

DIÀLEGS AMB L'ANTIGUITAT

**El clàssic com a referent
en l'art i la cultura
contemporànies**

**Cristina Rodríguez Samaniego
Jorge Egea (coords.)**



Col·lecció **Singularitats**

ÍNDEX

- 9 El diàleg amb el clàssic
- 12 Conversations with the Classic Model
Jorge Egea, Cristina Rodríguez Samaniego
- 15 'Et in Arcadia': art, literature and The Crossing Lab's project
of 2009-2011
Tabitha Tuckett
- 37 Relaciones con lo clásico en el proyecto «Et in Arcadia»
Ramón Casanova, Jorge Egea
- 53 A propòsit de l'actualitat del clàssic (I)
Octavi Fullat
- 57 El debat entorn del clàssic en l'escultura acadèmica barcelonina
del segle XIX
Cristina Rodríguez Samaniego
- 73 La escultura española en Roma (1900–1939)
María Soto Cano
- 93 A propòsit de l'actualitat del clàssic (II)
Francesc Fontbona
- 97 El conato clásico en J. M.^a Sert
Pilar Sáez Lacave
- 109 L'ideal clàssic en l'arquitectura catalana (1912-1930)
Mercè Vidal i Jansà
- 129 A propòsit de l'actualitat del clàssic (III)
Teresa Camps

A PROPÒSIT DE L'ACTUALITAT DEL CLÀSSIC (II)*

Francesc Fontbona

Les jornades L'Actualitat del Clàssic són un bon punt de partida per començar a raonar sobre el clàssic. Sembla evident que el clàssic no està de moda, però si l'actualitat dóna una oportunitat a allò clàssic perquè funcioni, se'ns planteja una altra qüestió, perquè jo crec que ens apropem a la història de l'art d'una manera excessivament mediatitzada per la pròpia tradició historiogràfica.

La tradició historiogràfica ens ensenya que hi ha diferents moments: romànic, gòtic, renaixement, barroc... Tot això era veritat, però arriba un moment al segle XIX que ja no podem dir: «després d'això ve allò altre», perquè, per dir-ho de manera mercantilista, l'oferta s'ha diversificat.

El que era veritat en una societat antiga, medieval i fins i tot de la primera modernitat, ja no és veritat a partir de l'edat contemporània. Això és una raó històrica. Fins al final del segle XVIII i l'inici del XIX, podem simplificar tot dient que hi va haver l'absolutisme com a model socioeconòmic. Els països estaven dominats per una manera absolutista de portar la *res publica*. Dintre de la piràmide en què podem emmarcar aquestes societats, hi havia algú o algun petit grup que dirigia el que s'havia de fer. Això és el que es trenca històricament amb la Revolució Francesa, la Revolució Liberal i la Revolució Americana, que tenen com a conseqüència una nova societat molt més plural perquè ja no hi ha un monarca (encara que continuï governant, ja

* Transcripció de la intervenció a les I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic (29-5-2012).

no són els monarques absolutistes) que decideixi què es fa. Això es reflecteix per exemple en les seves pròpies col·leccions artístiques, que passen a ser de l'Estat, mentre que fins aleshores eren propietat privada. Per tant, amb aquestes revolucions de final del segle XVIII canvien moltes coses.

El principal canvi és que hem d'oblidar el fet que hi ha una única possibilitat de representar. Perquè això de les possibilitats úniques és propi d'una època passada que correspon a l'absolutisme. Però considero que això no ens ho hem acabat de creure. No hem acabat d'assimilar el fet que a final del segle XIX comenci a aparèixer tanta dispersió en el món de l'art. Hem continuat pensant que sempre hi havia una línia mestra. Aquesta línia mestra era la mateixa que es presenta consagrada en els llibres d'història de l'art solvents. Aquesta línia mestra comunament acceptada aniria després del neoclassicisme, quan vindria el romanticisme, el realisme, l'impressionisme, el postimpressionisme i, a partir d'aquí, ens diu aquesta historiografia que ha quedat anquilosada que hi ha una evolució envers allò que podríem denominar «la processó dels *ismes*», que s'acumulen l'un darrere l'altre, com ara el fauvisme, el dadaisme, l'orfisme, el surrealisme... una cosa que se'ns ha ficat al cap com si fos inamovible i única.

Els qui ens dediquem a la història de l'art del segle XX, que ja comença a ser una història de l'art del passat, valorem que a la història de l'art d'aquest segle hi ha hagut aquestes coses, però també moltes d'altres. Dir que una determinada obra és, per exemple, del 1908 i que per tant hauria de ser «cubista» és un plantejament erroni, ja que tant podria ser cubista com una trentena de coses diferents. Però aquestes altres trenta opcions més, de moment, no les hem pres en consideració. Potser podríem arribar a fer un estudi profund demanant-nos per què la historiografia no ha tingut en compte aquestes altres possibilitats.

Siguin quines siguin aquestes raons, estem en condicions d'afirmar que en el segle XX, essent els *ismes* una realitat que acompanya el naixement del segle, no constitueixen una realitat en exclusiva i això encara no ho hem interioritzat. És per aquest motiu que apareixen tot un seguit d'onades i de superposicions al llarg de l'art del segle XX, un període en el qual passen coses que podríem dir «inexplicables» si ens les hem d'explicar des d'aquest criteri absolutista de

pensar que les coses responen només a una única veritat que es va repetint. I moltes de les coses que passen no encaixen en aquesta graella. Aquest és el cas, per exemple, de l'escultor Aristides Maillol. Tothom està d'acord que és un escultor cabdal en l'art del segle xx però no encaixa en la plantilla, ja que la plantilla consagrada no deixa espai a la seva obra. Així, doncs, si estem d'acord en la seva qualitat excepcional, com a mínim haurem de reformar la plantilla, si és que n'hem de tenir, que és una qüestió que sovint em plantejo.

D'altra banda, si avancem en el temps, ens podem trobar amb personatges com ara Edward Hopper o com el fa poc traspassat Lucien Freud: segons aquell raonament, no els tocava pintar el que van pintar, perquè no encaixen en la plantilla, però en canvi ho van pintar i tenen un reconeixement absolut i existeixen amb entitat pròpia. I és per això que ens plantejem que falla alguna cosa. I, evidentment, no falla la història, perquè la història no falla, és el que és, qui fallen són els historiadors, que no hem sabut explicar aquests fenòmens adequadament, que no hem sabut reordenar-ho i pensar que, aquella escala rígida que ens havíem inventat, l'hem de trencar i fer-ne una de nova, o que n'hem de construir d'altres, per bé que, parlar de l'art amb pautes rígides potser seria més propi d'un passat previ a la Revolució Francesa...

A partir d'un nou concepte social democràtic, cada subjecte demana una cosa, i un grup demanarà una cosa i un altre grup una altra. Els uns seran quatre, uns altres quatre-cents i uns altres quatre mil, però cadascun d'ells té dret a demanar el que prefereixi; de la mateixa manera que en el Parlament d'un estat democràtic hi ha partits amb percentatges de representació diferents, en el món de l'art hauria de passar el mateix. I amb el temps també és possible, seguint el model parlamentari, que els percentatges canviïn de proporció, tot acostant-se a la complexitat de la vida i de la nostra societat, que varia constantment.

L'autor de l'obra d'art és l'artista, i el seu interlocutor és el públic, o el poble si ho volem dir així, i el que fa l'artista, si troba un ressò en el poble, en el públic, es converteix en vàlid. I no ho és per un motiu extemporani, sinó pel dret que tot artista té de manifestar-se en llibertat sempre que trobi ressò en el sector de la societat envers el qual es dirigeix.

Per tant, quan, des d'aquest plantejament, parlem de l'actualitat del clàssic, el clàssic pot ser tan actual com qualsevol de les múltiples opcions o estils que apareguin en el panorama artístic. Sempre que hi hagi oferta i demanda —diguem-ho així— per posar-ho dintre del context del pragmatisme del mercat, allò existeix i per tant és digne de ser estudiat i d'aparèixer en les glosses d'una època.

Una altra cosa és el tema de la incompetència en el món de l'art. Sempre parlo de l'artista com a persona que té coneixements sobre el que fa. Perquè crec que de la mateixa manera que quan una persona necessita un metge va a trobar un metge competent, i quan necessita un advocat decideix buscar-ne un de prestigi, quan necessita un artista, en busca un que conegui el seu àmbit i la seva gramàtica. Ara, de gramàtiques, en l'art n'hi poden haver moltes, però sempre haurien de ser gramàtiques sòlidament estructurades. I com que afortunadament n'hi ha moltes, per aquesta mateixa raó coexisteixen el clàssic i el modern, des del moment que hi ha algú que els crea amb competència i amb passió, i des del moment que hi ha algú que els acull amb gust i amb plaer de tot nivell (intel·lectual o sensual). I això els dona validesa.

Així, doncs, el clàssic és actual al cent per cent.

EL CONATO CLÁSICO EN J. M.^a SERT

Pilar Sáez Lacave

C'est à la fois très classique d'ordonnance,
très romantique et très nouveau.

Jacques-Émile BLANCHE,
«Décoration de la cathédrale
de Vic par José María Sert»,

La Grande Revue, 25 de octubre de 1907

Introducción

Se ha estudiado y dicho mucho sobre las relaciones entre lo clásico y la modernidad, o más concretamente con el arte más vanguardista del siglo xx. Éste, cuya esencia nace de la ruptura con el pasado, mantiene una relación más que compleja con el clasicismo. Todos admitimos, sin embargo, que ha sido la fuente donde, de una manera u otra, han ido a beber sus artistas.

En lo que se refiere a José María Sert, debemos admitir de entrada que se trata de un artista que podríamos calificar de «barroco moderno» y que, por lo tanto, sus relaciones con lo clásico —en cuanto oposición de lo barroco— no son claras y, en todo caso, nunca son directas. Ahora bien, podríamos realizar un ejercicio de reflexión casi gimnástico e intentar estirar definiciones y conceptos para entender qué relación tiene este pintor *barroco* con lo clásico o, en su caso, con la herencia clásica.

¿Qué es, pues, lo clásico? Podemos partir de una doble significación del clasicismo: formalista primero, en su sentido de respeto a las leyes y los cánones, y estética a continuación, en su calidad de utopía, tal y como lo definen Winckelmann y el romanticismo. Pero también podemos entenderlo como aquello «de carácter inolvidable», lo que

permanece y lo que una obra posee de «abierto», un sentido que da por válidas la melancolía y la nostalgia del pasado. Desde estos tres sentidos estudiaremos las relaciones de Sert con lo clásico.

Periodo clásico: la tendencia italiana

Existe en la dilatada carrera de Sert un periodo que podemos denominar como «clásico» por la atención particular que presta durante estos años a las cuestiones formales, las cuales desaparecerán más tarde de su obra o se formularán de otra manera, y por la respuesta que les da. Alberto del Castillo, su principal biógrafo, utiliza el término «tendencia italiana» para calificar estos años, que coinciden con los debuts de su carrera.¹ Y es que lo primero que hace el joven pintor al recibir el encargo de la decoración de la catedral de Vic en 1900 es viajar a Italia en busca de inspiración, concretamente a Asís. Elige, pues, el arte *clásico* del primer Renacimiento como modelo artístico. Esta mirada al pasado no es, sin embargo, el punto de partida de su carrera. Antes de volverse hacia Italia, Sert busca a su alrededor, concretamente entre los ambientes simbolistas en los que se mueve, y así lo demuestran los artículos elogiosos que dedica en sus primeros años a artistas como Santiago Rusiñol, Albert Besnard y Maurice Denis. No vemos tampoco huellas de «la norma clásica» en su primer conjunto decorativo, *El cortejo de la abundancia* (Bing, 1900). Se trata más bien de un arte que ensalza el valor del símbolo como elemento expresivo y sintético de la emoción. Sus preferencias se inclinan en estos años por artistas como Khnopff, Böcklin y «algunas cosas de Cottet» y, entre los antiguos, sólo cita a Velázquez.² Sert parece, pues, a principios de 1900 más interesado por el simbolismo de raíces alemanas que por la Italia clásica.

Apenas un par de años más tarde, su discurso cambia sensiblemente al referirse a Besnard.³ Aunque el sentimiento sigue siendo el

¹ Alberto del CASTILLO, *José María Sert: su vida y su obra*, Barcelona / Buenos Aires, Librería Editorial Argos, 1947, p. 61.

² José María SERT, «Els jardins d'en Santiago Rusiñol», *Pèl & Ploma*, 1 de diciembre de 1900, p. 11.

³ José María SERT, «En Besnard dins l'art», *Pèl & Ploma*, marzo de 1902.

leitmotiv de la obra, éste debe concretizarse mediante elementos formales. No cabe duda de que el viaje por Italia ha hecho mella en la mirada del joven pintor, aunque seguramente sea sobre todo la confrontación con su propia creación —Sert trabaja desde hace dos años en el boceto de su catedral— lo que le hace racionalizar sus propósitos. Este artículo nos deja entrever dos grandes necesidades que Sert parece experimentar en su trabajo: por un lado, su apego a la naturaleza y a la realidad para alimentar su imaginación, y por el otro, el hecho de que, más que un modelo, esta realidad supone un marco, con sus límites, sobre el que crear. Este marco y esta dependencia revelan la necesidad íntima y profunda que tiene de la norma, la cual es, un poco a la manera del *Eupalinos* de Valéry, el marco de su libertad.⁴

Esta admiración por el arte de Besnard, así como, por ejemplo, por el de un Joan Llimona,⁵ sitúan a Sert en una vía en cierta manera «clásica», en la medida en que demuestra su apego a la forma y a un arte mimético cuyo modelo es la naturaleza. Sin embargo, su posición no implica todavía el rechazo del principio enunciado por Maurice Denis, según el cual la tela es ante todo una superficie plana, tal y como demuestra el artículo que le dedica en 1906.⁶ En él, Sert admite de manera exclusiva el carácter decorativo de la pintura. Al ser ésta una pintura «esencialmente mural», la considera plana, tal y como Denis declara, reconociendo como válida la técnica de la aplicación de fondos planos (*aplat*) de colores para conseguir profundidad sin traicionar la superficie bidimensional del soporte. El catalán

⁴ Años más tarde, él mismo concretizará esta idea en una intervención realizada en el Convenio Volta, en Roma, donde asiste como invitado. Allí dirá que la «norma» de la pintura mural es la arquitectura: «mais la peinture murale [...] est sujette d'une discipline aussi impérieuse que celle des vers, et c'est l'architecture du lieu qui impose sa loi au peintre». Intervención de José María Sert en el Convegno Volta, «Sobre las relaciones entre la arquitectura y el arte figurativo», Fonds Maraini, Convegno Volta, PV de las intervenciones en el coloquio, Archivos de la Galleria d'arte Moderna, Roma, 1936.

⁵ Carta de J. M.^a Sert a Jaume Serra, 1905-1906 [octubre-diciembre de 1904], Arxiu Capítular de Vic.

⁶ J. M.^a SERT y Carlos de CASTERA, «Une décoration de M. Maurice Denis pour une chambre de musique», *L'Occident*, junio de 1906.

alaba sobre todo el peso que tiene el dibujo en la obra de Denis, pues hace que el tema sea inteligible al definir la forma. Ésta dirige la proporción de la composición y, en consecuencia, su destinación, siendo, pues, un elemento indispensable de la pintura mural. Queda claro, según esto, que el dibujo es para Sert uno de los elementos que vehicula el carácter decorativo de la pintura. Por eso admira la obra de un Besnard o un Llimona, cuya utilización del color, de la materia y del movimiento traduce sobre todo el respeto clásico de la forma, portadora del gesto y por lo tanto de la vida.

A Sert no se le puede tildar de teórico y, sin embargo, su primer proyecto de Vic (realizó tres distintos a lo largo de su carrera)⁷ parece ser el resultado de una posición teórica con respecto a la pintura decorativa mural. En 1907, tras haber sido ovacionado por la prensa al presentar las primeras telas de dicho proyecto en el Salón de Otoño,⁸ escribe al obispo Torras:

Hoy, todas las corrientes en pintura están orientadas hacia la búsqueda de la materia y de la *nuance* [en francés y subrayado en el original] en el color. Esta dirección ha alejado poco a poco la pintura de la forma, de la luz y de la composición, de tal manera que la exposición de nuestro trabajo, que demuestra que la forma puede presentarse bajo aspectos al mismo tiempo novedosos y clásicos y que las armonías de las combinaciones de las formas pueden producir efectos tan armoniosos como los acordes de color, ha sorprendido y ha enfurecido [*empipat*].⁹

⁷ Sert abandonó durante la Primera Guerra Mundial la realización del primer proyecto de Vic por falta, según él, de medios para sacarlo adelante. Cuando, a principios de la década de 1920, Francesc Cambó intervino financieramente para que el proyecto pudiera terminarse, Sert había cambiado mucho. Remodeló entonces el programa iconográfico y, sobre todo, abandonó el color. Este segundo proyecto desapareció en la quema de la catedral ocurrida a principios de la Guerra Civil a manos de grupos revolucionarios. Las telas actuales pertenecen al tercer proyecto realizado por Sert durante la década de 1940, de tema y factura completamente distintos a los dos anteriores.

⁸ Sert presentó siete telas al público en octubre de 1907. El éxito que recaó en esta primera exposición propulsó su carrera.

⁹ Carta de J. M.^a Sert a Torras i Bages [7 de octubre de 1907], Arxiu Capítular de Vic.