

ATA  
ECONOMICA

Fundacio fita ff



fita

evultura

fundacio fita ff.

## **FUNDACIÓ FITA**

### **PRESIDENT**

Domènec Fita i Molat

### **VICEPRESIDENT**

Àngela Rodeja i López

### **VICEPRESIDENT SEGON**

Enric Vilert i Butchosa

### **SECRETARI**

Josep Radresa i Fonts

### **VOCALS INSTITUCIONALS**

Miquel Sitjar,  
representant de la Generalitat de Catalunya.  
Maria Lluïsa Faxedas i Brujats,  
representant de l'Ajuntament de Girona.  
Roger Zamorano,  
representant de la Diputació de Girona.

### **VOCALS**

Francesc Compte i Alburnà  
Francesc Compte i Cervera  
Pere Franch i Frigolé  
Joaquim Jubert i Gruart  
Joaquim M. Puigvert i Solà  
Joaquim Rabaseda i Matas  
Esteve Vilanova i Vilà  
Joan Domènech i Moner  
Jordi Colomer i Corominas  
Sandra Casas

Fundació Fita

Hortes, 22 - 17001 Girona

Telèfon: 972 216 465

correu@fundaciofita.com

www.fundaciofita.com

## **CATÀLEG**

### **EDICIÓ**

Fundació Fita

### **COBERTA**

Fita

### **ESCRITS**

Domènec Fita

Josep M. Garrut

Daniel Giralt-Miracle

Cesáreo Rodríguez Aguilera

Alexandre Cirici

### **CORRECCIONS**

Dani Vivern

### **TRANSCRIPCIÓ**

Carme Ors

### **FOTOS**

Joaquim Puigvert

Ramon Vilà

Josep Oliveres

Jordi Soler

### **IMPRESSIÓ**

Palahí Arts Gràfiques

© de l'edició, Fundació Fita

© dels textos, els seus autors

Primera edició

ISBN: 978-84-612-3461-5

Dipòsit Legal: Gi-541-2008

## ESCULTURA

L'escultura és, en aparença, una pràctica artística molt complexa, perquè es treballa la matèria: atès que té un cos, demana atenció a tot el volt de la figura. Si ho comparem amb el dibuix o amb la pintura, que són un sol pla, aquestes arts podrien semblar més simples, però, en veritat, diria que el volum és la primera de les experiències. El tacte i la pràctica d'entendre el volum en la seva realitat fa més fàcil identificar-se amb l'escultura a l'hora de representar un cos en l'espai: traduir un volum de la realitat a un pla requereix transformar-lo mentalment i, per tant, és un pas cap a l'abstracció, cap a la transformació. Per aquest motiu, quan jo era infant trobava fàcil de fer uns cavalls o una persona en plastilina, perquè el cap és una bola, el cos un cilindre i uns botifarrons fan els braços i les cames. I si la figura està dreta o asseguda, amb un braç així o aixà, és ben fàcil que en dibuix o en pintura l'exercici es faci més complex.

Tanmateix, el fet de conviure amb una cultura en què la representació es fa per mitjà del pla permet que s'adquireixi aviat la capacitat de transformació necessària per passar del volum a la dimensió plana, entenent-ho com a normalitat. Però cal reflexionar sobre el fet que passar d'una posició a l'altra comporta un canvi important. Segur que hi ha estudiosos que han treballat aquest fet. En faig menció perquè m'era més fàcil entendre la representació de la realitat volu-

mètrica d'aquesta manera. En la nostra civilització, els mitjans culturals ens poden, però, per a mi, el valor de realitat, el viscut o el que s'està vivint ha estat sempre, plàsticament, el medi de més atenció. Per aquest motiu no puc deslligar la meva vida de la meva afició artística.

Vaig néixer a l'Hospital de Santa Caterina Girona, i si bé de seguida vaig passar a dependre de la Diputació, em van enviar a dida a Santa Pau, al Pujolàs. El didot Rafel Llach i la dida Núria Ventulà em tingueren fins als cinc anys en un ambient camperol. Després vaig retornar a l'administració de l'Hospici, que –en aquell moment sota el govern de la Generalitat Republicana–, s'anomenava Casa d'Assistència i Ensenyament, i tenia el sistema Montessori com a experiència pedagògica avançada. D'aquell moment és el record d'una visita del President Macià al Centre, quan vaig ser escollit per fer-li unes figuretes de plastilina: com a compensació en vaig rebre un petó, i d'això en queda constància. En les figures s'hi veuen representats uns cavalls i una berenada, representacions prou viscudes per mi. Segur que aquesta traça era una habilitat personal que l'escola va conduir i estimular. Per tant, pel que fa a aquestes obres, sort en tinc de tenir un record gràfic que ho constata, una fotografia on estem l'Enric Homet i jo fent figures de plastilina l'any 1932. El fet figura en els annals de la Generalitat Republicana a les comarques gironines de 1933.



Em sembla molt interessant el fet que, mentre som infants, el pla comença essent un joc, un gargotejar, un fer formes corbes i ratllats en un sentit o un altre, i en aquest inici s'hi troba la llibertat: de mica en mica es van controlant línies i colors, i el pla es converteix en el mitjà normal d'ús. La cultura del pla és plena, tant pel que fa a les lletres com als dibuixos, i aquesta interrelació no ens abandona mai. La nostra imaginació va desenvolupant les diferents etapes fins arribar a capir que volem entrar en la realitat tridimensional, i és aleshores quan cal una atenció i una educació de la percepció visual. El *quid* està a saber plasmar en dues dimensions el que es mira de la realitat, i aquesta és una tasca llarga i que demana una atenció especial, fins a dominar els cànons acadèmics de tot el que ens envolta.

Però al procés dels anys d'infantesa li seguien els anys de la guerra. Recordo que en aquell moment el que feia eren escultures de milicians, que és el que vivíem en el dia a dia, de manera que vaig canviar les representacions de la pagesia per la representació de la guerra. Aquest fet, vist des de lluny, ajuda a entendre que el viure en present, ja en aquesta primerenca etapa de la vida, té interès: veiem com vida i realitat s'aparellen amb facilitat.

Durant el temps de la guerra vam tenir les Srtes. Anita Figa i Estrach com a professores, en escoles mixtes de nois i noies. També vaig anar a l'escola dels maristes de Girona, que aleshores es deia escola Durruti, i en aquell temps les meves traces artístiques es van cuidar i alimentar força. Mai no m'he sentit contrariat en aquesta afició, ans al contrari. I no parlo solament dels mestres. Els companys també sabien que em tenien disponible per a tot el que aquesta disposició pogués oferir. Així, com ja he dit, les representacions escultòriques que vaig fer en aquell temps foren les gestes bèl·liques.

Després de la guerra va retornar una forta disciplina, tant civil com religiosa. Així doncs, les meves obres d'aquesta època són figuretes, religioses i retrats, i alguna o altra còpia escadussera. Tanmateix, l'escultura, com el dibuix i la pintura, seguia una evolució sota la influència del medi escolar.

Al Sr. Carrera, el meu primer mestre, li van encarregar uns relleus per al pont de Sarrià de Ter, i ell els realitzà a l'Hospici (la Casa de la Misericòrdia). Això es convertí en un estímul per a mi, i el fet de seguir tot el procés em féu entendre la dedicació a l'art. Jo no entenia la magnitud política, però, tot i que la vaig viure en pròpia carn, com tots els d'aquell temps. El taller del Sr. Carrera també va ser taller per a mi, ja que el vaig freqüentar sovint mentre va durar el modelat dels relleus. Un cop acabada la seva feina, el taller provisional es convertí en un lloc on podia disposar de fang i d'espai per guardar la meva feina amb figures de fang.

De tota manera, encara no entenc com en una casa com l'Hospici, on la disciplina tenia brots molt durs, jo en pogués quedar al marge i tenir tots aquests privilegis per seguir una afició que sempre m'han estimulat.

Segons l'ordre de la casa, primer hi havia els lactants, fins als cinc anys. Després venien els pàrvuls, de 5 a 8 anys; seguidament els nois de 8 a 14; i finalment, de 14 a 20 o més, venien els oficis. Doncs bé, aquell que entrava a oficis tenia el dibuix com a complement de formació. En el meu cas, i gràcies a la meva afició, vaig poder entrar a la classe de dibuix abans dels 14 anys, el 1940, i per a mi això fou molt important, perquè omplia les meves il·lusions d'aprendre i exercir el que estimava. Per altra banda, això va permetre també que aquella classe fos el lloc on treballàvem tots aquells que hi teníem més afició, i hi dedicàvem moltes estones, fent les nostres obres en un clima d'estímul mutu. Recordo, d'aquell temps, haver fet una pintura d'un escolà. Això era conseqüència del fet que, en acabar la guerra, jo vaig ser escolà, primer de Mn. Miquel Mota –segurament qui em va batejar– i després de Mn. Josep Dausà i Mn. Ferran Forns. Pel fet de poder usar de la sotana i el roquet vaig pintar un escolà vestit amb sotana vermella i roquet blanc, assegut en una cadira. El company es deia Benet. Dic això perquè, per a mi, era tan important la pintura com l'escultura, i destacaria, a més, que el dibuix sempre m'ha acompanyat. D'aquest temps, però, no en guardo obres: una fotografia n'és el record.

La classe del Sr. Carrera es convertí en el refugi de la nostra afició els dies de festa, i tots els moments de què disposàvem el petit grupet: érem feliços fent pintures, dibuixos o escultures. Aquest espai es convertí en un lloc d'atracció per a nosaltres: la pau i el treball s'hi unien.

De vegades he pensat en quines coses he pogut conservar dels meus mestres, i del Sr. Carrera en puc recordar la més important: que al llarg de la meua vida he sentit estima per fer una obra per a un lloc, per a una funció; qualsevol cosa... per petita que fos. Però una altra fou també l'interès pels retrats, de tal manera que la representació del rostre ha estat un bon exponent de la meua trajectòria. El Sr. Carrera és el mestre que em donà il·lusió artística i estima familiar. Així, el meu cau fou la classe del Sr. Carrera. Tot i que tenia un altre catau: en dèiem les golfes, i era la part més alta de la casa; hi vaig fer figures de fang i hi vaig passar fred, però era feliç de tenir un lloc per a mi sol.

De 1943 a 1945, la meua vida s'orientà envers l'art, i les diferents administracions així ho van entendre: per a una millor formació, van traçar un pla per fer-me entrar, primer, a l'Escola d'Arts i Oficis d'Olot. El meu temps allà es teixia, als matins, a la biblioteca, amb les bibliotecàries la Srta. Antònia Freixa, i després la Dolors Oliveres, que procuraven millorar la meua formació cultural, i a les tardes al taller del Sr. Martí Casadevall tenia cura de la meua formació escultòrica i tècnica. Als vespres, a l'Escola d'Arts i Oficis seguia una disciplina més convencional. El pas a Olot va significar ja un clima que m'embolcallava de manera ben plena: el paisatge, els amics... notava que tot tendia a un fi. Els museus –tant de Girona com d'Olot– foren espais que van fer familiars per a mi una munió d'obres de dibuix, pintura i escultura. Igualment, el fet de poder consultar els llibres d'art de la biblioteca municipal em va ajudar molt. Dic això perquè, si bé la realitat ha estat sempre el motor de la meua obra, l'obra ja feta n'és la lliçó patent i entenedora, amb una dicció emotiva que passa pel sedàs d'una sensibilitat artística. Així es van descobrir les característiques estètiques dels seus autors. Aquesta

atracció de l'obra ja feta, com de la que feien els companys, era un estímul que m'ha ajudat. Però, de sempre, he procurat que la realitat viscuda fos més decisiva; és un motor més complex, tant pel que fa al rostre com a la figura, el paisatge o el tema urbà, amb tots els matisos de llum, color i formes en què es presentaven. La realitat de les pròpies vivències és sempre més enigmàtica i confusa que una obra ja realitzada, que et mostra les solucions. Aquest doble joc de produir una obra encara és digne d'atenció en el meu treball, tot i que la temptació més fàcil sigui captar d'una obra ja realitzada. Al meu entendre, cal evitar la seva influència.

He d'esmentar que si bé a Olot estava, en escultura, sota el mestratge del Sr. Casadevall, el dibuix, la perspectiva i la pintura provenien de l'entorn: tot aquell ambient invitava a pintar. A causa dels seus paisatges, amb els rius, els boscos i les cases d'Olot, joves i grans sortíem a pintar per diferents paratges. De pintures no en tinc cap, però recordo haver-ne fet per diferents indrets. Solament vull constatar que, de sempre, tant la pintura com l'escultura eren pràctiques usuals per a mi, i la que més, el dibuix.

Durant el curs 1945-46 vaig fer un curs d'escultura a l'Escola Municipal de Girona, a la secció d'escultura del Sr. Carrera, i allà vaig fer alguna peça com a preparació abans d'anar a Barcelona, com el retrat del Sr. Carrera i alguna còpia de relleus romans.

A la ciutat comtal vaig ingressar a l'Escola Superior de Belles Arts de St. Jordi a la tardor de 1946. A Barcelona tot és més gran, hi ha més persones, i allà tot tenia un aire més oficial. Però de seguida van venir les relacions amb els companys de curs. L'escola era l'antiga seu del Bolsín del carrer Avinyó, i jo vaig anar a viure a una pensió del carrer St. Honorat núm. 3, al costat de la Generalitat, que en aquell temps era la Diputació. D'aquesta pensió no me'n vaig moure. Des de bon començament hi vaig estar amb l'amic Ramon M. Carrera, fill del meu mestre, i també va venir en Leonci Quera, que, per culpa de la seva tuberculosi, venia com podia, i jo li procurava fer d'enllaç perquè pogués anar seguint el curs. Així foren els primers mesos.



A l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona vaig fer seguir la pintura i l'escultura al mateix temps, però això no era gaire usual, perquè semblava que havies de ser o pintor o escultor. Diria que a mi em plaïa més estar entre els pintors, perquè eren més alegres. Els escultors respiraven més seriositat.

Durant el curs preparatori fèiem pintura i escultura. Sobretot havíem de fer algunes còpies d'un model de guix, o fer el relleu d'alguna escultura de volum. També recordo que vaig fer el retrat del professor, el Sr. Llucià Oslé, primer en fang i en guix, i després en pedra arenosa, a la classe de talla de l'altre germà Oslé. Tots dos eren escultors. Els diferents cursos d'escultura seguien amb una formació acadèmica i amb modelat del natural, donat pel Sr. Marés, que a més de professor era el director de l'escola. Ell ens feia projectar una obra per a un espai públic, i en l'exercici havíem de presentar el projecte i explicar-lo, i després n'havíem de rebre la crítica, defensar-lo i criticar els altres projectes dels companys. Eren classes molt vives, on posàvem gran atenció i passió. Fins i tot es va muntar una exposició per Sant Jordi a la mateixa escola.

El fet de trobar-se entre companys amb una mateixa afició crea un caldo de cultiu que fa créixer un clima favorable. Això era el que ens passava a l'Escola de Belles Arts, i si bé l'etapa de formació és important, més ho és sortir-ne i enfrontar-se amb una realitat més personal i una iniciativa més obligada, sense aquella inèrcia que va empenyent. No és així quan s'està sol, quan hom s'ha de fer autosuficient: sovint no se sap ni el com ni el perquè de la pròpia obra, i creix la incertesa i la buidor del que hom és i té per donar. És en aquesta posició que es van fent passos, quan hom sap que es vol deslliurar de l'aprenentatge acadèmic, que sembla atenallar-lo, per acabar-se'n alliberant.

Cal esmentar que el març de 1948 els companys de l'escola Romà Vallès, Joan Lleó, Francesc Carulla, Fita i Albert Garcia –posats per ordre d'edat, si no m'erro– vam formar el grup Flamma. En aquesta etapa, la pintura mural tingué una empenta molt forta en les nostres

il·lusions. Per tant, la pintura i tots els complements d'un cert espai que calia projectar i dirigir significaven tot un nou ordre que es va truncar, per a mi, amb la caiguda que vaig patir mentre pintava el baptisteri de l'església de Betlem. Tanmateix, el grup Flamma representa un moment molt important de la meua etapa escolar i postescolar, fins el 1957 (em sembla, a tot estirar seria fins el 1958: en resum vindrien a ser uns deu anys).

Cal, però, agermanar el capítol d'escultura dins la meua tasca artística amb altres pràctiques com la pintura mural, la de cavallet o el dibuix i el gravat, perquè les meves obres comportaven participar d'oficis diversos, de manera que sempre m'he mogut i m'he enriquit de molts professionals que m'han ensenyat.

Amb tot això, crec que he situat una etapa de la meua formació i, després, amb els comentaris de les diferents obres anirem entenent diferents moments i finalitats.

En escultura, com també en altres formes d'expressió, els resultats més satisfactoris es donen preparant bé l'obra, primer amb dibuixos i després amb maquetes i proves de materials. En sortir de l'Escola, sota una forta disciplina acadèmica, hom sentia la necessitat de canvi, però sense saber per on tirar, com si hagués de ser el mateix plantejament de l'obra el que acabés produint la transformació. Sens dubte, la solució no és fàcil, però al final acabes quedant amb la via lliure per tal de fer el què i el com. I així ha sigut fins als 80 anys!

A l'inici dels anys 60 precisament sentia el desig que les persones que estimaven l'art es poguessin produir ells mateixos les obres, per tal de disfrutar-les en els seus àmbits familiars com jo ho feia en el meu, obres en què descobria la senzillesa i els mitjans econòmics reduïts. En la ceràmica, per exemple, el fet de treure partit del colatge quan s'arrencava el craquelat, o del fang que servia de tapa de la porta del forn, o encara de l'arrugat del paper i tantes altres coses, estava a l'abast de qualsevol. És cert, però, que calia estimar i entendre això, però jo estava disposat a fer-ho entendre, que les persones valoressin el que podien ser troballes seves, i foren moltes les

obres que se m'acudien per encomanar als altres el meu sentit pedagògic.

Així, si bé en aquell temps tenia una disposició afí a l'obra de temàtica religiosa, les meves inquietuds plàstiques cercaven noves expressions, que sortien a brots amb un sentit més lliure i personal: més pobres, més abstractes, i més arrelades al meu país, a una poesia propera a Espriu, un art d'evocació catalana. La terra llaurada era ja un relleu: un marge amb els xaragalls o un clau vell torçat em deien coses que volia comunicar, i em semblava que l'obra ja estava feta. M'emocionava per un teixit de canyes, o per tantes coses simples que em semblaven de lectura ancestral. Aquest món petit i desvalorat prenia una dimensió molt potent: un filferro torçat, una petjada, uns plecs o una empremta eren per a mi obres que ja existien en la seva realitat, i calia fer una peanya per dignificar-les. L'agost de 1969 vaig anar a viure a Montjuïc, i aquí també l'entorn em proporcionava un pot aixafat, uns papers rebregats, una pedra o un terra amb una textura nova que vaig reverenciar. La nova casa es convertí en un lloc on integrar-hi obres, blocs de ciment i altres incorporacions de diferents menes: coses que romanien de la casa vella, calçats, un jec del veí... També hi vaig incorporar, al mur d'entrada, uns ferros de l'antic Hospici, i vaig intervenir pertot arreu on em va semblar, en les caixes de persiana, en les xemeneies, en grafismes en les parets exteriors, etc. Igualment, el fet d'anar a la foneria, per exemple, em proporcionava idees i models, de la mateixa manera que anar a qualsevol altre taller em fornía d'elements que s'han convertit en obres meves.

Respecte de la temàtica religiosa, si bé l'art que es destina a l'Església té uns certs condicionants, això no treu que hom intenti una obra de testimoni d'un temps que és el nostre. S'entén que això plau, també, tant als feligresos com a la clerecia. L'esperit religiós porta implícit el fet que coses que tenen una aparença negativa es converteixen en positiva, i el mateix passa en art: un tall, un aixafament, una destrossa, es converteixen en elements positius. En això, jo hi poso una atenció especial, perquè és un aspecte important per a la creativitat.

Les matèries condicionen i obliguen. No és el mateix el fang o el guix per passar en bronze, la fusta o la pedra o bé altres materials nous com el poliuretà, una matèria expansiva que trenca el motlle si no el tens prou collat, o el deixes perquè l'atzar hi doni l'aportació. Al dir això faig referència a les figures femenines fetes en poliuretà on es produïa l'esbarlament, vomitant la matèria en formes sorprenents i admirables. Això també té sentit en la fase on el ferro o el bronze o l'alumini fos està en un punt de refredament i el seu comportament és irregular, o sigui, aprofitar el seu defecte com a qualitat, cosa que escultòricament he fet servir.

La temptació de fer intervencions en obres històriques, o fins i tot en d'altres de meves, m'ha portat a treballar amb obres que tenia a l'abast, peces paleocristianes o gòtiques, amb tota la cura que això requereix. Així, pensava que en escultura és de molt interès fer servir una obra com a base per fer-hi intervencions xocants, pròpies d'un altre temps (circuitos impresos, làmpades de televisió, etc.). Es tracta de buscar el xoc entre dues cultures distants, que tenen lectures totalment diferents. La cultura judeo-cristiana presenta unes icones que, en un temps, ens eren molt familiars, però que desapareixen ràpidament del nostre món, si bé la seva permanència es dona a partir de les lectures cultes. En moltes d'aquestes peces, el valor de rebava o la fallada de la fosa, per exemple, els potencio com a qualitat.

En escultura, aquest sentit de pobresa, de sentir afecte per la insignificança, porta a valorar les deixalles, matèries diverses que mostren relleus d'una empatia afí, i és un gran goig trobar-les per sorpresa, en el lloc més inversemblant. La realitat del viure em condueix a aquesta mirada vers l'insignificant, i em fa sentir envoltat de móns que es descobreixen d'una manera impensable, a la cuina o en llocs diversos, d'un o d'altri. Els conceptes dels temps escolars han anat canviant al llarg de la vida, i encara hi pot haver nous horitzons. La meta és indefinida, i feliç la incertesa del nostre moment històric, ja que hi trobem la llibertat i la profunditat del nostre ésser.



Al marge de les obres d'encàrrec, amb un tema determinat per integrar-les a un lloc, sempre he tingut la il·lusió d'entrar en allò impensable, de cercar noves formes. És així com l'atzar –amb més o menys control– m'ha ofert solucions que no he deixat d'escodrinyar i, aprofundint-hi encara més, la qüestió és que em trobo obres ja existents abandonades en llocs com tallers o indústries, i solament cal rescatar-les i dignificar-les. Algunes d'aquestes obres pertanyen a la col·lecció de la Fundació, però moltes romanen in situ, i solament en guardo una fotografia com a record.

L'escultura també requereix més espai, si es vol fer d'una mida que sigui convenient. Això, per a mi, és un esforç, és un volum que em depassa. Així, no tot el que ha començat essent un somni s'ha realitzat, però estic content de tenir una disposició de servei en la meua entrega artística –que em sembla plausible– i per això m'he esforçat perquè tingui el nivell i l'anhel que hi he posat.

Dono gràcies a les persones o entitats que m'han fet la confiança d'encarregar-me les obres, als arquitectes i a la gent de tants oficis que m'han ofert la seva experiència i ajuda, que al llarg dels anys ha estat molta, i sempre he estat ben disposat a rebre-la. Si bé he rebut molt, tant pel que fa als aspectes tècnics com als humans, creatius o, en resum, de vida, he de dir que també he estat disposat a donar en la meua tasca pedagògica al llarg de la meua vida.

He fet tota la meua activitat artística amb ganes de donar, de complir, de servir el que toca a cada moment, amb goig o esforç, però sempre amb la lluita que la vida m'ha ensenyat que cal mantenir si vols assolir el que et proposes.

Aquesta trama m'ha conduït a una gràfica –reconec– complexa, i més si agafem tot el conjunt de la meua activitat artística.

Pel fet d'haver d'analitzar cadascun dels setze apartats en què s'engloba la meua obra, m'he simplificat la tasca, i no seré jo qui faci la valoració dels apartats on s'han classificat les diferents disciplines on m'he exercitat. Per a mi, ha estat el mateix fer un dibuix que un vitrall, una ceràmica o una obra mixta; el valor del color i de la forma es necessiten i, en aquest sentit, reconec que haver treballat diferents aspectes de la pràctica artística m'ha donat avantatge a l'hora d'enfrontar obres on conflueixen diferents disciplines. I és que, en la realitat, encara que es conreï especialment una d'aquestes disciplines, és millor tenir una certa comprensió de totes elles per tal d'afavorir-la. Tinc la sensació que, en conjunt, he aconseguit tenir un sentit més ple de llibertat en iniciar una obra i plantejar-la sense prejudicis de cap mena, perquè la meua finalitat principal ha estat donar i servir. He actuat per això, i de ben segur que en tot el ventall treballat es podria veure aquesta versatilitat, i la disposició en favor que l'obra surti amb unes grans ales per volar, i amb ella també les persones que ho puguin haver seguit.

Com es pot suposar, per tal de no fer un llibre massa carregós amb tots els canvis i aportacions diferents en escultura, he procurat simplificar i reduir el nombre de peces, si bé n'han quedat fora unes quantes que potser alguns trobarien d'interès. La finalitat d'aquest llibre, però, és donar a conèixer la meua obra escultòrica i fer-li de suport. Espero que assoleixi aquesta funció.

Domènec Fita  
2007

# SCULPTURE

Sculpture appears to be a very complex artistic practice, because the material is worked: given that it has a body, attention to the entire outline of the figure is required. If we compare it to drawing or painting, which are on a single plane, these arts might seem simpler, whereas in truth I would say that volume is the first experience. Touch and the practice of understanding volume as it really is makes it easier to identify oneself with sculpture when representing a body in space: translating a volume from reality to a plane requires its mental transformation and, therefore, it is a step towards abstraction, towards transformation. For this reason, when I was a child I found it easy to fashion horses or a person from Plasticine, because the head is a ball, the body a cylinder and the arms and legs sausages. And if the figure is standing or sitting, with an arm like this or like that, in drawing or painting the exercise can quite easily become more complex. However, the fact of coexisting with a culture in which representation is done by way of the plane allows it to quickly acquire the necessary capacity for transformation, to go from volume to the flat dimension, this being understood as normal. Yet we have to reflect on the fact that going from one position to another brings with it an important change. There must be scholars who have studied this fact. I mention it because it was easier for me to understand the representation of volumetric reality in this way.

In our civilization, cultural mediums are more important, while for me, the value of reality—that experienced or that which is being experienced—has always been, artistically speaking, the most attentive medium. For this reason I cannot dissociate my life from my love of art.

I was born in Santa Caterina Hospital in Girona, and although I was immediately put into the care of the Diputació, they sent me to a wet nurse in Santa Pau, to Pujolàs. Rafel Llach and Núria Ventulà looked after me till the age of five in rural surroundings. I then returned to the care of the Hospice, which—at the time run by the Republican Generalitat—was called the Casa d'Assistència i Ensenyament, and was using the Montessori system as an advanced pedagogical experience. From that time comes the memory of a visit by President Macià to the centre, when I was chosen to make some Plasticine figures for him: my reward was a kiss from him, and it is on record. The figures included some horses and a picnic, representations quite familiar to me. This ability was almost certainly a personal skill that the school guided and encouraged. Therefore, with regard to these works, I am lucky to have a graphic record of it, a photograph of Enric Homet and me making Plasticine figures in 1932. The fact figures in the annals of the Republican Generalitat in the counties of Girona in 1933.

I find it very interesting that, while we are children, the plane begins as a game, a doodle,

making curved, lined shapes going one way or another, and in these beginnings lies freedom: gradually lines and colours are brought under control, and the plane becomes the normal medium of use. The culture of the plane is full, both with regard to writing and drawing, and this interrelation never leaves us. Our imagination develops the different stages until it realises that we wish to enter three-dimensional reality, and it is then when attention and an education in visual perception are necessary. The important thing is knowing how to capture in two dimensions what we see of reality, and this is a long task demanding special attention, until one masters the academic canons of all that surrounds us.

But my childhood years were followed by the years of war. I remember that I was then doing sculptures of militiamen, which is what we were experiencing on a daily basis, so I changed the representations of country people for those of war. This fact, seen in hindsight, helps us understand that living in the present, even at this early stage of life, is interesting: we see how life and reality easily go hand in hand.

During the war we had Misses Anita Figa and Estrach as teachers, in mixed-sex schools for boys and girls. I also went to the Maristas' School in Girona, called at the time the Durruti School, and in that time my artistic skills were carefully honed. I have never felt upset in this pursuit, quite the opposite. And I'm not just talking about the teachers. My classmates also knew that I was available for them to offer whatever I could. Thus, as I have said, the sculptural representations that I did in those days were wartime feats.

After the war harsh discipline returned, both civil and religious. Thus, my works from that period were figurines, religious works and portraits, and the odd copy from time to time. Moreover, my sculpture, like my drawing and painting, developed under the influence of the school atmosphere.

Sr. Carrera, my first teacher, was commissioned with some reliefs for the bridge at Sarrià de Ter, and he did them at the Hospice (La Casa

de la Misericòrdia). This became a stimulus for me, and following the whole process made me understand what devotion to art was. I did not understand its political magnitude, however, although I did experience it first hand, as everyone did in those days. Sr. Carrera's workshop was also a workshop for me, as I went there a lot while the modelling of the reliefs was being done. Once his work was finished, the workshop became a place where I had clay available and room in which to keep my work with clay figures.

However, to this day I do not understand how in a place like the Hospice, where discipline was at times very harsh, I was able to remain untouched by it and have all these privileges to pursue a hobby that has always stimulated me.

The order of the place was, first, the children on milk diets, up to the age of five. Then came the infants, from 5 to 8; then the boys from 8 to 14; and finally, from 14 to 20 or more, the trades. So, for all those entering a trade, drawing was an educational extra. In my case, because I was good at it, I was able to join the drawing class before the age of 14, and for me that was very important, because it boosted my hopes of learning and doing what I loved. Furthermore, this also meant that the class was the place where all those of us who were keenest worked, and we spent a lot of time there, working in an atmosphere of mutual stimulation. I remember, from those days, doing some pictures of a choirboy. This was due to the fact that, when the war finished, I was a choirboy, first of Monsignor Miquel Mota—almost certainly the person who baptised me—and then of Monsignor Josep Dausà and Monsignor Ferran Forns. As I had use of the cassock and surplice, I painted a choirboy dressed in a red cassock and a white surplice, sitting on a chair. The boy was called Benet. I say this because, for me, painting was as important as sculpture, and I would also point out that drawing has always been part of me. I have kept no works, however, from those days: a photograph is the only record.



Sr. Carrera's classroom became the refuge for our activity on holidays and in every free moment the small group had; we were happy doing paintings, drawings or sculptures. This space became a place of attraction for us: there, peace and work were as one.

At times I have thought about what things I have managed to keep from my teachers, and from Sr. Carrera I can recall the most important thing: that throughout my life I have loved doing a work for a place, for a function; anything, no matter how small. But another was also the interest in portraits, so that the representation of the face has been prominent in my career. Sr. Carrera was the teacher who gave me artistic satisfaction and family warmth. Thus, my den was Sr. Carrera's classroom. I did, however, have another hideout. We called it the loft, and it was right at the top of the house; there I made figures from clay and was cold, but I was happy to have a place all to myself.

From 1940 to 1943, my life drifted towards art, and the various authorities understood it that way: to get a better education, they drew up a plan to get me in, first, to the Escola d'Arts i Oficis in Olot. My time there was divided between the library, in the mornings, with librarians Srta. Antònia Freixa, and then Dolors Oliveres, who tried to improve my cultural education, and the workshop of Sr. Martí Casadevall, in the afternoons, who dealt with my sculptural and technical training. In the evenings, at the Escola d'Arts i Oficis I followed a more conventional discipline. The change to Olot meant an atmosphere that fully enveloped me: the landscape, my friends...I noticed that everything had purpose. The museums in Girona and Olot were places that made me familiar with a host of drawings, paintings and sculptures. Likewise, being able to consult the books on art in the municipal library helped me a lot. I say this because, although reality has always been the driving force behind my work, the finished work is its obvious and understandable lesson, with an emotional diction strained by an artistic sensibility. This way the aesthetic characteristics of their makers are revealed. This

attraction for the finished work, like that which my classmates were doing, was a stimulus that has helped me. But I have always tried to make experienced reality more decisive; it is a more complex driving force, with regard to both the face and the figure, the landscape or the urban subject, with all the nuances of light, colour and shapes they appear in. The reality of one's own experiences is always more enigmatic and confused than a finished work, which shows you the solutions. This double game of producing a work is still deserving of attention in my work, although the easier temptation is taking from a finished work. As I see it, one has to avoid its influence.

I must point out that in Olot, while Sr. Casadevall was my sculpture teacher, I learnt drawing, perspective and painting from the surroundings: the whole atmosphere begged one to paint. Because of its landscapes, with the rivers, the forests and the houses of Olot, young and old went out to paint in various beauty spots. I do not have any of the paintings, but I remember doing them in different places. I would just like to say that painting and sculpture were always habitual pursuits for me—and drawing, which I liked the most.

During the 1945-46 school year I did a sculpture course at the Escola Municipal de Girona, in Sr. Carrera's sculpture section, and there I did some pieces as preparation before going to Barcelona, like the portrait of Sr. Carrera and a copy of Roman reliefs.

In Barcelona I started at the Escola Superior de Belles Arts de St. Jordi in the autumn of 1946. Everything was bigger in Barcelona, there were more people, and everything there had a more official air. But I soon made friends with my new classmates. The school had once been the home of the small stock exchange in Carrer Avinyó, and I went to live at a guesthouse at number 3, Carrer Sant Honorat, next to the Generalitat, which in those days was the Diputació. I never moved from that guesthouse. Right from the start I was there with my friend Ramon M. Carrera, the son of my teacher, and also Leonci Quera, who, due to his tuberculosis,

attended whenever he could. I attempted to act as a liaison for him so that he could keep up with the course. That's how things were in the first few months.

At the Escola de Belles Arts in Barcelona I studied painting and sculpture together, but this was not all that usual, because it seemed that you had to be either a painter or a sculptor. I would say that I preferred being with the painters, because they were more cheerful. The sculptors were more serious.

During the preparatory course we did painting and sculpture. Above all we had to do some copies of a plaster model, or do the relief of a volume sculpture. I also remember that I did the portrait of the teacher, Sr. Lluçà Oslé, first in clay and plaster, and then in sandstone, in the carving class of the other Oslé brother. They were both sculptors. The various sculpture courses continued with academic training and modelling from life, given by Sr. Marés, who besides being a teacher was the school's director. He made us plan a work for a public place, and in the exercise we had to present the project and explain it, and then we had to listen to criticism of it, defend it and criticise the other students' projects. They were very lively classes in which we invested a lot of attention and passion. An exhibition for Sant Jordi was even put on at the school.

Being among friends with the same tastes creates a favourable environment that encourages the right atmosphere. This is what happened to us at the Escola de Belles Arts, and although the training period is important, even more so is leaving it and facing up to a more personal reality and a more obligatory initiative, without the inertia that pushes you along. This is not the case when you are alone, when you have to be self-sufficient: often you do not even know the whys or the wherefores of your own work, and the uncertainty and the emptiness of what you are and have to give grows. It is in this position that you take steps, when you know that you want to free yourself of academic teaching, which seems to hold you in its grip, to eventually release yourself from it.

I ought to mention that in March 1948 I and my student friends Romà Vallés, Joan Lleó, Francesc Carulla and Albert García—placed in order of age, if I remember rightly—formed the Flamma group. In that period, mural painting was something we really wanted to do. Therefore, the painting and all the complements of a certain place that had to be planned and directed meant a new order of things that for me came to a halt with the fall I suffered while painting the baptistery of the Bethlehem Church. However, the Flamma group represented a very important time in my school and post-school period, until 1957 (I think, at the most it would be until 1958: in short it must have been ten years or so).

It is necessary, however, to group the part sculpture played in my artistic work together with other practices like mural painting, easel painting or drawing and etching, because my works entailed using diverse skills, and as a result I have always been motivated and enriched by the many professionals that have taught me.

With all that, I feel that I have set out the background to the period covering my training. Later, with the commentaries on the various works, we shall understand different moments and aims.

In sculpture, as in other forms of expression, the most satisfactory results are achieved by preparing the work well, first with sketches and then with models and trials of materials. When I left art school, weighed down by a heavy academic discipline, I felt the need for change, but without knowing which way to go, as if it had to be the very consideration of the work that eventually produced the transformation. Without doubt, the answer is not easy, but eventually you end up seeing your way clear to do the 'what' and the 'how'. And this is how it has been up to the age of 80!

At the beginning of the 1960s I indeed felt the desire for the people who loved art to be able to produce the works themselves, in order to enjoy them in their family circles as I did in mine, works in which I discovered simplicity

and limited financial means. In ceramics, for example, taking full advantage of the casting when the craquelé was removed, or the clay used to seal the kiln door with, or even the creases in the paper and so many other things, was within everyone's reach. It is true though, that you had to love and understand this, but I was prepared to make it understood, for people to value what could be their discoveries, and I came up with many works in order to pass on my pedagogic outlook to others.

Thus, although in those days I was well disposed to works on a religious theme, my artistic interests were seeking out new forms of expression, which sprang up with a freer and more personal meaning: poorer, more abstract, and more deeply rooted in my country, in a poetry close to Espriu, an art of Catalan evocation. The land under the plough was already a relief: a strip of land with the drainage channels or an old crooked nail said things to me that I wanted to pass on, and it seemed that the work was already done. I was moved by a tangle of reeds, or by so many simple things that seemed age-old to me. This small devalued world took on a very powerful dimension: bent wire, a footprint, some folds or a print were for me works that already existed, and it was necessary to make a plinth to dignify them. In August 1969 I went to live in the Montjuïc area, and here as well the surroundings provided me with a flattened pot, crumpled up papers, a stone or a floor with a new texture that I revered. The new house became a place in which to integrate works, concrete blocks and other incorporations of different sorts: things left over from the old house, shoes, a neighbour's bed. There I also incorporated some pieces of iron from the old Hospice into the front wall, and I did things everywhere I thought fit, on the blind casings, on the fireplaces, in drawings on the outside walls, and so on. Likewise, going to the foundry, for example, gave me ideas and models, just as going to any other workshop furnished me with elements that have become works of mine.

With regard to religious subjects, although art destined for the Church has certain determi-

nants, this does mean one should not attempt a testimonial work to our times. It is also understandable that this pleases both the congregation and the clergy. The religious spirit implies the fact that things with a negative appearance become positive, and the same is true for art: a slash, a flattening, damage, become positive elements. I give special attention to this, as it is an important part of creativity.

Materials condition and constrain us. It is not the same working in clay or plaster as working in bronze or wood or stone, or other new materials like polyurethane, an expansive material that breaks the mould if it is not well fixed, or else you leave it for chance to intervene. In saying this I am referring to the female figures made out of polyurethane in which the fracturing takes place, spewing out the material in surprising and admirable forms. This also makes sense in the phase in which iron or bronze or aluminium is there at the point that it cools and its behaviour is irregular; in other words making the most of its defects as a quality, something that sculpturally I have done.

The temptation to do things to historical works, or even to others of mine, has led me to work with things I had to hand, early-Christian or Gothic pieces, with all the care this requires. Thus, I thought that in sculpture it was very interesting to use a work as a basis on which to do shocking things, characteristic of other times (printed circuits, television valves, etcetera). The idea is to provoke the clash between two distant cultures, which have totally different interpretations. The Judaeo-Christian culture has some icons that were once very familiar to us, but are rapidly disappearing from our world, although their permanence arises from scholarly readings. In many of these pieces, I highlight the value of the rough edge or the smelting error, for example, as a quality.

In sculpture, this sense of poverty, of feeling affection for insignificance, leads one to value the leftovers—various materials that show reliefs of a related empathy—, and it is a great joy to find them by surprise in the most unlikely place. The reality of life leads me to this gaze



on the insignificant, and makes me feel surrounded by worlds that are revealed in an unthinkable way, in the kitchen or in different places, one's own or those of others. The concepts of one's schooldays have changed during our lives, and there can still be new horizons. The aim is indefinite, and felicitous the uncertainty of our times, as in them we find the freedom and the depth of our being.

Aside from the commissioned works, with a specific subject in order to integrate them in a place, I have always dreamed of entering what is unthinkable, seeking new forms. This is how chance—more or less controlled—has offered me solutions that I have not ceased to examine and, delving even deeper, I find existing works abandoned in places like workshops or factories that just need to be rescued and dignified. Some of these works are in the Foundation's collection, but many remain in situ, and I only keep a photograph of them as a record.

A sculpture also requires more space, if you want to do it in a suitable size. This, for me, is an effort; it is a volume that surpasses me. Thus, not all that began as a dream has become reality, but I am happy to have a readiness to serve in my artistic endeavour— which seems plausible to me—and I have therefore tried to ensure that it has the quality and the longing that I have placed in it.

I thank the people or groups that have shown their trust in me by commissioning the works, the architects and the people of so many skills who have offered me their experience and help (of which over the years there has been plenty), and I have always been quite ready to receive it. Although I have received a lot, whether technical, human or creative, in short, the essence of life, I have to say that I have also been prepared to give in my pedagogical work throughout my life.

I have done all my artistic work with the desire to give, to do my duty, to serve whatever at all times, with joy or effort, but always with the struggle that life has taught me one has to keep up if one wishes to achieve one's goals. This plot has led me to a (I realise) complex art, and more so if we take my artistic activity as a whole.

As a result of analysing each of the sixteen sections my work divides into, I have made things easy for myself, and it will not be me appraising the sections into which the various disciplines I have worked in have been classified. For me, it made no difference to do a drawing or a work of stained glass, a ceramic piece or a mixed piece; the value of the colour and the shape are necessary and, in this respect, I admit that having worked with different aspects of art has given me an advantage when tackling works where different disciplines converge. Because, in reality, even though one develops one of these disciplines especially, it is better to have a certain understanding of all of them to make it better. I have the feeling that, on the whole, I have managed to have a fuller sense of freedom when beginning a work and approaching it with absolutely no prejudices, because my principal aim has been to give and to serve. I have acted for this reason, and I am quite certain that in the entire range I have worked in one may see this versatility, and the readiness for the work to emerge with great wings to fly on, and with this too the people who may have followed it.

As you can imagine, in order not to produce a book that is too full of all the different changes and contributions to sculpture, I have tried to simplify and reduce the number of pieces, although a few have been left out that perhaps some may have found interesting. The aim of this book, however, is to present my sculptural work and to act as a support to it. I hope it fulfils this purpose.

Domènec Fita  
2007

## DE LA CONEIXENÇA A LA BIOGRAFIA

Quan i com coneguèrem l'artista Domènec Fita és curt d'explicar. Fou a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, a Barcelona, que ens enfrontàrem per primera vegada amb aquest prolífic escultor. És clar que d'això fa molts anys; era, si no portem els comptes errats, el primer que el nostre artista ingressà a aquesta escola i a la classe del professor Marés. Tenia l'aire de vailet de poble, tot i haver nascut en una ciutat de tanta i tan alta noblesa com Girona, potser pel caràcter d'indiferència a la relació social, encara que de bell antuvi era un excel·lent company i aquestes relacions adquirien un aire menys social però més viu i sincer. Hom el veia bellugadís, inquiet, agudíssim, franc i noble, sense vestits postissos. Ja des del primer moment ens va plaure la seva coneixença, un tipus de coneixences on fa niu l'esperança de l'amistat, i amb la qual un no té por a equivocar-se.

Parlava amb altres de la model, el nom de la qual no recordo. Era una noieta jove, ben formada. El nostre artista en comentava la bellesa de línies i de formes i no s'estava pas de demostrar un cert sentiment lleugerament sensual, que per la seva humana sinceritat i noblesa vaig trobar perfecte. Després ens anàrem veient, i de mica en mica anàrem interessant-nos l'un per l'altre i per les mútues inquietuds que portàvem al damunt. Més endavant vingué la formació del grup de pintors i escultors "Flamma", amb propòsits col·lectius i generosos, quan el nostre Domènec Fita no es definia entre ser escultor o pintor. Ni a la llarga s'ha definit, tot i que nosaltres –intuint la seva enderiada inquietud– sabem que és escultor, pel mateix motiu i, afegiria, exactament sortit del mateix punt cerebral, que el gran monstre del Renaixement el qual, en escriure o signar, posava "*Michelangelo Buonarroti, scultore*", malgrat els tràfecs de tota mena que ompliren la seva fecunda vida. Escultor per damunt de tot; entengui's com el

desig humà de fer també naturalesa, i aquesta té tres dimensions, i no n'hi podem treure ni afegir cap: té les que té i prou. Un "prou" tan contundent com el famós de l'Isidre Nonell.

A continuació, l'any 1953, s'esdevé la malastrugança de l'accident que, si bé és cert que no canviarà la seva vida, li variarà el seu curs. I no pels dies llargs de tres anys de convalescència, salvant aquells moments primers de vida o mort, sinó el temps de recuperació que serà igualment temps d'una altra recuperació, la mental, la del propòsit i la dels seus derivats conceptuals i pròdigs en vivències, de les quals el nostre artista ha parlat *in extenso*.

El currículum, fet a trets esquemàtics, podria ser el següent: nascut a la ciutat de Girona l'any 1927. Aquí podríem involucrar-lo en la generació que, vulgues que no, l'han fet famosa. Generació literària del 27, a la qual ara s'afegeixen els artistes plàstics entre els quals en Fita seria peça decisiva en aquest fogatge generacional. Què pot tenir aquesta fornada? Potser succeir la del 98, ja eclipsada o desapareguda? Potser el triomf del cubisme aplicat? Tal vegada haver sorgit el sobre-realisme dos anys abans, conseqüències de Dadà i Freud i altres manifestacions, però que no incidiria fins molts anys després? O més aviat la consciència dels nascuts en aquesta data, any més, any menys, del fet que el món està canviant i que tot ha de transmutar-se i, entre aquests canvis, els propòsits i formes de l'art. Malgrat que aquest sigui un concepte sofista, tindrà la seva importància en els esdeveniments posteriors i, sobretot, en la formació dels qui obren els ulls a la vida en aquesta data, la d'en Fita tanmateix.

Ell, que s'ha fet la desiderata de la seva formació, diu que els anys 1932-36 assisteix a una escola Montessori de la Generalitat. És cert que en aquests moments, tot i que tot va malament, la cultura i, en particular, l'ensenyament, assoleixen un clima òptim i els alumnes

menuts d'aquests dies tingueren oportunitat de trobar un ensenyament racional i un professorat amb una bona preparació pedagògica. En Fita en fou afortunat i aprofità la circumstància. Aquí, diu, inicia els camins de l'expressió plàstica, uns camins que no deixarà mai més, demostració que aquest aprenentatge és decisiu per a la seva carrera i per al seu futur.

Tres anys de guerra, que no és poc, són una continuïtat en aquest exercici de la plàstica. Aquesta praxi farà que dediqui un elogi a la plastilina, una matèria manejable que facilita el modelat als infants, però que a criteri d'en Fita és un element primordial per a la comprensió de la forma en els infants, però també en els adults. I s'acaba la guerra quan no semblava que tingués fi, i el nostre artista en embrió cursa entre 1940-43 el que ell en diu "formació acadèmica", i amb un professor que tingué una influència decisiva en la seva formació, en Joan Carrera i Dellunder, escultor i bon dibuixant, fill de Torroella de Montgrí, nascut el 1890, pensionat a Bèlgica per ampliar estudis i fundador d'una acadèmia de dibuix a Girona. I el senyor Carrera –com amb tot respecte l'anomenaven els alumnes– que havia assolit un mestratge en l'art d'ensenyar l'art. Fita té en aquest moment l'oportunitat d'assistir a les seves classes entre els 13 anys i els 16, una època decisiva, en la qual Joan Carrera té una intervenció molt important.

Però hi ha un altre professor, dels dos bàsics en la seva gairebé infantesa i primera joventut. Martí Casadevall i Mombardó, escultor també, olotí, està al front de la centenària Escola d'Arts i Oficis d'Olot. En Fita hi treballarà entre 1943 i 1945. Devia ser un professor amb bon sentit pedagògic, perquè malgrat que en ocasions posteriors s'oposava en forma de crítica a les innovacions plàstiques d'alguns dels seus alumnes –com era el cas de l'artista escultor Leonci Quera, autèntica promesa, gairebé realitat– tant aquest com alguns altres en feien uns grans elogis dient que havien après molt i agraïen l'ensenyament rebut. En Fita en els seus escrits diu haver-ne quedat molt content i que és una època que no fou baldera en la seva formació.

L'any 1946 ingressa a l'Escola Superior de

Belles Arts de Sant Jordi, a Barcelona, on segueix les dues especialitats, de pintura i escultura, ja que la formació del dibuix era comuna a totes dues. Aquí el pensament estètic d'en Fita es desenvolupa, s'amplia, li fa pensar que aquell ensenyament de continuïtat amb l'art del passat és un error. És a dir, s'insinua en ell la crítica a l'ensenyament acadèmic, que és el nom amb què se'l coneix. És la transformació d'uns conceptes que sembla que ja existien però que estaven en la naixença primera, era l'esqueix plantat per l'Escola Montessori de la Generalitat, pel senyor Carrera i pel senyor Casadevall. És una concatenació perfecta d'espais que semblen triats perquè tard o d'hora donin fruit, però fruit d'una obra inquieta per la mateixa dinàmica del seu autor. La tasca d'en Fita a Belles Arts es desenvolupa en el món de l'escultura, amb professors com Frederic Marés, de la classe del qual fa grans elogis, sobretot en la discussió lliure que s'estableix en acabar una obra i amb la intervenció de tots els companys; i igualment els dos germans Miquel i Lluçà Oslé, d'una capacitat d'ofici realment inversemblant. Després n'hi haurà molts d'altres que sembla, en certs moments, que no el satisfan. Hi troba a manca un interès específic, potser aquell interès gironí i olotí que l'han conduït a Barcelona, i aquí el pensament, com si fos una estructura molecular, va pel camí de la cristallització, que és com dir que comença a apropar-se a sentir-se adult i assolir una plenitud.

Fita no deixa de treballar. És una obligació, un deure social. Però no ens enganyem: és també el seu major esplai, com el de tants artistes que han descobert que, a més de passar-se la vida divertint-se, encara els paguen les andròmines que creen. Però així arribaríem a l'època que actua de pintor mural (1949-1953), sense deixar mai l'escultura i, encara més, pensant-hi tothora i faci el que faci. Pintures a la capella de la parroquia de Sant Francesc a Horta, unes "cases barates" on en Fita creu, i amb tota raó, que està complint una obra social. I entre altres encàrrecs, el de la decoració de l'església parroquial de Betlem, on hi ha moltes obres a fer, ja que l'església –com a exemple del millor barroc bar-



celoní— fou totalment destruïda en el seu interior durant els esdeveniments de la revolució del juliol del 36. Aquí el nostre Fita actuà de pintor i hom li encarregà l'absis de la capella lateral dedicada al Baptisteri. Com que l'edifici tenia una certa altura calia una bastida i, quan la pintura estava ja molt avançada, un dia, a primera hora del matí, el sagristà descobrí el cos inanimat del pintor. Un mareig, un desmai, en fou la causa. Fou traslladat a l'Hospital Clínic i allí començà una llarga convalescència, com queda dit amb anterioritat. D'aquesta època, a final de 1953, només puc dir el següent, però que retrata amb precisió el personatge: entre els companys havíem acordat de vetllar-lo en les primeres setmanes, les més perilloses per al seu estat, producte de la caiguda. Serien les nou del vespre quan vaig rellevar el company anterior. En Fita, que tenia les cames insensibles, tingué una segona mala sort: una estoreta elèctrica per produir calor encengué la flassada i li cremà les cames sense que ell, per la insensibilitat, se n'adonés. Tot això ens produïa, als que l'assistíem, un estat angoixós. Potser per aquesta causa fèiem una cara de tristesa i un to de plany. En Fita ens mira i ens diu:

- “Que et passa alguna cosa, que estàs amb aquesta cara tan trista? No, home, no!” —continua dient— “ens queden molts anys i hem de fer coses estupendes. Anima't, home, anima't!”

Realment, després d'aquesta salutació, gairebé ens avergonyírem: era ell el que havia d'estar trist. Valgui, però, l'anècdota per entendre la força, la fe, la virtut d'en Fita per superar aquells moments de tragèdia entre vida i mort esperats, més que per la seva força física, per la seva moral i l'esperit de lluita envers coses tan nobles com l'art projectat, no solament per estètica, sinó per altres motivacions, entre les quals la social ocupava un lloc preminent.

Tres anys de llit alternant-ho amb moments de treball: retrats, bodegons, paisatges i petits projectes per realitzar, immediats o futurs. Idees que volia fixar i que li han servit moltíssim en el desenvolupament posterior.

Recuperat fins allà on fou possible, s'instal·la a Sarrià de Dalt, en una masia que

l'arquitecte Masramon li prepara per superar les dificultats en què es trobava, perquè cal dir que en Fita d'abans de l'accident, físicament, desaparegué. Després fou un altre, en part minimitzat en aquest aspecte físic per les circumstàncies, però superat el seu esperit en grau major. Només li mancava algú que el cuidés i trobà, oh Providència! una companya d'infantesa que sempre el va estimar i que —després esposa— continua amb el mateix sentiment malgrat totes les contrarietats, àngel de la guarda d'en Fita i que, com a bona gironina, porta el nom d'Àngela, Àngela Rodeja, que acabarà de donar-li l'empenta i l'empremta necessàries i sense descans.

Potser algú pot creure que aquests fets no són d'interès, si, com nosaltres opinem en ocasions, el que és interessant de l'artista no és la seva vida sinó el resultat d'aquesta vida, és a dir, l'obra. Però la vida ens descobreix moltes vegades per què s'ha arribat a fer l'obra i, en tal cas, valgui pel que valgui, deixem el que poden ser anècdotes per als qui ho mirem de lluny (diguem-ne espectadors), i que són transcendències per als que ho veuen de prop i que fan d'actors.

Després vindria una filera inacabable d'exposicions, d'activitats de tota mena, conferències, lliçons, labors en els procediments que podríem dir-ne “totals”: a més de l'escultura i la pintura, la ceràmica, el vitrall, la planxa, el modelat en tota mena de matèries, el dibuix damunt diferents suports. Però volem fer esment d'alguns moments que sobresurten del que sembla en aparença habitual. Ens referim a dues obres de les quals per la seva magnitud i el seu encert cal fer esment. El Crist jacent per a la Catedral de Girona (1958), una obra que té per precedent l'altre Crist, el de Jaume Cascalls, del segle XIV a Sant Feliu, temple veí de la seu gironina, obra màxima de l'escultura gòtica catalana, com l'època de l'escultura en planxa, una de les quals, el Sant Benet (1962) situat a l'atri del Monestir de Montserrat, que és un mestratge de composició, de ritme perfecte i d'emotivitat serena i estricta, sembla la interpretació subjacent del sant personatge; com si anés a recitar la “Regla” de viva veu.

Hi veiem la seva dedicació i preocupació per l'art sacre, i amb aquest motiu exposa el 1966 a Girona, a la Casa de Cultura, i l'any següent a la que porta el nom de "Galeria Art Sacre", amb motiu del 25è aniversari, un establiment més que un centre d'art, organitzat pel renovador de la litúrgia a Catalunya, el doctor Manuel Trens.

Quan comença a introduir abstraccions en les seves obres? No es pot establir una data fixa, ja que en entendre amb claredat el problema de l'art i específicament el de l'art plàstic, molt aviat, naturalment a partir de 1956, introdueix temaris sense connexió amb les formes que defineixen coses de l'entorn, i sempre, fins avui, continuarà entre la figuració i l'abstracció. Però hi ha un moment cap a principi de 1970 que entra en un estat romàntic, fruit també de l'ambient plàstic d'Europa en aquest moment, i és la destrucció de la pròpia obra, no per fer-la desaparèixer sinó per enriquir-la, potser cercant sens dubte noves definicions, nous conceptes. Hem dit romàntic i sembla mal aplicat: cal aclarir-ho. Una frase atribuïda a l'escriptor francès Gustave Flaubert diu: "Un palau és bell, però són molt més belles les ruïnes d'aquest palau". Aquesta seria una justificació dels dibuixos esquincats, de l'obra que es considera acabada i després es desmunta o en part se la castiga, tot un sentiment que podríem definir com un més enllà de l'abstracció.

### **Naixença d'un dibuixant en tres dimensions**

Si preguntéssim al nostre artista què fa, si escultura o pintura, segurament no ens ho sabria aclarir, i si la pregunta anés dirigida a què féu primer, si modelar amb plastilina o traçar unes ratlles damunt del paper, la resposta no seria gaire diferent. I és que, com succeeix amb els artistes totals, tot ho veuen en grans espais, en àrees grandioses, i no hi ha diferències entre un procediment o un altre. No obstant això, en Fita sempre s'ha sentit atret per les tres dimensions, ha viscut per desenvolupar-se en un espai més ample, sense límits de cap mena, com l'ocell que vola o el peix que neda. I en conseqüència

veiem, comprovem i afirmem que en Fita és, essencialment, escultor.

Tot i que diu que el senyor Carrera li ensenyava dibuix, en el fons el professor, que era essencialment escultor, penetrava en l'alumne. Ell mateix explica que, acabada la guerra civil, amb 12 o 13 anys, al senyor Carrera li feren l'encàrrec dels relleus del Pont Major de Girona, i diu: "En ajudar-lo vaig gaudir per primera vegada participant en l'execució d'una obra de tècnica d'emmotllament, passant-ho a matèria definitiva."

Tot i que és natural que hi hagi el dibuixant i el pintor, faceta aquesta que no és més que dibuix en color; tot i que els conceptes específics siguin molt diferents, al capdavant l'obra d'en Fita tendeix a una versió única: l'escultura. Aquesta pràctica del dibuix ve reflectida en un comentari de Narcís Comadira, de 1975: "En Fita, que és pintor i és escultor, ha dedicat molt del seu temps de treball i moltes estones d'oci a la pràctica del dibuix. Gairebé sempre els seus dibuixos són dibuixos d'escultor. Tot va i ve d'una mateixa cosa, i l'escultor, a la llarga, triomfa. Podríem donar exemples variats de la dedicació escultòrica; sempre parteix i partirà de les tres dimensions, pel seu sentit natural de l'escultura". Heus ací una altra observació del crític Corredor Matheos, que, en presentar una exposició de ceràmica al Palau de Caramany de Girona, el maig de 1978, diu en el catàleg: "La ceràmica és, a l'obra d'en Fita, lligada amb el sentit de la forma que li dona la seva condició d'escultor. Sempre hi trobem una voluntat de crear un cos que es desenvolupa en un diàleg amb l'espai. Siguin gerres, murals o formes decididament escultòriques, l'argila s'obre i creix amb una inquietud i sentit plàstic poc comuns."

Si fem la suma de qualitats i defectes d'en Fita, veurem que és un artista amb certs vasos comunicants amb el Renaixement, referint-nos al tarannà de l'home i artista renaixentista. Dir això sembla engrandir els conceptes i caure en el tòpic. De sentiment renaixentista s'entén en l'actuació, i dins d'aquesta línia en trobaríem més d'un. És el d'assolir una pluralitat, una

mena d'omnisciència sense traves tècniques ni d'ofici. Aquesta és una de les qualitats esmentades que es donen a la que en diuen "Generació del 27", com es dona en el món de la literatura que ha qualificat aquella generació. Són els que ara compleixen seixanta anys; plenitud en tots els ordres, coneixement molt a fons de l'ofici, diríem dels oficis, ja que són molts els que cal saber, com el saber provocar-se la inspiració, aparentar fer concessions sense fer-ne, i dotzenes de coses més. Tot aquest bagatge adquirit a través del temps però, sobretot, a través del treball sense concessions, ens portaria a descobrir per què en Fita és un artista sobresortint de la generació esmentada, tot i que no creiem que vingui d'any més o any menys. A propòsit d'una exposició que realitzà a Madrid i a la galeria "Gorem", el crític José M. Prieto digué: "*De un estudio profundo del natural, unido a una intención dramática precisa, han surgido estas formas, de un clasicismo irónico y pensado.*"

Observi's que insisteix en el concepte de classicisme. I ens ve la pregunta a flor de llavi: És possible que puguem pensar en classicisme respecte a l'obra d'en Fita? I encara amb un estudi profund del natural? És obvi: sempre serà necessari l'estudi per assolir qualsevol nivell, però en Fita ho fa i ho diu el crític esmentat, que és com un *scherzo* molt pensat i mesurat, d'aquell que ell anomena –per no dir classifica– d'ironia.

En un món tan essencial com l'escultura, el nostre artista hi entra en moments plenament desenvolupats i podem veure com té la facultat de practicar amb plena llibertat i amb molta precisió derivant envers preocupacions tècniques i renovant-se a si mateix.

### **Inquietud permanent**

Potser si cerquéssim uns trets característics a l'escultor Fita ens trobaríem que el més sobresortint és una perenne inquietud, un desig de fer-ho tot, de dominar-ho tot, dins –s'entén– del seu àmbit professional. Però no és el de cercar feines que tal vegada no podrà atendre sinó de crear-se nous problemes per vèncer-los, sobre-

passar-los, abatir-los. En una recent exposició –agost-setembre de 1987–, a Sant Feliu de Guíxols, en el text que acompanya el catàleg, diu Jordi Gimferrer, el seu autor: "Veles de la llibertat canviant", frase d'encert que s'ajusta a la realitat. Les veles de la vida que deixen estela en esllavissar-se en aquest mar que és el temps, empeses pel vent, actuen en l'obra d'en Fita com a motor de la llibertat. És clar que hi trobaríem motivacions definides i fins i tot indefinides dels corrents del moment o d'èpoques més o menys passades i projectades al futur, però sempre cerca i recerca noves solucions en aquest aspecte que l'autor anomena amb molta exactitud "llibertat canviant".

Potser la clau d'aquesta inquietud estigui en el que diu el nostre escultor en una declaració del catàleg de l'exposició esmentada celebrada a Madrid el desembre de 1978, on afirma el següent: "És cert que la vida està dotada de grans possibilitats de fecundació i creixement, però per falta de la nostra imaginació resten immenses riqueses creatives aletargades en totes les parcel·les de la naturalesa".

En aquesta declaració podem veure una clarividència, la de que ni tot està dit, com diuen, ni tot està fet, com afirmen. El món és així però podria ser tot a l'inrevés, i consti que no em refereixo a l'altra vessant del mirall de l'Alícia i fins i tot anar bé, que aquest és el cas i l'objectiu. A les manifestacions d'aquest tipus en diem "antipoides", un gir de 180 graus, i les trobem en alguns casos, per exemple quan els metges decidiren –i sembla que sense resultats prou satisfactoris– que el malalt intervingut quirúrgicament no tindria una recuperació i una convalescència, sinó que podia anar de dret a casa i fer vida assossegada però normal. Un altre exemple ben evident: el món que en diem "clàssic", és a dir, l'art de Grècia i Roma, sempre és igual a través d'uns centenars d'anys, igualtat de la qual en part se salva l'escultura. Cal aclarir que igual, igual... no ho és, però semblant, sí; diguem que evoluciona. El mateix mot "clàssic" ens sona a permanència, a inalterabilitat, a quelcom que està en el pedestal, intocable. El fet és que aquests dos grans pobles avantpassats nos-

tres, amb una cultura i amb aquesta civilització “clàssica”, partiren d’un model o d’un esquema elemental i, en comptes de canviar-lo, simplement el milloraren per evolució i a través del temps. L’exemple més característic és l’edifici del temple del Partenó, a Atenes. Si observem aquest esquema, constatem que és el que fa un infant si li encarreguen que dibuixi una casa, unes parets i unes vessants per coberta, i, naturalment, una porta i una finestra. Passen els segles i, si es comença a construir en fusta, se la substitueix en marbre i en una evolució continuada, sense modificar l’esquema, diríem el disseny primer, el que fa és intentar arribar a la màxima perfecció, i, certament, arriben a assolir-la. En canvi, l’arquitectura del segle XX, la dels anys 60, en un desig d’aconseguir noves fronteres, construeix la casa però a la inversa de com s’ha fet fins al nostre segle. A l’arquitectura de pressió s’hi oposa l’arquitectura de suspensió, no començant la casa pels fonaments sinó per la teulada. Aquest antipoidisme pot no ser la solució ideal, d’acord, però és un intent de renovar-se, de cercar altres dimensions, d’assolir noves metes, que, com diu en Fita –i ho diu molt bé– “per falta d’imaginació resten immenses riqueses creatives”. En el seu cas serien en les esferes de l’art, però ell encara hi afegeix: “en totes les parcel·les de la naturalesa”. I té tota la raó.

### **Escultura sacra**

El nostre escultor té, com saben els seus amics, un concepte transcendent de la vida, entenent per tal concepte una fe en el Creador i una projecció en el més enllà. Ell ha nascut en un país que té unes arrels mil·lenàries, i un país que fa més d’un mil·lenni que creu que no pot aflorar gram tot d’una. En Fita creu, i n’és conseqüent, i ho fa amb tota sinceritat, netedat i valentia. Per tant, en certs moments s’ha preocupat per l’art sacre i, naturalment perquè li han fet encàrrecs, és a dir, l’art dedicat al temple, i els nostres temples són la major part d’ocasions, si no hi han passat els bàrbars, l’únic reducte on podeu tenir unes emocions davant

d’alguna o de moltes manifestacions d’art, de l’arquitectura a l’escultura passant per tots els altres mitjans expressius i marcant èpoques assenyalades i formes que delaten un temps, un estil, emocions diverses i maneres de viure, la història sencera davant nostre, tot un univers enmig d’un entorn humà. L’hàbitat d’aquest entorn és tan digne com es vulgui i amb tot el nostre respecte, però, en moltes ocasions, avorrit.

L’any 1966 assisteix a la V Biennial de Salzburg, i presenta algunes obres a aquella exposició, certament important, assistència que es devia a l’organització del Col·legi d’Arquitectes, i el títol era “Arquitectura i Art”, nom redundant si l’arquitectura per principi és art. Ja hem dit que exposà obres destinades al temple o dins d’aquest caràcter, inaugurant la sala ARS SACRE en commemoració del 25è aniversari, institució fundada el 1942 situada a la Gran Via barcelonina i a l’àmbit de l’orfebria de Ramon Sunyer. En tal cas les obres d’escultura d’en Fita (maig del 67), foren presentades pel professor de la Universitat esmentada, José M. Valverde, sota el títol molt agut de “Figuración, ida y vuelta”. Heus ací una bella i exacta definició. L’obra d’en Fita d’anar i tornar de la figuració és la seva tònica.

Només per dir-ne algunes de les obres de caràcter religiós, una definició no fàcil de concretar perquè són necessàries, ultra les qualitats escultòriques que exigeix l’ofici, sentiment que no s’ha de confondre amb sentimentalisme, és a dir, entendre el problema plàstic i posar-hi alguna cosa nascuda de l’al·ludit sentiment del poeta que és l’artista.

L’any 1951 (en té 24) realitza un crucifix de talla per a la Biblioteca Provincial de Girona. El 56, una creu processional de forja, esmalts i crucifix de bronze per a l’església del Grup Torras, de Sarrià de Dalt. Aquestes i tantes altres són obres primeres que ens indiquen un Fita que no té res a veure amb la imatgeria olotina, tot i el seu aprenentatge en aquesta ciutat que, amb tot, és un dels grans centres de l’art al Principat. Una de les obres que considerem antològiques de l’escultura contemporània a Catalunya és la que



li encarregà el capítol de la Catedral de Girona, d'un Crist jacent, en alabastre i a mida natural, en la realització del qual li foren plantejats certs obstacles. També sabem que diran que és la conseqüència del de Cascalls, ja comentat a l'inici d'aquest escrit, però en Fita gironí de soca-rel, sense presumpció, sense la fatxenderia pròpia del nostre temps, tenia l'obligació de recordar-ho. Tot i que els poséssim junts, veuríem una versió capital del segle XIV i una versió successora amb valors del segle XX.

No podem oblidar la realització dels àngels en ferro forjat per a la capella de la Puríssima del Seminari Conciliar de Girona, traducció, per a una mentalitat escultòrica, de la cal·ligrafia. I seguim en l'etapa que correspon a Fita, la del ferro forjat però dominant la planxa: un Sant Andreu de 1961, obra ja molt madura, i el Sant Benet, el 1962, per al Monestir de Montserrat, que tothom deu haver vist i que ja queda comentat a l'inici, obra definitiva dins d'un moment del nostre artista, que especifica per fora i per dins el Sant fundador, però té totes les condicions perquè, considerada com una obra abstracta, posseeixi les qualitats necessàries de l'equilibri precís i la sensibilitat compositiva que exigeix el propòsit d'aquesta obra. Dos anys abans, i en pedra, realitza dues escultures per a l'acabament de la façana de la catedral gironina, sant Narcís, el patró de la ciutat, i sant Joan, obres d'un gran caràcter però transitòries envers altres paràmetres de la seva cursa professional i vocacional alhora.

Així podríem fer-ne una llarga llista, però no és el cas. Només esmentem algunes obres pel seu pes en el desenvolupament d'un escultor de la talla d'en Fita i dins d'un aspecte interessant. Cal esmentar, però, l'habilíssima facilitat d'interpretació i el pas gairebé instantani d'un tema a l'altre, fill d'un caràcter plenament llatí, canvi fins i tot dins de la mateixa escultura, però aquestes qualitats ja vénen desgranades al llarg del text present.

Tot i que aquests comentaris crítics no segueixen un fil cronològic estricte sinó un zig-zag emocional, cal esmentar un fet que, si bé aparentment no sembla que pugui influir en l'obra

de l'artista, li canvia en certa manera la vida. I aquella "ida y vuelta" en què el classificà el professor Valverde, un neguit, la inquietud perenne, es tradueixen en un treball intens i fructífer. Ens referim al fet que la masia de Sarrià de Dalt, pel pas de l'autopista que va a França, fou expropiada i enderrocada i l'obligà a cercar nova llar i nou taller. El trobà en la casa que construí al bell cim de Montjuïc, tan veí de Girona que té la vista del conjunt monumental de la ciutat, on instal·là el taller. Posteriorment hi bastí una escola on s'han format un esplet d'alumnes que hi acudeixen de llocs llunyans i fins de més enllà de la frontera, i la sala d'art "EXPOART", que dirigeix la seva esposa.

### **Escultura. Altra figuració i desfiguració**

No és aquest el nom més adequat, però motiva que ens entenguem. És igual l'escultura que hem classificat de sacra que aquesta que podríem denominar civil. Hi ha, però, la idea, la dedicació, el lloc on està destinada l'obra.

Escultura al cap i a la fi, una matèria posada enmig de l'espai però que sempre tindrà unes connotacions específiques malgrat que ho mirem genèricament.

Des de l'època de la plastilina i el seu pas per les escoles esmentades, a Girona i a Olot, Fita no para de modelar, de crear uns volums que intenta quan té el propòsit que siguin figuració de quelcom. És el cas del sembrador de 1945, els nus femenins posteriors, els retrats de persones més o menys properes, tot són motivacions d'un artista escultor que ja té determinat el seu propòsit vocacional i no tornarà enrera. Un intent d'estilització que ja és un preludi a l'escultura abstracta serà l'Àngel per ajudar els damnificats de les inundacions de León, de 1959. Tot aquest nucli d'obres forma part d'una primera etapa, de la qual és interessant fer esment del "Rat penat" sorgit d'un paraigua vell i manipulat més que modelat per donar aquesta sensació. És de 1964, i ens trobem amb una manifestació, la dels "*objets trouvés*", que obtindria passats aquests anys una divulgació arreu del món. Aquest "Rat penat", objecte trobat,

donarà motivació a la creació de molts exemples paral·lels i a la introducció cada vegada amb més audàcia de materials inèdits.

L'anàlisi seria llarga d'exposar, i els exemples gràfics ho fan molt més explícit. Però seguint aquest fil escadusser, vindria l'època de la planxa de la qual hem esmentat alguna peça. A final dels 60 introdueix nous materials, moltes vegades obligats pel tipus d'encàrrec; d'altres, troballes; les deixalles d'una ciutat ofrenen un camp molt ampli a suggeriments, a solucions i serveixen per aguditzar l'enginy. En aquesta època fa ús de diferents mitjans i això sol li dóna una personalitat i l'incita a trobar noves formes i fórmules. En aquest moment, a començament de 1970, amb un bon sentit crític Narcís Negre creu veure en aquestes obres la traducció de la poesia de Salvador Espriu.

Cap a 1973-74 comença a utilitzar el poliuretà, un material nou per trobar fites inèdites. Aquestes peces seran exhibides en diferents punts. Al cap d'uns anys motiven el comentari del crític Cirici Pellicer. Era l'estiu de 1980 que a la sala d'exposicions de l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions, situada en el Palau Meca del carrer de Montcada, de Barcelona, s'exposaren les figures emmotllades que hem esmentat i amb aquest motiu l'Alexandre Cirici en va fer un estudi breu però interessant. Deia: "Dintre del panorama més aviat anèmic de l'actual escultura catalana, Domènec Fita té un lloc particularment interessant." Cirici hi descobreix les textures, és a dir, en el realisme dels nus femenins s'hi barregen les rebaves dels emmotllats que l'escultor conserva, però encara fa més, les accentua, en un acte de complaença per la lletjor, per tot el que pot ser negatiu. A Cirici li recorden les imatges de guerra, de desfetes humanes víctimes dels bombardeigs. Afegeix; "Ho entenc com a proclamació de sentiments contradictoris... el nu ens atrau, les nafres arriben al confí de la repugnància." Parla de "diàleg de textures", com un més enllà de la textura per si mateixa que no condueix a res. Acaba dient: "Hi ha la pau i la violència. La vida i la destrucció".

Les escultures de poliuretà marquen uns instants de plenitud en aquest desig que a vegades

ens resulta morbós i altres ens apareix com un joc de mans; la transformació de les obres. Sembla un moment clau en el desenvolupament de l'escultura fitiana, en una derivació envers un altre món.

Sempre hem afirmat que l'art és el reflex de cada dia, de cada segon. Forma part de la història humana i la fa en certa manera perenne, tot i que sempre limitada, almenys per a moltes generacions. No en va hem sofert guerres, estralls, desfetes terribles de les quals, com no havia succeït mai, els mitjans corresponents ens donen una preciosa informació, virtualment exhaustiva i fins i tot per amenitzar els àpats de cada dia. Com pot fugir l'artista d'aquest entorn continuat, colpidor, que l'assetja per totes tres dimensions en què es desenvolupa?

Si a vegades sembla que hi ha massa testimonis a dir-hi cadascú la seva és degut al fet que volem que el nostre, el testimoni propi, no sigui una oferta isolada i gratuïta; cal dir que amb més o menys extensió o síntesi els que han parlat del nostre escultor han estat precisos i molts han fet blanc i, potser més d'un, diana.

Narcís Negre, l'escriptor gironí que tant ha escrit sobre en Fita, també hi diu la seva i amb molt d'encert: esmenta, i per primera vegada, la intervenció de l'atzar en aquesta producció artística, i això ho digué en l'exposició celebrada a la sala Tamariu, de Palafrugell, l'agost-setembre de 1979. Aquest "atzar" –"Providència" amic Fita? –, aquest atzar que ja varen fer servir el tàndem Jujol-Gaudí en la col·locació de la ceràmica del Parc Güell, entre altres acotacions, diu: "...nous interrogants en el llenguatge artístic...", "...conèixer la seva insatisfacció pregonia." "...de no voler arribar a port per tal de no amarrar la barca." Tres punts que són com tres angles per encerclar l'obra fitiana esmentada. Un llenguatge amb nous interrogants, no nous admiratius com és freqüent. Una insatisfacció pregonia que el salva del cofoisme també freqüent en molts artistes dins del seu egoisme-hedonista. No amarrar mai la barca i, per tal motiu, no arribar al final, a port. Exacte! Les tres definicions són una excel·lent qualificació i constitueixen un autèntic retrat de l'artista, un retrat més aviat per dins que per fora.

## De l'acadèmia a l'Acadèmia, passant per l'"esqueixada"

Potser l'escultor Fita és aparentment un anti-acadèmic. Si en els seus inicis realitzava dibuixos i escultures basant-se en la visió diguem-ne real del món circumdant, deixà de fer-ho passades les experiències a l'Escola Superior de Belles Arts on féu els cinc cursos de la carrera. Després emprèn el vol i s'endinsa per camins insospitats, es llença en el mar del que en diem creació. Però en tal cas hi ha, a partir de la no-acadèmia, un esperit de contradicció alternant, enemic, almenys aparentment, de la unitat en la seva obra, cosa que el perjudicarà davant de la societat que vol no pensar gaire. Tu ets escultor o pintor o músic; tu ets enginyer o metge, però que un escultor sigui pintor, per exemple, no és comprès i gairebé el mantindran marginat, si no odiat. El mateix Joan Cortés, al diari *La Vanguardia* del 16 d'octubre de 1966, deia (traduïm): "L'esperit de Domènec Fita rebutja la unitat estilística, que li sembla forçada i artificiosa, així la preocupació per aquest extrem obliga a una repetició que més que la indicació d'una personalitat és, per a ell, la denúncia de la seva absència."

Fita, com hem vist, deixa el fer acadèmies, que per altra part no n'ha fet mai o almenys n'està molt allunyat, i entra en els nous estadis de la seva inquietud, en el que en diem "esqueixada". El nom prové de la dèria de fer l'obra i desfer-la després. En dibuixos i escultures repeteix aquest diguem-ne programa; els esqueixa i els torna a unir segons l'estat d'ànim del moment. Ens recorda el cas de l'escultora sevillana Luisa Roldán. Resulta que la comunitat del monestir de El Escorial encarregà al seu pare, Pedro Roldán, un sant Miquel de talla policromada. Aquest artista, nascut al primer quart del segle XVII, féu una imatge sense el sentit barroc que llavors estava de moda, i el resultat fou que no agradà als canonges del famós monestir. Llavors la filla, Luisa, modificà la imatge i en féu en el seu dia una "esqueixada". Serrà el sant Miquel per tres parts i li donà moviment, com fent un zig-zag i quan els monjos el veieren quedaren meravellats. I és que Luisa, més al dia,

havia convertit l'academicisme renaixentista del pare en una obra barroca. Heus aquí un paral·lel avant la lettre de l'obra d'en Fita, en aquest moment que arriba a l'esqueixada, aquesta operació final, de castigar, esguerrar o mutilar l'obra, fent-la formalment dels nostres dies.

Però en plena estació de l'esqueixada, en Fita és proposat per a acadèmic electe de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, representant Girona. Hi féu solemne ingrés a la Fontana d'Or, el gran edifici romànic-gòtic gironí, amb un discurs que titulà "Vivències", el 18 d'octubre de 1985. El món canvia i aquest n'és el resultat. Sense la pràctica de l'acadèmia i en plena esqueixada, els acadèmics reunits acordaren la seva entrada a l'Acadèmia pel seu talent.

Les últimes obres que li coneixem són: els relleus del Cor de Maria, de Girona, de 1982, en ciment encofrat; el complex o conjunt escultòric "Joan Riu", de la Caixa Provincial de Girona, de 1984, obra de molts aspectes on posa tota una simbologia social, arquitectònica i amb un fons de profund sentiment que l'artista ha sabut captar. També volem fer esment de la pilastra de 10 metres d'altura, obra pública i representativa, per no dir igualment simbòlica, on figuren fets i llinatges que han configurat la ciutat de Girona a través dels segles, com una conseqüència de la mil·lenària columna de Trajà, a Roma.

Finalment voldríem afegir que l'assistència a les grans exposicions comercials, però que tenen una indubtable importància, com són les d'ARCO, a Madrid, i altres com a Basilea o Montréal, on ha concorregut diverses vegades, afegint-n'hi d'altres encara, han començat a donar a aquest escultor una projecció internacional; un escultor que demostra un gran sentit de creació, d'investigació i en conseqüència, una originalitat que avui és tan apreciada per necessària. Un capítol del qual caldrà fer properament un altre llibre.

Però en Fita, gironí universal, sempre serà aquell noi curull d'enginy i de picardia i també ple de bondat i per damunt de tot, responsable, incloent-hi la responsabilitat d'assolir, sempre, que la seva tasca sigui una "Obra Ben Feta".

## Final

Aquest procedir com a home i com a artista, propi d'en Fita, evoluciona vers hores i instants incògnits que a vegades poden fer difícil entendre el seu missatge. I tanmateix és claríssim. El cas que ara, quan el món de la sensibilitat que en diem art –i consti com opinió pròpia– està en un moment de crisi, observem que casos complets com aquest no se'n donen gaires, i els que es donen estan amagats i podríem certificar-ho i esmentar alguns noms, i això només mirant dins de l'àmbit de casa nostra. Per contra, en el món de la ciència són molt més freqüents els que porten inquietud i il·lusió sense esperar gaires compensacions. A vegades comprovem com un vailet que ha entrat en el món de la consciència, diríem una pre-majoria d'edat, assimila la tècnica més complexa i n'apunta

nous camins, convertint-se en un autèntic creador. Aquesta crisi de l'art plàstic –i sé, com dic, que molts em contradiran–, i que personalment ho veig amb tota evidència i dolor, es deu al fet que els joves superdotats d'ambdós sexes van a parar a altres estrats que al cap i a la fi tenen un mateix denominador comú, però on perceben unes finestres obertes al misteri de l'Univers i tots els seus infinits horitzons, els quals no veuen en el món de l'art o hi descobreixen un mitjà de vida, o amb sort, un envolar-se immersos en una mar de publicitat i de diner. En queden alguns, sortosament, i en neixen pocs, però en neixen, i entre ells hi comptem l'escultor Domènec Fita, una mostra que salva la desertització i que pot enllaçar en futurs d'esperança.

Perquè, malgrat tot, els horitzons de l'art són infinits com el primer dia.

Josep M. Garrut  
1987



## FROM ACQUAINTANCE TO BIOGRAPHY

When and how I met the artist Domènec Fita does not take long to explain. I came face to face with this prolific sculptor for the first time at the Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, in Barcelona. Obviously this was many years ago; it was, if my reckoning is not wrong, his first year at the school, in Sr. Marés' class. He had the look of a country boy, despite having been born in a city of such high nobility as Girona, perhaps due to his indifference to social relationships, although right from the start he was an excellent classmate and this relationship became less of a social one, turning into something stronger and more sincere. He seemed enterprising, restless, very quick-witted, frank and noble, not at all stuck up. I was pleased to make his acquaintance from the very first moment, a sort of acquaintance in which the hope of friendship takes root, and with which one is not afraid of making a mistake.

He was talking to others about the model, whose name I do not recall. She was a young woman, with a good figure. Our artist was talking about the beauty of her lines and shapes and did not stint from showing a certain slightly sensual feeling, which for its human sincerity and nobility I thought was perfect. After that we met from time to time, and we gradually began taking an interest in one another and in our mutual interests. Later on came the formation of the group of painters and sculptors, Flamma, with collective, generous ideas, when Domènec Fita did not define himself as either a sculptor or a painter. Nor has he ever defined himself, although I—sensing his obsessive restlessness—know that he is a sculptor, for the same reasons and, I would add, coming from exactly the same part of his brain, as the great monster of the Renaissance who, when writing or signing, would put “Michelangelo Buonarroti, scultore”, despite the plethora of jobs that filled his fruitful life. Above all else a sculptor: under-

stood as the human desire to make nature too, and this has three dimensions, none of which can be added or taken away: it has the three it has, full stop. A “full stop” as forceful as Isidre Nonell's famous one.

After that, in 1953, there occurred the terrible accident which, while it is true that it did not change his life, changed its course, and not because of the long days of the three years' convalescence, excepting those first life-and-death moments, but the time spent recovering that was also the time of another recovery, the mental one, that of the resolution and that of its results, conceptual and full of experiences, of which our artist has spoken at length.

His *curriculum vitae*, composed in schematic terms, could read as follows: born in the city of Girona in 1927. Here we could include him in the generation that, like it or not, has made the year famous. The literary Generation of '27, now including the artists among whom Fita would be a crucial piece in this generational head count. What can this generation have? Being the successors to that of 1898, already eclipsed or disappeared? The triumph of applied Cubism? Perhaps Surrealism emerging two years previously, the result of Dada and Freud and other manifestations, but which would not be influential until many years later? Or rather the awareness of those born in that year, more or less, of the fact that the world is changing and that everything has to transmute including, among these changes, the ideas and forms of art. Despite the fact that this is a sophist concept, it was to be important in subsequent events and, above all, in the training of those who came into the world that year, particularly Fita's.

He says that from 1932 to 1936 he attended a Generalitat Montessori school. It is true that at the time, although things were going badly, culture and, especially, teaching reached an optimum state and the young schoolchildren of that

time had the chance to encounter rational teaching and teachers well trained as pedagogues. Fita was fortunate in this and took advantage of the circumstances. Here, he says, he started out on the paths of artistic expression, paths he was never to leave, proof that this learning was crucial to his career and his future.

The three years of war saw him continuing in this practice of art. It would lead him to praise Plasticine, a manageable material that makes modelling easy for small children, but which in Fita's opinion is a prime element for children's (and adults') understanding of form. The seemingly never-ending war was over, and from 1940 to 1943 the fledgling artist studied what he calls "academic training" with a teacher who had a decisive influence on his training: Joan Carrera i Dellunder. He was a sculptor and a fine draughtsman, born in 1890 in Torroella de Montgrí, who went to Belgium on a scholarship to broaden his studies and founded a drawing academy in Girona. Sr. Carrera—as he was respectfully called by the students—had mastered the art of teaching art. Fita had at this time the chance to attend his classes between the ages of 13 and 16, a decisive period, in which Joan Carrera played a very important part.

But there was another teacher, the second of the two essential influences on his childhood and adolescence. Martí Casadevall i Mombardó, from Olot, also a sculptor, was head of the hundred-year-old Escola d'Arts i Oficis in Olot. Fita studied there between 1943 and 1945. He must have been a teacher with good pedagogical sense, because despite the fact that on later occasions he criticised the artistic innovations of some of his pupils, as was the case with the artist-sculptor Leonci Quera—full of almost realized promise—, both the latter and others praised him highly, saying that they had learnt a lot and thanking him for his teaching. In his writings Fita says he was very happy there and that it was not a wasted period of his training.

In 1946 he started at the Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, in Barcelona, where he studied the two specialities, painting and sculpture, as the drawing classes were common

to both. Here Fita's aesthetic thinking developed, broadened, leading him to think that the teaching of continuity with the art of the past is a mistake. That is to say, we sense in him a criticism of academic teaching, the name it is known by. It is the transformation of concepts that seem to have existed beforehand but which were in an embryonic state, the seed planted by the Generalitat's Montessori School, by Sr. Carrera and Sr. Casadevall. It is a perfect concatenation of spaces that seem to have been chosen to bear fruit sooner or later, but the fruit of a restless work due to the very dynamic of its author. Fita's work in Belles Arts developed in the field of sculpture, with teachers like Frederic Marés, whose classes he praises highly, above all in the free discussion established upon finishing a work amongst all the other participants. The same goes for the brothers Miquel and Lluçà Oslé, whose skill was truly amazing. Afterwards there were many others that apparently, at times, did not satisfy him. He missed a specific interest, perhaps that interest typical of Girona and Olot that brought him to Barcelona, and here his thinking, as if it were a molecular structure, took the path of crystallization, which is like saying that he began to get close to feeling adult and reaching his prime.

Fita never stopped working. It was an obligation, a social duty. But let us not deceive ourselves: it was also his greatest delight, as it is of so many artists who have discovered that, as well as spending their lives having fun, they also get paid for the things they create. Thus we come to the period when he worked as a mural painter (1949-1953), never giving up sculpture and, what's more, thinking about it constantly, whatever he was doing. Paintings in the chapel of the parish church of Saint Francis in Horta, some "cheap houses" where Fita believed, and rightly so, that he was fulfilling a social obligation. And among other commissions, that of decorating the parish church of Bethlehem, where there was much to do, as the church—an example of the finest Barcelona Baroque—had been totally destroyed on the inside in the revolution of July 1936. Fita worked here as a

painter and was entrusted with the apse of the side chapel dedicated to the Baptistry. As the building was rather high, scaffolding was necessary, and when the painting was well underway, one day, first thing in the morning, the verger discovered the unconscious body of the painter on the floor. Dizziness, fainting, was the cause. He was taken to the Hospital Clínic and there began a long convalescence, as we have already said. About this period, late 1953, I can only say the following, but it defines the man precisely: we his friends had agreed to keep watch over him in the first few weeks, the most dangerous because of his condition, due to his fall. It must have been about nine in the evening when I took over from one of the others. Fita, who could not feel his legs, had a second stroke of bad luck: an electric blanket set fire to the mattress and burned his legs without him noticing it, as they were numb. All this produced in those of us looking after him a terrible anguish. Perhaps for this reason my face was sad and my voice mournful. Fita looked at me and said:

“Your face is very sad. Is there something the matter? No, no!” he continued, “We’ve got many years left ahead of us and we’re going to do great things. Cheer up, man, cheer up!”

Really, after that greeting, I felt quite embarrassed: he was the one who should have been sad. The story is useful, however, for showing Fita’s power, faith and virtue to get over those tragic life-and-death moments. This was not due to his physical strength, but rather his morale and fighting spirit with regard to things as noble as art conceived not just for aesthetic reasons but other motives, among which the social took pride of place.

Three years in bed, alternating it with work: portraits, still lifes, landscapes and small projects to do, in the near or distant future. Ideas that he wanted to establish and which have been most useful in his later development.

Recovered as much as possible, he moved to Sarrià de Dalt, in a country house that the architect Masramon adapted so that he could overcome the difficulties he was facing, for it has to be said that physically, the Fita of before the

accident disappeared. Afterwards he was a different person, somewhat diminished physically by the circumstances, but mentally much stronger. He just needed someone to look after him and he found—oh Providence!—a childhood friend who had always loved him and who—as his wife—still feels the same way despite all the adversities: Fita’s guardian angel and who, as a good Girona woman, is called Àngela, Àngela Rodeja, who gave him the unceasing support and help he needed.

There may be some who feel that this is of no interest, if, as I think on occasions, the most interesting thing about an artist is not their life but the result of that life, namely, their work. But life often reveals to us why the work was done and, in this case, for whatever it’s worth, I have left in what may be mere anecdotes for those of us who look from afar (let’s call them spectators), yet which are very important facts for those who see it from close up and are involved.

Later there came an endless series of exhibitions, activities of all kinds, lectures, classes, work in procedures that we might call “total”: as well as sculpture and painting, ceramics, stained glass, sheet metal, modelling in all kinds of materials, drawing on different supports. However, I would like to mention some moments that stand out from what seems apparently habitual. I am referring to two works that for their magnitude and degree of skill should be mentioned. The first is the *Recumbent Christ* for Girona Cathedral (1958), a work whose precedent is the other *Christ*, by Jaume Cascalls, dating from the fourteenth century in the church of Saint Felix, near Girona Cathedral, a masterpiece of Catalan Gothic sculpture; the second, the period of sculptures in sheet metal, one of which, *Saint Benedict* (1962), set in the portico of the monastery of Montserrat, a masterpiece of composition, perfect rhythm and serene strict emotion, seems to be the underlying interpretation of the holy figure; as if he was about to recite the “Rule” in person.

Here we see his dedication and concern for sacred art, and for this reason in 1966 he exhib-

ited in Girona, in the Casa de Cultura, and the following year in the “Galerie Art Sacre”—an establishment rather than an art centre—to mark its twenty-fifth anniversary, organised by the man who renewed liturgy in Catalonia, Doctor Manuel Trens.

When did he begin to introduce abstraction to his works? A specific date cannot be given, as once he had clearly understood the problem of art and specifically plastic art, he very soon, naturally after 1956, introduced subjects unconnected with the shapes that outlined things in the surroundings, and since then, up to the present day, he has continued between figurative work and abstraction. But there was a moment somewhere around the beginning of 1970 when he entered a romantic state—the result also of the art scene in Europe at the time—, which is the destruction of the work itself, not to make it disappear but to enrich it, perhaps seeking new definitions, new concepts. Romantic is perhaps the wrong word, and it should be clarified. A sentence attributed to the French writer Gustave Flaubert says: “A palace is beautiful, but the ruins of the palace are much more beautiful.” This would be a justification for the slashed drawings, the work considered finished that is then dismantled or partially damaged, a feeling one might define as beyond abstraction.

### **The Birth of a Draughtsman in Three Dimensions**

If we were to ask the artist what he does, sculpture or painting, he almost certainly would not know how to define it. And if the question were about what he did first, modelling with Plasticine or drawing lines on paper, the answer would not be all that different. Because, as occurs with all-round artists, they see everything in large spaces, in huge areas, and there are no differences between one procedure and another. Nevertheless, Fita has always felt attracted by the three dimensions; he has lived to develop his art in a larger space, with no limits of any kind, like the bird flying or the fish swimming. And as a result we can

see for ourselves and state that Fita is essentially a sculptor.

Although he says that Sr. Carrera taught him drawing, the teacher, who was basically a sculptor, actually touched the pupil’s soul. He himself says that, after the Civil War, at the age of 12 or 13, Sr. Carrera gave him the job of doing the reliefs of the Pont Major in Girona, and he says: “Helping him, I enjoyed for the first time taking part in the execution of a work using the moulding technique, transferring it to the definitive material.”

Although it is natural that the draughtsman and the painter should be present, the latter a facet that is merely drawing in colour, although the specific concepts are very different, in the end Fita’s work tends to a single version: sculpture. This practice of drawing is reflected in a comment by Narcís Comadira in 1975: “Fita, who is a painter and a sculptor, has devoted much of his working time and many periods of leisure to drawing. His drawings are almost always a sculptor’s drawings. It all comes down to the same thing, and the sculptor, in the long run, comes out on top. I could give several examples of the devotion to sculpture; it is always based and will always be based on the three dimensions, for their natural sense of sculpture.” Here is another observation by the critic Corredor Matheos, when presenting a ceramics exhibition at the Palau de Caramany in Girona in May 1978, who says in the catalogue: “Ceramics is, in Fita’s work, associated with the sense of form that his being a sculptor gives it. We always find in him a wish to create a body that develops in a dialogue with space. Be they vases, murals or decidedly sculptural forms, the clay opens and grows with quite uncommon restlessness and artistic sense.”

If we look at Fita’s qualities and defects, we shall see that he is an artist with certain things in common with the Renaissance, referring us to the mood of the Renaissance man and artist. Saying this seems to exaggerate the concepts and fall into stereotype. Renaissance sentiment is understood in the action, and along this line we would find more than one. It is that of achieving a plurality, a sort of omniscience



without technical or professional obstacles. This is one of the qualities mentioned that arise in what is called the Generation of '27, as occurs with the world of literature that the generation is named after. They are people now turning 60; in their prime in all senses, with a very deep knowledge of the skill, or skills, as there are many one has to know, such as knowing how to arouse inspiration in oneself, appearing to make concessions without doing so, and dozens of other things. All this baggage acquired through time, but, above all, through working without concessions, would lead us to discover why Fita is an outstanding artist of this generation. Referring to an exhibition that he put on in Madrid at the Gorem gallery, the critic José M. Prieto said: "From a profound study from life, together with a precise dramatic intention, these forms have emerged, of an ironic and considered classicism."

Notice that he insists on the concept of classicism. And the question comes to our lips: Can we possibly think of classicism with regard to Fita's work? And even more so with a profound study from life? It's obvious: study will always be necessary to reach any level, but Fita does it and the aforementioned critic says so, which is like a very carefully considered and restrained scherzo, of what he calls—or rather classes as—irony.

Fita enters a world as essential as sculpture already fully developed. We can see that he has the ability to practise in complete freedom and with a great deal of precision, turning to technical concerns and renewing himself.

### **Permanent Restlessness**

If we were to seek characteristic traits in Fita the sculptor, we might find that the most outstanding is a constant restlessness, a desire to do it all, to master it all, within—of course—his professional sphere. However, it is not a case of seeking commissions that he might not be able to manage but of creating new problems for himself in order to overcome them, surpass them, and defeat them. At a recent exhibition—

August-September 1987—in Sant Feliu de Guíxols, in the text accompanying the catalogue, Jordi Gimferrer, its author, says: "Sails of changing freedom", apt words that hit the spot. The sails of life that leave a wake when they slide through this sea that is time, borne by the wind, act in Fita's work as a driving force of freedom. Of course we would find in them well-defined and even undefined motives from the currents of the moment or times more or less past and projected into the future; but he always seeks and looks into new solutions in this area, which the author calls with great precision "changing freedom".

The key to this restlessness may lie in what the sculptor says in a declaration in the catalogue for the aforementioned exhibition in Madrid in December 1978: "It is true that life has great possibilities for fertilization and growth, but due to our lack of imagination there remain immense creative riches slumbering in all spheres of nature."

This statement is clear-sighted: not everything has been said, as they say, nor has everything been done, as they claim. The world is like this but it could all be the other way round (and note that I am not referring to the other side of Alice's mirror) and still be all right, for this is the way things are. I call claims of this type "antipodal", a 180-degree turn, and I find them in some cases, for example when the doctors decided—and it seems without sufficiently satisfactory results—that the patient they had operated on would not have a recovery and a convalescence, but that he could go straight home and lead a quiet but normal life. Another very clear example: the world we call "classical", namely, the art of Greece and Rome, has remained the same down through the centuries, a sameness from which sculpture has in part been saved. I should point out that no, it is not exactly the same, but it is similar; let's say it has evolved. The very word "classical" is resonant of permanence, inalterability, something on the pedestal, untouchable. The fact is that these two great peoples, ancestors of ours, with a culture and with this "classical" civilization, started from an

elementary model or design and, instead of changing it, they simply improved upon it through evolution and through time. The most characteristic example is the Parthenon building in Athens. If we look at this design, we see that it is what a child does if he or she is told to draw a house: walls and some slopes for a roof, and, naturally, a door and a window. The centuries pass and, if you begin building in wood, you replace it with marble and in a continuous evolution, without modifying the scheme, the original design. What you do is try to reach the maximum perfection and of course it is achieved. On the other hand the architecture of the twentieth century, of the 1960s, in a wish to establish new frontiers, builds the house but the other way round from what has hitherto been the case. Pressure architecture is opposed by suspension architecture, not beginning the house with the foundations but with the roof. This “antipodism” may not be the ideal solution, I agree, but it is an attempt to renew itself, to seek out other dimensions, to achieve new aims, which, as Fita aptly says, “due to our lack of imagination, there remain immense creative riches”. In his case they would be in the sphere of art, but even so he adds, “in all spheres of nature”. And he is completely right.

### **Sacred Sculpture**

Fita has, as his friends know, a transcendent concept of life, this being understood as faith in the Creator and in the afterlife. He was born in a country whose roots go back thousands of years, and a country that for over a millennium has believed that the grass will not grow overnight. Fita believes, and he is consistent in this, and he does so in all sincerity, cleanness and bravery. Therefore, at certain times he has been concerned about sacred art and (naturally because he has been given commissions) art dedicated to the church. Our churches are more often than not, if the barbarians have not passed through, the only redoubt where one can have feelings before some or many expressions of art, architecture and sculpture, passing through all the

other means of expression and marking special periods and forms that point to a time, a style, different emotions and ways of life, all history before us, a whole universe in the midst of a human environment. The habitat of this environment may be as worthy as you like and (with all due respect) yet, on many occasions, still boring.

In 1966 he attended the fifth Salzburg Biennale and presented some works at that certainly important exhibition, thanks to the organization of the Architects' Association, and the title was “Architecture and Art”, a name that is redundant if architecture is principally art. I have already said that he exhibited works for the church or of this nature, inaugurating the ARS SACRE gallery in commemoration of the twenty-fifth anniversary, an institution founded in 1942 in Gran Via in Barcelona and close to Ramon Sunyer's precious metal workshop. In any case Fita's works of sculpture (May 1967) were presented by the lecturer at the aforementioned university, José M. Valverde, with the very apt title of “Figure Work, There and Back”. This is a beautiful and exact definition. The general trend of Fita's work is going to and returning from figurative work.

Just to name a few of his works of a religious nature, a definition that is not easy to specify because, apart from the sculptural qualities that the skill demands, there is a feeling that should not be mistaken for sentimentalism, that is, understanding the artistic problem and placing in it something born of the sentiment of the poet that is the artist.

In 1951 (he was 24) he made a carved crucifix for the Provincial Library of Girona. In 1956, a processional cross of wrought iron and enamelling and a bronze crucifix for the church of the Grup Torras, in Sarrià de Dalt. These and so many others are early works that indicate to us a Fita far removed from the imagery of Olot, despite his going to school in that city, one of the great artistic centres in Catalonia. One of the works I consider anthological of contemporary sculpture in Catalonia is the commission he received from the chapter of Girona Cathedral

for a life-size recumbent Christ in alabaster, in the making of which certain obstacles were placed in his way. I also know you will say that it is based on Cascalls' work, mentioned at the start of this article; but Fita, a Girona man from head to toe, without presumptuousness, without the boasting typical of our times, was obliged to refer to it. Even if we placed them side-by-side, we would see a seminal version from the fourteenth century and a successor with twentieth-century values.

We cannot overlook the making of the angels in wrought iron for the chapel of La Puríssima in the Seminari Conciliar of Girona, a translation, for a sculptor's mind, of calligraphy. And we are still in Fita's period of wrought iron, but with sheet metal predominant: a *Saint Andrew* in 1961, a very mature work, and *Saint Benedict*, in 1962, for the monastery of Montserrat, which everyone must have seen and which was commented upon at the beginning. It is a definitive work of a period of the artist's career, which specifies the Holy founder within and without, but fulfils all the conditions—considered as a piece of abstract art—to possess the necessary qualities of the precise balance and the compositional sensibility required by the idea for this work. Two years earlier, in stone, he did two sculptures for the outside wall of Girona Cathedral: *Saint Narcissus*, the city's patron saint, and *Saint John*, works of great character but moving towards other parameters of his professional and vocational career at the same time.

I could make a long list of them, but it is not necessary. I shall just mention some works for their importance in the development of a sculptor of Fita's calibre and as part of an interesting aspect of his work. I should mention, though, the very skilful ease of interpretation and the almost instantaneous passage from one subject to another, due to a completely Latin personality, a change even within the same sculpture, but these qualities are being listed throughout this article.

Although these critical comments do not follow a strict chronological thread, but an emotional zigzag, we must mention something that,

while it does not seem to have been able to influence the artist's work, in some ways it changed his life. And that "toing and froing" that the lecturer Valverde classed it as, concern, constant restlessness, resulted in intense and fruitful work. I am referring to the fact that due to the motorway to France being built through there, the country house in Sarrià de Dalt was compulsorily purchased and demolished and Fita was forced to look for a new home and a new workshop. He found it in the house he had built right on the top of Montjuïc, so close to Girona that it has a view of the monumental old city, where he set up his workshop. He later built a school there where many pupils have been trained, coming there from far and wide and even from abroad, and the "EXPOART" gallery, run by his wife.

### **Sculpture: Another Figure Disfigured**

This is not the most suitable heading, but it helps to enlighten us. The sculpture I have classed as sacred is the same as this, which we might call civil. There is, however, the idea, the dedication, the place for which the work is destined.

Sculpture when all is said and done, material placed in the middle of the space but which will always have specific connotations despite the fact that we regard it generically.

Since the days of Plasticine and his time at the aforementioned schools in Girona and Olot, Fita has never stopped modelling, creating volumes that he tries, when he has the idea, to make into the figure of someone. This is the case of the sower (1945), the later female nudes, the portraits of people more or less close to him, all motivations of an artist-sculptor who has already determined his vocational purpose and will not turn back. An attempt at stylization, a prelude to abstract sculpture, was the *Angel* in aid of the victims of the flooding in León, in 1959. All this body of work is part of an early period, of which it is interesting to mention the "Bat" coming out of an old umbrella and manipulated rather than modelled to give this impres-

sion. It is from 1964, and we have here a manifestation, that of the *objets trouvés*, which later on would spread around the world. This “Bat”, a found object, gave rise to the creation of many parallel examples and to the increasingly audacious introduction of new materials.

The analysis would take a long time to expound, and the graphic examples do it much more explicitly. But following this loose thread, the period of sheet metal came, of which I have mentioned some pieces. At the end of the 1960s he introduced new materials, which were very often necessary due to the type of commission. Others were finds: the leftovers of a city offer a very broad field to suggestions, to solutions and serve to sharpen the wits. In this period he used different means and this alone gave him a personality and moved him to find new forms and formulae. At the time, the early 1970s, with good critical insight Narcís Negre believed he saw in these works the translation of the poetry of Salvador Espriu.

Around 1973-74 he began using polyurethane, a new material in order to achieve new goals. These pieces were exhibited in different places. A few years later they were commented on by the critic Cirici Pellicer. In the summer of 1980 the moulded figures that I have mentioned were shown in the exhibitions hall of La Caixa de Pensions’ “Obra Cultural”, in the Palau Meca in Carrer de Montcada, Barcelona, and because of this Alexandre Cirici made a brief but very interesting study of them. He said: “Within the rather anaemic Catalan sculpture scene of these days, Domènec Fita has a particularly interesting place.” Cirici discovers their textures: mixed with the realism of the female nudes are the rough edges of the moulds that the sculptor keeps, but he goes even further, he accentuates them, taking delight in the ugliness, all that may be negative. Cirici is reminded of the images of war, of broken bodies destroyed by the bombs. He adds: “I interpret it as a proclamation of contradictory sentiments...the nude attracts us, the wounds reach the extremes of repugnance.” He talks of a “dialogue of textures”, a going beyond texture in itself that leads

nowhere. He ends up saying: “There is peace and violence. Life and destruction.”

The polyurethane sculptures mark instants of fullness in this desire that at times strikes us as morbid and at others appears like a conjuring trick; the transformation of the works. It seems a key moment in the development of Fita’s sculpture, in a turning towards another world.

I have always claimed that art is the reflection of every day, of every second. It is part of the history of the human race and makes it to a certain extent constant, although always limited, at least for many generations. Not for nothing have we suffered wars, havoc, terrible destruction about which, as has never before happened, the media give us precious information, virtually exhaustive and even as an accompaniment to our daily meals. How can the artist flee from these continuous, horrific surroundings, which assail him in all three dimensions in which he develops?

If at times it seems that there are too many examples of everyone having his say, it is due to the fact that we do not want our own testimony to be an isolated and gratuitous offer; it should be said that those who have spoken of Fita—briefly or at length, and with greater or lesser synthesis—have been precise and many have hit the target and, perhaps more than one of them, the bulls-eye.

Narcís Negre, the Girona writer who has written so much about Fita, also has his say and very right he is: he mentions, and for the first time, the part played by chance in this artistic output, in the exhibition held in the Tamariu gallery in Palafrugell, in August-September 1979. This “chance” (“Providence”, Fita my friend?), this randomness, which had already been used by Gaudí and Jujol in the placing of the ceramics in the Park Güell. Among other things, he says: “...new question marks in the language of art...”, “...knowing his deep dissatisfaction”, “...not wishing to reach port in order not to moor the boat”. Three points that are like three angles to encircle Fita’s previously mentioned work. A language with new question marks, not new exclamation marks, as is com-



mon. A deep dissatisfaction that saves him from the also common smugness of many artists within their hedonistic egocentricity. Never moor the boat, and, therefore, never reach port, never reach the end, port. Of course! The three definitions are an excellent qualification and constitute an authentic portrait of the artist, done rather from the inside than from the outside.

### **From the Academy to the “Academy”, via the *Esqueixada***

Fita the sculptor may appear to be an anti-academic. Whereas in his early days he did drawings and sculptures basing himself on the, let's say real, view of the world around him, he ceased to do so after the experiences at the Escola Superior de Belles Arts, where he did five courses of his degree. He then took flight and went down unexpected paths; he dived into the sea of what we call creation.

But in any case there is, starting with the non-academy, a spirit of alternating contradiction, the enemy, at least on the surface, of the unity of his work, something that harms him in the eyes of a society that does not want to think too much. You're either a sculptor or a painter or a musician; you're an engineer or a doctor, but the fact that a sculptor may be a painter, for example, is not understood and keeps him almost marginalized, if not hated. Joan Cortés, writing in the newspaper *La Vanguardia* of October 16<sup>th</sup>, 1966: “Domènec Fita's spirit rejects stylistic unity, which seems to him forced and artificial, as the concern for this point forces a repetition that, rather than the indication of a personality is, for him, the denunciation of its absence.”

Fita, as we have seen, moves away from academic work, which on the other hand he has never done or at least has been far removed from it, and enters the new states of his restlessness, what I call *esqueixada* (tearing up). The name comes from the obsession with doing the work and then undoing it. In drawings and sculptures he repeats this programme: he tears them up and sticks them together again according to how he is feeling at the time. I am reminded of the case

of the sculptor from Seville Luisa Roldán. It so happened that the monastic community of El Escorial commissioned her father, Pedro Roldán, with a polychrome woodcarving of Saint Michael. This artist, born in the first quarter of the seventeenth century, did an image lacking the Baroque appearance then in fashion, and the canons of the famous monastery did not like it. Then his daughter, Luisa, modified the image and did an *esqueixada* of her times. She sawed the Saint Michael into three parts and gave it movement, as if zigzagging, and when the monks saw it they were amazed. Luisa, more in tune with the times, had turned her father's Renaissance academicism into a Baroque work. This is a parallel *avant la lettre* of Fita's work, when he reaches the *esqueixada*, this final operation, of punishing, defacing or mutilating the work, making it formally up to date.

Yet at the height of the season of the *esqueixada*, Fita was nominated as academic elect of the Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, representing Girona. He was solemnly admitted in the Fontana d'Or, the great Romanesque-Gothic building in Girona, with a speech entitled “Experiences”, on October 18<sup>th</sup>, 1985. The world changes and this is the result. He was not doing academic work and was fully committed to the *esqueixada*, but the academics meeting together agreed on him being admitted to the Academy because of his talent.

His most recent works we know of are: the reliefs of the *Heart of Mary*, in Girona, in 1982, in form-worked cement; the sculptural complex or group *Joan Riu*, in the Caixa Provincial de Girona, from 1984, a many-faceted work which he endows with great social and architectural symbolism, with a background of profound sentiment that the artist has managed to capture. I would also like to mention the 10-metre-high pilaster, a public and representative, not to mention equally symbolic, work, featuring events and dynasties that have shaped the city of Girona through the centuries, like a latter-day Trajan's Column in Rome.

Finally, I would like to add that attendance at the great commercial exhibitions, but which

are undoubtedly important, such as ARCO in Madrid and others like Basel and Montreal, where he has presented work several times. These have begun to give the sculptor international recognition; a sculptor who displays a great sense of creation, investigation and as a result, an originality that today is as appreciated as it is necessary — a chapter about which it will be necessary to write another book in the near future.

But Fita, the universal man of Girona, will always be that boy brimming with ingenuity and craftiness and also full of goodness and above all, responsible, including in this the responsibility of always making sure that his work is a “Job Well Done”.

## Conclusion

This conduct as a man and as an artist, typical of Fita, evolves towards unknown hours and moments that at times may make it difficult to understand his message. And yet it is crystal clear. Now, when the world of the sensibility we call art—and this is my personal opinion—is in a time of crisis, we see that not many complete cases like this appear, and those that do are hidden and we could certify it and mention

some names, and this just by looking at the art scene here. On the other hand, in the world of science those who carry restlessness and hope without expecting too much in return are far more frequent. At times we see how a boy who has entered the world of consciousness, before coming of age, assimilates the most complex technique and marks out new paths, becoming a true creator. This crisis of plastic art—and I know, as I have said, that many will contradict me—which I personally see clearly and sorrowfully, is due to the fact that the extremely gifted young people of both sexes end up in other areas that, when all is said and done, have the same common denominator, but where they perceive windows open to the mystery of the Universe and all its infinite horizons, which they do not see in the world of art, or they discover there a way of life, or with luck, they take flight immersed in a sea of publicity and money. A few are left, luckily, and a few are born, but they *are* born, and among them I include the sculptor Domènec Fita, an example that saves us from desertification and which may link up in hopeful futures.

Because, despite everything, the horizons of art are as infinite as they were on the first day.

Josep M. Garrut  
1987

*L'art no consisteix necessàriament en certes analogies entre el model i la còpia, sinó en una organització d'afegits a través dels quals es manifesta la intervenció de l'home, operant-hi certa contraccasualitat. – ROLAND BARTHES.*

## L'ESCULTURA RECENT DE FITA, UNA TECTÒNICA INTEGRADORA

Aportar quelcom a la tradició de l'escultura amb ferro, o altres metalls, a les nostres latituds, no és tasca fàcil, i menys quan el món reconeix com a mestre universal un Pau Gargallo, un Juli González i d'altres que encara resten actius. Els descobriments, en aquest precíus –escultòricament parlant– metall, no són pas antics; i si la prehistòria va tenir una edat del ferro, no va ser però, fins els anys primers del nostre segle que hom va saber apreciar-ne el seu just valor i ductilitat escultòrics.

Ara bé, els camins per on va anar-se definint el treball escultòric –com els altres de les arts– incidenceixen novament en els dos vessants gairebé eterns de l'expressió artística. L'un orientat vers la lliure i volada expressió recolzada en el mite i el misteri, i l'altre, contraposat i admetent estadis intermedis, marxa cap a les preteses i implacables severitats de la ciència en allò que Ruskin anomenava “escultura matemàtica”. Per aclarir aquests extrems amb obra coneguda, podríem esmentar l'obra de Giacometti i de Paolozzi com a pertanyents al primer, i Gabo y Pevsner per al segon. La resta que hom ha produït en escultura ha anat movent-se entorn d'aquests dos pols.

Aquí escau parlar de l'obra “recent” de Domènec Fita, no per que sigui una síntesi o concretització de l'escultura màgica d'harmònies i bel·leses platòniques i la, diguem-ne, cons-

tructivista, nascuda al temps de les màquines i les estructures arquitecturals, sinó perquè Fita, conscient de l'aparent i, en l'actualitat, estàtica divisòria, s'ha llançat a avançar des del punt on els dos objectius restaven aturats. Coneixedor d'ambdues tècniques i dels seus efectes, s'ha endinsat pel terreny de l'escultura amb les idees i el sentir de la Gran Obra dels mestres de la Bauhaus; i la integració que aquells veien venir de la mútua simbiosi dels camps artístics –arquitectura, escultura, pintura– s'ha integrat de manera sorprenent en l'obra actual de Fita. Els paraments metàl·lics d'agressivitat espacial amb provocadores incisions, selenites relleus, amb afuats claus de punyent voracitat, o amb masses de ciment encunyades o amb incrustacions, no són tan sols formes, textures o qualitats sinó autèntiques creacions teutòniques, assedegades d'integració a nivell d'escultura, que parlen, però, un propi idioma, i són esdeveniments per si mateixos, de construcció perfectament organitzada, de força irresistible, universal, a l'abast de tots els gustos i mentalitats humanes; amb la mateixa força –proporcions a part– d'un Ronchamp de Le Corbusier o d'un Whitney Museum de Marcel Breuer. La seva teutònica integradora no admet tampoc simbologies màgiques ni imatges creades. No vol arquetipus del passat, puix que aconsegueixen ésser aclaridors prototipus del futur.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

Juny 1968

*Art does not necessarily consist in certain analogies between the model and the copy, rather in an organization of additions through which the intervention of man is expressed, bringing about a degree of counter-chance. – ROLAND BARTHES*

## FITA'S RECENT SCULPTURE, THE TECTONICS OF INTEGRATION

Contributing something to the tradition of sculpture in iron, or other metals, in this country is no easy task, and even less so when a Pau Gargallo, a Juli Gonzàlez and others active sculptors are recognised as universal masters by all. The discoveries, in this precious—sculpturally speaking—metal, are by no means old; for while prehistory had its iron age, it was not until the early years of the twentieth century that people learnt to appreciate its true worth and sculptural ductility.

Nevertheless, the paths along which sculpture defined itself—as in other branches of the arts—are once again exerting an influence on the two virtually eternal sides of artistic expression. One, turned towards free unfettered expression based on myth and mystery, and the other, contrasting and admitting intermediate states, heading towards the false implacable severities of science, in what Ruskin termed “mathematical sculpture”. To exemplify these extremes with well-known pieces, one might mention the work of Giacometti and Paolozzi as belonging to the former, and that of Gabo and Pevsner to the latter. Everything else produced in sculpture has swung between these two poles.

Here it is right to talk of the “recent” work of Domènec Fita, not because it is a synthesis or concretion of the magical sculpture of harmonies and platonic beauties and, let us say,

constructivist sculpture, born in the age of machines and architectural structures, but because Fita, aware of the apparent and, these days, static dividing line, has thrown himself into advancing from the point where the two objectives had come to a halt. Familiar with both techniques and their effects, he has plunged into the field of sculpture with the ideas and the feel of the Great Work of the Bauhaus masters; the integration that they saw coming of the mutual symbiosis of the artistic fields—architecture, sculpture, painting—has been surprisingly integrated in Fita's current work. The metallic walls of spatial aggressiveness, with provocative incisions, selenitic reliefs, sharpened nails of stabbing voracity, masses of stamped cement or incrustations, are not just shapes, textures or qualities but rather authentic tectonic creations. Thirsting for integration on a sculptural level, they speak a language of their own and are events in themselves; perfectly organized constructions of irresistible, universal force that are within reach of all human tastes and ideas. They have the force—proportions aside—of a Ronchamp (Le Corbusier) or a Whitney Museum (Marcel Breuer). Nor does his tectonics of integration admit magical symbolisms or created images. It rejects archetypes of the past, as they manage to be explanatory prototypes of the future.

*DANIEL GIRALT-MIRACLE*

*June 1968*



## LA ESCULTURA DE DOMÈNEC FITA

En los comienzos de la revolución cultural que ha supuesto el arte contemporáneo –su gran batalla, su “Bastilla”, se ha dicho que fue la primera exposición impresionista de 1874- parecía que la escultura se quedaba rezagada, que era algo así como el sector conservador de las artes plásticas; y esto se dijo por entonces muy seriamente. Más que nada por considerar las distintas tendencias o actitudes, las investigaciones y los ensayos –los “ismos”- de la pintura contemporánea, como frivolidades o productos de la moda. Pero hoy, cuando han pasado los años –muchos años, más de un siglo; muchos acontecimientos, más de una guerra mundial y más de una gran revolución- nos damos cuenta no sólo de que la pintura y la escultura han seguido –y probablemente seguirán- un proceso paralelo, sino que pintura y escultura son productos derivados de una actitud humana semejante; productos del trabajo de quien, además de tesón y técnica, conoce el lenguaje y tiene algo que decir. Pienso todo esto, recuerdo todo esto, ante la personalidad y la obra de Domènec Fita, escultor ante todo y por encima de todo, pero también –en menor escala de dedicación, aunque no en menor calidad o intensidad- dibujante, pintor y ceramista. Hombre de nuestro tiempo y de nuestra circunstancia histórica (nace en Gerona en el año 1927), con todo lo que ello lleva consigo, partícipe de nuestras dificultades

y limitaciones, y luchador en el olvidado o menospreciado frente de la cultura –en posiciones distintas, es posible, pero con el mismo objetivo siempre- hacia el ensanchamiento del espíritu propio y ajeno, hacia la transformación de la realidad; porque, efectivamente, el “arte es la mayor alegría que el hombre puede darse”, y “cada obra de arte extiende el propio concepto del arte”. En Domènec Fita se advierte enseguida el equilibrio entre el “seny” y la “rauxa”, entre la cordura y la pasión, tan catalán, tan ampurdanés sobre todo. Un hombre capaz de darnos el angustioso y dramático, pero, en cierto modo clásico, “Cristo yacente”, de la Catedral de Gerona, y, a renglón seguido, sorprendernos con las más audaces e innovadoras esculturas, blandas o coloreadas, informales o abstractas, en diversos materiales –hormigón, poliuretano, aluminio- y con las más variadas incorporaciones: telas, clavos, cristales, hojas, huellas. Pero siempre –y por aquí se encuentra la diferencia específica de la obra de Domènec Fita- a plena conciencia de que el hallazgo es el premio de la investigación incesante. Con especial simpatía he contemplado algunas de sus obras últimas, en las que un realismo literal aparece salvado por la ironía de poner de relieve el procedimiento; algo así como una conciliación del lenguaje histórico y del último conceptual.

*CESÁREO RODRÍGUEZ-AGUILERA*  
*Maig 1977*

## THE SCULPTURE OF DOMÈNEC FITA

In the beginnings of the cultural revolution that was contemporary art—it has been said that its great battle, its “Bastille”, was the first Impressionist exhibition in 1874—it seemed that sculpture had fallen by the wayside, and that it was rather like the conservative branch of the plastic arts. At the time this was said very seriously, due more than anything to considering the different tendencies and attitudes, the investigations and trials—the “isms”—of contemporary painting as trivialities or products of fashion. But today, after more than a century, a great many events, several world wars and more than one great revolution, we realise not only that painting and sculpture have followed—and probably will follow—a parallel process, but that painting and sculpture are products that spring from a similar human attitude: products of the work of somebody who, besides determination and technique, is familiar with the language and has something to say. All this is recalled when considering the personality and the work of Domènec Fita, a sculptor first and foremost, but also—on a lesser scale of dedication, although no lesser in quality or intensity—a draughtsman, painter and ceramicist. A man of our times and our historical circumstances (born in Girona in 1927), with all that entails, sharing in our difficulties and limitations, and

a fighter on the forgotten and despised front of culture. He took up different positions, perhaps, but always with the same objective: the broadening of the spirit of friend and foe, and the transformation of reality. Because, indeed, “art is the greatest joy man can give himself,” while “every work of art spreads the very concept of art.” In Domènec Fita we immediately see the equilibrium between *seny* and *rauxa*, between reason and passion, which is quintessentially Catalan, and of the Empordà in particular. A man capable of giving us the anguished and dramatic but, to a certain extent, classical “Recumbent Christ” in Girona Cathedral, and immediately afterwards surprising us with the most audacious and innovative sculptures, whether plain or coloured, informal or abstract, and made from diverse materials (concrete, polyurethane, aluminium) and including the most varied incorporations (fabrics, nails, glass, leaves, footprints). Yet always—and this is where the specific difference in the work of Domènec Fita lies—fully aware that discovery is the reward for ceaseless research. It is with particular pleasure that I have contemplated some of his latest works, in which a literal realism appears to be saved by the irony of stressing the procedure; rather like a reconciliation between historical language and the latest concept.

CESÁREO RODRÍGUEZ-AGUILERA

May 1977

## REFLEXIONS SOBRE DOMÈNEC FITA

La qualitat de l'home és important. En el cas de Domènec Fita, decisiva. Perquè ens en fiem, donem importància a les seves declaracions, a tot allò que ell ha anat dient i escrivint durant els darrers anys.

Per començar, quan examinem els seus textos, ens crida l'atenció la importància que li pren l'autobiografia. En entrevistes i catàlegs, en articles o col·leccions de pensaments, se'ns fa transparent el preu que dona a les etapes de la seva vida, des del pas per l'escola Montessori de la Generalitat i l'ensenyament acadèmic del professor Carrera, passant pel contacte amb la vida mística d'Olot i amb l'Escola de Belles Arts de Barcelona, fins a l'accident tan greu del 1953, i les etapes artístiques dels treballs d'equip per a les esglésies, de l'informalisme matèric, l'acció pedagògica, els emmotllats, la ceràmica, els vitralls, els relleus de ciment, el trencadís...

És ben clar que aquest interès per l'autobiografia, com l'interès, evident, per l'autoretrat, no són, com solen ésser, expressions de vanitat personal. N'hi ha prou en conèixer-lo per adonar-se que són una altra cosa. Són la manifestació d'una voluntat d'acceptar-se tal com és. De partir de la seva realitat personal autèntica, amb el context del seu país i de la seva gent, tal com són.

Aquesta actitud ens sembla formar part de la mateixa inclinació que el porta a fer l'elogi de l'acceptació de l'atzar com a tècnica artística. De provocar rascats, enganxats, barreges, eixugats, doblegats, desdibuixats, sobreposats, i de recollir deixalles de fusta, de ferro, de vidre, de draps, per construir amb elles nous objectes. També de captar empremtes d'objectes, de sacs, de pneumàtics, de petjades humanes...

Encara hi ha una tercera esfera en la qual practica l'acceptació d'allò que la realitat li aporta. L'esfera de les pròpies idees. Ho diu quan anuncia que no voldria bloquejar cap idea ni expressió per por que aquest bloqueig li bar-

rés l'entrada de noves aportacions i que alguna realitat restés per néixer.

D'una manera molt clara, ens diu que estima que qualsevol atzar pot convertir-se en un mitjà d'aportació més profund que no pas les accions previstes i concretes. La presa de posició humana que signifiquen la introspecció, amb la insistència en l'autobiografia i en el complement que representa la curiosa petició, per als seus catàlegs, d'estudis psiquiàtrics, com el test de psicopatologia de l'artista per Enric Cat o el de neuropsicologia de Jubert Gruart; la proliferació dels autoretrats, l'entronització tècnica de l'atzar i la fe en l'atzar per sobre de la previsió, ens donen la base més coherent per a l'estudi de la seva obra.

Amb aquesta base, per si sola, n'hi ha prou per evitar qualsevol intent de judici de valor sobre les seves peces, pintures, relleus, escultures, dibuixos o ceràmiques. Cal que l'espectador aprengui a veure-hi la presència de forces fortuïtes no cohibides, que poden ésser biològiques però que gairebé sempre –com per tots nosaltres– seran culturals. Àdhuc quan l'artista desitja d'una manera tan vehement no copiar ni copiar-se i, en aquest culte a la originalitat, desitja que l'atzar li forneixi situacions incontaminades, és inevitable que els llenguatges ambientals li proporcionin tipologies i àdhuc ecos estilístics, des del muralisme medieval fins al postfauvisme del darrer Matisse i des de les figures espiritualitzades de Chagall fins a l'arabesc maorí.

Precisament la seva acceptació d'allò que se li acosta, el fa indefens davant l'escomesa de l'art aliè.

Pensem que la millor manera d'estudiar-lo és centrant-nos sobre una sola de les seves aportacions, a fi d'intentar comprendre-la com més profundament puguem.

Per a fer-ho, ens interessa molt particularment d'examinar les seves escultures en poliuretà que constitueixen, al nostre entendre, una

aportació singular, molt important dintre la plàstica dels anys setanta.

El 1974 va començar la utilització d'aquest material. La tècnica es basava en emmotllar cosos femenins i injectar un polièster expansiu a l'interior dels motllos obtinguts a fi que el material es casés amb les seves formes, però deixant que s'hi produïssin accidents atzarosos, esquerdes, rebaves, esclataments i adherències. Hi ha figures dretes, assegudes en tamboret o a terra, assegudes sobre els peus, reclinades, ajagudes de cara al cel, bocaterroses, de costat...

Des del primer cop d'ull hi actua la distància que produeix el seu estrany monocromatisme, car són blaves, grogues, vermelles, de color intens i uniforme. Tan vàlid per als bocins anatòmics com per a les textures accidentals. Aquesta distracció —comú als enamorats de George Segal— ens permet de contemplar aquests nus femenins sense l'afecte torbador d'una imitació de la realitat, i situar-los, per tant, no en l'esfera d'allò que ens passa a nosaltres com a experiència personal sinó en l'esfera de la reflexió sobre un fet general, no al terreny de la sensació sinó del pensament, com volia Bertold Brecht. L'ús del blanc per part de Segal és menys distanciador perquè la convenció de les representacions en blanc té una tradició escultòrica establerta. L'ús dels colors vius per part de Fita, resulta molt més detonant i efectiva en el sentit cercat.

Un segon aspecte és la presència colpidora dels fragments on l'emmotllat és net. La claudicació d'un pit, un bocí de pell de gallina, l'arrugat d'una planta de peu, el relleu refinat d'un engonal, la depressió al dessota d'una espatlla, un plec del ventre o un sotet de ronyó, ens parlen d'una manera confidencial, impressionant, de la vida, de la presència única dels éssers concrets, amb l'emoció dels seus defectes i les seves qualitats intransferibles, on l'experiència biològica, amb l'eròtica i la social es barregen. Si només hi hagués això ens acostaríem al gran efecte de l'hiperrealisme —o del món cadavèric dels museus de figures de cera— però els accidents del poliuretà

ho transformen tot. D'antuvi, recorden les fotografies de ferits o morts de guerra, horriblement mutilats. Una esquena arrencada o una gorja que ha explotat fan angúnia, però la tranquil·la posa de la model no n'és alterada i això ens desconcerta. La nafra esdevé, llavors un valor de textura i, en resposta, la pell, tan fidelment reproduïda, baixa també a aquest nivell. Ens trobem, doncs, davant un diàleg de textures.

L'atzar físic de la peça material del poliuretà, de l'obra, dialoga amb l'atzar biològic de la dona emmotllada. Així, el fet humà concret apareix mesurat pel fet material general; la vida, per les lleis de l'univers. Els sentiments, la tendresa o el desig, per les forces implacables.

No és un diàleg romàntic. No ens pot afectar emotivament, sota les espècies del blau, del groc o del vermell. Però és un diàleg del coneixement que ens afecta intel·lectualment.

Si fem servir un sistema d'eidètica, purament heurístic, i imaginem les mateixes figures sense els accidents, ens adonem de com semblarien mòmies. Personatges humans realíssims però sense moviment. Si imaginem els accidents sense els emmotllats, tindríem unes peces informals, com formacions geològiques, sense vida. La conclusió és que els accidents preserven les figures de semblar mortes i els emmotllats preserven els accidents d'ésser desencarnats.

El misteri del nu ens atrau. El de les nafres ens arriba fins al confí de la repugnància.

Hi ha la pau i la violència. La vida i la destrucció.

D'una manera molt del nostre temps, aquestes ferides que ens parlen dels camps de concentració i de la bomba atòmica fan un paper de subratllat patètic de la forma vivent, com el que, a l'època gòtica, Riemenschneider confiava a les draperies, i com encara ho faria, en el barroc, el Bernini de la Transverberació de Santa Teresa.

Per aquestes peces pensem que Domènec Fita ha conquerit quelcom d'altament significatiu que haurà de comptar a la història de l'escultura catalana.

ALEXANDRE CIRICI  
Agost 1980



## SOME THOUGHTS ON DOMÈNEC FITA

The quality of the man is important. Decisive, in the case of Domènec Fita. Because we trust him, we attach importance to his declarations, to all he has been saying and writing in recent years.

To begin with, when we look at his writings, we are struck by the importance he attaches to autobiography. In interviews and catalogues, in articles or collections of thoughts, we clearly see the value he places on the various periods of his life, from his time at the Generalitat's Montessori school and the academic teaching of Professor Carrera, via the contact with the mystic life of Olot and the School of Fine Art in Barcelona, to his serious accident in 1953, and the artistic phases of teamwork for church projects, of material informalism, pedagogic action, mouldings, ceramics, glass, cement reliefs, *trencadís*, and so on.

It is quite clear that this interest in autobiography, like the obvious interest in the self-portrait, are not, as is usually the case, expressions of personal vanity. One only has to know him to realise that they are something else. They are the manifestation of a desire to accept himself as he is. To be based on his true personal reality, within the context of his country and his people, as they really are.

This attitude seems to me to form a part of the same inclination that leads him to praise the acceptance of chance as an artistic technique. To provoke tearing, sticking, mixing, drying, folding, blurring, superimposing, and to gather bits of wood, iron, glass, fabrics, making new objects with them. Also to capture prints of objects, bags, tyres or human footsteps.

There is still a third sphere in which he practises the acceptance of what reality provides: the sphere of his own ideas. He says as much when he announces that he would not wish to block out any idea or expression for fear that this blockade would bar the entry of new contribu-

tions and that some reality would remain unborn.

Very clearly, he tells us his belief that chance occurrence may result in a more profound means of supply than predicted, particular actions. The human standpoint meant by introspection, with the insistence on autobiography and on the complementary nature of his curious request for psychiatric studies for his catalogues—such the psychopathological analysis of the artist by Enric Cat or Jubert Gruart's neuropsychological analysis—, combined with the proliferation of self-portraits, the technical enthronement of chance and the faith in chance over and above prediction, gives us the most coherent basis for studying his work.

With this basis alone, there is enough to avoid any attempt at value judgement on his pieces, paintings, reliefs, sculptures, drawings or ceramics. The spectator has to learn to see in them the presence of random uninhibited forces, which may be biological but which will almost always—as for all of us—be cultural. Even when the artist wishes so vehemently not to copy or be copied and, in this cult of originality, wants chance to provide him with uncontaminated situations, it is inevitable that environmental languages should provide him with stylistic types and even echoes, from mediaeval mural painting to the post-Fauvism of Matisse's late work and from Chagall's spiritualized figures to Maori Arabesque.

It is precisely his acceptance of what is closest to him that leaves him vulnerable to the onslaught of the art of others.

I believe that the best way of studying him is to concentrate on just one of his contributions, with the aim of understanding it as profoundly as we can.

To do this, I am particularly interested in examining his polyurethane sculptures, which in my opinion constitute a singular body of work,

and one that is very important within the art of the seventies.

He first used this material in 1974. The technique was based on making moulds of female bodies and injecting expanding polyester inside them so that the material would match their shapes, while allowing chance accidents to take place: cracks, rough edges, bursts and adherences. The figures are standing, sitting on stools or on the ground, sitting on their feet, reclining, lying face up or down, on their side...

From the start there is a distantiation produced by their strange single-colour effect, as they are blue, yellow or red, deep and uniform—as valid for the anatomical parts as for the accidental textures. This distraction—common to the lovers of George Segal—allows us to contemplate these female nudes without the disturbing affection of an imitation of reality, and thus place them not in the realm of what happens to us as a personal experience but in the realm of reflection on a general fact; not in the sphere of feeling but in that of thought, as Bertolt Brecht wanted. Segal's use of white is less distantiating because the convention of representations in white has an established sculptural tradition. Fita's use of bright colours is much more explosive and effective in the desired sense.

A second aspect is the striking presence of the fragments where the moulding is smooth. The abandonment of a breast, a patch of goose pimples, the wrinkle of a foot sole, the refined contour of a groin, the depression below a shoulder, a fold of stomach or a small kidney-shaped hollow, speak to us confidentially, impressively, of life, of the unique presence of specific beings, with the emotion of their defects and their untransferable qualities, in which biological experience is mixed with the erotic and the social. If this were all, we would be getting close to the great effect of hyperrealism or the cadaverous world of the waxworks, but the accidents of the polyurethane transform everything. In the first place, they recall the photographs of the dead and wounded in war: horribly mutilat-

ed. A back torn apart or a throat that has exploded are deeply upsetting, but the model's calm pose is not altered by this and we find it disconcerting. The wound becomes, then, a value of texture and, in response, the skin, so faithfully reproduced, is also reduced to this level. We are looking, then, at a dialogue between textures.

The physical randomness of the material piece of polyurethane, of the work, dialogues with the biological chance of the moulded woman. Thus, the specific human fact appears moderated by the general material fact, life by the laws of the universe, and feelings, tenderness or desire by implacable forces.

It is not a romantic dialogue. It cannot affect us on an emotional level, under the species of blue, yellow and red. But it is a dialogue of knowledge that affects us intellectually.

If we use a system of purely heuristic eidetics and imagine the same figures without the accidents, we realise how much like mummies they would look. Very real but motionless human figures. If we imagine the accidents without the mouldings, we would have informal and lifeless pieces, like geological formations. The conclusion is that the accidents keep the figures from seeming dead and the mouldings keep the accidents from being fleshless.

The mystery of the nude attracts us. That of the wounds takes us to the very bounds of repugnance.

There is peace and violence. Life and destruction.

In a way very much of our times, these wounds that speak to us of the concentration camps and the atom bomb perform the function of movingly underlining the living form, like the one that, in the Gothic period, Riemenschneider gave to the apparel, and as in the Baroque Bernini was to do with the Ecstasy of Saint Theresa.

Through these pieces I believe that Domènec Fita has achieved something highly significant that will have to be reckoned with in the history of Catalan sculpture.

ALEXANDRE CIRICI  
*August 1980*



1932 Fita pàrvul fent  
figuretes de plastilina  
pel president Macià.

*Fragment de les figuretes  
ampliades.*





*Domènec Fita i Molat.  
Dues fotografies de 1936 i 1941.*



*1932 Classe de dibuix.  
Professor Joan Carrera.  
Avui Casa de Cultura.*



*Retrats del Sr. Joan Carrera a Domènec Fita 1941, 1941, 1944, 1945.*

1943 Jordi Xifra.  
29 cm d'alt.  
Guix escaiola.



1943 Maurici Gelabert.  
27,5 cm alt.  
Terra cuita.







1943 *Diana.*  
32 cm alt.  
Terra cuita.



1944 *Magda Castañer.*  
35 cm alt.  
Terra cuita.



1944 *Mare de Déu de la Misericòrdia*  
de Vilamaniscle.  
183 cm alçada.  
Guix pintat.



1945 *Autoretrat.*  
33 cm alt.  
*Guix patinat.*



1945 Joan Carrera.  
43 cm alt.  
Terra cuita.



1945 *Sembrador.*  
115 cm alt.  
*Pasta de guix.*





1945 *Pauli*.  
60 cm alt.  
Guix patinat.



1946 Baltà.  
65 cm alt.  
Guix escaiola.



1946 *Agustí.*  
150 cm alt.  
*Guix escaiola.*



1946 *Tes.*  
20 cm alt.  
*Terra cuita.*



1946 *Famolencia.*  
14 cm alt.  
*Terra cuita.*





1946 *Mort de gana.*  
17 cm alt.  
Terra cuita.



1946 *Mare fill i gos.*  
18 cm alt.  
*Terra cuita.*



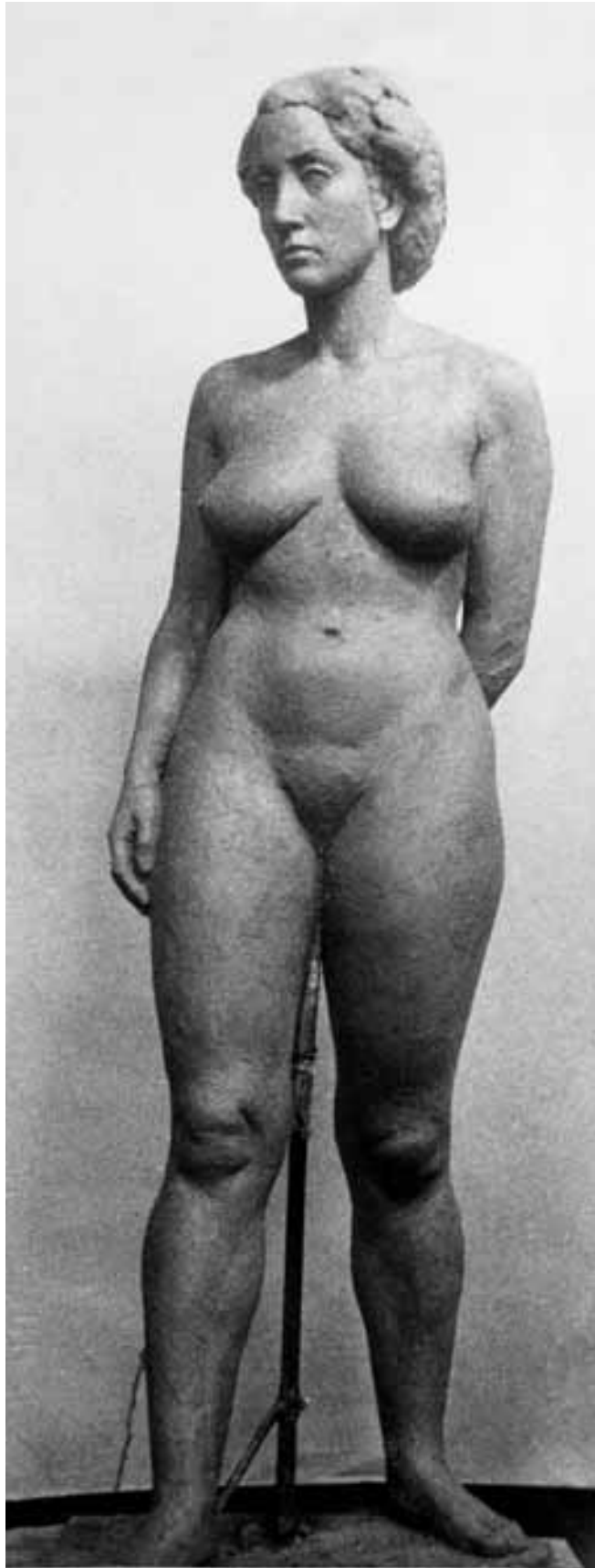
1946 *Josepa.*  
40 cm alt.  
*Terra cuita.*



1947 *Sant Josep.*  
37 cm alt.  
*Terra cuita.*



1947 *Ginés.*  
47 cm alt.  
Guix patinat.



1947 *Nu.*  
80 cm alt.  
Fang.





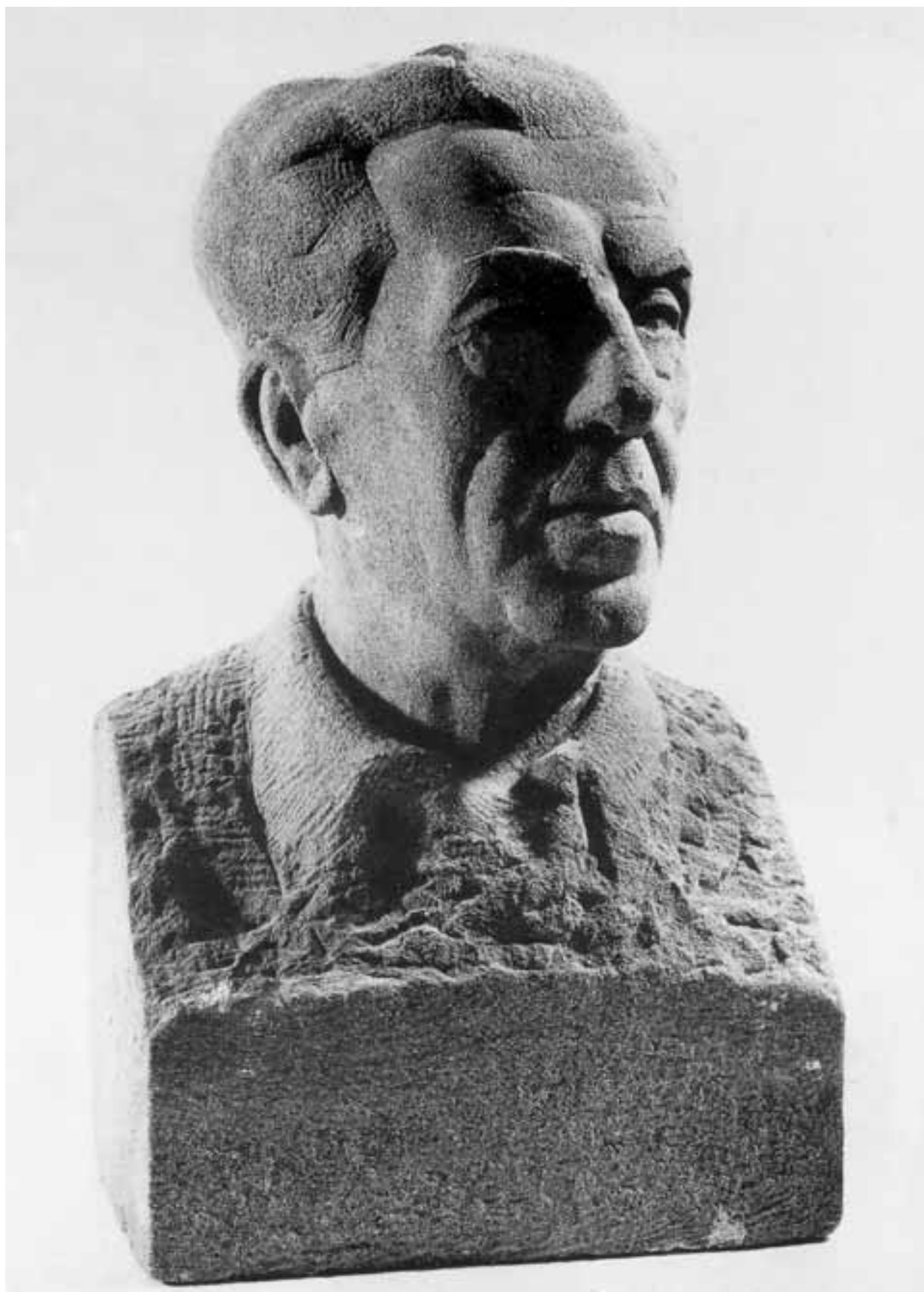
1947 *Nu.*  
80 cm alt.  
Fang.



1947 *Relleu Medicis*.  
90 cm alt.  
Guix escaiola.



1947 *Paquita*.  
95 cm alt.  
Bronze.



1948 *Lluçà Oslé.*  
52 cm alçada.  
*Pedra sorrenca.*



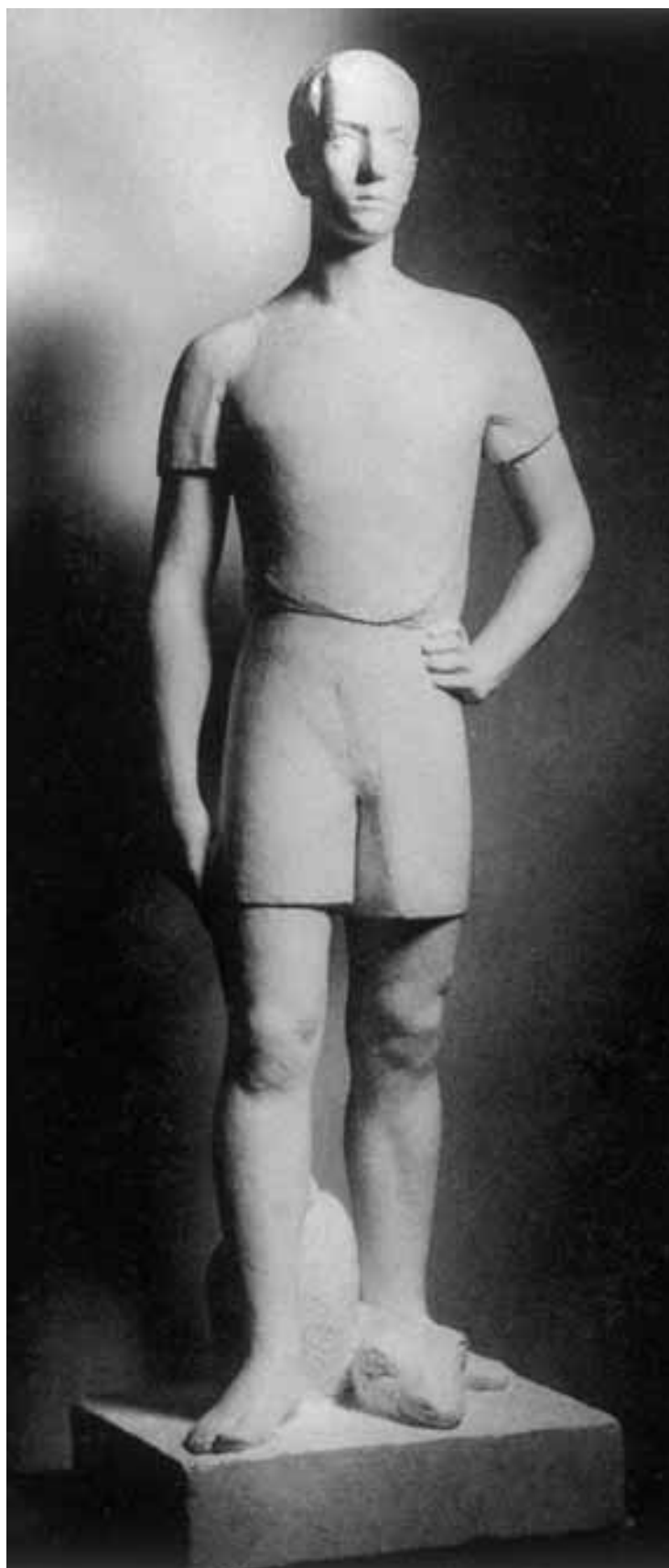
1949 *Agustí Riera.*  
26 cm alt.  
*Terra cuita.*



1949 *Carme Riera.*  
26 cm alt.  
*Terra cuita.*







1949 *Sant Jordi*.  
100 cm alçada.  
Guix escaiola.



*1949 Cap Sant Jordi. Albert Garcia.  
48 cm alt.  
Terra cuita.*



1949 *Tamen Masramon.*  
25 cm alt.  
Bronze.



1949 *Nuri Masramon.*  
24 cm alt.  
Bronze.



1949 *Dansa.*  
85 cm alt.  
*Argila.*



1949 *Santa Apol·lònia.*  
81 cm d'alçada.  
Bronze.



1949 *Sant Francesc Xavier.*  
21 cm alçada.  
Terra cuita.





1949 *Eucaristia*.  
120 cm alçada.  
Guix escaiola.



1950 *Trini.*  
45 cm alt.  
*Terra cuita.*



1950 *Fita modelant mediterrània.*



*1950 Mediterrània.  
160 cm llarg.  
Guix escaiola.*



1950 *Exposició per Sant Jordi.*  
*Gran Saló. Escola Superior de Belles Arts Barcelona.*





1951 *Sant Jordi*.  
180 cm alçada.  
Guix escaiola.



1951 Placa al Bisbe Lorenzana.  
 Casa de Cultura. Girona.  
 Relleu 117 x 182 cm.  
 Pedra arenisca.  
 Obra en col·laboració amb l'arquitecte  
 Joaquim Masramon.



*1951 Crist Biblioteca.  
80 cm alt.  
Talla de baix.*



1951 *Ma. Victòria.*  
56 cm alt.  
*Terra cuita.*



1955 *Bocet Marededéu.*  
30 cm alt.  
*Fang cru.*

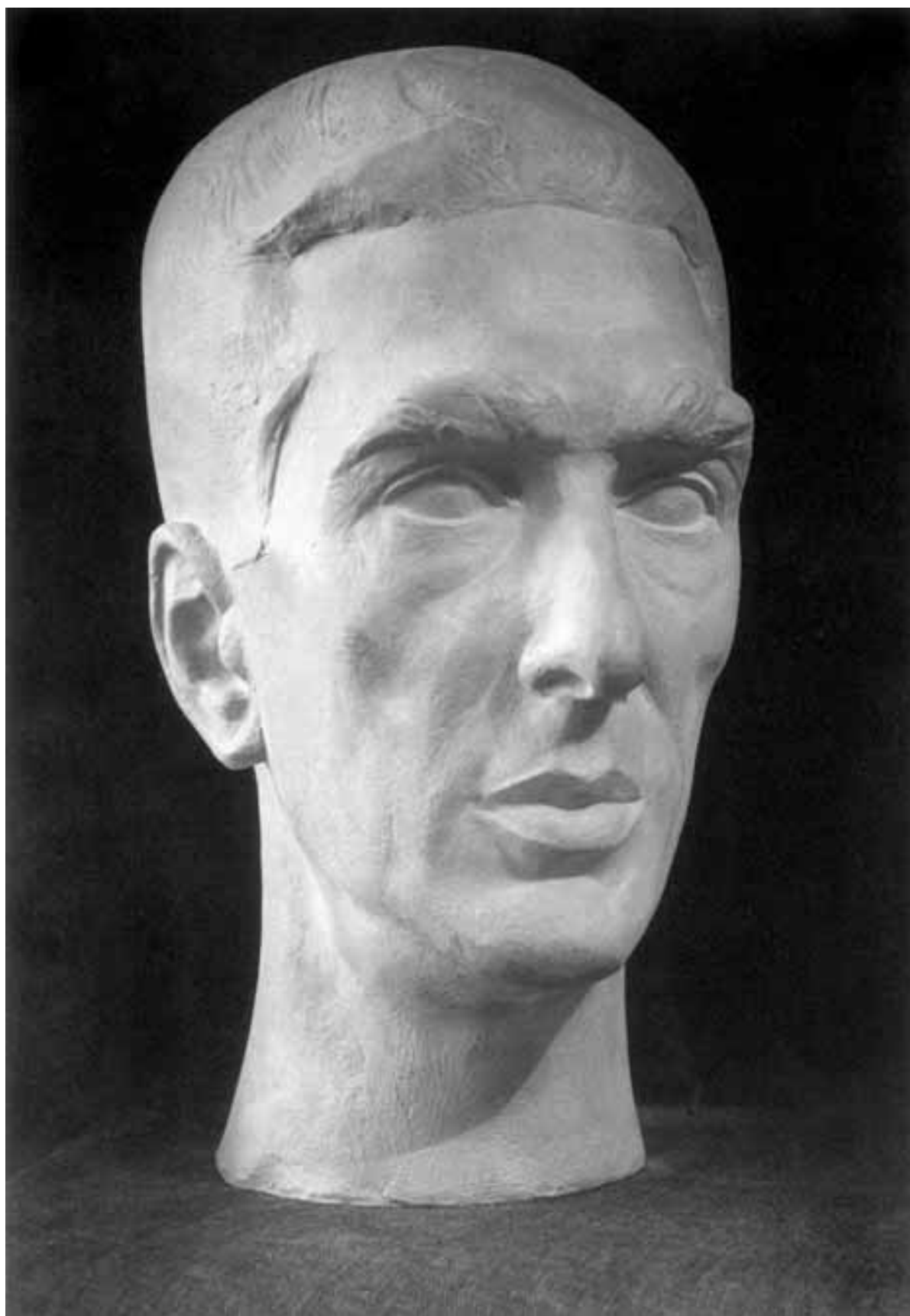




1955 *Marededéu per l'oratori*  
*Mn. Camprubí-Barcelona.*  
*85 cm.*  
*Talla fusta.*



1955 *Karina.*  
25 cm alt.  
*Terra cuita.*



1956 *Dr. Ley.*  
32 cm alçada.  
Terra cuita.



1956 *Sant Cosme i Damià*.  
125 cm alt.  
*Estudis en fang.*





1956 *Sant Jaume.*  
160 cm alt.  
*Talla de fusta.*  
*Pirogravat.*





1956 *Sant Josep*.  
120 cm alçada.  
Terra cuita.

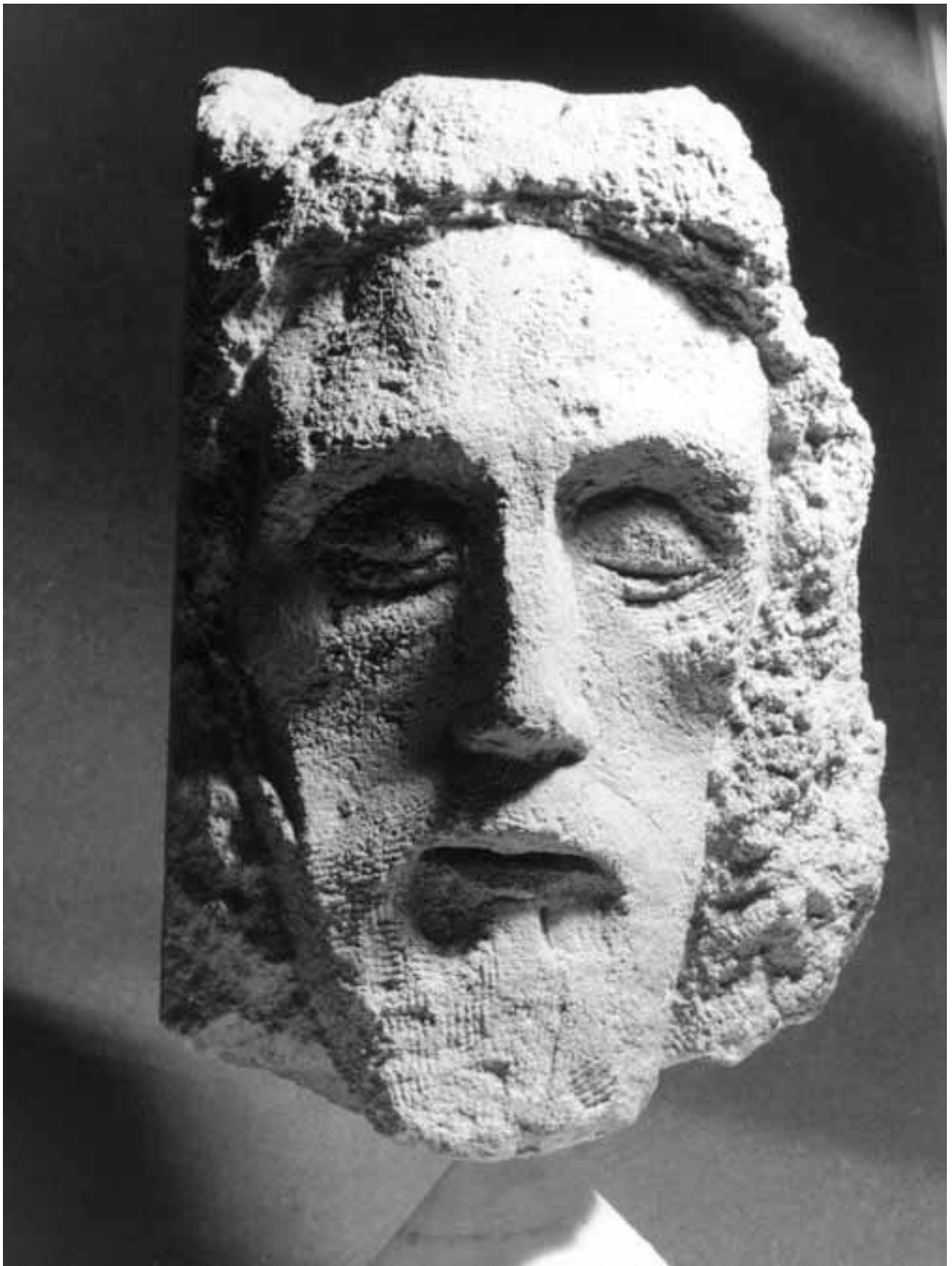


1956 *Sant Josep.*  
*Clinica Sant Josep, Barcelona.*  
250 cm alçada.  
*Pedra de Mèdol.*

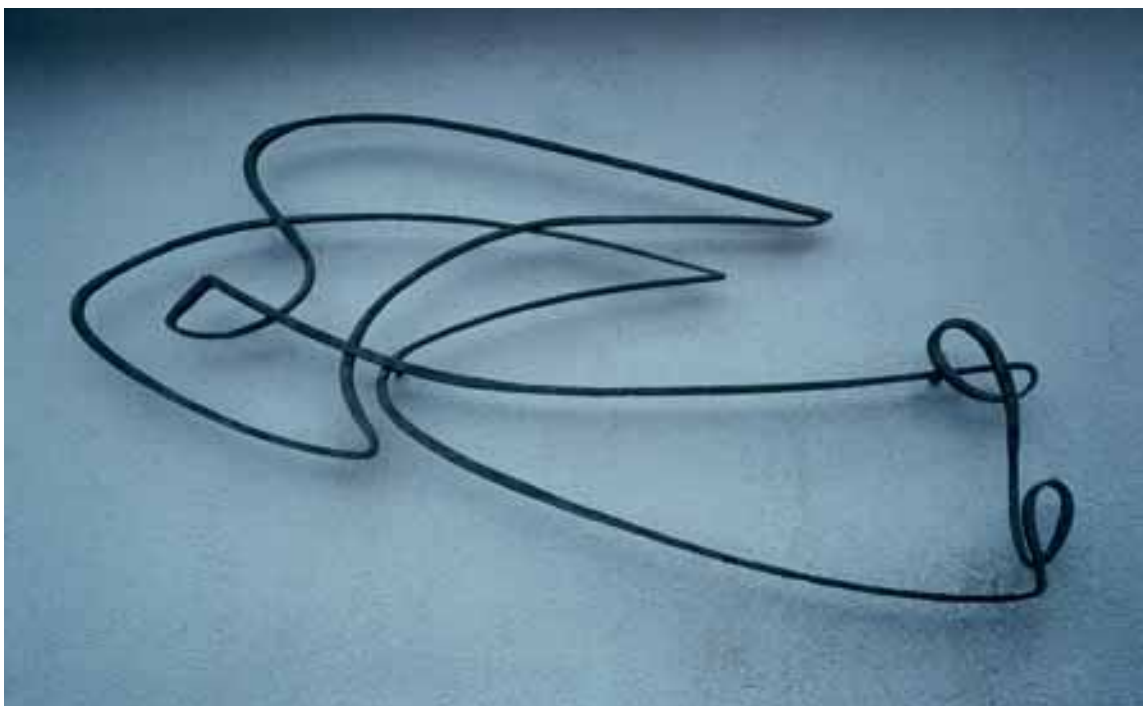


1956 Enric Genover.  
25 cm alt.  
Terra cuita.

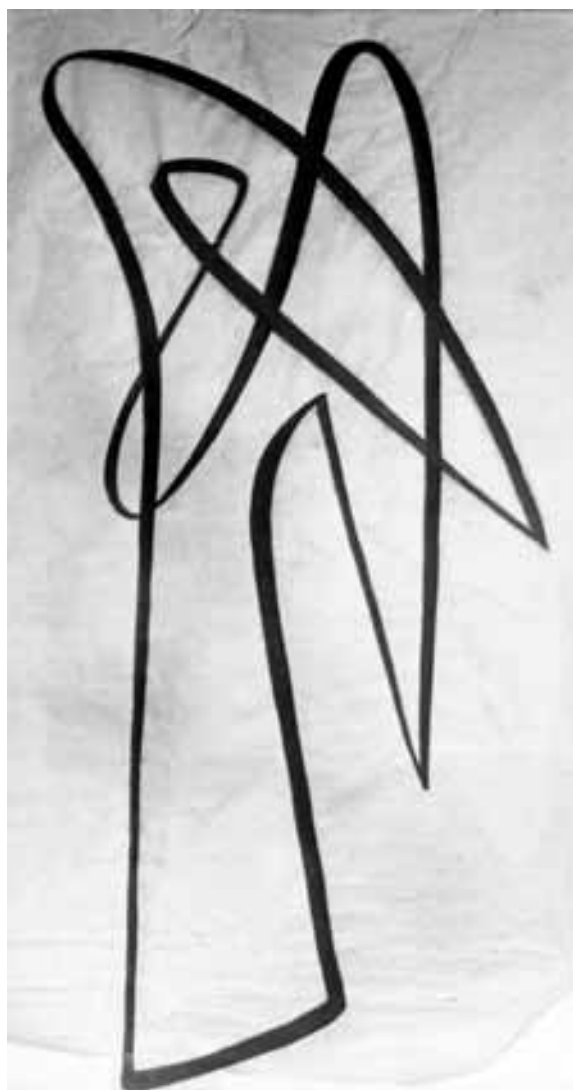




1956 *Cap de Crist.*  
35 cm alt.  
*Pedra de Banyoles.*



1956 Àngel. Casa Fita-Rodeja.  
180 cm llarg.  
Ferro forjat.



1956 Estudi àngel del  
seminari de Girona.  
180 cm alt.  
Pintura.





1956-1957 *Capella de la Immaculada*  
arquitecte J. Masramon  
Àngels seminari de Girona.  
Ferro forjat.





1957 *Sant Sopar*.  
54 cm x 64 cm.  
*Terra refractària.*

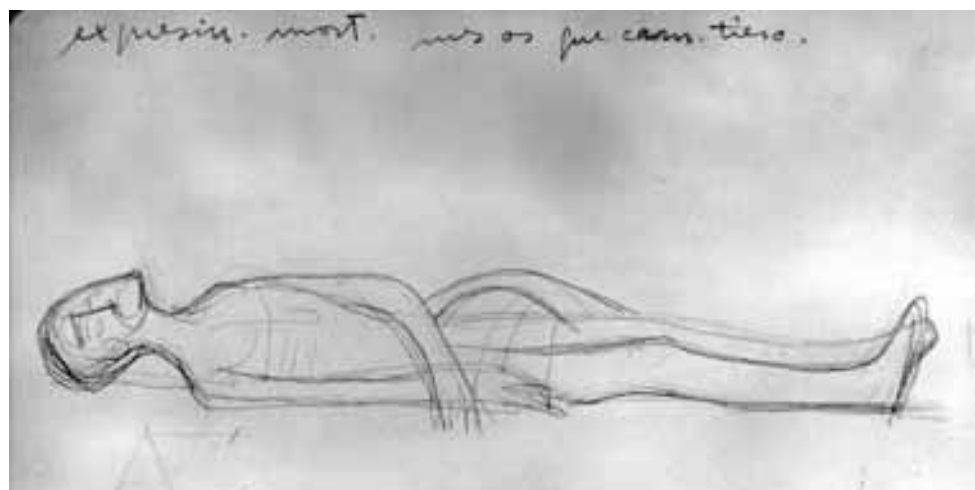
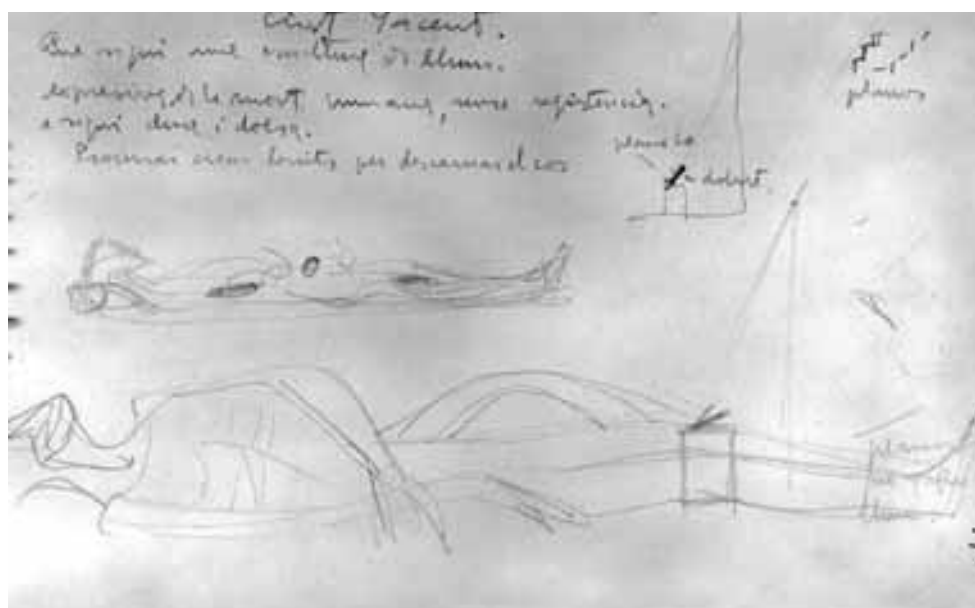
1957 *Cavall*.  
63 cm alt.  
*Terra cuita.*



1957 *Manuela.*  
30 cm.  
*Pedra.*



1957 *Estudi Crist.*  
12 x 19,2 cm.  
Llapis.



1957 *Crist jacent.*  
34 cm llarg.  
Terra cuita.



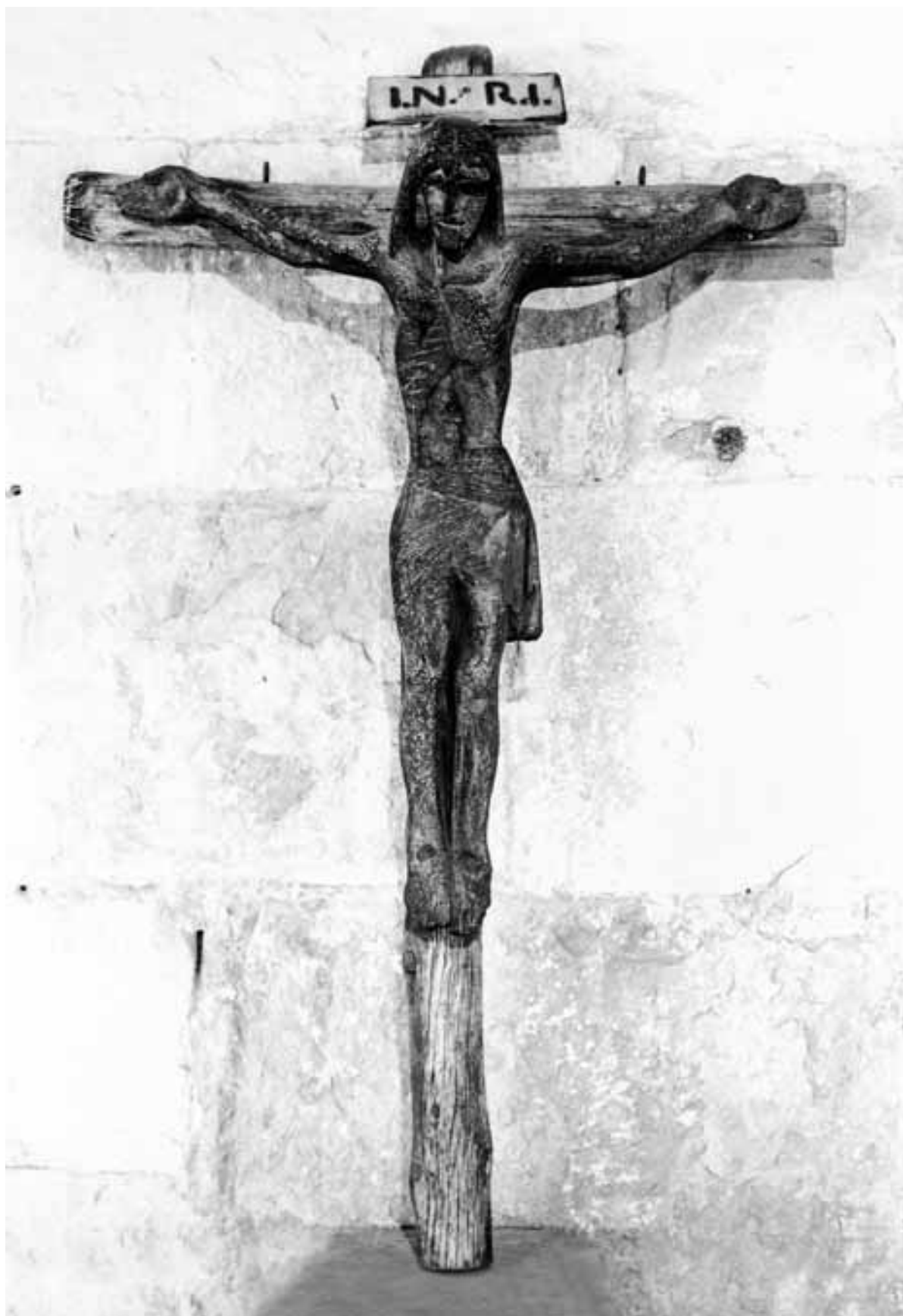




*1958 Crist jacent.  
Catedral de Girona.  
190 cm llarg.  
Alabastre.*



1958 *Crist jacent detall mans.*



1958 *Crist.*  
75 cm alt.  
*Ceràmica.*



1957 *Ermita.*  
25 cm alt.  
Guix.







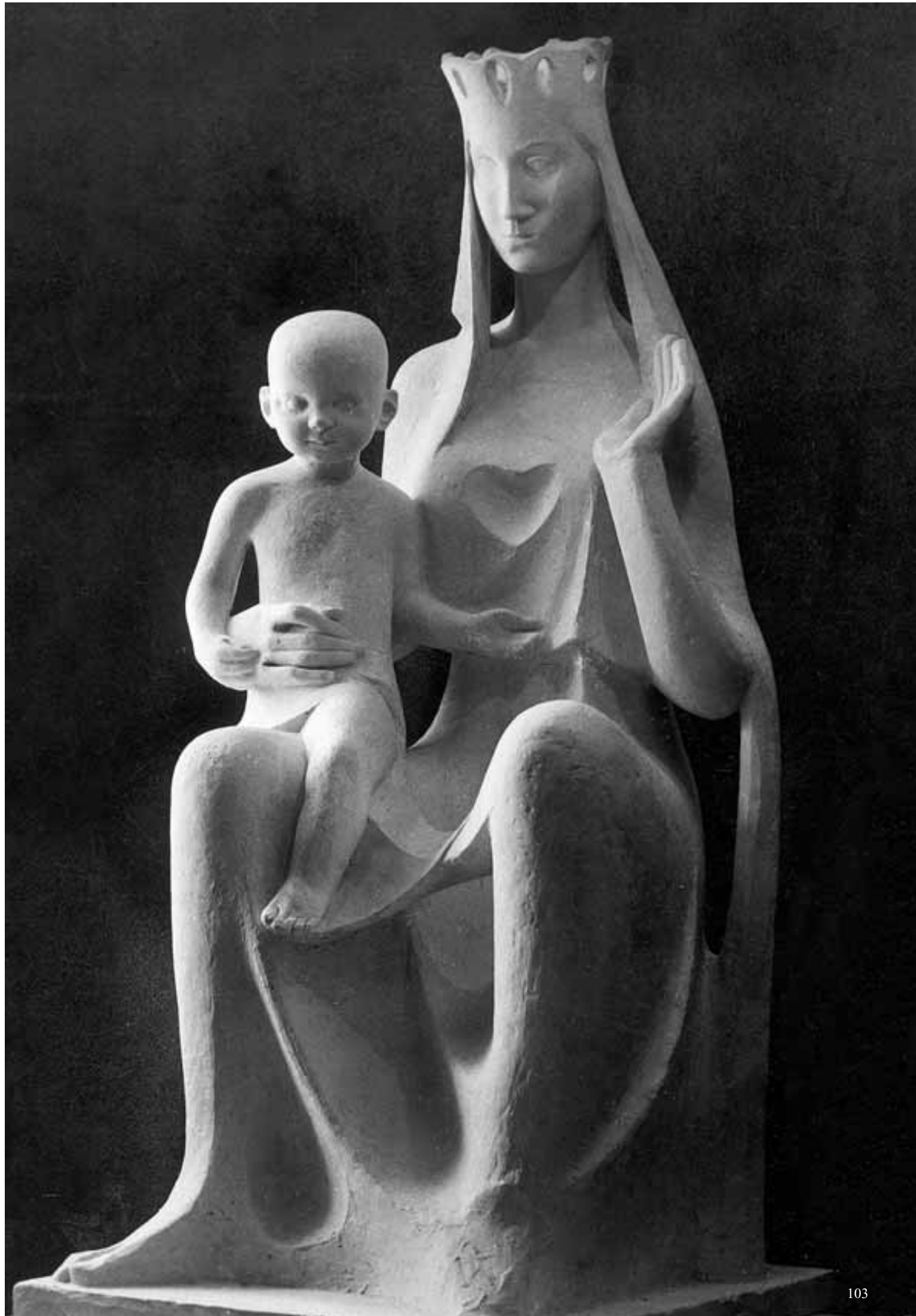
1958 *Esbós pas manaies*  
Girona.  
20 cm alçada.  
Terra cuita.

1959 *Ecce Homo*.  
250 cm alt.  
Talla de fusta.



1959 *Dramàtic.*  
50 cm alt.  
Ceràmica.

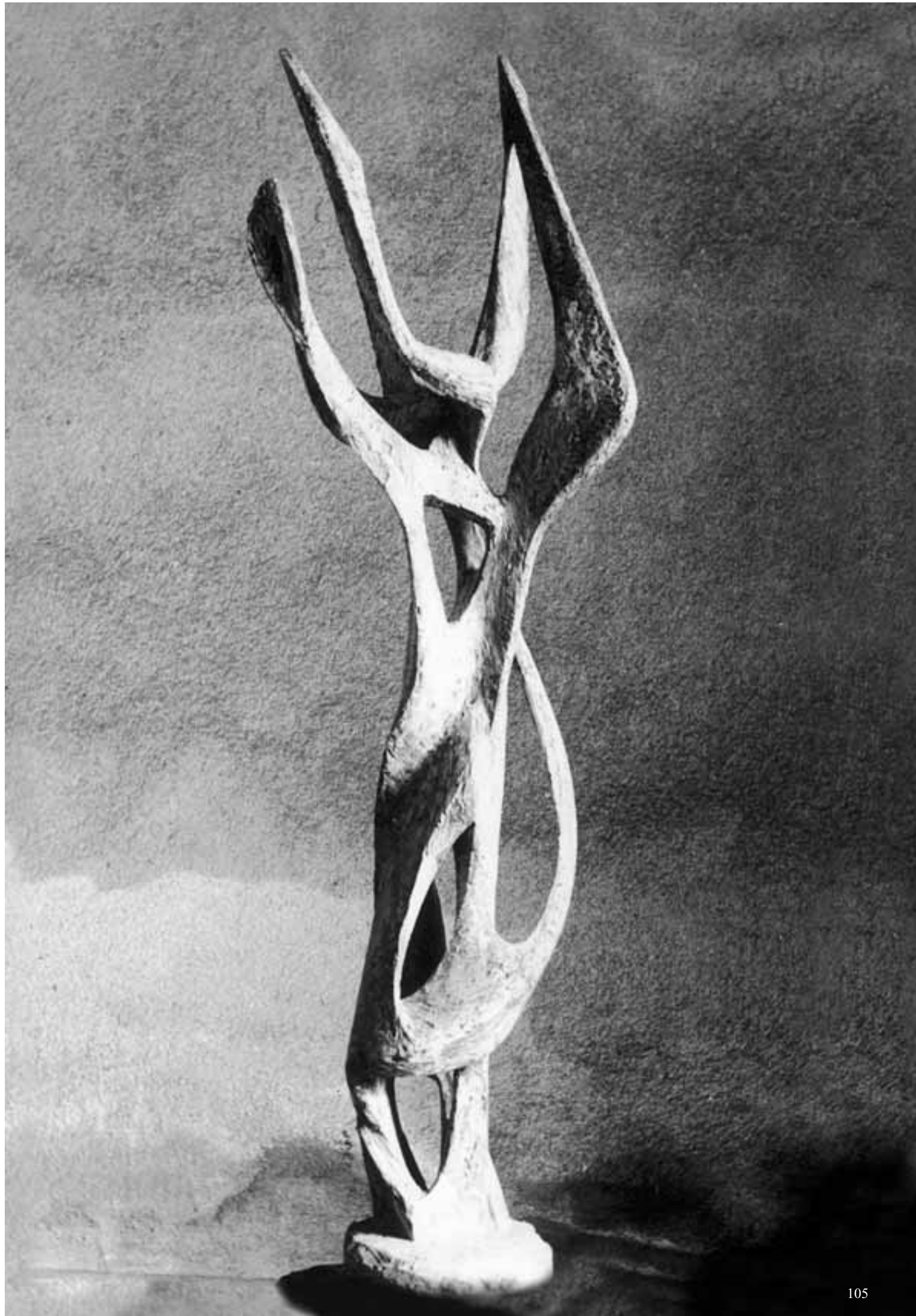
1959 *Cor de Maria.*  
Claretians de Girona.  
140 cm alt.  
Alabastre.



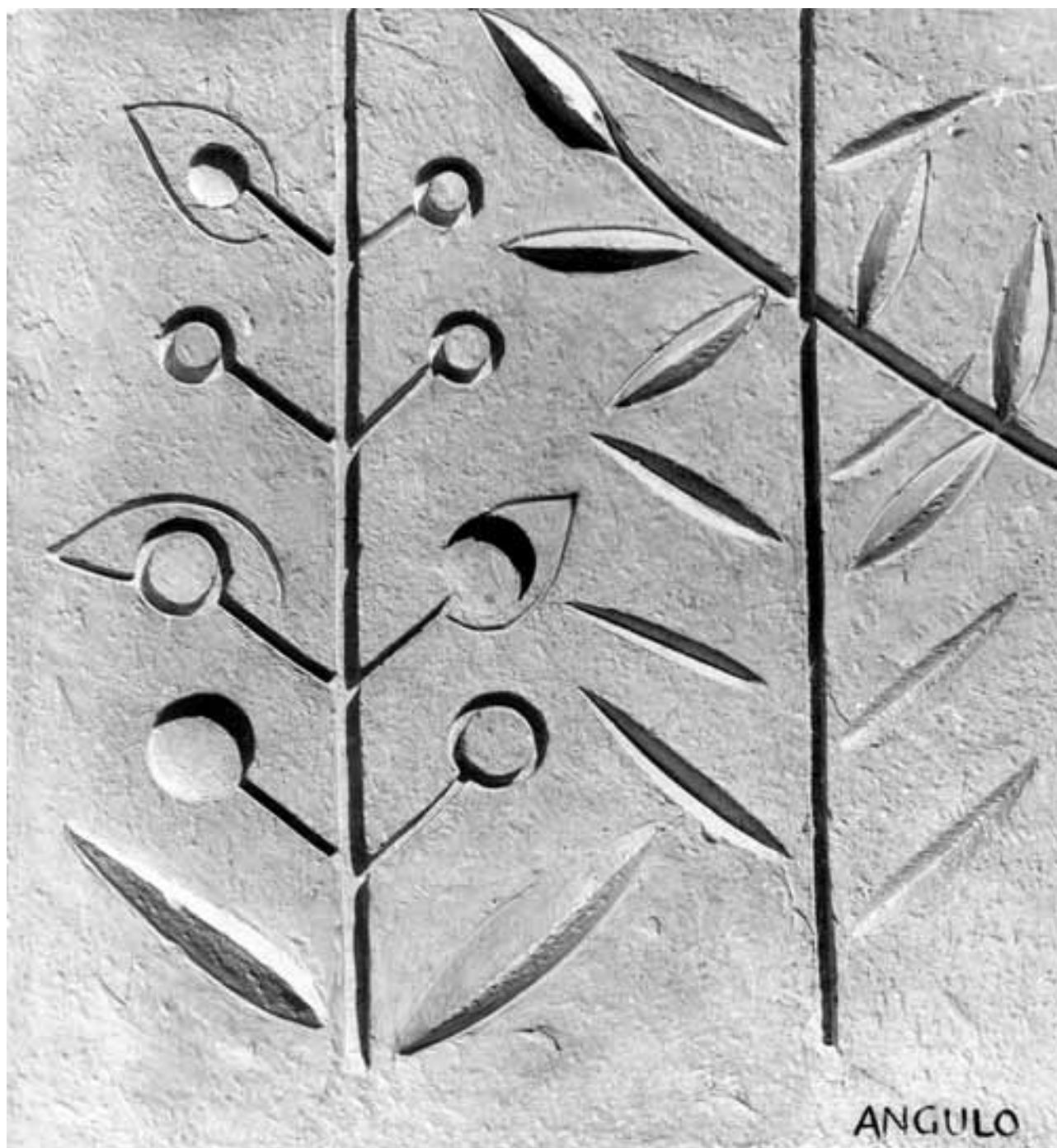


1959 *Dansa.*  
38 cm alt.  
Bronze.

1959 *Àngel.*  
130 cm alt.  
Guix escaiola.



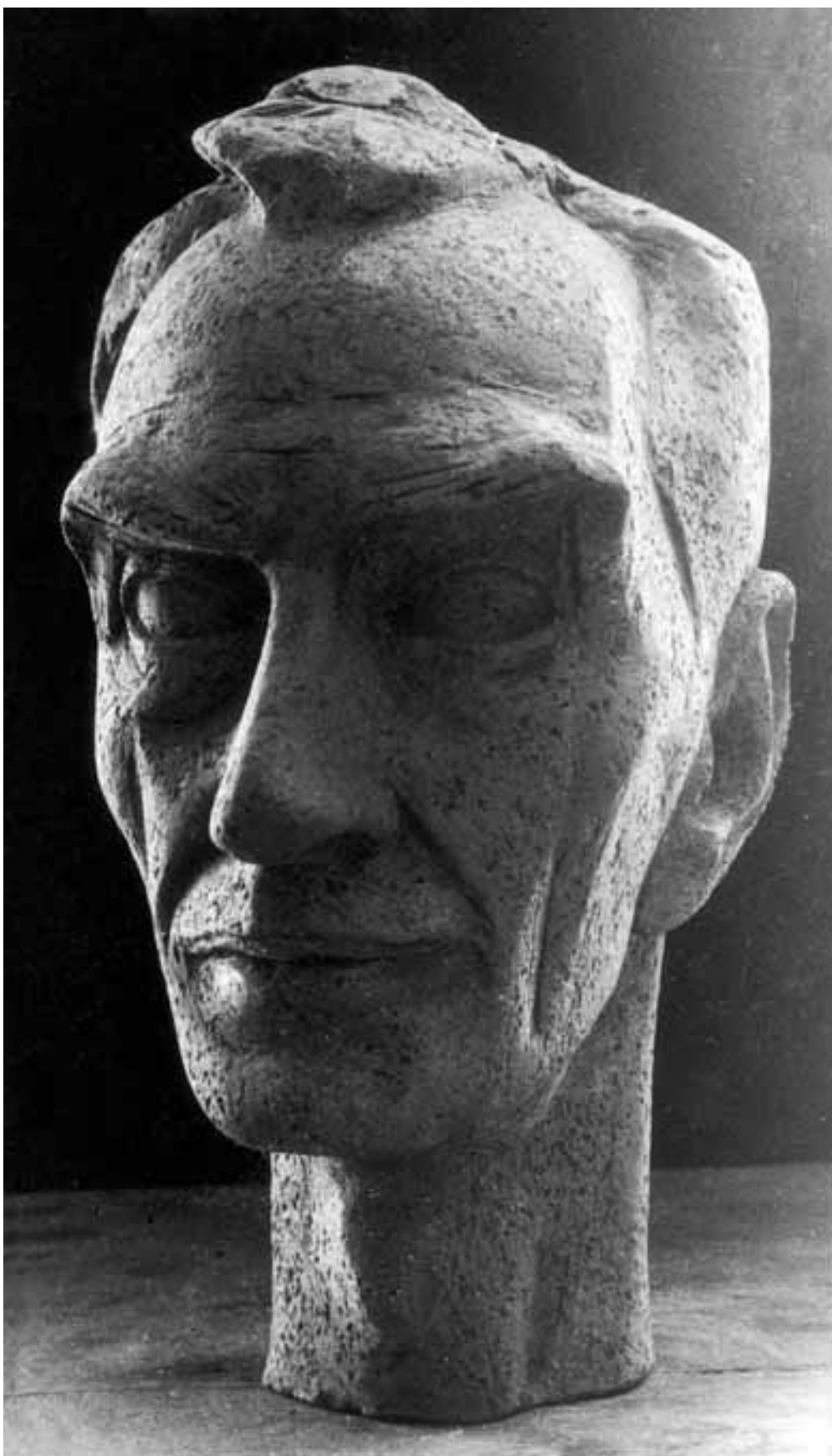




1959 *Fragment relleu.*  
55 cm alt.  
Guix.



1959 *Concurs Hisenda*.  
40 cm llarg.  
Guix.

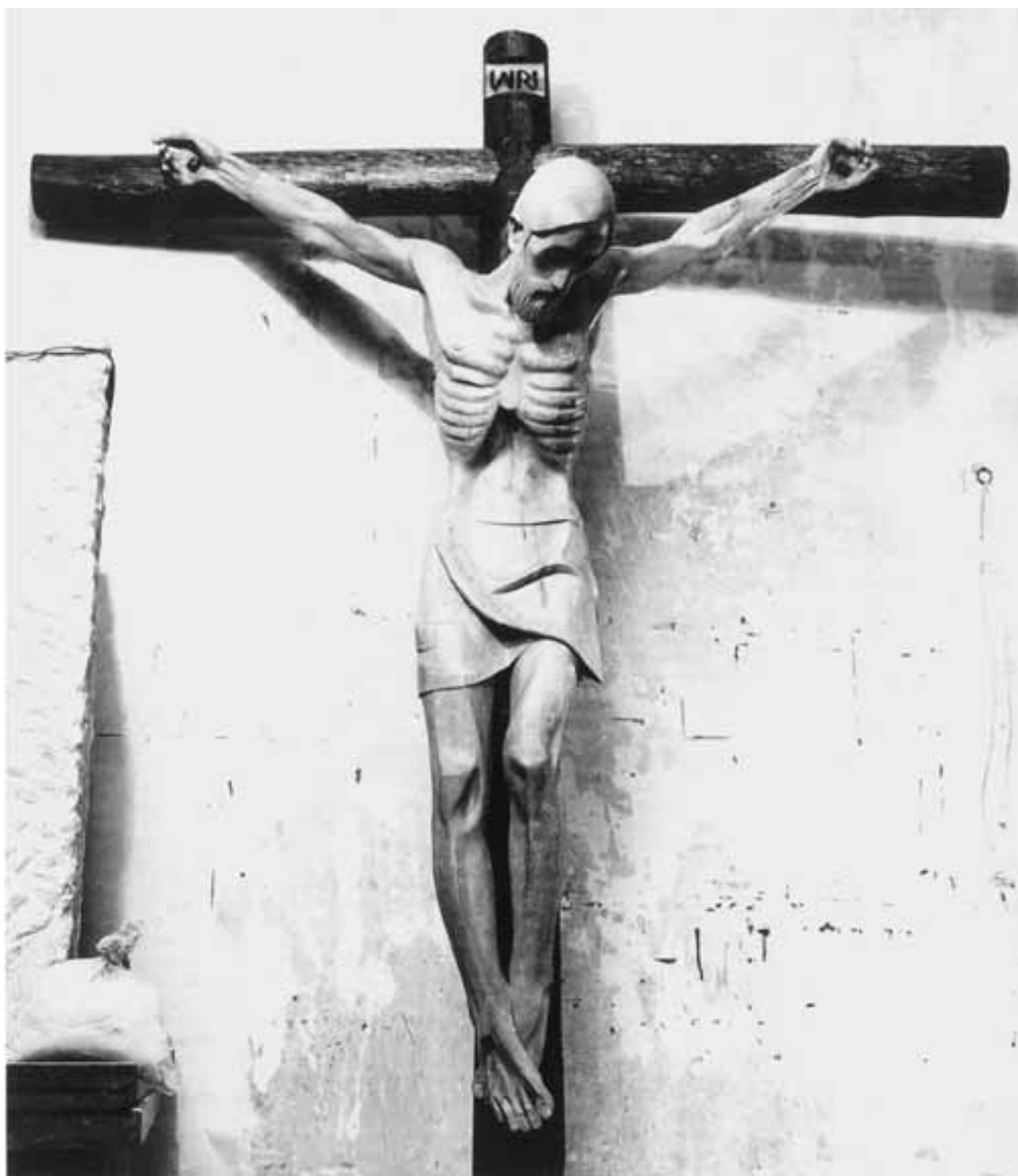


1959 *Cap J. Masramon.*  
36 cm alt.  
*Terra cuita negra.*





1959 Font Vella Sant Hilari.  
Monument a Mn. Cinto Verdaguer.  
110 cm alt.  
Pedra d'Ulldecona.



1960 *Crucifix.*  
*Parròquia Sant Josep.*  
*200 cm alçada.*  
*Talla de fusta.*

1960 *Marededéu vestida.*  
*83 cm alçada.*  
*Teles encolades.*







*1960 Estudi sant Joan.  
Catedral de Girona.  
52 cm alt.  
Bronze.*



1960 *Estudi sant Narcís.*  
*Catedral de Girona.*  
52 cm alt.  
Bronze.



1961 *Sant Andreu.*  
223 cm alt.  
*Ferro forjat.*



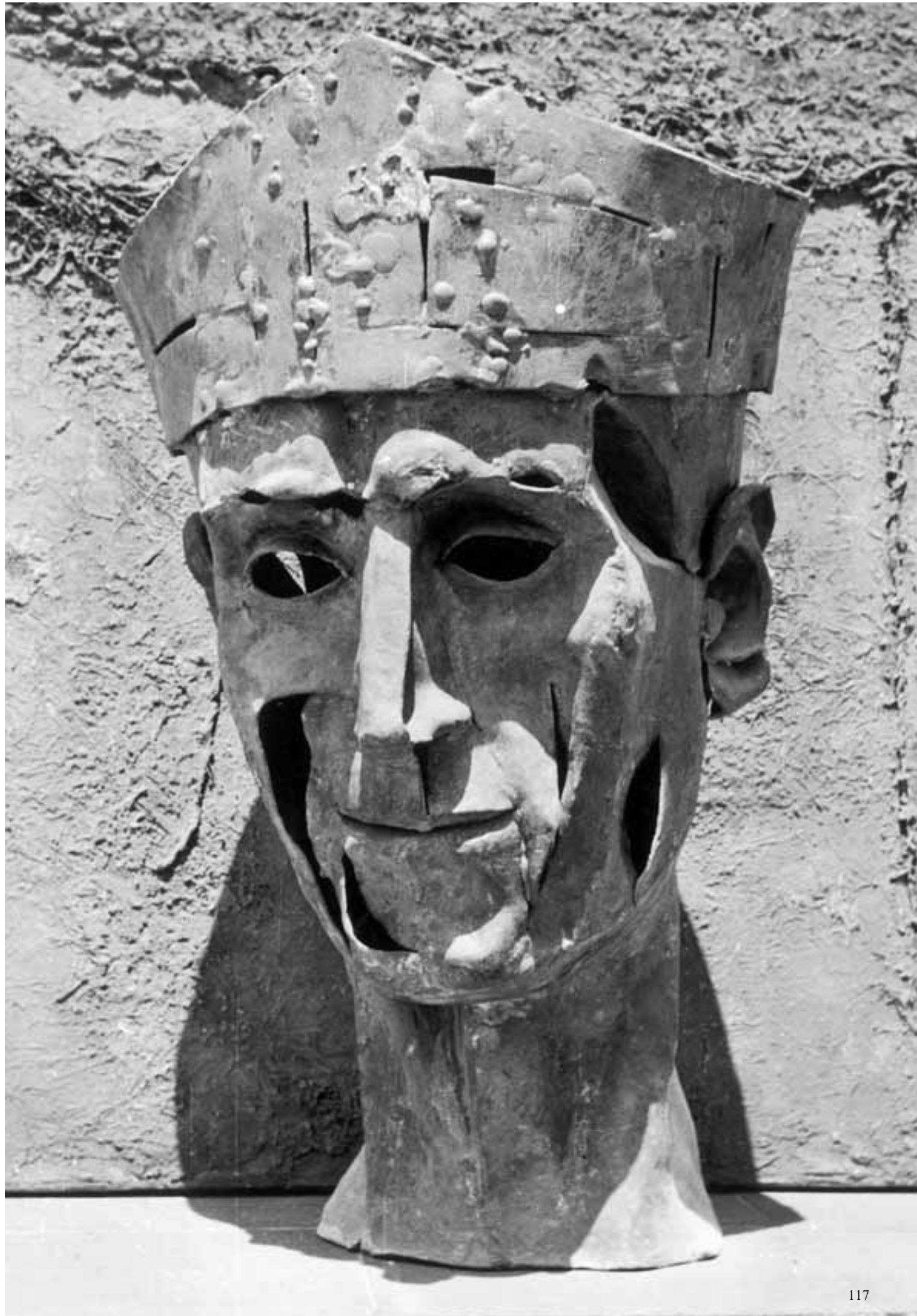
1961 *Sant Andreu*. Ullastret.  
130 cm alt.  
*Ferro forjat.*





1961 *Cap de Sant Benet.*  
45 cm alt.  
Planxa de plom.

1961 *Estudi Sant Benet.*  
125 cm alt.  
Guix.





*1962 Detall mà de Sant Benet.  
Ferro forjat.*

*1962 Sant Benet.  
Abadia de Montserrat.  
250 cm alt.  
Ferro forjat.*







1962 *Mare de Déu de la  
Misericòrdia.*  
360 cm alçada.  
*Planxa galvanitzada.*





1961 *Sagrat Cor*.  
80 cm alt.  
Ceràmica  
esfaltada.



1962 *Marededéu* de Raimat.  
Estudi preparatori.  
40 cm alçada.  
Guix.

1962 *Marededéu*  
Raimat Lleida.  
250 cm alt.  
Pedra Colmenar.





1962 *Estudi marededéu.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita.*





1962 *Estudi marededéu.*  
36 cm alt.  
*Terra cuita.*



1962 *Capella Llar infantil.*  
*Arquitecte Joaquim Masramon.*  
*Crist talla de boix.*  
*Marededéu i sant Josep.*  
*250 cm alt.*  
*Ceràmica.*



1962 *Marede deu*.  
250 cm alt.  
Ceràmica esmaltada.



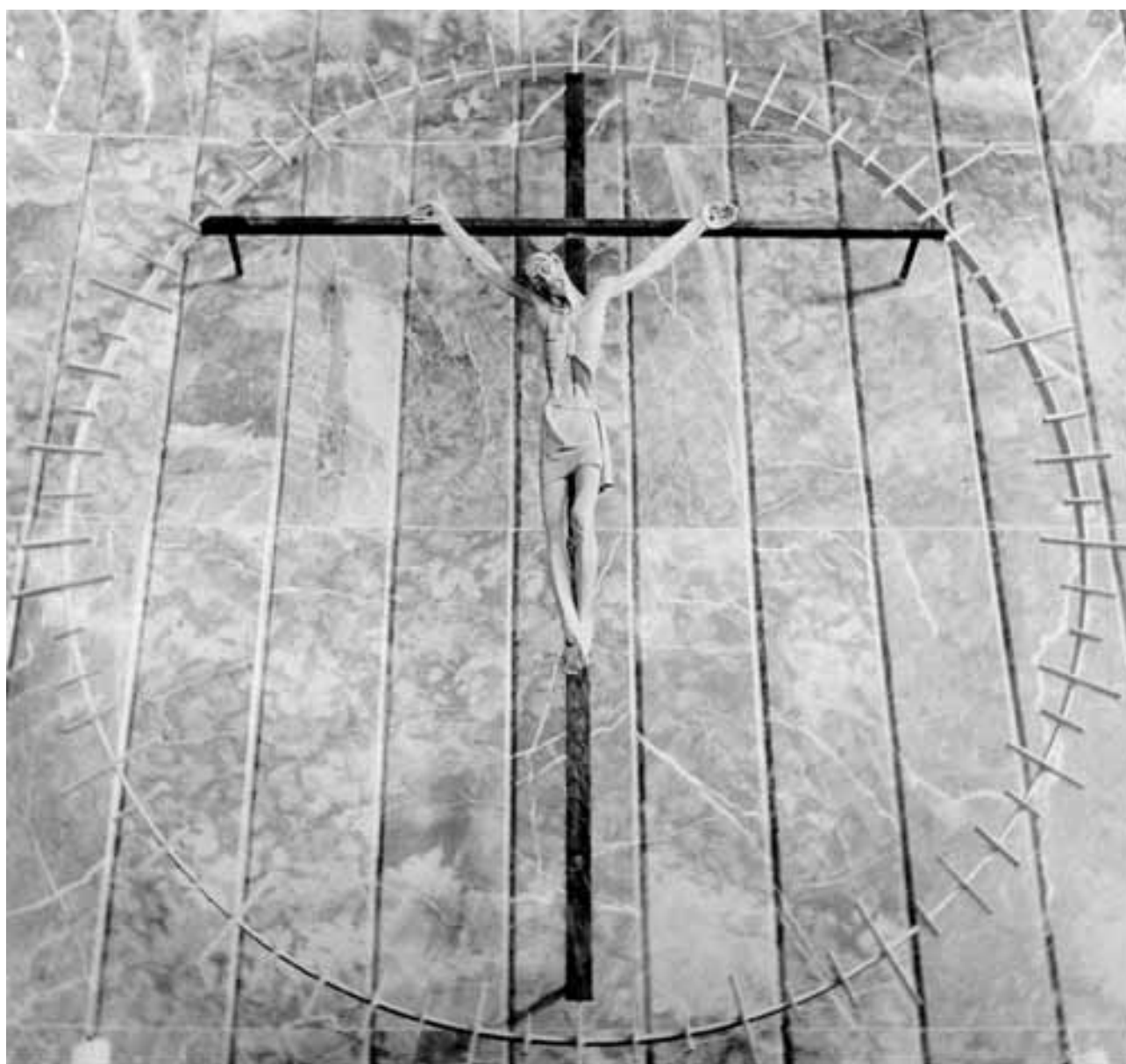


1962 *Mare de Déu.*  
*Fragment.*  
*Ceràmica esmaltada.*





1962 *Sant Josep.*  
*Fragment.*  
*Ceràmica esmaltada.*



1962 *Crucifix.*  
110 cm diàmetre.  
Talla de boix. Ferro.



1962 *Sagrat Cor*.  
150 cm alt.  
*Terra cuita*.





1962 *Porta del forn.*  
74 x 59 cm.  
Guix.





1963 *Fang crequelat.*  
48,7 x 40,5 cm.  
Guix.



1963 *Sants.*  
50 cm alt.  
Alabastre.







1963 *Marededéu.*  
*Família Mercè Paniker.*  
50 cm alt.  
Alabastre.





1963 *Crucifix.*  
70 cm alt.  
*Terra cuita.*



1963 *Crist Carmelites*  
Terrassa.  
120 cm alt.  
Bronze.



1963 *Marededéu del Carme.*  
*Carmelites de Terrassa.*  
330 cm alçada.  
*Pedra sorrenca.*







*1963 Sant Josep.  
Carmelites  
Terrassa.  
120 cm alt.  
Bronze.*

*1963 Creu de Palau.  
650 cm alt.  
Pedra de Girona.*



1963 *Trossos de gel.*  
53 x 50,5 cm.  
Guix.



1964 *Rodones relleu.*  
93 x 40 cm.  
Bronze.



1964 *Crucifix.*  
*Parròquia Sant Pau-Girona.*  
*124 cm alt.*  
*Planxa de coure.*

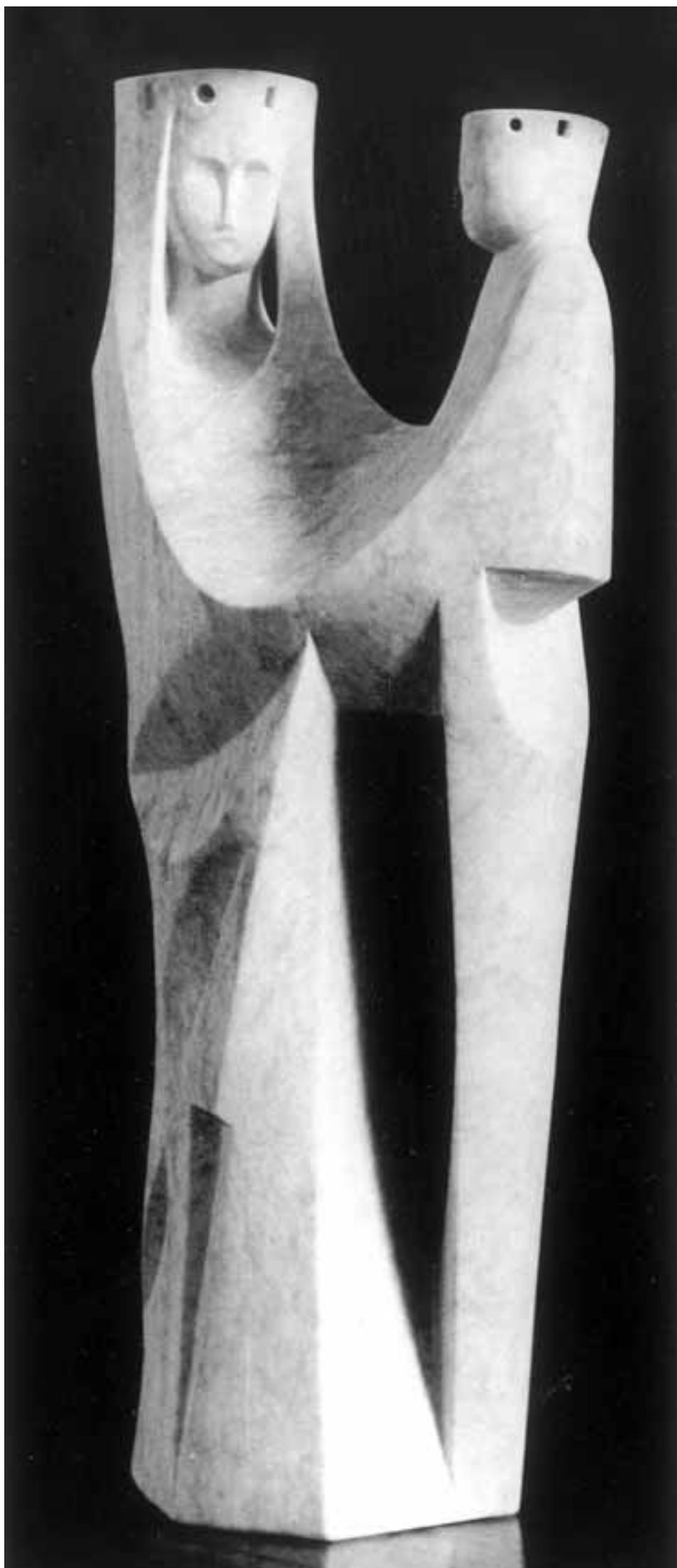




1964 *Marededéu.*  
*Parròquia Sant Pau.*  
*Girona.*  
*82 cm alt.*  
*Ceràmica esmaltada.*



1964 *Ermita Sant Sebastià.*  
*Palafrugell.*  
165 cm alt.  
Alabastre.



1964 *Marededéu*.  
105 cm alt.  
Alabastre.



1964 *Àngel*.  
140 cm alt.  
*Alumini soldat.*

1964 *Sant Miquel*.  
*Símbol IESE.*  
13 cm alçada.  
*Guix escaiola.*







1964 *Rat penat.*  
46 x 96 cm.  
*Paraigua encolat.*



*1965 Crucifix.  
Parròquia d'Albons.  
100 cm alt.  
Ceràmica esmaltada.*







1965 *Maredeu* Clínica Girona.  
40 cm alt.  
Alabastre.

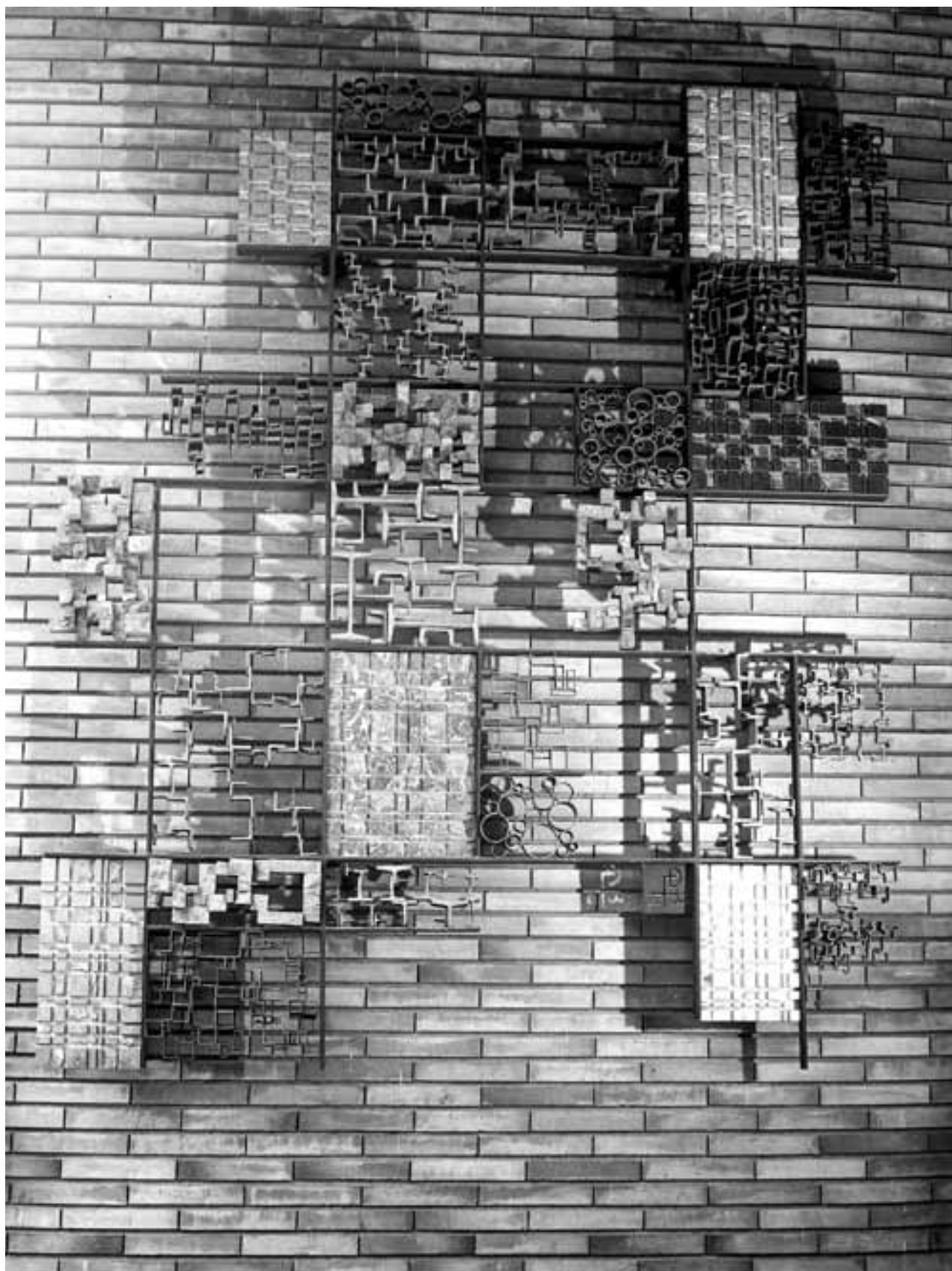
1965 *Majestat*.  
Parròquia Sant Josep. Girona.  
75 cm alt.  
Talla de boix.



1965 *Crucifix arquebisbe de Barcelona.*  
55 cm alt.  
Bronze.

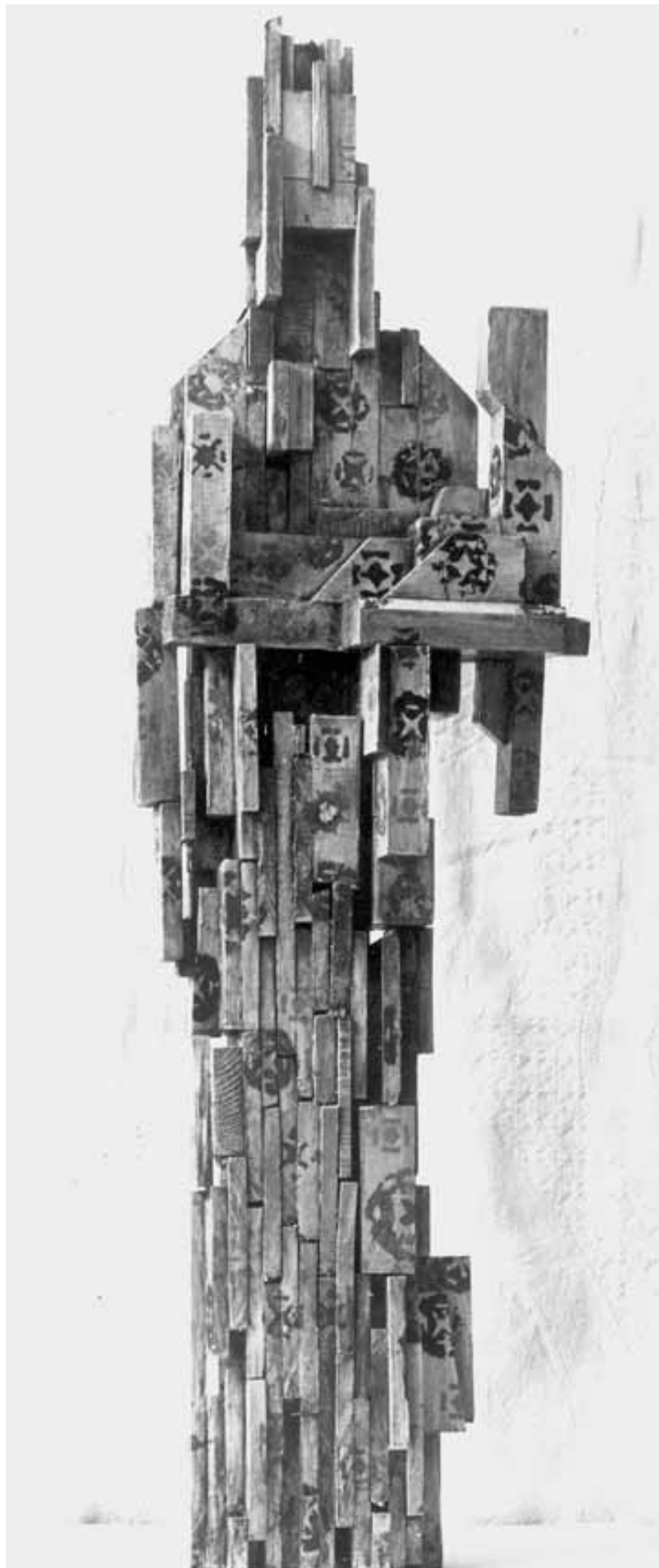


1965 *Sant Josep.*  
*Parròquia Sant Josep. Girona.*  
52 cm alt.  
*Terra cuita.*



1966 *Relleu Banc Exterior d'Espanya*.  
Palafugell.  
220 cm alt.  
Feros, pedres.





1966 *Marededéu*.  
90 cm alt.  
*Fustes policromades*.



1966 *Maqueta marededéu.*  
*Parròquia Sant Josep.*  
*Girona.*  
*51 cm alt.*  
*Guix escaiola.*



1967 *Marededéu.*  
*Parròquia Sant Josep de Girona.*  
*125 cm alçada.*  
*Guix escaiola.*

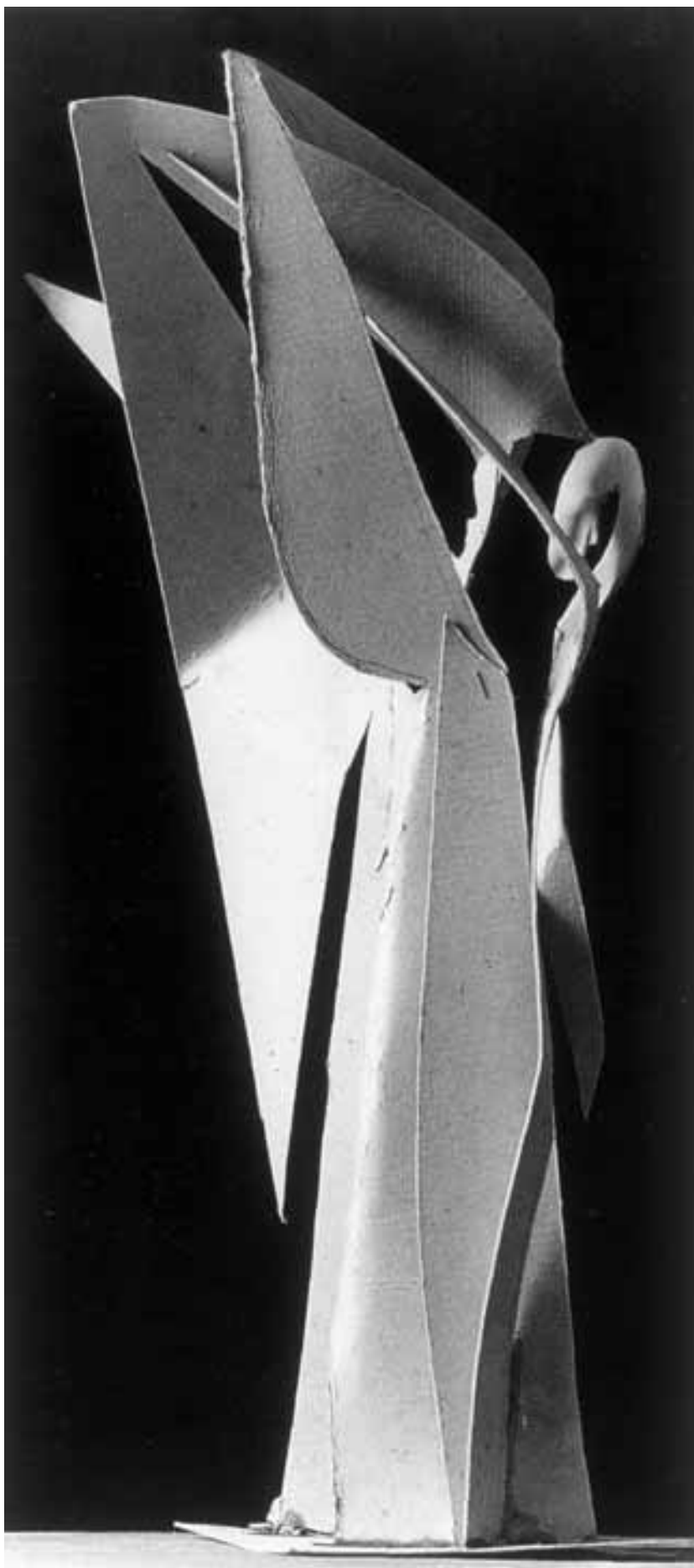


1967 *Marede déu.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita.*





1967 *Marededéu.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita.*



1967 *Estudi d'àngel.*  
35 cm alt.  
Cartró.



1967 *Estudi d'àngel.*  
35 cm alt.  
Cartró.



1967 *Maqueta Asil Sant Rafael.*  
*Barcelona.*  
*35 cm alt.*  
*Guix cartró.*





1967 *Monument al P. Menni.*  
*Asil Sant Rafael. Barcelona.*  
 530 cm alt.  
 Ferro pedra bronze.



*1967 Teresianes Paterna-València.  
110 cm alt.  
Alabastre.*

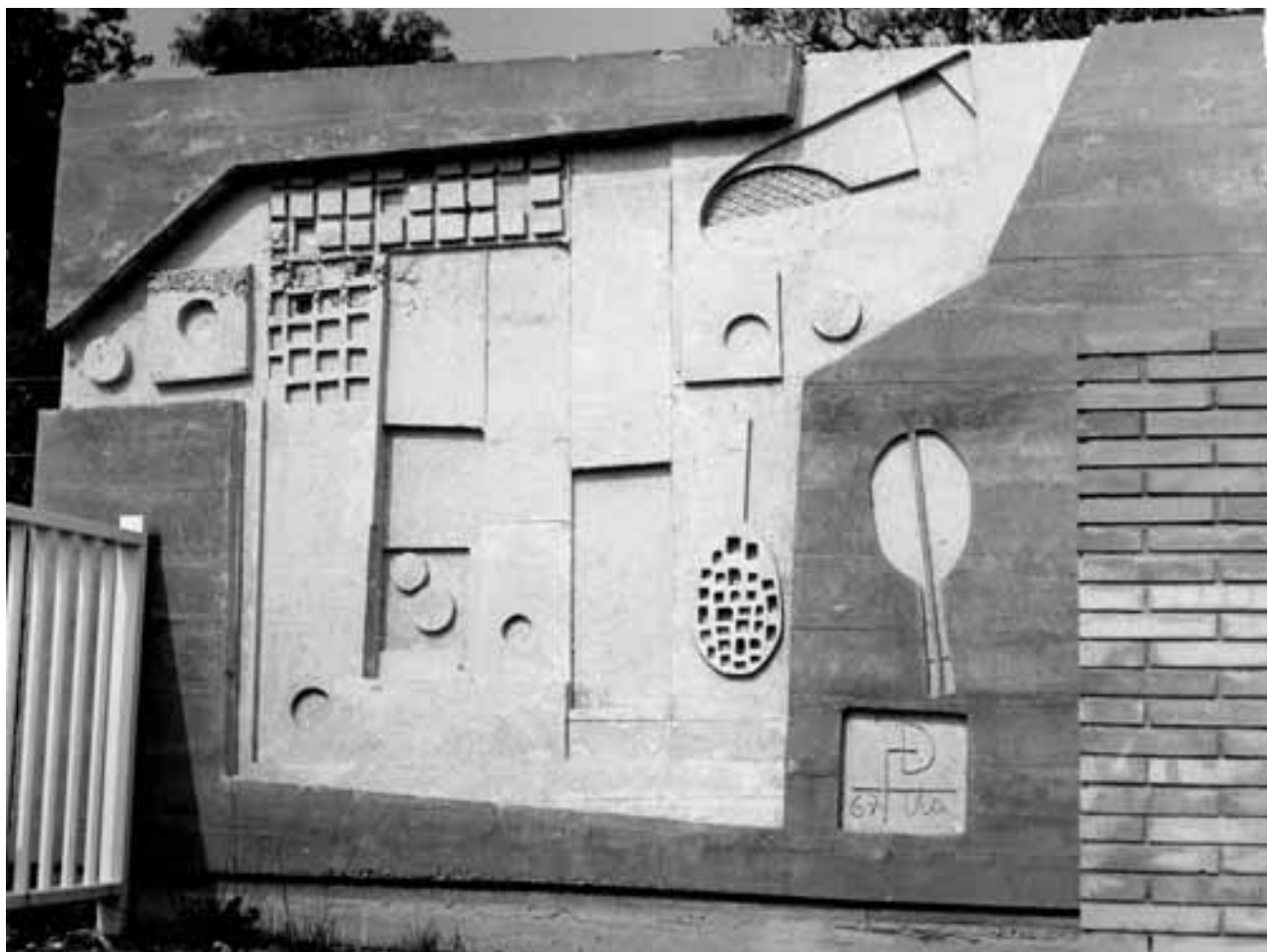


*1967 Carmelites Caldes de Malavella.  
142 cm alt.  
Alabastre.*



1967 *Dansa aeroport Girona-Costa Brava.*  
125 cm alt.  
*Planxa de ferro forjada.*





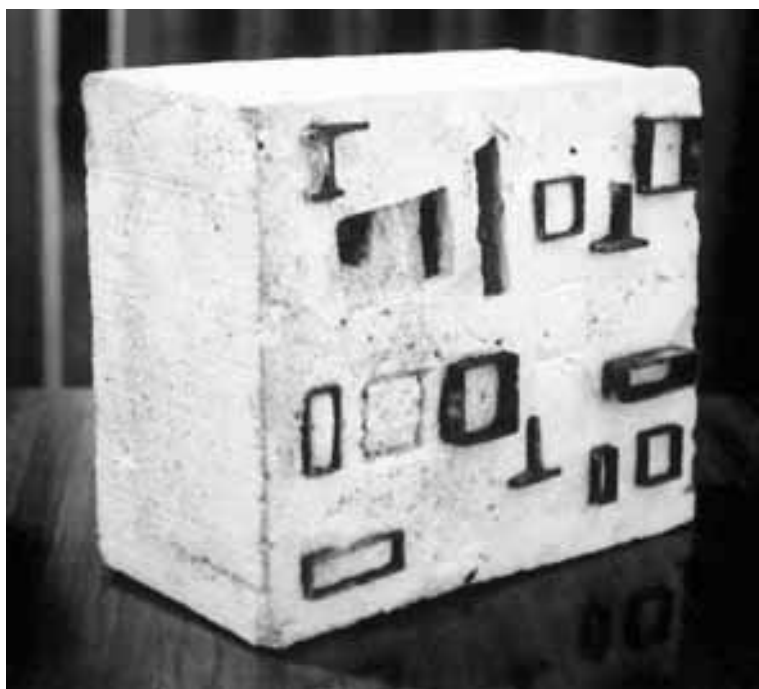
1967 *Tennis Girona.*  
400 cm llarg.  
Ciment encofrat.



1967 *Crist T.V.*  
134 cm alt.  
*Fustes cremades.*

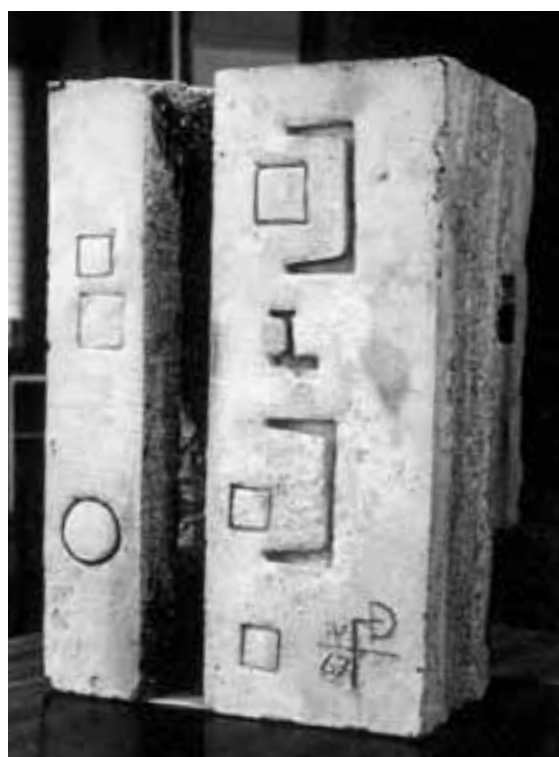


1967 *Majestat.*  
200 cm alt.  
*Fusta cremada.*



1967 *Blocs de ciment.*





1967 *Blocs de ciment.*

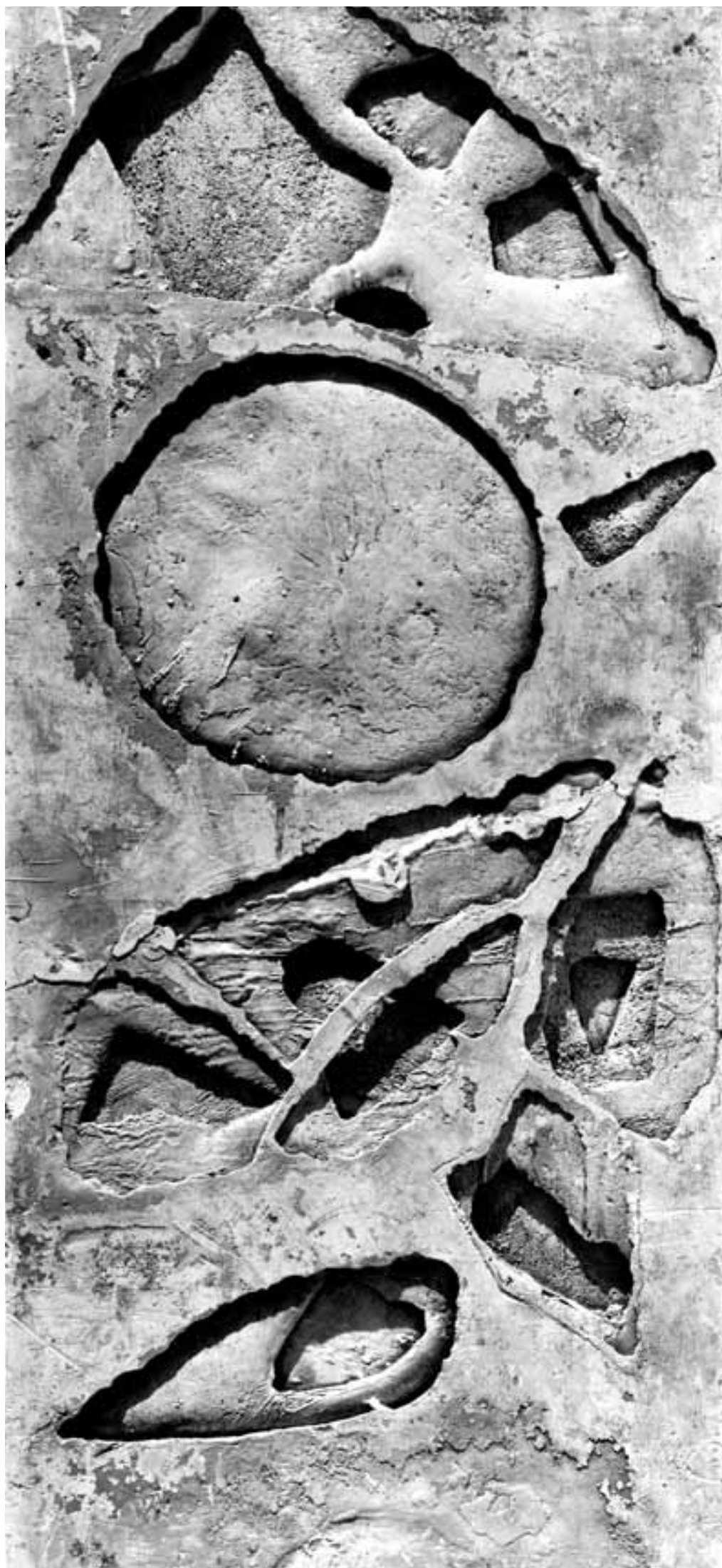


1967 *Trossos de gel.*  
68,5 x 34 cm.  
Guix escaiola.



1967 *Glac.*  
68,5 x 49 cm.  
*Guix escaiola.*





1967 Rodona de glaç.  
91,6 x 42 cm.  
Guix escaiola.





1967 Marquesa.  
85,5 x 39,3 cm.  
Fosa d'alumini.



*1967 Marge.*





*1967 Marge.*



*Foto enmotllant un tros de marge.*



1967 *Petjades.*  
71,5 x 38 cm.  
*Fosa alumini.*





*1967 Roderes de tractor.  
100 x 127 cm.  
Bronze.*

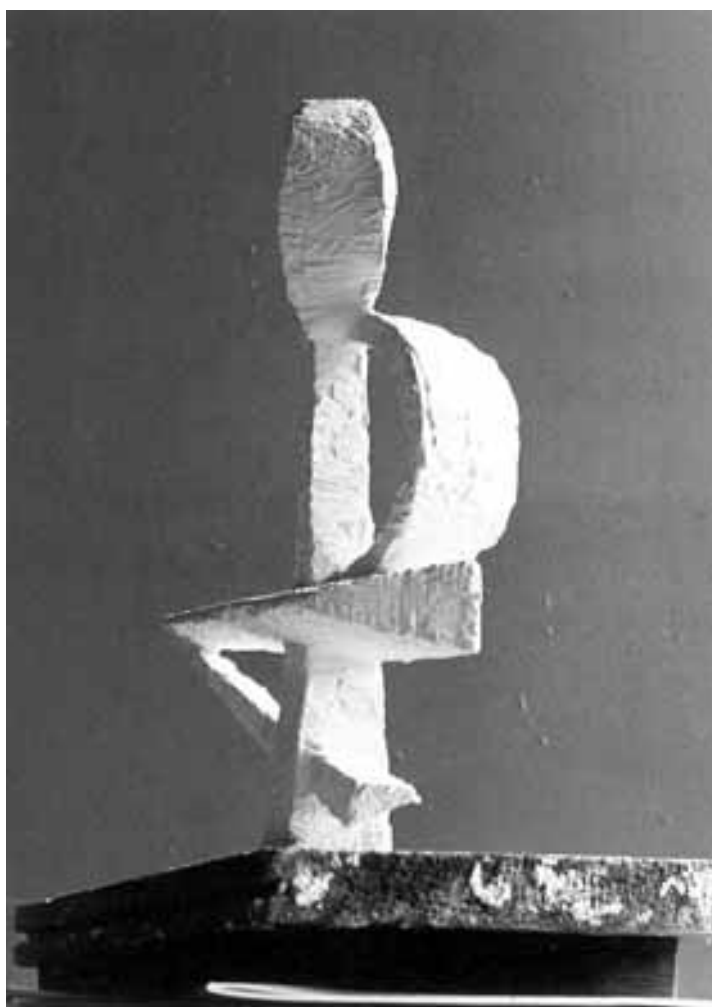
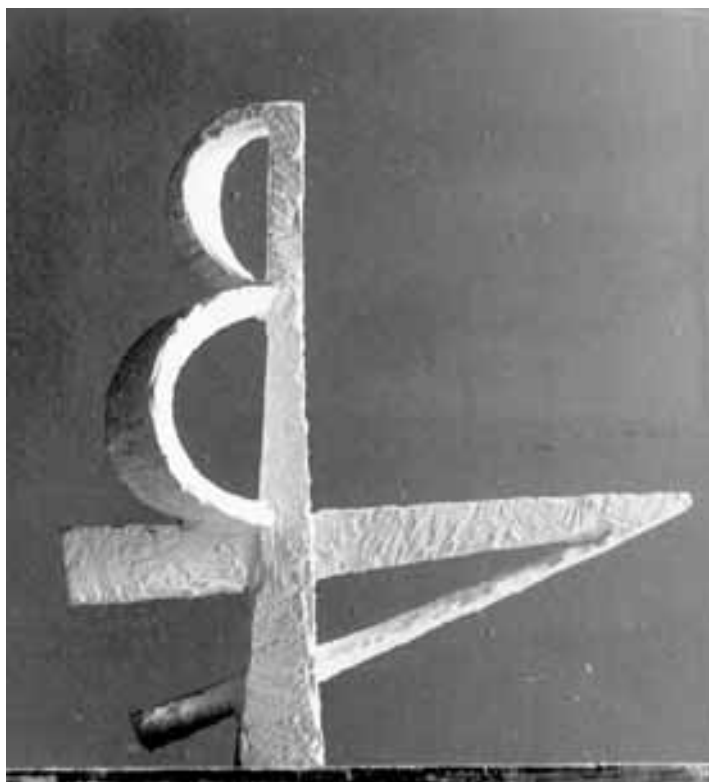


*1968 Confiteria Mora. Barcelona.  
130 cm alt.  
Bronze i coure.*



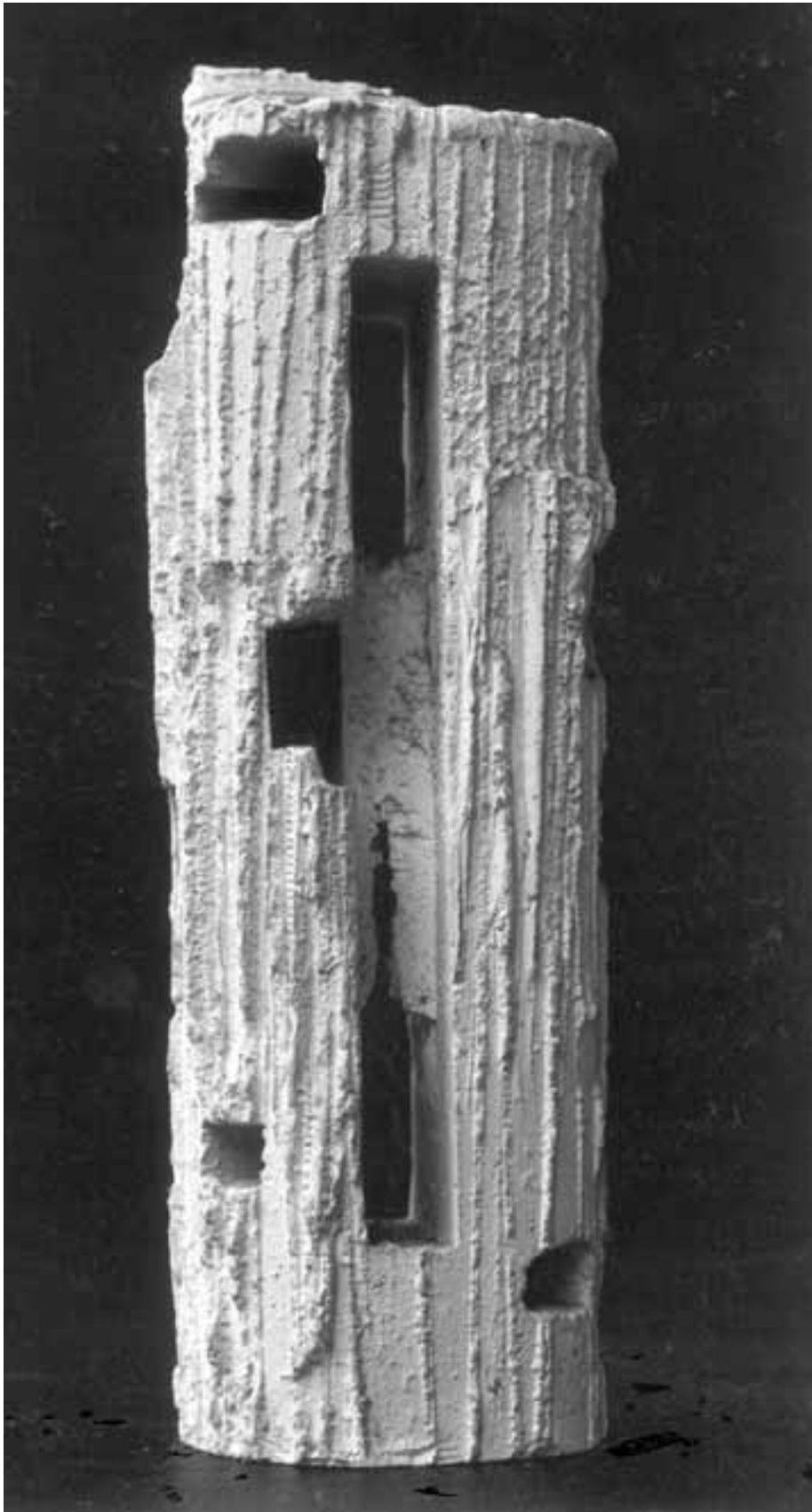


*1968 Dansa Casa Campos. Barcelona.  
112 cm alt.  
Bronze.*

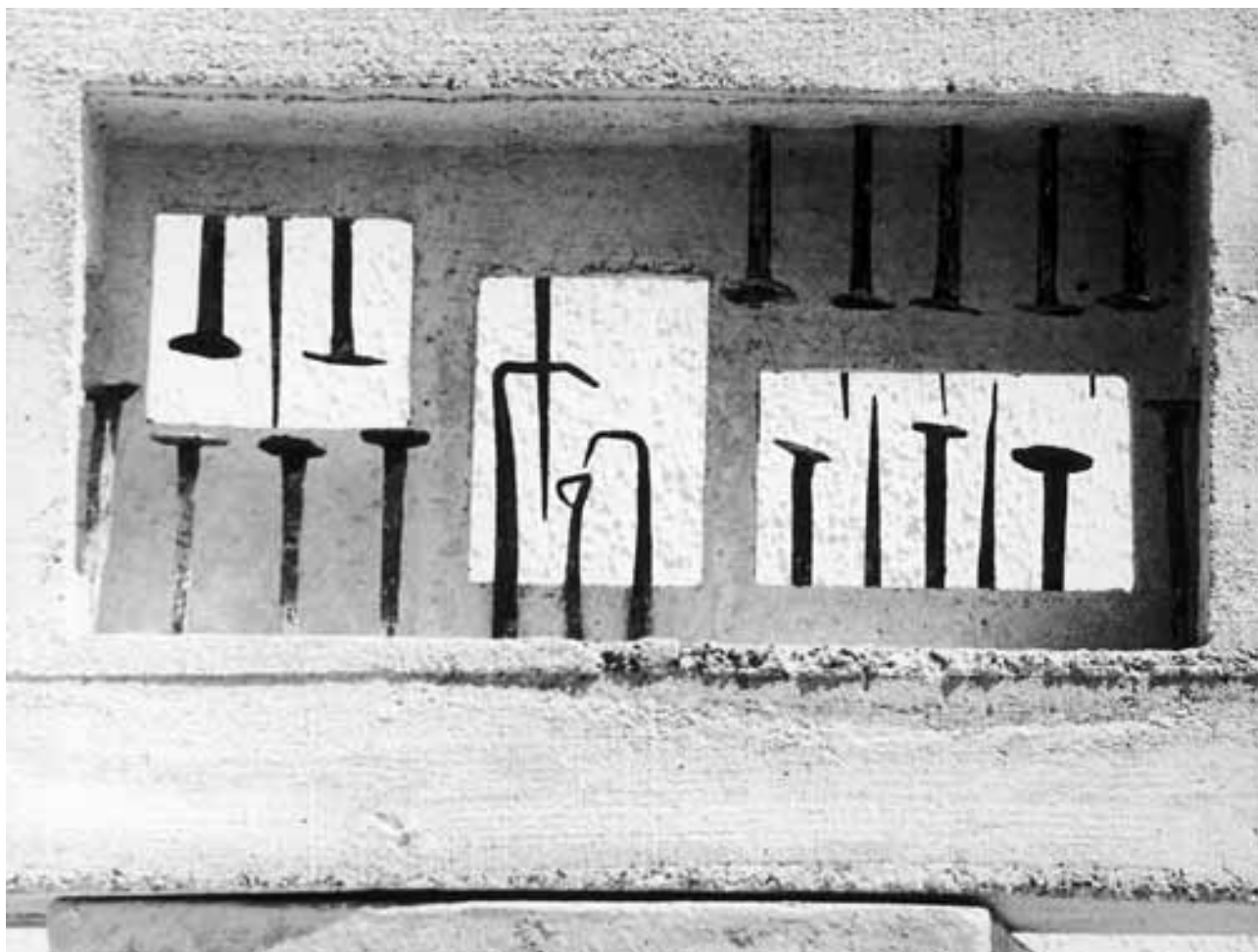


1968 *Banc Atlàntic.*  
*Barcelona. Simbol.*  
 30 cm alt.  
 Guix.

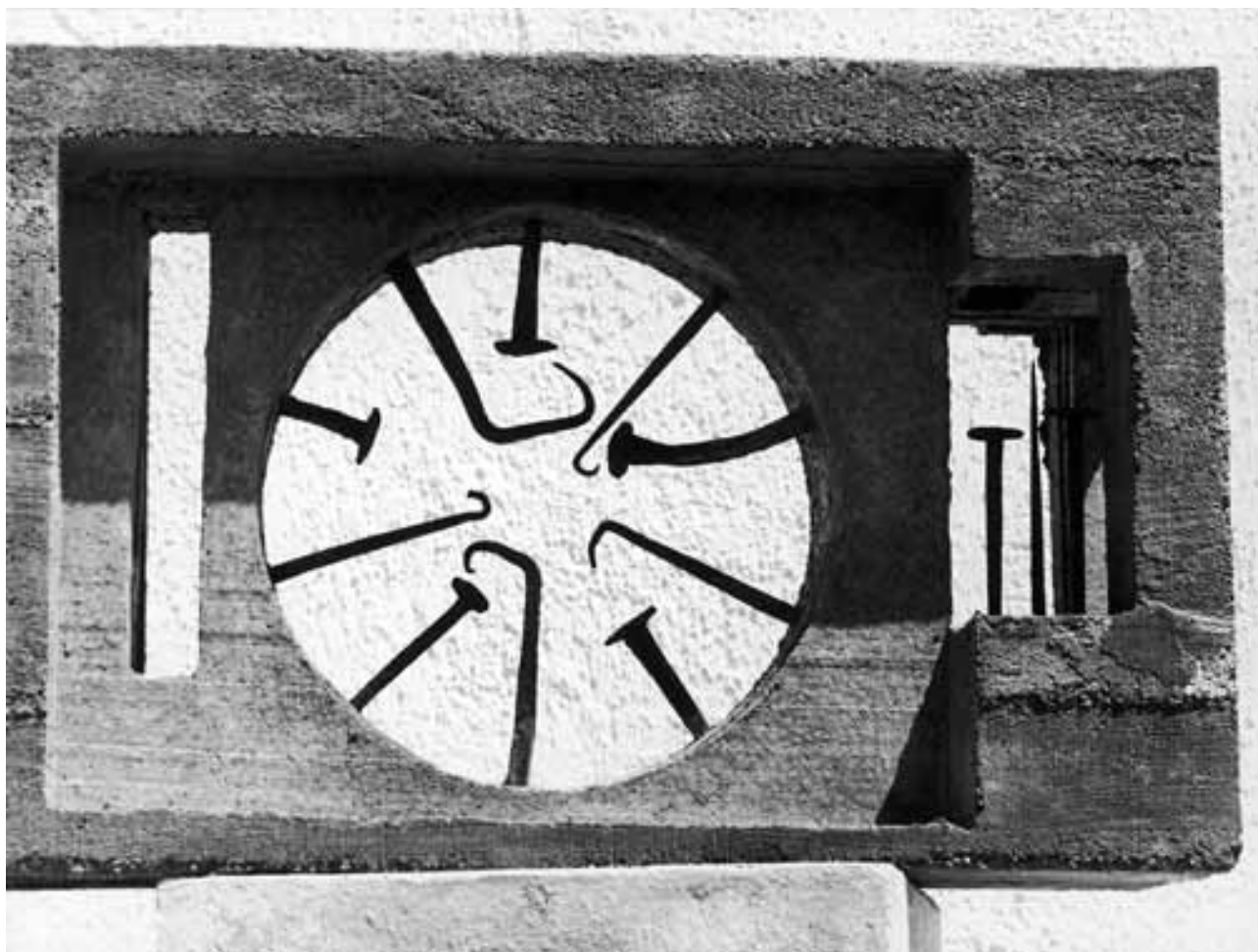




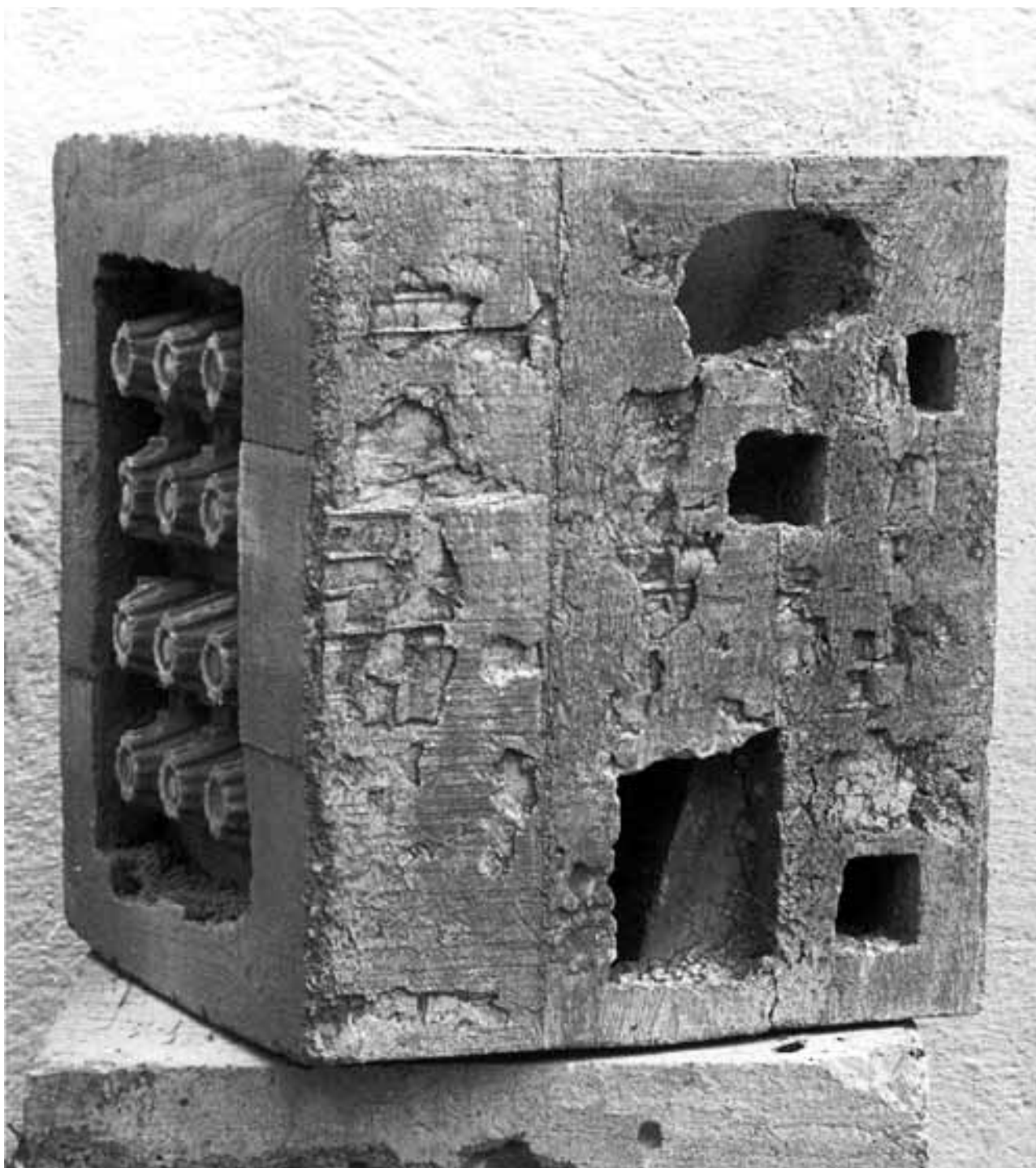
1968 *Columna Banc*  
*Atlàntic Barcelona.*  
*19 cm alt.*  
*Maqueta. Guix-escaiola.*



1968 *Claus.*  
32 x 50 cm.  
*Ciment claus.*

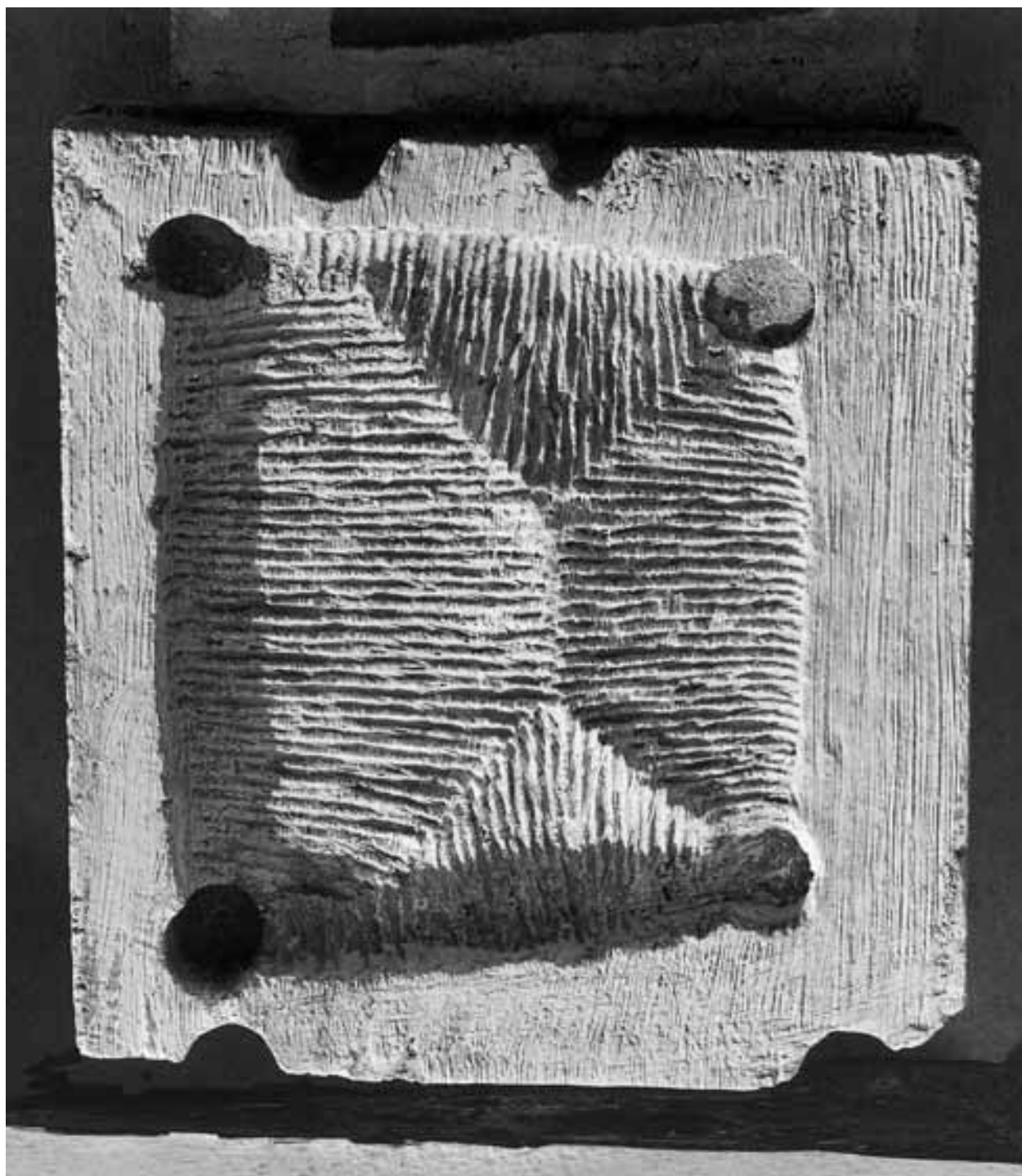


1968 *Rodona claus.*  
32 x 50 cm.  
*Ciment claus.*

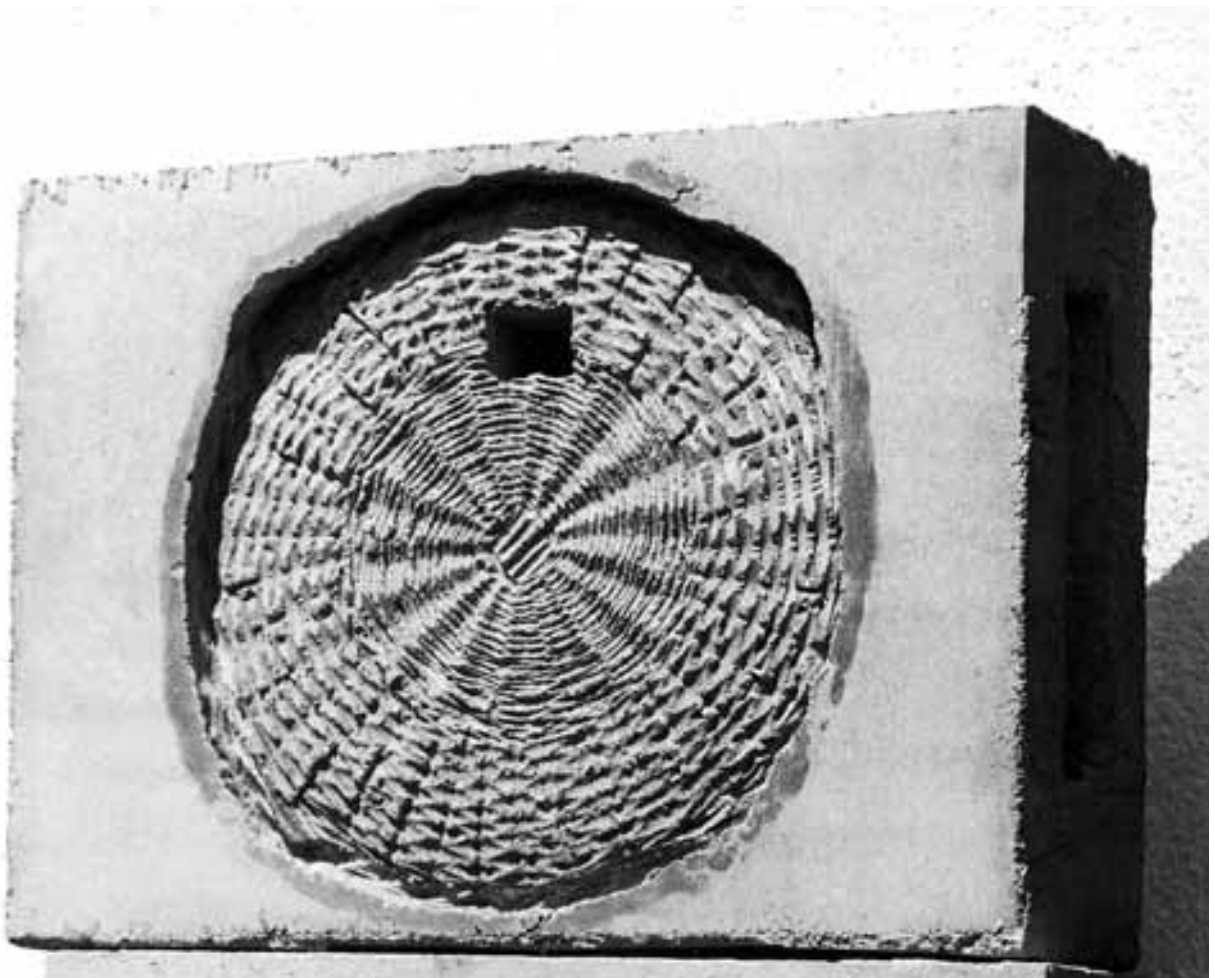


1968 *Ouera*.  
31 x 31 cm.  
Ciment.

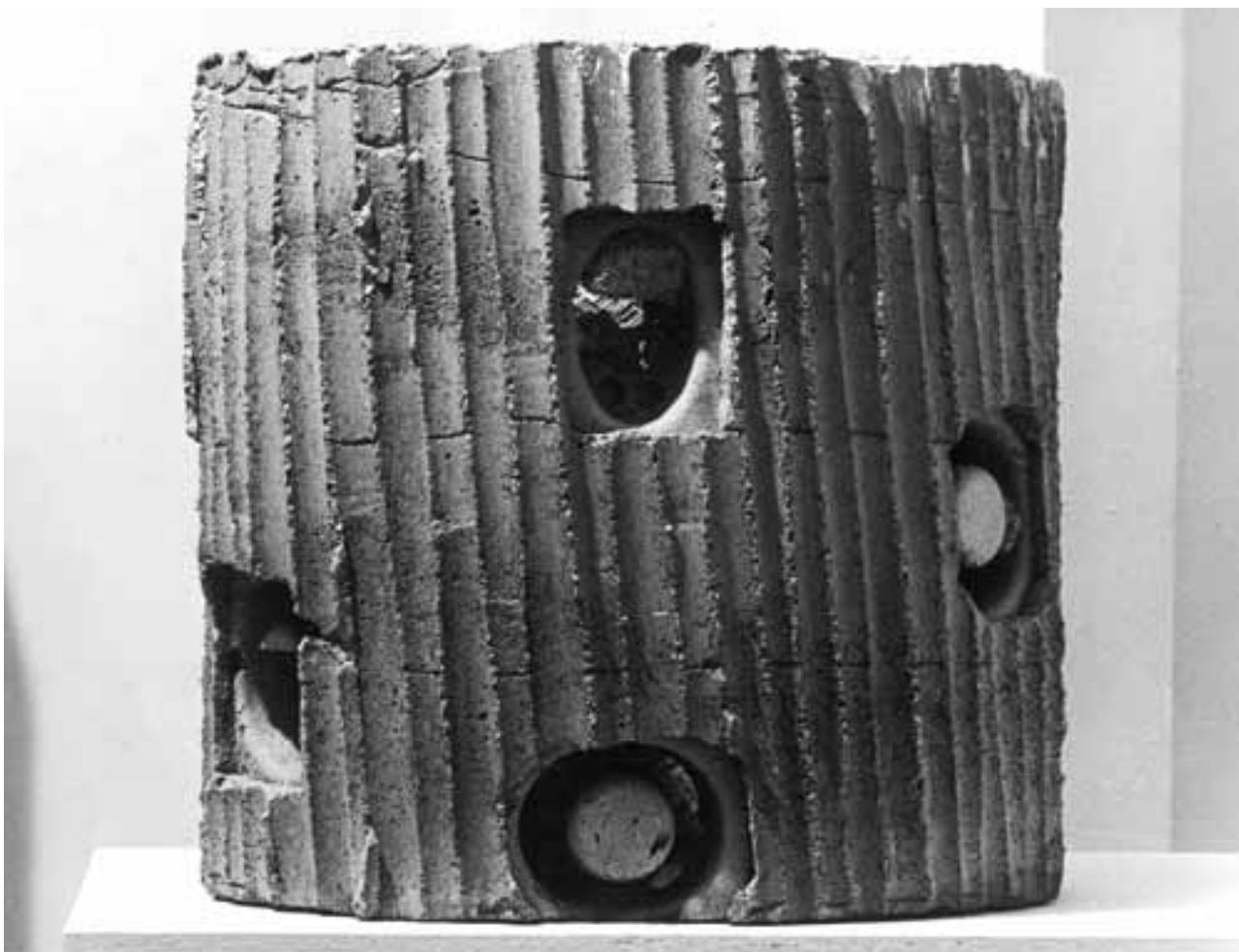




1968 *Tamboret.*  
45 x 45 cm.  
Ciment.



1968 *Cistella.*  
36 x 50 cm.  
Ciment.



1968 *Cercle de canyes.*  
37 x 39 cm.  
Ciment.



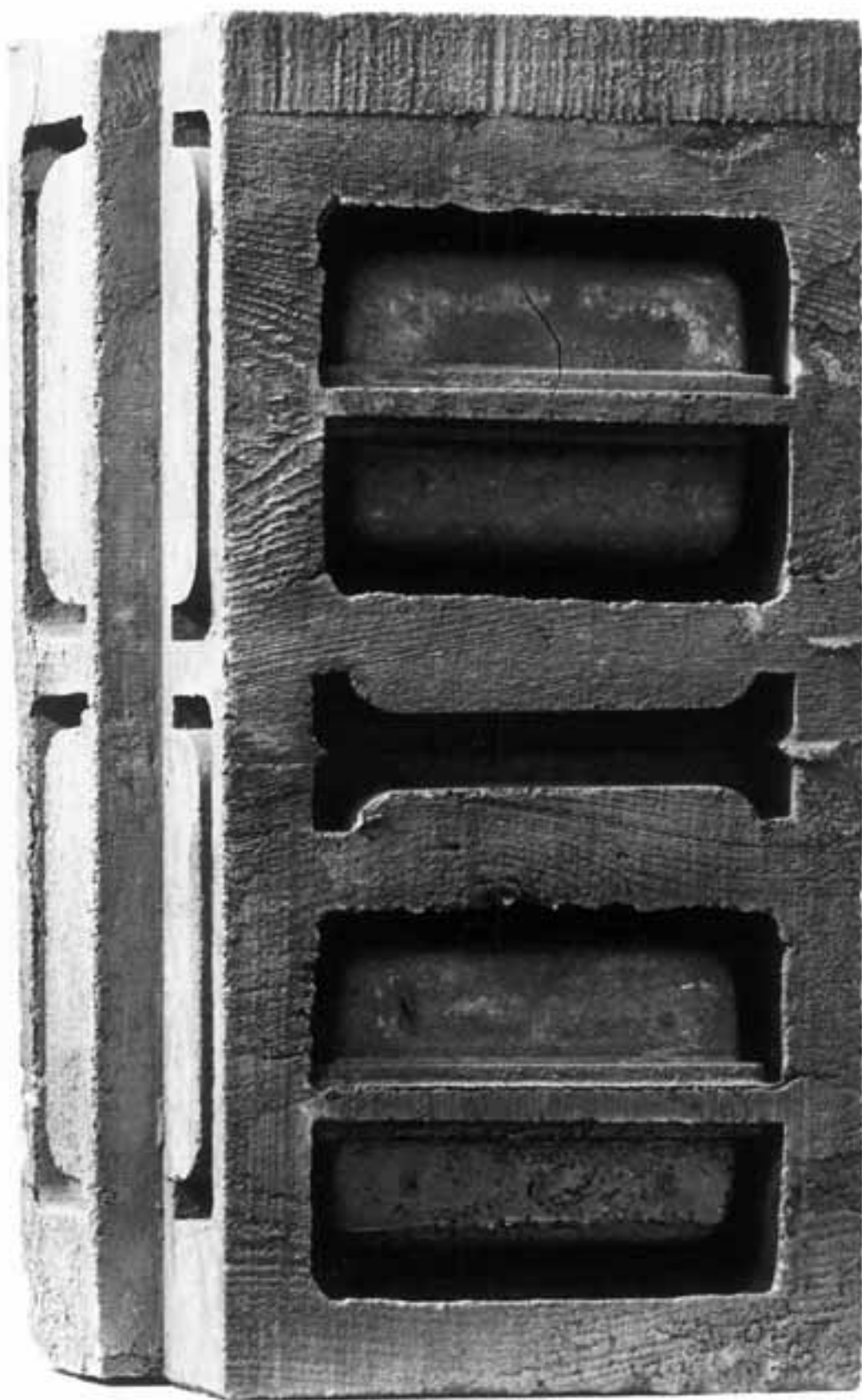


1968 *Cistell*.  
36 x 36 x 30 cm.  
Ciment.





1968 *Rosetons.*  
45 cm alt.  
*Ciment encofrat.*

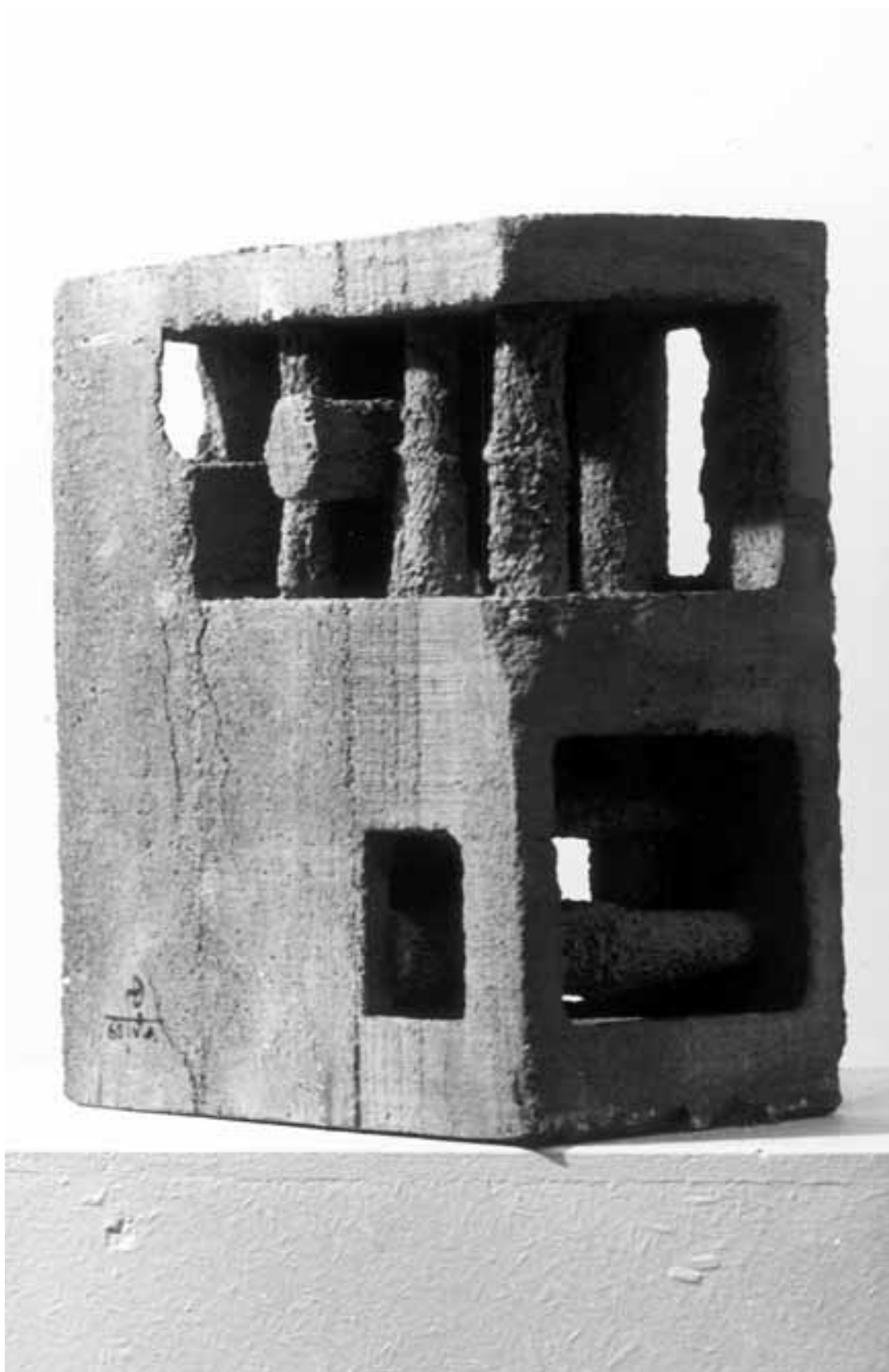


1968 Capsa.  
46 x 28 x 15 cm.  
Ciment encofrat.



1968 *Pòrex*.  
35 cm alt.  
*Bloc ciment.*



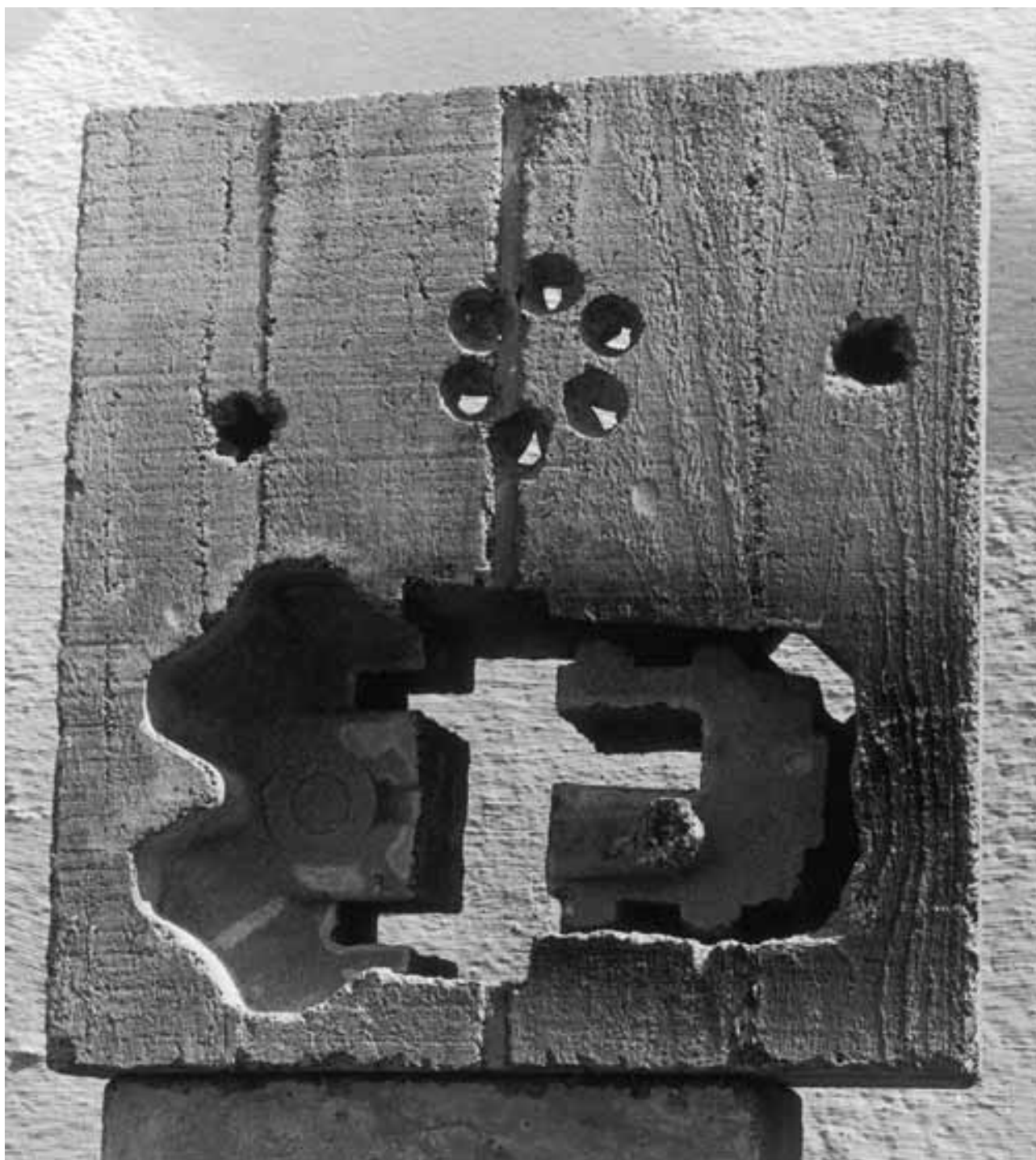


1968 *Columnes.*  
30 cm alt.  
*Ciment encofrat.*





1968 *Columnes.*  
30 cm alt.  
*Ciment encofrat.*

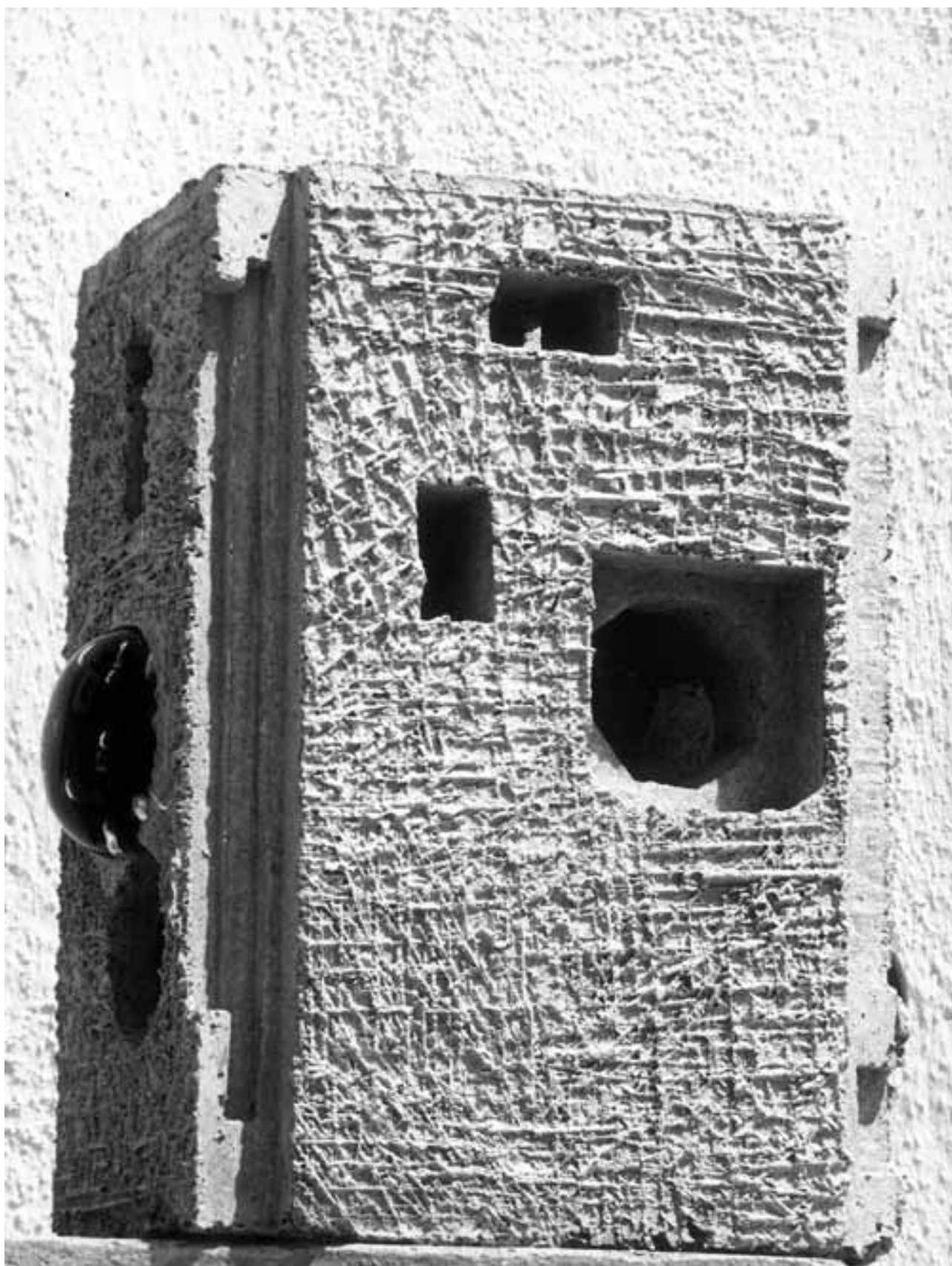


1968 *Bloc.*  
40 cm alt.  
*Ciment encofrat.*



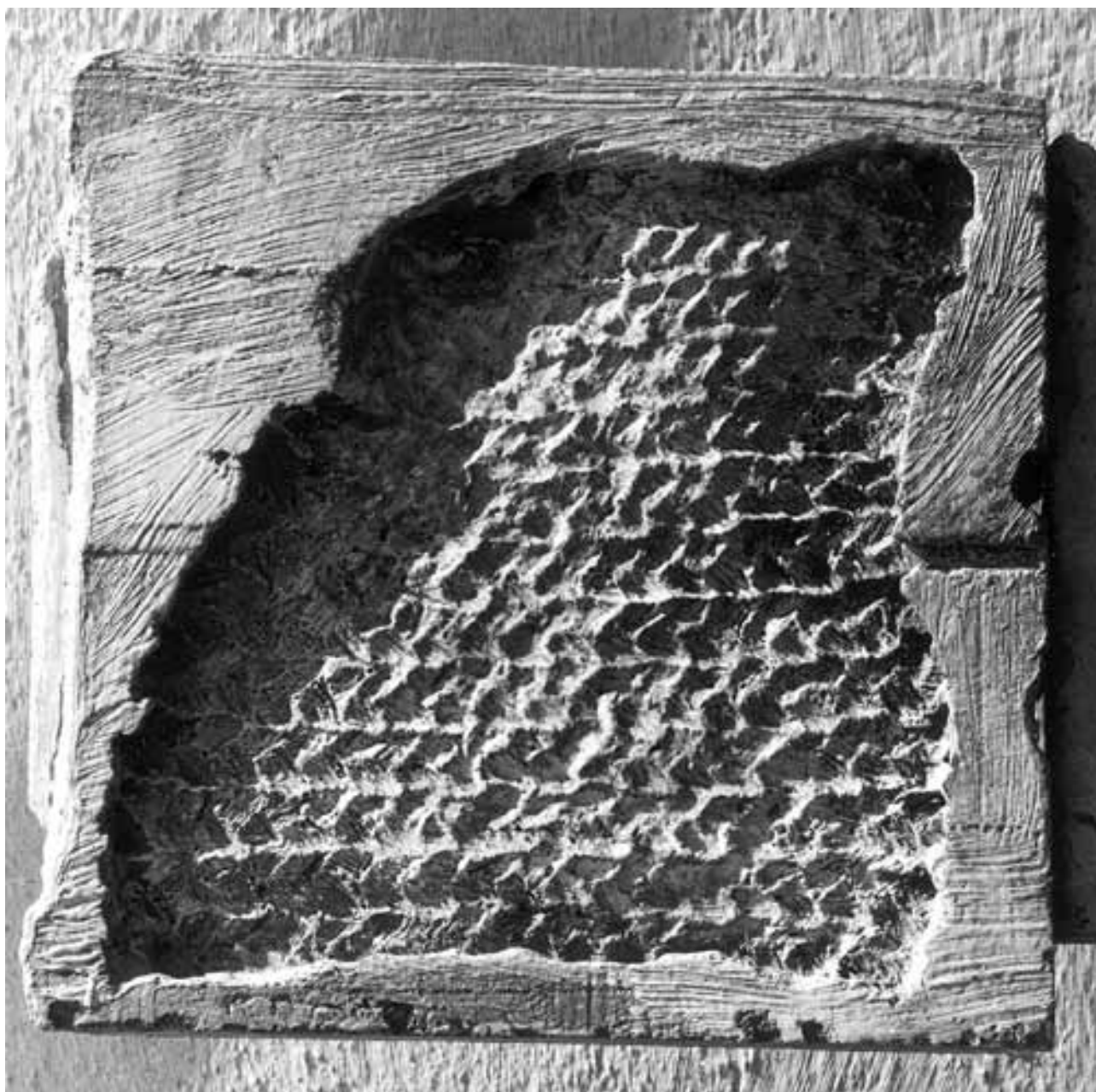
1968 *Bloc.*  
40 cm alt.  
*Ciment encofrat.*



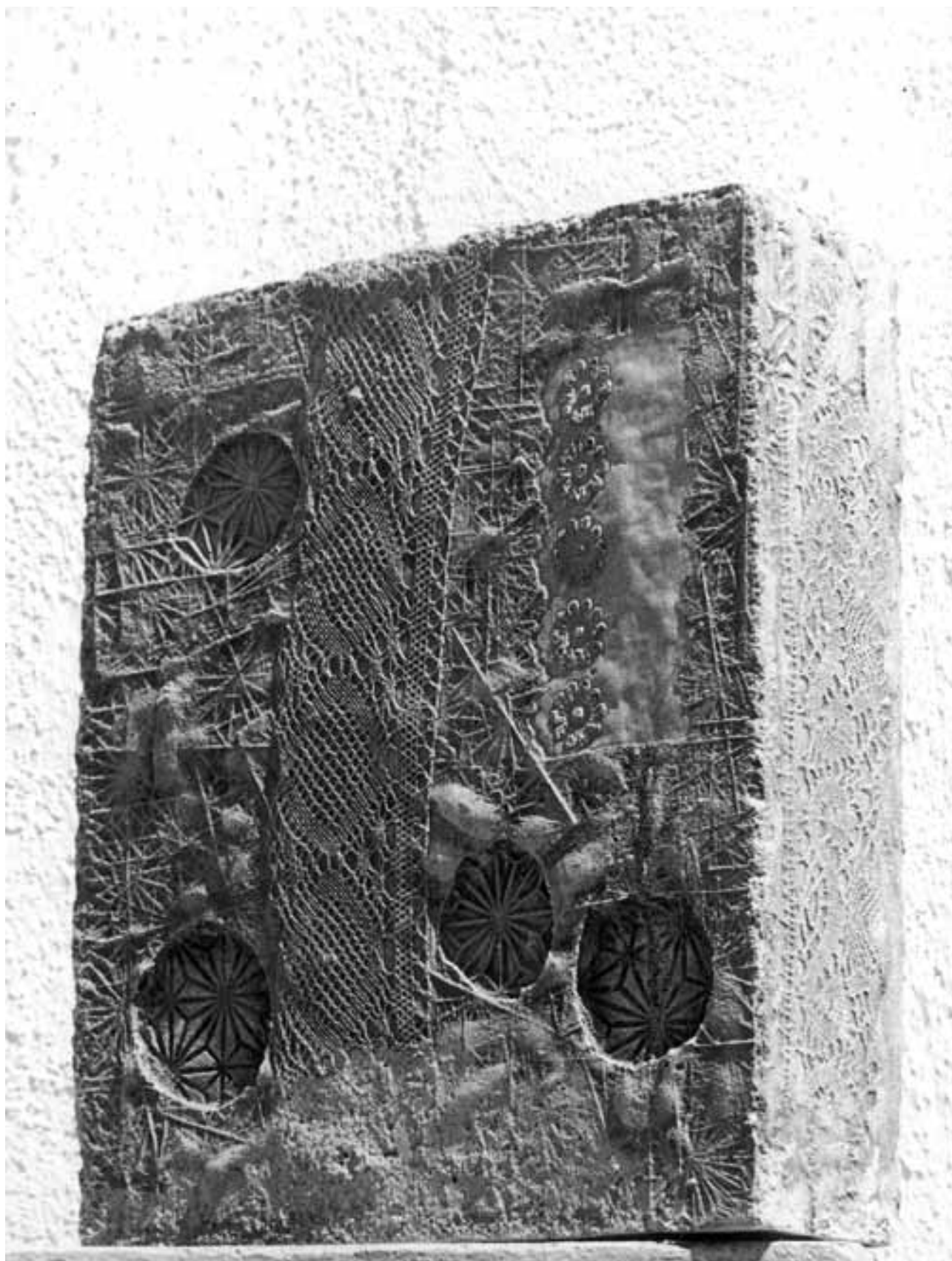


1968 *Bloc vidres.*  
46 cm alt.  
Ciment.



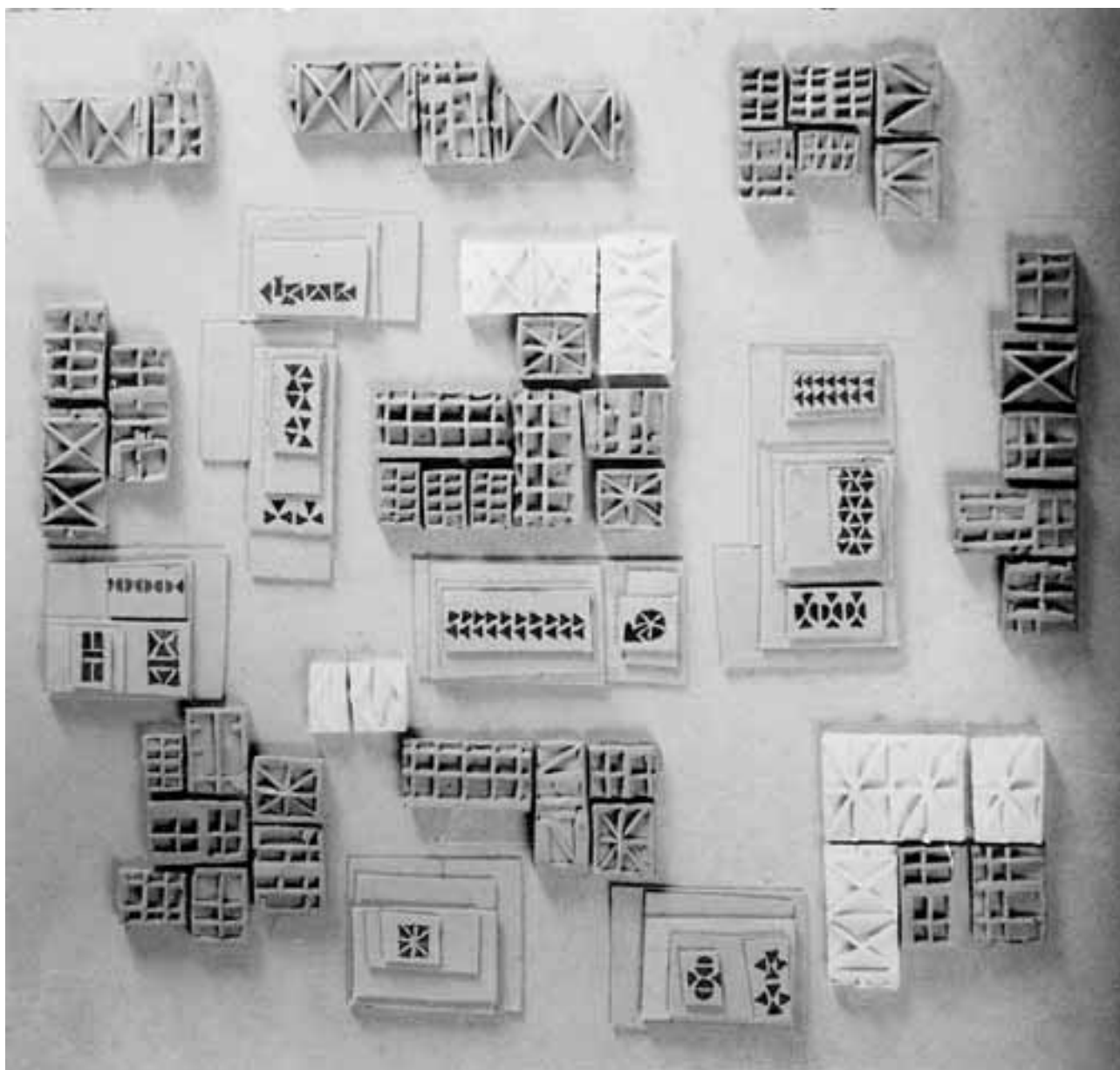


1968 *Teixit.*  
40 cm alt.  
*Ciment.*

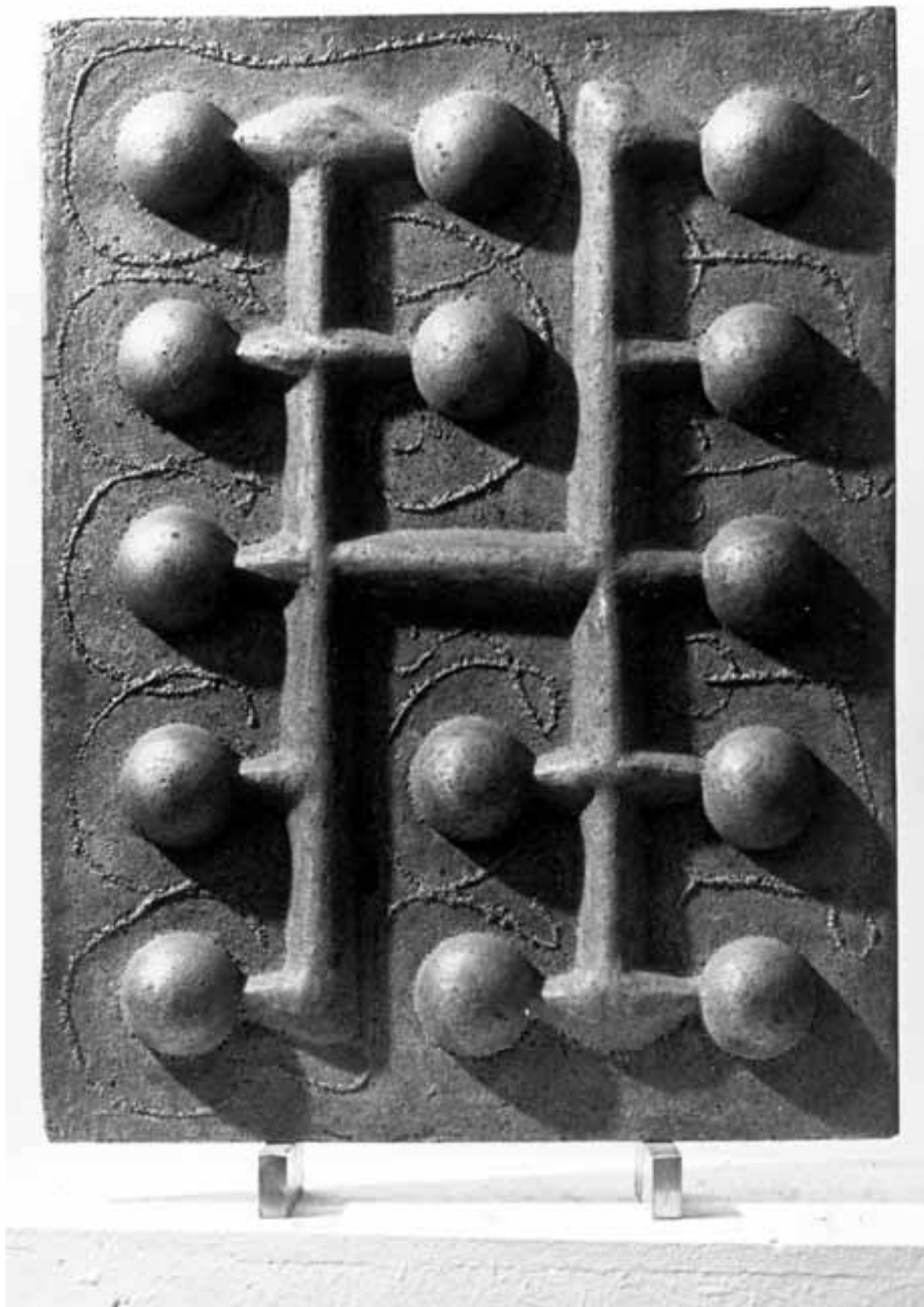


1970 *Puntes*.  
38 cm alçada.  
Ciment.



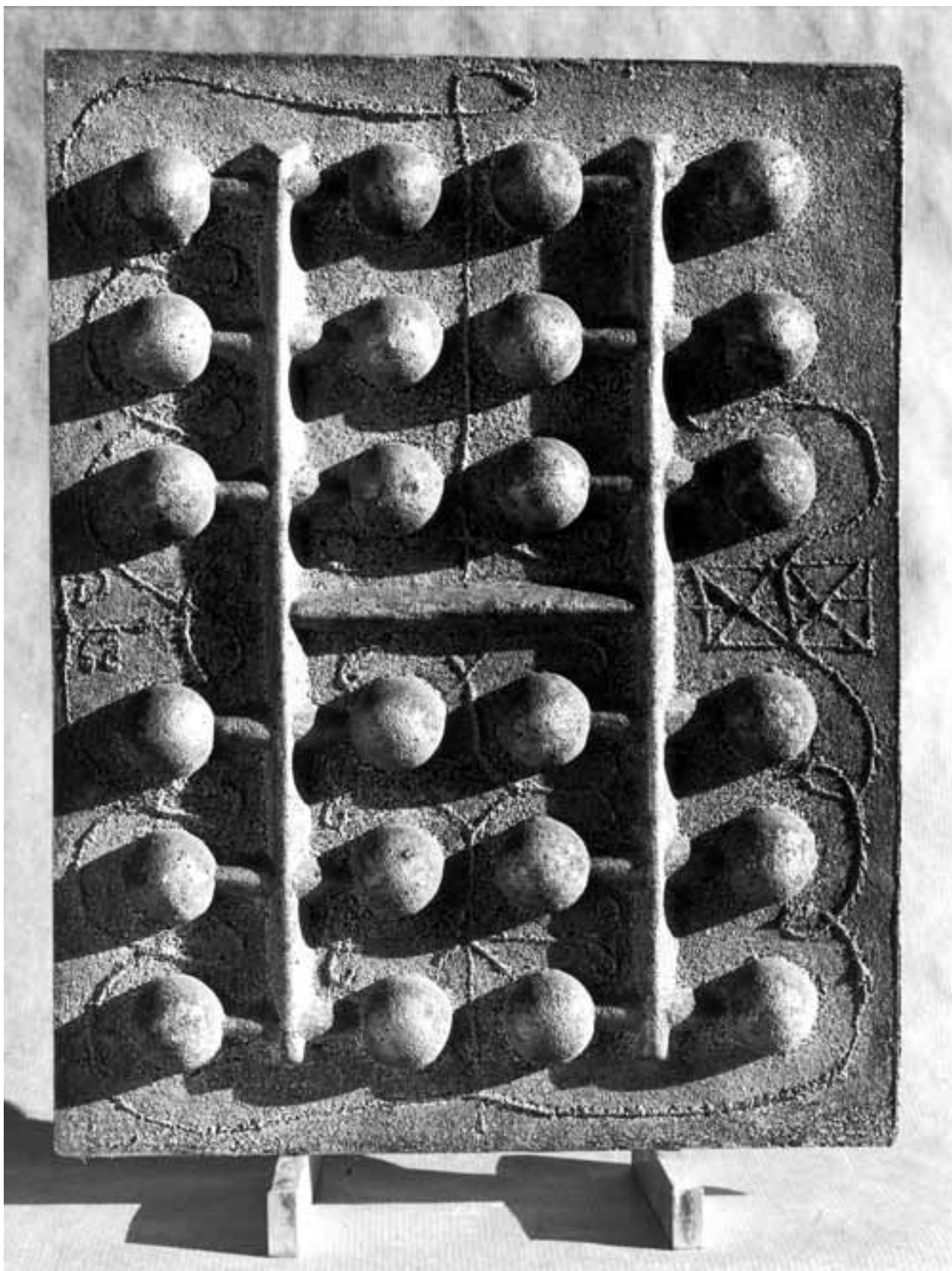


1968 *Maqueta composició.*  
*Ceràmica*



1968 *Boles.*  
37 x 27 cm.  
*Fosa d'alumini.*

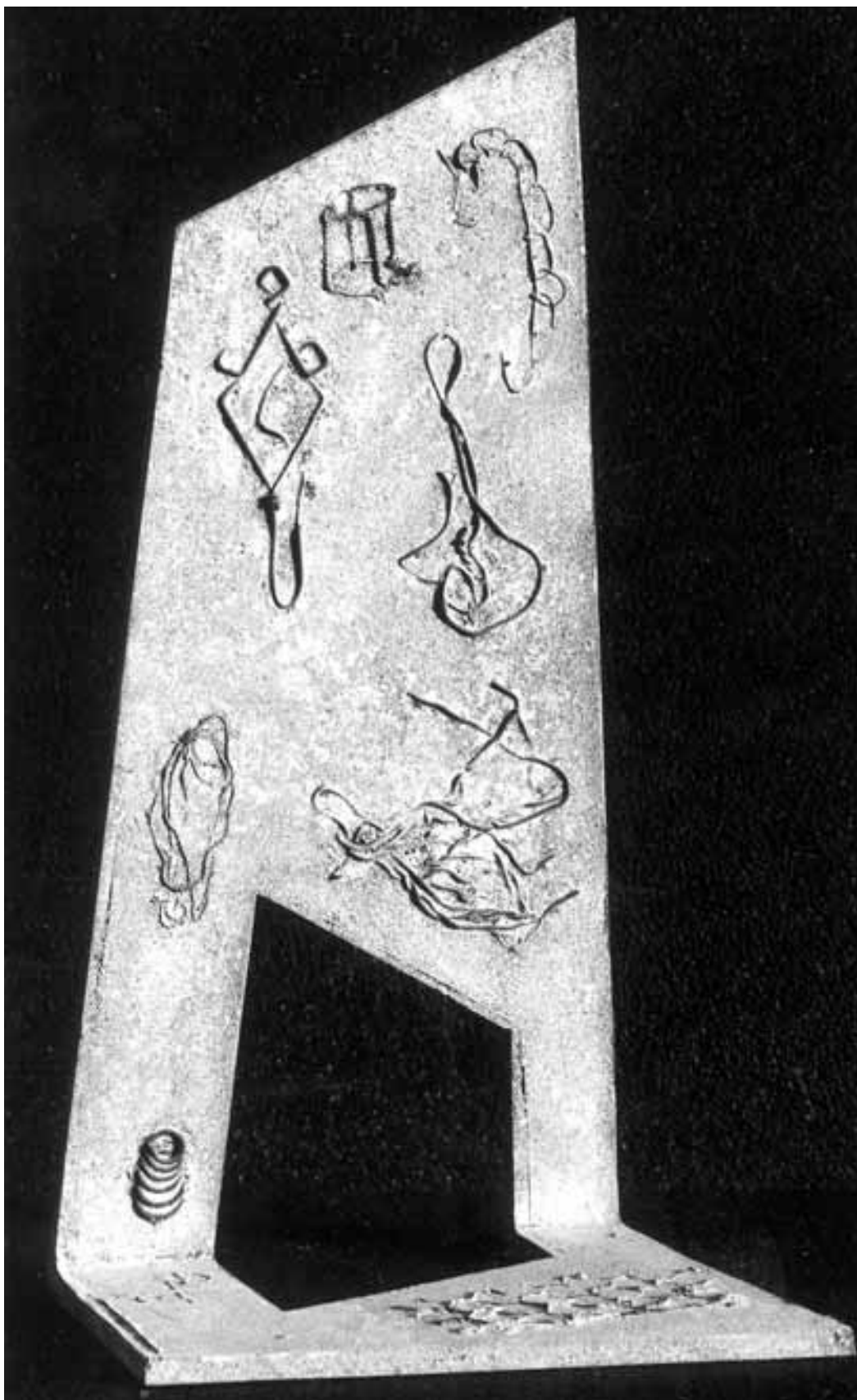




1968 Boles.  
37 x 28,5 cm.  
Fosa d'alumini.

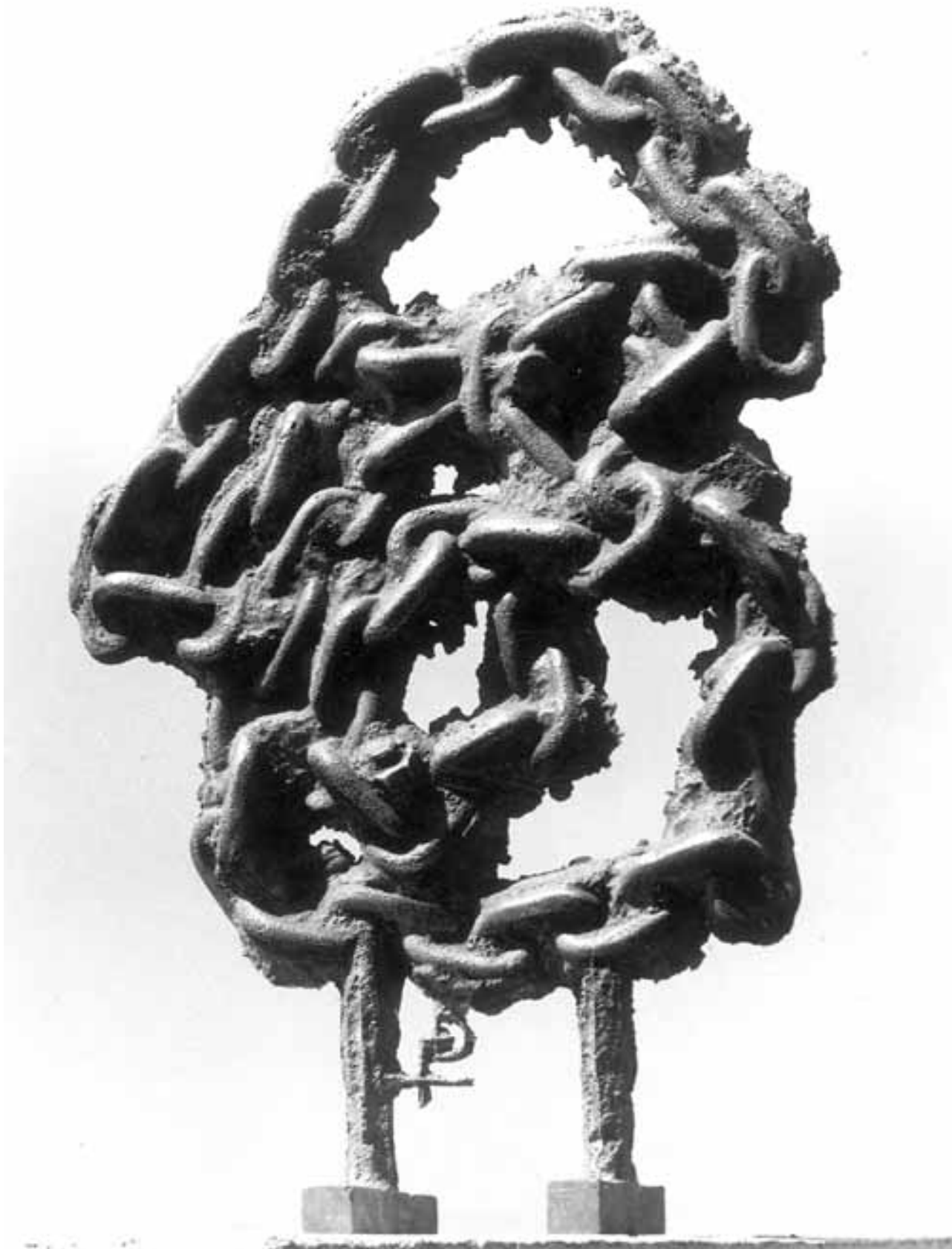


1969 *Feros torçats.*  
58 cm alçada.  
*Fosa d'alumini.*



1969 *Feros torçats.*  
58 cm alçada.  
*Fosa d'alumini.*



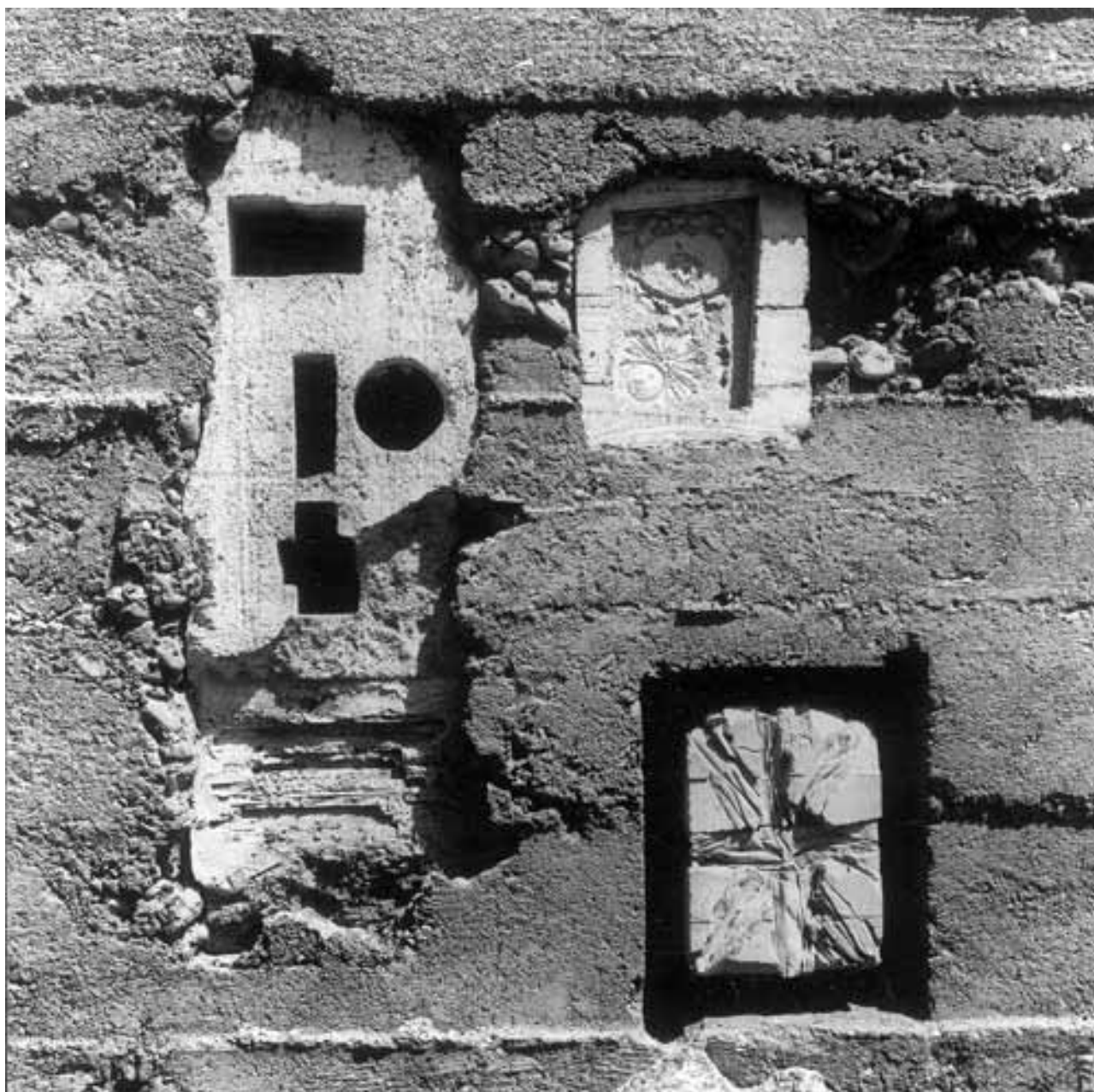


1969 Cadenes.  
49 cm alt.  
*Fosa d'alumini.*





1969-1970 *Saca.*  
55 cm alçada.  
*Alumini.*



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Basament mur.





1969 Casa Fita-Rodeja.  
Mur de basament.  
Blocs incorporats.

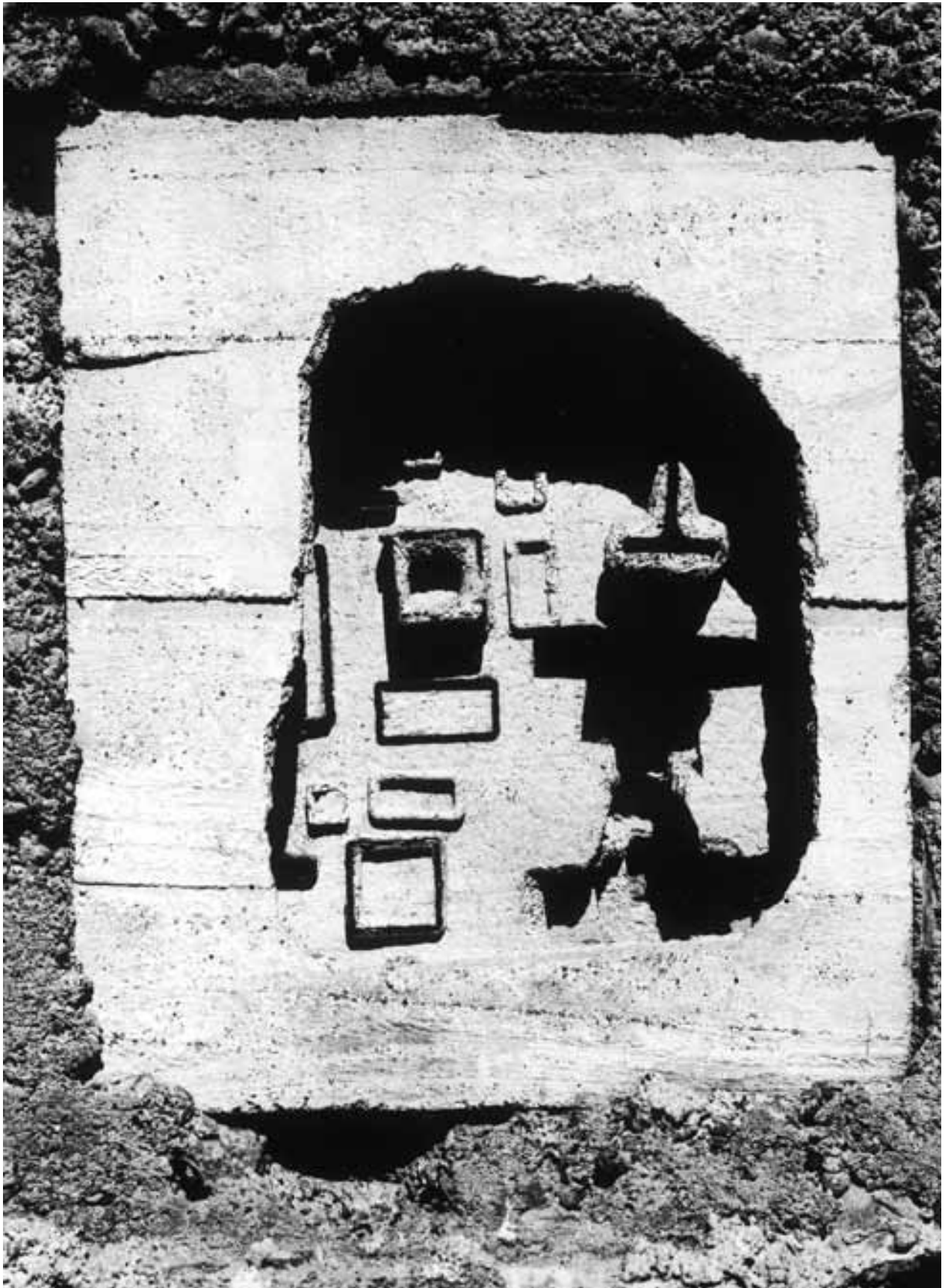


1969 Casa Fita Rodeja.  
Mur de basament.  
Blocs incorporats.

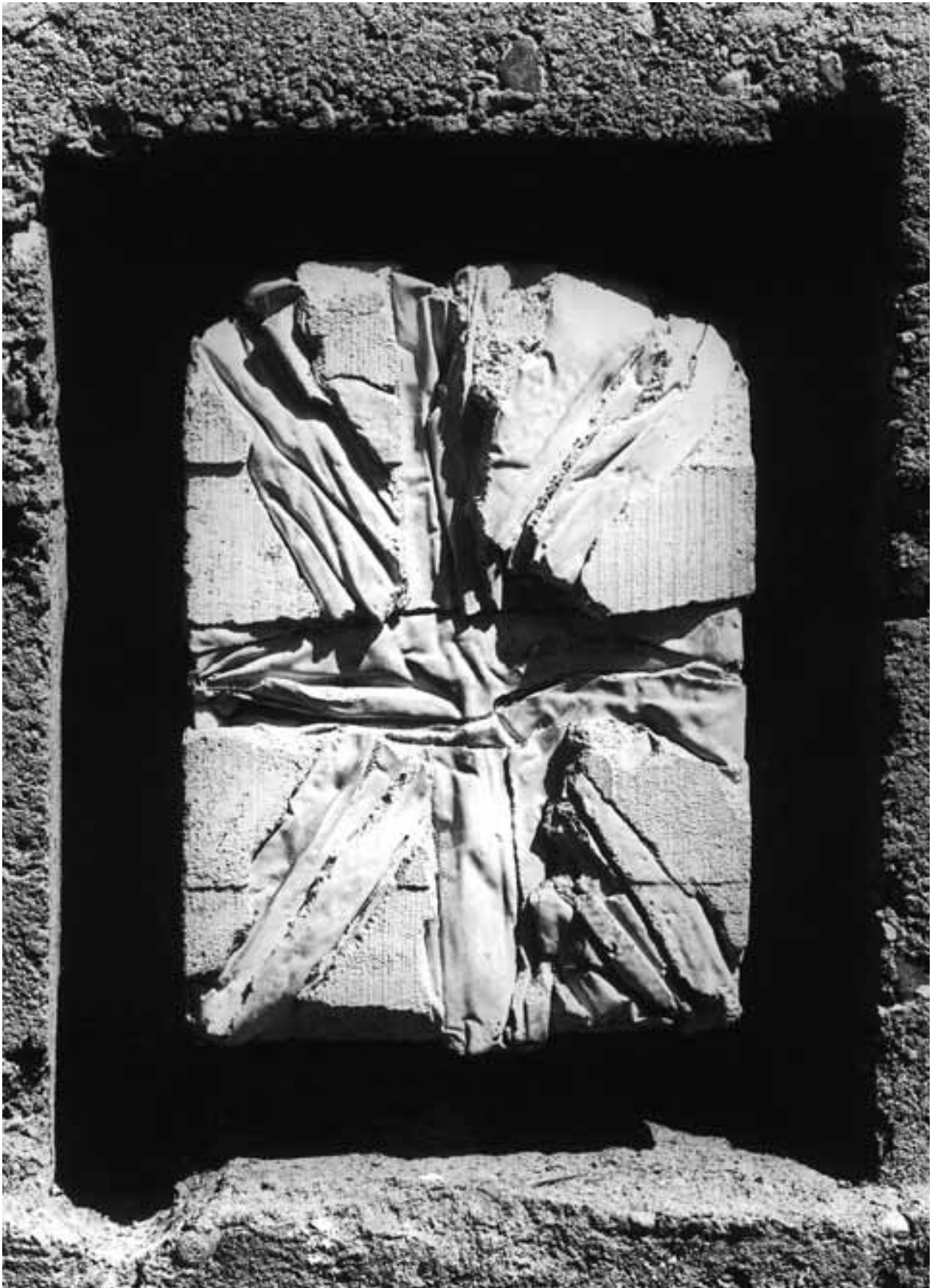




1969 Casa Fita Rodeja.  
*Mur de basament.*  
*Blocs incorporats.*



1969 Casa Fita Rodeja.  
Bloc de ciment.



1969 *Casa Fita-Rodeja.*  
*Bloc de ciment.*



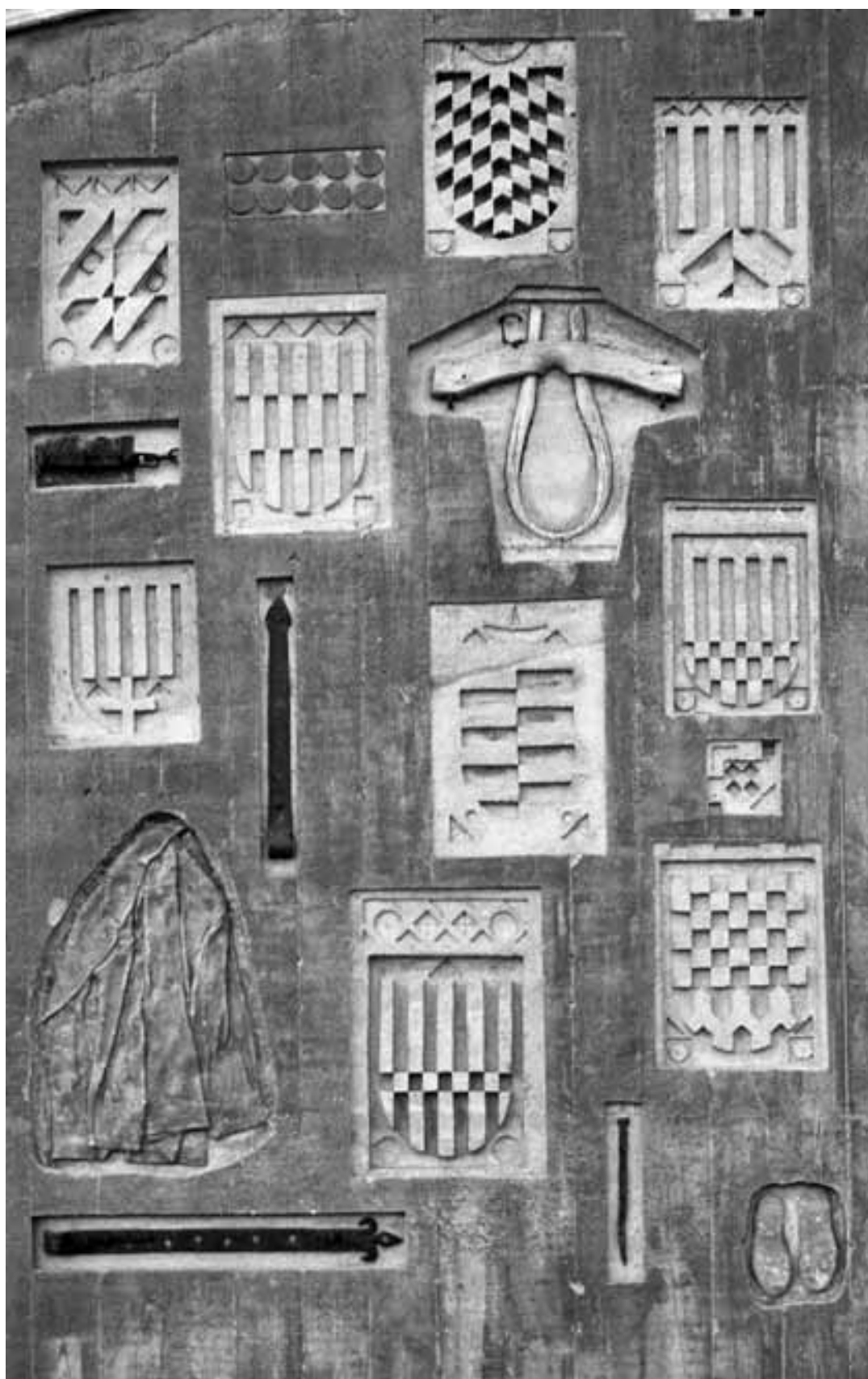


1969 Casa Fita-Rodeja.  
Bloc de ciment.

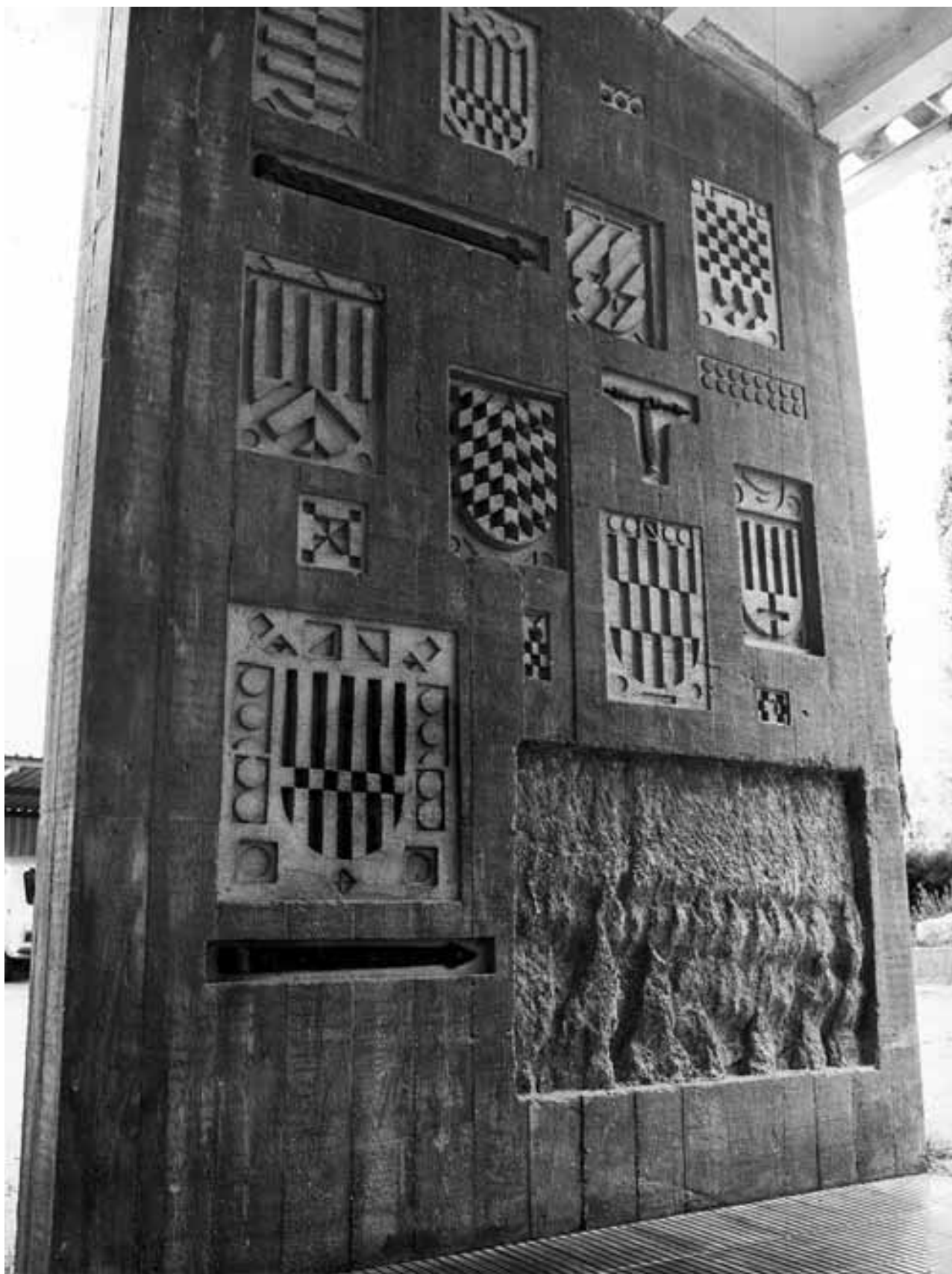




*1969 Casa Fita-Rodeja.  
Bloc de ciment.*



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Montjuïc-Girona.  
Mur d'entrada.



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Montjuïc-Girona.  
Mur d'entrada.





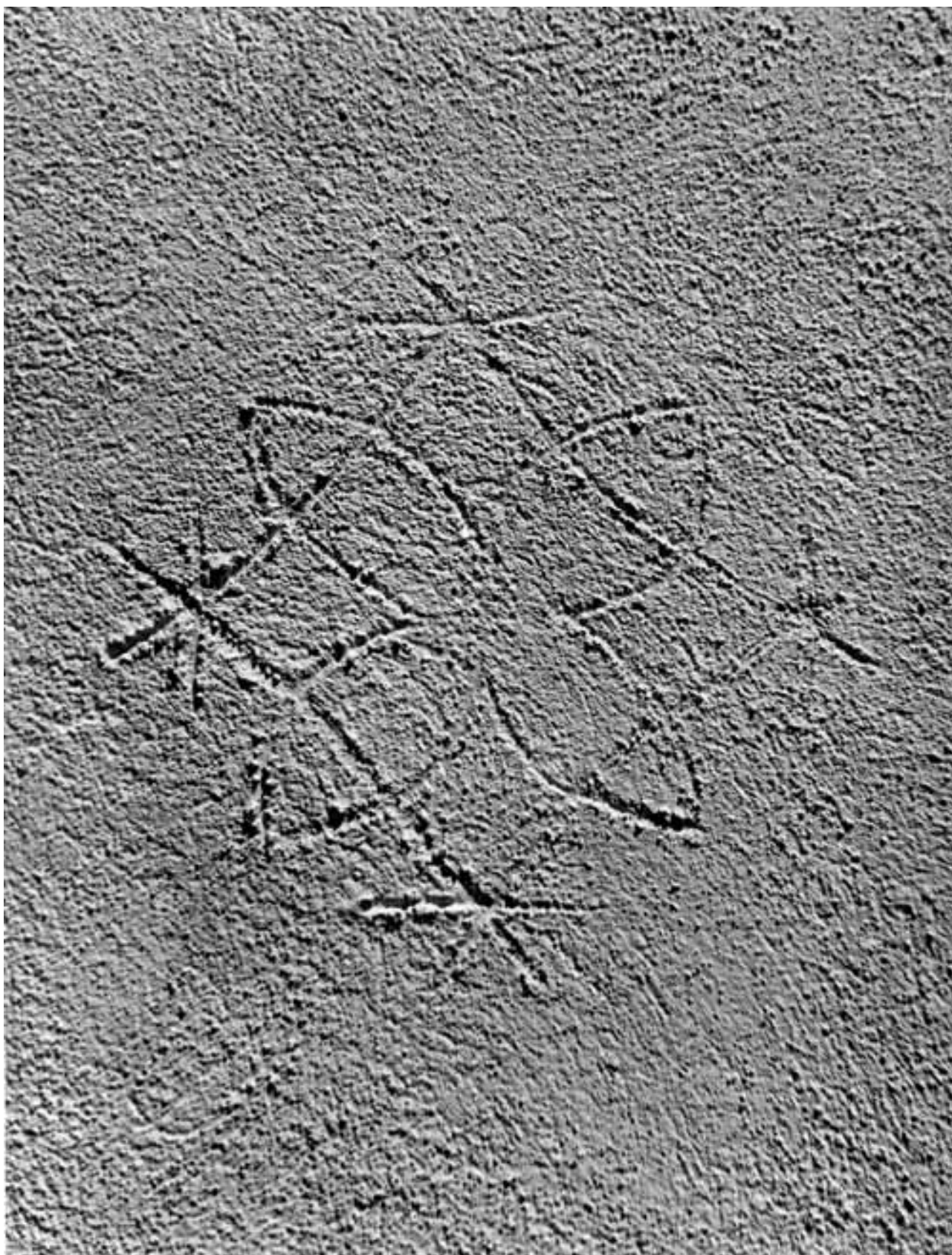
*1969 Casa Fita-Rodeja.  
Gravat sobre el remolinat.*





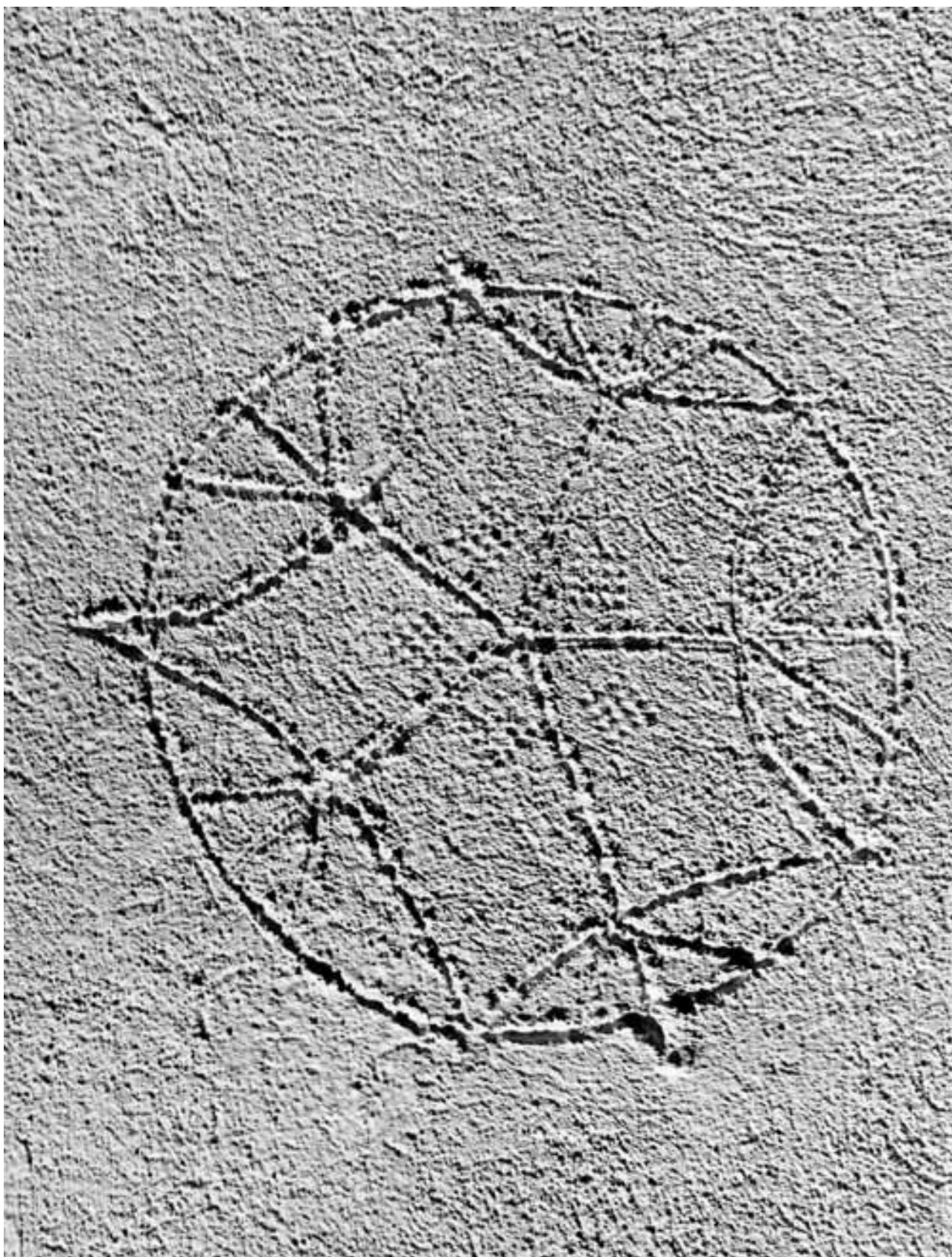
*1969 Casa Fita-Rodeja.  
Gravat de paret.*





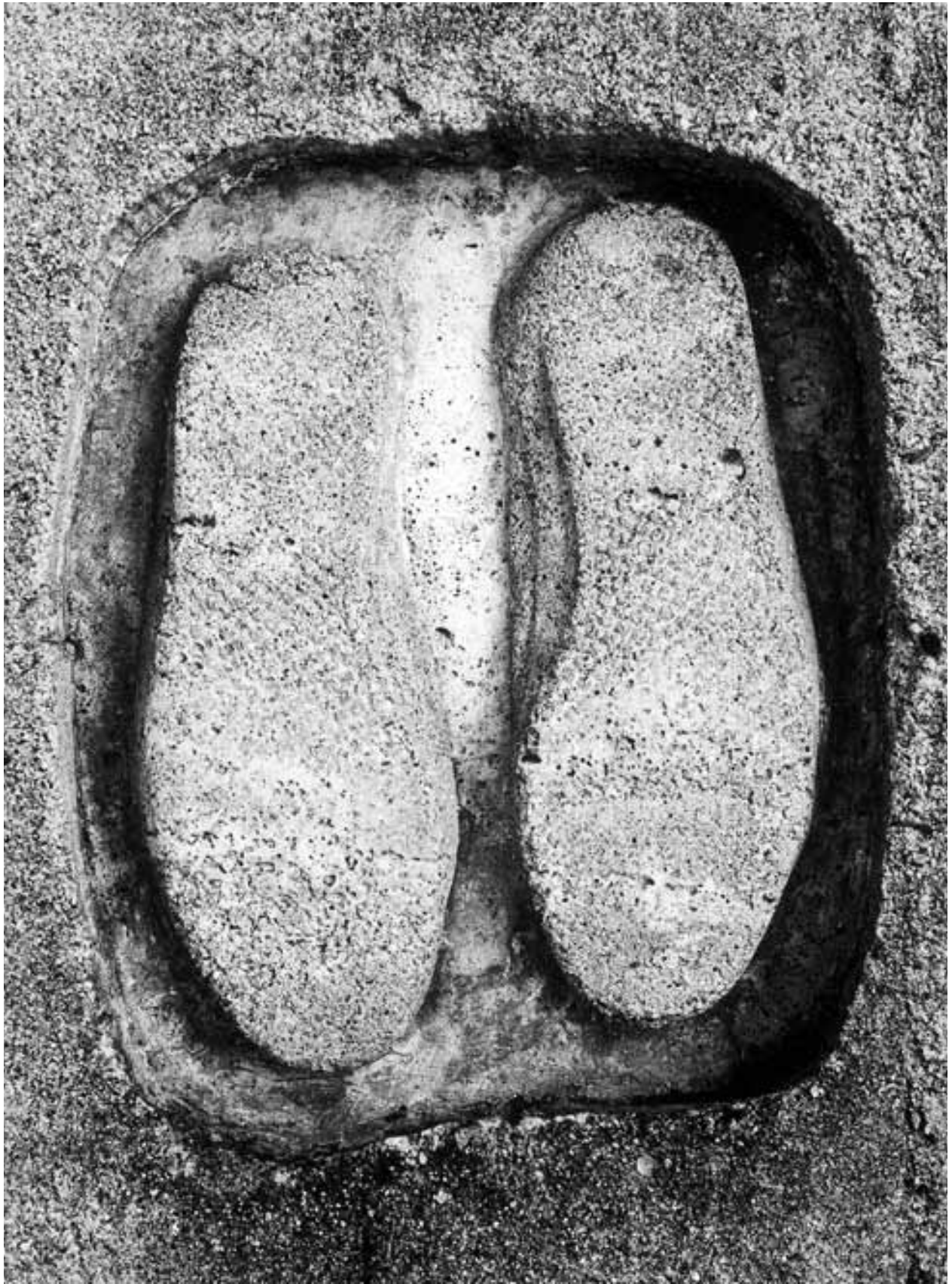
1969 Casa Fita Rodeja.  
Montjuïc-Girona.  
Gravats sobre la paret.





1969 Casa Fita Rodeja.  
Montjuïc-Girona.  
Gravats sobre la paret.





1969 Casa Fita-Rodeja.  
Calçat detall.





1969 *Casa Fita-Rodeja.*  
*Americana, detall.*



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Golfo.



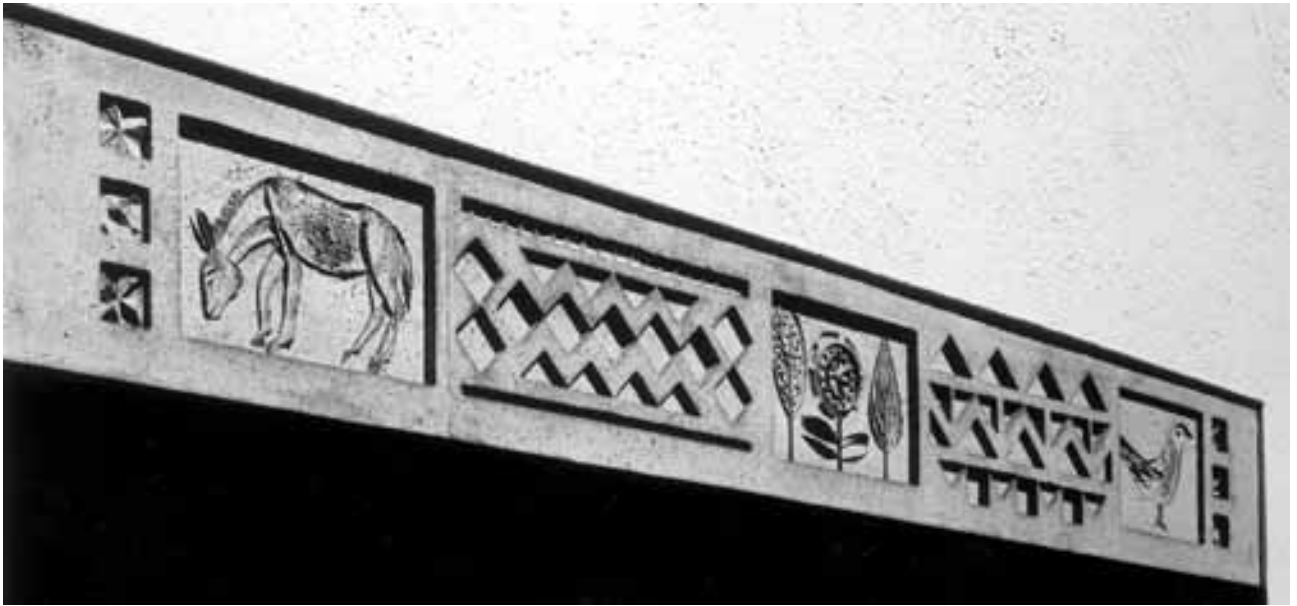


1969 Casa Fita-Rodeja.  
Forrellat.



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Xemeneies.

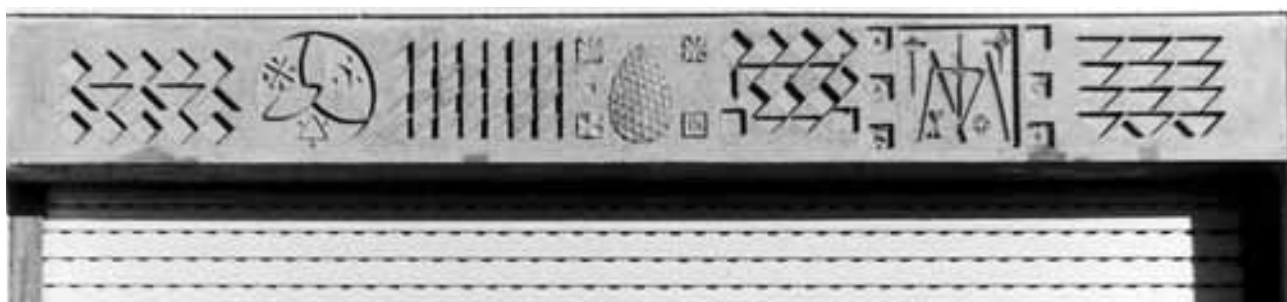




1969 Casa Fita-Rodeja.  
Caixa de persiana.



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Caixa de persiana.



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Caixes de persiana.



1969 Casa Fita-Rodeja.  
Caixa de persiana.





1969 Casa Fita-Rodeja.  
Caixa de persiana.



*1969 L'arquitecte Masramon, autor del projecte de la casa, gravant a la paret amb els noms dels qui han intervingut en la construcció.*



1970 Barret de cop.  
35 cm alçada.  
Fosa d'alumini.

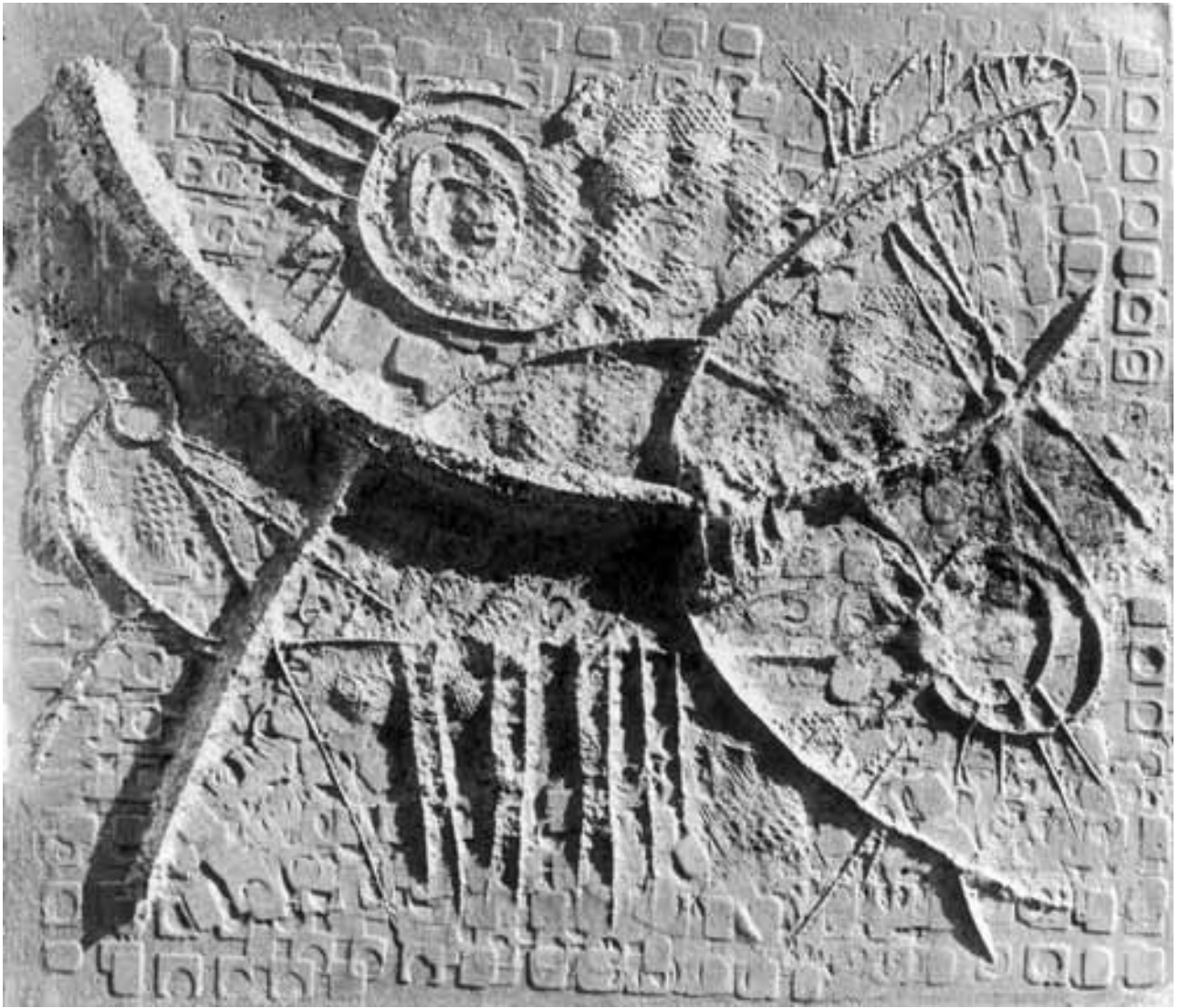


1970 *Perill de mort.*  
51 cm alt.  
*Fosa d'alumini.*

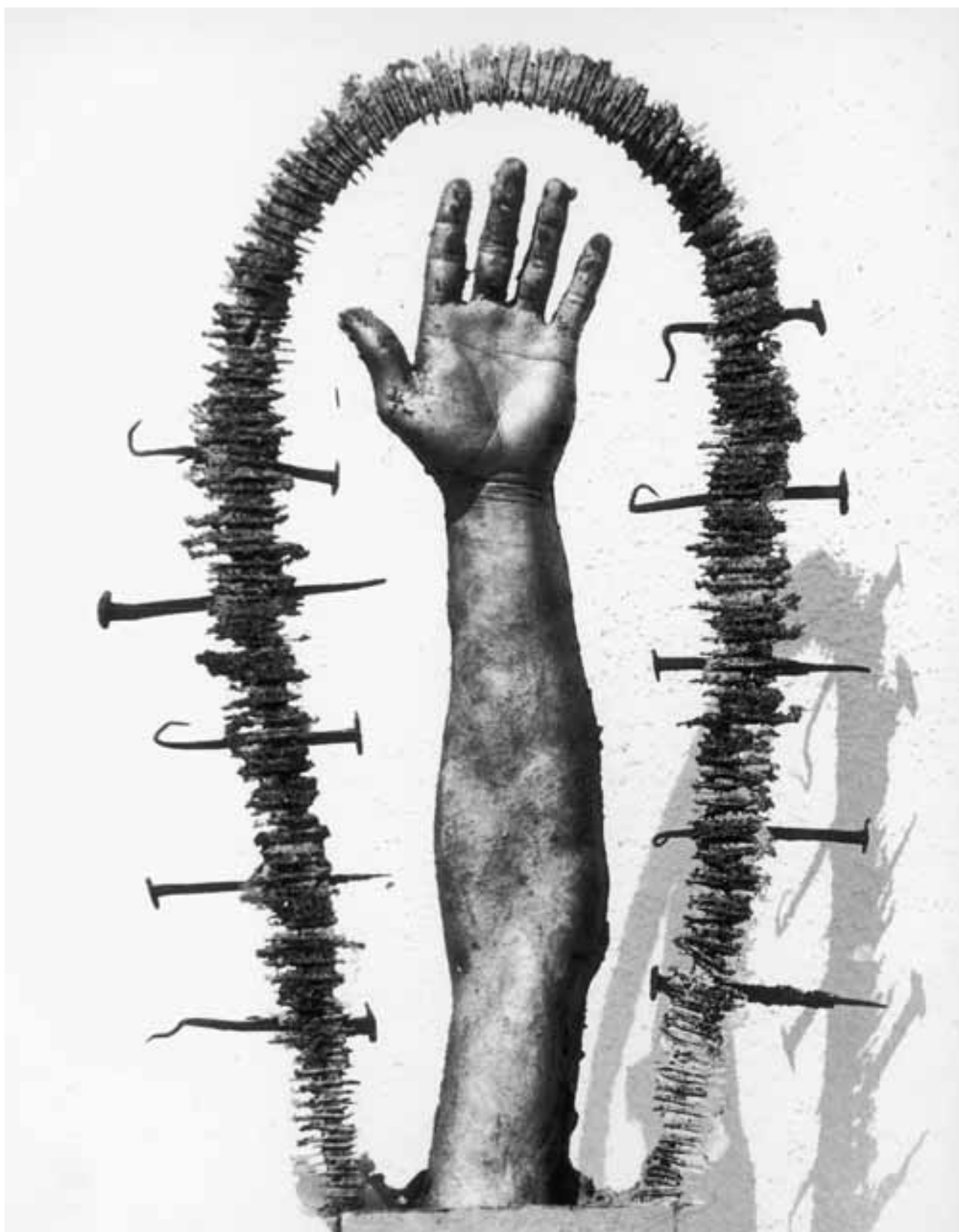




1970 *Papallona*.  
79 cm alt.  
Fosa d'alumini.



1970 *Incisions.*  
35 cm alt.  
*Fosa d'alumini.*



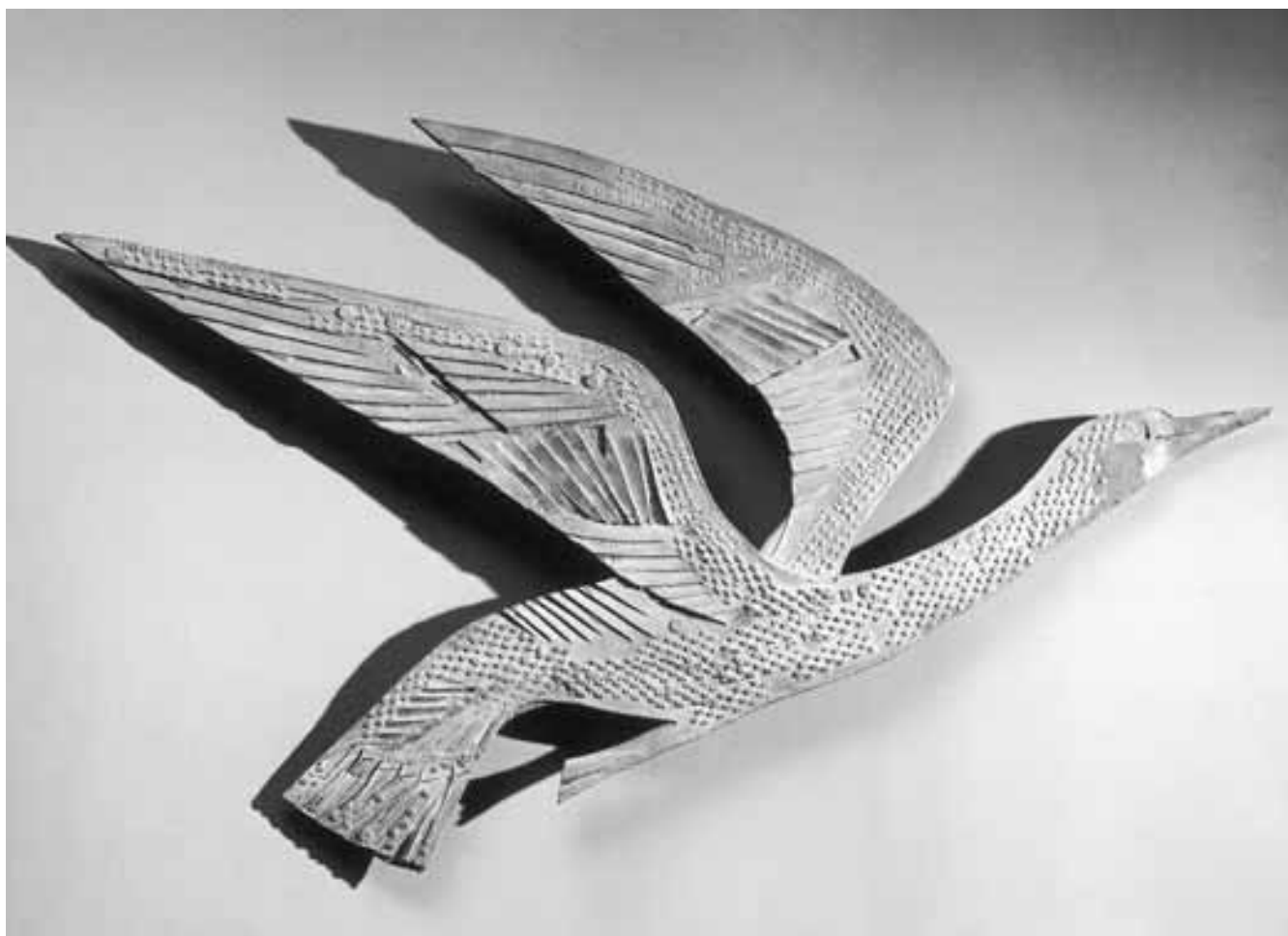
1970 *Braç*.  
70 cm alt.  
Fosa d'alumini.





1970 Petxades.  
70 cm alt.  
Fosa d'alumini.





1970 *Au Caixa de Girona. Begur.*  
80 cm llarg.  
Bronze.



1970 *Bloc calat*.  
Caixa de Girona. Pals.  
150 cm alt.  
Ciment.



1970 *Sagrada família.*  
*Caixa de Girona.*  
*250 cm d'alt.*  
*Bronze.*



1970 *Matrona*.  
Caixa Pensions. Palafrugell.  
250 cm alt.  
Ferro forjat.





1970 *Pescadora*.  
Caixa de Girona. Sant Feliu.  
90 cm alt.  
Fosa de ferro.



1970 *Marededéu Sant Antoni  
de Calonge.*  
110 cm alt.  
Alabastre.



1970 *Crucifix Sant Antoni de Calonge.*  
120 cm alçada.  
Bronze.



1970 *Caixa de Girona.*  
*Sant Feliu de Guixols.*  
*150 cm alt.*  
*Alumini.*

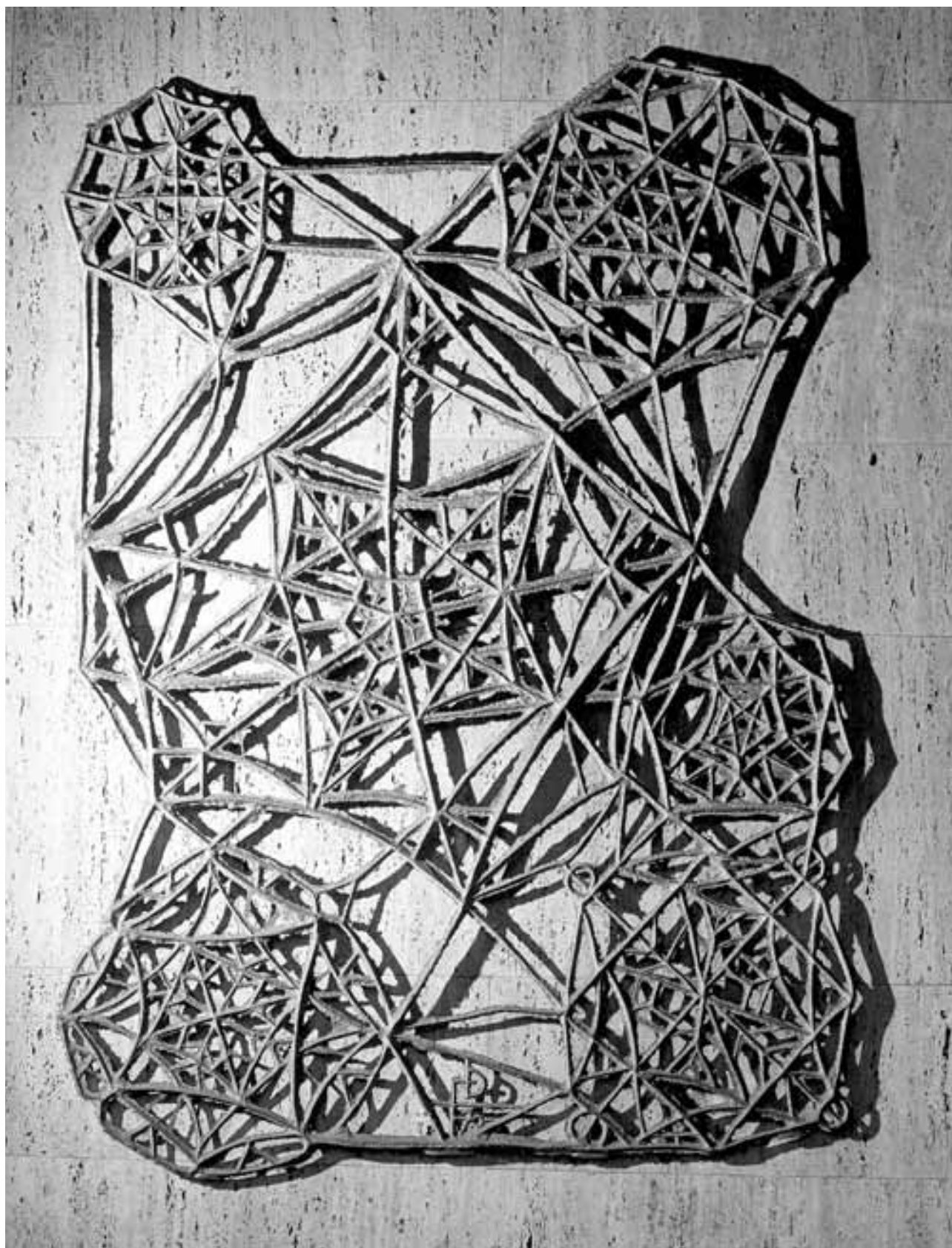




1970 *Caixa de Girona.*  
*Sant Feliu de Guíxols.*  
150 cm alt.  
Alumini.



1969 *Sagrari. Parròquia Sant  
Antoni de Calonge.*  
30 cm alt.  
Alumini.



1970 *Caixa de Girona. Blanes.*  
150 cm alt.  
Alumini.





1971 *Crist Santa Joaquina Vedruna.*  
*Maqueta 36 cm alt.*  
*Cartró guix.*





1971 *Crist Parròquia Santa Joaquina Vedruna.*  
*Barcelona.*  
*360 cm alt.*  
*Bronze.*



*1971 Noi.  
160 cm.  
Guix.*



*1971 Noi dins el plàstic.  
160 cm.  
Guix.*



1971 *Monument a la sardana.*  
*Lloret de Mar.*  
500 cm alt.





1971 *Monument a la sardana. Lloret de Mar.*  
250 cm alt.  
*Acer inoxidable.*



1971 *Filferrada*.  
26 cm alt.  
Ceràmica.



1971 *Pot aixafat.*  
43 cm alt.  
*Pot ceràmica.*

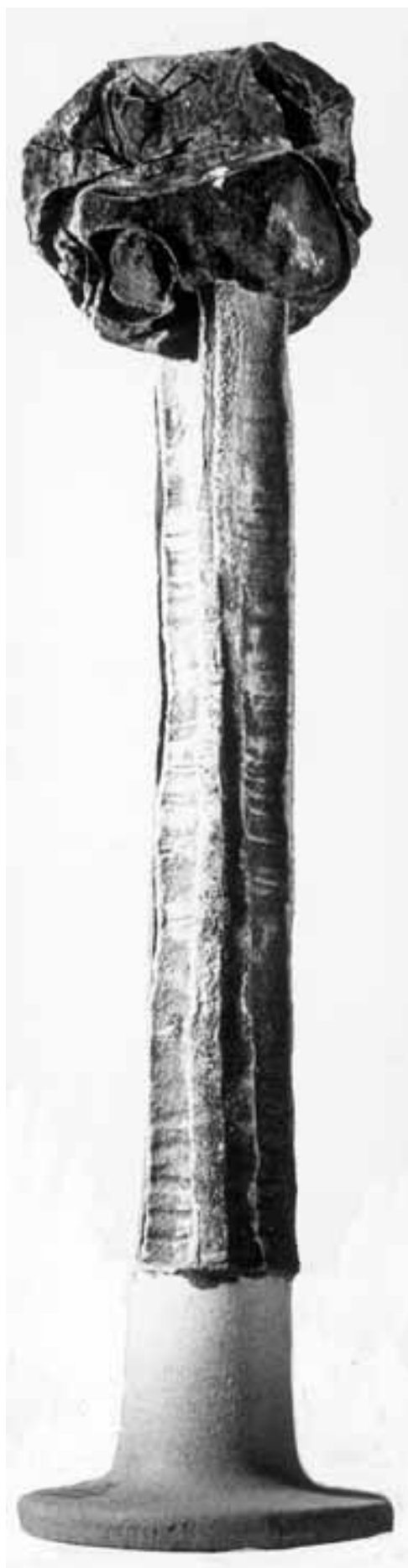


1971 *Pot ceràmica.*  
34 cm alt.

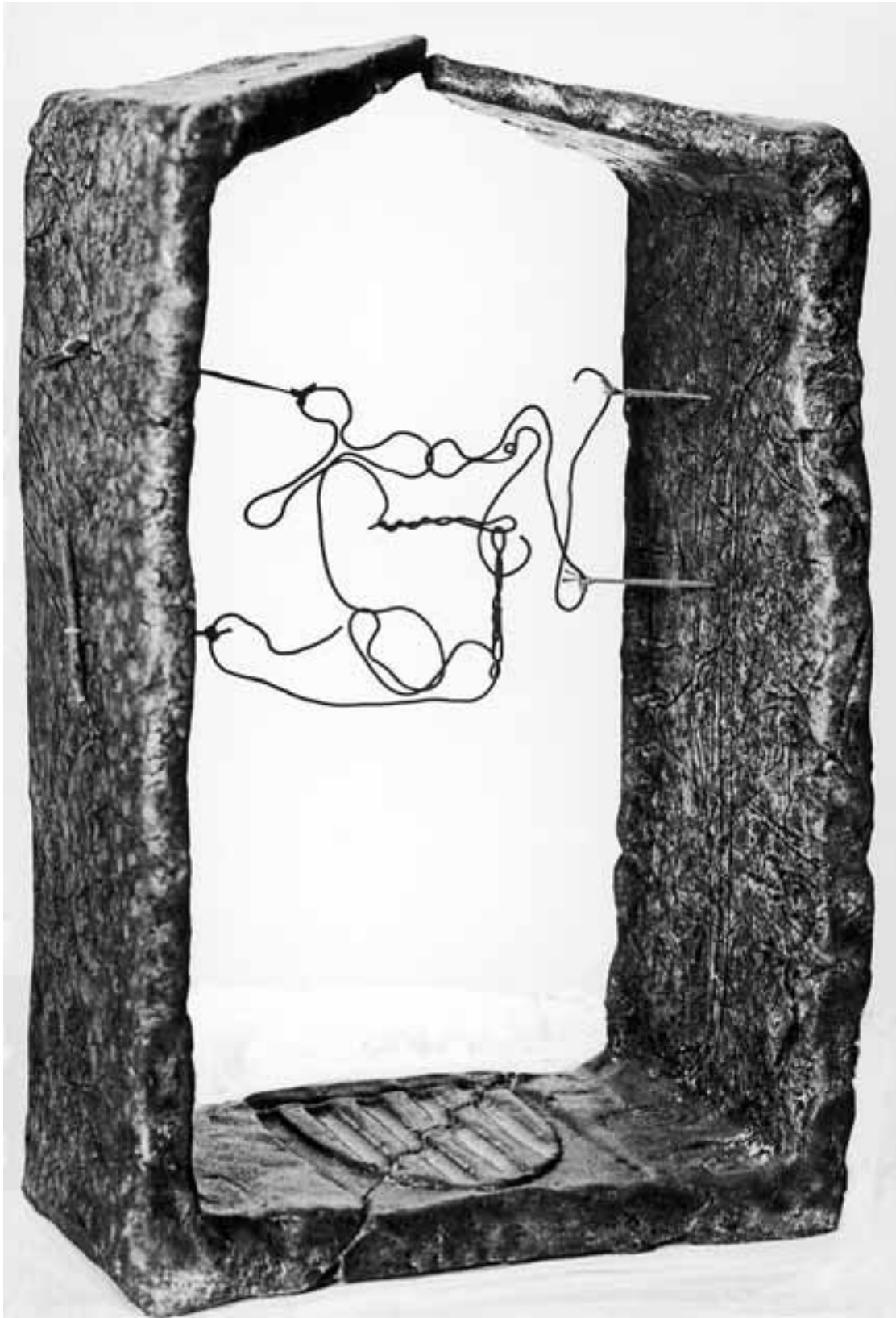




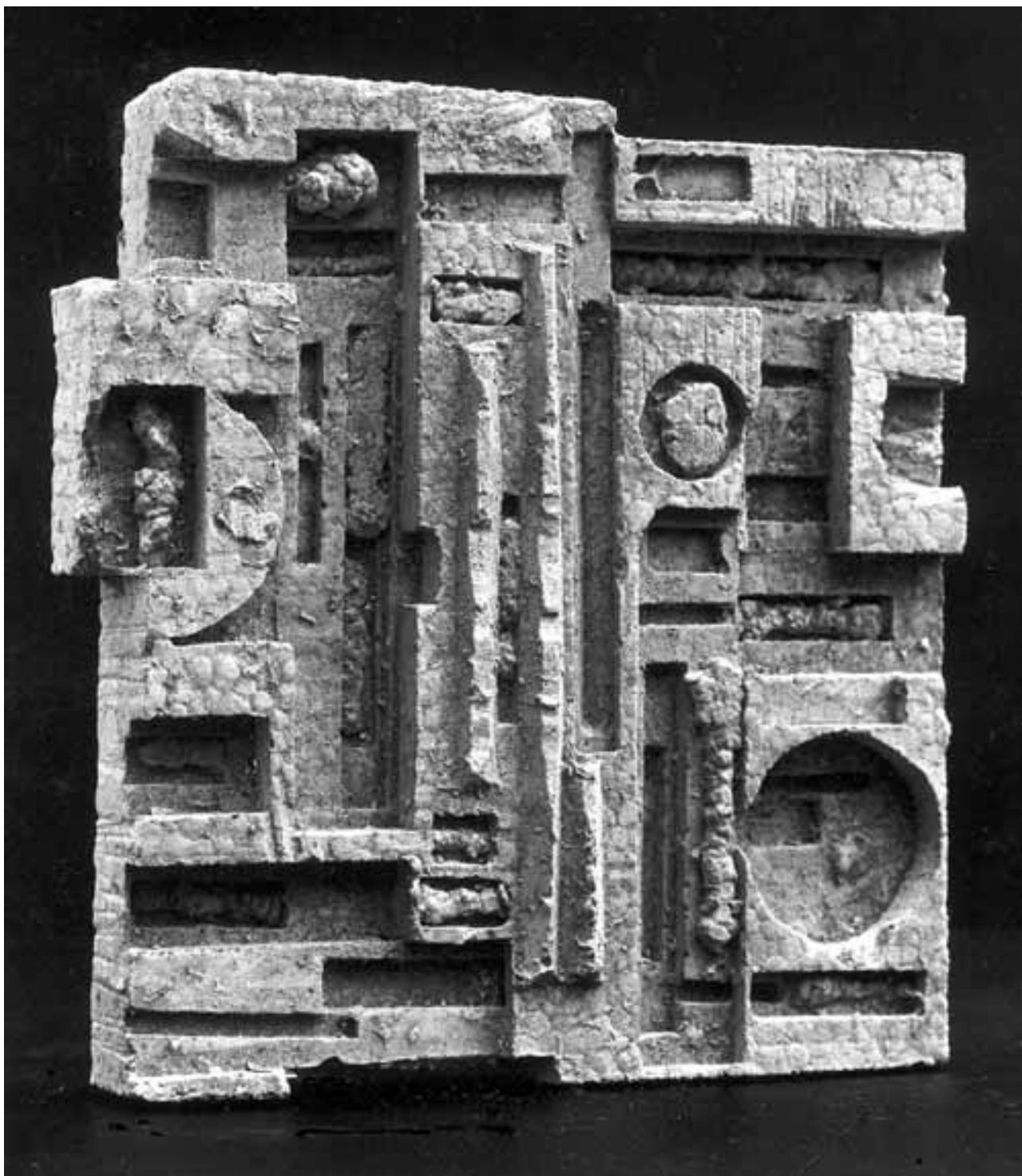
1971 *Filament de bombeta.*  
35 cm alt.  
Ceràmica.



1971 Pot.  
52 cm alt.  
Ceràmica.

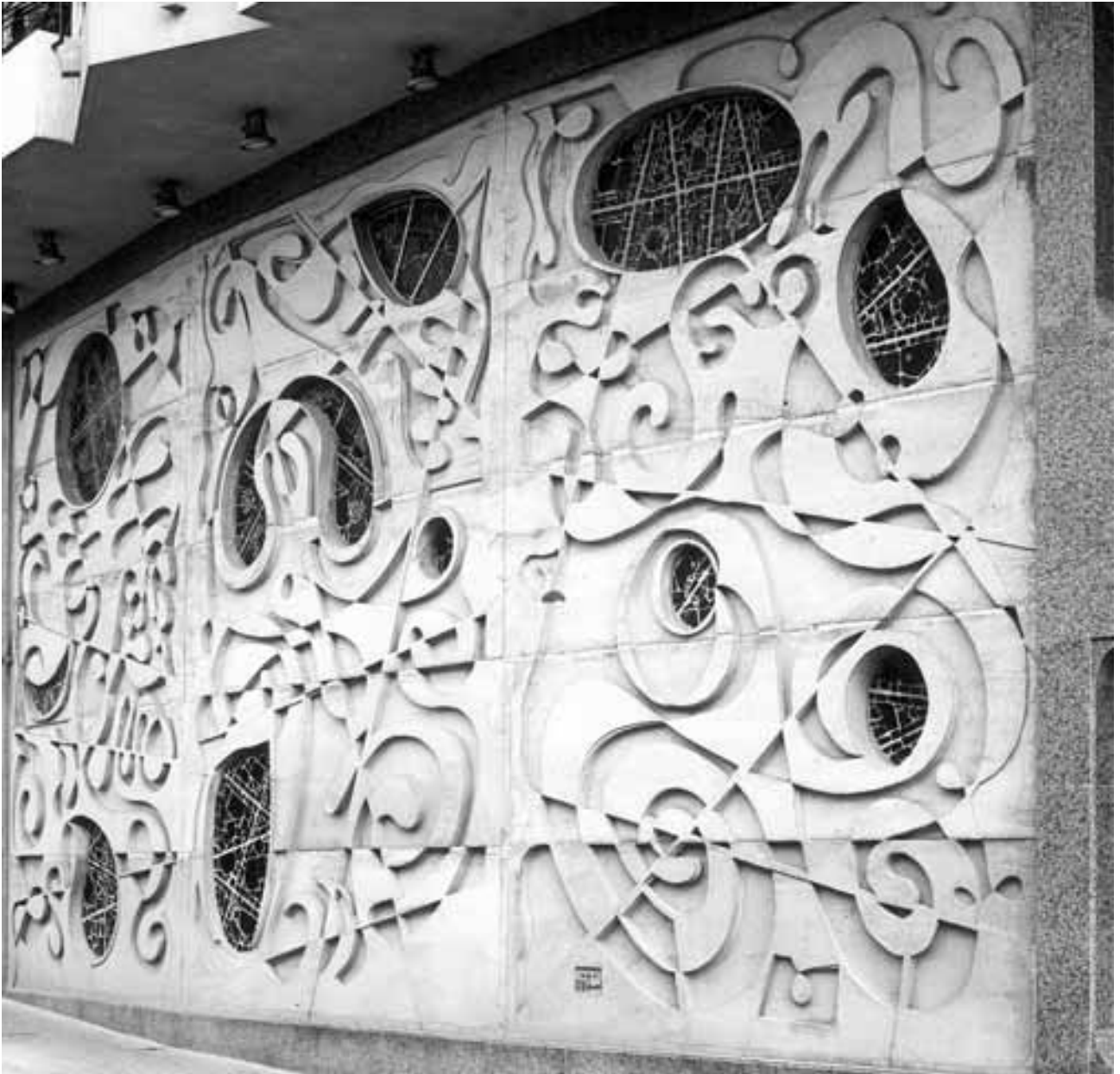


1971 *Filferro torçat.*  
34 cm alt.  
*Ceràmica.*



1971 *Relleu Saratoga-Girona.*  
*Maqueta 20 cm alt.*  
*Ciment encofrat.*





1972 *Banc de Girona.*  
*Palafitugell.*  
492 x 956 cm.  
*Ciment encofrat vitralls.*



1972 *Mur entrada INECSA.*  
*Cassà de la Selva.*  
*210 x 630 cm.*  
*Ciment encofrat.*

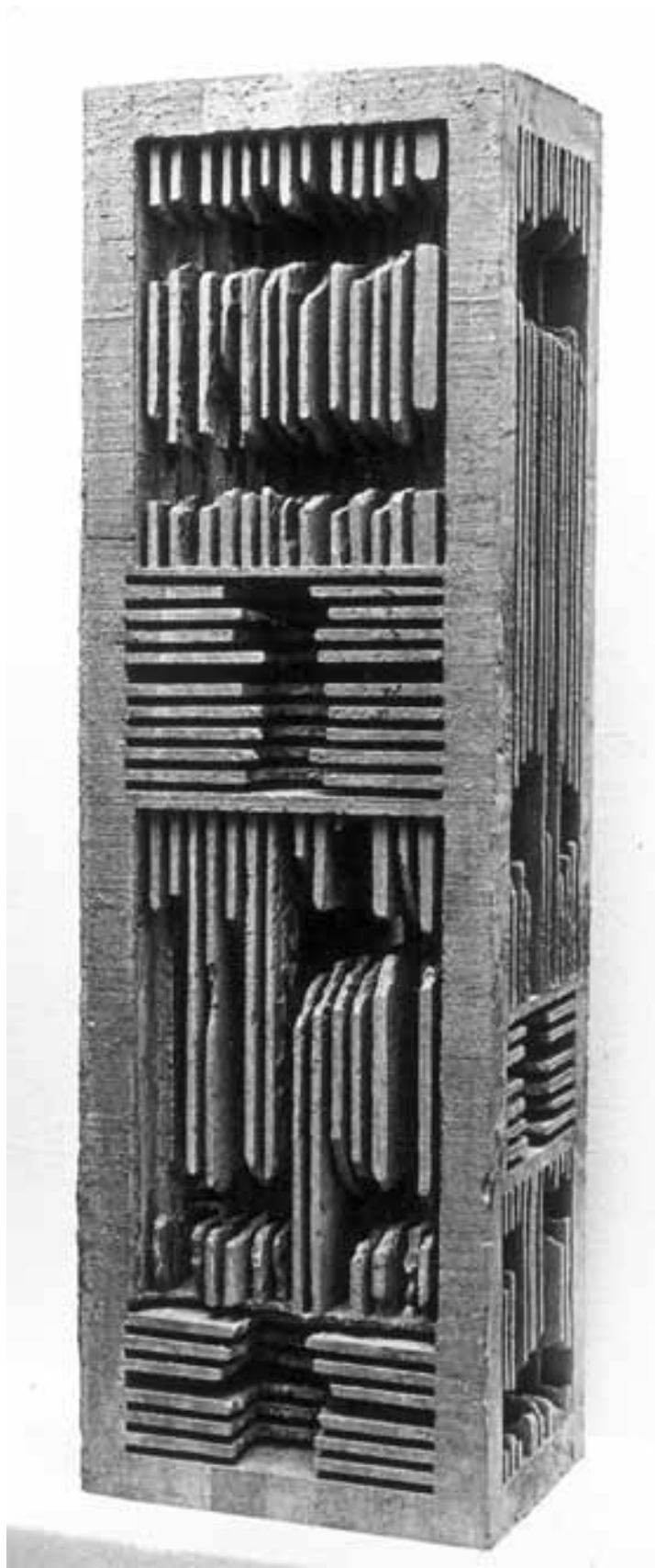


1972 *Mur entrada INECSA.*  
*Cassà de la Selva.*  
*210 x 630 cm.*  
*Ciment encofrat.*

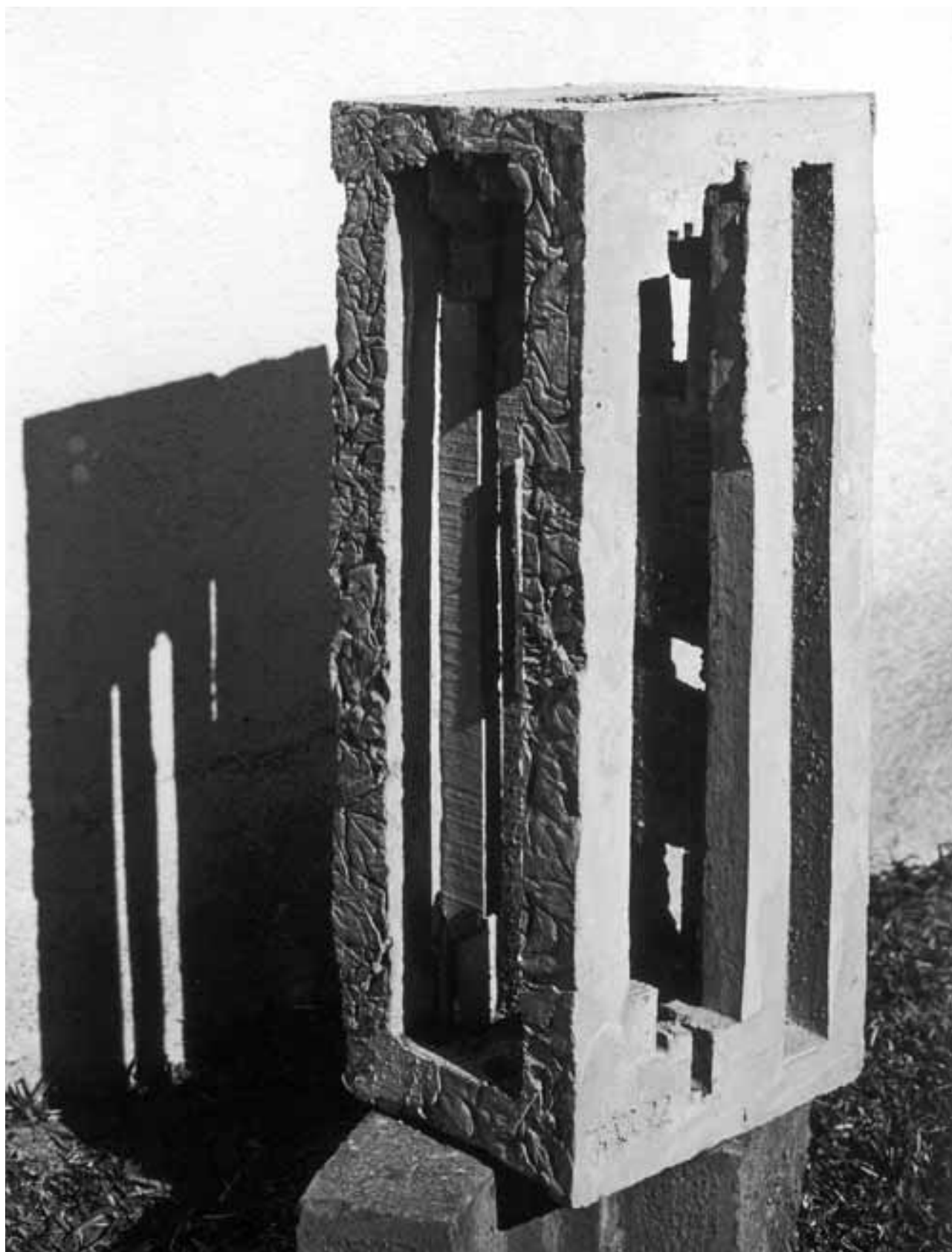


1972 *Tomba al català.*  
136 cm alt.  
Ciment encofrat.

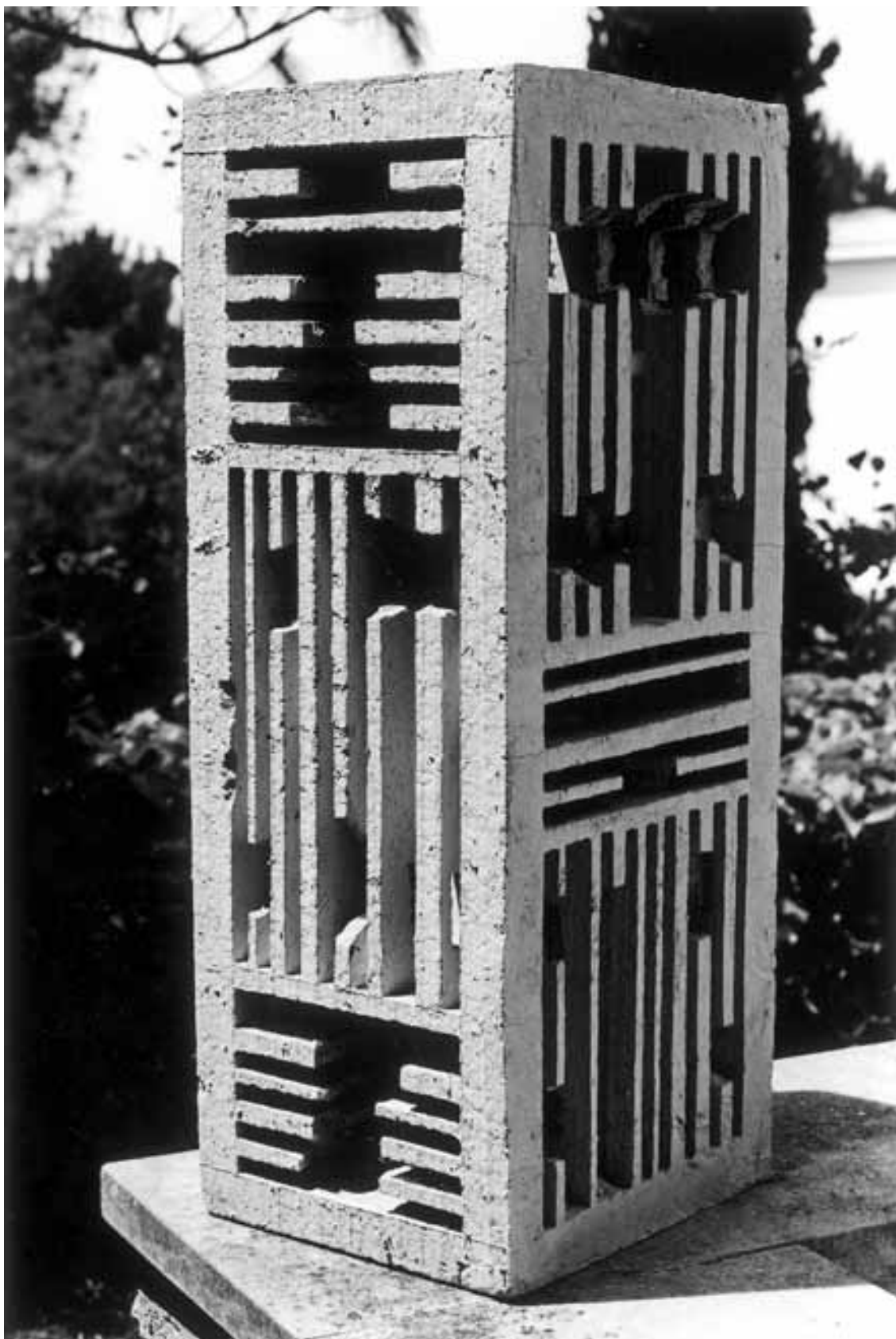




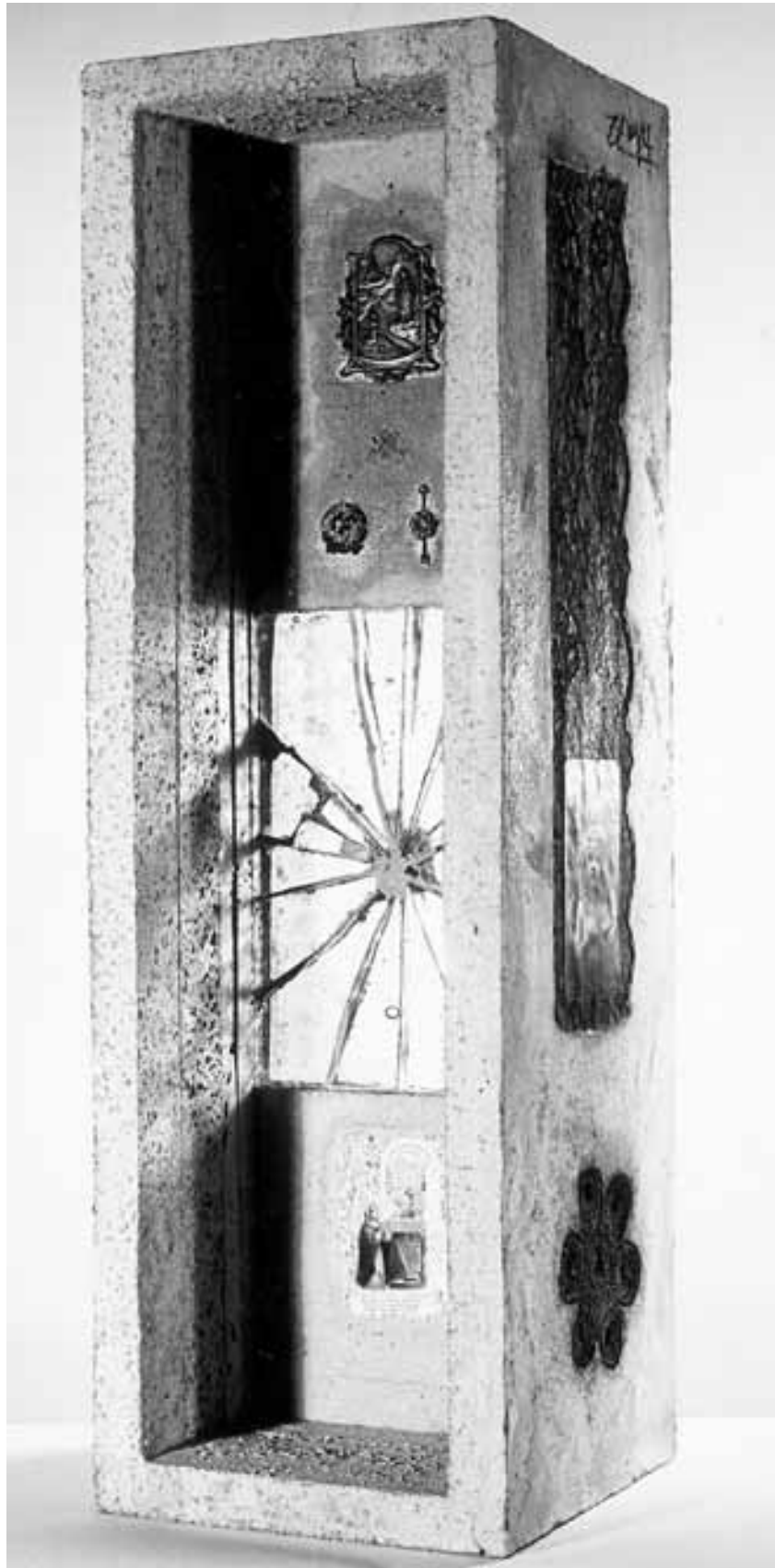
1972 *Musical*.  
136 cm alt.  
Ciment.



1972 *Bloc foradat.*  
78 cm alt.  
Ciment.



1972 *Musical maqueta.*  
51,5 cm alt.  
Ciment.



1972 *Estampes.*  
86 cm alt.  
Ciment.

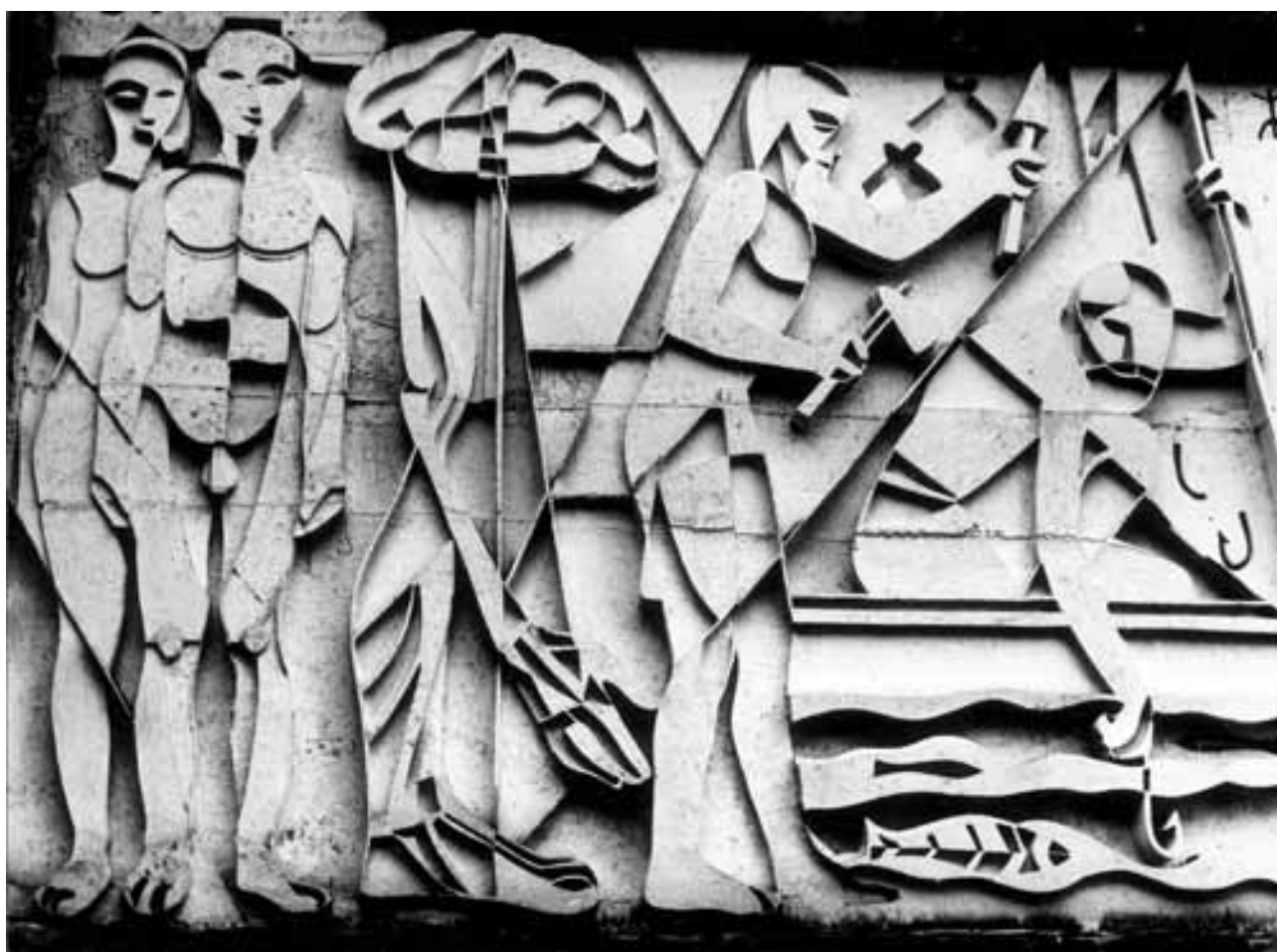




1972 *Tomba Martí el Jove.*  
110 x 70 x 28 cm.  
Ciment vidre corona.

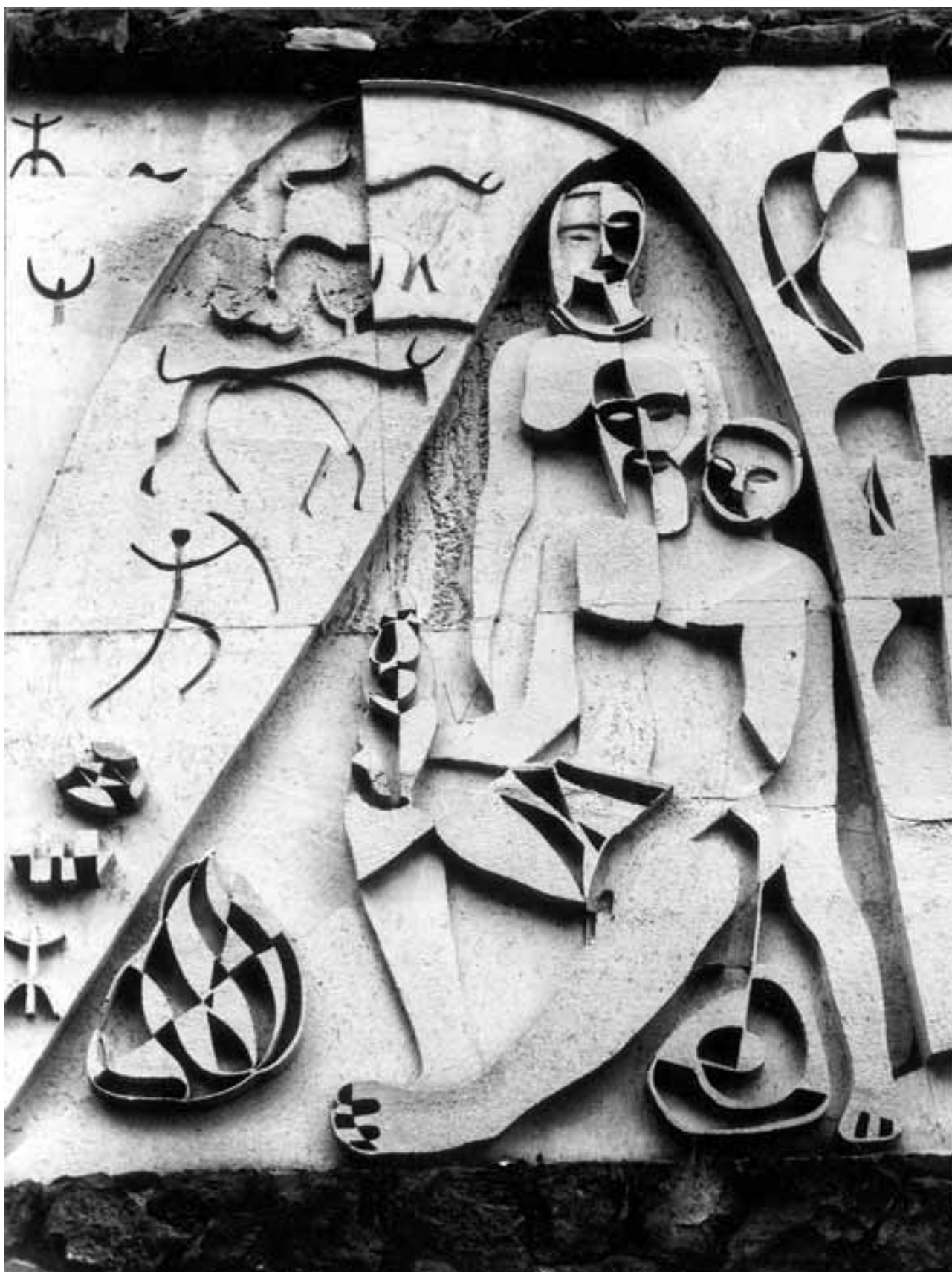


1973 *Dibuixos casa Martínez Laguardia.*  
18 x 65 cm.  
Ploma tinta xinesa, pinzell.



1973 *Relleu casa Martínez Laguardia.*  
Lloret de Mar.





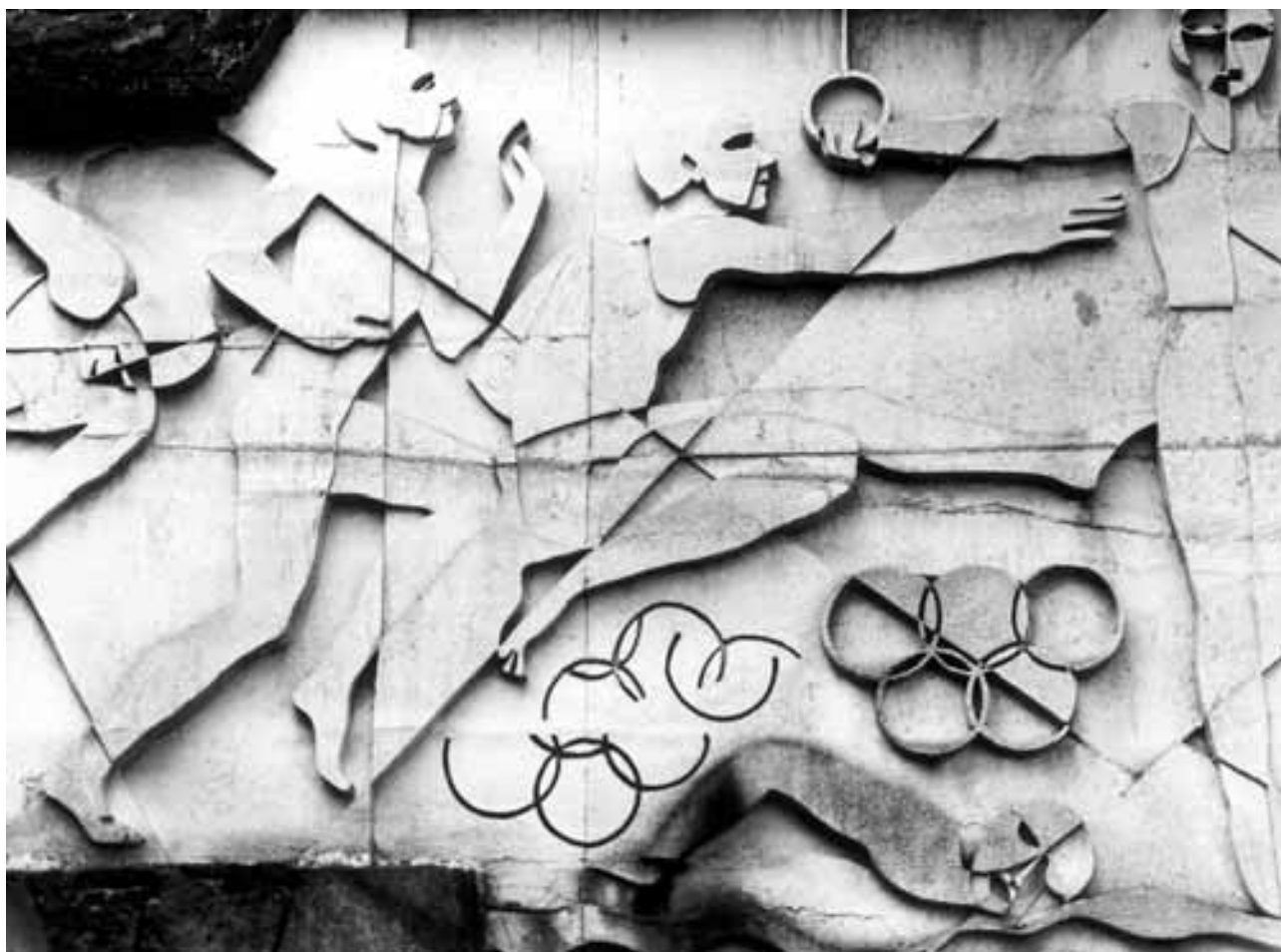
1973 *Relleu casa Martínez Laguardia.*  
*Lloret de Mar.*  
*1500 cm de llarg.*  
*Ciment encofrat.*







1973 Casa Martínez Laguardia. Lloret de Mar.



1973 Casa Martínez Laguardia, Lloret de Mar.



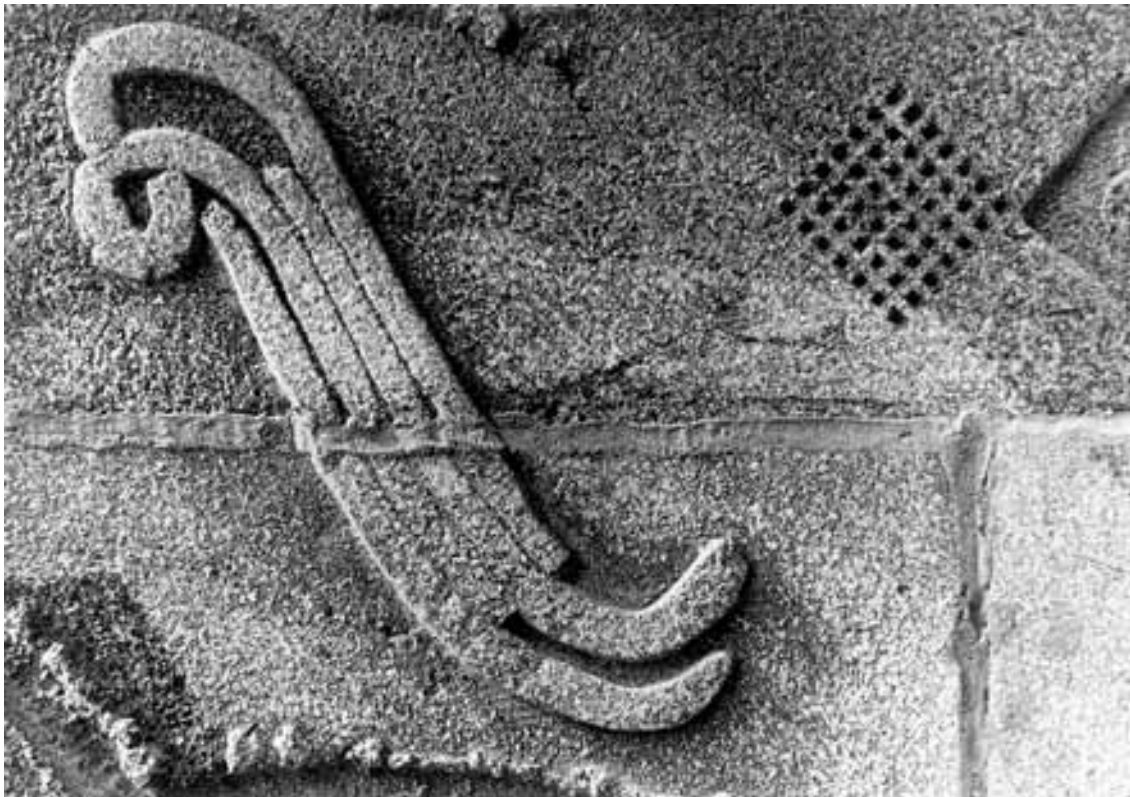
1973 Casa Martínez Laguardia. Lloret de Mar.



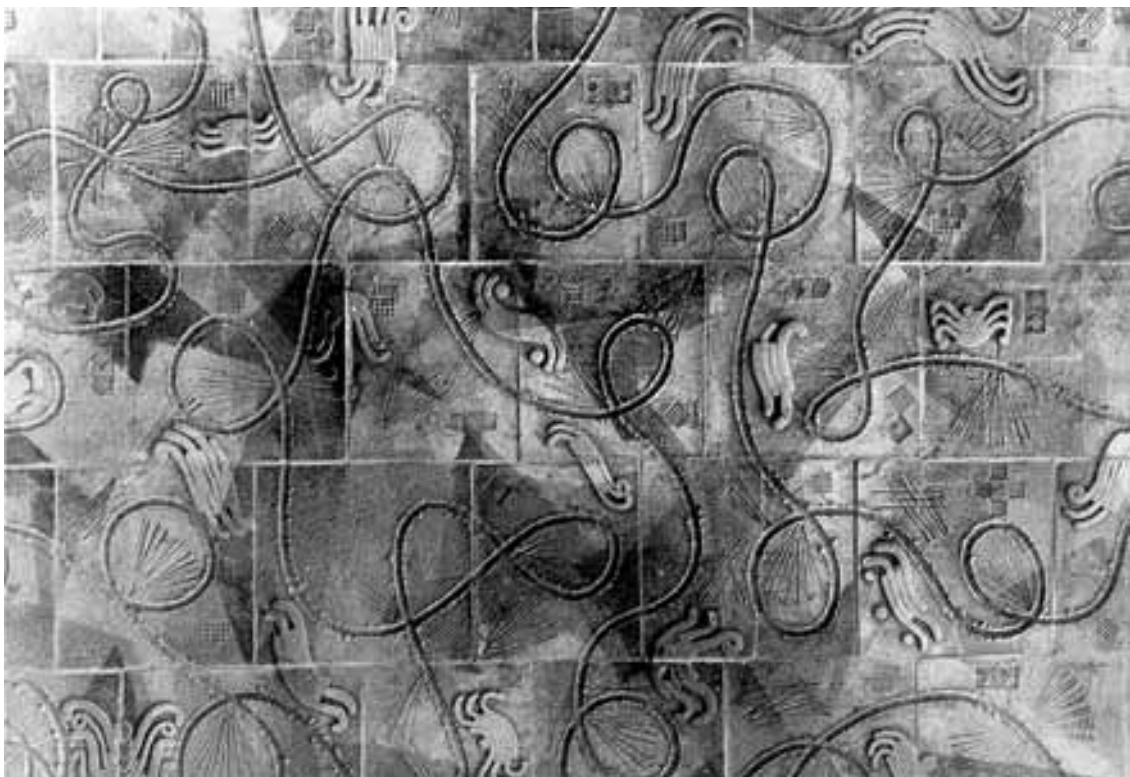


1973 *Residència Victòria*. Banyoles.  
233 x 275 cm.  
*Terra refractària esmaltada.*





1973 *Fragment.*



1973 *Fragment.*  
*Residència Victòria. Banyoles.*







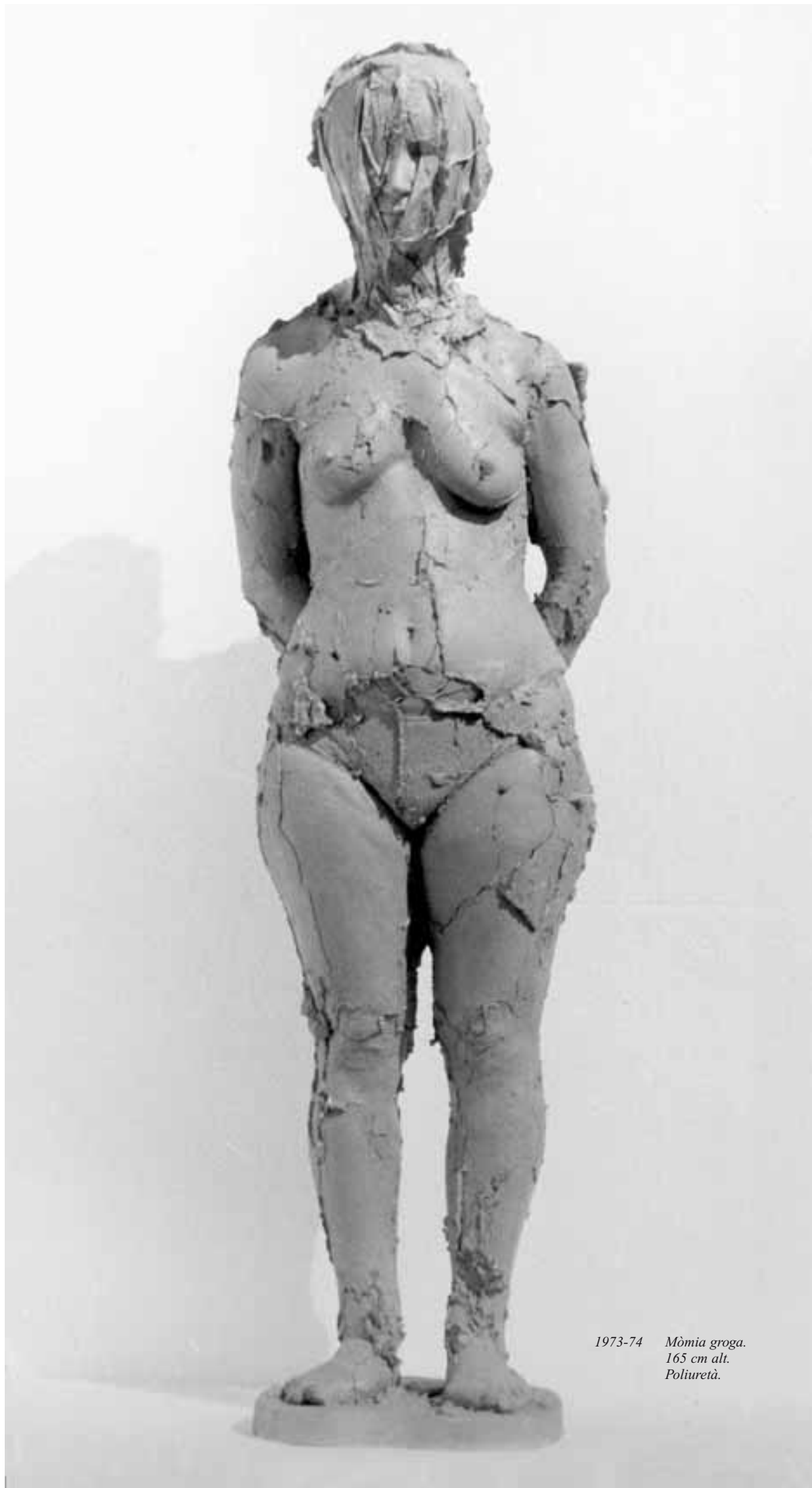


1973-1974 *Mòmia.*  
*Mida natural.*  
*Poliuretà.*





1973-74 *Mòmia taronja.*  
100 cm alt.  
Poliuretà.



1973-74 *Mòmia groga.*  
165 cm alt.  
Poliuretà.



1973-74 *Mòmia blava.*  
165 cm alt.  
Poliuretà.







1973-74 *Mòmia taronja.*  
130 cm alt.  
Poliuretà.

1973-74 *Mòmia.*  
Mida natural.  
Poliuretà.



1973-1974 *Mòmia.*  
*Mida natural.*  
*Poliuretà*



1973-1974 *Mòmia.*  
*Mida natural.*  
*Poliuretà*



1973-1974 *Mòmia rosa.*  
*Mida natural.*  
*Poliuretà*

1973-1974 *Modernista.*  
*122 cm alt.*  
*Poliuretà*







*1973-1974 Mòmia violeta.  
166 cm llarg.  
Poliuretà.*



1973-1974 *Mòmia marró.*  
*Mida natural.*  
*Poliuretà.*



1984 *Després de fondre.*  
*Can Perellada.*  
*Llisà de Munt (Barcelona).*

1973-1984 *Embolcallada.*  
*130 cm alt.*  
*Bronze.*







*1974 Empremtes mà.  
15 cm alçada.  
Pasta.*



*1974 Empremtes mà.  
15 cm alçada.  
Pasta.*



1974 *Digital*.  
23 cm alt.  
Pasta.





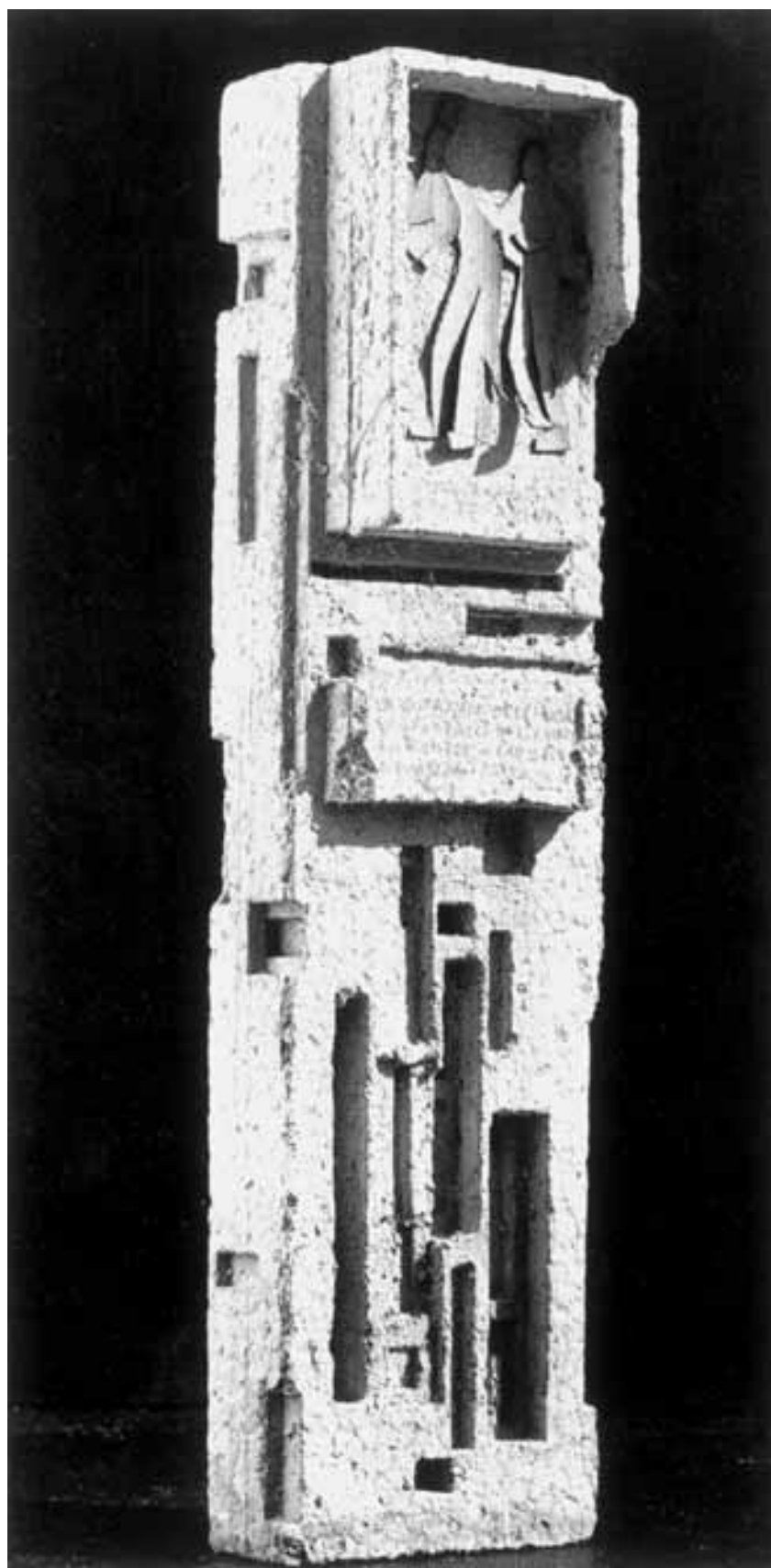
1974 *Mà.*  
25 cm alt.  
*Pasta.*



*1974 Altar del mil·lenari de la  
fundació de Sant Miquel de  
Cuixà.  
Columnes encofrades.*

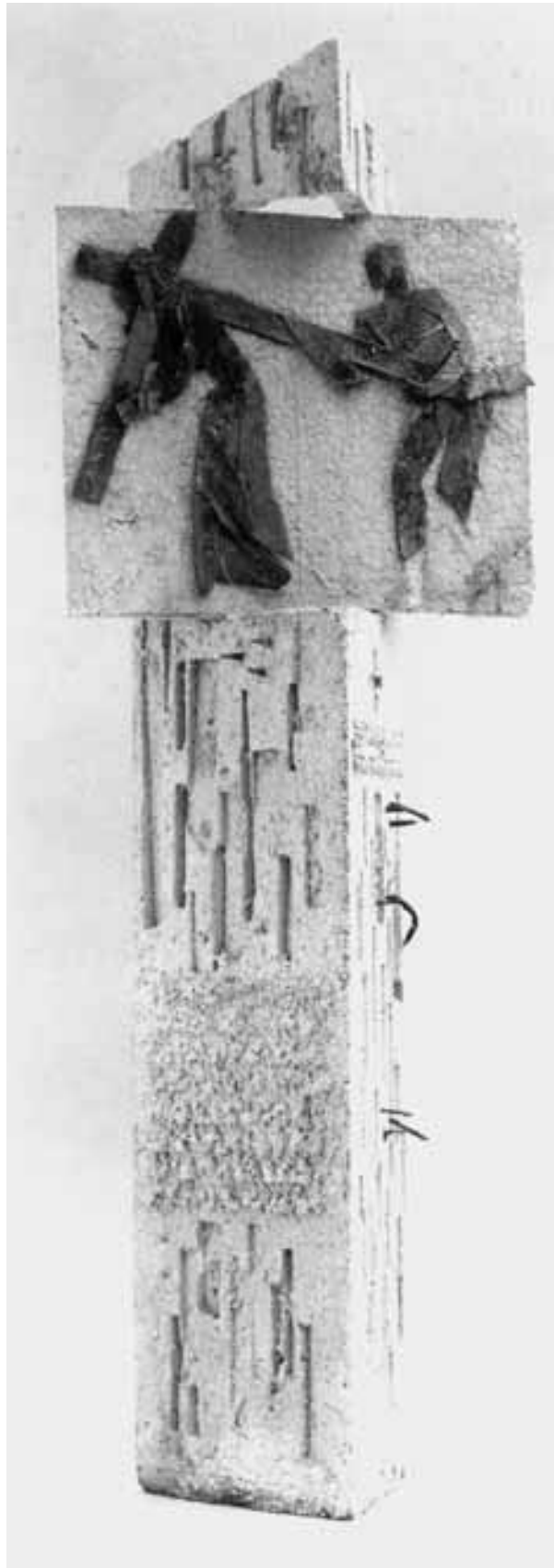


1974 *Maqueta.*  
*Concurs autopista.*  
90 cm alçada.



1973 *Estudi Via crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*  
40 cm alçada.  
Ciment encofrat.





1973 *Estudi Via crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*  
*51 cm alçada.*  
*Ciment encofrat.*



1973 *Estudi Via crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*  
 25 cm alçada.  
 Ciment encofrat.

1973 *Estudi Via crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*  
 50 cm alt.  
 Alumini.





1974 *Via Crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*  
 250 cm alçada.  
 Relleu alumini.

1974 *Via Crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*  
 270 cm alçada.  
 Alumini-ferro.







1974 *Via crucis.*  
*Abadia de Montserrat.*





1974 *Via crucis*. Abadia de Montserrat.  
175 cm alt.  
Alumini-ferro.



1974 Forat.  
55 cm alt.  
Alumini.

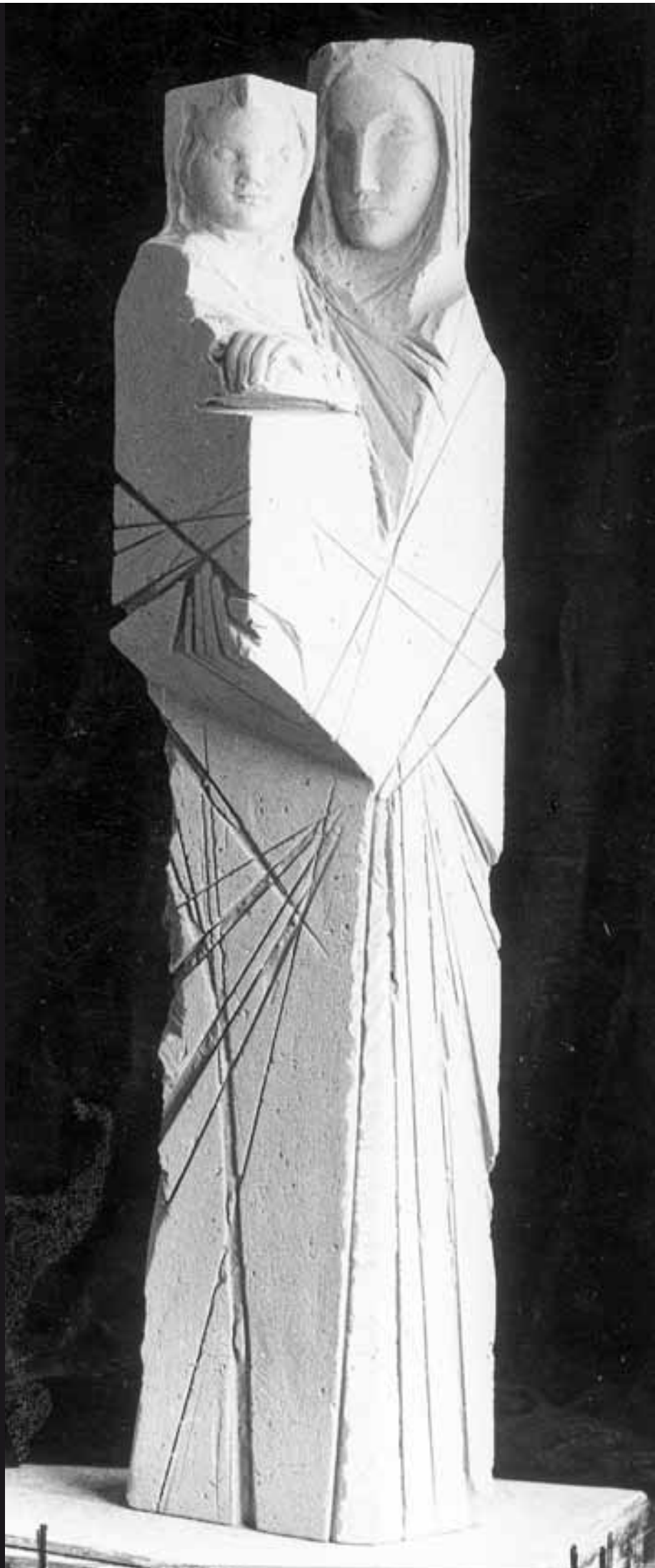




1974 *Tapada d'ulls.*  
84 cm alt.  
Alumini.



1975 *Marededéu Missioneres de  
Natzaret de Barcelona.*  
25 cm alt.  
Guix.

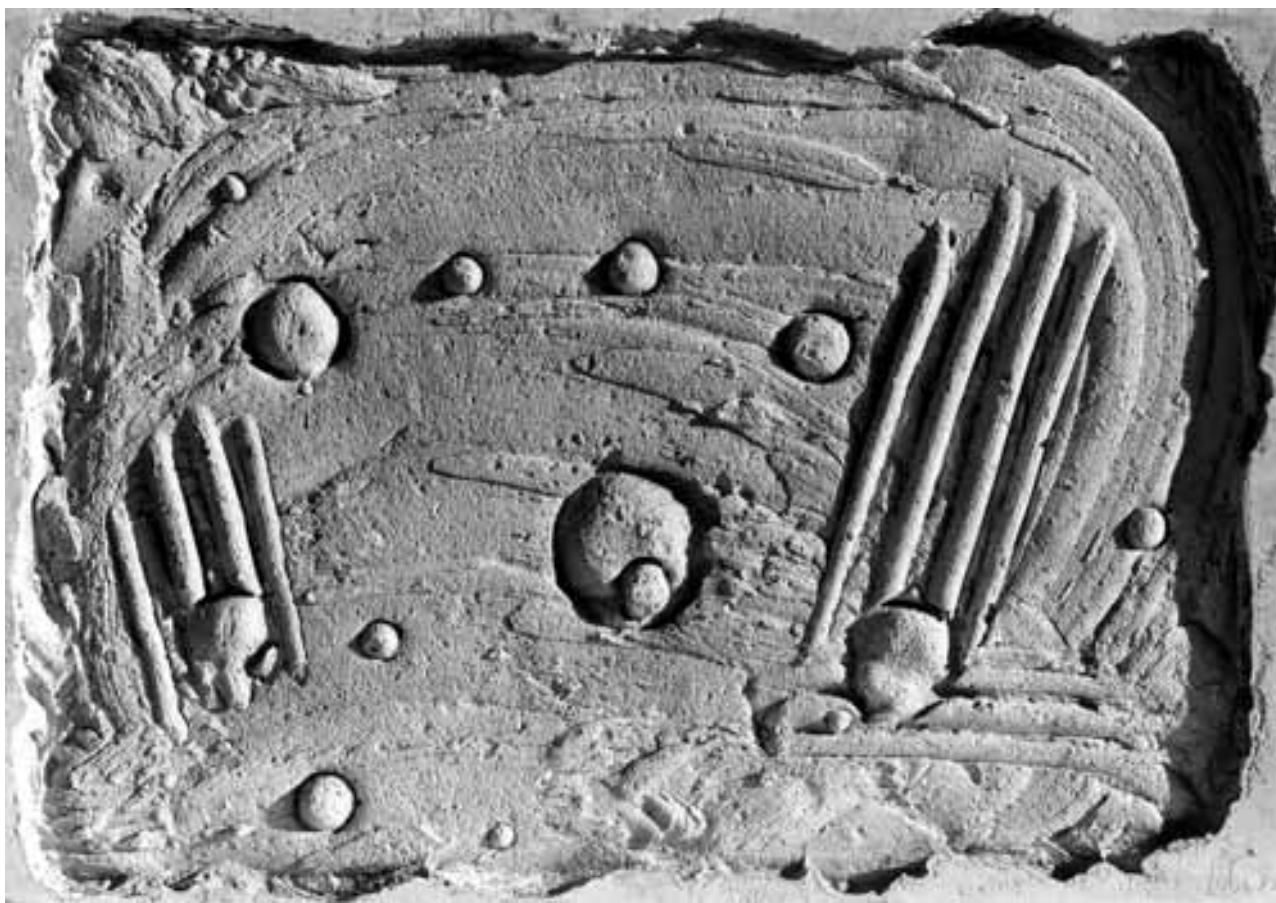


1975 *Maredeu Missioneres de  
Natzaret de Barcelona.*  
105 cm alt.  
*Terra cuita.*



1975 *Fang tou.*  
64 x 86 cm.  
Guix.





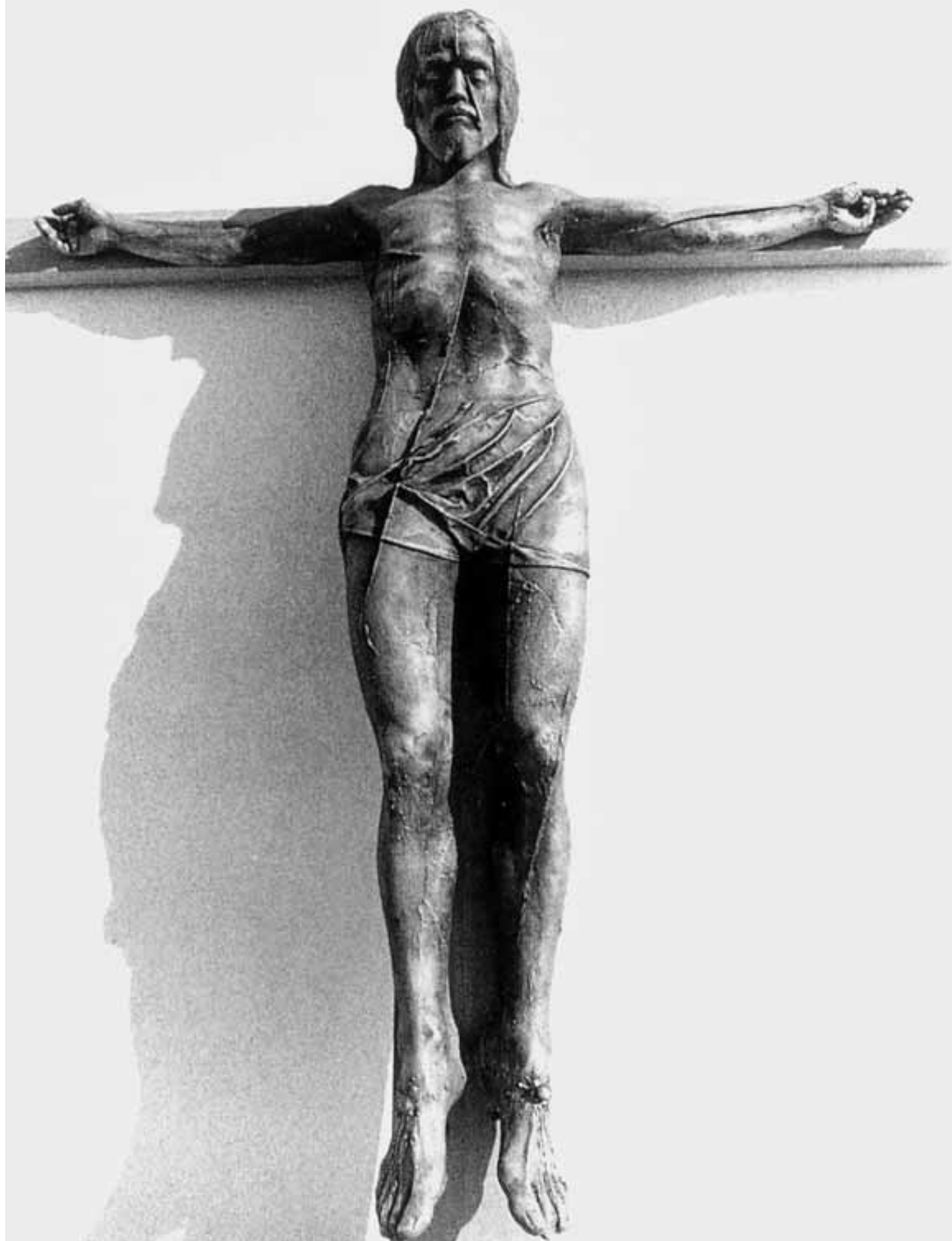
1975 *Boles.*  
65,7 x 95,5 cm.  
Guix.



*1975 Nines.  
Ceràmica.*











*1976 Crist claus.  
160 cm llargada.  
Bronze.*

*1976 Crist Parròquia de Sallent.  
190 cm alt.  
Alumini.*



1976 *Tallada*.  
150 cm llargada.  
Alumini.



1976 *Destrossada*.  
150 cm llargada.  
Alumini.



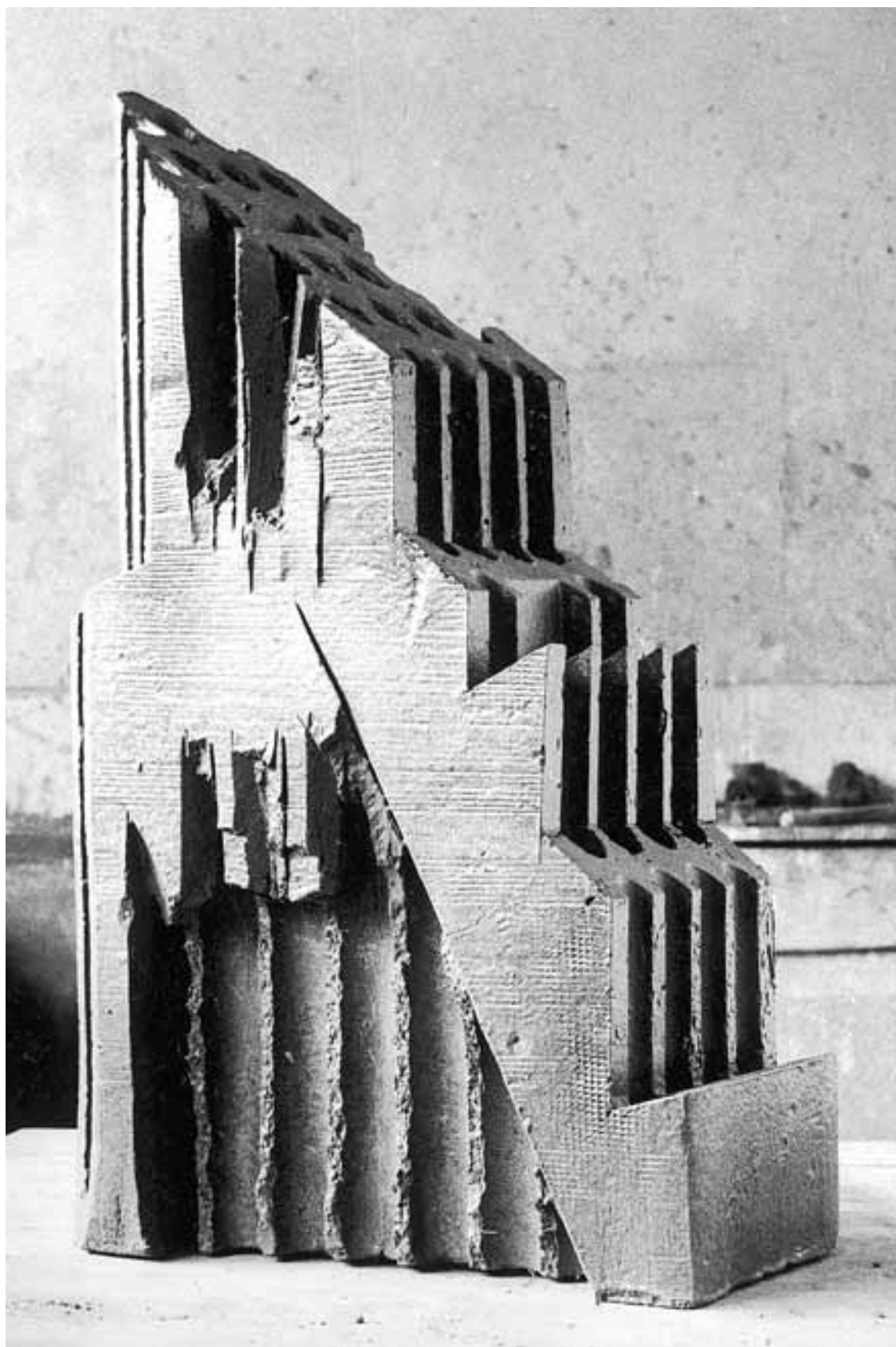
1976 *Maqueta mirador  
d'Empúries,  
amb l'arquitecte  
Jaume Casas.*





1976 *Mirador d'Empúries.*  
*Estudis murs laterals.*

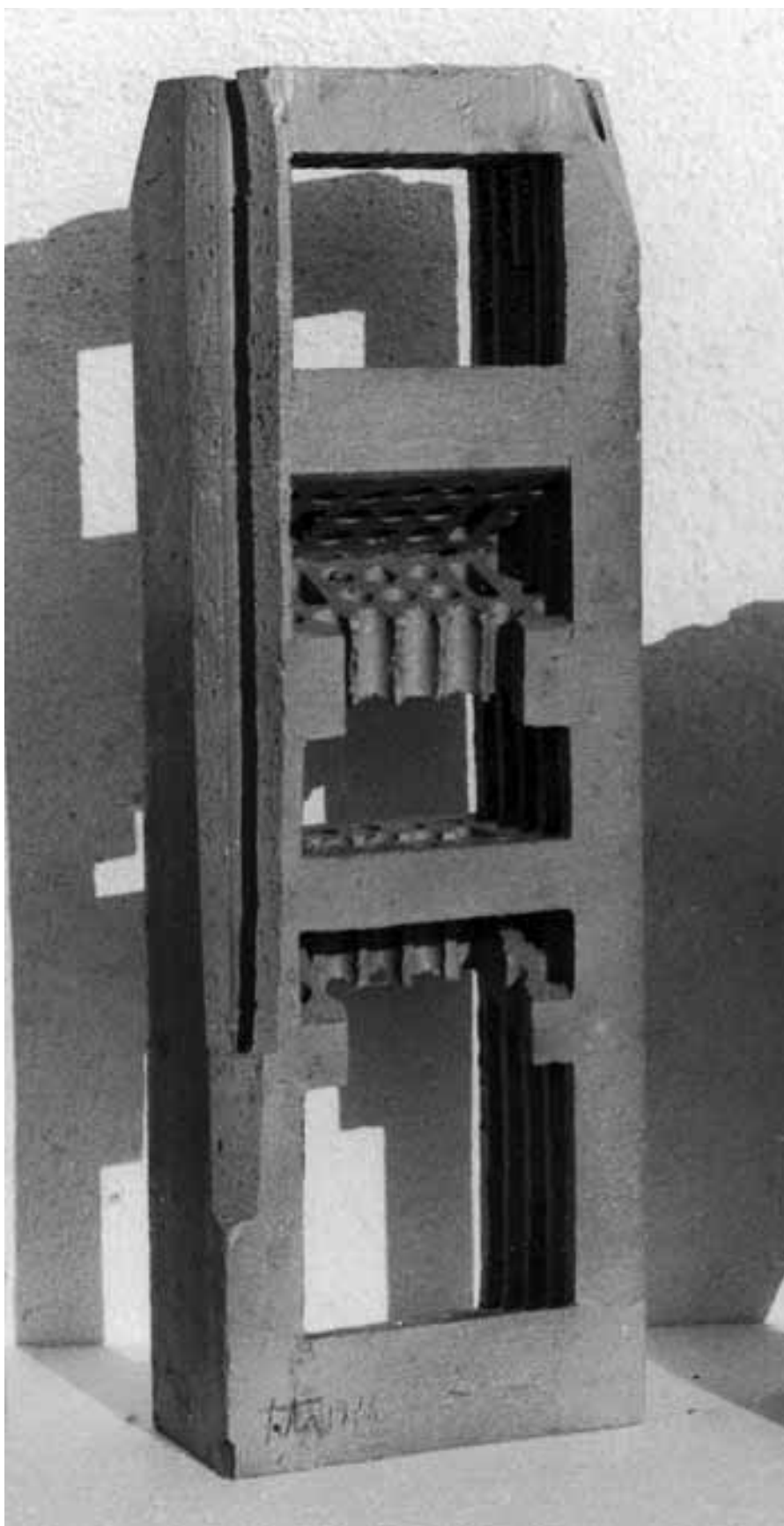




1976 *Obelisc Mirador d'Empúries.*  
*Diputacions Barcelona- Girona.*

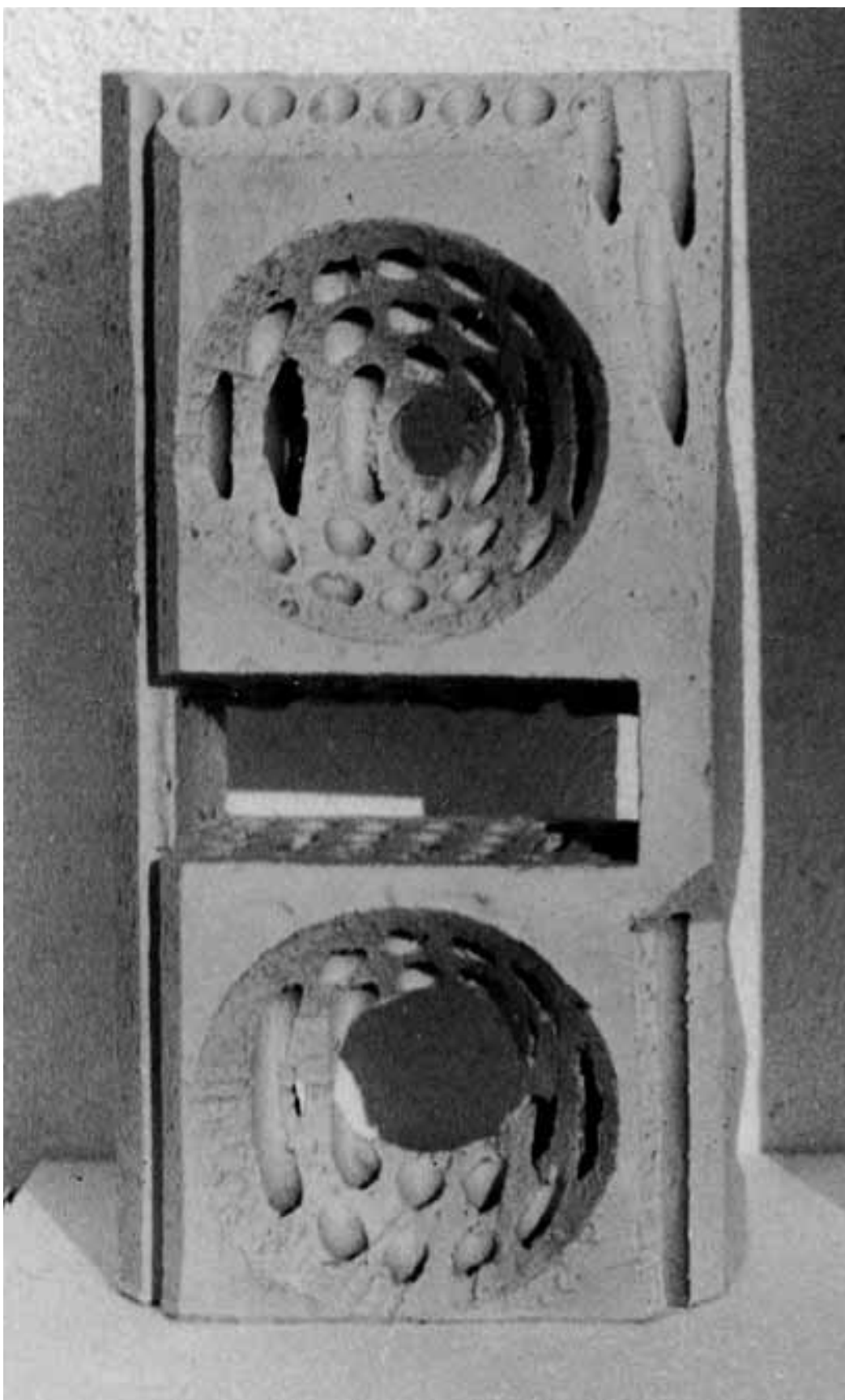
1976 *Totxo tallat.*  
*38 cm alt.*  
*Ceràmica.*





1976 *Totxo tallat.*  
83 cm alt.  
*Ceràmica barnissada.*





1976 *Totxo tallat.*  
80 cm alt.  
*Ceràmica esmaltada.*



1976 *Totxo tallat.*  
83 cm alt.  
*Ceràmica esmaltada.*



1976 *Totxo tallat.*  
40 cm alt.  
*Ceràmica esmaltada.*



1976 Font. La Caixa a Banyoles.  
170 cm alt.  
Ciment encofrat.





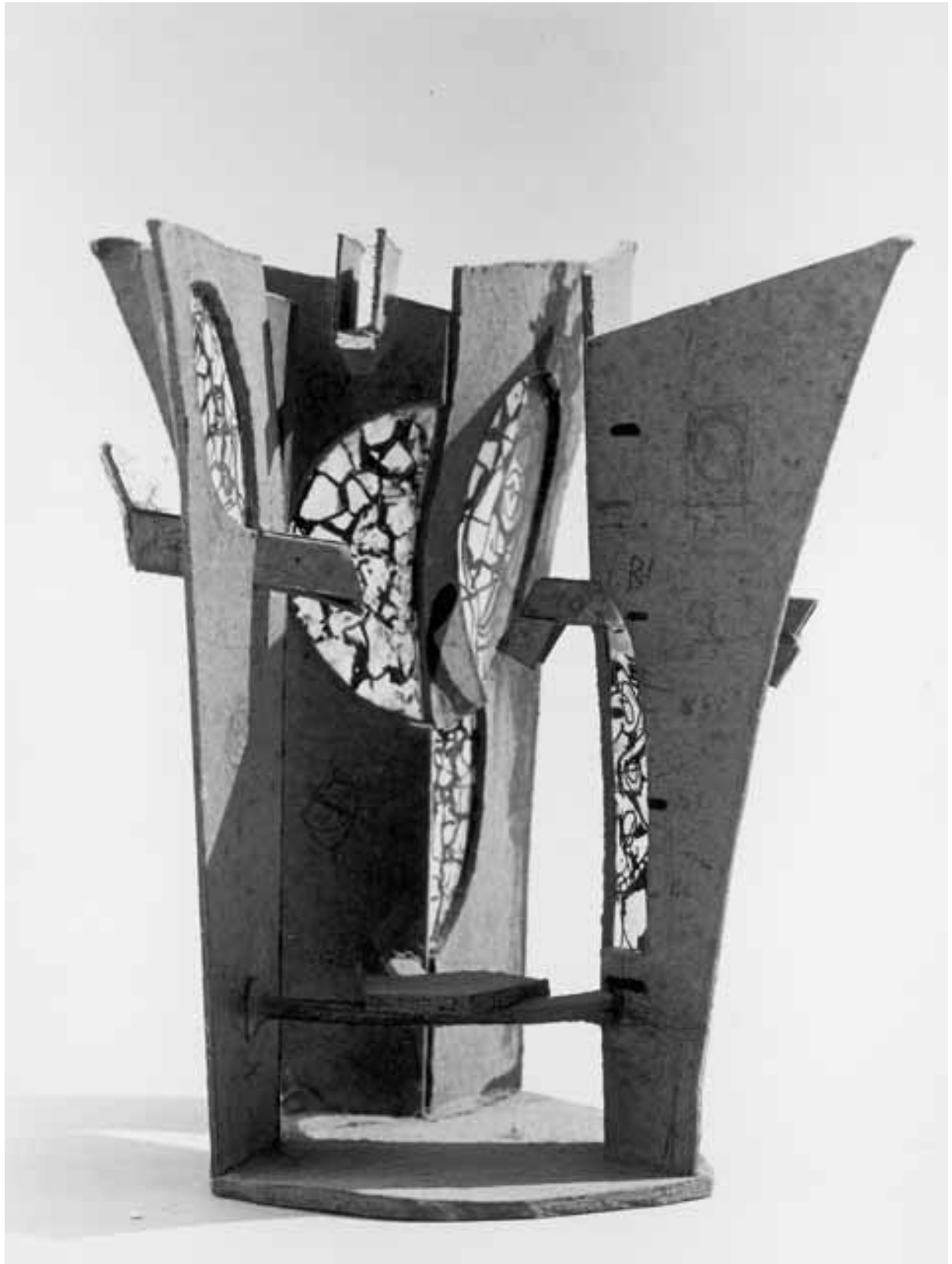
1976 Font. La Caixa a Banyoles.  
170 cm alt.  
Ciment encofrat.



1977 *Pietat. Pont Major. Girona.*  
120 cm alt.  
*Fustes policromades.*



1977 Pietat. Pont Major. Girona.  
Detall de les mans.



1977 *Maqueta surtidor.*  
*Casa Mateu.*  
*Cassà de la Selva. Girona.*  
*13,5 cm alt.*  
*Cartó.*





1977 *Surtidor*.  
Casa Mateu.  
Cassà de la Selva. Girona.  
200 cm alt.  
Ciment, vidres color.



1977 *Sarcòfag Sant Narcís.*  
73 cm llarg.  
*Bronze-circuits incorporats.*



1977 *Sarcòfag Sant Narcís.*  
*Fragment.*









1977 *Paleocristià*,  
53 cm alt.  
*Alumini-peces electròniques.*

1977 *Cap Sant Narcís*.  
66 cm alt.  
*Ferro.*



1977 *Mensula.*  
26 cm alt.  
Bronze tall-claus.



1977 *Braços d'en Lleó.*  
48 x 86 cm.  
Guix.





1977 *Tres Reis* - maquetes.  
*Temple Expiatori.*  
*Sagrada Família Barcelona.*  
*Vista dels Srs. Puig Boada i Bonet Gari.*





1977 *Rei*.  
45 cm alt.  
*Terra cuita*.



1977 Casa Puigvert. Premis.  
237 x 106 cm.  
Ciment encofrat.



1978 *Fellini.*  
*Mida natural.*  
*Bronze.*

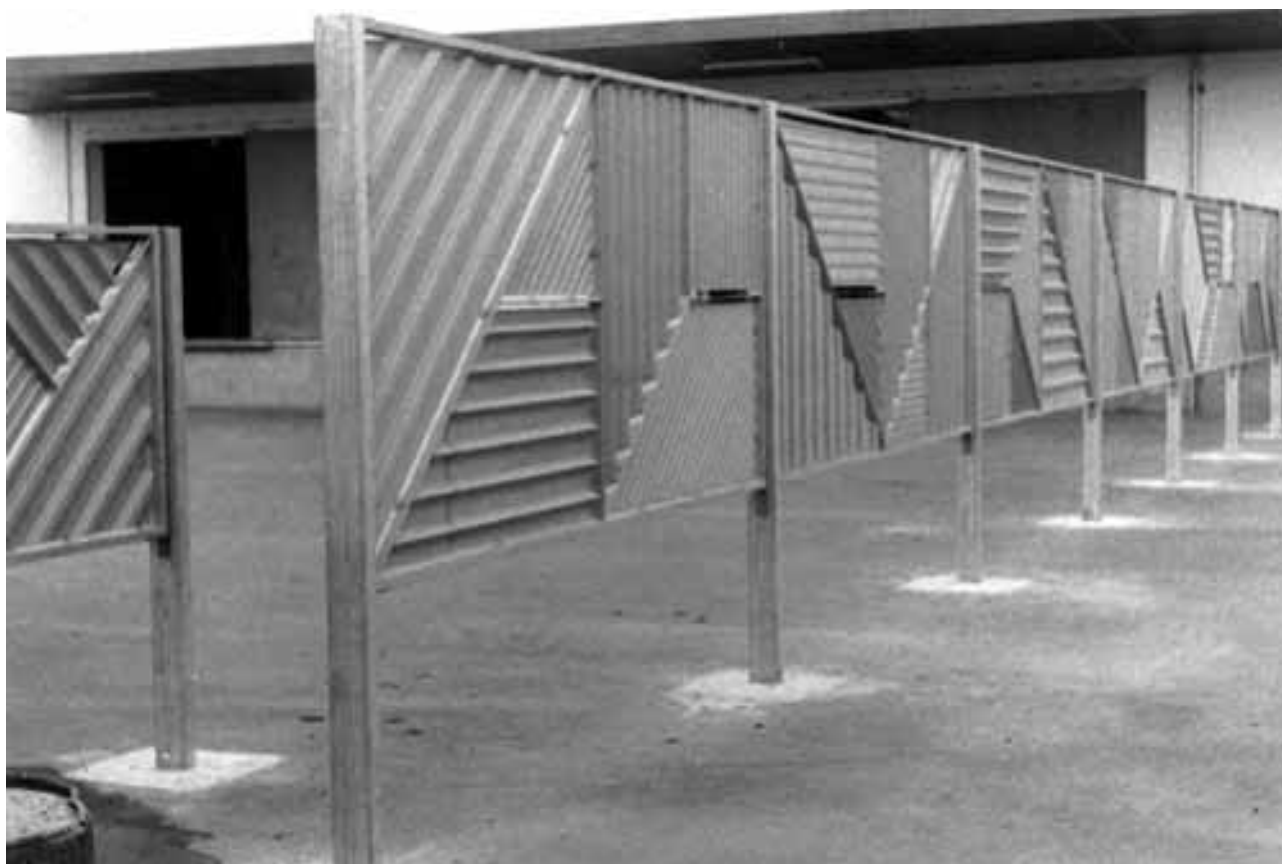


1978 *Font Montjuïc. Girona.*  
630 cm alt.  
Ciment vitralls.

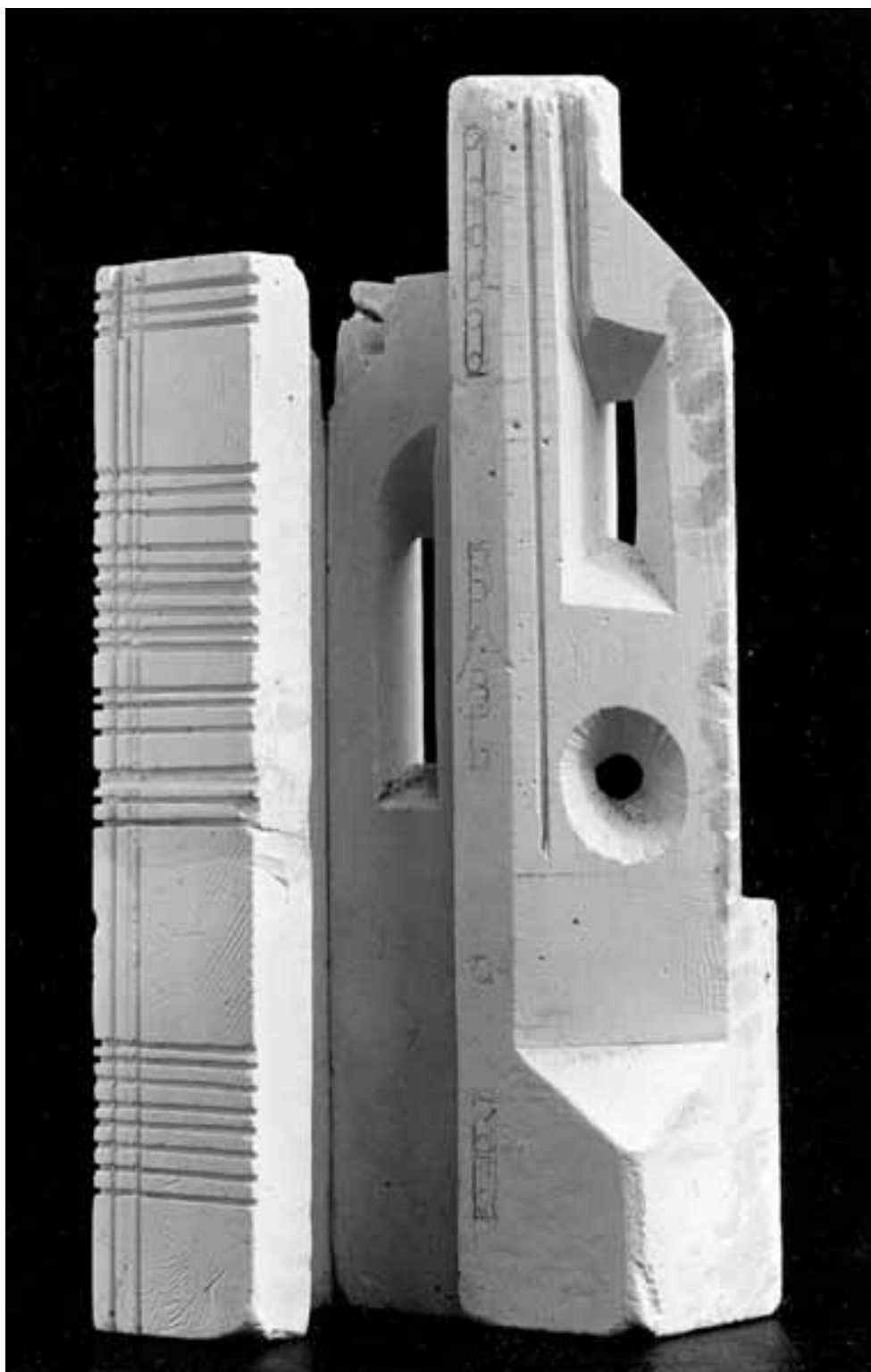




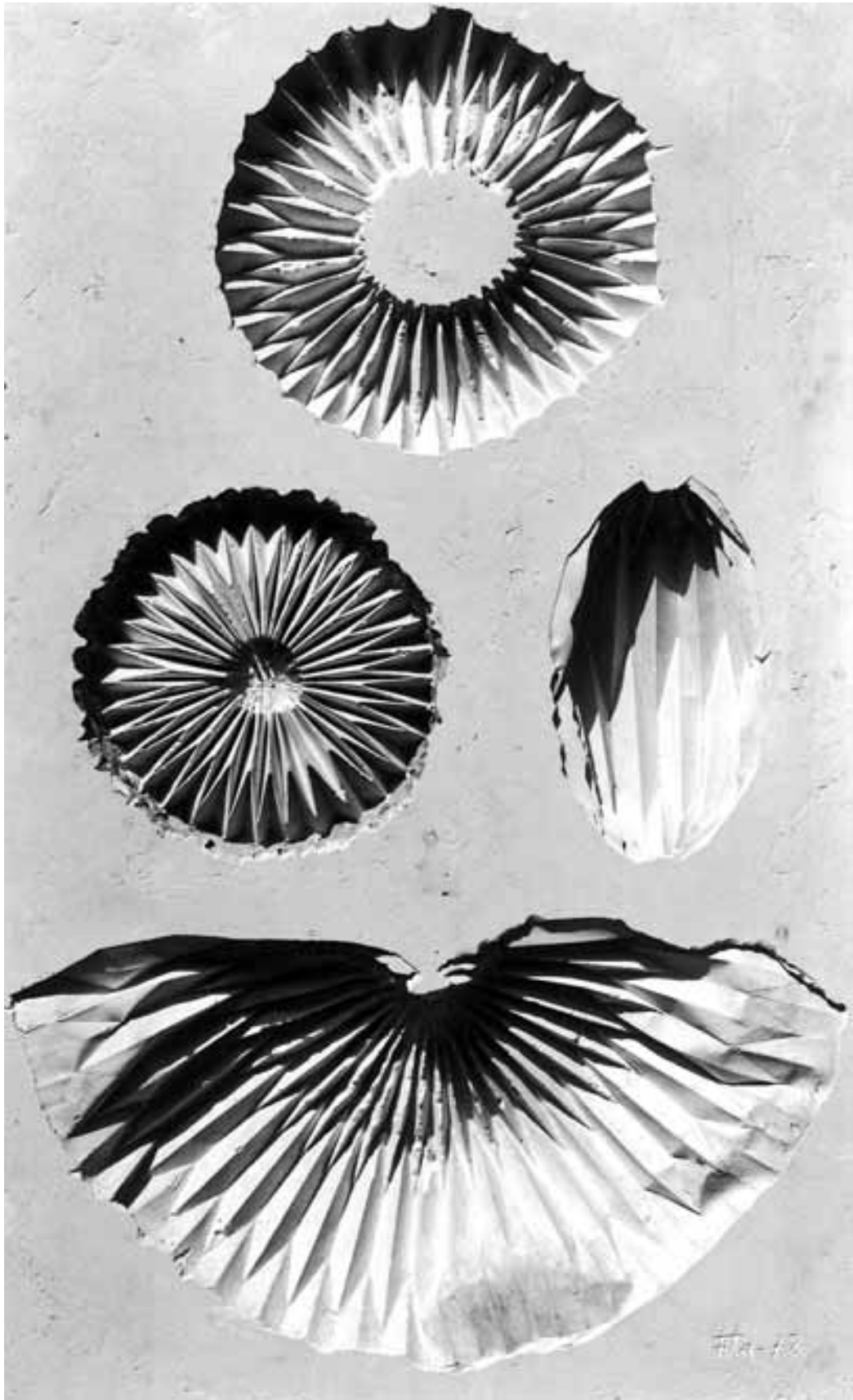
1978 Casa Rigat. Olot. Girona.  
260 x 700 cm  
Ciment encofrat.



1979 *Fàbrica embotits.*  
*Sant Dalmai- Girona.*  
*Tanca.*  
*Planxa ferro pintat.*

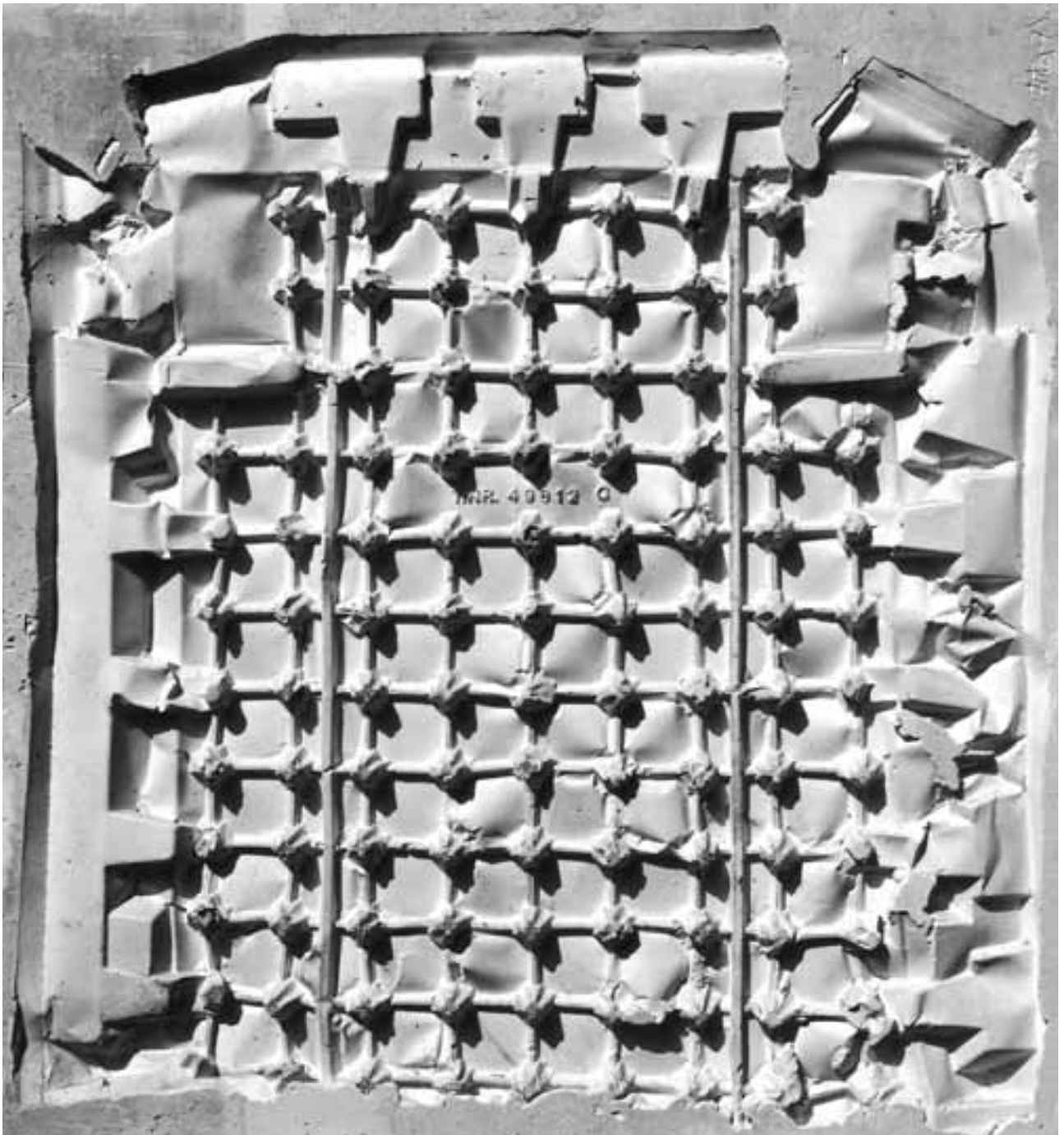


1978 *Maqueta Fàbrica Bosch.*  
*Escultura Sant Dalmai.*  
*20 cm guix.*

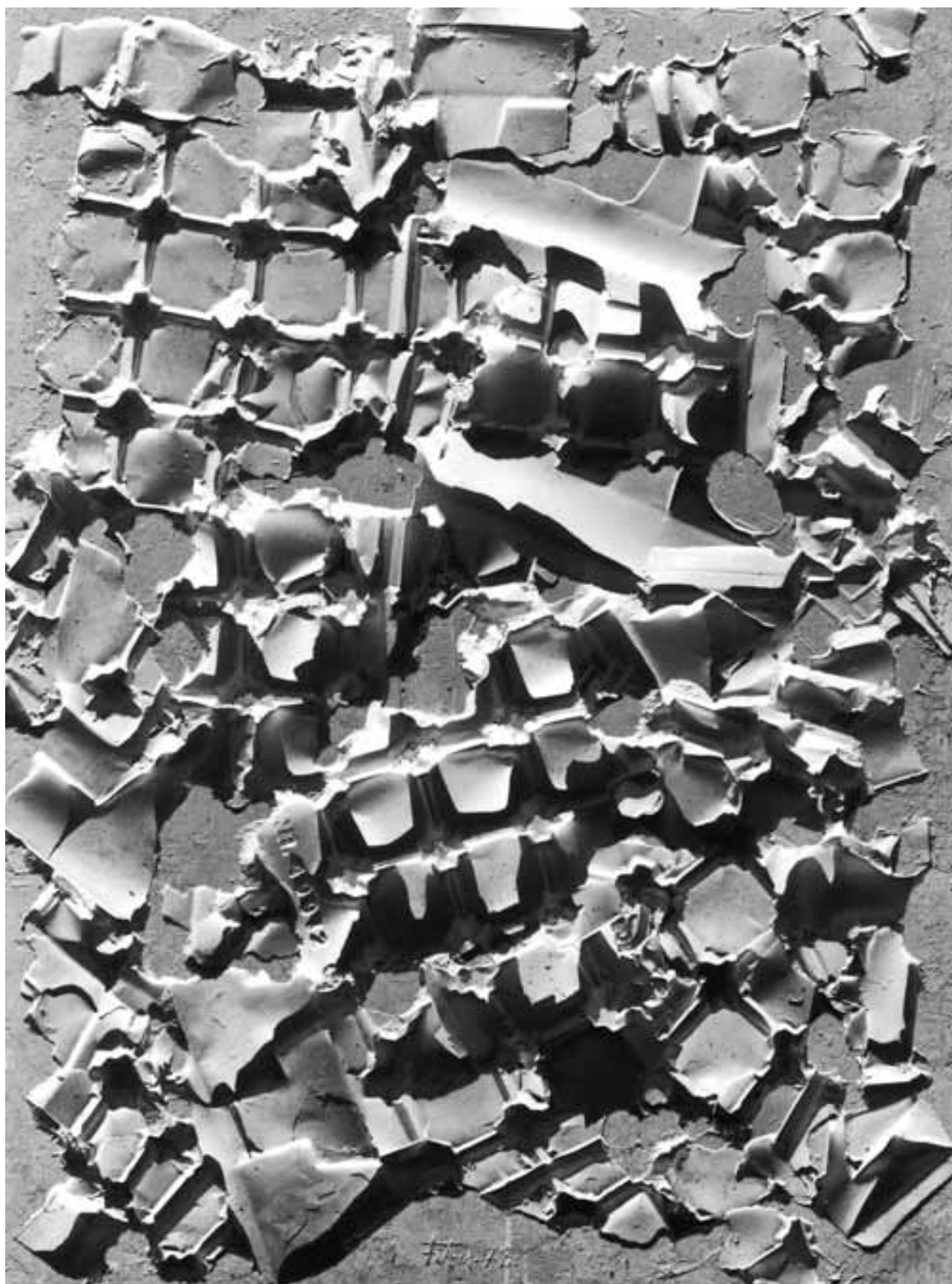


1978 *Papers plecs.*  
116 x 63 cm.  
Guix.

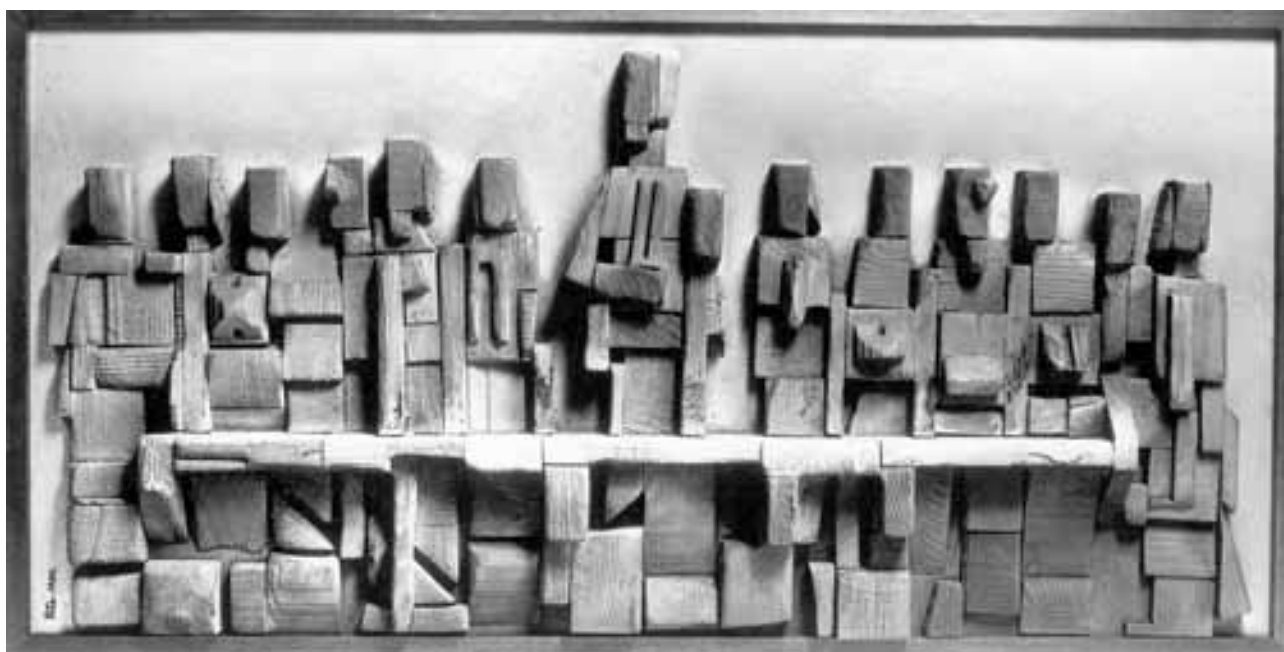




1978 *Quadricula*.  
90 x 100 cm.  
Guix.



1978 *Ajust.*  
100 x 76 cm.  
Guix.



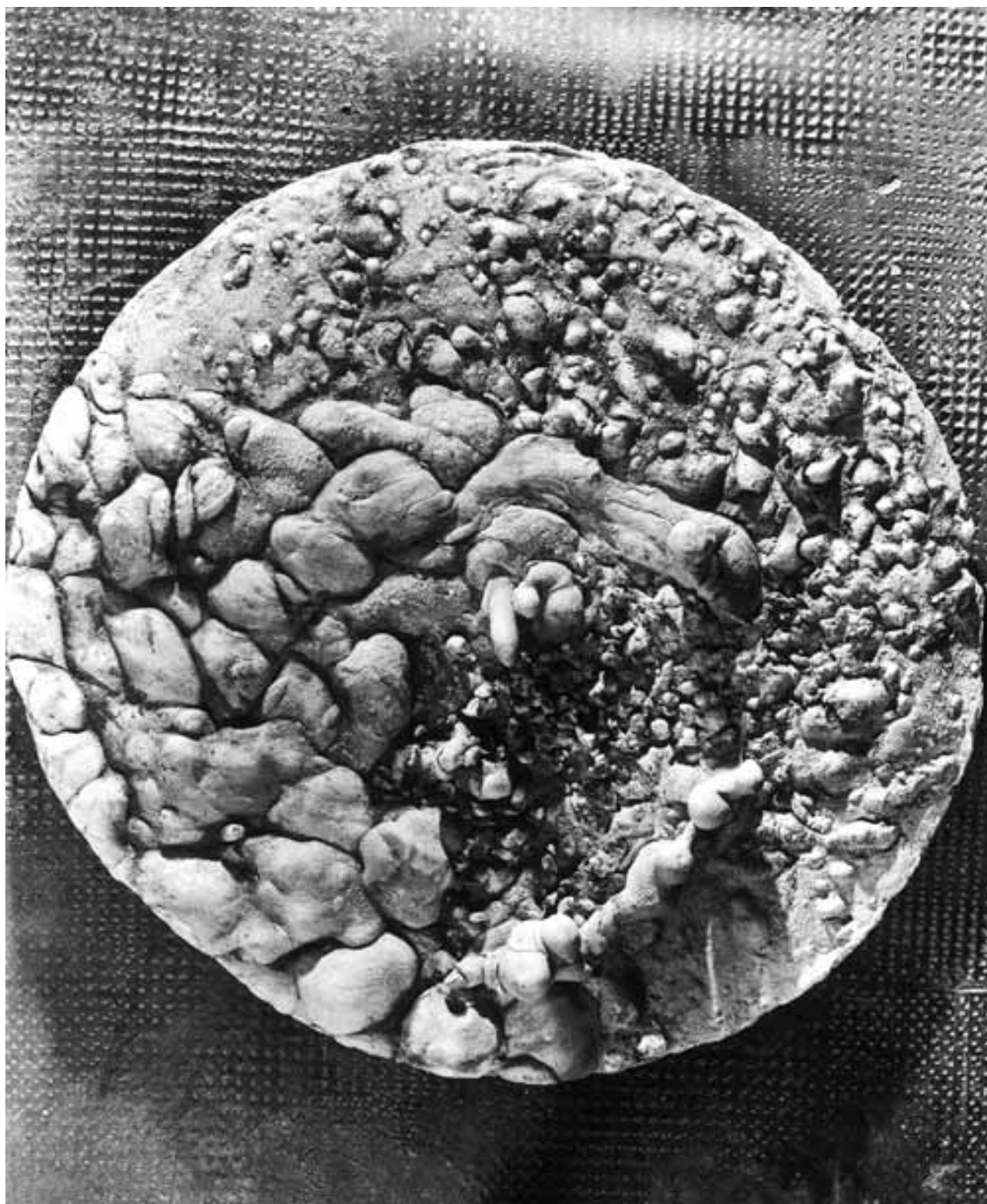
1980 *Sant Sopar*.  
*Casa Illa (Arenys de Munt)*.  
50 x 100 cm.  
*Fustes policromades*.



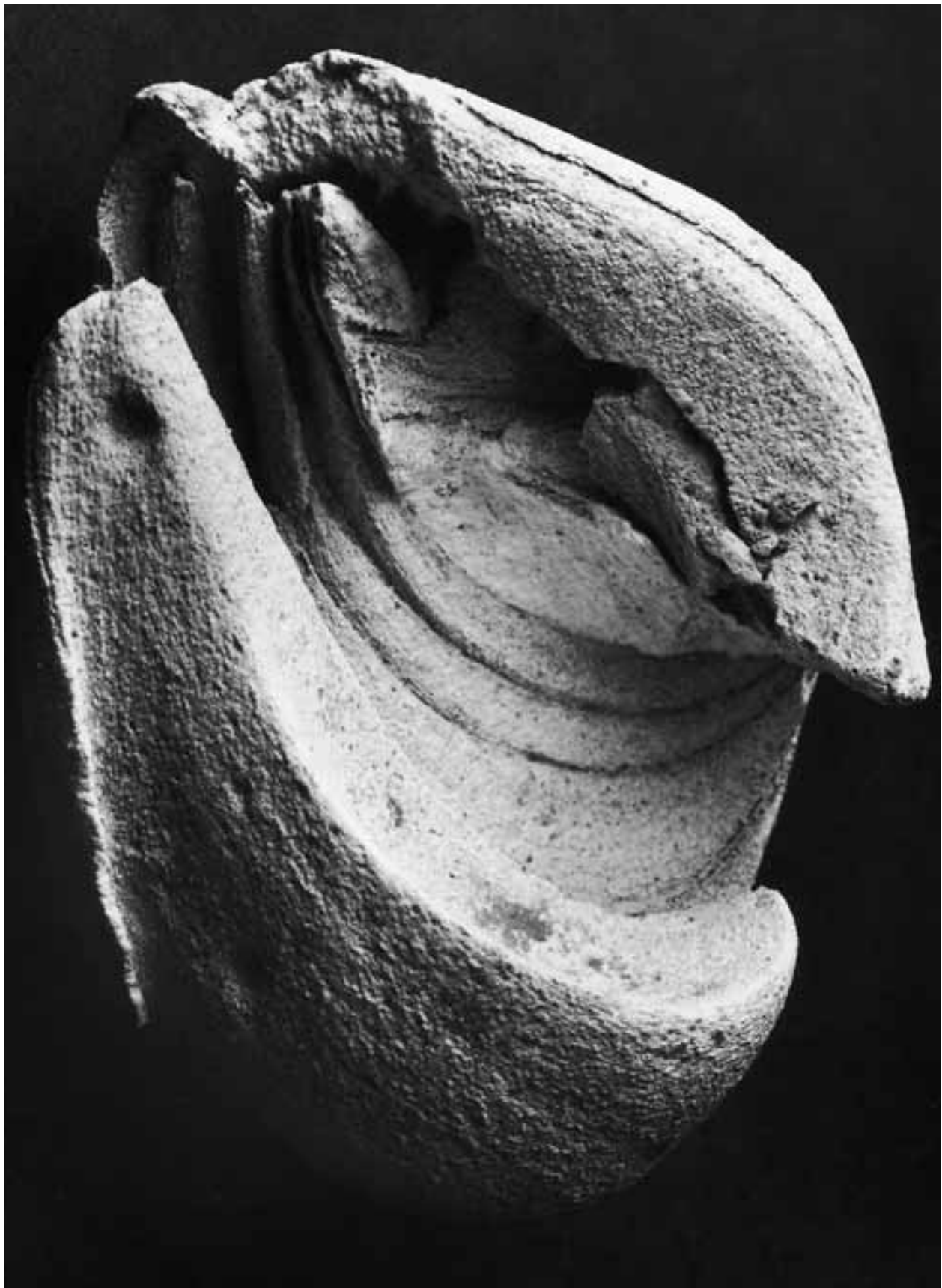


*1980 Relleus entrada.  
Centre CESMAR Llagostera.*





1980 Rodones.  
33 cm diàmetre.  
Guix.



1980 *Girs.*  
8 cm d'alt.  
Guix.

1980 *Crustaci.*  
23 cm llarg.  
Guix.







1980 *Martona.*  
24 cm alt.  
*Terra cuita.*





1981 *Cap. Martona.*  
24 cm alt.  
*Terra refractària esmaltada.*



1981 *Cap Martona.*  
24 cm alt.  
*Terra refractària esmaltada.*



1981 *Cap Martona.*  
24 cm alt.  
*Terra refractària esmaltada.*

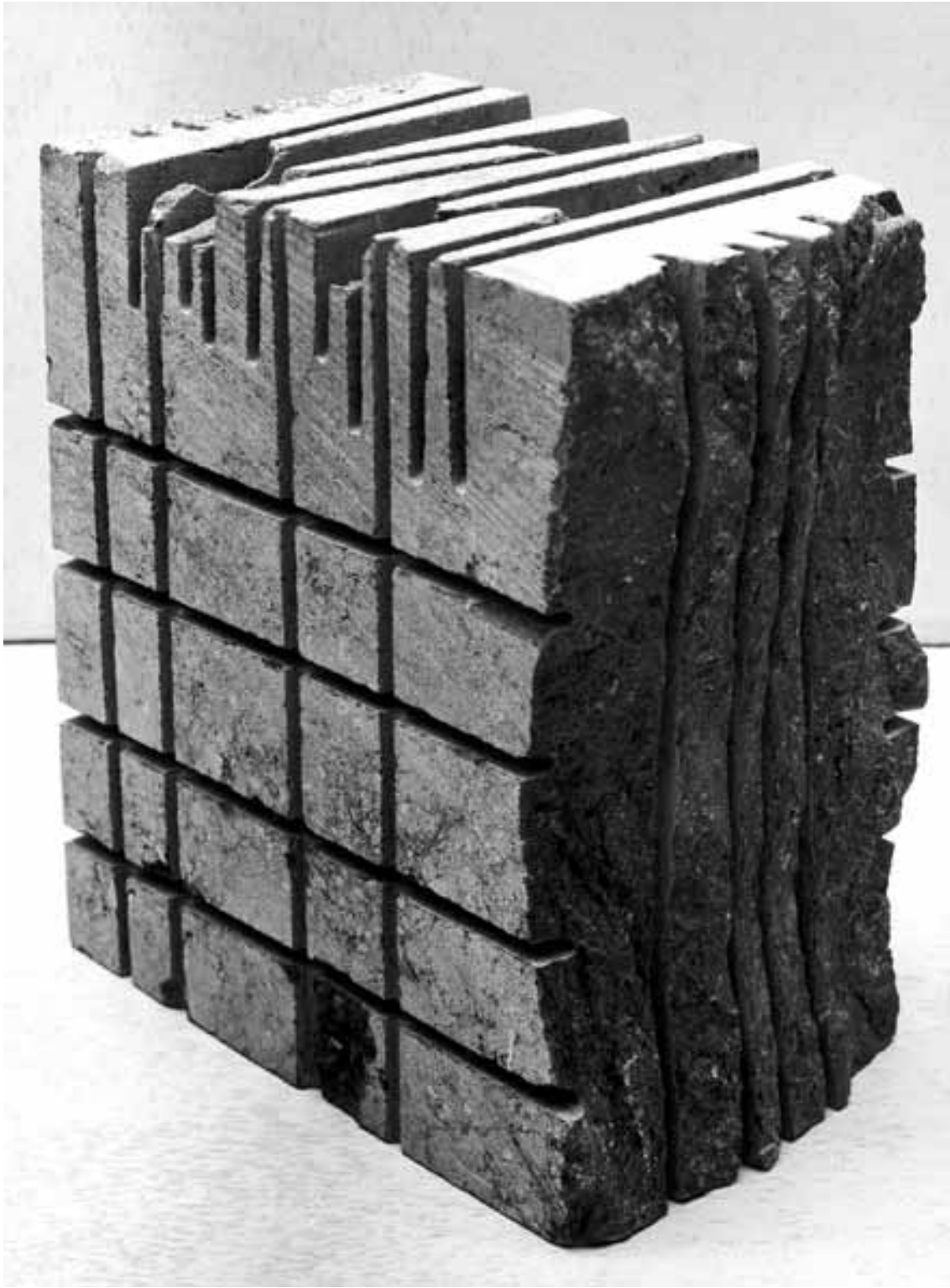


1981 *Pedra tallada.*  
21,5 cm alt.  
*Pedra de Girona.*

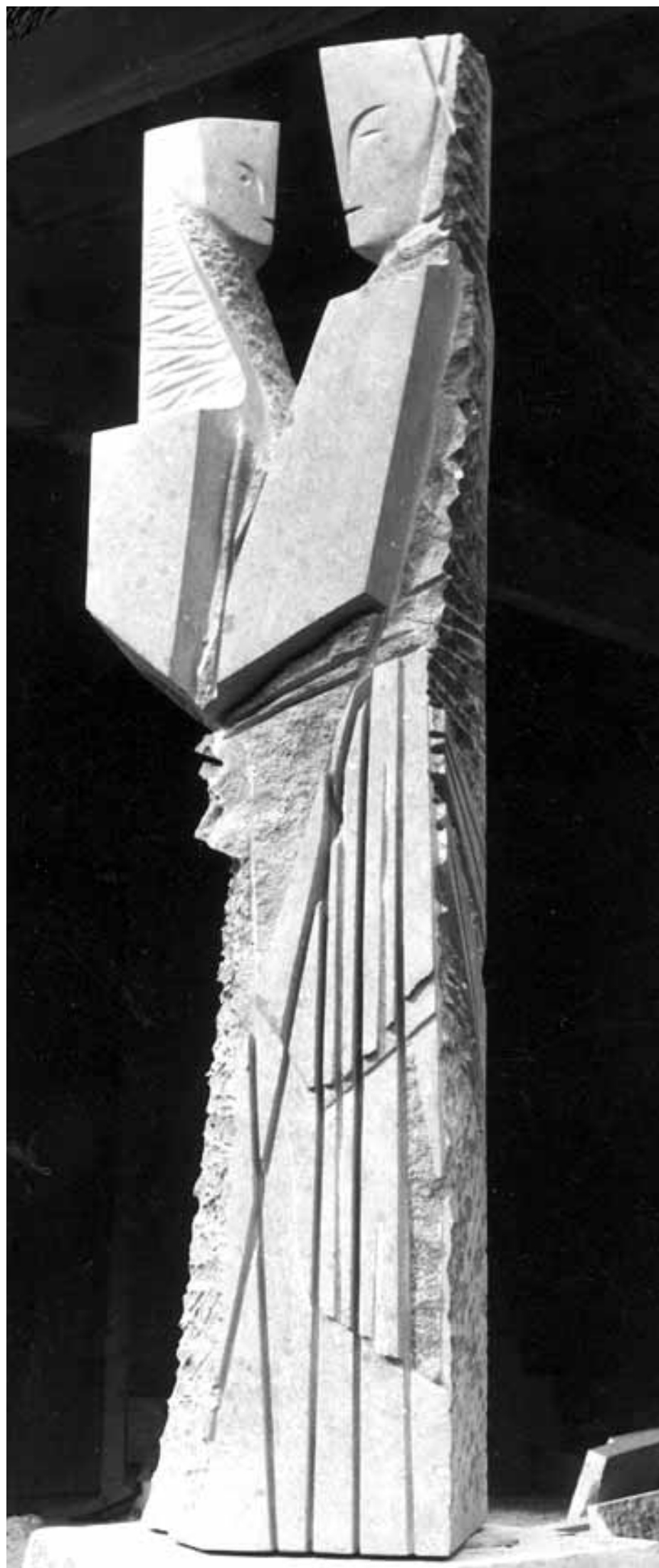




1981 *Pedra tallada.*  
*Pedra de Girona.*



1981 *Pedra tallada en disc.*  
*Pedra de Girona.*



1981 *Marededéu de Vista Alegre*. Girona.  
110 cm alt.  
*Pedra de Girona*.



1982 Retaule al P. Claret.  
Claretians de Girona.  
550 x 320 cm.  
Ciment encofrat.





1982 *Cor de Maria. Girona.*  
*Baptisme.*  
*100 cm alt.*  
*Ciment encofrat.*

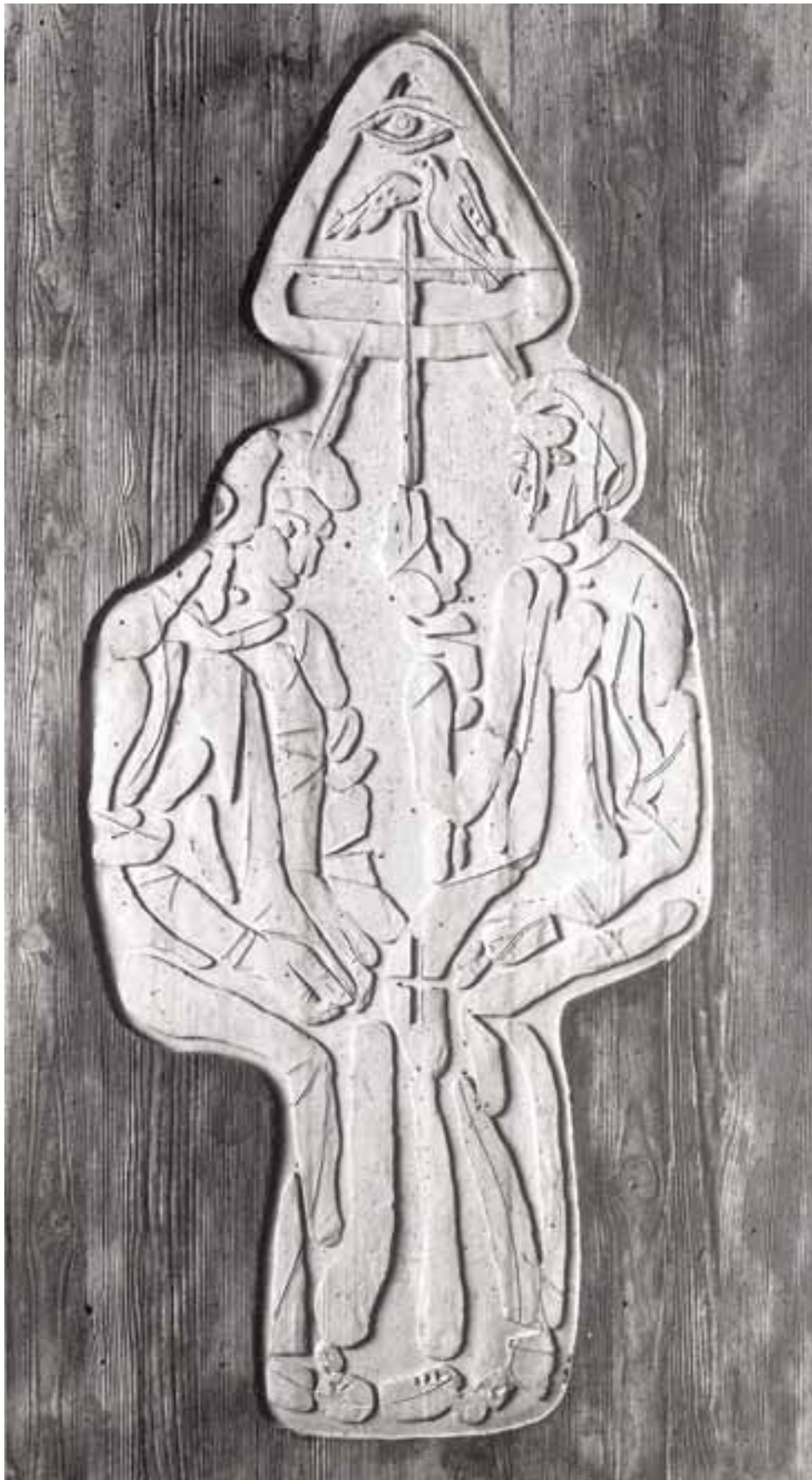


1982 *Cor de Maria, Girona.*  
*Baptisme.*  
*100 cm alt.*  
*Ciment encofrat.*





1982 *Cor de Maria. Girona.*  
*Matrimoni.*  
*100 cm alt.*  
*Ciment encofrat.*



1982 *Cor de Maria. Girona.*  
*Confessió.*  
*100 cm alt.*  
*Ciment encofrat.*

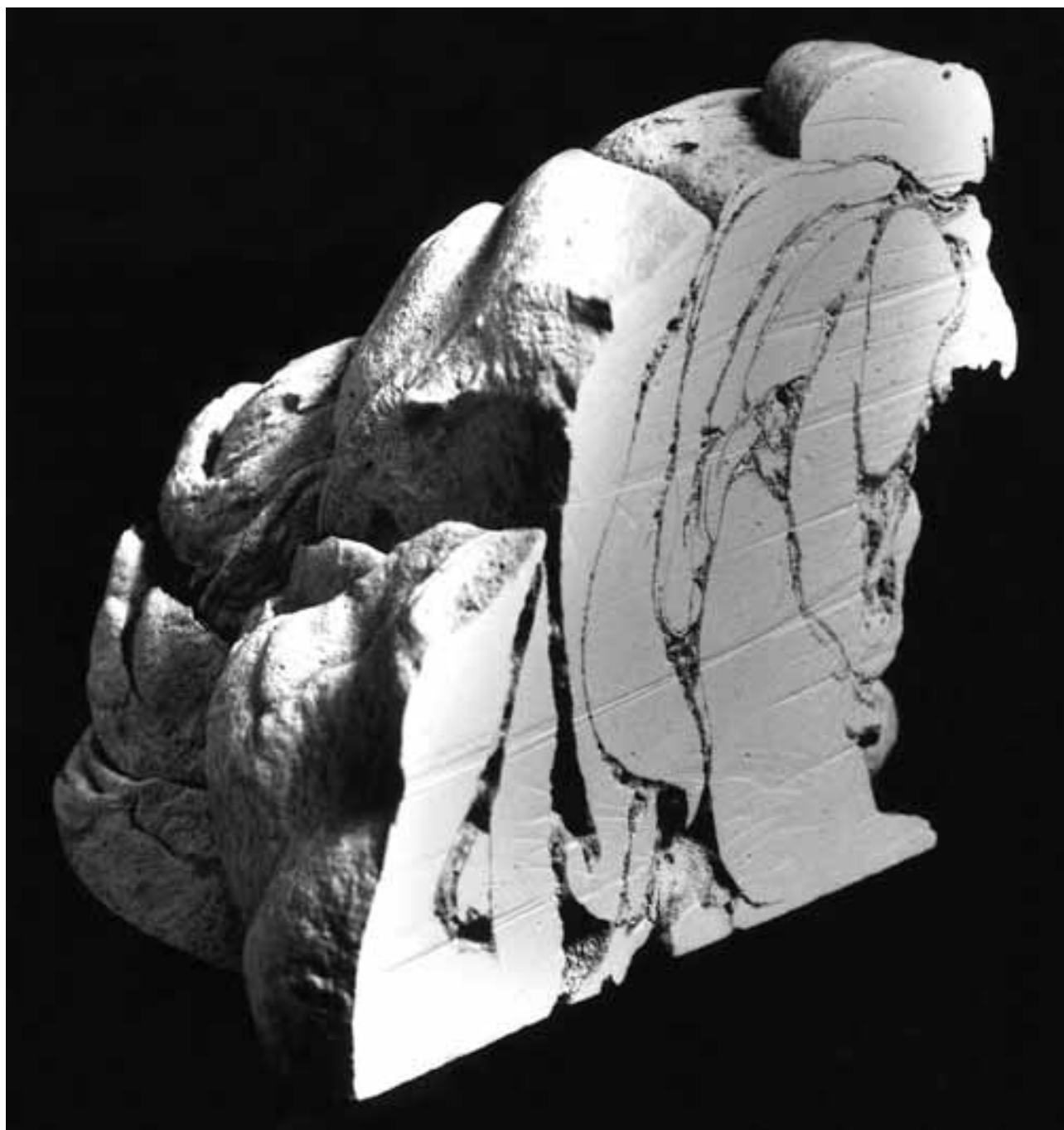




1982 Cor de Maria Girona.  
Retaule Pare Claret.  
Fragment.



1982 *Guix dins el collage.*  
12 cm alt.  
*Guix.*



1982 *Guix dins el collage.*  
14 cm alt.  
*Guix tallat.*

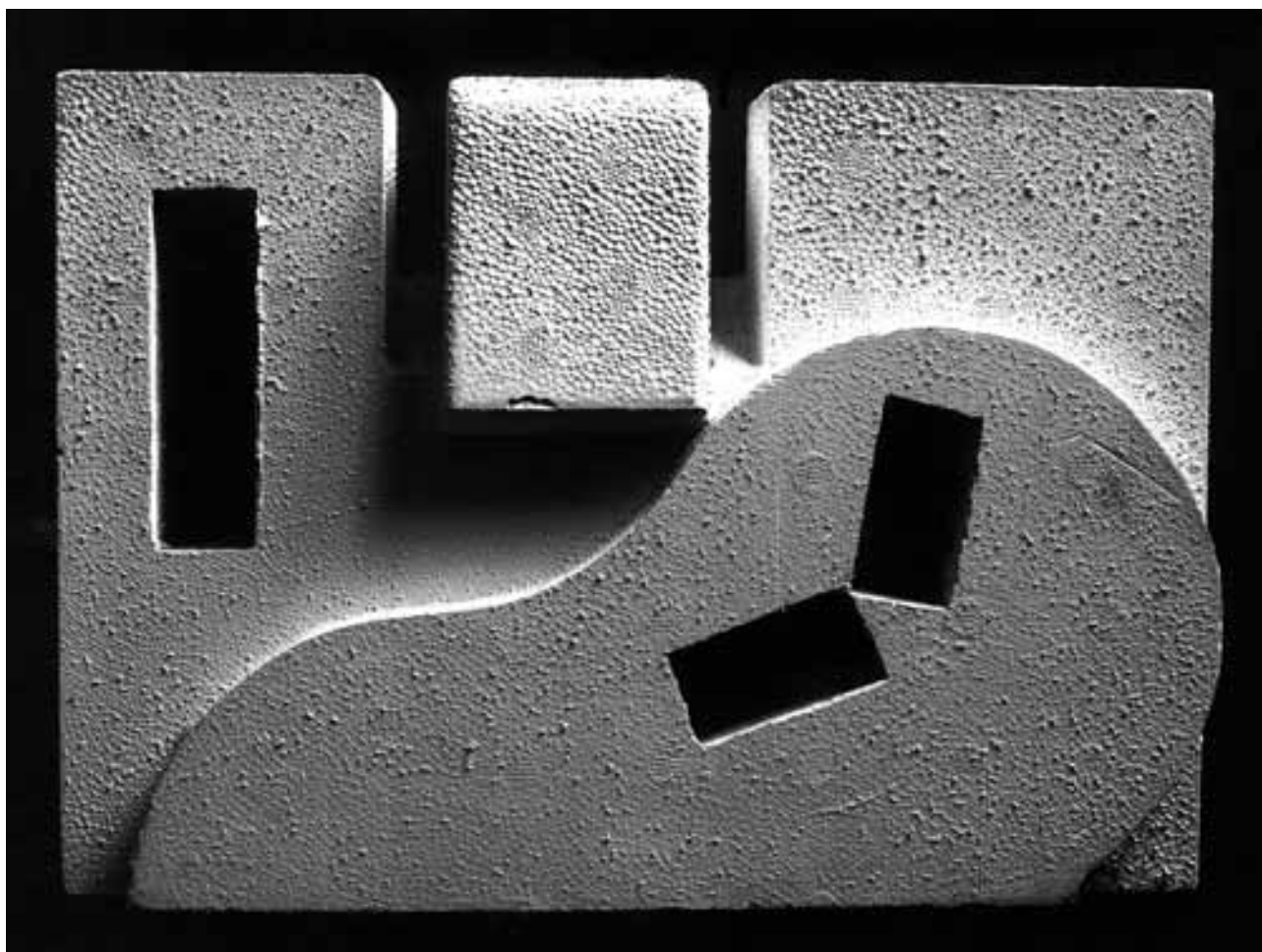


1982 *Guix dins el collage.*  
16 cm alçada.  
Guix.

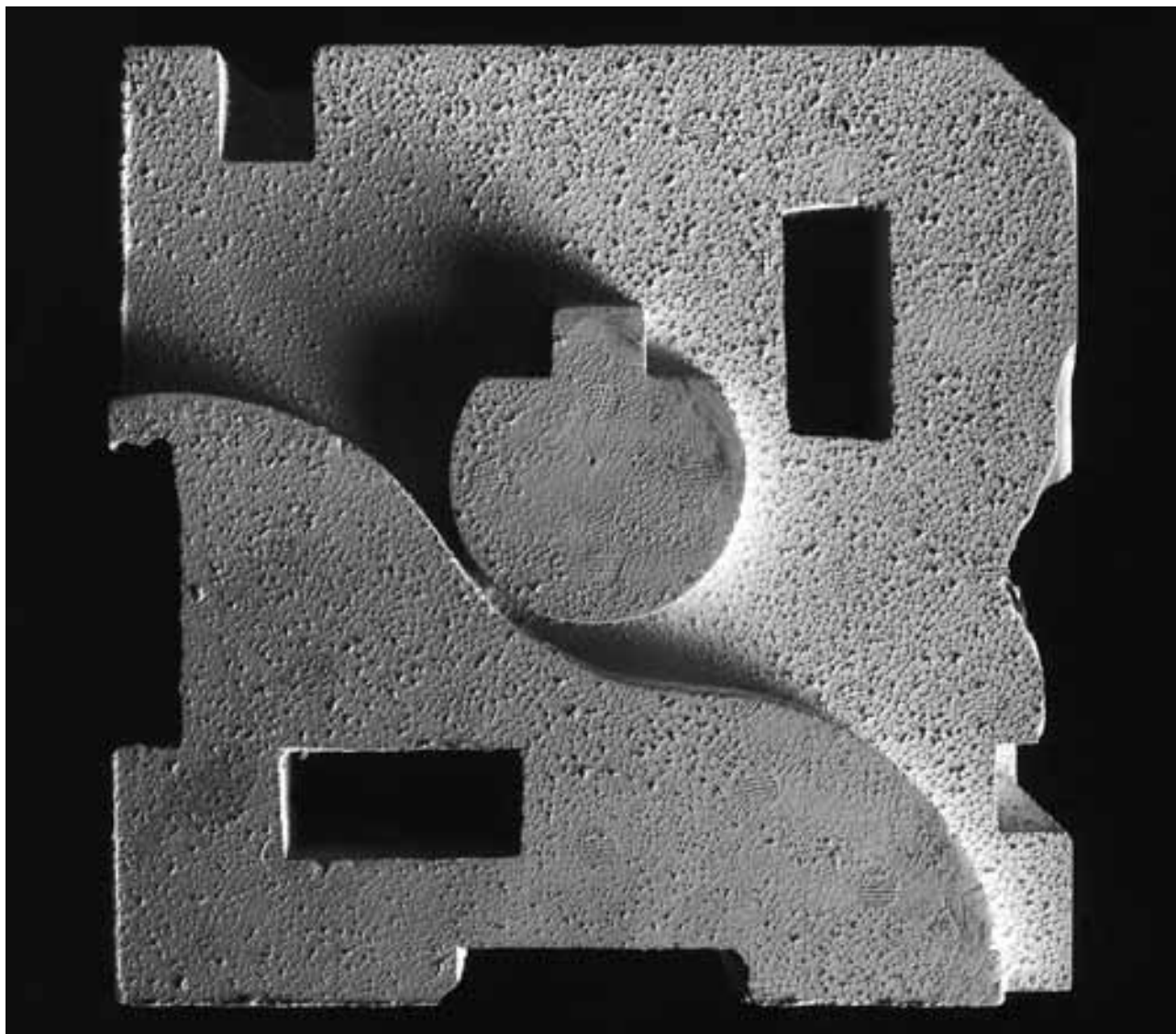




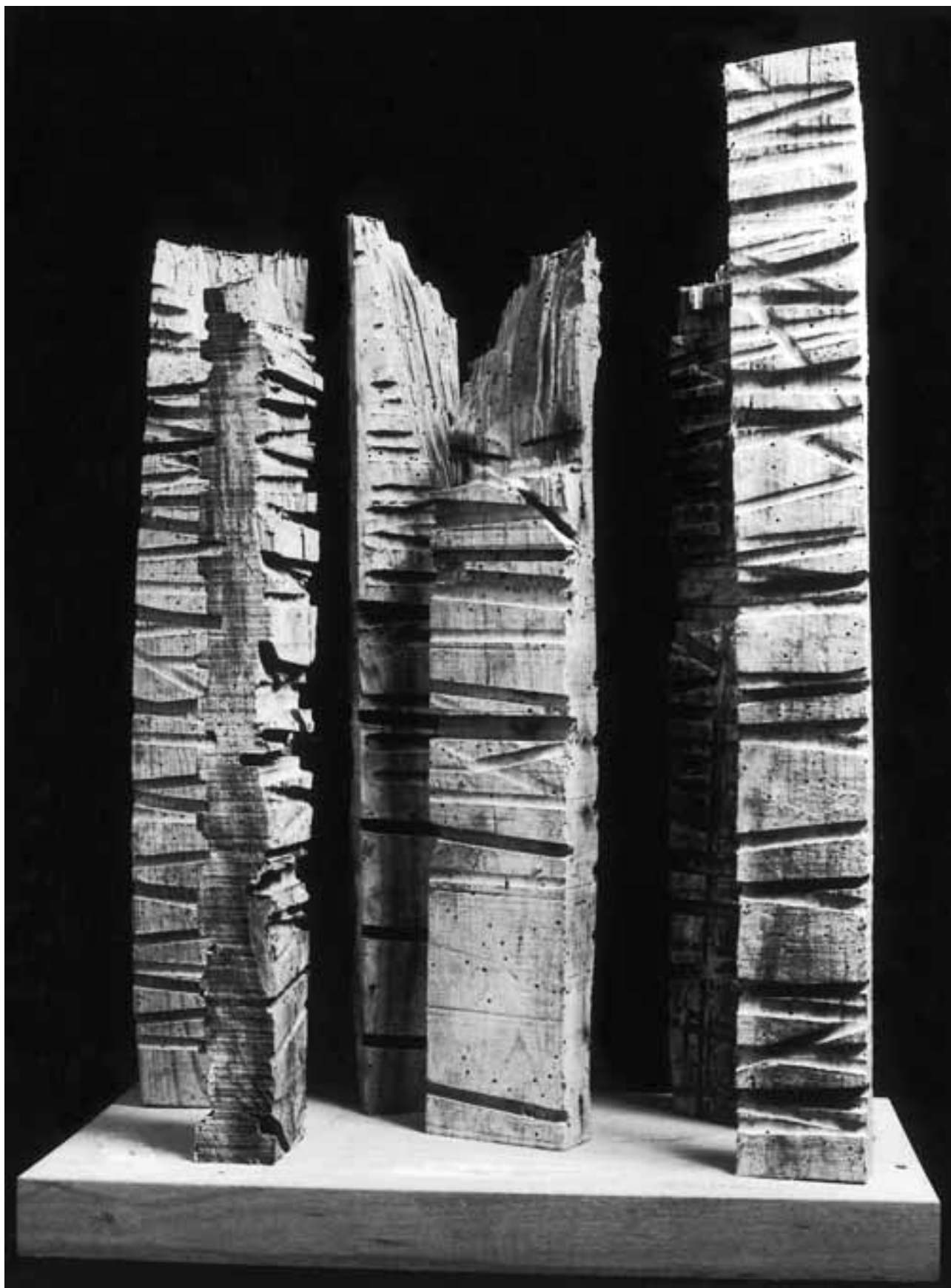
*1982 Guix dins el collage.  
15 cm alçada.  
Guix.*



1982 *Caixa de poliestirè.*  
22,5 x 32 cm.  
Guix.



1982 *Caixa de poliestirè.*  
25 x 25 cm.  
Guix.

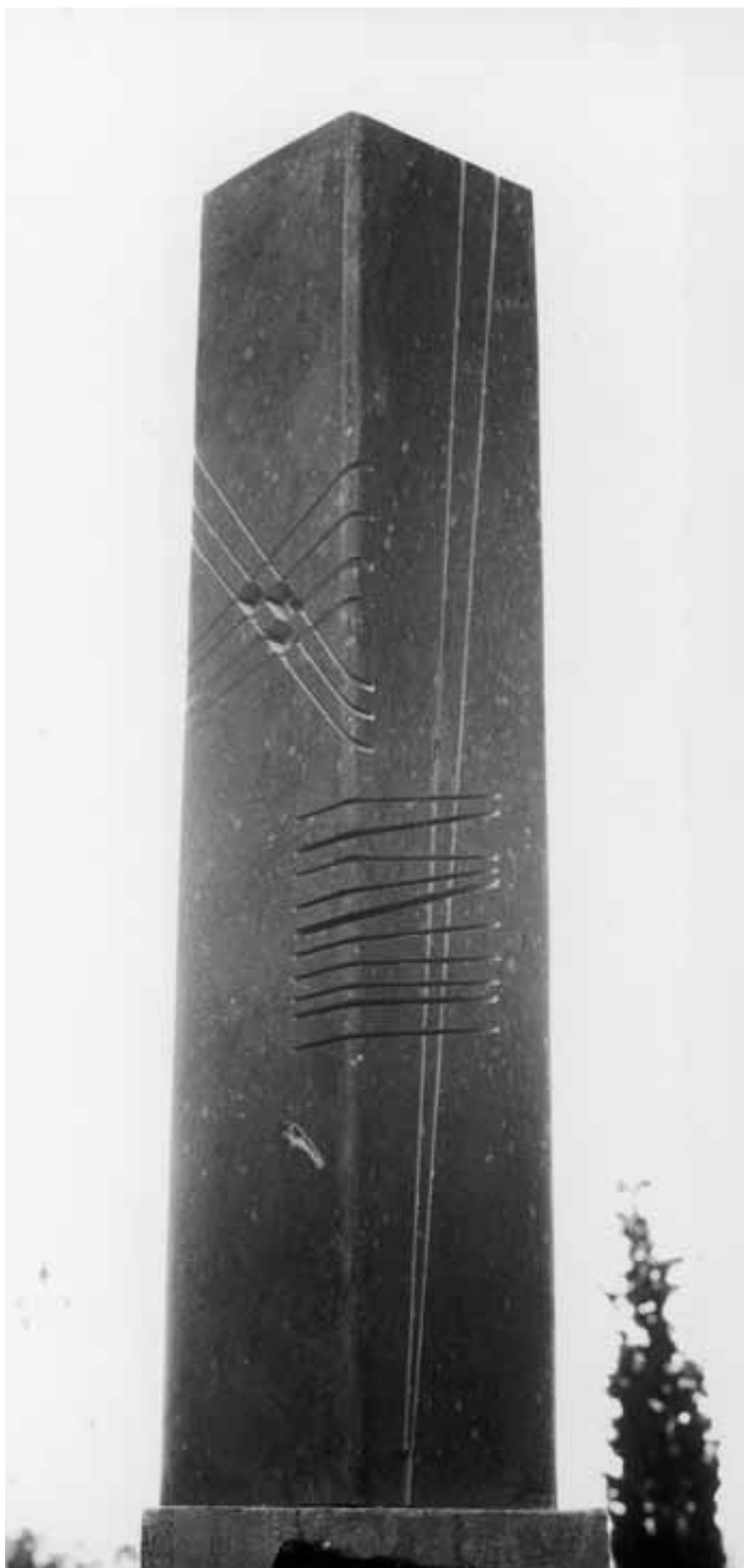


1983 *Fustes segades.*  
75 cm alçada.  
*Fustes.*





1983 *Fustes segades.*  
50 cm alçada.  
*Fustes.*



1983 *Talls de disc.*  
96 cm alt.  
*Pedra de Girona.*



1983 *Talls de disc.*  
100 - 92 - 110 cm alçada.  
Pedra de Girona.



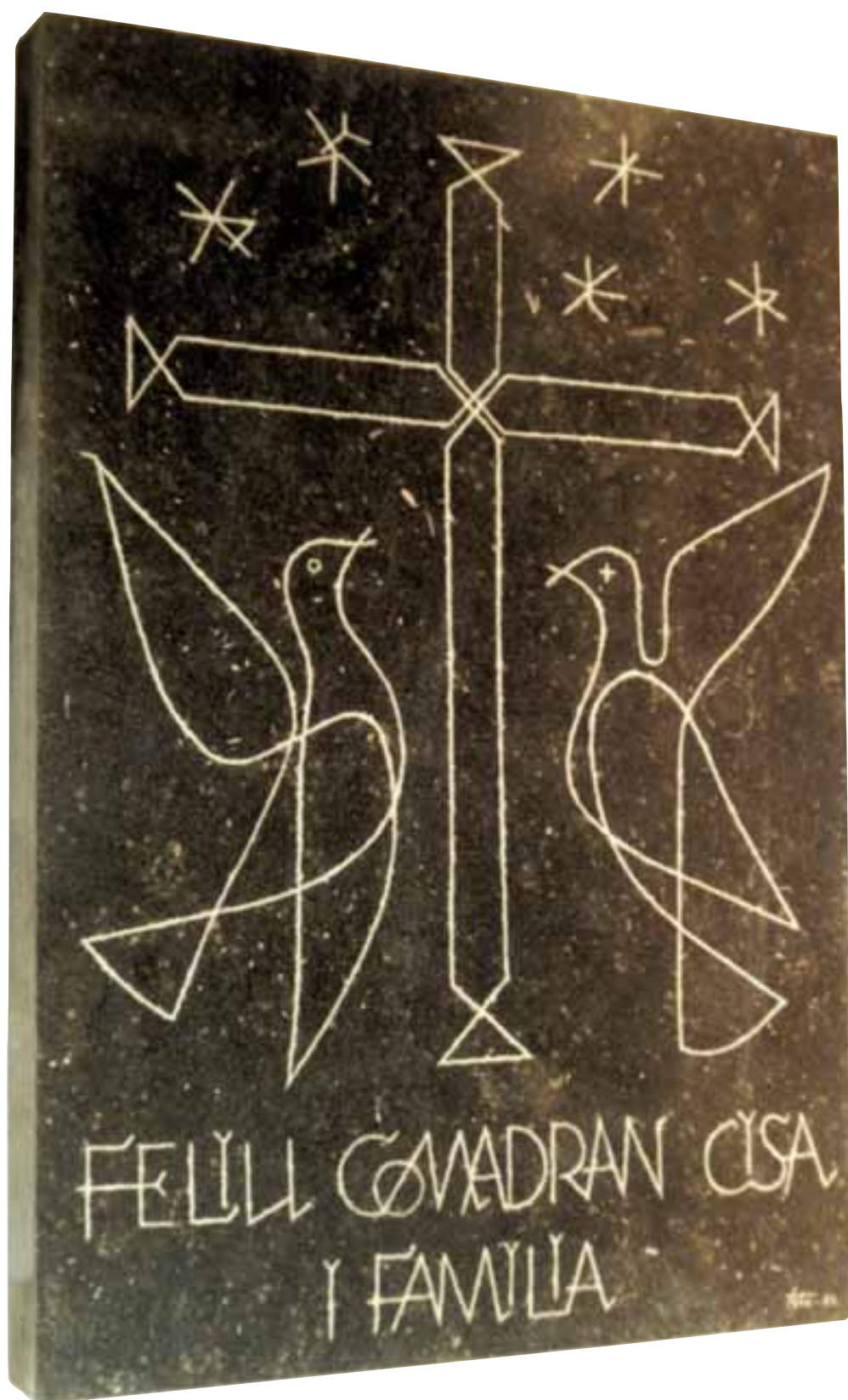


1983 *Incineradora Girona.*  
600 x 800 cm.  
*Ciment encofrat.*





1983 *Incineradora Girona.*  
630 cm d'alçada.  
Ciment encofrat.



1983 Tomba. Terrassa.  
Família Comadran.



1984 *Maternitat*.  
Centre Joan Riu. Girona.  
38 cm.  
*Terra cuita*.





1984 Centre Joan Riu.





1984 Centre Joan Riu.



al nen  
Joan Lluís Guriell  
† 1957





1984 Centre Joan Riu.



1984 *Símbol al treball.*  
Casademont-Ruhi.  
40 cm alt.  
Guix.





1984 *Àngel Comunicació.*  
39,5 cm alt.  
Bronze.



1984 Parròquia Campredó (Tortosa).  
Maqueta entrada.  
27 cm alt.  
Guix.



1984 Parròquia Campredó.  
31 cm alt.  
Guix.



1984 Parròquia Campredó.  
Relleu d'entrada.

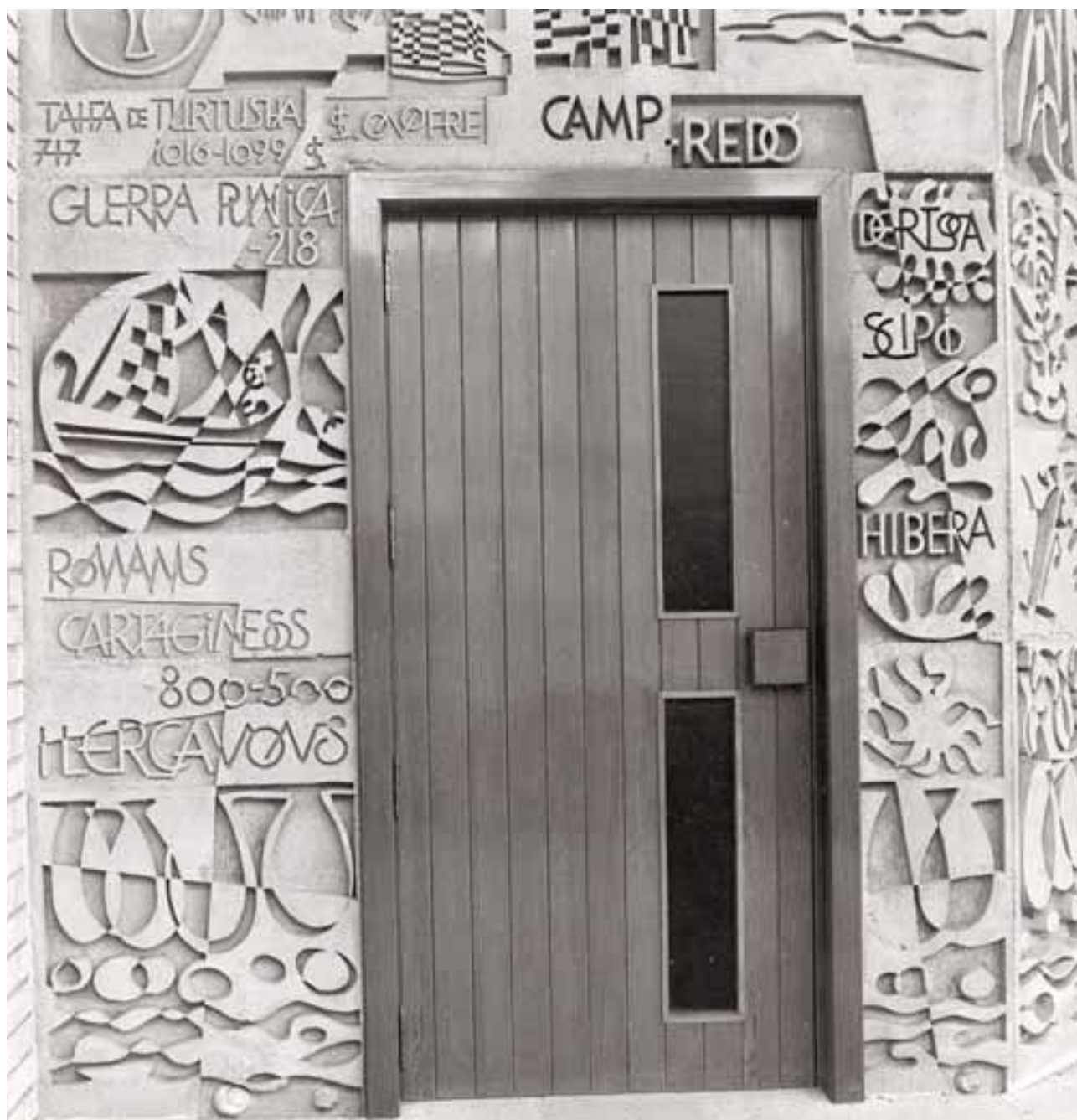




1984 Parròquia Campredó.  
 Història.  
 530 cm alçada.  
 Ciment encofrat.



1984 Parròquia Campredó.  
Història.



1984 Parròquia Campredó.  
Història.





1984 Parròquia Campredó.  
Història.

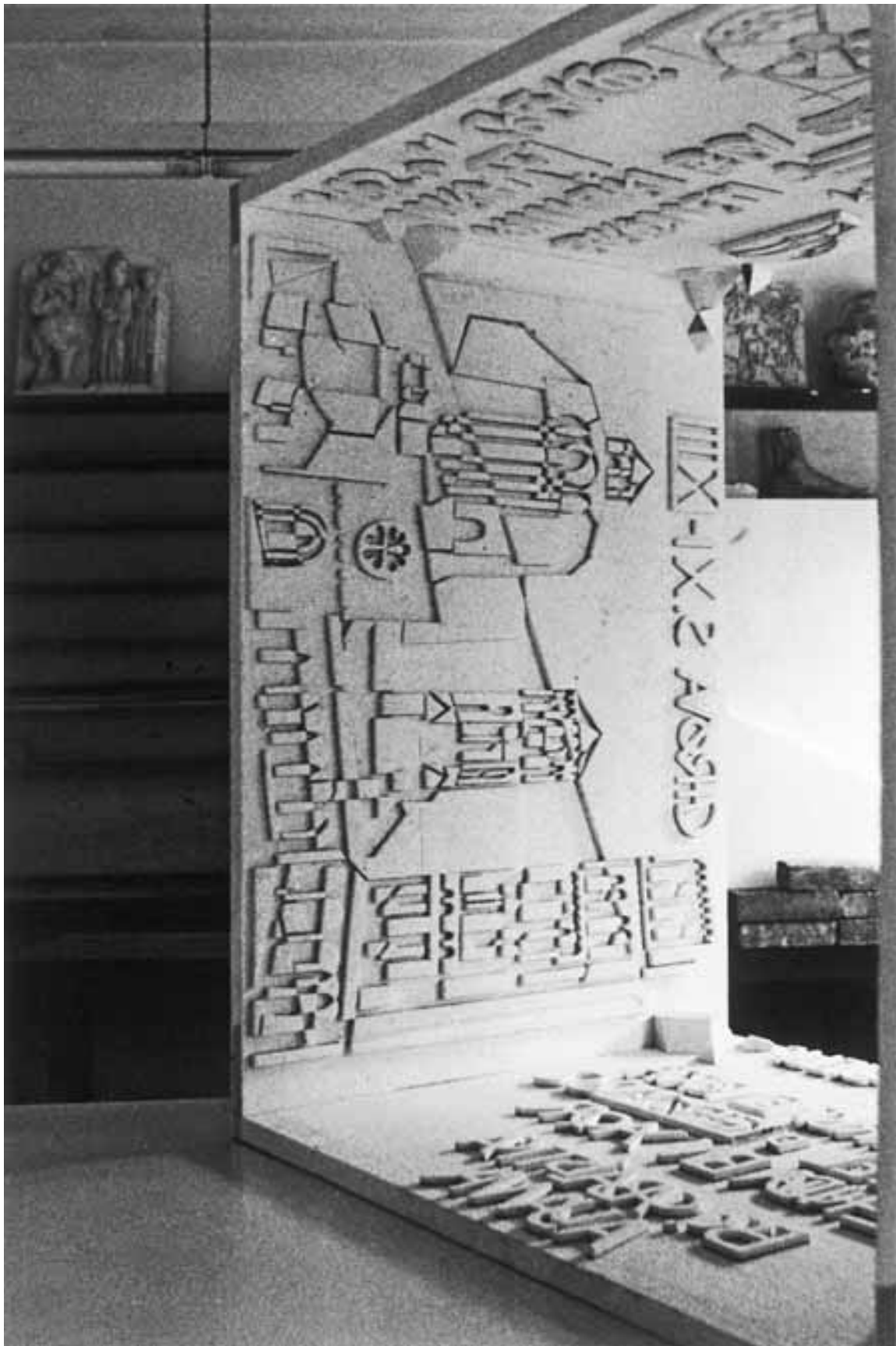




1985 Monument a la  
Història de Girona.



1984 Monument a la  
Història de Girona.



1985 *Negatiu.*  
*Monument a la*  
*història de Girona*

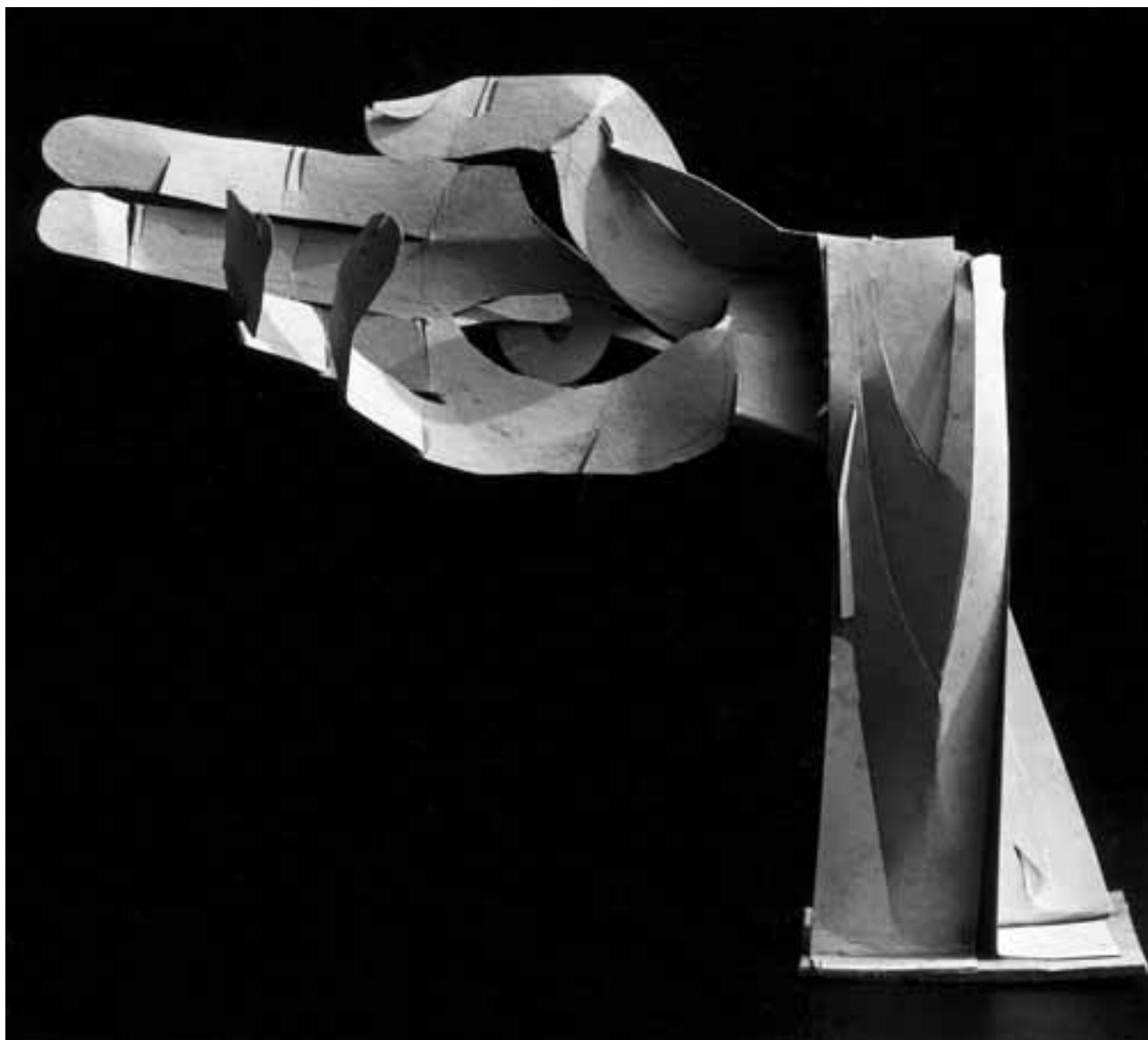


1985 Monument a la Història de Girona.  
1000 cm alt.  
Ciment encofrat.



*1987 Mà projecte.  
Punt de referència.  
Abadia de Montserrat.  
22 cm alçada.  
Cartró.*





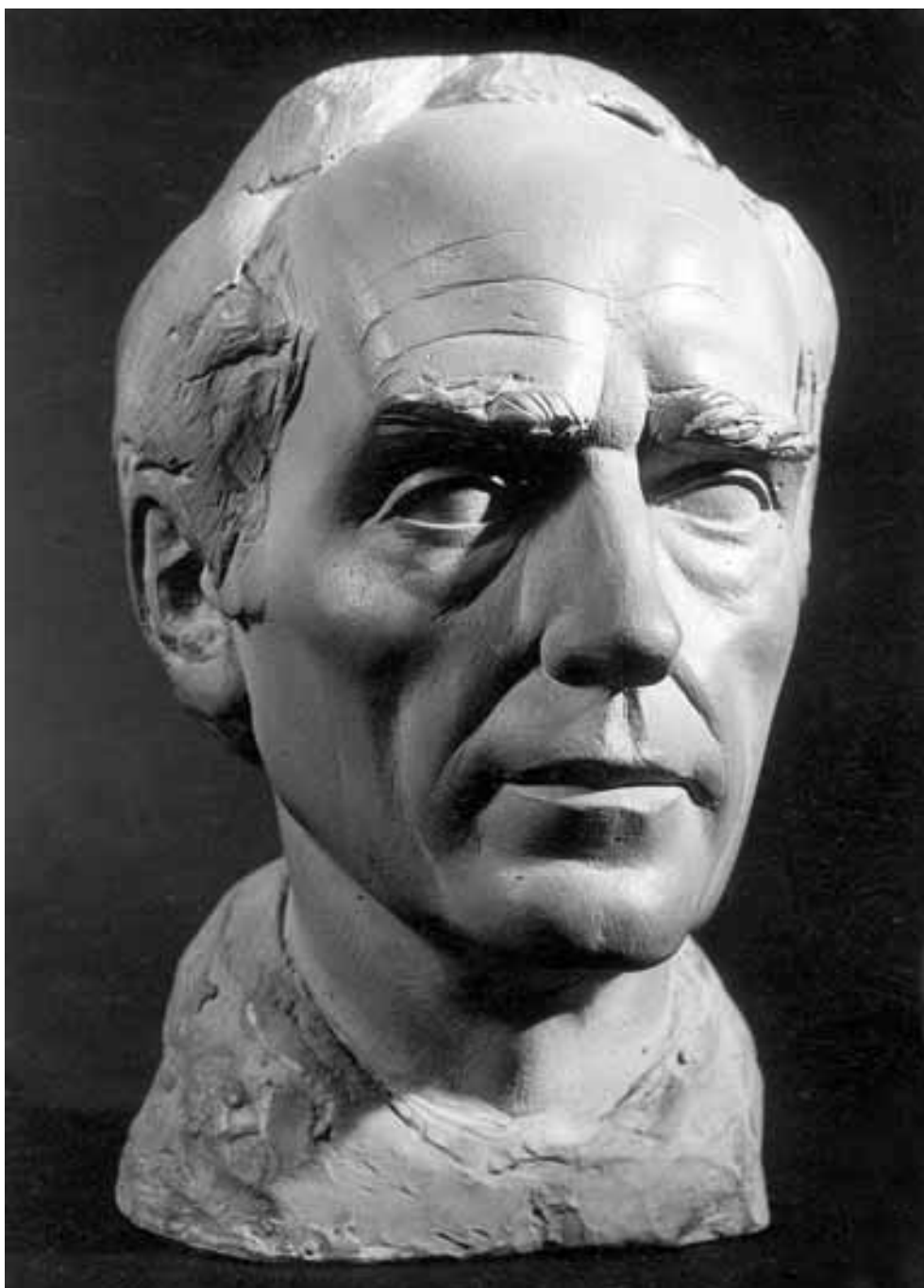
*1987 Mà projecte.  
23 cm llarg.  
Cartró.*



1987 *Margarita*.  
54 cm d'alçada.  
Terra cuita.

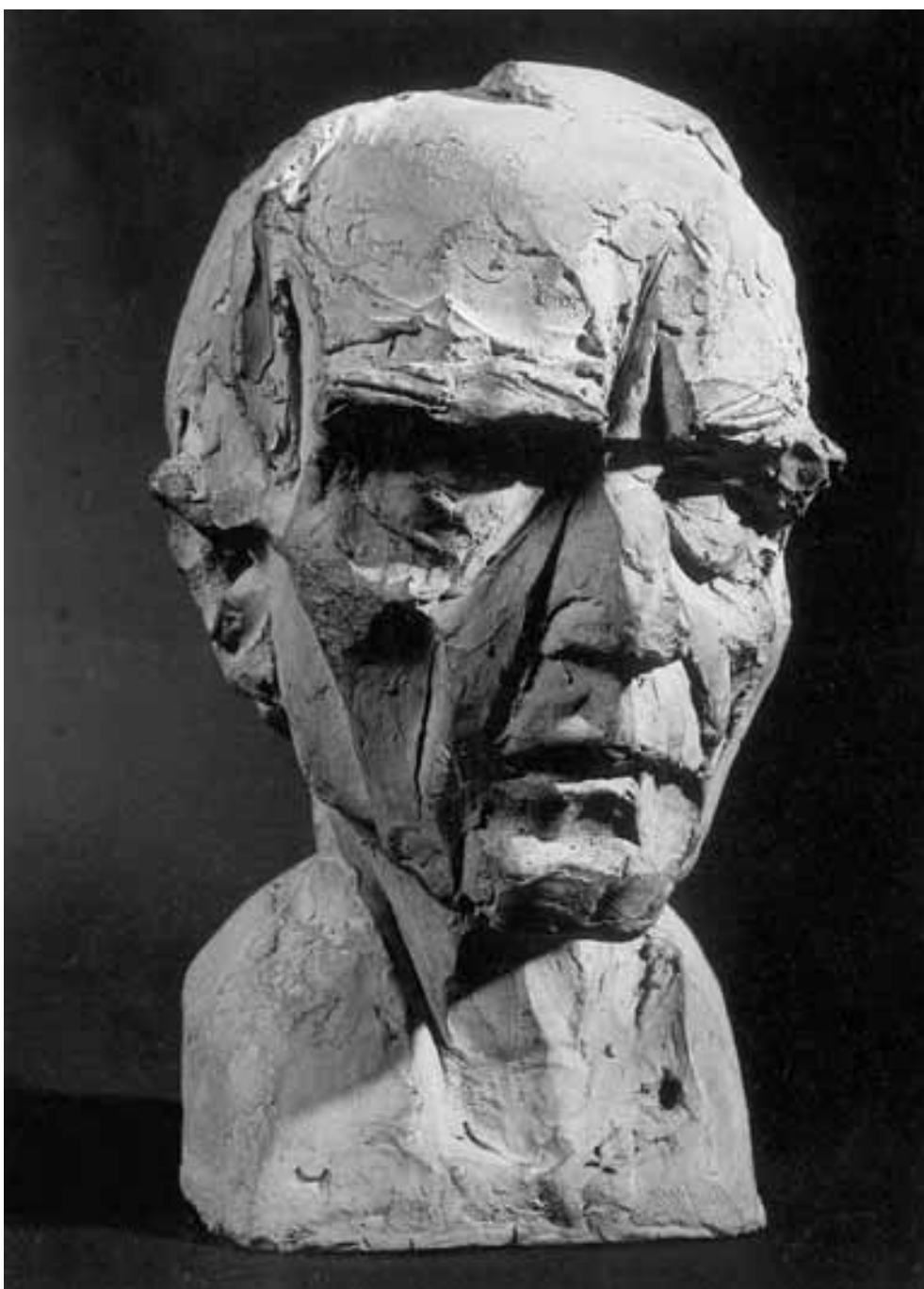


1987 *Margarita*.  
Bronze.



1988 *Autoretrat.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita..*





1988 *Autoretrat.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita..*

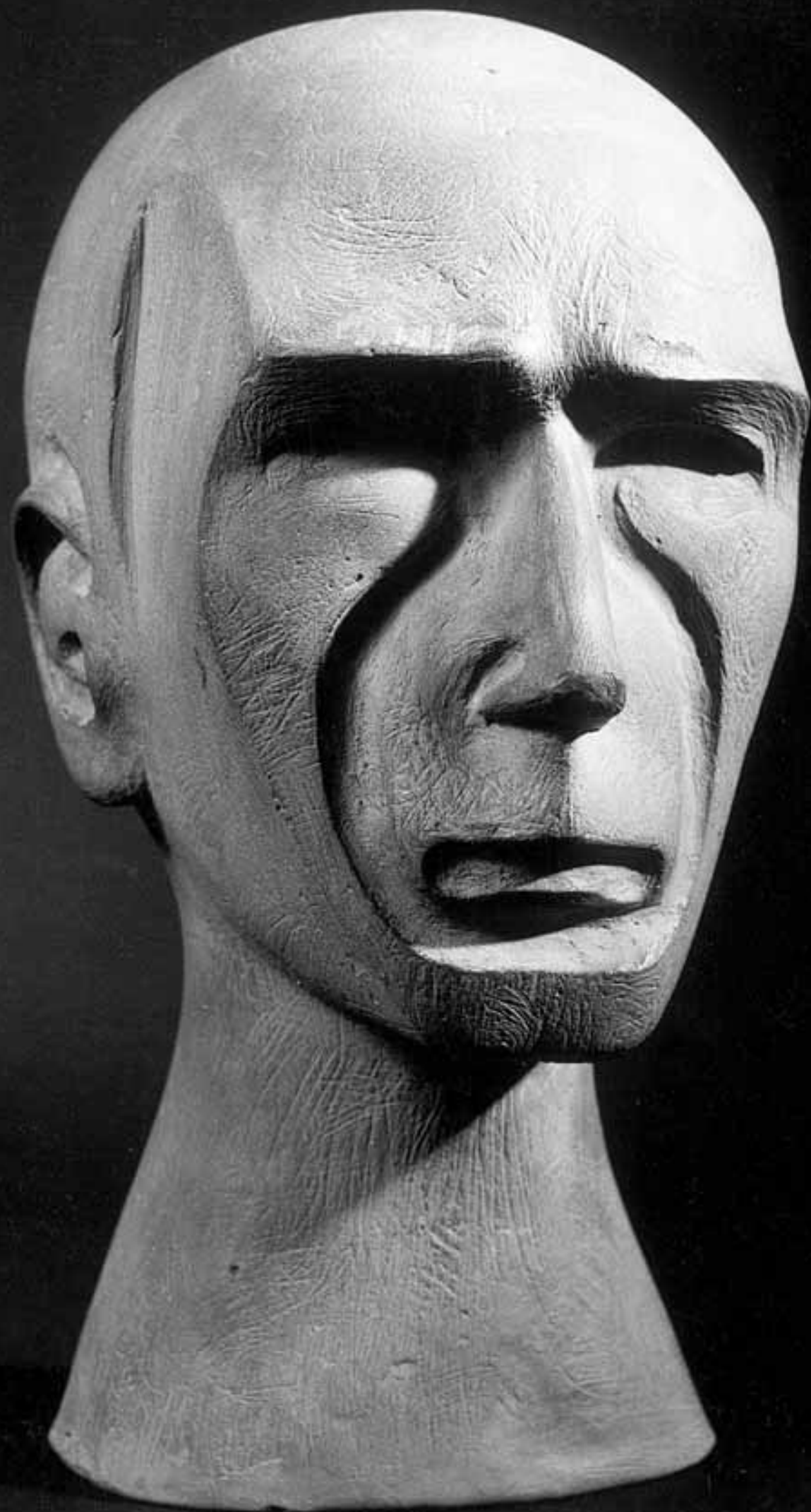


1988 *Autoretrat.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita.*



1988 *Autoretrat.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita.*

1988 *Autoretrat.*  
35 cm alt.  
*Terra cuita.*





1987 *Sant Vicens.*  
*Llança.*  
55 cm alt.  
Guix.

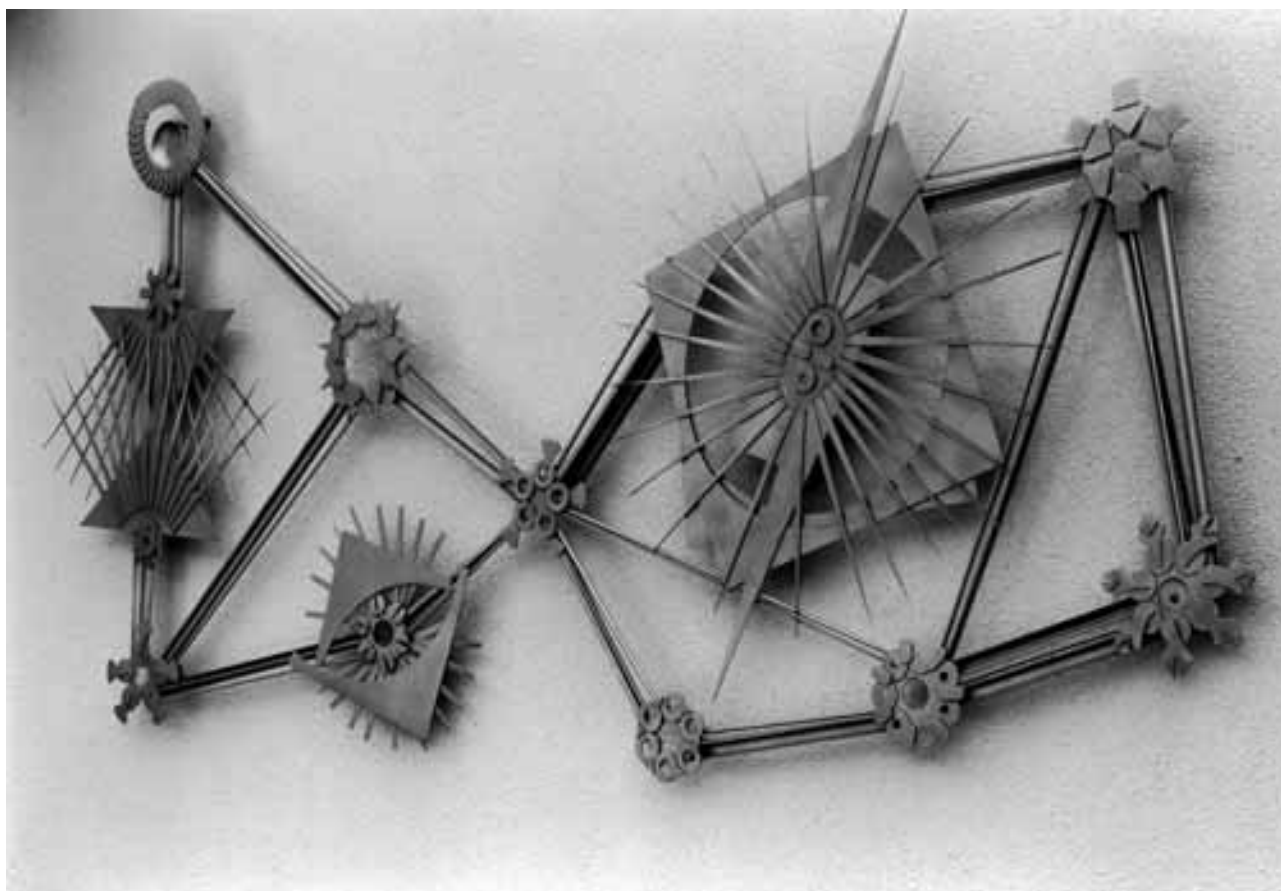




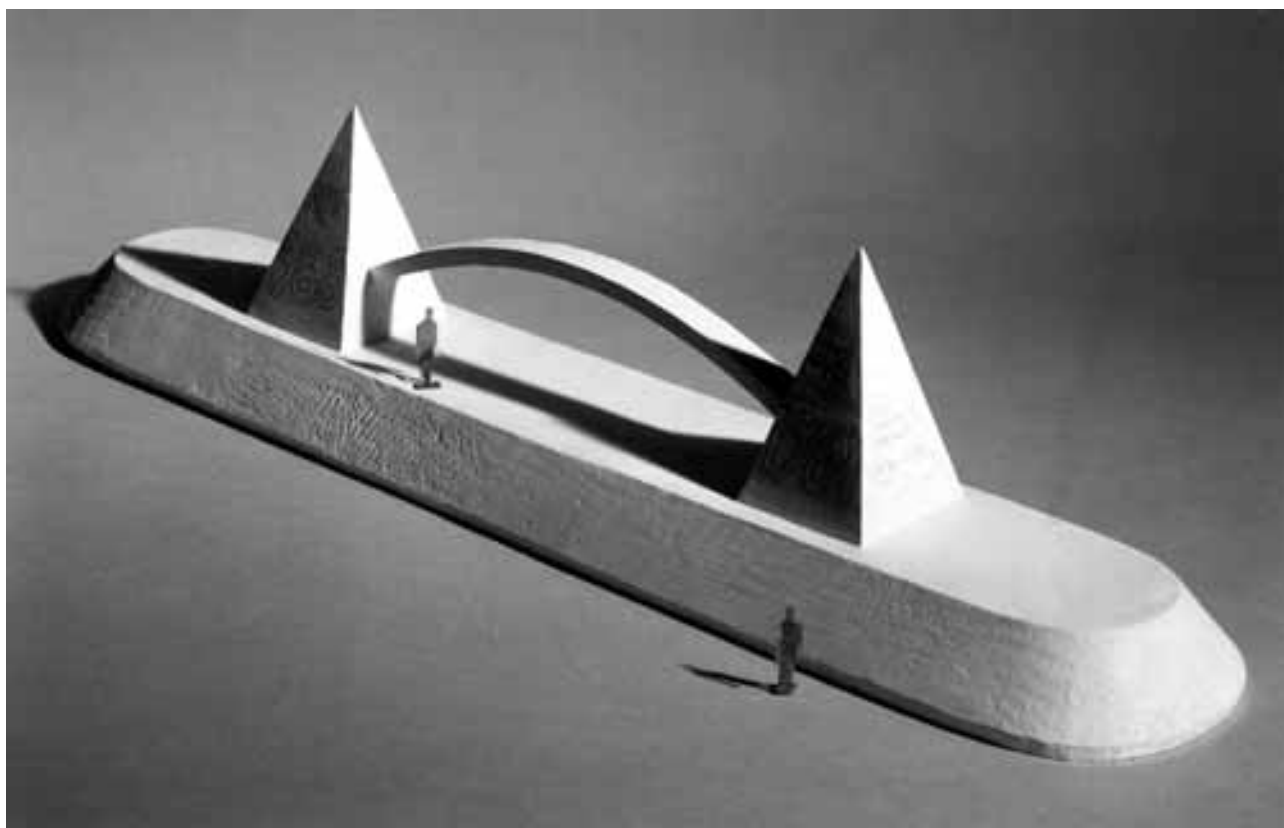
1987 *Sant Vicens. Llançà.*  
*Parròquia.*  
*215 cm alçada.*  
*Pedra de Girona.*



1988 *Penjoll.*  
5,6 cm alt.  
*Plata maragda.*



*1988 Casa Mateu Valls.  
270 cm llarg.  
Acer inoxidable.*



*1988 Mil·lenari de la Nació Catalana  
projecte.  
Sant Hilari Sacalm.*





1988 *Acumulació de pintura.*  
36 cm alçada.  
*Pintura tallada.*



1989 *Série taula.*  
47 cm alçada.  
*Pintura fusta.*

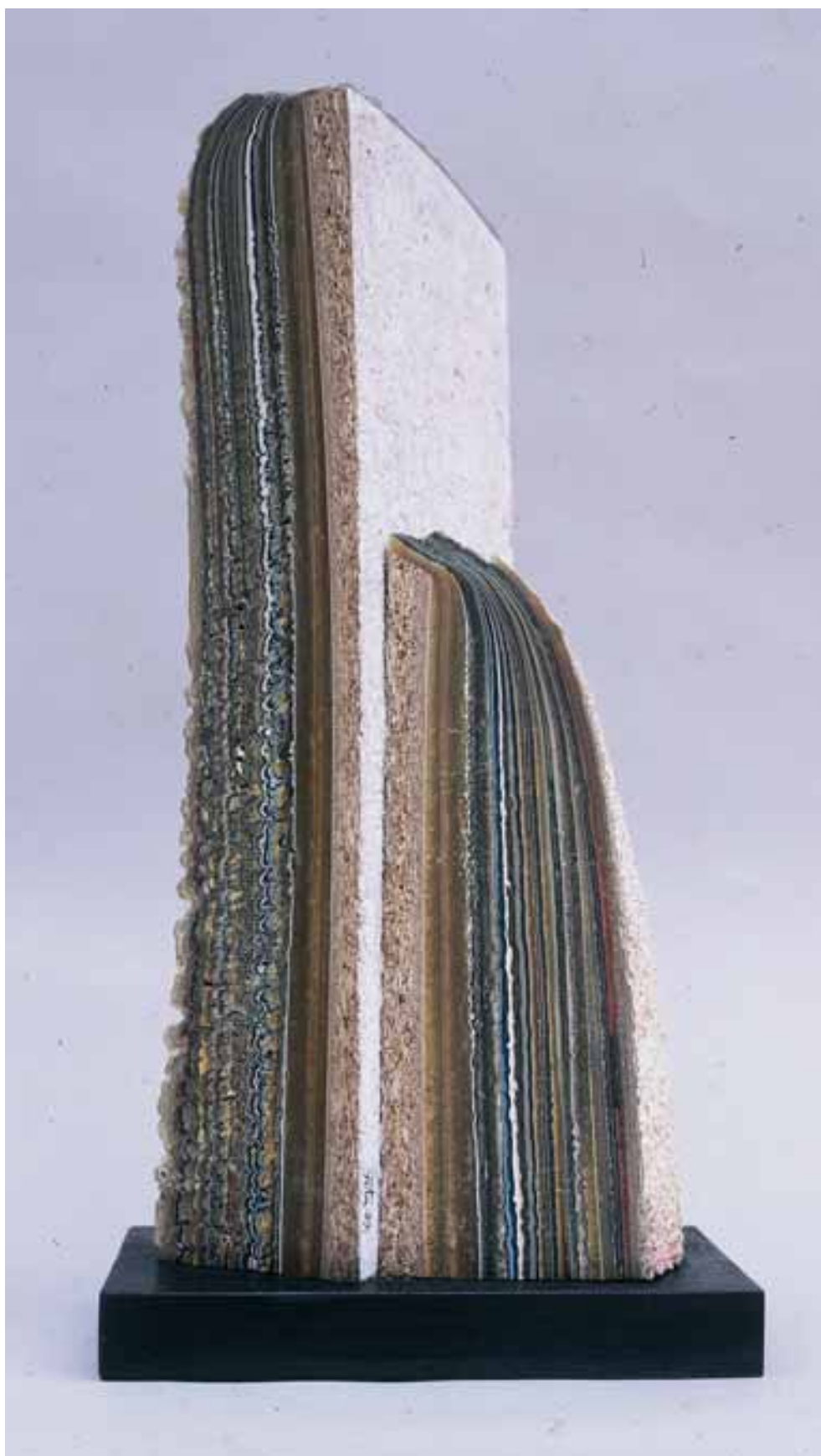


1989 *Sèrie taula.*  
45 cm alt.  
*Fusta pintura.*

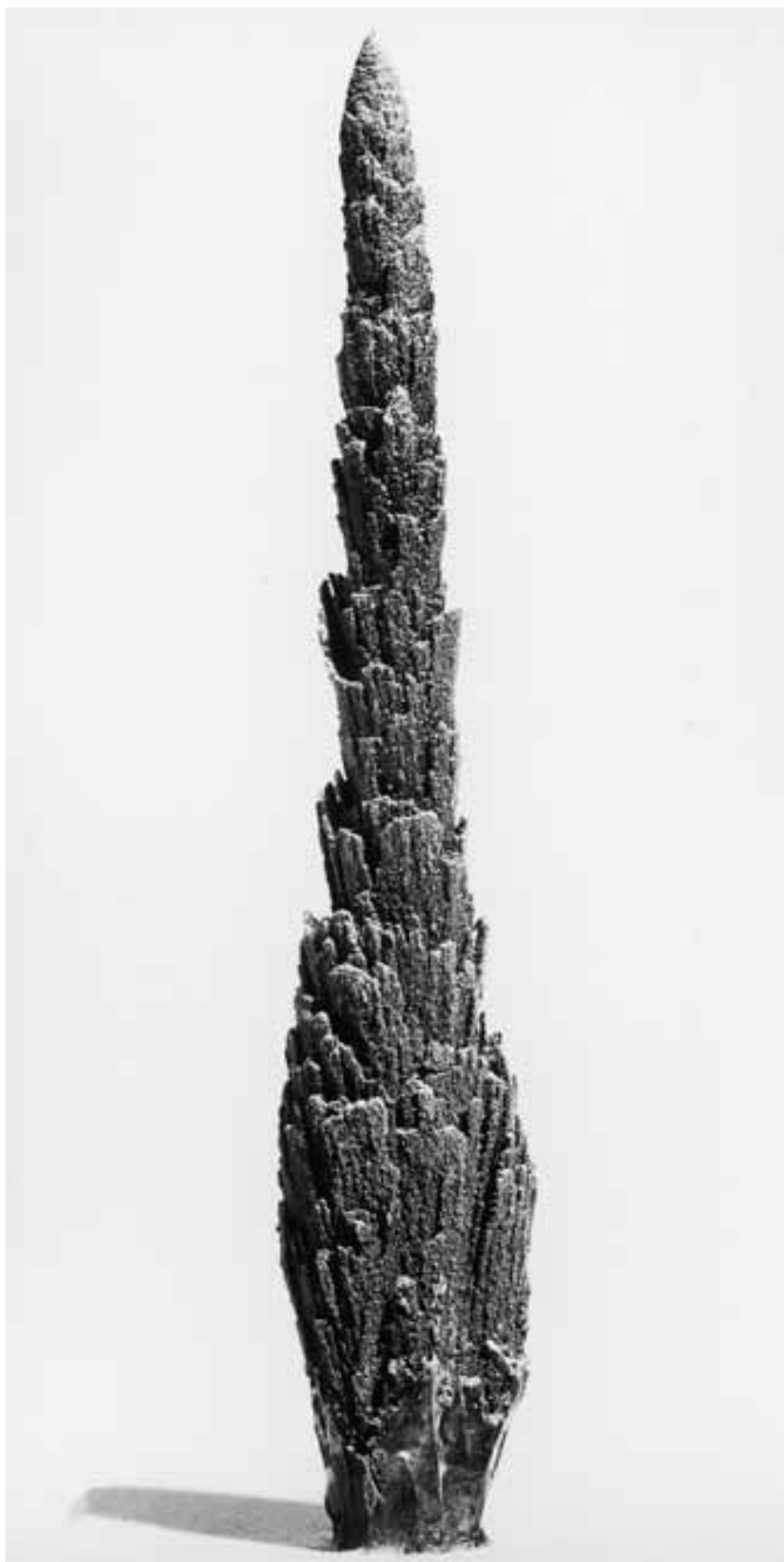


1989 *Sèrie taula.*  
45 cm alçada.  
*Pintura fusta.*





1989 *Sèrie taula.*  
46 cm alçada.  
*Fusta pintura.*



1989 *Llimadures.*  
14,5 cm alçada.  
*Llimadures de ferro.*

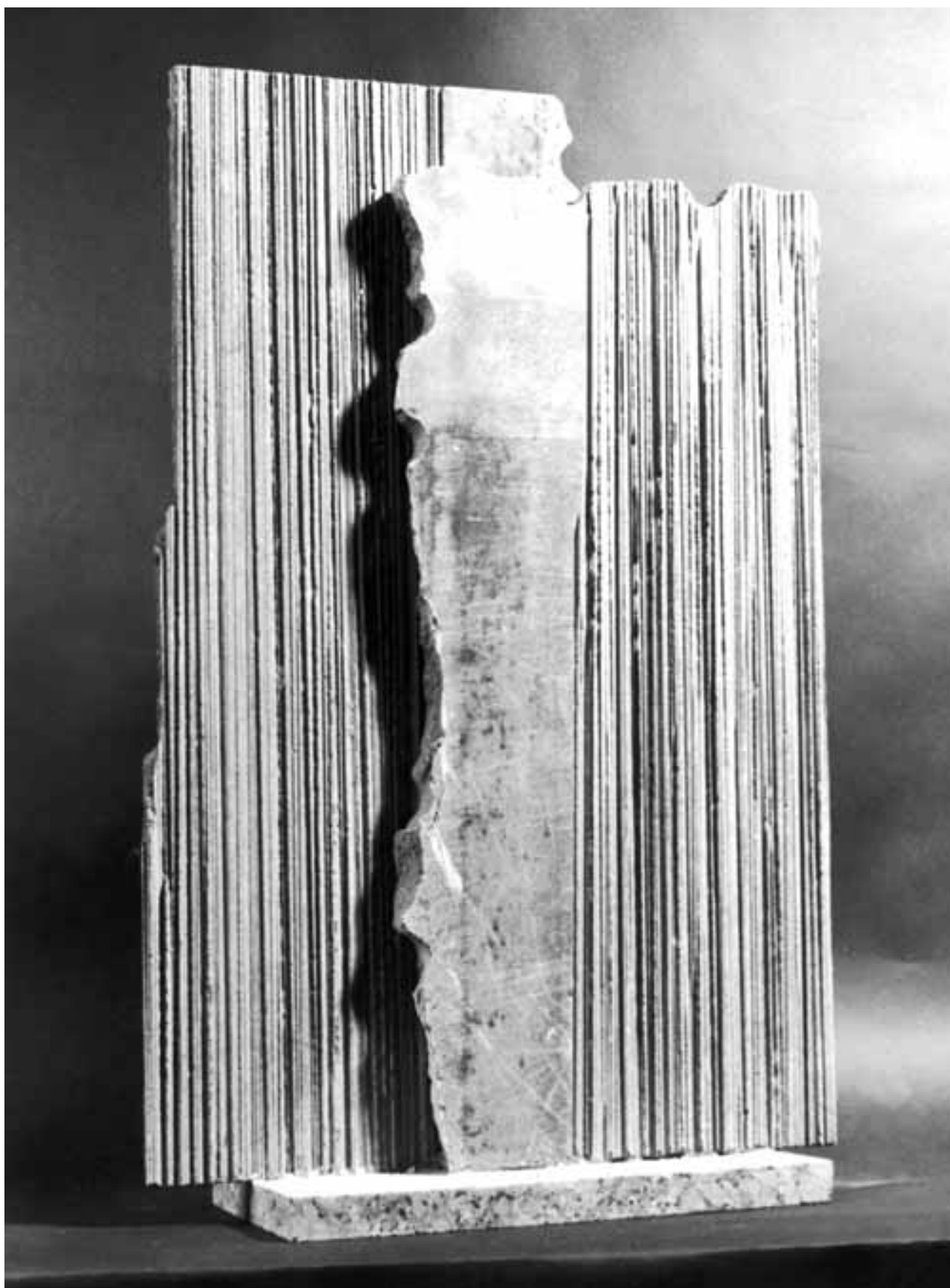


1989 *Llimadures.*  
8,5 cm alçada.  
*Llimadures de ferro.*

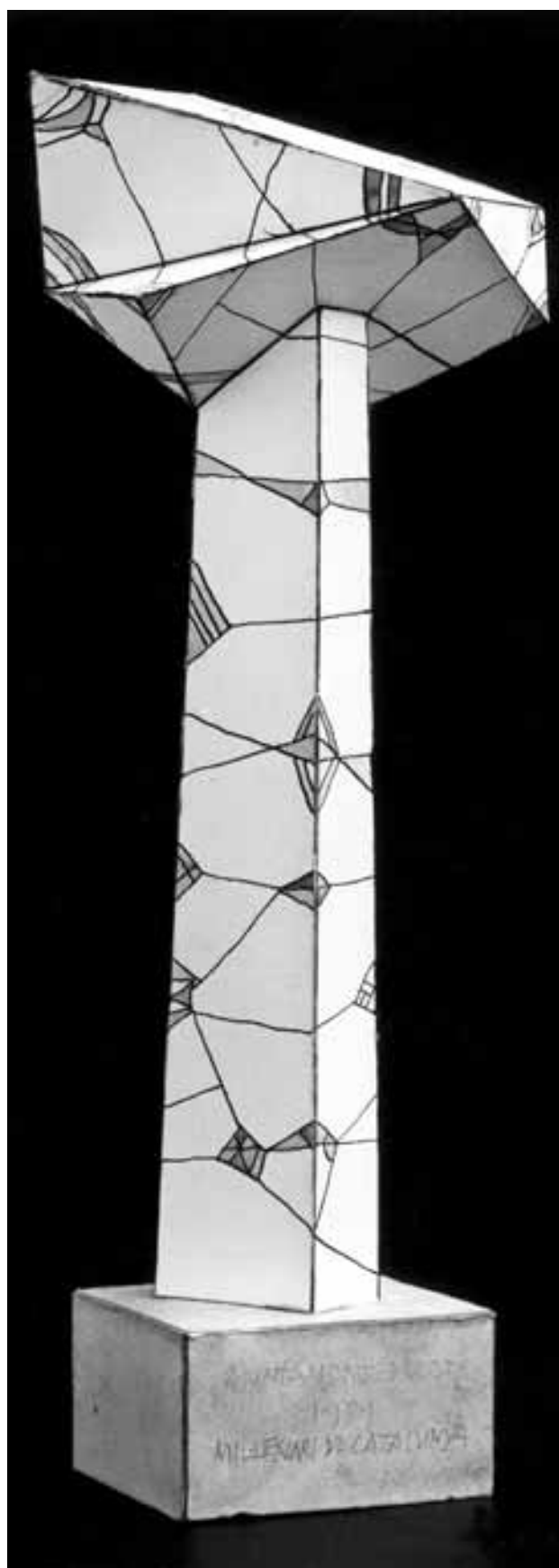
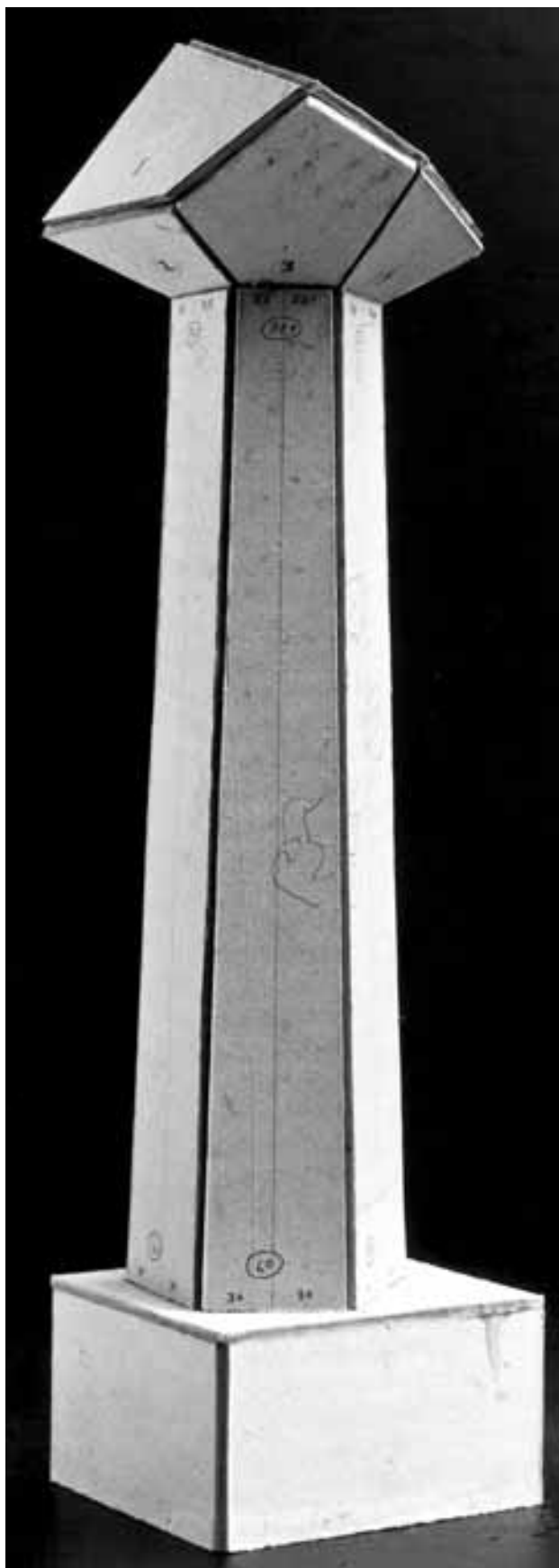


1990 *Pedra tallada.*  
71,5 cm alçada.  
*Pedra.*





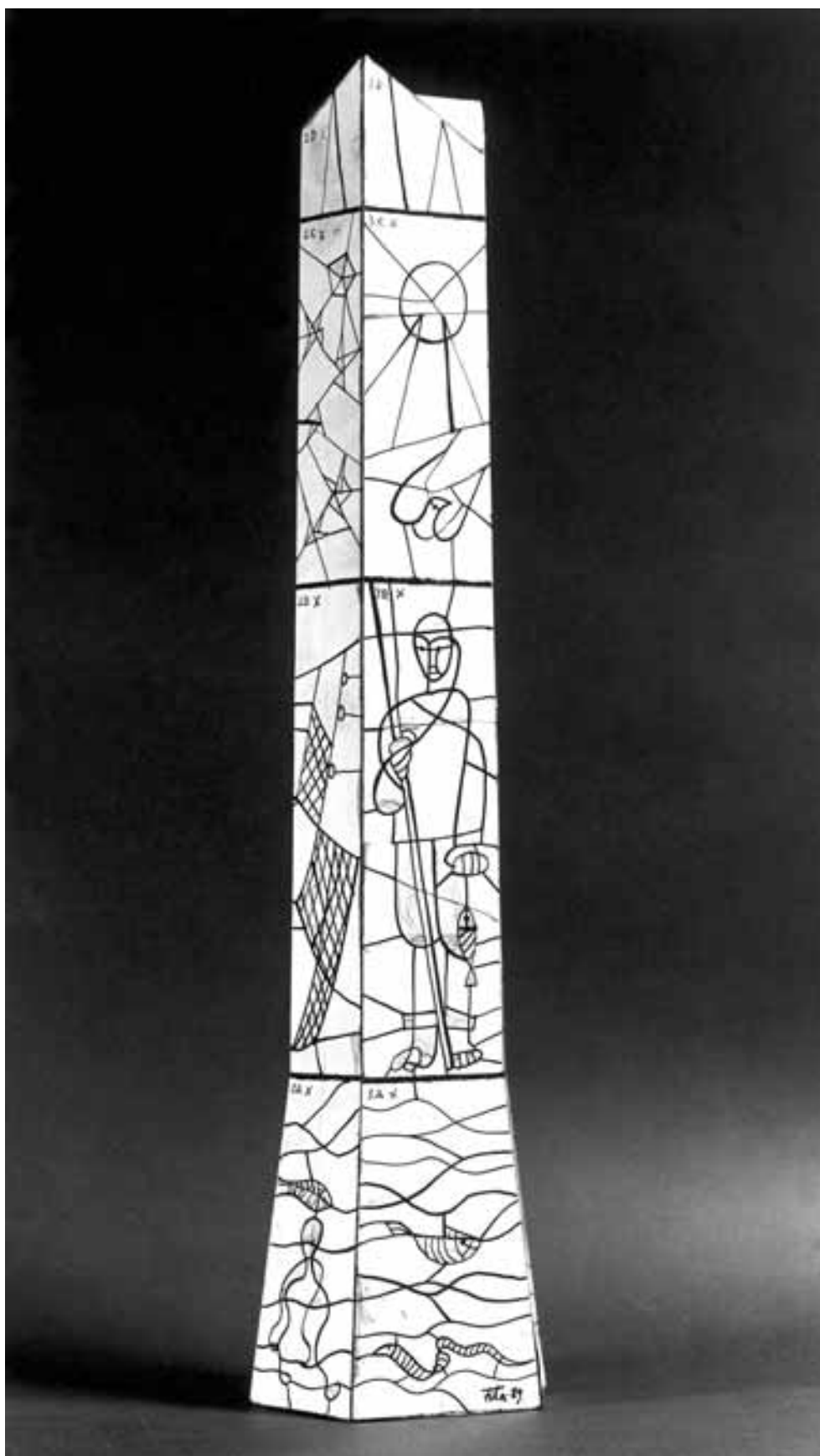
*1990 Plagues serradas.  
82 cm alçada.  
Pedra.*



1989 *Maquetes Vitrix. Olot.*  
30 cm alçada.  
Cartró-paper.



1990 *Vitrix*. Olot.  
640 cm alt.  
*Vidre-inoxidable*.

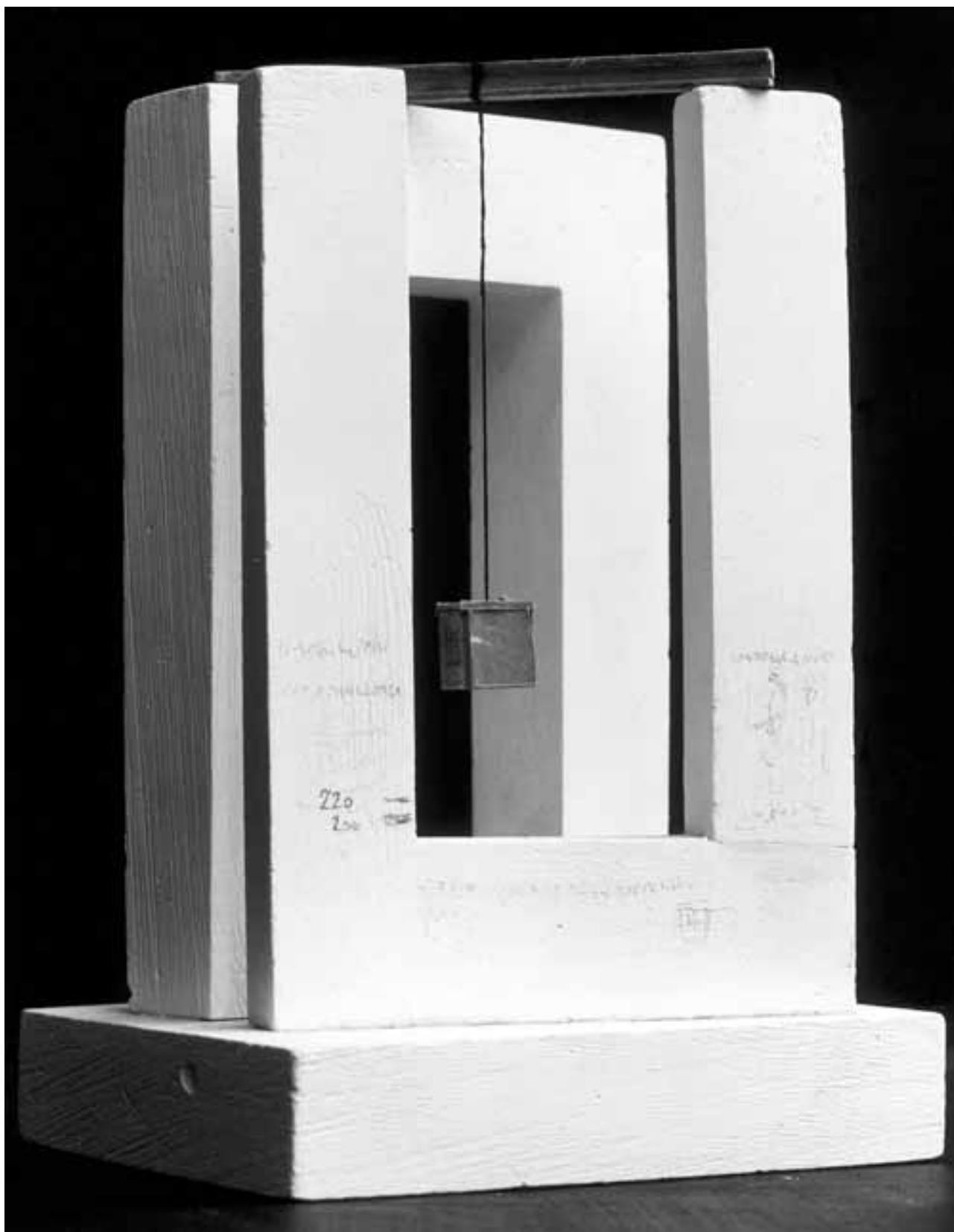


1989 *Maquetes. Monument al Pescador de Roses.*  
40 cm alt.  
Paper





1990 *Monument al Pescador de Roses.*  
830 cm alçada.  
Vidres.



1988-91 *Monument al General Moragues.*  
*Sant Hilari Sacalm.*  
*Maqueta 22 cm alçada.*  
*Guix.*



1991 *Cap General Moragues.*  
*Sant Hilari Sacalm.*  
*Maqueta 25 cm alt.*  
*Cartró.*



1991 *Cap General Moragues.*  
*Sant Hilari Sacalm.*  
*Maqueta 25 cm alçada.*  
*Cartró.*





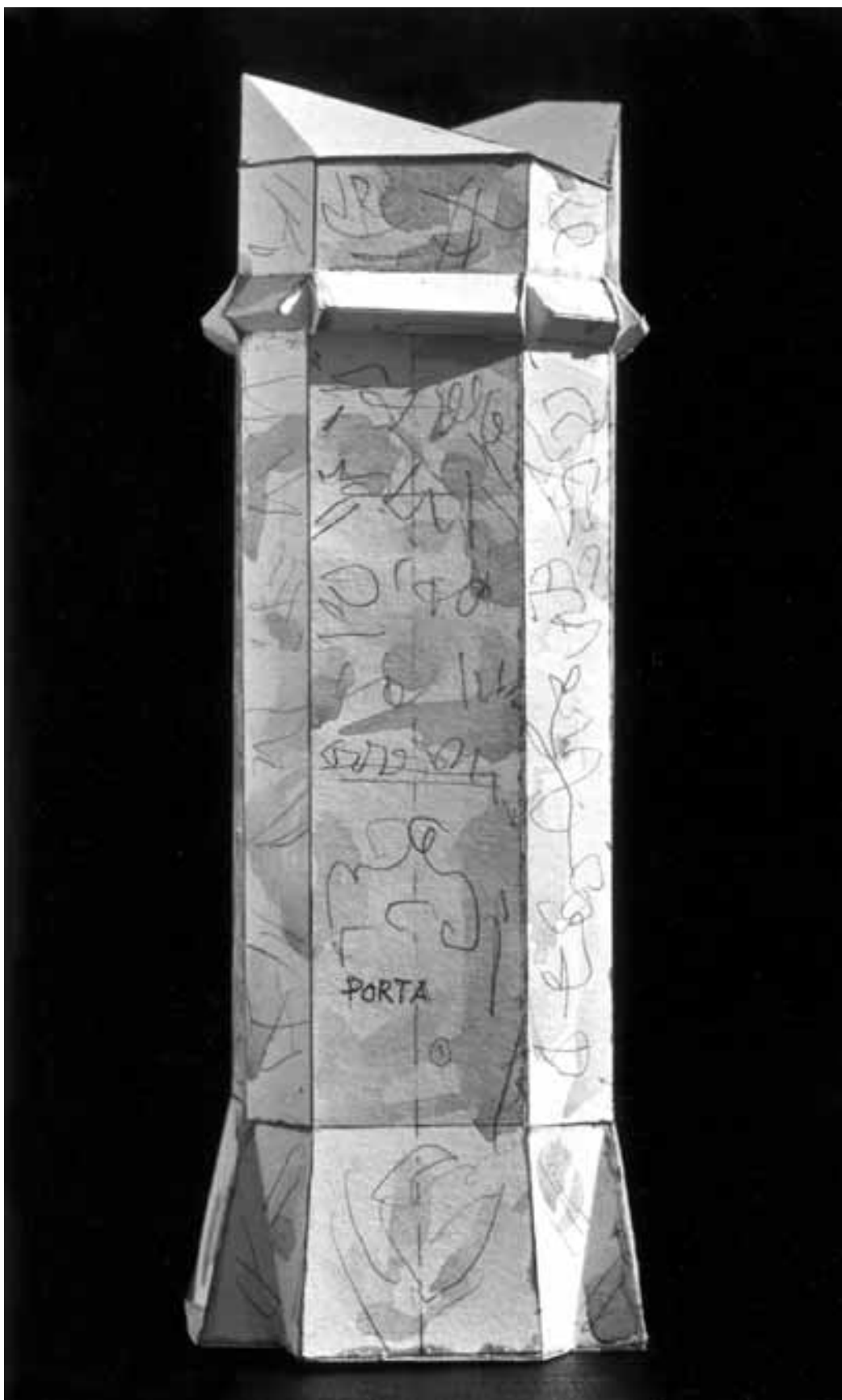
1991 *Cap General Moragues.*  
*Sant Hilari Sacalm.*  
*Maqueta 25 cm alçada.*  
*Cartró.*



1991 *Monument al General Moragues.*  
*Sant Hilari Sacalm.*

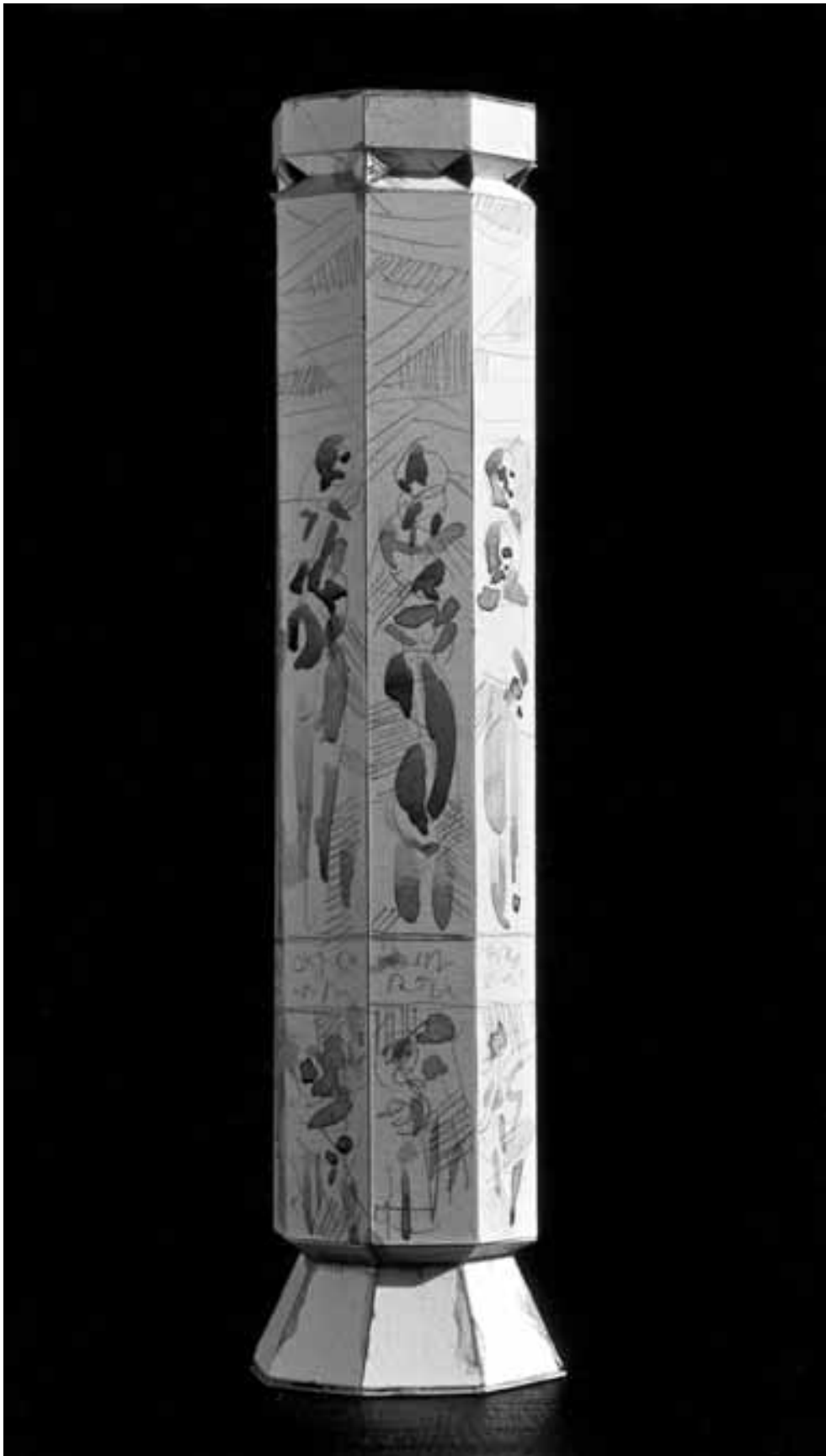


*1991 Monument al General Moragues.  
Sant Hilari Sacalm.*



1991 *Projecte Orfeó Català.*  
24,5 cm alt.  
Paper.





1991 *Projecte Orfeó Català*.  
24,5 cm alt.  
Paper.



1991 *Projecte Orfeó Català.*  
42 cm alt.  
Cartolina.



1991 Ordino.  
Plaça Mossèn Cinto.

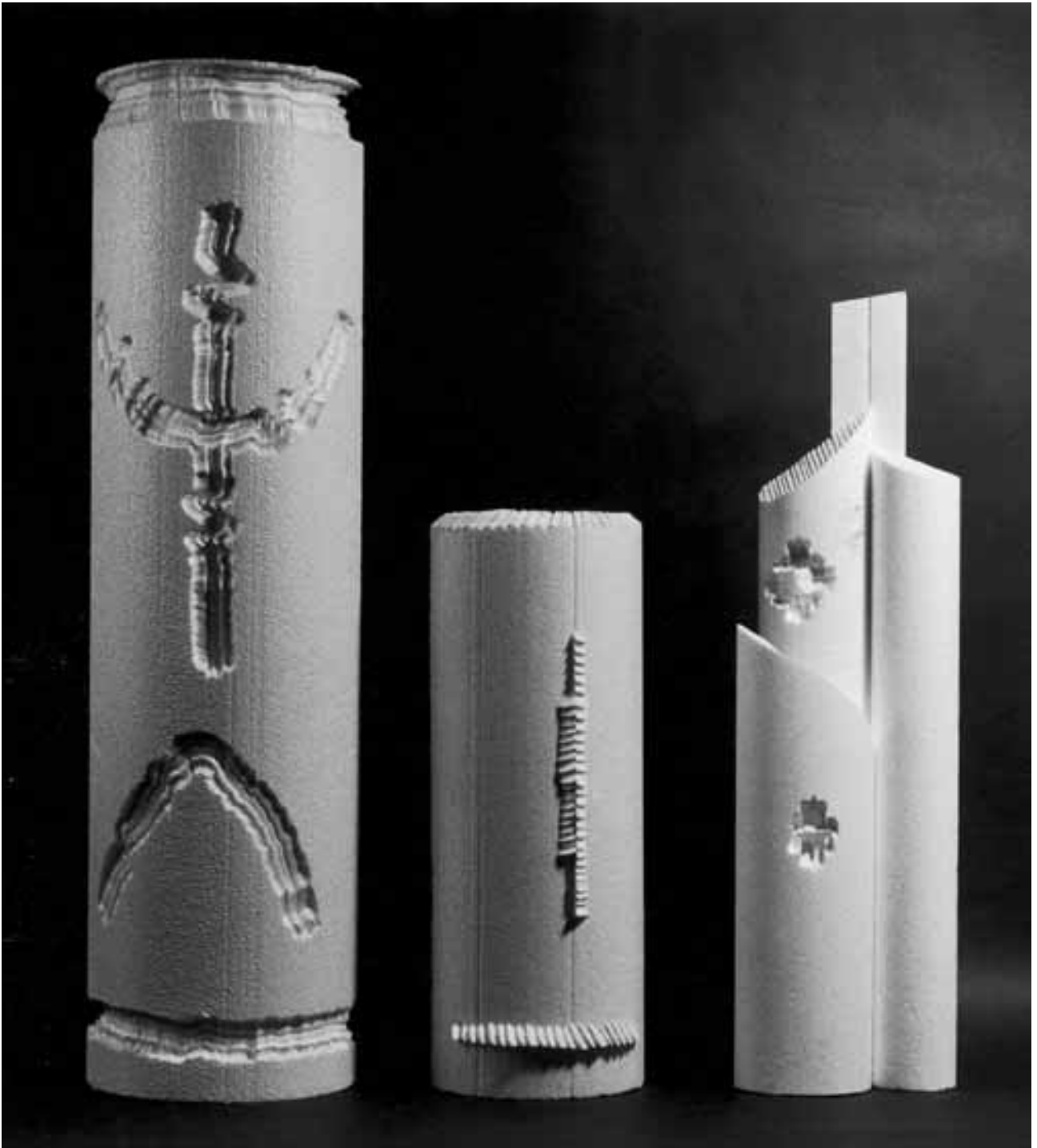


1991 Estela Pont del Pasteral.  
600 cm d'alt.  
Ciment encofrat.





1991 *Mediterrània*.  
46 cm alt.  
*Terra cuita*.



1991 Pòrex 56-39-50.  
100-56-70 cm alçada.  
Poliestirè.

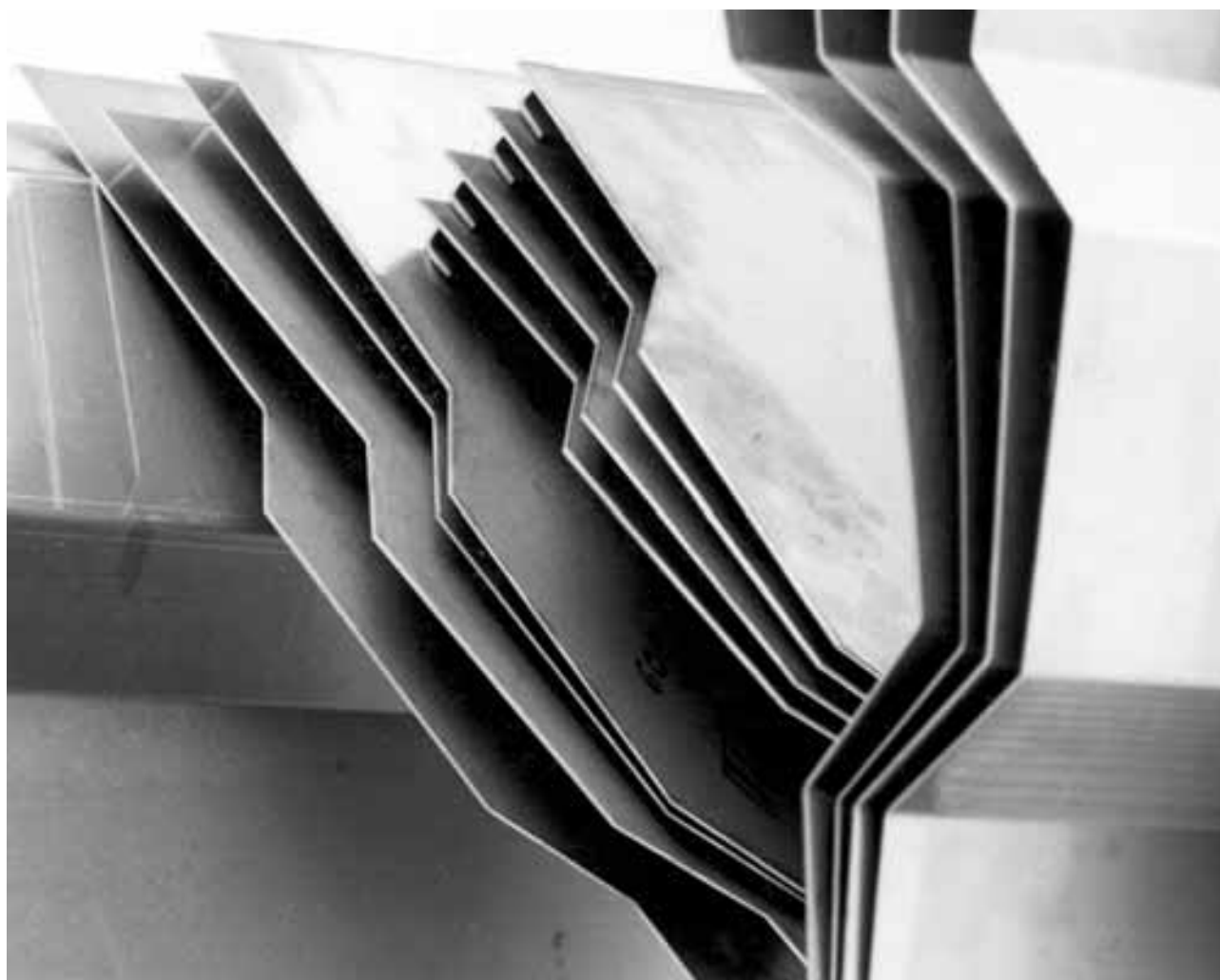


1991 *Pòrex 51-57.*  
99-60,5 cm alçada.  
Poliestirè.



*1992 Ferros can Roser.  
Obra in-situ.*





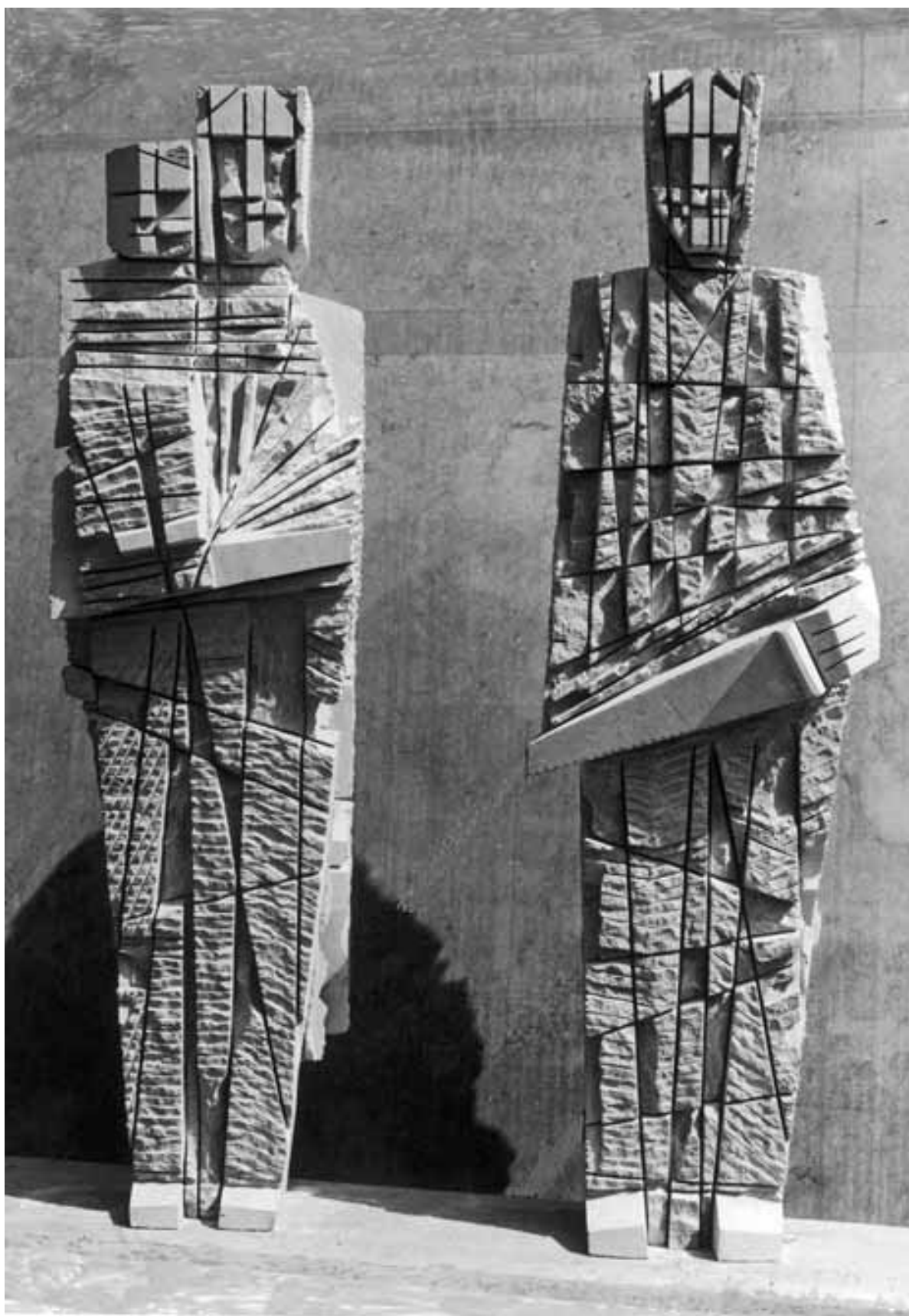
1992 *Ferros Can Roser.*  
*Obra in-situ.*



1993 *Pedres serrades.*  
48-43-38 cm alçada.  
Pedra Girona.



*1993 Pedres serrades.  
48-43-90-80 cm alçada.  
Pedra de Girona.*



1993 *Parròquia Sant Josep Obrer. Ripoll.*  
*Marededéu i Sant Josep.*  
140 cm alt.  
*Pedra de Girona.*





1994 *Timpà projecte.*  
20 x 30 cm.  
Guix.



1994 *Projecte Apòstols.*  
*Catedral de Girona.*



1994 *Projecte apòstol*.  
18 cm alt.  
Guix.



1994 *Projecte apòstol*.  
18 cm alt.  
Guix.

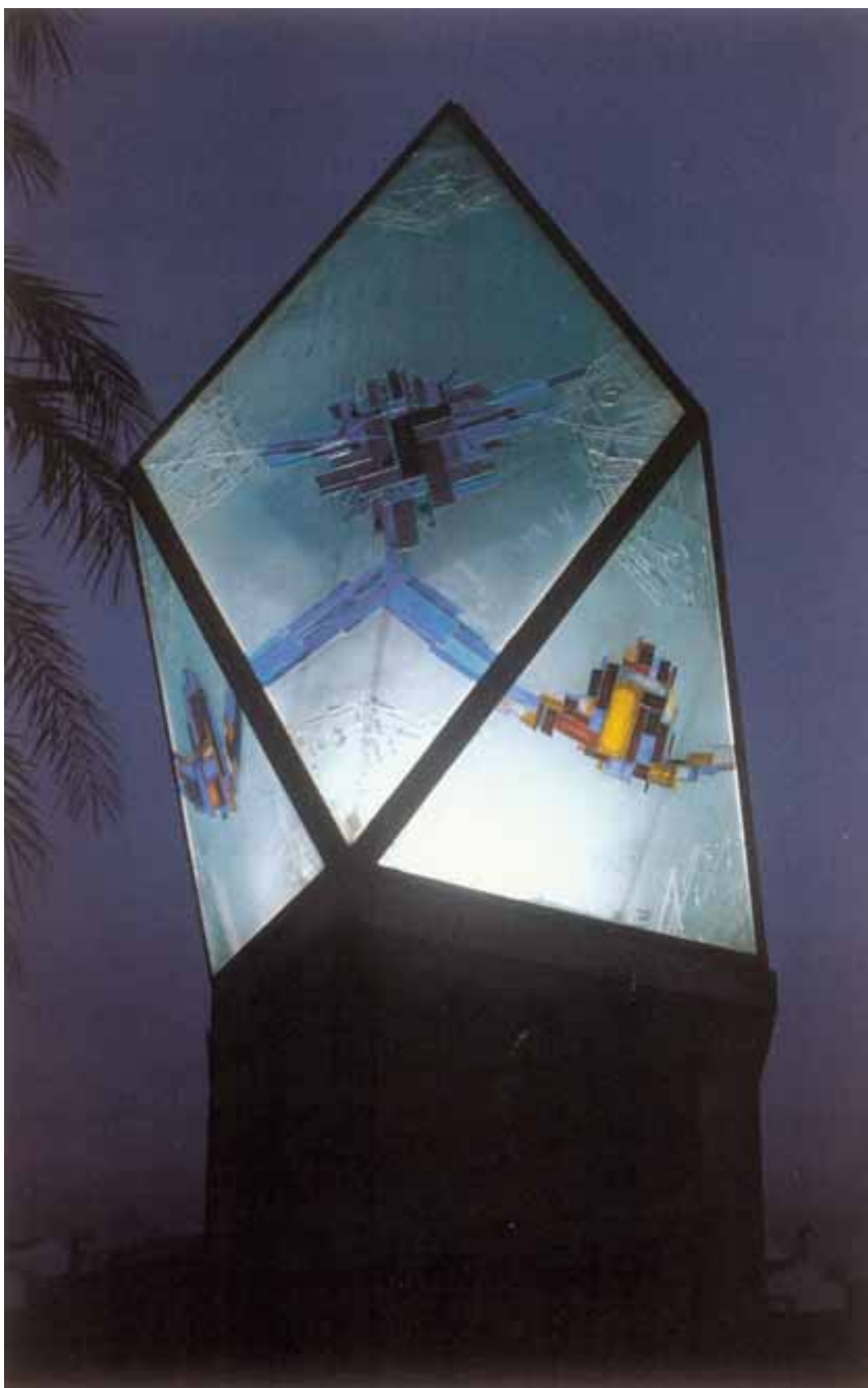




1994 *Projecte apòstol.*  
18 cm alt.  
Guix.



1995 Monument a Pere Calders.  
Llança.  
Ciment vidres.



1995 *Monument a Pere Calders.*  
*Llançà.*  
*Detall.*



1995 *Sant Josep.*  
*Geriatric Santa Coloma.*  
2,36 m alt.  
Acer inoxidable.





1995 *Sagrat Cor*.  
Casa Oliu, Barcelona.  
132 cm alt.  
Acer inox.





1995 *Marededéus*.  
49 fins 53 cm d'alçada.  
Alabastre.

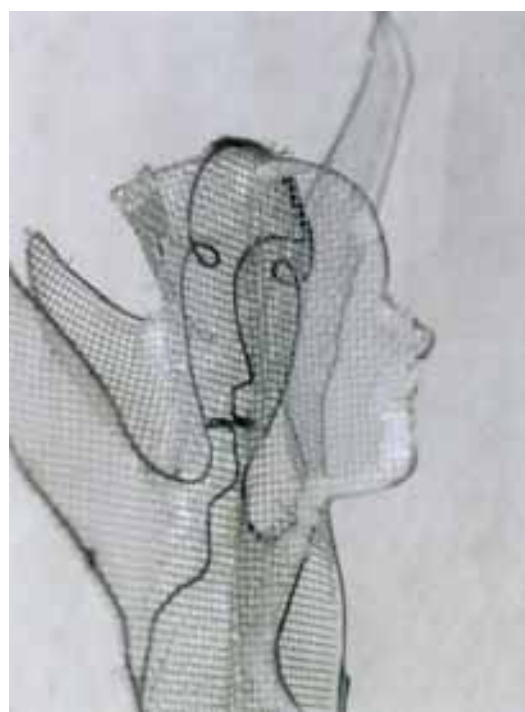
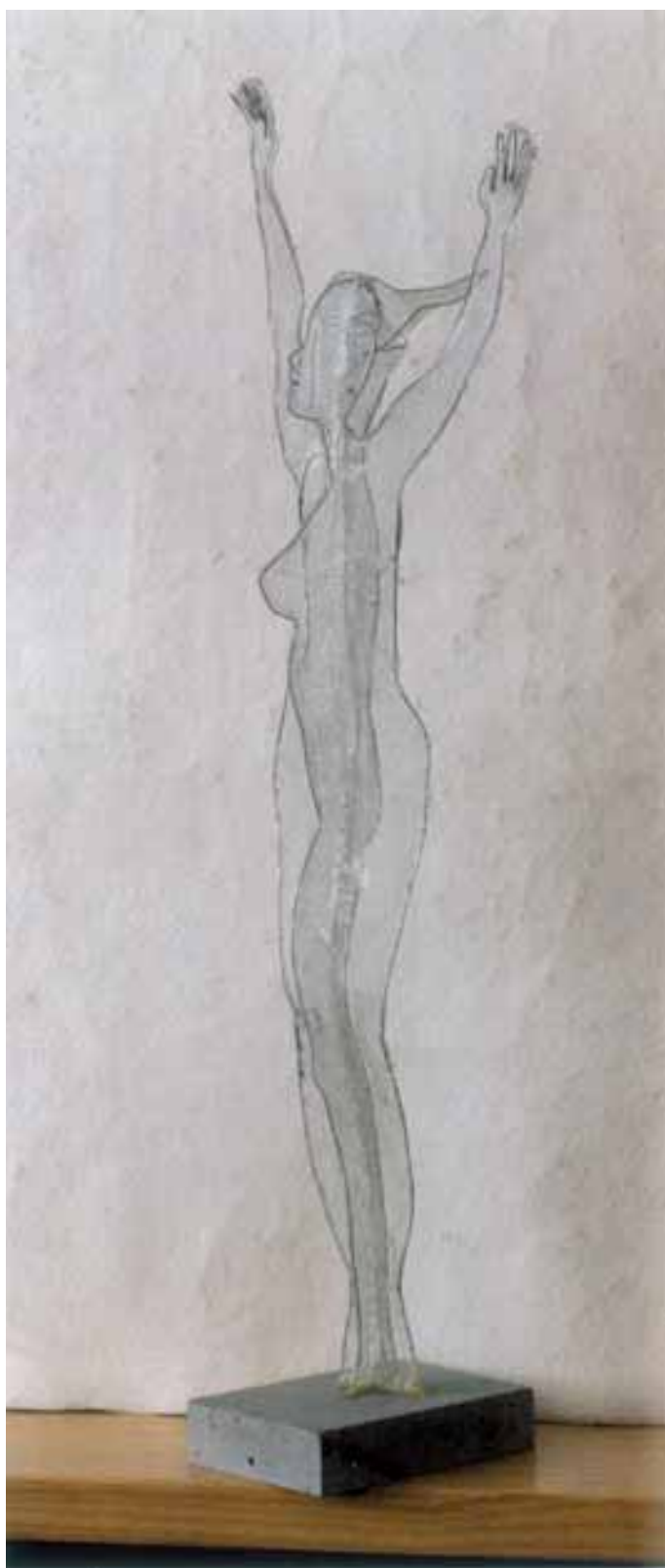


1996 *Marededéu*.  
46 cm alçada.  
Terra cuita.





1996 *Marededéu*.  
48,5 cm alçada.  
Terra cuita.



1996 *Sirena*.  
49 cm alt.  
Tela metàl·lica.



1996 *La sirena.*  
29 cm alt.  
*Planxa metàl·lica.*



1997 Pare Claret.  
Catedral de Vic.



1997 *Tres moments maqueta.*  
*Realització i col·locació P. Claret a la*  
*Sagrada Família. Barcelona.*  
*305 cm alçada.*  
*Pedra traberti.*





1998 *Detall maqueta.*  
*Sant Pere Nolasc.*  
*Sagrada Família.*  
*Barcelona.*



1998 *Detall escultura.*  
*Sant Pere Nolasc.*  
*Sagrada Família-Barcelona.*





1998 *Al taller.*  
*Relleu casa A. Pujals "La Cortinada" Andorra.*  
*700 x 90 cm. Poliestiré.*







1998 *Pare Claret.*  
*Col·legi Claretians Barcelona.*  
*205 cm alt.*  
*Pedra Ulldecona.*

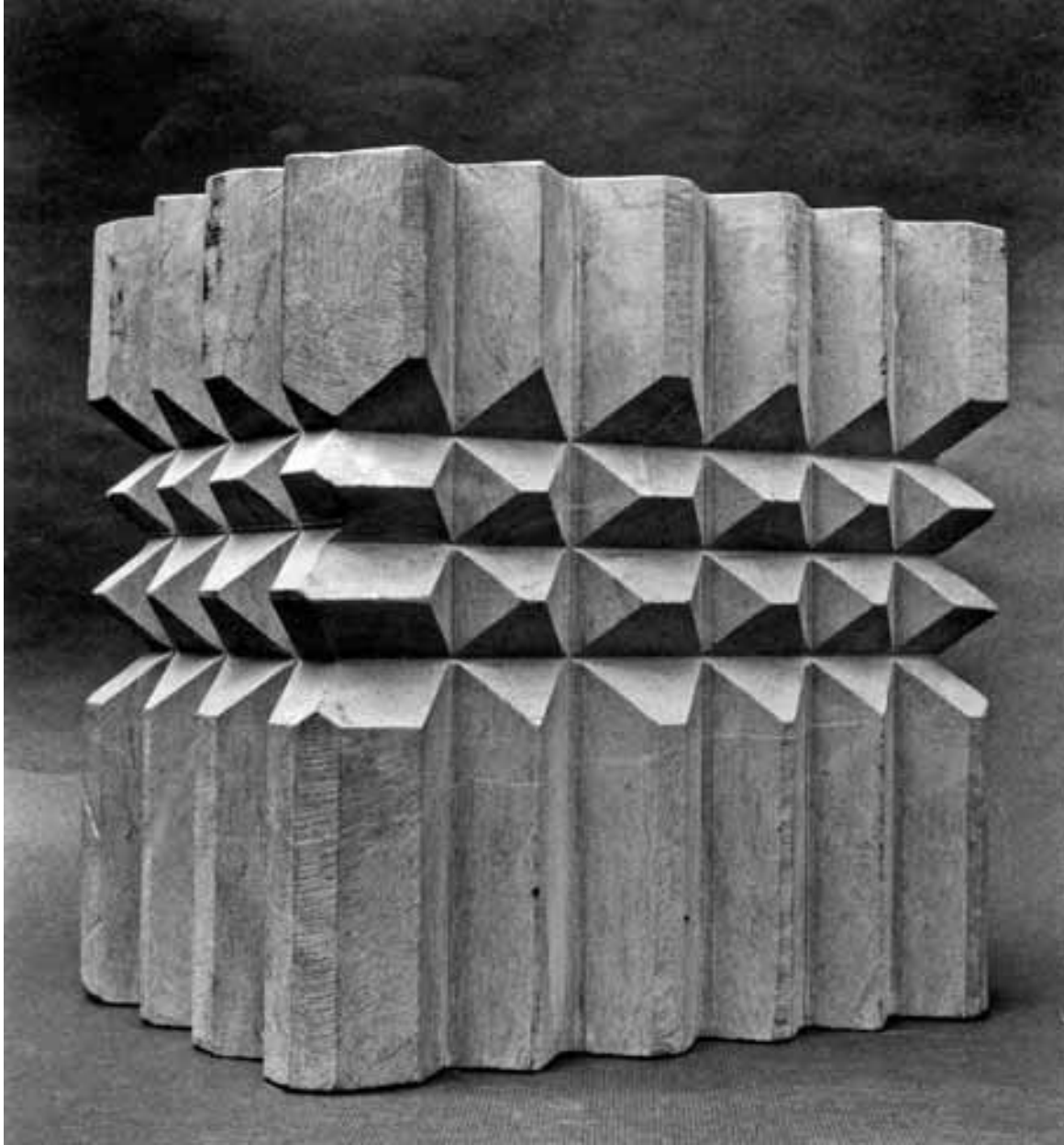


1998 *Plafó certamen de ceràmica La Bisbal.*  
31 x 30 cm.  
*Terra cuita.*



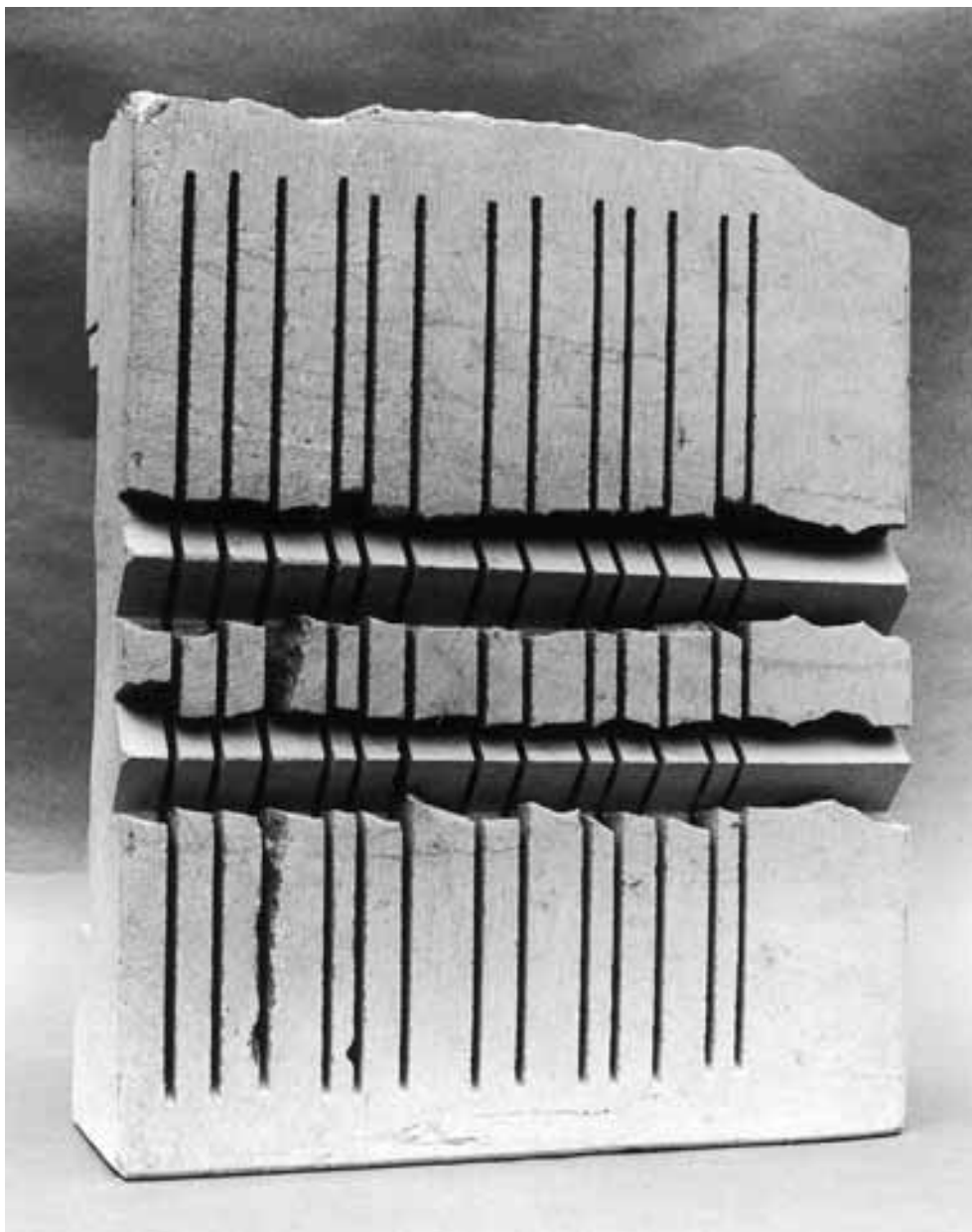
1999 *Jubilació Costa.*  
90 cm llarg.  
Pedra.





1999 *Pedra.*  
36 cm alt.  
*Pedra La Sènia.*

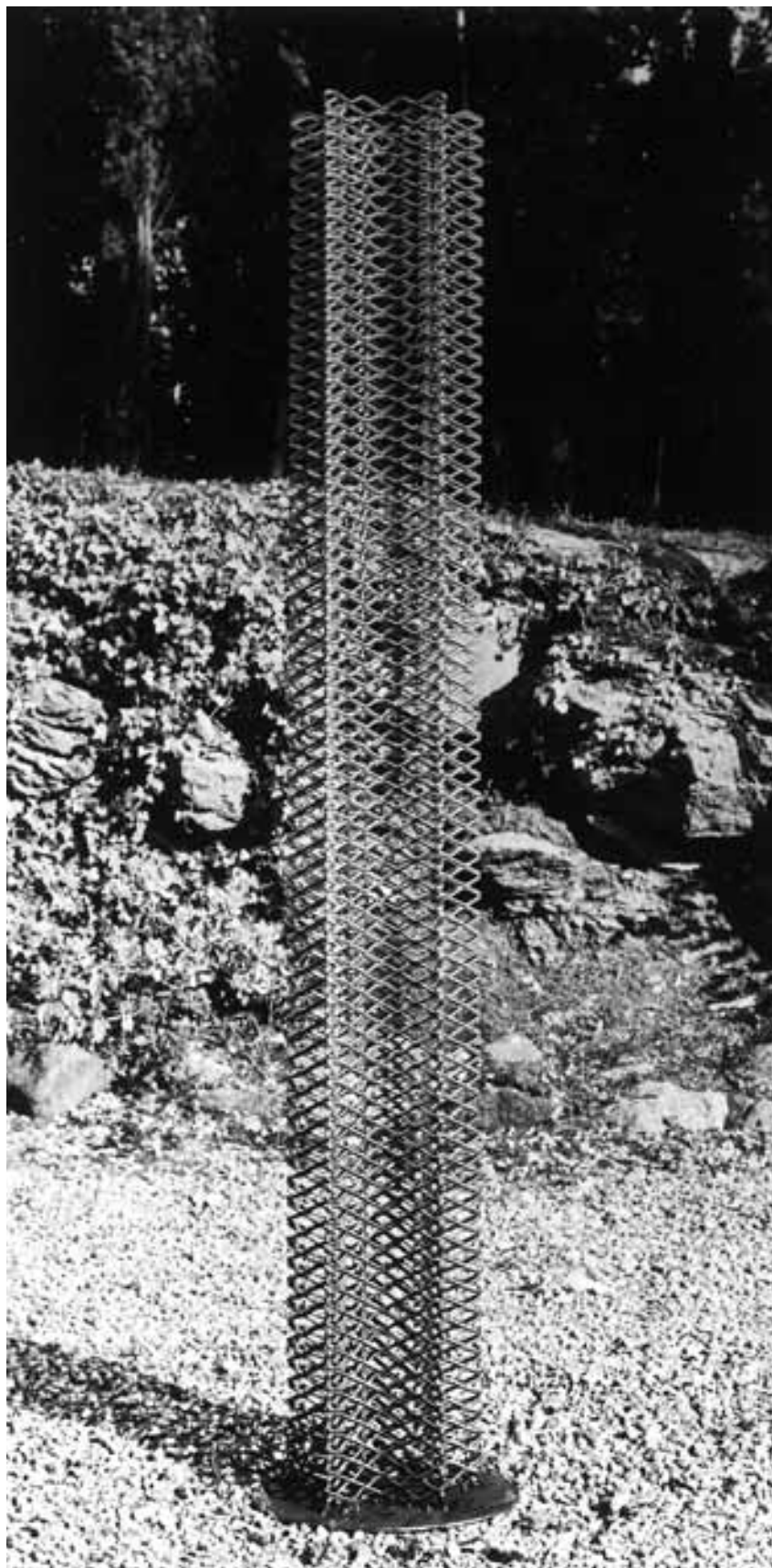




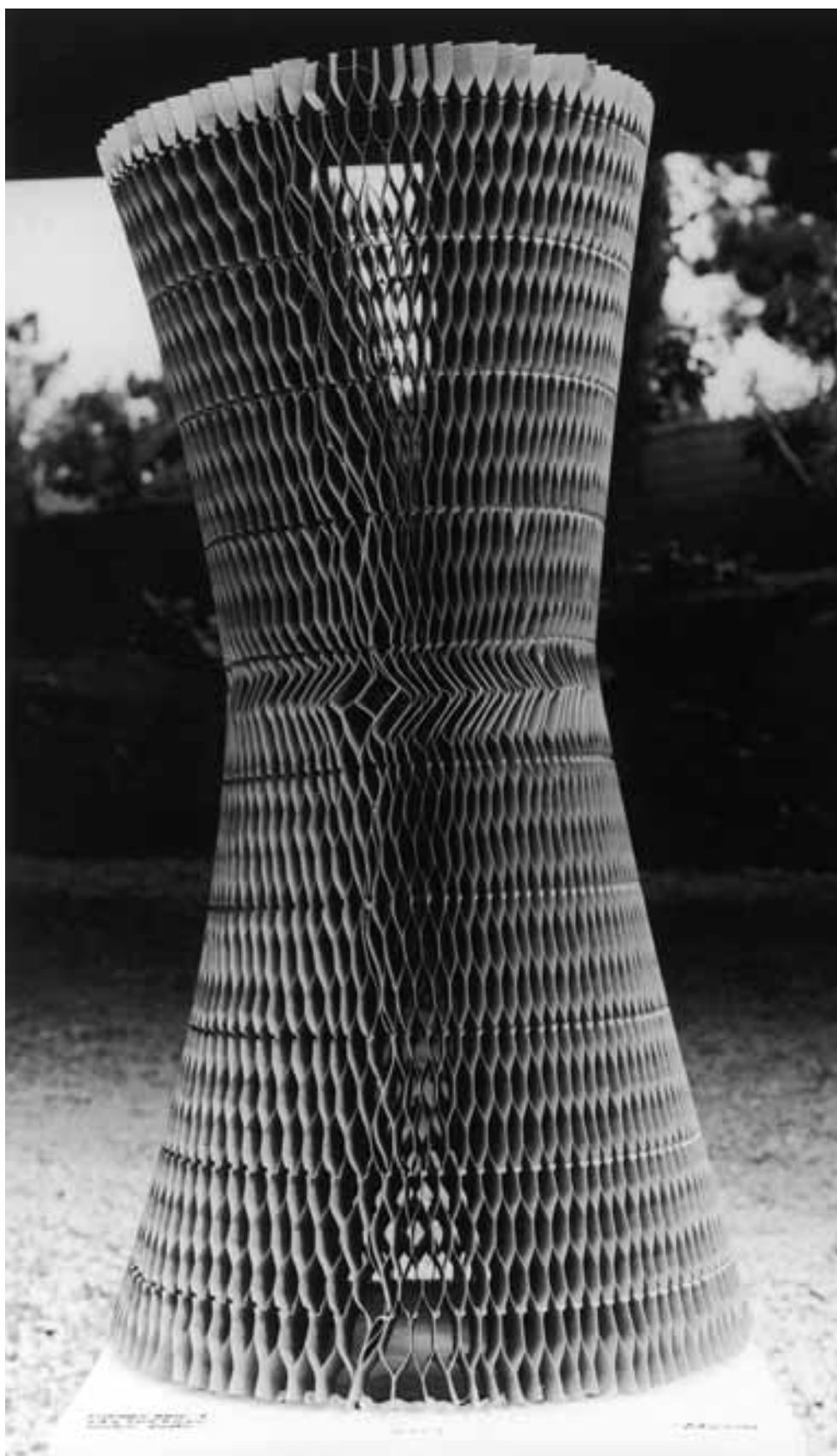
1999 *Pedra 3.*  
43 cm alt.  
*Pedra La Sènia.*



2000 Casa Fita-Rodeja.  
Tanca de la casa.  
145 cm alçada.  
Ferro.

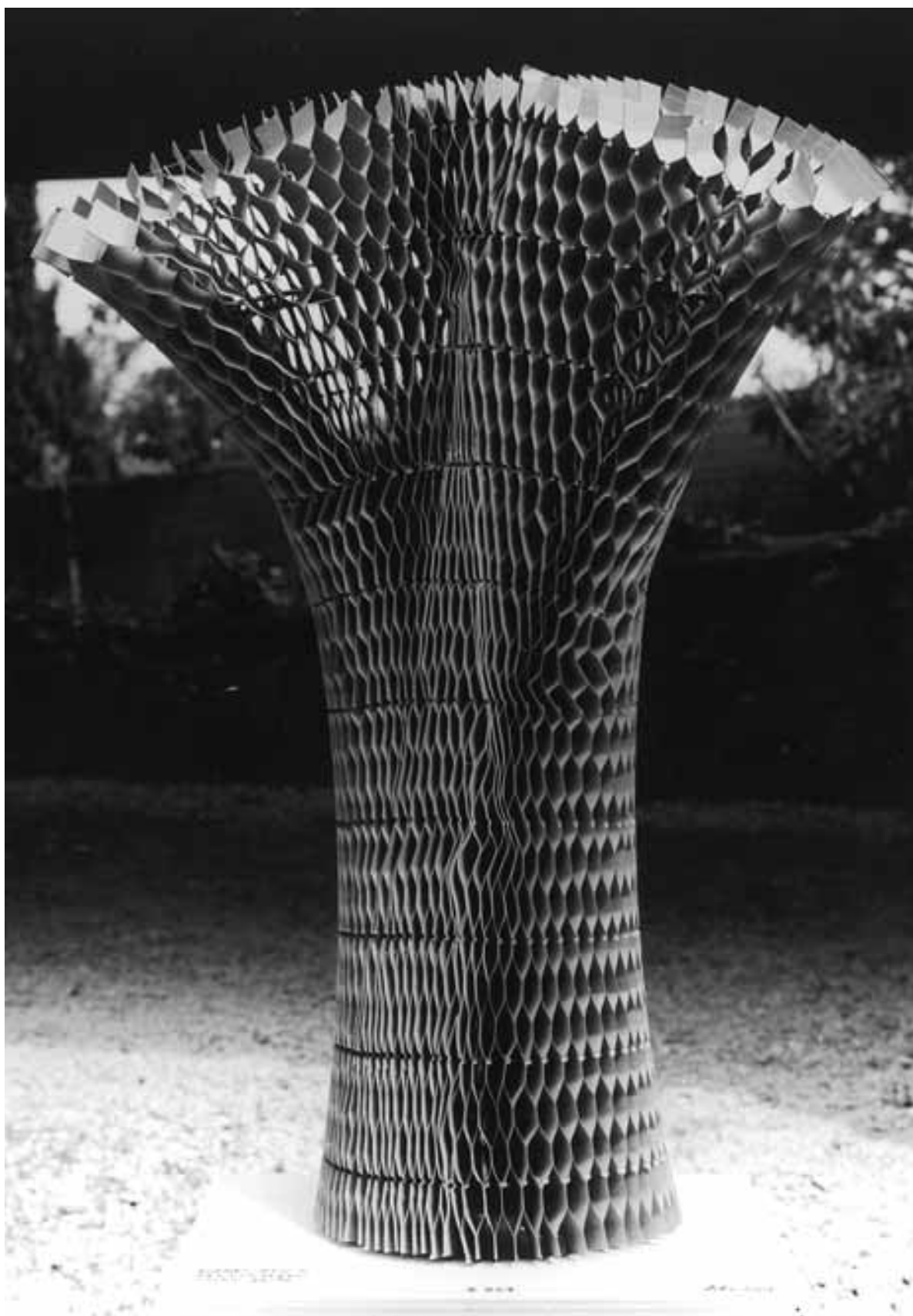


2001 *Columna calada.*  
200 cm alt.  
Ferro.



2001 *Formes rusc.*  
78 cm alt.  
*Cartolina.*





2001 *Formes rusc 6.*  
79 cm alt.  
Cartolina.



2001 *Fanga. Can Cama Solius.*  
110,5 cm alt.  
Granit.



2001 *Sega. Can Cama Solius.*  
110,5 cm alt.  
Granit.





2001 *Carra 8 negatiu.*  
35,5 x 28 cm.  
Ferro.





2001 *Carra 8 positiu.*  
32 cm alt.  
Ferro.



2002 *Oliva bisbe Vic.*  
*Maqueta 82 cm alt.*  
*Paper.*



2002 *Oliva bisbe Vic.*  
350 cm figura.  
Acer inoxidable.



2003 *Rostres "Parc Art"*.  
Cassà de la Selva.  
800 cm de llarg.  
Ferro.





2006 *Monument a Carlemany.*  
*Parròquia de Canillo (Andorra).*  
*730 cm alt.*  
*Acer inoxidable i ferro.*



2007 Ordino.  
*Obelisc lluminós.*  
800 cm alçada.  
*Inox-vitralls.*



