

DIÀLEGS ENTRE CONTINENT I CONTINGUT

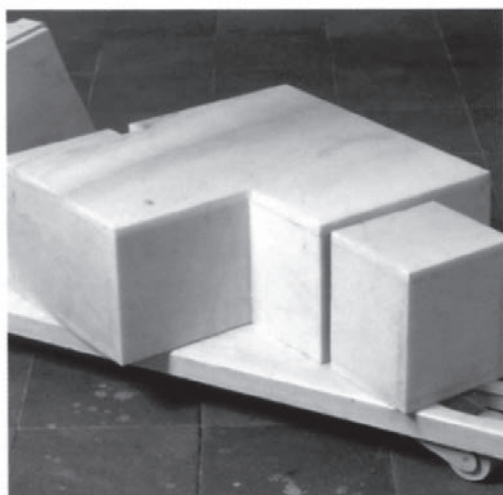
SALVADOR JUANPERE

Sculptoris forma

Claustre del Monestir de Sant Cugat

Del 29 d'abril al 14 de setembre de 2014

SALVADOR JUANPERE



SCULPTORIS FORMA

L'escultor reusenc, establert a Sant Cugat des de fa ja una pila d'anys, ha presentat una mostra retrospectiva de la seva extensa obra a les galeries del claustre romànic del Monestir. L'oportunitat d'aprofitar l'indret com a lloc d'exposicions ha estat objecte d'intensos debats repetides vegades. Què és més important, el continent declarat bé cultural d'interès nacional i com a tal objecte de visites que cerquen trobar la puresa de la seva arquitectura i l'escultura d'Arnau Cadell, o bé l'obra d'un artista contemporani que podia haver estat exposada en un altre lloc, però que aquí es beneficia del prestigi de la monumentalitat de l'antic cenobi? Al llarg dels anys hi hem vist de tot. Autors consagrats, afeccionats amb bones connexions polítiques, alumnes d'escola d'art que, amb pretextos fútils, hi han exhibit les

seves obres. L'experiència ens ensenya com moltes vegades l'obra contemporània hauria lluit i s'hauria entès molt més en un altre espai més neutre. Massa sovint la pedra dels antics murs acabava diluint els petits formats, o la potència del monument històric s'imposa a la inconsistència d'unes peces mediocres. Tampoc ha mancat l'artista que ha volgut convertir el claustre en la «seva» sala, ignorant i menystenint l'indubtable valor que el continent té per ell mateix, dificultant-ne la visita o, fins i tot, apropiant-se'l abusivament per enaltir-se com a autor.

Cal dir, però, que també hi ha hagut artistes com en Salvador Juanpere, respectuosos amb el context, que han procurat establir un delicat equilibri entre l'obra romànica i la pròpia, facilitant la doble lectura, monumental i artística, possibilitant que el visitant que cercava la contemplació del claustre pogués gaudir-ne amb mínimes interferències i que l'espectador de la seva obra fruís, ensems, de l'espai que l'envolta. Això l'ha portat a estudiar prèviament l'edifici per tal que les obres mostrades hi entressin en ple diàleg, situant cada una d'elles en punts molt determinats, que conviden a una reflexió.

Salvador Juanpere es va haver d'enfrontar a un repte complicat tant per la problemàtica apuntada com també, i especialment, perquè l'obra exhibida era retrospectiva, cosa que significa que cada una de les peces ja havia estat presentada prèviament en llocs diferents i ara calia trobar-li un nou encaix contextual amb un discurs que resultés coherent. El fet encara esdevé més enrevessat quan l'obra mostrada és escultura que cal situar en mig de la severa i simbòlica ordenació dels capitells del claustre. En la seva introducció al catàleg, Daniel Giralt-Miracle defineix aquest espai clos com un indret de passeig, de meditació, on l'arquitectura propicia la introspecció personal, on els capitells amb les seves formes suggerents esdevenen elements incitadors per a cavil·lacions mai acabades. És justament aquí on l'escultor distribueix amb aparença atzarosa les seves obres per tal que l'espectador les descobreixi i pugui establir un doble nivell de percepció, en elles mateixes i amb relació al context concret on les ha situat. Aquesta darrera opció esdevé una oportunitat única, ja que difícilment es repetirà i això fa que hàgim d'estar més atents a la seva intencionalitat.



Giralt-Miracle parla d'una relectura que, alhora, vol ser un homenatge a l'escultor Arnau Cadell i, caldria afegir-hi, a alguns episodis històrics esdevinguts al recinte. L'associació d'una obra específica i un espai precís pot fer que ambdós es vegin potenciats, enriquits, de manera que l'espectador pugui copsar sensacions que no assoliria si tots dos no es trobessin plegats. Veiem l'exemple de la Sala Capítular. L'autor hi col·loca el conjunt titulat *Escultura Implicada* (1996), que ja havia presentat a Barcelona dins l'exposició *Paradigma +-*. Dotze elements tèxtils, dotze empeses o peces de llana sortides directament del teler, dipositades sobre taules de ferro sustentades per cavallets, distribuïdes aleatòriament per l'espai. Alhora, associades i al sòl, dotze piles de dotze de fletxes de ferro colat, el mateix nombre de capitells del claustre, apunten en diferents direccions. L'escultor, en el seu text del catàleg, ho proposa com un homenatge als dotze monjos necessaris per a la fundació del monestir, més de mil anys enrere. El blanc de la llana i el volum de tela evocuen antics sudaris i atorguen una semblança funerària a l'estança. En aquesta línia, el crític Giralt Miracle destaca la importància del lloc i com aquest fa que, aquí, el muntatge resulti molt més colpidor que el precedent a una sala del palau de la Virreina. Impressió que es veu avivada per la subtil ferum que desprenen les teles com a conseqüència de l'enranciment dels ensimatges no rentats i que es concentra en l'espai tancat on l'obra, a més de la vista i el tacte, es percep inusualment en la pituitària.

Sobta que l'autor triés aquesta obra per a aquest espai. Molt més, perquè desconeixia que en la segona meitat del segle XVIII deixà de complir les funcions de Sala Capítular o de reunió de la comunitat, per ser transformada en panteó de monjos. El mur sud encara té les cicatrius dels encaixos on se subjectaven els nínxols. Sepultures profanades per les

tropes liberals, l'any 1836, les quals escamparen cadàvers i cogulles monacals pel mig de sala, d'una manera semblantment dispersa, tot i que molt menys respectuosa que l'actual proposta. Sense una intencionalitat premeditada, la instal·lació també esdevé una evocació de l'exclaustració, de la fúria revolucionària, de les destruccions sofertes pel monument, mentre les sagetes apuntant arreu rememoren la dispersió dels monjos i del seu patrimoni moble.

Certament hi ha propostes menys hermètiques i de més fàcil lectura com *Vanitas* (1987), ubicada al costat de la sepultura de l'abat Pons Burguet. La calavera dipositada als seus peus estableix una relació directa i estremidora amb la figura del monjo, que iconoclastes del segle XIX deixaren sense cap. Major esforç intel·lectual, però, implica reconèixer la interpretació de *l'Autoretrat en dues dimensions* del pintor suprematista rus Malevitx, on les diferents peces que el conformen han caigut del quadre, perdut el color i resten curosament apilades, com ossos d'un esquelet desconjuntat. Antic retrat realista d'un abat revestit, modern retrat conceptual de l'esperit del monjo. Un segon exemple d'identificació relacional evident es troba en *Gli strumenti dell'arte* (2005), situat davant el capitell on Arnau Cadell es representa a ell mateix en plena tasca d'execució d'una obra. També era un bon lloc per col·locar-hi el tema precedent de *Vanitas*, com a rèplica a la pretensiosa voluntat de *perpetuïtat* expressada per l'escultor romànic en la làpida contigua. O no, a desgrat que algú va destrossar-li la cara esborrant-ne la imatge, 800 anys de permanència asseveraren la continuïtat d'aquella intenció que els monjos compartiren. Perpetuïtat que avui nosaltres compartim per altres raons i que resta expressa en la protecció que es deriva de la seva declaració de monument. Tanmateix, aquí l'autor estableix el diàleg amb la reproducció en fusta de l'eina de l'escultor contemporani sobre un banc de treball, amb els res-

quills de marbre d'altres obres per terra, mostra de la continuïtat de l'ofici i de la pervivència de l'art.

Una altra coincidència insospitada i que molts pocs visitants saberen captar és haver triat la tapa de fusta que cobreix part de la muralla romana, en el sòl de la galeria de llevant, per emplaçar-hi *l'Equació Bernini* (2007-08). Es tracta d'un conjunt de set blocs de marbre, cada un dels quals porta inscrit el nom d'un escultor del barroc romà. Més enllà de la voluntat de l'autor d'homenatjar el període en el qual, i segons les seves paraules, «*l'escultura en pedra té el seu màxim clímax expressiu i sofisticat*», es dona la insòlita circumstància que just en aquest punt i en les excavacions arqueològiques portades a terme l'any 1931 va aparèixer un mil·liari romà d'època de l'emperador Claudi. La seva inscripció és en lletra capital, semblant a l'emprada en l'obra contemporània. Es tracta d'una proposta relacional que possiblement només pogueren endevinar uns pocs iniciats en el coneixement de la història del claustre. Però no deixa de fascinar que la sensibilitat de l'autor li hagi fet triar precisament, i de manera atzarosa, aquest parell de metres quadrats entre els sis-cents que tenen les galeries, per instal·lar-hi justament aquesta obra, entre les deu que hi exposa.

Conscientment o instintivament, l'autor, més enllà de la voluntat manifesta de mostrar les seves obres, assoleix establir un diàleg entre el continent-claustre i el contingut-exposició com raríssimes vegades havíem tingut ocasió de veure. Les *Cajas metafísicas* (2007-2010), que en una altra banda només serien un particular homenatge al *Laboratorio de tizas* de l'escultor basc Jorge Oteiza, aquí es troben a l'ala claustral on els monjos es dedicaven a la lectura, tenien el seu escriptori i feien les seves meditacions. Ensenms, es vinculen als capitells corintis, representació simbòlica de la progressió del monjo vers Déu a través de la filosofia, la teologia i l'experiència mística. Igualment els cargols de *A l'espera... (seqüència Fibonacci)* (1999-2014) es relacionen amb la voluta superior dels capitells corintis. Es tracta d'una obra dinàmica i progressiva en què la sèrie inicial s'ha anat enriquint amb una nova peça cada vegada que ha estat exposada, seguint els nombres de la sèrie de Fibonacci. En aquesta ocasió la quantitat de cargols de bronze arriba a 144, coincidint altra volta amb el nombre de capitells del claustre.

Els *Puntelli (...di sensi al suo vago perimetro)* (2011-2013) presents a l'escultura clàssica com a artefactes de reforç en punts crítics de l'escultura es poden observar igualment als capitells romànics i en algunes ocasions són el darrer testimoni d'una figura rompu-da per iconoclàstia o simplement en temps passats per obtenir un *souvenir-trofeu* de la visita, costum bàrbar

afortunadament desaparegut. Igualment es poden trobar semblances amb els contraforts que separen les tres tirades de cinc arcs de cada galeria i fins i tot en els tensors de les voltes per mantenir la seva estabilitat i evitar-ne les deformacions. El *Taller de l'escultor* (2002), volum de marbre blanc que evoca, a escala, el propi espai de treball de l'artista a Mira-sol, vol ser una imatge poètica de la tasca que transforma la pedra en obra d'art. No és casual, doncs, que estigués situada al costat de la paret, darrere la qual hi havia els cups on els monjos convertien el raïm en vi. *No temps* (1999-2002) evoca els deu dies d'octubre de 1582 que el calendari gregorià va suprimir per ajustar-se a les realitats astronòmiques. Deu dies que es troben dins la llarga seu vacant, «no abat» (1573-1589), durant la qual el rei Felip II allargà la formulació de la seva reial proposta, mentre s'embutxacava les rendes de l'abadia, en mig de penúries econòmiques.

La Creació (2005-2014) és, possiblement, l'obra més directament lligada a la tradició judeocristiana que resta relatada als capitells del claustre. Cosmogonia basada en els sis dies de treball i un de descans, origen de la nostra setmana. L'evocació del fang primigeni que Déu emprà per fer Adam es transmuta en la perdurabilitat de les sis conceptuals pastilles de marbre separades pels bastonets de modelar. En la relació de les relíquies portades de Roma per l'abat Pere d'Amenys, l'any 1238, hi figura: «*De massa unde fuit plasmatus Adam*», és a dir, una porció del fang que li va sobrar a Déu en crear el primer home. L'oportunitat de mostrar aquesta obra al monestir és clara, com també el lloc triat per a la seva ubicació. Aprofita un forat en una de les parets més antigues, més temporalment propera a la fundació-creació del cenobi, com si fos una petita fornícula destinada a contenir un reliquiari amb el tros de fang primigeni que es vantava de posseir el monestir. Forat, d'altra banda, que es relaciona amb el capitell de la creació d'Adam i Eva a través d'una diagonal del pati, com el veí capitell del banquet d'Epuló ho fa i es contraposa amb el del Sant Sopar.

Coincidències que també trobarem en intervencions precedents, com ara la gran exposició de Josep Grau Garriga, l'any 1982. També en aquella ocasió l'artista, quan s'enfrontà a l'espai de la sala capitular, basà la seva intervenció o *entornament* en el número dotze i l'ús de dotze elements seriat, gàbies d'ocells, com les dotze arestes que tindria el cub imaginari que conforma la sala, si no fos per la seva volta. Semblantment les finestres del segle X corresponents al refetor monacal suggereixen, tant a un com a l'altre, la necessitat de recolzar-hi una sèrie d'elements. Si Grau Garriga, amb pals de telèfon i arpillera pintada, remembrava, tres anys abans del seu mil·lenari, l'incendi provocat per al-Mansur l'any 985, Juanpere hi

col·loca les àmfores negres que porten per títol *Profanatio VII*, obra que data del 1988, tres anys després d'aquell, en curiosa simetria temporal.

Resta comentar el *Socle des formes* (2012). Situat a la part exterior del recinte monàstic, a la plaça Augusta, arran de la desapareguda muralla que unia la torre de l'Homenatge amb la del Paborde Major o de la presó. La seva col·locació a l'indret compta amb el precedent de l'exposició de Gómez Cardellà i compleix la funció de reclam anunciador de l'exposició dins l'àmbit claustral. Sòcol possibilista sobre el qual es podria instal·lar qualsevol escultura que deixa a la imaginació de l'espectador. En són bona mostra els lingots de plom a punt per ser treballats o la descomposició de formes d'obres de Malevitx, recolzades en la cara del cub, com una invitació perquè l'espectador hi jugui i cerqui noves composicions amb elles. És inquietant que la ciutat que es vanta de posseir el monestir com un important monument nacional hagi estat incapaç de fer el més mínim gest de reconeixement a les persones que al llarg de 180 anys han maldat i lluitat per la seva conservació. La situació d'aquesta penya buida al límit monumental també esdevé una denúncia implícita a la ingratitude alhora que qüestiona l'escaiença i mèrits de les que es troben dins el recinte. Closa l'exposició, l'obra ha romàs en el lloc, gràcies a una cessió de la Fundació Vila Casas. Aquesta, però, només pot ser una ubicació provisional, pel que suposa d'hipoteca per a futures instal·lacions.

No podem estar més d'acord amb Daniel Giralt-Miracle quan diu que l'artista presenta la seva obra com una *opera aperta*, donant plena llibertat a l'espectador per interpretar-la en qualsevol dels seus dos nivells, per ella mateixa i en relació amb el monument on es mostra. És cert, però, que la segona, llevat d'un parell d'excepcions, esdevé especialment difícil si hom no posseeix uns coneixements mínims del claustre, ja que els vincles establerts, com s'ha vist, poden ser molt subtils, inescrutables a la mirada del profà. Un afany pedagògic i democratitzador de la cultura podria haver proposat un text associat a cada obra, o un vídeo de caire global on es declarassin les intencions de la mostra i les claus de relació amb el continent. De fet, en part ja existeixen en el catàleg.

Tanmateix, en l'exposició haurien resultat conductistes vers una visió determinada, ja fos del propi autor, ja d'un crític, coartant la introspecció personal de cada espectador en la seva confrontació amb l'obra. El que volia l'autor era que el visitant entrés en allò que Antoni Tàpies en deia *el joc de saber mirar* i que requereix el coratge de descobrir per un mateix.

Estem massa acostumats a les visites guiades en què ens donen la feina feta i retenim molt més les anècdotes trivials que envolten tota obra, que la seva comprensió profunda. Sovint ens conformem amb el mer gaudi visual-estètic de les exposicions, en la constatació de l'evident, sense voler realitzar l'esforç intel·lectual d'entrar en les seves propostes. D'altra banda, l'autor, massa preocupat per l'obra en ella mateixa, sol explicar la gènesi, la idea primordial, la font d'inspiració, els detalls dels que té plena consciència, però no el que l'ambigüitat de l'art amaga i que prové del seu subconscient intuïtiu. Cal dir, però, que també l'espectador inconscientment projecta els seus neguits en les interpretacions que en fa, les quals no forçosament han de coincidir amb les de qui té al seu costat, ni, evidentment, amb les de l'artista creador. És per això que a voltes l'autor resta sorprès pels comentaris inesperats que escolta, que l'ajuden a reflexionar sobre la intenció de la tasca feta, a descobrir-se a ell mateix, tot influïnt en la seva obra futura.

Un darrer apunt. Hem començat dient que el claustre no és una sala d'exposicions, encara que com molts espais històrics i artístics ocasionalment es pugui utilitzar com a tal. Caldria esperar dels gestors, dels polítics, un nivell d'exigència mínima, acceptar únicament propostes d'intervenció que no vagin contra la normal visita del monument, que cerquin el diàleg, la confrontació amb l'espai que les acull, a fi que el resultat assolit sigui enriquidor per a ambdues parts, proposant lectures noves o fent palès aspectes amagats. I sobretot evitant banalitats que poden exhibir-se impúdicament en altres bandes i que no mereixen aixoplugar-se sota el mantell de prestigi que els proporciona el claustre. *Sculptoris forma* té el mèrit d'haver aconseguit interlocutar no sols amb l'obra romànica, sinó també amb la història del lloc.

DOMÈNEC MIQUEL

COL·LECTIU YERBA 1984-1996

Experimentacions i transgressions plàstiques

Comissari: Manolo Belzunce

Sala d'exposicions de la Casa de Cultura

Del 25 de juny al 28 de setembre de 2014



Amb motiu de la commemoració del 30è aniversari del naixement del col·lectiu Yerba a Sant Cugat, l'Ajuntament de la ciutat organitza i produeix una exposició a la Casa de Cultura amb l'objectiu de recuperar la memòria d'aquest grup d'artistes i donar a conèixer a la ciutadania algunes peces d'aquests creadors que formen part del fons d'Art Municipal. El col·lectiu Yerba (Sant Cugat, 1984-1996) l'integren Manolo Belzunce, Conxa Martínez Reig, Rosa Nicolás Roca, Carles Briega Bombón, Jordi Traperho y José Manuel de la Pezuela. Oberts a intercanvis i ampliacions, van convidar altres artistes com Pep Borràs, José Ferrero, Carmen Anzano i Martín Carral. Tots plegats són presents en l'exposició *Experimentacions i transgressions plàstiques* que comentem. El grup, que ja va donar mostres d'activitat dos anys abans de la seva formació definitiva, va néixer el 1984 com una necessitat d'aglutinar les diferents tendències i diversitats d'alguns artistes presents al panorama cultural de Sant Cugat. Reivindicava la necessitat d'expressar-se en llibertat creativa i, segons el galerista Josep Canals, va estar molt actiu durant sis anys. Conjuntament van dur a terme happenings, conferències, intercanvis o exposicions itinerants per la província de Barcelona, altres d'Espanya i França. Els va apadrinar el filòsof i crític d'art Arnau Puig, qui també ha escrit el pròleg del catàleg editat per a l'ocasió.

L'exposició reuneix dues peces de cadascun dels participants realitzades (excepte un parell) durant el període de permanència al grup. De Manolo Belzunce, qui va presentar la mostra amb paraules d'agraïment a les institucions pel seu recolzament, hi havia *Minotauro* i *Bodegón al aire libre*, ambdues procedents del fons d'Art Municipal. La primera, de caire abstracte geomètric, és una composició simètrica on centra formes arrodonides en contrast amb altres d'angulars. La pintura és bàsicament plana amb taronges i blaus. L'obra aconsegueix transmetre una sensació dinàmica i de moviment. En la segona l'estil és diferent i més proper a l'informalisme. Sobre la superfície completament pintada amb taques silencioses de colors càlids, ha esbossat austerament unes graelles i dues tasses. Manolo Belzunce (Llorca, 1944) estudià a l'Escola d'Arts i Oficis de Múrcia. Amplià la seva formació artística a Brussel·les i París. El 1973 s'instal·là a Catalunya i el 1974 traslladà la seva residència a Sant Cugat, on serà cofundador del grup Yerba. Posteriorment ha retornat a Múrcia. Es defineix com un expressionista realista i prefereix trencar amb obres anteriors evitant que s'identifiqui amb un corrent inamovible o amb un llenguatge artístic concret. Les obres exposades, diferents estilísticament, corroboren aquesta voluntat de l'artista.

De Carles Briega Bombón es presenta *Capdrac*, una composició abstracta sense referents objectuals, realitzada amb una tècnica de pinzellades gestuals, llargues i rítmiques, en diagonal i amb gammes cromàtiques complementàries de taronges i blaus. A *Madriz me mata* la composició és centrada per un subtil referent figuratiu tal com va introduir en la dècada dels noranta. Fent ús d'un cromatisme vibrant, la seva tècnica és ràpida amb traçats gestuals que s'entrellacen de manera vigorosa i que semblen voler trencar amb l'esquema inicial. Carles Briega Bombón (Barcelona, 1947) va estudiar a l'Escola Massana, a l'Escola d'Arts i Oficis «Llotja» i a la Facultat de Belles Arts de Barcelona. Ambdues obres, procedents del fons d'Art Municipal, evocuen maneres de l'expressionisme abstracte i són un bon exemple dels comportaments artístics difosos internacionalment a partir de la segona meitat del segle XX.

De Conxa Martínez Reig es presenten dues obres sense títol procedents del fons d'Art Municipal. En ambdues la composició és estructurada per formes geomètriques pures, en una d'elles quadrats i rectangles, en l'altra el cercle sobre un entramat de tela metàl·lica. L'artista té un llenguatge personal, identificable i definit pel color amb predomini dels tons blaus i la incorporació del collage, elements matèrics o textures pictòriques. És a prop d'un art net, de formes simples i ordenades, que exalta la racionalitat. Conxa Martínez Reig (Ontinyent, València,

1948) va estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis «Llotja» i a la Facultat de Belles Arts de Barcelona i va ser directora i professora de l'Escola Municipal d'Art de Sant Cugat del Vallès. Com els anteriors, va formar part del col·lectiu Yerba des dels seus inicis.

Rosa Nicolás Roca va néixer a Bata, Guinea Equatorial, el 1952. Va residir 22 anys a la Floresta. El contacte amb la natura tropical, els animals, els colors, la llum de l'oceà Atlàntic, Àfrica, queda impregnat en la seva manera de ser, de pensar, sentir i veure. Les obres *Mininga* i *Pequin* pertanyen a la *Sèrie Baleles-Àfrica* de la col·lecció de l'artista. En ambdues destaquen amplis traçats lineals en blanc sobre un fons de grans taques de colors primaris, vermell, blau, groc i algun verd, individualitzant els espais cromàtics per línies irregulars negres. El tema, que a cop d'ull sembla abstracte, recorda, sens dubte, les figures d'una dona i un home dansant a través de les suggerents formes dinàmiques dels traçats en blanc. Fons i forma s'integren en la llibertat de l'acció pictòrica i evoquen els resultats de forta expressivitat que l'alemany Emil Nolde (1867-1956) va realitzar entorn del tema de les dansaires.

José Manuel de la Pezuela (Valladolid, 1933 - Reus, 2000) va passar la major part de la seva vida a Sant Cugat, on tenia la seva residència habitual. Poeta, filòsof i creador plàstic, va participar en exposicions col·lectives d'arts plàstiques, poesia visual, poesia experimental. Considerat un activista de primer ordre, sempre es trobava a la recerca de la cultura i el pensament per mostrar la seva interpretació al públic.¹ Les dues peces presentades formen part de la col·lecció de la família Pezuela. La primera, *Hamlet adulto*, pertany a la forma expressiva del poema objecte. En aquest cas l'autor utilitza un bolígraf, un objecte d'ús quotidià, amb un nus al centre i incorporant-li, transformada, la cèlebre frase «*ser y-o no ser*» converteix l'obra en un objecte poètic suggerint-nos una doble interpretació. L'obra fa ús dels colors complementaris, bolígraf verd sobre una superfície d'intens vermell destacant així el seu contingut plàstic. L'altra peça, *Superposición sobre un dibujo de Ric Ric*, és un poema visual, una creació poètica basada en recursos visuals. La composició utilitza una combinació d'elements, el dibuix i conceptes escrits per establir un codi entre la paraula i la icona. Va fer-ho amb entitat pròpia, de manera molt personal i amb un contingut que convida a la reflexió sobre la integritat de l'ésser humà.

Jordi Traperho (Barcelona, 1947), pintor, escultor, editor de la revista *7 Miralls al Dau* 1. Des del 1977 resideix un llarg període a la Floresta, on serà un dels grans impulsors del grup Yerba. Les dues obres presentades pertanyen al fons d'Art Municipal. *Diürn*

amb casa ferida i gran disc és una composició simètrica ordenada per formes geomètriques a partir de l'eix central. En primer terme hi ha una caseta emmarcada per un trapezi en flames que trenquen la diagonal d'una fletxa. La percepció de destrucció resta apaivagada i contrastada per la potència dels colors bàsicament càlids i el moviment dels cercles concèntrics de la part superior. Aquesta obra, com d'altres, parteix de l'anàlisi estructural del cubisme analític i el constructivisme tan preuats per l'artista. *Nocturn i gran fruiter amb natura*. *Cosmologia V* mostra les influències de Kandinsky en la interpretació del gènere tradicional del bodegó i l'interès de l'artista pel tema de la natura. Ritmes i colors vibrants i contrastats formen un entramat dinàmic amb intencions d'obra total. Ambdues són un bon exemple de la tendència de l'artista en la realització d'obres amb components tan figuratius com abstractes.

José Ferrero (Lleó, 1959). El 1963 es traslladà a Astúries, on resideix actualment. De formació autodidacta, va iniciar-se en la fotografia el 1982 fent exploracions en altres camps artístics com la pintura, el cinema, el vídeo. Va ser professor de fotografia i tècniques de reproducció a l'Escola d'Art d'Oviedo i actualment a Avilés. L'obra present en l'exposició pertany al fons Municipal d'Art. La fotografia *Sense títol*, en blanc i negre, mostra, en un primer pla, una obscura ombra allargada sobre la gespa d'una figura sense cap. A l'horitzó, una carretera per on circula un cotxe i, darrere, el paisatge retallat. El contrast entre la llum que incideix sobre els brots de la gespa, el cotxe i l'ombra de la figura és intens. L'autor sembla que ens vulgui representar un paisatge quotidià de manera diferent. Construeix una situació original, una imatge que ens sedueix i ens intriga per allò que no ens és mostrat i el misteri que ens amaga.

Pep Borràs (Rubí, 1957). Estudià escultura a l'Escola Massana de Barcelona. Habitualment treballa amb material reciclat o de rebuig, tant en fusta com en ferro, trobat a l'atzar i que acumula al taller. Utilitza la tècnica de l'assemblatge i el collage per lligar, enganxar o unir els materials. Les dues peces presentades, fetes amb metall i fustes, formen part de la col·lecció de l'artista. *L'ou de l'atleta* representa esquemàticament alguns elements relacionats amb l'exercici d'atletisme amb anelles que podem reconèixer. La tridimensionalitat i el dinamisme de l'obra es formen a través del joc equilibrat entre la verticalitat de les línies de la composició i la tensió originada per la posició en perpendicular de tres cercles. A la peça *Sèrie Màquines Inservibles n. 5* combina peces de velles màquines per convertir-les en una de nova, inservible, però aparentment molt convincent i útil per un misteriós funcionament.

Carmen Anzano (Vilanova de Sau, Barcelona, 1960). És llicenciada en Belles Arts per la UB. Residenceix i té l'estudi juntament amb Martín Carral al centre de Sant Cugat del Vallès. És una artista multidisciplinària, treballa amb materials i tècniques diverses, pintures, teles, fusta o bé teixint de manera fluida cintes i cordills amb què ha muntat instal·lacions. La seva obra, per tant, oscil·la entre els límits de l'escultura i la pintura. Les peces presentades, de tècnica mixta, pertanyen a la col·lecció de l'artista. *Corona* és composta per tensions subtils entre formes i colors. L'autora contrasta la dualitat de dues seccions de cercles concèntrics, oposats i en blanc i negre, que presenten un lleuger volum i sobresurten de la paret generant lleugeres ombres. *Forma cuerpo* mostra dos cercles sencers, concèntrics i amb tonalitats marrons de fusta. Ambdues denoten la inclinació de l'artista pel joc de les formes geomètriques i per experimentar en la seva transformació, com s'entrellacen i es relacionen donant origen a altres formes, al ple o al buit amb la connivència de la llum.

Martín Carral (Meruelo, Cantàbria, 1959), pintor i escultor. Comparteix taller i sentiments amb Carmen Anzano. Va estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis «Llotja» i a la Facultat de Belles Arts de Barcelona. Les peces *Construcció en el espacio* i *Construcció espacial II*, fetes amb la tècnica mixta de l'oli i la fusta, pertanyen a la col·lecció de l'artista. La tendència de les obres va cap a l'abstracció i el constructivisme geomètric. Ambdues són realitzades sobre un suport pla i emmarcades. La utilització de llistons de fusta, enganxats i en assemblatges diversos, fa que les composicions tinguin un cert caire tridimensional provocat pels lleugers volums, les llums i les ombres que creen el gruix de les fustes. Com la seva companya, els límits procedimentals entre l'escultura i la pintura resten indefinits. La relació imatge-fons produeix sensació de moviment i obre un espai a la nostra imaginació per mitjà del seu contingut geomètric. És l'artista amb més projecció internacional del grup actual.

La iniciativa d'organitzar l'exposició *Experimentacions i transgressions plàstiques* del col·lectiu Yerba 1984-1996 per part de l'Ajuntament de Sant Cugat, amb l'objectiu de recuperar la memòria d'aquest grup d'artistes i donar a conèixer a la ciutadania algunes peces d'aquests creadors que formen part del fons d'Art Municipal, crec que va ser encertada i positiva. Vist des del nostre temps, la creació del col·lectiu i l'obra dels seus components explica l'existència d'un art encès i l'impuls artístic que hi havia a la ciutat durant aquells anys. S'hagués format el grup en una altra ciutat, per exemple Barcelona? Jordi Traperho va destacar el dia de la inauguració que el col·lectiu es va crear amb persones no nascudes

a Sant Cugat, però que van escollir-la per viure-hi i que aquesta opció vital va ser molt important per a tots. Un punt que cal destacar és que la majoria dels que van iniciar el grup visquessin a la Floresta, lloc reconegut de trobades culturals, d'aventurers i experimentadors artístics, i aquest fet possiblement va ajudar a la seva concordança. Per altra banda, l'exposició va reafirmar la reivindicació del col·lectiu en la necessitat d'expressar-se en llibertat creativa. En el conjunt de l'obra podíem veure, individualitzades, les diverses maneres de fer de cadascun i, això sí, també podíem percebre l'empremta de les principals tendències avantguardistes del segle XX.

IMMA PUEYO

NOTA

1. Ajuntament de Sant Cugat del Vallès: Índex d'autores i autors de Sant Cugat.

ENTRE EL CEL I LA TERRA

Col·lectiva de poesies il·lustrades

Sobre el llibre de Josep Santesmas i Ollé
Arola Editors, 2013

Casa de Cultura de Sant Cugat del Vallès

Octubre de 2014



Entre el cel i la terra és el títol del llibre de poemes de Josep Santesmasés i Ollé (Vila-rodona, 1951) i també de l'exposició col·lectiva que va reunir les pintures originals de cinquanta-tres artistes que il·lustren cadascuna de les poesies. D'aquesta manera hi ha tants artistes col·laboradors com poesies. La mostra, dirigida, muntada i presentada per l'autor del llibre, va ser organitzada pel GEL (Grup d'Estudis Locals) de Sant Cugat del Vallès amb la col·laboració de l'Ajuntament i exhibida a la sala d'exposicions de la Casa de Cultura de Sant Cugat. La primera presentació de l'exposició va coincidir amb l'edició d'un llibre catàleg que inclou un pròleg de Carles Duarte, poeta, director de la Fundació Carulla i president del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. El llibre ha estat editat per Arola Editors de Tarragona.

Josep Santesmasés i Ollé és un personatge polifacètic. És periodista, ha escrit regularment a la premsa, amb més de cinc-cents articles publicats, i com a historiador ha publicat diversos llibres d'història local i una setantena d'articles d'història o assaig. És president de la Coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana on s'integra el GEL, que edita aquesta revista *Gausac*, vicepresident de l'Institut Ramon Muntaner i codirector de Plecs d'Història Local. El llibre de poemes *Entre el cel i la terra*, ordenat per una sèrie de temes, ens fa veure en cada pàgina la reproducció de l'obra damunt el poema que les ha inspirat i, al costat, la identificació de l'artista. En les darreres pàgines, un breu currículum de cada autor plàstic amplia la informació amb dades que poden ser entorn de la seva trajectòria o estil. L'autor diu que aquest llibre i l'exposició és per damunt de tot una abundosa collita de generositat... Lligar versos i petites delícies artístiques per convertir-los en el record d'un viatge en el vaixell que solca la mar de la vida.

Les poesies versen sobre temàtiques vinculades amb el temps estacional, els conreus en formes descriptives, interpretatives o simbòliques. A trets generals, giren al voltant de diferents motius essencials: l'amor, la vida, la cultura, la terra i el cel, l'atmosfera, els cicles del dia; especialment destacables són els sentiments transcendents envers la natura. Al meu parer, cadascun és fruit de la reflexió pausada d'una vivència personal, d'una observació sensible de l'immediat, de les coses senzilles, la realitat quotidiana, de l'ésser, i expressa el sentiment emotiu de la seva experiència vers l'entorn. Podem compartir plenament les seves paraules quan ens descriu la bellesa dels elements que conformen la natura, la sensació d'harmonia, placidesa i serenor a través de la cadència de les explicacions de tots els moments del dia. Una forma personal i suggerent de veure i d'entendre la vida que va motivar plenament els artistes tal com els espectadors van poder veure en l'exposició.

Josep Santesmasés va establir un procediment per tal d'aconseguir una uniformitat formal i visual de cara al muntatge de l'exposició. A cada artista escollit va enviar-li tres suports de paper de 33x48 cm amb el poema imprès. L'artista havia d'inspirar-se en el contingut i va deixar-li mans lliures respecte a les mesures internes de l'obra, la tècnica o l'estil. Cada peça, de petit format, trasllada el poema al món de les formes i els colors en una traducció lliure, subjectiva, i fent ús dels procediments tècnics propis de cada artífex. D'aquesta manera, en l'obra conviuen dues funcions: la que ens comunica el contingut de les paraules i la que constata l'autonomia de cada obra artística mitjançant uns valors formals. El ventall d'expressions és ampli, diversificat, i ens ofereix la possibilitat d'observar estètiques, les múltiples neoplàstiques, tendències i maneres de fer que proposa el mostrari de l'art actual.

Santesmasés va buscar una participació territorial el més àmplia possible, a partir de coneixences o de contactes que les han facilitat. La procedència dels autors plàstics és molt diversa, la majoria són amics i coneguts del poeta; altres, artistes amb dedicació professional o semiprofessional i alguns alumnes de l'Escola d'Art de la Diputació de Tarragona. S'ha procurat també obtenir la participació de persones de totes les edats: gent jove en estadi inicial, gent que s'està obrint camí o consolidant-lo amb propostes molt diverses i gent que porta el bagatge d'una trajectòria d'una vida immersa en distintes expressions artístiques. Hi participen: Adrià Cid, Rebeca Sanz, Francesc Anglès, Marc Díez, Maria Tesón, Tamara Huete, Ferran Orta, Muntsa Cabetas, Cristina Ferré, Àngel Sauret, Joan Frechiné, Núria Corretger, Lluïsa Clois, Josep de ca l'Estany, Ramon Pere Anglès, Sefa Farré, Núria Arias, Marcel Socias, Mercè Alonso, Salvador Ferré, Nuri Mariné, Josep Queralt, Alba Domingo, Marta Balanyà, Renata Srpanska, Teresa Felip, Anna M. Almirall, Teresa Baltasar, Antoni Cardó, Miquel S. Jassans, Domènec Batalla, Chikako Tatetami, Albert Duran, Mercè Riba, Josep Royo, Robert Anglada, Agnès Padró, Mercè Vall, Noemí Rosell, Eva Virgili, Joan Carles Blanch, Josepa Gilabert, Marta Pallarès, Josep M. Maya, Vicenç Masdemont, Lluís M. de Pont, Francesca Cristina, Joan Cunillera, Anton Marc Caparó, Imma Pueyo, Josep M. Riu, Cristina Plaza.

Haver de sotmetre's a un text donat i interpretar-lo pot ser, per a l'artista plàstic o visual, una qüestió interessant o no. Li pot resultar difícil identificar-se amb les impressions o amb la intencionalitat del poeta. No obstant això, com que vaig ser una participant en aquesta exposició comentaré alguns aspectes: ignorava quin poema em tocaria i si el seu contingut podria motivar-me en la seva execució. L'autor va enviar-me el poema *La frescor dels vespres* i va ser una sorpresa quan, en llegir-lo i captar el significat, vaig veure que

incidia en sensacions que jo també havia experimentat. El poema m'evocava algunes nits de l'estiu, uns instants serens a la terrassa del meu estudi contemplant els estels i la foscor de la ciutat. La pintura, amb una composició senzilla, vol reflectir aquells moments pausats, i ho fa amb blancs i blaus de nit i transparent degoteig d'aquarel·la. És una traducció lliure, personal i subjectiva com la de tots els participants. Crec que en aquest cas l'autor dels poemes ens mostra una realitat propera, amb un sentiment sensible, viu, tan profund i entranyable que és capaç d'emocionar-nos i això fa que les seves paraules les sentim també nostres i sigui suggestiu imaginar-les plàsticament.

L'exposició, inaugurada durant el març de 2013 a Vila-rodon, va fer a partir d'aleshores un circuit itinerant per poblacions de Catalunya i València com són: Ripoll, Riudoms, Riba-roja d'Ebre, Masdenverge, Altafulla, Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí, Centre de Lectura de Reus, IEV Valls, Escola d'Art de la Diputació de Tarragona, Museu Molí de les Tres Eres de Cambrils, Tona, Museu d'Alcover, Casa de Cultura de Sant Cugat del Vallés, Llorenç del Penedès, Sitges, Dènia, Tarragona, Santa Coloma de Queralt.

IMMA PUEYO

BESTIARI

Exposició col·lectiva de FIRART Associació d'Art

Coordinació: Imma Pueyo

Sala d'exposicions de la Casa de Cultura de Sant Cugat del Vallès

Del 6 de març al 8 d'abril de 2014

Amb la col·laboració de Joventuts Musicals



Un any més, FIRART, Associació d'Art va organitzar una exposició col·lectiva en la qual podien participar tots els membres de l'entitat. El tema de la proposta era *Bestiari*, un terme lligat a tota mena d'animals, reals, fantàstics, màgics o mitològics; es va pensar que podia ser un bon motiu per activar la imaginació dels artistes. A la convocatòria van presentar-se vint-i-sis associats i va reunir un total de trenta-quatre obres ja que en les bases establertes per a l'ocasió es va donar l'opció que qui ho desitgés podia presentar-ne dues si es corresponien a dos procediments artístics diferents. L'exposició anava dirigida a tots els públics i, com vàrem poder observar, els més petits van divertir-se molt en veure les obres i fins i tot alguns d'ells van repetir la visita. Va ser inaugurada per Xavier Escura, regidor de Cultura de l'Ajuntament de Sant Cugat, i va comptar amb la col·laboració de JJMM (Joventuts Musicals). El públic va gaudir escoltant Jaume Angelès, Premi Ciutat de Sant Cugat per a joves intèrprets, i Ainara Duran. El catàleg editat, amb portada de Joan Marigot, presenta la reproducció de totes les obres fotografiades per Oleg Piyak.

Al capdavant de la sala es va situar *Zoo-Art*, una instal·lació col·lectiva dirigida per Carolina Camaño que va comptar amb la col·laboració de Mercè Graño, R. Centelles, C. Segura, Joan Marigot i Imma Pueyo. El muntatge es va realitzar superposant antigues caixes de fusta, que s'utilitzaven per al transport de fruita i altres, dins de les quals es mostraven a l'espectador variats productes del consum popular que porten el logo, el nom o bé un dibuix d'un animal que els identifica. Hi eren exposats, per exemple, els reconeguts canelons El Pavo o l'ampolla de l'Anís del Mono. Alguns productes eren històrics, en l'actualitat ja no es fabriquen, i es van trobar guardats en racons familiars. Algun altre, ara també desaparegut dels mercats, va ser comprat en ofertes de peces antigues, a través d'Internet. La instal·lació arrelava els conceptes de l'estil *pop art* recolzat en la imatgeria del món del consum i de la cultura popular. A banda, posava de manifest com molts productes comercials, d'ús general i quotidians a les llars, utilitzen noms i imatges del bestiari per identificar-se fàcilment. A tot plegat s'unia el fet evocador que es produïa en la ment de molts espectadors-consumidors dels objectes exhibits.

Del conjunt de pintures destaquem la de Maria José Botero, que va presentar *¡Qué Bestia!*, una obra excel·lent per la claredat compositiva i formal. Va ser realitzada en una superfície pintada amb plans cromàtics, vermells i blancs, sobre la qual va incorporar una petita finestra de fusta antiga que mostrava els rastres del pas del temps. Al centre va pintar en negre un ull obert i expressiu i al capdamunt una

mitja lluna a manera de banyes. L'obra té afinitats amb l'art objectual on l'artista reconduïx uns objectes que, a través d'operacions o manipulacions, instauren nous camps associatius interns o externs. En aquest cas la disposició i combinació dels elements pot al·ludir a la figura d'un minotaure i la porteta de la finestra, que podia obrir-se, seria l'entrada al laberint.

Oleg Piyak és ucraïnès. Poc temps abans de l'exposició van tenir lloc manifestacions i disturbis a les principals ciutats de l'est i sud d'Ucraïna. No és d'estranyar, doncs, que l'obra *Ucraïna* d'aquest pintor incideixi en el tema de la insurrecció separatista que ell seguia des d'aquí amb inquietud. L'obra és complexa i atapeïda d'elements simbòlics i figuratius. Presenta una vista panoràmica en perspectiva de la principal plaça de la capital Kíev on s'agrupaven els manifestants proeuropeus el febrer de 2014. Per sobre d'ells sobresurt amenaçant un porc, simbòlicament la persona que fa mal a algú sense tenir-ne raons, amb dos homes armats a l'espatlla i darrere un altre porc més petit i terrible. Al capdamunt una àguila, au que forma part de l'escut rus, i un mussol que planegen pel cel. L'autor es posiciona clarament a favor de les demandes dels manifestants ridiculitzant l'opressor, però el farcit d'elements i un cromatisme poc contrastat resten claredat a l'obra i generen una confusió formal i del seu contingut.

José Manuel Casteleiro va presentar-hi dues obres. *Tricèfal de la riera de Can Llobet* és una pintura monocromàtica amb acrílic i pinzellades soltes on ens mostrava imaginativament i a la manera surrealista tres caps de diferents animals en un de sol. La segona peça, *Aligot comunista de Pousadela*, és una escultura realitzada amb l'assemblatge de peces de ferro i fusta sobre una pedra. L'autor uneix pels extrems i en angle una falç i una forca, com si fos una dalla, sobre un tros de fusta. El conjunt forma una composició vertical, oberta, punxant, amb indicacions de caire ideològic i simbòlicament un ocell, però que és finalment molt evocadora del món rural.

Meggi Pujols va presentar-hi dues obres. *Cola-Dracó*, un collage de papers retallats i enganxats amb predomini de tonalitats vermelles sobre fons blau i blanc i compostos amb formes geomètriques. L'animal representat és molt expressiu, destaquen els seus grans ulls per sobre de tot, i el seu aspecte simpàtic contradiu el tradicional i suposat caràcter ferotge d'un drac. *Tessel·lació de dragonfly* és un dibuix fet amb retolador i acrílic amb clares afinitats amb les composicions del gran dibuixant neerlandès M. C. Escher.

Joan Marigot, a *La pajarita*, fent ús del seu sentit de l'humor ens va fer pensar sobre el real i el fictici de la representació pictòrica. Així, va reduir el tema al tradicional ocell fet amb papiroflèxia enganxat a la superfície de la tela, tota pintada de vermell. En un costat inclou un pardal pintat sobre unes branques de forma natural. Imma Pueyo, a *Gallines*, recrea de manera enumerativa variades posicions i estils d'aquests animalons dins un espai imaginari. Ferran Llagostera, a *Metamorfoosi*, planteja el tema de l'home ocell en un dibuix d'una figura masculina d'esquena asseguda en una cadira i en actitud reflexiva. Des de la seva espatlla surten dos parells d'ales, dues plomes i dues branques nues, donant a entendre el dubte en les aspiracions i la seva fragilitat.

Mercè Graño enquadra una sèrie de *Formigues* destacant-les sobre una superfície texturada i amb traçats gràfics. Daniel Macarulla, a *Mascarada de gèrgoles*, remet de la manera més caricaturesca, cromàtica i expressiva als conductes de desguàs de l'aigua que, en el món clàssic i en el gòtic, adopten formes d'animals fantàstics. Margarida Olivé va presentar *Tornar al riu*, un paisatge de mar amb ocell on conserva el seu llenguatge personal, narratiu, i creat amb les conegudes textures de teles tavellades.

Cristina Segura ens sorprèn en interpretar el cant del *Cargol treu banya* amb un puzzle de fort cromatisme, floral i geomètric. En la segona peça presentada, *Gripaus, capgrossos i granotes*, l'autora utilitza la tècnica del linòleum per representar una escena simpàtica.

A l'exposició es presenten amb escreix pintures de totes menes i estils. Des de les que, com les citades anteriorment, provenen de la invectiva de l'artista i que al mateix temps poden ser afins a moviments o tendències avantguardistes, fins a les traslladades o derivades d'imatges procedents d'àmbits diversos: fotogràfic, publicitari, fílmic. El pas de la fotografia a la pintura és habitual en el període d'aprenentatge d'una tècnica pictòrica. L'artista, però, ha de saber anar més enllà de la mera còpia i com a mínim saber projectar les seves habilitats amb el pinzell o donar un toc particular a l'obra. Aquest aspecte es podia apreciar en la magnífica aquarel·la realista *Moix el meu amic*, d'Assumpta Osés. També en la il·lustració d'una escena rural, *Diàleg al galliner*, de Carme Castellsagués, i en *El vol de les papallones*, de Beatriz Cardoner, on la sensació de moviment ve donada per la reducció de la mida dels lepidòpters. M. Carmen L-Higueras ens presenta a *Ganesma* un dibuix acolorit de l'elefant antropomorf indonesi a la manera de les il·lustracions dels contes infantils.

També Trinidad Sotos s'inspira en la fotografia del gos *Flip* per omplir la tela de formes naturals amb les seves convincents pinzellades i cromatisme viu. Molt més suggestiu és *l'Apunt de Flip* amb tinta, de la mateixa autora, on amb poques línies gestuals dibuixa un expressiu cap de l'animal. Josep Ll. Parés, a *El somni*, ens mostra una visió satírica, inspirada en el món dels toros, d'estil realista i caire surrealista. Sobre aquest mateix motiu va fer *La gàbia*, una peça tridimensional amb cartró pintat i formes geomètriques. Altres participants buscaven les fonts d'inspiració en imatges establertes com l'obra d'Eleonor *La mirada del bosc*, provinent de l'anunci d'una pel·lícula, o procedents de la fotografia documental, com *Cap de lleó*, de R. Centelles, recreada a partir d'un relleu medieval. En aquest sentit també incloem *Papagais*, de Cecilia Ornague, el collage *Àfrica*, d'E. Domènech, i l'aquarel·la *Plomes*, de Pepita Ferré.

Cal ressaltar, en la vessant escultòrica, la participació de Xavier Costa, que amb dues peces, la impactant *Stulta vulgaris*, de fusta, i *Estrany animal inexistent*, una serp de ferro quadrangular i sinuosa, va exhibir, com és habitual, les seves grans dots tant en la invectiva de formes significatives com en el coneixement tècnic i l'habilitat en l'ús dels materials. Núria Alsina va destacar amb l'estilitzat ocell *Jo sòl*, una escultura realitzada amb ferros reciclats, i la fotografia *Camí del sol*, on es reproduïen les formigues que va modelar ella mateixa amb argila. Jordi Márquez va presentar dues fotografies, *S/T*, on captava figures d'animals presents a l'entorn urbà enjardinat.

Si considerem que la proposta de l'exposició col·lectiva es dirigia bàsicament a expressar la percepció, representació, conceptualització dels animals, podem dir que el conjunt de l'obra estava plenament d'acord amb els objectius indicats. Proposar un tema és una qüestió discutible ja que no es pot limitar la llibertat de creació de l'artista. En aquest cas, i essent un grup, es tractava de crear un diàleg temàtic per observar la diversitat tècnica o procedimental de l'activitat plàstica dels participants.

IMMA PUEYO

UN LLEGAT OCULT. LA COL·LECCIÓ FORMIGUERA

Exposició temporal
Museu del Monestir
Del 9 d'octubre de 2014 a l'11 de gener de 2015



L'exposició *Un llegat ocult. La col·lecció Formiguera* va esdevenir una bona oportunitat per observar les imatges realitzades pels pioners de la fotografia del segle XIX fins a altres d'autors més actuals i reconeguts. Muntada al claustre superior renaixentista del monestir, va aplegar una selecció de la col·lecció fotogràfica de Pere Formiguera reunida al llarg dels anys. La col·lecció, que està formada per un total de més de tres-centes fotografies, va iniciar-se a principis dels anys setanta a Barcelona. Segons deia el text informatiu de l'exposició, «era el moment en què el moviment fotogràfic creatiu va experimentar una profunda transformació a tot l'estat espanyol, amb l'aparició d'una generació d'autors molt joves que reivindicava per al medi fotogràfic la seva equiparació amb els altres procediments tècnics vehiculars de la plàstica contemporània». Les obres van ser adquirides en galeries d'art del país, una petita part provenen d'altres països i altres aconseguides a través d'intercanvis amistosos entre companys i professionals de la fotografia. Hi ha diversitat d'estils i d'obres i el nombre d'autors de la col·lecció és ampli: Ansel Adams, Eugène Atget, Richard Avedon, Bill Brandt, Max Burchatz, Julia Margaret Cameron, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Pedro Casas Abarca, Francesc Català-Roca, Toni Catany, Pierre Cordier, Toni Cumella, Pep Cunties, Bruce Davidson, Robert Doisneau, Paco Elvira, Manel Esclusa, Walker Evans, Franco Fontana, Joan Foncuberta, William H. Fox Talbot, Jean-Claude Gautrand, Ralph Gibson, Florence Henri, William Klein, Manolo Laguillo, Dorothea Lange, Rafael Levenfeld, Tama Mercader,

Ralph Eugene Meatyard, Tomàs Montserrat, Arnold Newman, Joaquim Plajanini, Bernard Plossu, Humberto Rivas, Erich Salomon, Manuel Serra, Jean-Loup Sieff, Aaron Siskind, Paul Strand, Frank Meadow Sutcliffe, Philippe Vermès, Edward Weston, Manfred Willmann, Cristina Zelich, Mariano Zunzunaga.

L'exposició es presenta a través d'un itinerari cronològic. S'iniciava amb peces, ara ja històriques, dels primers fotògrafs que demostraven el seu interès per la recerca de la fidelitat documental de l'època. Cal destacar entre aquestes obres la de William Henry Fox Talbot, un personatge que va inventar la calotípia o talbotip i de qui es mostrava *The Family Coach and Footman at Lacock Abby*, del 1840. La fotografia mostrava un lacai obrint la porta d'un cotxe de cavalls, un bon testimoni d'una escena social de l'època. També és molt interessant l'obra *The Dirty Monk*, del 1865, de Julia Margaret Cameron, una dona que no volia altra cosa que retratar els caps i va fer-ho de la majoria de la intel·lectualitat anglesa de la seva època. A més de les valuoses peces històriques dels pioners de la fotografia, les imatges de l'exposició permeten un recorregut ampli per les variades maneres de reproduir o interpretar la realitat. Per exemple, les suggerents imatges d'Edward Weston *Nude*, del 1922, o *Six Nudes of Neill*, del 1922, que presenten el cos d'un infant a la manera de l'estètica grega que també va ser un dels motius preferits per Pere Formiguera i que va treballar amb assiduitat. De Francesc Català-Roca hi havia *Gitanilla*, del 1955, una obra realista i d'ambientació humana com la majoria de les seves fotografies; destaca la soledat d'una nena gitana, descalça i amb una nina als braços, davant tres joves que riuen de la seva figura. La fotografia de Joan Foncuberta, amb qui Pere Formiguera va col·laborar en diferents projectes, és imaginativa, irònica, crítica, sempre sorprenent. L'obra *s/t*, del 1975, de caire surrealista, mostra un gran ull sobre una gran extensió de rostoll i al fons el perfil arrodonit de la terra. La col·lecció fotogràfica recupera també personatges significatius de l'àmbit pictòric o literari en retrats com el d'Arnold Newman, un magnífic *Picasso* del 1945 captat en una posa reflexiva, el *Retrat de Robert Delaunay* que va fer Florence Henri el 1934, o de Richard Avedon el de l'escriptor *William S. Burroughs Writer* el 1975.

L'exposició tenia bàsicament varis motius d'interès. D'una banda, va oferir la possibilitat que l'espectador pogués accedir a les peces d'un col·leccionista privat que normalment es preserven en l'espai personal, sovint restringit, i són difícils de visualitzar. D'una altra, el valor de les obres, les més antigues impregnades encara de l'aura derivada de les recerques tècniques, altres plenes de les emprems d'una època, perfectes testimonis dels

seus aspectes socials, culturals. Els motius i el gust del col·leccionista són sempre subjectius, però convé reconèixer que Pere Formiguera triava les obres amb un criteri ajustat al seu projecte artístic i que ha resultat, tal com mostrava l'exposició, beneficiós per a la societat en general.

La col·lecció ha estat exposada en tres ocasions. A la sala "Alternativa" de Sant Cugat del Vallès (1982), a la Galeria Eude de Barcelona (1984) i a la Galeria Maeght, també de Barcelona (1986).

IMMA PUEYO

DE PAGÈS A GENERAL DE BATALLA

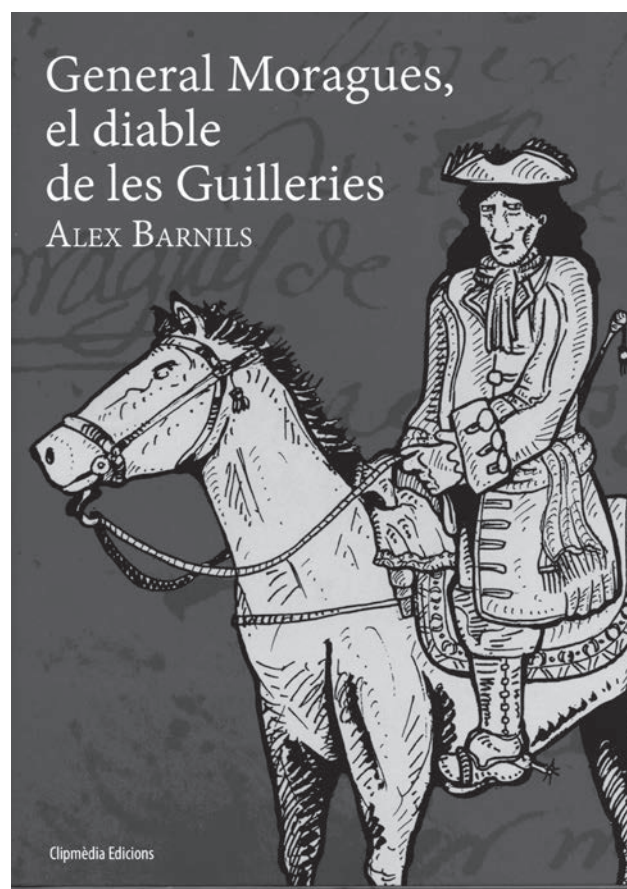
BARNILS, ÀLEX

General Moragues, el diable de les Guilleries

Clipmèdia edicions

Cerdanyola, març 2014

Mides: 23,8 x 17,4 cm; 146 + 16 pàg.



Àlex Barnils, nascut a Barcelona, però d'arrels santcugatènques, va estudiar cinematografia a l'ESCAR, especialitzant-se com a guionista. Molt aviat es va interessar per un dels protagonistes mig

oblidats de la Guerra de Successió que, malgrat les nombroses cites que existeixen sobre ell, sobretot a conseqüència de la seva execució, disposa d'una bibliografia més aviat escassa i reiterativa, sense gaires aportacions novadores. Tot i que la primera idea era escriure un guió filmic, diverses circumstàncies l'abocaren a una biografia novel·lada en forma de llibre. No és, però, una obra estrictament de ficció: tots els personatges que hi apareixen han existit i les escenes descrites estan basades en la documentació guardada a diversos arxius.

L'autor estructura el llibre en tres grans blocs, cada un dels quals està dividit en diversos capítols sense numerar. El primer, *Boscós*, està dedicat a presentar el protagonista, els pares, la infància, el casament, la transformació del pagès en guerrer arran de la guerra dels Nou Anys a la fi del segle XVII. Una època encara sense exèrcits estables, on la resistència contra l'invasor francès es basa en reclutaments de tropes irregulars de camperols i els seus líders naturals esdevenen l'oficialitat que intenta mantenir un mínim de disciplina. Moragues assoleix el grau de capità. Després d'una breu introducció al conflicte dinàstic, passa directament a la batalla del Congost i a la de Montjuic. El rei Carles III l'ennobleix i el recompensa amb el grau de coronel, enviant-lo a formar un regiment de cavalleria a l'Empordà.

La segona part, anomenada *Fortaleses*, se centra en el comandament de la fortalesa de Castellciutat, on l'autor el fa arribar com a coronel, mentre que les *Narracions històriques* de Francesc de Castellví diuen que el càrrec l'obtingué després del seu ascens a general de batalla. És justament en aquesta fortalesa, ocupat en la defensa de la frontera, on morirà la primera muller i on coneixerà, a la vila Sort, la segona. Però la victòria de la contesa es decanta a favor del rei Borbó i el general resta aïllat en una fortificació necessitada de tropes i vitualles. Aliats i francesos pacten una pau sense comptar amb els catalans i Moragues rep l'ordre del virrei austríac de rendir la plaça. És clar que, quan la rep, el virrei ha abandonat el país i ja no és el seu superior i, d'acord amb la resistència a ultrança acordada per la Junta de Braços, decideix no fer-ho.

Amb el títol de *Ciutats* entra al tercer bloc del desenllaç. Tres mesos més tard, l'expedició del diputat militar arriba a la Seu. Moragues li demana reforços que no li són concedits i les tropes marxen vers Sort. Assetjat per l'enemic, malalt, amb pocs homes i vitualles, decideix evitar un bany de sang que no

portaria enlloc, rendeix honorablement la plaça i els seus homes poden sortir-ne amb les armes per adreçar-se a Barcelona, mentre ell marxa a Sort a refer-se de la malaltia. Però els francesos no respecten els pactes i, una vegada refet, tornarà a una lluita de guerrilles, de petits cops de mà que molesten, però no canvien el curs de la guerra. Finalment passarà a Cardona, on es refugia amb la família. Rep l'indult reial i decideix no exiliar-se com fan altres militars, el coronel Busquets, per citar-ne un exemple. Malgrat això, la pressió borbònica sobre ell es fa més i més pesada i opta per fugir a les Balears. Delatat de manera inconscient per Francesc Santa Cruz, l'escultor de les capelles barroques del monestir de Sant Cugat, esdevingut sergent major d'enginyers durant la guerra, Moragues serà finalment empresonat, executat i esquarterat com a traïdor.

Un llibre, doncs, que explica una història, però que en cap moment ha de ser considerat un llibre d'història. No era pas aquesta la voluntat de l'autor, molt més preocupat per assolir una obra amena i de divulgació que intenta presentar l'home que hi ha darrere el militar. És evident que la seva formació cinematogràfica li dona avantatge a l'hora d'explicar el dinamisme de certes escenes, com també en la seva voluntat de dibuixar els retrats psicològics d'alguns dels protagonistes, inclosos els reis o el general Bracamonte. Pel que fa a aquest darrer, només cal recordar que fou l'encarregat de la destrucció de bona part dels castells catalans i qui va fer trencar el matacà del portal major del monestir de Sant Cugat, com a signe vergonyós de sotmetiment.

És justament per aquesta intencionalitat divulgativa de la biografia del personatge, adreçada a un gran públic que la pugui llegir com una novel·la, que evita enfarfegar el text amb un gavadal de dades precises i fer un inventari complet de les múltiples accions de guerra en què va intervenir. Si el que cerqueu és una cronologia d'esdeveniments, la trobareu fàcilment a Internet.

Encara que no sigui un llibre d'història, l'autor afegeix unes pàgines finals on explica les fonts consultades per justificar la veracitat de la seva narració i adjunta un annex de documentació gràfica on reproduïx tant documentació personal de Josep Moragues, com algunes de les cartes escrites de pròpia mà, l'estiu del 1714, informant de les seves actuacions als consellers de Barcelona. La seva lectura ens apropa d'una manera directa al personatge.

DOMÈNEC MIQUEL

VISIÓ GÒTICA DE LA FLORESTA

GIMÉNEZ, DIONISIO; CLADERA, DANIEL

La Floresta con los pelos de punta

Ràdio la Floresta

Sant Cugat, abril 2014

Mides: 21 x 15 cm; 214 pàg.



No és gens habitual que *Gausac* dediqui una ressenya a un llibre de ficció. Tot i així, la concreció del marc geogràfic on s'esdevenen les accions dels diferents contes, la Floresta, extensivament Collserola i les referències a Sant Cugat fan que el present mereixi una especial atenció. És, doncs, un llibre escrit per dos florestans que situen les seves ficcions dins el propi microcosmos on viuen. En aquest aspecte cal agrair que hagin fet ús d'una imaginació desbordant i no hagin optat per la via fàcil de copiar narracions d'altres bandes, canviant-ne la localització original per una de nostrada.

Llibre escrit en castellà, llengua pròpia d'en Dionisio, que confessa l'autoria de 16 dels 18 petits divertiments, un dels quals està justament dedicat a en Daniel, l'altre autor i còmplice en l'aventura de Ràdio la Floresta (90.0 FM), que figura com a editora de l'obra. Gairebé la totalitat tenen una dedicatòria a una persona concreta, com si cada una de les narracions fos escrita pensant en elles. No cal dir que totes són

conveïnes florestanes. Ja en el pròleg, es reconeix que algunes d'elles han inspirat les històries que, més que terror, vessen truculència sovint amarada d'un gran sentit de l'humor, amb tocs de realisme màgic provinents de la literatura sud-americana. El nostre particular interès deriva de la voluntat de l'autor de reflectir les problemàtiques de l'entorn en què viu i situa les narracions, de manera que el llibre, tot i ser de ficció, esdevé un reflex de la realitat social del districte.

El títol de l'obra és prou explícit del tipus de literatura que hi trobarà el lector. La mateixa portada, amb una foto d'un dels autors vestint una mena de túnica monacal, caputxa posada i armat amb una gran destrat de llenyataire digna d'inventari en un museu etnogràfic, evita qualsevol mena d'equívocs. La Floresta neix de la contradicció de voler crear una ciutat bosc, una antinòmia de termes, però que provoca que el factor bosc, entès com a natura salvatge, acabi tenint un pes important en l'imaginari col·lectiu dels que han escollit el districte per viure-hi, sobretot d'aquells que ja hi porten anys i l'han conegut com un grapat de cases esparses enmig de la pineda. Com també ha influït el relleu del sòl a causa d'estar ubicat a la part mitjana-baixa de Collserola, amb cases mig penjades als pendissos dels barrancs.

No tots els contes resulten igual de dramàtics. Alguns, com *Toque, toque señora* o *Una casita en el jardín*, esdevenen històries profundament humanes que parlen de la marginalitat, que també ha trobat refugi en aquest espai excèntric, però ben comunicat, allunyat i ensems proper al nucli urbà. Marginalitat, però, que poc a poc deixa espai a l'arribada d'una nova població benestant de xalet amb piscina, un luxe que els primers habitants no podien imaginar a causa de les greus mancances d'aigua que havien patit. Aquest és el plantejament del darrer conte, *Y perdón por las molestias*, que vol ser un toc d'atenció sobre la transformació que està experimentant el barri i la pèrdua d'aquella fraternitat veïnal primigènia. Semblantment són significatives les dues cartes *¿Tú crees que vendrán?* i *Cleo*, on es fa referència al ja tradicional problema de la inseguretat i els robatoris, al qual s'ha afegit el dels okupes. Quant a les reiterades reclamacions veïnals a l'administració pública, són l'objecte de *¡Ahí va la ostia!*

La vertadera essència de la màgia florestana, però, es troba en les narracions que tenen un cert aire d'històries gòtiques del segle XIX: *El truco está en la frambuesa*, *Un disparo en la noche*, *La huida*, *Toc, toc*, *Asesinato en els Pastorets*, *Sangre y espliego*, *El silencio de Margaret*, amb figures mítiques, morts i fantasmes per entremig, mentre que *El jabalí hablador* assoleix trets molt més surrealistes. Però, ahora, també en contes terroríficament divertits com *La casa de las brujas*, amb desenllaç sorprenent, o amb un punt de tendresa, solidaritat i humor com *El hombre del carrito* i *Muñequita linda*.

Cal destacar també les il·lustracions, sense signar, que complementen els contes, encara que els noms dels autors consten a la solapa posterior tot i que no se'n fan assignacions concretes. D'estils i tècniques molt diferents, és una llàstima que l'habitual manca de recursos financers suficients amb què s'aborden aquests projectes no hagi permès que algunes d'elles fossin impreses en color. Seguint amb l'aspecte formal, l'edició és casolana, i per molt que es faci constar l'existència d'un *copyright*, està mancada de dipòsit legal i del corresponent ISBN, que és la matrícula que li permetria una venda normalitzada en llibreries i la lliure circulació per biblioteques.

Un llibre, doncs, amb tocs de marginalitat que permet conèixer un xic més aquest vessant màgic, mític i amb un punt d'irreverència que també té una Floresta cada vegada més aburgesada, a desgrat dels esperits lliures que encara hi habiten.

DOMÈNEC MIQUEL

CAPITELLS MUSICALS

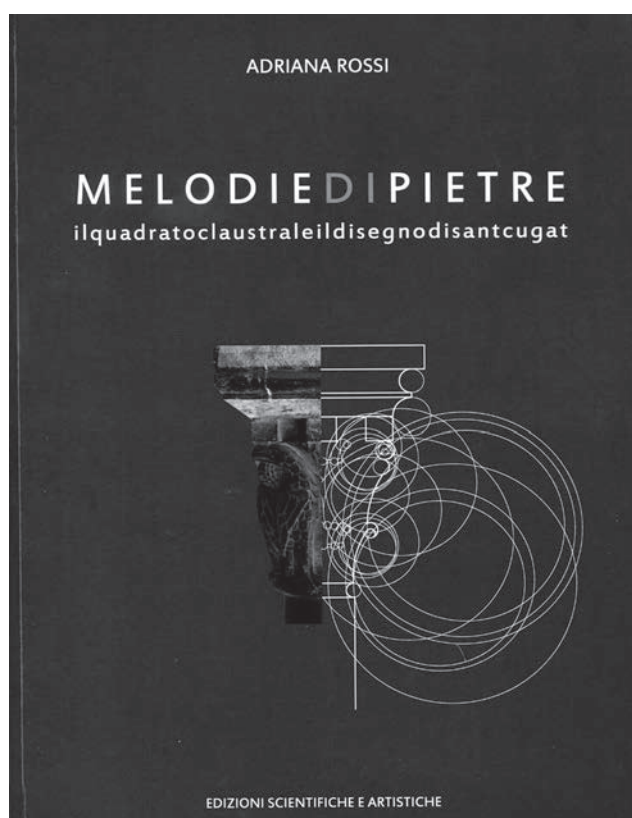
ROSSI, ADRIANA

Melodie di pietra. Il quadrato claustrale e il disegno di sant Cugat

Edizioni Scientifiche e Artistiche

Nàpols, 2013

Mides: 29,4 x 20,7 cm; 447 pàg.



Adriana Rossi assolí el títol d'arquitecte el 1985 a la Universitat Frederic II de Nàpols. Professora universitària, ha impartit classes de disseny d'arquitectura, industrial i moda. Fa anys, va descobrir el llibre de l'etnomusicòleg Marius Schneider *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile romanico* (Milà, 1976) que li desvetllà la curiositat sobre l'aparent i el que hi ha d'amagat en una obra arquitectònica. Com a docent de disseny, el cas del claustre de Sant Cugat li va interessar particularment per tots els plantejaments teòrics que el seu projectista s'hauria fet abans de començar l'obra i veure si realment Schneider tenia raó en la seva interpretació. És evident que tant la música com l'arquitectura parteixen de l'equilibri de les proporcions entre les parts i en aquest sentit ambdues tenen uns mateixos fonaments matemàtics i geomètrics. Per tant, comparteixen pautes comunes de lectura. Una altra cosa és que una obra arquitectònica pugui sonar com una partitura musical, més enllà d'uns pocs acords. És per això que Schneider situa la melodia en la successió de capitells basant-se en les imatges que aquests contenen, no pas en les formes generals del claustre.

El punt de partida de l'autora és que les grans construccions religioses medievals van ser pensades a partir de regles matemàtiques i geomètriques i que el monestir de Sant Cugat no tenia per què ser-ne una excepció. La proposta no és novadora, ja que el monument ha estat estudiat per diferents autors des de fa més d'un segle. Puig i Cadafalch (1909-18), per exemple, determinà les proporcions de les columnes del claustre i les comparà amb altres de Catalunya. També Joan Tortosa (1998) va evidenciar la relació 2/3 entre els intercolumnis i les alçades. Curiosament, però, a desgrat que el llibre publica els plànols de seccions a les pàgines 50, 51 i 129 i de planta a la 125, grafiant la modulació, aquests no mereixen cap comentari en el text. També sobta que el dibuix de la citada pàgina 129 correspongui a un antic projecte d'obra de reforçament del pis superior del claustre de la dècada de 1970, motiu pel qual les arcades apareixen dibuixades amb els cindris i els puntals d'estintolament provisionals per executar-la. Quant a la indagació respecte a la influència que podria haver exercit l'austeritat proclamada per sant Bernat, és evident que els monjos de Sant Cugat es decantaren per la profusió iconogràfica i fantàstica dins el claustre, malgrat la relativa severitat interior del temple.

La hipòtesi del llibre és comprovar la validesa de la proposta de Schneider: la distribució dels capitells no és atzarosa, sinó que respon a una planificació molt ben meditada i té una base musical. La primera qüestió que es planteja, però, és que no tots els capitells formen part de la melodia i en cap moment explica què passa amb la resta que és exclosa.

Per tant, el que està oferint l'estudi és una interpretació parcial possible, a la qual cal sumar altres que han efectuat diversos estudiosos (Revilla 1989; Lorés 1990, o fins i tot en aquest mateix número de revista Jaumà 2014). Tampoc entra en un estudi iconogràfic crític, a desgrat que entre les pàgines 283 i 295 aporta una identificació i comentari de cada un dels capitells, alguns de sorprenents com la de la Psicomàquia, que l'autora considera Maria coronada. D'altra banda, i també seguint Schneider, presenta les interpretacions còsmiques o de ritme solar aplicades al quadrat claustral que es traduïrien en un calendari de 360 dies (72 parells de columnes amb un valor de 5 dies) i fins i tot la distribució de les hores del dia, una atribució més simbòlica que pràctica.

L'estudi, en essència, és un esplaiament de les teories de Schneider i dels seus fonaments, que pretén abordar d'una manera científica i que intenta comprovar mitjançant un tractament informàtic. El llibre s'estructura en tres grans capítols subdividits en diversos apartats. En el primer hi ha una aproximació històrica al monument basada en una historiografia superada que li fa repetir errors comuns, com ara que sant Cugat fou mort en una fortalesa que l'arqueologia ha demostrat que en el moment de l'execució encara no s'havia construït, o que el monestir fou un priorat de Cluny, sense tenir en compte el judici de sant Gilles de Provença que el reconegué lliure i independent. Una altra cosa és que els monjos copiessin maneres de fer de Cluny. La resta versa sobretot al voltant d'interpretacions matemàtiques i geomètriques en què el text i l'aparell gràfic que l'acompanya estan poc relacionats. Considera que el claustre vol ser una mena de llibre il·lustrat per orientar la pregària dels monjos i ajudar en el seu progrés espiritual. La iconografia dels capitells proposa preguntes (*cogitatio*) per a les quals el monjo ha de trobar resposta (*meditatio*), la qual, amb l'ajuda de la gràcia divina, li serà revelada (*contemplatio*).

La segona part comença amb el tema del quadrat i el cub com a figures perfectes. Una llarga disquisició porta a determinar el nombre de parells de columnes, resultat de multiplicar el cub binari ($2^3 = 8$) pel cub ternari ($3^2 = 9$) (sic) que dona el nombre de 72. Tot i que la seva intenció és seguir uns plantejaments estrictament científics, cita alguns simbolismes prou coneguts com les parelles de columnes (dualitat bé/mal, espiritual/material, home/dona...); les tres sèries d'arcades a cada costat (la Trinitat, el temps passat, present i futur), mentre que els camins que enllacen el centre de les galeries amb el sortidor evoquen els quatre rius del paradís. La necessitat dels monjos de controlar el temps per a les diferents pregàries comunitàries al llarg de la jornada introdueix el tema del calendari i del rellotge. Considera

que l'eix nord-sud és el que determina on situar el capitell número 1, inici de la melodia. En teoria és el primer il·luminat pel sol en el solstici d'estiu. També es pregunta com és que els monjos deixaren tanta llibertat a l'escultor Arnau Cadell; seguidament examina la composició musical, la notació zoomòrfica, i procura justificar com a adaptacions locals algunes figures discrepants que Ambrós (1981) i Tortosa (1998) ja havien denunciat.

La tercera part entra de ple en l'estudi musical del claustre, reproduint els plànols publicats per Schneider. L'aprofundiment en l'estudi no aporta novetats ni resol per què la lectura de la melodia de *Iste Confessor*, que majorment es troba a la cara interna, a voltes salta a l'exterior. L'aportació més rellevant és el tractament informàtic i l'assignació d'un color de l'espectre a cada nota, tenint en compte que la relació entre l'ultraviolat i l'infraroig és d'una octava. Després d'una defensa de les teories de Schneider i de la necessitat de conèixer el gruix de la seva obra, passa a l'anàlisi del que anomena el ritme astral (la representació del temps al claustre), el ritme narratiu (on confon Samsó amb Daniel, o l'anunciació del naixement del Messies als pastors amb l'anunciació de l'arcàngel Gabriel a Maria, al marge que algunes escenes fotogràfiques no es corresponen amb les descripcions dels peus) i la citada identificació (discutible) dels capitells. Quant al ritme informàtic, comença amb una divagació sobre els números i la seva representació a orient i occident per arribar al sistema binari de la informàtica i la seva capacitat per emmagatzemar informació. Acaba convidant el lector a mirar-se el claustre d'una manera diferent.

El llibre es clou amb un apartat de conclusions que té el mateix tractament jeràrquic que els tres capítols. En un estudi com el present és molt difícil arribar a asseveracions irrefutables, de manera que, més que afirmar la certesa d'una proposta concreta, s'estableixen uns criteris d'ordre general. És evident que quan genèricament es parla de la música d'un edifici en realitat ens estem referint a la seva poètica, a l'harmonia de les seves proporcions. L'autora, professora de disseny, té un particular interès a demostrar que el projectista, abans de començar a dibuixar, ja s'ha fet una imatge mental de l'obra gràcies als seus coneixements previs i que el disseny resultant és fruit d'una intencionalitat concreta. És evident, també, que en una construcció singular com és un claustre, tancat per galeries porticades amb columnes i capitells, l'abundància d'aquests darrers amb diferents imatges esculpides permet ordenacions diverses, una de les quals pot ser musical si atribuïm valors específics de so a certes icones reiteratives, hipòtesi que vol demostrar mitjançant el tractament informàtic per a aquest cas concret. Aquesta, però, és

una interpretació *a posteriori*, ja que desconeixem les vertaderes intencionalitats d'Arnau Cadell, el projectista del claustre de Sant Cugat. És per aquesta raó que Flavio Russo, director editorial de l'obra, parla d'un vertader i meritori treball d'arqueociència.

Finalment hi ha dos grans apèndixs. El primer dedicat al programa informàtic, sense indicació de com accedir-hi (o és que hi ha un CD que no ens ha arribat?). Segueix un *abstract* en anglès. Pel que fa a l'extensa bibliografia, està ordenada per temes i permet observar el total desconeixement de la revista *Gausac* i dels treballs que s'hi han publicat. Com sigui, la data més recent pel que ateny el monestir és de 1996, i hauria requerit una revisió posterior, sobretot si es publica al cap de 17 anys, el 2013. Es clou amb un segon llistat bibliogràfic ordenat alfabèticament on hi ha publicacions molt més recents.

Un estudi interessant que, més que aportar grans novetats sobre el precedent de Marius Schneider, desenvolupa i justifica les seves tesis i intenta provar, amb l'ajuda informàtica, que l'organització dels capitells del claustre de Sant Cugat no és atzarosa i que una part d'ells estan situats seguint el ritme musical de l'obra *Iste Confessor*, un cant dedicat genèricament a tots els màrtirs que no foren pontífexs, com seria el cas de sant Cugat.

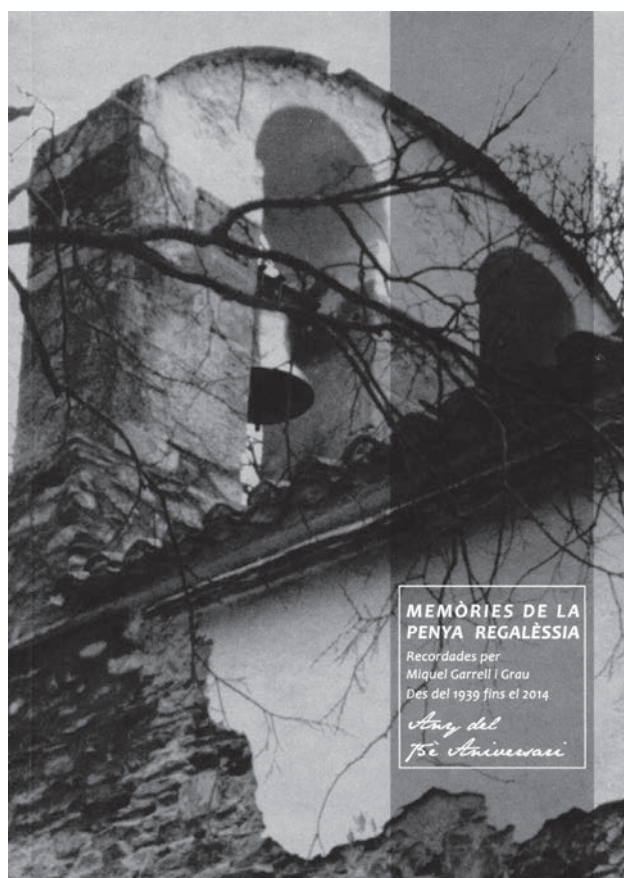
Cal apuntar, però, alguns interrogants. D'acord amb Schneider, la majoria d'autors admeten que la lectura del claustre es fa començant per l'esquerra, és a dir, seguint el sentit de les agulles del rellotge. Tanmateix, el *Costumari* que va escriure el monjo Pere Ferrer, entorn del 1220, en els mateixos moments en què la construcció del claustre s'acabava, explica clarament que les processons dominicals dels monjos giraven en sentit contrari a les agulles del rellotge, impossibilitant la lectura musical continguda als capitells i fins i tot llegint a l'inrevés la història de la Salvació situada a l'ala sud. Aquesta aparent contradicció ni tan sols està plantejada per Rossi i necessita alguna explicació. Era així perquè els monjos no es distraguessin amb els capitells durant la celebració de l'acte litúrgic? D'altra banda, la lectura musical dels capitells requeria una iniciació diferent de la del cant gregorià. Quants monjos la posseïen? I fins quan continuà la seva transmissió? I, encara, es tractava d'un ensenyament secret per via oral, o existia algun manuscrit al qual recórrer i que en tot cas no ens ha arribat? Com és que el *Costumari* de Pere Ferrer, coetani d'Arnau Cadell, no en parla, com tampoc ho fa el posterior de l'abat Sorts? I si el claustre de la catedral de Girona, que també és de la mà d'Arnau Cadell, presenta igual característica, on va rebre aquest ensenyament l'escultor? A la mateixa Girona? Al sud de França on, segons Lorés, va aprendre l'ofici? Algú ha estudiat mai si també es compleix en el

claustre de Moissac, per exemple? Un llibre, doncs, que deixa moltes preguntes a l'aire i que, en tot cas, de cap manera clou la recerca.

DOMÈNEC MIQUEL

QUAN LA REGALÈSSIA ESDEVÉ UN PATRIMONI LOCAL

Memòries de la Penya Regalèssia. Recordades per Miquel Garrell i Grau. Des del 1929 fins el 2014.
Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, 2014
Mides: 21 x 15 cm; 107 pàg.



El mes de novembre de 2014 un bon nombre de santcugatencs rebíem una notificació de l'alcaldeessa en la qual se'ns convidava a «l'acte de lliurament del Títol de Fills Predilectes de Sant Cugat, a tots els membres actuals de la Penya Regalèssia, així com a títol pòstum als membres que n'han format part». L'acte es va celebrar el 3 de desembre al Teatre-Auditori de la ciutat.

A aquell acte van assistir-hi quasi la totalitat dels membres en actiu, menys algun que per la seva avançada edat i estat físic li va ser impossible. Per tant, els que hi érem, encara que ja n'érem coneixe-

dors, vam poder comprovar que estàvem davant una entitat, que vol dir els seus membres, que arrossega molts anys d'història; ni més ni menys que setanta-cinc. Tot i això, encara vam poder sentir les paraules de quatre dels disset fundadors, la qual cosa és una constatació més que la generació que va passar la guerra i la postguerra ha estat molt llarga, un cop superada la selecció natural que van significar aquells esdeveniments.

Miquel Garrell, un dels fundadors, fa un resum d'aquesta llarga singladura en el llibre que comentem. No hi busqueu un llibre d'història, aquesta no ha estat la finalitat. Podríem catalogar-lo com el llibre d'actes, basat en gran part en la memòria de l'autor, de la Penya Regalèssia de tots aquests anys. Miquel, manyà i electricista d'ofici, ja ens ho indica a l'inici: no cerqueu rigor cronològic i dels fets, la memòria no sempre ho reté tot. Però Garrell, als seus noranta anys, descabdella un seguit d'informacions, amb el seu particular tarannà de viure i explicar les coses, que ens acosten a aquest simpàtic grup que es constituí el febrer de 1939, quan els seus fundadors eren molt joves i es tornaren a aplegar per jugar a futbol els diumenges a la tarda. Tot just havia acabat una guerra que marcà la seva adolescència i calia cercar noves formes de sociabilitat juvenil per superar una realitat que esdevindria duríssima, especialment durant els primers anys.

Al llarg del llibre van apareixent els membres que en formaran part durant aquests setanta-cinc anys. En total quaranta-set membres, dels quals, quan es va fer l'acte d'homenatge, en vivien disset. El més vell: noranta-tres anys; el més jove: cinquanta-sis. Per tant, no es pot dir, precisament, que sigui una entitat de gent jove; però seria erroni atribuir-los esperit envellit. Només des de l'empenta juvenil que han conservat els seus fundadors des d'aleshores es pot entendre la seva supervivència.

No és el lloc on ressenyar tot el que ha fet aquest grup d'amics i entusiastes de la seva ciutat, abans poble. El lector en podrà trobar una síntesi a les pàgines 82-83. Només, per tal que se'n faci una primera idea, cal dir que el seu ventall de preocupacions i ocupacions ha estat ben ampli: pastorets, ball de bastons, Paga-li, Joan, cavalcada de Reis, cant coral, concursos d'arrossos, restauració del «forn ibèric», constitució de l'Associació per la Preservació del Patrimoni Cultural de Sant Cugat, reformes a l'ermita del Sant Crist de Llaceres, endreçament del penó de sant Medir i, com a premi a la seva llarga trajectòria: inauguració dels Jardins de la Penya Regalèssia (2007) i pregó de la Festa Major (2014).

He deixat per al final les activitats que la Penya ha efectuat durant més de trenta anys a l'ermita de Sant Medir (1981-2014). No hi ha cap mena de dubte que n'estan especialment orgullosos, ja que Miquel Garrell dedica quatre pàgines a explicar totes aquestes activitats.

Al llibre, hi trobareu molta informació i moltes anècdotes sobre una entitat que els santcugatencs considerem entranyable i que ja forma part de la nostra història del segle XX (i segueixen, però). Setanta-cinc anys donen per a molt i la memòria de Garrell és persistent.

JORDI CASAS I ROCA

COSES DE L'ÀVIA

AULADELL, MARICEL; ORENES, XAVI

La iaia de Sant Cugat quan era petita

Auladell&Orenes Edicions, Sant Cugat del Vallès, 2014

Mides: 20 x 20 cm; 46 pàg.



Na Maricel i en Xavi han constituït la seva pròpia editorial per editar aquest llibret. Ella hi ha posat la lletra i ell, els dibuixos. No és un conte en sentit estricte, encara que està explicat com si ho fos. És la història, parcial però indicativa, de l'àvia de la Maricel, na Teresa Munuera, casada amb un de Can Bolet, els Auladell, i que des de fa uns anys ja és centenària, d'aquí l'apel·latiu de la iaia de Sant Cugat.

Hi ha diferents maneres d'acostar-se a aquesta història. Feta amb ulls d'historiador pot semblar

una història menor i fins i tot intranscendent. Però, certament, no ho és. Més enllà que pot ser una bona guia per als besnèts de la Teresa per conèixer alguns aspectes familiars, sens dubte també els ajudarà a entendre algunes qüestions no menors de la quotidianitat de fa quasi cent anys, per posar una data, i de com era el poble, perquè aleshores era poble, en el qual va créixer la seva besàvia. Als que han obert els ulls en una gran ciutat, com és ara Sant Cugat, els costa imaginar, si no hi ha algú que els ho expliqui, com era abans, un abans per al qual no cal recular gaire més enllà dels anys setanta del segle passat.

No es tracta aquí de descobrir tot el que expliquen la cinquantena de pàgines que ressenyem. Però de ben segur que els besnèts de la Teresa, quan les llegeixin, se sorprendran que hagi existit un aparell casolà per cosir la roba, que la gent viatgés en carro, i pel bell mig de Barcelona, que el raïm es trepitgés per treure-li el suc destinat a convertir-se en vi o que calgués fer tres transbordaments i invertir una gran quantitat d'hores per venir de Llorca a Barcelona.

El llibret aporta alguns detalls històrics d'interès. Una referència personal i concreta a la immigració murciana del primer terç del segle XX, atreta per les obres dels anys vint, sobretot el ferrocarril de Barcelona a Terrassa i Sabadell, que és el que va portar els Munuera a Sant Cugat. O, per posar-ne uns altres dos exemples, que cal Gerrer funcionés com una fonda a principis dels anys vint, regentada per una persona procedent del mateix lloc dels qui s'hi anaven a aixoplugar, o que a cal Tartraner s'ensenyés a cosir. I que una noia procedent de Llorca pogués casar-se amb un santcugatenc de tota la vida. Però aquesta és la història d'aquest país. Aquella només seria una primera barreja que, amb els anys, dotaria Catalunya d'una fisonomia diferent, on el mestissatge, en el millor sentit de la paraula, seria la norma. A més, el llibret ens convida a fer un petit recorregut, amb unes il·lustracions ben reeixides, per uns quants llocs emblemàtics del nucli antic de la ciutat.

L'àvia Munuera n'és un bon exemple i pagava la pena dedicar-hi unes pàgines entranyables, com no podia ser d'una altra manera tractant-se d'unes ratlles escrites per la seva néta. Esperem que allò que explica la Teresa en aquestes pàgines tingui continuïtat.

JORDI CASAS I ROCA

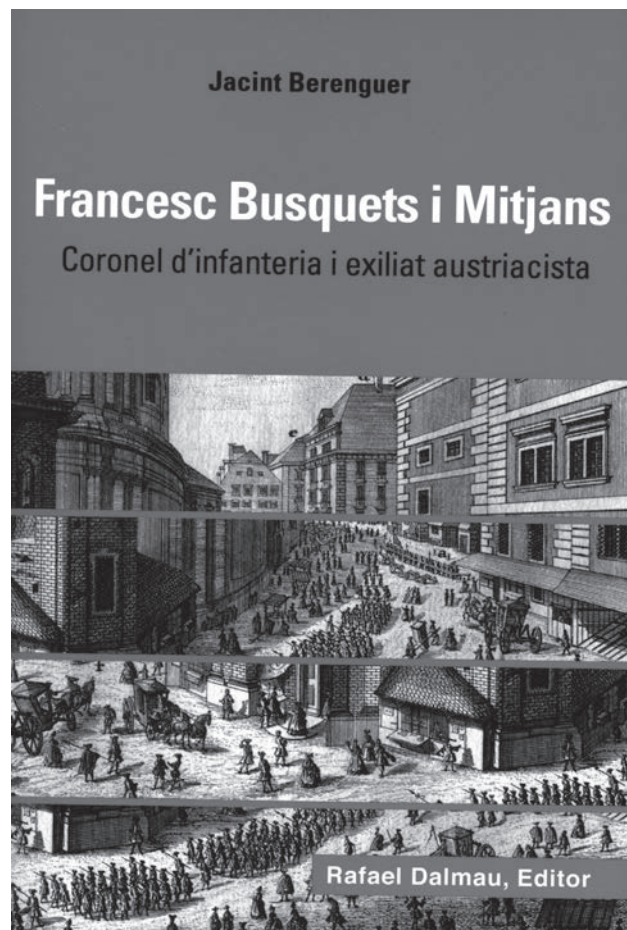
EL CORONEL BUSQUETS I LES SEVES DISSORTS

BERENGUER I CASAL, JACINT

Francesc Busquets i Mitjans. Coronel d'infanteria i exiliat austriacista

Rafael Dalmau, Editor, Barcelona, 2014

Mides: 19,5 x 13,5 cm; 206 pàg.



Sens cap mena de dubtes, l'any del tricentenari ha estat ric en aportacions històriques, de la qual cosa les editorials i les llibreries han d'estar agraïdes. El llibre que ressenyem no és un treball de conjuntura, ja que darrere hi ha una recerca d'anys, però ha sortit en un moment ben apropiat.

Parlàvem des de fa temps del coronel Busquets, però sense saber-ne gaires coses. La referència que en fèiem per aquí era motivada pel fet d'haver nascut a la masia Busquets, és a dir, entre Valldoreix i la Floresta, al terme municipal de Sant Cugat del Vallès. Efectivament, el personatge neix el 1672 en aquesta masia i és fill d'Antic Busquets i Maria Pujol, procedent de Caldes de Montbui. Li van posar el nom de l'avi matern i va tenir quatre germans més

grans: Maria, Llorenç, Jaume i Josep –aquest darrer va ser ordenat capellà el 1691 i el 1704 esdevingué prior de la col·legiata del Sant Esperit i Sant Pere de Terrassa–; i dos de més petits: Gabriel i Antic.

Francesc es va casar amb la pubilla de Can Mitjans, situada a la parròquia de Santa Maria de Taudell, prop de Terrassa. La seva mare estava casada amb Joan Mitjans, però en morir aquest es va casar amb un santcugatenc, en Francesc Gener. Potser ve d'aquí la coneixença dels dos nuvis. El fet és que el 9 de desembre de 1692, quan el nostre biografiat té vint anys, es casa amb la Maria, que només en té dotze, i se'n va a viure a casa seva, al mas Mitjans de la Guardiola. Potser és el moment de dir que els Mitjans tenien propietats a Sant Cugat, almenys a mitjan segle XVII (*Gausac*, 28-29, p. 139), per les quals pagaven censos al monestir benedictí de la vila. Van tenir nou fills, dels quals dos van morir ben joves.

Però allò que ens interessa aquí és la vida pública d'en Francesc Busquets. Ben aviat va demostrar tenir tirada pels afers públics. El 1698, quan només portava sis anys al mas Mitjans, va ser elegit conseller tercer per al govern de la universitat forana de Sant Pere de Terrassa. El 31 de gener de 1700 el van nomenar síndic de la universitat i, per tant, representant seu a les corts. Durant els anys següents va exercir diferents càrrecs: conseller tercer i batlle (1701), batlle i conseller segon (1702), conseller segon (1708) i clavari i mostassaf (1713).

Francesc, que s'havia quedat vidu el 1712 i amb sis fills, va participar, com a síndic de la seva universitat, a la Junta de Braços que a mitjan 1713 va acordar la resistència contra l'exèrcit de Felip V. Busquets va lluitar al bàndol austriacista, en el qual va

rebre la patent de coronel a finals d'abril de 1714, però sembla que n'havia estat nomenat uns mesos abans. Almenys inicialment, Busquets costejà el regiment (tres-cents soldats) al qual s'integrà. Tot indica que l'actuació més reeixida del seu regiment s'esdevingué a la batalla de Talamanca, agost de 1714, la qual es considera la darrera victòria de l'exèrcit austriacista sobre les tropes filipistes.

Busquets, al qual van confiscar les propietats del mas Mitjans, va fugir a Mallorca, retornà al cap de poc, però fou desterrat, per la qual cosa fugí a Gènova i d'allà a la Toscana. El 1715 ja era a Viena. Busquets, d'acord amb la seva categoria militar, rebé una pensió mensual de 45 florins. No va tornar mai més a Catalunya, ni després del tractat de pau signat el 30 d'abril de 1725, el qual li ho permetia fer. No es va tornar a casar, ni va tenir més fills; va llegar tot el seu patrimoni al seu fill Francesc, que havia deixat amb set anys al mas Mitjans. Va morir el 1734, amb seixanta-dos anys. El seu exili no va ser fàcil, per descomptat, com el de tants altres exiliats. Se sap que els darrers mesos de la seva vida hagué de viure a Viena de dispesa, a casa d'un cuiner de la cort.

No es tracta de donar més detalls del llibre, que prou que n'hem aportat. Un lectura d'aquest ens ha de permetre conèixer una mica millor el règim de vida que portà Busquets durant el seu exili, comparable, cal suposar, al d'altres catalans que el compartien amb ell. En tot cas, cal agrair al seu autor l'esforç de recerca per aportar força informació sobre un personatge del qual fins ara es parlava sense elements de judici.

JORDI CASAS I ROCA