

NOUCENTISME I CEZANNE

EL CEZANNISME EN LA TEORIA I EN LA CRITICA ARTISTICA
A CATALUNYA (1906-1920).

Memòria de Llicenciatura presentada per En Martí Peran i
Rafart.

Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre 1984.

EL DIRECTOR: Antoni Marí



A Margarida.

INDEX

Introducció.....	5
I. Cronologia i Moviment. Definició del Noucentisme....	7
II. Coneixement de Cézanne. Els viatges a París.....	13
III. Eugeni d'Ors i la seva literatura cezanniana.....	21
III.1. La Glosa del 1906.....	25
III.2. L'assaig monogràfic <u>Cézanne</u> (1921).....	27
III.3. L'article "Crise de Cézanne" (1936).....	31
III.4. Altres citacions importants.....	34
IV. Bases conceptuals sobre les que es desenvoluparà la relació Noucentisme-Cezannisme.....	39
IV.1. L'analogia.....	39
1. El Nacionalisme.....	40
2. L'Objectivitat.....	42
3. L'Estructura.....	47
4. L'Arbitrarisme.....	54
IV.2. La diferencia: Classicisme cezannià versus Classicisme Noucentista.....	56
V. Aparició del Noucentisme plàstic. L'Exposició Sunyer i el model cezannià.....	67
VI. El període d'aprehensió: 1911-1917.....	79
VI.1. Les actituds davant la penetració del cezannisme. Les primeres reaccions.....	79
VI.2. El cezannisme en la pedagogia artística.....	93
VII. El 1917, un any crucial.....	106
VII.1. L'erosió del moviment i les primeres crítiques serioses al cezannisme.....	106
VII.2. L'Exposició d'Art Francès.....	112
VII.3. El Grup dels Evolucionistes i l'Agrupació Courbet.....	120
VII.4. Anotacions sobre les primeres manifestacions de l'Avantguarda.....	129
VIII. La lectura cezanniana de Feliu Elias i Francesc Pujoles.....	136
VIII.1. Feliu Elias: La distancia entre la Tècnica i l'Estètica.....	136

VIII.2.	Francesc Pujols i la polèmica amb Joan Sacs.....	145
IX.	La imposició de la plàstica cívica i la seva relació amb el cezannisme (1919-1920).....	157
X.	Les crítiques definitives al cezannisme (1920-1936).	173
	X.1. L'Occitanisme.....	173
	X.2. La crítica avantguardista al cezannisme: Sebastià Gasch.....	179
	X.3. Algunes consideracions posteriors.....	182
	Bibliografia específica.....	188
	Bibliografia Paul Cézanne.....	204

INTRODUCCIO

El títol amb què es presenta aquest estudi defineix ja una important concreció: el tema en qüestió s'ha ratrejat en la teoria i la crítica artística a Catalunya durant un període determinat, pel què és absent del treball l'estudi del cezannisme plàstic; tema que considerem prou important com per a ésser analitzat i acomplir així un important aspecte de l'artigrafia de la pintura catalana. El motiu que ha restringit el treball a la vessant teòrico-crítica troba justificació en la suficient magnitud del mateix; no és menys cert però que l'enorme dificultat d'accés directe a l'obra pictòrica determina també aquesta delimitació. Malgrat tot, no seria just de pensar que el màxim interès en tractar el tema del cezannisme en la pintura catalana rau en la seva comprovació i anàlisi en l'obra pictòrica; la literatura artística, en tant que referida a l'art executat no pot menysprear les seves característiques; però sí que disposa de quelcom més: el principi ideològic que és el què promou (que no necessàriament possibilita) una determinada actitud plàstica, molts cops contraposada a la fi amb el postulat escrit. En el tema que ens ocupa comprovarem també el diferent comportament entre la praxis i la teoria.

L'acotació del tema en el període noucentista permet d'augmentar la nostra ambició en tant que alhora que el fil central és l'estudi del cezannisme teòric, aquest ens apropa, mitjançant la seva implicació, en una problemàtica més general; de manera que uns aclariments sobre el context del problema afavoreixen el seu aprofundiment. Ací hem d'esmentar el què considerem un problema, més o menys greu, però si més no prou important: practicament tots els estudis realitzats sobre el problemàtic període noucentista són duts a terme per reconeguts autors, però provinents del terreny de la filologia; això, ni de lluny els desacredita per a un estudi encarat a un tema eminentment plàstic -contràriament, potser obliga a una interdisciplinarietat poc contemporània i massa oblidada- però sí que implica una cura notable en el trasllad de plantejaments -pensem si més no en la diferencia d'anys amb què el noucentisme plàstic apareix vers el ja practicament imposat noucentisme literari- i, en certs moments, la comprovació d'uns buits desalentadors.

L'elecció del tema té dos fonaments diferents; l'un, evidentment, és

la seva constatada presència (sense apreciar les dades oferides en els estudis actuals sobre el període, en el present treball es poden enumerar al voltant de dues-cents citacions referides al-
cezannisme o directament al pintor d'Aix); l'altre és l'intent de construir un justificant a aquesta presència que vagi més enllà de la simple consideració de pensar-ho un: dèria únicament fonamentada en l'agitació que provocà el 1906 la mort de cézanne; -- certament no es pot pas oblidar l'eclosió cezanniana que es desplegarà arreu, però la problemàtica eix en voler esbrinar les causes que ací la feren viable, i sobretot, recolçada des de la teoria.

I. Cronologia i Moviment. Definició del Noucentisme.

L'acotació cronològica amb què revisem el cezannisme en la teoria artística, té com a anys fronterers el 1906 i la dècada dels anys vint; la delimitació és doncs idèntica a les dates que tradicionalment es presenten al localitzar el moviment noucentista. El motiu és evident: el 1906 trobem el primer esment a l'obra de Cézanne en mots d'Eugeni d'Ors, de manera que el tema del cezannisme s'enceta en el mateix origen del pensament noucentista, el què origina que en ell hi tingui un tractament específic que amb una certa evolució clou quan el moviment fineix com a tal. L'estudi esdevé doncs, primordialment, l'ànàlisi del cezannisme en la teoria artística noucentista; malgrat tot però, i donada l'importància del cezannisme per damunt del moviment en qüestió, s'ha cregut imprescindible d'introduir-hi unes referències a la relació del tema amb l'avantguarda i fins i tot aquelles citacions que s'han cregut importants fins el mateix any 1936, data que bruscament truncà tantes de les innovacions i especulacions que es duïen a terme.

Es important de remarcar l'especial lligam que establim entre cezannisme i noucentisme, concreció que considerem imprescindible, doncs la dèria cezanniana escampada arreu després de la mort del pintor d'Aix no deixa d'ésser en certa forma una manifestació ambigua en tant que podia ésser assimilat i re-interpretat per corrents estilístiques a cops contraposades. Es per això que el tractament del tema vol tenir una certa unitat en centrar-se en una de les lectures cezannianes, que tampoc és una qualsevol com avala la seva mateixa importància i l'especial interès, donat pel seu caràcter de capdavantera. Bo i aquest, -volgut intent de clara homogeneïtat en el tema, cal fer una mena d'avís en el sentit de què a voltes i sobretot d'ençà de l'any 1917, el cezannisme plàstic, malgrat no desvincular-se de la doctrina noucentista, sí que no pot pas el·ludir una certa progressió i anar un xic més enllà, fent trontollar una possible visió lineal del cezannisme d'ençà del 1906 fins el 1920. Aquest problema ve resolt en tant que el material del nostre interès se centra no tant en el tractament plàstic del model cezannià, com la posició teòrica d'aquest, i eixa ens ve dictada per un seguit d'autors que componen la plana major del nou

centisme en temes artístics. El problema dels autors podria esdevenir un altre handicap en el present estudi, doncs malgrat l'intenció coheccionadora que fonamenta l'esperit noucentista, no és menys cert que ens trobem amb un seguit d'autors que defensen una posició definida en qualsevol tema -el cezannisme pel què fa al cas- i que malgrat que sigui difícil trobar pensaments diametralment oposats en el si del moviment, sí que s'evidencien divergències que no deixen d'ésser importants. Aquesta qüestió és evident i lògica si pensem el Noucentisme com un dels moviments on es fa més necessari d'homogenitzar pensaments i esforços per a un fi comú, però que no pot deixar d'eixir en personalitats particulars. En el tractament del tema que ens ocupa hem intentat de resoldre aquest problema amb una solució metodològica; doncs si construir el treball en base a monografies d'autors, segons les seves respectives bibliografies cezannianes, esdevindria un prosaïc album inconex, fent-se necessari de tractar el tema amb una visió desitjosa de descobrir la seva evolució segons l'avenç cronològic, hem volgut sintetitzar en aquest segon modus d'actuació les "monografies", que amb el risc de convertir el conjunt amb un aiguabarreig de procediments pensem que es pot aplicar un apropament més verídic a l'assumpte en qüestió.

Fetes aquestes advertències, i després d'identificar el període en què situem el tema estudiat amb el del moviment noucentista, passem ara a definir a aquest de tal forma que es justifiqui la seva implicació amb el cezannisme.

Els intents de definició del Noucentisme conflueixen en una sèrie de consideracions que ens permeten d'esbrinar el seu caràcter. Per a no desvincular el moviment d'un context més ampli esmentem com, finalment, els estudiosos han considerat el Noucentisme com la culminació del Modernisme, en tant que el propòsit fonamental d'ambdós coincideix: La voluntat de redreçament global del país. La diferencia d'on eix la contraposició entre Noucentisme i Modernisme es troba en el fonament del propòsit; mentre en el Modernisme finisecular la modernització del país és un desig fàcilment localitzable en les classes intel·lectuals, sovint enfrontades amb el poder polític; en el Noucentisme, el fonament es troba precisament en la burgesia catalana desitjosa de reconstruir el país a la seva mida. J.Ll.Marfany ha de-

finit prou bé quina és la diferencia d'actitud, en enfrontar l'indisciplina modernista amb la delimitació i potenciació del mateix afany renovador del noucentisme, normalitzat per la subjecció a "una regla premeditada de voluntat" (2). Aquesta norma lització que permetrà l'eficàcia noucentista és possible mercè a l'aparició del catalanisme polític -basicament agrupat al voltant de la Lliga de Prat de la Riba- que destinarà el seu esforç a la creació d'una infraestructura adequada per a l'assoliment dels resultats regeneracionals que es volen. El focus del pensament noucentista és doncs localitzat en el si de la nova burgesia catalanista; aquesta però, per a edificar l'esmentada infraestructura social es veu abocada a fer partícip del seu desig a l'aparell intel·lectual, l'únic capaç d'usar d'una manera efectiva els nous postulats en la globalitat dels diferents estaments socials. L'intel·lectual se sotmet doncs al projecte polític, d'ací la propia definició del Noucentisme com l'acceptació d'un "dirigisme cultural" (3) o més explicitament com una "política" (4).

Per a permenoritzar un xic més aquesta definició, utilitzarem l'assaig de Josep Murgades, el definidor més acurat del moviment noucentista (5). L'autor defineix el moviment com el fenòmen ideològic creat per la burgesia catalana per a postular els seus interessos en un pla ideal. El Noucentisme esdevé doncs el procés de creació ideològica per part del poder polític mitjantçant la figura de l'intel·lectual. Es el retrobament necessari entre Artista i Societat. Per aquesta creació ideològica, Murgades considera cabdal la capacitat coheccionadora i definidora del Lenguatge -també A. Manent, en parlar de les figures capdavanteres del Noucentisme, especificant llurs tasques, afirmà que sense l'important esforç de Pompeu Fabra, fixant la llengua, el sistema dels seus col·legues Prat, Ors, i Carner hauria trontollat (6); serveixi només com exemple de dues vessants interpretatives que coincideixen en remarcar l'importancia del poder lingüístic en la consolidació d'un moviment- ; el Lenguatge és l'eina imprescindible per a la construcció d'ideologia, i mitjantçant el procés de selecció lingüística es delimiten els signes que possibiliten concretar la proposta d'acció ideològica. Els mots que els ideòlegs presenten a la palestra social com a instruments per a l'acció reformista són Noucentisme, Imperialisme, Arbitrarisme i Clas

sicisme, cadascun d'ells amb una proposta d'acció encarada a unir tendències variades en el projecte general de normalització del país.

L'analogia amb Cézanne eix en la mateixa selecció dels principis bàsics definits en els signes lingüístics esmentats. El Classicisme postulat pel moviment es defineix per un comportament global acordat en els paràmetres clàssics d'equilibri, ordre, raó i mesura, absolutament compatibles doncs amb l'art cezannià, iniciador del procedir clàssic post-impressionista. Aquest classicisme noucentista, autodefinit també com mediterranisme, acull aquest retorn als valors clàssics de Cézanne com una actitud parella a la de l'escultor Maillol, tants cops emparentat amb el provençal, i per tant digne del mateix exemple (7). Aquest, diguem-ne, classicisme mutu, entre el comportament de Cézanne i la proposta noucentista, possibilita la seva marcada presència en la teoria artística, però no justifica per si sol el cezannisme palès durant el període; cal ajustar encara més la definició del Noucentisme per a inserir-hi de ple el tema que ens ocupa. El mateix Murgades dóna la clau d'interpretació que ens permet d'argumentar l'implicació existent. Reproduïm els mots perquè mereixen ara tota la nostra atenció:

"[El Noucentisme] mitjançant la creació d'un complex sistema de signes lingüístics i iconografies, formula models i projectes que, a més d'explicar analògicament la realitat, contribueixen a establir pautes de comportament social tendents a possibilitar la viabilitat d'una acció reformista" (8)

En aquesta formulació de models és on s'insereix en la teoria artística del noucentisme el tractament del cezannisme, la construcció del model cezannià. El cezannisme resta ací absolutament implicat en el corpus fonamental de l'ideologia noucentista i ens permet d'incloure'l en el tema del seu tractament específic. La motivació de la formulació de models que dóna Murgades explicita encara més l'especificitat de la lectura cezanniana amb què toparem en el present estudi. Cézanne efectivament, esdevindrà un exemple cabdal de comportament plàstic per tal d'assolir un ver coneixement de la realitat dels referents objectuals plàstics, identificats globalment sota el concepte genèric del paisatge del país; el seu procedir permet d'actuar en un transcendent realisme i com a tal es presenta; l'utilització del model però no fineix ací, contràriament, aquest ver coneixement

dels referents picturals -el paisatge, la terra- segons la lliçó cezanniana, permet d'otorgar ara els qualificatius ideals que a la fi és l'objectiu de l'aspiració noucentista. El ver coneixement per a otorgar els justos qualificatius; l'idealisme fonamentat en la pura realitat objectiva. Al llarg de l'estudi es documentarà punt per punt la veracitat i evolució d'aquest plantejament. Ací només es tractava d'argumentar la vinculació existent entre el cezannisme i el noucentisme com a motiu de treball; serveixi com a introducció, al mateix temps, aquesta cita que explicita l'enteniment presentat del tema:

" Vivim en un moment d'intensa reacció. En aquest sentit reaccionari tant-se-val Ingres com David, el cas és trobar l'home símbol per a ~~aplegar~~ aplegar-se al seu redós, formant l'exercit que finalment ha de destruir l'exaltació sensual de l'Impressionisme. Aquesta reacció la va iniciar Cézanne (...)" (9)

NOTES I

- (1) Veure al respecte VALENTI, E El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos. Ariel. Barcelona 1973, pp.298-299.
- (2) MARFANY, J.Ll .- Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural a "Els Marges" n° 26. Barcelona 1982, pp.31-42.
- (3) MARFANY, J.Ll .- Aspectes del Modernisme. Curial. Barcelona 1982, p.33.
- (4) MANENT, A .- Josep Carner i el Noucentisme. Ed.62. Barcelona 1969, p.63.
- (5) MURGADES, J .- Assaig de revisió del Noucentisme a "Els Marges" n° 7. Barcelona, Juny 1976, pp.35-53.
- (6) MANENT, A .- ob cit, p.64.
- (7) Vegi's CIRICI, A L'Art Català contemporani. Ed.62. Barcelona 1970, p.5; COMADIRA, N Sobre el Mediterranisme: unes notes a "Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme" n° 153. Barcelona, Setembre 1982, pp.46-51; JARDI, E L'Art català contemporani. Proa. Barcelona 1972, p.105.
- (8) MURGADES, J .- ob cit, p.39.
- (9) O.O .- L'Academia contra l'academicisme a "La Veu de Catalunya", pàg.art. n° 542. Barcelona 22-XI-1921.

II. Coneixement de Cézanne. Els viatges a Paris.

L'objectiu d'aquest estudi, amb una visió cronològica, és assenyalar les motivacions del cezannisme durant un període determinat a Catalunya, i més important, comprovar l'especificitat d'aquesta lectura. El perquè de Cézanne doncs, es va justificant, punt per punt, segons l'apropament vers ell dirigit des de la teoria artística. En aquest capítol concretament, no es tracta doncs de justificar les motivacions del cezannisme sino els mitjans pels quals és conegut. La mort del pintor el 1906, certament provocà una dèria molt generalitzada, on probablement, si cerquéssim el lloc on el cezannisme fou més acusat no ens trobaríem pas parlant de Catalunya; malgrat tot però, l'obra de Cézanne fou, no immediatament, però sí aviat assimilada i analitzada; ací és on cal trobar el principal coneixement de Cézanne - que ens interessa, en la documentació que possibilita aquest estudi, és a dir, en els textos escrits ací sobre el mestre d'Aix, textos amb l'intenció de construir exactament un cezannisme definit. Al costat d'això, que ens remet doncs al present estudi, hi ha dos punts que considerem importants pel coneixement - que es tingué de Cézanne; el primer són els viatges a Paris, que suposen el contacte personal amb l'obra, sens l'intermediari teòric que ha ajustat ja la visió del pintor al seu punt de vista i interès; el segon, unes breus referències al cas d'Isidre Nonell, coneixedor de Cézanne que molts cops fou enaltit com el primer superador a Catalunya de l'estètica impressionista, amb el conseqüent retorn a una disciplina plàstica que l'emparenta amb Cézanne; aquesta visió del pintor català és doncs important pel mateix fet d'ésser un dels primers en conèixer l'obra del provençal i per facilitar la recerca d'un parangó seu, potser més definit, i que es troba precisament en Cézanne, allunyat ja de -- possibles reminiscències post-modernistes que de ben segur haguéssin enfosquit el prestigi de Nonell pel Noucentisme, de no ésser precisament per la seva desaparició el 1911, tot just quan la -- pintura noucentista inicià la seva evolució.

Pensem que per a completar correctament l'enumeració de les vies de coneixement de Cézanne, s'hauria de fer esment a Picasso, resident a Paris ja el 1900, i amb importants estades a Ceret. Els

escrits de l'època que estudiem però no proliferen gens en fer esment al pintor, i més aviat, quan el cubisme és un moviment amb renom, quan apareix és per aquest motiu objecte de crítiques. Certament Picasso fou un dels més importants lectors i analistes de Cézanne, però en un lloc i des d'una vessant que no l'impliquen directament amb el tema que tractem. Si disposéssim d'informació sobre els seus contactes a Barcelona durant les seves intermitents estades potser podríem, amb dates concretes, de suggerir una possible influència de Picasso en el cezannisme català, aquest però s'inicia d'una forma absolutament aliena a l'experiència cubista picassiana, i si tingué certament una influència en pintors com el propi Sunyer, no per això pot erigir-se com a capdavantera via de penetració del cezannisme.

Si a la darrera dècada del segle XIX Paris substituï Roma en el prestigi i excel·lència del magisteri plàstic pels pintors catalans; ja el 1903 trobem el primer viatge a la capital francesa - emparentat amb el coneixement explícit i alligador de Cézanne, ens referim a Xavier Nogués. Els seus biògrafs així ho recalquen d'una forma unànime. Nogués, a Paris romangué primerament en un estat d'observació continuada; la seva estança a Paris es justificava per damunt de tot en l'aprehensió del què allí descobreix, d'entre el qual Cézanne n'esdevé el més gran descobriment.

Joan Sacs dóna gran importància al primer any de Nogués a Paris, quan només "s'atipà de badar" (1), doncs amb aquest estudi silenciós pogué canviar d'orientació i afiliar-se al Realisme ver que "pervenia del testament de Cézanne" (2). Nogués descobreix Cézanne, que precisament poc després de la seva arribada exposa 33 obres en una Sala completa que li dedicà el Salon d'Automne del 1904, i amb el seu model reorientarà la seva pintura. Francesc Pujols, emparentat amb els pintors francesos per la recerca de l'element vital en la pintura, ens recorda les primeres obres del pintor, representant l'estany de Banyoles i places populars (3), obres primerenques del Nogués arribat de Paris on efectivament es descobreix un substrat cezannià evident, que si més tard desapareixerà en la factura romandrà en l'ideació estètica; en aquell realisme que - Sacs definia com línia d'actuació del pintor provençal Cézanne. A, Cirici ho explicà més tard resumint la línia evolutiva del pintor:

" El 1903 a Paris Xavier Nogués descobria el poder constructivista de la lliçó de Cézanne i allò que significava de retorn al Mediterrani, i, automàticament, orientarà la seva plasticitat, retallada, estructurada, cap uns camins que serien alhora els de l'evocació dels boixos populars catalans i els d'un refinat italianisme del Primer Renaixement, fins a arribar sovint a un purisme formal ametllat que fa pensar fortament en Modigliani" (4).

El coneixement de Cézanne per part de Xavier Nogués fou, a més de primerenc, determinant. També R. Benet ressalta que quan el pintor és a Paris "Cézanne empezaba a ser el rey de la juventud" (5); en els anys vint repetirà Nogués els viatges a Paris, ara per ara però, és el primer noucentista que s'implica directament amb Cézanne, i no deixa d'ésser significatiu que el pintor que Fontbona defineix com a pont entre les generacions postmodernista i noucentista (6) ho sigui precisament de bracet amb el model cezannià. A part de Nonell, Picasso i Nogués, podem enumerar tretze viatges a Paris de personatges, crítics i pintors, prou importants pel nostre estudi; estances totes amb possibilitats de gaudir de l'obra de Cézanne, que del 1904 al 1914 fou exposada a Paris amb l'única interrupció de l'any 1913. El mateix any de la mort de Cézanne - trobem a Paris a tres importants figures: Joaquim Sunyer, J. M. Junoy i E. d'Ors. El pintor sitgetà era a Paris d'ençà del 1896 i hi romangué fins el 1910 (7), just abans d'exposar a Barcelona - amb un evident estructuralisme cezannià; J. M. Junoy arriba també a Paris l'any 1906 segons Inglada (8); Vallcorba ressalta l'intenció del viatge en el desig d'alliçonar-se en el dibuix (9); el viatge més important a Paris realitzat el 1906 el protagonitza però l'Eugeni d'Ors, enviat per "La Veu de Catalunya" a la capital francesa per cobrir la vacant produïda per la mort de Pere Coll (10); des d'allí enviarà unes cròniques dedicades al Saló d'Automne on es referirà, per primer cop a Catalunya i a Espanya a l'obra de Paul Cézanne. En el capítol dedicat a l'important ideòleg s'analitzarà el contingut d'aquesta glosa. Sense tenir referència expressa de la seva estada a Paris, tenim també notícia d'un viatge a França del pedagog F. Labarta (11), mercès a una beca d'estudi. Malgrat no poder-ho afirmar documentalment és de suposar la seva estada a Paris.

El 1907, any importantíssim per l'Exposició Retrospectiva de Cézanne celebrada a Paris, on pogué gaudir de cinquanta-sis obres

del pintor d'Aix; només disposem de dades sobre l'estança a la ciutat de Manolo, que no deixa d'ésser important encara que només sigui pel fàcil accés de la seva obra a Catalunya d'ençà del seu establiment a Ceret. Quan Josep Pla exposa l'estada a Paris aquell any de l'artista, no esmenta pas Cézanne, de ben segur admirat en la mostra anteriorment citada, però ens dóna notícia de quelcom també prou important: el lligam del naixent classicisme noucentista amb la figura de Jean Moreas. Manolo expressa la seva admiració pel poeta i de la seva influència dedueix una expressió que sí ens fa pensar directament amb Cézanne:

" Contra els impressionistes, només vaig sentir que en parlava una sola persona: Moreàs. Els pintors de què dres d'història arribaren a dir que l'impressionisme era un fait acquis i que la nova era de la pintura havia començat. Ja veieu a quins extrems hom arriba! Jo veig les coses així: en pintura no hi ha colors, només hi ha valors" (12)

Qui probablement també al voltant de l'any 1907, o el mateix any, estigué a Paris fou J. Sacs, de qui no podem documentar el seu primer viatge a la capital francesa, però sí que ell mateix ens notifica que el 1910 hi realitzà el seu tercer viatge (13); de ben segur que abans d'aquesta data coneix ja l'obra de Cézanne, i si més no, aquell any pogué gaudir també d'una mostra del pintor a la Galeria Berheim-Jeune. Pocs anys més tard demostraria ja el seu ferm coneixement del mestre. En D. Carles, E. Monegal, i F. Vayreda realitzaren, segons Josep Pla, el seu primer viatge a Paris també el 1910 (14); per J. M. Capdevila però, aquest viatge dels amics pintors no fou fins l'octubre del 1911, afegint que de retorn en F. Vayreda pintava seguint la lliçó de Cézanne (15). Josep de Togores fou també a Paris llargues temporades d'ençà del 1913 (16), donant mostra en les cròniques que des d'allí envià a "Vell i Nou" de l'importància que en ell exercí la figura de Cézanne. Els pintors joves, els de la generació del 1917, sembla ésser que sí conegueren Cézanne per les referències fetes des de Catalunya, doncs exceptuant la minsa representació del pintor provençal a l'Exposició d'Art Francès, trobem, com significatiu exemple, que Joan Serra no realitza el seu primer viatge a Paris fins el 1927 (17), de manera que fàcilment podem assenyalar com la primera generació noucentista fou l'encarregada de descobrir i donar a conèixer Cézanne a la generació del 1917.

Al costat de tots aquests importants exponents dels continuats viatges a Paris, no serà de més afegir-hi, malgrat l'esperit diferent que sempre mogué les seves accions, les intermitents estades a Paris, del 1900 al 1905, del galerista Dalmau (18), un dels principals artífexs de la primera avantguarda a Catalunya, que no fou pas sempre aliena a Cézanne, contràriament, arriba a practicar també un clar cezannisme malgrat que antònim respecte l'ennunciat des de la línia "oficialista" de la literatura artística.

De fet és el mateix Dalmau qui ens introdueix en el segon punt d'aquest apartat de l'estudi, doncs fou en la seva galeria on exposà el 1909 l'Isidre Nonell "ja canviat", de retorn de Paris. Estudiar el lligam entre Nonell i Cézanne seria tema per una altre estudi, aquí ens proposem només d'assenyalar com, efectivament, essent el primer superador a Catalunya de l'impressionisme, amb el què suposa això de cert retorn a un classicisme -ambigu en Nonell malgrat l'exposició esmentada, però cap disvarat si ho considerem en la vessant d'una conscient restitució formal-, facilita la recerca d'un parangó seu, diguem-ne més atrevit, que es localitza en Cézanne, del qui el mateix Nonell donà mostres d'admiració. Aquesta implicació del cezannisme, sobretot teòric, que ací ens interessa amb l'obra del pintor català, ve avalada per les contínues referències de què és objecte per part dels autors del nostre interès.

Isidre Nonell el trobem a Paris el 1899 coneixent Cézanne quan aquest és encara només conegut per un reduïdíssim grup de persones; el primer contacte amb l'obra sembla que es produí en el rebost de la galeria de la rue Lafitte de Vollard (19). En les misses que adreça des de Paris -les que s'han pogut recollir- Nonell demostra gran admiració pels mestres impressionistes francesos sens citar a Cézanne (20), malgrat tot però, en C. Capdevila ens demostra l'importància del pintor d'Aix pel darrer Nonell:

" Nonell, que veu i estudia els mestres francesos de la vora, i que, segons em deia, ara fa vint-i-cinc anys, parlant d'aquells pintors: "Quan ho encerta, Cézanne és el primer de tots" s'inventa una fórmula que, tot i tenint l'ascendència en aquella pintura impressionista, no se li assembla de res" (21)

Cézanne esdevé doncs el mitjà de superació de l'impressionisme,

tasca prou important en la recuperació classicista del noucent; però més important encara, esdevé eina per a una actuació plàstica pròpia que permet d'oferir una representació final distanciada de la mateixa forma cezannesca. Cézanne doncs com exemple d'actitud per a la nova plàstica en Isidre Nonell, tal i com veurem que es desenvoluparà la presentació del seu model, sempre oposat a imitar-ne superficialment la factura.

Una altra mostra de com es concep l'obra de Nonell com a fruit d'una manera de fer autòctona, sense evitar els models de comportament foranis, l'ofereix F. Domingo, negant l'influència de l'impressionisme en la pintura catalana en un sentit determinant, presentant com exemple a Nonell a qui emparenta més clarament amb Goya (22). Aquest escrit, cal però, inserir'el en el seu context; en el 1929 l'article de Domingo s'insereix en les ja més generalitzades crítiques al cezannisme, i quan nega l'implicació de Nonell amb l'impressionisme hi inclou Cézanne; més intel·ligent fou l'Eugeni d'Ors que ja en una glosa primerenca dedicada al pintor català diferencià precisament dues actituds diferents en Nonell; una que l'emparenta amb Cézanne per l'austeritat i la recerca continuada i l'altra amb Goya per la voluptuositat i l'improvisació (23). Són un seguit les citacions que es podrien referir per a documentar com en el període de construcció del model cezannià s'acud a Isidre Nonell, potser les més importants són el recull d'articles d'Alexandre Plana, E. d'Ors, Romà Jori, Feliu Elias i F. Pujols sobre el pintor en el llibre L'Obra d'Isidre Nonell (24), on al costat de l'argumentació d'E. d'Ors idèntica a l'expressada en la glosa, Plana i Elias l'emparenten també amb Cézanne; en un altre escrit el propi E. d'Ors matitza l'analogia que s'estableix entre ambdós pintors:

" La historia de la pintura post-impressionista empieza en el mundo con Cézanne. En España, con Isidro Nonell. Entrambos reaccionan contra l'anarquía de l'impressionismo" (25)

El prestigi en què fou considerat Isidre Nonell arriba al seu punt culminant quan, cap els anys vint, la seva recuperació fou imminent -pensem per exemple amb el grup Nou Ambient-. El mateix R. Benet li dedicà un emotiu article on no oblidà la semblança amb Cézanne (26); això però va ja més enllà de l'interpretació que ací ens interessa: assenyalar l'obra d'Isidre Nonell, primerament, com un dels primers coneixedors i admiradors de Cézanne; i en segon lloc, com a mitjà eficient per a recolçar la construcció teòrica del model del cezannià.

NOTES II

- (1) SACS, J .- Xavier Nogués. La nostra gent. Quaderns Blancs. Barcelona, Llibreria Catalonia s.d (1928), p.34.
- (2) Idem p.41.
- (3) PUJOLS, F .- Xavier Nogués. Publicacions d'Art de La Revista. Barcelona s.d, p.9,11.
- (4) CIRICI, A .- L'Art Català Contemporani. Ed. 62. Barcelona 1970, p.42.
- (5) BENET, R .- Xavier Nogués, caricaturista y pintor. Ed.Omega. Barcelona 1949, p.46.
- (6) FONTBONA, F .- La crisi del modernisme artístic. Curial.Barcelona 1975, p.203.
- (7) BENET, R .- Sunyer. Polígrafa. Barcelona 1975, p.221.
- (8) Cfr. J, Pla Homenots 5ª serie O.C. XIX. Selecta. Barcelona 1960, p.133.
- (9) VALLCORBA, PLANA, J .- Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939). a "Els Marges" nº 13. Barcelona /1977. p.34.
- (10) JARDI, E .- Eugenio d'Ors. Obra y vida. Aymà. Barcelona 1967, p.64 i 65.
- (11) BENAVENT DE BARBERA I ABELLO, P .- Evocación del maestro Labarta. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona 1966, p.12.
- (12) PLA, J .- Vida de Manolo contada per ell mateix. Sabadell 1928, p.95.
- (13) SACS, J .- Xavier Nogués Cfr, R, Benet Xavier Nogués, caricaturista y pintor, p.48.
- (14) PLA, J .- Domenec Carles. Edicions Joan Merli. Barcelona 1928, p.7.
- (15) CAPDEVILA, J.M .- Francesc Vayreda. Monografies d'Art. Barcelona 1926, p.7 i 10.
- (16) RIVAS, F .- "España y Cézanne: una sombra alargada" a Paul Cézanne M.E.A.C. Madrid 1984, p.65.
- (17) PLA, J .- El pintor Juan Serra. Edimar. Barcelona 1951, p.14.
- (18) PUIG, A .- Les Avantguardes a Catalunya (1914-1936) a "L'Avenç" nº 19. Barcelona Setembre 1979, p.32.
- (19) RIVAS, F .- ob cit, p.61.
- (20) Veure Ll.Emili Bou Les anades de Nonell a Paris a "D'Art" nº 2. Barcelona 1973.

- (21) CAPDEVILA, C .- El pintor Domenec Carles a "Art". Vol.I, Barcelona 1933-34, p.43.
- (22) DOMINGO, F .- Per què els artistes catalans emigren a Paris? a "Mirador" I, n° 20. Barcelona 13 Juny 1929, p.7.
- (23) D'ORS, E .- "Isidre Nonell" a Obra Catalana Completa. Glosari 1906-1910. Selecta. Barcelona 1950, p.1264.
- (24) D'ORS, E, PLANA, A, ELIAS, F, JORI, R, PUJOLS, F .- L'Obra d'Isidre Nonell. Publicacions de La Revista. Barcelona 1917.
- (25) D'ORS, E .- Mis Salones. Aguilar. Madrid s.d, p.186.
- (26) BENET, R .- Isidre Nonell com a bandera a "Art" Vol.I. Barcelona 1933-34, p.310.

III. Eugeni d'Ors i la seva literatura cezanniana.

Argumentada la coincidència cronològica entre la generalitzada eclosió cezanniana i l'aparició a Catalunya del Nou centisme, es fa prou imprescindible el tractament específic del qui fou capdavanter del Moviment. E, d'Ors fou qui batejà i promogué incansablement el moviment, convertint-se doncs amb el promotor fonamental d'aquell procés de selecció lingüística que permetria de consolidar les bases de la ideologia escaient per el nou catalanisme polític. Aquest estudi, bo i no essent el lloc per analitzar a fons el contingut del pensament orsià, necessita de recolçar-se amb certa fermesa damunt la filosofia de l'ideol·leg, ja no sols per la seva posició privilegiada en tot allò que faci qualsevol referència al moviment noucentista, sino que fonamentalment per l'important literatura cezanniana que roman en el seu amplíssim curriculum, important potser no tant per la quantitat, com per la mateixa concreció del tema i l'enorme influència donada la inqüestionable divulgació dels seus escrits. Tot seguit, s'enumeraran i analitzaran els principals escrits orsiàns referits explícitament a Cézanne. Abans però d'endinsar-nos en el seu estudi caldrà fer una sèrie de consideracions al voltant del seu pensament, que ens permetin de contextualitzar els textos en qüestió, i si s'escau, esbrinar la causa i origen de la seva redacció.

Ja J.M. Capdevila assenyala que eran dues les direccions, les línies generals en què podia resumir-se el seu pensament, una orientada vers l'ordre estètic i definida per l'Arbitrarietat i una altra cap a l'ordre polític i moral, definida per l'Imperialisme (1). Aquesta simplificació ve avalada, i majorment concretada, pel mateix Xènius en una primerenca glosa del juny del 1906:

" Els noucentistes han formulat en la idealitat catalana dos mots nous: Imperialisme i Arbitrarisme, - que se tanquen en una sola: Civilitat. L'obra del Noucentisme a Catalunya sera l'obra civilista" (2)

Definides doncs aquestes dues orientacions, sembla que ens caldria de fixar-nos exclusivament en la referent a l'Estètica, però la línia política no pot ésser decantada en una anàlisi que es vulgui real. Ja en l'anomenada glosa, Xènius és taxatiu sobre la síntesi d'ambdós preceptes. Assenyalarem ací per quina possible via arriba d'Ors a aquesta consideració unitiva, tot i matitzar d'antuvi que l'Arbitrarisme -que es defineix com a domini de la voluntat sobre la realitat; tema del que farem especial esment en

el següent capítol- esdevé sinònim de Classicisme (3), i aquest té un fonament en el pensament orsià, on el vessant polític i l'essèntic són ja sintetitzats. El referent que presentem com origen d'aquest entrellat del pensament orsià és Charles Maurras. E, Valentí en feu el primer esment, tot i assenyalant que "l'autèntica deu del Classicisme de Xènius no era Plató, sino en M. Barrés i Ch. Maurras" (4). A la fi però, no es pot considerar això com una actitud aïllada, quan ja sabem de l'afició per llegir "L'Action Française" a l'Ateneu Barcelonès, lloc per on hi passen la plana major dels personatges que ens vindran al cas al llarg del treball, aplegats al voltant de la figura de Quim Borralleras (5). Entre d'Ors i Ch. Maurras hi hagué fins i tot una relació d'amistat, malgrat que més tardanament als anys de gestació del Noucentisme, segons sembla indicar-nos una missiva que d'Ors l'hi adreça, publicant-la el receptor a "L'Action" (6); el document però més explícit sobre la possible influència ens l'ofereix el mateix E. d'Ors quan, recordant els llunyans temps que ens ocupen, escriu el 1952 un petit article amb el títol de "Lo vivo y lo muerto en la doctrina de Maurras" (7), on explicita:

"Lo que yo juzgaba vivo en Maurras eran el clasicismo y el monarquismo. Lo que yo juzgaba muerto era el positivismo, en que Maurras solo manifestaba la influencia de ciertos maestros dudosos como Taine y el nacionalismo que después de todo y por una evidente paradoja, no hacía más que continuar la doctrina naturalista de precedentes pensadores alemanes"

Es evident que per la necessitat d'idealisme, de construcció de realitat ideal; el Noucentisme no podia acceptar visions filosòfiques que consideressin els fenòmens subjectes a lleis naturals immutables; més curiós però és el rebuig a Taine, malgrat - que ja en som avisats (8); semblaria que els preceptes de Taine haurien d'estar quasi en absolut acord amb la posició nacionalista, d'arrelament a la terra del Noucentisme. Això s'explica pel canvi d'actitud prou conegut operat en d'Ors quan abandona finalment Catalunya, moment que s'allargassa fins la data de redacció de la nota esmentada; molt abans en J. Torres-Garcia ens exemplifica la presència, més o menys soterrada, de Taine (9), - doncs no es pot pas oblidar el seu origen nòrdic. Com sigui, el què resta perfectament explícit en el text és l'analogia amb Maurras vers el Classicisme, per damunt fins i tot del pensament

polític, perillós per la seva degeneració en doctrines germanòfiles. -Aquest classicisme però cal matitzar-lo, doncs té una acepció molt àmplia, tant de contingut (estètic i polític) com de relació històrica (la Tradició); sentit que explica el mateix d'Ors (10)-.

Francesc Pujols se n'adonà d'aquesta imposició estètica d'en d'Ors -més acurada, és clar, en el temps d'aparició del noucentisme-, quan el 1918 escriu que

"en d'Ors la visió estètica xucla no solament la dialèctica com el pensament hel·lènic, sino l'ètica, com ho demostra el seu programa moral, basat en l'elegància; que arriba a l'extrem de justificar les accions per la vàlua estètica que ténen" (11).

Es però, dins la vessant més explícitament estètica del seu Classicisme, que per extensió podríem dir-ne del Classicisme Noucentista, que es justifica l'interès de l'autor per Cézanne. E, Jordi l'argumenta dient que

"l'interès que té E. d'Ors pel pare de la pintura moderna s'explica perfectament en funció de la seva doctrina estètica favorable a l'estructuralisme" (12),

ací però -ja s'analitzarà aquesta consideració- interessava no desvincular-lo del programa orsià més general, incidint directament en la seva posició ideològica, que d'acord amb aquella definició àmplia del seu Classicisme, ens recolça una nova via d'aproximament a Cézanne: la de la creença en la necessitat d'establir un clar contacte amb les terres del Midi francès per a romandre segons la "Veritat Geogràfica" (13). Aquesta opció no és tampoc res desvinculat de posteriors interpretacions, com veurem en el capítol Xè. en parlar de l'Occitanisme. Donat que en altre lloc del treball està previst d'analitzar les anologies i les diferències entre l'exemple cezannià i la teoria noucentista, esbrinant així els punts sobre els que es construirà el model; fer ací només aquesta referència, abans de centrar-nos en la literatura cezanniana d'E. d'Ors.

A continuació referim unes breus consideracions al voltant de La Ben Plantada per estimar-la obra cabdal de l'autor i pel fet d'és ser habitualment llegida com un intent d'estructuració del Noucentisme. La Ben Plantada fou publicada el 1911, any essencial per nosaltres si pensem en l'Exposició de Sunyer al Palau de Catalunya. Per argumentar la seva importància, malgrat que es pugui pensar inconex per un treball especialment referit a la plàstica, ens re

metem a dos citacions que recomanen la seva lectura: el 1912, J. Torres-Garcia clou un petit comentari tot dient que

" aquest llibre, unic per son caracter, podria servir de llum i guia als nostres artistes, i contribuir a fixar definitivament l'orientació que tots desitjem en art" (14),

el 1913, des del "Correo de las Letras y las Artes" es diu que "esa pequeña antologia es indicada especialmente para caso de pintores y escultores" (15).

Efectivament, del llibre d'Ors podem extreure la idea fonamental que recolgarà l'estètica Noucentista enfront el passat immediat, alhora que es presenta el concepte nou que permetrà la construcció del model cezannià. La necessitat de superar els llenguatges anteriors, resta explícita en el llibre en dos temps, primerament en l'exclamació de l'autor, esverat per

" pensar que, l'any 1899, hi havia catalans que, tenint potser una Ben Plantada a la vora, s'entretenien fent de prerafaelites",

la branca simbolista del modernisme resta aquí desvirtuada; però cal rebutjar també la seva vinculació amb l'impressionisme, i d'Ors la redacta amb una comparació de doble fons: comparant l'Adelaisa del Comte Arnau maragalliana amb la seva Teresa; pensa que "Adelaisa era tacte i color, però la Ben Plantada ja és Mesura" (16), concepte que devindrà un dels pilars bàsics per a aconseguir aquella orientació que Torres-Garcia demanava, pilar on l'exemple de Cézanne serà altament profitós.

Sense avançar per això suggeriments que es volen presentar en aquest estudi, assenyalar també que La Ben Plantada equilibra, segons Jacques Mayral (17) "la sensibilitat i la intel·ligència", síntesi que com veurem resum en certa manera la lectura que es fa de Cézanne, en tant que partint de la sensació impressionista, la supera amb el restabliment d'una organització intel·ligent. Ja concretament en els textos d'Ors on la referencia a Cézanne és literal, els tractarem segons l'ordre cronològic de publicació. Primerament, la glosa que li dedicà el 1906, després l'assaig titolat Cézanne, i ja tardanament, el 1936, l'article publicat a París amb el títol de "Crise de Cézanne". Ja hem esmentat que és només per la seva importancia que són tractats en aquest capítol, el que no impossibilita que es reprenguin en la resta del treball d'acord a com aquest és articulat. Tanmateix, també ací, fa-

rem referencia a aquelles més importants citacions de Cézanne aparegudes en l'obra orsiana de caracter més genèric.

III.1. La glosa del 1906.

El 1906 E.d'Ors fou enviat a Paris com corresponsal de "La Veu de Catalunya"; des d'allí envià tres cròniques sobre el Saló - d'Automne, on hi havia exposades 10 obres de Cézanne (18), en una sala dedicada al pintor d'Aix-en-Provence. La nota que fa referencia al pintor fou publicada a Barcelona el 29 d'Octubre del 1906. El mateix any en què Xènius iniciava la tasca de glosador, data que es considera origen del Noucentisme, ens trobem ja amb un petit text sobre Cézanne, text que ja s'ha assenyalat com el primer publicat a Espanya sobre el provençal (19). La importancia d'aquest text és doncs doble: per l'esmentada característica d'ésser sobre un tema encara inèdit i perquè apunta ja el - modus d'aprehensió que el noucentisme divulgarà sobre Cézanne. Abans però, de fer-ne unes referències d'anàlisi, i donada la brevetat del text, el reproduïm:

"De Cézanne podriem dir en aquest moment: Doctor de Visió. Cézanne digué en ses obres asprament l'austera - objectivitat de les coses - El que és arbitrari de sa posició enfront la natura va consistir precisament en la profunda humilitat d'ell. Tot l'heroic esforç de - la seva voluntat s'esmerçà a fer de son art un altíssim mur, per evitar que, seguint l'impuls natural, la - sentimentalitat propia vessés sobre els objectes - En lloc de fer del paisatge un estat d'ànima, Cézanne feu de l'ànima un estat del paisatge. Aquesta absència de lirisme és un d'un gran valor. Però hauria d'ésser completada amb... mitologia. Més, a part del nostre, te el món el seu esperit - Perquè és viu, no mort - Cézanne, com mort el no veure sempre - I una mica descompost també - Per això ell és el pintor de la Natura morta. Doctor de visió, va quedar-se a mig camí del veure. - Ens és mestre, però li som infidels - Ell fou materialista, i nosaltres som mitològics. Ell veié la natura - morta, i nosaltres la veiem viva" (20).

El doctorat en visió que d'Ors otorgà a Cézanne ens notifica el primer tema important de la relació del Noucentisme amb el provençal: la importancia de realitzar un art objectiu, no de realisme narratiu, sino de realisme de coneixement. Apropament de la - realitat per a la seva coneixença, per a la interiorització en - els objectes de manera que mercès a conèixer interiorment es -

pugui després qualificar idealment,projecte del ver Classicisme noucentista.

D'Ací deduí també el caracter no definitiu de l'exemple cezannià: Cézanne és Realista,malgrat el sentit transcendent,i el Noucentisme es vol Arbitrari,és a dir d'utilitzar el realisme per a construir una realitat ideal. Important doncs en Cézanne el fet de partir de la visió,de la realitat objectiva i actuar en silenci davant l'espectacle natural,deixar-lo manifestar. Aquest és el punt arbitrari de Cézanne,el punt on la voluntat domina els impulsos del subjecte i permet "fer de l'ànima un estat del paisatge",superar doncs la confusió amb l'obra que havia operat en el malatís art del fi de segle.

Més tard,en descriure el "Decàleg del Paisatgista",situarà Xènius aquest postulat de no-confusió en el primer lloc (21);en aquesta mateixa glosa,el Vè. postulat recomenarà al paisatgista: "Cobreix-te de les teves sensacions i disposa-les en plecs harmoniosos", consell que difícilment pot deixar de recordar-nos els mots del mateix Cézanne que expliquen la síntesi de sensibilitat i intel·ligència que havíem esmentat com projecte de La Ben Plantada:

" la vista se desarrolla por medio de la visión al natural,el cerebro por la lógica de las sensaciones organizadas" (22).

La mateixa glosa "Cézanne" s'expressa amb prou claredat: aquesta posició arbitrària és exemplar però no pot ésser definitiva;"ens és mestre però li som infidels";cal vitalitzar la natura morta, és a dir,fer mitologia,superar aquell caracter auster de l'objectivitat cezanniana que difícilment permet de mitificar.

De fet,d'aquesta petita glosa es podria anar desfilant tot un seguit de idees que en la seva munió ens resumirien ja de ple la veritable relació que eix entre Cézanne i el Noucentisme. Remarcar ací com Cézanne serà reprès com exemple modèlic del restabliment de l'ordre,la tasca més difícil, i que un cop assolida ésdevé més arbitrari d'actuar lliurement sobre ell. A Xènius el llegim ací amb una clara intencionalitat que ens sintetitza el seu programa;"l'acció política i la lluita per la cultura" que són els dos "grans esforços civils de la Barcelona moderna" (23): Mercès a l'Art es presentarà el model d'organització i d'ordre, adjectius extrapolables a la vida social que és a la fi de l'objectiu del reformisme noucentista. El mateix Xènius s'ens con-

fèssa en aquest sentit quan el 1918 adreça una missiva a Ll. Ser-
rahima (24) afirmant que

"l'època moderna pateix de confusió, però veure les
coses i els problemes amb els ulls del dibuixant
serà sempre la millor garantia contra el desordre".

Cézanne és doctorat en Visió per l'excels exemple d'ordenació -
estructurada, model doncs de comportament que no pas d'execució
definitiva.

III.2. L'assaig monogràfic Cézanne.

El segon text important que Eugeni d'Ors dedicà al pintor d'Aix-
en-Provence és l'assaig titolat Cézanne, petit llibret que apa-
reix en castellà el 1921 (25) -l'edició però no porta cap data-,
malgrat això però, fou aquesta una edició que no complagué l'au-
tor, considerant-la

"un texto, que más que se dijera borrador, no solo sin
corrección de pruebas, sino también sin consulta ni
comunicada noticia" (26).

L'edició que donà per definitiva fou l'aparguda a Paris l'any
1930 (27). Aquí utilitzarem l'edició més original, la del 1921,
pel caire més sincerament espontani, com sembla queixar-se el ma-
teix d'Ors en la cita anterior, i per ésser una edició de més fa-
cil accés que la francesa. El llibre, evidentment, és molt més -
complet que no pas aquella primerenca, original i important glosa
del 1906. El primer propòsit de l'autor es concreta en recuperar
la figura de Cézanne per a l'esperit dels nous temps, codificat
per ell mateix i contrari als preceptes que accionaven les acti-
tuds del fi de segle. Això el porta a desvirtuar en certa mesu-
ra el llibre de Emile Zola L'Oeuvre (1896), text que tradiciona-
lment s'ha considerat com una confessió del seu autor vers la -
pintura del fins aleshores amic Cézanne, mitjantçant l'identifi-
cació d'aquest amb el personatge de la novel·la, anomenat Claudi
Lantier, personatge que fineix el relat amb el suïcidi. Les co-
nexions entre el personatge de l'obra i Cézanne són molt evidents;
E. d'Ors no pot argumentar el contrari, però sí ampliar els refe-

rents del personatge, i concretament afegint a la figura de Cézanne, les de Manet i Courbet (28); el fracàs definitiu de Lantier no serà ja originat per aquells trets diferencials que constitueixen la personalitat i l'obra de Cézanne, sino pels d'aquells altres, d'obra notable, però allunyats encara del sentit clàssic del provençal.

E.d'Ors compara l'opinió que de Cézanne en tenia Zola i el "público Fin de Siglo y de los primeros días novecentistas" (29), resumida en l'expressió de "un colorista alucinat", amb la seva lectura, que reprèn i valora Cézanne per la seva tasca de "traer el arte por el camino de la ordenación, de la composición, de la nacionalidad" (30); és a dir, per la recuperació classicista del seu art; però noti's com hi afegeix d'Ors el sentit nacional de la recuperació cezanniana, vessant important per a incloure l'exemple del pintor en el projecte de mediterranisme, d'establir unes bases de comportament cultural d'acord amb la tradició de les terres meridionals, tradició a la que tampoc n'és aliè Cézanne, però amb l'especificitat de fer-ne una continuació conscient, actitud que és del tot grata a E.d'Ors, doncs

"permanecer dentro del sentido de las más puras tradiciones clásicas (...) es ya una garantía de cierto valor definitivo " (31)

Segueix l'assaig amb una valoració de les obres de Cézanne segons una classificació dels motius; amb aquest procediment E.d'Ors enumera vint obres hipotètiques, des de la "composición de mujeres desnudas al aire libre" fins a tres tipus de natures mortes; "bodegón de comedor, bodegón de cocina y bodegón de cráneos", passant pels autorretrats, diferents tipus de paisatge segons la disposició i les representacions de la Mont Victoire (32); el que és important ací, és com E.d'Ors no subvalora aquesta persistència en pocs temes, contràriament al que succeïa per aquell temps (recordem que la redacció és del 1921) a Catalunya, on el noucentisme plàstic reclama una recuperació de continguts, tot i criticant aquestes limitades representacions cezannianes. Això no és però gens contradictori amb els postulats del mateix E.d'Ors: pensem només amb una glosa escrita poc abans que la que ens ocupava anteriorment, en ella recomana als "artistes que novament aspirin a la producció d'exemplars exelsos de perfecció formal" -

doncs

"hem pogut comprendre i amar les obres dels grans mes tres d'art en que l'argument, sovint ple de contradiccions i d'anacronismes, no és més que un pretext per a la glorificació de les belles formes" (33),

la pintura per a E.d'Ors, com ja hem insinuat anteriorment, a compleix la seva tasca en refer la visió, dels aconteixements i dels fets, en ordre i en disposició organitzada.

Ja es tractarà en el seu moment aquesta qüestió sobre la necessitat o no d'arrodonir les representacions plàstiques amb una narració alligadora, assenyalar ací com en aquest punt del llibre, el de la reducció de temes (motius) en l'obra cezanniana, E.d'Ors compara, per aquest fet, el provençal amb Isidre Nonell; comparació que anteriorment ja s'havia articulada, i fins i tot amb bases més àmplies (34).

Si fins aquest punt de l'assaig ja s'han fet prou paleses les concomitancies entre la teoria noucentista i la lectura orsiana de Cézanne, l'autor ho reafirma titolant un capítol "Cézanne, noucentista" (35), la qual cosa ens justifica, que malgrat ésser redactat el llibre tardanament, d'Ors no rebutja pas les directrius fonamentals del moviment, i en conseqüència resten recolgades les analogies que, ara superficialment, anem establint. En l'esmentat capítol, d'Ors reproduïx la glosa dedicada al pintor el 1906, en traducció literal al castellà, però amb una capçalera prou significativa: Cézanne és noucentista perquè

"el núcleo de la lección coincide con la dirección de los esfuerzos morales, característicos de la primera hora de nuestro siglo, como reacción contra el siglo anterior".

Amb un nou aspecte, amplia E.d'Ors la vinculació del pintor amb la seva teoria respecte a la glosa: el concepte de treball; concepte de cabdal importància si comptem amb la concepció del Glossari com evocació a l'esforç continuat (36). Abans però, de considerar i qualificar l'esforçat treball del pintor, el justifica amb una comparació:

"Verones, consigue un estado de inocencia, un fruto dichoso en el ver y el hacer. Pero Cézanne después del pecado de abstracción y de conceptualismo sólo puede aspirar a trabajador para alcanzar algún fruto en el ver y el hacer" (37).

D'aquesta cita deduí doncs la finalitat que Xènius vol per a la tasca artística: la construcció; la composició de la realitat exterior mitjançant la base sensible de la visió, tasca però que no és quelcom de nou, sino que esdevé un acte de recuperació; com ho és en general el projecte noucentista, que en la seva propia definició de Mediterranisme es comporta a la manera d'actitud - nostàlgica (38).

Pel què fa concretament a la qualificació del treball cezannià, d'Ors li otorga el caracter "d'espu~~da~~stic", en tant que esforç hu~~ma~~nà "que se caracteriza por una oscilación progresivamente aproximativa al resultado querido" (39); això suposa tanmateix una altra clara identificació del model cezannià amb la teoria noucentista, doncs, malgrat que en el mateix assaig dona suficients explicacions sobre aquesta ciència per ell inventada, és en el Glosari, i concretament en les gloses dels dies 14, 15, 16, 17 i 18 de Juliol del 1914, on sota el títol genèric de "Una teoria general psicològica del treball humà" (40), presenta al públic la nova ocurrencia; l'Espudàstica; Ciència del treball, anomenada així per qüestions etimològiques - "spoudé", un terme grec referit a "l'esforç interessat i reflexiu" - . Altre cop doncs ens trobem amb la valoració específica de l'ocupació més que no pas al seu resultat definitiu - que no és per això gens menyspreable en - tant que "interessat" - com succeïa en el tractament del tema; més important però és remarcar aquest caracter "reflexiu" del - treball; és evident que ací es diu de la cabdal importancia de l'exercici cezannià de restablir la intel.ligència en la visió sensible, aspecte que és en definitiva el que suposa assolir una definitiva superació de l'impressionisme per a instal.lar-se en uns paràmetres d'actitud classicista.

Aquesta consideració orsiana vers Cézanne on el mateix esforç es devé el més important que no pas la representació final, representació que ja havia assenyalat en la glosa que calia "acompletar-la", no és però compartida per a tothom. Trenta anys més tard de la publicació de l'assaig, R. Benet el recordava tot dient que

"D'Ors en su Cézanne atinadamente habla de Esfuerzo, pero no ~~acierta~~ Ors al decir que el esfuerzo de Cézanne es por tanteo, cuando a nuestro parecer cada pincelada demuestra un esfuerzo de lógica para acertar en su toque" (41);

aquesta resposta però s'explica en la consideració de Benet com un pintor, que en el seu moment, es dedicà conscientment a l'estudi i la imitació de Cézanne.

Abans de cloure aquesta breu ressenya del llibre, i per donar pas al que serà el tercer escrit important referit a Cézanne, esmentar com ja en l'inici del text d'Ors defineix l'essència de l'art cezannià en una paradoxa, en l'antagonisme "moral y estético" (42) que eix del desig de sintetitzar un projecte de construcció en base a un apropament sensible a la realitat. Es precisament aquesta mateixa paradoxa del projecte cezannià la que fonamentarà el següent escrit on més aprofundeix en l'autèntica proposta del pintor.

III.3. L'article "Crise de Cézanne" (1936).

Sis anys més tard de la publicació francesa de l'assaig, el 1936, publica l'article "Crise de Cézanne" a Paris (43). Els inicis de la construcció de l'ideari noucentista resten ja lluny, això ens permet de considerar el text com a resultat d'una lectura ja gens contaminada per la necessitat de tipificar accions i més verament d'acord doncs amb la seva autèntica valoració de Cézanne. Altra-ment dit, ara és deslliurat de la seva propia doctrina i pot apropar-se als temes en qüestió amb més profunditat. M. Serrahima l'acusa de construir el seu pensament d'acord a una

"filosofia de la qual parlava com si fos la seva, que era una mena de pragmatisme, sens plantejar-la a partir del fonament i més aviat es limitava a donar-ne per via d'autoritat -propia o -alièna- les conclusions que afavorien el voluntarisme i l'arbitrarisme que ell predicava" (44).

D'Ors, ara, tractarà Cézanne des del que ell considera el seu fonament per a esbrinar-hi la conclusió, -que per altre part no pateix tampoc tantes modificacions- i ho fa d'acord amb el procediment dialèctic heggelià: Presentar una tèsis, la seva antítesi i deduir la síntesi d'ambdues.

Segons E. d'Ors, la tèsis cezanniana no és res més que el mateix entorn històric que envolta l'obra del provençal, en la seva vegada

sant estilística; és a dir l'Impressionisme. L'Impressionisme es converteix en el terreny on eix l'obra de Cézanne, en el fonament de la seva especulació, en l'estil originari de la seva pintura; estil però que serà superat en la seva antítesi, que ve donada - per "la vocation apollinienne d'architecture", que no és res més que la conversió dels principis de la tèsi a la doctrina clàssica. Aquesta voluntat cezanniana no és però res de nou, Cézanne - pot dir

"Comment le Galiléen (...): Je ne suis pas envoyé - pour instaurer une nouvelle loi, mais pour confirmer l'ancienne";

el primitivisme del provençal es defineix doncs, no com a indicador d'un nou estil, sino primitiu entant que original, de retorn a una visió originària de la realitat, en un estat on es vol recuperar la consciència primigenia, la percepció de la realitat en estat natural. Aquesta antítesi és el que "fait de lui le prophète et de son enseignement le catéchisme de l'époque qui va suivre"; en definitiva aquell nucli de la lliçó cezanniana no s'ha modificat en relació als escrits anteriors.

La Síntesi que d'Ors llegeix en l'exercici plàstic de Cézanne és prou interessant. Aquella vocació paisatgística que definia la tèsi roman; en primer lloc, per la mateixa temàtica que el pintor es proposa, i en segon lloc per la substitució de l'estabilitat pel Ritme, emprat per a la consecució del desig de construcció - clàssica que definia l'antítesi. Si en el Classicisme més acadèmic s'assoleix la composició mercès a "la stabilité" figurativa, expressió molt grata a d'Ors que definí en exemplificar-la amb Poussin - pintor de "las cosas que se mantienen en pie" - contraposat a El Greco, (45), el Classicisme cezannià ho substitueix pel ritme, "élément intellectuel" i "la marque de la raison sur le désordre de la vision enfiévrée", però visió que no oblida pas la seva condició sensible d'acord amb el seu origen impressionista. L'article que ens ocupa te en línies generals aquest contingut, hi ha però una serie de consideracions que ens serveixen per a introduir nous punts referents a la seva lectura cezanniana. En l'assaig del 1921, d'Ors definí Cézanne com "un barroco en dórico", adjectius que es defineixen en l'article del 1936; Cézanne és barroco segons planteja la tèsi: "notre peintre est impressio

niste, c'est-à-dire baroque", com indica el desplegament sensitiu que implica el seu terreny d'especulació, i esdevé doric en tant que hi sobreposa el disseny compositiu per a finir en una obra - clàssica: "Je veux faire avec l'impressionisme des tableaux comme ceux des musées".

Aquesta vinculació de Cézanne a una estètica barroca és en els textos esmentats, quelcom que pot llegir-se sense objeccions contundents, però en altre lloc, analitzant Cézanne, vol demostrar com dóna a les figures "una representación atormentada", motiu per a ell suficient per a incloure'l "en la gran familia de los barrocos". Aquesta lectura quasi aconseguix indignar Francastel, que bo i admetent la sensació com a punt de partença de Cézanne, nega la veracitat de l'afirmació orsiana en l'obra de Cézanne (46). En l'article, malgrat que havíem argumentat la seva desvinculació amb els llunyans postulats noucentistes, hi trobem malgrat tot la persistència en un d'ells, -i potser el més important pel que respecte al present estudi-, concretament a l'Arbitrarisme, doctrina estètica eixida del domini de la voluntat sobre la realitat. En el text, d'Ors diferencia el Realisme de l'actitud cezanniana precisament en base a l'inversió metodològica que suposa sotmetre's a la realitat, o. contrariament, predicar "le domptage de la nature par l'esprit". Aquest és un punt on cal matitzar la lectura de l'autor. Si ens atenem als mots del mateix Cézanne que defineix l'ofici en base a tres idees explícites;

"Escrúpulo ante las ideas, sinceridad ante uno mismo y sumisión ante el objeto... Sumisión absoluta ante el objeto" (47),

es constata com l'acte de sotmetment a la realitat és una peça clau per a Cézanne; el què efectivament és útil per a d'Ors és l'especificitat d'aquest silenci davant el natural, doncs no és un mètode gens definitiu, sino una submissió que relaciona ("ser un eco perfecto"); visió silenciosa per a possibilitar una reelaboració intel·ligent segons el disseny de la voluntat. A la fi de l'article, d'Ors planteja un curiós esquema que ens permet enllaçar el text amb el darrer apartat d'aquest capítol, on es referiran altres citacions importants de Cézanne, ja no textos específicament referits al pintor. Clou l'escrit presentant tres exemples de comportament en l'art modern "contre Pan et contre

sa divine maladie, chère aux impressionnistes": Seurat per l'Estil, Picasso pel Sarcasme i el mateix Cézanne pel Ritme. Tres mecanismes que si aquí són només mètodes de diferenciació (excepte el cas de Cézanne), pocs anys abans eran punts claus en la progressiva reivindicació del classicisme. El 1931 pronuncià d'Ors al Theatre du Vieux Colombier una conferència sobre "Le Renouvellement des formes classiques dans la peinture moderne" on marcà tres etapes en aquesta recuperació: el "Classicisme pacient" de Cézanne, el "Classicisme militant de Picasso" i el "Classicisme triomfant" de Seurat (48).

III.4. Altres citacions importants.

En el llibre Arte de entreguerras (s.d) substitueix Picasso per Gauguin, amb l'intenció de marcar també tres moments de l'evolució des de l'Impressionisme fins el nou Classicisme, on Gauguin és el darrer romàntic, Cézanne el punt on s'assenyala la crisi i Seurat l'advertència pels temps veniders (49), en Mis Salones de termina els temps on la pintura actua sota la influència de la modèlica trilogia: Gauguin de l'inici de segle fins el 1910, Cézanne influencia la segona dècada, i d'ençà del 1920 és Seurat, mercès a la seva voluntat d'ordre quasi científista qui ofereix el principi metodològic (50). La influència de Cézanne delimita doncs del 1910 al 1920, exactament el període on l'eclosió cezanniana es fa ben palesa en la pintura catalana; anteriorment (des del 1906) ell mateix propicià, amb matitzacions que tampoc seran del tot escoltades, aquesta dèria.

Abans però de disposar de la perspectiva històrica que li permet d'analitzar d'eixa forma l'evolució general de la pintura, ja el 1912 en un article a la Pàgina Artística de "La Veu de Catalunya" apunta els dos primers, Gauguin i Cézanne, com a mestres de les noves generacions, tot concretant que "Cézanne ha estat un professor de tècnica pera'ls pintors nous" (51), que sens estar renyit amb l'Impressionisme, l'ha sobrepassat exemplarment. Resseguint l'amplíssima obra orsiana, serien moltes les citacions noves que es podrien apuntar. Ací, degut a la cabdal importancia del personatge, i per a demostrar l'estreta vinculació del mateix amb Cézanne, s'ha enumerat només allò que es considerava més explícit. Els textos que s'han citat seran, en el seu cas, represos segons ho dicti l'ordenació del treball, on ja es prescindirà de l'enumeració fins a l'anàlisi.

NOTES III.

- (1) CAPDEVILA, J.M .- Eugeni d'Ors. Etapa barcelonina (1906-1920)
Ed. Barcino. Barcelona 1965, p.10.
- (2) D'ORS, E .- "La nacionalitat Catalana" i la Generació noucentis
ta a "La Veu de Catalunya". Barcelona 28-VI-1906. Reproduït
a E.d'Ors Glosari. Ed. 62. MOLL. Barcelona 1982, p.30.
- (3) En la glosa del 29-VI-1906, reproduïda a ibid. p.32, escriu:
"En l'estètica Arbitrària veiem els substratum teorític
zats del classicisme"
i dos mesos més tard (ibid. p.33):
"Lo Arbitrari no és lo excentric, sino, contrariament,
lo con-centric, lo clàssic!"
- (4) Cfr. MURGADES, J Assaig de revisió d l Noucentisme a "Els Mar-
ges" nº 7. Barcelona 1976, p.35.
- (5) JARDI, E .- Quim Borralleras i els seus amics. Ajuntament de
Barcelona, 1979. Jardí cita com contertulis de l'Ateneu l'any
1914, apart de d'Ors; J. Sunyer, E. Casanovas, R. Jori, J.M. Junoy,
A. Plana, F. Pujols, F. Labarta i D. Carles.
- (6) Notificació a "Santo y seña". Madrid nº 2, 20-X-1941. Publi-
cat a "L'Action Française" el 19-X-1941.
- (7) D'ORS, E .- Lo vivo y lo muerto en la doctrina de Maurras a
"Revista" Barcelona 20-XI-1952, p.8.
- (8) Ens diu J.M. Capdevila, ob cit, p.26:

"La influència que el paisatge, l'ambient social, etc.
ténen sobre la vida, a Xènius no li semblà necessà-
ria, però li semblà fecunda. La idea vaga i sugges-
tiva de raça li te un gran prestigi".
- (9) TORRES-GARCIA, J .- Escrits sobre Art. Ed. 62. MOLL 44. Barce-
lona 1980, p.95.
- (10) D'ORS, E .- Tè, xocolata i cafè a "La Veu de Catalunya", 18-V-
1911:

"Juren avui els nous artistes per mestre Poussin,
fugint de l'impressionisme, de ses antecessors imme-
diats. Els filòsofs reclamen la tradició del Re-
naixement contra la tradició post-kantiana. Un
George Sorel, sindicalista, pot entendre's amb un
Charles Maurras, monàrquic, per a combatre plegats,
la força democràtica dels Briand i dels Jaures.
Arreu el pensament noucentista troba menys obsta-
cles en els homes de la Tradició que en els libe-
rals".

- (11) PUJOLS, F. - Concepte General de la Ciència Catalana (1918) Ed. Pòrtic. Barcelona 1982, p.318.
- (12) JARDI, E. - Eugeni d'Ors. Vida i obra. Aymà. Barcelona 1967, p.214.
- (13) PUJOLS, Francesc. - "La obra orsiana" (1954) a Articles. Quaderns Crema. Barcelona 1983, p.165. Pujols inclou d'Ors en el grup de seguidors del "profeta de la unió de España con Portugal y con las tierras del Mediodía de Francia" i poder assolir així "La Verdad geográfica".
- (14) TORRES-GARCIA, Joaquín. - Al marge de La Ben Plantada a "La Veu de Catalunya". Barcelona 25-7-1912.
- (15) E.d'Ors y la estética Mediterránea a "Correo de las Letras y las Artes", N°3. Enero 1913, pp.18-21, signat per J.J, que suposem és J.M.Junoy, més si tenim en compte que n'era el directot.
- (16) D'ORS, Eugeni. - La Ben Plantada. Ed. 62. MOLC 34. Barcelona 1980, p.93 i 38.
- (17) Citat per Arnau Puig La pintura i l'escultura a Catalunya (1914-1936) a "L'Avenç", N° 19, Barcelona 1979, pp.30-34.
- (18) Veure "Exposiciones Colectivas" a Paul Cézanne M.E.A.C. Madrid 1984, p.256.
- (19) Veure Francisco Rivas "España y Cézanne: una sombra alargada" a Paul Cézanne, M.E.A.C. Madrid 1984, p.62. Assenyalar però com un mes més tard, les mateixes cròniques eran publicades a Madrid a "La Lectura" el 10-XI/15-XI del 1906.
- (20) D'ORS, Eugeni "Cézanne", reproduït a E.d'Ors Obra Catalana Completa. Glosari 1906-1910. Ed. Selecta. Barcelona 1950, p.287.
- (21) "Glosa d'Art" a E.d'Ors Glosari. Ed. 62. MOLC 74. Barcelona 1982, p.87.
- (22) Cfr. M.Doran (ed) Sobre Cézanne. G.Gili. Barcelona 1980, p.63.
- (23) D'ORS, Eugeni. - Glosari p.41. La glosa és del 26-II-1907.
- (24) Cfr. J.F.Ràfols Modernismo y Modernistas. "Destino". Barcelona 1982, p.238.
- (25) D'ORS, Eugeni. - Cézanne. Rafael Caro Raggio Editor. Madrid s.d; F.Rivas a "España y Cézanne: una sombra alargada", Paul Cézanne M.E.A.C. Madrid 1984, p.62. data aquesta edició el 1921.
- (26) Cfr. JARDI, Enric. - Eugeni d'Ors. Vida i obra Aymà. Barcelona 1967, p.214.
- (27) D'ORS, Eugeni. - Cézanne. Ed. Cronique du jour. Paris 1950,

la traducció és de F.Amunategni.

L'edició castellana es reedità per Aguilar el 1944,1952 i 1966.

Anteriorment, el 1936, havia aparegut una edició anglesa.

(28) D'ORS, Eugeni .- Cézanne p.13 i p.26 on matitza que "El Plein air de Lantier corresponde al Dejeuner sur l'herbe de Manet".

(29) IBID. p.55.

(30) IBID. p.82.

(31) IBID. p.122.

(32) IBID. p.93-112.

(33) D'ORS, Eugeni .- Glosari, p.21. La glosa és del 10-IV-1906.

(34) IBID. p.89. Veure també la glosa "Isidre Nonell" a E.d'Ors Obra Catalana Completa. Glosari 1906-1910. Selecta. Barcelo na 1950, p.1264., on la comparació del pintor català amb Cézanne s'articula en base al realisme, a l'austeritat i el treball. Tammateix en el llibre L'Obra d'Isidre Nonell La Revista. Barcelona 1917, p.70; la comparació es fonamenta en la tècnica i, altre cop, en la "fidel lentitud" que imposa el treball.

(35) IBID. p.129.

(36) Ens diu J.M.Capdevila ob.cit, p.21:

"(...) no oblidava el treball i la lluita que ha d'haver-hi al món i el Glosari de Xènius era un estimul diari a l'esforç".

(37) D'ORS, Eugeni .- Cézanne, p.137.

(38) Veure N.Comadira Sobre el Mediterranisme: unes notes a "Quaderns d'Arquitectura" N° 153. Barcelona 1982, pp.46-51.

(39) D'ORS, Eugeni .- Cézanne, p.137.

(40) D'ORS, Eugeni .- Glosari MOLC, pp.234-239.

(41) BENET, Rafael .- Impresionismo Omega. Barcelona 1952, p.237.

(42) D'ORS, Eugeni .- Cézanne, p.21.

(43) D'ORS, Eugeni .- Crise de Cézanne a "Gazette des Beaux Arts". Tome XV. Paris 1936, pp.361-372.

(44) SERRAHIMA, Maurici .- Sobre Noucentisme a "Serra d'Or". Montserrat 1964, p.487.

(45) D'ORS, Eugeni .- "Poussin y El Greco" (1921) a Mis Salones. Aguilar. Madrid s.d, p.274.

(46) Veure Eugeni d'Ors Du Baroque. Paris 1935, Cfr. Francastel a El Impresionismo. Bruguera. Barcelona 1983, p.90.

- (47) Veure M.Doran (ed) ob cit, p.202.
- (48) Cfr, E.Jardí E.d'Ors. Vida i Obra Aymà. Barcelona 1967, p.242.
- (49) D'ORS, Eugeni .- Arte de entreguerras Aymà. Madrid s.d, p.67.
- (50) D'ORS, Eugeni .- Mis Salones, p.128.
- (51) D'ORS, Eugeni .- Conversa a "La Veu de Catalunya". Pàgina Artística Nº 116. Barcelona 7-III-1912.

IV. Bases conceptuals sobre les que es desenvoluparà la relació Noucentisme-Cezannisme.

IV.1. L'analogia.

Abans de presentar l'evolució cronològica que el cezannisme pateix en la literatura artística, amb l'intenció de marcar la conseqüent modificació, ens proposem ací d'assenyalar les bases conceptuals que permetin de inserir el model de Cézanne en la teoria plàstica del període estudiat. El tractament, construït segons un temari, provoca que en aquest punt prescindim de l'endrec cronològic; matitzar però com des del 1906 fins l'any 1911, les citacions són escassíssimes -al marge de la glosa orsiana-, no essent fins el mateix inici de la segona dècada que Cézanne començarà a apareixer amb certa continuïtat. Del 1906 ençà però podríem dir, que en la teorització artística que es construeix s'està gestant la base conceptual que després fonamentarà el cezannisme; base que ens proposem esmentar ací, amb citacions posteriors al 1911 per a reforçar la lectura: argumentar com aquells mateixos conceptes es reprendran després de bracet amb la figura de Cézanne.

Establim la base de la relació Noucentisme-Cezannisme segons els paràmetres següents en implicació progressiva:

1. El nacionalisme. El Noucentisme, en tant que projecte global de regeneració del país, intervindrà en cadascuna de les veesants en què es manifesti la vida social, d'entre elles doncs, l'Art i concretament la pintura. El paper que juga el nacionalisme de l'Art en relació a Cézanne es defineix pel mètode que aquest ofereix per a poder gaudir d'un coneixement ver de la propia terra -i molt especialment el paisatge-, la qual cosa, amb coneixement de causa, es podrà després qualificar idealment.
2. L'Objectivitat. Fonamental per a gaudir d'aquell ver coneixement, que la pintura no es reculli en la narració i literaturalització de fets, contràriament, haurà de basar-se en un interès exclusivament objectiu per la Realitat. El tema de la Visió definirà en aquesta actitud la necessi-

tat de la base sensible del procés creatiu alhora que (d'acord amb el doctorat otorgat a Cézanne) implicarà un apropament d'interiorització en la realitat, per assolir el ver coneixement.

3. L'Estructura. On més clarament es recolça l'exemple cezannià i que es defineix com la forma interior de la Realitat (el propi paisatge) que es traduirà en la representació pictòrica, organitzada alhora estructuralment. L'Estructuralisme plàstic, alhora, representarà el mètode tècnic per a restablir la intel·ligència en la base sensible que propiciava l'objectivitat.
4. L'Arbitrarisme. Segons la seva definició, que l'identifica amb l'acció de la voluntat sobre la realitat, l'arbitrarisme esdevé per un costat l'ideació mental que permet de recuperar la intel·ligència en l'execució definitiva de l'objectivitat, on també per acció arbitrària de la voluntat s'aconseguia eliminar la subjectivitat en la Percepció.

IV.1.1. El Nacionalisme.

Quan analitzàvem, a la manera de ressenya, els textos orsians referits a Cézanne, ja havíem apuntat la idea de considerar la pintura -i l'Art per extensió- com el mitjà que restableix l'ordre visual, l'organització de la Realitat; tasca orientada a facilitar després l'acció mitificadora, que crearà la nova imatge nacional catalana.

Quan Arnau Puig assenyala quatre corrents plàstics a Catalunya entre el 1900 i el 1914, concretades en: els artistes acadèmics que fan paisatge; els que accepten aportacions de l'Impressionisme, tenint sempre com a referent la natura o l'objecte; els que s'inicien en les recerques del cubisme i finalment els que designa com a noucentisme o com mediterranisme i que es proposen de crear una imatge nacional en base una barreja del primer corrent i el segon (1); ens evidencia el desig del moviment d'aconseguir la imatge nacionalista per a un procés gens aliè a Cézanne: Iniciant en el treball en l'àmbit de la segona opció -on caldria afegir-hi el post-impressionisme-, on s'aconsegueix el ver coneixement dels referents, se sobrepassa per a tornar a

la primera, on la pintura de paisatge retroba la narració, que no serà ja gratuïta, doncs, amb la saviesa oferta per la visió cezanniana, els qualificatius i acció ideal, que ara constituïran "la narració", romandran en absoluta concomitància amb la imatge visual. En J. Torres-Garcia, encara noucentista, ens exemplifica de ple aquesta ideació que suposa la necessitat d'un ver coneixement, d'interiorització en els referents, per a crear un autèntic art nacional; després d'afirmar que l'art ha de "nodrir-se de l'essència de la realitat" afegeix: "Els artistes que van a lo essencial de la realitat, fan, sense adonar-se'n un art nacional" (2).

El mateix any 1915, Torres-Garcia absolutament identificat amb les teories mediterrànies, defineix "la norma a seguir per l'artista en universalitzar lo de cada terra" (3) que no és res més que convertir en categoria, per mitjà d'un coneixement essencial, l'aparença visual de l'entorn, de la propia terra, paisatge del que no ens podem desvincular alhora de treballar l'expressió artística; essent convenient de

"(...) fugir de l'impressionisme francès, del preraphaelisme anglès, del simbolisme alemany... encara que estiguin de moda, perquè això no ha sorit de aquí" (4).

Aquesta cita ens ajuda de ple a inserir el paper de Cézanne en aquest punt de l'estudi. La desitjada creació d'una imatge nacional, recordem-ho, necessitava de l'exemple del pintor en el primer moment del procés, el de la introspecció en el propi paisatge; calia però desvincular-se del seu exercici alhora de "afegir-hi mitologia", que en definitiva seria el procés que marcaria la diferència nacional. En aquest sentit es recomenarà des de la crítica i la teoria de, bo i dignificar el mètode cezannià, no romandre en ell; sino utilitzar-lo per a apropar-se i representar les essències nacionals. Un exemple clarivident d'això ens l'ofereix l'impacte produït per l'obra de Joaquim Sunyer, presentat com exponent de la tasca proposada:

"Quan la tècnica francesa dintre de la pintura va crear les formes estructurals, va pesar els volums, va netejar l'atmosfera, va precisar les coses i els objectes, aleshores en Sunyer va poguer, seguint-la, expressar ben bé'l seu sentiment català" (5).

No ens allargarem aquí en el cas Sunyer, que per la seva cabdal importància i relació directa amb l'obra cezanniana, li dedicarem un altre capítol.

Joaquim Folch i Torres proclamà la necessitat de fer un art com exposició de les essències nacionals (6); i aquestes essències, aquesta Estructura, resta absolutament implicada amb la terra d'on eix per a prendre forma visible, i per això, Rafael Benet, quan al voltant de l'any 1920 hi ha un desplegament d'artistes cap a França o Itàlia, escriu una queixa ben explícita: no es pot renunciar a "les estructures de la pròpia geografia" (7). Per aquestes dates la imitació de Cézanne es limitava a aprendre'l com a solució tècnica pre-establerta, sense acudir a la lliçó del pintor segons la proposta noucentista, el que provocarà una crítica al cezannisme des del nacionalisme. Cézanne possibilita, amb la seva proposta metodològica, cercar l'essència nacional mitjançant la introspecció del paisatge; els cezannistes però es limiten exclusivament a la imitació formal, decantant-se doncs de la vessant nacionalista que des de la teoria s'intenta extreure del model de Cézanne.

Es troben també exemples curiosos en aquesta mateixa línia de presentar Cézanne com quelcom no definitiu en el projecte de creació d'una imatge nacional. L'any 1914, la "Revista Nova" reproduïx uns paràgrafs d'una biografia de Leon Werth sobre Cézanne (8), on es remarca, potser massa exageradament, la limitació del pintor que per a la "certesa de la seva visió no pensa més que'n mirar i en dir ho que ha vist (...) amb exclusió de tota teoria mediterrànea". L'obra de Cézanne no pot ésser demostració d'una pintura formalitzadora de les especificitats nacionals; però sí digue exemple de comportament per assolir-les.

IV.1.2. L'Objectivitat.

La construcció d'un ideal de terra sobre la realitat objectiva que es proposa el Noucentisme, justifica ja l'objectivitat entesa com a base necessària del fenomen artístic. L'objectivitat però no es vol mimètica vers la realitat aparent, sino orientada, mitjançant la Visió, cap a la realitat essencial. Quan Joan Sacs narra l'estança a París de Xavier Nogués el 1903, explica la diferència entre realisme i la nova objectivitat:

"l'ogués no era un montmartrenc, sino un montparnassià, això és, que havia canviat d'orientació. El seu realisme ja no era el realisme barceloní dels Stein, Forain, Toulouse-Lautrec, Carnièr i demés succedanis del Naturalisme montmartrenc que ens portaren Flaubert i Zola, sino aquell altre més alambicat que no evangelitzava, no socialitzava, ni es limitava a descriure; aquell Realisme que pervenia del testament de Cézanne (...)

El Realisme que aleshores percaçava Nogués i que estava latent en l'aire de Montparnasse era el que Cézanne ideà en voler donar rels, volum, i pes a l'Impressionisme, aquella magna sambfaina que si bé Picasso amb les seves tergiversacions i amb les seves preses un xic golafres no impedí, almenys, almenys arribà a retrassar" (9).

Es doncs un realisme on no intervé el judici del subjecte, sino que es limita a fer palesa la presencia del referent objectual en la interiorització.

El 1907 Ignasi Casanovas, amb un plantejament recolzat en la poètica aristotèlica, defineix la llei harmònica fonamental de l'Art "en buscar en cada cosa la plenitud", doncs arreu les coses "tenen el tresor d'una harmonia objectiva qu'ofereixen sense envejes a la contemplació" (10). Tot just un mes abans havia escrit Torres-Garcia a la mateixa revista que la "realitat de lo actual ha de ser la font de les inspiracions" (11). El rebuig d'una plàstica narrativa, literària, es justifica per la dificultat que aquesta comportaria a l'hora de idealitzar la realitat; que d'ésser recollida en el seu vessant visible i aparent, sotmesa a canvis permanents, no permetria d'iniciar la construcció dels continguts ideals que se li volen otorgar posteriorment.

Cal sotmetre's a la manifestació objectiva de la realitat que connotarà un progressiu apropament fins el seu coneixement interior, sobre el qual el subjecte reprendrà l'activitat i l'amotllarà segons la seva voluntat. El primer moment però és aquest manteniment en la contemplació real del referent. Quan Alexandre Galí vol definir els trets fonamentals de la pintura catalana, no dubta en qualificar-la de realista, tot matitzant que "realisme vol dir objectivitat i sobretot antisubjectivisme" (12). Cézanne és presentat com a exponent d'aquesta actitud; així es vol recollir des de la literatura referida als pintors catalans: J.M. Capdevila en parlar de Francesc Vayreda, després de no amagar que

"pintava sota la influència de Pau Cézanne",afegeix que "la visió que en Vayreda té de les coses,és tota ponderada per les coses mateixes; diríeu que el pintor no hi afegeix res de propi, que en rep una impressió tranquil·la i clara" (13).

Aquest antisubjectivisme recorda el consell d'E. d'Ors en el seu "Decaleg del paisatgista" on avisa al pintor que "la mida del paisatge ets tu,però no ets el protagonista" (14) o "Aquest objectivisme d'En Carles que en honor de Cézanne (...),de cara a les coses per a pintar-las són elles les que es transformen en una cosa bella si són ben pintades" (15).

L'objectivitat doncs com a base del procés creatiu; objectivitat de "prospecte" on "realisme i idealisme" volen dir el mateix,enfront la realitat "d'aspecte" (16). Realisme desitjós d'esbrinar la forma interior en l'acte sensible de la visió,de manera que en l'execució ideal definitiva se sintetitzin la sensibilitat i la intel·ligència (per l'estructuració compositiva).

Argumentar com és l'acte de visió el que tradueix el desig de desamagament de l'interior de la realitat,a la manera cezanniana, en la teoria artística noucentista,es recolça primerament en la glosa ja esmentada més amunt que Eugeni d'Ors dedicava a Cézanne, qualificant-lo de "Doctor de Visió". El mateix d'Ors,amb motiu de l'Exposició d'Art Francès,celebrada a Barcelona l'any 1917, escriu tres gloses on especifica el tema de la visió en les seves dues vessants (17): com a base sensible del procés creatiu i com a mitjà d'apropament a la realitat interior. L'autor té a compte de la necessitat de fonamentar el judici sobre la pintura del darrer segle en funció de la "potencia de veure les coses", criteri que el porta a constatar la manca d'aquesta capacitat en la pintura del segle XIX; al marge de França,on Courbet i Cézanne són els exponents aïllats de pintors per aquí "el món exterior existeix". Aquests pintors són els que inclou en l'àmbit de l'autèntica tradició pictòrica: la dels "pintors-pintors" (enfront dels pintors idealistes,moralistes o músics); tradició que significativament no considera propiament francesa,sino que la inclou en "la italiana del Renaixement" -és la primera cita on trobem una clara inclosió de Cézanne en el procés d'italianització que es generalitzaria sobretot al voltant de l'any 1920-; aquests pintors són els que "han conservat la rara ciència del veure",i per això són "els pintors propiament dits,és dir els

estructuristes" (important fixar-nos en aquesta implícita relació que s'estableix entre la Visió i l'Estructura, doncs, com es veurà es defineix aquesta darrera com a la forma interior); i - "el pervenir és d'ells, perquè en ella -aquesta tradició- hi ha la veritat".

Només recordant la glosa orsiana del 1906, es dedueix que malgrat els elogis, aquesta mena d'actuació no és pas definitiva per a Eugeni d'Ors; que si bé ja havíem assenyalat que tenia una resposta de Rafael Benet en el tema de l'anàlisi del treball en Cézanne, serà també aquest mateix autor, des del mateix llibre, qui considerarà que "existe una grandeza en la visión de Cézanne - que tiene algo de mitológica" (18) tot replicant la lectura orsiana del pintor provençal.

Les citacions sobre la importància del tema de la visió són nombroses; a la manera d'exemples citem com Torres-Garcia a El literat i l'artista fonamenta la diferència entre ambdós tipus de creadors precisament en base a aquest tema; Romà Jori, manifesta amb motiu de l'Exposició d'Art Nou a Sabadell, que a l'art li calen "uns ulls que són el propi sentit de la bellesa, una espiritualitat i una intel·ligència", insinuant ja com damunt l'origen sensible de l'efecte estètic en la visió s'hi ahurà de restablir l'element intel·ligent dictat per la voluntat del subjecte creador; Josep Pla, en la monografia dedicada a Domenec Carles, després de recordar-nos que el pintor era immers en el seu treball quan "es començava a parlar de Cézanne", se n'adona que en les seves teles hi ha "la preocupació d'educar la visió de les coses" (19). El que és important de veres, és comprovar com efectivament aquesta visió és encarada vers aquella realitat de "prospecte", essencial; on la submissió als canvis continus és substituïda per la permanència.

Per demostrar que aquest desig s'articula recolzat amb la figura de Cézanne, reproduïm unes cites que ens semblen determinants. Juan Alexandre Galfí vol definir l'especificitat del fenomen pictòric escriu:

"(...) així com la pintura era abans un instrument màgic per a presentar als homes en forma sensible les veritats ultrasensibles del món religiós, ara ho era també per a penetrar i evidenciar com una mena de metafísica sensible les veritats de més enllà del món físic en el límit precisament on els

homes de ciència perden llurs camins. Heus aquí com el pintor ha pogut centrar tota la transcendència del seu art en la representació d'una poma, per exemple, amb l'intent desesperat de trobar-ne la realitat essencial, l'ésser en sí de Kant.

(...)

Després de Sunyer i col·laborant-hi directament tots els artistes joves hom s'ha ermerçat en la recerca de la realitat essencial, la realitat metafísica lluny de la realitat literal de la reproducció fidel que preocupava als artistes que encara respiraven els aires del segle XIX. A partir d'aquest moment i fins a l'any 1936 no fou cap altre la preocupació dels pintors catalans, i encara no havien esgotat la matèria. Uns anàven darrera d'una realitat platònica, com el mateix Sunyer i Torres-Garcia; altres, més aristotèlics, com la majoria dels paisatgistes i pintors de natures mortes, cercàven la realitat substancial; la llum, l'aire, la matèria" (20).

Aquestes afirmacions potser es poden acusar de incompatibles amb el que se suposa esperit del noucentisme; pensem però que el contingut no li és aliè, malgrat que efectivament l'esment literal de teories kantianes pot ésser un xic arriscat. El que ens interessa remarcar però és com s'inclou Cézanne conscientment; el mateix text, amb la referència a la transcendentalitat de la representació d'una poma té una clara referència al pintor d'Aix. Prou important és també adonar-nos com A. Galí marca aquest objectiu essencial en la pintura catalana des del 1911 (data de l'Exposició Sunyer a Barcelona) fins el 1936; dates que concorden absolutament amb les oferides per R. Santos Torroella en parlar del cezannisme a Barcelona:

"El cezannismo barcelonés abarca un largo período, que se inicia en los momentos anteriores a la primera Gran Guerra y proseguirá, más o menos evolucionado, hasta la fecha, esencial para nosotros, de 1936" (21).

Coincidència que esreafirma quan el crític ens dóna una definició del concepte cezannisme que esdevé sinònim d'aquell intent expressat per A. Galí:

"André Lhote sentenciò: "Cézanne comprendió que el modo sublime de imitar al Universo no es copiar - mezquinamente sus detalles, sino recrear su mecanismo". De esa "recreación" y de esa "interiorización" en el ámbito de la realidad procederá toda la nueva pintura" (22).

Es clar que la generalització d'ambdós textos és quelcom discutible, però si més no ens justifica que marquem aquesta direcció - en l'anàlisi de la relació entre el noucentisme i Cézanne; i la continuem ara cercant el sinònim de l'ésser en sí kantià que esmentava A. Galf, i que en la teoria artística del període que ens ocupa no és altre que el concepte d'Estructura.

IV.1.3. L'Estructura.

Definit el nucli de la lliçó cezanniana pel noucentisme com l'acte de visió, aquest cal esbrinar-lo en marcar la fita d'aquesta mirada, fita que ens apropa fins el concepte d'Estructura. Es evident que Cézanne ofereix un bon exemple per a resoldre la necessitat d'estructura compositiva tant del grat noucentista (recordem si més no com Guerau de Liost en parlar de la pintura d'Iu Pasqual, afirmava que les paisatges "per lo que tenen de construïts, no de combinats, poden ser qualificats de noucentistes" (23)); però aquesta estructura, que a la fi serà la majorment acceptada i criticada, respon en Cézanne, a una traducció exterior plàstica de la composició interna de cadascun dels objectes que s'organitzen rítmicament en la presentació perceptiva global. La visió cezanniana com a trajecte de retorn a la cosa; aquesta és la lliçó que es vol, sobrepasant, sense menysprear-lo, l'exemple d'ordenació i composició arquitecturalitzada.

Cézanne supera l'Impressionisme mercès a la inclosió de l'estructura en la percepció cromàtica sensible; però aquesta estructura és possible en tant que reducte intel·lectual de l'Estructura interna, allò de permanent, que és potser de més difícil accés encara que la sensació impressionista. Efectivament, aquest penetrar en l'objecte fins a contemplar l'originari per a "fer visible l'eternitat de la Natura", en mots de Cézanne, és perfectament extrapol·lable al desig expressat per Eugeni d'Ors "d'eternitzar lo sensible" (24).

La teoria que es desenvolupa al voltant de la necessitat d'estructuralisme pictòric és quelcom generalitzat; fins i tot en aquells personatges que són en principi més aliens a la construcció del model cezannia; en aquesta línia, En Josep Aragay, en la seva crítica a l'Impressionisme clama per recuperar l'estructura mitjançant una codificació del dibuix com unitat d'estil (25); i no -

només "com a mitjà reproductor de la realitat vista, sino també com a element projector de la realitat ideada" (26).

Veiem ara de quina forma podem recolzar el doble contingut que atribuïm al concepte. Primerament, per a aprendre'l en el sentit més profundament cezannià, identificant l'Estructura amb la forma interior, podem recórrer a les Notes d'Art de Joaquim Torres-Garcia:

"En tota obra d'art superior, la "idea" de cada objecte, més que la seva realitat o particularisme, és lo essencial. (...). L'artista veu en el color y la forma la expressió d'aqueixa idea. Abans que'l color y la forma hi ha l'organisme de la cosa, la seva estructura, perquè'l color y la forma poden considerar-se més bé com a manifestacions de la "idea" car aquesta és més bé la "rhaó d'ésser" d'aquell color y aquella forma. Aquesta rhaó és la que motiva la estructura, l'organisme, y la que dona naixensa al color y la forma" (27).

Torres-Garcia -recordem que A. Galf el definia com a perseguidor d'una bellesa platònica- planteja en aquesta nota la clau de la problemàtica: mitjantçant aquest ver coneixement de l'organisme intern de l'objecte es dedueix la "rhaó d'ésser" del mateix; el que permet, amb coneixement de causa, d'otorgar-li uns qualificatius i una acció propiciant l'efecte desitjat. L'Art, amb l'ús analític de la forma i el color esdevé mecanisme d'interiorització en els referents; amb els seus mitjans d'expressió esdevé eina d'idealització.

El 1910, Fèlix Cardellach publicà el llibre Filosofia de las Estructuras (28), text que vol analitzar les bases teòriques del fer arquitectònic; tasca que fonamenta en el Principi Estructural, definit com l'esquelet arquitectònic (forma interior) necessari per a l'estabilitat de tot ésser. Aquest llibre motivà a E. d'Ors a escriure una glosa intitolada "De l'estructura" (29) on abans de donar notícia de la publicació del llibre de Cardellach, es pregunta si "noucentista i estructura no seran, fins a cert punt, sinònims davant l'esperit?".

La interiorització que ha de propiciar la recreació, es possibilita en esbrinar aquella forma interior que dóna estabilitat i permanència als objectes. És una actitud d'afirmació del món, de no-confusió del subjecte amb el seu referencial, contràriament a l'ac

titut que animava l'art precedent on el subjecte i l'objecte es confonien per una expansió del jo malaltís. Ja hem esmentat com Santos Torroella fonamentava el cezannisme català en aquesta recreació de l'espai extern; concretament ho ara amb una cita de J. Folch i Torres en la mateixa línia:

"En el nostre estructuralisme hi ha un concepte d'afirmació i honor per les materies amb què les coses són fetes i per les funcions d'aquestes coses(...) es tracta de no imitar coses creades, sino crear-ne segons llurs mitjans" (30).

Cézanne oferirà el mètode per a traduir aquest coneixement intern en noves creacions; concordants hi amb adequació compositiva segons el percebut en el procés de interiorització: de l'Estructura a l'estructuralisme.

Rafael Benet -de qui J.M.López Picó digué que "es fa conèixer per aquest senyal humà dels nostres temps: estructura, ordinació, objectivisme" (31)-, uns anys més tard de l'eufòria dels temps que ens ocupen, però sempre fidel a la línia que en ell s'assenyala, escriu un curiós article on introduint-hi l'element exòtic de "la llei dels ossos de Sié-Ho", que no és altre que "transparenta l'estructura orgànica dels éssers"; afegeix que fou Cézanne el darrer intent de constructivisme figuratiu, de classicisme sensual que determinà el seu particular "sentit plàstic que era la seva llei dels ossos" (32).

Abans d'analitzar el concepte d'Estructura en la seva segona vessant: l'estructuració compositiva, derivada del sentit transcendent del primer contingut, veiem com aquest significat es recolza en l'exemple cezannià.

E.d'Ors, que havia diferenciat les cultures germànica i mediterrània contraposant el dinamisme de la primera a l'estabilitat, concreció i estructuració de la segona (33); estableix les bases de la influència de Cézanne en allò que permeté al pintor de superar l'impressionisme, i que era en definitiva el restabliment de la intel·ligència en el fenomen perceptiu sensible; aquest restabliment es mostra en l'estructuració de la composició pictòrica. Escriu el glosador:

"L'obra y la influencia de Cézanne's produeixen en un sentit menys renyit ab l'impressionisme, però sobrepasant-lo singularment".

Reprodueix a continuació la glosa que dedicà al pintor el 1906 per a continuar dient:

"Més els principis d'una restauració de lo intel·lectual ja's manifesten en l'afany d'estructurar d'aquest pintor, en sa constatada cura dels volums, del "pes" de les coses, que ja ens mostren damunt les teles admirables esforços arquitecturals, d'una sensualitat ben superior a la purament epidermica dels impressionistes purs" (34).

La recerca de la realitat permanent, que ofereix a la representació plàstica de l'objecte la condició d'entitat autosuficient, comportava una presentació organitzada (diu Torres-Garcia que "ordenar és adquirir coneixement de les coses" (35)) mercès a l'esforç intel·ligent, on Cézanne assolí la síntesi entre sensació i pensament que seria tant del grat noucentista. Es una posició que motiva el respecte a Cézanne per situar-se en un indret suficientment distanciat de les esbojerrades avantguardes que començaven a insinuar-se; però alhora superador de la feblesa amb què s'imposava la figuració impressionista. J. Comellas, exactament en aquest sentit, escriurà l'article intitolat Ni academicisme ni avançada (36); on exposa el desig de què la pintura catalana sapiga romandre en l'especulació pròpia que ofereix aquesta peculiar posició del mestre. L'articulista té prou cura també en assenyalar la perillositat d'una admiració cega; escriu que "Cézanne canvia d'orientació i ho sacrifica tot als valors, i per consegüent a l'estructura. La pintura per aquest camí es va intel·lectualitzant", pel què és del tot profitosa però cal saber-se guarir de la seva derivació extrema -o degeneració segons ell- que representa el cubisme.

Lo important doncs, no és pas trobar el mètode per a inserir la problematització intel·lectual en el procés pictòric, com fa el cubisme, sino restablir la unió d'aquella base sensible, objectiva, on el subjecte es limitava a la contemplació clara i tranquil·la; amb el posterior moment de reflexió damunt allò que ha estat percebut, i que serà qui finalment modificarà la representació definitiva. Des de la teoria i la crítica es poden trobar un seguit de consideracions postulant aquesta difícil síntesi; ja s'analitzarà en el seu moment si això respon només a la ideació que es té del procés creatiu o d'escriu amb certesa el mètode real que

acciona la pintura del període. Documentem-ho ara amb un escrit de Rafael Benet parlant-nos de Francesc Vayreda:

"Vayreda, a la pasta pictòrica riquíssima hi ha sabut juntar la força estructural i la eúritmia de la composició; com Cézanne ha volgut fer obres de Museu plenes d'intensitats impressionistes (...)
Francesc Vayreda és un estructuralista qualitatiu: ordre, arquitecturalització, però alhora pasta pictòrica gemana de la de Nonell; és a dir l'obra de Vayreda es mou dintre l'òrbita del Realisme Clàssic, dintre de la qual Courbet, Millet, Manet, i Cézanne han excel·lit com a grans figures d'aquesta tendència que procura trobar el pes del volum de la realitat i acariciar l'ull i el tacte amb les sensualitats de la matèria, i, tot això, ordenat amb la geometria més estrictament intel·ligent i viva alhora" (37).

Una síntesi de sensació i pensament que uns cops s'anomena estructuralisme qualitatiu i d'altres, de manera més entenedora, "sensibilitat orientada vers l'ordre" (38) o, encara d'una forma més planera, definint-ho com "Cézanne passat per Maragall" (39) volent indicar així la íntima compenetració entre lirisme i geometria. Aquestes definicions ens ajuden a reforçar i argumentar la nostra proposta de lectura, però on potser es fa més important implicar la figura de Cézanne en aquest punt de l'estudi és en el tractament del concepte de Ritme, on podrem comprovar talment la mateixa doble vessant que atribuïm al concepte d'estructura, essent un dels continguts la traducció visible del substrat transcendent i essencial del concepte.

La composició rítmica en l'execució de l'obra pictòrica és el resultat de la doble vessant estructural del procés artístic. Ja en l'esmentat article orsià "Crise de Cézanne" trobarem l'afirmació que centrava l'ensenyament del provençal en l'acte de "composar" on "el ritme és l'essencial"; el ritme es convertia ací en l'element que connotava el restabliment del caràcter intel·lectual en el procés pictòric. La mateixa idea s'expressa des d'altres escrits; Víctor Masriera escriu El ritme en pintura (40), on fonamenta el treball artístic "sobre les emocions" però "lo més important del poder emotiu de la pintura prové del ritme. Quan es compenentren la tècnica i l'emoció, aleshores és quan l'artista està inspirat". El ritme permet de implicar les especificitats de cadascun dels efectes aparents de la realitat en una sola mostració

on es iuxtaposen tots els valors, adquirint una única singularitat diferencial, que en tant que construïda per acció directa de l'artista és aturada en el temps; és la mostració de la veracitat refugiada en l'aconteixement visual; l'absència de devenir en el fenomen perceptiu mercès al trajecte de la Permanència al Ritme: escrigué literalment E.d'Ors que cal "pujar de les coses al Ritme" (41).

En el concepte de Ritme és doncs on se sintetitzen els dos continguts que atribuem a l'Estructura; dos continguts que necessitaven d'actuar en dos moments diferents: el de la contemplació i el de la composició. En la composició rítmica és on s'articula l'implicació absoluta entre aquest segon moment i el procés de interiorització, que ara ja no és acte previ sino coneixement coexistent en el moment del treball.

Tractarem a continuació de donar cos a aquesta lectura mitjançant un preciós text de Rafael Benet escrit el 1969, però recordant efusivament les primeres dècades del segle; l'escrit és un discurs llegit a l'Acadèmia de Sant Jordi barcelonina intitolat El ritme universal (42). Una idea primordial generarà la construcció de l'escrit de Benet:

"(...) totes les criatures participen del RITME en l'estructura (...) totes les coses estan coordinades entre elles: formen el RITME UNIVERSAL. Tot ha d'aparèixer ordenat en l'ull de l'artista, el qual ha d'aprendre a veure ordenat".

En aquesta petita cita hi trobem el nucli del què fins ara portem dit. Dament la necessària base sensible, identificada amb l'acte de la visió cal afegir-hi el dictàmen del pensament que sabedor del doble fons de l'aparença, ordena l'aparició que es presenta en el camp visual.

"El RITME no és un moviment espectacular, sino que la seva eficiència estètica radica en el període de pausa. És a dir que l'establir-ho de conjunt, el tot i les parts restaran inscrites en un instant entre dos temps".

La composició rítmica, mercès a la capacitat organitzativa de l'òrgan visual, esdevé així el moment on el devenir d'impressions fugisseres dóna pas a l'exteriorització de la realitat essencial,

sinònim de permanència o pausa; és la formalització de l'aturament en el devenir.

Aquesta síntesi de conceptes estètics comporta alhora executar l'obra pictòrica en una semblant base unitiva de dualismes tècnics: hi ha un color local i un altre accidental; un traç ornamental i un altre vital, que constitueixen "el doble joc en el qual es pot moure l'home: la realitat concreta i l'abstracta". La realitat concreta és la que disposa del color accidental i del traç ornamental. La construcció de la imatge fidel a les essències nacionals haurà d'iniciar-se però, contràriament, en els altres elements (color local i traç vital) que saben del seu origen en el moment de la pausa, on és esbrinat el caràcter permanent del referent.

R. Benet coincideix també en marcar el moment on es percep la Veritat -abstracta en tant que no té forma visible- en la pròpia visió del natural:

"Per a la nostra sensibilitat, al fer abstracció del conjunt espacial que tenim al davant, no són vàlids ni cànons ni arquetipus de les espècies, sinó que per a l'ull ja educat no hi ha res de lleig, i per tant, tan el geperut com l'ancià, amb el seu caràcter tòpic individual, com l'arbre torturat i informe formen part de la cosmografia del nostre RITME UNIVERSAL. Però, tanmateix, viuen en el vostre esperit, i al penetrar de les formes vistes, per una certa capacitat de transfusió, una sèrie de prototipus, d'homes i dones, de muntanyes, d'arbres i núvols, s'integren, per miracle memorístic, sense que us en doneu compte, en la vostra visió del natural".

Per a argumentar com aquesta ideació es construeix absolutament recolzada amb el moment de Cézanne, res més evident aquí que deixar que sigui el mateix Benet qui ens ho enuncii:

"A tots els artistes d'avantguarda d'aleshores Cézanne ens ensenyà a travar el RITME. Cézanne, doncs, fou el paradigma únic i eficient en aquell moment de desori innovador, tantes vegades gratuït. L'únic paradigma possible a manca d'altres que avui ens apareixen immòbils com les idees eternes, com el grup tant intimament rítmic i tant vital de les Mòries del Partenó. Es pot dir que malgrat tot Cézanne, amb el seu treball, ens feia vincular amb l'etern sense que nosaltres d'aleshores ens en poguéssim de cap manera donar compte".

En la doble vessant del concepte Estructura es construirà l'exemple de Cézanne en la teorització artística del període. El pintor es llegeix, primerament, com a model de comportament per apropar-se vers l'interior de l'objecte; i després com a exponent pràctic de la traducció plàstica del coneixement assolit en la primera lliçó. La formulació del model es fonamenta doncs en la creença en una Estructura que es desamaga en la representació estructurada ritmicament, on coexisteixen concreció i abstracció. La lucidesa d'En Torres-Garcia ens torna a facilitar un recolzament documental; escriu: "La forma adequada és la veritat de cada matèria" (43); forma doncs, on el coneixement d'abstracció recupera la seva presència visible.

Caldrà veure ara per quin mecanisme s'aconsegueix d'actuar sobre aquests postulats. L'anàlisi del següent concepte, l'Arbitrarisme, explicitarà quin és el comportament adequat per a una eficient lectura del model. Primerament, l'acció de la voluntat permetrà d'eliminar el subjectivisme en el moment de la visió del natural; a l'hora de traduir en la representació plàstica el prototipus definit en la interiorització precedent; serà també l'acció arbitrària de la voluntat qui oferirà la possibilitat d'actuar amb ordenació, i en conseqüència aconseguir una composició intel·ligent.

IV.1.4. L'Arbitrarisme.

El Noucentisme, en el seu desig d'afavorir la construcció d'una realitat a l'abast però idealitzada, sense fisures, on es pugui registrar de forma entenedora el discurs reformista, replega les manifestacions artístiques en una perfecció formal que uneixi unidireccionalment els continguts, garantint així la seva eficàcia. Aquesta perfecció formal és el resultat de l'operació arbitrària sobre els elements artístics. La Poètica arbitrària es proposa de transportar l'ordre que roman en l'entitat humana sobre l'entorn; projecte que es possibilita per un esforç voluntari, desitjós de cohesionar i dominar la realitat en l'àmbit del seu instrumental d'idealització.

L'Arbitrari, el definim doncs com el domini de la voluntat humana sobre la realitat (44); aquesta definició, per la tesi orsiana on l'Arbitrarisme és la vessant estètica del Noucentisme -com ha-

viem citat en el capítol dedicat a l'ideolog- ,fa deduir la íntima implicació que hi ha dins del corpus teòric del Noucentisme entre Estètica i Voluntat; la relació és quasi d'identificació, fins al punt que es pot considerar que "el Noucentisme no és un moviment estètic sino un moviment de la voluntat" (45); matització que justifica el ventall d'estils que s'apleguen sota el moviment.

En definitiva, l'Arbitrarisme és el principi estètic que es fonamenta en l'acció de la voluntat i que permet superar la particularitat de la realitat per a oferir-li un contingut nou. Cézanne no era aliè a aquesta experiència, malgrat que amb un distanciament substancial: el treball intel·ligent en la composició ordenada voluntariament enfront el natural, en Cézanne, només era mètode per a resoldre un problema de veracitat, no d'arbitrària representació. En base a aquesta diferència, el model cezannià no s'entendrà com a quelcom definitiu, però sí com a exponent clarivident del control i esforç que opera enfront dels referents.

Quan analitzàvem L'Objectivisme, s'argumentava la necessitat d'actuar en distanciament enfront la realitat, en no confondre-s'hi ni a emetre judicis superficials, eliminant la subjectivitat en el moment de la visió; aquest arbitrarisme (en el sentit més primari en tant que es redueix a l'esforç voluntari que manté la distància) es llegeix en la teoria artística, talment, amb el model del silenci cezannià davant el natural. L'esforç de voluntat és aquesta humilitat davant el paisatge; aquesta no-interrupció del discurs natural. En la crítica artística del moment es repeteixen els elogis en aquest sentit, vèncer el lirisme subjectiu per a facilitar el procés d'interiorització, Podríem esmentar les mateixes notes amb què documentàvem el tema de l'Objectivisme; afegint-ne una per l'ús literal d'uns mots coincidents amb els que hem indicat: E. d'Ors elogia l'obra de Rafael Benet i el seu mètode de treball perquè "estaba dotado de una arbitraria voluntad de ordenación y un agudo sentido de lo objetivo" (46); aquest judici ens permet de remetre'ns al segon moment on cal un esforç de voluntat per a traduir compositivament la realitat esbrinada en aquell estat de pura objectivitat; és el moment d'estructurar els components plàstics; d'organitzar-los per un esforç de voluntat sintètica. La concomitancia d'aquest procés compositiu amb el treball cezannià és evident, L. Guery expressa exactament amb

els mateixos mots l'explicació del treball del provençal:

"El método de la pintura se transforma en una compleja combinación de volúmenes cuya estructura se somete solamente a la arbitraria voluntad del artista. Arbitrariedad: aquí radica la dificultad. Debe inventarse para este mundo de imágenes las condiciones de su propio equilibrio y estas condiciones varían según las leyes propias de cada combinación espacial" (47).

Si el concepte d'Arbitrarisme és fonamental per al projecte de construcció ideològica endagat pel Noucentisme, no és doncs tampoc aliè a la implicació que la teoria del moviment s'edifica amb Cézanne, i no ho és per als dos estadis de lectura presentats: com a model de la voluntat necessària per a eliminar la subjectivitat, i com a exemple de la capacitat organitzativa en la composició pictòrica mercès al control voluntari i reflexiu.

Cézanne actua doncs de forma similar a la proposta teòrica, però l'objectiu del seu esforç de voluntat és orientar vers a una acció de recuperació fenomenològica, de restitució de l'espai extern al subjecte creador; contrariament al projecte noucentista, on l'Arbitrarisme "és sinònim d'idealitat" (48), i l'existència d'un espai extern quelcom inqüestionable, i en definitiva un dels punts d'enfrontament més unànim enfront les actituds simbolistes i romàntiques; l'autèntic esforç de la nova proposta és el de la qualificació ideal d'aquesta realitat mateixa que Cézanne tot just reconstrueix.

Amb l'esment a aquest darrer concepte, dins les bases que presentem com orígens de l'analogia entre Cézanne i el Noucentisme, ens introduïm ja en la base teòrica on es fonamenta el límit del model cezannià: la necessitat d'idealisme.

IV.2. La diferencia: Classicisme cezannià versus Classicisme noucentista.

Amb l'anàlisi dels conceptes que havíem enumerat fins ara, establim les bases sobre les que es fonamenta l'analogia entre Cézanne i el Noucentisme, la relació però no és definitiva; arribats a aquest punt, la teoria artística del moviment marca la diferència que suposa la necessitat de superació del mo-

del cezannià. Cézanne s'oferia com a model de comportament plàstic però amb l'objectiu de possibilitar el perfecte ús d'una sintaxi modernament clàssica on s'hi inseririen els qualificatius de idealització i mitificació.

El procés amb què el pintor provençal vol restituir la formalització de la forma interior eix en els fenòmens perceptius; aquest "volver a ser clásicos a través de la naturaleza es decir, a través de la sensación" (49) resta en absoluta concordança amb el projecte noucentista, que paral·lelament, vol iniciar l'obra en el domini de la realitat objectiva; però amb l'intenció ulterior d'arribar a l'abstracció d'un ideal de terra. Cézanne, doctor de visió, s'integra en la primera fase del classicisme noucentista, que li és finalment infidel per necessitat d'idealisme.

El classicisme de Cézanne, entès en el sentit de respecte, relació i continuació de la Tradició, és logicament del grat noucentista, que es veu necessitat del passat per a extreure-hi els mites i models; però el fet de què en el pintor d'Aix, aquella base sensible del seu procedir, recolçada en el magisteri dels exemples històrics que actuaven amb el mateix desig, s'orienta no cap a "un ideal de belleza sino de Verdad" (50) es contraposa amb la darrera finalitat del moviment. La dificultosa tasca de Cézanne era modèlica per a restablir la veracitat en la representació plàstica, més encara després d'incloure en la seva proposta les descobertes llumíniques de l'impressionisme; però aquesta veracitat, no pot ésser un fi per al Noucentisme; contràriament, aquest és necessitat de la seva coneixença però per a rectificar-la o fins i tot encobrir-la, preservant així les essències nacionals d'ingerències forànees, o simplement, per a permetre d'assenyalar les directrius de comportament a voluntat de les classes dominants, sempre incòmodes enfront allò que de malmès roman en la plenitud de la veracitat (en aquest sentit es llegeix la manca del gènere novel·lístic durant el període, degut a la seva implicació amb línies d'actuació realista, perill que es vol evitar. La liquidació del gènere s'articula a partir del qualificatiu "civilista" amb què es bateja la globalitat del projecte, enfrontat doncs amb l'arrelada "ruralitat" de la novel·la en el període modernista. L'assaig d'Allan Yates ofereix les claus per a esbrinar l'autèntic rerafons d'aquest tema (51)).

En definitiva, l'actitud clàssica de Cézanne és una fita perillosa si no s'actua en consciència de la necessària superació. El treball orientat a la reconstrucció fenomènica essencial del món exterior, esdevé a la fi un discurs espiritualista, però no idealista (52); un classicisme on el compromís amb la pintura, i la seva capacitat per a resoldre la vera mostració de la realitat, és l'única tasca del pintor, es contradiu amb el desig cívic de la plàstica noucentista.

Quan citàvem J. Folch i Torres clamant per a una pintura que no imités les coses creades sino que construís segons llurs mitjans, ja restava prou explicitat aquest desig de construir una realitat ideal, capaç d'ésser convertida en mite, que malgrat no s'exercís en descriure autènticament la realitat, sí que necessitava d'esbrinar el seu contingut; estudi on s'hi inserí de ple l'excel·lent model cezannià.

Tractarem ara de documentar com efectivament es pot entendre el classicisme noucentista en base a una necessitat d'idealisme que implicarà a la fi la proposta de desvinculació de l'exemple de Cézanne. En Josep Maria Junoy recuperat per les files classicistes, defineix l'esperit del classicisme en la unió de Veritat i Bellesa (53), definició que amaga exactament el què havíem dit; Cézanne és un exemple utilíssim per assolir un coneixement carregat de veracitat, però cal afegir a aquest estadi un valor eminentment estètic que el provençal no pot oferir; per això, el 1919, quan tot just asumeix de ple les teories classicistes, Junoy lamenta la influència de Cézanne per què "d'açò que era un fi s'ha volgut fer començament" (54). Dir però que al costat d'aquesta actitud -que ja es veurà com cal considerar-la generalitzada- hi ha una crítica tan aguda com la del polifacètic Joan Sacs que sí defensava inflexiblement, com li era habitual, la identificació entre classicisme i "Pura realitat", sense necessitat d'encobrir aquesta amb idealitzacions ingènues. Serà aquesta una postura que topará de front amb la crítica de Francesc Pujols, essent de cabdal importància el paper que Cézanne juga en la polèmica, doncs Sacs no dubtava en considerar-ho com l'exemple més evident d'apropament a la Realitat pura, ultraconceptual, que és en definitiva el cim de la plàstica. Ja s'analitzarà en el seu moment, amb més profunditat, aquest tema específic; citat ara per anar dibuixant el contingut total del classicisme en el període

noucentista, que majoritariamente serà molt més aprop de l'ennunciat envers Junoy que no pas el postulat per Joan Sacs.

Ja E. d'Ors el 1907, en la glosa Horacianisme (55), definia el Classicisme com la concreció de quelcom més ampli que és l'Humanisme, amb el seu contingent significat que suposa "un mediterranisme general del viure"; on evidentment la conformació amb l'intel·lectualització de la base sensible en la representació plàstica no seria pas eficient, fent falta atribuir-li noves credencials que anunciïn la seva funció coheccionadora. Quan d'Ors dedicà una nota a l'exposició de Torres-Garcia celebrada el gener del 1912, després de qualificar al pintor d'idealista, afegeix:

"Idealisme és lluny de naturalisme, però tampoc significa abstracció. Nosaltres, els mediterranis, restem, segons la nostra més pura tradició, idealistes, que no vol dir negadors ni menyspreadors del món material, però sos ordenadors, segons tipu intel·lectual i mesura" (56)

L'exercici que es proposa és prou explícit: idealitzar, però construir-ho des del domini de la realitat objectiva. Cal que sigui la mateixa Realitat qui esdevingui mite per a fer-se entenedora i alliçonadora. En referir-se d'Ors al Cubisme, tant ell mateix com En Torres-Garcia, coincideixen en la "necessitat d'estructuralisme per viu idealisme" (57), procés que s'articula mitjançant un doble desenvolupament: el de "renúncia", que no és altre que traduir la impressió sensible en una reflexió intel·lectual, per a sumar-hi després la "conquesta", el retorn a la realitat "que ja no serà aparença sino idea viva", altrament dit, serà la realitat sensible portadora del nou missatge reformista. Aquesta necessitat d'idealisme postulada per E. d'Ors ja quedava ben explicitada quan esmentàvem aquell tipus de Realitat que l'ideòleg anomena de "prospecte", definida per ell mateix com "la objetividad donde realismo e idealismo quieren decir una misma cosa" (58) amb uns aires del tot moreassians. En una glosa del 1910 ja procurava de sintetitzar, en la definició del classicisme noucentista, ambdues vessants aparentment contraposades de l'àmbit estètic, definint-lo com la primacia del gust respecte del geni, després de concebre el gust com a "geni socialitzat" (59).

En definitiva es tractarà d'adoptar el mètode de Cézanne, però, en l'execució definitiva, canviar-ne l'estil que és el més eficient mecanisme d'idealització. Cézanne, que d'Ors el considerarà "clásico por definición: seguía por las ideas, prefiere la razón y es un hombre de civilidad y tradición" (60) -atributs que l'a propaven, en el seu treball plàstic, al món extern, a la realitat visible- s'insereix en la primera fase del classicisme que es postula; però no trascendeix de la veracitat del natural; l'estil cezannià vol donar constància de la seva re-creació del món, sense atributs, i això és insuficient. Escriu Torres-Garcia en les Notes sobre Art que en l'obra, "la forma de les coses, o sigui la seva impressió real, la fan plàstica, hermosa, tangible. L'estil la fa ideal" (61); pel què cal no desvincular-se gens d'un possible exemple de comportament sensible alhora que intel·ligent, però sí idealitzar el seu resultat, modificar-lo mitjançant el seu domini, mitificar el natural, ací rau la fita de la modernitat noucentista de l'Art.

La necessitat d'idealisme en què deriva el classicisme del nou-cents es traduirà en un seguit d'avisos des de la teoria i crítica artística, sobre la necessària superació del model cezannià, sobre l'imprescindible avenç respecte a la seva obra. Ja hem recollit la lamentació de Junoy en aquest sentit, cita que datava del 1919, any on l'adopció del model cezannià era del tot evident, justificant-se així el temor i la queixa de l'autor. L'ennuig de Junoy es justifica doblement si pensem que la literatura artística era atenta a no deixar oblidar el consell des de l'inici. La mateixa glosa del 1906 d'E. d'Ors, quan ben pocs pintors d'ací coneixien res encara de Cézanne n'és un bon exponent; la glosa orsiana no deixava lloc a dobles interpretacions: "absencia de lirisme de gran valor, però hauria d'ésser completada amb mitologia. Ell fou materialista i nosaltres som mitòlegs". La predicació del capdavanter del moviment per fugir de la natura morta i vitalitzar-la que es tradueix en "fer Cézanne però sense austeritat, Puvis, però sense agenollar-se davant la veritat, fer com Gauguin, trepitjar la natura per imprimir-hi el segell propi" (62), seria a la fi poc escoltada. No agenollar-se enfront la veritat, contràriament, otorgar-li el segell propi, significava possibilitar una definició activa del país, mercès al domini voluntari de l'entorn, aprofitant una sintàxi d'acord amb les "palpitacions

del temps"; impensable aleshores que la pintura es conformés en restar instal·lada en una solució tècnica sense que aquesta tingués capacitat per construir el discurs diferencial i definidor. Ja havia anotat Torres-Garcia, encara noucentista que "imitar a los maestros es cosa fácil, igualarlos, con elementos tomados de la vida, cosa muy difícil. Pero este es el camino" (63).

Quan Josep Aragay torna del seu viatge a Itàlia el 1918, escriu un recull de poemes on hi inclou una breu composició que titula Natura morta; els dos priems versos ténen un clar doble fons:

" Jo voldria saber pintar molt bé una poma,
sense oblidar per'xò la majestat de Roma" (64).

Sens dubte que s'hi amaga una referencia a Cézanne en el primer vers -més si pensem que fou també el mateix Aragay, qui, davant la constatació de la imitació massiva del provençal, exclamà que "la humanitat s'ha perdut dos cops, per la poma d'Eva i per la de Cézanne" (65), segons sembla atribuir-li la tradició, enunciat que necessita acompletar-se amb el contingut del seu parell: afegir al ver coneixement plàstic una funció mitificadora, que permeti el que, en definitiva, es proposa l'Estètica noucentista; esdevenir en el terreny artístic traducció del desig d'Imperialisme que subjau en el fonament del programa regeneracional del noucents.

De la mateixa manera que cal acompletar l'exemple cezannià, es considera absolutament necessari atendre atentament a l'inici de la seva lliçó; el propi Aragay en el seu llibre més important i influent El Nacionalisme de l'Art (1920), després de concretar la problemàtica del nou art que es vol sota els paràmetres clàssics del llenguatge plàstic: proporcions i mesura en el tractament de la forma i color; afirmà que

"el dia que els resolguem d'una manera viva i conscient i precisa en un bodegó, serem capaços de fer una ciutat, perquè tindrem ja nostre el concepte general de la concepció plàstica" (66).

Imprescindible doncs de recolzar-se previament en l'exercici precís de representar modelicament un "bodegó". Tot just un any abans J.F. Ràfols fa una breu ressenya a "La Revista" del llibre

Paul Cézanne d'A.Vollard (67); en ella extreu un consell que el cronista considera "bona lliçó per a tots els pintors de Catalunya", consell que si per a ell, significativament, és importantíssim, ens confessa que en el llibre només és "inserir en un apèndix". El consell dicta així:

"No és Cézanne el que tenim d'imitar, sino l'escrúpol de Cézanne davant el natural"

Especialment cabdal la cita que reproduïx si pensem que per aquelles dates, el cezannisme, entès com a solució tècnica únicament, és un corrent arrelat en la pintura catalana sense cap objecció possible.

Difícil seria d'enumerar quins són els procediments exactes que es varen accionar per a establir diferents modus de superació del model cezannià. En certa mesura aliens al plantejament de la teoria artística, els pintors romanen en una lectura exclussivament tècnica del pintor d'Aix, si no és que resten allunyats del tot del seu mestratge. En tot cas, Joaquím Sunyer ens serveix com a exemple d'una obra personal bo i el cezannisme que la fona-menta. El pintor sitgetà, en certa mesura el primer codificador de la nova iconografia mediterrànica, supera amb aquesta mateixa inclosió l'austeritat cezanniana. Francisco Rivas dóna com a mecanismes de dolcificació del substrat cezannià en Sunyer, les influències dels nabis i Renoir (68); teoria gens incerta i que ens fa recordar que la figura de Renoir tingué també una gran acceptació a Catalunya, essent citat amb continuïtat (pensem sobretot amb Ricard Canals i Domènec Carles). La influència que dóna Rivas respecte a Sunyer, i concretament al cas de Renoir, cal llegir-lo com a portador de la dòsi de lirisme que li manca a Cézanne i de la que no es vol renunciar malgrat els consells orsians. Del mateix Sunyer, i encara en el seu desig de desencarcar la representació de Cézanne, ens diu Josep Pla que féu el seu enigmàtic viatge a Itàlia precisament per a "posar sobre un determinat rigor formal un punt de tendresa, de fervor i d'emoció lírica" (69); afirmació que permet una facil però certa generalització: les cultures clàssiques, especialment Itàlia, i diríem que concretament la Florencia renaixentista, són els veritables cimals a assolir, edificats damunt la lliçó cezanniana.

NOTES IV

- (1) PUIG, Arnau .- La pintura i l'escultura a Catalunya (1914-1936) a "L'Avenç" N° 19. Barcelona Setembre 1979, p.31.
- (2) TORRES-GARCIA, Joaquim .- L'evolució de la pintura a Catalunya en el darrer quart de segle (conferència pronunciada a Sabadell amb motiu de l'Exposició d'Art Nou Català) a "La Veu de Catalunya", Pàg. artística N° 296. Barcelona 16-VIII-1915.
- (3) TORRES-GARCIA, J .- "Diàlegs" (1915) a Escrits sobre Art. Ed.62. MOLC Núm.44. Barcelona 1980, p.144.
- (4) TORRES-GARCIA, J .- La nostra ordinació y el nostre camí. a "Empori" Núm.4. Barcelona Abril 1907, p.191.
- (5) JORI, Romà .- Joaquim Sunyer, retrats i paisatge. a "Vell i Nou" Ep.IIa. Núm.18. Barcelona 1921, pp.200-203.
- (6) FOLCH I TORRES, Joaquim .- La Querella de la Pintura a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm.203. Barcelona 1913.
- (7) BENET, Rafael .- Exode a "La Revista" Any VI. Núm 110. Barcelona Abril 1920, p.97.
- (8) WERTH, Leon .- Cézanne a "Revista Nova" Any 1. Núm.11. Barcelona 20 de Juny de 1914, pp.9-11.
- (9) SACS, Joan .- Xavier Nogués Llibreria Catalonia (col.La nostra gent.Quaderns blaus) Barcelona s.d. p.41. Rafael Benet dona la data d'edició el 1928 en la bibliografia de Xavier Nogués, caricaturista y pintor Ed.Omega. Barcelona 1949, p.77.
- (10) CASANOVAS, Ignasi .- L'harmonia en l'Art a "Empori" Núm.5. Barcelona Maig 1907, pp.257-265.
- (11) TORRES-GARCIA, Joaquim .- La nostra ordinació y el nostre camí Ob cit
- (12) GALI, Alexandre .- Història de les Institucions i del moviment cultural a Catalunya.1900-1936 Llibre Ve: Ensenyament tècnic-artístic.Moviment Artístic.Fundació Alexandre Gali. Barcelona 1982, p.274.
- (13) CAPDEVILA, J.M. .- Francesc Vayreda Monografies d'Art.Barcelona 1926, p.15
- (14) D'ORS, Eugeni .- "Glosa d'Art" a Glosari Ed 62 MOLC Núm.74 Barcelona 1982, p.82
- (15) FOLCH I TORRES, J. .- El pintor Domènec Carles a "Gasetta de les Arts" Barcelona 1-XII-1914, p.4.

- (16) D'ORS, E. .- Teoria de los estilos Ed Aguilar. Madrid s.d. p.136.
- (17) D'ORS, E. .- En el Saló d'artistes francesos a "La Veu de Catalunya". Barcelona 20-IV-1917; Les quatre tradicions ibid. 24-IV-1917; Els hereus ibid. 25-IV-1917.
- (18) BENET, R. .- Impresionismo Ed. Omega. Barcelona 1952, p.137.
- (19) TORRES-GARCIA, J. .- El literat i l'artista a "Empori" Any II. Núm 12. Barcelona 1908, pp.216-217.
- JORI, R. .- L'Art Jove a "Vell i Nou" Any I. Núm. 6. Barcelona 1 d'Agost 1915, pp.2-6.
- PLA, Josep .- Domènec Carles Edicions Joan Merli. Barcelona 1928, p.7 i p.10.
- (20) GALI, A. .- ob cit, p.271 i p.276.
- (21) SANTOS TORROELLA, Rafael .- Revisiones y testimonios . Ed. Tàber. Barcelona 1969, p.208.
- (22) Idem.
- (23) GUERAU DE LIOST .- Paisatges noucentistes a "La Veu de Catalunya" pàgina artística Núm.62. Barcelona 23-XI-1911.
- (24) DORAN, M (ed) .- Sobre Cézanne Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1980, p. 36.
- D'ORS, E. .- "A la prota de l'Exposició Torres-Garcia" (19-I-1912), Glosari ob cit, p.163.
- (25) ARAGAY, Josep .- El Nacionalisme de l'Art Publicacions de La Revista . Barcelona 1920, p.19: "L'Impressionisme com a idea estètica ha sucumbit. La paraula estructura ha estat llançada a la palestra com una bandera de combat (...). Dues paraules més han sortit contra aquesta vaguetat del Impressionisme: Proporció i Volum".
- (26) Cfr. CIRICI, Alexandre Josep Obiols i la plàstica cívica a "Serra d'Or" Montserrat Vol.1967, pp.591-597.
- (27) TORRES-GARCIA, J. .- Notes sobre Art a "La Veu de Catalunya" Barcelona 4-I-1912.
- (28) CARDELLACH, Fèlix .- Filosofia de las Estructuras Llibreria A, Bosch. Barcelona 1910.
- (29) D'ORS, E. .- "De l'estructura" (1-VI-1911) Glosari ob cit p.154.
- (30) Cfr. CIRICI, A. .- ob cit, p.593.
- (31) LOPEZ PICO, J.M .- Rafael Benet Edicions Joan Merli. Barcelona s.d. p.9.

- (32) BENET, R .- Els tres camins de l'Art figuratiu a "Mirador"
Any IV. Núm. 206. Barcelona 1933, p.7.
- (33) Cfr. JARDI, Enric .- Eugeni d'Ors. Vida i obra Ed. Aymà. Barcelona 1967, p.156.
- (34) D'ORS, E .- Conversa a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística
Núm.116. Barcelona 7-III-1912.
- (35) TORRES-GARCIA, J .- La nostra ordinació y el nostre camí ob
cit. . .
- (36) COMELLAS, J .- Ni academicisme ni avançada a "Gasete de les
Arts" Any III, Núm.61, Barcelona 15-XI-1926, pp.3-4.
- (37) BENET, R .- Francesc Vayreda a "La Revista" Any VII. Núm.149-
150. Barcelona Desembre 1921, p.371.
- (38) PANA, Alexandre .- Joaquim Sunyer. Publicacions d'Art de
"La Revista" Barcelona 1920, p.18.
- (39) ESCLASANS, Agustí .- Rafael Benet. l'incorruptible a "Gasete
de les Arts" Any IV. Núm.75. Barcelona 15-VI-1927, pp.4-5.
- (40) MASRIERA, Víctor .- El ritme en pintura a "Vell i Nou" Any III.
Núm.48. Barcelona 1 d'Agost 1917, pp.492-494.
- (41) D'ORS, E .- Pel cubisme a l'Estructuralisme a "La Veu de Ca-
talunya" Pàgina artística Núm.199. Barcelona 1-II-1912.
- (42) BENET, R .- El ritme universal Real Academia de Bellas Artes
de San Jorge (Discurso leído el 29-I-1969). Barcelona 1969.
- (43) TORRES-GARCIA, J .- Escrits sobre Art Edicions 62. MOLC 44.
Barcelona 1980, p.55.
- (44) Veure CASTELLANOS, Jordi .- Dossier Modernisme i Noucentisme
a "L'Avenç" Núm.25. Barcelona Març 1980, p.34.
- (45) COMADIRA, Narcís .- Sobre Mediterranisme: unes notes Quaderns
D'Arquitectura i Urbanisme. Núm.153. Barcelona Setembre 1982.
pp.46-51.
- (46) Cfr. SANTOS TORROELLA, R .- ob cit, p.205.
- (47) GUERRY, L .- The elusive goal "Cézanne. The late work". The
Museum of Modern Art. New York 1977, p.77. cfr. Paul Cézanne
M.E.A.C Madrid 1984, p.168.
- (48) MURGADES, Josep .- Assaig de revisió del Noucentisme a "Els
Marges" Núm.71. Barcelona 1976, pp.35-53.
- (49) DORAN, M (ed) .- ob cit, p.64.
- (50) Idem p.89.
- (51) YATES, Alan .- Una generació sense novel·la? Edicions 62.
Barcelona 1975.

- (52) DENIS, Maurice matitza aquesta diferència en l'obra cezanniana a Du Symbolisme au Classicisme. Théories Hermann. Paris 1964, pp.155-172.
- (53) JUNOY, Josep Maria .- "Els clàssics grecs i llatins nostrats" Conferències de Combat Ed. Catalana. Barcelona 1923, p.51.
- (54) JUNOY, J.M .- Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català especialment aplicat a les Lletres i a les Arts a "Terra-mar" Any I, Núm.3-4. Sitges Agost 1919, p.7.
- (55) D'ORS, E .- Glosari ob cit. p.49.
- (56) D'ORS, E .- Ibid. p.63.
- (57) XENIUS Eugeni d'Ors .- Pel cubisme a l'Estructuralisme ob cit. TORRES-GARCIA, J .- Consideracions al voltant del cubisme i de l'Estructuralisme pictòric a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm.114. Barcelona 22-II-1912.
- (58) D'ORS, E .- Teoría de los estilos ob cit p.136.
- (59) D'ORS, E .- Obra Catalana Completa. Glosari (1906-1910) Ed. Selecta. Barcelona 1950, pp.1552-1553.
- (60) D'ORS, E .- Cézanne "afael Caro Raggio editor. Madrid s.d. p.130.
- (61) TORRES-GARCIA, J .- Escrits sobre Art ob cit p.44.
- (62) Cfr. CIRICI, A .- ob cit, p.592.
- (63) TORRES-GARCIA, J .- El descubrimiento de sí mismo Terrassa 1916, p.13.
- (64) ARAGAY, J .- Itàlia Publicacions de "La Revista" . Barcelona 1918, p.73.
- (65) Cfr. CIRICI, A .- Jaume Mercadé. El pintor de la terra i de les coses a "Serra d'Or". Montserrat Vol.1964. p.33.
- (66) ARAGAY, J .- El Nacionalisme de l'Art ob cit, pp.31-32.
- (67) RAFOLS, J.F .- A.Vollard: "Paul Cézanne" a "La Revista" Núm94. Barcelona 1919, p.246.
- (68) RIVAS, F .- ob cit, p.63.
- (69) PLA, J .- Homenots (3a. serie) O.C.XVI. Ed.Selecta. Barcelona 1959, p.145.

V. Aparició del Noucentisme plàstic. L'Exposició Sunyer i el model cezannià.

Si el moviment s'inicia propiament el 1906, la consolidació definitiva no es produeix fins el 1911, any crucial en el terreny de la plàstica. És en aquesta data quan el noucentisme plàstic apareix d'una forma més o menys definida, essent Joaquim Sunyer el màxim responsable d'aquest nou plantejament en la pintura. Amb el seu exemple, recolzat per la doctrina que aleshores es predica a Barcelona, la nova direcció de la pintura catalana és froça general; però serà molt especialment en el paisatgisme on fecundarà el seu exemple que per altra part no és gens aliè al record de Cézanne.

L'Exposició de Sunyer a Barcelona el 1911 coincidirà amb l'aparició de La Ben Plantada i amb el tant polèmic per esperat, Almanach dels noucentistes; concentració d'esdeveniments prou importants que fan definir el 1911 com la data de "l'impacte decissiu" (1). En parlar de la consolidació del Noucentisme, reproduïm uns mots d'Albert Manent que ens reafirmen el caràcter quasi fronterer d'aquesta data:

"Si hem fixat la data del 1906 com la de l'esclat del Noucentisme literari, puig que aquell any és un confluït de publicacions, actes públics i de llibres essencials, el 1911 sembla ja el de la consolidació definitiva. La mort de dues grans figures del Modernisme o del pre-Noucentisme, Maragall i Isidre Noenll, clou pràcticament un període d'aiguabarreig estètic" (2)

Si el 1911 representa efectivament la consolidació definitiva del Noucentisme, especialment en la vessant literària, en el terreny de la plàstica suposa la seva aparició amb un substancial retard doncs de cinc anys. Aquesta aparició és certament implicada en el fet de la mort d'Isidre Nonell, pintor molt respectat per les generacions posteriors, però mai objecte d'un autèntic aprofundiment en la seva estranya poètica. Malgrat tot, el factor decisiu que fonamentarà la nova virada en la pintura l'ofereix Joaquim Sunyer, exportant directament de París l'estructuralisme cezannià.

Es curiós però d'assenyalar, com per aquestes mateixes dades, quan tot just Sunyer inicià el seu exercici plàstic damunt el substrat de la composició cezanniana, trobem ja des de la crítica artística, els consells necessaris per a no caure en plagis vulgaritzats; concretament Domènec Carles tradueix per a la pàgina artística de La Veu un fragment del llibre La crisi de la pintura francesa de Georges Lecompte, recomanant fervorosament la seva lectura als joves pintors catalans. El temor a un cezannisme exacerbat hi és present:

"En quan a la originalitat esdevé que'ls pintors s'abandonen sense vergonya a llur vulgaritat simplificada y pretenciosa, o escarneixen ab vivències la hermosa cançó dels mestres que ténen la desgràcia d'ésser els seus "tapabruts" ab els que ténen l'audàcia d'escudar-se. Hi ha pel cap baix, doscents pintors que s'ensejen a el "pastiche" de Cézanne" (3)

L'exemple de la dèria cezanniana al país veí fa iniciar ja la redacció dels consells que cap a la fi de la dècada es repetiran constantment. Malgrat això però és aquest el moment de l'entusiasme en l'inici de la predicació noucentista. Es el moment que viu el procés que ha de definir l'ideal teòric, tot i cercant els exemples practics que el recolzin i generin un comportament similar; és el moment en què Noucentisme i Construcció volen ésser sinònims (4); en què la pintura de Torres-Garcia és unànimement ennaltida com model de recerca d'un ideal pictòric autòcton. L'empenya decissiva la donarà Joaquim Sunyer, caldrà veure però si és únicament una corroboració que exemplifica i il·lustra la doctrina que es predica quan el pintor torna de París, o si és una afiliació conscient.

La importància de Joaquim Sunyer és evident en el tractament del tema que ens ocupa; per això doncs no ens limitarem a citar només allò que faci referencia a l'Exposició al Faiang Català del 1911, sino que tractarem més ampliament el cas d'aquest pintor. Per a comprobar si la plàstica de Sunyer és o no una corroboració casual del Noucentisme, res millor que seguir amb línies generals la seva trajectoria; de tal manera que es dedueixi la importància del Noucentisme com a moviment en la seva estètica. Al costat d'això, per analitzar el seu íntim contacte amb Cézanne caldrà afegir un seguit de dades referides més explícitament a la seva plàs

tica en tant que obra executada.

El coneixement de Cézanne per part de Joaquim Sunyer es veu facilitat enormement per la llarga estança del pintor a París -des del 1896 al 1910-, període en el que si bé te ja possibilitats de contacte directa amb la pintura del provençal, el seu estil és encara molt proper a un Bonnard, i fins i tot a Vuillard i Guérin (5). El moment d'analitzar la pintura de Cézanne no és encara arribat, i Sunyer s'acontenta amb la tasca permenoritzada d'estar al corrent en el París més brillant de l'inici del segle. Sunyer pot gaudir a París, el 1904, de l'Exposició de Puvis de Chavannes i de Cézanne; el 1905, una altre mostra del provençal al costat d'una Exposició Matisse; el 1907, la gran retrospectiva de Cézanne. Del 1904 ençà doncs, Sunyer és testimoni del clima propici a la recuperació clàssica del post-impressionisme que el portarà definitivament a la creació del seu estil. Malgrat tot, el procés no sera gens accelerat com demostra un curiós fet digne del nostre interès: si el seu estil personal, analitzat i aprofitat ja el model cezannià, apareixerà en l'Exposició del 1911, el pintor ja coneixia a Cézanne d'ençà del 1903, degut, al costat de les exposicions esmentades, a l'amistat que l'unia amb G. Geffroy. Geffroy -a qui Sunyer il·lustrà el llibre 7 heures-Belleville-, posseïa obres del pintor d'Aix i no sembla gens aventurat creure que Sunyer les coneixés directament (6). L'estudi acurat que fa de Cézanne no és pas quelcom gens gratuït i Sunyer esdevé un dels primers pintors en edificar la seva plàstica damunt una visió de Cézanne substancialment diferent de la realitzada pel cubisme.

El canvi radical en l'estil del pintor sitgetà es dona a conèixer en la mostra barcelonina del 1911 -el 1910 Sunyer ja s'havia establert a Sitges, malgrat posteriors i importants sortides-; l'Exposició de Sunyer esdevé una peça clau pels teòrics del moment; alhora que demostra un estudi de les lliçons dels mestres contemporanis; inaugura la representació dels ideals mediterranis, essent considerat des d'aleshores el més significatiu dels plàstics noucentistes. L'estructuralisme cezannià evident de la seva composició; l'ús d'una simbologia explícitament mediterrànea; la nova concepció pictòrica encarada a representar ja no un instant temporal, sino un moment mancat d'esdevenir i idealitzat; i la concepció del paisatge ja no "com l'impressió viva d'un lloc, sino

l'abstracció que venia a simbolitzar un ideal de terra a través d'una representació serena i ingènua de llocs de vaga localització " (7); faciliten enormement l'argumentació de la seva implicació amb el Noucentisme; però no és menys cert que Sunyer era fins aleshores practicament aliè a les doctrines postulades a Catalunya. El Sunyer que exposa a Barcelona el 1911 difícilment es podia considerar com a capdavanter de la nova pintura noucentista catalana, i més aviat hi coincideix per l'especificitat de la seva lectura envers Puvis, Cézanne i el Matisse de Luxe calme et volupté. La serenor dels paisatges amb figures del primer; el ritme i la composició del segon i la idealització i sensualitat de Matisse (sens oblidar la manifestada admiració que Sunyer té per Renoir, llegint-lo precisament com antídote per a resoldre un possible rigor formal exagerat) són les components que sintetitza en la seva praxis pictòrica, tot i creant un estil propi que resulta absolutament compatible amb la doctrina noucentista. La síntesi de Sunyer esdevé més important encara en tant que resulta un exemple necessari per la teoria del moviment, doncs representa l'inici de l'execució (conscient o casual) dels consells orsians: amb Joaquim Sunyer, "per fi algú posava mitologia al paisatge de Cézanne" (8); aquell paisatge alligador però mancat de la vitalitat que li otorgaria un contingut ideal; és un exemple de l'ús del model cezannià i de la seva justa superació. Així, resta Sunyer absorbit de ple per l'estètica noucentista malgrat la seva formació forànea.

Sunyer en l'Exposició del 1911 corroborarà la teoria del Noucentisme fins al punt d'esdevenir-ne el màxim exponent. Malgrat que en mots d'Aranu Puig, una obra com La Pastoral (obra present en la mostra de Barcelona) era "una manifestació equívoca" de l'art nou de Paris, puix tant servia per a fomentar el cubisme com el noucentisme (9); serà clarament per aquesta segona via que es llegirà l'aportació de Sunyer per la plàstica catalana. L'estil de Sunyer reproduïx la calma, ordenació, domini de la natura, coloració sobria i estructuració d'arrel cezanniana tant del grat noucentista; el primer elogi important es veurà però en veu del respectat poeta Joan Maragall, que descobreix en Sunyer l'estructuració pel dibuix après de Cézanne, així com el desig de corporeïtat ("carnalització") en la representació (10); el més important d'a-

quest judici és que amb Maragall s'inicia la lectura de Sunyer com a expressió plàstica de l'essència nacional catalana. Per un altre costat, és curiós de comprovar com, des de fora de Catalunya es veu a Joaquim Sunyer com continuador en la pintura d'una hipotètica escola de tendència poètica que té a Maragall com a capdavanter. (11).

Efectivament, si es repassa breument la bibliografia de l'època dedicada a Joaquim Sunyer, es comprova com s'elogia en ell tots aquells trets que per un costat, caracteritzen la nova concepció plàstica que es va construint, i per altre, conformen el grau d'asimilació del model cezannià que es predica. La necessitat d'estructura que comprovàvem fonamental des de la teoria, es veu afavorida amb la presentació del model de Sunyer:

"L'Impressionisme és ja el moviment d'ahir. L'estructuralisme d'En Sunyer és el moviment d'avui, inevitable des del cop de massa de Cézanne i des del crit de consciència que les noves generacions catalanes han llençat sota la suggestió de la nostra indiscutible vocació classicista" (12)

Tanmateix, el rebuig del realisme literari per a concentrar la pintura en compondre basada exclusivament en els mitjans propis, troba també un modelic exemple en Joaquim Sunyer (13). L'elogi més unànim però és aquell dirigit a ennaltir en l'obra del pintor - l'expressió d'un sentiment autòcton mitjançant els elements plàstics, i concretament l'estructuralisme compositiu cezannià:

"Quan la tècnica francesa dintre la pintura va crear les formes estructurals, va pesar els volums, va netejar l'atmosfera, va precisar les coses i els objectes, aleshores En Sunyer va poder, seguint-la, expressar ben bé'l seu sentiment català" (14)

Quan referim la presentació de l'exemple de Cézanne com a mètode de comportament que permetria la introspecció del propi paisatge, acte indispensable per l'ulterior procés d'idealització damunt el ver coneixement, no fem sino presentar teòricament el que ara exemplifica, per a la teoria artística del moment, la pintura de Sunyer.

Seguint la tècnica francesa s'aconsegueix d'expressar l'espirtualitat catalana, i aquesta és la fita veritable a aconseguir, fita que per la seva importància acull gratament l'origen foràni del magisteri tècnic.

El Sunyer establert ja a Catalunya, amb el coneixement adquirit en la seva estança a París, pot ara, segons la crítica, traduir plàsticament l'essència nacional:

"La pintura de Sunyer (...) fou aquí [a Sitges] que s'anà afirmant en continuació i diferenciació. (...) la seva pintura és ferma, positiva, realista. És una pintura catalana per tots quatre costats. (...) En la gènesi i caracterització d'una obra d'art intervénen, per parts iguals, dues forces reciprocament complementàries: la força, diríem fatal, infugissera i matemàtica del lloc i de l'ambient i la força providencialment lliure de l'esperit de l'artista. Però aquesta suprema alta llibertat de l'artista no pot manifestar-se sino en la mateixa vena de les lleis consubstancials racials" (15)

La continuació del mestratge de Cézanne, en el seu just grau, permet iniciar la diferència: la particularitat de la representació del pintor; especificitat que no és sino el sinònim d'un volgut nacionalisme plàstic. Josep Pla llegeix el mateix en l'obra de Sunyer:

"Em sembla que no solament aspirava a pintar una determinada geografia, sino l'ordre que sobre aquesta geografia havien projectat i projectaven successivament uns homes determinats i inconfusibles, d'un esperit concret, d'una mentalitat precisa, d'unes passions i d'una sensibilitat peculiars i característiques. (...) Aquesta fusió del concepte i de la realitat" (16)

La simplificació geometritzant de Cézanne esdevé doncs el mitjà més adequat per afegir l'ordenació ideal damunt el realisme que domina la concepció pictòrica, assolint una vera comprensió que facilita així la tasca d'otorgar qualificatius a la imatge representada. El rigor formal de la representació cezanniana és però amansit per Sunyer mitjantçant especialment l'exemple de Renoir; això ja estigué assenyalat en el seu moment abans de què Gabriel Ferrater i Francisco Rivas ens ho notifiquessin contemporaneament (17). Rafael Benet ho expressà, incidint alhora en un

concepte prou important en la seva teoria: el Ritme, tema on el tòric hi insisteix absolutament l'obra de Cézanne:

"En la soledat del seu llarga sojorn sitgetà, ha anat enfondint la primera idea del ritme i completant-la amb altres idees de l'harmonia, fins a fondre la gravetat i la gentilesa en el seu cor. Si Cézanne, home del Migdia, li havia mostrat el camí de la claredat formal, tant estimada de l'altre meridional Ingres, Renoir li mostrà el camí de la gràcia i de les delicadeses colorístiques" (18)

L'opinió que expressà Sunyer davant l'Exposició d'Art Francès del 1917, ens fa pensar però que Renoir li és especialment apreciat per quelcom més que el seu caire sensual que completa l'austeritat de la representació formal cezanniana. Per a Sunyer "el rellieu de Renoir és quelcom que té valor d'eternitat" (19), enfront del caràcter temporal de la pintura impressionista. Aquesta apprehensió del mestre francès no fa sino corroborar l'actitud de Sunyer enfront el natural, que definíem com essencial en la lectura teòrica de Cézanne: l'afany de comprensió de la realitat; només amb l'acompliment d'aquest desig de comprensió es justifica l'apreci pel valor que Sunyer enalteix en l'obra de Renoir.

El volgut estudi de Cézanne o Renoir no podem doncs llegir-lo com la reducció d'analitzar components aïllades profitoses cadascuna en parcel·les dissemblants d'un mateix projecte plàstic. Les referències que Sunyer pren per al seu treball són determinants en tan que exemples plàstics d'un mateix projecte: el ver coneixement de la Realitat. Fins i tot el seu viatge a Itàlia, que uns cops s'ha llegit com a resultat del desig de cercar una corporeïtat en la representació encara més acusada, i d'altres, s'enten com necessari per a trobar un punt de tendresa sobre un determinat rigor formal (20); demostra la superficialitat d'entendre les referències de Sunyer com mestratges puntuals per la seva proposta.

L'obscur viatge de Sunyer a Itàlia i l'estudi de Signorelli a Orvieto, no són necessàriament una justificació per a resoldre la síntesi entre cezannisme i lirisme; malgrat que una obra com Tres nus en el bosc (1913-1915) demostra una factura clarament derivada de Signorelli, mentre que el motiu és pròxim del provençal.

Un altre punt difícil del cezannisme de Sunyer, és la certa implicació del mateix amb l'experiència cubista, mercès a les seves es-

tades a Ceret el 1912, lloc on Picasso hi residí els estius del 1911 al 1913. Allí es trobà també amb l'escultor Manolo, de qui sembla que Sunyer n'assimilà el seu arcaïsme, tret que junt amb el tant proper cubisme fan accentuar el pòsit cezannià de Sunyer en obres com El clot dels fràres (1914) o els homogeniament tractats paisatges de Mallorca (21). Efectivament, sembla que per aquestes dates -del 1911 al 1915, és quan Sunyer més conscientment es troba en plena especulació sobre l'obra del pintor d'Aix, estudi que fins i tot sembla que comportà la imitació de determinades obres de Cézanne (22). Gabriel Ferrater fa una anàlisi de la relació d'ambdós pintors, assenyalant quins són els elements que majorment l'interessà aprendre a Sunyer de Cézanne:

"lo primero que Sunyer quiso y logró aprender de Cézanne fue la coodinación y fundamentalmente la fusión de las dos funciones de su dibujo: la de individualizar a las grandes masas que rigen la composición y la de estructurar descriptivamente el ámbito espacial" (23)

Aquesta aprehensió tècnica de Cézanne li permet d'actuar tanmateix com el propi pintor provençal: construint cadascun dels elements de l'obra com particularitats d'una forma ideal, en coordinació mercès al, tant elogiat per Rafael Benet, ritme compositiu. En definitiva veïem com Cézanne apareix al pintor català justament com era presentat des de la crítica, com model de construcció, d'estructuració compositiva; però, molt important, oferint entitats; diferenciant-se doncs del cubisme al no descomposar les formes, sino contràriament tancant els objectes sobre ells mateixos. Noti's com molt significativament Ferrater parla d'una estructuració descriptiva, amb el que trobem una clara demostració del contingut que rau en aquell necessari inseriment de la intel·ligència (donat per l'estructuració compositiva) en la representació que s'origina en una base sensible; contingut que esdevé ara sinònim d'una acció qualificativa. Es la resolució d'un plantejament de veracitat en una representació estàtica, intemporal i en conseqüència idealitzada: l'idealisme sobre la base de la percepció sensible. Curiosament, en aquest mateix punt, i amb un discurs encertat, vol trobar Ferrater la diferència entre Sunyer i Cézanne, doncs mentre el provençal recerca en la continuïtat del seu treball plàstic la composició formal, Sunyer la cerca en el mateix motiu natu-

ral; evidenciant encara més el realisme de manera que cap deformació es podrà justificar com mitjà d'increment expressiu, sino com a concrecions sensibles i reals. L'ús del model cezannià que exemplifica Sunyer veïem doncs, com resol fins i tot aquell deformisme que era pilar bàsic de les crítiques a Cézanne.

De l'estudi de Ferrater es fa també important assenyalar com, en l'anàlisi de l'obra de Sunyer dels anys 1916 al 1919, hi llegeix una altra actitud; Sunyer, per al poeta, ha caigut en un cezannisme de recepta, entès com formulació tècnica pre-establerta (24); tal i com veurem que es generalitzarà el cezannisme a partir justament de l'any 1917, provocant el conseqüent ennuig en la teoria artística.

El què és evident és que l'aportació de Sunyer del 1911 resulta un fet clau per a la nova orientació que empren la pintura catalana; afavorint de ple el cezannisme ja iniciat amb timidesa per aquella data i donant, sobretot, una nova concepció al paisatgisme que resultarà del tot profitosa per a la doctrina noucentista.

L'Exposició Sunyer afavorirà el reforçament de la construcció del model cezannià, plenament escaient per la fórmula de simplificació geometritzant que permet de presentar un paisatge domable, ingenu i referit a l'abstracció d'un ideal de terra. Aquella necessitat d'introspecció del propi paisatge per assolir un ver coneixement de la terra, facilitant així la tasca definitiva d'idealitzar-la mitjantçant l'oferiment d'uns qualificatius concrets a la representació, troba en la peculiar lectura cezanniana de Sunyer la seva senyera i efectivament, el paisatgisme pren ara el tomb decisiu encarat cap aquest fi. Aquesta serà la línia d'actuació del paisatgisme, conscientment més profunda que la simple superació d'una concepció pintoresca o feréstega que Enric Jardí contraposa al paisatge del noucents (25).

La influència de Sunyer serà decissiva en pintors com el primer Togores dels paisatges d'Orrius de 1917, o el Jaume Mercadé que s'encara amb el paisatge de l'Alt Camp; així doncs esdevé el pintor sitgetà una referència important per a aquells pintors joves que, majorment, treballaran amb un estil propi a partir del 1917. Els pintors noucentistes de la primera generació, els de les Arts i els Artistes (grup fundat el 1910), amb un estil definit ja en la majoria dels seus components, no seran tant propicis al cons-

trectivisme cezannià; recordem però que fou amb ells que la literatura artística inicià la construcció teòrica del model. Francesc Fontbona, davant la dificultat d'homogeneitzar estilísticament el paisatgisme català d'aquest període, opta per assenyalar un únic tret que es vol prou significatiu: la placidesa; sigui el paisatge "de connotacions nabis, cezannianes, o post-impressionistes" (26); un ample ventall d'opcions però iniciades molts cops amb l'Exposició Sunyer del 1911, remetent directament al substrat cezannià d'aquella mostra.

NOTES V

- (1) CIRICI, Alexandre .- L'Art Català Contemporani Ed 62. Barcelona 1970, p. 43
- (2) MANENT, Albert .- Josep Carner i el Noucentisme Ed 62. Barcelona 1969, p. 133
- (3) CARLES, Domènec (trad.) .- "La crisis de la pintura francesa" per Georges Lecompte a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm.94. Barcelona Octubre 1911, p. 5
- (4) GUERAU de LIOST .- Paisatges noucentistes a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm.62. Barcelona 23-II-1911
- (5) Veure FONTBONA, Francesc .- La crisi del modernisme artístic Curial. Barcelona 1975, p. 203 i
RAFOLS, J.F. .- Modernisme i modernistes, Ed Destino, Barcelona 1982, p. 51
- (6) RIVAS, Francisco .- "España y Cézanne: una sombra alargada" a Paul Cézanne M.E.A.C. Madrid 1984, p. 63
- (7) FONTBONA, F. .- El paisatgisme a Catalunya Ed Destino, Barcelona 1979, p. 246
- (8) COMA MIRA, Marcis .- La felicitat de Sunyer: una imatge tòpica per a una pintura trista a "El Món", Barcelona 28 d'Octubre 1983, p. 32
- (9) PUIG, Arnau .- Les avantguardes a Catalunya (1914-1936) a "L'Avenç" Núm. 19, Barcelona Setembre 1979, p. 32
- (10) MARAGALL, Joan .- Impresión de la Exposición Sunyer, a "Museum" Vol. I, Barcelona Juliol 1911, pp. 251-259
- (11) de la ENCINA, Juan .- Joaquín Sunyer a "España" nº35, Madrid 1915, p. 9
- (12) FOLGUERA, Joaquim .- Articles, Barcelona 1920, p. 211
- (13) de MORAGAS, Jeroni .- L'Art pur de Joaquim Sunyer a "La Nova Revista" Vol. VII, Núm. 25-28, Barcelona Gener-Abril 1929 pp. 45-47
- (14) JORI, Romà .- Joaquim Sunyer. Retrats i Paisatge a "Vell i Nou" Ep IIa, Núm. 18, Barcelona 1921, pp. 200-203
- (15) JUNOY, Josep Maria .- El gran art local de Joaquim Sunyer. Edicions Joan Merli, Barcelona 1925, pp. 5-10
- (16) PLA, Josep .- Homenots (3 serie) O.C. XVI, Ed Selecta Barcelona 1959, pp. 157-158

- (17) FERRATER, Gabriel .- Sobre pintura Seix Barral, Barcelona 1981
p. 236 i
RIVAS, F. ob cit p. 63
- (18) BENET, Rafael .- Joaquim Sunyer. Una vida de pintor a "Art"
Vol II (1934-1935), Barcelona.p. 183
- (19) L'Exposició d'Art Francès a "La Revista" Núm. 42, Barcelona
1917, p. 236
- (20) SUAREZ, A. i VIDAL, M. .- L'oportuna revisió de l'obra de
Sunyer a "Serra d'Or" Núm. Montserrat Desembre 1983
p. 69 i
PLA, J. ob cit p. 145
- (21) Veure FONTBONA, F. .- El paisatgisme a Catalunya ob cit p. 246
- (22) Veure FERRATER, G. .- ob cit p. 245
- (23) Idem
- (24) Ibid p. 248
- (25) JARDI, Enric .- El Noucentisme Ed Proa, Barcelona 1980, p. 45
- (26) FONTBONA, F .- El paisatgisme a Catalunya ob cit p. 268

VI. El període d'aprehensió: 1911-1917.

D'ençà del 1911, amb la importació des de París del model cezannià per part de Joaquín Sunyer, en la teoria artística s'aniran perfilant, amb una certa claredat, les posicions davant d'aquest fet. Les veritables crítiques al cezannisme però no tindran lloc fins el 1917, quan es comprobi quina ha estat exactament la lectura que s'ha fet del pintor d'Aix; fins aquella data, és aquest un període on encara la tasca s'orienta més cap a afavorir el coneixement de Cézanne entre les noves generacions de pintors, que no pas a constatar-ne males interpretacions. L'aparició el 1912 del llibre Arte y artistas de J.M. Junoy i d'un article dedicat a les Natures Mortes de Cézanne, de J. Sacs aparegut el 1914 a la Revista Nova, són exemples dels esforços per a augmentar l'àmbit de coneixement de Cézanne; la desconfiança mostrada per Folch i Torres en successius escrits a "La Veu de Catalunya" sobre la conveniència d'exercitar la pintura catalana en el cezannisme, ho és d'una actitud davant la constatació de la influència; en la presa de posicions caldrà destacar també - unes minses notes dirigides a desprestigiar el cezannisme per deformisme, així com citar la posició de J. Aragay abans del seu determinant viatge a Itàlia.

En aquest mateix canítol, per donar-se el fet de la creació de l'Escola Superior de Belles Oficis l'any 1915, s'inseriran unes notes sobre les que pensem que s'hauria d'edificar la relació existent també entre el cezannisme i la pedagogia artística.

VI.1. Les actituds davant la penetració del cezannisme. Les primeres reaccions.

Eugeni d'Ors que tingué el privilegi d'ésser el primer en esmentar i ennaltir la figura de Cézanne, en la primerenca glosa del 1906, tindrà cura d'anar marcant paulatinament la relativitat del model. Els articles del 1912 (1) definiran el que llegeix com l'autèntica lliçó del pintor: la composició; alhora, insistirà sobre la necessitat d'intervenció sobre l'estructuralisme compo-

sitiu per a convertir-ho en Idealisme. Ja havíem entrat amb més detall sobre aquestes gloses en parlar de les bases conceptuals sobre les que es fonamenta la relació del Noucentisme amb Cézanne. Vèiem també com Torres-Garcia coincidia conscientment amb els mateixos postulats orsians. Abans però del 1912, d'Ors havia inclòs unes cites sobre Cézanne, mig amagades, en dues gloses del 1909 (2), on el presenta ja amb una certa distància, oblidant el to del 1906, malgrat que ja insistia allí sobre el caràcter no de finitiu de Cézanne. En la primera d'elles, després d'ennaltir la figura de Alfred Bruneau, l'autor es queixa de què en el terreny de la pintura no hi hagi cap parangó, doncs "Cézanne -el model del pintor de L'Oeuvre, diuen- era un pagès...". El to burlesc i anecdòtic d'aquesta inclosió no fa res més que remarcar el rebuig que sent per l'austeritat de l'obra de Cézanne; no trigaria gaire a insistir en la mateixa visió, tot i comparar el provençal - aquest cop amb Meredith:

"Algun cop he tingut la idea que el llaç de certa analogia espiritual lligava aquesta figura d'escriptor, tant elegant, amb l'aspra i pagesa del pintor insigne que fou Paul Cézanne. Com a Cézanne, a Meredith sembla haver mancat, almenys en aparença, el do de la composició. Els quadres de Cézanne tenen molt poc a veure - amb la general idea que es te d'un quadre (...)"

Aquestes anotacions no suposen però que d'Ors tingués la intenció de desvincular-se de l'exemple cezannià, prova d'això són els posteriors escrits que li dedicà; pel què sí són importants és per a fer notar l'aire desenfadat i informal, que per altre part li era ben habitual, amb què tracta el tema, donant a entendre la barroeria que suposaria caure en una gratuïta mitificació del pintor.

Ja es dedueix del capítol dedicat al personatge, que la lectura que fa de Cézanne és coherent al llarg de l'evolució de l'autor. Altres figures són les que s'inicien en parlar de Cézanne, definint així la seva posició. Aquest és el cas de J.M. Junoy que en el seu llibre Arte y artistas (1912) titula un capítol "De Paul Cézanne a los cubistas" (3), llibre que te la particularitat, en paraules de Josep Pla, d'ésser "el primer llibre de la Història que s'ocupa del Cubisme" (4). En el text, Junoy tracta Cézanne d'una forma un

xic literària, però no deixa d'assenyalar uns punts que són concordants en genral amb la lectura més habitual del pintor. Cézanne conté tota l'essència de l'Impressionisme, però alhora el supera mercès a l'estructuració compositiva. Malgrat tot però, "el método estructural va acompañado siempre de una voluptuosa y lírica emoción", contrari doncs a les acusacions d'austeritat amb que E. d'Ors, el mateix Sunyer i més tard Folch i Torres definien l'obra del provençal. La recerca d'un equilibri en el dibuix i la saturació cromàtica són els elements que, per Junoy, originen la vessant lírica de la composició cezanniana, fent doncs una lectura basada en el principi clàssic de concebre el dibuix com a portador del concepte i el color com mostració de la càrrega emotiva, i és clar, aquesta és una interpretació un xic arriscada per referir-se a Cézanne. En l'anàlisi de la visió cezanniana és on Junoy fila més prim. Després de destacar una "privilegiada retina y una gran fuerza cerebral", reafirmant-se doncs el procediment eixit d'una base sensible ulteriorment intel·lectualitzada, anota la seva impressió davant la deformació de la representació cezanniana:

" La extraordinaria fuerza de penetración de su retina y de su inteligencia permitiéndole ordenar y equilibrar lo que en la naturaleza, por efecto de aberraciones ópticas de perspectiva y desviaciones focales de la luz, aparece como deforme, abigarrado e inconsistente. En sus cuadros, lo que muchos creen errónea visión del artista, es precisamente subjetivo orden y medida y clásico equilibrio (...)
Cézanne corrige los errores de la visión común" (5)

La visió penetrant de Cézanne fienix en l'assoliment de l'Estructura, forma dissemblant de l'aparença visible, en tant que conté la imatge arquetípica, resumidora dels trets particulars que defineixen l'aparença de l'objecte amb els dels seus parells existents. Junoy, molt intel·ligentment aquí, no cau en l'error de justificar la deformació de Cézanne per un desig d'incrementar la força expressiva sino per protovisió. El subjectiu ordre amb què defineix el mètode que connotarà la recreació de les formes eixides en la visió no és altre cosa que una actitud d'acord amb l'Arbitrarisme; esforç de voluntat (subjectiu) per a restablir l'intel·ligència i facilitar la vera composició ordenada i estructu-

rada. Efectivament, l'expressió de Junoy segons la qual "muchos creen errónea la visión del artista" era ben certa. No podem però batejar la situació com a una autèntica polèmica deformatista entorn Cézanne, en tant que no hem trobat articles que fossin contestats energicament en aquest sentit; sí que hi han però, notes de rebuig a la deformació cezanniana, malgrat que posteriors al llibre de Junoy; però és de suposar que era un tema prou tractat en la comunicació verbal abans d'aquestes cites. La primera que trobem data del 1914 i no és exactament paral·lela a l'opinió de Junoy, doncs sense criticar la deformació, sí que la considera una llicència expressiva.

"Cézanne afirmava que existeix un "ull fotogràfic" i "un ull estètic", i que ell tenia el dret de menysprear les mides exactes de les espatlles respecte'l cap d'un model, sempre que volgués avalorar el cap. L'ull no hi veu fins que l'esperit el mena, ha dit altre gran deformatador, en Rodin. L'ull estètic, el raonament pur i simple d'eix voluntari armonitzador de la Natura que és l'artista, determina l'innovació expressiva del color dels impressionistes, i d'aquí passà a empenyer a les generacions successives a deformar progressivament la forma, a trencar-la, a recompondre-la, enllà de les superfícies lineals i per la profunditat dels volums per a desembocar, en virtut de qui sab quina nova síntesi, al fauvisme i al més valent cubisme" (6)

L'article ve signat per S., per això i per aparèixer a "Revista Nova", es podria suposar que es tracta de Joan Sacs, malgrat tot l'atribució és difícil i quasi descartable per la incompatibilitat del seu pensament, detractor absolut del cubisme enfront la Pura Realitat, amb l'opinió vessada en aquest article. En definitiva ens serveix com una mostra de com la deformació cezanniana es llegeix en virtut d'un increment expressiu; la mateixa idea que en té Esteve Monegal, però aquest cop considerada negativament:

"Una curiositat barcelonina que no té res de singular. Un arquitecte revolucionari que no tolera Cézanne perquè "no sab fer nassos". Resposta gloriosa del cezannitzant: "aquí està la gràcia". D'un altre: "No en sab fer, però sab fer que se l'entengui; o sino, vos sabeu que en fa, com ho sabeu?".

Encara una altre d'ironica: "Realment Cézanne poca cosa sabia,perque sabia tan com vos: ell també n'estava enterat que no sabia fer-ne".

Ningú negarà l'agudesa aquilina de l'enginy persuassiu d'aquest arquitecte. Les respostes,al seu costat són xates. En realitat Cézanne no sabia fer nassos i feia veure que sí,simulava un nas.

El bon cezannitzant,sovint només sab fer nassos i fa veure que no. I estar clar. Aquí estriba la seva desgràcia.

No sab fer que no l'entenguem. I no sab tant com nosaltres,que sabem que no sab que l'entenem" (7)

El que amaga realment aquesta nota és ja una crítica al cezannisme per esnobisme,recolzada en l'ironia per la incapacitat figurativa. Aquesta cita data del 1916 i pot considerar-se,junt amb la desconfiança de Folch i Torres,com una de les primeres reticències a l'assimilació del model; nota que hem esmentat aquí per a incloure-la en el tema de la deformació de la representació cezanniana,però que aniria també a la fi d'aquest apartat de l'estudi,just abans de passar a analitzar el que succeí l'any 1917. En les conferències que F. d'A. Galf donà entre el 1916 i el 1917 (veure apartat VI.2.) sobre Pedagogia del Dibuix i del Color, s'assenyalà també com,degut a un excessiu ensenyament del dibuix entès exclusivament com a tècnica,pot l'alumne,en aquesta limitada formació,malenfrontar-se amb la plàstica de Cézanne i caure en la banalitat de criticar-lo per "deformador" (8).

Reprenem el fil del llibre de J.M.Junoy,a continuació d'aquell intel.ligent anàlisi de la visió cezanniana,l'autor es limita a considerar el pintor com a punt de partença de dues grans corrents: el Fauvisme i el Cubisme; el Fauvisme dedicant-se a desenvolupar l'especulació essencialment cromàtica del mestre i el Cubisme,orientant-se en l'estudi per a transformar l'expressió pictòrica en una nova sensibilitat. En aquest punt és interessant de citar com Junoy considera el Cubisme successor directe de Cézanne i alhora dins la "clásica y francesa tradición",opinió que Joan Sacs tractarà de desprestigiar en un banal intent d'enfrontar Cézanne amb la degeneració que per a ell suposa el Cubisme.

La darrera cita que el llibre fa de Cézanne és un bon exemple de l'actitud de Junoy en aquests anys. Escriu a la manera d'aforisme que:

"En una manzana de Paul Cézanne, o en una flor de ciruelo pintada por Wang-Wei, se resumen todos los aspectos de la tierra"(9)

Es efectivament, una posició en certa mesura indeterminada; és el Junoy de la primera etapa segons l'anàlisi de la seva evolució ideològica feta per J. Vallcorba (10), on el personatge flirteja entre els mites del Noucentisme i minces connotacions d'Avantguarda, (expressades ací per l'exotisme de la referència a la figura japonesa). Cézanne es comporta en aquest espectre com una perfecta figura intermitja entre ambdues tendències; peomotor de la nova avantguarda no és en desacord amb l'esperit noucentista, esperit que a cops el mateix Junoy, igualment en la primera etapa, deixa nitidament expressat recordant l'essència de la lliçó a extreure davant els models que es presenten: "el famós Partenón deu citar-se com un exemple, no pas com un model" (11), escriu, volent expressar així la necessitat d'assimilar-ne l'esperit que originà el model, oblidant la mera presentació formal. Tanmateix, aquesta citació ens fa recordar els consells del Torres-Garcia més compromès amb el moviment, quan explicitava que calia retornar sobre la pròpia tradició, però que aquesta no s'havia de cercar en les formes del passat sino en "l'esperit que les va crear" (12). Comprovem doncs com coincideix aquesta formulació amb el mecanisme que es va accionar per a construir el model cezannià: presentar-lo com a exemple, quasi moral, d'actitud; seguint aquestes petges la forma artística eixirà per sí sola amb la mateixa magnitud.

Per anar seguint un fil cronològic que ens permeti alhora de presentar les posicions que s'adopten davant la general dèria cezanniana, ens cal citar, després del llibre de Junoy del 1912, com l'any següent Josep de Togores -a qui per cert Junoy li dedicà un curiós poema emparentant-lo amb Cézanne- (13)- marxa a París a fer de restaurador i adreça una missiva sobre el tema:

"Gauguin és a l'avançada d'un decorativisme convencional, i Van Gogh, malgrat el seu geni és modernista en l'estricta sentit de la paraula. La gran estètica -al meu judici- es va refugiar en l'obra de Cézanne. El pintor d'Aix-en-Provence en proposar-se incorporar a la pintura impressionista els eternals principis de la

pintura clàssica, creava una estètica més sòlida, més adient per a tornar a l'art de sempre a una novetat autèntica, però l'altíssima lliçó de Cézanne, mal compresa, no va passar, en part, d'un intent. Una munió d'artistes amb vocació de capdavanters per sistema, adulterant potser el rigor de la lliçó de Cézanne, creguts que llur missió era revolucionar la pintura, anàven cadascú a la seva, a frec de l'anarquia - més integral, omplint l'obra d'Art d'un element de farsa, en el sentit més estrafolari, que no havia tingut mai" (14)

El cas de Togores serà, ara, junt amb el de Joan Sacs un inútil esforç per desvincular el cubisme de l'autèntic exercici cezannià; malgrat tot, però, les cròniques que el mateix Togores enviarà des de París l'any 1919, deixaran entreveure un canvi d'actitud vers aquest inicial ennaltiment de la plàstica del provençal. La solidesa amb què fonamenta, en el present escrit, la lliçó de Cézanne, es basa justament per aquella posició que era tant del grat de l'estètica propiament noucentista: Cézanne torna "l'art de sempre a una novetat autèntica" és a dir, que permet d'actuar en una clariana on s'és clàssic d'acord amb les noves palpitations del temps; és suficientment clàssic i suficientment revolucionari. Togores s'aproparà paulatinament cap a les manifestacions més innovadores, i concretament amb l'estudi de l'estètica picassiana, sens voler vincular excessivament aquesta amb el seu origen cezannià; ara però, quan tot just coneix l'obra del provençal, no pot menys que entendre-la segons els principis que ací es van teoritzant.

Serà també el 1913 quan J. Folch i Torres iniciarà un seguit de comentaris demostrant un grat molt relatiu per l'aprehensió de Cézanne en la pintura catalana; aquesta posició però cal seguir-la fins el 1916 quan sembla que ja definitivament rebutjarà la pràctica del cezannisme, contradint aquesta intuïció amb les manifestacions que li mereixerà l'Exposició d'Art Francès del 1917, on es mostrarà més beneplàcit amb el pintor. Abans doncs de passar a comentar l'actitud de Folch i Torres, haurem de destacar, el 1914, una important dedicació a Cézanne des de la "Revista Nova"; del 1915, farem esment a Josep Aragay que pronuncià una interessant conferència amb motiu de l'Exposició d'Art Nou a Sabadell.

El 1914, en el primer número de "Revista Nova" es reprodueix una obra de Cézanne (15); el mes següent la mateixa revista li dedicà

la primera portada a Espanya amb una reproducció del Retrat del col·leccionista Choquet (16); arribant fins el número del 22 de setembre on es reproduïxen, apart d'un autorretrat a la portada, sis natures mortes per il·lustrar un article de Joan Sacs intitulat Les Natures mortes d'en Pau Cézanne (17), així com un extracte del llibre Paul Cézanne d'Elie Fauve (18); el número en qüestió de la revista es converteix doncs, preacticament, en un monogràfic.

La lectura que fa Sacs del provençal és un presagi del què defensarà en l'influent llibre La pintura francesa moderna fins el Cubisme. (1917), destacant en primer lloc la disciplina amb què actua el pintor vers la Tradició; assenyalant que la seva innovació rau en incorporar-hi les descobertes lluminiques de l'impressionisme -consideració que com es veu és generalitzada sens comportar cap discussió- però amb l'exercici específic de treballar en "profunditat real per oposició a la profunditat lluminica dels seus mestres"; per Sacs és aquesta la diferència que localitza a Cézanne en la línia de l'autèntica especulació, aquella desitjosa de representar plasticament la "realitat verda, ultraconceptual", el que per a ell representa el veritable cim de la plàstica. Ja tractarem en el seu moment, en parlar de l'important llibre esmentat, com aquesta posició de Sacs es distancia de la construïda des del dirigisme cultural, obsessionat en superar el ver coneixement amb continguts idealitzants.

Joan Sacs, donant mostres de personalitzar una de les crítiques més ben dotades de l'època se n'adona de la vinculació existent entre Cézanne i Monet per al comú "amor a la qualitat dels objectes i sobretot els volums", i que havia portat al pintor impressionista a iniciar, encara molt tímida, l'especulació eixida de considerar la impressió lluminica com una modalitat dels volums. Les veritables analogies amb Cézanne però, les troba Sacs en la darrera pintura de Velázquez i amb Rembrandt, malgrat que

"El pintor clàssic que més s'assembla a Cézanne és Chardin, l'objectivitat sensual, la passió per la corporeïtat ostensible, l'accentuació tossuda dels valors i dels contorns, la paleta clara, els guixos involuntaris ocasionats per la sàvia tenacitat... en abdós"

Tot això ho apunta per argumentar la que considera transcendent

conclusió: desvincular Cézanne de les avantguardes que comencen a eixir arreu i incloure'l en la més pura tradició clàssica francesa, on ell legeix que habita l'Art ver, aquell orientat cap a la Pura Realitat objectiva:

"Entre els clàssics més que entre'ls moderns, Cézanne hi té doncs la seva genealogia. En Cézanne no té altre parentiu amb el sentiment estètic modern que el del lluminisme dels impressionistes; lo essencial en ell és una continuació del classicisme el qual ell vol exaltar -no suplir- amb les descobertes lluminiques".

Joan Sacs considera que són pocs els artistes que han comprès bé la lliçó de Cézanne, el seu treball experimental que tendeix cap a la Realitat, i els pocs que ho han fet "ho demostren, col·locats al cap de l'exèrcit del art". Al sumar-se en la línia d'actuació cezanniana però, no suposa per a Sacs imitar-ne el procediment tècnic -la seva mateixa obra ho demostra, essent d'una factura ben allunyada de la del provençal- sino entendre la plàstica com el trajecte a la realitat essencial del referent. Bon exemple d'això és la nota que dedicà el mateix any a l'obra de C. Guérin:

"L'exemple d'en Cézanne és en ell més fort que no en molts altres pintors d'avui perquè n'ha comprès la raó, que ha incorporat a la seva idea pictural. En canvi ha passat per alt la factura cezannesca perquè el seu temperament i les seves disposicions n'hi ordenaven una altra. No tothom ho ha fet així: alguns pintors del nostre temps ho han fet al revés" (19)

El problema doncs no és d'imitació formal sino d'ideació del procés artístic. El 1916 insistirà J. Sacs sobre el tema, malgrat que sense referir-se expressament a la influència de Cézanne; el que cal és, diu, un treball damunt la visió pròpia:

"L'artista mediocre sols cerca l'ofici: posseïent de la traça -més aviat habilitositat que habilitat- no espera altra cosa que lo que ell ne diu l'Inspiració, o sigui la suggestió dels altres que veuen més lluny que ell, i és aleshores quan repeteix els temes, repeteix l'aspecte exterior de les obres dels vers artistes" (20)

Aquí hi ha una crítica a qualsevolga adopció d'un model com a

solució tècnica pre-establerta; fins i tot critica en aquest sentit al Mediterranisme que es postula, que segons ell es limita a "pastixar a Puvis" (amb una clara referència a Torres-Garcia) i a "l'art greco-romà" .

Aquesta necessitat de visió propia és imprescindible en qualsevol tema que es vulgui esbrinar plàsticament; si s'actua en ella i amb el desig del més pur objectivisme, s'aconseguirà "del tema més rebregat" que lliurement hagi escollit l'artista, "refer-ne una obra mestra, d'encís immortal". Pel què fa concretament a Cézanne, per a Sacs, el pintor aconseguix aquella precisa perfecció majorment en les natures mortes que no pas en els paisatges i figures; idea amb la que clou l'article del 1914 i que fa recordar la lectura de F. Elgar (21) segons la qual és també en les natures mortes on Cézanne pot lluir més les seves habilitats, perquè pot disposar els objectes amb premeditació de llum i de relació amb els altres volums. Altre cop topem doncs amb un dels objectius bàsics de l'execució plàstica cezanniana: restituir la intel·ligència en la percepció sensible; procediment que es veu facilitat al compondre sobre un model de construcció propia.

Amb aquestes breus notes sobre Joan Sacs resta ja palesa la distància que el separa de la teoria més generalitzada i propera al noucentisme. Considerar Cézanne com quelcom més definitiu que no pas com una eina per a la idealització, i plantejar com la pintura pot assolir una perfecció insospitada en els temes més barroers, són idees que s'enfronten amb el pensament postulat des de la "intelligentsia" dominant.

El 1915 s'incorpora a la palestra de la teoria artística en Josep Aragay, que el 4 d'Agost pronuncia la conferència La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat (22). Aragay, tradicionalment considerat com el màxim exponent de la línia barroquitzant del noucentisme, no té quasi referències explícites a Cézanne; en el seu programa estètic hi veiem però un seguit d'idees que permeten d'incloure'l en el conjunt d'interpretacions que es fan sobre el pintor. Amb motiu de L'Exposició d'Art Francès, sí que tindrà mots d'elogi per a Cézanne, amb un argument molt significatiu, dada que en certa mesura justifica que no el desvinculem del tema malgrat el seu aparent distanciament.

En la conferència en qüestió, Aragay rebutja amb la mateixa rotunditat una estètica academicista i les manifestacions de l'avant-

guarda. L'Impressionisme, el Cubisme i el Futurisme, són objectes de severes crítiques bàsicament perquè comporten una descomposició de les formes que no s'avé amb "l'aspecte suntuós, precís i arquitectònic de la nostra naturalesa clara, forta i profunda". El camí per a la veritable renovació només el deixa entreveure en l'atansament a la natura propera, "la font pura de totes les formes", davant de la qual es podrà alliberar el do que resta reprimat en la fondària de cada individu. Un apropament a la natura però sense actituds panteístes, contràriament de domini mercès a la capacitat reflexiva accionada en l'alliberament del do; absolutament d'acord doncs amb el projecte noucentista.

El trajecte per assolir aquest estat haurà de començar en una visió sincera i essencial: "solament renovarà, la presència d'un home original, capaç de contemplar les coses per primera vegada". Cézanne no és citat, però davant de la descomposició formal practicada per les avantguardes, el pintor d'aix restitueix el valor de la composició que tant li ennaltí d'Ors; el seu projecte es defineix com un classicisme fonamentat en la sensació, en l'apropament sensible vers la realitat natural, eixit concretament d'una visió primitiva, entenent-se primitiu com d'origen del transcórrer en la vida, com l'inici del diàleg amb el referent. Es evident que Aragay podia esmentar Cézanne com exemple de la seva doctrina, però no ho fa per dos motius: en primer lloc perquè no coneixia directament res de la seva obra, i malgrat les citacions que al seu entorn apareixien no podia deixar de considerar-lo, si més no, un post impressionista, en segon lloc perquè en aquest primer moment de l'Aragay -abans del canvi que suposarà el viatge a Itàlia- fonamenta la seva doctrina en aquesta idea del do individual, clament pel seu desenvolupament; incompatible doncs amb la presentació d'un model exemplar. Després del viatge a Itàlia restarà oblida aquesta certa irracionalitat per inserir el seu programa en un context social i geogràfic concret que el portarà a escriure El Nacionalisme de l'Art. El 1917, quan té possibilitat de veure Cézanne a Barcelona i quan ha iniciat ja el viratge de la seva doctrina en aquest segon sentit, no dubtarà en ennaltir Cézanne. D'aquesta posició "genialoide" com la defineix A. Cirici (23), de la primera època de l'Aragay, s'adonaren els seus contemporanis però no la hi retraïeren, malgrat la possible interpretació incompatible

amb el programa establert. J.F. Ràfols digué de l'esmentada conferència, justament quan l'Aragay era a Itàlia gestant el canvi, que "no és altre cosa sino l'elogi del do" (24); poc abans, des de la mateixa publicació se'l definia com a "l'únic pintor a Catalunya que porta una força i una vocació suficient per a esdevenir i solucionar-se en el cas del geni" (25). Recriminar la posició del jove artista no hagués provocat altra cosa que dificultar l'ulterior construcció del seu veritable pensament estètic, reconegut sense paliatius per llurs col·legues com quelcom solvent i absolutament compatible amb la doctrina dominant. Recordem tanmateix com Eugeni d'Ors havia presentat una acceptió del concepte geni minvant la seva possible connotació romàntica (veure la pàgina 59).

Quan ja és confirmada la propera inauguració de l'Exposició d'Art Francès el 1916, J. Folch i Torres té cura de congratular-se del fet tot i presentant serioses reserves al cezannisme. Reproduïm uns paràgrafs de la nota per la seva importància:

"Són massa abundoses les senyals de aquesta filiació [la de l'art a Barcelona respecte la pintura francesa] durant més d'una centúria per a negar-se a col·laborar en una manifestació que promet no solament revestir gran importància artística, sino obrir l'atenció de la França sobre el moviment aquí iniciat de poc, el moviment que tendeix a apartar la gent de l'anomenada pintura pura, per a portar-la a la construcció, a la realització de la bellesa en les coses de la vida. Nosaltres tenim el presentiment obscur de què el constructivisme de la pintura francesa, aquesta dèria que és el fons de la melancolia cezanniana, i que ha portat a les fúries interessants del bon cubisme, no és més que una corrent d'esperit coincidint amb la nostra, però desviada perquè pretén resoldre's dins d'un art que, com la pintura, només vol color i ulls, i no admet, per tant, problemes d'ordre més complexe" (26)

L'autor té l'enginy de presentar l'aconteixement a l'inrevés d'un possible argument que suposaria un important motiu justificador de la influència de Cézanne: l'Exposició no és tant important per a poder gaudir de les mostres de la pintura francesa, com per a què qui es desplaça fins a la ciutat de Barcelona comprovi l'art específic que ací es realitza. Amb això el nacionalisme esdevé per a Folch i Torres una sòlida base per a criticar la pràctica del cezannisme. El nou projecte globalitzador que s'està edifi-

cant al país ja comporta un art d'acord amb els paràmetres en què Cézanne conformà la seva obra, i no cal doncs presentar-lo exemplarment, el que suposa un acte de desconfiança per les pròpies capacitats. L'aparició del cubisme l'aprofita, en tant que derivació de Cézanne, per a argumentar la innecessitat del seu exemple; el cubisme ha intel·lectualitzat el mètode artístic sens retornar -per aquell procés que d'Ors definia com "conquesta"- a la realitat visible amb nou contingut; el cubisme, en la seva ambició de resoldre intel·ligentment una problemàtica aliena al sentit decoratiu de la pintura ha rebutjat el "color i ulls" amb què cal manifestar sensiblement el contingut de l'Art.

Aquesta posició de J. Folch i Torres no fou quelcom eixit de sobte; la conclusió l'anà construint progressivament, a mesura que augmentava tant el seu coneixement específic de Cézanne, com la constatació de què aquest era efectivament seguit per una munió de joves pintors. Ja el 1913 aconsellava d'oblidar el cezannisme per no considerar-lo indicat segons la nova doctrina:

"Cézanne, inquiet, no comença a voler donar-nos, a voler escrudinyar el perquè d'allò que vibra, i el seu gest d'atenció per les coses palpitants dins l'aire lluminós, la seva tasca d'emboirar els escenaris per a comprendre i analitzar les coses que en ells viuen, és el primer pas d'una nova evolució superior en qualitat pictòrica, creiem, superior com a obra d'intel·ligència, però destructora del veritable sentit pictòric, de tal manera interessant que no sembla sino el veritable sentit de la nostra doctrina desviat, perquè nosaltres volem les coses raonades, però veritables; creiem que l'art és en la raó revelada, mentres que ell el cerca en la raó revelada, no de les coses reals sino de les coses representades. Cézanne havia de ser arquitecte, no pintor. El seu amor per lo constructiu, la seva força reveladora de lo construït, que arriba, com hem dit, als alts primers passos de la descomposició descriptiva que serà el cubisme, ens diu que el seu camí no és el del pintor. En ell el color és per a donar importància als volums, i tot s'unifica en una espècie de monocromia olivosa i melancòlica, que sembla melangia de no arribar a dir-ho tot, com l'arquitecte pot dir-ho. Amics pintors de Catalunya i joves hardids de l'obra de Cézanne, comentadors i seguidors de les darreres evolucions (...) penseu que aquest valor no són pas fruita de l'entrega col·lectiva sino resultat d'una contemplació exterior del món i de la vida. Penseu (...) sino val més ésser en Catalunya, viure dins la seva entranya" (27)

L'actitud de Cézanne, el "seu gest d'atenció" és efectivament, "el primer pas", quelcom important i d'acord amb el nou classicisme; l'execució definitiva del pintor no pot però ésser considerada un model definitiu; Cézanne s'edificà voluntariament el món, el seu interlocutor; és un autèntic i vital exercici de construcció però hi manca un contingut coheccionador de les ambicions col·lectives. La pintura que s'inicia a Catalunya cal que s'encamini cap aquest "Idealisme" que no és més que l'acte d'otorgar un valor estètic a l'entorn, un valor de bellesa a tot allò que pertany a l'ús quotidià. Aquest propòsit, on no s'hi escau en sentit definitiu l'exemple de Cézanne, l'expressà Folch i Torres sense mirament quan Joan Sacs reaccionà sortint en defensa dels atacs a la nova pintura francesa per "objectivista, dispersa i ... estrangera" (28). Per a Sacs s'havia d'estar agraït per les innovacions que aportava. Ràpidament el contestà Folch i Torres (29), que després de no negar el seu valor artístic, justificà la seva posició perquè el que cal, diu, és un art "com a plasmació de les nostres essències nacionals", un art que definirà com "l'utilitat elevada a Bellesa, que és lo natural humanitzat".

Com es veu, Folch i Torres defensà amb fermesa la seva posició, el que curiosament, contrasta amb el to en què es referirà al cezannisme mostrat per un pintor concret. Que ens serveixi d'exemple la cita amb què jutja l'obra de Francesc Vayreda en la Xena. Exposició de les Arts i els Artistes el Maig del 1916:

"(...) és interessant en aquesta exposició veure el desenrotllament de una personalitat nova, com la de'n Vayreda, amb el seu art profundament estudiat, un xic preocupat de cezannisme potser..." (30)

El cezannisme de Francesc Vayreda no era gens amagat i qualsevol crítica de la seva obra es veia obligada a destacar-ho. El propi Joan Sacs enaltí del seu art "la percepció de les formes, tota moderna, tota miquelangelesca i cezanniana" (31). Vayreda viatjà a París el 1911; de retorn s'endinsà en l'estudi de l'obra del provençal, segons ens indica el seu biògraf J.M. Capdevila (32), i podem afegir que no es limità a imitar-ne la factura, sino que demostrà un apropament més ideològic, devenint des de la teoria un defensor del valor objectiu com a definició plàstica (33),

alhora que criticant la sobrevaloració del valor tècnic sobre el valor cerebral o viceversa, presentant la solució en la seva síntesi (34).

L'any 1917 determinarà uns fets decisius en relació al tema que ens ocupa; fins aquesta data, com era el propòsit de suggerir en aquest punt de l'estudi, des de la teoria artística es comencen a definir posicions; malgrat que no d'una forma definitiva com es veurà en parlar dels mateixos autors aquí citats poc temps més tard. L'important era esmentar les dades que ací hem enumerat, en un intent d'endreg cronològic alhora que per autors, per a comprovar l'analogia existent entre les idees bàsiques de llurs escrits i el conjunt de conceptes que presentàvem en l'apartat IV com generadors de l'íntima implicació entre Cézanne i la teoria artística d'aquest període a Catalunya.

VI.2. El cezannisme en la Pedagogia artística.

L'important impuls que el Noucentisme, amb el recolzament institucional, sobretot, de la Mancomunitat de Catalunya, donà a la renovació pedagògica en tots els àmbits, es convertí en un dels projectes més ambiciosos i eficaços. La pedagogia artística no fou pas aliena a l'impuls renovador generalitzat, i només el seu tractament merix de totes totes, un especial estudi; aquí no volem deixar de fer-hi esment, tot introduint aquelles dades, concretes i a cops potser anecdòtiques, que permetin d'inserir la problemàtica del cezannisme en aquest tema específic. El tema és prou important, en primer lloc, perquè sovint les escoles tindran una ferma influència sobre les noves generacions de pintors; i especialment per a nosaltres, perquè, al costat de les publicacions amb la conseqüent difícil valoració, les escoles eren el lloc més indicat per a perfilar nítidament quin era l'exemple cezannià que es volia presentar amb exactitud; el lloc idòni per a presentar Cézanne com a model de comportament o com a solució tècnica, les dues directrius on l'aculliran respectivament la teoria i la pràctica.

El conjunt d'escoles que entraren en funcionament tenien al capdavant l'Escola Superior dels Bells Oficis; que sota la direcció de Francesc d'A. Galí, emprengué la seva tasca l'octubre del 1915;

al seu costat l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art,acompletava la tasca amb el foment del treball artesanal. Llorens Artigas,secretari d'ambdues entitats,remarcà el propòsit social de l'Escola (35); la base però del seu objectiu se centrava en una formació individual,com assenyala el propi programa inicial de l'Escola Superior,encarada a conèixer i romandre en les especificitats nacionals:

"La perfecció d'una escola estrangera podria ésser perjudicial al nostre país,on,com a tot arreu,abans que el sistema pedagògic existeix l'alumne amb el seu temperament,la seva naturalesa,la seva realitat social ..."(36)

Pel què fa a l'ensenyament en escoles privades,el mateix Francesc d'A.Galí l'exercí abans d'encarregar-se de l'Escola Superior,éssent substituït aleshores en la seva Escola d'Art per I.Mallol; J.Torres-Garcia fundà l'Escola Mon-d'Or; Francesc Labarta tampoc fou aliè a aquesta experiència passant després a encarregar-se de l'Escola Municipal del Districte Vè.

Abans de centrar-nos en casos aïllats,fem notar una curiosa coincidència cronològica: ja havíem esmentat com el cezannisme pot rastrejar-se d'ençà del 1911 fins l'any 1936,dates que Alexandre Galí feia coincidir amb el període on la preocupació metaffisica d'esbrinar la realitat essencial era l'eix central de la plàstica catalana; també el mateix autor marca el 1912 com origen d'una polèmica en relació a les metodologies de pedagogia artística i que dividiran les opinions,justament,fins l'any 1936 (37). La primera campanya sorollosa s'inicia el 1912 per un seguit d'articles d'Eladi Homs,on exposava els mètodes americans de l'ensenyament del dibuix; la polèmica se centrava sobre la conveniència d'exercitar als artistes amb model del natural o,contrariament, amb estampes i làmines. A.Galí matitza com aquestes dues tendències,en un nivell d'interpretació més ampli,es tradueixen en enfrontar a aquells que veuen l'ensenyament "com un problema d'educació pregona,en el qual la qüestió important és posar en activitat l'espirit del deixeble" amb "els homes de mètode que fàcilment es converteix en recepta o en truc". Tanmateix són les dues tendències que referíem com mecanismes de presentació del model cezannià. Malgrat tot,allí on es construirà el model cezannià en el

sentit que a nosaltres ens interessa (l'analitzat en l'apartat IV) serà, evidentment, en aquella primera corrent pedagògica, on excel·leix per damunt de cap altra en Francesc d'Assís Galí.

Galí desenvolupà la seva tasca en una escola propia, l'Escola d'Art del carrer de la Cucurulla, i després en l'Escola Superior de Bells Oficis. La seva formació sembla que fou pràcticament autodidacta, doncs només tenim notícia de la seva assistència, en els darrers anys del segle passat, a l'acadèmia del pintor Claudi Hoyos; artista en els quadres del qual "hom endevina sempre sota la capa dels colors la traça dels llapis en què s'han estructurat les figures o els objectes" (38). Fou el 1902 quan endegà l'Escola d'Art, malgrat que sembla que no agafà una forta empenta fins el 1909 (39); a ella s'hi incorporaren els pintors F. Vayreda, J. Aragay, R. Benet, J. Miró, E. C. Ricart, J. Mercadé i M. Espinal; dels quals en sortiria posteriorment l'Agrupació Courbet, grup que no tindrà cap mirament a l'hora d'ennaltir Cézanne com l'exemple més alt a seguir.

F. d'A. Galí, per mitjà del seu procedir amb els alumnes, ens recol·larà la lectura que havíem establert com a fonament de la vinculació entre la teoria artística del període i la figura de Cézanne. Per un costat, i això és quelcom més generalitzat i per tant difícilment reduïble a una vinculació orientada exclusivament en el provençal, es proposava de desenvolupar en els deixebles el sentit de l'observació d'una manera ben especial, amb una actitud de visió permanent que permetria en darrera instància un estudi progressiu de la realitat fins el seu ver coneixement. Els alumnes d'En Galí, segons ens notifica l'Alexandre Cirici, "s'acostumaven a ésser precisament això: uns definidors" (40); definició o nominació dels referents possible pel coneixement de la seva realitat. Més especialment implicat amb la construcció del model cezannià és l'objectiu d'En Galí de fer descobrir als seus deixebles l'estructura interna dels objectes, aquell esquelet arquitectònic que estraduirà plàsticament mercès a la lliçó de Cézanne. Aquest objectiu sembla que fou una de les constants del procediment pedagògic d'En Galí; ja en l'Escola d'Art, l'anècdota respecte a Joan Miró, ens indica la presència d'aquesta idea: Galí tapava els ulls del jove Miró perquè aquest tingués només, d'antuvi, un suggerent i alligador contacte tàctil amb

el model; aquest procediment es justificava en el desig de donar a descobrir el veritable sentit de la forma, que es veuria incrementat posteriorment quan el sentit visual s'afegís a l'anterior coneixement ofert pel tacte(41). Aprofitant l'esment a Miró, re-produïm unes ratlles de les inèdites Memòries íntimes del seu company E.C.Ricart:

"L'esforç del senyor Galí, la influència de Cézanne i la seva gran passió van fer-li observar l'espectacle de la Naturalesa d'una manera nova, i Miró s'extasià amb la forma dels objectes fins arribar a analitzar els més petits detalls i plasmar-los d'una manera altament raonada i decorativa" (42)

Notis l'ènfasi en els qualificatius de raonament i decoració amb què es defineix la representació mironiana, recordant-nos la general intenció de restablir la intel·ligència en una pintura que, malgrat tot, vol persistir en la seva funció més essencial. Aquesta mateixa cita ens argumenta com la presentació de l'exemple cezannià, si no era quelcom literalment possibilitat per F.d'A.Galí, si més no, la implicació era ben palesa.

Quan el pedagog, ja el 1915, passa a formar part del professorat de l'Escola Superior de Belles Oficis, tornem a trobar una referència explícita al volgut coneixement intern de l'objecte representat; la referència ens apareix mercès a la classe de Realitzacions de l'Escola

"que no era prevista en el pla aprovat per la Diputació, però molt encaixada en el pensament i en el pla ideal de Francesc Galí. Ho fou ell sol a concèbre-la. Van ésser ell i el seu vell deixeble Esteve Monegal, professor de modelatge de l'Escola. Metoditzant la seva tasca el senyor Monegal va tenir la pensada de modelar tota mena de matèries, des del fang al metall (...). I aleshores Francesc Galí va veure que aquella era també una manera de dibuixar o pintar, una preparació inigualable per a penetrar a les formes que després, reproduïdes en un pla de dues dimensions havien de donar la corporeïtat, el volum, la densitat, totes aquelles qualitats imponderables que els bons artistes transmeten a les seves obres a través de les realitzacions amb tots els sentits oberts: "Us imagineu -deia Francesc Galí amb una penetració psicològica singular- la força educadora per al dibuix de la pràctica del repassat en què l'alumne ha de veure l'objecte treballant-lo al revés, des de dins" (...)" (43)

Quan Rafael Benet recorda la seva estança a l'escola d'En Galf (44), dóna també cabdal importància a aquesta "recerca de l'ordre intern de les coses"; el que permet d'actuar segons el coneixement del ritme universal que "coordina totes les coses", en el mateix escrit ja havia apuntat abans que fou precisament Cézanne qui "ens ensenyà a travar el Ritme". Ja havíem analitzat aquesta conferència de Benet -d'on es recullen les presents cites- en tractar del Ritme en l'apartat IV. Malgrat tot no és de més remarcar com Benet, tractant aquest tema, inclou la citació al mestre Galf al costat de Cézanne -afegeix Benet que "l'únic deixeble de Galf fidel a la seva doctrina he estat jo"-. Per argumentar encara més la íntima implicació entre el pedagog i l'exercici cezannià, el mateix Benet, en dir-nos que Galf "amb el seu mètode d'anar del gran al petit per assolir el conjunt, no eliminava sino que sumava el plural en la unitat", ens enllaça amb el testimoni d'un altre deixeble, en Joan Bergós, segons ens remet Enric Jardí:

"Ante el modelo les aconsejaba que centraran la mirada en un punto: el que debía ser el objeto de mayor cuidado de realización a riesgo de dejar a medio acabar, como el desfocado de las fotografías, los bordes de la composición (el mismo concepto de dibujo que tenía Cézanne y que tanto interesó a Gaudí cuando Joan Bergós se lo contó)" (45)

El nucli del pensament de Francesc Galf es veurà resumit en un seguit de conferències intitolades Sessions de Pedagogia del Dibuix i del Color que donà per encàrrec del Consell de Pedagogia de la Mancomunitat. Les conferències tingueren lloc a la mateixa Escola Superior del Gener del 1916 al Juny del 1917. Per mitjà de dues notes aparegudes a la premsa artística documentarem la idea que Galf tenia vers aquella polèmica sobre la conveniència o no del model del natural; comprovant-se com Cézanne no és quelcom estrany a la posició adoptada. El Maig del 1916 escriu, a la revista "Vell i Nou", "les paraules que es podrien considerar resumidores de la llarga serie de conferències":

"Tant se val que el model sigui una estampa, com que sigui un guix, com que sigui un ésser vivent, com que sigui un cos mort o animat. La qüestió és que es faci consciència dins un mateix: és més viva una poma pintada per Pau Cézanne, que una fotografia instantània d'un corredor que pren part en una carrera del Marathon" (46)

La proposta de Galí rau, doncs, en vitalitzar la representació mercès a l'activitat del subjecte; cal no recollir-se en una mera imitació formal rebutjant tota intervenció sino actuar per un coneixement d'apropiació. El següent número de la mateixa revista recull una de les més importants conclusions deduïdes de les conferències:

"A Barcelona s'ensenya massa dibuix. Aquest senyor que sab de dibuix amb regles, amb mides, amb mètodes, i que's creu posseïdor de la veritat, és després el qui es burla d'una obra d'en Cézanne o d'altre gran mestre modern, trobant un braç curt o una cama prima. I ténen raó de burlar-se'n. Tota l'obra de Cézanne o d'altre gran mestre modern qualsevulla no te res que veure amb el dibuix que han après perquè s'els ha ensenyat" (47)

F. Galí no es proposa de narrar als deixebles una fórmula tècnica que per ella mateixa impliqui una excel·lent execució plàstica; Galí dóna un seguit de directrius, que quasi es poden definir més estètiques que no pas tècniques, per a comportar-se plàsticament, éssent ací on hi escau el proper exemple del mestre d'Aix; amb aquesta consideració es justifica la diversitat de factures que resultaren del magisteri del pedagog: "pintores corotianos, cezanianos, clásicos y abstractos" (48).

L'altre gran exponent de la insistent preocupació per la pedagogia artística el trobem en la figura de Francesc Labarta, encarregat d'endagar la tasca de l'Escola Municipal del Districte Vè., d'on eixiren el 1917, el Grup dels Evolucionistes, que al costat dels ja citats Courbets, representàren una de les línies d'actuació, tan teòrica com plàstica, recolzada en el cezannisme més exacerbada.

D'en Francesc Labarta sí que tenim notícia d'una estança a França el decisiu any 1906 (49); pel què no seria gens estrany, que es trobés a París al bell mig de l'esclat de la dèria cezanniana. Concretament sobre el seu mètode pedagògic, aquest coincideix en els seus punts bàsics amb el d'en Francesc Galí: intentar una apropiació del referent mitjançant el seu coneixement.

Francesc Pujols enaltí el sistema de Labarta a través de "Vell i Nou", en un article publicat el Juny del 1917; escriu Francesc Pujols:

"En Labarta presenta una serie d'estudis del volum, problema que ell resol per la sencilla relació de la realitat de les formes amb l'òrgan visual huà, partint del principi de les lleis naturals aplicables al coneixement de la forma" (50)

Si l'analogia de Galí amb Cézanne la trobàvem per la interiorització en el model natural fins esbrinar la seva Estructura; Labarta la construeix sobre la distància, la no-confusió, sobre aquella preocupació constant en Cézanne "de fer sensible la distància real entre l'ull i l'objecte" (51).

La seva tasca pedagògica es traduirà més tard en la dedicació a l'escriptura; el 1944 publica Para comprender la pintura i el 1961 Como entender la pintura ejemplar, textos on es troben encara reminiscències del plantejament dels anys inicials. Aquell desig de materialitzar, de corporeitzar l'aconteixement visual, expressat emotivament per Cézanne i que portà a d'Ors a parlar de les formes que "pesen" enfront les que "volen", romàntic i intacte en el pensament de Labarta:

"Artista pintor es el hombre que no sólo da forma plástica a lo que tiene cuerpo y figura, sino que se la da también a lo que únicamente tiene cuerpo como por ejemplo la luz y a lo que no tiene cuerpo ni figura como el espacio y el tiempo" (52)

La necessitat de sumar una reflexió damunt la base sensible és una idea expressada també per en Labarta (53); la importància de la Tradició i l'estructuració compositiva de l'obra, són altres dades que ens apropiarien el personatge a la lectura que havíem establert com a base de la relació de la teoria artística noucentista amb Cézanne; però potser sigui en la pròpia obra plàstica de Labarta on més fàcilment es pugui documentar la seva implicació amb el pintor provençal. Rafael Benet, tractant el Ritme torna a citar la figura que ens ocupa, tal i com succeí amb en Galí. D'en Labarta diu Benet que:

"el millor de la seva obra (...) és en els paisatges. Concretament i molt especialment en aquells tan travats, tan admirables, realitzats a Centelles vers els anys vint, els quals senten Cézanne. Es dona aquí el cas benèfic, per altra banda observat en d'altres cenacles, dels deïebles que influeixen al mestre. Aquells, influïts per la

corrent -que essencialment no negava la doctrina del pedagog sino que l'afermava-, la qual vers l'any disset envaï per un llarg període els artistes d'avangada d'aleshores a Catalunya, que interpretàren més o menys bé el mestre d'Aix" (54)

Notis com en l'anàlisi de l'autor la influència de Cézanne "afermava" la doctrina de Labarta; influència que efectivament esclata l'any 1917, éssent els evolucionistes i els courbets els màxims responsables; el primer d'aquests grups fóren precisament els "deixebles que influïren al mestre". El que és evident però és que a Labarta no li calgué esperar l'any 1917 per a conèixer el provençal, doncs no fou pas una influència fugissera la que el portà a exercitar-se en el seu model, de tal manera que encara els anys trenta es llegeix la seva vinculació amb Cézanne. La llibreria Catalònia publica el 1931 el llibre Pintura catalana contemporània, excel·lent en les reproduccions d'obra i dedicant un brevíssim comentari a cadascun dels pintors escollits; malgrat la brevetat del text dedicat a Labarta, aquest no eludeix de citar Cézanne (55); el mateix any, des de la revista "Mirador", fins i tot se'l critica per recollir-se excessivament en la ideació compositiva cezanniana, prescindint de les qualitats pròpies de la matèria pictòrica (56); un any més tard, C. Capdevila, en la crítica d'una exposició de Labarta fa notar la permanència de "l'estructuralisme cezannià" (57).

Des de l'any 1915 se celebràven mostres dels alumnes de les diverses escoles sota el nom d'Exposició General Escolar; les conferències esmentades de Francesc Galfí i aquestes exposicions motivaren l'anàlisi dels sistemes educatius. En la nota de la primera exposició general, Romà Jori reafirma la idea que utilitzem com a base d'aquest tema, "argumentava que pintar les impressions és el camí per penetrar en la forma de les coses. I per aconseguir aquest estat era bàsic que s'ensenyés a mirar" (58), acte individual que el portà a criticar la uniformitat de la mostra. Aquesta queixa fou quelcom generalitzat quan s'analitzava l'obra dels alumnes de diferents escoles. El mateix Labarta ho rebutjà en fer la crítica d'una exposició dels alumnes de Francesc d'Assís Nebot: "tots aquests dibuixos, sino d'una mateixa mà, semblen producte d'una mateixa intel·ligència" (59); això era el 1914, poc podia imaginar-se com ell mateix tres anys més tard, rebria la

mateixa crítica en paraules de Joan Sacs, que no pogué deixar de contestar el que li semblaren exagerats ennaltiments en els comentaris de Francesc Pujols (60) respecte el mestre. La inflexible crítica d'en Joan Sacs anava dirigida a totes les escoles, amb el detall d'assenyalar la que considerava excessiva i mal orientada influència de Cézanne:

"L'escola d'en Mallol, successor d'en Galf, a l'Acadèmia Galf tant aquí com a la Casa de la Caritat, on exerceix el professorat de dibuix, no ha pas reïxit millor que les anteriorment esmentades. Els deixebles d'en Mallol no han demostrat saber veure més que amb els ulls d'en Mallol; en cada deixeble d'en Mallol hi ha un Cézanne en embrió, que fins a la mort serà embrionari i que si arribés a eixir d'aquesta embriogènia devindria un pastitxista d'en Mallol (...). El que deiem d'en Mallol es pot aplicar a la pedagogia d'en Labarta (...). Les escoles modernes de dibuix, des de fa més de quinze anys, no han aconseguit de fer avançar ni un través de dit, dels mils i mils de quilòmetres a recórrer en la pedagogia del dibuix" (61)

L'articulista que en el seu moment, d'una forma molt especial, fou dels màxims admiradors de Cézanne, persistia en la idea del mal enteniment que es feia del pintor, considerat teòricament com un exemple de comportament però a la fi après només com a solució tècnica; aquesta és l'embriogènia del cezannisme que denuncia Sacs i que per extensió el fa rebutjar la globalitat dels mètodes pedagògics de quinze anys enrera, és a dir, des de l'Escola d'Art d'en Galf; aquesta negativa consideració no la variaria amb el temps, tal i com demostra el seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia barcelonina el 1932 (62).

El propòsit amb què s'insereix l'exemple cezannià des de les escoles artístiques és, com volíem demostrar en aquest apartat, en ple acord amb els postulats que analitzàvem més amunt: en el caràcter no definitiu del model i en el seu sentit bàsic d'aprehendre's com a actitud o procediment de conducta plàstica. A la fi però, també des de la pedagogia artística, el model cezannià esdevingué un dissortat magisteri.

NOTES VI

- (1) D'ORS, Eugeni .- Pel Cubisme a l'Estructuralisme a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística Núm.111. Barcelona 1-II-1912, i Conversa ibid. Pàgina artística Núm.116, Barcelona 7-III-1912.
- (2) D'ORS, E .- "Alfred Bruneau" a Glosari (1906-1910). Ed. Selecta. Barcelona 1950, p.923, i "Meredith" a ibid., p.1040.
- (3) JUNOY, Josep Maria .- Arte y artistas. Llibreria de "L'Avenç" Barcelona 1912, pp.45-67.
- (4) PLA, Josep .- Homenots (5a. serie) O.C.XIX. Ed. Selecta. Barcelona 1960, p.135.
- (5) JUNOY, J.M .- ob cit, p.47.
- (6) S. .- L'Art Cerebrista a "Revista Nova" I. Núm 1. Barcelona 11 Abril 1914, p.5.
- (7) MOREGAL, Esteve .- Heterogènia a "La Revista" Núm. 28. Barcelona 1916, pp.17-18.
- (8) (GALI, Francesc d'Asís) .- El dibuix excessiu a "Vell i Nou" II. Núm 22. Barcelona 1 d'Abril 1916, p.6.
- (9) JUNOY, J.M .- ob cit, p.82,.
- (10) VALLCORBA PLANA, J .- Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939) a "Els Marges" Núm.13. Barcelona 1978 pp. 33-34
- (11) J. .- "Revista Nova" Núm.38. Barcelona 15 d'Agost 1916, p.2.
- (12) TORRES-GARCIA, Joaquim .- Escrits sobre Art, Ed.62. MOLA 44. Barcelona 1980, p.40.
- (13) JUNOY, J.M .- Josep de Togores (Poema) a "Troços" Núm.0. Barcelona. Imprempta de Oliva de Vilanova 1916.

Poema...

De ple dins la cezanniana tradició.
Amb quelcom de menys i amb quelcom de més.
Car, si be el gran tràgic d'Aix-en-Provence...
(A analitzar un altre jorn).

- (14) Cfr. FARRÉGAS I BARRI, E .- Togores. L'obra, l'home, l'època. Ed. Aedos. Barcelona 1970, p.102.
- (15) "Revista Nova" Núm 1. Barcelona 11 d'Abril 1914, p.11. El negre;
- (16) "Revista Nova" Núm. 4. Barcelona Maig 1914.

- (17) SACS, Joan .- Les Natures Mortes de Pau Cézanne a "Revista Nova" Núm.22. Barcelona 3 Setembre 1914, pp.9-11.
- (18) FAUVE, Elie .- Paul Cézanne a "Revista Nova" Núm. 22, Barcelona 3 Setembre 1914, pp.12-14, i Núm.24. 17 Setembre 1914, pp.4-6.
- (19) SACS, J .- Carles Guerin a "Revista Nova" Núm.6. Barcelona 16 Maig 1914, p.5.
- (20) SACS, J .- El tema a "Revista Nova" Any II, Núm.33. Barcelona 20 Maig 1916, p.2-4.
- (21) Cfr. Paul Cézanne M.E.A.C Madrid 1984, p.27.
- (22) ARAGAY, Josep .- La Pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1916.
- (23) CIRICI, Alexandre .- J.Aragay, energia, programa i evasió a "Serra d'Or". Montserrat 1968, p.145.
- (24) RAFOLS, J.^r .- "La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat" de Josep Aragay a "La Revista" Núm.21. Barcelona 1916, pp.12-13.
- (25) Josep Aragay Arts Plàstiques a "La Revista" núm.8. Barcelona 1916, p.15.
- (26) FOLCH I TORRES, Josep Maria .- Una Exposició d'Art Francès a Barcelona a "La Veu de Catalunya", Pàgina artística Núm. 328. Barcelona 27 Març 1916.
- (27) FOLCH I TORRES, J .- Davant dels mestres impressionistes francesos a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística Núm. 198. Barcelona 9 d'Octubre 1913.
- (28) SACS, J .- La querella de la Pintura (Pro-impressionisme) a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística Núm.201. Barcelona Octubre 1913.
- (29) FOLCH I TORRES, J .- La querella de la Pintura (Sobre un article de J.Sacs) a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística Núm.203. Barcelona Octubre 1913.
- (30) FOLCH I TORRES, J .- La Xena. Exposició de les Arts i els artistes a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística Núm.335. Barcelona 15 Maig 1916.
- (31) SACS, J .- L'Art d'En Francesc Vayreda a "Revista Nova" Núm. 43. Barcelona Octubre 1916, p.3-4.
- (32) CAPDEVILA, J.M .- Francesc Vayreda Monografies d'Art. Barcelona 1926, p.10.

- (33) VAYREDA, Francesc .- Tècniques a "La Revista" Any II, Núm.25. Barcelona Octubre 1916, p.16.
- (34) VAYREDA, F .- Tècniques a "La Revista" Any II. Núm.27. Barcelona 1916, pp.12-15.
- (35) Cfr, MIRALLES, Francesc .- L'època de les Avantguardes. 1917-1970. Vol.VIII. Història de l'Art Català. Edicions 62. Barcelona 1983. p.44.
- (36) Cfr, GALI, Alexandre .- Ha. de les Institucions i Moviment Cultural.1900-1936 Llibre Vè. Ensenyament Técnico-Artístic. Moviment Artístic. Fundació Alexandre Gali. Barcelona 1982, p.33.
- (37) Ibid.- p.55 i p.62.
- (38) Ibid.- p.13.
- (39) Alexandre Gali dona la fundació de l'Escola el 1902. Ibid. p.14, i JARDÍ, Enric el 1909 Francesc Gali, figura clave del "Noucentisme" a "Artes Plásticas" Núm.11. Barcelona Set-Oct. 1976, p.59.
- (40) CIRICI, A .- Jaume Mercadé. El pintor de la terra i de les coses a "Serra d'Or". Montserrat.1964, p.32.
- (41) L'anècdota ens la trobem en diversos llocs, com exemple el mateix article de Jardí citat en la nota (39).
- (42) Cfr. PI DE CABANYES, Oriol.- E.C.Ricart i J.Miró entre Noucentisme i Avantguardisme a "Serra d'Or". Montserrat 1977, Núm.219. pp.810.
- (43) GALI, A .- ob cit, p.39.
- (44) BEIET, Rafael .- El Ritme Universal Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona 1969, p.4, p.17 i especial/pp.36-37.
- (45) JARDÍ, E .- ob cit, p.59.
- (46) "Vell i Nou", Any II. Núm.21. Cfr. GALI, A ob.cit p.59.
- (47) Veure nota (8).
- (48) JARDÍ, E .- ob cit, p.61.
- (49) BENAVENT DE BARBERA I ABELLO, Pedro .- Evocación del maestro Labarta Real Academia de Bellas Artes San Jorge. Barcelona 1966, p.12.
- (50) PUJOLS, Francesc .- Nova Escola de Dibuix a "Vell i Nou". Núm.44. Barcelona 1 de Juny 1917, p.418.
- (51) DORAN, M (ed) .- Sobre Cézanne. Gustavo Gili. Barcelona 1980, p.121.
- (52) LABARTA, Francesc .- Para comprender la pintura. Edicions

Dolmen. Barcelona 1944,p.19.

- (53) LABARTA,F .- Como entender la pintura ejemplar Cfr. BENA-
VENT,P. ob cit p.24.
- (54) BENET ,R .- ob cit p;17.
- (55) Pintura Catalana Contemporània. Llibreria Catalonia. Barce-
lona 1931, p.XXXIII.
- (56) GIPREDA,Màrius .- Exposicions a "Mirador". Núm.144. Barce-
lona 5 de Novembre 1931, p.7.
- (57) CAPDEVILA,C .- Francesc Labarta. a "La Publicitat". Barce-
lona 30-XI-1932,p.5.
- (58) Cfr. MIRALLES,F ob cit p.47.
- (59) "Revista Nova". Barcelona 6 d'Agost 1914,cfr. GALI,A ob
cit p.56.
- (60) Veure nota (50).
- (61) SACS,J .- La Pedagogia del Dibuix a "Vell i Nou" Núm.52.
Barcelona 1 d'Octubre 1917, p.578.
- (62) ELIAS,Feliu .- De l'ensenyament de les Belles Arts .Acte
de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Dis-
curs llegit en la sessió cel.lebrada el 23 de Desembre de
1932. Barcelona 1932.

VII. El 1917, un any crucial.

El 1917 coincideixen una sèrie de fets absolutament de terminants per a l'evolució del cezannisme en la pintura catalana. De fet, els aconteixements que perfilen la figura d'aquesta - data són cita obligada per a qualsevolga revisió sobre l'Art català contemporani.

El 1917, amb motiu de la mort de Prat de la Riba, es fa palès un - inici d'erosió del moviment noucentista que restarà orfe de la - figura cohesionadora dels diferents àmbits d'actuació; el mateix any, se celebra l'Exposició d'Art Francès; es funden les importantíssimes associacions del Grup del Evolucionistes i L'Agrupació Courbet; l'avantguarda comença a disposar d'un notable paper en el conjunt de la palestra artística; Feliu Elias publica La - pintura francesa moderna fins el Cubisme i finalment, després del període encetat el 1911, és a dir, amb un temps suficient per a - comprovar el modus d'aprehensió del model cezannià, trobem ja les primeres crítiques certament severes al cezannisme en paraules - de Martí Casanovas. Com es veu, és aquest un any absolutament dinàmic i complex, doncs no és gens fàcil d'esbrinar quin rera fons enllaça totes aquestes manifestacions per a fer-les eixir en el - mateix moment. La lectura de Cézanne, o més exactament l'actitud davant el cezannisme, es veurà implicada en aquesta xarxa d'esdeveniments.

VII.1. L'erosió del moviment i les primeres crítiques serioses al cezannisme.

Amb En Puig i Cadafalch, successor en la presidència de la Mancomunitat de Prat de la Riba, s'inicia un progressiu distanciament entre la classe política dirigent i el grup que fins aleshores - n'era el suport cultural. J. Torres-Garcia veurà rebutjades les - pintures del Saló de Sant Jordi en el Palau de la Generalitat, - que el 1911 li encarregà Prat de la Riba per consell d'Eugeni - d'Ors, el propi d'Ors finirà definitivament la seva vinculació - amb la classe dirigent catalana el 1920; el 1926 seria desplaçat

J. Folch i Torres. Aquest distanciament no suposa pas una debilitació del lligam establert entre els intel·lectuals i la burgesia, la relació continua éssent necessària però amb una nova actitud des d'aleshores; nosaltres assenyalarem ací com les primeres crítiques al "paganisme" -aquesta era l'acusació feta als plàfons de Torres-Garcia i el veritable motiu que provocà la dimissió d'E. d'Ors- són símptomes significatius del reclam que benaviat es farà des de la teoria artística: la definitiva recuperació d'uns continguts específics. Ens movem en una doble vessant: del concepte paganisme; per un costat, com constatació verbal d'un judici moral; però per altre, com sinònim de representació mancada

de contingut, el que no deixa d'ésser una acusació originada en una certa posició ètica. El paganisme doncs l'entenem com un argument eixit aleshores per a iniciar el restabliment de continguts a la imatge que fins ara s'ha anat construint sense atributs. Es en aquesta línia que cal situar les crítiques al cezannisme, tal i com, en certa mesura, s'avisava des de l'inici (la natura morta enfront la natura viva, segons la glosa orsiana); però és ara, constatada l'adopció definitiva del model que l'avís esdevé, en el seu cas crítica. Al costat però ens trobem amb l'aparició de les noves generacions de pintors que sense miraments ennalteixen Cézanne com exemple absolut, conscientment allunyats de la doctrina literalment noucentista però sense un enfrontament directe.

Aquesta crítica als cezannistes per manca de contingut accionarà veritablement, quan, al voltant de l'any 1919-1920, es reconduïxen els postulats cap a una italianització que facilitarà la tasca del bateig ideal per a tota representació; aquest procés l'esmentem ací com a acte que inicia ara la seva determinant presència. Els joves pintors cezannistes sí que es donen a conèixer ara, motiu que intensificarà la duresa de les crítiques.

Tant el Saló dels Evolucionistes com l'Agrupació Courbet, fundats ambdós el 1917, exposaran per primer cop el 1918; amb ells, i un xic més tard amb el Saló Nou Ambient, la corrent cezannista prendrà una força vigorosa i durable. Malgrat tot, abans d'aquest esclat -com en certa mesura vol demostrar aquest estudi- ja hi han prou circumstàncies que permeten de considerar el cezannisme com quelcom ja arrelat. El mateix 1917, per exemple, Jaume Mercadé exposa a les Galeries Laietanes, mostra que li suposa l'entrada triomfal al conjunt de la plàstica catalana; el que es llegeix -

en el rera fons de l'exposició no és altra cosa que "la manera cézanniana de veure les coses i de construir l'obra" (1); al costat, Josep de Togores presenta, també el 1917 al Saló de "La Publicitat", "els seus paisatges cezannians d'Orrius" (2).

El 1917 suposa doncs, i no sols per l'aparició dels evolucionistes i anàlegs, la constatació absoluta de l'implantament del cezannisme. El coneixement de Cézanne i les citacions de la seva obra es troben un grapat d'anys enrera, és ara però quan l'eclosió és absoluta. Quan Rafael Benet recorda aquells dies ens notifica el mateix:

"Ricardo Canals, hacia 1919, ya de tiempo aclimatado en Barcelona, sintió la influencia de Cézanne, que se manifestava especialmente en sus paisajes de Piera en una forma que no había acusado en París. Era aquella la hora, tal vez ya desde 1916, en que el cezannismo - "en su interpretación ante el natural" había hecho irrupción en Catalunya, especialmente por conducto de Francisco Vayreda, Francisco Domingo y Rafael Benet" (3)

Després dels consells iniciats aïlladament el 1906, i després de la mostra de Sunyer el 1911, Benet considera que l'adopció del model ha estat encertada: no s'imitava formalment l'obra de Cézanne sino el seu procedir davant el natural, i concretament ell es considera un dels artífexs de l'èxit. Les crítiques de Martí Casanovas semblen dir justament el contrari. Abans però d'analitzar-les, fem unes breus referències al cas de Joan Miró, que és també per aquestes dates que es dona a conèixer, i d'una manera gens aliena al model cezannià. Comprovem en tres cites successives - quina és l'evolució del jove Miró en aquest tema. El 1917, Miró remet una carta al seu amic íntim E.C. Ricart, company a l'escola del mestre Galí:

"(...) l'instint triomfarà per sobre de tot, en contra de nosaltres mateixos, com Cézanne al volguer fer pintura seriosa i obtenir medalla a una exposició oficial" (4)

La ingènua admiració que Miró manifestava per la figura i l'obra de Cézanne es traduiria ben aviat, en la seva primera exposició - el Febrer del 1918 a les Galeries Dalmau, en una clara influència.

J.F.Ràfols ho recorda:

"Los jugadores de cartas en Monroig, obra en que, como en otras varias que por aquel tiempo produjeron jóvenes - pintores catalanes, se percibe la profunda influencia - que entre nosotros hubo determinado Cézanne y lo que - hasta 1918 de Cézanne derivara" (5)

Abans de passar a engrossar les files avantguardistes, Miró és - doncs de ple dins la corrent cezanniana. Ho fou però una filia - ció llarga, el 1919 escriu que:

"(...) la tradición francesa se ha roto. Aquella lluvia de colores y luz de los grandes impresionistas recogida por el clásico Cézanne para hacer con ella obra de Museo se ha estancado" (6)

El Miró cezannià cal situar-lo doncs, justament, al voltant de l'any 1917, durant el seu lligam amb els Courbets i en el període d'eclosió del cezannisme més exacerbat.

Un seguit de dades semblants a aquestes que ens documentàven el cas de Joan Miró, superficialment esmentades fins aquest punt del treball, constàten l'existència, abans de les noves generacions del 1917, del cezannisme en la pintura catalana, corrent que des de l'exterior és també observada: el Març d'aquest mateix any, des de Madrid, Juan de la Encina lamenta que la influència cezanniana - resti tan absolutament reduïda en el conjunt de la pintura espanyola:

"Fuera de Barcelona, donde Cézanne está ejerciendo notable influencia, y algo en Bilbao, en España no tenemos - noción de ninguna especie sobre la obra de este maestro moderno " (7)

Recentment, Rafael Alberti ens ha recordat com a Madrid hagueren d'esperar l'arribada de Daniel Vázquez Díaz, com a professor de l'Acadèmia de San Fernando, en el 1919, per a descobrir minsament l'efluvi cezannià en la concepció i composició del paisatge (8). Malgrat el fàcilment localitzable de la influència del pintor d'Aix, era aquesta, a Barcelona, tant palesa que ens permet de trobar les primeres actituds crítiques en el mateix any de l'escrit de Juan de la Encina.

En dos articles,practicament consecutius,Martí Casanovas llença unes severes acusacions als pintors cezannistes. El primer apareix el febrer del 1917 amb el títol genèric de Notes marginals (9),on inclou dues parts: la primera,amb el subtítol "Dels estils",defineix el concepte d'estil com una necessària repetició de formulismes en el moment inicial del procés artístic; una repetició de la forma modelica escollida,així com una imitació - del mètode pel seu tractament,que en darrera instància haurà de determinar,després del període d'aprenentatge,un valor propi,un nou estil que és l'autèntica creació. "Si la forma és l'esperit mateix,una repetició de la forma dona l'esperit",oferiment que capacitarà per a una acció ja individual. La concepció es doncs en ple acord amb el tema de construcció de models segons el propòsit noucentista; amb la matització que Casanovas llegeix - la imitació formal inicial com un important aprenentatge per a què el jove artista es construeixi el propi comportament estètic que accionarà les seves obres. Fins aquí justifica l'adopció del model cezannià,sempre amb la intenció d'esbrinar "l'esperit" que possibilita la creació de les formes,per actuar després plàsticament segons el dictàmen propi de l'hipotètic deixeble. La segona part de l'article és una queixa per la constatació de la manca d'alliberament envers el model,per l'errònia lectura definitiva del model quan aquest només cal que es prengui com a exemple d'un eficaç procedir:

"Li arriba a l'Impressionisme un moment en el qual viu solament de recursos i solucions tècniques pre-establertes i formulades; adoptant-les,d'una manera inicial escudant-se en el seu prestigi,i valent-se de la seva condició definida i conclusiva. Movent-se d'una manera atàvica,conservadora,i fent un objectiu de la repetició d'aquelles solucions.

Fent d'aquesta repetició un objectiu i una conclusió -és cosa corrent,i a ningú escandalitza ja,el parlar d'una pintura a lo Renoir i a la manera de Cézanne-, i escudar-se en una manera prestigiosa,i amb una negació absoluta de tota valor personal,viure a laombra d'aquest prestigi. Perque la forma que quan l'impressionisme obra vivament i intel.ligent és l'essencial,aquí esdevé solament matèria on emplaçar i donar lloc a aquell formulisme i on resoldre aquella repetició. Matèria plasmable,un simple pretext. Per a Cézanne la forma és un objectiu,és l'essencial de l'obra ; per a un seguidor de Cézanne,és un recurs per a donar lloc i tema a aquella repetició. Adhuc nomenant-se a

ells mateixos, aquests repetidors de Cézanne, formulistes. També per a Cézanne la visió és quelcom de substancial i viu, però aquesta condició substancial desapareix en el seu repetidor. Que no veu les coses sino a través d'una manera i d'un recurs de solució - tècnica".

Casanovas, amb aquesta diferenciació entre Cézanne i els imitadors, ja no s'atura pràcticament en considerar la representació cezanniana com quelcom no definitiu; Cézanne apareix com un indiscutible amagatall de prestigi. L'ennuig de l'autor eix al comprovar ja no el nul desig de superar Cézanne, sino al mal enteniment del mestre, centrat exclusivament en copiar el resultat formal i no el procediment.

Casanovas dóna com origen d'un veritable estil, el moment en què la repetició "deixa d'ésser orgànica per a devenir estructural", quan el referent no és contemplat ja com organisme i quan la representació ja "no te res que veure amb el fet motiu de la descripció"; és a dir, quan s'actua igualment que el model però amb una nova intuïció. Els cezannistes que són objecte de les seves crítiques no ténen altra finalitat que imitar la solució tècnica del pintor referencial, i molt menys encara, actuen segons el seu ver procedir: la visió desapareix, amb la qual cosa s'impossibilita la veracitat d'aquell objectivisme unànimement desitjat.

El Març del mateix any, M. Casanovas incideix sobre la mateixa qüestió i aquest cop amb un exemple concret d'aquest mal procedir: el pintor Domènec Carles; l'elecció no deixa d'ésser curiosa si recordem com el propi D. Carles reproduïa, el 1911, els consells de G. Lecompte de no escudar-se en la imitació formal de Cézanne (veu re apartat V.); i després, el 1920, en dedicar un article a Cézanne - inclòs en el llibre Memorias de un pintor - no dubtaria Carles en afirmar que la influència del pintor d'Aix és una manera de sentir només, i que el pintor interessa "porque da un camino. Sus obras son una enseñanza y de ellas se pueden aprender muchas cosas (...). Su obra es doctrinal" (10) sense defensar, com demostra la citació una imitació directa del resultat de l'obra cezanniana. Casanovas però llegeix l'obra de Carles d'una altra manera:

"(...) Renoir o Cézanne, són impressionistes, no són però l'Impressionisme.

Darrera d'ells, objectivistes i amb una visió de les coses substancial i plena, intel·ligent, vénen ja els repetidors de solucions i formulismes. Per aquests l'element inicial, i el punt de partida, està en aquesta repetició de solucions: ells no veuen les coses si no és a la manera de Cézanne o de Renoir, i les fórmules i solucions tècniques són per a ells, no una conclusió i un element al servei i disseny de la intel·ligència, i arma d'aquesta, ans altrament l'element obligat. Això és, perfectament, un academicisme: ço és una adopció i repetició de solucions, d'una manera morta i mecanitzada, perfectament atàvica, perquè no obeeix a cap interès viu i substancial. (...)

En Carles és d'aquests (...) és entre nosaltres l'espectacle vivent i actual de una agonia" (11)

El cezannisme esdevé paulatinament una solució formal que se sistematitza, provocant l'enuig des de la teoria i la crítica, i això succeix ja a l'inici de l'any 1917, pel què és de suposar un ulterior increment del rebuig al saber de l'immediat procedir de grups com els Evolucionistes. Es doncs un bon moment per veure quines són les opinions que es vésen davant la presència, per primer cop a Barcelona de dues obres de Cézanne a l'Exposició d'Art Francès.

VII.2. L'Exposició d'Art Francès.

El 1917 se celebra a Barcelona l'Exposició d'Art Francès mercès a la proposició d'un amplíssim grup d'artistes -entre els quals hi signen Sunyer, Aragay, Hugués, Carles i Humbert- a l'Ajuntament de Barcelona i a la Junta de Belles Arts de la Mancomunitat. L'esdeveniment, bo i el seu fonamental caire artístic, no deixa d'ésser una manifestació política en favor de la causa francesa en la primera Gran Guerra.

L'Exposició permet de mostrar per primer cop a Barcelona obres de Cézanne; no així de l'impressionisme, doncs ja el 1907, en la Vena. Exposició Internacional de Belles Arts, hi ha una sala dedicada especialment a aquest moviment francès; allí els artistes catalans pogueren gaudir de tres obres de Manet, vuit de Monet, quatre de Morisot, vuit de Pissarro, vuit de Sisley i el mateix nombre d'obres del, també tan citat Renoir (12). Sembla ésser que

Alexandre Cortada fou l'encarregat en aquella ocasió d'organitzar la mostra, dada que és del nostre interès si pensem que Cortada, en els darrers anys del segle passat envià un seguit de cròniques des de París per "L'Avenç" (en la seva segona època) on es manifestava ja un positiu judici per l'obra dels impressionistes francesos (13), superant la visió del moviment que fins aleshores havien importat a Catalunya R. Casas i S. Rusiñol. En la revisió del moviment cultural català que realitza Alexandre Galí, l'autor no dubta en assenyalar que "en aquella exposició famosa es va liquidar l'època Casas-Rusiñol i aquests dos artistes quedaren reduïts al seu veritable valor" (14). L'Exposició realitzada deu anys més tard culminaria aquella primerenca admiració a Barcelona per l'Art francès.

Per Alexandre Galí l'Exposició fou "una tria pedagògicament ordenada i variada de l'art francès, però sense la força educativa i allisonadora que va tenir l'aportació a l'Exposició de l'any 1907" (15); si aquesta pot ésser, efectivament, la conclusió, no és menys cert que abans de la seva inauguració es reclamava als responsables de l'organització que s'hi inclogués una completa representació dels mestres impressionistes francesos, i especialment de Cézanne; finalment no succeí així i com es veurà, provocà alguna que altra queixa, bo i que tothom es congratulés per la realització de la mostra. L'Exposició fou oberta al Palau de Belles Arts des del 23 d'Abril fins el 5 de Juliol. A la Sala de la Reina Regent hi trobem: Renoir, Courbet, Degàs, Manet, Seurat, Sisley, Pissarro, Rodin... i Cézanne, d'entre altres.

Veïem ara les notes que s'escrigueren quan tot just es confirmava la realització de la mostra. El Març del 1916, J. Folch i Torres es felicita per l'aconteixement anunciat, però posa l'accent en avisar sobre el que endevina podria ésser una exaltació cega; per J. Folch i Torres el constructivisme del nou art francès, derivat de l'obra cezanniana, és només una coincidència casual amb la corrent iniciada a Catalunya, pel què cal doncs no deixar-se emportar per imitacions que desviarien del veritable camí doctrinal (16); tres mesos més tard Joan Sacs, sense el temor que determinava l'escriptura del seu col·legi, demana al comitè organitzador:

"Que's logri fer venir una representació íntegra, o lo més aproximadament íntegra que's pugui, dels clàssics de la pintura moderna, això és: els mestres de l'Impressionisme i Cézanne" (17)

Exactament la mateixa proposta, i d'una forma més explícitament referida a Cézanne, escriu J. Polch i Torres, el que no deixa d'és ser curiós després d'aquell avís inicial, un mes abans de la inauguració:

"Demanarem a Cézanne, qui fou dins de l'Impressionisme el representant gloriós de l'esperit del Migdia, de l'objectivisme que, fugint de la fórmula nòrdica de "les coses nedant dins la llum", senyalava el principi de les "coses existents amb la llum", segons la realitat llumínica dels nostres països proposava. Profunda sed de realitat per a la qual la França havia donat l'aigua des de L'Escola de Barbizon i en la qual creixia i es feia frondós i fecunde l'Impressionisme. L'Impressionisme triomfant definitivament en nosaltres en aquelles "rutes que tomben", de la Provença, que Cézanne posa en les seves teles" (18).

La proximitat de l'aconteixement; junt amb la constatació de la notable influència de Cézanne entre els joves pintors, possibilita el to menys dramàtic de l'escrit de Polch i Torres en relació a la cita anterior del mateix autor.

La possibilitat de gaudir directament de l'obra del provençal és una ocasió perfecta per a ennaltir-lo en el seu grau exacte. La realitat però no facilitarà aquest projecte i en la mostra trobem només dues obres del pintor, secundàries en el conjunt de la seva producció. La revista "Vell i Nou" que durant tot l'any 1917 va anar reproduint una selecció d'obres de l'Exposició, amb un comentari dels principals artistes; quan arriba a Cézanne manifesta la seva indignació. En el comentari només es reprodueix una de les obres: L'Istiu a Auvers; en la nota s'explica el motiu:

"L'obra d'en Cézanne no està prou representada en aquesta retrospectiva: hi manca tot, hi manquen les seves figures, les seves natures mortes, els seus paisatges, les seves aquareles, les seves mitologies i retrats, i en cada una d'aquestes especialitats les diferents modalitats.

Aquí a Barcelona no es coneix quasi res d'aquest pin-

tor i, per tant, aquestes dugues obres no diuen res a la majoria de públic. Així doncs el millor a fer semblava l'abstenció: no publicar-ne reproduccions. Però heus aquí que una d'aquestes teles oferia aquesta particularitat d'ésser sols començada, de mostrar ingènuament l'inici del treball del pintor, la captació processiva de la seva personal visió del paisatge; dels objectes, això és, una ensenyança curiosíssima per als coneixedors escassos d'avui-en-dia i pels més nombrosos de demà" (19)

Certament curiosa la nota, cal situar-la de ple dins la línia del volgut estudi del procediment i actitud de Cézanne davant el natural, amb la satisfacció de poder gaudir del seu resultat plàstic en un estadi concret del procés artístic. Aquesta opinió vers l'obra del pintor es remet, en definitiva, a ennaltir concretament el mecanisme de formalització de Cézanne, d'on es derivarà el cezannisme tècnic tant del desgrat dels teòrics; d'altres opinions doncs es podran contraposar a aquesta; abans però, veure'n una altra que manifesta la mateixa decepció per la minsa obra cezanniana present a la mostra; aquest cop en boca de Domènec Carles, el cezannista atacat directament per Martí Casanovas com veïem més amunt:

"Cézanne està mal representat, si bé les teles actuals permeten comprendre la profunditat i raresa de tons de la paleta del gran mestre provençal. Són aquells seus dos humils paisatges una revelació per aquesta nostra terra de paisatgistes, malgrat no ésser obres capdels de Cézanne" (20)

Per mitjà de les notes que provocà la mostra, i concretament la presència de les obres de Cézanne, podem anar seguint el que és el fil bàsic de la lectura teòrica del provençal. Joan Sacs - torna a escriure un article sobre l'Exposició una setmana després de la seva inauguració; i en concordància amb la seva teoria estètica, no dubta en afirmar que en les obres exposades a la Sala de la Reina Regent (on s'acullien les obres de Cézanne) "hi ha la pura realitat" (21), persistint doncs amb la lectura que de Cézanne feia el 1914 en l'article citat en el seu moment (veure apartat VI.); Sacs presenta Cézanne com exemple d'apropament essencial a la Realitat, sense actituds morals i mitificadores, comportament modèlic i cimal de la plàstica; així cal llegir

lo, diu, i no com a model de factura tècnica. L'apropament a la pura realitat és però tasca molt difícil, i de més difícil accés encara que la sensació impressionista; per això espera l'autor - que la mostra sigui "ben aprofitada" i se sàpiga veure la magnificència d'aquesta actitud estètica. Malgrat aquest expressat desig, les respostes reals que es donaran a aquesta possibilitat feran enutjar a Sacs, que finalment, respondrà a l'enquesta de "La Revista" que L'Exposició "no ha sigut un èxit de comprensió sino de snobisme" (22).

Ja havíem vist però com calia considerar Sacs notablement distanciat de la teorització més general. I aquesta tampoc vol desaprofitar l'ocasió per reafirmar el caracter profitós, però no definitiu, de l'obra de Cézanne; en aquesta línia enumerarem dos exemples: un marcarà la necessitat de superar Cézanne per assolir el projecte on es vol un art que accioni directament sobre l'entorn; l'altre, assenyala la necessitat d'anar més enllà del pintor d'Aix per motius que s'insereixen literalment en la definició que el noucentisme dona a la plàstica.

El primer exemple es recull, altre cop, en paraules de J. Folch i Torres; l'articulista enalteix la consecució per part de la pintura impressionista (referint-se concretament a Renoir i Cézanne) d'un nou objectivisme que ha revitalitzat la realitat de les coses, però es pregunta tot seguit:

"Si el moment artístic modern vol dir "Pintura" reduint l'acció de les arts a la superfície limitada pel marc d'un quadre o s'ha d'estendre fins l'entranya de les realitats materials que s'agiten a l'entorn de l'home per a elevar-les a una vida estètica perfecta. Si l'esperit de l'artista ha d'anar a l'espectacle de la realitat per a elevar-la a obra d'art o ha d'anar a la realitat mateixa i fer d'ella una Harmonia" (23)

El classicisme cezannià remet la figura de l'artista a un únic compromís, vital però solitari, amb la mateixa pintura; insuficient doncs per un art que es vol amb capacitat i funció cohesionadora de la realitat fins i tot social.

El segona exemple enunciat el trobem en la resposta que Josep de Togores donà a "La Revista" amb motiu de l'Exposició; un Togores que, recordem-ho, el mateix any exposava una obra del tot cezannià al Saló de "La Publicitat":

"(...) cap reacció, cap intent benhaurat de noucentisme. Llevat La Fresnaye i Matisse -ambdós mal representats- generalment es redueix més a pastitjar l'estil de Cézanne que a la comprensió de la seva visió. Dins la tradició francesa hi han dugues branques pictòriques. Una té el seu representant en el gran Renoir. L'altre en el gran Ingres. Cézanne és el centre. (...).

L'endarreriment nostre que sols creu rutinàriament el que per consagrat ja no contreu responsabilitat, i en el que l'Impressionisme ha donat com a secret de la pintura, ens fa hostils, no sols a les últimes tendències sino fins a tota continuació de Cézanne. I es dóna el cas que aquí es discuteixen tendències -el mateix Cezannisme- quan a França ja han estat abatudes. (...).

Els estudiosos de Cézanne, al veure l'intensitat formal que assolía en algunes de les seves obres, es digueren: per què nosaltres no aconseguirem en la forma el que els impressionistes en el color, ço és: dur-la a la seva màxima expressió?. El pas era fermissim. Cézanne ho preveia: "Je suis le primitif d'un art nouveau". Es començament i no fi, com ens el donen generalment per aquí; barboteig dolorós -genialment eloqüent, això sí- però no joiosa plenitud" (24)

El tema de la visió cezanniana es reapren precisament per la manca de comprensió de què n'és objecte; l'actitud estètica del mestre continua éssent la pedra de toc en la seva concepció modelica, però encara és més important assenyalar la necessitat de la seva superació, acte que tampoc aconsegueix de realitzar cap de les obres que exemplifiquen la diversitat d'opcions de l'Exposició; les que sí evidencien la seva implicació amb Cézanne es redueixen a un exercici d'especulació formal sobre la base de la sintaxi del pintor. Togueles, per aquestes dates coneix ja prou bé el cubisme i d'ell li mereix respecte el camí iniciat superant

l'obra del provençal, malgrat que l'opció es veu també reduïda, bàsicament, en la base formal de Cézanne. Això però no el dificulta per a comprovar que en la plàstica catalana Cézanne s'ha après com a fi, mentre que la nova avantguarda, contràriament, l'enten com a inici de noves creacions.

Es també amb motiu de l'Exposició d'Art Francès que E. D'Ors escriu les tres gloses (25) on tornem a topar amb una sincera exaltació "a la potència de veure les coses" amb què pintors com Courbet o Cézanne alligonen a les noves generacions; models de la -

veritable tradició, la dels "pintors-pintors", els "estructuristes" que posseeixen el pervenir perquè en ell "hi ha la veritat". La minsa representació de Cézanne en l'Exposició fa - concordar d'Ors amb les opinions de la revista "Vell i Nou" i de D. Carles: "la quarta tradició [els estructuristes] l'exposició no la hostatja".

Es molt interessant de remarcar en aquesta glosa orsiana com demostra, encara d'una manera prou tímida, l'inici d'un procés des de la literatura artística per italianitzar Cézanne. Evidentment, la cultura humanística del renaixement italià és una fita modelica en tot moment; però és ara quan, aprop ja del procés d'italianització més acusat del Noucentisme i quan França apareix com una zona excessivament fèrtil per a les avantguardes, quan el moviment inicia el seu viratge cap a Itàlia sens voler per això oblidar el profitós exemple de Cézanne. Jiu J. d'Ors que aquesta veritable tradició dels pintors estructuristes, on inclou Ingres, Courbet i Cézanne, "no és propiament francesa; és la italiana de Renaixement". Es clar que aquesta és una cita encara poc contundent per a poder parlar d'una italianització de Cézanne, però sí que n'és una mostra de com, justament per aquesta data, s'inicia aquesta lectura. Això ens ho confirma, ara, en Josep Aragay, el màxim representant de la línia italianitzant del moviment noucentista, al contestar a "La Revista" un pensament ben determinant sobre el caràcter de la pintura de Cézanne:

"Renoir em sembla el veritable encarnador de l'art nacional de França, fet de una dolçura infinita. Cézanne em sembla el més llatí, que enyora en la vibració de la llum la majestuosa estabilitat dels cossos i la cerca reaccionant a França contra les característiques més pròpies de l'art francès.

Per això Cézanne, en els darrers temps, influència tant el nostre esperit. Ens influeix i ens domina, però potser una mica perquè ens dona la raó.

Els impressionistes (...) varen dur una cosa nova al patrimoni universal, però aquest esforç els va allunyar de la tradició amb totes les maravolloses i definitives adquisicions del passat.

Aquest deu ser el motiu de la reacció de Cézanne en ple moviment impressionista" (26)

Curios doncs de comprovar com el màxim representant del corrent italianitzant recull el model de Cézanne com quelcom absoluta-

ment compatible amb la seva doctrina. Això no fa pas emboirar - el fet, més o menys general i generat per l'Exposició, de què els personatges del conjunt de la palestra artística prenguéssin posicions en la polèmica "França versus Itàlia" -segons paraules de Francesc Miralles (27)- ,però sí fa pensar que Cézanne se situa per damunt d'aquesta divisió de criteris. Aquella opinió intel·ligent en què s'expressà en Josep Aragay, reivindicant la "llatinitat" de Cézanne, s'oposa a la manca d'agudeses que demostrà Rafael Benet en la crítica del llibre d'aquell El Nacionalisme de l'Art (1920); Benet considera perjudicial, per la pintura catalana, l'exemple d'Itàlia perquè a França, diu, hi ha l'immillorable-model, tan "vivament humà de Cézanne" (28). Es segur doncs que Benet no s'havia llegit pas aquell número especial de "La Revista" on es recollia l'opinió de l'Aragay.

Aprofitant l'esment a Rafael Benet, sembla aquest el moment oportú per a citar la única dada que hem trobat que ens notifiqui - una influència directa, sobre la pintura catalana, de l'obra de Cézanne present en l'Exposició. La nota crítica és de Joaquim Folguera, referida a la XIena. Exposició de les Arts i els Artistes:

"Rafael Benet . (...)

"Paisatge" molt bé, però s'hi endevina massa l'obsessió de la pinzellada espadada i de poc gruix de certs paisatges de Cézanne, un dels quals estigué en la passada Exposició d'Art Francès" (29)

Es aquesta la única referència explícita sobre una hipotètica - influència directa de les obres del pintor d'Aix presents a Barcelona; de ben segur que, sense ésser recollides per la crítica, les peces de Cézanne determinaren altres obres.

D'entre els nombrosos espectadors de l'Exposició hi trobem els joves pintors que ben aviat fundarien el Saló dels Evolucionistes i l'Agrupació Courbet; amb ells trobarem un renovat apropament a Cézanne malgrat que a la fi però, no serà tan distant de l'efectuat per pintors tan immersos en el treball plàstic, en el moment de construcció i consolidació del noucentisme, com el paisatgista Iu Pasqual, qui també prengué posició amb motiu de la important mostra del 1917:

"(...) però triomfa per sobre de tots Cézanne, aportant a la pintura una evolució, una renovació estructural que els seus seguidors no ha pogut superar ni tan sols igualar (...)" (30)

VII.3. El Grups dels Evolucionistes i l'Agrupació Courbet.

Les intencions bàsiques generen la formació d'aquests dos importants grups; primerament, el fet d'ajuntar-se per a facilitar així les possibilitats d'actuació; en segon lloc, per a proposar - amb més garanties d'eficàcia un cert avenç respecte a l'estètica noucentista. És important de remarcar aquest aspecte de distancament vers l'art "oficial"; els ingenus projectes idealistes són quelcom fora de lloc en el programa d'aquesta jove generació. Malgrat tot, no hi ha un enfrontament directe amb els seus predecessors; quan Francesc Fontbona explica el replantejament de la generació de 1917 troba una expressió feliç per a presentar la seva filiació: admiradors del noucentisme crític enfront del noucentisme idealista (31). Els mestres són Manuel Humbert, Ricard Canals i Xavier Nogués; la veritat és que al llarg d'aquest estudi es comprova ja com és, majorment, aquesta línia del noucentisme la que fomenta un apropament a Cézanne, no tant aquests tres autors exactament com la globalitat de figures que componen l'associació de Les Arts i els Artistes; tanmateix, també és significatiu comprovar com aquests joves pintors són "lectors militants - de "Revista Nova" " (32), el que reafirma la seva posició francòfila, d'acord doncs amb l'ample ventall d'actituds noucentistes. La posterior fusió de la majoria d'aquests pintors joves amb els de Les Arts i els Artistes, demostra encara la compatibilitat de la seva proposta amb la primera generació noucentista. Les seves disposicions estètiques són també prou significatives: "quasi cap anirà a posicions d'avantguarda i romandrà en un post-impressionisme francès, amb fortes connotacions cezannianes" (33). Efectivament, la implicació d'aquests grups amb Cézanne és notable, i no sols per la factura plàstica -aplicàren una estructura ció constructivista i uns tons terrosos enfront el lluminisme sol rollià- sino també ideològicament. Quan Joan Cortés recorda - aquell moment és ben explícit al marcar la relació:

"Encontraban en Cézanne la más alta ejemplaridad a seguir y el máximo artista moderno a quién venerar entre los universales, como en Monell el más puro y más admirable de los pintores catalanes" (34)

Aquests mots es referien concretament als Evolucionistes -que havien prèls el nom a partir del manifest Art-Evolució de J. Torres-Garcia, però sense cap compromís, senzillament perquè era un mot "que no comprometia a nada" (35)-, el mateix podríem dir-ne de l'Agrupació Courbet, grup eixit bàsicament entre els deixebles de F.d'A. Galí, i que mantingué una notable rivalitat amb els Evolucionistes, més per qüestions socials que no pas estètiques, doncs la intenció era la mateixa, l'enemic comú era el "pompier" i igualment, els Courbets, troben també en Cézanne "la màxima admiració - estrangera" (36) a seguir.

Pel què fa als artistes que s'aplegaren en els grups, en el Saló dels Evolucionistes hi trobem a A. Canadell, J. Cortés, E. Anguiu, J. Serra, A. Sisquella, E. Vergez, i J. Viladomat; amb incorporacions posteriors on cal destacar pel seu cezannisme explícit a Ramon de Capmany i Jaume Guardia. En els Courbets s'hi aglutinen J. Llorens i Artigas, R. Benet, J. Miró, E. C. Ricart, F. Domingo, M. Espinal, i J. F. Ràfols. Per analitzar la relació amb el cezannisme d'aquest grup ens recolzarem, referint-nos als Evolucionistes, a Joan Cortés com teoritzador del grup i a Joan Serra com la nova revelació pictòrica; Alfred Sisquella, com a pintor i alhora compromès també amb l'escriptura, perpetrà arrodonir una imatge prou àmplia del grup. Dels Courbets, esmentats en altre lloc el cas de Joan Miró així com el del mestre comú del grup, en F. D'A. Galí; ens limitarem a centrar-nos en la figura de Francesc Domingo, altre exemple de teoritzador i pintor alhora.

Joan Cortés ha deixat nombroses notícies sobre el Grup dels Evolucionistes, enumerant sempre el que considerava els trets definidors. Ja hem assenyalat la manifesta admiració per Cézanne; al costat i com derivació d'aquest eix central, entenen l'obra com a entitat independent del subjecte i absolutament implicada en la pura visió objectiva, en la realitat del món fenomènic; ja en el nivell de la factura tècnica, l'ús d'una paleta terrosa i l'estructuralisme compositiu uneixen estilísticament als components del grup.

La concepció de l'obre com a una entitat autosuficient es fonamenta en la creença d'unes lleis propies del llenguatge plàstic, d'unes abstraccions (dibuix,color,...) que són els mitjans d'expressió de l'artista. L'objectivisme, com a actitud, es proposa - un apropament perceptiu fidel a la realitat visible, amb el coneixement d'una ulterior intervenció dels mitjans propiament pictòrics per la representació. Així es defineix el sentir plàstic amb què volen actuar els Evolucionistes -segons el corpus teòric que ens facilita Cortés-, paral·lelament al desig cezannià que si esdevé, a la fi, un problema de veracitat i no de mera representació, ho és d'aquella "veritat purament pictòrica de les coses" (37); la realització de la natura per mitjà dels equivalents plàstics. Ací radica la confusió i l'equívoc, doncs, malgrat la indiscutible similitud, aquesta realització plàstica de Cézanne no és una recreació del referent objectual sino, literalment, la creació del seu equivalent plàstic; els Evolucionistes no ho entenen així i converteixen el Realisme en sinònim de Cezannisme. J. Cortés ho deixa ben explícit a l'evidenciar una posició -certa ment ambigua: quan després d'afirmar que els evolucionistes "se proponían una pesquisa más honda de la realidad según el ejemplo de Cézanne -el que comporta per a tots els components romandre "en un realismo más o menos fiel a la pura visión objetiva"(38), justificant així aquella identificació errònia-, ens decencia al confesar inconscientment l'esnobisme en l'elecció del model:

"(...)recogedores de las enseñanzas de Cézanne y de los impresionistas, con todas las deformaciones hijas del espíritu moderno" (39)

En el fons de l'admiració per Cézanne doncs hi ha aquesta superficial satisfacció per un hipotètic esperit de modernitat en la representació del pintor, independentment d'una coincidència recolzada exclusivament en principis estètics. Quan exposàren per primer cop a les Galeries Dalmau el 1918, en J. Sacs s'adonà de l'error:

"(...) se ve la asimilación de las tendencias modernas (...). Tal vez alguno de estos pintores y dibujantes se encuentre directamente influido por artistas modernos más que por el espíritu del arte moderno. (...). Algunos caen en deformismos intempestivos" (40)

Joan Sacs justificà aquest actuació per la joventut dels expositors, tot i esperant una propera accepció autèntica del sentit modern de l'art; la veritat però és que no es dedicà gaire més a seguir la seva evolució.

Malgrat aquest desig de modernitat -que ja era implícit en la intenció d'anar un pas més enllà del noucentisme- no s'inclouren en les files de l'avantguarda, contràriament, llegiran el cubisme com una exageració de l'estructuralisme cezannià. Els evolucionistes, que s'otorgaren el paper de revolucionaris en el seu temps, perquè fóren segons J. Cortés, "los únicos que en su día se atrevieron a aplaudir Parade de Picasso" (41), criticaran per intel·lectualista l'experiència cubista; opinió que els relaciona de ple amb la teoria noucentista. En un article publicat tardanament, J. Cortés, després de presentar Cézanne com a mestre per l'expressa intenció de refer Poussin del natural, continua:

"Poco podía figurarse, no obstante, que las corrientes artísticas posteriores que habían de reivindicar su talento y glorificar su nombre habían de acordarse tan poco de Poussin como del natural. La sentencia por la cual recomendaba el gran solitario el estudio de las formas naturales por la simplificación constructiva de las formas geométricas, hubo de desembocar en una geometrización total que no perdona nada" (42)

Rafael Benet, conscient d'aquesta certa ambigüitat estètica que demostrà el grup, explica com es tranquil·litza al comprovar que la revolució plàstica dels evolucionistes es reduï, en darrera instància i sortosament, "a fer Cézanne" (43).

Alfred Sisquella fou un dels integrants del grup dels evolucionistes i cezannista en el seu moment -amb un canvi posterior de factura: un "classicisme sintètic" enfront el "seu cezannisme primitiu de l'any 1918", segons dicta la crítica de "Mirador" l'any 1931 (44)- que molt tardanament, va refer la lectura del pintor provençal amb un nou rigor carregat de major autenticitat.

L'any 1940, recordant el llibre d'E. d'Ors dedicat a Cézanne, assegura que "Cézanne no se explica por sí mismo" (45); la proposta del pintor d'Aix és d'una complexitat que no permet d'especular sobre nominacions fàcils; és una proposta difícil i compromesa que no tindrà, en el sentit essencial de la seva lligadura, seguidors. Així ho manifesta Sisquella en el llibre Decorativismo y Realismo (1954), on efectivament inclou Cézanne en el veritable Realisme, aquell que suposa l'expressió del món elaborada segons l'esperit; on s'actua sintèticament per una conjunció de contingut i forma, de reflexió i sensacions (46); programa ambiciós que s'ha perdut en l'oblit de les decoratives avantguardes.

El pintor del Grup dels Evolucionistes que destacà per damunt dels seus companys fou sens dubte Joan Serra. La base cezanniana que acompanyà la seva aparició en la palestra artística és evident, l'Autorretrat del 1917 n'és un bon exemple que documenta fins a quin punt fou determinant la figura de Cézanne en aquells anys. El que ens interessa però no és tant analitzar l'indiscutible cezannisme plàstic com l'actitud que la teoria i la crítica adoptàren davant aquesta constatació.

Els Evolucionistes es fusionàren amb Les Arts i els Artistes el 1927, però endegàren exposicions pròpies fins el 1932, en què s'agrupàren per darrer cop en una mostra realitzada a Madrid. Dels primers anys és doncs difícil de trobar notes crítiques que se centrin en la figura de Serra; fins les darreries dels anys vint i els primers trenta no trobem assiduament crítiques referides expressament al pintor. Malgrat el retard les crítiques fan tot sovint referència al cezannisme que fonamentà els inicis del pintor, tot i afegint-hi consideracions personals dels articulistes en qüestió sobre aquest tema. Així doncs, el 1928, Rafael Benet ressalta en l'obra de J. Serra l'estructuració rítmica (recordem que fou Benet qui ens explicà la contundent importància del model de Cézanne pel Ritme), precisament perquè la seva és una pintura "eixida del cezannisme" (47); el 1929, amb motiu d'una exposició a la Sala Parés, la crítica enalteix la seva base d'ocupació plàstica com quelcom encara present:

"El seu cezannisme de la primera època, estructura encara la seva visió. Això no és un retret, sino més aviat una justificació de la seva orientació definida" (48).

Un any més tard trobem una opinió sobre l'obra de J. Serra molt significativa i compatible encara amb el plantejament teòric que es desenvolupà a la segona dècada del segle: cal superar Cézanne però no romandre en un art excessivament intel·lectualitzat. La nota és de Màrius Gifreda:

"Joan Serra, que de bon principi s'arrelà en el cezannisme més disciplinat. I a mesura que ha anat aprofundint la seva visió pictòrica s'ha anat esfumant el formulisme cezannià per assolir el control del seu formidable temperament. Després de trenta anys d'aferriades recerques per a deslliurar-nos del testament de Cézanne, hem anat a parar a solucions extrapictòriques"(49).

La plàstica de Serra es llegeix doncs com un exemple on s'arriba, partint de l'exercici cezannià -i concretament, encara, del tema de la visió-, a un estil personal amb suficient entitat pròpia -per desvincular-se del mestratge inicial. Aquests trenta anys a què es refereix Gifreda són una exageració; el 1900 no se'n sentia a parlar d'en Cézanne; és una expressió volgutament exagerada amb la intenció d'incidir sobre la prolongació del període en què la pintura catalana s'exercità en la imitació de Cézanne. Per Gifreda, les darreres promocions de pintors han caigut en un art abstracte i cerebral, perquè d'aquella obsessió objectual que era en definitiva el que calia superar del provençal, s'ha passat a una dèria pel subjecte que no fa sino individualitzar l'art. La recerca d'una expressió pròpia però referida a l'objectivisme inicial que es recolzava en el model, és la veritable solució amb l'exemple de Joan Serra.

Efectivament, el cas de J. Serra és tota una excepció, no tant per interpretar personalment Cézanne, com per fer-ho precisament segons dictaven els consells teòrics del moment. No afirmarem ací que fou per influència de la crítica que Serra actuà d'eixa manera, només en constatem la feliç coincidència, doncs més aviat suposem al pintor prou despreocupat per la crítica de què n'era objecte. Rafael Benet, que tornarà a dedicar-li un article, basa el contacte entre Serra i Cézanne, precisament en la vessant únicament moral del provençal:

"A Serra li costà poc establir contacte amb Cézanne per aquest cantó humà i sensual. La resta eran únicament teories i com a tals interessaven molt poc al nostre artista" (50)

Josep Pla recollí un conjunt d'anotacions sobre Joan Serra, afegint-hi ell unes dades biogràfiques i replegant-ho tot en el llibre El pintor Juan Serra (1951) (51); en ell trobem una dada curiosa: Serra no realitza el seu primer viatge a París fins - l'any 1927, és a dir, que l'obra de Cézanne que coneixia directament es reduïa a la minsa representació de l'Exposició del 1917 i a les possiblement innumbrables reproduccions que li arribaren a les mans. Això ho considerem important per a qüestionar - el fet de creure que els viatges a París són el punt clau per a esbrinar la penetració del cezannisme a Catalunya. Si aquesta creença sembla certa en el principi del moviment noucentista, el cas de Serra demostra com pogué arribar a determinar el context amb què estrobaren aquests joves pintors, sense perjudici però - de què immediatament s'efectuï una lectura absolutament personal i desvinculada de les generals teoritzacions.

Pel què fa referència a l'Agrupació Courbet, que després de la seva fundació el 1917 es donaren igualment a conèixer l'any següent amb una mostra a la Sala Sant Lluc, destaquem com en una - de les seves aparicions provocaren un article de Joan Sacs (52) que per ell mateix fa suposar suficientment quina línia d'actuació els determinava. Sacs considera que la primera impressió de la mostra és de modernitat i concretament a "la manera de l'escola de Ceret", això li dóna peu a enaltir l'objectiu d'aquella escola - orientada segons ell vers una recerca del més pur Realisme (vegis en l'apartat VIII la importància d'aquest objectiu en la teoria de J. Sacs) -, actitud que l'autor enfronta amb la pintura que es realitza ací, on "aquests artistes catalans no cerquen res, tots se limiten a vestir (...) l'exemple a treure de la evolució de l'art francès no és precisament dels llurs estils sino de l'esperit". Retrobem doncs la idea fonamental del cezannisme tècnic, segons la qual, cal actuar segons el modelic - comportament del pintor però no imitar-ne la factura. L'Exposició a què fa referència l'article citat no era una mostra exclusiva dels components de l'Agrupació Courbet; com sigui però, la

crítica és extensible, doncs per a l'inflexible comentarista només M. Humbert, X. Nogués, M. Hugué, P. Picasso i J. Torres-Garcia es lliuren d'un vulgar plagi.

Centrem-nos ara en la figura de Francesc Domingo, de qui el 1918 J. Llorens Artigas ja assenyalà que utilitzava els mecanismes d'expressió d'uns artistes "escollits", assimilant-ne el millor (53). Parlar ara del cezannisme de F. Domingo és especialment interessant, doncs ben recentment Jaume Pla l'ha negat enèrgicament fins i tot en referir-se a la famosa obra Els jugadors de cartes (1920) (54); enfront d'aquesta apreciació contemporània la crítica del moment no dubtava en incloure'l en la corrent cezannista: A. Fernández considera "els principis cezannians com a punt bàsic" de l'especulació plàstica de Domingo l'any 1919 (55); igualment, en el llibre Pintura Catalana Contemporània (1931) s'implica l'obra reproduïda de Domingo amb les teles eixides del "grup de companys del cafè cezannià" (56). Respecte a l'obra de Els jugadors de cartes -de la que Jaume Pla nega el cezannisme pel color i la factura, centrant exclusivament la possible relació en l'elecció del tema-, el mateix any en què Domingo treballava aquesta composició, J. Llorens Artigas feu una nota presentant-la com exemple d'execució rigurosa i metòdica d'un quadre (57). Explica l'autor com després d'un llarg procés d'estudi amb nombrosos bocets, l'obra definitiva es realitzà en els tres primers mesos de l'any 1920. Seria exagerat presentar aquesta demostració d'esforç continuat com un punt de contacte amb el procediment de Cézanne, bo i que aquest fou un dels aspectes que més es remarcava quan començava a parlar del pintor d'Aix-en-Provence (recordem l'esquidàstica orsiana). Llorens Artigas no citarà Cézanne en tot l'article, però no deixarà de ressaltar en l'obra per davant de tot:

"un realisme subjectiu de les coses, un realisme que no rellisca sobre la superfície de la realitat, sino que la penetra i en copia i treu a la llum la intimitat"

Aquest procediment el justifica l'autor per "una sensibilitat que aprecia la visió de les coses"; com es veu doncs trobem clarament tota aquella ideació estètica que ens permetia d'establir l'autèntic rerafons de la vinculació de Cézanne amb la teoria -

artística del període. Si aquest és certament el modus d'actuació plàstica de Francesc Domingo a l'hora de pintar Els jugadors de cartes --on efectivament l'ús del color no és pas cezannia, però a més a més del tema, la mateixa organització espacial i el tractament dels cossos dels jugadors com a entitats volumètriques, fan difícil el desvincular rotundament l'exemple de Cézanne --, es fa un xic arriscat de negar-ne la base cezanniana. Allí on pot recolzar-se amb més fermesa l'opinió de Jaume Pla és en els escrits de Domingo, que per altra part és el que més ens interessa. En ells, sí que el pintor sembla replantejar la seva posició vers la influència de Cézanne. Un escrit on Domingo es queixa del culte a la pintura francesa per part dels pintors catalans, ens donarà la clau per una lectura anticezanniana del seu autor:

"L'únic home, l'obra del qual ha pogut entrar a Catalunya, i encara disfressat completament d'idees més humanes, és Cézanne, i a causa sobretot de la idea constructiva, a causa potser també d'aquelles teories que totes les èpoques decadents han inventat. Cézanne era un gran sensitiu, no hi ha dubte, i és potser segurament això que més va plaure a casa nostra. Després també la seva tossuderia, aquells paisatges de la seva segona època tan durs, tan artisensuals, tan secs. Amb Cézanne --aquest mal líric, encara que no l'hem comprès mai per sort-- va entrar l'època del desgavell i desorientació. I dia per dia l'afluència de pintors catalans a París va multiplicar-se" (58)

Després de dubtar sobre la veritable qüestió que permeté la influència de Cézanne, Domingo és taxatiu en rebutjar el seu mostratge; pensem però que aquest escrit data del 1929, any on, per altra part, el pintor demostra l'ambigüitat de la seva posició estètica en dos articles pràcticament consecutius. Per un costat, escriu --que el lirisme plàstic "és únicament el sentiment de la matèria" (59), ací rau, diu, el valor dels grans lírics; tres mesos més tard, parlarà de "la llum com a origen de la pintura" (60), inclicant sobre la idea de què considerar la llum com il·luminació és el que ha degenerat la seva vera significació, que no és altra que ésser part integrant de la vibració constant que té la pintura com a cosa viva. Després de tantes hipotètiques motivacions per a justificar la negativa influència de Cézanne, Domingo, amb la codificació dels seus propis principis estètics exposa una de les més --

excel·lents troballes de Cézanne: augmentar el sentit clàssic - de la representació afegint la vibració lluminica als principis formals de l'equilibri, de l'ordre i de la proporció. Executar - l'obra mercès a un culte per la realitat matèrica de l'objecte referent sense oblidar la incidència vitalitzadora de la llum - sobre el mateix: tota una síntesi cezanniana predicada per Francesc Domingo.

VII.4. Anotacions sobre les primeres manifestacions de l'Avantguarda.

En tractar els aconteixements ocorreguts al voltant de l'any 1917, cal esmentar les primeres manifestacions de l'Avantguarda. Aquest any coincideixen per un costat, l'estança a Barcelona de Picasso amb els Ballets Russos i l'aparició de la revista "391" de Francis Picabia; en una altra línia, cal assenyalar la conversió de - J. Torres-Garcia i l'aparició de la revista "Troços" de J.M. Junoy. El tema que ens ocupa és practicament aliè a aquestes primeres manifestacions; cal que citem però el cas de Junoy i Torres-Garcia per la seva vinculació, posterior i anterior respectivament, amb el tema d'estudi.

La revista de Junoy ja s'ha assenyalat com no acaba d'allunyar-se del noucentisme (61); els continuats elogis a Joaquín Sunyer o a l'escultor Casanovas així semblen confirmar-ho. Des de "Troços" J.M. Junoy es decanta "cap a una subjectivitat impressionista o cubista" (62) que el diferencia de l'objectivisme noucentista imprescindible en el projecte de regeneració global del país, ambició que encara no és del seu màxim interès. Aquest subjectivisme del seu discurs serà el mètode que emprarà per la lectura d'un seguit de temes; malgrat això, a la revista no hi trobem cap menció específica a Cézanne ni al cezannisme, al marge del número zero -publicat el 1916- on escriu un poema a Josep de Togores posant en entredit, irònicament, el modus d'interpretació del provençal per part del pintor català (63). El que sí es manifesta clarament des de "Troços" -i no podia ésser d'altra manera donada la voluntat avantguardista de la publicació- és la posició francòfila de Junoy en aquests moments. En els darrers números,

iniciarà ja la conversió al classicisme, etapa on lamentarà la influència de Cézanne.

Joaquín Torres-Garcia donà el 1917 un tomb decisiu. En el manifest Art-Evolució, publicat significativament a "Un enemic del poble" (64), els ideals col·lectius que promulgava des de l'escenari noucentista són substituïts per una exaltació de la personalitat i de l'individualisme, per una negació de la Tradició i per un desig de modernitat que no el fan dubtar gens a l'hora de manifestar la seva opinió respecte a l'Exposició d'Art Francès i concretament de Cézanne:

"Els mestres impressionistes varen ser una reacció. No tenien res darrera seu i miraven endavant: Aquests vinguets després no. (...)

L'objectivisme analític de Cézanne; qual perllongació sembla alguna d'aquestes tendències esmentades, no té les característiques d'un art del present, si considerem la evolució soferta" (65).

Per damunt de la divisió en l'etapa noucentista i l'avantguardista hi ha unes constants en la doctrina de Torres-Garcia que pensem, són les que fonamenten la seva amagada relació amb Cézanne. Si el Torres-Garcia del primer moment ens era absolutament útil per a esbrinar les bases conceptuals sobre les que eixia la relació del noucentisme amb l'exercici cezannià; ara ens trobem amb una actitud canviant, però que manté la ideació fonamental sense trencar aquella íntima i silenciosa relació. L'execució artística com a trajecte a l'interior de l'objecte fins a contemplar la seva Estructura és encara un explícit objectiu; escriu - el Desembre del 1917:

"Dins l'art, el detall no ha de servir més que per acusar l'estructura de les coses, i mai per assenyalar els seus accidents particulars" (66)

Igualment, cal encara una visió sensible per aquesta transcendent percepció: "conèixer directament les coses, amb els ulls, sense afegir cap concepte, és conèixer concretament" (67); base sensible que en la seva execució plàstica recuperarà la facultat intel·ligent capaç d'organitzar la sensació: "portar la sensibilitat de l'home a la geometria. I la geometria és sempre la intol-

l.ligència" (68); transformar el coneixement assolit en la percepció sensible per els procediments expressius propis del mitjà, de manera que es defineixi la pintura com "una geometrització dels espais colorits dins d'un ritme" (69). Es clar que és aventurat i potser fins i tot anecdòtic, voler mantenir una implicació en base a un mosaic de cites fragmentades. Es ben cert que malgrat la coincidència, Torres-Garcia no dubta en rebutjar Cézanne -com qualsevol altre precedent- des d'una determinada posició ideològica. Pensem però, que la creença en l'existència d'una estructura interna permanent, localitzada ara en l'actua-
litat de l'objecte, pot conscientment desvincular-se de l'exemple de Cézanne, però no negar el seu procedir. Torres-Garcia, en l'opinió reproduïda més arunt sobre l'Exposició d'Art Francès, concretitza molt bé la seva crítica: el que no s'avé als nous temps és el mètode cezannià; en el fi on aquest arriba sí que hi coincideix.

NOTES VII

- (1) CIRICI, Alexandre .- Art Català Contemporani Ed 62, Barcelona 1970, p. 101
- (2) FONTBONA, Francesc .- El paisatgisme a Catalunya Ed Destino, Barcelona 1979, p. 250
- (3) BENNET, Rafael .- Impresionismo Ed Omega, Barcelona 1952, p. 198
- (4) Cfr. PI de CABANYES, Oriol .- E.C. Ricart i Joan Miró, entre Noucentisme i Avantguardisme a "Serra d'Or" Núm. 219, Montserrat 1977, p. 816
- (5) RAFOLS, F.F. .- Miró antes de "La Masia" a "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" Vol. VI, 3-4. Barcelona Julio-Diciembre 1948, p. 499
- (6) Cfr. Ibid. p. 501
- (7) de la ENCINA, Juan .- Paul Cézanne a "España", Madrid 22-II-1917 Cfr. Paul Cézanne M.E.A.C. Madrid 1984 p. 64
- (8) BORRAS, Maria Lluïsa .- La plastica de Alberti a "Quimera" Núm. 39-40, Barcelona Julio-Agosto 1984 p. 61
- (9) CASANOVAS, Martí .- Notes Marginals a "La Revista" Núm. 31, Barcelona 1917, pp. 57-58
- (10) CARLES, Domènec .- Memorias de un pintor (1912-1930) Ed Barcelona, s. d. p. 128
- (11) CASANOVAS, M. .- Domènec Carles a "La Revista" Núm. 35, Barcelona març 1917 p. 126
- (12) GALI, Alexandre .- Història de les institucions i moviment cultural a Catalunya (1900-1936) Llibre Vè. Fundació A. Gali Barcelona 1982, p. 219
- (13) Cfr. VALENTI, Eduard .- El primer modernismo literario catalan y sus fundamentos ideológicos Ed Ariel, Barcelona 1973 p. 183 i pp. 283-284
- (14) GALI, A. .- ob cit p. 219
- (15) Idem p. 221
- (16) FOLCH I TORRES, Joaquim .- Una Exposició d'Art Francès a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm. 328, Barcelona 27 març 1916
- (17) SACS, Joan .- L'Exposició d'Art Francès a "Revista Nova" Núm. 34, Barcelona 15 Juny 1916, p. 2

- (18) FOLCH I TORRES, J. .- Els Salons de Paris a Barcelona a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm. 380, Barcelona 26 març 1917
- (19) Les reproduccions d'art francès a "Vell i Nou" Núm. 46, Barcelona 1 Juliol 1917, pp 458-459
- (20) L'Exposició d'Art Francès a "La Revista" Núm. 42, Barcelona 1917, p. 236
- (21) SACS, J. .- L'Exposició d'Art Francès i la vena als ulls a "Vell i Nou" III, Núm. 42, Barcelona 30 Abril 1917, pp. 372-374
- (22) L'Exposició d'Art Francès ob cit p. 234
- (23) FOLCH I TORRES, J. .- El punt culminant de la pintura moderna a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística Núm. 387, Barcelona 14-V-1917
- (24) L'Exposició d'Art Francès ob cit p. 235
- (25) D'ORS, Eugeni .- En el Saló dels artistes francesos a "La Veu de Catalunya" Barcelona 20-IV-1917; Les quatre tradicions ibid 24-IV-1917; Els hereus ibid 25-IV-1917
- (26) L'Exposició d'Art Francès a "La Revista" Núm. 43, Barcelona 1917, p. 255
- (27) MIRALLES, Francesc .- L'epoca de les Avantguardes. 1917-1970 Ha de l'Art Català Vol. VIII. Ed 62 Barcelona 1983, p. 36
- (28) BENET, R. .- "Nacionalisme de l'Art", per Josep Aragay a "La Revista" Núm. 123, Barcelona 1920, pp. 310-311
- (29) POLGUERA, Joaquim .- Articles Barcelona 1920. p. 206
- (30) L'Exposició d'Art Francès ob cit Núm. 43 p. 254
- (31) Fontbona, F. .- El paisatgisme a Catalunya ob cit p. 269
- (32) Idem
- (33) MIRALLES, F. .- L'epoca de les Avantguardes ob cit p. 21
- (34) CORTES, Joan .- El "Saló dels Evolucionistes" a "Destino," Núm. 1000, Barcelona 6 d'octubre 1956, pp. 57-59
- (35) CORTES, J. .- Juan Serra, pintor Libreria editorial Argos, Barcelona s.d., p. 30
- (36) FONTBONA, F. .- El paisatgisme a Catalunya ob cit p. 272
- (37) HESS, Walter .- Documentos para la comprensión del arte moderno Ed Nueva Visión, Buenos Aires 1978, p. 27
- (38) CORTES, J. .- Setanta anys de vida artística barcelonina Ed Selecta, Barcelona 1980, p. 201

- (39) CORTES, J. .- El Salón de los Evolucionistas y su posición en el arte catalán actual .Conferencia llegida a Madrid el 22 de març del 1932 en el Museo de Arte Moderno.Foli 3, Arxiu Joan Cortes (Biblioteca del Museu d'Art de Barcelona)
- (40) SACS, J. .- Saló dels Evolucionistes a "La Publicitat" Barcelona 13-III-1918, p. 4
- (41) CORTES, J. .- El Salón de los Evolucionistas y su posición en el arte catalán actual ob cit Foli 4
- (42) CORTES, J. .- Las lecciones de los maestros a "La Vanguardia" Barcelona 27-VII-1951 Cfr. CORTES, J. Setanta anys... ob cit p. 97
- (43) BENET, R. .- Joan Serra a "Art" Vol II Barcelona 1934-1935, pp. 128-130
- (44) GIPREDA, Marius .- Saló dels Evolucionistes a "Mirador" III, Núm. 110, Barcelona 12-II-1931, p. 7
- (45) En el Taller de los Artistas. Con Sisquella a "Destino" Núm. 160. Barcelona 10 d'Agost de 1940, p.19.
- (46) SISQUELLA, Alfred.- Decorativismo y realismo, ed. Edimar. Barcelona 1954 (veure especialment p.40).
- (47) BENET, R .- La pintura de Joan Serra i l'arquitectura nova a "Gasetta de les Arts" I. Barcelona Juny 1928, p.18.
- (48) Joan Serra. Exposició Sala Parés.a "Gasetta de les Arts" II, Núm.10. Barcelona Juny 1929, p.146.
- (49) GIPREDA, M .- Exposició Serra a la Sala Parés a "Mirador" II. Núm.54. Barcelona 6-II-1930, p.7.
- (50) BENET, R .- Joan Serra a "Art" Vol.II.Barcelona 1934-1935. p.129.
- (51) PLA, Josep .- El pintor Juan Serra ed.Edimar. Barcelona 1951.
- (52) SACS, J .- L'istil a "Vell i Nou" V. Núm.92. Barcelona 1-6-1919. pp.209-214.
- (53) LLORENS i ARTIGAS, J .- Les Exposicions. Francesc Domingo. a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística Núm.419. Barcelona 28-I-1918.
- (54) PLA, Jaume .- Una exposició d'homenatge a Francesc Domingo a "La Vanguardia".Barcelona 3-VII-1984,p.42.
- (55) FERNANDEZ, A .- Francesc Domingo a "Mirador" IV.Núm.174. Barcelona 2 de Juny 1932, p.7.
- (56) Pintura Catalana Contemporània Llibreria Catalònia. Barcelona 1931. p.XXXVI.

- (57) LLORENS I ARTIGAS, J .- Francesc Domingo a "Vell i Nou" Ep.II, I, Núm.3. Barcelona Juny 1920, pp.101-106.
- (58) DOMINGO, Francesc .- Per què els artistes catalans emigren a París ? a "Mirador" I, Núm.20. Barcelona 13 de Juny 1929, p.7.
- (59) DOMINGO, F .- Entorn de la pintura d'ara a "Mirador" I, Núm.7 Barcelona 14 de Maig 1929, p.7.
- (60) DOMINGO, F .- La llum com origen de la pintura a "La Nova Revista" IX, Núm.32. Barcelona Agost 1929, pp.174-176.
- (61) MIRALLÉS, F .- L'època de les Avantguardes ob cit, p.18.
- (62) VALLCORBA PLANA, Jaume .- Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy a "Els Marges" Núm.13. Barcelona 1978 p.36.
- (63) Veure nota (13) de l'apartat VI.
- (64) TORRES-GARCIA, Joaquim .- Art-Evolució a "Un enemic del poble" Núm.8. Barcelona Setembre 1917.
- (65) L'Exposició d'Art Francès ob cit, Núm.42, p.233.
- (66) TORRES-GARCIA, J .- Escrits sobre Art ed.62. MONT 44. Barcelona 1980, p.195.
- (67) TORRES-GARCIA, J .- Fets a "El día" Terrassa 17-VII-1920.
- (68) TORRES-GARCIA, J .- Plasticisme a "Un enemic del poble" Núm.13 Barcelona Maig 1918.
- (69) TORRES-GARCIA, J .- L'art en relació a l'home etern i l'home que passa Edició dels amics de Sitges. Sitges 1919, p.30.

VIII. La lectura cezanniana de Feliu Elias i Francesc Pujols.

Arribats a la data de 1917, sembla ésser aquest el moment idoni per a tractar d'analitzar la lectura que del mestre d'Aix féren Feliu Elias i Francesc Pujols; ho és perquè aquest mateix any publica el primer La pintura francesa moderna fins el Cubisme i, l'any següent, Francesc Pujols dóna a conèixer la seva obra magna: Concepte General de la Ciència Catalana. Ambdós personatges ens interessa de tractar-los d'una forma més monogràfica que la resta de teòrics citats perquè demostrin situar-se amb una certa distància vers el dirigisme cultural, motiu que els hi permet de fer una lectura de caràcter més definitiu del pintor Cézanne. Malgrat tot, les interpretacions teòriques que en fan ambdós no deixaran d'ésser, entre elles, enfrontades.

VIII.I. Feliu Elias: La distància entre la tècnica i l'estètica.

La complexa personalitat de Feliu Elias -demostrada per l'ús de dos pseudònims: Joan Sacs i Apa- recolzava una de les crítiques més ben dotades de l'època. El polifacètic Joan Sacs (a partir d'ara el citarem amb aquest nom per ésser el que més sovint ens apareix en la documentació de què disposem) és absolutament fidel a les ideacions de tota mena per ell mateix construïdes; de manera que la seva capacitat crítica s'acompanya "amb una tenacitat inflexible", com definí Domènec Guansé (1) la seva tossuderia intel·lectual. No disposem de material que ens informi sobre les seves estances a París, només disposem d'una referència però que esdevé demostració suficient per a donar a entendre que fóren moltes i fructíferes: el 1910 J. Sacs fa el tercer viatge a París, segons confessa el propi autor en el llibre que li dedicà a Xavier Hugués (2). A J. Sacs no li calgué doncs d'esperar l'Exposició del 1917 per a gaudir de la visió d'obres de Cézanne; de fet, en dates anteriors a la mostra ja demostrà el seu coneixement del pintor -cal només recordar l'article del 1914 sobre les natures mortes de Cézanne, aparegut a "Revista Nova"-.

La posició que prèn J. Sacs davant Cézanne no pot ésser tractada

uniformement; Sacs es mostra alhora amb una actitud de rebuig al pintor i amb una inflexible defensa que el portarà, en darrera instància, a romandre tot sol en l'intent de desvincular Cézanne del cubisme. La defensa de Cézanne la construeix J. Sacs en base a un apropament teòric on hi descobrirà les íntimes implicacions existents entre l'estètica cezanniana i la doctrina que ell es proposa de predicar; al costat però, l'execució d'aquest ideal estètic no li semblarà del tot encertat i aconseguit en la representació cezanniana. L'Estètica i la Tècnica esdevé doncs dues vessants dissemblants de la seva lectura cezanniana; mentre que el pintor provençal serà sempre defensat des del primer paràmetre, en considerar la seva praxis pictòrica no podrà deixar de criticar-lo. Aquesta actitud davant Cézanne determinarà, evidentment les seves crítiques al cezannisme, enaltint aquell que coincideixi amb l'objectiu de Cézanne i rebutjant aquell que es lliuri a imitar-ne la factura. A cop d'ull, doncs, la conclusió de la lectura de Cézanne per part de Joan Sacs no sembla incompatible amb la presentada pels cenacles més ortodoxes del noucentisme: enaltir Cézanne com a model de comportament però no consentir el romandre simplement en plagiar la seva representació. Malgrat l'aparent coïncidència, hi ha un factor determinant per a no fer d'aquesta una interpretació viable; Sacs defensa el comportament de Cézanne per que possibilita al pintor l'arribada a un objectiu que ell considera insuperable; contrariament, la doctrina noucentista no fa sino amoïnar-se en aconsellar contínuament la necessària supergració del model cezannià.

Els principis que fonamenten la ideació estètica de Joan Sacs poden ésser resumits breument, malgrat això, l'abstracció del seu contingut no pot permetre concessions massa simplistes, i ens hem de recollir en l'ús d'expressions pròpies de l'autor que amaguen, en la seva brevetat lèxica un pensament del tot transcendent. L'idéal estètic el defineix el mateix J. Sacs com un Classicisme -el "veritable" Classicisme per a ell- consistent en "la reunió del major nombre possible de les innombrables facetes de la realitat pura" (3); és doncs un Realisme definit com un verisme objectiu on se sintetitzen una visió en superficialitat (les identitats aparents) i una interiorització en profunditat per a justificar, finalment, la plasticitat de les formes visibles. S'asso

leix així una execució artística des-de i per-la Pura Realitat. L'expressió artística esdevé, tanmateix, una problematització de la rep resentació per a transformar-la en veracitat.

Els mitjans per a la condició de "puresa" en els referents objectuals, es redueixen exclussivament a aquells oferts pel testimoni ocular, sense recórrer a mitjans descriptius, impropis de la plàstica, com són les diferents opcions de simbolisme:

"(...) el simbolisme de la deformació, per raó dels reflexes; de l'abstencionisme i de la coloració arbitrària, per raó de l'accentuació de lo essencial; el simbolisme del clar-obscur en sí, per raó del pes i volum; i així tots els demés simbolismes" (4)

A l'emetre un judici sobre l'obra de Joaquim Sunyer, defineix J. Sacs el mètode d'actuació en aquest veritable Realisme i amb un exemple de model prou significatiu:

"(...) s'ha de pintar el préssec amb tota la seva transcendentalitat, sense que pels ulls del cos deixi d'ésser un préssec, sense altre simbolisme que'l que formalment ajudi a reforçar el testimoni ocular i el control intel.lectual" (5)

L'autor presenta una conjunció de la visió sensible amb una activitat intel.ligent -lliurar-se a l' emoció davant l'espectacle de la realitat objectiva i des d'ací iniciar un comentari elevat; unió de sensació i de pensament tal i com es materialitza en l'experiència cezanniana. Aquest realisme objectiu encarat a representar la Pura Realitat, esdevé aleshores mitjà de coneixement en un sentit essencial, però també inicial; el primitivisme s'alia amb el coneixement, i això no és gens aliè a Cézanne: "d'ell arrenca el primitivisme actual" (6). Una pintura com la de Garcia-Junceda exemplifica aquesta síntesi on hi escau plenament la lliçó de Cézanne:

"En Junceda ha realitzat lo que, parlant en un llenguatge de taller podríem anomenar "una com fusió del gauguinisme amb el cezannisme", la fusió del esperit primitiu amb el coneixement i volició moderns o l'expressió d'aquell per medi d'aquest" (7)

Allí on Joan Sacs més s'emergà en marcar el caracter definitiu i modèlic de la proposta cezanniana, fou en l'esmentat assaig del 1917 dedicat a la pintura francesa moderna; llibre on el nom de Cézanne, després de Courbet és el segon més citat. En l'assaig, de bon antuvi, hi trobem una important afirmació per a nosaltres:

"Cézanne, unint la nova paleta i la nova visió a un sentiment més conscient de la realitat, en el sentit filosòfic de profunditat, inicià l'inquietud que ara ens abrusa" (18)

Diem que és prou important aquesta afirmació, primerament, perquè diferencia ja dos components en l'obra de Cézanne: el tècnic, de procedència impressionista (la nova paleta i la nova visió); i l'estètic, la interiorització conscient en la realitat. Amb aquesta unió dels procediments tècnics immediatament precedents amb un nou desig de verisme, Cézanne aconsegueix donar un important pas més enllà de l'impressionisme, avenç que J. Sacs nega al cubisme respecte Cézanne.

L'autor considera que el Realisme -identificat com hem vist amb Classicisme- ha tingut a França el seu indret d'aparició i de veritable especulació, fins a l'impressionisme i les tres escoles post-impressionistes, acusades d'originar el procés de desorientació. El puntillisme és criticat per reduir la seva tasca, no en la visió, sino en l'expressió d'aqueixa; el fauvisme, hereu tant de Gauguin com de Cézanne -aquest atemperant el simbolisme del primer-, que en el llibre que ens ocupa no rebrà una oposició substancial (donat el fet de què "ha eixamplat encara més el concepte realista" (9)), tindrà en una posterior crítica a Matisse (10) un judici molt sever per la negació de la intel·ligència davant el vigor de l'instint, jerarquia de valors que no s'ajusta a l'equilibri predicat pel teòric. De Cézanne enaltia l'equilibri entre sensació i pensament reflexiu; Matisse parteix també de la sensació, però fins a l'extrem de refiar-se exclusivament de la seva potencialitat, refusant així l'aportació intel·ligent. La darrera escola post-impressionista, el cubisme, és el principal punt d'atenció per part de Joan Sacs.

L'interès que demostra J. Sacs pel cubisme se centra en l'intent d'articular teòricament l'oposició que segons ell hi ha entre

Cézanne i el moviment avanguardista. Per a l'autor de l'assaig és un error considerar el Cubisme com una perllongació del cezannisme; creu que hi ha, efectivament, una implicació aparent, però que a la fi es descobreix com oposició:

"La idea cezanniana era com una intensificació del Realisme, mentre que els cubistes en reneguen. (...). Cézanne era l'oposat al lirisme, mentre que el Cubisme - te ànsia de lirisme desenfrenat. (...). En Cézanne tenia a refer els clàssics i els cubistes volen desprendre's de tot el pensament estètic del passat" (11).

El Cubisme es va definint com a una oposició plena enfront l'estètica ideada per Cézanne; és el fals procedir idealista davant l'encertat camí de l'òptica, de la realitat fenomènica testimoniada pels sentits. Un cop argumentada ja la dissemblança entre el mestre d'Aix i l'especulació cubista; la propia lògica discursiva implica una nova afirmació: Cézanne és el límit; el darrer pintor - que actua segons les veritables inquietuds plàstiques:

"Cézanne no descobreix res. Després de l'Impressionisme, totes les escoles, llevat del Simbolisme, no descobreixen res, sols dissequen, exploren i profunditzen en les noves adquisicions i en el fenomen estètic. Es l'anàlisi que segeuix a la síntesi impressionista. En Cézanne explica de pe a pa -amb els pincells- com és de gran el món dels sentits i amb quins accents sublims parla a l'esperit. El mateix que digueren els mestres del Realisme antic i el mateix Impressionisme d'una manera inconscient i inenarrada. Cézanne és el més eloqüent dels didactes que fiten les diverses etapes de l'art francès; és el pintor que a l'abstracció Realitat hi afegeix quelcom de palpable per a l'enteniment. A partir de l'Impressionisme i d'en Cézanne, la pintura és més funció i sobretot és més expressió. (...)

I heus aquí que un d'aquells retrocessos atàvics es presenta aquí bifurcant-se del camí cezannià. L'evidència cezanniana és tan frapant, que una nova tendència d'aquelles paroxístiques que ja havíem vist germinar parasitàriament en escoles o tendències anteriors ix aquí en el sí del cezannisme. Aquella corporeïtat divina, aquell estructuralisme del pintor d'Aix, que algú amb gran ingeni ha qualificat d'agrimensura de l'espai, provoca en alguns dels seguidors d'en Cézanne el Cubisme, una agrimensura tal dels cosos que el seu desenrotlló sobre una superfície plana (dugues dimensions) realitzi una apariència intel·lectiva, -no precisament estètica- de les tres dimensions". (12)

Si Matisse era criticat per la manca absoluta de concepció reflexiva, el Cubisme ho és per abandonar-se a ella i negar el valor de la visió sensible, elemental en tant que origen del fenomen artístic.

La consideració de Cézanne com a límit la manifesta J. Sacs, d'una manera ben explícita, en les seves severes crítiques a l'avantguarda. Davant una exposició cubista a les Galeries Dalmau el 1920, J. Sacs afirma que "Cézanne aparece en la tradición francesa como cerrando el ciclo realista" (13); més endavant manifestarà la paradoxal situació que descobreix en la pintura catalana, on les joves generacions, en lloc d'ésser promotores d'un renaixement dels veritables objectius de l'art, s'entreguen a l'avantguarda, al "xarlatanisme post-cezannià"; contràriament, són els artistes adults els qui "es mantenen en la més moderna tendència (...) tot aprofitant les conquestes pre-cezannianes" (14). A Cézanne li pertoca doncs de jugar en aquesta incòmoda posició fronterera.

L'objectivisme sensible esdevé el principal focus d'atenció de l'estètica de Cézanne per a Joan Sacs; l'objectivisme que és el cim plàstic, a desgrat d'aquells que prediquen la necessitat d'idealisme i conseqüentment la superació del model cezannià. D'Ors rondinava per la natura morta en què s'exercita Cézanne; J. Sacs ennaltirà aquest gènere per què és on més clarament llueix la proposta de recuperació fenomènica del pintor (15); amb aquesta consideració Sacs coincideix amb les lectures més actuals de Cézanne, on també s'agraeix al pintor aquesta dedicació, meticulosament estudiada, a un gènere considerat fins aleshores de segona fila (16). Contraposat doncs a les doctrines promulgades des del dirigisme cultural, J. Sacs, fidel a la seva concepció, col·locarà la necessitat de visió pròpia de l'artista per damunt de l'elecció del tema: "l'artista pot fer una obra mestra d'un tema qualsevol" (17) segons l'exemple de Cézanne, opinió aquesta que trigarà encara a ésser acceptada. Al costat d'aquest ennaltiment de la ideació artística cezanniana, J. Sacs no serà partidari d'imitar els recursos tècnics del provençal, contràriament, més aviat els criticarà per inadequats segons el seu parer. Referint-se a la pintura de Carles Guerin manifesta aquesta essencial diferència:

"L'exemple de Cézanne és en ell més fort que no en

molts altres pintors d'avui perquè n'ha comprès la raó, que ha incorporat a la seva idea pictural. En canvi, ha passata per alt la factura cezannesca perquè el seu temperament i les seves disposicions n'hi ordenaven un'altra.

No tothom ho ha fet així: alguns dels pintors del nostre temps ho han fet al revés" (18)

La vessant exclusivament tècnica de la pintura és quelcom absolutament primordial per a J.Sacs, tal i com dóna a entendre en els seus escrits referits a la pedagogia artística; és el lloc on s'ha de personalitzar l'objectivisme; és el naixement de l'estil, la particular forma de manifestar plàsticament el discurs esbrinat en l'objectivisme; la particularitat de l'estil, com quelcom imprescindible, ja era explicitada en la queixa que formulà davant l'exposició endegada el 1919 per l'Agrupació Courbet: "l'exemple de l'art francès no és el de llurs estils sino de llur esperit" (19).

Davant la representació cezanniana, J.Sacs, abans de matitzar allò que li semblava recursos inadequats, te cura en presentar-la com un comportament absolutament implicat en la veritable concepció plàstica. Cézanne esdevé l'exemple de l'ús del recurs tècnic com resultat de la creença en la veritat plàstica dels éssers. Com Cézanne, creu en una íntima imbricació entre Forma i Color, sintetitzant-se en la percepció fins a una visió estructural-cromàtica que esdevé visió de la Realitat dels referents, formulant-se doncs la relació entre el pensament estètic i la seva solució tècnica:

"Cézanne solia dir "No hi ha línea, no hi ha modelat, no-més hi han contrastos. Quan el color te tota la riquesa, la forma te tota la plenitud".

El veritable pintor actua així com en Cézanne volia, com ell mateix practicava: el color just (la justesa d'ell) li donava el volum, el contorn, la composició, la profunditat aèria, adhuc això sutil que es coneix amb el nom de "sentiment".

(...)

Aquest artista vivia en un tan continuat meravellament i enteniment dels objectes, que la versió material d'aquest èxtasi havia d'ésser necessàriament una activitat menor i, per tant supeditada. El treball de coordinar els cromatismes i valors per a explicar damunt de la tela aquell meravellament i enteniment dels objectes era en Cézanne, com en tots els pintors, un intermitent enuig tot humà escaigut en la seva continuada contemplació.

Aquest concepte universal del color està implícitament contingut en el concepte realista de la pintura.

(...)

L'Expressió d'aquella profunditat transicional, profunditat que implícitament s'inclou en aquella frase d'en Cézanne que encapçala aquest article, és una profunditat tant prolixament diversa i d'una diversitat tant subtil, que per a capatar-la tota ha calgut l'atenta observació i experimentació de nombroses generacions, l'una darrera l'altra" (20)

Joan Sacs defensa sense palliatius aquell continuat meravellament de Cézanne amb què expressa l'espectacle de la contemplació amb profunditat, però el pintor d'Aix, en la solució tècnica d'aquesta visió no ofereix un mecanisme axiomàticament eficient, contràriament, no pot sino reduir-se a emprar el mitjà tècnic segons "la seva justesa".

Malgrat la postulació d'un realisme objectual amb l'única llicència de la deformació (sempre que aquesta es generi pel decís d'incrementar el significat transcendent de la representació plàstica) no és del tot compatible, per a Joan Sacs amb l'específica deformació de la pintura de Cézanne; si aquesta és per un costat defensable en tant que "emplear la deformació a l'objecte d'obtenir una expressivitat purament objectivista, per oposició a la gauguinesca que's decantava al subjectivisme" (21), no pot ésser però portada fins a l'extrem en què a la fi sembla caure el pintor d'Aix, i que per doblar la tragèdia esdevindrà exemple per als joves pintors:

"De primer antuvi aquestes intel·ligències menors [els imitadors] havéren de fixar-se preeminentment en el deformisme d'en Cézanne que's dobla amb el deformisme de la seva natural pocatraça. Ja és sabut que en tot temps els prosèlics volen anar més enllà en les innovacions que el mestre, i, el llur estil és també per tradició tan més exagerat com sigui més gran la llur incompetència. Això explica que d'en Cézanne s'en codifiquen adhuc les febleses que més el mortificàren" (22)

Aquesta curiosa lectura de Cézanne resta perfectament clarificada en una comparació que Joan Sacs fa entre l'escultor Manolo Hugué i el provençal: "Hugué no ha arribat mai a dominar, li ha esdevingut com a Cézanne que el sensitiu és superior a l'artificiador" (23). El sentit artístic de l'apropament sensible vers la realitat traeix Cézanne a l'hora en què aquest executa plàsticament l'experiència. A partir d'ací es problematitza el seu mestratge, no poden ésser presentat com a factible solució tècnica.

Després d'aquesta matitzada fidelitat a l'exercici cezannià, l'objectiu de Joan Sacs serà predicar un art autèntic, segons el seu parer estètic, amb l'ajuda de Cézanne uns cops, i amb la seva crítica uns altres.

Un exemple curiós d'aquest ús intencionat del prestigi de Cézanne per a encarrilar, segons la seva doctrina, a la nova pintura catalana ens ve demostrat tot seguit; mentre que per un costat, Cézanne és mínimament criticat pel seu "temperament d'esbossador"; a l'hora d'aconsellar als joves pintors per a no exagerar el "bocetisme", Cézanne és exemple justament del comportament invers. Comprovem-ho:

"(...) Guillaumin i Cézanne fóren els únics seguidors de l'Impressionisme que no se subjectàren al peu de la lletra a la teoria ni a la tècnica impressionista, sino que deixaren obrar la propia personalitat: aquest amb temperament d'esbossador, aquell amb temperament de pintor. Però si bé aquests dos pintors sabéren sostreure's a la imitació literal en canvi deixaren de percebre algunes de les essències de l'Impressionisme i Guillaumin i Cézanne són potser la primera desviació cap a la sub-escola, quelcom inconscient desde el punt de vista teòric, el primer pas cap al salvatgisme pictòric, és a dir, cap açò que a França hom anomena Fauvisme" (24)

Abans, trobem escrit un consell que sembla contradir-se amb la nota precedent:

"(...) nostres pintors que surtin del bocetisme, que no tots els recercadors francesos aboceten, sino ben al revés. No hi ha pintura més treballada que la dels Cézanne..." (25)

Notis però, com en la primera cita, tot i criticant Cézanne, matitza J. Sacs el caracter "inconscient desde el punt de vista teòric" d'aquesta desviació. Efectivament, Cézanne continuarà éssent exemple de comportament estètic, malgrat que segons dicta la seva influència real, no resti pas entès d'eixa manera. És aquesta situació el que fa dir a J. Sacs en ésser preguntat sobre l'Exposició d'Art

Francesca, que la mostra "no ha sigut un èxit de comprensió sino de snobisme" (26). Joan Sacs diferencia sense vacil·lar l'autèntic esperit de l'exemple cezannià de la seva interpretació ingènua:

"(...) aquests desorientats no havien d'ésser aixís com aixís uns orientats pel sencill fet d'un canvi de ruta; les rutes volentes són moltes i la incapacitat és la mateixa caminant pel camí de llevant que anant pel de ponent. Un altre dia ens entretindrem parlant del fals cezannisme. Avui en ocupem del vertader, del cezannisme d'en Cézanne al aguait dels erraments d'en Gauguin, que en bona part són els erraments dels mestissats cezannistes d'avui en dia" (27)

VIII.2. Francesc Pujols i la polèmica amb Joan Sacs.

Voler definir la globalitat del corpus teòric que fonamenta la filosofia de Francesc Pujols és una tasca prou complexa, no tant per la diversitat de matèries, com pel difícil camí que en elles emprèn per a fer-les confluïr en un mateix punt: l'anàlisi dels principis del pensament. El mateix personatge es mostra en un viarany on conflueixen un seguit de valors difícilment compatibles a cop d'ull; s'ha dit fins i tot que "viví desplaçat en tant en quant mantenia un ideari modernista (admirador de Maragall, Wagner i Gaudí) en un context palesament noucentista" (28). L'ambició del seu projecte no podia permetre reduir-se a fidelitats segons el gust de l'època, i sens ésser del tot aliè a l'esperit noucentista, eixamplarà notablement el seu camp de referents.

Veïem ara com es construeix el seu sistema, batejat amb el nom d'Hiperxiologia (hiparxos: existència, logos: tractat), expressant així el desig totalitzador del seu pensament. Francesc Pujols parteix de la trilogia de principis del pensament, constituïda per la Dialèctica, l'Ètica i l'Estètica; la primera estudia la intel·ligència per a esbrinar la Veritat, éssent una facultat absolutament objectiva; el segon principi estudia la Voluntat per definir la categoria del Bé, és aquesta una facultat absolutament subjectiva; l'Estètica és inserida en l'estudi de la sensi

bilitat i defineix la Bellesa, la facultat estètica actua amb una objectivitat relativa (29). Francesc Pujols es proposa una síntesi universal del pensament per mitjà de la reconciliació entre Ciència i Religió -seguint la tradició llul·liana- per a finir amb la Veritat que és el concepte més universal possible, depassant fins i tot el concepte d'existència. La praxis conclusiva del principi i facultat dialèctica és doncs el cim del seu sistema filosòfic, i Catalunya serà, per a Francesc Pujols, la que oferirà aquest a la Humanitat, mercès a la seva facultat d'observació, tan especial de la realitat; base de la veritable Ciència, després de què la Grècia clàssica hagués oferit l'Estètica i la cultura romana l'Ètica.

Aquest és, a trets generals, el corpus teòric del pensament de Francesc Pujols, exposat amb detall en el seu llibre Concepte General de la Ciència Catalana (1918) (30), on no deixa d'emetre uns judicis referits tan aviat a l'Eugeni d'Ors, presentat com a modelic en el terreny de l'especulació ètica, és a dir en l'estudi de la voluntat; com a Joan Sacs, a qui recrimina les tesis del llibre sobre pintura francesa i que originarà tres respostes per part d'aquest. Citat ja l'íntim lligam entre totes les vessants que són objecte d'estudi pel filòsof, a nosaltres ens interessa de centrar nos en el principi estètic.

Per a definir el concepte de Bellesa, Francesc Pujols recull la definició de Milà i Fontanals, segons la qual és aquella una "harmonia vivent":

"Milà i Fontanals definí la Bellesa dient que és una harmonia vivent. La definició és definitiva: no pot ésser superada. Resumeix l'essència de la Bellesa -que és la Vida- i l'accident essencial de la Bellesa que és l'harmonia. La vida sola no és la Bellesa, l'harmonia sola tampoc. La vida és l'interior i l'harmonia és l'exterior de la Bellesa" (31)

Aquesta definició no serà del grat de Joan Sacs, però Francesc Pujols la defensarà inflexiblement al llarg dels anys; encara el 1961 dirà que "la pintura moderna ha elegit la vida ignorant la harmonia" (32). El que és del nostre màxim interès és aquest caire vital amb què concebeix el fenomen estètic. La participació del subjecte que acompanya l'objectivitat -sempre imprescindible en el disseny general de Veritat- per a conformar finalment

un comportament segona aquell estadi d'objectivitat relativa amb què definíem el procedir de la facultat estètica. Efectivament, per a Francesc Pujols l'Art esdevé una expressió formal implicada en la percepció sensible del subjecte que voluntàriament és objectiva, apropant-se així al concepte general de Veritat. És la conjunció activa dels tres principis bàsics. Amb aquesta tesi, Pujols arriba a establir un paral·lelisme entre l'evolució de la vida i les seves conseqüents manifestacions formals:

"L'art li apareixia com un mecanisme destinat a permetre que qualsevol manifestació, ja alliberada de l'esperit, pugui determinar una disposició formal determinada que, pel simple joc de reversibilitat, sigui suficient per a ajudar l'esperit a manifestar-se en altres llocs, enmig de la matèria" (33)

Cézanne ocuparà un lloc d'honor en la pràxis d'aquesta concepció estètica; només recordant el seu procedir entès com una ordenació intel·ligent de la sensació per voluntat arbitrària (personal, creant l'estil), es preveu ja la seva íntima implicació en l'Estètica de Pujols; el veritable lligam però eixirà mercès a la importància otorgada pel filòsof a aquell element vital en l'acte estètic.

Abans però de comprovar aquesta nova accepció de Cézanne en la teoria del període que estudiem; veiem com Francesc Pujols, en els seus escrits sobre Art, incideix sobre dues idees que pensem afavoreixen notablement la inclusió de Cézanne amb tots els drets, en el seu pensament. La primera és l'idea de Realisme com a característica de la pintura catalana; l'altra és que Pujols considera com un fet consumat la vinculació de la pintura francesa amb la catalana.

Escriu Pujols en el seu llibre cabdal:

"Si l'estètica va ésser la base de la ciència grega típica i l'ètica la de la romana, ara nosaltres farem veure que la característica de l'Art i del Dret català és la característica catalana, o sigui l'observació de la realitat que és la base de la veritat de la ciència. (...)

I si l'Apa posa aquest realisme com el desideratum que s'ha de cercar, mossèn Clascar observa que aquesta tendència és la característica de la nostra pintura,

quan diu que la realitat artística catalana és una realitat sense ideals,perque diu que els pintors catalans en comptes de mirar al cel i d'inspirar-se en la bellesa ideal,miren al seu voltant i reprodueixen el que veuen,perque llur art no passa mai d'ésser descriptiu i realista" (34)

Per a Francesc Pujols la recerca,per mitjà de la plàstica,de la Pura Realitat que era l'ideal estètic per a Joan Sacs,és quelcom consumat ja en els mateixos trets diferenciadors de la pintura catalana,quelcom assolit sense necessitat de problematitzar l'assumpte; malgrat tot,no és però el cim pictòric,és només una manera d'actuació,l'encertada en tant que aspira a la Veritat,però només mitjà per a l'ideal estètic que és la consecució de la bellesa "l'harmonia vivent",la formalització exacta que manifesti estèticament la Veritat de la vital relació entre l'home i el món,entre l'artista i el seu referent.

Per a Francesc Pujols,ací sí coincidint amb Joan Sacs,el Realisme és el mitjà adequat per un coneixement essencial; la conversió de l'acte sensible de la visió en Ciència permet d'assolir el coneixement essencial en base a les formes visibles:

"No és que en Francesc Pujols deixi de reconèixer l'existència essencial del misteri que viu a l'essència desconeguda de la existència coneguda,sino que en çò que ell ha pogut arribar a conèixer estudiant les relacions dels components d'aquesta mateixa existència coneguda,com ja hem dit que feia,hi ha prou dades per immunitzar el misteri" (35)

El Realisme esdevé així un mitjà de coneixement transcendent,éssent característica de l'art català,i molt especialment de la pintura (36),segons afirma en un emotiu escrit del 1920 intitolat Art i pàtria:

"Si en el ram artístic,hi ha un art que s'escaigui i s'adigui a la manera d'ésser i de sentir de la pàtria catalana,és la pintura (...),copia i pinta la realitat (...) perquè el pinzell és com l'agulla que enfila el fil de l'existència" (37)

Des dels seus escrits de crítica artística manifesta sovint Francesc Pujols la implicació d'aquesta especial pintura cata-

lana amb les aportacions de les escoles franceses. (38), éssent una influència que l'autor jutja eminentment positiva, no per valoracions gratuïtes, sino perquè l'art francès, com el català, és encaminat en l'autèntica recerca:

"[Xavier Nogués] és un dels artistes catalans i no catalans que han treballat més per trobar l'element vital artístic de la pintura, que França i Catalunya han sigut les dues nacions dels temps moderns que ha fet més per buscar-lo i trobar-lo (...). Nogués ha fet els seus treballs de gegant en els anys que la lluita ha sigut més forta a Catalunya, que ha anat seguint punt per punt l'exemple que li ha donat França" (39)

Pensem que és significatiu que aquests mots de Pujols s'adressin precisament a Nogués qui, recordem-ho, fou dels primers en admirar l'obra de Cézanne, predicant amb entusiasme la seva troballa. La coincidència va més enllà quan F. Pujols ressalta del pintor català la recerca de "l'element vital artístic", recerca que trobarà la seva fi, precisament, en Cézanne. Malgrat que d'ençà del 1918 es va construint el pensament de F. Pujols a la llum pública, no serà però fins el 1942 que trobem l'esment explícit a Cézanne en aquell sentit; reproduïm el fragment d'una missiva datada aleshores, que el filòsof adreça a A. Bladé Desumbilla, on Cézanne esdevé el focus d'atenció:

"En tercer lloc, puc dir-li que he descobert per que Cézanne és un fruit de la terra occitana. la veu de l'ànima d'Occitània que, pel camí de la ciència universal, em va portar a resoldre el problema estètic. D'ací que no m'hagi estat difícil descobrir que Cézanne havia de sortir forçosament de la mateixa terra. A propòsit d'això és instructiu de recordar, a manera d'antecedent, que en aquella conferència que vaig donar l'any 1926, al Palau de Gel, de Madrid, ja vaig tractar de resoldre el problema relatiu a com calia enfocar la crítica de la pintura espanyola i de la francesa a través de l'"occidentalitat" de Ribera i l'"occitanitat" de Cézanne. (...). Per a resoldre el segon -l'estètic- calia trobar el valor universal de la Bellesa i ja sabem que la Bellesa és la forma de l'estètica, i que el fons és la vida, d'acord amb la definició del nostre gran

Milà. Grècia va donar la forma. El fons l'ha donat Occitània, gràcies a Cézanne. Un altre dia li explicaré el camí recorregut pel "vitalisme" artístic, del Greco a Cézanne, passant per Velázquez i Goya" (40)

Després de continuades recerques i estudis, Pujols assenyalà els personatges que li semblaren les figures claus per la resolució dels tres principis del pensament que d'inici es planteja de resoldre; en aquest sentit, Ramon Llull és llegit com portador de la solució en el problema dialèctic; Auguste Comte ho és referit al principi ètic; i ara, Cézanne se li descobreix com resolució del principi estètic, com portador de l'element vital que calia afegir a la qualitat formal oferta ja en el model de la Grècia clàssica; amb aquests dos exponents es clou, d'una forma activa, la definició de Milà i Fontanals; a la condició harmònica accidental de la Bellesa, se li afegeix l'element essencial que és la Vida.

Francesc Pujols assenyalava com es localitzen els personatges citats en un indret geogràfic molt concret i reduït, el que li fa construir una mena d'unitat espiritual entre Catalunya i Occitània. Per analitzar a fons aquest tema seria imprescindible de poder disposar de la conferència llegida el 1926 a Madrid; segons indicacions del seu fill però, el saqueig de què fou objecte la Torre de les Hores durant la guerra civil provocà la pèrdua d'innombrables escrits del filòsof, entre els quals, dissortadament, sembla que cal incloure la citada conferència.

Si efectivament havia d'ésser aquella conferència un escrit prou important per ell mateix; en Rafael Benet ens notifica fins a quin punt era conegut i acceptat aquest pensament d'en Francesc Pujols:

"Es molt coneguda la teoria de Francesc Pujols, que proclama la unitat espiritual de provençals i catalans. Pujols ha constituït una constel·lació catalano-provençal els astres mages de la qual són: el català de València, Ribera; el català de Barcelona, Nonell; i el català (?) d'Aix, Cézanne. La teoria de Pujols te, únicament, un abast estètic i, per tant, cal considerar-la com encertada" (41)

Si hem de cercar l'explicació que justifiqui l'aportació cezan-

niana al pensament de Pujols haurem de centrar-nos en el tema del Realisme. La forma de l'Estètica, recollida en l'aportació de l'art clàssic, no deixa d'ésser fruit d'una representació idealitzada i conseqüentment distant de la realitat; la disposició formal amb què es manifesta la idealització és absolutament correcta per actuar segons els principis accidentals que conformen segons Pujols, un dels soports bàsics de l'Estètica. Cal però que eixa mateixa perfecció formal acabi liquidant la distància que comporta la percepció d'una representació idealitzada fent viable així la vitalització del fenomen estètic. La vitalització eix en la immediatesa dels elements a tractar; eix en la recerca de la Veritat per mitjà de les formes visibles que constantment conformen el nostre entorn immediat, que l'ocupen en el mateix temps i espai, devenint doncs referents components de la Vida. Cézanne, en el seu treball plàstic de recuperació fenomenològica, instaura l'objecte referencial a la distància justa que permeti de reemprendre la dialèctica entre jo-i-el món que és la Vida, tasca impossible en l'autoidentificació amb l'objecte (la malaltia fi de segle coetània de Cézanne) i en el culte a una representació idealitzada. Aquest és el Realisme vital de Cézanne que s'escau plenament en la filosofia de Francesc Pujols.

En el Concepte General de la Ciència Catalana, F. Pujols hi inclogué un capítol on criticà el llibre de Joan Sacs, aparegut poc abans sobre la pintura francesa moderna (42). F. Pujols enumera les que li semblen les tres tesis fonamentals del llibre de Sacs: l'ideal suprem de l'art és el realisme; el realisme és sinònim de classicisme i, finalment, a aquest classicisme només hi ha arribat la pintura francesa. Segons les mencions fetes fins ara al pensament de Francesc Pujols, es pot endevinar ja quina és l'objecte que presenta el filòsof al seu col·lega. Fidel a la definició de Bellesa de Milà i Fontanals, F. Pujols no pot admetre que qualsevol existència, pel senzill fet d'ésser real, esdevingui objecte estètic; doncs per a Pujols no és axiomàtic que tot objecte real disposi de les condicions necessàries per a devenir objecte estètic; condicions resumides, lògicament, en els paràmetres formals i vitals. Pujols tampoc és d'acord amb Sacs quan aquest, després d'afirmar que la pintura francesa actua segons el ver Realis

me, desprestigia el cubisme desvinculant-lo de la tradició realista francesa. Contràriament, Pujols considera el cubisme, no sols com continuació lògica de la tradició pictòrica francesa, sino que fins i tot afirma la seva íntima implicació amb Cézanne; tema que com hem vist, era una de les idees cabdals en el llibre de Sacs, negant aquesta implicació. Escriu Francesc Pujols:

"(...) Nosaltres direm que l'art francès va ésser accidentalment realista i precisament perquè la realitat li donava una expressió de vida que no podia ni sabia trobar en els motlles clàssics i acadèmics, de manera que el realisme de l'art francès que va fins a Cézanne no era un fi, sino un mitjà per arribar al que després ha volgut dir el Cubisme.
(...) nosaltres sostenim que no solament és una continuació lògica i necessària de l'art francès, sino que Cézanne, que és el pintor que l'Apa presenta com el més realista, és el que serveix de pont entre l'escola realista i el cubisme, perquè de tots els pintors realistes francesos és el que accentua més les formes expressives per a trobar la forma vital" (43)

No es deixaren esperar, amb una intel·ligència evident, les respostes de Joan Sacs. Referint-se a l'acusació de creure que la realitat disposa de les condicions necessàries per a ésser objecte estètic, respon Sacs:

"Al nostre veure la Realitat Pura no solament no te necessàriament les condicions d'harmonia en qüestió sino que ni les te contingentament, perquè si les tingués ja no seria una Realitat Pura sino una realitat condicionada pel nostre sensori. No és pas a la Realitat a qui es refereixen els conceptes de clàssic o classicisme sino a l'art que l'expressa" (44)

Efectivament Joan Sacs es distancia de Francesc Pujols a l'anular un dels components que postula el filòsof en la definició de la Bellesa; i és que per a Joan Sacs l'Art no ha d'ésser exclusivament, ni en té cap necessitat, una recerca de la Bellesa, concepte que ell considera una abstracció absoluta, intangible i per tant incompatible amb el seu ideal artístic concentrat en l'expressió de la Pura Realitat. Joan Sacs negarà inflexiblement la definició que dona Milà i Fonatnals, no per desencertada sino per la innecessitat que té l'Art d'expressar la Realitat d'una manera, sí identificada amb el vitalisme que proposa Pujols, però

no sotmesa a condicions formals que categoritzin la representació (45).

La tesi de Joan Sacs segons la qual la pintura francesa és, des del segle XVIII fins a Cézanne, exemple de recerca de la realitat Pura, considerant doncs el Cubisme desvinculat d'aquesta noble tradició i, sobretot, enfrontat amb el veritable esperit de la lliçó de Cézanne, no patirà modificacions malgrat l'objecció de Francesc Pujols:

"Per a Pujols, el realisme francès, que ell sols apreciava en l'art impressionista, "no era una finalitat sino un medi per arribar al què després ha volgut dir el cubisme". (...). Però si el cubisme és idealista!.

La contradicció s'explica però per l'idea que es fa en Pujols del cubisme, al qui suposa una lògica derivació del cezannisme. En Pujols suposa que lo que cerca el cubisme "és l'expressió de la vida, prescindint de tot el que es pot prescindir".

El deformisme realista d'en Cézanne no te, al nostre entendre, res, però en absolut, res que veure amb el deformisme destructivista o nihilisme a-plàstic del Cubisme" (46)

Dues lectures doncs de Cézanne coincidents en un punt -el sentit vital de la seva obra eixida d'un escrupulós objectivisme- però enfrontades pel què respecta a les seves derivacions estilístiques. Malgrat no ésser exactament conformes ambdues posicions, el que sí és evident és la seva distància vers la resta de teòrics que ens ocupen, més estretament lligats a la doctrina noucentista. És clar que, en un altre nivell d'apropament, podríem cercar els possibles lligams ideològics entre aquests dos teòrics i el moviment noucentista; amb el realisme postulat per Sacs, o amb la vital importància que Pujols otorga a la voluntat per la consumació de la seva proposta filosòfica, es podria iniciar ja una anàlisi suggestiva a la recerca d'impliacions profundes que homogenitzessin majorment el pensament d'aquesta època concreta.

NOTES VIII.

- (1) GUANSE, Domènec .- Abans d'ara Edicions Proa. Barcelona 1966. p.153.
- (2) SACS, Joan .- Xavier Nogués(1928) cfr.BENET, Rafael Xavier Nogués, caricaturista y pintor Ed.Omega.Barcelona 1949,p.48.
- (3) ELIAS, Feliu .- La pintura francesa moderna fins el Cubisme Publicacions de "La Revista".Barcelona 1917,p.19.
- (4) SACS, J .- L'art d'en Joaquim Sunyer a "Revista Nova" Núm.39. Barcelona 31 d'Agost 1916, p.2.
- (5) IDEM.
- (6) SACS, J .- El barbarisme i el primitivisme artístics en el curs de l'història a "Revista Nova" I,Núm.20. Barcelona 20 d'Agost 1914, pp.9-10.
- (7) SACS, J .- Joan Garcia-Junceda a "Revista Nova" III,Núm.45. Barcelona 31 Desembre 1916, p.5.
- (8) ELIAS, F .- La pintura francesa moderna fins el cubisme ob cit p.17.
- (9) Ibid. p.115.
- (10) SACS, J .- Enric Matisse i la Crítica a "Vell i Nou" V . Núm.100.p,364-372 i Núm.102,pp.399-404. Barcelona 1919.
- (11) ELIAS, F .- La pintura francesa moderna fins el cubisme ob cit. pp. 120-122.
- (12) IBID. pp.177-178.
- (13) SACS, J .- Exposición de Arte de vanguardia francés en las Galerías Dalmau a "La Publicidad".Barcelona 2-XI-1920,p.6.
- (14) CFR.GASCH, Sebastià .-Al marge d'un article de Joan Sacs a "Gasetta de les Arts" IV,Núm.66. Barcelona 1-II-1927.
- (15) SACS, J .- Les Natures Mortes de Pau Cézanne a "Revista Nova" I,Núm.22. Barcelona 3 Setembre 1914,pp.9-11.
- (16) Com exemple veure l'opinió d'ELGAR, F.Cfr.Paul Cézanne M.E.A.C. Madrid 1984,p.27.
- (17) SACS, J .- El Tema a "Revista Nova" II, Ep.II,Núm.33. Barcelona 20 de Maig 1916,pp.2-4.
- (18) SACS, J .- Carles Guerin a "Revista Nova" I,Núm.6. Barcelona 16 de Maig 1914,p.5.
- (19) SACS, J .- L'istil a "Vell i Nou" V,Núm.92,Barcelona Juny 1919, p.214.

- (20) SACS, J .- El Color (III) a "Vell i Nou" III, Núm.50. Barcelona Setembre 1917, p.537.
(Veure també El Color (I) a Ibid. Núm 45, pp.438-441. i El Color (II) a Ibid. Núm.48, pp.496-499.
- (21) SACS, J .- Joan Garcia-Junceda ob cit, p.6.
- (22) SACS, J .- El vici deformista a "Vell i Nou" IV, Núm.61. Barcelona Febrer 1918, p.72.
- (23) ELIAS, F .- L'escultura catalana moderna, ed.Barcelino. Barcelona 1926, Vol.II, p.111.
- (24) SACS, J .- En la mort de Claudi Monet. Crítica de l'anti-Impressionisme a "Revista de Catalunya" IV, Núm.32. Barcelona Febrer 1927, p.133.
- (25) SACS, J .- El perfeccionament tècnic a "Vell i Nou" IV, Núm.71. Barcelona 1918, p.272.
- (26) L'Exposició d'Art Francès a "La Revista" Núm.42. Barcelona 1917, p.234.
- (27) SACS, J .- La Consagració a "Vell i Nou" V, Núm.88. Barcelona Abril 1919, p.125.
- (28) RIPOLL, J .- Francesc Pujols, crític d'art a "Quadern" Núm.19. Sabadell Gener-Febrer 1981, p.214.
- (29) Veure per més aclaracions PLA, Josep El sistema de Francesc Pujols Llibreria Catalònia. Barcelona 1931, especialment p.98.
- (30) PUJOLS, Francesc .- Concepte General de la Ciència Catalana ed.Pòrtic .Barcelona 1982, pp.315-320 i pp.289-294.
- (31) PLA, J .- El sistema de Francesc Pujols ob cit, p.120
- (32) Don Francisco Pujols, en plena forma, manifiesta su pesimismo acerca del futuro del arte en general y de la pintura en particular a "Destino" Núm.1.261. Barcelona 11-XI-1961, p.51.
- (33) CIRICI, Alexander .- Francesc Pujols i la seva estètica a "Serra d'Or" Núm.3. Montserrat Març 1962, p.49.
- (34) PUJOLS, F .- Concepte General de la Ciència Catalana ob cit p.420.
- (35) PUJOLS, F .- Articles Edicions Quaderns Crema Barcelona 1983 p.107.
- (36) Es pot ampliar aquest tema amb el text de la conferència de Francesc Pujols intitolada El realisme de la pintura catalana, llegida el 25 de Maig de 1936 a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell amb motiu de l'"Exposició col·lectiva d'artistes sabadellencs".

- (37) PUJOLS, F .- Articles ob cit, p.189.
- (38) Veure PUJOLS, F Recull d'articles de crítica artística Publicacions de "La Revista" Barcelona 1921, especialment pp.41-42.
- (39) PUJOLS, F .- Xavier Nogués Publicacions de "La Revista" Barcelona s.d., p.11.
- (40) CFR. BLADE DESUMBILLA, A .- Francesc Pujols per ell mateix ed. Pòrtic Barcelona 1967, p.p.472-473.
- (41) BENET, R .- Isidre Nonell com a bandera a "Art" Vol.I. Barcelona Octubre 1933-Juliol 1934, p.310.
- (42) PUJOLS, F .- Concepte General de la Ciència Catalana ob cit pp.289-294. ("La crítica artística de l'Apa").
- (43) IBID. pp.293-294.
- (44) SACS, J .- A propòsit del "Concepte General de la Ciència Catalana", llibre famós d'En Francesc Pujols (II) a "Vell i Nou" IV. Núm.80. Barcelona Desembre 1918, pp.436-441.
- (45) SACS, J .- Caminar pel cel, però no per les boires a "Mirador" VI. Núm.312. Barcelona Febrer 1935, p.7.
- (46) SACS, J .- A propòsit del "Concepte General de la Ciència Catalana", llibre famós d'En Francesc Pujols (III) a "Vell i Nou" IV. Núm.81. Barcelona Desembre 1918, pp.459-462.

IX. La imposició de la plàstica cívica i la seva relació amb el cezannisme (1919-1920).

D'ençà del 1917 el desmantellament de les estructures noucentistes es va fent prou evident; en el terreny específicament plàstic, l'avantguarda ocupa ja una posició suficientment important com per a provocar fortes envestides a l'estètica noucentista. Tanmateix, el 1919 i al llarg dels anys vint, l'italianisme que fins aleshores era present i conscient, pren ara la màxima vitalitat i s'imposa dins les línies d'actuació propiciades pel moviment. En el tractament de Cézanne, si després de la construcció del model hi seguí un període d'aprehensió, comprovant quina era la lectura que definitivament se'n feia, culminant el 1917 com moment de màxima influència i de primeres crítiques; ara és arribat el moment de marcar la diferència, ja no en expressions verbals sino en execucions concretes; obres que es proposen clarament de plantejar una recuperació de continguts enfront el "paganisme" cezannià, tal i com insinuàvem a l'inici de l'apartat VII.

En tres figures es comprovarà quin tractament es dona al tema del cezannisme, per un costat, En Josep Aragay, màxim representant del desig de reconduir el projecte noucentista en una línia italianitzant; per l'altre, Josep de Togores i el Josep Maria Junoy convertit ja al classicisme, seran exemples de com, curiosament, trobem encara unes fermes bases francòfiles bo i el replantejament en què es veu sotmès el moviment. Abans però referim unes dades sobre el tractament que dona la crítica a l'avantguarda i que ens enllacen amb el tema del cezannisme.

El 1920, a la Galeria Dalmau, es presenta una mostra d'Art Francès d'Avantguarda, on es pot gaudir de l'obra de Braque, Dufy, Derain, Leger, Van Dongen, Vlaminck, d'entre altres; ja el 1912 i el 1915 Dalmau acollí obra d'avantguarda (cal només recordar Duchamp), però no és sino ara quan aquesta esdevé una proposta verament perillosa, guanyats ja molt adeptes i guanyant, sobretot, prestigi al bell mig de París. Les reaccions no es fan esperar i les crítiques al cubisme es multipliquen. Joan Sacs es reafirma en la seva opinió de considerar la primera avantguarda com una

lectura malmesa de Cézanne, prenent com a programa estètic el que en el mestre eren els vicis i l'aspecte extern (1); Rafael Benet rebutja el cubisme per la seva condició de "desig hipertrofiat d'estructura" (2) en tant que actua per a geometria pura, amb la necessària intel·ligència però oblidant la vessant sensible que és a la fi qui vitalitza l'obra. El mateix Benet, en referir-se encara a aquesta necessària conjunció, on esqueia tan bé la lliçó cezanniana, en parlar de Domènec Carles:

"Con teorías clásicas no salvamos nuestra obra si no poseemos sensibilidad. Como Poussin amamos y especulamos las cosas bien ordenadas, visión con atención, pero manteniendo el espíritu y la vida" (3)

Les crítiques a l'avantguarda no es redueixen al cubisme i, fins i tot, s'ataca a l'encara llunyà expressionisme (4). Aquestes posicions cal llegir-les no tan com una crítica explícitament teòrica sino com un temor, que serà qui a la fi, facilitarà el viratge cap a Itàlia, on el Novecento permet de reprendre, amb possibilitats d'èxit, el discurs classicista i el Meditteranisme. Altra-ment, el 1919 apareixia Valori Plastici, orientat en el mateix sentit de superar l'avantguarda amb un nou classicisme, reforçant doncs l'orientació que homes com l'Aragay, En Josep Obiols o J.F. Ràfols volen donar a la pintura catalana. Les possibles connexions amb Valori Plastici són, a hores d'ara, quelcom inconegut. Pensem però que un rastreig sobre aquest tema donaria una nova i important informació.

El classicisme esdevindrà doncs sinònim d'italianisme. França, per les seves concessions a l'avantguarda, perdrà el caracter modèlic que fins aleshores li era atribuït, amb limitacions però palès. L'italianisme és l'intent definitiu per assolir la cohesió entre Art i Societat segons el projecte regeneracional, i per això és una crítica a la plàstica mancada de contingut. Per il·lustrar aquesta idea dos són els exemples més evidents: per un costat, el cas del malaguanyat Torres-Garcia; per altre, les reaccions davant la curiosíssima obra Vacances de Josep Aragay.

Els murals del Saló Sant Jordi del Palau de la Generalitat que realitzà Torres-Garcia per encàrrec de Prat de la Riba, són ara, amb Puig i Cadafalch com capdavanter polític, motiu de polèmica

fins a l'anul·lació del contracte. Francesc Miralles explica que la raó oficial per retirar la confiança al pintor era la inclusió en els frescos d'una frase de Goethe considerada herètica, però "en realitat era l'estil dels frescos que no agradava" (5). Els murals foren coberts, i poc més tard substituïts al damunt per noves pintures on es recupera un contingut historicista i d'exaltació nacional, clarament enfrontat amb el paganisme de la pintura de Torres-Garcia, que es veié acusat des de "La Revista", successivament per R. Rucabado. Segons el crític "no hi ha llei distinta per l'art i per la vida" (6), i per tant, l'art és objecte de les mateixes crítiques morals que podria tenir un comportament (o pensament) social sospitos; en aquest sentit, Rucabado pensa que "un llibre de crítica moral de l'art a nostra terra hauria de començar per un capítol sobre en Torres-Garcia" (7). Des del dirigisme es projecta doncs una clara imposició de continguts específics on no s'hi escau, ni tan sols, les ingènues representacions del primer Torres-Garcia; ben fàcil és doncs deduir quina opinió mereixen paisatges i natures mortes a la manera Cezanniana.

Juan Josep Aragay presenta, el 1924, l'obra Vacances a les Galeries Laietanes, la reacció de la crítica fou molt significativa. La tela del pintor, allunyada de tota reminiscència cezanniana, fou criticada, precisament, per la manca d'objectivisme (8); però alhora, s'ennaltia el seu plantejament ideològic, el seu contingut clàssicista sintetitzat en clares connotacions dels temps moderns. Era una obra concreta per a marcar la diferència vers el model cezannià: vitalitzar la representació mitjançant un contingut idealitzat, i no només per la transcendència de la realitat mateixa, que sí és imprescindible -segons l'exemple de Cézanne- per la ideació de l'obra, única objecció que es presenta a l'Aragay.

Amb aquestes dades que anem oferint, es vol donar la imatge general del sentir d'aquell moment per a contextualitzar els esments a Cézanne de l'Aragay, Junoy, i -malgrat que un xic distant de les dèries doctrinals- d'En Josep de Togores. Abans però recordem que és ara, el 1919, quan J.F. Ràfols reproduïx una cita de Geffroy (l'amic de J. Sunyer que fou tan determinant pel coneixement de Cézanne) com a profitós consell pels pintors catalans:

"No és Cézanne el que tenim d'imitar sino l'escrúpul de Cézanne davant el natural" (9)

Mostra de com des de la teoria artística, just abans de donar el tomb italianitzant es continua insistint sobre la limitació de l'exemple de Cézanne; com ho és també un llarg article de Domènec Carles, aparegut el 1926 -però datat el 1920- a la "Gasetta de les Arts" i reproduït més tard en el recull Memorias de un pintor (10). Les consideracions que es manifesten en aquest escrit són un resum de l'apreciació general del pintor; més interessant encara pel fet de localitzar-se quan la teoria i la crítica no són ja tan interessades en donar a conèixer Cézanne com a criticar el cezannisme. Comença l'article amb el punt clau de la construcció del model: presentar-lo com exemple de comportament incipient en una proposta autòctona:

"Yo creo que la poderosa influencia que Cézanne ha ejercido en la pintura contemporánea empezaría a ser alarmante, si fuese una influencia personal de Cézanne; pero no es así. Cézanne es el pintor que resume toda una época de investigación y evolución, que va desde Delacroix pasando por Manet hasta nuestros días. Es lógico suponer que sin Cézanne los pintores habrían coincidido en los hallazgos cezannianos y que de una manera fatal la investigación y evolución del gesto de los pintores de hoy les habría conducido por los mismos caminos que Cézanne ha iluminado de manera clara, precisa y contundente. Por consiguiente, más que de la influencia de Cézanne tratase de una menra de sentir y de unos gustos de época" (11)

Per Domènec Carles, Cézanne suposa una manifestació sintètica d'un complex procés d'investigació plàstica, necessari i inevitable, segons l'evolució natural de la pintura. Del què no semblava adonar-se'n però és de què el que es proposava, precisament, des de la teoria artística era reivindicar aquesta necessària investigació que possibilités superar l'estètica immediatament anterior; la teoria noucentista proposava de contemplar Cézanne no com a solució d'una nova problemàtica, sino com exemple d'enfrontament, com a actitud laboriosa a la recerca d'una solució, dins un continuat procés d'especulació pels mitjans expressius donats per l'ofici. Es proposava en el fons, de patir el mateix procés d'anà

lisi -en la base d'una visió objectivista moldejada amb la reflexió intel·ligent- per tal d'assolir,finalment,una solució propia que fins i tot superaria,amb la inclusió d'un contingut ideal,la troballa cezanniana. L'adopció de la solució tècnica de Cézanne implica el no resoldre,per mitjans propis,l'estudi i el treball d'anàlisi plàstica que genera el temps modern; i re-
dueix la pintura a la seva influència personal,justament el que nega Domènec Carles.

Carles enalteix el treball de Cézanne amb els mateixos termes en què ho feu la teoria uns anys abans: per la inclusió de l'estructuralisme compositiu a la paleta impressionista,donant una impressió de transcendència als objectes sensibles mercès a la síntesi d'objectivisme i composició arquitecturalitzada en el conjunt de l'obra.

A continuació,Carles se'ns mostra com un altre exemple del desig de desvincular Cézanne de l'avantguarda i concretament del cubisme,tal i com intentava articular teòricament en Joan Sacs; curiosament,el distanciament entre Cézanne i el cubisme,el fona-
menta Carles amb una consideració paral·lela a la feta,per aques-
tes mateixes dates,pel seu esmentat predecessor en aquest intent.
Quan Joan Sacs fa la crítica de l'Exposició cubista a Can Dalmau,
la construeix mercès a una aguda apreciació:

"Cézanne aparece en la tradición francesa como cerrando el ciclo realista.(...)

Su percepción espacial era tan aguda e intensa que en sus telas en curso de ejecución se determina bien clara una como triangulación o cubicación de la atmósfera,cubicación que,una vez terminada la tela,desaparecía superficialmente,pero persistiendo en lo íntimo de la pintura como armazón sutil y poderosa de la expresión plástica,tal y como aparece en la obra de Greco y del Tintoretto y,aunque menos perceptible,en casi todos los pintores realistas.

Esta cubicación mecánica previa (...) fue la condición de una nueva tendencia pictórica pseudorealista: lo esencial de la idea pictórica cezanniana se quiso ignorar o no se supo bien asimilar,mientras que lo externo,los vicios del pintor de Aix,se ensalzó como un programa estético(...) el cubismo estaba lanzado"

(12)

Efectivament,també coincideix Carles que una tela plenament resolta de Cézanne amaga aquell essencial estudi de construcció,però

el fet de què el pintor tingués un munt d'obres incompletes ha originat l'aparició d'una tendència estabilitzada en l'especulació al voltant d'aquesta metodologia del mestre (13). Recordem com, en les reproduccions de les obres de l'Exposició d'Art Francès fetes per la revista "Vell i Nou", s'avisava, precisament, sobre la capacitat alligadora de l'obra incompleta de Cézanne presentada a la mostra. Veiem doncs per un costat -on no coincideix Carles amb l'opinió general-, es lamenta la influència del provençal per aprendre'l com a solució preestablerta sense endinsar-se en la difícil tasca d'un procés d'anàlisi propia; per altre, es critica també el romandre exclusivament en l'objectivisme analític del mestre, entenent aquest estadi del procés artístic com a solució.

Per Domènec Carles "lo formidable del caso Cézanne" no és sino l'equilibri entre sensibilitat i pensament, i en aquest sentit considera d'central la seva obra: "Cézanne interesa a los pintores porque da un camino" (14); és a dir, que des dels seus escrits coincideix amb el caracter no definitiu del model, el que es contradiu, plenament, amb les crítiques de què el mateix Carles n'era objecte el 1916 per part de Martí Casanovas (veure apartat VII.1). Remarquem aquesta paradoxa com quelcom absolutament essencial en el nostre estudi: la profunda **diferència** que es pot trobar entre el cezannisme plàstic i el cezannisme teòric exposat des de la literatura artística.

Carles no vol deixar de citar el tema del deformisme cezannià, qüestió que havia originat abans, del 1917 força articles; però no troba exactament un motiu que el justifiqui; ni com mitjà d'increment expressiu, ni com a causa d'una visió prototípica són afirmacions que s'atreveixi a presentar, limitant-se a entendre-ho com resultant del complicat "sistema de trabajo del pintor". Aquesta visió la complementa Carles amb la lectura del primitivisme del mestre, reduint aquest concepte a una mera adjectivació per a una obra que li apareix amb semblança infantil (15); malgrat aquesta demostrada manca d'aprofundiment, ens interessa la lectura cezanniana de Domènec Carles com exemple d'un tema ja insinuat anteriorment: la italianització de Cézanne. En el moment en què el noucentisme inicia fermament el seu viratge cap a Itàlia, Cézanne pateix un seguit d'intents per "italianitzar-lo", com si fos una mena de

acte d'agraïment per la seva eficiència en els moments inicials de la construcció de la nova doctrina noucentista. Així doncs, Carles l'emparenta amb Piero della Francesca afegint que:

"Cézanne no es un pintor genuinamente francés. Nacido en el Midi, su espíritu es mediterráneo. (...) Cézanne era de origen italiano. La familia de los Cézanne, vienen de la pequeña villa de Cezana, que se halla en las montañas del Piamonte occidental. (...). No hay duda: Cézanne, nacido en tierras del sur de Francia, es un francés con atavismos italianos" (16).

També Rafael Benet tindrà interès en assenyalar l'italianisme de Cézanne, tal i com el 1917 feren Eugeni d'Ors, a Les quatre tradicions, i En Josep Aragay en l'opinió que li va merèixer l'Exposició d'Art Francès (veure respectivament IV.1.2 i VII.2.). Diu Benet:

"El italianismo de Cézanne no es ninguna bagatela: nada hay de caprichoso o arbitrario en el profundo deseo rítmico, en la ineluctable coherencia con que su espíritu gobernaba su ojo. (...) La sana plasticidad de Cézanne no es otra cosa que un hecho hijo de la cultura mediterránea" (17)

Aquest escrit de Benet és tardà -del 1952-, com ho era El ritme universal, textos ambdós on fa una profunda lectura de Cézanne afavorit per la perspectiva històrica, de la que no en podia disposar en els moments en què el cezannisme apareixia en la palestra artística a Catalunya. Benet insisteix ací en la transcendència de Cézanne al voler contemplar davant el natural el Ritme que cohesiona en una unitat organitzada l'Univers; percepció de totalitat que el fa recular fins aparellar-lo amb els clàssics de les vores mediterrànies.

El personatge que sens dubte prèn per aquestes dates una posició privilegiada en la teoria artística, és en Josep Aragay, del què ja ens hem ocupat lleugerament en altres llocs de l'estudi. Malgrat tot, aquest és el moment de comprovar la possible relació, positiva o no, entre la seva doctrina i el tema que tractem. Abans de centrar-nos específicament en l'Aragay, referim un possible antecedent del mateix en la discutida figura de Josep Pijoan. Si l'Aragay representa l'encarnació de l'ideal italianitzant (sinònim de

la plàstica cívica) com a cant del cigne del Noucentisme; Pijoan, ja el 1898 en els seus articles a "La Renaixensa", contraposava a l'individualisme artístic les formes de vida mediterrànies, on l'art es caracteritza, segons l'articulista, per un estret lligam a la vida pública (18); tanmateix doncs, el mateix programa de plàstica cívica que ara promulgaran Aragay i Obiols. J. Aragay marxa a Itàlia quan ja quasi s'havien consumat dues dècades del segle; el 1903, Pijoan ja és a la Universitat de Roma i el 1905, enlluernat per la coneixença de les terres italianes, eix en ell la ideació reformista (19) que ja l'emparentà anteriorment amb el jove Josep Carner i el jove Eugeni d'Ors. Serveixi aquesta dada per argumentar com no pot considerar-se l'italaianisme d'aquests anys com quelcom eixit de cop i volta, sense cap relació amb l'esperit de les formulacions doctrinals que s'iniciaren el 1906.

En parlar de l'Aragay ja havíem esmentat com davant de la presència de Cézanne en l'Exposició d'Art Francès, considerava al pintor compatible amb el seu programa; tot i reivindicant la "llatinitat" de Cézanne en el bell mig de l'art francès. També havíem citat com, de retorn d'Itàlia, en el seu llibre de poemes expressà amagadament el caracter profitós de Cézanne alhora que la seva necessitat de superació (veure IV.2); això succeïa el 1917 i el 1918 respectivament; ara, el 1920, publicarà la seva obra cabdal: El Nacionalisme de l'Art (20) on hi haurem de cercar les motivacions de la seva acceptació de Cézanne, que no pas del cezannisme plàstic.

Després del seu viatge a Itàlia, un canvi substancial ha operat a en Josep Aragay. D'ençà de la conferència La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat, llegida a Sabadell el 1915, el seu autor modificarà les idees allí exposades -impregnades d'una visió un tant irracionalista, fonamentant la capacitat renovadora en actituds genials-, per a construir ara una doctrina plàstica íntimament implicada amb el context social i geogràfic. Alexandre Cirici assenyalarà tres continguts successius en l'important llibre del 1920: primerament, la necessitat de desvincular-se de les formes artístiques franceses per a fonamentar una nova expressió plàstica fidel al llenguatge popular autòcton; el segon contingut estableix les bases programatives del nou art nacional que es predica, definint la proposta com un "estructuralisme"; finalment, l'Aragay presentarà a Florencia com exemple pràctic del seu programa.

Amb aquests trets generals hi podem inserir ja la figura de Cézanne, que com es veurà és compatible amb el programa de L'Aragay en el moment inicial del procés que ha de possibilitar la consecució de la seva proposta. L'Aragay formula la recuperació de continguts idealitzats sobre la base d'un ver coneixement objectiu, idèntic doncs que la proposta construïda des del classicisme noucentista; i per això combatrà les avantguardes -principalment el cubisme i el futurisme, el que no deixa d'ésser significatiu si pensem que són els capdavanters del moviment avantguardista a França i a Itàlia respectivament-, per afavorir un art nacional, desig essencial de l'estètica anomenada Mediterranisme. En aquesta línia, l'Aragay considerarà "els artistes com constructors ideals de la ciutat" (22); l'art com a l'eina ideal per a edificar l'entorn d'acord amb les especificitats i necessitats del lloc, no amb un desig exclusivament funcional sino que permeti de mitificar el viure quotidià, idealitzar la tasca diària. Per aquest ambiciós projecte caldrà però resoldre abans, la complexa problemàtica d'embrinar verament quines són les essències que s'amaguen en el viure en la ciutat; per a capacitar l'art en la construcció de l'ideal cohesionador haurà d'exercitar-lo abans en el difícil treball de la veritable concepció plàstica, en el retorn a l'objecte fins a conèixer la seva realitat:

"El nostre és un problema d'estructures i de volum i de color. El dia en què les resolguem d'una manera viva i conscient i precisa en un bodegó, serem capaços de fer una ciutat, perquè tindrem ja nostre el concepte més general de la concepció plàstica" (23)

Cézanne es presenta com a exemple per a resoldre en un "bodegó" aquest problema plàstic en tota la seva extensió, i per això l'acull gratament quan és preguntat sobre l'Exposició del 1917, per això, expressà poèticament que per a representar la majestat de l'exemplar ciutat romana, cal abans saber pintar molt bé una senzilla poma, tal i com es demostra en una natura morta cezanniana. L'estructuralisme que proposa l'Aragay no és doncs gens aliè a Cézanne. L'Aragay formula "el dibuix com a basament de la unitat de l'estil" (24), que no és altre que "aquella concepció del dibuix que representa tot el seu contingut estructural (...) que es nodreix del veritable cos de les coses reals". El dibuix com

procés d'interiorització, tal i com es demostrava que es constituïa la presentació teòrica del pintor d'Aix d'ençà del 1906. Tanmateix, en el programa de l'Aragay es proposa d'assolir un estat d'equilibrada balança entre la sensibilitat i la intel·ligència: esforç reflexiu i acció del pensament per a pulir, a la manera mediterrànica, la realitat sensible que apareix en la visió plàstica.

Per Aragay doncs, Cézanne és susceptible d'ésser après com a codificador d'un idioma, això és d'apropament a la realitat objectiva, però cal donar-hi contingut innovador, i això és el realisme: representar la realitat a través de la personalitat col·lectiva (25). La italianitat de Josep Aragay es defineix doncs com aquesta conjunció absoluta entre el mitjà artístic, la seva producció i l'entorn col·lectiu vital que el possibilita; així és com era llegida la seva proposta (26), proposta que tanmateix, esdevé un resum del plantejament que havíem fet de la relació entre Noucentisme i Cézanne. Les referències a Cézanne fetes per l'Aragay es redueixen, si cerquem citacions literals, a l'expressada el 1917, per això seria exagerat considerar inequívoca i absoluta en tots els seus aspectes la vinculació del teòric amb el provençal; nosaltres pensem que sí és real, i així ho hem analitzat, incrementat ara la seva importància si hi contraposem els casos de J.M. Junoy i de Tòrrès, que ho i éssent francòfils en el seu fonament ideològic, criticaran ara a Cézanne, a l'inrevés doncs del cas de l'Aragay que, italianista exacerbant, afirmà que "ens dona la raó".

El Josep Maria Junoy que apareix ara, difereix notablement del citat amb anterioritat i concretament del què escrigué Arte y artistas (1912) i "Troços" (1917); el 1919 dóna una conferència a l'Ateneu barceloní intitolada Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català especialment aplicat a les Lletres i a les Arts, on es presenta com un nou defensor dels postulats classicistes que fins aleshores havia mantingut a una certa distància. Junoy criticarà ara a l'avantguarda i reclamarà un retorn de l'art damunt les petges de la tradició greco-llatina. Aquest retorn a les modèliques cultures clàssiques es construeix, curiosament, sota la influència de formulacions realitzades a França: concretament, el ja citat Maurras de "L'Action Française". Junoy, tanmateix com li succeí a d'Ors, reprendrà de l'ideòleg francès l'ambiciós projecte de for-

mular un ideal civil damunt un substrat d'estètica classicista (27). Al costat de la influència maurrasiana caldrà afegir-hi, també des de França, la soterrada presència de Jean Moreàs i l'Escola de Roma, segons ens indica Josep Pla (28); influència aquesta que podria igualment rastrejar-se en Eugeni d'Ors i que sembla un amagat punt de referència habitual al llarg d'aquest període. Josep Maria Junoy es proposa ara un art transcendent amb un objectiu regeneracional, susceptible d'ésser aconseguit només mitjançant la postulació d'uns valors durables, no sotmesos als canvis que dicten l'evolució del gust o del mateix pensament; uns valors permanents i immutables, unes constants que són alhora objecte d'interpretacions efímeres (les avantguardes) i que només poden cercar-se en la tradició clàssica, "especialment a Itàlia i a la pintura clàssica" (29). En tant que les expressions efímeres són lectures errades dels valors permanents, no són aquestes absolutament despreciables; es rebutja la seva actuació però no es desprecien possibles resultats parcials susceptibles d'ésser aprofitats:

"Això fa que malgrat l'error inicial d'accés que les corromp, poguem fruit de la vista i meditació de bon nombre d'obres dels mestres impressionistes o dels seus continuadors" (30)

Efectivament, cap manifestació artística és absolutament menyspreable d'antuvi, el que cal rebutjar és el seu caràcter "original" (de novetat, no d'origen), mentre que l'interès rau en les parcel·les clàssiques del seu plantejament. Amb aquestes consideracions s'endevina, ja prou bé, el paper que li pertoca de jugar a una figura com Cézanne:

"Respecte a l'obra apart del pintor d'Aix-en-Provence, que ha exercit una lamentable universal influència, sols en farem ressaltar aqueixa conclusió monstruosa que de son llarg frecuentament n'em deduït: de çò que era un fi -una fi encara que clarejada per genials plàstiques guspires- se n'ha volgut fer un començament, una obra de precursor. Després d'ell comença la dansa final de l'escalpel" (31)

Cézanne, que ja des de l'inici de la seva presentació a Catalunya era mostrat com un "clàssic per definició" (en l'assaig

Cézanne d'Eugeni d'Ors), no pot ésser après com punt de partida per a un nou art; cap acció no ha de malmetre la seva lliçó i només en la contemplació es pot ennaltir Cézanne. D'Ors el presentava com exemple de comportament que restava a mig camí del projecte que s'ideava, calguent doncs a completar-lo; així s'acollí en la teoria artística però la pràctica demostrà que a part de simples imitacions formals, només el Cubisme afegia quelcom de propi al substrat cezannià, i és aquest un art efímer en tant que anula la vessant sensible, i fins i tot lírica d'una representació amb contingut que es vol mantenir. Arribats a l'any 1920, Cézanne deixa d'ésser presentat com origen necessari per a un nou art i esdevé, simplement, una obra executada, un fi en ell mateix disposat a ésser gaudit en la contemplació.

Junoy, fidel a la divisió entre les zones nòrdiques i meridionals, no dubta de la superioritat de les terres del mediterrani, i només en elles cal cercar ara l'exemple per assolir la Bellesa ideal, que és aquella perfecta síntesi entre "la veritat subjectiva i les veritats objectives" (32); és a dir, l'assoliment del ver coneixement en una representació personal (tot Cézanne!) capaç, en el seu cas, d'idealitzar-la.

En posteriors conferències que Junoy llegí per aquestes dates, anà matitzant el seu pensament, manifestant d'una forma explícita l'arrel francesa del seu nou classicisme (33). Afirmà la seva crítica a l'avantguarda per incapaç d'adonar-se'n de què les llibertats i llicències de què disposa l'artista, cal que en darrera instància romanguin en una "justa subordinació" a les lleis immutables (34). Junoy no descarta, ni de lluny, la necessitat d'un model; cregué però, que el què calia, era un de ja construït, absolut, no un exemple d'alliçonament parcial. Es taxatiu en afirmar -ennaltint alhora L'esdevenidor de l'intel·ligència de Maurras- que cal cercar "un bon mestratge" (35), acceptant doncs la Tradició pel què té de lliçó permanent.

Josep de Togores adreçà des de Paris dos articles a la revista "Vell i Nou" on es comprova també un canvi d'actitud envers Cézanne, concretament en relació als escrits del 1913; allí contraposa-va l'estètica del provençal sòlida i clàssica, amb les esbojarrades expressions cubistes; ara, el 1919, perduda ja tota possibilitat de fonamentar sòlidament aquesta lectura; la impressió que Togores dóna del tema és substancialment diferent -pensem que, mal-

grat les seves inicials crítiques al cubisme, Toghores no fou gens aliè a la seva influència-:

"Perque ha sigut Cézanne el qui va comprendre que l'impressionisme era contrari al classicisme que ell ansiava, i tota la profunda hostilitat que sentia contra l'impressionisme -vegis el llibre d'En Vollard- provenia del reaccionari i del decorador que duia en sí, que li feia dir que lo que cal és refer el Poussin però del natural i que en la natura tot es demostra per formes geomètriques que són dugués dites que sense enfonsar l'impressionisme, que és infonsable, el contradeixen en essència i junt amb l'obra del mateix pintor demostren que l'impressionisme, que és l'estètica més revolucionària de la història de l'art, no és purament francès, com ho és l'esforç reaccionari, de dreta d'en Cézanne, d'en Poussin, d'en David, d'en Ingres, precursors, no, potser, dels pintors cubistes, però sí del principi cubista, que és francès (...). El cubisme no defensa ni ataca res (...) ha trobat el principi de la veritat estetica decorativa" (36)

Una consideració positiva vers l'Impressionisme roman en el pensament de Toghores, però aquest, és un estil només relativament vinculat a Cézanne. Malgrat adoptar principis impressionistes a la seva estètica, el pintor d'Aix, per la seva simplificació geomètritzant esdevé, ara sí, precursor del principi cubista; que no és altre que el romandre en la còmoda i poc compromesa posició d'una pintura decorativa. Cézanne, com a pintor de cavallet, aconseguí una concreció en la representació plàstica admirable, i ací és on es vincula amb els principis impressionistes; però, en el seu intent de classicisme decoratiu, generà l'abstracció. Toghores, que en la construcció del seu estil s'alinià en el "cezannisme cubista" (37), vol ara matitzar teòricament quin ha estat el grau exacte de la seva lectura cezanniana, i ho fa diferenciant en el mestre aquesta doble vessant, que defineix alhora la globalitat del fenomen pictòric: l'objectivisme de la pintura de cavallet i el decorativisme de la pintura abstracta. Són dos mitjans d'especulació oposats que volen confluïr en un mateix vèrtex: la perfecció estètica, cimal complexe on és excessivament difícils de mantenir-se'hi:

"Així nosaltres, que desitgem penetrar tant com podem, tenim de fer resaltar l'actitud d'un pintor com Cézanne que (...) un cop hagué assolit el de-

sideratum de la pintura de cavallet que són les seves pomes, i quan ja era quasi al cap d'amunt de la montanya, que és on després d'haver pujat hi ha la devallada a l'altra banda, queda tant corprès del principi de dreta "el decorativisme", que en resta emmetzinat per a sempre, enveja als homes de dreta i vol unir en una mateixa obra les dues tendències, que és lo més hardit que s'ha intentat -no lo més revolucionari- i com que aixó és inverosímil, perquè ja hem dit que la pintura de cavallet és concreta i les altres abstractes, no te solució, i és el niu de la tragèdia cezanniana que és la tragèdia de l'art d'avant-guerre i que va engendrar el cubisme" (38)

La incompatibilitat dels principis que Togores presenta com a opcions plàstiques, fa contradir el treball de Cézanne; i si és admirable el seu intent de síntesi, aquest mateix anula el seu possible sentit alligador, doncs no permet de gaudir plàsticament, d'una forma precisa cap de les dues vessants de la pintura:

"Estem en un mar de confusions que és un mar que ofega més que l'aigua. Sortits tots nosaltres del segle XIX que és el degle de la pintura de cavallet, característica, concreta i científica, i per tant impura, ens manca, malgrat de Cézanne i del període avant-guerre, l'agilitat necessaria per desplaçar-nos tan ràpidament al pol oposat o sigui la decoració i abstracció absoluta que no és res més que el que ha fet el cubisme". (39)

Aquell mateix aspecte de la lligó cezanniana que permetia enal·lir al pintor per suficientment clàssic i suficientment revolucionari, esdevé ara una contradicció insalvable. Aquest és una altre dels importants canvis que el cezannisme tèoric patirà al llarg dels anys vint, originat per un fet evident: ja no es pot presentar a Cézanne aïlladament un cop constatada la seva específica derivació. Parlar de Cézanne suposa parlar de les seves connotacions. La teoria classicista, implicada encara amb el projecte noucentista, troba en el viratge a Itàlia la solució -per anulació-a aquesta paradoxal problemàtica.

NOTES IX

- (1) SACS, Joan .- Exposición de Arte de Vanguardia Francés en las Galerías Dalmau a "La Publicidad" Barcelona 2-XI-1920 p.6 i 6-XI-1906, p.6.
- (2) BENET, Rafael .- L'Exposició d'art francès a Can Dalmau a "La Revista" Núm.124. Barcelona 1920 p.326.
- (3) BENET, R .- El pintor Domènec Carles a "La Publicidad". Barcelona 24-XII-1920, p.1.
- (4) CREIXELLS, Joan .- Crònica de Berlín. Unes pintures a "La Publicidad" Barcelona 10-XII-1920, p.1.
- (5) MIRALLES, Francesc .- L'època de les avantguardes. (1917-1970) Ha.Art Català. Vol.VIII.Edicions 62. Barcelona 1983,p.62.
- (6) RUCABADO, R .- Moral de l'Art, moral humana a "La Revista" Núm.70. Barcelona 1918,pp.278-279.
- (7) RUCABADO, R .- L'Art d'En Joaquim Torres-Garcia a "La Revista" Núm.83. Barcelona 1919,p.121.
- (8) BENET, R .- Josep Aragay a "La Veu de Catalunya" Barcelona 15 de Maig 1924.
- (9) RAPOLS, J.P .- "Paul Cézanne" de A.Vollard a "La Revista" Núm.94. Barcelona 1919, p.296.
- (10) CARLES, Domènec .- A propòsit de Cézanne a "Gasete de les Arts" III, Núm.53. Barcelona 15 de Juliol 1926,pp.1-2; re-produït a CARLES, D. Memorias de un pintor. (1912-1930) Ed. Barna. Barcelona 1944,pp.121-132.
- (11) CARLES, D .- Memorias de un pintor ob cit p.123.
- (12) SACS, J .- Exposición de Arte de Vanguardia Francés en las Galerías Dalmau ob cit (6-XI-1920) p.6.
- (13) CARLES, D .- Memorias de un pintor ob cit p.124.
- (14) IBID. p.128.
- (15) IBID. p.129.
- (16) IBID.p.130.
- (17) BENET, R .- Impresionismo Ed.Omega. Barcelona 1952,pp.125-134.
- (18) Veure al respecte CASTELLANOS, Jordi Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme a "Els Marges" Núm,14. Barcelona 1978, pp.31-49.
- (19) Veure al respecte JARDI, Enric Tres diquem-ne desarelats Ed. Selecta, Barcelona 1966,pp.31-56.

- (20) ARAGAY, Josep .- El Nacionalisme de l'Art Publicacions de "La Revista" Barcelona 1920.
- (21) CERICI, Alexandre .- José Aragay, energia, programa i evasió a "Serra d'Or" Montserrat Vol.1968. pp.143-147.
- (22) ARAGAY, J .- El Nacionalisme de l'Art ob cit, p.31.
- (23) IBID, pp.31-32.
- (24) IBID, p.37.
- (25) Veure ARAGAY, J .- Realisme i realitat a "La Publicitat" Barcelona 14-XII-1932.
- (26) Com exemple veure, MARCH, Jordi [RIBA, Carles] La italianitat de José Aragay a "Vell i Nou" Ep.II. Núm.13. Barcelona 1921, pp.28-32.
- (27) Veure al respecte VALLCORBA PLANA, J. Sobre l'evolució ideològica de José Maria Junoy a "Els Barges" Núm.13. Barcelona 1978 , pp.40-41.
- (28) PLA, Josep .- Homenots 5ena.Serie. O.C.XIX.Ed.Selecta. Barcelona 1960, p.135.
- (29) JUNOY, Josep Maria .- Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català especialment aplicat a les Lletres i a les Arts. a "Terramar" I, Núm.3-4. Sitges 31 d'Agost 1919, p.7.
- (30) IDEM.
- (31) IDEM.
- (32) IBID.p.10.
- (33) JUNOY, J.M .- Conferències de combat Ed.Catalana. Barcelona 1923, p.49. ("Els clàssics grecs i llatins nostrats").
- (34) IBID.p.85 (Apèndix 3.)
- (35) JUNOY, J.M .- Els drets i els deures de la joventut Llibreria Catalònia. Barcelona 1924, pp.7-11.
- (36) de TOGORES, Josep .- El viure de París a "Vell i Nou" V. Núm.98. Barcelona Setembre 1919, pp.323-326.
- (37) SACS, J .- José de Togores a "D'Aquí i d'allà" Vol XV. Núm.99. Barcelona Març 1926, p.464.
- (38) de TOGORES, J .- Els Impressionistes són al Louvre a "Vell i Nou" V, Núm.102. Barcelona 1919, p.406.
- (39) Cfr. GASCH, Sebastià La pintura de José de Togores a "Gasete de les Arts" III, Núm.50. Barcelona 1 de Juny 1926, pp.4-5.

X. Les crítiques definitives al cezannisme (1920-1936).

Arribats ja a la data que es fixava com a límit del treball, afegim aquest darrer capítol per a donar una visió general de l'ulterior tractament del tema. Si finíem l'estudi al voltant del 1920, només era per inserir el tema en qüestió en un període determinat, aquell en què el Noucentisme es mantingué com a força ideològica i estètica dominant; el cezannisme però -ja ha estat d' molt cops- s'allargassa fins el 1936 i fins aquest mateix any volem donar encara unes citacions que considerem importants. Malgrat tot, el que sembla cert -i aquest és el punt bàsic per a marcar la diferència entre el període estudiat i els anys que ara ens ocupen- és que, des de directrius ben dissemblants, la posició que més es generalitza és una crítica al cezannisme, ja no sols com a corrent plàstic sino fins i tot rebutjant tot aprofitament teòric. D'aquestes diferents directrius que conflueixen en l'actitud crítica, n'enumerarem tres. Una d'elles, sembla fruit d'una reducció del projecte noucentista (malgrat l'apropament conscient a una estètica avantguardista) a una dèria local: Sígues; on Josep Carbonell i M. A. Cassanyes endegeran l'Occitanisme. Sebastià Gasch ens exemplificarà la primera batzegada seriosa que la teoria avantguardista adreça al pintor d'Aix; finalment, presentarem una crítica exacerbada al cezannisme del 1936, fins i tot en paraules d'antics promotors de la doctrina del noucent; crítica que per la seva part no fa sino constatar que el cezannisme plàstic és quelcom encara present en la pintura catalana.

X.1. L'Occitanisme.

Actuant Josep Carbonell com a redactor polític i M. A. Cassanyes encarregant-se de les crítiques artístiques es funda a Sitges la revista "Terramar" (1919-1920), seguint-la immediatament "Monitor" (1921-1923). A través d'una visió general dels seus col·laboradors habituals -Fapasseit, Carner, López-Picó, Poir, Junoy, Raynal, Hugués, Benet- es dedueix ja l'heterogeneïtat

que domina el conjunt. Si bé s'hi apleguen un seguit d'ideòlegs amb reminiscències noucentistes notables, bàsicament a "ferramar"; amb l'aparició de "Monitor", la posició del grup redactor s'apropa a l'avantguarda a desgrat dels primers col·laboradors. Tampoc en aquest cas específic pot oblidar-se els propòsits polítics que són el veritable rerafons de tota la tasca encarregada per Josep Carbonell, qui per cert, té una constància de la seva admiració i conseqüent influència rebuda de Maurras (1). Altre cop doncs es parteix d'una base cultural dogmàtica com pla i forma d'un projecte polític, i que en aquest cas, no és altre que l'establiment del nacionalisme pràctic fins a les darreres conseqüències.

Les concomitàncies del corpus teòric de l'Occitanisme amb el discurs del 1919 de Josep Maria Junoy es fan evidents: és una nacionalisme per internacionalisme (l'Imperialisme orcià amb definitiva). Es vol preservar Catalunya de tota ingerència forània, per a treballar uns principis nacionals fins a una capacitat d'imposició. Les ingerències que veritablement són perilloses són les que provenen de França, i la influència francesa a Catalunya és quelcom evident -tant en el terreny artístic com en el del pensament-. Diu Junoy que:

"França vengué per un plat de neumes hantians la seva ànima al Fort(...) i el món llatí sens defensa s'hi endinsà també(...). Però després la ruptura que preconeixem: el retorn de França a la llatinitat per medi de Catalunya" (2)

Carbonell coincideix amb què "tots els mals han vingut de França"(3), però mentre l'estratègia internacionalista de Junoy rau en una oposició frontal, Carbonell opta per a enfrontar "l'enemic" amb ell mateix, dividint-lo. Occitània no serà doncs, sino fruit del desmembrament de l'entitat cultural francesa.

Hi ha una França occitana i una França nòrdica; mitjantçant el seu enfrontament es debilitarà la influència que el país veí exerceix sobre Catalunya, allora que es facilitarà la creació d'un camp d'expansió cultural i econòmica mitjantçant l'absorció de la França meridional.

Enfront de la França nòrdica, es defensarà l'art occità: "el més per reffloriment de l'espirit llatí o, més ben dir, mediterrani"(4)

i evidentment, la inclusió de Cézanne suposa un dels pilars fonamentals d'aquesta defensa. El mateix Carbonell escriu un article intitulat Pau Cézanne des d'un punt de vista occità (5), on no dubta en considerar-lo pare de la pintura moderna i al cercar un apel·latiu que el caracteritzi, revisant bona part de la bibliografia cezanniana, arriba a ressaltar per damunt de tot, el seu pri i l'ivisme que diu, l'emparenta amb el Giotto -"també Cézanne tenia sang italiana"- per l'intent de reprendre la veritable concepció plàstica que eixí en el Renaixement italià. La italianització de Cézanne és doncs, per aquestes dates (són encara als anys vint), quelcom més comú del què no sembla. És evident que la política de grans ambicions que persegueix el Grup de Sitges es recolza en una volguda incidència social de l'art, com instrument de mitificació cohesionadora, que troba el millor exemple en la Itàlia renaixentista; tal i com ho proposava l'Aragay. La intenció bàsica que ara ens interessa és aquella localització de Cézanne al bell mig de l'essència de l'art d'Occitània, oposat a la França nòrdica:

"Primitiu per la força del seu geni, humana, plàstica projecció de la terra que l'havia vist néixer, la seva obra ha traspassat a la pintura universal, però només en son terror te conseqüències vívides, mentre resta, en el camp cosmopolita, el social re-vifallador d'un moment artístic, l'animador d'una plàstica pura -cubisme- que en voler avançar, torna a submergir-se en l'esteril no res en l'impressionisme i les seves darreres manifestacions -puntillisme- ja l'haurien menada. (...)
Tot l'independentisme parisià no pogué donar a Cézanne çò que li hauria pogut arribar per via del dolç presentiment d'una cultura occitana, la plàstica de la qual ell tocava de promoure" (6)

L'objectiu és reivindicar al pintor per l'àmbit exclusivament meridional de la cultura francesa, àmbit que per eixa mateixa condició esdevé susceptible d'ésser integrat en la unitat cultural de les terres de les vores mediterrànies. Cézanne és el punt de partença del nou desenvolupament de les arts a les terres del Midi; després d'ell, altres

"amb els ulls ben oberts, a recòrs d'una més completa concixença de sí mateixos, d'un amor i justa valor

ció del medi en què nasqueren, i gràcies a una organització col·lectiva que comença a fer efectiva la cobejança d'expandir una cultura pròpia, tresquen pels viarany de les grans aspiracions cezannianes" (7)

D'entre aquests, per a Josep Carbonell, en Sunyer n'és un bon exemple, elecció significativa si recordem que era, precisament En Sunyer qui afegia mitologia a l'austeritat cezanniana. Efectivament, ens trobem en una situació pràcticament calcada de la que es presentà des de la teoria noucentista d'ençà del 1906. Cézanne destaca com a primitiu, iniciador i no solució, calguent una nova especulació sobre la base del seu treball -no el cubisme que és ecumopolita, en tant que avantguarda- per a generar un autèntic *renouveau*; en definitiva, cal donar un contingut a l'expressió cezanniana, cal afegir valoracions al "motif" de Cézanne; així, després d'aquest ennaltiment per ésser iniciador d'un nou art, es criticarà a Cézanne la seva manca de contingut; per a caure després, com ja succeí anteriorment en l'àmbit teòric específicament noucentista, en la crítica al cezannisme per adopció tècnica preestablerta.

Josep Carbonell lamenta que la influència que ha exercit la pintura francesa a Catalunya determini una representació pictòrica mancada d'"aristia" que és el que dóna sentit a la llatinitat:

" ¿ Fins quan continuarem admirant i comprant aquestes natures mortes -un plat, una terrissa i una poma- aquestes teles bones com a estudis que no deurien ésser mostrades al públic, però sempre defectuoses com a obra d'art acabada? (...)

Cézanne, que no era pas un pintor conformista, tot absorbint en la petita natura i la dolça pau familiar, si no un gran tentat per la grandesa de Rubens, de *Diego Velázquez*, dels venecians; ens ha llegat una obra d'una meravellosa impotència. Impotència, sí, cent vegades per ell confessada i que no disminueix gens ni mica el valor del seu treball.

Però nosaltres, els pintors nostres i els pintors d'arreu que han pres Cézanne com a patriarca de la moderna pintura, ho han fet de manera que aquell gloriós esforç seu que tenia de servir-nos d'ensenyament formatiu, i de norma s'ha convertit en centre de totes les nostres aspiracions, en cim a assolir. I ha sorgit la moderníssima pintura i un ordre de valoració lamentable. El veritable ensenyament de Cézanne ha restat sense aprofundir o ha sigut entre nosaltres per algú aïlladament. Cal deixar de banda aquesta pintura sense aristia, sense ideals superiors. (...), passi aquest gènere com estudi, però mai com a cosa definitiva" (8)

L'autor proposa de rectificar aquest mestratge necessari de Cézanne per el del Renaixement italià, brillant model de plàstica cívica, model de restitució del discurs "ideal superior" en la representació pictòrica. Quan Carbonell contempla l'Exposició de Belles Arts del 1920, es queixa de veure com "passen del picaresc al bodegó, del bodegó als jugadors i a tots els motius corrents de Deròs i Cézanne ençà, sense que a la majoria s'els hi acendeïri de mirar més lluny" (9). Ho fa la mateixa impressió M.A. Cassanyes del Saló de Tardor de l'any següent, on hi veu dins un ampli ventall de corrents, dues de dominants: el cezannisme i el post-cezannisme; jutja que "és aquesta tendència del cezannisme la que ens ha portat obres de més pregon valor pictòric: les dels senyors Sunyer, Serra, Sisquella i Capmany, de la present exposició" (10). D'entre les opcions estilístiques que la mostra deixa veure al crític, excel·leix el cezannisme; però no s'està d'afirmar que Cézanne és "fonament, punt de partida i dard indicador" coincidint amb la necessitat de superació que argumentava Josep Carbonell; al realisme objectiu que enalteix el valor formal de la composició, cal afegir-hi "els ideals dels italians", tasca que al parer de Cassanyes ja es proposà Cézanne, però no ho resolgué d'una forma definitiva sino que, contràriament "el mantingué en lluita tota la seva vida". El post-cezannisme el defineix Cassanyes com un "arbitrarisme" construït damunt l'estudi del cezannisme; la coincidència amb el mot-senyera que d'Ors presentà per qualificar el seu projecte estètic no deixa d'ésser sospitos; tanmateix, per a Cassanyes, aquesta especulació arbitrària damunt el substrat cezannià acompleta la representació pictòrica del provençal, en tant que hi participa el discurs subjectiu. Aquestes mostres post-cezannianes es concreten en els modes d'actuació dictades per Matisse i Picasso; d'ací neix aquesta ambigua posició del Grup de Sitges: alhora que prediquen una doctrina paral·lela al noucentisme, en un moment determinat, apareix en l'àmbit de les seves consideracions positives un seguit de citacions a l'avantguarda. Seguint el fil de les retiscències a una possible adopció absoluta del model cezannià, trobem un escrit on, amb base a la comparació del pintor d'Aix amb el Greco -especialment estimat a la ciutat sitgetana per la seva presència al Cau Ferrat- es qüestiona si:

"Per ventura no fóra positiva a les joves promocions d'artistes contemporanis, tan donats a la matemàtica cezanniana, girar, en cada ocasió difícil la vista vers el pintor cretenc ?
 Mentre el Greco afavorit per causes, assenyala un assoliment perfect d'estructura i d'expressió ben combinades... Cézanne resta en una recerca àrdua però de vegades mala droite" (11)

La comparació de Cézanne amb el Greco és quelcom que fou molts cops formulat i potser mai ací rit del tot; uns cops l'analogia els emparentava i d'altres els enfrontava; uns cops -com és el cas- el Greco tenia un caracter modelic superior al cas del provençal (12) i d'altres, el cretenc era, paradoxalment, l'oposat a l'esperit clàssic que es promulgava (13).

Amb una altra cita comprovem alhora que el caracter alligador de Cézanne centrat exclusivament en la seva actitud, l'existència de dades per a recolzar les implicacions existents entre l'Occitanisme i el nou classicisme italià. Ne l'extracte d'una crítica del mateix Cassanyes sobre una mostra del Saló Nou Ambient del 1923:

"(...) acudiren a "l'unic realisme justificat, el de Cézanne" com ha escrit A. Salmon. En la curiosa revista holandesa "De Stijl" J. Rosenberg en el seu article "Parlem de Pintura", feu a propòsit del pintor d'Aix aquesta afirmació: "En un dia potser ben proper es veurà que el f t Cézanne tenia infinita ont més importància que la mateixa obra de l'artista". Evidentment el valor essencial de Cézanne fou que ell el primer i en plena bullida i efectisme impressionista present el nou esperit de construcció, o, més ben dit, d'ordenació, això és, e clàssic, e una l'a cepció etimològica que d'aquest mot dona i. Ple in i per dir-ho com Carlos Carrà en la seva Pintura metafísica: "que Paul Cézanne ha estat el primer i més auster ent e aquells qui inici ren la reacció al pel·liculisme plàstic i que ningú no pot saber on hauria arribat el mal sense la seva victoriosa intervenció. La seva obra d'abatent-se així angustiosament entre els dos oposats estats d'esperit, el remant e el que s'iniciava, se la pot doncs caracteritzar dient: que volent trobar el camí que porta a Rafael, Cézanne emprengué el que mena a Vermeer, i a Cézanne el més completament contrari, el més revés del que cercava i és per això que lluitant dintre seu les dues actituds tan resoltament contraries s'assabonaven l'una anul·lava completament l'altra. Per això si prescindim en l'anàlisi de la seva obra de les qualitats individuals i, per tant, imponderables i

la considerem simplement com a mostra d'un mètode, ens cal confessar que en darrer resultat, com massa nombre dels seus seguidors ho prova, condueix a un verisme inassolit, a un fotogràfisme fracassat. I l'error dels cezannistes és el d'haver-se enamorat més de l'esperit de l'obra, del seu aspecte i de no haver seguit així el camí que assenyalava aquest dard indicador com l'anomena Gleizes, de les obres de Cézanne només n'han sabut veure allò que Braque en diu "els tics del mestre d'Aix", justificant així Ardengo Soffici qui diu en la important revista "Valori Plastici": "Cézanne és el més potent iniciador d'una forma d'art que en veure ha d'ésser dita pintura de l'esdevenidor perquè bens pocs artistes s'hi han dedicat després d'ell". (...)

Els cezannistes han cregut que el mètode del mestre donava les excepcionals qualitats d'aquest i gros error que si per ventura ha servit als afers d'algun també ha fet divagar nombre d'altres; ha fet profit solament a aquells qui espiritualment parells a aquest "Chardin de decadència" com l'anomena Maurice Denis, estaven dotats de qualitats germanes de les seves". (14)

Serveixi aquesta citació per a comprobar, per damunt de tot, com la lectura teòrica que es fa de Cézanne te unes constants que per altre part, topen amb la realitat de la influència plàstica del pintor. En aquesta línia, en un seguit de crítiques de Cassanyes trobarem, parlant de Jaume Guardia, de Togores i fins de Francesc Vayreda, unes consideracions encaminades a ennaltir el procés d'interiorització, compenetrat amb l'acte reflexiu d'una organització de la percepció sensible, que se situarien tanmateix en la línia de les notes utilitzades per a documentar tot el present treball.

La problemàtica plantejada per Josep Carbonell i M.A. Cassanyes a Sitges, és quelcom orfe d'estudis i, evidentment, molt més complexa del que hem assenyalat ací. Només n'hem fet esmet, en tant que resta implicat amb el tema del cezannisme. Amb les dades aquí aportades es podria iniciar un estudi que sens dubte donaria una visió molt més exacte de la realitat artística del moment.

X.2. La crítica avantguardista al cezannisme: Sebastià Gasch.

Les crítiques que l'avantguardisme teòric, amb Sebastià Gasch, com a capdavanter, adreça a Cézanne són fonamentades damunt dos principis: la diferencia, quasi axiomàtica, entre Art i Natura; i la neces-

sitat de la composició mental d'una obra abans de la seva execució. Amb aquests dos principis es negarà el treball cezannià, en tant que banal intent de construcció damunt la sensació; per l'utòpic projecte d'un classicisme edificat sobre una base sensible. El que pel Noucentisme era, en el seu primer moment, la més gran valoració de Cézanne esdevé ara motiu del seu rebutjament. En la formulació d'aquesta crítica avantguardista a Cézanne hi influí notablement, segons ens indiquen les seves continuades mencions, en Gino Severini qui fomenta el nou classicisme sobre l'experiència cubista; però amb el model localitzat en el neo-impressionista Signac i sobre tot en Seurat (l'exponent del "classicisme triomfant" segons E. D'Ors -veure III.3-), veritable precursor del mètode científic necessari per a qualsevolga especulació plàstica. De Cézanne en pensava Severini que n'era un punt de partida fals, malgrat la seva innegable influència:

"(...) je crois que ce point de départ est faux et que tout ce qu'on voudra bâtir sur lui s'écroulera, ayant comme base ce qu'il y a de plus éphémère, de plus instable, de plus variable sur cette terre: nos propres sensations" (15)

Severini considera positivament la tendència clàssica de Cézanne, però l'origen sensorial de la seva recerca és considerat una utopia. Se l'hi reconeix la seva indicació, però la ruta certera per arribar al classicisme, unànimement desitjat, cal originar-la en la mateixa ideació artística. L'apropament a la Natura és considerat per Severini, exclusivament, com un mitjà de verificació dels mecanismes de creació; mai entenent la Natura com origen mateix de l'acte creatiu.

El propi Salvador Dalí s'acull a aquesta influència dels consells de Severini; citant-lo, reconeix l'error de Cézanne "en l'origen sensorial de les seves intencions" (16). El 1926, S. Gasch, recoicint-se explícitament en Severini escriu La tragedia cezanniana (17); el fonament del seu discurs rau en l'esmentada diferència entre Art i Natura, assenyalant com tostemps la Natura ha estat subordinada a l'Art. Per contra Cézanne se l'hi apareix precisament com exemple de l'actitud inversa; Cézanne, en baralla contínua pel seu objectivisme analític és sempre derrotat enfront la Natura. L'esforç continuat de Cézanne que portà a d'Ors a qualificar-lo d'espadàstic,

és ara "un continu teixir i desteixir" gratuït com el treball de la mítica Penelop. La ideació mental del quadre ha de governar, segons S.Gasch, el treball pictòric, éssent el model natural, únicament, una mena de catàleg de possibles elements formals i cromàtics susceptibles d'ésser disposats intel·ligentment en el pensament de l'artista. El desig de sintetitzar sensació i pensament és el que fa devallar l'exercici de Cézanne i el que el fa ignorant "del vertader sistema clàssic":

"I és que cal posar-se ben bé d'acord sobre això: No es pot construir un quadre sobre la base exclusiva de les sensacions. Cal abordar la natura amb una idea clarament definida per endavant. Cal partir d'una concepció preestablerta. Cal partir d'una composició preconcebuda i fortament assentada únicament i exclusivament sobre lleis arquitectòniques filles del nombre i de la raó" (18)

Pràcticament amb el mateix títol, escrigué un nou article, incidint altre cop en el tema, afegint per cloure l'escrit que

"Cézanne no aconseguí mai desxifrar el secret de la pintura clàssica i ignorà sempre que l'idealisme s'oposa al realisme" (19),

fent-nos recordar, altre cop, les antigues propostes orsianes: deia l'ideòleg que calia l'estructuralisme per viure idealisme, assolible si hi havia un gradual apropament a la realitat "de prospecte" on es confonien, recollint-ho de Moreas, l'Idealisme i el Realisme. E.d'Ors enfrontat doncs amb la predicació de Gasch; però Cézanne ja no es llegeix tant com excel·lent constructor d'estructures compositives en l'obra sino com un fallit desig de verisme, com de formació fracassada. Prova d'això és la ressenya que el propi Gasch fa d'un llibre de Brzekowski on s'analitza l'evolució pictòrica europea del 1908 al 1930 (20). Tres són les tendències que divideixen l'evolució: la deformació, la construcció i l'expressió literària; "Cézanne i seguidors són els primers i més coratjosos símptomes de la deformació", i no pas els iniciadors de la construcció clàssica de l'obra. Això ho justifica S.Gasch quan estableix dues línies contraposades d'actuació en la plàstica: la concepció i la percepció. Cézanne al voler compondre mitjançant una lògica inte-

l.ligent damunt la percepció sensible, no fa sino caure en un deformisme de la realitat. Curiosament Gasch accepta aquesta doble actuació seguint el Roger Fry de les Transformations (21), però aquest mateix autordedicà una monografia a Cézanne accentuant la seva vessant "abstracte", presentant-lo com origen del nou art ci-xit d'ençà del 1917 (22); mostra del què li succeí tanmateix al propi Cézanne i a les especulacions sobre la seva obra que es mol-dejen segons l'objectiu del teoritzador en qüestió.

X.3. Algunes consideracions posteriors.

A mesura que el temps deixà enrera el projecte noucentista, el dinamisme teòric d'aquella hora anà minvant progressivament, fins el definitiu entrebanc propiciat el 1936 amb l'inici de l'enfrontament bèl·lic; fins aquesta mateixa data però trobem encara escrits referits al tema i no pas per part de noves generacions, sino en mots dels mateixos personatges que anys enrera iniciaren les discussions sobre el cezannisme. Si abans però era el tractament suficientment homogeni com per a deduir-ne unes línies generals de comportament en la seva evolució, ara, dispersats els teòrics i en-sorrat el desig aglutinador, es fa molt més difícil d'extreure'n una visió més o menys acordada. Sense anar més lluny, ens trobem tres citacions de l'any 1936 referides a l'Exposició Cézanne a l'Orangerie, amb judicis manifestadament oposats. Primerament, dir ara que l'article d'Ors "Crise de Cézanne" publicat a Paris (23) és un breu assaig sobre el pintor, motivat per l'Exposició del 1936. Ja havíem analitzat el fil discursiu de l'escrit, centrat en una lectura hegeliana segons la dialèctica necessària per assolir una solució sintètica. E.d'Ors definia la Tèsi cezanniana per la vocació dionisíaca del paisatge; l'antítesi, per la vocació apol·línia d'arquitectura, i la síntesi deia, no és gens menys que la mostra actual:

"La synthèse rien ne saurait mieux nous l'offrir que cette expositions ouverte à l'Orangerie à l'heure, et qui, d'ailleurs, n'aurait au l'être avant l'heure actuelle en avance de trois années seulement sur la date de 1939, centenaire de la naissance de l'artiste" (24)

Si la mateixa exposició del 1936 motiva aquests ennaltidors mots a E.d'Ors; al costat, contràriament, trobem cròniques de J.Sacs i Enric F.Gual on es desmitifica rotundament la figura de Cézanne. Escriu Gual criticant la representació cezanniana per manca de perfecció tècnica:

"(...) Ni gegant, ni heroi ni geni. Màrtir potser sí. Màrtir de la seva inhabilitat, de la seva duresa gènica i ta, falles invencibles que mai no havien de permetre-li de manifestar allò que burava veure i sentir. Seguim amb Maclair per a dir que fou temperamentalment pintor, però no artista. Extremadament preocupat per la tècnica, ansiós de produir-se amb novetat, oblidà la seva cultura mediocre i fou pres de la violència. S'abandonà a les falles inherents a aquesta i des d'aquest moment Cézanne no tingué res a fer en el camí de la immortalitat.

(...) Cézanne realitzà paisatges i natures mortes indiscutiblement bells. Cézanne arriba, ací, a aconseguir bona matèria i magnífica interpretació de volums. Li falla la imaginació i l'observació en tota la resta. Les seves Baigneuses són una lamentable prova d'aquest Cézanne.

Figures d'un aracisme disgraciós, de pèssima disposició compositiva, mancadades en absolut d'il·lació i de vida. El cezannisme, s'ha dit, fou un toc d'atenció de la reacció. Els seguidors cotitzaren tots els valors no acceptant cap defecte i per això la fe cega que aleshores neixia va donar pas a tant malestar, a tanta malvestat artística" (25)

En el mateix article però confessa Gual la duresa de la seva crítica: l'acceptació anterior dels valors cezannians sense plantejar-hi una crítica constructiva per a superar-lo, provoca la reacció present de desmitificació. En el comentari de la mateixa Exposició escriu J.Sacs en semblants termes:

" (...) la barroeria innata del pintor, els seus escassos estudis, foren un greu obstacle per a la perfecta realització del què en la pintura clàssica és essencial: la perfecció mateixa, la perfecció tècnica" (26)

Més caut que el seu precedent en la crítica de la mostra, Sacs no modifica la seva consideració dels propòsits estètics del pintor d'Aix, malgrat inhabilitar-lo tècnicament, el que no deixa de sorprendre que succeixi fins i tot en els escrits més tardans de J. Sacs, exponent en la seva obra pictòrica, d'un extremat verisme ob-

jectiu. Si més no però, són aquestes dades, exemples de l'esgotament del tema en la teoria artística, enfrontada amb la plàstica cezanniana de ja llarga trajectoria, que no fa sino incrementar les seves crítiques.

Es també per aquesta data del 1936 que trobem una de les mostres més severes dels detractors de Cézanne; ens referim al llibre L'Art i la revolució social de Ferran Callicó, on l'autor intitola un capítol "Metamorfosi del Cezannisme" (27). Les reticències de Callicó a adherir-se, tant al cezannisme plàstic com a l'ennaltiment del pintor des de la teoria, ja quedaren demostrades quan el 1919 participa en la primera exposició de l'Agrupació d'Artistes Catalans, en el catàleg de la qual es manifestà el rebuig a "tots els anàlisis i tots els experiments d'òptica de que fa tant d'us la pintura moderna" (28); tanmateix En F. Callicó rebé les crítiques de R. Benet "per no haver concebut mai una obra de conjunt" (29); per la manca d'articulació en la composició de les seves teles; manca d'equilibri de valors que tradueixen plàsticament, per a Benet, les relacions existents en el conjunt del ritme universal. En el llibre de Callicó, manifesta aquest, la seva sorpresa al comprovar com la corrent cezannista, tant afavorida anys enrera, es decanta ara a favor d'un academicisme i preciosisme que li permeti de mantenir una clientela adinerada. El problema rau però, en l'ineptitud realista dels ex-cezannistes segons llegeix Callicó; i el veritable art és aquell que més s'apropa, fins a una possible confusió, a les formes visibles de la Natura, pensa Callicó, seguint un consell d'Ingres. Els cezannistes són doncs al bell mig d'un conflicte del que Callicó vol endevinar la solució adoptada:

"Mena ben especial la dels ex-cezannistes; car abominant l'impressionisme i els qui encara el practiquen a cas nostra i, tanmateix, amb una condició que no té res de fauve però que no vol abandonar del tot el constructivisme de Cézanne (o, millor, només la simulació) per un temor mortal a l'academicisme, la pintura en la qual s'han estabilitzat podria ésser classificada com una manera de cezannisme distinguit (...)
Es fàcil de preveure que es defensarà entre els expressionistes l'abandó del cezannisme monstruós pel cezannisme amable, el retorn a la imitació de la realitat sense deixar la tècnica a "la Cézanne", que té l'avantatge d'ésser un ofici menys costós que el dels mestres antics i que de totes maneres, encara vesteix" (30)

Efectivament el cezannisme plàstic anà modificant el seu plantejament -cal només comparar, a la manera d'exemple, el cezannisme primerenc de F. Vayreda amb la posterior afiliació a la corrent per part de Bosch-Roger- ; i fins i tot passa a un segon terme per a molts pintors que iniciaren el seu treball plàstic paral·lelament a l'admiració vers el mestre provençal. Dues dades tardanes ens documenten aquest replantejament pels joves pintors de l'entorn de l'any 1917.

J. de Togores, que com hem vist, en aviat manifestà les seves reticències al model cezannià, escriurà el 1940 que "Cézanne intentava vertebrar lo invertebrable, es decir, aguantar noblemente sobre la Tierra lo que se arrastra. Cézanne se equivocó heroicamente. Lo que se arrastra para arrastrarse es" (31), paral·lelament A. Sicquella manifestarà la complexitat de Cézanne, gens susceptible de possibles lectures superficials que pogueren realitzar-se anys enrera:

" E. d'Ors escribió una vez que Cézanne es un barroco que se convierte en dórico. Significa lo mismo que decir que lo dinámico se convierte en estático. Pero Cézanne no se explica por sí mismo" (32)

Malgrat tot però, no pot pas generalitzar-se la crítica que Calli-có adreça al cezannisme. Pintors com els ara esmentats són lluny de desitjar una amagada proposta academicista, i pintors eixits també del cezannisme, com el mateix Miró i el primer S. Dalí exemplifiquen una nova via de superació -en aquests casos definitiva- del model cezannià. El que aquí es volia esmentar però, no era tant la realitat plàstica del cezannisme com a corrent pictòrica a Catalunya, com el seu tractament teòric, tant dels defensors del pintor d'Aix, com dels seus detractors.

NOTES X.

- (1) PI DE CABANYES, Oriol .- Josep Carbonell. De l'Avantguarda a la política d'expansió a "Serra d'Or". Montserrat 1976, pp.19-22.
- (2) JUNYO, Josep Maria .- Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català especialment aplicat a les Lletres i a les Arts a "Terramar" I, Núm.1-2. Sitges Juliol 1919, pp.7-8.
- (3) CFR. PI DE CABANYES, Oriol. ob cit, p.21.
- (4) CASSANYES, M.A .- Essència de l'Art Occità a "L'amic de les Arts" Núm.21. Sitges Desembre 1927, p.139.
- (5) CARBONELL, Josep .- Pau Cézanne des d'un punt de vista occità a "L'Amic de les Arts", Núm.21. Sitges, Desembre 1927, pp.140-141.
- (6) IBID. p.140.
- (7) IBID, p.141.
- (8) CARBONELL, J .- Aristia Pictòrica a "Terramar" Sitges Març 1920 pp. 6-7
- (9) CARBONELL, J .- L'Exposició d'enguany a Belles Arts a "Terramar" II, Núm.23-24. Sitges Juny 1920, p.12.
- (10) CASSANYES, M.A .- El Saló de Tardor a Barcelona a "Monitor" Sitges. Gener 1922, pp.3-4.
- (11) Butlletí a "L'Amic de les Arts" I, Núm.8. Sitges Novembre 1920. pp.1-2.
- (12) DOMINGO, Francesc .- Per què els artistes catalans emigren a París ? a "Mirador" I. Núm.20. Barcelona 13 de Juny 1929, p.7.
- (13) D'ORS, Eugeni .- Nuevo Glosario Ed.Aguilar. Madrid 1947, pp.371-374. El propi M.Denis considerà instructiva la comparació a Du Symbolisme au Classicisme. Theories. Hermann. Paris 1964, p.159.
- (14) CASSANYES, M.A .- Les Arts i les Exposicions (Saló Nou A. Dient) a "Monitor", Any III, Núm.1. Sitges Gener 1923, p.6.
- (15) SEVERINI, Gino .- Du Cubisme au Classicisme, G.Povolonsky Éditeurs, Paris 1921, pp.19-20; També expressà les seves reserves al cezannisme a Cézanne et le cezannisme a "L'esprit Nouveau" Paris, Nov-Dec.1921.
- (16) DALI, Salvador .- Nous límits de la pintura a "L'Amic de les Arts" Núm.22. Sitges Febrer 1923, p.167.

- (17) GASCH, Sebastià .- La tragèdia cezanniana a "L'Amic de les Arts" Núm.6. Sitges Setembre 1926, p. 4.
- (18) IDEM.
- (19) GASCH, S .- La tragèdia de Cézanne a "Meridià" I, Núm.6.
- (20) GASCH, S .- Quilometratge de la Pintura Contemporània 1900-1930 a "La Publicitat". Barcelona 21 Desembre 1932, p.5.
- (21) GASCH, S .- Art de concepció i art de percepció a "La Veu de Catalunya". Pàgina artística. Barcelona 9 Octubre 1927.
- (22) FRY, Roger .- Cézanne. A study of his development, London 1927. Cfr. L.Venturi Historia de la Crítica de Arte, G.Gili. Barcelona 1979, pp.312-313.
- (23) D'ORS, E .- Crise de Cézanne a "Gazette des Beaux-Arts" Tome XV. Paris 1936, pp.361-372.
- (24) IBID. p.362.
- (25) GUAL, Enric F.- A Paris han exagerat a "Mirador" Any VIII Núm. 387. Barcelona 13 d'Agost 1936, p.7.
- (26) SACS, J .- Les Arts: Crònica de Paris a "Mirador" Any VIII. Núm.396. Barcelona 26 Novembre 1936, p.6.
- (27) CALLICO, F .- L'Art i la revolució social Imprenta industrial. Barcelona 1936, pp.17-27.
- (28) CTR. MIRALLES, Francesc L'Època de les Avantguardes 1917-1970 Hª de l'Art Català VIII. Edicions 62. Barcelona 1983, p.30.
- (29) BENET, R .- Confessions, Ferran Callicó a "La Veu de Catalunya" Pàgina artística. Barcelona 9 Juliol 1927.
- (30) CALLICO, F .- ob cit, pp.25-27.
- (31) En el Taller de los Artistas. Con Tógores a "Destino" Núm.149 Barcelona 25 Mayo 1940, p.9.
- (32) En el Taller de los Artistas. Con Sisqueña a "Destino" Núm. 160. Barcelona 10 Agosto 1940, p.11.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

- AGUILERA y GERMI, V .- Ortega y d'Ors en la cultura artística española. Ed. Ciencia Nueva. Madrid 1966.
- ALCOVER, J .- Obra completa. Ed. Selecta. Barcelona 1951.
- ARANGURIN, José Luis .- La Filosofía de Eugenio d'Ors. Ediciones y Publicaciones españolas. Madrid 1945.
- ARAGAY, J .- En Francesc Galí com a mestre. "La Veu de Catalunya". Pàg. art. Núm. 284. Barcelona 24 Maig 1915.
- ARAGAY, J .- La Pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1916.
- ARAGAY, J .- Itàlia. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1918.
- ARAGAY, J .- El Nacionalisme de l'Art. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1920.
- (ARAGAY, J.) .- La Conferència d'En Josep Aragay. "Terramar" Any II. Núm. 21-22. Sitges, Maig 1920, pp. 4-7.
- ARAGAY, J .- Realisme i Realitat. "La Publicitat". Barcelona 14-XII-1932, p. 3.
- AREAN, Carlos A. - La escuela pictórica barcelonesa. Publicaciones españolas. Madrid 1961.
- AREAN, C. A .- La evolución pictórica de J. Mercadé. Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid. Madrid 1963.
- BARRER, Nicolás .- Eugenio d'Ors en su ermita de San Cristóbal. Ed. Barna. Barcelona 1956.
- BENVENISTE de BARRERA i ABELLO, P .- Evocación del Maestro Labarta. Real Academia de Bellas Artes San Jorge. Barcelona 1966.
- BENET, R .- L'exode. "La Revista" Núm. 110. Barcelona Abril 1920, p. 97.
- BENET, R .- "Nacionalisme de l'Art", per Josep Aragay. "La Revista" Núm. 123. Barcelona 1920, pp. 310-311.
- BENET, R .- L'Exposició d'Art Francès a Can Dalmau. "La Revista" Núm. 124. Barcelona 1920, p. 326.
- BENET, R .- El pintor Domenec Carles. "La Publicidad". Barcelona 24-XII-1920, p. 1.
- BENET, R .- Francesc Vayreda. "La Revista". Núm. 149-150. Barcelona XII-1921, p. 371.
- BENET, R .- Confessions-Ferran Gallicó. "La Veu de Catalunya". Pàg. Art. Barcelona, 9 Juliol 1927.

- BENET, R .- La pintura de Joan Serra i l'arquitectura nova.
"Gasete de les Arts", Any I, IIa. èp, Barcelona Juny 1928, p.18.
- BENET, R .- L'heroisme somrient de Francesc Vayreda. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Barcelona 16 Febrer 1929.
- BENET, R .- Els tres camins de l'Art figuratiu. "Mirador" Any IV, Núm:206. Barcelona 1933, p.7.
- BENET, R .- Isidre Nonell com a bandera. "Art" Vol.I. Barcelona, Octubre-Juliol 1933-1934, p.310.
- BENET, R .- Joan Serra. "Art". Vol.II. Barcelona 1934-1935, pp.128-130.
- BENET, R .- J.Sunyer. Una vida de pintor. "Art" Vol.II. Barcelona 1934-1935, pp.183-185.
- BENET, Rafael .- El escultor Manolo Hugué. Argos. Barcelona 1942.
- BENET, R .- L'eternitat de les essències mediterrànies. "Ariel" Any I. Núm.3-4. Barcelona, Juliol-Agost 1946, pp.52-53.
- BENET, R .- Impresionismo. Ediciones Omega. Barcelona 1952.
- BENET, R .- Simbolismo. Ediciones Omega. Barcelona 1953.
- BENET, R .- El Ritme universal. Real Academia de Bellas Artes San Jorge. Barcelona 1969.
- BENET, R .- Sunyer. Polígrafa. Barcelona 1975.
- BENET, R .- Xavier Fogués, caricaturista y pintor. Ediciones Omega. Barcelona 1949.
- BERNARDINO de PANTORBA .- Los paisajistas catalanes. Compañía Bibliográfica Esp. Mola. Madrid 1975.
- BILBENY, Norbert .- Joan Creixells en la Filosofia del Noucenta. DOPESA, 1979.
- BLADE DESUMBILLA, A .- Francesc Pujols per ell mateix. Pòrtic. Barcelona 1967.
- CABANAS GUEVARA, L .- Cuarenta años de Barcelona (1890-1930). Ediciones Menaphis. Barcelona 1944.
- CALICO, F .- L'Art i la revolució social. Imprempta Industrial. Barcelona 1936, pp.17-27.
- CAMIO, Pedro G .- Artistas catalanes. Ed. Zoila. Madrid 1929.
- CAPDEVILA, C .- Les exposicions. Francesc Labarta. "La Publicitat" Barcelona 30-XI-1932, p.5.
- CAPDEVILA, C .- El pintor Domenec Carles. "Art" Vol.I. Barcelona Octubre-Juliol 1933-1934, pp.42-43.
- CAPDEVILA, J.M .- Francesc Vayreda. Monografies d'Art. Barcelona 1926.

- CAPDEVILA, J.M. - Eugeni d'Ort. Etapa barcelonina (1906-1920). Ed. Barcino. Barcelona 1965.
- CARBONELL, J. - Aristia Pictòrica. "Terramar", Any II. Sitges, Març 1920, pp.4-8.
- CARBONELL, J. - L'exposició d'enquany a Belles Arts. "Terramar" Any II, Núm.23-24. Sitges Juny 1920, pp.12-17.
- CARBONELL, J. - Pau Cézanne des d'un punt de vista occità. "L'Amic de les Arts". Núm.21. Sitges Desembre 1927, pp.140-141.
- CARDELLACH, Fèlix. - Filosofia de las Estructuras. Libreria de A.Bosch. Barcelona 1910.
- CARLES, Domènec. - La crisis de la pintura francesa. "La Veu de Catalunya". Pàg.art.Núm.94. Barcelona octubre 1911, p.5.
- CARLES, D. - L'últim Saló de Tardor de Paris. "La Revista", Núm.128. Barcelona 1921, p.45.
- CARLES, D. - Memorias de un pintor 1912-1930. Editorial Barna. Barcelona s.d.
- CASASOVAS, Ignasi. - L'harmonia en l'Art. "Empori" VI. Núm.5. Barcelona Maig 1907, pp.257-265.
- CASASOVAS, Martí. - "Notes Marginals". La línia viva. "La Revista" Núm.23. Barcelona 1916, pp.13-14.
- CASASOVAS, Martí. - "Notes Marginals". El Geni. "La Revista". Núm.28. Barcelona 1916, p.19.
- CASASOVAS, Martí. - "Notes Marginals". Dels estils. De l'impressionisme. "La Revista", Núm.31. Barcelona 1917, pp.57-58.
- CASASOVAS, Martí. - Domènec Carles. "La Revista" III. Núm.35. Barcelona Març 1917, p.126.
- CASELLAS, Raimon. - Etapas estètiques. 2 vol. Societat Catalana d'Edicions. Barcelona 1916.
- CASSANYES, M.A. - Saló de Tardor de Barcelona. "Monitor". Núm.1. Sitges Gener 1922, pp.3-4.
- CASSANYES, M.A. - Un dibuix d'A.Sisquella. "L'Amic de les Arts". Núm.7. Sitges Octubre 1926, pp.5-7.
- CASSANYES, M.A. - Josep de Togores. "L'Amic de les Arts". Núm.10. Sitges, 1927, pp.5-7.
- CASSANYES, M.A. - Essència de l'art occità. "L'Amic de les Arts". Núm.21. Sitges, Desembre 1927, p.139.
- CASTELLANOS, J. - Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme. "Els Marges" Núm.14. Barcelona 1978. pp.31-49.

- CASTELLANOS, J .- Dossier Modernisme i Noucentisme. "L'Avenç". Núm.25. Barcelona Març 1980.
- CIRICI, A .- Pintura Catalana. Ed. Moll. Palma de Mallorca 1951.
- CIRICI, A .- L'escultura Catalana. Ed. Moll. Palma de Mallorca 1957.
- CIRICI, A .- Francesc Pujols i la seva estètica. "Serra d'Or". Montserrat Març 1962, pp.49-50.
- CIRICI, A .- J. Mercadé. El pintor de la terra i de les coses. "Serra d'Or". Montserrat. Vol.1964, pp.31-33.
- CIRICI, Alexandre .- Art i Societat. Ed.62. Barcelona 1964.
- CIRICI, A .- Josep Aragay, energia, programa i evasió. "Serra d'Or". Montserrat, Vol.1968. (Febrer, pp.143-147).
- CIRICI, A .- Entorn del Noucentisme, en ocasió del llibre d'Enric Jardí. "Serra d'Or", Montserrat Vol.1967, pp.591-597.
- CIRICI, A .- J. Obiols i la plàstica cívica. "Serra d'Or". Montserrat, Vol.1967, pp.591-597.
- CIRICI, A .- El marxant Dalmau i el seu temps. "Serra d'Or". Montserrat. Vol.1969, pp.189-193.
- CIRICI, A .- L'Art Català Contemporani. Ed.62. Barcelona 1970.
- CIRICI, A .- Xavier Nogué, entre l'expressionisme popular i la integració burgesa. "Serra d'Or" Montserrat. Vol.1972, pp.283-287.
- CIRLOT, J. E .- Historia de la pintura en Cataluña. Ed. Tecnos. Madrid 1956.
- CIRLOT, Juan Eduardo .- Pintura catalana contemporánea. Ediciones Omega. Barcelona 1961.
- CIRLOT, Juan Eduardo .- La pintura contemporánea (1863-1963). Seix Barral. Barcelona 1963.
- COMADIRA, N .- Sobre el mediterraneisme: unes notes. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. Núm.153. Barcelona, Setembre 1982, pp.46-51.
- COMADIRA, N .- La felicitat de Sanyer: una imatge tònica per a una pintura trista. "El Món". Barcelona 28-X-1983, p.32.
- COMAS, Antoni .- Maragall i "La Ben Plantada". "Estudis Romàntics" XI, Barcelona. Institut d'Estudis Catalans, 1962.
- COMELLAS, J .- Pi academicisme ni avançada. "Gasetta de les Arts", Any III. Núm.61. Barcelona, 15 Novembre 1926, pp.3-4.
- CORTES, Joan .- El Salón de los Evolucionistas y su posición en el Arte catalán actual. (Conferència llegida al Museu de Arte Moderno. Madrid 22 Març 1932). Arxiu Joan Cortes. Biblioteca dels Museus d'Art de Barcelona.

- CORTES, J .- Alfred Sisguella. "Art". Vol I. Barcelona, Octubre-Juliol, 1933-1934, pp.65-66.
- CORTES, J .- El Saló dels evolucionistes. "Destino" II èp. Any XX. Núm.100. Barcelona, 6 Octubre 1956, pp.57-59.
- CORTES, J .- Juan Serra, pintor. Libreria editorial Argos. Barcelona s.d., pp.27-35.
- CORTES, J .- Setanta anys de vida artística barcelonina. Selecta. Barcelona 1930.
- CREXELLIS, Joan .- Crònica de Berlin. Unas Pinturas. "La Publicidad". Barcelona 10-XII-1920, p.1.
- DALI, S .- Hous límits de la Pintura. "L'Amic de les Arts". Núm.22. Sitges, Febrer 1928, p.167.
- DIAZ PLAJA, G .- Valorem la línia. "Mirador", Any III. Núm.136. Barcelona 10 Setembre 1931, p.7.
- DIAZ PLAJA, G .- L'Avantguardisme a Catalunya. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1932.
- DIAZ PLAJA, G .- La defenestració de Xénius. Ed. Andorra. Principat d'Andorra 1967.
- DIAZ PLAJA, G .- El combate por la luz: la hazaña intelectual de Eugenio d'Ors. Espasa Calpe. Madrid 1980.
- DOMÍNGO, Francesc .- Entorn de la Pintura d'Ara. "Mirador". Any I, Núm.7. Barcelona, 14 Maig 1929, p.7.
- DOMÍNGO, F .- Per què els artistes catalans emigren a París ?. "Mirador" Any I, Núm.20. Barcelona 13 Juny 1929, p.7.
- DOMÍNGO, F .- El origen de la pintura. "La Nova Revista". Vol.9. Núm.32. Barcelona Agost 1929, pp.174-176.
- ELIAS, Feliu .- La pintura francesa moderna fins el Cubisme. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1917.
- ELIAS, Feliu .- L'escultura catalana moderna. Ed. Barcino. 2 Vol. Barcelona 1926.
- ELIAS, Feliu .- De l'ensenyament de les Belles Arts. Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona 1932.
- ESCUÑA, Juan de la .- Joaquín Sunyer. "España". Núm.35. Madrid 1915, p.9.
- ESCLAUSANS, A .- La meua vida (1895-1920). Ed. Selecta. Barcelona 1962.
- ESCLAUSANS, A .- R. Benet l'incorruptible. "Gasetta de les Arts". IV. Núm.75. Barcelona 15-VI-1927, pp.4-5.

- FABREGAS i BARRI .- Togores. L'Obra, l'home, l'època. Aedos. Barcelona 1970.
- FERNANDEZ, A .- Francesc Domingo. "Mirador". Any IV. Núm.174. Barcelona 2 Juny 1932, p.7.
- FERRATER, G .- Sobre Pintura. Seix Barral. Barcelona 1981.
- FERRATER MORA, J .- Les formes de la vida catalana. Ed. Selecta. Barcelona, 1955.
- FERRERES, Rafael .- Los límites del modernismo. Taurus. Madrid 1964.
- FOLCH i TORRES, J .- "La Exposición Internacional". La pintura catalana. "La Veu de Catalunya" Pàg.art. Barcelona 22 Juny 1911.
- FOLCH i TORRES, J .- L'Exposició Casanovas "La Veu de Catalunya" Pàg.art. Barcelona 2-XI-1911.
- FOLCH i TORRES, J .- La modernitat de l'art. "La Veu de Catalunya" Pàg.art. Núm.107. Barcelona 4-I-1912.
- FOLCH i TORRES, J .- Davant els mestres impressionistes francesos. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Núm.199. Barcelona 9 Octubre 1913.
- FOLCH i TORRES, J .- "La Querella de la Pintura" Sobre un article de J. Sacs. "La Veu de Catalunya" Pàg.art. Núm.203. Barcelona Octubre 1913, pp.6-7.
- FOLCH i TORRES (FLAMA), ELIAS, ORS, GARCIA .- Amb motiu de l'Exposició d'Art Nou Català, celebrada a Sabadell. Les Conferències. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Núm.296. Barcelona 16 Agost 1915.
- FOLCH i TORRES, J .- Una Exposició d'Art Francès a Barcelona. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Núm.328. Barcelona 27 Març 1916.
- FOLCH i TORRES, J (FLAMA) .- La Pintura de raça i la raça de la pintura. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Núm.376. Barcelona 26 Febrer 1917.
- FOLCH i TORRES, J .- Els Salons de París a Barcelona. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Núm.380. Barcelona 26 Març 1917.
- FOLCH i TORRES, J .- Per la nostra internacionalitat artística. "La Veu de Catalunya" Pàg.art. Núm.380. Barcelona. 26 Març 1917.
- FOLCH i TORRES, J .- El punt culminant de la pintura moderna. "La Veu de Catalunya". Pàg.art. Núm.387. Barcelona 14-V-1917.
- FOLCH i TORRES, J .- El pintor Domènec Carles. "Gasetta de les Arts". Any I, Barcelona 1-XII-1924, p.4.
- FOLCH i TORRES (FLAMA) .- Els de les Arts i els Artistes. "Gasetta de les Arts". Any IV. Núm.69. Barcelona 15 Març 1927, p.1-2.

- FOLCH i TORRES, J .- El pintor Joan Serra. "Gaseta de les Arts" Any IV. Núm. 72. Barcelona 1 Maig 1927, pp. 3-4.
- FOLGUERA, J .- Articles. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1920.
- FONTBONA, F .- Noucentisme Vell i Nou. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears. Barcelona 1974.
- FONTBONA, F .- La crisi del modernisme artístic. Curial. Barcelona 1975.
- FONTBONA, F .- El "noucentisme" y otros corrientes posmodernistas en Catalunya. Tierras de España, Vol II. Fundación Juan March. Editorial Nogué. Madrid-Barcelona 1978.
- FONTBONA, F .- El paisatgisme a Catalunya. Ed. Destino. Barcelona 1979.
- FREIXA, Mireia .- Modernisme i noucentisme a Terrassa. Biblioteca Soler i Palet. Terrassa 1984.
- FUSTER, Joan .- Contra el Noucentisme. Grijalbo.
- GALI, Alexandre .- Història de les institucions i del moviment Cultural a Catalunya. 1900-1936. V. Volums (en preparació resta de l'obra completa). Fundació A. Galí. Barcelona 1982.
- GALI, Francesc d'A .- De l'Exposició General Escolar sota l'aspecte de l'ensenyança del dibuix artístic i professional. "La Veu de Catalunya" Pàg. art. Núm. 294. Barcelona 2 Agost 1915.
- (GALI, Francesc d'A) .- El dibuix excessiu. "Vell i Nou". Any II. Núm. 22. Barcelona 1 Abril 1916, p. 6.
- GILMAY, M. .- El que he vist a Can Parés en els darrers quaranta anys. Publicació del cinquentenari de la "ala Parés". Barcelona 1934
- GARCIGA, Carles .- La Restauració clàssica d'Eusebi d'Ors. Curial Barcelona 1981
- GARNUT, J. M. .- Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX). Iberico Europea de Ediciones. Madrid 1976
- GASCH, Sebastià .- La pintura de Josep de Togores. "Gaseta de les Arts" III, Núm. 50 1 Juny 1926. Barcelona pp. 4-5
- GASCH, Sebastià .- La tragedia cezanniana "L'Amic de les Arts" Núm. 6 Sitges Setembre 1926 p. 4
- GASCH, Sebastià .- Al marge d'un article de Joan Sacs "Gaseta de les Arts" IV, Núm 66 Barcelona 1-II-1927, pp. 2-3
- GASCH, Sebastià .- Art de concepció i art de percepció. "La Veu de Catalunya" Pàg. art. Barcelona 9 Octubre 1927

- GASCÓN, Sebastià .- El fetixisme de la matèria "La Publicitat" Barcelona 2 d'agost 1932 p. 3
- GASCÓN, Sebastià .- Quirometria de la pintura contemporània 1907-1930. "La Publicitat" Barcelona 21 Desembre 1932 p. 5
- GASCÓN, Sebastià .- La tragedia de Cézanne "Meridià" I, Núm. 6 Barcelona 18 febrer 1933 p. 4
- GASCÓN, Sebastià .- Expansió de l'art català al món Imp. Clarasó Barcelona 1953
- GAYA NUÑO, J.A. .- Historia de la crítica de arte en España. Arte y estilo. Madrid 1975
- GIPERDA, Marius .- Saló dels Evolucionistes. "Mirador" III, Núm. 10 Barcelona 12 març 1931 p. 7
- GUAL, E.F. .- A París han exagerat "Mirador" VIII, Núm. 387 Barcelona 13 agost 1936 p. 7
- GUANSE, Domènec .- Abans d'ara Edicions Proa. Barcelona 1966
- INFIESTA MONTERDE .- Un siglo de escultura catalana Ed Aura Barcelona 1975
- JARDI, Enric .- Tres diguem-ne desarrelats Ed Selecta. Barcelona 1966
- JARDI, Enric .- Eugeni d'Ors. Vida i Obra Aymà editora. Barcelona 1967
- JARDI, Enric .- L'Art Català Contemporani Proa Barcelona 1972
- JARDI, Enric .- Torres-Garcia Polígrafa. Barcelona 1973
- JARDI, Enric .- Historia de les Arts plàstiques a Catalunya en el segle XX Ed Noll. Palma de Mallorca 1973
- JARDI, Enric .- Francesc Galí, figura clave del Noucentisme "Artes Plàstiques" Núm. especial Setembre-October 1976 pp. 58-61
- JARDI, Enric .- El Noucentisme Proa Barcelona 1980
- JORDANA, C.A. .- Balanc d'un quart de segle. Excursió de plaer pels camins de la prosa. Els dandis: Eugeni d'Ors i J.M. Junoy. "La Revista" XI, Núm. 224 Barcelona 16-I-1925
- JORDA, R. .- L'Art Jove "Vell i Nou" I, Núm. 6 Barcelona 1 agost 1915 pp. 2-6
- JORDA, R. .- Joaquim Sunyer, retrats i estatge "Vell i Nou" Ep II Núm. 18 Barcelona 1918 pp. 200-203
- JUNYER, Josep Maria .- Arte y artistas Libreria de L'Avenc Barcelona 1912
- J., J. (JUNYER, Josep Maria) .- Eugeni d'Ors y la Estetica Mediterranea. "Correo de las Letras y de las Artes" Núm. 3 Barcelona Gener 1913 pp. 18-21

- MARIJERA, V. .- El ritme en pintura "Vell i Nou" III, Núm. 48
Barcelona 1 Ag st 1917 pp 492-494
- MERLI, Joan .- Elogi de la Matura Morta "Art" Vol II Barcelona
1934-1935 pp 65-68
- MIRALLES, Francesc .- L'Època de les Avantguardes. 1917-1940. Ed 62
Barcelona 1983
- MOLAS, J.-VALLCORBA, J.- PUIG, A.- MARI, A.- SUST, X. .- Les Avantguardes a Catalunya. 1914-1936 "L'Avanç" Núm. 19 Barcelona Setembre
1979 .
- OLAS, J. .- La literatura catalana d'avantguardes Antoni Bosch.
Barcelona 1983
- OROSCAL, Esteve .- Heterogenia "La Revista" Núm. 28 Barcelona 1916
pp 17-18
- ORPAGAS, Jeroni de .- L'art pur de Joaquín Sunyer "La Nova Revista"
VII, Núm. 25-28 Barcelona Gener-Abril 1929 pp 45-47
- ORPAGAS, Josep .- Assaig de revisió del innocentisme "Els Marges" 7
Barcelona Juny 1975 pp 35-53.
- O.O .- L'Acadèmia contra l'academisme. "La Veu de Catalunya"
Pàg.art. Núm.542. Barcelona 28-XI-1921.
- OLIVAR, H .- Manuel Humbert. "Art" Vol.I.Barcelona Octubre 1933-
Juliol 1934, pp.234-237.
- OLIVAR BERTRAND, R .- Prat de la Riba. Aedos.Barcelona 1964.
- ORS, Eugeni d' .- Obra Completa Catalana. Glosari 1905-1910. Ed.
Selecta.Barcelona 1950.
- ORS, Eugeni d' .- Glosari. Edicions 62. MOLA 74. Barcelona 1982.
- ORS, Eugeni d' (XENIUS) .- Del Cubisme a l'Estructuralisme. "La
Veu de Catalunya" Pàg.art. Núm.111. Barcelona 1-II-1912.
- ORS, Eugeni d' (XENIUS) .- Conversa. "La Veu de Catalunya", Pàg.art.
Núm.116. Barcelona 7-III-1912.
- ORS, Eugeni d' (XENIUS) .- En el Saló d'artistes francesos.
"La Veu de Catalunya". Barcelona 20-IV-1917.
- ORS, Eugeni d' (XENIUS) .- Les quatre tradicions. "La Veu de Cata-
lunya" Barcelona 25-IV-1917.
- ORS, Eugeni d' (XENIUS) .- Els herois. "La Veu de Catalunya".
Barcelona 26-IV-1917.
- ORS, Eugeni d' .- Las ideas y las formas. Paez. Madrid.1928.
- ORS, Eugeni d' .- Nuevo Glosario. Aguilar.Madrid,1947.
- ORS, Eugeni d' .- Arte de entreguerras. Aguilar.Madrid,c.d.

- ORS, Eugeni d' .- Teoría de los estilos. Aguilar. Madrid, s.d.
- ORS, Eugeni d' .- Mis salones. Aguilar. Madrid, s.d.
- ORS, Eugeni d' .- Lo barroco. Aguilar. Madrid, s.d.
- ORS, Eugeni d' .- La muerte de Isidro Nonell. Víctor Suarez. Madrid, s.d.
- ORS, Eugeni d' .- La filosofía del hombre que trabaja y que juega. A. López. Barcelona, s.d.
- ORS, Eugeni d' .- Introducción a la crítica de Arte. Aguilar. Madrid, 1963.
- ORS, Eugeni d' .- La ciencia de la cultura. Ediciones Rialp. Madrid, 1964.
- ORS, Eugeni d' .- Homenaje a Joaquín Sunyer. 1881-1954. Madrid, 1975.
- ORS, Eugeni d' .- Arte vivo. Espasa Calpe. Madrid 1976.
- PAYRO, Julio P .- Joaquín Torres-García. Ed. Códex. Buenos Aires, 1966.
- PLA, Josep .- Vida de Manolo contada per ell mateix. Sabadell, 1928.
- PLA, Josep .- Domènec Carles. Edicions Joan Merli. Barcelona, 1928.
- PLA, Josep .- El sistema de Francesc Pujols. Llibreria Catalònia. Barcelona 1931.
- PLA, Josep .- Rusiñol y su tiempo. Ed. Barna. Barcelona 1942.
- PLA, Josep .- El pintor Juan Serra. Edimar. Barcelona 1951.
- PLA, Josep .- Homenots. 3a. Serie. Ed. Selecta. Barcelona 1959.
- PLA, Josep .- Homenots. 5a. Serie. Ed. Selecta. Barcelona 1960.
- PLA, Josep .- Retrats de passaport. Ed. Destino. Barcelona 1970.
- PUJOLS, Francesc; PLANA, Alexandre; ORS, Eugeni d' .- L'obra d'Isidre Nonell. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1917.
- PLANA, Alexandre .- Joaquín Sunyer. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1920.
- PLANA, Alexandre .- Jaume Mercadé. Edicions Joan Merli. Barcelona, 1928.
- PI de CABANYES, Oriol .- Josep Carbonell. De l'avantguarda a la política d'expansió. "Serra d'Or" Montserrat. Vol. 1976, pp. 19-22.
- PI de CABANYES, Oriol .- E. C. Ricart i Joan Miró, entre l'occidentalisme i l'avantguardisme. "Serra d'Or". Montserrat. Vol. 1977, pp. 810-816.
- PUJOLS, Francesc .- Els imitadors de la vera bellesa. "Revista Nova" I, Núm. 5. Barcelona 9 Maig 1914, p. 12.
- PUJOLS, Francesc .- La característica de l'Art Mediterrani. "Mediterrània" I, Núm. 1. Barcelona 15-II-1915, pp. 6-7.

- PUJOLS, Francesc .- La situació artística actual. "Vell i Nou" I, Núm.81. Barcelona Maig 1915, pp.2-3.
- PUJOLS, Francesc .- Concepte General de la Ciència Catalana. Ed. Pòrtic. Barcelona 1982 [1918].
- PUJOLS, Francesc .- Recull d'articles de crítica artística. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1921.
- Característiques de la pintura catalana. Conferència donada a la Sala Parés per Francesc Pujols. "Arts i Belles Oficis". Barcelona, Gener-Febrer 1931.
- PUJOLS, Francesc .- Nuestra contribución al Arte Moderno. "Destino", XIII. Núm.631. Barcelona 10 Setembre 1949, pp.15-16.
- PUJOLS, Francesc et alt .- Homenaje a Eugenio d'Ors. Academia Breve de Crítica de Arte. Madrid 1955.
- PUJOLS, Francesc .- Màxim Nogués. Publicacions de "La Revista". Barcelona, s.d.
- PUJOLS, Francesc .- Articles. Quaderns Crema. Barcelona 1983.
- QUEROL GAVALDA, M .- La Escuela estética catalana contemporánea. C.S.I.C. Madrid, 1953.
- RAFOLS, J.F .- "La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat", de Josep Aragay. "La Revista" núm.21. Barcelona 1916, pp.12-13.
- RAFOLS, J.F .- "Paul Cézanne" d'A.Vollard. "La Revista", Núm.94, Barcelona 1919, p.246.
- RAFOLS, J.F .- Miró antes de "La Masia". Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol.VI. Barcelona Juliol-Desembre, 1948, pp.497-502.
- RAFOLS, J.F .- Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Ed.Mila. Barcelona 1951-1954.
- RAFOLS, J.F .- Nuestros pintores italianizantes de 900. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, Núm.50. Barcelona 1962.
- RAFOLS, J.F .- Modernisme i modernistes. Ed.Destino. Barcelona, 1982.
- RIBA, Carles .- Escolis i altres articles. Publicacions de "La Revista". Barcelona 1921.
- RIBA, Carles .- Paisatges de Rafael Benet. "Gasetta de les Arts". IV, Núm.75. Barcelona 15 Juny 1927, pp.3-4.
- RIPOLL, J .- Francesc Pujols, crític d'art. "Quadern". Sabadell, Núm.19, Gener-Febrer 1981, pp.214-215 i Núm.20, Març-Abril 1981, pp.244-245.
- RUCABADO, R .- Moral de l'Art, moral humana. "La Revista" núm.70. Barcelona 1918, pp.278-279.

- RUCABADO, R .- L'art d'en Joaquín Torres-Garcia. "La Revista", Núm.83. Barcelona 1919,p.121.
- RIUS CALONGE, J .(ed) .- Panorama del pensament català. Ed,Vicens Vives. Barcelona 1963.
- S .- L'art Cerebrista. "Revista Nova" I,Núm.1. Barcelona 11 Abril, 1914, p.5.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- La querella de la Pintura. Pro-Impresionisme. "La Veu de Catalunya" Pàg.art. Núm.201.Barcelona,Octubre,1913.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Charles Guerin. "Revista Nova" I, Núm.6. Barcelona 16 Maig 1914,p.5.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- El barlume i primitivisme artístic en el curs de la història. "Revista Nova" I,Núm.20. Barcelona 20 Agost 1914,pp.9-10.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Los natures mortes d'en Fau Cézanne. "Revista Nova" I,Núm.22. Barcelona 3 Setembre 1914,pp.9-11.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- L'art d'en Joaquín Suryer. "Revista Nova",Núm.39. Barcelona 1916,p.2.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- L'art d'en Francesc Vayreda. "Revista Nova",Núm.43. Barcelona Octubre 1916,pp.3-4.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Joan Garcia-Junceda. "Revista Nova", Núm.45. Barcelona 1916, pp.3-7.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- El tema. "Revista Nova" Núm.33. Barcelona 1916,pp.2-4.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- L'Exposició d'Art francès i la vana als ulls. "Vell i Nou" III,Núm.42. Barcelona 30 Abril 1917,pp.372-374.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- El Color. "Vell i Nou" III,Núm.45. Barcelona 15 Juny 1917,pp.438-441; Núm.48. 1Agost 1917,pp.436-439 i Núm.50. 1 Setembre 1917,p.537.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- La pedagogia del dibuix. "Vell i Nou" III,Núm.52. Barcelona 1 Octubre 1917, p.578.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- El vici deformista. "Vell i Nou" IV, Núm.61. Barcelona 15 Febrer 1918,pp.71-74.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- El perfeccionament tècnic. "Vell i Nou" IV. Núm.71. Barcelona 1918,,pp.272-274.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- A propòsit del "Concepte General de la Ciència Catalana",llibre famós d'en Francesc Puigola. "Vell i Nou" IV. Núm.80,pp.436-441 i Núm.81,pp.459-462. Barcelona 1918.

- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Saló dels Evolucionistes "La Publicidad" Barcelona 13-III- 1918 p. 4
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- La consagració "Vell i Nou" V,Núm. 88 Barcelona 1 Maig 1919 pp. 123-125
- SACS,Joan (Feliu Elias).- ,L'istil "Vell i Nou" V,Núm. 92 Barcelona 1 Juny 1919 pp. 209-214
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Enric Matisse i la Crítica "Vell i Nou" v,Núm. 100 pp. 364-372 i Núm. 102 pp. 399-404 Barcelona 1919
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Exposición de Arte de vanguardia francés en las Galerías Dalmau "La Publicidad" Barcelona 2-XI-1920 p. 6 i 6-XI-1920 p. 6
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Josep de Togores "D'ací i d'allà" V. XV,Núm. 99 Barcelona Març 1926 pp. 464-466
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- En la mort de Claudi Lloret.Crítica de l'anti-Impressionisme "Revista de Catalunya" IV,Núm.32 Barcelona Febrer 1927 pp. 132-138
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Xavier Nogués Llibreria Catalònia Barcelona s.l d.
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Del Color "La Publicitat" Barcelona 31 Agost 1932 p. 3
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Grècia i Roma.Per una cultura clàssica "La Publicitat" Barcelona 21-IX-1932 p. 3
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- La pintura i l'escultura,Defensa del realisme "La Publicitat" Barcelona 28-IX-1932 p. 5
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Caminar pel cel però no per les boires "Mirador" VI,Núm. 312 Barcelona 7 Febrer 1935 p. 7
- SACS,Joan (Feliu Elias) .- Les Arts.Crònica de París "Mirador" VIII, Núm. 396 Barcelona 26 Novembre 1936 p. 6
- SAGARRA,Josep M. de .-Memòries Ed 62 Barcelona 1981
- SANTOS TORROELLA,Rafael .- Revisiones y Testimonios Ed Taber Barcelona 1969
- SERRAHIMA,Maurici .- Sobre Noucentisme "Serra d'Or" Montserrat Agost 1964 pp. 487-489
- SEVERINI,Gino .- Du Cubisme au Classicisme J. Povolozky editeurs Paris 1921
- SISQUELA,Alfred .- Decorativismo y realismo Edimar Barcelona 1954
- SOLD VILA,C. .- Domingo i l'art del retrat "D'ací i d'allà" Núm. 180 Barcelona Març 1935

- SUAREZ, A i VIDAL, M .- L'oportuna revisió de l'obra d'en Joaquim Sunyer. "Serra d'Or" Vol.1983. Montserrat, pp.781-792.
- TOGORES, Josep de .- El viure de Paris. "Vell i Nou" V, Núm.98. Barcelona 1 Setembre 1919, pp.323-328.
- TOGORES, Josep de .- Els impressionistes són al Louvre. "Vell i Nou" V. Núm.102. Barcelona 1919, pp.405-408.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- Escrits sobre Art. Edicions 62.MOLC44, Barcelona 1980.
- TORRES-GARCIA, Joaquim.- La nostra ordinació y el nostre camí. "Empori" I, Núm.4. Barcelona Abril 1907.p.181.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- El literat y l'artista. "Empori" II, Núm.12. Barcelona 1908, pp.216-217.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- Els paisatges d'Ivo Pascual. "Empori" II, Núm.17. Barcelona 1908, p.167.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- Al marge de La Ben Plantada. "La Veu de Catalunya". Barcelona 25-I-1912.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- Consideracions al voltant del cubisme i del estructuralisme pictòric. "La Veu de Catalunya". Pàg, art. Núm.114. Barcelona 22-II-1912.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- El descubrimiento de sí mismo. Terrassa. 1916.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- L'Art en relació a l'home etem i l'home que passa. Edició dels amics de Sitges. Sitges 1919.
- TORRES-GARCIA, Joaquim .- Universalismo Constructivo. Ed. Poseidón. Buenos Aires 1944.
- TRENC, Eliseu .- Un segle de vida catalana (1814-1930). Ed. Alcides. Barcelona 1961.
- VALENTI, Eduard .- El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos. Ariel Barcelona 1973.
- VALLCORBA PLANA, J .- Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy. 1906-1939. "Els Marges" Núm.13. Barcelona 1978 pp. 33-44
- VAYREDA, Francesc .- Tècniques. "La Revista". Núm.25. Barcelona 1916, p.16.
- VAYREDA, Francesc .- Tècniques . "La Revista" Núm.27. Barcelona 1916, pp.12-15.
- VILANOVA, A .- Eugenio d'Ors y el Novecentismo. "La Vanguardia". Barcelona 18-VII-1963.
- YATES, Alan .- Una generació sense novel·la ?. Edicions 62. Barcelona 1975.

- Almanach dels Noucentistes, Joaquim Horta. Barcelona 1911.
- L'Exposició Art Francès "La Revista" Núm.42. pp.233-237 i Núm.43. pp.253-255. Barcelona 1917.
- Les reproduccions d'Art francès "Vell i Nou" III, Núm.46. Barcelona 1 Juliol 1917, pp.458-459.
- Butlletí "L'Amic de les Arts" núm.8. Sitges Novembre 1926, pp.1-2.
- Pintura Catalana Contemporània Llibreria Catalònia. Barcelona 1931.
- Les Realismes. 1919-1939. Centre Georges Pompidou. Paris Desembre 1981.
- Joaquim Sunyer. Centre Cultural de la Caixa de Pensions. Barcelona 1983.

BIBLIOGRAFIA PAUL CEZANNE (1)

- ADRIANI, Götz .- Paul Cézanne. Dibujos .Barcelona. Gustavo Gili, S.A., Col. Comunicación Visual, Serie Gráfica, 1981.
- ALEXANDRE, A .- L'oeuvre de Paul Cézanne "Comoedia". París, 15 enero 1910.
- BAZIN, Germain .- Cézanne et la Montagne de Sainte-Victoire. "L'Amour de l'Art". París, Junio 1938.
- BERNARD, Emile .- Paul Cézanne. "L'Occident". París, Julio 1904.
- BERNARD, Emile .- Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites. "Mercure de France". París, I, 1 Octubre. París, II, 15 Octubre 1907.
- BERNARD, Emile .- La methode de Paul Cézanne. "Mercure de France" París, 1 Març 1920.
- BERNARD, Emile .- La technique de Paul Cézanne. "L'Amour de l'Art" París, Desembre 1920.
- BERNARD, Emile .- Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres. París. Societé des Trente, 1912.
- BERNARD, Emile .- Sur Paul Cézanne. París. R.G. Michel, 1925.
- BERNARD, Emile .- L'Erreur de Cézanne. "Mercure de France". París 1 Maig, 1926.
- BERTRAM, Anthony .- Cézanne. "The Estudio". Londres, 1928.
- BERTRAM, Anthony .- Paul Cézanne. Londres 1929.
- BETTENDORF, M.V.B .- Cézanne's early realism: "Still Life with bread and eggs". "Arts Magazine". Nova York, Gener 1982, Vol. 56. Núm. 5, pp. 138-141.
- BOURGES, Marianne R .- Cézanne en son atelier. París. Imprimerie Moderne du Lion, 1977.
- BRION, Marcel .- Cézanne. Milà. Fratelli Fabbri Editori, 1972.
- BRION-GUERRY, Liliane .- Cézanne y la expresión del espacio. Buenos Aires. Assandri-Hachette, 1969.
- BRION-GUERRY, Liliane .- Esthétique du portrait cézannien. "Revue d'Esthétique", 1961, Vol. 14, Núm. 1, pp. 1-26.
- CARRA, Carlo .- Paolo Cézanne. "La Ronda". Roma, Juliol-Agost 1919.

(1) Aquesta Bibliografia ha estat escollida amb especial interès en aquells textos publicats anteriorment o durant el període estudiat.

- CARRA, Carlo .- Paolo Cézanne. "Pittura Metafisica". Florència, 1919.
- CECCHI, E .- La lezione di Cézanne. "Il Convegno", Milà, Juliol 1920.
- CEZANNE, Paul .- Correspondance. Paris. Editions Bernard Grasset, 1937.
- CEZANNE, Paul .- Letters. Oxford. Cassirer, 1941.
- CLARK, Kenneth .- The enigma of Cézanne. "Apollo". Londres. Juliol 1974, Vol.100. Núm.149, pp.78-81.
- COGNIAT, Raymond .- Cézanne. París. Tisné, 1939.
- COMBE, Jacques .- L'influence de Cézanne. "La Renaissance". París. Maig-Juny 1936.
- COQUIOT, Gustave .- Paul Cézanne. París. Ollendorf, 1919.
- COQUIOT, Gustave .- Cézanne et la nature. "Vagabondages". París, 1921.
- CHARENSOL, G .- Les Détracteur de Cézanne. "L'Art Vivant". París, 1926, p.494.
- DENIS, Maurice .- Cézanne. "L'Occident". París, Setembre 1907.
- DENIS, Maurice .- L'influence de Cézanne. "L'Amour de l'Art". París Desembre 1920.
- DENIS, Maurice .- Le dessin de Cézanne. "L'Amour de l'Art". París, Febrer 1924, Vol.V, pp.37 i ss.
- DENIS, Maurice .- Du Symbolisme au Classicisme. Théories. Hermann. París 1964.
- DORAN, Michel .- Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios. Barcelona. Gustavo Gili, S.A. 1980.
- DURET, Théodore .- Cézanne. Mirveau. París, 1919.
- ELGAR, Frank .- Cézanne. Barcelona. Daimon-Manuel Tamayo, 1976.
- EMBIRICOS, G.E .- Cézanne et la répétition. "Connaissance des Arts" París, Maig 1978, Núm.315, pp.68-75.
- FAURE, Elie .- Cézanne. París. Fabre, Portraits d'hier, Núm.28, 1910.
- FEIST, Peter H .- Harmonie parallel zur Nature. Zur Malerei Paul Cézanne. "Bildende Kunst". Dresde 1962, Núm.1, pp.18-24.
- FRANCASTEL, P .- El Impresionismo. Burguera. Barcelona 1983, .
- FRY, Roger .- Le développement de Cézanne. "L'Amour de l'Art". París, Desembre 1926, Núm.12.
- FRY, Roger .- Cézanne. A study of his development. Londres. Hogarth Press, 1927.
- GASQUET, Joachim .- Cézanne. París. Les Editions Bernheim-Jeune, 1921.

- GATTO, Alfonso i ORIENTI, Sandra .- La obra pictórica completa de Cézanne. Barcelona-Madrid. Ed.Noguer. Col.Clásicos del Arte Noguer-Rizzoli, 21, 1971.
- GEFFROY, Gustave .- Paul Cézanne. "Le Journal". París, 25 Març 1894.
- GEFFROY, Gustave .- Paul Cézanne. París. Floury, 1895.
- GEIST, S .- Cézanne: Metamorphosis of the self. "Arts-cribe" Londres Desembre 1980, Núm. 26. pp. 10-17.
- GEORGE, W .- Cézanne et Renoir. "L'Amour de l'Art" París, Febrer 1921.
- GORRIS TORRES, J.M .- Paul Cézanne. Dibujos. Barcelona. Gustavo Gili, 1981.
- GUENNE, J .- Paul Cézanne et le Drame de la Peinture. "L'Art Vivant" París, Juliol 1936.
- HARRIS, N .- El Arte de Cézanne. Barcelona. Polígrafa 1982.
- HESS, W .- Documentos para la comprensión del Arte Moderno. Nueva Visión. Buenos Aires, 1978.
- HOOG, H .- L'Univers de Cézanne. París. Henri Scrépel, Les Carnets de Dessins, 7, 1971.
- HUYGHE, R .- Cézanne. Buenos Aires. Víctor Leru, 1963.
- HYMAN, T .- The subject matter of Cézanne's bathers. "Arts crie" Londres, Juny 1978, Núm. 12, pp. 35-40.
- JOURDAIN, F .- A propos d'un peintre difficile: Cézanne. "Arts en France". París 1946, Núm. 5.
- KAHN, G .- Aquarelles de Cézanne. "Mercure de France". París, Desembre 1913.
- LARGUIER, L .- Cézanne ou le Drame de la Peinture. París. Denoel et Steele, 1936.
- LE BOT, M .- La mort de l'art. "Revue d'Esthétique". París 1976, Núm 1. pp. 215-239.
- LECOINTE, G .- Paul Cézanne "Revue d'Art". París, Desembre 1899.
- LHOTE, A .- L'enseignement de Cézanne. "Nouvelle Revue Française". París, Novembre 1920.
- LHOTE, A .- Cézanne. Lausana. Marguerat 1949.
- LORAN, E .- Cézanne's Composition. Analysis of his Form with Diagrams and Photographs of his Motifs. Berkeley University of California Press, 1947.
- MANDER, G. van i ZOLA, E .- Un pittore e il suo romanzo Milà. Bietti 1943.

- MARCHAM, S .- Impresionismo, postimpresionismo y el retorno a los fenómenos perceptivos. "Revista de Ideas Estéticas" T.32 (1974) pp.29-52.
- MERLEAU-PONTY, Maurice .- Sens et non-sens. París, Nagel ed., 1948. (Edició castellana Sentido y sin sentido. Península. Barcelona 1977)
- MEZIO, A .- L'insegnamento di Cézanne. "Quadrivio". Roma, 22 d'Octubre 1933.
- MICHELI, Mario de .- Cézanne. Barcelona, Toray, Col. Los Diamantes del Arte, 15, 1968 i 1973.
- MONNERET, Sophie .- Cézanne, Zola: la fraternité du génie. París, Denoel 1978.
- MORICE, Charles .- Aquarelles de Cézanne. "Mercure de France". París, Juliol, 1905.
- MURPHY, Richard W .- The World of Cézanne (1839-1906). Nova York. Time-Life Books, 1968.
- NOVOTNY, Fritz .- Cézanne. Viena, Phaidon-Verlag, 1937.
- ORS ROVIRA, Eugeni d' .- Cézanne. París, Edit. Chronique du Jour, 1930. (Versió castellana, Madrid, Aguilar, S.A., 1952 i 1966).
- ORS ROVIRA, Eugeni d' .- Crise de Cézanne. "Gazette des Beaux Arts". París 1936.
- PERRUCHOT, Henri .- Les quinze logis de Monsieur Cézanne. "L'Oeil" París 1955.
- PIETRO BARRAL, Maria Fortunata .- Reflexiones en torno a Cézanne, con ocasión de su exposición en París. "Bellas Artes". Madrid 1974, Vol.5. Núm.37, pp.43-45.
- PROVENCE, Marcel .- Le Souvenir de Paul Cézanne. "Gil Blas". París 26 d'Octubre 1913.
- PROVENCE, Marcel .- L'année cézannienne. 1933. Aix-en-Provence, Aux Editions du Feu, 1934.
- RAMUZ, Charles Ferdinand .- L'exemple de Cézanne, suivi des pages sur Cézanne. Dessins et peintures. Lausana, Mermod, 1951.
- RAYNAL, Maurice .- Cézanne, l'initiation a l'art moderne. París, Editions de Cluny, 1936.
- READ, H .- Imagen e idea. F.C.E. Mèxic 1957.
- REFF, Theodore Franklin .- The logical mystery. "Art News". Nova York. Abril 1963, Vol.LXII, pp.28 i ss.
- REWALD, John .- Cézanne's final decade. "Horizon". Londres, Octubre 1977, Vol.20. Núm.2, pp.40-47.

- REWALD, John i MARSCHUTZ, L .- Cézanne et la Provence. "Le Point" París, Agost 1936.
- REWALD, John .- Cézanne. Sa vie-son oeuvre. Son amitié pour Zola. París, Albin Michel Editeur, 1939.
- REWALD, John .- Cézanne. A Biography. Nova York, 1948.
- REWALD, John .- Cézanne. Paisajes. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., Col. Minia., 1969.
- RILKE, Rainier Maria .- Lettres sur Cézanne. París, Editions Corrëa, 1944.
- RIVIERE, Georges .- Cézanne, le peintre solitaire. París, Librairie Floury, 1933.
- RIVIERE, J .- Cézanne-Etudes. París, N.R.F., 1911.
- RIVIERE, Georges .- La formation de Paul Cézanne. "L'Art Vivant". París, 1925, pp.1-4.
- SALMON, André .- Cézanne. París. Lib. Stock, 1923.
- SEVERINI, Gino .- Cézanne et le cézannisme. "L'Esprit Nouveau" París, Novembre-Deseembre, 1921.
- SCHAPIRO, Meyer .- Paul Cézanne. Barcelona, Labor, 1959 i 1970.
- SCHILDT, G .- Le comportement psychologique de Paul Cézanne, interpretation de son art et de sa personnalité. Estocolm, 1946.
- SUTTON, Denys .- The paradoxes of Cézanne. "Apollo". Londres. Agost 1974, Núm.150, pp.98 i ss.
- TAILLANDIER, Yvon .- Paul Cézanne. Barcelona, Daimon, Manuel Tamayo, 1965.
- TORRIANO, Piero .- Cézanne e il Cézannismo. "Illustrazione Italiana" Milà. 27 Abril 1930.
- TURNER, F .- Subjective curvature in late Cézanne . "The Art Bulletin". Nova York. 1981. Vol.63, Núm.4, pp.665-669.
- VENTURI, Lionello .- Cézanne. Son art, son oeuvre. París, Paul Rosenberg Editeur, 1932. 2 vol.
- VOLLARD, Ambroise .- Paul Cézanne. París, Vollard, 1914.
- (WERTH, Leon).- Cézanne "Revista Nova" Barcelona Juny 1914, pp.9-11.

Esmentar un especial agraïment per facilitar l'accés a documentació escaient i per profitoses orientacions a Teresa Camps i Miquel Molins.