

JAUME GENÍS

Doctor en Humanitats

MARAGALL I L'EXPOSICIÓ SUNYER

Resum:

Aquest article proposa una anàlisi de l'estètica de Joan Maragall a partir de la lectura de la crítica que va fer del quadre *Pastoral* de Joaquim Sunyer. Intenta demostrar com les constants ideològiques de caire neoromàntic i la influència de l'idealisme alemany, que ja s'havien anat consolidant al llarg dels escrits del poeta, es confirmen en aquest text que va escriure el darrer any de la seva vida.

Paraules clau: Maragall, Sunyer, Modernisme, Noucentisme, Pastoral, Estètica.

Abstract:

This article analyses Joan Maragall's aesthetics by means of a reading of his critique of the picture *Pastoral* by Joaquim Sunyer. He shows how Neo-Romanticist ideological constants and the influence of German idealism, which had been consolidated throughout the poet's career, are reaffirmed in this critique which he wrote during the last year of his life.

Key words: Maragall, Sunyer, Modernism, Noucentisme (Movement), Pastoral, Aesthetics.

Si hom busca a la xarxa informació sobre Joaquim Sunyer, el cercador immediatament ens remet a diverses fonts algunes de les quals fan referència al quadre *Pastoral* i al comentari que en va fer Joan Maragall a la revista *Museum* el juliol de 1911.¹ L'article de Maragall feia una interpretació molt *sui generis* de la pintura Sunyer i desconec fins a quin punt tingué influència en la seva trajectòria personal o en la consolidació de les característiques noucentistes per substituir definitivament el modernisme o el postromanticisme que havien dominat fins aquell moment. Certament l'exposició fou important. *Pastoral*, i en definitiva l'obra de Sunyer d'aquest període, ha estat considerada per alguns historiadors de l'art com a paradigma de la pintura noucentista:

Va ser llavors quan Joan Maragall, a la revista *Museum*, refermà decisivament el prestigi del pintor, fins aleshores pràcticament desconegut del públic, i que partir d'aleshores, fulgurantment, esdevingué el nou líder de la pintura catalana [...] El cicle impressionista s'havia tancat [...] La *Pastoral* de Sunyer va ser l'obra consagrada per Maragall com l'arquetípic de la nova estètica catalana.²

Atès el to aparent del seu article, caldria preguntar-se si Maragall havia evolucionat en les seves idees estètiques des del postromanticisme vers a posicions noucentistes, d'acord amb una pretesa evolució de les seves idees en el darrer període de la seva vida, actualment en discussió entre els que li atribueixen un tomb cap a posicions més conservadores i els que neguen aquest tomb.³

1 J. MARAGALL, «Impresión de la Exposición Sunyer», *Museum*, juliol de 1911, reproduït dins Id., *Obra Completa*, Barcelona, Selecta, vol. II, 1981, p. 244-246 (d'ara endavant se citarà amb l'acrònim OC seguit del número del volum i de la pàgina).

2 Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1979, p. 246 i 247.

3 Cf. per un costat Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, 1984⁶ [1975] i, per l'altre costat, Sam ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010.

En realitat, encara que no s'hagi remarcat prou, l'opinió de Maragall és molt crítica amb l'obra de l'artista, tot i que aquest criticisme quedi esvaït per tres fets. En primer lloc, l'article va ser escrit a demanda d'un amic comú, Utrillo, i per tant no podia ser negatiu.⁴ En segon lloc, Maragall fugí d'estudi i parla d'allò que li convé més que d'allò que hi veu, i en té prou amb una ressenya molt concisa i encertada que li permet centrar-se en temes generals que li sembla descobrir en el quadre *Pastoral*. Finalment, Maragall aprofita l'ocasió per rebatre els arguments dels crítics Joaquim Folch i Torras i Joan Sacs, que l'havien esmentat ni que fos veladament en els seus articles «Les Pintures den Sunyer» que havien aparegut a *La Veu de Catalunya* i al *Poble Català* respectivament.⁵

A l'exposició que es va poder veure ara fa cent anys al «Faiança Català», Joaquim Sunyer hi va exhibir obra produïda anys enrere, quan residia a París, i obra més recent pintada a Sitges on havia anat a viure i on es debatia entre les tendències modernistes i noucentistes que dominaven el panorama artístic català d'aquell moment.

Sunyer, que s'havia format en el primer Modernisme a Barcelona amb la «Colla del Safrà», havia marxat a París i havia entrat en contacte amb totes les tendències que s'hi desenvolupaven a finals de segle. Es mogué entre el postimpressionisme i el postmodernisme, i vorejà el fauvisme.⁶ De mica en mica, a mesura que creixia a París el prestigi i el mestratge de Cézanne, s'anava acostant més a aquest pintor. La pinzellada curta i el color ric i canviant anaren cedint pas a una aplicació més plana i més austera del color.⁷ Conegué Picasso al Bateau Lavoir i fins tot el precedí com a amant de Fernande Olivier.⁸

De sempre la seva pintura havia donat prioritat a la línia i mostrat una gran preocupació per l'estructura compositiva.⁹ Aquesta tendència es va reforçar sota la influència de Cézanne, en contacte amb els fauves Matisse i Derain durant el període d'incubació del Cubisme; posteriorment, el mateix Sunyer es va acostar a aquest moviment amb quadres com *Paisatge de Mallorca* (1916).

La temàtica de *Pastoral*, de *Mediterrània*, de la segona *Pastoral* pintada uns anys més tard és la de l'Arcàdia feliç, la *joie de vivre*, un tòpic recurrent al París de l'època a partir del model creat per Ingres al *Bany Turc*. Cézanne n'havia fet una versió prou coneguda, *Les Grandes Baigneuses*, i Matisse i Derain també en feren versions; fins i tot hom afirma que Picasso n'hauria fet una versió «incorrecta» a les *Demoiselles d'Avignon*.¹⁰ També cal tenir en compte el mestratge de Puvis de Chavannes, a pintures com *Estiu*. La influència espiritualista d'aquest pintor fou notable, principalment per la seva composició, sobre tota la pintura noucentista, també sobre Torres García. Tanmateix, és de Cézanne de qui deriva

4 Glòria CASALS, «La *Pastoral* de Maragall», dins *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, vol. I, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 302 i sg.

5 Joaquim FOLCH I TORRAS, «Les Pintures den Sunyer», *La Veu de Catalunya*, 14 d'abril de 1911. Joan SACS, «Les pintures den Sunyer», *El Poble Català*, 18 d'abril de 1911. Folch esmenta Maragall directament, i a més compara les pintures de Sunyer amb la façana del Naixement de la Sagrada Família. La seva posició és crítica amb el primitivisme de Sunyer i defensa un equilibri entre senzillesa i tècnica depurada que exemplifica en Puvis de Chavannes. Sacs fa una crítica generalitzada dels *ismes*, acusa Sunyer d'esnobisme i utilitza la paraula barboteig per definir la seva pintura. Maragall podia entendre ambdós articles com una crítica a la seva estètica perquè ell havia definit la façana de la Sagrada Família com un barboteig de pedra.

6 Cf. F. FONTBONA, *op. cit.*, p. 246.

7 *Ibid.*

8 Cf. Pierre DAIX, *Pablo Picasso*, Tallandier, París, 2007, p. 74

9 Isidre VALLÈS I ROVIRA, «Sunyer i la recerca d'un ideal artístic», *D'Art, Revista del Departament d'Història de l'Art*, núm. 11, 1985, p. 349-352.

10 P. DAIX, *op. cit.*, p. 109-110.

clarament la tendència geometritzant, l'absència de tema, el valor donat al color i el mediterranisme.

Evidentment la pintura de Sunyer representava un important trencament, sobretot formal, amb la darre-
ra i més moderna pintura modernista caracteritzada pel seu romanticisme postimpressionista¹¹ i per l'ús
generós i gairebé gestual del color de pintors com Joaquim Mir i Hermen Anglada-Camarasa.

Fins aquí allò que els crítics han sabut veure en l'obra de Sunyer i particularment en *Pastoral*. Tot i amb
tot, Maragall no pretenia fer crítica d'art, sinó teoria de l'art. Ell mateix reconeixia no estar preparat per
emprendre aquesta mena d'aproximacions, però es reivindicava com a contemplador del fet artístic,
com a destinatari seu.¹²

A partir d'aquestes premisses la consideració que l'opinió de Maragall sigui correcta o incorrecta perd
importància perquè no era la seva intenció establir un judici sobre aquesta mena de valor, sinó un
comentari subjectiu sobre l'art en general i sobre allò que li havien suggerit l'exposició i el quadre en
qüestió. Un judici, d'altra banda, necessàriament subjectiu.

Maragall parla d'una contemplació no tècnica lligada a la vida. Una devoció —diu— a contemplar en
tota manifestació el ritme únic de la creació. L'article sobre l'exposició Sunyer és necessàriament breu i
no és el lloc perquè Maragall s'esplai en fonaments teòrics. Tampoc no era el seu estil. Aquest comen-
çament ens remet, però, a l'inici de l'*Elogi de la Poesia*, que havia escrit quatre anys abans, on afirmava
que Déu va revelant-se a través de les coses, creant-les amb esforç a través del caos que es resisteix
a la creació. De manera semblant l'emoció estètica respon a un afany d'expressió sense altre interès
que l'expressió en si: això que en diem art -que és l'expressió humanada de la forma natural- reflecteix
l'esforç creatiu de Déu quan intenta desvetllar el seu ritme, tot captant les línies, els colors, els sons.¹³
Eugenio Trías ho reformulava en llenguatge filosòfic i parlava d'un:

[...] doble moment en la revelació del diví (la veritat, el contingut, l'ànima): una revelació espontània de la
veritat i una revelació conscient de la veritat a partir de la naturalesa, transcendint-la i integrant-la en l'home.
En la primera revelació Déu es dóna en les coses de forma primigènia, originària, en la segona es concentra,
s'estabilitza, se sublima, s'autotranscendeix en la consciència humana, lligada a les coses però superant-se a
través de l'anhel diví.¹⁴

Maragall amplia aquesta definició d'art, i l'amplia des d'una concepció subjectiva d'arrel kantiana. Allò
que determina la presència de l'art és el batec de la vida que tothom pot reconèixer perquè qualsevol
home el porta a dins. És la identificació entre el ritme individual de cadascú i el ritme general de la cre-
ació. L'obra artística és una ocasió per a viure l'experiència estètica i Sunyer ens brinda aquesta pos-
sibilitat. Perquè Sunyer és un artista, és a dir, té un sentit transcendent de l'activitat artística, condició
que molts dels qui practiquen l'art no han ni sospitat. L'art és desvetllar afinitats, unir el batec individual
al batec universal. Sunyer té el poder de desvetllar aquest batec: «conocí que vivia», escriu el poeta,

11 Francesc MIRALLES, «L'època del Noucentisme», dins Id. i F. FONTBONA, *Història de l'Art Català*, vol. VII. *Del Mo-
dernisme al Noucentisme. 1888-1917*, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 163-255 (esp., p. 242-243).

12 G. CASALS, *op. cit.*, p. 302, remarca que la pintura no figura entre els referents de Maragall.

13 Cf. J. MARAGALL, *Elogi de la Poesia*, dins Lluís QUINTANA TRIAS, *La veu misteriosa. La teoria literària de Joan
Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 453-472 (esp. cap. IV, § 21).

14 Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 67.

perquè és un artista i no pas un mer artesà o algú que vagi repetint models prefixats.

Un cop definit què és art, i la condició d'artista de Sunyer, Maragall emet un judici crític matisat que li serveix per acabar d'exposar la seva teoria de l'art. La pintura de Sunyer és un esforç frustrat i aquesta és possiblement la seva principal virtut: allò que satisfà Maragall no és el que l'artista aconsegueix, sinó allò en el que fracassa, allò que l'espectador intueix o imagina. Per això «no era de plenitud, aquella obra, no me dejaba en paz, no acababa de declararme la vida que representaba». Perquè l'artista sentia més d'allò que el pintor deia. Patia, diu Maragall, i feia patir en veure aquell esforç d'expressió. I aquí aprofita per explicar-nos una altra característica de l'art: no hi ha creació sense dolor. La creació és un esforç dolorós. Aquest dolor és present a l'obra de Sunyer. Aquest intent de comunicació, aquest voler-nos mostrar el ritme de la creació es manifesta en un barboteig. Atenció, perquè una altra ocasió en la qual Maragall utilitza la paraula barboteig és per referir-se a la façana de la Sagrada Família de Gaudí que defineix com un barboteig de pedra.¹⁵ També al poema «Romanza sens paraules», sense utilitzar la paraula barboteig, en voler definir la més alta expressió poètica es refereix al prellenguatge infantil. També ho va fer en comparar la poesia del segle XIX amb la del segle XX i diu que aquesta s'inicia amb un barboteig de les recòndites harmonies de l'art.¹⁶ I també en un famós article de l'amic Soler i Miquel podem llegir:

[...] la inquietud anhelante que se recrea y bucea en la soledad y el misterio; por lo ungido de aquella naturaleza que parece trémula y *balbuciente*, que nos sobrecoge á veces como si fuera á pronunciar palabras reveladoras.¹⁷

[*Cursives nostres*]

Amb això hauríem entrat al nucli de la teoria de l'art maragalliana. L'art no pot ser contingut en termes conceptuals i precisament allò que caracteritza la creació artística és la impossibilitat d'adaptar-se a termes conceptuals. La qual cosa coincideix amb la definició d'experiència estètica que havia donat Kant a la seva *Crítica del Judici*. La paraula o la representació pictòrica (significant) transcendeixen el seu significat i esdevenen una altra cosa: «Aquella canal», diu el pastor de l'*Elogi de la Paraula* i la seva capacitat d'evocació, de transcendència, és molt superior a l'estricta significat de la paraula al diccionari.

L'artista sentia més d'allò que deia el pintor. Maragall distingeix entre la personalitat artística de Sunyer, que ell intueix immensa en el quadre *Pastoral*, i la tècnica del pintor o, fins i tot, la voluntat del pintor, subjecte a limitacions i modes.

A Maragall el Sunyer noucentista l'interessa poc. És més, no li agrada. I no li agrada perquè li manca harmonia, que és un dels components indispensables de l'expressió artística. Aquesta manca d'harmonia prové d'una excessiva força de la línia sobre el color i el conjunt, un ús exasperat de la línia, del perfil:

[...] la fuerza de aquel arte estaba muy principalmente, es decir, desequilibradamente en la expresión de las líneas; en la cortante agudeza de los contornos; eran unas líneas, unos contornos exasperados de expresión; y

15 Vg. nota 5. Els crítics Folch i Sacs havien atacat indirectament Maragall; ara ell els retornava l'atac.

16 J. MARAGALL, «La última lamentación de Núñez de Arce», *Diario de Barcelona*, 7 de febrer de 1901, reproduït dins OC II, p. 145-147.

17 Josep SOLER I MIQUEL, «Juan Maragall y sus poesías», dins Id., *Escritos de José Soler y Miquel*, Barcelona, L'Avenç, 1898, p. 79-92 (cit., p. 89).

en este sentido se podía decir que propendían a la caricatura [...] Tenía el artista una visión de hombre primitivo, unos ojos fascinados por la corporeidad (dejadme decirlo así) de las cosas, por las líneas con que la masa de ellas recortaba el aire, y por las convexidades y concavidades interiores de su bulto y fascinado por esto, adivinando que en el juego de aquellas líneas estaba el divino secreto de las cosas, estaba manifiesto el ritmo de la creación, esencia de ellas, se esforzaba en darnos lo esencial, desdeñando todo lo demás.¹⁸

És a dir, a la pintura de Sunyer Maragall hi creu veure les característiques del noucentisme: fugir de l'anecdòtic, el dramàtic, el particular, recercar l'essencial, l'universal. La primacia de l'esperit, la voluntat de classicisme. Una voluntat d'allunyar-se del realisme per acostar-se a la màxima abstracció determinada per la força de la línia sobre el color, tot trencant l'harmonia, l'equilibri entre abstracció i naturalisme. La qual cosa no està gaire lluny de l'opinió que havia expressat Louis Vauxcelles en referència a la pintura de Matisse *La Coiffure*, al Saló de Tardor de París de 1906:

Pourquoi ce mépris haineux par la forme [...] Dépouiller la peinture de ses éléments vitaux pour la réduire à une abstraction, c'est faire l'oeuvre d'un théoricien, de tout ce qu'on voudra, mais de peindre non pas.¹⁹

Aquesta dialèctica entre abstracció geomètrica, conceptualisme i realisme empàtic va ser teoritzada per Wilhelm Worringer al seu llibre *Abstracció i empatia* de 1907:

De la mateixa manera que l'impuls d'empatia com a premissa de la vivència estètica troba la satisfacció en la bellesa de l'orgànic, l'impuls d'abstracció troba la seva bellesa en els elements inorgànics que neguen la vida, en el cristal·lí, o universalment parlant, en tota legitimitat o necessitats abstractes.²⁰

Worringer identificava el sentit d'abstracció en les arts en la necessària «emancipació de tota contingència i temporalitat de la visió del món [...] La necessitat primària de les persones és deslliurar l'objecte sensorial, mitjançant la representació artística, de la terbolesa que l'envolta a causa de la tridimensionalitat».

Estem a les portes del cubisme. El cubisme és l'art noucentista que el noucentisme no va gosar fer. Però on la lògica del seu pensament el conduïa de forma inexorable. Maragall podia entendre el cubisme que s'endevinava a la pintura de Sunyer com un moment apol·lini de l'art. Tanmateix, mancat de la necessària harmonia del seu moment dionisiac. El primitivisme neolític, aquest gegantí esforç d'abstracció de la infància del pensament humà, aquest intent de descobrir l'essència de les coses. Aquesta voluntat simplificadora que ens porta a definir, a suprimir tot allò accessori per arribar a una puresa simplicíssima, a despullar el símbol. Aquest esforç ens decanta vers una excessiva espiritualitat. L'art abstracte (en el sentit correcte de la paraula «abstracte») és també un art de mort, oposat a la vida, que resideix en l'empatia. Remetent-nos a Nietzsche, és l'oposició d'Apol·lo i Dionís. En termes freudians, Eros i Thanatos. No ens movem del tombant del segle XIX i XX.

Fet i fet, la concepció d'art de Maragall s'acostaria més al concepte que Worringer defineix com a empatia. El naturalisme de l'empatia no té res a veure amb l'adequació entre la representació i la cosa, allò que diem imitació, sinó que consisteix en una aproximació a la realitat, a la mateixa vida orgànica.

18 J. MARAGALL, «Impresión de la Exposición Sunyer», OC II, p. 245.

19 Citat per P. DAIX, *op. cit.*, p. 129.

20 Wilhelm WORRINGER, *Abstracció i empatia*, a cura de J. F. Yvars, trad. d'Àngels Planella, Barcelona, Eds. 62, 1987, p. 45.

«Per a nosaltres el valor d'una línia o d'una forma consisteix en el valor de la vida que per a nosaltres és l'element que conté. Només manté la bellesa a través de la nostra sensació vital que li endossem de manera fosca». El naturalisme empàtic consisteix en la identificació inconscient d'elements, que a causa del seu caràcter orgànic —és a dir, de la seva coincidència estructural amb el nostre organisme— ens provoquen una fruïció. Aquest procés s'esdevé d'una manera inconscient, és a dir, fosca (no conceptual), i l'artista és el mag capaç de deixondir les connexions estructurals entre l'orgànic exterior en la naturalesa i l'orgànic interior en el jo que frueix, amb la qual cosa Worrringer s'uneix, amb Maragall, al gran riu que des de Schelling,²¹ Schopenhauer i Nietzsche havia donat aquesta funció a l'artista. Fou precisament Schopenhauer qui atribuï a l'artista la funció d'aixecar el vel de Maia.

Sunyer, diu Maragall, ha intentat aixecar aquest vel, mentre que hi ha molts artistes que no saben que hi havia un vel que s'havia d'aixecar.²² Però l'art de Sunyer és massa intel·lectual. Està mancat de la vida necessària, en el seu esforç d'abstracció, de simplificació, de supressió de tot allò que no és essencial. Li manca harmonia. L'intel·lectualisme noucentista mena l'art al desequilibri i per tant a la caricatura —cosa que, tanmateix, és un defecte molt català, tal com reconeix al final de l'article.

A la Naturalesa (amb majúscula en el text de Maragall) l'equilibri de l'esforç creador es compensa en l'obra creada. En canvi, l'artista, en la seva inseguretat, tempteja en un procés creatiu que a vegades dóna els resultats esperats i a vegades no. En aquest sentit l'obra de Sunyer seria un relatiu fracàs, perquè si bé s'hi endevina la voluntat de recerca, aquesta recerca s'atura en la corporeïtat de les coses. I és d'aquesta corporeïtat que parteix per fer-ne un esquema, un símbol, que no remet a cap mena de transcendència, sinó a un càlcul sobre estructures i volums. Com si hagués romàs a la cosa extensa cartesiana, que la ment humana pot estructurar, mesurar, calcular, racionalitzar mitjançant càlculs matemàtics.

Malgrat tot, Maragall es va aturar a *Pastoral* i en va fer un llarg comentari. I això vol dir alguna cosa. Evi-



Joaquim Sunyer. *Pastoral*. Quadre a l'oli (1,06 m per 1,52 m), pintat en 1910-1911.

21 Cf. Friederich SCHELLING, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Anthropos, Barcelona, 1988, § 614-618.

22 Folch i Torras en el seu article també esmentava aquest «aixecar el vel».

dentment, no que s'hagués convertit al noucentisme sinó, tot el contrari, que en aquell quadre hi havia descobert elements postromàntics que feien possible aquella ocasió per l'art que al principi d'aquest article dèiem que demanava. Quins eren aquests elements?

L'absència d'anècdota, o fins i tot de temàtica, que, si bé classifiquem dins del tòpic de la *joie de vivre* o de l'Arcàdia feliç, no podem incloure dins cap tema mitològic concret. Ni tampoc ens remet a la frivolitat d'altres obres de temàtica semblant possiblement perquè la dona que ocupa la part inferior central del quadre està sola i només contempla el cel des d'una mena de roquissar. Un tema recurrent de Maragall. I un símbol de la terra, de la naturalesa entesa com a unitat (cf. «Pirinenques», III).

L'estructura. Hi ha una estructura formal, de línies i de colors: quatre franges horitzontals que donen al quadre un aspecte molt equilibrat, una mena de quietud clàssica, una estructura pròpia de l'arquitectura renaixentista. Aquesta estructura, però, es correspon a un equilibri d'elements, representats per gammes de colors dominants. Celatge, gamma de grisos. Muntanya, gamma de vermellorsos i colors terra. Arbres, gamma de verds. Roquissar, gamma de grisos i blancs. Encara es pot distingir un tercer nivell estructural: aire (cel), terra (muntanya), regne vegetal (arbres) i regne animal (roquissar amb les ovelles i la dona). La dona, evidentment, és el centre d'aquesta estructura perquè el pintor ha disposat que en cada nivell es vagin repetint les mateixes formes, una mena d'onades que formen el perfil de la serra, el brancatge dels arbres i les cames de la dona mateixa. De manera que el cel es converteix en muntanya, la muntanya es converteix en arbres i els arbres es converteixen en dona. Així doncs, el quadre, que formalment tenia una disposició molt estàtica, esdevé un xuclador, un remolí enorme, que en una mena de crescendo vital té per centre aquesta dona que ho engoleix tot. És a dir, la dona esdevé l'essència del paisatge, el resum d'un tot. Escriu Maragall:

Y como sucede siempre que tenemos una sensación así fuerte de un paisaje, que sentimos enseguida la misteriosa afinidad de nuestra naturaleza con la de la tierra y empezamos a amarla con voluntad creadora, y quisiéramos que se hiciera cuerpo de mujer [...] He aquí la mujer en la *Pastoral*, de Sunyer: es la carne del Paisaje: es el paisaje que, animándose, se ha hecho carne [...] El esfuerzo creador que produjo las curvas de las montañas no puede detenerse hasta producir las curvas del cuerpo humano.²³

I ara ve la frase clau de tot allò que he anat exposant al llarg d'aquest article. «Aquella mujer no es una *arbitrariedad*, es una *fatalidad*» [*cursives nostres*]. Si s'ha escrit mai una frase més antinoucentista, jo la desconec. Un torpede a la línia de flotació de l'estètica orsiana, de la qual podem deduir que, tot i la seva aparent civilització, humanització i amabilitat, aquest paisatge, està governat per normes molt més primordials, les de la naturalesa on no s'esdevé l'arbitrari, sinó el necessari i ineludible, la fatalitat.

Fixem-nos que a Maragall li cal passar del sentit de la vista al sentit del tacte per explicar-nos el que ha vist a *Pastoral*. El sentit de la vista té un valor ordenador de l'experiència i en pintura és, evidentment, el sentit imprescindible. Però Maragall ens remet al tacte, que és un moment molt anterior en la història de l'esperit.²⁴ Un moment molt més ancestral lligat a la matèria. Com si perdéssim el sentit de les qualitats primàries de les coses i ens haguéssim de refiar de les secundàries. Com, si en una mena de

23 J. MARAGALL, «Impresión de la Exposición Sunyer», OC II, p. 246.

24 El tema del tacte referit a la pintura de Sunyer també procedeix de l'article de Folch i Torres. Maragall li canvia el sentit i l'apropa al que Eugenio TRÍAS havia de desenvolupar a *La Edad del Espíritu*, Barcelona, Destino, 2000.

viatge fàustic a les Mares, ens enfonséssim en la matèria i esdevinguéssim part d'ella i aquella divisió cartesiana entre cosa pensant i cosa extensa desaparegués. «El sentido del tacto transferido a los ojos, ver las montañas era tocarlas, el relieve del suelo se nos metía en el alma [...] Sentíamos dentro la caricia de sus líneas, la morbidez de sus masas», escriu Maragall —i amb la paraula *morbidez* està ja fent referència a la unitat profunda entre dona i paisatge. Aquest descens *ad inferos*, que ja havia fet el Comte Arnau per arribar a l'abadia de Sant Joan, és central per entendre els fonaments de l'estètica del poeta. Només a través d'un procés que ens enfonsa en la irracionalitat pròpia i que ens connecta amb l'Ànima de Món és possible una creació artística. Aquest procés, aquesta coincidència del conscient i l'inconscient, ens remet als paràgrafs que ja hem esmentat de l'obra de Schelling.

L'artista ha patit el mateix procés que el contemplador de la seva obra: «El artista fascinado por las líneas del paisaje verá brotar de su pincel, sin quererlo, las líneas del cuerpo de la mujer». D'aquesta manera, Maragall justifica que, tot i la voluntat noucentista, a Sunyer li hagi sortit una obra que només de forma aparent és noucentista, però que en el fons participa de la ideologia artística postromàntica.

El descobriment artístic actualitza un procés del qual l'artista ja no és plenament conscient. Allò gran de *Pastoral* és que s'ha imposat el ritme de la Creació, de la Naturalesa a l'arbitrarietat humana; és que el pintor, sense saber-ho, sense voler-ho ha continuat aquell ritme. «Él no veía cada cosa por sí, sino el ritmo de la Creación en todas ellas, para él un cuerpo humano, un árbol, una montaña, el mar eran en el fondo una misma cosa: la materia, en hervor de creación, hacía sentir la unidad de esta». Allò gran de *Pastoral* és que desvela el ritme únic de la Naturalesa, la profunda unitat de tot. I ens mostra encara més, ens mostra aquest procés creador: com la matèria en bull de Creació hi esdevé una forma i una altra en un procés inexorable. Fatalitat enfront d'arbitrarietat. La fatalitat és que la terra que ha generat una manera de ser, una llengua, una manera de veure el món encarni una manera de pintar, un art que les persones que han nascut i viscut en aquesta mateixa terra identifiquen com a propi. Pere Coromines, tot referint-se a *Visions i Cants*, ja va comentar que «en aquells tres homes, En Joan Garí, En Serrallonga i el Comte Arnau, hi ha el pòsit carnal de l'heterodòxia catalana».²⁵

La interpretació de Maragall té una càrrega eròtica molt més gran d'allò que segurament Sunyer, en la seva voluntat de classicisme mediterrani, pretenia donar-li al quadre. La dona, el paisatge, la terra encarnada, estirada mirant al cel, com Gea esperant a Urà, ens remet a un erotisme tel·lúric, elemental i primigeni, anterior a qualsevol altra cosa. La matèria bullint per ser creada, per ser ordenada pel Demiürg, en un sentit més grec i no tant judeo-cristià, abans de tenir qualsevol forma, és quelcom impen-sable. La matèria sense forma, com la forma pura, són pensaments que superen la capacitat de la raó humana i per tant són tasca de l'art.

Rebut el 19 de juliol de 2011
Acceptat el 21 d'agost de 2011

²⁵ Pere COROMINES, *Del meu comerç amb Joan Maragall* [1935], reproduït dins ID., *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1972, p. 1137-1176 (cit., p. 1145).