Soy muy consciente de la dificultad de llevar a cabo tal propósito. Los grandes maestros del pasado son a la vez un estímulo y un reto. Pero la certeza de su utilidad da coraje a mi propuesta, a la que se suman razones íntimas enraizadas en los propios convencimientos artísticos.

---

<sup>(17)</sup> HUYGHE, R. : Arte y mundo moderno. Ed. Planeta. Barcelona, 1971. Tomo I, Pg. 33.

Ya para terminar y a manera de epílogo denunciar una vez más el menosprecio muy generalizado de las enseñanzas artísticas de los medios universitarios, reflejo del escaso peso específico de las artes en los medios sociales en la actualidad. Lo que era protagonismo en la antigüedad hasta la época renacentista, se ha tornado descrédito incluso entre muchos ambientes humanistas. Los poderes político y económico secundan la función desde actitudes que en nada favorecen a las artes. Los primeros como responsables directos del sistemático alejamiento de las enseñanzas artísticas en los planes académicos, sobre todo en los niveles inferiores desde los cuales más beneficiosa influencia podrían ejercer. ¿Cómo se explica, sino el grave desaguisado que representa la permisión de llegar a la enseñanza artística superior a nivel poco más que de puro analfabetismo artístico?. Los unos y los otros desde posturas de olímpico olvido. ¿ En que país civilizado los grandes poderes económicos dedican menos recursos a las ayudas al arte? ¿ Dónde están las iniciativas públicas para una normal instalación de las obras de arte en los espacios que son de su incumbencia?.

El prestigio que antaño tuvieron las artes se ha traspasado en la actualidad a la ciencia y la técnica. Las razones son múltiples, pero entre las de no menor importancia se encuentran las de orden económico tanto en un aspecto directo como indirectamente. La ciencia, y la técnica en mayor grado, son más rentables a corto plazo y, ya se sabe, aquello que produce riqueza produce poder y el poder riqueza .... Es constatable que las ciencias y la técnica son fácilmente relacionadas con el tener, en cambio las artes hay que inscribirlas en el orden puramente cualitativo del ser.

A nivel intelectual, el descrédito y el poco aprecio respecto a las artes cabe buscarlos en una conciencia lógica del materialismo económico imperante descrito anteriormente. Materialismo que comporta una mitificación del racionalismo más exacerbado, ignorando y menospreciando cualquier otra forma de conocimiento, teniendo como superfluo todo aquello no cuantificable.

Partiendo pues de esta manifiesta realidad de las artes, y más aún de las enseñanzas artísticas, no debe extrañar que toda mi filosofía de la enseñanza artística se manifieste desde una voluntad deliberadamente reivindicativa de la beneficiosa influencia de las artes en la vida, tanto la privada como la social. Insistiremos cuanto sea preciso para que sea reconocida la importancia de las enseñanzas artísticas dentro de la Universidad, no precisamente de una manera enfrentada con las ciencias exactas, sino como complemento irrenunciable de

PARLEM D'ESCUPTURA AMB MOTIU

DE JULIO ANTONIO

JOSEP S. JASSANS

Parlar de Julio Antonio (Antoni Juli Rodríguez i Hernández) i situar-lo exactament és difícil per diversos motius. Primer perquè va viure molt pocs anys, la qual cosa fa que hi hagi poca obra —relativament poca—, ja que, per als anys que va viure, en va produir molta, però en definitiva n'hi ha poca.

Tanmateix costa de situar-lo. Nascut a Catalunya, a Móra d'Ebre, el 6 de febrer de 1889, va estar també a València, a Almadén, a Madrid... Viatjà molt per Espanya. Va anar a Itàlia. En resum, fou un home que el podríem qualificar de poc arrelat, i amb això no vull dir poc català, sinó poc definit pel que fa a la identitat o, millor encara, a la identificació amb un país o terra concrets, potser per haver anat tant d'ací d'allà en plena joventesa i perquè va morir tan aviat.

Parlar de la qualitat escultòrica de la seva obra, del concepte, de la situació històrica o de tendència també es fa difícil, perquè en aquells anys se succeïren grans canvis en poc temps. El romanticisme vuitcentista, amb el seu naturalisme purament il·lustratiu, encara era viu, mentre, a París, els impressionistes ja havien irrom-

put amb força a l'escena artística, i escultors com Maillol (1861), Llimona (1864), Manolo (1872) i Casanovas (1882), que havien nascut abans que ell, tenien en marxa llur obra per camins tan distants als de Julio Antonio que no ens han d'estranyar les divergències d'opinió que sobre el nostre escultor circulen.

Parlar del concepte de l'escultura de Julio Antonio comportarà també parlar d'espanyolitat i de catalanitat. I per aclarir aquesta idea respecte de l'escultura ens caldrà també donar una ullada a tot allò que passava a l'Europa del moment i confrontar-ho amb la realitat espanyola d'aleshores, ja que l'escultura catalana i castellana tenen molt poc a veure, sobretot en el concepte, perquè, des de sempre, Castella s'ha mirat a si mateixa o ha coincidit en visions més místiques pròpies de latituds més nòrdiques o, si més no, contraposades al món mediterrani, tan ric i tan present en tota la història del poble català. També caldrà distingir entre la catalanitat de l'obra i la de la persona, coses que no tenen per què anar juntes.

Parlem primer de la persona. Que Julio Antonio era català ningú no ho ha posat mai en dubte, llevat potser d'algun despistat centralista. Santos Torroella, que segons J.M. Infiesta és l'únic historiador que s'ha pres seriosament la recollida de dades sobre el nostre escultor, troba forassenyades, per infundades, les opinions que qualifiquen l'obra de Julio Antonio d'espanyolista, i tot seguit s'afanya a defensar-ne la catalanitat. Per demostrar la seva tesi ens aporta les dades de la seva filiació. És un esforç que cal agrair, però que no soluciona el problema, ja que la catalanitat de la persona no la pot posar ningú en dubte, però la de l'obra ja és més discutible.

Estic segur que la majoria d'intel·lectuals del seu temps, que són els qui van bastir aquest mite de l'essencialitat espanyolista de l'obra de Julio Antonio, també sabien la seva filiació catalana, però són ells els qui primer hi van veure aquesta característica. És lògic de suposar que en devien tenir motius. El fet que els mateixos castellans se sentissin identificats amb l'obra de Julio Antonio ja és una raó de pes que li confereix caràcter castellà. Santos Torroella, que vol desfer, segons ell, aquest malentès, al final de la seva magnífica i acurada presentació de l'antològica de Julio Antonio orga-

nitzada amb motiu del cinquantenari de la seva mort per la Comissaria de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia de l'any 1969-70, ens obsequia amb un recull d'opinions sobre Julio Antonio i la seva obra, les quals deuen ésser seleccionades entre les més prestigioses i elogioses, i que confirmen això que dic. Doncs bé, totes fan referència al tret fonamental de l'escultura de Julio Antonio: la seva espanyolitat. Això no ha d'escandalitzar ningú. Crec que és un fet que cal assumir i prou. El mateix Julio Antonio sembla que no va refutar mai aquestes opinions. El que fóra greu és que li haguessin valorat negativament l'obra. Per altra part, a l'època d'entresegles, aquesta ambigüitat marcadament espanyolista era força abundosa. Exemples il·lustratius d'això els tenim en el camp de la música. Només cal pensar en tres notables compositors del moment: Granados, Albéniz i Amadeu Vives, tots ells tan catalans com el nostre Julio Antonio. En l'obra dels tres compositors tenim representada la música més genuïna i més universal que els historiadors han considerat espanyola en el corrent musical anomenat nacionalista. Suposo que tothom estarà d'acord que la *suite Iberia*, *Goyescas* o *Doña Francisquita* no són pas el millor exponent del que podríem anomenar expressió de l'esperit de Catalunya, doncs a l'obra de Julio Antonio li passa quelcom de semblant. Però si ens referim a la persona, aleshores les coses no són, ni de bon tros, d'aquesta manera. Ser català, o castellà, o francès, políticament o legalment és fàcil de determinar. Només comprovant els documents acreditatius ja no tindrem cap dubte de quina és la nacionalitat o l'empadronament de cada u. Però aquest fet només ens afecta políticament o legalment, i no arriba a la interioritat de l'ésser, a la seva essència profunda. Hom és, només, allò que vol ser. No es tracta, doncs, d'anar a cercar patents d'espanyolitat o de catalanitat que ningú no pot donar. Al decurs del temps, cada moment polític, cada circumstància històrica ha confeccionat diverses fórmules que intenten etiquetar en què consisteixen les essències del ser —català, castellà, espanyol— i tantes altres realitats. La majoria contenen *una* part de veritat, però només una part. Fóra possible una definició totalitzadora? No ho sé, però, en tot cas, crec que totes s'equivo-

quen una mica i, per això, elles mateixes s'autoeliminen en voler *imposar* un criteri, una visió, un concepte que és impossible d'unificar *objectivament*. Ningú no pot donar patent de catalanitat o d'espanyolitat ni de res que atenyi l'essencialitat del ser. Ningú no pot fer ser res a un altre que aquest altre, lliurement, no vulgui ser. En resum, si una fórmula hi pot haver per definir si un és català o no, fóra aquesta: *és català aquell, i només aquell, que ho vol ser*, encara que no hagi nascut a Catalunya, encara que no hi visqui, o encara que no hi treballi. L'espanyolitat o catalanitat autèntiques són realitats íntimes de cadascú, i això ningú no ho pot jutjar ni valorar. Des d'aquesta perspectiva veurem, doncs, si Julio Antonio volia o no volia ser català. De les poques referències que he trobat sobre el tema n'hi ha un parell que em semblen prou aclaridores per comprovar el grau de catalanitat assumida per Julio Antonio, més enllà del fet circumstancial de la seva inequívoca naixença. La primera és un text de l'amic de la família Jacint M. Mustieles, el qual, referint-se a Julio Antonio, com a nou amic seu a València, diu que «pensava com nosaltres i com nosaltres enraonava català, enamorat de Catalunya i les coses de Catalunya». Una altra, més radical encara, és la de Gómez de la Serna que ens recorda en els seus escrits: «*La bandera a listas de Cataluña colgaba de la pared de aquel estudio.*» (Infiesta, p. 16). Les dues referències són prou il·lustratives per a poder-nos fer una idea de com devia ser el tarannà de Julio Antonio. Podem afegir-hi les dues cartes que el seu amic Viladrich li adreçà escrites en català, cosa no gaire corrent en aquells anys, i que fa suposar que entre ells parlaven en català. Així, doncs, em sembla que és de justícia afirmar que Julio Antonio era i, sobretot, se sentia i es manifestava català.

Però aquest fet que és tan clar en relació amb la seva persona ja no ho és tant en la seva obra. Què fa que una obra no parlada, com és la pintura o l'escultura, es consideri catalana, italiana o flamenca, posem per cas? La resposta no és gens fàcil. Intentem analitzar l'obra del nostre escultor des de l'aspecte del concepte escultòric, que és el tema que ens hem proposat i que ha estat menys objecte d'estudi i a la vegada se'ns anirà aclarint la filiació patriòtica *de l'obra* del nostre artista.

Permeteu-me que us exposi, breument, en què consisteix allò de què es parla tant i que s'explica tan poc: el concepte escultòric. El concepte escultòric ens diu en què consisteix que una obra sigui escultura i no una altra cosa, i encara més, aclarir per què una escultura és més escultòrica que una altra.

Comencem per la definició. Què és escultura? De definicions se n'han donades moltes i diverses, però la majoria són incompletes o equívokes. Una manera de sortir-se'n airós fóra la transposició que un autor va donar de la definició de l'obra d'art dient: Art és allò que tothom sap que ho és! Doncs bé, de l'escultura podríem dir el mateix: escultura és allò que tothom admet com a escultura. Però de definicions de l'escultura n'hi ha. El *Diccionari de la llengua catalana* ens diu: «Escultura és l'art d'esculpir...» El *Diccionari d'art i artistes* de Linda Murray ens dona una definició potser més explícita. Diu: «És l'art de crear formes en tres dimensions.» Però aquesta definició ens parla més del procés que no pas de l'escultura i dona a entendre que tant un fuster, com un paleta o un ferrer, qualsevol fabricant d'objectes fóra un escultor.

A la Universitat, els últims anys, als qui volen estar al dia i, molt sovint, per desmarcar-se de tot allò que els pogués confondre amb aquells altres que fan un art més o menys figuratiu o realista, els agrada de definir l'escultura així: «Escultura és un volum a l'espai.» Aquesta definició, molt semblant a l'anterior, encara és més desorientadora per errònia, ja que en ella fins i tot s'ha eliminat l'artista. Segons aquest criteri, qualsevol realitat corpòria fóra escultura. Des d'un arbre a una pedra, des d'un camió a una deposició de gos que ens trobem pel carrer. La cosa sembla banal, però convé esmerçar-hi una mica d'atenció a fi de poder jutjar, després, amb un bon criteri. Per a mi, una de les definicions més aclaridores de la realitat de l'escultura és la que ens dona l'escultor Rebull. Ell deia: «L'escultura és un forat a l'espai.» Potser pensareu: «Reinoi, si aquesta definició és aclaridora...» Doncs sí que ho és, tot i que encara es podria perfeccionar, ja que, en el fons, és gairebé igual a l'anterior, que ens diu que l'escultura és un volum a l'espai. Rebull ens dona la definició en negatiu, mentre que la primera parla en positiu. M'explicaré. Qualsevol volum és també un forat a l'es-

pai, però la idea de Rebull de definir l'escultura com un forat ens aporta un gran avanç en el camp del concepte, perquè la idea de forat té implícita la de puresa formal. Imaginar un objecte amb unes textures més o menys rugoses no se'ns fa gens difícil. Només ens cal pensar en l'escorça de molts arbres, en la textura del terreny, en les irregularitats superficials de molts teixits, o pensar en la brossa, en la palla etc. Però si pensem en un forat a l'espai, el que ens ve al pensament no és pas un buit, com el que ocuparia un arbre, o bé la brossa d'un bosc, o un munt de palla, sinó més aviat en una mena de bombolla d'aire dins de l'aire, sense cap recipient que la limiti i d'una simplicitat total, o en l'espai que hi ha dins d'un tub, però sense el tub. Ja he remarcat abans que la definició de forat a l'espai es podria perfeccionar, atès que tot objecte origina un forat a l'espai. Ara bé, perquè aquest *forat* —entengui's escultura— sigui quelcom més que un simple objecte, *què li manca?* No caldria dir-ho. Tothom ho sap. Hi manca *art*. És a dir, cal que l'objecte sigui fet per l'artista amb intenció artística i amb un resultat *artístic* més o menys reeixit. Ara ja només ens falta posarnos d'acord en què és art i gairebé tindrem el problema resolt. Ja veiem que les definicions en el camp de l'art no són gens fàcils. Anem per la definició d'*art*. Ja a primers de segle, els dadaistes, davant d'aquesta qüestió mai no resolta del tot, veieren com a fet determinant la *voluntat* de l'artista per tal que l'obra esdevingués *obra d'art*, però com tots els radicalismes van abusar de les mitges veritats, mitificaren la voluntat de l'artista i elevaren a obra d'art tot allò que l'artista deia que ho era. Ben segur que tots recordareu l'urinari o el boteller de Duchamp, com exemple més paradigmàtic del que us estic dient. Arribats en aquest punt podríem definir l'*escultura com un forat a l'espai fet per un artista amb intenció i resultat artístics*. Vegem, però, en què consisteix l'escultura perquè s'adigui a la idea de forat. Dèiem, d'entrada, que l'escultura no és a l'espai, sinó que és espai i perquè aquest espai sigui escultòric ha de ser pur i tibant —en el sentit de manca de textures. Fins i tot quan l'escultor *interpreta* —i remarco ací la paraula *interpreta*— aquests objectes de la naturalesa la superfície dels quals és poc definida, poc compacta, poc simple, excessivament complicada i can-

viant, caldrà a través d'aquesta *interpretació* convertir-los en escultura, això és, fer-los compactes, rotunds, concrets, de tal manera que en algun cas, a l'artista, potser li caldrà *inventar* una nova realitat, unes noves formes que vulguin dir allò que, de fet, és tan poc escultòric. Però també hi ha realitats molt representades en escultura que a través d'una mirada superficial o poc experimentada poden semblar poc escultòriques i que vistes a través d'un bon concepte escultòric resulten ser-ho d'allò més.

Prenguem com a exemple la figura humana per a il·lustrar el que dic i ens tornarem a acostar al nostre artista Julio Antonio. La figura humana és, sense cap mena de dubte, el tema més representat per l'escultura de tots els temps. Doncs bé, entre tots els elements de la figura humana hi ha els cabells i, com a complement, les vestimentes que, tot sovint, a partir del segle actual sobretot, són interpretats per molts escultors amb un concepte diferent del que ells mateixos fan servir a l'hora d'interpretar la resta de la figura. Aquesta doble manera d'interpretar l'escultura és un greu error de concepte molt freqüent a partir de l'impressionisme, principalment de Rodin ençà. No em cansaré mai prou d'anar explicant aquesta lliçó de l'escultura, perquè a partir de Rodin, tothom troba d'allò més natural aquest equívoc pel que fa a l'escultura, i d'ell deriven molts malentesos i judicis equivocats a l'hora de considerar-ne la qualitat. Tot això sembla que no tingui cap relació amb Julio Antonio, però ja veureu que sí.

Cap a finals del segle XIX, l'escultura europea es troba polaritzada per dues maneres d'entendre l'escultura: un neoclassicisme molt arrelat, sobretot a Itàlia i Alemanya, i una altra manera que podríem definir com d'impressionista derivada tant del mateix impressionisme com de la lògica conseqüència del romanticisme. Per simplificar centrarem el tema en dos escultors que representen el protòtip de la idea que vull exposar. Es tracta de Rodin i de Hildebrand. D'antuvi pot semblar que l'antagonisme d'aquests dos gegants de l'escultura era només de signe temperamental. Rodin era tot fogositat. Hildebrand, en canvi, era un cerebral, era la intel·lectualitat feta escultura. Però, això no ho és tot. Hi ha quelcom més profund. Rodin tenia una concepció de l'escultura basada en el mo-

viment. Rodin possiblement hauria esdevingut un escultor més complet i molt diferent —si atenem les seves pròpies paraules— si hagués nascut cinquanta anys més tard. El corrent impressionista el va agafar de ple i va influenciar-lo, en excés, fins a l'extrem de no poder-se'n sostreure. Comptant que l'impressionisme basa tota la seva raó de ser en la llum, podem concloure clarament on és l'error de base de l'escultura rodiniana. La llum té, en l'escultura de Rodin, un primeríssim paper àdhuc per sobre del mateix volum, la qual cosa es contradiu amb el més pur concepte escultòric que es basa en l'estructura. Malgrat tot, Rodin ja va endevinar l'essència del concepte escultòric, almenys així ens ho ha transmès qui fou gran amic seu i propagandista dels impressionistes, Camille Maclair, en la citació de Rodin que es refereix al treball escultòric: «Treballar basant-se en els perfils, en profunditat i *no per superfícies* pensant sempre en les poques formes geomètriques, a partir de les quals es desenvolupa tot l'univers, i fer perceptibles aquestes formes eternes en el cas individual de l'objecte estudiat, aquest és el meu criteri... I m'*atreviria* a dir fins i tot que la veritat posseïdora de les coses és, no l'aparença, sinó la veritat cúbica.»

Vull subratllar aquí el rebuig que Rodin fa de treballar les superfícies per ressaltar la raó i alhora la contradicció de la seva obra. Aquest text és una síntesi perfecta del bon concepte escultòric, a la vegada que sembla un manifest cubista, però l'escultura de Rodin és la contradicció més palesa de tota idea cubista i se situa als antípodes d'això que ell mateix defensava amb la paraula quan ens diu: «Quan en el futur facis una escultura no percebis les formes en el pla, sinó sempre en profunditat... Considera sempre la superfície com l'extremitat d'un volum, com si fos un punt més o menys gran projectat vers on ets tu.» «Aquest consell —diu Rodin— m'ha estat sempre útil i d'ell deriva la vertadera realitat de les meves figures. En lloc de ser superficials —d'existir només en la seva superfície— sembla que sorgeixin de dins cap a fora, exactament com la mateixa vida.»

Tot això està molt bé, però no resulta cert en el cas de Rodin. Ell mateix s'atribuïa unes virtuts que no posseïa, mentre que patia els defectes que en teoria refusava. El cert és que aquest fenomen

ocorre sovint. Les intencions que solen ser filles de les teories acostumen a ser més perfectes que les realitats. Precisament, l'aspecte més rellevant, més contundent, la característica més genuïna de l'escultura rodiniana està en la seva superfície. En ella descobrim la representació més emblemàtica de l'escultura impressionista, que és com dir de l'escultura més antiscultòrica, perquè, en ella, la vibració de la llum jugant per les irregularitats de la superfície és més notòria que l'estructura interna de la forma. Amb això no vull pas dir que la forma no existeixi, només que roman oculta en un segon pla mentre que, en el més rigorós concepte escultòric, l'estructura de la forma és per si mateixa l'escultura.

A Hildebrand li succeeix com a Rodin, però a l'inrevés. Ell, que tant parla de l'estructura de la forma, s'equivoca enfocant la solució de l'estructura a través dels plans. Igual com amb Rodin, i encara que sembli paradoxal, en les escultures de Hildebrand l'aspecte més patent no és l'estructura, sinó la superfície. Però, mentre que les superfícies de Rodin són més pictòriques que escultòriques —atès que cerquen el joc de la llum a les superfícies abans que la seva regulació amb la justa relació i distribució dels volums com a expressió de l'estructura i de la forma, les superfícies de Hildebrand són més escultòriques, però buides de vida i mancades de l'essencialitat de l'estructura que els proporcioni consistència i sobretot expressivitat. L'error de Hildebrand és originari, perquè l'essència de l'escultura no és mai als plans, com ell preconitzava, per la simple raó que els plans no existeixen en escultura, ja que l'escultura és forma que tanca sobre si mateixa. El pla no existeix. En tot cas és un concepte de la geometria, però la realitat és esfèrica i no plana. Al meu parer caldria eradicar, del tot, la noció dels plans de la terminologia escultòrica. La gran escultura d'un Càlamis, d'un Fídies, per citar dos clàssics afins a la temàtica d'ambdós, equidista tant de Rodin com de Hildebrand, atès que la suprema síntesi de perfecció dels clàssics, als quals no els falta el punt just d'emoció i ardor humans, no la trobarem en l'obra de Hildebrand per detriment, ni tampoc a la de Rodin per excés.

He fet aquesta comparació entre l'obra de Rodin i la de Hildebrand perquè quedi ben clar que el concepte escultòric queda

b e h l u d n e y o e a c u l q u a r s a m b l a d n e ç l a a R d e l i o p , t i  
 p e s u b l i m e s s e v i e r s r e g u e p r i d è a s i n i q u a d e n i s a s i b l e s  
 l p e d r o m a m b l é o a q u c o l b l i q u e p e u r e x c d é s a o -  
 n a m e s i e j t a k i s s a n d p o s i q u a d b i u i d l a ' e m o e c i ó s -  
 s à r q i u a e o t b r d a ' a h t a d e t e n l i l r a . p o r d t o a s t u t q u e  
 s ó e n x p o n c e l n a d r e s t o n c e m p é t s e s s u a h s ' e s c n u d a l u i r s a -  
 t à q u m a r q u e d o s o n f p e u s n i a l t e r x e t r d e ' m a , q u d i o a l  
 e v i d a t r o e t l ' e s c u l t u r a .

A l m e p a r e e b o a a n d i e d o n c e p t e l e t n o l t s i e m p s  
 m o d e s n o s i g a i l ' è p l o c a o r m a l e l i u ó A i n o t o n s i ' o i -  
 n i c a i n a l M a i l l ' o o l d , e q u a e l q u s i d i a n t l ' i m p r e s s i o n i s -  
 m e r o d i c n o i n d e l æ e r e b i r s d i e l d i l d e b Q u a n t a i l l o l  
 a p a r e g a u n é o d ' e s c a v a e v à d e m o c v i e a i r r p l i à s -  
 t i q u e s v , e s p o s d e b i v d a e l e q u s u s a v i c o m s t e i l t u i t  
 s u s t r i a l t e c s o n s t d a d n ' t e s s c t u l a d i r m e d i n t a e Q u a n i a .  
 l s c e u l t d u e M a i l r l e q l r e s e n t a n a a n t e e l n o t m a n t i c i s -  
 m e i l ' i m p r e s i m p o e n r i e s s e n t e s d i e p n e t r , a f t à d i ' l a d -  
 m e t E d q u p e a r m o l j t a o é s a n l é a q u e n i g u n a e l s u r a  
 t a m b é p e r r e u i t r e n e a a n t e h r e t o c l a s d e i n o m e m e .  
 F i n i s o a t c á P r i n c e i l p o a s t , e n o i u e r e n e s i a q u e e d a r  
 m é a p r o d e n l e o e i l c a i s s i m a o p a d e M a i l l o l .

L a i r r u q u e t i ó d e M a i l a l m d s l i g d e r s i g o o m c e p t u a l  
 i m a d a e v a o b r n i o r u s a m i a n s c e u l t i w a t a r e n l c h a i r n i a  
 v u i t c e A n t i c o m p o u r n e à n r v a d i e c u l e n f o e a m e n t  
 c u l t i o c i i m m e f r i s a l s e s l e o l r a e s d e t e r i m i n p r a e s i s ó a p o n i  
 o e n l ' e s r e e a n c l à p s a s s i a c à p r m e e s o l i d a m e a u t d e s  
 c a n v e p o d t o m i e m l i ' e x p p e l s a e i s ó u n a ? a p a r e e n ç a  
 l a r r a n c j u i l l a v r s q u a d e i n t i l a i a l d o l , q u i d i s t a n t d e l s  
 d e s b o r d à m p n e s s d b r i o s d i e f l r e d c i o n a l i s m e  
 g e r m à d r e l i c l d e b f r é q u o s d b e l q u e s , e g e l n e p a r e r ,  
 h h a d ' h a e v n e l e r t a o l o p e t d e d s c e u l t q u r e a o é s a l t r a  
 a c o s q u a n a s i n t r a e l i t o m p l i e x q a i l i b a a q d t e a í E n t  
 e a i n ç s l ' u p r i s i m o r c d o i n a p d o s u p l à s h h e a s t e p a r -  
 t i c i t p a e s c o m p o n i e m n t t e s l l e i c p t s ú a q l d a l q u e s o n a l i -  
 t a d e l ' a r t p e i s q u e a i g c w i n s i d e l r i d a d a m o n c e p t o -  
 r i a m e s i a t u l l i s à r a i m p e i m o q u d e s a p e r c e n t d a t a g e s

que ssítan t e s i c e p t i g a l u m m a m e q u i l i d o s a i t f i -  
 c a t N s o h p o l t a v d e r s e q u i a l f i a b m o i r d e t r i d e a t p  
 c o m p o n l e a i n t t . u i l d i r é r d a d o h a d p a r t i c e i n p j a r u s -  
 t a n e s u d a a s e n s i b l i a d i n t s a t h a d t a n g r e r m a n a d e s  
 a m l a q u e v l a l l s m é s l e v d a t a s n t e l . i l d i e g ' e n s c p a r i t .  
 l ' e s c u l o a t l u t a é s a n a l i t z a b l b i h a d e s o e r a b l e  
 g r a d p t i p m s à p i g u e n p r u e o m é s a n a n e d r e a e -  
 c e p t i a s c o l s e t e n d i e t m e a n l t a b t i p u e e s e l m é s s e e a m i a l  
 t o b b r d a ' a d t ' ; e s i p l e a r i i d i a u e n s a p t i e v e s m o c i o n a .  
 M a i l v l a e o n t e n d i q u e e o n s l a t a i t a r p a l e s u d e a  
 n i s - l ' e s c u l l t u t a d e i x a e n l s l e u p e r l n i n a t g l e s l ' i m -  
 p r e s s i e o i a b m o m e d i t e q r u e a r g i j t à e v a e n c i ó  
 c a p G r è d i e s o m p r o d n e t l o a t m b d o r h a f . o r é n a  
 l ' e s c u l l a f t o u r r e a p e e r l m a t e i n é s a n l i p à s o b d r e e  
 q u a l s s e i v g o n l i E f n i o c a a s s i g n á s f i n a c t a e Q u a m ' i a -  
 t r e v a i d r i q u a e ' e r t d o r e n a e b e s u e n n é a m p D i a -  
 l e s h o i r e e a h o n d ' e s c u l u r d a i r v a i p d e i s t e m p n r e e s ,  
 e n t e r l e s u p r a c t i u q u e e x u l b t a u r a e d n l a e t s e x t u r e s s u -  
 p e r f i i e l i q u i p s e t e m a n a x i p n a r e l s e a f s o r n R e e s s . u -  
 m i p t o d r í l e q u i R o d i e a p r e s e i l e v h u i t c e n t e i s m e ,  
 l a n a t e m a x a e q u a M a i l r l e o p l r e l s ' e i n d i e q u i a t s o i t l e e s s  
 f o r n e l s ' e s c p o d s t u e r a i m o r o d l A q u e l a n f l u d e n c i a  
 R o d j i a n o e x i s E e i c a r i a v . u i h a e s c u l t o a r e v á n i a  
 a l t q u e p e l r a e e a t è s t e i n e h a l u a e d i t i n g r u e a s v n e u r e ,  
 p e r q u e r e f o n b e c u o n c h i p t o e n c p i l d e e n i a x H e v n o t l . -  
 g u d e i h a a n l q u i s n ó s a n q u e d s o t s a m i d n i s v e r d e h e s -  
 c u l t q u a e ' i n a t e l i t e i n s a e n t p a r s i a i a q u a f o u l  
 a n t d i n d m e d d a l e s c d e s ' a e s d u l l A i n t r o n i o .  
 m e A q u e d e s s o n e s d o n e m u n a e r n t e a s u r a l e m a n e r a  
 s i m u l t e a l n ' i o a b , d a l i o A n t o n i c a l P n i n s a r a l i t -  
 z a q u e a m b é t s r o b a r e p r e s p e n t ' a e t s s c u á s t u e l a l a n a  
 d ' u b n a n i l l a ' e s c u a d t a d t e a n a P r e a e p r a e r i d x a o s -  
 c u l t c a s t e l l a n a q u e n o p a d i e s p a n y o l a q u a a l t a l i f e r e n c i a -  
 c i d e l a a t a l p a e l a m p l e q u e a t a l e s t a m a n b é p a -  
 n y o b s a i o e k o n c e s p a n y o l f ó r u a a n t e l i è r q u i a s t e n t .  
 S e g u r a f n o a n q u t u e r s e t a a l d i u t a e l t u , t e a n t p l v e i s q u i ú l i o

Antonio, la que impregnà la seva obra i que cal saber distingir en cada un dels seus detalls i components. Mirem, doncs, d'escatir les conseqüències d'aquesta dualitat: castellana = rodiniana, i catalana = malloliana-mediterrània, hedonista en l'obra del nostre escultor.

Fixem-nos en un altre factor determinant que configurà el concepte de l'obra de Julio Antonio. Fou el temps històric que li tocà de viure. A altres escultors del seu temps els passà el mateix. Posem com a exemple el més conegut de tots, Clarà. Clarà començà rodinià pur i acabà mediterrani una mica impur. Vull dir amb això que l'escultura de Clarà, al decurs de la seva llarga trajectòria, experimentà un canvi. Començà com a alumne de Rodin i s'anà decantant cada cop més vers el mediterranisme de Maillol, sense aconseguir-ho plenament. En tota la seva obra hi ha fragments, detalls, aspectes menys mediterranis i més rodinians o més nòrdics, si voleu, que no arriben a desaparèixer mai del tot. I el fet més notori és que l'escultura de Clarà no inicià el canvi a París, sinó fins que ell tornà a Barcelona. Sabeu per què? Perquè, a Barcelona, els escultors eren més a prop de Maillol del que ho era Clarà a París. A Julio Antonio li passa quelcom de semblant. Julio Antonio es formà a Madrid. I a la capital, i en tot l'àmbit de Castella, l'escultura no ha estat mai mediterrània. Tota la cultura castellana és més impregnada de misticisme que no pas de realisme mediterrani. Santos Torroella, per recalcar la catalanitat de Julio Antonio o de l'escultura de Julio Antonio, argumenta que l'escultor es formà a Madrid, al taller de Miquel Blay, però aquesta circumstància no té prou entitat per a decantar la balança de la catalanitat de l'escultura de Julio Antonio, primerament perquè fou un contacte relativament breu, i segonament, perquè el mateix Julio Antonio renegà aquesta possible influència i el valor de Blay com a escultor. I encara un altre argument. És que potser no és Miquel Blay l'escultor modernista més rodinià de la Catalunya del seu temps? Cal aclarir que quan diem catalanitat o caràcter català referint-nos a l'obra de Julio Antonio, parlem de la coincidència, o no, amb això tan ampli que tothom ha convingut d'anomenar mediterraneisme, tal com ho hem sintetitzat abans. Comprenc que és difícil per a molts no

veure mediterraneïtat en tota l'escultura neoclàssica centreeuropea, quan a primera vista s'assembla tant a la grega, però la realitat és una altra. Els neoclàssics només copiaven dels grecs les formes externes. Com si haguessin *ressuscitat* alguns cadàvers de l'antigor, però se'ls escapa l'essencial de l'esperit de Grècia que consisteix en l'alegria de viure i que els menà a fer de l'estimació a la bellesa una religió. Per als grecs la bellesa ho era tot i és per això que vestien els déus amb carnades humanes. I per això mateix els cossos esdevenien déus. Que lluny queda tot això dels superficials i freds mimetismes del món neoclàssic i dels misticismes que des del Segle d'Or espanyol han imbuït tota la cultura castellana. Tot el que en el món mediterrani representa aquesta presència sempre constant de l'esperit grec, amb el seu esclatant culte al cos, en el misticisme és ofegat i sublimat en un espiritualisme desencarnat que resta més a prop dels maniqueïsmes hieràtics que de l'autèntica ortodòxia que es creia omnirepresentar.

Un altre motiu pel qual l'obra de Julio Antonio restà lluny del mediterraneïsmes fou la seva immersió en la cultura castellana i l'es-troncament prematur de la seva vida. De la mateixa manera que el retorn de Clarà a Catalunya representà per a la seva obra un gir de cent vuitanta graus que el menà de l'impressionisme rodinià i de l'idealisme nòrdic a la mesura i serenor mediterrànies, en la trajectòria artística de Julio Antonio només hi ha el naixement a Catalunya i un esclat lluny de la terra, en un ambient i una cultura impregnats de misticisme i sense cap retorn regenerador. Fer conjectures de com hauria pogut ser l'obra posterior de Julio Antonio és un exercici inútil. Depèn d'on hagués arrelat. L'única cosa certa és com es desenvolupà l'escultura posterior a Julio Antonio, a Madrid i a Barcelona.

A la Barcelona del moment, l'escultura figurativa ja havia tastat el noucentisme i havia begut de les fonts de les teories de totes les avantguardes. En canvi, a Madrid, l'escultura figurativa restà fidel a aquella mena de misticisme barrejat amb dosis d'idealisme germànic. Penso com a exemples més notoris en Victorio Macho, Pérez Comendador, Juan de Ávalos etc. Si els comparem amb Casanovas, Granyer o Rebull, la distància que els separa és immensa.

Julio Antonio, com molt bé veuen els comentaristes castellans, és un precursor de tots ells, ja que, tant en l'escultura de Julio Antonio com en la dels escultors castellans posteriors a ell, trobem un cert classicisme, però no és un classicisme captat directament del món clàssic, ni tampoc del natural, sinó un d'idealitzat derivat del món neoclàssic nòrdic, que a Catalunya només perdurarà en l'obra de Marès. Per poder captar aquesta barreja de visions en l'escultura de Julio Antonio us apunto alguns detalls entre les seves obres més notables. Al monument dels herois de Tarragona podem comprovar que la seva figura femenina, que d'antuvi sembla la més mediterrània, no respon a una morfologia del natural, sinó a un pur idealisme del cos. Ni el pit, ni els abdominals excessius en la seva estructura, ni els peus, d'un manierisme que va molt més enllà dels barrocs més tardans, no responen a la plenitud vitalista del món grec. El cap, els trets del rostre, també els cabells són pura idealització. En les figures masculines passa el mateix. En elles, pel fet de la masculinitat, s'evidencia un anatomisme que no té res a veure amb la interpretació grega de la morfologia masculina captada escultòricament del natural i que palesa la inutilitat de la utilització dels coneixements anatòmics posteriors, només pertorbadors i petulantment científistes. En el Mausoleu Lemonier les contradiccions també hi són, i no pas pel fet d'ésser bastit en dues matèries diferents —dit entre parèntesis, això em sembla un bon encert de concepte i renovador alhora—, sinó en la seva concepció. La figura jacent del jove és de les millors peces de Julio Antonio. Quasi m'atreuria a dir la millor si la descontextualitzem i la separem de la figura femenina que l'acompanya. En ella no hi trobem l'anatomisme dels nus dels herois de Tarragona. Jo diria que per a aquesta figura, Julio Antonio disposà de model viu i és per això que tota ella respira vida —en art fins i tot la mort s'ha de representar amb vida pròpia—, els seus membres no tenen res a veure amb els dels herois en els quals l'anatomia es fa ostentosa, més enllà de la realitat. Però, a la mateixa figura, el vel que la cobreix ja no respon al mateix criteri i la seva interpretació és un pur idealisme. És allò que us deia abans de la dualitat d'interpretació de molts escultors de figura que fan de diferent manera els cabells i les robes que el

cos, en una mateixa obra. Mentre que el cos el representen amb un realisme més o menys encertat, els cabells i les robes, potser perquè la seva morfologia és més canviant, l'artista els representa més lliurement i amb textures no constructives —el fet de les textures no el trobem en Julio Antonio. Recordem que era més germanista que rodinià, cosa que no fa quan esculpeix el cos. El defecte no està en aquesta interpretació lliure, sinó en la dualitat, en la diferència entre una manera de veure una part de l'obra i l'altra. L'obra és una i, com més unitat engloba, millor és des del punt de vista conceptual artístic. Aquesta doble visió en els drapatges la trobem en totes les escultures de Julio Antonio, inclosos els seus retrats de la raça. Aquest error o contradicció deriva d'aquell pecat original, que apuntava abans, de les dues visions de l'escultura i no pas de voler interpretar una realitat tan flexible i suau com és la blonda i les sedes en una matèria tan dura com és el bronze i que, si no recordo malament, Juan de la Encina apunta en el seu llibre sobre Julio Antonio. El fet que els plecs, en les seves escultures, quedin poc flexibles i encarcerats no es pot derivar de la seva realització en bronze, això equivaldria a admetre que el bronze és matèria no apta per a l'escultura. Si els plecs no són flexibles en bronze, tampoc no ho eren quan l'escultor els modelà en fang. L'error és original. Si Julio Antonio hagués tingut els plecs davant seu, quan els modelava, i els hagués sabuts interpretar tal com se li representaven escultòricament, els plecs haurien tingut el caient, el caràcter, la forma i l'estructura que ara els manca. Això també passa amb la figura quan, en lloc de fer-la d'acord amb el natural i amb un bon criteri escultòric, l'escultor es dedica a servir-se de l'anatomia i a treballar, com vulgarment es diu, de memòria. Els millors escultors de tots els temps ho han fet així. Per quin motiu no ho hauríem de fer nosaltres? El mal ve d'aquell idealisme nòrdic que us deia al principi. L'escultura no és pas l'art de representar les idees, que això correspon a les arts literàries i filosòfiques, sinó sobretot, la vida mitjançant les formes tridimensionals.

Per acabar aquesta valoració de l'obra de Julio Antonio, permeteu-me un comentari a favor del nostre escultor derivat de la crítica que d'ell fa l'historiador de l'art Gaya Nuño. Segons aquest au-

tor, Julio Antonio no hauria pogut anar gaire més lluny d'on va arribar, i per això creia que la mort prematura de l'artista va ser una sort per al seu prestigi com a escultor. L'observació em sembla, si no insultant, com a mínim desafortunada. És difícil i arriscat de fer conjetures sobre futurismes. No crec en evolucions en el camp de l'art, però sí que, en algun aspecte, es pot admetre progressió com és ara en el perfeccionament de l'ofici i en una major capacitat de l'artista. Aquests aspectes crec que sí que s'haurien produït favorablement en la seva obra, perquè el fet primordial que ningú no pot negar és el fet que Julio Antonio era un gran escultor.

## Rebull 100

---

Josep Salvador Jassans

---

V AIG CONÈIXER REBULL ARA FA QUARANTA ANYS A ALFORJA, el meu poble natal, a casa d'uns amics comuns. Feia poc més d'un any, a vora dos, que jo havia deixat el taller de Modest Gené a Reus. Era l'estiu de 1959, tot just acabava d'aprovar l'ingrés a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. En aquellencontre vaig mostrar al mestre un parell de treballs que tenia enllestits. No sé si per compromís amb els amics comuns, o potser perquè Rebull va veure en la meva obra possibilitats de futur que ell va voler impulsar, el cas és que em va dir: "Quan a la tardor vagis a Belles Arts vine a casa que t'ensenyaré algunes coses i més endavant, quan hagi de fer uns encàrrecs que espero de Montserrat, ja et prendré com a ajudant al taller." Va arribar la tardor i vaig començar els estudis a Belles Arts i no cal dir que em faltà temps per anar a veure Joan Rebull. Aquesta visita es pot dir que fou el meu primer contacte amb el mestre. La nostra presentació a Alforja no passà d'això, una presentació junt amb la família amfitriona de Rebull, de la qual no recordo cap detall. En canvi, la primera visita que vaig efectuar al taller del mestre va ser una autèntica revelació. Ell em mostrà escultures i moltes fotografies d'escultures, i sobretot parlava. Rebull sempre parlava,

però el que ell deia jo no ho havia sentit mai a cap professor ni artista. Rebull i la seva obra foren per a mi una alenada de vida. Vull creure que des d'aquell moment s'establí entre nosaltres quelcom més que una simple coneixença. Jo vaig quedar fascinat per aquell món que se m'obria al davant i que ja intuïa en el meu interior, però que en aquella visita se'm féu manifest, tant des del punt de vista conceptual com visual. D'aquell dia ençà, només pensava quan arribaria l'encàrrec de Montserrat que em permetria incorporar-me al taller del mestre. Us he de dir ja des d'ara que aquell encàrrec no va arribar mai, però jo no podia concebre no assistir al taller de Rebull. Haver conegut la grandesa del mestre i assistir, mentrestant, a la mediocritat de l'Escola de Belles Arts se'm feia insuportable. Era com aquell que hagués viscut en l'opulència i, de cop i volta, es veiés abocat a viure en la misèria. Davant d'aquella situació, veient que només amb els estudis a Belles Arts no en tindria prou per a arribar allà on jo havia vist que es podia arribar, vaig decidir insistir en la petició a Rebull que m'acceptés com a deixeble al seu taller. Finalment, Rebull, mig compadit de mi, m'acceptà. A partir d'aleshores s'establí una comunió cada vegada més estreta entre nosaltres dos. Era una complicitat no confessada, que tots dos donàvem per molt acceptada. La meua actitud era d'una atenció total. De tot el que veia, de tot el que sentia, a més, en volia saber el perquè. Crec que em vaig arribar a fer pesat de tantes preguntes. Això a Rebull semblava complaure'l, i no va deixar mai de satisfer la meua curiositat ni el meu interès. A cada pregunta meua, sempre relacionada amb el món de l'escultura i de l'art en general, Rebull contestava adequadament amb aquella autoritat i amenitat que el caracteritzaven. La seva prèdica era eloqüent, tan intel·ligent, tan eficaç que només es podia comparar amb alguns dels grans intel·lectuals o artistes més significats. Aquesta relació meua amb Rebull, que ara no sabia qualificar, arribà al seu punt culminant els dos anys que, fins i tot, vaig viure a casa seva compartint la taula, el taller, la família i els amics. Això em permetia una formació paral·lela a la d'escultor, una formació que en podríem dir cívica. Allí es parlava de política, del que passava a la ciutat i al país, amb noms concrets, no a la manera de les tertúlies de cafè, sinó

però el que ell deia jo no ho havia sentit mai a cap professor ni artista. Rebull i la seva obra foren per a mi una alenada de vida. Vull creure que des d'aquell moment s'establí entre nosaltres quelcom més que una simple coneixença. Jo vaig quedar fascinat per aquell món que se m'obria al davant i que ja intuïa en el meu interior, però que en aquella visita se'm féu manifest, tant des del punt de vista conceptual com visual. D'aquell dia ençà, només pensava quan arribaria l'encàrrec de Montserrat que em permetria incorporar-me al taller del mestre. Us he de dir ja des d'ara que aquell encàrrec no va arribar mai, però jo no podia concebre no assistir al taller de Rebull. Haver conegut la grandesa del mestre i assistir, mentrestant, a la mediocritat de l'Escola de Belles Arts se'm feia insuportable. Era com aquell que hagués viscut en l'opulència i, de cop i volta, es veiés abocat a viure en la misèria. Davant d'aquella situació, veient que només amb els estudis a Belles Arts no en tindria prou per a arribar allà on jo havia vist que es podia arribar, vaig decidir insistir en la petició a Rebull que m'acceptés com a deixeble al seu taller. Finalment, Rebull, mig compadit de mi, m'acceptà. A partir d'aleshores s'establí una comunió cada vegada més estreta entre nosaltres dos. Era una complicitat no confessada, que tots dos donàvem per molt acceptada. La meva actitud era d'una atenció total. De tot el que veia, de tot el que sentia, a més, en volia saber el perquè. Crec que em vaig arribar a fer pesat de tantes preguntes. Això a Rebull semblava complaure'l, i no va deixar mai de satisfer la meva curiositat ni el meu interès. A cada pregunta meva, sempre relacionada amb el món de l'escultura i de l'art en general, Rebull contestava adequadament amb aquella autoritat i amenitat que el caracteritzaven. La seva prèdica era eloqüent, tan intel·ligent, tan eficaç que només es podia comparar amb alguns dels grans intel·lectuals o artistes més significats. Aquesta relació meva amb Rebull, que ara no sabria qualificar, arribà al seu punt culminant els dos anys que, fins i tot, vaig viure a casa seva compartint la taula, el taller, la família i els amics. Això em permetia una formació paral·lela a la d'escultor, una formació que en podríem dir cívica. Allí es parlava de política, del que passava a la ciutat i al país, amb noms concrets, no a la manera de les tertúlies de cafè, sinó

cres que van de moderns i diuen que la seva escultura tenia interès fins als anys trenta, que després va decaure, que es va vendre a la burgesia i als capellans. I així, alegrement, es carreguen els dos terços de la seva obra. Sort que tots els qui no tenen prejudicis i sí prou capacitat han sabut veure la grandesa que hi ha en tota l'obra de Rebull. Ell, com tot artista lliure de prejudicis i sincer amb ell mateix, ha realitzat un corpus artístic amb lleugers canvis o influències, fruit de l'exercici d'aquesta llibertat sense desviar-se mai d'aquella gran coherència que deia abans. La coherència de Rebull era molt sòlida, com ho acostuma a ser la de tots els grans artistes, i si alguna vegada el vaig sentir renunciar d'algun aspecte de la seva obra va ser aquell que el tòpic qualifica de pecat de joventut. Ho il·lustra molt bé l'anècdota que li agradava d'explicar, sempre que venia a tomb, amb aquella ironia barrejada de sornegueria pròpia dels éssers superiors quan parlen d'ells mateixos. Es tracta de l'experiència que va tenir Rebull quan va visitar el Museu Britànic. Deia que en veure per primera vegada el frontis del Partenó va quedar trasbalsat per l'entusiasme, que va tenir com una revelació fins al punt de fer-li dir per a ell mateix: "No facis més rucades, Rebull, que no ho veus on és la veritat?" Aquesta reacció no es pot prendre com un rampell de joventut, ja que seixanta anys més tard, quan Joan Rebull en tenia vuitanta i va poder realitzar el somni de la seva vida, peregrinar a Grècia, l'escena es repetí, només que aquesta vegada al museu d'Olimpia. Ens fa una bella descripció d'aquesta visita el professor de grec modern de la Universitat de Barcelona, Alexis Eudald Solà, que l'acompanyava. En ella ens descriu l'encontre de Rebull amb la realitat culminant de l'art de tots els temps. "El visitant —referint-se a Rebull—, un cop admirada la Nike de Peònios s'hi va acostar tremolós. Aquell moment, deia, era la veritable fita de la seva vida. Va anar mirant una a una totes les figures de la narració escultòrica i, en encarar-se a Apol·lo, va ser vençut per una emoció suprema: amb els dits resseguia —sense tocar-lo— tot el cos del divinal Febos. Els presents assistien emocionats a la màgica escena, que era seguida al mateix temps pel guardià de la sala. Aquest no va gosar dir-li res, perquè també comprenia —ho va saber veure en els ulls espurnejants— que aquell home que es

trobava cara a cara amb el déu, era de debò, un escollit. En acabar aquella conversa callada amb la imatge, Rebull va dir als seus amics: «Aquí hi ha la veritat. Aquí l'art ha arribat al zenit. Nosaltres som només uns infeliços. Tota la nostra obra és només circumstancial.»

L'acompanyant de Rebull, ja de tornada a casa, va dir-li gairebé en to d'humil confessió que en la història de l'escultura hi havia moltes altres obres que a ell personalment el commovien, i citava amb tota sinceritat a tall d'exemple el nom de Canova, però Rebull li replicava educadament: "És clar que és bo en Canova. I en Llimona! En sabien molt. Però la veritat, desenganyeu-vos, és a Olímpia." I no parava de repetir aquesta tan ferma convicció. No cal dir que tal asseveració la hi vaig sentir infinitat de vegades, durant la meua vida al seu costat.

A Rebull, d'afirmacions semblants, en el sentit d'acostar art i veritat, n'hi vaig sentir dir moltes. La seva parla sempre era veherent, convincent, carregada d'una autenticitat inqüestionable. La virtut de Rebull, ho torno a repetir, era la seva gran coherència enfront de tanta teoria gratuïta que no respon a una realitat. D'ell he après a no deixar-me portar per cap moda, no tan sols perquè denota poca personalitat, sinó perquè és l'única manera de no passar de moda. Ell insistia una vegada i una altra, i ho practicava, en la no inscripció a cap corrent. Deia que l'art ha de ser com una poma, com una flor, sense estil. L'art ha de ser viu, i la vida no en té d'estil.

El seu afany per la sinceritat, per la veritat de l'art, el portà a mantenir-se al marge de tots els ismes que s'anaven succeint al decurs de la seva vida. Ell, que va estar en contacte directe amb els creadors més destacats de les avantguardes, no les seguí, i fou per honestedat, ja que no volgué escoltar mai el consell que li donà Picasso quan li deia: "Rebull, abans que la humanitat et foti una escopinada a la cara cal que la hi fotis tu a ella." És evident que aquesta frase de Picasso, a més de dir poc a favor d'ell, diu molt a favor de Rebull, alhora que posa en evidència el desori d'això que s'ha anomenat *avantguardes* i fins i tot en qüestiona la seva legitimitat i la seva autenticitat.

Ara que Rebull ja no és entre nosaltres, el que cal, si creiem que fou un artista digne de ser recordat i homenatjat, és respec-

tar, per a ell i per a les generacions joves, la idea que tenia de l'art, sense que prevalguin els gustos personals enfront dels genuïns de l'artista. Reclamo, des d'aquí, aquest respecte per a Rebull i per a tots els artistes. Els publicistes i els crítics farien bé d'apropar-se més als artistes per deixar constància del seu veritable pensament. Us imagineu si els escriptors del moment ens haguessin fet arribar el que pensaven Fídies, Rembrandt o Velázquez?

Es podrien anar desgranant anècdotes i dites de Rebull que anirien configurant la seva manera de veure l'art. El millor serà que busquem com defugir les presses d'aquest món en què vivim, sapiquem parar-nos davant l'obra de l'escultor, ens deixem imbuir de tota la seva força i veritat, i també del seu misteri. Rebull deia: "Els artistes, parlant, ens podem contradir, perquè l'art no es pot explicar." La veritat de l'art roman allí, en l'obra, i nosaltres ja no hi podem fer res, perquè ella, simplement, és.

## EL ESCULTOR REBULL, SU VIDA

Por J. S. JASSANS

En el año 1979 se ha cumplido el 80 aniversario del nacimiento de uno de los escultores más grandes que jamás haya dado nuestro país. En el ya lejano 1899, de tan marcada memoria en los anales de la historia de España, nacia en Reus Joan Rebull y Torroja. Muy temprana se manifestó su vocación artística. Antes de los diez años pidió ser aceptado como aprendiz en el taller de imaginería de Pau Figueres, situado enfrente mismo de la casa donde nació otro gran reusense universal, Mariano Fortuny.

En 1910 Rebull ganó su primer premio como escultor en un concurso para aprendices. Gusta él de recordar, con cierta ternura, cómo el importe de este premio fue destinado a la compra del traje de su Primera Comunión. Su primer encuentro notable con la escultura mediterránea fueron unas cabezas esculpidas por E. Casanovas. Ello ocurría a sus trece años. Tres años más tarde obtiene una pensión del Ayuntamiento de su ciudad natal para estudiar y perfeccionar su arte en Barcelona. Allí empieza a trabajar el mármol y la piedra en los talleres de Gabriel Bechini. Su anterior familiaridad con el modelado y la talla en ma-

dera, fueronle de gran utilidad para esta nueva etapa. En aquellos tempranos años Rebull adquiere ya, en la ejecución de la escultura, la seguridad y el gusto y respeto por el oficio, que deberán caracterizarle en su trayectoria posterior. Rebull suele decir de cierto arte pseudovanguardista, que su principal defecto es que está mal hecho. Por la misma época Rebull también asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Llotja. En 1916 realiza su primera exposición en el Centro de Lectura de Reus. Al año siguiente, en el mismo centro cultural, vuelve a exponer su última producción. Lo que fue generosa promesa en su primera muestra, convirtiéndose ya en fructífera realidad. Ello movió al ilustre patricio reusense Evarist Fàbregues a actuar de mecenas del joven escultor, pudiendo éste instalar su primer taller propio en la capital catalana. Todo ello ocurría cuando nuestro escultor contaba diecinueve años. A partir de este momento empieza una etapa de total profesionalización y de eclosión intelectual y artística. Es también cuando entra a formar parte del grupo «Els evolucionistes», grupo que representó más una voluntad que no una doc-

Bajorrelieve.



258

SALVADÓ JASSANS, J. (1980): «El Escultor Rebull, su vida», Goya 155, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



Retrato.

trina o estilo común determinado. Voluntad simultánea, tanto de liberación de todo lo académico como de subyugación a tantos ismos que por aquel entonces irrumpieron en la palestra artística. Pero el acontecimiento más notable en estos primeros años de nuestro escultor acaeció en 1921, cuando en reñida competencia con otros escultores de su tiempo —la mayoría con más años de profesión—, Rebull ganó la bolsa de viaje que convocaba el Círculo Artístico. Visitó Londres y París y ello le permitió conocer las grandes obras de la escultura universal. Pudo admirar en directo toda la gran evolución de la escultura mediterránea. Los antiguos caldeos, los egipcios y los grandes clásicos de Grecia. El mismo Rebull ha repetido muchas veces cómo le impresionó vivamente la obra de Fidias. Desde entonces su rumbo fue mucho más certero e inquebrantable. Sus anteriores intuiciones volviéronse convicciones, profundas. Este encuentro con los clásicos fue como su camino de Damasco. La pequeñez de algunos provincianismos que llevaba consigo, no resistieron la hondura de

la universalidad y grandeza que se le revelaban ante los frisos del Partenón. Todo ello unido a su talento natural dan esta rotundez y coherencia entre la obra y el artista.

En 1926 Rebull traslada su residencia a Francia, cerca de París, lo que le permitió un acercamiento a los ambientes artísticos de la que por aquel entonces era capital del arte. Esta primera estancia se prolongó hasta 1930. Sin embargo, no pierde el contacto con Barcelona y concurre a varias exposiciones individuales y colectivas allí celebradas. En 1928 participa también, en París, en el Salón des artistes indépendents.

El contacto con los ambientes más avanzados del arte del momento, unido a la lección imborrable de las grandes obras del pasado, puede que hayan dado a la obra de Rebull este encanto misterioso que parece encerrar toda la grandeza del pasado encarnado en tipos rabiosamente actuales.

Para atender unos encargos, en 1930 Rebull vuelve a su país. Por su amistad con el pintor Joaquim Mir, Rebull

se instala en el barrio mariner de Vilanova i La Geltrú, lugar de residencia del célebre pintor. En esta época colabora con el arquitecto Francesc Folguera en la decoración escultórica de la fachada de uno de sus edificios más característicos: El Casal de Sant Jordi en la calle de Caspe, de Barcelona.

En 1931, el gran cambio político que representó la segunda República motivó a nuestro artista a presentarse a las elecciones al parlamento catalán. Rebull salió elegido por el partido judicial de Vilanova i La Geltrú. En el mismo año la Generalitat le designa vocal técnico en la junta de museos, cargo que ejerció hasta 1935. Durante este periodo su labor fue fecundísima. Promocionó y presidió el «Saló de Montjuïc». En 1932 la Casa de Catalunya de Madrid organizó el VIII Saló de los «Evolucionistas». Rebull participó con tres obras. Al año siguiente el Museo de Arte Moderno de Madrid invitó a exponer a E. Casanovas y Rebull, los cuales ofrecieron una bien nutrida muestra de su obra. En 1932 Rebull es elegido académico de número de la Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

En 1935 se da otro hito importante en la trayectoria de Rebull. Con el pintor tarraconense Ignasi Mallof crearon y dirigieron el Taller-Escuela de Pintura y Escultura. Por razones de sobra conocidas su vida fue efímera, pero sus planteamientos estuvieron dentro de las técnicas más avanzadas pedagógicamente. En 1938 se le concede el premio Damià Campeny por su obra «Gitanetas», una de sus realizaciones más destacables. El mismo año marcha a París para realizar la escultura destinada al frontis del pabellón español de la exposición celebrada en Nueva York en 1939.

Rebull, por motivos políticos, permaneció exiliado en París hasta 1948. Durante los difíciles años de la ocupación alemana siguió trabajando en su taller de la Rue du Bac, muy cerca del Boulevard Raspail. Frecuentaba la tertulia de artistas que se organizaba en el taller del pintor Emili Grau-Sala. En 1943 se da otra circunstancia que dará a Rebull nueva resonancia internacional; en la exposición «La jeune sculpture française» celebrada en la galería Charpentier, figura como el único artista extranjero invitado. La crítica fue unánime al elogiar la obra del artista catalán. El crítico Jean-Marc Campagne escribió en «Les nouveaux temps»: «Otra revelación es el catalán Rebull, único extranjero invitado a la presente exposición, si bien su presencia está más que justificada por el hecho de ser —y esto no son habladerías— uno de los mejores escultores europeos de la joven generación.» Una de las obras entonces expuestas, su «Bust de nena», fue adquirida por Picasso.

En 1944 Rebull fue invitado al «Salon d'Automne», presidido por una sala dedicada a Picasso. Se le concede el título de «Sociétaire» del Salon d'Automne.

1945 fue también un año de gran actividad para Rebull. Junto al escenógrafo Christian Berard, el colaborador de Diaghilev, Boris Kochno, Jean Cocteau, Beauvepaire, Diguimont, Grau-Sala, Douvking, Malclés y otros artistas, crearon «Le Théâtre de la Mode». Por este motivo el nombre de Rebull volvió a ser actualidad en la mayoría de las principales ciudades europeas, llegando incluso a Nueva York.

A consecuencia del Teatro de la Moda y con motivo de la boda de la princesa Isabel de Inglaterra, una firma inglesa encargó a Rebull una evocación plástica de las bodas respectivas de todos los herederos a la Corona Británica. Nuestro artista realizó en un tiempo récord el encargo y también el retrato de la princesa Isabel.



A finales de 1948 Rebull vuelve a su tierra natal. Ya en Barcelona da comienzo a una de sus obras más importantes, el sarcófago del abad Mercet de Montserrat. Obra de tal envergadura y madurez que bien valdría un estudio monográfico.

1951 marca otro gran momento en la obra de Rebull. El 12 de octubre del mismo año era inaugurada en Madrid la I Bienal Hispano-Americana de Arte, en la cual le es concedido a Rebull el gran premio de escultura. La I Bienal Hispano-Americana fue el certamen de más amplitud celebrado hasta entonces en España. La participación de 24 países con un total de cerca de 2.000 obras, correspondientes a casi 900 expositores, nos da una idea del volumen e importancia de dicho certamen. Rebull participó con 17 esculturas.

A partir de entonces la producción de Rebull ha sido abundantísima, más teniendo en cuenta la enorme responsabilidad profesional y la increíble cantidad de sesiones dedicadas a cada escultura. Pero a pesar de su gran talla artística, su nombre y su obra han pasado casi desapercibidos del gran público. La causa hay que buscarla en la nula participación en certámenes y sobre todo en su sistemática huida de periodistas y entrevistadores. Es, por tanto, imprescindible y urgente una catalogación y estudio exhaustivos de su obra si no queremos perder un importantísimo eslabón en la moderna historia de la escultura catalana actual.

#### SU OBRA

En el mejor de los sentidos, la obra de Rebull se me manifiesta como la aristocracia de la escultura contemporánea; como la cúspide de una gran pirámide de lo que se ha venido en llamar escultura mediterránea. Es menester un largo período de iniciación para entender todo su significado y penetrar en su misterio. Si siempre es recomendable no caer en la trampa del juicio precipitado por lo que supone de inconsciencia o fácil satisfacción, más lo es en el caso que nos ocupa cuando de una obra tan larga y universalmente reconocida se trata. Por este motivo el intento de mostrar lo que hay de puramente artístico en la obra de Rebull es tarea que escapa a las posibilidades de este artículo. En todo caso convendrá que contemplemos su obra con detenimiento hasta que consigamos penetrar en su interioridad. Sólo entonces será posible intuir su vida contenida y sentir su mirada en nosotros como si de un ser cotidiano se tratara. A partir de esta disposición espiritual se establece en la obra de Rebull este misterio comunicativo de toda gran obra de arte, por el cual desaparece de nuestros ojos lo que llamamos «obra» —léase contenido o anécdota— para mostrarse diáfana una presencia totalizadora, sintética en nuestro interior. Al mismo Rebull le he oído decir infinidad de veces: «No es arte lo que entra por los ojos.» Es en este sentido en el que la obra de Rebull entronca con todos los grandes momentos de la historia del arte. De Rebull se ha dicho hasta el abuso que posee influencias egipcias y góticas; es opinable. Pero mirando la cuestión por este lado, ¿no podríamos también decir que los grandes frescos de Pompeya no son extraños a sus dibujos? ¿Y es que Fidias y Praxiteles, y por qué no Kalamis —como cuando Picasso pintaba decía que tenía detrás suyo a todos los pintores del mundo—, no andan asimismo muy cerca cuando Rebull crea sus esculturas?

← San Jorge.

Así podemos afirmar que en Rebull —usando su propio lenguaje— más que influencias hay coincidencias. En arte la coincidencia suele ser más frecuente de lo que muchos dan en pensar. Hay que saber distinguir entre influencia y coincidencia. Mientras la primera suele ser mimética, y por tanto falsa, la segunda viene dada por propósitos y finalidades afines, lo que la legitima y autentifica. Precisamente Rebull, que como catalán es un mediterráneo empedernido, siempre hace referencia a la gran importancia que el medio geográfico ejerce en el arte y en la vida en general. Tanto es así que los trasplantes contranaturales —importación de latitudes extremas— siempre han sido considerados por Rebull como de los peores males del arte de nuestros días. Por esto su obra, impregnada de un mediterraneismo atávico y al propio tiempo actual, nos cautiva tanto por su gran dimensión artística como por su identificación al medio propio.

El escultor, también catalán, Manolo, decía: «lo principal es poder ir en la procesión aunque sea llevando el cirio roto». Pues bien, de Rebull se puede afirmar que, en su ya dilatada labor artística, no sólo ha ido siempre en la procesión, sino que su cirio es de los que más alumbró en ella.

Retrato. Madera (tamaño natural).



He tenido la suerte de estar varios años a su lado viendo el constante milagro de su labor creativa sin obstáculo alguno, sin interferencias ni interpretaciones de segunda mano. A nadie como a él le he oído decir cosas tan interesantes y agudas sobre el arte. Es difícil expresar aquí cómo es de vivaz su verbo. Es inteligente y profundo a la vez que sencillo. Igualmente satisface al discípulo novel que al intelectual especializado. Tiene el don de decirlo todo justamente con imágenes que todos puedan entender. En este aspecto son pareja su obra y su verbo, cualidad que se ha de tener en cuenta a la hora de valorar su coherencia conceptual.

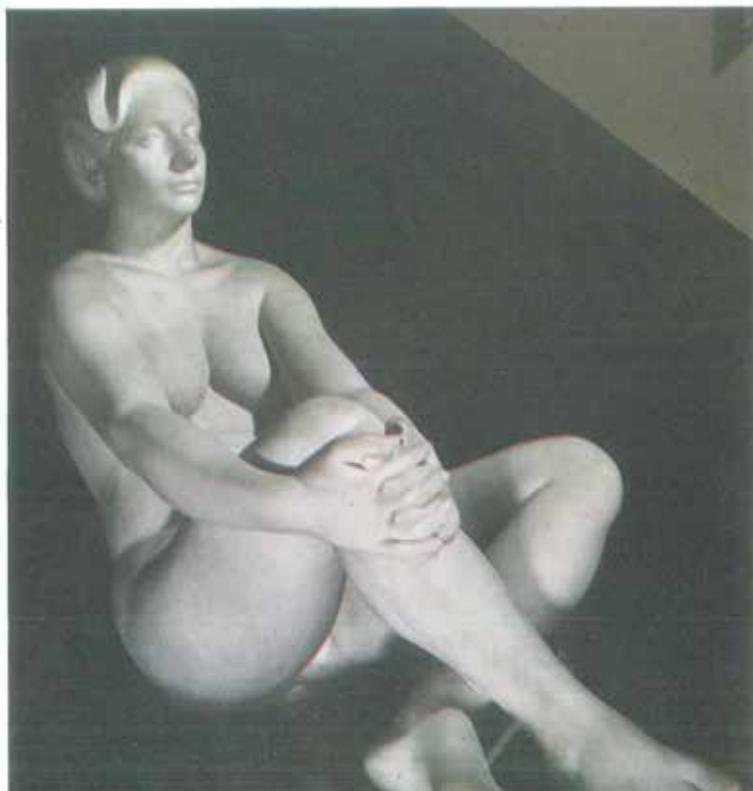
Toda esta riqueza de la personalidad de Rebull se encuentra reflejada en su obra. Como él mismo, su escultura es sencilla y compleja, inteligente y sensible, intuitiva a la vez que con una pizca de frialdad que, como él suele decir, nunca falta en la buena escultura. Su obra es directa como un rayo de luz y clarividente como debe ser toda obra de arte. Rebull está en las antipodas del artista dudoso y tanteador de caminos. También es suya una frase que gusta de repetir refiriéndose a la contundencia de la obra: «En arte hay que tirar con bala y no con perdigones, y a poder ser dar en el ojo.» Ya allá por los años 1919-1920, después de practicar en algunos campos de lo que aún hoy se persiste en llamar vanguardia, se lanzó ya muy seguro por el camino que lleva recorriendo durante tantos años. Para ilustrar lo que vengo diciendo, valga la anécdota de cuando Rebull llegó a Nueva York con el Teatro de la Moda. Un periodista, muy americano él y como tal amigo

de clasificaciones rápidas, le espetó no más pisar el suelo al bajar del barco: «¿Usted, qué tipo de escultura hace? ¿Clásica? ¿Romántica? ¿Abstracta?» Y Rebull, no menos expeditivo, le contestó: «No, no. Yo hago escultura de la buena.»

Hay un aspecto importantísimo en la obra de Rebull que es imprescindible tener en cuenta si de él y su obra queremos tener una idea más o menos exacta. Me refiero al Rebull dibujante. Es el propio Rebull quien dice que para calibrar con justeza a un artista hay que ver sus dibujos. Pues bien, en este país después de Goya acaso no haya quien dibuje con la intensidad y gracia de Rebull. Fortuny puede que dicra más perfección o corrección formal; Picasso, sin duda, más diversidad; Sunyer, quizá, más sutileza, y Manolo más contundencia volumétrica. Pero los dibujos de Rebull, sin carecer de todos estos atributos, tienen lo que caracteriza a los de Goya: una «gracia» singular. Ya sé que esta palabra no es muy explícita, pero no creo que haya otra que pueda aludir mejor a lo que ella encierra. De todos modos, tenemos el recurso de comprobar su existencia por medio de la confrontación.

Congratulémonos de que a sus ochenta años Rebull siga presente entre nosotros dando frutos como en sus años mozos. He visto algunas de sus últimas obras. Tienen más viveza contenida, si cabe, que algunas anteriores. Este fenómeno lo explica el mismo Rebull diciendo que en arte no hay evolución. Este aserto, hecho en sentido histórico, es también válido a nivel individual. Y en Rebull ese nivel es el de un gran maestro de la plástica de nuestros días.

Desnudo. Mármol, 1958 (tamaño natural)



AVUI, divendres, 28 de febrer del 1982

## Primer aniversari de la mort de l'escultor

## El mestre Joan Rebull, del record a la història



Joan Rebull en una foto de Tany 1978

Commemorem ara el primer aniversari de la mort de l'eminent escultor Joan Rebull. Crec que és oportú de recordar-lo i més si tenim en compte que el mestre desaprofegat defugia bastant la publicitat. Per això mateix, Rebull ni com a persona ni com a artista no és prou conegut. I el fet és de doldre en aquests dos aspectes als quals hem avui homenatge: com a patriota i com a artista, atès que la seva personalitat era tan fortament cohesionada que les motivacions racionals eren singulars i si molt sistèmiques, talment com ho són les seves escultures.

Com a bon patriota tornà d'un dolent exili en moments molt durs i difícils. També ell volgué romandre ací per salvar-nos els nostres, la identitat col·lectiva i març el fi que tan brutalment havíem trencat. Rebull tornà per complir un encàrrec del monestir de

Montserrat, però també s'ha de dir que va rebutar substancials i temptadores ofertes que l'haurien situat de bell anuvi en un primeríssim pla de privilegi, però que eren inadmissibles per a la dignitat del patriota insubornable que ell era.

Els historiadors podran gaudir de dades i perspectives suficients per a esbrinar motius més mesquins que em han privat a tots que Barcelona tingui una obra pública important del gran mestre. Aquell contracte, però, que Rebull guanyà l'any 1962 per a alçar un monument dedicat a la ciutat de Barcelona, per què no es realitzà? Malauradament el fet ja és irremparable i tot patim per sempre més aquesta manca. És de justícia tractar honestament aquesta i altres qüestions en una rigorosa biografia, que crec imprescindible si no volem que la nostra cultura, ja tan malmenada, resti man-

cada d'un capítol important.

Cal que tota l'obra de Rebull se situï al lloc que li pertoca dins del corrent iniciat per aquell altre gran escultor català del nord, A. Maillo, el qual tingué el merit de recuperar la trinitària influència: romàntico-impresionista acabada per Rodin i ressaltat, així, l'escultura occidental als consorciats més autènticament escultòrics de la mil·lenària tradició mediterrània. Rebull, que va aprehèndre en el moment més feliç i oportú, va saber recollir la força i situar-la al cim més alt. Un estudi ben documentat de la seva obra ens demostraria que va aportar realment Rebull a la història de l'escultura. Acte, però, per inèrcia i falta de rigor, els historiadors de l'art han anat abocant dins del sac noucentista fet el que era més o menys «figuratiu». Però, si Maillo fou noucentista en la seva Rebull. En el fons Rebull va ser un lluitador solitari.

S'enquadra poc o molt en els «evolucionistes» per demostrar-se del noucentisme i ho deixà aviat, precisament perquè considerà aquest terme massa noucentista. Pensem que de molt jove anà a París i Londres i ell mateix explicava com l'havia colpit la força de l'«esperit» grec i remarcava com aquest esperit no tenia gaire a veure amb l'art a la grega que per ací es portava. Per si aquest bàssic del noucentisme no fos prou clar, ja es culpava ell de condemnar-lo més explícitament quan s'esquicia. Pensem que una de les tesis constants de Rebull, que reforça aquesta condemna, era rebutar a priori tota estil perquè el considerava germ de amaratament. Per altra part convendria estudiar més a fons com les teories, elsobres nous, des de Woringer, Kandinski i fins els cubistes, influïren indirectament. Dic indirectament per allò de defugir tot estil, però ell en sabé extreure allò de bo que sempre hi sol haver en tota teoria i fondeu-ho en sòlida síntesi. «Tota obra d'art quan es dona sempre n'és d'abstracta» deia Rebull.

## Gràndes dels clàssics

Hi ha hagut comentaris a l'obra de Rebull per a tots els gustos. Els del seu temps solien dir que tenia influències egípcies i gòtiques; els actuals semblen més propensos a qualificar-lo de «noucentista», però jo crec molt sincerament que Rebull assolí bastant el seu propòsit de mantenir-se al marge de les tendències i aconseguí la gràndes dels clàssics fent prevaler per sobre de tot altre aspecte de la seva obra la vida pròpia. Així la seva obra resta totalment immutada de qualsevol vellat impressionista, modernista i fins i tot m'atreveixo a dir noucentista. Si bé és cert, el fet Maillo compta, també ho és, però, que l'essència de la seva obra cal cercar-la directament en les grans obres del passat, de qualsevol època i cultura.

Procurem que els arbres contemporanis de Rebull no ens privin de veure el bosc històric molt més vast i de més volada que ell contemplava.

J. S. Jassans

## Cinc dites sobre l'escultura

A Pedrera La Mú Trencada, que dirigeix Joan Miró, va aparèixer, l'any 1931, una monografia de Joan Rebull encapçalada amb un pensament de l'artista sobre l'art de l'escultor.

Aquestes dites ja de molt jove em van interessar i avui intentaré donar-ne la meua personal interpretació.

Crec que això pot tenir interès, ja que, apropagada quan Rebull tenia trenta-dos anys i la seva obra irrompia amb força en el panorama del nostre país, han d'ajudar al coneixement del concepte que ell tenia de l'escultura en aquesta etapa, per mi la més interessant de l'escultor, que va del 1919, any del seu magnífic autorretrat en pedra, a la guerra civil, que marca una frontera, després d'una involuntària, a totes les nostres activitats culturals.

La primera diu així: «L'escultura ha de tancar com una circumferència.»

En aquesta frase Rebull ens mostra clarament el concepte clàssic que ell té de l'escultura. El bloc, després d'èsser treballat, ha de fer-se sentir, ha d'èsser present i l'estructura de l'obra s'ha de tancar evitant accidentalment dispersions que l'afectarien conceptualment i finalment.

De fet aquesta circumferència ideal en què ell trava l'obra ens fa pensar en Brancusi o en les escultures cíclopes del 2500 abans de Crist, que tendeixen en la seva radical simplificació al pal de nera. Potser podem veure també en aquesta frase la seva vinculació, malgrat ell, a l'estètica del noucentisme, que Rebull va enriquir amb saba nova aportant a l'escultura una intensitat vital que no tenien els seus escultors més ortodoxos, com Casanovas o Clara.

Diu Rebull: «L'escultura ha de tenir un pes natural, el pes d'un bloc de pedra.»

Amb aquesta frase l'artista reforça el que ens ha dit anteriorment. Rebull aquí ens diu que l'escultura ha de tenir, a més de la seva forma tancada, el pes que aquesta forma i la seva matèria ens antencion, ens suggerixen.

L'escultura ha de gravitar i amb això ens ve a la memòria aquella essencial divisió que D'Ors fa de l'art: «Les formes que pesen i les formes que volen». Rebull és puritari, doncs, de les formes que pesen, de les formes que no intenten la follia, com Varni o Calder, de voler.

Rebull continua dient: «L'escultura ha d'ocupar el mateix espai que ocupa una fulla.»

Ent recordo aquí Rebull que l'escultura no ha d'ocupar més espai que l'estructura necessari. L'obra s'ha de presentar a nosaltres amb mesura i sense frívols gestualitzacions. L'escultura ha d'ocupar l'espai just, ni més ni menys, com el que necessita, per a existir, una fulla. Aquí, doncs, Rebull ens dona una lliçó de controlada i ben administrada simplicitat, tal com ell ens dona l'exemple amb l'obra que fa en aquest període en què tot és essencial i l'arabescada i l'arbitrarietat no tenen cabuda.

Continua dient: «Una escultura és un forat a l'espai.»

Aquí l'escultor de Reus ens diu clarament el que és, en la seva més essencial definició, una escultura.

Després de l'art de la línia: el dibuix o l'art que fa servir dues dimensions, com és la pintura, l'escultura és l'art de les tres dimensions, l'art del volum i, per tant, l'escultura és aquesta brassa divina que ocupa un lloc a l'espai. És, per tant, un buit, un forat a l'espai.

Finalment, comentare el que crec que és la frase clau, la més important, al meu entendre, que Rebull ens diu: «L'escultura ha de tenir la seva mida, la mateixa que una mantanya, que una rosa, que un arbre, que un home.»

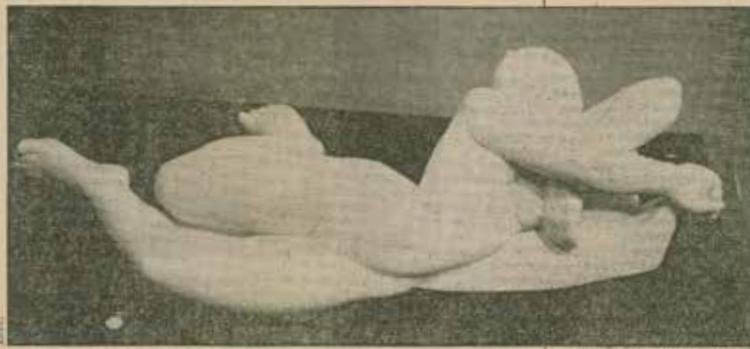
Aquí si que Rebull es mostra plenament lícid i inciu en explicar-nos el que és, sens dubte, una de les qualitats fonamentals de l'escultura.

Hem vist que ell es preocupava de

l'estructura, del pes, de l'espai que ocupa i en la seva obsessió per donar a l'obra escultòrica els valors que trobem en els grans moments de la seva història des de Tutmés a Fidies, des de Donatello a Miquel Àngel i des de Rodin a Henry Moore, amoteix en la mida i ens diu que l'escultura, més enllà del terra que la inspira o de l'arabescada que està a vegades obligada a comunicar, ha de tenir el volum just que la seva estructura formal demana. Amb això vull dir que, en l'escultura figurativa, independentment de la mida que correspondria en la realitat la figura representada, és una apreciació abstracta de l'obra la que ens diu quina ha d'èsser la seva mida exacta. Així una petita obra de Manó, per exemple, no ens causa la impressió d'una figura rana, sinó que la seva mida la trobem natural, de la mateixa manera que trobem natural la mida, malgrat llurs dimensions gegantines, del David de Miquel Àngel o de la Victòria de Samotracia.

Joan Rebull amb aquestes cinc dites ens fa un autorretrat fidel i, com en les seves escultures, volgudament oblidat conceptes massa metafísics per ell, com serien parlar d'estil, d'historicitat o de creativitat, i posa l'accent a coses més terribles, més tangibles, ja que ell creia, en última instància, que l'escultor és l'home del tacte i la carícia.

Josep Maria Sabirachs



Nu femení. Escultura de Rebull

# Ayer falleció Joan Rebull

Con su muerte desaparece una gran figura de la escultura catalana

A las tres de la madrugada ha muerto en Barcelona, en la Clínica Corcolle donde se encontraba hospitalizado desde hacía tiempo, el escultor catalán Joan Rebull, máximo figura representativa de su generación y uno de los grandes cultivos más solidos entre el mundo casado de la literatura y la plástica.

Hace unas semanas le fue concedida la Medalla de Oro de la Generalitat que le fue entregada en la Clínica en donde se encontraba internado.

Joan Rebull nació en Reus en 1899. Hijo de un granjero, trabajó con el imaginero Pau Figueras y en 1919 ya ganó un premio local instalado en Barcelona, estudió en la Llotja a su vez su primera exposición individual en Reus, en 1917. Pasado por el Circolo Artístico en 1921, viajó a Londres y París, donde quedó impresionado por el arte antiguo de los museos.

Relacionado con los evolucionistas españoles con ellos a partir de 1922, frecuentando el mundo artístico parisiense hasta 1930, cuando se estableció en Vilanova y la Geltrú, ciudad por la que fue elegido en el Parlamento durante la II República.

Exiliado en 1939, vivió en París, donde participó en numerosas exposiciones, hasta que se trasladó a Barcelona en 1945, realizando en el Monasterio de Montserrat la tumba del Abad Marçó. En 1951 ganó el gran premio de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. Poco after después hizo el gran friso de la fachada del Monasterio de Montserrat. Otras obras suyas son el monumento a Ruyter, en Blanes. La estatua funeraria de Carlos Riba, el gran monumento al tiempo en



Reus y la «Venus Mediterránea» de S'Agers.

En su afán por eliminar elementos anecdóticos, suprimió peceros y ruidos de sus obras, algunas de las cuales, figuras vacías, son conce-

nidas para decorar directamente sobre el espacio.

Hijo del racionalismo positivista y gran dibujante, tras una etapa vanguardista llegó, sin embargo, a un punto del ciclo, a una escultura di-

recta y simétrica, basada en una visión serena y esencial de la realidad. Se le puede definir como un resucitador de la figura del idealismo, del que, sin embargo, nunca ha copiado las consecuencias.

## Un magisterio excepcional

**R**EBULL, el gran maestro, ha muerto. Una gran tristeza nos invade y se me hace largo decir la palabra. Sin duda, muchos nos habrán de dar el nombre del gran artista que he sido. Yo quisiera, en este momento de dolor, rendirle mi última homenaje como maestro. Maestro en la enseñanza del difícil arte de la escultura y también maestro en el sentido de la meta a conseguir.

Don falta frecuencia al preguntarme sobre mi formación como escultor, si el ser preguntado sobre cuál es mi parecer en cuanto a la importancia artística de Rebull, se me recuerda como partidario ante la evidente admiración por mi querido maestro. Pero en buena lid he de confesar que durante mi formación y más tarde, en el transcurso de mi vida profesional, han sido no pocas las esculturas que se han erigido en mi vida, pero ninguna de ellas

de una sola obra que a la del gran maestro haya parecido. De él se ha dicho que era el más grande de los escultores catalanes desde de Mallor, en este momento es que yo se le concedo el gran título de su obra, puedo afirmar que Rebull ha logrado enseñar una forma a los Mallor. Su personalidad sólo era comparable a la de los grandes genios.

Pero uno de los aspectos de su gran riqueza personal y artística me ha divulgado es su vida sus dotes como maestro. Sus clases eran pura delicia. Las que terminas la inmensa muerte de alabar a él, en su corta etapa como catedrático interino en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, le estamos bien y conservamos el más justo de los recuerdos. Las dos horas que duraba la clase resultaban ser una renovación sorprendente. La más trascendente noticia, cual-

quier acontecimiento o la más natural consulta, podían originar una serie de observaciones, juicios, opiniones, sentencias, etcétera, a cuál más interesante, pero todo relacionado, eso sí, siempre con el arte y éste con la vida.

Mientras él hablaba — en aquel entonces el número de alumnos aún era vocacional y todos podíamos percibir el gesto y la palabra sin dejar nuestra labor — se producía el milagro y la escultura salía de nuestras manos casi sin darnos cuenta. Donde quedaba todo eso de teorías y métodos pedagógicos y didácticos. Como maestro podía la gran virtud de hacer presente la realidad artística al mismo tiempo se sabía hasta la animación del propio desequilibrado como si de verdad propia se tratara.

Su verbo, su manera de exponer las ideas y los conceptos, era tan

solo comparables por su viveza, se contentaba a su aliento a los de un Picasso. La enorme mayoría de «profesores» hablan un lenguaje vulgar, entorpecido y frío, pero ninguno de los que he conocido poseen aquella convincente autoridad que evidencia y autentica al «maestro». Magisterio que nadie, ni documento alguno pueden conferir y que Rebull poseía en suma grado. Todo lo que Rebull lograba transferir en una sola frase, muchos han necesitado todo un tratado para su llegar a esta convicción. No creo que nadie en las artes distara su primera. Particular a no, no he de olvidar, Catalunya entera, a través de su más alto organismo, la Generalitat, le concedió su máxima distinción, la Medalla de Oro. Son estos gestos que honran tanto al homenajeado como al país que los concede.

J. S. JASSANS

SALVADÓ JASSANS, J. (1981): «Ayer falleció Joan Rebull» La Vanguardia 28-febrero-1981, Barcelona: Cultura, 18.

# LA GRAN LLIÇÓ DE LA SINCERITAT

Goethe i Rebull, 250 i 100 anys respectivament

Jassans  
Escultor

Sobre l'artista Joan Rebull i sobre la seva escultura se n'ha parlat molt, per això, a l'hora d'enfocar un tema sobre art i amb voluntat d'honorar-lo en el record del seu centenari, es feia difícil parlar d'ell i de la seva obra des d'un aspecte, si no inèdit, almenys no massa reiteratiu. El fet d'haver estat alumne seu m'ha portat a la idea d'escriure sobre els seus ensenyaments, cosa no gens fàcil per la profunditat i universalitat que els caracteritzava. Els ensenyaments d'en Rebull sempre anaren molt

més enllà dels coneixements necessaris per a l'estricta pràctica de l'escultura. Si no hagués sigut així, ara només tindria interès parlar-ne, si m'adreçés a algun escultor o aprenent d'escultor. Per això, pensant en què va consistir el seu mestratge, se m'imposen d'una manera clara les idees d'autenticitat i sinceritat, conceptes bàsics que atenyen l'essència de l'obra d'art en general, sense els quals fora qüestionable la seva existència. Per a Rebull, doncs, l'escultura era una qüestió de vida. Rebull en sabia molt de conceptes artístics. Era un home intel·ligentíssim que, a més, se sabia envoltar sempre del millor. Tant a Barcelona com a París, es relacionava amb els intel·lectuals i artistes més destacats del moment. Va tenir el suport de gent molt significativa, però la seva sinceritat el menà a fer una escultura que, lluny de tots els ismes que visqué molt directament, persistia en la voluntat de ser un esglaó més del gran art de tots els temps. Així quan va haver d'exiliar-se a conseqüència de la guerra i estigué un temps acollit per Picasso a París, no es deixà temptar pels cants de sirena del malagueny, quan li deia: "Rebull, abans que la humanitat et foti una escopinada a la cara, col que li fotis tu a ella, col donar carn a la fera". Rebull, malgrat el gran sofriment moral i econòmic del moment, es mantingué ferm en la pròpia decisió que un dia, amb només vint anys, ja havia pres davant de les formidables



Joan Rebull jove

escultures del frontis del Partenó que es guarden al British Museum. Quan es va trobar cara a cara amb aquella obra colossal, punt culminant de la cultura de tots els temps, Rebull va ser corprès per l'entusiasme i va tenir una autèntica revelació de tot el que significava tanta grandesa. Arribat a la seixantena, el mateix entusiasme li espurneja va encara als ulls mentre m'ho explicava d'aquesta manera: "Quan vaig veure allò vaig quedar tant fotut que em vaig dir a mi mateix, no facis més bestieses, Rebull, que no veus on és la veritat?"

Aleshores Rebull freqüentava la colla dels evolucionistes i estava "experimentant" en el camp de l'abstracció. Aquesta anècdota d'en Rebull pot semblar sense importància, però diu molt del seu talent. No és normal que un jove arribi a captar, a entendre, la grandesa del classicisme. El gran savi del romanticisme, Goethe, no anà tan lluny com el nostre escultor. Quan Goethe es topà per primera vegada amb les escultures gregues d'Olimpia va arribar a dir que "allò" només eren rocs. No fou fins més tard que el geni alemany va entendre la gran lliçó que li va fer dir cito de memòria: "Els antics representen l'exis-

tència, nosaltres només representem els seus afectes". Per això, tornant al que deia abans, fou la sinceritat el que va fer possible a Rebull la penetració i comprensió de la gran lliçó del món clàssic i el preservà de les divagacions i dilettantismes. La importància de la sinceritat en la creació artística ens l'argumenta magistralment Carles Riba, un gran amic de Rebull, quan diu: "Espirít és creació. Creació és expressió poètica; i expressió és forma. Una gènere se'n va, una gènere se'n ve, i la forma dura sempre ferma. I remuntem el camí: el que dura sempre ferm és l'esperit en la seva objectivació. Cal una sola condició: la sinceritat que en la seva etimologia més genuïna, *sincerus*, vol dir pur, de bona fe, sense mescla, ha anat a parar en el *senecar*, el tot

VENT DE SERÈ 3



Johann Wolfgang von Goethe,  
retret de W. Tischbein

en totes les seves parts. La forma, però, per durar eterna, vol més encara que la puresa: vol la integritat de l'esperit creador. Ella pot donar-se en un sol moment del seu fluir, com en la font, que és tota ella íntegra en cadascun dels instants del doll. Intel·lectualisme subtil, joc de conceptes, sensualitat pomposa, retòrica sonora i sàvia –tot això és argila. Calen les mans que modelin: cal tot l'esperit en el buf que vivifica. I l'obra arrenca el respir, es mou: viu”.

Aquesta llarga citació del gran Carles Riba conté una bona definició de l'art. Resumeix perfectament tantes i tantes xerrades del mestre Rebull i de tants d'altres mestres, inclòs també el gran Goethe.

Aquesta sinceritat tan imprescindible a l'art és l'únic camí que mena a la veritat, a aquella veritat única a la qual l'home pot aspirar, la construcció d'ell mateix. Rebull amb la seva, va trobar el camí ben aviat, quan tenia vint anys i ja no l'abandonà mai més. Altres companys de la seva generació, a través de la seva sinceritat assoliren un alt

grau de qualitat artística. Només per citar-ne alguns; Manolo, Sisquella, Togares, els dos últims també amics de Rebull en el grup dels evolucionistes.

Convé explicar tot això perquè avui dia hi ha una dèria a presentar aquests artistes com uns traïdors als seus propis principis i de claudicar davant els poders fàctics que els va tocar conèixer. La realitat és tota una altra i per molt il·luminat que es cregui l'actual “intel·lectualisme subtil, joc de conceptes” que ja denunciava Riba, sempre tindran més crèdit les pròpies paraules dels protagonistes, perquè ningú no té dret a tergiversar voluntats tan fermes i que tants sacrificis van costar a aquells artistes.

Als seus vuitanta anys, Rebull aconseguia fer realitat el desig tan llargament anhelat de poder contemplar de prop les creacions artístiques dels grecs allí on s'havien produït. Així la seva peregrinació al Museu d'Olimpia deia que era la veritable lita de la seva vida. Ens ho explica amb belles paraules el gran hel·lenista que l'acompanyava, Alexis Eudald Solà: “Va anar mirant una per una totes les figures de la narració escultòrica i, en encarar-se amb Apol·lo, va ser vençut per una emoció suprema: amb els dits resseguia –sense tocarlo– tot el cos del divinal Febos... .. En acabar aquella conversa callada amb la imatge, Rebull va dir als seus amics: “Aquí hi ha la veritat. Aquí l'art ha arribat al seu zenit. Nasaltrés som només uns infelïços. Tota la nostra obra és només circumstancial”.

Així tancava Rebull el seu periple de sinceritat començat als vint anys, coincidint amb el gran romàntic alemany, potser sense saber-ho, ja que sempre posava la primerenca incomprensió goethiana de l'art clàssic, com a exemple del difícil que és per als joves i per als no tant joves, la comprensió d'aquesta gran lliçó que és el classicisme.

ARTS GRÀFIQUES

ceva **g** S.C.C.L.

Comte Borrell, 229, local 4t  
08029 BARCELONA  
Tels.: 93 322 07 72 - 322 09 65  
Fax: 93 410 88 33

- Autoedició: disseny i composició d'originals.
- Impressió offset.
- Enquadernació i manipulació.

Resolvem totes les seves **necessitats d'impressió**: des d'unes simples tarjes de visita fins als més elaborats catàlegs i publicacions.

## LA MEVA MEDITERRANEÏTAT



La mediterraneïtat és un concepte molt ampli, que, fins i tot, abasta més enllà de les cultures dels països que abraça aquest mar nostre. Però, també en termes generals, quan parlem de mediterraneïtat tothom entén sobretot la cultura derivada del classicisme grec i llatí. Ara i aquí, a Catalunya potser calgui, una vegada més, no confondre mediterraneïtat amb noucentisme. El concepte de mediterraneïtat ja existia abans del noucentisme i ha perdurat més enllà d'aquell moviment, per cert bastant breu en el temps. El noucentisme només va ser una nostàlgia del classicisme i, com a tal, no passà de ser un romanticisme més, com ho fou el modernisme respecte al món medieval.

L'autèntica mediterraneïtat no és cap romanticisme perquè no és cap nostàlgia de Grècia, simplement és un nou classicisme en la seva accepció més noble, això és, de cultura derivada de la pròpia vida i no pas l'escarni d'una

altra. La mediterraneïtat no té la necessitat, com la tingueren els noucentistes, de vestir anacrònicament els seus personatges a la grega, perquè només li cal esperit de veritat, tal com feien els grecs, els gòtics, els impressionistes, etc.

Així, doncs, la meva mediterraneïtat no deriva del noucentisme –conec el Xènius només per referències i no directament per autoimposada profilaxi artística enfront de tanta dèria a voler-m'hi incloure–, sinó de la primerenca confiança en la saviesa del mestre i de l'estudi dels grans intel·lectuals del meu temps, que em portaren a descobrir que el gran art és aquell que es fonamenta directament en la vida. La meva mediterraneïtat no em priva de sentir-me ciutadà de la Terra per sobre qualsevol epítet, però també és un fet indefugible, tant si es vol, com si no es vol, que ho sóc en català i per això mateix mediterrani, i així tornariem a eixamplar el cercle. Aquesta cultura mediterrània en la qual visc immers i que tant em sobrepassa em serveix prou bé per a expressar-me i per a viure. Però la cultura, per gran i important que sigui, no està mai per sobre de la vida i és quan respecta aquesta jerarquia que la cultura s'ennobleix, ja que ella només és un exponent de la vida, com el simbolisme ho és de la cultura. És per tots aquests principis que, per a mi, l'art viu està per sobre de qualsevol gènere, inclòs el simbolisme.

Així la mediterraneïtat del meu art només vol eternitzar el moment actual que ens ha tocat de viure, i com a enamorat que sóc de la figura humana represento la gent del poble, fet i fet, la vida que passa pel meu davant amb tota la seva naturalitat i senzillesa, però també amb tota la seva fascinació, amb tot el seu misteri.

DEPARTAMENT D'ESCULTURA FACULTAT DE BELLES ARTS (2007): Jassans: una vida dedicada a l'art de modelar, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona: 121-122.

## Trilogia de la vida: Per viure, per morir per tornar a viure.



Per viure, encara que n'hi ha prou amb poc,  
em vull arrigolar de totes les belles  
recòndites i agresolades per un foc  
abrandat per raons no sempre ben enteses.  
L'Amor i l'Art: en ells que són deu de beutat,  
amarar-m'hi voldré, no per cap cobejança  
ni delint ciència, ans bé la claredat  
trempada en la riquesa de la deslliurança.  
On trobar, sinó, la humana concreció?  
Néixer no ho és tot, que mires més altes hi ha  
i enmig del dos amors, entre tota altra visió  
en ells i en el sol veuré el divi mirar.

Tant l'art alat, com l'amor que a l'humil fa exaltat,  
ambdós són el cos i l'esperit de la llibertat.



Més enllà de la mort hi ha un món  
sense apetences, pel desig guanyat,  
on el seny és per sempre il·luminat  
i l'univers en un gran feix es fon  
per tal que la ment ben lliure albirí  
l'immens llibre de l'etern equilibri.  
La paraula, que de tot fou l'inici  
i la ment prova de seny aporta,  
allí cap utilitat no comporta.  
Ni la mirada, de fidel judici,  
pot sintetitzar tot el que ens envolta  
com allí farà l'ànima resolta.

Si per amor la vida neix i pren sentit,  
per tornar a viure caldrà l'amor no finit.



Immensament acomplert el teu art  
no cal ja cap més retoc a l'aresta.  
Manyaga i profunda, la Bellesa  
ens il·lumina l'incert. Astarat,  
miro i escolto la vella veu,  
omnipresent, que em diu de la vida:  
redimiu-la de manera exquisida  
impregnant d'art i amor tot el que es veu.  
Ara, per tal de culminar-la, l'àmfora  
meravellosament s'ha transformat,  
molt generosa, en font que traspua  
joiosa per tota l'eternitat.

Goig intens és viure de l'art l'enriquiment.  
Beatitud més gran és viure eternament.

DEPARTAMENT D'ESCULTURA FACULTAT DE BELLES ARTS (2007): Jassans: una vida dedicada a l'art de modelar, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona: 127-135.

# HOMENOTS DEL SUD

## Josep S. Jassans, l'esplendor del cos esculpit

N'havia sentit parlar, però no el coneixia personalment. Ara l'he anat a veure al seu estudi de Santà, a Barcelona. M'estic referint a l'escultor Josep Salvatà Jassans, que va néixer a Alforja, al Baix Camp, el 1936, i un any després que el seu germà Miquel, que, per les pintures de paisatges i retrats que li he vist en un llibre que li han dedicat, trobo que també és molt bon artista.

La família Salvatà-Jassans, pagessos, van fer també una bona sembrada per a l'art català: un escultor i un pintor. En el Jassans esculptor hi ha treballat un home completament lliurat al seu art, tant en la vintena creació com en l'ensenyament que en fa, un artista molt conscient de les amplies possibilitats de què disposa i dels seus límits. I, en fi, un escultor que dona a la Realitat del cos humà un realisme que fa participar tant de la millor atmosfera clàssica com de l'estricta vivència contemporània. Sentit per la bellesa i la veritat del cos humà, vol strapar en els seus marbres, bronzes, guixos o fangs aquell estat de serenitat, que no és més que l'equilibri entre la línia i la forma del que vol representar.

Amh aquest plantejament estètic, que té els seus antecedents en el gran art clàssic dels grecs i en el Quattrocento italià, no és estrany trobar Jassans bastant irritat, amb "Mifons" i "Nómia i Cadetes" que pretenen ser aforismes amb la quinta essència de l'avantguarda. Obres d'avantguarda, com va dir Jassans al crític Francesc Fontana, que poden ser febles amb mig dia, mentre que "per fer una escultura com la meua m'hi passo mig any".

Aquesta resposta forma part d'una llarga entrevista que l'important crític d'art va mantenir amb l'escultor que, juntament amb un esplèndid article de l'acadèmic i catedràtic de grec modern, Aleix Eulalid Solà, escriptor del primer i únic viatge a Grècia de l'escultor renescent Joan Rebull (el 1979 a 80 anys), va servir per compondre un llibre sobre Jassans, completament amb nombroses il·lustracions i un catàleg actualitzat fins al gener de 1985, de la seva obra.

Acabo de citar el mestre de Reus, i és que amb Rebull el Jove Jassans, que era contemporani i culturalment veí, s'hi havia d'entendre, fins al punt que mai, des de llavors, el Jove Jassans no ha rebut del mestre un retret. Aquesta és una fidelitat que ennoblexa l'art i l'actitud intel·lectual de Jassans, per a qui "el context actual de sempreu envers les experiències de les generacions precedents em sembla un suicidi intel·lectual i d'una pèrdida de d'una irresponsabilitat molt gran".

Amh Jassans no s'hi pot anar amb el citat i la línia de marçal incorpòrada per part de tests les simplificacions, les demagües i els interessos que privilegien determinades tendències en perjudici de la qualitat estricte de l'obra. Per això em posa a les mans amb una perceptible goig, però amb pena, perquè va ser censurat totalment en un diari en català de molta anomenada un article demònic, titulat "Tapires el deliri de la impenitència", que va escriure fa una mesura l'escriptor Aleix Eulalid Solà, que és un home que "així molt bé les capes iròiques de la cultura catalana, que en moltes ocasions,

com se sap o s'intueix, porten més mèrits verídics que el subò del Francolí.

Però a primers de juny, Jassans en companyia de la seva esposa, Antònia Borrás, i del filòsof i pedagog Octavi Puig, que també és net a Alforja, i que aquella dia era objecte d'homenatge al poble natal, tornava de Florència i encara portava als ulls aquella "Marta Magdalena" que va pintar el Peruggino, mestre de Rafael, i que va contemplar a la Galeria Pitti.

L'obra de Jassans, feta amb exigència i per tant, amb una certa lentitud, s'ha mostrat en tres grans exposicions a la Sala Parés, de Barcelona, i 36 peces significatives del seu art a l'Hospital de Sant Joan de Reus ("La mare Jovè", a la Plaça de les Fivicheries Velles, també de Reus ("El Vent"), al Palau de la Música Catalana, de Barcelona, un bronze en honor a Lluís Millet en els 50 anys de la seva mort, el desembre de 1991, al cementiri de La Selva del Camp, un relleu en bronze (amb les Muses de la Poesia i el poema "Les tombes farragines") davant la tomba de Ventura Gassol i està a punt d'inaugurar, aquest estiu, al Mercat de Reus, una relleu al·legòric del món de la caca, la pesca i la pagessa, una pagessa, la del Baix Camp, que tanta mala momenta passa.

Al seu taller, dotades de ceps i de figures humanes, d'ara mateix o de l'antiquitat clàssica, em miro amb infinita benevolència, i jo li pregunto:

«Ei Jassans, el veig molt esculpit».

«Escultor, no tinc res contra el "mitjà". És contra que el "mitjà" li diguin escultura. Que posis tantes mitges com vulgari, i robis estesa, perquè vas aquí hui, a la Barcelona Vella, i de roba estesa se'n ven molta. Hume! El Tapires que fari si que vulgués, però que estés tranquil, als escultors. Mentre només contempli la nitura, està tranquil, però és que ara es fot amb nosaltres, i jo no en tinc cap culpa».

«I als escultors a les demanats opinió?».

«No! Aquí tothom s'hi ven en coc, començant pel mateix Tapires que parla dels polítics, quan li contes els crítics, quan li fan un encàrrec o no molt "macos", llavors "hume"». Els mitjans de comunicació llaures d'haver preguntat als escultors. És un veí que és etern, especialment greu.

«De Jassans, he llegit amb molta atenció el text de Fontana i d'en Solà, i he tret moltes coses, en el llibre que et ven dedicat. D'ací jo fa quatre anys, hi ha contat que deu haver amplitat o mantint, si?».

«Sí, mira, fa quatre dies que vaig tornar de Florència, i aquí, en el llibre, hi ha una referència quan parla dels "giroscopos", de l'humane i del mestre i de tu això, pensant en el Peruggino i Rafael, i és aquella frase cèlebre de Leonardo da Vinci quan diu "Desgraciad l'italiano que no sapera el mestre". Doncs, jo, a Florència, vaig veure que Rafael no va superar el Peruggino. Jo vaig quedar... L'obra que em va colpir més és un quadre que no té més de dos punts d'alçada, o tres, una "Marta Magdalena" d'el Peruggino que em va fascinar. És allò que has dit a molts Museus pel món, i és d'aquelles poques coses que, encara... Saps molt de finalitat? A mi no m'ha passat ni un cop de vista a la vida no poder mirar davant d'un quadre i haver de recu-



L'obra de Jassans està feta amb exigència.

EDUARD

lar després d'haver-me'n anat. Xiquet, allò és insuperable!

«Què és el que et va fascinar?»

«Un miracle. Te mirava, aquella pintura, i no podia treure la vista d'allà».

«En sembla que ets un home treballant per la bellesa».

«No, si em passa molt poques vegades. Això que la gent, escoltant música, es posa a plorar, a mi mai m'ha passat. En canvi, a Florència, el Peruggino el tenen quasi per no res. No vaig trobar cap reproducció bona, en fi... Les coses s'han de conèixer molt directament per parlar-ne».

«Tinc la impressió que et rebesteix el dispatisme, no?»

«Sí, sí. Crec que la gent patim una "culturalisme" espontània en tots els nivells, però en el de les humanitats, més, perquè amb la ciència la gent no s'hi atrevix tant. Una cosa, a veure: no es pot dir el que és bo i el que és dolent, no hi ha ningú que ho pugui certificar i, per tant, tothom s'hi ven en pit. Com que és pur subjectivisme, tothom hi diu la seva. Però hi ha un tipus d'art, el que és fet de debò, que les qualitats i categories es venen de seguida. Quan se juga en "serio" no es pot fer malaballisme. Ara, en tot clique en la cara, aquestes coses tan estranyes, més m'estimo no entrar-hi. Perquè, és clar, des del moment que no pots determinar les coses sense noms és seryal que tenen més

importància els noms que les obres. Això ho veig a la Facultat de Belles Arts: posen un quadre amb la firma d'un bonic, dotat i ningú s'hi atrevix, però si poses un abstracte sense signatura, et diran que és una porqueria. Hi ha massa radicalisme gratuït i aquests que es diuen avantguardistes contra els que tenen figurats».

«Vols ser professor de la Facultat i abans hi hauries estudiat. Llegint la teua biografia, dona la impressió que no hi estares guai a gust».

«No, no. Jo anava al taller d'en Rebull i anava a l'Escola simultàniament. Jo el que tenia molt clar, però, és que a l'Escola havia de fer el títol, aprovar les assignatures, i un jo aprendia era a Can Rebull».

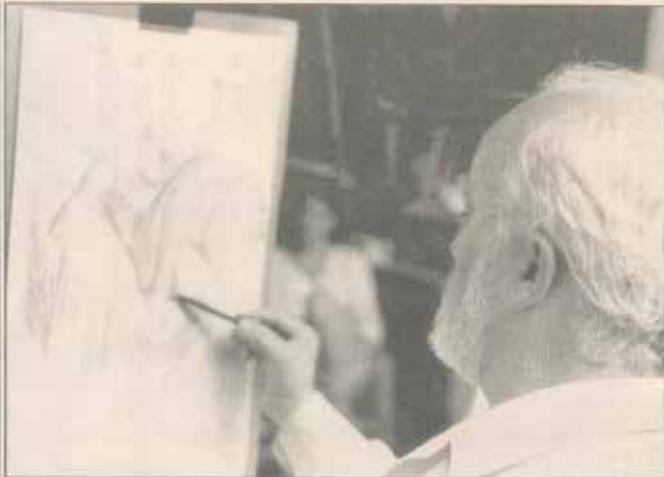
«I quina idea tenies de començar a treballar?»

«Molt aviat, als catorze anys, en acabat de la Primària, com tothom que no féla carrera, en aquell temps, i als disset ja vaig passar a Reus. Feia de mossos de magatzem a la Cooperativa Avícola, però, és clar, això em permetia, els vespres, anar a dibuix a l'Escola del Treball. Després, cap als vint anys, vaig començar, a Barcelona, a l'Escola de Belles Arts».

«I com va ser que em començés Rebull?»

«Una casualitat. Enllu abans d'ingressar a Belles Arts, dirien l'ocultor, em semblava que va ser el 1959, vaig conèixer en Rebull a través d'un amic comú que ensajaven

GARCIA, X. (1994): «Homenots del sud, Josep S. Jassans, l'esplendor del cos esculpit» Nou diari, 28 diciembre 1992, Tarragona.



'Vol atrapar en els seus marbres, bronzes, guixos o fangs aquell estat de serenitat, que no és més que l'equilibri entre la idea i la forma del que vol representar', JOSEP MALLAT.

a Alforja. Li vaig ensenyar el que començava a fer, i me va dir: 'Doncs quan comencis el curs, vine a casa, l'ensenyaré les coses i quan tingui encàrrecs et penjaré al taller'.

-Si devia obrir nous perspectives...  
-I tant! Jo hi vaig anar igual, encara que no tingues encàrrecs. I quan me va agafar, aquell dia vaig néixer.

-Hem, tu diràs! Dos artistes pròxims en el temps, en la terra...

-I, sobretot, en l'interior, en l'espèrit, perquè hi ha gent que em diu: 'Ea que la potser veia un fantasma del Rebull'. I no és, la veritat, hi ha gent que se'n imagina dels seus orígens, perquè s'ho vol fer tot patrimoni seu, amb l'orgull que tot ho han inventat. No, en el món, ja tot està inventat fa molts segles, no anys, segles. Les coses s'han de dir com van, heu. El que ha passat és que amb en Rebull jo hi vaig conèixer immediatament. El que deia ho veia claríssim, i fins vaig a dir que jo veia més i tot del que deia. Era una cosa de cançons espirituals tota i, per tant, no me'n vaig enamorar. Jo n'he tractat molts d'altres, d'escultors, des del Modesto Gené, a Ricard, passant per Març, i Soriano Mirambet, d'Ameyar, Balcells, a l'Eduard Vicente Navaro, tot aquell que gent han estat creant mesos, però no en parlo mai, perquè a mi no em va influenciar gens. Gené, el canari, si res hi havia quedat, vaig procurar treure'n ho ricard.

-I tu acabar a viure a la casa d'en Rebull, no?

-Bé, ja quan vaig tornar de la mili, el 63, no tenia pensat, ni pel·les, llavors, el seu fill era fora, tenia una habitació buida, i molt bé, perquè quedava al costat del taller, i m'ho va oferir. Així va ser a Barcelona.

-Vig que la llegit vocació inicial tu ser molt pràcticament.

-La primera vocació, de fet, va ser el dibuix. A l'Escola del Treball, de lleus, vaig matricular-me a dibuix una cosa molt elemental, a base de línies i alguns punts, quan ja en sabia més i a pintura, que era molt ornamental, la que s'ensenyava als pintors de pareda. També vaig anar a les classes de pintura del Centre de Lectura de lleus, i m'hi vaig fer soci, sí. Va ser a l'Escola del Treball, per casualitat, que vaig descobrir l'escultura. Un dia, el professor de pintura, que es deia Juncosa, va estar malalt i no va venir, i allà que passo, ell que estava desfilant per allà i vaig entrar per casualitat a la classe d'escultura que donava Modesto Gené, la part de lleus.

-Ritig? (Trasera al fons del taller de

l'escultor)

-Eren aplegats de Jehová, 'los Testigos de Jehová'.

-Què et volien ensenyar?

-Oh, sempre el material Però és que sapo los anys que ja que passen, i no en cansen, eh! La primera vegada els vaig seguir una mica el rúdio, per educació, sabe? i perquè m'agrada la polèmica i, com que no se'n surten, pujava un altre i encalava un altre. Aquí va arribar a parlar el Jefe Surran de Barcelona, i de tra'n em va veure per dir-me: 'allò dels set mil que se salarien. De fi... em treuen una cila de la Bíblia i ja els est treus una altra'.

-Al, vales Déu? I, parlant de Déu, no hi tení res a Fòblet?

-Oh, fua k, fua k, que va ser a partir d'aquí que vaig poder entrar amb lleus a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Frederic Març havia restaurat les tombes reals i un capellà d'Alforja, mossèn Jaume Salades, predicava la Setmana Santa a Viladom, i em diu: 'Escolta, cito que el Març ha estat a Fòblet, podríem demanar a l'abat que fes una carta per veure si et donés una beca. Li podríem ensenyar aquell b'ia Març, de Déu de Fòblet, que has fet'. I així va ser, perquè en Març, molt correcte, va dir: 'Sí, sí, si te bones notes, ja li diran la beca'. Allà que em preguntaven: no, a Fòblet no hi sóc res, però aquell dia que hi vaig anar per veure l'abat cap al 1969, vaig sentir-hi una de les sensacions més agradables de la meua vida. Era un dia de mala dia, no hi havia ningú,

no hi havia ningú, però aquell dia... hi havia un frare que escambava l'àngela i l'orgànica que tocava, ningú més, amb aquell raig de sol que entrava pels finestrela, excel·lent, així ho fuc al cap. És un d'aquella records que dius, homp, no em farà res de viure aquí.

-Ja ho dir que estàs desconnectat per la bellesa.

-Sí, i tant! I a mi m'és igual fer una noia d'apleques, que és molt bonica, que fer un frare com fua el Zurbano, eh! Tot té el seu encant, no dic mai més, jo. El que passa és que, comercialment, es ven més la noia, i segona que, dintre de tot, encara m'agrada més una noia que un frare, però, vaja, sense menysprear-lo, sabe? perquè té algunes coses que hi connectes.

-Bent, vist, ja diris fer 25 anys que has escultat, sí?

-No tant, no, en 'nèrio'. Em vaig haver de preparar molt i, després, m'he trobat que no he hagut de canviar gaire. Ho deia a l'Octavi Fullat, l'altre dia a Florencia: 'El meu món

és la forma'. I és clar que una escultura abstracta també té forma, però ja, podent fer un 'Chillida', que pot estar molt bé, preferiscio fer això que hi ha aquí: la figura humana, amb la contadència i la simplicitat amb que ho fa Chillida, però me divertia més fer figura humana que ferres llargues. És així de senzill. A l'art hi ha vegades que se li busquen masses transcendència, filosofies i redempcionistes i coses rures. I l'Art és una necessitat interior, sobretot. Tot això que diuen les històriadores que el l'Art primitiu era màgic, que el ho feien per això o per això, és mentida. Jo faig figuratiu, i així per què, i tu molt superat que em pugun dir que soc retrògrad o de dretes. Tot això ho vaig viure amb en Rebull, que em d'esperances i existit, i quan aquí hi havia les dretes, i ell començava a parlar d'esperances, l'ajuntament de Barcelona ja ho encarregava a Subirachs i amb la democràcia, ho van continuar encarregant a Subirachs, donca, esculha, el Rebull

anant-se podria de fistic. (A tu et semblia que jo m'hag d'escollar aquesta filosofia que per ser i em consideris d'esquerres) hagi de fer abstracte? I així Per l'anar de Déu, ja s'ent grandera! A mi, em veuen col·leccionistes d'art, i fins i tot d'art d'avantguarda, que em diuen que la meua, ni que sigui figuratiu, se ven modern.

-Això és un gran èxit! I acabó dient a aquest escultor-Silvestre, a aquest magnífic condecorador buscable que és Jassans, a aquest home que preferia l'esperit, poètic i recostat de la Grècia clàssica 'que arriben al davall d'una figura amb quatre figures i quatre panes' que no pas fer l'excés dels Papes i Prínceps del Renaixement. Itàlia, a aquest home, en fi, que ha sabut posar full damunt les més glorioses robes del actual. Així ja m'entès li cal anar a Gené amb en Sola, naturalment i, llavors, ja serà la Glòria.

XAVIER GARCIA

### 'Hi ha massa radicalisme gratuït d'aquests que es diuen avantguardistes contra els que fem figuratiu'

estàs desconnectat per la bellesa.

-No tant, no, en 'nèrio'. Em vaig haver de preparar molt i, després, m'he trobat que no he hagut de canviar gaire. Ho deia a l'Octavi Fullat, l'altre dia a Florencia: 'El meu món



'L'Art és una necessitat interior, sobretot.'

JOSEP MALLAT

ENTREVISTA

# 'L'art ha de sortir, s'ha de comunicar'

L'escultor d'Alforja, Josep Salvador Jassans, explica en l'entrevista que les idees són la llavor d'allò que ve després: «si les deixes al sac i no semples, no donen fruit».

**LUCIA CROSAS**  
 Hem tingut l'oportunitat de tenir una conversa amb l'escultor d'Alforja Josep Salvador Jassans, que ara ha rebut al seu estudi de Barcelona. Jassans pertany a l'escola de l'escultor tarragonès Joan Rebull.

Es va introduir en el món artístic de la mà de Modest Genà alhora que frequentava l'Escola de Treball de Reus. Més tard ingressà a l'escola de Belles Arts de Barcelona, però, com diu ell mateix, sense dubtar, la seva formació es realitzà al costat de Joan Rebull.

— Què ha estat per a vostè, Joan Rebull, el seu mestre, i què el diferencia d'ell?

— Bé, és difícil i no és fàcil. El sol fet de ser d'una generació posterior, ja fa que hi hagi una evolució. Jo diria que ell era, sobretot, una mica més arcaic, més primitiu que jo, però d'una manera molt deliberada. És a dir, all volia que fos així per ser captat en el concepte. Jo no sóc tant arcaic perquè em dona la gana de no ser-ho. Alguns diuen que faig concessions al figuratiu, que la meua obra és una cosa més romàntica. Ell no ho feia perquè pensava que en l'escultura calia fer una figura estàtica i hieràrquica perquè es veia com a l'escultura i la gent no es distragués amb l'escòlota.

— Es considera un gran admirador de la Grècia clàssica i concretament de l'hefenisme, però diu que no tracta d'imitar aquesta paràmetres...

— No, jo imitador no, perquè jo sempre treballé amb el natural. No ho fet mai res de memòria, ni recordant res de Grècia. El que vaig aprendre del meu mestre, va ser treballar del natural per no repetir-se i ser autèntic. Els artistes que treballen de memòria, fins i tot la gent que treballa la no figuració, ho fan des de dins. Voleu extreure des de dins de si mateixos i per tant corren el risc de repetir-se. En canvi, si fas la lectura del tema des del concepte formal no et repeteix, perquè el natural et porta a fer una cosa nova i plena de vida cada vegada.

— Quines obres de la història de l'art t'han emocionat profundament?

— Emocionat profundament... no! Aquesta paraula la trobo una mica grossa. Potser pel meu temperament això no m'ha passat mai, però reconeixent davant d'una obra la perfecció quasi absoluta m'ha passat alguna vegada, però molt poc. I ha sigut amb escultures clàssiques i també amb alguns peus gòtics. El gòtic és, per a mi, el moment de l'art occidental que ha arribat més a prop de l'art grec. I mira que era diferent de forma externa. Però el gòtic estava impregnat d'un misticisme ben diferent, però en el tractament extern, les vestimentes, els peus, el tractament de l'espai arriba a semblar-se a la perfecció grega



L'escultor Josep Salvador Jassans treballant en una de les seves darreres figures al seu estudi que té a Barcelona.

modernisme. Potser també perquè era un fenomen artístic molt català, molt romàntic. I això agrada a tothom perquè afecta els sentiments, emociona fàcilment. I des de llavors no se n'ha deixat de parlar i sembla que tot és modernisme.

— Què diria als artistes joves que ara comencen i que potser no tenen els mitjans necessaris per promocionar-se o donar-se a conèixer?

— Que busquin aquests mitjans, que els perseguen i que pateixin si és necessari uns anys de gana! Jo, si fos jove, ho tornaria a fer. Tant de bo pogués viure vint vegades per poder-ho repetir vint vegades més! Jo vaig patir molta misèria, però era molt feliç també. En canvi, ara, la gent jove està excessivament preocupada per «guanyar peles».

— Potser ara els artistes joves es preocupen massa per l'art comert...

— Jo no ho veig malament que es faci art comert. És a

**'L'artista ha de ser un gran artesà i un gran intel·lectual. Ha de fer sortir a fora allò que porta a l'ànima'**

dir, pretendre vendre l'art... Més ben dit, penso que s'ha de fer un art que es pugui vendre, adquirir i gaudir. L'art, i totes les disciplines humanes, serveix per fer de un professional. Si un no vol viure de la professió, veure del que tu fas, sempre serà un aficionat, o serà un fantasma, que és pitjor! L'art que es queda en el propi artista no ho és. L'art ha de sortir, s'ha de comunicar, si no, es dorm i no projecta una idea, i les idees soltes no sobreviuen per res. Les idees són la llavor d'allò que ve després. Si la llavor la deixes al sac i no la semples, no dona fruit.

— Què està preparant en aquests darrers mesos?

— Jo moltes vegades no treballo en res concret, sinó que vaig fent escultures segons les meves idees. N'estic preparant una que s'anomenarà *Així*. De tant en tant faig alguna exposició o algun encàrrec més concret com aquest retrat de Martí de Riquer (i em l'ensenyà). Ara tinc entre mans una

cosa d'illustració que em fa molta il·lusió. Són unes il·lustracions de *L'esperit amor* de Carles Riba.

— Quin és el seu lema?

— Fer més, per entendre més i fer-ho millor. No només aprenem als llibres sinó fent i intentant fer-ho millor.

— I la seva meta?

— La meua meta és treballar cada dia millor, i si pogués ser, tocar la perfecció. Però, sobretot, continuar sent feliç.

del Partend.

— Algunes vegades ha dit que dintre de l'escultura ho havia provat tot. No va arribar a l'art abstracte, però, a la seva joventut sí que va entrar dintre d'un Biquar de figuració molt més lírica. Què va ser al que el va decidir a seguir el camí que vostè anomena real-representatiu?

— Potser sí que va ser el contacte amb el meu mestre. Però quan jo dic que ho vaig provar tot, també vol dir que ho vaig llegir tot. I en lecturava avantguardistes que jo llegia enen dels pares de l'avantguarda del segle XX (Picasso,

Matisse, Cézanne...) i puc dir que fins i tot he arribat al clàssicisme a través del coneixement de les avantguardes.

— Vostè pensa que l'artista ha de ser un gran intel·lectual o més aviat un tècnic?

— Jo crec que ha de ser les dues coses alhora. L'ideal és ser un gran artesà i un gran intel·lectual. Ser un expert cultivat i gaudir d'una tècnica i habilitat que permeti fer sortir a fora, allò que l'artista porta en la seva aní-



L'escultor al costat del bust de Martí de Riquer.

ma. Com ja he dit només amb les idees no es va en lloc.

— De tant en tant es promocionen, a nivell popular, certs artistes o determinats moviments artístics, com ara fa uns anys amb el modernisme, mentre que, potser, no successen els mateixos amb d'altres.

— Tot va per modes! Mira, jo crec que el modernisme en l'època de les avantguardes de

principis de segle estava molt desprestigiat. No els agradava el modernisme, i amb raó, perquè el modernisme és molt delinqüent en molts aspectes, com ara amb una còpia massa naturalista o un barroquisme exagerat... I era lògic que això no agradés als avantguardistes. Però després, amb la generació de crítics de Ciruj Pallier, etc., es va començar a promocionar el

En plena madurez, el escultor Jassans celebra su primera exposición

# «NO ES LOGICO QUE UN SOLO ARTISTA QUIERA ADAPTARSE A TODOS LOS MOLDES»

Al ver su obra expuesta en Sala Parés, he deseado conocer al artista:

—¿Es plena su dedicación a la escultura?

—Soy profesor en la Escuela Superior. Por tanto, no salgo de la profesión.

—¿Siempre fue así?

—Al salir de la escuela primaria, fui peón de albañil. De noche, iba a una clase de dibujo, desde los dieciséis años. Luego, pasé a la Escuela de San Jorge, primero, y después, al taller de Rebull. Puse mi primer taller en la calle Riereta, y ahora lo tengo en Sarría.

—¿Qué exposiciones celebró?

—Esta es la primera.

—¿Qué obras ha hecho antes?

—Prácticamente, toda mi obra está en esta exposición. Mis años de aprendizaje los pasé, como digo, en el taller de Rebull. Fui aprendiendo.

## Lección primera

—¿Por qué no expuso hasta ahora?

—Porque ahora es cuando creo estar preparado para ello. Por eso he buscado la mejor sala; y estoy muy contento de que me hayan aceptado.

—¿No me diga que no tenía nada que enseñar!

—Estando en la Escuela, me sorprendía que mis compañeros se presentaran a concursos. Yo siempre sé que para ello hay que estar preparado, que es preciso una ética. Lo comparo a un futuro cirujano que intentará aprender sobre los enfermos, sin estar en condiciones de salvarlos. Picasso dice que el artista no busca, sino que encuentra; y por ello, cuando el artista se pone ante el público, no puede decir que va buscando cosas, si no ha encontrado nada.

—Pero algunos escultores presentan sus bocetos.

—Yo no quiero hacer eso. Un boceto no es una escultura. Hay que terminarla.

—¿Qué es, pues, una escultura?

—Un agujero en el espacio, no esculidas encima de un bulto. Por eso, no es escultórico más que aquello que puede realizarse en talla, con su estructura, sin farse de lo superficial.

—¿Excluye usted las formas geométricas de la escultura moderna, por ejemplo?

—Para mí, el arte ha de tener una carga humana, a través del medio propio de expresión: el pintor, por la vista; el poeta, por las ideas; el escultor, por los volúmenes. A veces añado formas animales y vegetales,

que me apasionan. Pero, en los momentos cruciales de la vida, siempre nos encontramos con nuestros semejantes. Y mientras tengamos cuerpo, no podremos perder su conciencia. Y así, hasta el último aliento.

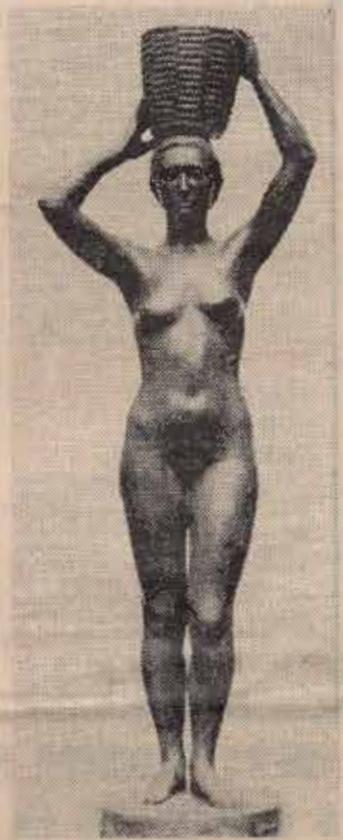
—¿Y nunca tuvo, por tanto, contacto con el público?

—Me presenté al Premio Ciudad de Barcelona y luego al de la Fundación Castellblanch, donde me dieron el primer premio. Pero esta exposición ya estaba contratada antes.

## Comprar esculturas

—¿Es difícil para los escultores el momento actual?

—Sólo puedo hablar de mí. Llevo muchos años trabajando y no me



considero defraudado. Cuanto más tiempo está la fruta en el árbol, más sabrosa es. Y en esta exposición, he podido comprobar su espléndida acogida.

—Algunos se quejan de que la pequeñez de la vivienda actual limita el trabajo de los escultores.

—Es verdad. Por eso, se prefiere la escultura pequeña o mediana. Pero yo acompaño también obra de tamaño natural, la cual da más valor a los tamaños medios y pequeños, aunque en una obra minúscula puede haber una gran obra. Algunos, fiados de las fotos de piezas más, se sorprenden al verlas, pensando que se trataba de grandes tamaños. Y es que tienen cuanto se necesita para que la pieza sea escultórica. De todos modos, siempre hay un rinconcito bueno para poner una escultura, cuando realmente se la desea tener. ¡No ocupa más espacio un relieve que un cuadro!

—¿Cuál es el orden de los precios según las materias?

—De más a menos, pleira, madera, bronce.

—¿Y otras materias posibles?

—Sí, muchas: hay aglomerados, etcétera, que no tienen la nobleza de las materias elementales. Soy partidario de que el artista termine su obra con las manos.

—¿Y las reproducciones de la propia obra?

—No soy partidaria de hacer muchas reproducciones; pero, en el bronce, por ejemplo, es perfectamente lícito, sacar dos o tres haciendo, en cada una, esas pequeñas modificaciones de acabado, que corresponden a los últimos toques de un platero.

## Ser o no ser

—¿Rechaza usted las vanguardias del arte moderno?

—¿Y qué es la vanguardia si no trae nada nuevo? ¿Y qué es lo nuevo? Mirando hacia atrás, vemos que casi todo está hecho. Yo me pregunto entonces, si hemos de mirar a alguien, ¿a dónde dirigir la vista perteneciendo a nuestro mundo cultural? Ciertamente que si miramos hacia otras culturas se ven cosas buenas e incluso hermosas. Por ejemplo, el arte oriental, precisamente porque lleva muchos siglos de tradición depuradora. Por eso, no es lógico que un solo artista quiera adaptarse a todos los moldes. Sólomente podemos ser verdaderamente siendo nosotros mismos, no viviendo de prestado. Por tanto, más que alinearse es preferible mejorar lo propio.

—¿Y las aventuras sinceras?

—No hay que confundir la sinceridad expresiva con la espontaneidad. Esta puede traicionarnos muchas veces.

Gómez Catón

GÓMEZ CATÓN (1973): «No es lógico que un solo artista quiera adaptarse a todos los moldes» Diario de Barcelona, Sábado 17 de marzo de 1973, Barcelona: 23.

## L'escultor Jassans

En la nostra adolescència una diferència de tres o quatre anys, sovint representava un abís generacional. Cadascú s'acostava als de l'edat que li eren més propers i es conformaven les colles d'afinitats i d'afeccions. Tot això ve a tomb de que amb lo Pep Taca, ens separa aquesta petita diferència d'anys i conseqüentment, no varem freqüentar-nos gaire en aquesta etapa indefinible en la que es consoliden amistats i sentiments que deixen emprentes inesborrables. A més cal afegir-hi que el Pep va anar a l'escola amb els mestres senyor Faustino, el senyor Corberó, fins acabar el període escolar amb el senyor Just i jo vaig anar a l'altra escola amb el senyor Pla, el senyor Cortiella i de repàs amb el senyor Farnós. Així que tampoc vam coincidir en la complicitat d'una mateixa escola. Els que coneguim la "distribució" de l'escola de la Peixeteria de ben segur que ho entendran. Anys a venir quant l'adolescència, cedeix el pas a la joventud, els uns perquè de cop ens fem grans i els altres perquè no volen créixer, l'edat deixa de ser un impediment i d'aquesta manera em vaig anar apropant a la personalitat d'en Josep Jassans, el nostre escultor del carrer Bolcador.

Hem fet memòria d'aquestes vivències en la vesprada de la vigília del dia de Sant Llorenç, d'aquest esbojarrat mes d'agost en el seu petit estudi d'Alforja, il·luminat intermitentment pels llampecs i el remor de la tronada que s'acosta, en una trobada que havíem concertat previament.

-Això que dius Gonçal, suposo que en sentit metafòric, de "distanciament generacional" en el meu cas es prou justificat, perquè una de les característiques més acusades de la meua personalitat es tal vegada la tímidesa. Soc extramadament tímid. Recordo una infantesa de pocs jocs. Aviat em cansava i girava cua cap a casa, cercant la solitud de la lectura. He llegit sempre molt, tot el que ensopegava per casa. Això m'ha permès adquirir una certa visió cultural.

-Deixa'm fer un incís. Pep, si ho vols una mica entremaliat. Jo et recordo formant part d'aquella inoblidable escolania, modèlica en el seu gènere, com si fos una continuació de l'esperit del seu creador, el mossèn de la nostra adolescència, amb aquells sobrepellissos d'armini vermells i blaus, d'un bucolisme fascinant. Crec recordar que tu anaves de blau i feies de parella amb l'Elies "Malitxe".

-De que anava de blau, potser sí, però la meua parella, sempre va ser el Sebastià "Boleta". Recordo que en les processons, obrint la desfilada hi anaven tres escolans. El que portava la creu i els altres dos fent-li costat per pendre el relleu. Vet aquí quin cony de record has anat a retreure! Pensa – i no t'equivoquis- que tot allò era representatiu de l'època que ens va tocar viure.

-Ho he fet expresament, Pep, perquè entenc que som qui som i el que som, perquè aquell període ens va marcar... i molt!

Lo Pep va deixar l'escola de la Peixateria per posar-se a treballar de manobre amb l'Escolà i al cap d'un parell d'anys el seu caràcter inquiet li va donar a entendre que allò tan digne de posar maons no era el més adient per ell i va trobar feina a la Cooperativa Avícola de Reus. Per raons econòmiques i de les minses comunicacions d'aleshores, baixava el dilluns a Reus i pujava el dissabte. Aquesta circumstància li va permetre acudir a l'Escola del Treball de Reus, ( anys 1956-57) per iniciar-se en el dibuix de la mà del mestre Caldecí i de pintura amb el mestre Juncosa. Poc després va contactar amb l'Escola de Ceràmica i Escultures de Modest Gener, que en el primerencontre, va etzibar-li:

-A veure Pep, tu que és el que voldries...

En Pep, mirant-se fixament una petita escultura de la Venus de Milo, que hi havia al taller, va assenyalar-la contestant amb fermesa:

-Jo voldria fer això.

Des d'aleshores ja tenia molt clar la seva autèntica vocació.

Del pas de l'escola de Modest Gener i contagiats pel romanticisme del mestre són les obres el "Cap de pagès de Tarragona", l'"Ecce Homo" o la "Noia amb cua de cavall".

Devia ser pels vols de 1958, quan mossèn Isidre Saludes, a la pregunta de si de debó volia ser escultor, va proposar-li ingressar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Lo pep, que llavors atravesava una etapa difícil, va albirar una esclatxa d'esperança. "Deixa-ho de la meua mà". De la prometença als fets puntuals i al maig de 1959 ingressa a l'esmentada Escola de Belles Arts.

Tot però no són flors i violes. En Pep, ha de treballar per guanyar-se la vida i troba feina de monitor en el Centre d'Acollida de Menors de Wad-Ras. La rigidesa dels horaris l'impedeix assistir amb regularitat a les classes i al no poder compaginar-ho, les seves absències sovintejaven. Per tant poques influències va poder rebre del mestre Frederic Marés i altres professors, perquè amb prou feines va coincidir a les seves classes.

Un seguit de circumstàncies casuals, van posar-lo a l'any 1960, en contacte amb l'escultor reusenc Joan Rebull, establert a Barcelona i es en aquest taller on el Josep iniciaria l'aprenentatge seriós i fructífer de l'escultura fins assolir la seva plenitud tant a nivell humà com artístic.

Ell mateix m'ho explica mentre distreu la mirada pel finestral, fascinat per l'espectacle de la pluja i els llampecs.

- Jo treballava i aprenia en silenci i pel damunt de tot escoltava. Vaig aprendre a escoltar i això és molt important. Pel taller d'en Rebull i desfilaven totes les personalitats del món cultural d'aleshores. Allí és parlava i és discutia d'art, de cultura, d'humanitats i de política. Ho reconec: vaig tenir la gran sort de gaudir d'un mestre d'excepció com en Joan Rebull. Un home intel·ligent que va saber transmetre'm la veritable dimensió de l'art i la cultura. Escolta'm bé Gonçal. Anar de l'Escola de Belles Arts al taller d'en Rebull era com ressucitar de la mort a la vida. Veritablement era sortir d'una mediocritat espantosa, per fruit d'una conversa entenedora i clarivident. Tot el que m'explicava em deixava bocabadat.

Per circumstàncies personals que no venen al cas, fins i tot vaig viure a casa seva en un anexe del taller, gairebé dos anys. Jo m'adonava com si a poc a poc m'haguessin tret la bena dels ulls de tants anys de repressió.

L'any 1968, després de set anys al taller d'en Joan Rebull, decideix establir-se pel seu compte, en unes dependències del número 37 del carrer Riereta al bell mig del Raval barceloní, al que es podia accedir, després d'una cursa d'obstacles d'altells i passadissos. El Raval n'està farcit d'aquests petits tallers, gairebé clandestins, on batega l'economia submergida.

-En aquells moments no podia disposar d'altra cosa i el manteniment de la meua independència em feia passar privacions i penúries que no desitjaria ni al meu pitjor enemic. Els encàrrecs no sovintejaven i vaig haver de guanyar-me les garrofes fent medalles i petites escultures de mares de Deu i sants. Un any i escaig després se'm presenta l'oportunitat de traslladar el taller a uns baixos del carrer Abat Samsó de Sarrià. He de confesar-te que continuava amb les mateixes precarietats i angoixes econòmiques. Amb prou feines em quadraven les despesses amb els ingressos. Per que l'art, amic Gonçal és molt generós fins a vessar-te l'esperit de satisfaccions, és veritat... però amb els ronyons ben coberts!. Foren anys en que no podia permetre'm el més mínim capritx. Ni tan sols anar al cinema o al teatre, abocat en cos i ànima en una vocació irrefrenable. Tot això em provocava una certa recança de no aportar res a l'economia familiar i quan venia a Alforja de vacances, ajudava al Juanito Simó, pintant parets i el que guanyava ho donava íntegrament a la meua mare.

- Suposo que aquesta situació va començar a canviar quan...

- Deixa'm explicar-te. Jo al taller de Sarrià tenia el costum de entrar-hi sempre per una porta petita i mai pujava la persiana metàlica. Ves per on un dia a les acaballes de l'estiu del 71, em dona per aixecar la persiana i al dessorà hi trobo una carta amb data de maig o juny- no ho recordo prou bé- en la que em comunicaven haver-me concedit una plaça de professor a l'Escola de Belles Arts. A corre-cuita, amb la carta a la mà, em presento per donar explicacions del retard i quina seria la meva sorpresa quan en confirmaren la concessió de la plaça i que ells mateixos amb les dades que tenien meves, havien complimentat la documentació.

- I l'any 1972, l'esclat...

Doncs sí. Vaig guanyar el Primer Concurs Nacional de Petita Escultura de Valladolid, patrocinat per la Fundació Castellblanc amb l'obra "Waldesca". La mateixa Fundació va tenir cura d'embombar-ho als quatre vents. Ja pots imaginar-te: entrevistes, articles als diaris, recepcions...

La consagració vindria a l'any següent coincidint amb la primera exposició d'en Josep S. Jassans. Crec recordar haver llegit crítiques i articles als diaris: "El Noticiero" i "La Vanguardia", amb frases com: "alguna escultura roza casi lo milagroso" o bé aquest altra: "Ha aparecido un nuevo maestro de la escultura". La perseverància i la fe en si mateix havia donat el fruit llargament somniat, aconseguint-se el vell aforisme del "mallol convertit en vinya".

En Josep S. Jassans, el nostre entranyable "Taca petit", te escampades arreu, institucions i particulars nombroses escultures, fruit de la seva força creativa i que han estat exposades fins i tot a la Seu del Parlament Europeu d'Estrasburg.

Tot això sense deixar de banda la labor de docència tal vegada continuadora del mestre Rebull a l'Escola de Belles Arts, en un principi com a professor, fins a assolir la càtedra a mitjans de la dècada dels 80.

- Bé Josep, dona'm una definició del teu estil d'escultura.

Silenci. El Pep em clava aquesta mirada seva oberta i serena, un xic sorneguera i profundament escodrinyadora abans de donar-me la resposta:

-No emboliquis la troca Gonçal. La definició de l'art de cadascú és tan etèrea i difícil...El mestre Rebull, ho resumia dient que : "una escultura és un forat en l'espai". Queda't amb aquesta definició.

- No t'ha passat mai Pep, cisellant una escultura, quedar-te sense inspiració, amb el cisell a la mà i la ment en blanc. Ho dic perquè a mi escrivint, em passa sovint...

-Mai, la veritat...mai. I et diré el per què. L'escriptura reflecteix la paraula i la paraula el pensament. L'art no es pot definir amb paraules perquè l'art, reflexa el món virtual.

-Tornem a l'entorn personal. Deixam dir-te que sempre m'has semblat un home en el llindar de la beateria...

-Que dius ara! Jo sóc cristià i catòlic, no tinc perquè amagar-ho. Ara bé, lluny de qualsevol rauxa de beateria carrinclona, ni de bon tros. He tingut sempre un esperit més aviat crític i rebel envers la jerarquia. Sempre però, des de dins. Si ho dius per aquella febrada religiosa de la que ens van imbuir en la nostra adolescència...més val oblidar-ho. Et faré una confidència: jo sóc més gran que tu i vaig rebre una influència directa de mossèn Ramon Muntanyola, un capellà compromès, amb una clarividència exemplar, allunyat d'aquell omnipresent "nacional-catolicisme" al servei dels poderosos i capficat en que l'Església havia de reprendre el Camí de l'Evangelí.

- En algun escrit teu afirmes: " que el mal dels tòpics, és que sempre són veritat" T'ho dic perquè exhaurint el tòpic de que "al darrera d'un gran home, sempre es troba una gran dona", en el cas teu és una autèntica realitat. Crec que l'Antonieta, la teva dona representa el teu

equilibri emocional. Callada, sonrient, silenciosa, com si al costat teu també hagués après la gran virtut d'escoltar. Per altres experiències em consta que no és gens fàcil conviure amb un artista.

Crec endevinar-li una estranya brillantor als ulls quan em dona la resposta:

-Amb això tens tota la raó. La meva dona ha estat un gran ajut en els moments més difícils de la meva vida. En l'etapa de penúries i privacions, m'ha fet costat, embolicant-me de tendresa i donant-me el recolzament i la força necessària, més enllà de l'amor. Sovint ha sigut font d'inspiració i model de les meves escultures femenines, a més d'una companya d'excepció.

“ T'he conegut sempre igual”, ja ho saps Pep, que és una cançó d'en Raimon. Això podria aplicar-ho a la teva persona. A poc que et conec, crec que sempre has fugit de l'esnobisme tan habitual dels artistes, alguns autènticament mediocres. Tu vesteixes sempre amb normalitat, gens estrafolari. La barba i el cabell blanc, acuradament empolainat, senzill, sense escarafalls. Veritablement sorprenent.

Pel damunt de la barra del “flexor” que il·lumina el petit estudi s'han creuat dues mirades sornegueres, de complicitat. Lo Pep Taca arronsa les espatlles i m'etziba:

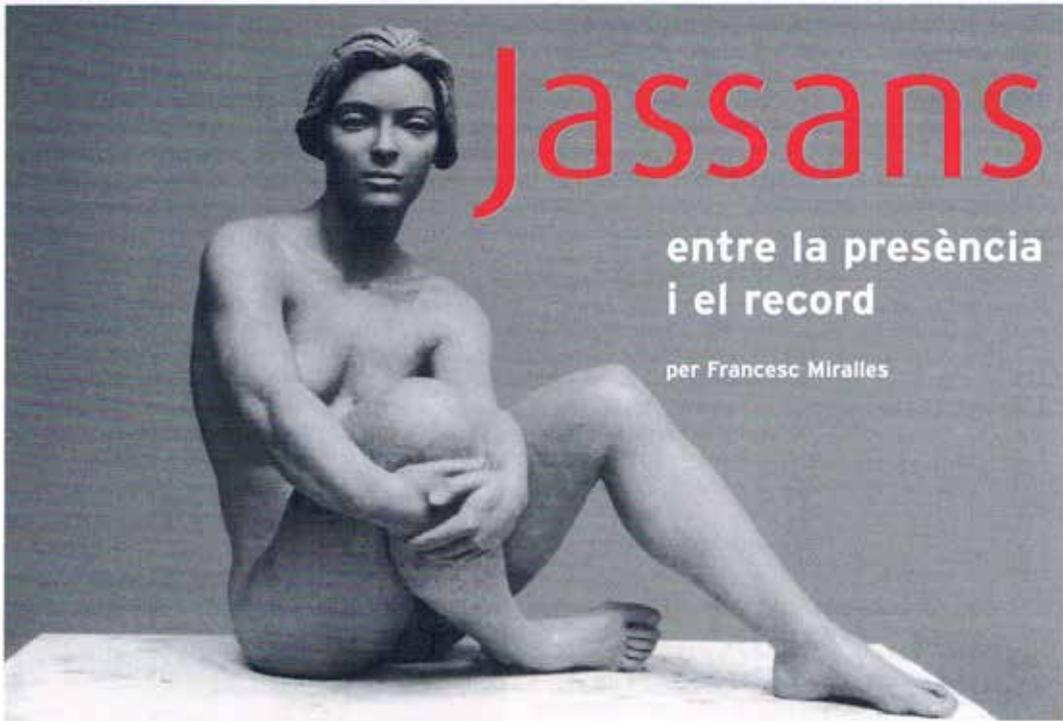
-Que vols que et digui...jo sóc així. Potser es que no he sapigut vendre'm a mi mateix.

Tot és normal en aquesta casa. Fins a l'estudi ens arriba el flaire del sopar que prepara l'Antonieta a la que goso preguntar-li que està cuinant.

- Patates amb bajoca, un sopar lleuger i després una mica de samfaina...

La tronada s'ha anat allunyant terme avall. Tan sols s'endevina el resplandor d'algun llampec aïllat i una pluja fina a pres el relleu al xàfec impetuós de fa una estona. M'acomio de l'escultor Jassans, d'aquest petit gran homenot alforjenc, introvertit i tímit, imbuït de l'aurèola imperceptible del seu art. Rebutjo l'ofertament d'un paraigues perquè prefereixo sentir la minsa pluja lliscant pel meu rostre, carrer Bolcadó amunt, la mirada perduda en l'espai infinit, cercant un forat on posar-hi una escultura.

Gonçal Èvole



Jassans, *Mil·lènnia* (1999), bronze.

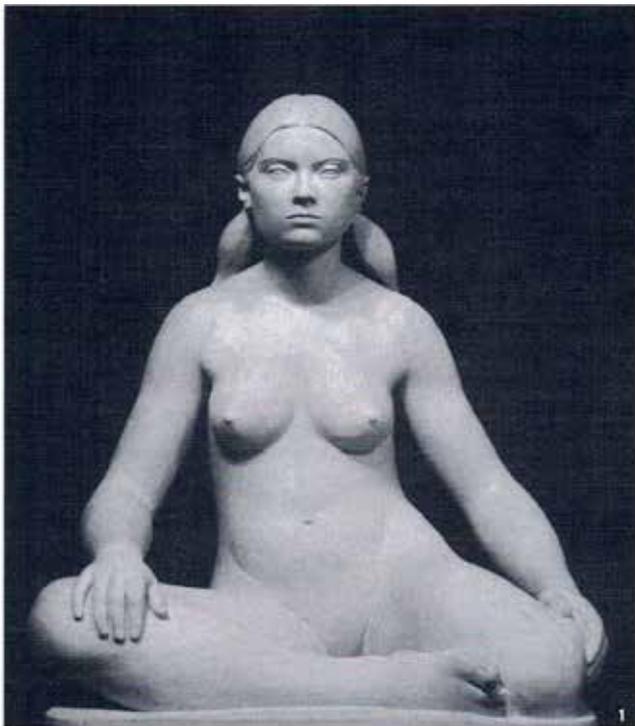
No hauria pas volgut mai fer aquest balanç definitiu de l'aportació de Jassans a l'escultura, en aquest 2006. Aquells que han crescut amb tu, des de petits, sempre els voldries al costat. Seixanta-vuit anys (Alforja, juliol 1938 – març 2006) són suficients per a desenvolupar i madurar tota una trajectòria professional, però són encara escassos per a l'amistat i la companyia. Cal fer aquest balanç definitiu per reforçar, i encara diria divulgar, una obra que tanca l'última anella d'un llarg segle de l'escultura catalana. Un segle, una trajectòria, que s'inicia amb *Mediterrània* d'Aristides Maillol i acaba, o es tanca, precisament, amb *Mil·lènnia* de Jassans. Cal fer aquest balanç i aquesta divulgació des d'un vessant historiogràfic, ja que la crítica del segle XX, obnubilada amb les avantguardes, ni tan sols no ha mirat figures i trajectòries que han determinat i matisat diversos fets del món de la plàstica.

Fent una notable reducció s'ha parlat del Jassans noucentista. Aquesta afirmació era avalada per dos fets, quasi inqüestionables: en primer lloc, per haver estat deixeble de Joan Rebull, compartint amb ell —des de la primavera del 1960 fins a final del 1967— estudi, i una llarga vivència conjunta durant tres anys. És per aquest

llarg viure, conuiu, amb el mestre, que Jassans sempre va manifestar que d'en Rebull, abans que un estil, n'havia après una filosofia.

En segon lloc, va afavorir la interpretació d'un Jassans noucentista el fet que l'escultor alforjenc, en els inicis, apliqués —lògicament— en la seva obra alguns postulats d'en Rebull, com el gust per la policromia, grans ulls frontals i de mirada recta, l'aplicació de les proporcions clàssiques. Curiosament, excepte aquesta última característica, les altres no eren específiques del noucentisme, però com que en ell provenien d'en Rebull, passaven com a tals. Així, ja tenim un Jassans noucentista —i, com bé sabem, costa molt arrancar-se i superar les etiquetes i classificacions, i més encara entre la crítica artística, que no es pas gaire inclinada a l'anàlisi i a la reflexió.

Però cal no quedar-se en aquests orígens i cal seguir amatents la llarga trajectòria que el va dur a fer més de dues-centes cinquanta obres. Així, cap a final del 1969 féu el retrat de Theresa Giebel, un bronze de mesura lleugerament inferior al natural. Aquesta obra representa un punt d'inflexió en la trajectòria de Josep Jassans: fusiona de manera equilibrada l'estructura i les pautes clàssiques amb la més directa impressió vital. Recordem que en



1. Jassans, *Waldesca* (1972),  
pedra d'Ulldecona, 48 cms.

2. Jassans, retrat de Theresa  
Giebel (1969-1970), bronze, mida  
inferior al natural.

3. Jassans, *Galvana* (1987),  
bronze, 21x69x33 cms.

aquells anys el realisme de l'escola de Madrid guanyava molts adeptes. Segur que l'escultor alforrenc no es va sentir mai atret per aquest realisme, però tal vegada, indirectament, en va ser influenciat, tot i que no es pot pas parlar de realisme en parlar de Jassans, sinó de la seva connexió amb la vida. Aquest apunt de canvi, més ben dit, de decantació de la seva obra cap a un difícil equilibri entre la norma i la vida, pren el seu màxim manifest en la peça de pedra d'Ulldecona *Waldesca*, de 1972.

Aquesta obra va guanyar el primer premi del I Concurso Exposición Nacional de Pequeña Escultura de Valladolid, l'any 1972 —en segon lloc va quedar *Canto al*

*espacio* de l'escultor de Salamanca Ángel Mateos, obra de formigó i netament abstracta. L'obtenció d'aquest premi va significar la consolidació de Jassans en l'espai escultòric espanyol, i, atesos els temps que eren, va fer reviscolar la inacabable polèmica sobre la figuració-abstracció. En aquesta obra, de mesura mitjana, es situa el fet essencial de l'obra de Jassans: aquí es manifesta ja, madur, plenament desenvolupat, el seu cànon particular: l'arrel clàssica, el cos nu de la dona, el batec vital de la persona.

Jassans no tendia gaire a fer raonaments sobre la seva obra, tot i que els tenia, ben sòlids. Així, deia que al llarg

de la història, la manifestació artística sempre s'havia manifestat contraposant les facetes de la realitat i de l'abstracció; que això no era altra cosa que la projecció de la dualitat que inclou la vida mateixa, fet que es manifesta en totes les cultures, com el positiu i el negatiu, el contingut i la forma, l'actiu i el passiu, el material i l'espiritual. I més d'una vegada recordava aquelles paraules de Worringer, un dels primers a establir aquesta dualitat i a profunditzar-hi: «Amb anterioritat al nostre segle [segle XX], ni tan sols no es plantejava el dilema abstracte-concret, malgrat la seva dilatada existència. No obstant això, ara es planteja el problema. De tota manera, seria erroni plantejar-lo des del punt de vista de la semblança. La naturalesa de la realitat creadora i de la realitat natural no tenen cap relació. La qüestió no ha de plantejar-se entre el figuratiu i el no figuratiu, sinó entre el viu i l'estèril. La força creadora d'interioritat i superació del pla visual no està en relació de semblança de l'obra artística amb la realitat exterior, sinó en un món interior que eleva l'obra fins a les més altes vibracions de l'esperit contemplatiu.»

És des d'aquesta perspectiva que Jassans treballava i que, per a ell, tan abstracta era la seva obra com la de Chillida: És des d'aquesta presumpció que el jurat que va premiar la seva obra a Valladolid establí el seu rao-

nament. Per Josep Jassans, *Waldesca* era una peça tan abstracta com qualsevol que ho fos considerada. Des d'aquest convenciment, mai no el va preocupar que la crítica del moment—decantada per complet a les avantguardes— el silenciés o el catalogués en l'apartat dels artistes tradicionals, quasi reaccionaris, per beure de les fonts del noucentisme. Jassans tenia el convenciment—i aquesta era la seva força i la seva raó indestructibles— que ell també es movia en el món de l'abstracció.

Jassans, deixeble de Rebull. I com a deixeble fascinat potser li atribueix unes virtuts que potser no tenia plenament. Jassans concedeix al seu mestre el valor d'acabar amb un sòlid classicisme la línia iniciada per Maillol: aquell mediterranisme d'atzavara i veles llatines. Això és cert, però no ho és tant quan deia que Rebull es caracteritzava per donar un aspecte humà als seus models. Sí que l'artista reusenc fa un esforç per superar la rigidesa del primitiu ordre clàssic, però en el seu intent mai no arriba al vertader sentit vital. Jassans, fascinat pel sòlid discurs del seu mestre—escollat arran de mil anècdotes de la vida quotidiana compartida uns quants anys—, ofuscat per la radical teorització d'aquell personatge que tenia l'aspecte físic no gaire allunyat del dels patricis romans, no s'adonava que era ell, la seva obra, la que realment enterrava el noucentisme, tancava el cicle d'un segle d'escultura classicitzant, mantenint l'esperit clàssic però donant-hi un alè vital, poques vegades obtingut en l'escultura catalana. El millor Jassans no és el de *Galvana*—obra excel·lent, però massa rebulliana—, sinó el de *Mil·lènnia*, una de les seves darreres obres, en què la serenitat del món clàssic es barreja i es fon amb la quotidianitat de les dones de les platges d'ara. No es tracta de la Teresa, tan ben plantada i arrelada a terra, de l'Eugeni d'Ors, sinó de la companya que mira la mar, escrutant-ne l'horitzó. No es tracta d'una dona que pensa en la construcció del seu país, sinó d'aquella dona que viu intensament la seva vida.

Josep Jassans va tenir la sort de poder comptar amb l'ensenyança d'un gran escultor, d'un gran mestre, però fins que no es va allunyar de la seva estètica no va fer les passes més sòlides de la seva trajectòria. Al llarg dels cinquanta anys d'obra ininterrompuda va ser massa fidel als plantejaments dits mediterranis, que sempre mantenien un cert regust dels jocs florals de la nostra renaixença. En les obres en què es deslliurà d'aquest sentiment, va crear algunes poques peces antològiques de l'escultura catalana. Amb aquestes obres sí que tancava la porta, definitivament, al classicisme nacionalista de Joaquim Folch i Torres i feia entrar un nou alè irresistible a la figuració catalana.



## Jassans, escultor

Montserrat Pagès i Paretas

En homenatge i record  
“Limo terre et inspiravit in faciem eius”  
(Inscripció de les pintures romàniques  
d'Osormort extreta del llibre del *Gènesi*)

**E**l proppassat divendres dia 3 de març moria a la seva casa d'Alforja (Baix Camp), després d'una dolorosa malaltia, l'escultor Josep Salvadó Jassans, “la pervivència de l'esperit clàssic”, en paraules afortunades del títol del llibre de Francesc Miralles publicat per la Diputació de Tarragona, del 2003. Miralles també l'ha definit com el darrer representant d'aquell corrent de l'escultura figurativa catalana començada amb Maillol i continuada amb Rebull, de qui Jassans fou i es proclamava deixeble, que es convertí en estil nacional. Fidel al seu ideari de continuador dels clàssics, dolçament geniüt i molt vital, d'ulls penetradors, i amb un fort sentiment de pertinença al país, Jassans, en l'època del triomf de l'informalisme i de l'art abstracte, fou un defensor aferrissat de la forma i de l'art figuratiu, la qual cosa, l'anar contracorrent, contra la *dictadura* de les avantguardes, li representà un munt d'incomprensió per a la valoració de la seva obra, la qualitat de la qual, tanmateix, juntament amb la tenacitat, l'autenticitat i el rigor amb què va ser practicada, acabà per imposar-se. Aquestes ratlles volen acostar el lector a l'artista i, a través de la seva obra, a l'home.

Josep Salvadó Jassans va néixer a Alforja, el 24 de juliol de 1938, en aquesta vila del Baix Camp al peu de les muntanyes de Prades, terra que, en paraules d'Alexis Eudald Solà, té la llum i la duresa de Grècia, i els seus arbres i arbusts són els mateixos que trobem plantats als camps de l'Hèl·lade. Per a entendre la seva obra, aquest és un dels referents imprescindibles: l'arrelament a la terra, al color rogenc, aspre i antic d'aquest paisatge mediterrani que porta a les arrels del seu art i que li dona força i rotunditat.

Tot i que els orígens foren difícils, allò que anomenem vocació, la inquietud de la crida artística, sorgí ben aviat. Segon i darrer fill d'una humil família de pagesos, és pel seu germà Miquel que sabem que de petit dibuixava pertot i modelava el fang al tros, quan el pare els hi duïa. A catorze anys Josep començà a treballar de manobre i amb setze anys, el 1954, es matriculà a les classes de nit de l'Escola del Treball, de Reus, on, també segons el seu germà, després de passar un primer any a la classe de pintura, en la del professor Modest Gener, d'escultura, al segon curs, descobrí que era justament allò el que l'emocionava, la seva vocació de ser escultor.

Aquest aprenentatge primerenc amb Gener, rebut en un moment de gran inquietud personal, va ser com llavor en terra fèrtil. Les primeres obres del catàleg de Jassans, tres bustos i un relleu, guixos, són només d'un any després, del 1956, i mostren, a més d'un gran domini de la tècnica, la seva capacitat. En destaquen el cap d'un *Ecce Homo* de reminiscències gòtiques i simbolistes i, això no obstant, de gran definició formal, característiques també presents al retrat *Africana*, menys idealitzat. Amb el relleu *Els despullats*, el 1957, reinterpretació del *Monument als herois de Tarragona* de Julio Antonio a la Rambla tarragonina, guanyà el primer premi d'escultura al primer certamen juvenil de la província. Podem dir que afortunadament Jassans no seguí aquesta via, no pas perquè el model no fos un bon escultor, ans pel tipus d'escultura que practicà, volgudament, conscientment arrelada a la seva terra i als seus ideals en el cas de Jassans. Després tindrem ocasió de constatar-ho, ara hem de dir que en aquest moment, i com es pot apreciar, el novell escultor vacil·la entre diversos llen-

guatges, o més aviat hi assaja, a la recerca d'un estil propi. Així, passa de l'anecdoticisme del *Pagès de Tarragona*, del 1957, on es veu reflectit el romanticisme de Gener, a l'estètica grandiloqüent, tot i la mida de l'obra, del *Projecte per a monument*, del 1957, que evoca models heroics en la línia d'un Clarà de postguerra, o al decadentisme de la terracota *Esclava*, del mateix any. El lector que ho vulgui contrastar pot trobar el catàleg de Jassans, establert pel mateix artista i amb imatge de quasi totes les obres esculpides fins al 2002, al llibre de Francesc Miralles esmentat al començament. Al final d'aquest article, i per gentilesa de la seva vídua, Antonieta Borràs, esmentarem les seves darreres escultures, no incloses en aquest catàleg.

En aquest experimentar inicial de Jassans a la recerca d'un camí i d'un estil propis, la simplificació i la reducció de formes del guix la *Gitana* del 1958, que l'hauria pogut dur a l'abstracció, té, però, el contrapunt en la terracota brunyida *Cap d'escacs*, del mateix any, un rar retrat del seu germà Miquel, la contundència del qual reflecteix, però, la influència o, si més no, l'atracció que en el jove escultor exercia el notable retrat de Picasso de Gargallo del museu de Barcelona, que Jassans coneixia. No es deixà seduir pel *Profeta*, ni per la *Ballarina*, ans per aquest retrat, com ell mateix anys més tard reconeixia a Francesc Fontbona.

Per això, perquè el camí ja s'intuïa i, en definitiva, perquè Jassans, arrelat a aquest paisatge mediterrani i als seus valors, era un escultor molt dotat per a la forma, va ser molt important per a ell, molt més que els estudis a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, a partir del 1959, la coneixença amb l'escultor, famós i en plena maduresa artística, Joan Rebull (1899 - 1981). Rebull, que era natural de Reus, la capital del Baix Camp, per tarannà, origen i estètica s'identificava amb el mateix paisatge que Jassans, aquell paisatge que tant recorda, com hem dit amb mots d'Alexis Eudald Solà, el de Grècia. La trobada s'esdevingué a Alforja, a casa d'uns amics comuns, els Soler-Rius, que volgueren presentar al mestre reconegut l'escultor novell que començava. No és estrany, doncs, que Jassans trobés en Rebull allò que cercava: el model definitiu i indiscutible a seguir i

de qui aprendre a ser qui volia ser. Rebull, que aleshores tenia seixanta anys i es trobava en plena maduresa creativa, devia adonar-se'n i, alhora, devia copsar la voluntat i la capacitat, el gran domini de la tècnica i del dibuix de Jassans. I, és més, és ben probable que veiés en Jassans la seva pròpia joventut, perquè les qualitats que destaquen en el novell escultor també havien destacat en el jove Rebull. El cas és que ja el mateix dia Rebull li prometé de prendre'l com a ajudant així que rebés un nou encàrrec que esperava de Montserrat. Jassans es referí a la primera visita al taller de Rebull com a autèntica revelació, una alenada de vida. Jassans ja havia trobat, no que volia ser escultor, que ja ho sabia d'abans, ans el model, quina mena d'escultor volia esdevenir, quina via havia de seguir. Com que l'encàrrec de Montserrat no arribava i els mesos passaven, Jassans, "veient que només amb els estudis a Belles Arts no en tindria prou per arribar allà on jo havia vist que es podia arribar", insistí perquè Rebull l'admetés i aquest, "mig compadit de mi", ho féu.

Jassans s'incorporà al taller de Rebull el març de 1960, de seguida que trobà on dormir a Barcelona, gràcies a la gestió de la mateixa família que li havia facilitat el contacte amb Rebull. Per a Jassans, el taller i el quefer de l'escultor reusenç foren la seva universitat. Hi aprendria, com ell mateix sabia, reconeixia i proclamava, un concepte i una teoria de l'escultura, la definició d'un estil. Per a la resta, tenim pocs testimonis que ens informin en què consistia fer d'ajudant de Rebull, perquè ni el mestre, ni l'alumne, no ho han deixat escrit. Segons Jassans, en testimoni aportat per l'Antonietta, la seva vídua, la principal cosa que féu al taller de Rebull fou mirar i preguntar, però, sobretot, absorbir-ho tot, a més d'ajudar-lo en petites coses banals i d'intendència domèstica. Sembla que va ser només als darrers anys que l'escultor de Reus admeté que el jovencell col·laborés en algunes obres i, en tot cas, en aspectes secundaris o marginals, la qual cosa també s'entén. Rebull no hauria estat el model que fou si hagués deixat que els aprenents li fessin la feina.

Jassans contava de la seva relació amb Rebull que de seguida "s'establí una comunió cada vegada més estreta entre nosaltres dos.

Era una complicitat no confessada, que tots dos donàvem per molt acceptada”, i que la seva actitud era la d’una atenció total. Diu, a més, amb una certa ingenuïtat, que no sabia com qualificar aquesta relació, que arribà al punt culminant els dos anys que va viure a casa seva, de 1965 a 1967, tot compartint la taula, el taller, la família i els amics. En definitiva, Jassans es convertí en el deixeble de Rebull, en el que en un cert sentit havia de ser el continuador de la seva obra. És evident, tot i que Jassans no ho diu, que aquesta devoció de l’alumne havia de complaure molt el mestre, perquè implica el reconeixement a la pròpia trajectòria, al sentit de la pròpia vida.

Mentre acabava la carrera i, al taller de Rebull, mirava, escoltava i aprenia, Jassans, per compte propi, continuava esculpint. La seva obra d’aquests anys, del 1961 al 1966, que correspon a les obres del 12 al 26 del seu catàleg, es va afermant lentament en la línia que ja es manifesta al segon retrat del seu germà Miquel o en el *Bust de noia* del Museu de Vilabertran. De tota la seva obra, la d’aquests anys és la més pròxima a la de Rebull. En són mostres destacades el guix policromat *La nena del llibre*, del 1966, d’estètica noucentista, i els altres retrats d’infants, *Marisa*, en pedra policromada, i *La nena del ròdol*, bronze de mida natural.

En una altra obra de l’època, però, afloren ja alguns dels trets d’una part del que serà el seu llenguatge madur, allò que Miralles defineix com l’acostament a la personalitat i a l’ànima del model, un cert alè de vida. Em refereixo a *La nena de les trenes*, del 1966, talla en fusta de bedoll del Museu de Montserrat, on el jove Jassans captà el gest rabiüt de la nena, al llindar de l’adolescència.

Havent assolit ja aquest domini de la tècnica i aquest nivell de llenguatge i de descoberta de l’estil, no és estrany que Jassans, a mitjan de 1967, amb vint-i-nou anys, s’independitzi de Rebull i munti el seu taller propi, al carrer de la Riereta, 37, a Barcelona. El 1969 es casa amb l’Antonieta Borràs, també natural d’Alforja, i trasllada el taller a Sarrià, al carrer Abat Samsó 12, d’on eixirà la major part de la seva obra i on aquests primers anys també viurà la parella. Com a signe de bon auguri, l’Antonieta recorda que la glicina del carrer

de la Tradició estava florida quan hi van anar a viure l'abril d'aquest any, tot just acabats de casar. L'Antonietta, deu anys més jove que Jassans, serena, dolça i entenimentada, serà una presència i una influència determinant en l'obra i la vida de l'escultor alforrenc. Encarnarà per a l'escultor "l'amor que a l'humil ha exaltat" i, amb l'art, "el cos i l'esperit de la llibertat", segons el poema que li dedicà, annex a aquest escrit, que és un programa de vida. A més, l'Antonietta ha estat el model per antonomàsia de Jassans, el que definirà l'estil del que podríem anomenar la primera etapa de maduresa de l'escultor. El bell *Cap policromat* de 1969, en fusta de bedoll i de mida natural, de gran depuració formal i inescrutabilitat egípcia, és el seu retrat i els seus trets són els de tots els nus de l'època i de molts de posteriors, entre els quals *Falba* i *Dona asseguda*, del 1970-1971; *Àziga, Figura amb cistell al braç* i *Aurora*, del 1971; i, del 1972, de la celebrada *Waldesca*, de la qual parlarem tot seguit, així com les no menys memorables *Dona* i *Falena*, o *La noia del còncau*, de 1974-1975. També dels primers anys de Sarrià són uns altres retrats notables, com el bell bronze, *Theresa Giebel*, del 1969-1970, que segons Miralles és el primer pas ferm de l'escultor per alliberar-se de la rígida estètica noucentista i fusionar el classicisme amb la vida real; o el del Dr. Lluís Fullat, talla en fusta del mateix període no menys meritòria en qualitat artística, que solca altres verals. Per l'extrema nitidesa i depuració formal, més que l'estatuària egípcia, aquest notable retrat evoca l'art refinat de l'Orient.

Però no és fins al 1972 que li arribà la consagració, el reconeixement públic, amb l'obtenció del primer premi al *I Concurso-exposición nacional de pequeña escultura*, de Valladolid, patrocinat per la Dotació d'Art Castellblanc, atorgat a la petita estatueta *Waldesca*, tallada en pedra d'Ulldecona, que presenta una dona jove asseguda al terra en posició frontal, com el famós escriba egipci, bé que amb les cames descansant al terra en un joc de composició que trenca i subratlla alhora aquesta frontalitat. En el cos i en el rostre impenetrable d'aquesta bella jove es reconeixen, com hem dit, els trets dolços i

ferms de la muller. A la seva època, aquesta escultura causà un fort impacte; fou, segons Francesc Fontbona, una revelació.

A partir d'aquest moment vindrà la primera exposició a la Sala Parés de Barcelona, celebrada del 10 al 29 de març de 1973, on presentava vint-i-cinc obres encapçalades per la tan celebrada *Waldesca*. Hi figuraven totes les escultures suara esmentades i d'altres, perquè aquesta primera exposició individual és, alhora, compendi i prefiguració, perquè l'escultor, amb trenta-cinc anys, hi mostra, ja ben elaborats, la majoria de temes i quasi totes les constants de la seva obra posterior, en una personalitat artística assolida i plena. Menys l'estatuària religiosa, que serà producte d'encàrrecs futurs, hi trobem el nu femení, tema preferent de l'escultor, el retrat, tant d'adults com d'infants i adolescents, en bust, de mig cos o de cos sencer, com els abans citats o l'*Adolescent* i, més excepcionalment, en baix relleu, com la *Tríade*, tècnica aquesta que emprarà preferentment per a temes al·legòrics. En les obres presentades ja destaca la doble tendència de la seva obra a què ens hem referit, valgui només la comparació de la inescrutabilitat egípcia i hieràtica de *Falba*, amb la lleugeresa vincladissa de *Falena* o la sensualitat d'*Ensonyada*, nu jacent sobre una superfície plana, que serà un altre tema recurrent.

A partir de l'exposició de la Parés, el catàleg de l'obra de Jassans, l'estil personal assolit, s'ampliarà i enriquirà en els temes i gèneres actuals i en d'altres que després veurem. Abans, però, s'escaurà que comentem el seu concepte d'escultura i que analitzem alguns dels components de la seva obra, contraposant-la amb la de Rebull, per tal de definir més l'estil de l'escultor alforrenc.

Per a Jassans, com ho era per a Rebull, una escultura és un forat a l'espai, l'origen del volum, del cos i de l'escultura, que diríem parafrasant el vers del seu amic Antoni Cisteró, que transcriu el pensament del nostre escultor. Continua aquest, "perquè aquest espai sigui escultòric ha de ser pur i tibant —en el sentit de manca de textures", fins i tot si a l'artista, diu, a l'interpretar els objectes de la naturalesa, li calgués inventar una nova realitat. Això és bàsic per a entendre la seva obra. Això ho diu Jassans, però ho podia haver dit

Rebull. I, perquè es vegi què significa, parla de Rodin, de qui diu que tenia una escultura basada en el moviment i, sobretot, en la llum, ço que el nostre artista considerava un greu error i una contradicció, perquè, diu, és un concepte pictòric. En canvi, en una escultura el que és important, ressaltat, és l'estructura, que es basa en els perfils, en el treball en profunditat i no per superfícies, a partir de les formes geomètriques bàsiques. Tot concretant la seva crítica a Rodin diu que les seves superfícies són més pictòriques que escultòriques, atès que "cerquen el joc de la llum a les superfícies abans que la justa relació i distribució dels volums com a expressió de l'estructura i de la forma".

Jassans féu un pas més enllà que Rebull, com s'hi referia Francesc Miralles en uns mots de comiat. Si Rebull cercava un ideal de pura deslliurada de tot realisme, és a dir formes pures i imatges intemporals, l'art de Jassans, contràriament, s'acosta al realisme, a un cert naturalisme. La diferència s'evidencia especialment en els nus femenins i en el retrat, no tant en els sants Jordis o en els baixos relleus. En els nus femenins de Rebull veiem representat l'ideal de dona mediterrània, serena i de formes rotundes, segons els cànons noucentistes. Els nus femenins de Jassans, si més no la major part, desprenen una gran sensualitat, com si tinguessin un alè de vida, com si es tractés de cossos reals. Aquesta sensualitat, més manifesta a partir dels anys vuitanta, aflora això no obstant en peces de principi dels setanta, com l'*Ensonyada*, del 1972, *Folgança*, de 1973-1974, o *Gòdel*, de 1974. S'accentua amb el temps i és present en totes les obres de la darrera etapa, que podríem fixar a partir dels anys vuitanta. Podríem esmentar, per exemple, *Súnia*, del 1983, la camisa molla de la qual, fina pell del cos, amaga i revela alhora la turgència de les formes, o *Dulaina*, del 1993, un cant a la plenitud, i, sobretot, les nombroses figures ajagudes o reclinades al terra en posicions diverses, sempre oferint la visió magnífica del cos.

Perquè tots els seus nus són memorables, ja ens els presenti dempeus, ajaguts, lliurats al somni o al repòs, o blegats en diversitat de postures. A més dels esmentats, podríem citar *La noia del còncau*, l'Antonieta altre cop, bellíssim, *Gerda*, *La noia del fulard*, el deliciós

*Trenant-se, Grella*, o bé les elàstiques *Íssia* i *Astígia* i la coqueta *Medusa*, estatueta que sembla esperar la cita o la paraula amorosa. Esmentar tots els nus, o encara que sigui només els més destacats, sense que el lector pugui contemplar-los, podria ser molt llarg i fatigós. Perquè és aquest gènere i el del retrat aquells en què l'obra del nostre escultor assoleix una personalitat més notable i rica de matisos.

Pel que fa al retrat, podríem dir que, en Jassans, respecte de Rebull, s'esdevingué el procés invers al de la retratística romana en temps d'August, que passà del realisme a la idealització. Els retrats del 1961 a 1967, el temps que estigué al taller de Rebull, tenen encara un aire atemporal, distant, mentre que a partir del 1968 i sobretot del 1969, tot i que una certa idealització aflora de tant en tant, hi predomina el realisme, més aconseguit en uns casos que en altres, òbviament. I tot i la major rigidesa aparent del retrat d'Antonieta Borràs contraposat al de Theresa Giebel, com assenyala Francesc Miralles, la fidelitat al model és tan notable en l'un com en l'altre. Més que una qüestió de llenguatge figuratiu, en aquest cas ha de respondre a una raó profunda. El primer, el retrat de l'esposa, és, a més, l'ideal de Jassans de la bellesa femenina, connotació que no té el segon retrat, potser per això més deseixit formalment. Però l'acostament al físic i al caràcter del model ja s'evidencia fins i tot abans, per exemple en *La nena de les trenes*, del 1966, de l'època del taller de Rebull, on, com hem dit abans, despunta el geni de la nena retratada, a qui potser importunava fer de model. En aquest sentit, la comparació de la retratística de Jassans amb la de Rebull fa evident els contrastos entre ambdós escultors, aquest cercant la intemporalitat del retrat, Jassans l'acostament al model. Aquest procés envers el naturalisme que hem descrit tan sumàriament no es produeix en tota l'estatuària de l'alforgenc, però sí que és una constant que va aflorant ara i adés, al costat d'un altre tipus d'escultura més arrelat en l'estètica noucentista.

A part dels que presentà a la Parés el 1973 i dels quals destaca, com hem dit, el del Dr. Fullat, el seu catàleg de retrats s'ampliarà notablement. Esmentarem entre molts altres el de l'oriental Sei, sub-

titulat *Sol i serè*, del 1975, que ell s'estimava especialment; *Neus*, esposa del seu amic Robert Sarobé, i el de Josefina Pi, que ens transmeten el caràcter i la personalitat del model. És en aquest gènere, probablement, que la seva obra restarà més inacabada, perquè l'escultor s'havia proposat de fer, a la manera dels dibuixos de Ramon Casas però en bust, una galeria de personatges il·lustres de la seva època. Entre els més notables de la seva producció, a part el del Dr. Fullat ja citat i el del seu fill Octavi, del 1975, esmentarem els de Marià Manent, del 1983, Antoni Maria Badia i Margarit, del 1991, i de Martí de Riquer, del 1994. De destacats n'hi ha d'altres, com els dels seus fills bessons, Anel i Valeri, del 1981, encara infants, el de Vicenç Ros per al museu de Martorell, del 1995, i el bellíssim *Rebeca*, del 1997.

L'escultor conreà també el baix relleu, en medalles, retrats i temes al·legòrics, sovint de caràcter commemoratiu o com a memorial. Entre tots destacariem *La tomba flamejant* (1981), a l'epitafi sepulcral de qui fou conseller de Cultura de la Generalitat republicana, Ventura Gassol, obra en què l'alforgenc no defuig el silenci i el respecte que inspira el sepulcre, en contrast amb l'ardor dels versos del poema en què s'inspira, *Les tombes flamejants* de la pàtria volguda pel poeta. Altres relleus destacats són la *Tríade* ja esmentada en pedra d'Uldecona, de 1972-1973; el *Sant Jordi dels Països Catalans*, bronze de 1979; els *Nodriments terrestres*, al mercat de Reus, del 1991, en pedra artificial, obra en què, junt amb la bonança quieta dels pastors, els seus fills, el pescador transmet una certa força homèrica, i, sobretot, el baix relleu *Bucòliques*, en homenatge al Dr. Joaquim Balcells, bronze del 1978, que ens permet d'esmentar una sèrie de dibuixos que il·lustren els cants de Virgili traduïts per l'il·lustre llatí, uns i altres encara en espera de publicació.

També, les obres suara esmentades ens portaran a parlar de l'estatuària pública que conreà, corpus del qual destacariem obres tan diverses com el Pare Palau, del col·legi de les carmelites d'Aitona, l'ascetisme de la qual, gens hieràtic, recorda algunes obres contingudes de l'escultor barroc Pedro de Mena; les que figuren en diversos llocs de la ciutat de Reus, com *El vent*, el *Cant a la vida*, *La pastoreta*,

d'un arcaisme volgut, i *La flama*, així com *La República*, en homenatge a Lluís Companys, del 2001, de la Selva del Camp, de gran força i serenor. Però, sobretot, hem de parlar de dues altres obres memorables a Barcelona: el monument a Lluís Millet, al Palau de la Música Catalana, lleuger, que capta el moviment del mestre dirigint l'orquestra, i finalment el sant Jordi del Parlament de Catalunya, inaugurat el 2003, en què el model de l'escultor és Anel, un dels seus fills, que en aquest cas és l'heroi, el defensor de la donzella i de la pàtria que mata el drac. Tant Valeri com Anel indistintament posaren diverses vegades per al seu pare, ja des d'infants.

Les darreres escultures que completen el seu catàleg i de les quals, com hem dit, tenim informació per l'Antonieta Borràs, la vídua de Jassans, són el retrat de Magdalena Oliver (cat. 263), fang lliurat a l'alumna; el sant Jordi del Parlament de Catalunya (cat. 264), ja esmentat, que l'artista feu també en versió reduïda; *Recollint aigua* (cat. 265), bronze de mida natural que, pel títol, remet a obres seves clàssiques; *Xènia* (cat. 266), en bronze, a meitat de la mida real; el retrat del pintor Gabino (cat. 267), un altre bronze; el *Retrat del Jori* (cat. 268), en terra cuita, del qual es filmà el procés de modelat, la qual cosa a hores d'ara és un document extraordinari per a conèixer el seu sistema de treball, del qual parlarem tot seguit; i *Dolovita* (cat. 269 i 270), estatueta i de mida gran en bronze, que malauradament serà la seva darrera obra.

No voldríem acabar sense descriure el mètode de treball de l'escultor i fer un apunt de la seva faceta com a professor a Belles Arts. Per a una i altra cosa ens hem basat, sobretot, en el testimoni d'un dels seus alumnes, l'escultor Àlex Masalles, en alguns aspectes influït pel seu mestre, a més de restaurador de l'art de la pedra. En paraules de Masalles, el sistema de Jassans era un procés de maduració, de buscar i, millor dit, de trobar la forma ideal en allò natural, arquetips a partir de models reals, la qual cosa explica molt, creiem, el sentit i el resultat de la seva obra. Els seus volums són plens, convexos, plens de vida interior que empeny de dins cap enfora; les zones còncaves no són més que transicions entre plens que, a poc a poc, anava

tensant, com una pell, en un lent procés de maduració. Primer feia el plantejament global de l'obra i, amb el fang aplicat amb la mà, encaixava les proporcions generals i el moviment, i després de mica en mica, molt lentament, l'anava treballant, polint, perfeccionant, insistent-hi una vegada i una altra fins a assolir la forma desitjada.

Per contra, era molt ràpid quan alguna cosa no li agradava o hi veia alguna desproporció, aleshores era capaç de canviar de seguida i sense vacil·lar tot el plantejament de l'obra, cosa que admirava els seus alumnes, igualment com la mestria de la seva precisió. Tenia el regle molt ben posat a l'ull, en imatge també de Masalles, la qual cosa li permetia copsar de seguida les proporcions més subtils. De l'anatomia, en deia morfologia, això és que allò que com a escultor li interessava era l'abstracció de la forma humana traduïda en perfils, elements, configuració geomètrica, única manera de modelar formes naturals tridimensionals.

La seva eina de treball, sembla que la mateixa que emprava Rebull, era el *palillo* de ferro, en lloc del tradicional *palillo* de boix, perquè el ferro permet tallar, encaixar, dibuixar i afinar l'escultura i convertir el dibuix en un tall i en una aresta. Quan modelava, a més de perfilar els contorns exteriors de la forma tot afegint-hi el fang amb les mans, dibuixava igualment els contorns interiors. Arribava a extreure del model allò que és essencial, tot reduint la forma a una pura abstracció. D'aquesta manera assolía una norma geomètrica aplicable a qualsevol part del cos. Possedia, a més, un seguit de receptes per emprar si convenia, fins i tot si s'havia de treballar de memòria, una de les quals, a tall d'exemple, la manera de fer la boca. Deia als seus alumnes que el *palillo* havia de donar la volta completa i que després s'havia de cargolar cap endins per fer la commissura dels llavis, però que sempre s'havia de fer la volta sencera abans. A les classes, el seu mètode d'ensenyament principal, però, era el d'esculpir i de modelar davant dels seus alumnes, tot posant així en pràctica el mateix mètode après al taller de Rebull: posar-los davant dels ulls allò que havien d'aprendre. Masalles i altres alumnes seus com Teresa Riba, Elisabeth Ramos, Sergi Oliva, Mercè Bessò, Tomàs Barceló,

Jorge Egea, Jordi Colldeforns, aquests dos també professors a Belles Arts, el recorden amb gran afecte, com un professor abordable i accessible als estudiants. Amb Xavier Cuenca havia col·laborat en l'elaboració d'obres de ceràmica.

Finalment, per acabar aquest article que pretén ser, alhora, síntesi i memorial, ens caldria parlar del Jassans pintor i, sobretot, del Jassans dibuixant. I, nogensmenys, de la raó que el portà a emprar com a nom artístic el seu segon cognom, el matern. A part que així evitava que es dubtés de si el seu nom de fonts era Josep o Josep Salvador, tributava un homenatge de reconeixement a la mare, l'Ursolina Jassans, que sempre va entendre que volgués ser escultor i sempre el va ajudar. Pel que fa als olis i a les aquarel·les i a la ingent quantitat de dibuixos, inèdits, que l'artista ha deixat i que caldrà exposar, analitzar i publicar, cal assenyalar que la seva temàtica preferent és també la del nu i el retrat, és a dir que el que li ha interessat sempre més és la figura humana. I s'haurà de parlar, també, del Jassans il·lustrador dels clàssics, com ara de *Les bucòliques* de Virgili, ja citades i encara inèdites, o de *l'Ingeniu amor* de Carles Riba, publicat per l'Associació de Bibliòfils de Barcelona el 1996. Tasca i llegat, alhora, a l'Antonietta i a llurs fills, Valeri i Anel, que Josep Salvadó Jassans els ha deixat. La sòlida tradició de l'escultura figurativa catalana començada amb Maillol i continuada amb Rebull té ara un nou membre al seu panteó.

#### NOTA BIBLIOGRÀFICA

A més del testimoni de les persones esmentades en l'article, s'ha utilitzat la bibliografia següent, entre la qual hi ha treballs del mateix Jassans i treballs d'altres estudiosos: Josep Salvadó Jassans, *Parlem d'escultura amb motiu de Julio Antonio*, "Revista de Catalunya", núm. 99 (1995), ps. 65-86; —, *In memoriam: Rebull maestro*, dins *Joan Rebull. Años 20 y 30* (Madrid, MNCARS, 2003-2004), ps. 143-146; —, *Rebull 100*, "Revista de Catalunya", núm. 146 (1999), ps. 43-51; Francesc Miralles, *J. S. Jassans*, "Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalanas" (Gran Enciclopedia Vasca, 1979); Francesc Fontbona, Alexis Solà, *L'escultor Jassans* (Barcelona 1989); Francesc Miralles, *Jassans. La pervicència de l'esperit clàssic* (Diputació de Tarragona i Columna 2003); *Josep Salvadó i Jassans (Alforja 1938-2006)*, número extraordinari de "Vent de Serè" (maig de 2006), revista editada per l'Ateneu Cultural Josep Taverna d'Alforja, que recull el testimoniatge de molts dels seus amics.

# La escultura es lo que resta de quitar materia

El catalán Josep S. Jassans, galardonado en el XV Gran Premio Internacional de Arte Contemporáneo de Montecarlo

**E**l Mediterráneo estaba clásico en Mónaco; es decir, era estético —aisthêtikos—, sensual. Se estrenaba febrero. Azules, verdes y grises me abrazan el cuerpo con pasión intensa aunque sin prisas. Tan hiperestasiado —perceptivo— me sentía que por poco caí en la anestesia —con la «aisthêsis», o sensación, desmayada, de tanta hartura—. El sol rozaba la piel, casi lesivo.

Lo escribió Baumgarten en 1750: la estética es «scientia cognitiois sensitivae» —es: saber acerca de la sensación—. Lo minusvaloró, pero ya lo había dicho. Se disparó a partir de aquí, una manera de entender lo bello. Sin piel, sin ojos, sin oídos... no hay belleza. Montecarlo, regalando un Mare Nostrum excitante, constituía una invitación privilegiada para la experiencia artística.

El «Centre de Congrès Auditorium» de Montecarlo es un gigante que un día se durmió sobre aquel mar de fenicios, griegos y romanos. En su considerable entraña bullía el «XV Grand Prix International d'Art Contemporain de Montecarlo». Pintura, muchas pinturas; escultura, pocas esculturas. Participaron 56 países. Estaban expuestas 238 obras; muchas, excesivamente epifanizadas para saborearlas debidamente. No se admitían artistas ya consagrados internacionalmente. Seis países comunistas habían enviado producciones y productores. Tres españoles: dos pintores y un escultor. Este era el catalán Josep S. Jassans, discípulo de Rebull. Premio de Montecarlo.

Pinturas y esculturas: artefactos, artilugios, artimañas, artificios artesaniales... y también artes bellas. Según mi saber de lego, sólo la mitad eran «artes bellas»: el resto era lo otro, lo señalado antes. Y conste que un jurado había, previamente, seleccionado las obras que optaban al premio. La de Jassans destacaba. Una madera de tamaño natural. Aquella púber, «Anna» —cristalizada en 1974—, recortaba su curvatura enigmática sobre el fondo



del azul marino. Alguna gaviota rasgaba el hechizo.

## Josep Pla: Estado estacionario

Figueras, 13. — El escritor Josep Pla continúa su cura de reposo y en plan de recuperación en la Clínica de Santa Cruz de Figueras, donde sigue internado. Prácticamente, cada día acude al Motel Ampurdà a la hora de comer, pero no ha recuperado el apetito. Y según opinión de los médicos no come lo que habría de comer dada su estenía. El escritor, de 84 años de edad, tiene algunas dificultades de visión por lo que no puede leer y su estado de debilidad no del todo superada todavía le afecta a la memoria, por lo que tampoco quiere escribir, aunque su cabeza es clara y lúcida. Parece posible que, en breve, le visite el abad de Poblet, una visita que Pla espera con alegría puesto que entre los dos existe una buena amistad. No se sabe hasta cuándo permanecerá Josep Pla en Figueras. En opinión de los médicos que le atienden, Josep Pla es hombre de decisiones inmediatas y en cualquier momento puede querer volver a su casa en Llofriu, aunque por su estado de salud, todavía no recuperada del todo, la estancia en la clínica parece lo más adecuado para el veterano escritor ampurdanés. — Núria MUNARRIZ.

**R**ENE Huyghe, presidente del jurado internacional, lo adelantó: la historia del arte es la historia del hombre mismo y no un banal adorno de esta historia. Y yo medito: el ser humano avanza en zigzag y no al modo de la golondrina. El arte tira adelante como un murciélago, en línea quebrada. E insistió Huyghe: están agonizando tanto los ensayos no figurativos —abstractos— como el hiperrealismo. Se insinúa mundialmente, entre las nuevas generaciones, un realismo con vida interior. El hombre sigue buscándose, aunque de otra forma.

¿Vuelta al clasicismo?, probablemente. Pero, no hay repetición posible: sino novedad que embruja. La escultura de Jassans se coloca en la nueva línea insinuada. Es una figura que entra por los sentidos y no a través del discurso, trátase de una fémica desnuda como Gerda —1977— o de una niña vestida como es el caso de Marisa —1973—. Realismo con vida en la entraña.

Aristóteles, en su *Ética a Nicomáco*, distingue la «téchne» de los demás sabores —el arte es una «téchne»—

en que la «téchne» no trata de lo que es necesario, ni tampoco de la conducta, sino de la producción. El arte, dirá el mismo pensador, imita de algún modo la naturaleza —lo dejó escrito en la *Física*—. ¿Estamos volviendo a esta sensibilidad artística?; las maderas y los mármoles de Jassans lo prefijan. Quizás ya estemos cansados de tanta «infiguración» como nos han echado a los ojos y a las manos, y deseemos nuevamente un arte que penetre a través de la carne en vez de valerse del raciocinio.

**N**O desprecio el interrogante que inquiere sobre la relación entre producción artística e individuo o colectividad. Simplemente creo que lo constante en la creación de arte se halla en la psicología profunda de nuestra especie —habitada de temores y de esperanzas— y que lo cambiante reside en la circunstancia histórica. El arte repite lo mismo —el miedo y la utopía— pero siempre de distinta manera —según la peripetia cambiante de la Historia.

En Montecarlo, la escultura de Jassans estaba en paz con el mar y con los sentidos. Producción, naturaleza y vida sensual.

Octavi FULLAT

Imagen de portada:

Detalle de escultura *Amaiolada*, mármol, 1980. A.A.

Imágenes de las portadillas:

Página 6: *La flama*. Lápiz sobre papel, 1996. A.A.

Página 10: *Retrat femení*. Lápiz sobre papel, 1993. A.A.

Página 28: *Bucòliques*. Lápiz sobre papel, 1983. A.A.

Página 54: *La pastoreta*. Lápiz sobre papel, 2000. A.A.

Página 104: *Bucòliques*. Lápiz sobre papel, 1983. A.A.

Página 152: *Dibuix sobre butaca*. Lápiz sobre papel, 2004. A.A.

Página 258: *Bucòliques*. Lápiz sobre papel, 1983. A.A.

Página 278: *Retrat dels fills de l'artista* (detalle). Lápiz sobre papel, 1985. A.A.

## Agradecimientos:

Son muchas las personas que en mayor o menor medida han colaborado a que esta investigación llegara a buen puerto. Pero de entre todos quisiera agradecer especialmente a Pablo su paciencia a la hora de guiarme por esta larga travesía que es escribir una tesis doctoral. A Yolanda por “engañarme” para que no abandonara el doctorado y a Isma, Isabel, Oscar y Paula por su implicación para ayudarme a corregir y pulir el redactado. A Verónica Leiva por estar siempre ahí. A Anel y Valeri Salvadó por su colaboración en la ardua tarea de recopilar documentos, datos e imágenes. A Octavi por su capacidad para encender una luz con una sola palabra. Y sobre todo mi más profundo agradecimiento a Antonieta por haberme acogido como uno más de la familia y por su enorme aportación a esta investigación: anécdotas, datos, documentación, contactos, ...

A todos muchas gracias por ayudarme a rendir este penúltimo homenaje al maestro Jassans, permitiéndome así retornar una ínfima parte del gran regalo que él puso en mis manos: la Escultura.