

fita
vitalls

fundació 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 i Serra
representant de la Generalitat de Catalunya.

Maria Lluïsa Faxedas i Brujats.
representant de l'Ajuntament de Girona.
Roger Zamorano i Rodrigo
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 i Mascarós

PATRO D'HONOR

Reial Acadèmia Catalana
de Belles Arts de Sant Jordi

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
Xavier Carbó i Cañigueral
Joan Vila-Grau

CORRECCIONS

Dani Vivern

MECANOGRAFIA

Carme Ors

FOTOS

Ramon Vilà
Joaquim Bover
Jaume Arnau
J. Vilarrubies

IMPRESSIÓ

Palahí Arts Gràfiques

© de l'edició, Fundació Fita

© dels textos, els seus autors

Primera edició

ISBN: 978-84-612-3462-2

Dipòsit Legal: Gi-735-2008

L'ART DEL VIDRE

FITA - VITRALLS

Amb els anys he vist que he anat sumant obres on el vidre és la matèria i el suport d'una nova expressió en el conjunt del meu camp artístic. És ben cert que la matèria obliga a l'hora de construir una obra: no és el mateix bastir una obra en fang que en ferro, pedra o vidre, i s'ha de tenir la disposició de comprendre el material en fer-ho. En aquest sentit, he trobat sempre una gran ajuda per part de la gent dels diferents oficis de què he tingut menester i de la seva experiència: són molts als quals dec el meu agraïment. Al mateix temps, això m'ha servit per endinsar-me en els diferents camps de la meva tasca més enllà de la meva necessitat d'expressar-me, portat per una inquietud que sempre m'ha acompanyat i que ha anat sumant les diferents maneres de cercar dins el camp de l'art. Estic convençut que una bona formació dels artistes en el camp dels oficis artesanals podria ser un motor per a l'execució de grans obres. Aquestes han estat les meves ganes al llarg de la meua vida, que m'han ofert el contacte amb persones tan estimades.

Així, veure treballar en els diferents oficis m'ha despertat les ganes de ficar-m'hi, d'actuar amb noves matèries. El 1946, per exemple, en casar-se el meu amic Àngel Marcó amb la Carme, vaig poder obsequiar-los amb dos vidres, un amb la Mareddedéu del Carme i un

altre dedicat a l'Àngel. Com podeu suposar, no va ser fàcil fer una cosa que no havia fet mai abans i, sens dubte, el dibuix que demanava una cosa així havia de ser simple per poder-ho gravar.

Al cap de deu anys vaig poder fer un vitrall per a la Catedral de Girona i, com podeu imaginar, em vaig dedicar a estudiar els fets de la nostra catedral per sumar-me en el seu conjunt, inclosa la seva arquitectura: davant la seva magnificència, hom se sent petit i acomplexat tot veient les meravelles dels vitralls que el curs de la història ha deixat. Cal ser conscient que s'ha de veure el conjunt amb respecte, alhora que hem d'entendre que el temps que ens és propi exigeix una aportació. És a dir, que s'ha de ser conscient d'aquest doble equilibri a l'hora d'actuar. S'han de mirar els vitralls ja fets i veure com les seves èpoques respectives hi queden marcades, i com a hom li toca fer el que cal en el seu temps. El dibuix, i més encara el color, són condicions per plantejar-se, alhora que és necessari no discrepar d'un entorn de gran pes i respecte: cal tenir cura de la riquesa del traç i dels colors, dels gruixos del plom i també dels vidres que s'han de confegir per fer el vitrall el més encertat possible. És aquest equilibri, aquesta tensió, el que va conduint el que es té entre mans.

El 1963 vaig intervenir en el baptisteri de la parròquia del Mercadal, on actuava l'amic Masramon, arquitecte que ja m'havia confiat el de la Catedral de Girona. Per trobar els temes encertats per a cada vitrall, tant si es feia figuratiu com no, calia entrar en allò que representa el baptisme i, a més, aquest cop, per tal de fugir dels mals instints que el poguessin perjudicar, l'estructura i dibuix es va fer en ferro al mateix temps que els vidres es fonien i es coloraven, fent-los expressament per a cada espai. Tota una nova experiència.

Després, l'arquitecte Jordi Masgrau, que va projectar la clínica Salus Infirmorum de Banyoles, em va posar en disposició de fer uns vitralls que, tot i estar en un mateix àmbit, demanaven atencions diferents. Calia entendre els motius adequats, estar en aquesta cultura religiosa de tants segles, i fer que perduessin tant els dibuixos com les estructures de reforç necessàries per aguantar-se tant en el baldaquí com en el vitrall del presbiteri dedicat a l'Eucaristia o el de l'entrada, fet d'unes tires horitzontals fetes amb vidres industrials que foren una troballa productora d'uns reflexos platejats admirables en els quals calia aprofundir: cadascuna tenia el seu lloc adient. S'havien d'estudiar els seus ritmes, els símbols, els colors i les lletres: tot el conjunt requeria entrar-hi globalment, igualment com la qualitat dels vidres antics, un material artesanal de diferents vermells, els gruixos de plom que valoren el traç i els seus elements. És un joc que, un cop s'hi entra, absorbeix tota la tasca.

El 1965 el bon amic arquitecte Joan M. de Ribot, que estava fent la Clínica Girona, em va demanar de fer-hi uns vitralls en ciment armat. Hi havia una llum difícil de distribuir i, per altra banda, convenia que els vitralls conduïssin sense robar l'atenció a la missa o als actes litúrgics; per tant, els dibuixos són, en aquest cas, una obra més abstracta.

També el 1965 l'amic Lluís Bachs i la seva esposa Carme em van cridar per veure la casa

que s'estaven arreglant, i vam decidir d'emprendre la solució de fer una porta d'entrada en vidre amb una estructura de ferro que fos forta i protegís, alhora que donava llum en entrar.

Igualment, el 1965, vaig fer, a la Guarderia de Natzaret del bisbat de Girona, una vidriera a la capella del costat del sagrari. En aquest cas, vaig creure que uns tons càlids serien adequats per al lloc, i també vaig pensar que era millor evitar els colors estridents. Així doncs, vaig recórrer als vidres industrials sense color gravats de diferents maneres, com havia fet a Banyoles. L'efecte que produïen era d'uns platejats i brillants que em van semblar molt escaients per a l'espai, i alhora un valor expressiu que em semblava una troballa en què calia aprofundir més. Ja a la clínica Salus Infirmorum de Banyoles vaig sentir el goig de l'efecte d'aquests vidres industrials, aquesta riquesa de blancs i grisos molt afins a la meva sensibilitat.

El 1966 vaig tenir l'encàrrec d'uns vitralls que van anar després a la parròquia de Sant Pau. Mirant llibres d'art vaig entendre que les plantes de les esglésies durant el romànic, el gòtic, el renaixement i el barroc han significat una aportació, d'una època determinada, molt important en el nostre món. Per aquest motiu vaig començar a donar-hi voltes i fer dibuixos fins trobar les formes que s'hi adeïen. S'havien de fer en ciment armat i amb vidre gruixut, tal com s'acostuma a fer amb vitralls d'aquest tipus.

També el 1966 vaig fer uns vitralls per a la guarderia de Vila-roja. Es tractava d'un vitrall en ciment armat de 16 m de llarg per 4 d'alçada. Com sempre, en els vitralls de ciment armat els vidres són la cara interior, i els colors la principal atenció. A l'exterior, hi ha els valors del que no és el vidre: la distribució del ciment i els arabescos de les formes. Juntament amb el gran vitrall de la façana —que pel fet de constar de diverses peces era més adequat, de cara al muntatge, de fer-les de forma rectangular— hi ha també dos vitralls al costat del presbiteri de més

de 6 m d'alçada. La finalitat, tant de les formes com dels colors, és d'ambientació, i per això el tema és abstracte, un teixit equilibrat. En època gòtica, els vitralls formaven part d'aquest llibre immens (les catedrals) que explica les vides dels sants i els fets locals, però la tendència ha anat cap a temes més lliures i més simples, alliberats d'anècdotes de les icones del passat. Amb això també marquem la nostra època, amb un enfocament diferent, igualment com en la manera de representar les figures.

Després, l'amic Canadell d'Olot i l'Adela em van encarregar un vitrall per a casa seva, també en ciment armat, per fer de separació entre espais. Calia aquí valorar els colors i les formes del conjunt.

El 1967 vaig treballar a la parròquia de Sant Feliu de Guíxols, tant al presbiteri com a altres parts de l'església. A la part central del presbiteri el tema assenyalat era l'assumpció de Maria, i als costats l'acompanyaven uns vitralls que formaven unes peces valuoses. Són vidrieres emplomades, de manera que calia valorar els diferents gruixos del plom, tant el dibuix com el color del vitrall, i sens dubte la inquietud d'aportació de la meua creativitat en aquesta tècnica tan estimada per mi.

Però anar explicant cada peça i cada moment es faria molt llarg i pesat, de manera que és millor explicar moments puntuals. És cert que cada vitrall té una història i unes motivacions diferents, i que he valorat aquestes diferències, però és una carrera que no voldria acabar, voldria anar a més, ser cada cop més útil a les funcions demanades i a l'aportació personal.

Encara ara, en obrir una capsula de llapis de color em retorna l'alegria de la infància. També, quan entro en una catedral gòtica que llueix els seus vitralls de colors, es produeix la màgia, l'admiració. Igualment, el vidre sol emplomat, sense color, amb els seus dibuixos, fa que la llum sigui d'un valor excepcional. Així, el dibuix queda sol, però amb un interès especial i innovador. Sempre he apreciat molt el dibuix, i

també el color, junts o per separat. Aquí cal observar que el negre de l'emplomat, el ciment a contrallum o els vidres blancs, tenen la força de valorar els colors de manera inigualable, i ja no parlem de les formes i el dibuix. Però si bé el calidoscopi pot ser una ajuda, al meu entendre s'ha d'anar més enllà.

L'aspecte creatiu del vitrall ha d'anar de braçet de la investigació, i així he començat posant papers entre vidres, amb silicones transparents o d'altres colors, tires i aixafaments entre vidres, i així el vitrall agafa aspectes pictòrics, igualment com canvis favorables a noves aportacions. Tanmateix, sóc dels que creuen que tornar a la idea convencional de vitrall, després d'haver passat per noves creacions, enriqueix. Per exemple, amb els moviments mecànics i rítmics dels arabescos o els àgils lligams de les peces de diferents mides.

Ara bé, tot i que l'art figuratiu hi queda palès, el meu art és un anar i venir de la natura que ens circumda com a font principal on poar per a tots els diferents aspectes que se'n poden derivar. En la natura es troben també molts aspectes que inviten a l'art abstracte, i sens dubte la imaginació és present en aquest món tan fantasiós del vitrall.

Cal fer menció al fet que els quaderns (blocs) m'han estat sempre una gran ajuda per plantejar cada vitrall.

Molts artistes consideren que és artísticament coherent mantenir-se dins un mateix concepte de traces constants, quan, al meu entendre, és la llibertat el que em du a la coherència a l'hora de replantejar-me l'obra de nou i emprar un concepte o altre per aconseguir entrar en la nova invitació. En art no s'ha de tenir por a renunciar a allò que ja es té, ja que això no es perd: cal cercar el que es pot guanyar, que sol ser un valor més important. El que val més és la creativitat, i per això s'ha de ser lliure. Però, és clar, costa poc escriure-ho; és molt difícil ser lliure, i més encara ser creatiu, però tot el que sigui disposar-s'hi serà favorable.

Endinsar-me en les possibilitats dels vidres, tant de colors com de qualsevol altra mena, per intentar ampliar-ne la possibilitat d'expressió, em fa estar preparat per buscar les noves expressions que el fet de tractar els diferents oficis m'ha fet capaç d'oferir. Però també, sens dubte, els nous plantejaments i les inquietuds personals són factors que no es poden menystenir.

La tradició catalana del vitrall, des de les esglésies gòtiques fins al modernisme, passant per altres moments àlgids de la nostra història,

proporciona un recolzament molt important per tirar endavant. Les experiències apreses porten a donar més, i això és molt d'agrair per a una persona inquieta. I a més, com a gironí, tinc en la Seu de Girona un bon mirall per admirar i aprendre, i per molts anys que porti acumulats mirant-la, sempre s'ha d'anar a captar nou aliment dels nostres avantpassats. De la història, sempre he admirat els orígens de l'art de cada època per tenir una comunicació més forta i directa a través del missatge, i això sol ja és una gran lliçó.

DOMÈNEC FITA I MOLAT

THE ART OF GLASS

FITA - STAINED GLASS WINDOWS

Over the years I have found that I have produced more and more works in which glass is the material and the support for a new form of expression in my artistic field. It is quite true that the material conditions when constructing a work: it is not the same thing to create a work in clay as it is in iron, stone or glass, and one has to be prepared to understand the material when doing so. Regarding this, I have always received a great deal of help from the people in the various crafts I have needed to use, along with their experience: I owe thanks to many of them. At the same time, it has served me to go in depth into the different areas of my work beyond my need to express myself, borne by a restlessness that has always been with me and which has accumulated the different ways of researching in the field of art. I am convinced that artists being well trained in the sphere of craft skills might be a driving force for the execution of great works. This is what I have wished for all my life, and which has afforded me contact with such beloved people.

Thus, seeing work done in the different craft skills has awoken the desire to do it myself, to work with new materials. In 1946, for example, when my friend Àngel Marcó married Carme, I was able to give them two glass pieces as a present, one of the Madonna of El Carme and the other dedicated to Àngel. As you may suppose,

it was not easy to do something I had never done before and, obviously, the motif required for something like this had to be simple in order to be engraved.

Ten years later I was able to do a stained glass window for Girona Cathedral, and as you can imagine, I devoted myself to studying the story of our cathedral in order to immerse myself in it, including its architecture: faced with its magnificence, one feels small and inadequate gazing upon the wonders in the stained glass windows bequeathed by history. One has to be aware that the whole has to be viewed with respect, while we have to understand that our own time demands a contribution. In other words, one has to be aware of this double equilibrium when working. One has to look at the stained glass windows already there and see how their respective periods are registered in them, and how one has to do what is necessary in one's time. The motif, and even more so the colour, are conditions to be considered, while one must not be incongruous with surroundings of great weight and respect: one must take care with the richness of the line and the colours, the thicknesses of the lead and also the glass that has to be produced to make the stained glass window as faithful as possible. It is this balance, this tension, that controls the work.

In 1963 I worked on the baptistery of the parish church of Mercadal, where my friend Masramon was working, an architect who had previously entrusted me with the one in Girona Cathedral. To find the right subjects for each stained glass window, whether figurative or not, it was necessary to get inside what is represented by baptism. This time, in order to avoid the base instincts that might affect it, the structure and motif was done in iron while the panes of glass were being cast and coloured, making them specially for each space. It was a whole new experience.

Later the architect Jordi Masgrau, who designed the Clínica Salus Infirmorum in Banyoles, commissioned me to do some stained glass windows that, although they were in the same place, required different attention. It was necessary to understand the right reasons, to be part of this centuries-old religious culture, and ensure that the motifs and the reinforcing structures—necessary for support—on both the baldachin and the window of the presbytery dedicated to the Eucharist, or the one in the entrance, would last. These were horizontal strips made with industrial glass, a discovery that produced some admirable silvery lustres into which it was necessary to go in depth; each one had its proper place. Their rhythms, symbols, colours and letters had to be studied. The group needed to be treated as a whole, as did the quality of the old panes of glass, a craft material of varying reds, the thicknesses of lead that contrast the line and its elements. It is a game that, once you enter it, takes over the whole job.

In 1965 my good friend the architect Joan M. de Ribot, who was working on the Clínica Girona, asked me to make some stained glass windows in reinforced concrete for it. The light was difficult to distribute and, moreover, the windows were not to divert attention away from the Mass or the liturgical ceremonies; the drawings are therefore more abstract works in this case.

In 1965 I also did a stained glass window in the bishopric of Girona's Natzaret Nursery School, in the chapel next to the tabernacle. In this case, I felt that warm hues would be suitable for the place, and I also thought that it was best to avoid loud colours. I thus resorted to clear industrial glass engraved in different ways, as I had done in Banyoles. The effect they produced was silver and shiny, which I thought very suitable for the place, and at the same time an expressive asset that seemed to me a discovery into which I ought to look more deeply. At the Clínica Salus Infirmorum in Banyoles I had felt the joy of the effect of this industrial glass, that wealth of whites and greys very close to my heart.

In 1966 I was commissioned to make some stained glass windows that later went to the parish church of Sant Pau. Looking at art books, I understood that the ground plans of the churches during the Romanesque, Gothic, Renaissance and Baroque eras have meant contributions from specific periods that have been very important for our civilization. For this reason I began to think about it and do drawings until I found the right shapes for them. They had to be done in reinforced concrete and with thick glass, as is usually the case with stained glass windows of this kind.

Also in 1966 I did some stained glass windows for the Vila-roja Nursery School. It was a stained glass window in reinforced concrete, 16 metres long by 4 high. As always, in stained glass windows of reinforced concrete the glass forms the inside face, and the colours the main attraction. On the outside, there are the non-glass elements: the distribution of the concrete and the arabesques of the shapes. Along with the large stained glass window on the front (as this was composed of several pieces, it was preferable to make them in rectangular shapes for ease of assembly) there are also two stained glass windows next to the presbytery that are over 6 metres high. The aim of the shapes and the

colours is to provide atmosphere, and therefore the subject is abstract, a balanced fabric. In the Gothic period, stained glass windows were part of this immense book (the cathedrals) that recounted the lives of saints and local events. Now the tendency has moved towards freer, simpler subjects, unfettered from anecdotes about the icons of the past. With this we also mark our period, with a different focus, in the same way we represent figures.

Then my friend from Olot, Canadell, and Adela commissioned me to make a stained glass window for their home, also in reinforced concrete, to act as division between spaces. Here it was necessary to assess the colours and the shapes of the whole.

In 1967 I worked in the parish church of Sant Feliu de Guíxols, in both the presbytery and in other parts of the church. In the centre of the presbytery the main subject was the Assumption of Mary, and it was accompanied on either side by some pieces of stained glass forming valuable pieces. They are leaded windows, so it was necessary to take into account the different thicknesses of lead, the drawing and the colour of the glass, and without doubt my desire to contribute my creativity in this technique that I love so much.

But to explain each piece and each moment would be long and tedious, so it is best to talk about particular moments. It is true that each stained glass window has a different history and motivation behind it, and that I have weighed up these differences. But it is a race I would not like to finish, for I would like to go further, be ever more useful in the functions required and my personal contribution.

Even now the joy of childhood comes back to me when I open a box of coloured pencils. When I enter a Gothic cathedral showing off its stained glass windows, I also feel the magic, the admiration. Likewise, plain glass, leaded, clear, with its motifs, makes the light into something exceptional. Thus the motif alone remains, but with

special and innovative interest. I have always greatly appreciated the design and also the colour, together or alone. Here we have to observe that the black of the leading, the concrete against the light or the white glass, have the incomparable power to contrast the colours, not to mention the shapes and the motif. But although the kaleidoscope may be of help, to my mind one has to go further.

The creative aspect of stained glass windows has to go hand in hand with research, and so I have begun to place paper on glass, with transparent or coloured silicones, strips and squashings between panes. The glass takes on pictorial aspects, as well as changes that are congenial to new contributions. However, I am one of those who believe that going back to the conventional idea of the stained glass window, after passing through new creations, is enriching, in the mechanical and rhythmic movements of the arabesques or the agile connections between the pieces of different sizes, for example.

However, although figurative art is obvious in it, my art is a to-ing and fro-ing of the nature that surrounds us as the main source from which to extract all the different aspects that can be derived from it. In nature there are also many aspects that invite abstract art, and without doubt imagination is present in this dreamlike world of the stained glass window.

I ought to mention the fact that sketchbooks have always been a great help to me when considering each stained glass window.

Many artists consider that it is artistically coherent to stay within a single concept of constant lines, when, in my opinion, freedom leads me to coherence when reconsidering the work anew and using one concept or another to manage to enter the new invitation. In art one must not be afraid to renounce what one already has, as it is not lost: you have to look for what can be gained, usually a more important asset. The most valuable thing is creativity, and so one has to be free. This, of course, is easy to write; it is

very difficult to be free, and even more so to be creative, but striving towards these states will always be positive.

Going in depth into the possibilities of glass, the colours and everything else, to try to broaden its possibilities of expression, prepares me for seeking the new forms of expression that working in the different craft skills has enabled me to offer. But also, without doubt, the new considerations and the personal concerns are factors that cannot be underestimated.

The Catalan tradition in stained glass, from the Gothic churches to *Modernisme*, passing

through other high points in our history, provides very important encouragement for continuing. Learned experiences lead one to give more, and that is very gratifying for a restless person. And moreover, as a Girona man, in Girona Cathedral I have a good mirror to admire and learn from, and no matter how many years I have been contemplating it, I must always take something new from our ancestors. From history, I have always admired the origins of the art of each period for communicating more strongly and more directly through the message, and that in itself is a great lesson.

DOMÈNEC FITA I MOLAT

DOMÈNEC FITA, EL PENSAMENT I LA DIMENSIÓ HUMANA DE L'ARTISTA

Al principi de la dècada dels cinquanta vaig conèixer en Fita. Jo era adolescent encara, quan sentia parlar d'aquell cenacle de l'art contemporani que havia esdevingut la casa-taller de l'artista a Sarrià de Dalt. A través dels companys o d'algun professor més avançat, setmanalment rebíem informació exhaustiva d'aquelles tertúlies, on es mantenien el caliu i la inquietud al voltant de l'art no oficial d'aquella època, on es parlava del que feien els petits grups d'avantguarda de Barcelona o des d'on arribava alguna notícia de París, paradís llunyà que constituïa la utopia màxima de qualsevol artista inquiet del moment.

L'any 1958, tot just a les beceroles d'un art religiós que pugnava per rejuenir-se, Fita, en col·laboració amb l'arquitecte Masramon, vestia la nova capella de la Puríssima de l'església de Sant Martí Sacosta. Assaig reeixit, que els crítics de l'època definien *per la llum que cau verticalment sobre un immens tapís d'alabastre de Sarreal. Penjats màgicament a la pedra, àngels volant, àngels en guàrdia, àngels en pregària. Àngels buits de si mateixos, subtils, incorporis, impalpables. Realment els dibuixos de Fita, passats al ferro per Canyelles de Barcelona (Gràcia), donen la millor idea pensable de l'àngel com a pur esperit*. Jo era un més d'aquells estudiants a qui agradava passar estones, assos-

segadament, embolcallat en la pau i serenor que l'artista havia sabut imprimir en l'àmbit d'aquell recinte, on fàcilment podíem sumir-nos en els somnis il·lusionats de la nostra joventut.

Molts anys després, ja en l'inici dels vuitanta, retrobo Fita mentre estem tancant les pàgines especials de Punt Diari per un Onze de Setembre. Des de la portada, l'artista sap captar tota la inquietud del diari català de casa nostra i, sobre els colors de la senyera, amb mà ferma hi escriu el missatge clar: *Som una nació!*"

Ara ja, en aquests darrers anys, quan els contactes han sovintejat i el diàleg s'ha fet freqüent, quan s'han convertit en comuns molts objectius de la vessant cultural de les nostres terres, he pogut aprofundir en el pensament i en la dimensió humana de l'artista.

Al llarg de la vida hi ha molts elements que ens influeixen; alguns d'ells, però, ens configuren de tal manera que s'incorporen a la nostra mateixa essència. Indubtablement art i religió han esdevingut unitat en la persona d'en Fita. *El sentit religiós, com experiència viscuda –ens dirà repetidament– ha marcat en mi un interès que trobo en el pensament de Soren Kierkegaard: prioritat de l'existir sobre el conèixer, avaluació de l'individualisme i la subjectivitat com a valors d'un estadi religiós, però tenint cura sempre del present en tant que sóc*

ésser social i sociable a totes les manifestacions vitals del col·lectiu, bategant al ritme de la pròpia ciutat i país.

Fita, treballador incansable, lluitador tenaç que s'enfronta cada dia amb la matèria que les seves mans emotlluren i transformen, fa seu aquell concepte de la vida pel qual la tasca de l'home no consisteix pas *a pensar la seva existència, sinó a construir-la responsablement*. Això comporta la necessitat d'escollir a cada moment. L'elecció és el baptisme de la personalitat i, per mitjà d'ella, l'home passa del nivell de vida estètic a l'ètic, és a dir, deixa de considerar la vida com un joc i comença a viure-la com un deure. Ja no solament *és*, sinó que *existeix*, esdevé plenament ell mateix. L'elecció inclou l'afirmació de la subjectivitat i, per tant, de la veritat, però també l'experiència de l'angoixa, és a dir, del vertigen de la llibertat i de la culpabilitat, que empenyen l'home vers un darrer estadi de realització: l'estadi religiós.

Fita, però, no oblidia que forma part d'un col·lectiu que, com deia André Breton, va a la recerca del *propi jo*, que es fon així amb el del *col·lectiu*, participa en la tasca de desxifrar el criptograma de la vida i es llança a *l'anàlisi del contingut latent de les aparences*.

Aquesta recerca del jo, aquesta percepció religiosa vivencial, aquest sentit d'immersió en el col·lectiu i la coherència interna per viure els valors que se'n desprenen, aboquen Fita cap a una situació parradoxal. La paradoxa, però, ell l'expressa com un element d'unitat. *Artísticament tot val, perquè la creativitat no s'ensopeixi i l'esperit es torni fort, vibrant davant del que ens envolta.*

Fita fuig del maniqueisme i s'apropa als elements gairebé ingènuament diria jo, per agafar-ne allò que tenen de generadors de creativitat i el que desperta la seva sensibilitat. Manipula els materials —no importa els que siguin, perquè és un artista en el sentit renaixentista de la paraula— i ens els torna com a realitat física i conceptual transformada. La seva vivacitat mental i la seva

llibertat conceptual i de tècnica són el teixit d'un vel transparent amb el qual embolcalla la seva obra i ens l'ofereix a punt per a projectar-hi qualsevol sentiment humà, des de l'angoixa a l'esperança, des de l'amor i la sensualitat a l'odi i la destrucció. Deixa, llavors, que sigui cadascú que trobi la seva mesura en la recerca del misteri. Fita no ens marca cap límit. El món poètic que ens proposa, malgrat que transfigurat, sempre troba en nosaltres un punt de cognició.

Ell, però, l'artista, que ininterrompudament va teixint una obra múltiple en estat de perpètua renovació, que és fidel a la funció comunicativa de l'art, sovint resta tot sol i perplex, encuriosit per les diverses interpretacions de la seva obra. L'obra artística, com a expressió, ja és vàlida per si mateixa, però també interessa allò que transcedeix i ultrapassa els seus límits, fins i tot el mateix autor. Actua, per a ell, com una estructura de mirall que li torna la imatge i li permet, així, de fer una nova lectura a través del signe extern emès anteriorment per l'artista.

Fita ha expressat sovint com li agradaria sortir de si mateix i contemplar les pròpies obres, com ho fan diversos espectadors per poder entendre realitats distintes. Ací, l'artista està invocant un concepte d'interpretació que ell mateix voldria aplicar a la seva obra, aproximant-se a la filosofia de Michel de Foucault quan diu que *el comentari no té altra comesa que dir per fi allò que era articulat silenciosament allà baix. Ha de dir, per primera vegada, segons una paradoxa que ell desplaça sempre, però de la qual mai no escapa, allò que tanmateix havia estat ha dit; i ha de repetir incansablement allò que, això no obstant, mai no havia estat dit.*

Aquesta perplexitat, però, davant la interpretació de la seva mateixa obra, no li priva de dir que aquest deix *d'inseguretat és més estimat perquè esdevé l'incentiu de buscar, estudiar, sentir o intuir el que cada moment em demana, conscient d'aquesta lluita i que el seu fruit serà pura realitat, amb més o menys encert*. Però una

vegada resolt l'enigma, el camí li resulta clar: *cal dedicació i estar tranquils, perquè res del que tenim no perdem; és el que deixem d'enfrontar el que no obtenim.*

A bastament Fita ens ha mostrat la coherència del seu pensament i la capacitat de la seva força interior: *amb el dibuix, la pintura, el gravat, l'escultura, la ceràmica, el vitrall, l'experimentació plàstica, l'art integrat a l'arquitectura, la imatgeria religiosa i el monument civil. En tots aquests camps i en molts altres Fita assaja, investiga, cerca constantment i s'acreix en les dificultats, pacient per fer avançar el procés creador i per arrancar a cada material les seves potencialitats expressives, sense deturar-se en una tècnica ni en un estil i sense instal·lar-se mai en la comoditat i en l'amanerament, sinó endinsant-se en el camí del desconegut, fins a poder-se afirmar d'ell que és "un home nou cada dia, tal com deia Salvador Carrera en el pròleg de Vivències, quadern publicat en ocasió de l'ingrés de l'artista a la Reial Catalana Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.*

I, per acabar, ens cal no oblidar la vessant del seu mestratge. Fita ha mantingut sempre un cert sentit didàctic aglutinador. Ho porta a la sang. I penso que això es trasllueix tothora en la seva obra plàstica, ensems que enriqueix la lliure creativitat dels nombrosos alumnes que avui dia passen pel seu taller del Montjuïc gironí. Com a bon pedagog, sap transmetre aquella màxima que ell mateix s'aplica: *Tot és art, si se'n fa una lectura política. Totes les coses són susceptibles d'ésser llegides poèticament.* Fita sap fer treure partit d'elements quotidians, aparentment mancats d'interès particular, i ensenya a oferir-los transformats com a nova realitat, generadora de contingut.

Tant de bo que duri per molts anys aquesta seva trajectòria, tan àmplia com intensa, tan aparentment diversa com profundament coherent, i que aquesta lliçó admirable de voluntat, de tenacitat i de fe esdevingui estímulo i saba fecunda per a les noves generacions d'artistes, honor i orgull de la nostra terra i del nostre país.

XAVIER CARBÓ I CAÑIGUERAL 1988
Del llibre Fita Vitralls 1956-1987

DOMÈNEC FITA, THE THOUGHT AND THE HUMAN DIMENSION OF THE ARTIST

I met Fita at the beginning of the decade of the fifties. I was still an adolescent when I heard people talk about that cenacle of contemporary art in which the home-workshop of the artist, in Sarrià de Dalt, had been converted. By means of classmates or of some more advanced professor, we received weekly exhaustive information about those social gatherings, where the embers and the anxiety about the non official art of that time were kept, in which they spoke about what the small vanguard groups of Barcelona did, or where from there came some news from Paris, a far away paradise that made up the utmost utopy of any unquiet artist of the time.

In the year 1958, at the beginning of a Religious art that struggled to keep young, it was when Fita, in cooperation with the architect Masramon, embellished the new chapel of the Puri-sima, at the church of Sant Marti Sacosta. It was really a quite successful essay, that the critics of the time defined *by the light that falls vertically over a huge alabaster tapestry of Sarreal. Magically suspended on the stone, there were angels flying, angels on guard, angels praying. Angels empty in themselves, subtile, incorporeal, untouchable. Really, the drawings of Fita passed over to iron by Roser de Cassa give the best idea one can imagine of the angel as a spirit.* I was one more of those students who enjoyed

spending times, peacefully, sheltered in peace and serenity, that the artist had known how to print in the scope of that place, where we could easily get into the illusioned dreams of our youth.

Many years later, already at the beginning of the eighties, I meet Fita again whilst we were deep into the special pages of PUNT DIARI, on the occassion of an eleventh of September. From the front cover, the artist knew how to catch all the anxiety of the Catalonian newspaper of our town and about the colours of the flag, with a firm hand, he writes the message quite clearly: *we are a nation!*.

Already now, in these last years, after frequent contacts and thus dialogue is something usual, when at the cultural versant of our land many objectives have been converted into a common acervation, I have been able to go deeply into the thought and into the human dimension of the artist.

Along our life there are many elements which influence us, but some of them configure in us in such a way that they incorporate in our own existence. Undoubtedly, art and religion have come to be a unity in the person of Fita. *The religious sense, as a lived experience -he will tell us repeatedly- has marked in myself an interest which I find in the thought of*

Soren Kierkegaard; priority of existing over knowing, valuation of the individual and subjectivity, as values of a religious status, but always taking into account the present, as I am a social and sociable being in all vital manifestations of the collective, beating the rhythm of the very town and of the country.

Fita, a tiredless worker, a big fighter who faces every day the matter that his hands mould and transform, makes his that concept of life, as per which the task of man does not consist in *thinking of his existence, but in constructing it responsibly*. This brings about the need of choosing at every time. The election is the baptism of personality, and by means of it, man passes from the aesthetic to the ethic level of life; that is, he stops considering life as a game and starts to see it as a duty. And then he not only *is*, but *exists*, he fully personifies. The election includes the affirmation of subjectivity, and therefore, of the truth, but also the experience of anguish, that is, of the vertigo of freedom and of the guiltiness that push man towards a final status of realization: the religious status.

Fita, however, does not forget that he is a part of a group which, as Andre Breton said, goes in search for the *ego*, which is thus melted with that of the *group*, he participates in the task of decyphering the cryptogram of life and jumps into the *analysis of the latent contents of resemblances*.

This search of the *ego*, this experimental religious perception, this sense of immersion into the group and the internal coherence to live the values detached therefrom, move Fita towards a paradoxical situation. But, however, he expresses the paradox as an element of unity. *Artistically, everything is valid, so that creativity does not become numb and so that the spirit becomes strong, vibrating versus everything surrounding us.*

Fita gets away from manicheism and gets close to the elements, almost ingeniously, I would say, to extract from them their sense of

generators of creativity and what awakens his sensibility. He manipulates the materials -no matter which they are, because he is an artist in the renaissance sense of the word- and returns it to us as a transformed physical and conceptual truth. His mental vivacity and his conceptual freedom, and the technique, are the fabric of a transparent veil with which he covers his work, and offers same to us about to project in it any human feeling, from anguish to hope, from love and sensuality to hatred and destruction. And he then lets each one find his measure in the search of mystery. Fita does not mark to us any limit. The poetic world he proposes to us, though transfigured, always finds in ourselves a cognition point.

But he, the artist, who uninterruptedly goes on weaving a multiple work in the status of a perpetual renewal, who is faithful to the communicative function of art, often remains quite alone and perplexed, with curiosity awakened by the various interpretations of his work. The artistic work, as an expression, is now already valid in itself, but it is also interesting whatever penetrates and surpasses its limits, even to the author himself. On which refers to him, he acts as a mirror structure, that returns the image to him, and in this way allows him to make a new reading through the external sign previously emitted by the artist.

Fita has often expressed how much he would like to get out of himself and to contemplate his own works, as various spectators do, to be able to understand different truths. Here, the artist is invoking a concept of interpretation that he himself would like to apply to his work, thus getting close to the philosophy of Michel de Foucault when he says that "the only purpose of comment is that of saying *at last* what was silently articulated *down there*". He must say, for the first time, as per a paradox he always sets aside, but from which he never escapes, that which, of course, had already been said; and he must repeat, tiredlessly, that which, notwithstanding, he had never said".

But this perplexity before the interpretation of his own work does not hinder him from saying that this abandonment of *unsafety is more noticeable because it acts as an incentive to find, study, feel or intuit what I am asked for each time, conscious of this struggle, and that its fruit will be a pure reality, with more or less success*. But the way becomes clear to him once the enigma has been solved: *it is necessary to have dedication and to stay quiet because we lose nothing from what we have; what we do not get is what we do not face*.

Fita has put to manifest to us, sufficiently, the coherence of his thought and the capacity of his internal force: *with the drawing, the painting, the engraving, the sculpture, the ceramic, the glass, the plastic experimentation, the art integrated into architecture, the religious images and the civil monument. In all these fields, and in many others, Fita essays, investigates, searches restlessly and gets abundant in difficulties, patiently, in order to advance the creative process and to extract from each material its expressive potentialities, without stopping in a technique nor in a style, and without never installing in comfort and in mannerism, but getting deep into the ways of the unknown, up to the point of being able to affirm "that he is*

a man of every day", as Salvador Carrera said in the prologue of *Vivencies*, a booklet published on the occasion of the entrance of the artist at the Royal Academy of Fine Arts of Sant Jordi.

And, to end with, it is necessary not to forget the side of his mastership. Fita has always kept a certain didactic agglutinating sense. He has it in his blood. And I think this is constantly demonstrated in his plastic work, whilst at the same time enriches the free creativity of numerous disciples who, at present, go to his workshop at the Montjuic of Gerona. Apart from being a good pedagogue, he knows how to transmit that motto that he applies for himself: *Everything is art, if a poetic reading is made from it. All things are susceptible of being read poetically...* Fita knows how to profit from daily elements, apparently lacking a particular interest, and he teaches how to offer them transformed as a new reality, generator of contents.

Maybe this, his trajectory, may last for many years, as ample as intense, so apparently diverse as deeply coherent, and that this admirable lesson of will, of tenacity and of faith be converted into the stimulus and into a fertile sap for the new generations of artists, honour and pride of our land and of our country.

XAVIER CARBÓ I CAÑIGUERÀ 1988
Fita Vitralls 1956-1987

DOMÈNEC FITA, ARTISTA VITRALLER

EL CONTEXT HISTÒRIC

El moviment Modernista representà la renaixença del vitrall, després dels segles de decadència que seguiren a la singular florida d'aquest art en l'èpica gòtica.

Aquesta renaixença es produí primerament en el perfeccionament de la tècnica, perfeccionament que permeté l'enriquiment i millora tant de la qualitat com del color del vidre, i posteriorment representà també la progressiva adequació del vitrall als recursos i possibilitats pròpies del vidre, sense voler imitar altres mitjans d'expressió plàstica. Tot aquest procés portà al retrobament del concepte mateix del vitrall i del seu propi llenguatge, al mateix temps que s'anava definint la iconografia modernista.

L'esperit de recerca i d'investigació en els dos camps esmentats, tècnic i conceptual, continuà posteriorment a través del Noucentisme, l'Art Decó i el Racionalisme. En el Noucentisme prengué les formes classicitzants pròpies de la ideologia d'aquest moviment, mentre que el rigor geomètric fou característic de l'Art Decó i del mateix Racionalisme. Aquesta empena innovadora fou truncada -com succeí en molts altres aspectes de la cultura- per la guerra civil del 36.

El període de postguerra es significà per una reacció conservadora, que refusà el corrent pro-

gressista dels períodes abans esmentats i s'emmirallà en estils pretèrits, com l'isabelí, el barroc "espanyol", la granítica fredor herreriana, o en els contemporanis estils teatrals i grandiloqüents del feixisme mussolinià o del nazisme germànic.

El vitrall seguí inevitablement aquests corrents -als quals en aquest cas concret hem d'afegir el pseudogòtic, sempre latent en el camp religiós- desaprofitant-se així l'ocasió que representà el necessari envitrallament que degut als estralls de la guerra calgué fer en nombrosos edificis, tant eclesiàstics com civils.

En el camp dels vitralls únicament uns pocs artistes pintors feren una obra vàlida en aquells anys, com foren Pere Pruna (església de les Redemptoristes, al barceloní carrer de Ganduxer), Antoni Vila Arrufat (santuari de la Salut, Sabadell) i Miquel Farré, aquest darrer, col·laborador de Domènech i Montaner en els seus anys de joventut, i autor en la postguerra d'alguns dignes vitralls civils.

Nou fou fins a la dècada dels 50 que uns quants joves pintors trencaren amb aquesta situació i emprengueren la tasca de cercar un nou llenguatge vitrallístic, continuant així l'esperit de recerca i renovació que fou corrent fins a l'any 1936.

És doncs en aquest context històric que cal situar l'obra vitrallística de Domènec Fita i

Molat, juntament amb Raimon Roca i Ricart, F. Fornells Pla i el mateix signant d'aquestes ratlles, Joan Vilagrau.

FITA I LA SEVA OBRA VITRALLÍSTICA

Home profundament inquiet, Domènec Fita fa palesa en totes les expressions artístiques que ha emprat al llarg de la seva vida -i el vitrall és una de les que més ha conreat- la recerca de la màxima comunicació dels seus sentiments i vivències a través de la matèria, així com la recerca de les possibilitats expressives de la matèria -el vidre- per ella mateixa.

Seguir segons un ordre cronològic el discurs vitrallístic d'en Fita durant més de trenta anys de treball és un apassionant descobriment de les possibilitats del color, de la llum i de la forma, i també la constància de la seva recerca de la bellesa -tot i que la bellesa no sigui més que una successió de cànons convencionals, temporals i subjectius, condicionats totalment per les èpoques, estils i cultures a què cada canón correspon.

La seva aventura artística es fa visible molt especialment en els projectes dels vitralls, projectes que ens mostren el camí de dubtes, proves i assaigs previs a la concreció en l'esbós definitiu que serà plasmat en vidre i plom. Com a historiador del vitrall, gosaria dir que quasi són tan interessants aquests projectes com ho és el mateix vitrall, i són interessants precisament perquè il·lustren d'una manera tan viva el replantejament total del mateix concepte de vitrall que en cada cas en Fita es proposa un esforç reeixit de fugir dels camins fressats per a adequar la seva obra al lloc i a la finalitat que s'ha proposat.

La tradició del vitrall, la seva mateixa tècnica tan poc evolucionada -perquè ja és quasi definitiva en l'època gòtica- són uns condicionants molt forts que Fita cerca de trencar, d'alliberar-se'n i al mateix temps de respectar.

Aquest problema, Fita se'l planteja en enforçar-se amb el seu primer encàrrec: el

vitrall de l'Ascensió de Crist de la catedral de Girona (1956-57). No debades ha esmentat l'interès pels successius projectes, que en aquest vitrall ens mostren un primer esbós on, imposat de la tradició iconogràfica del tema, inscriu la figura de Crist dins d'una mandorla. Aquesta composició crea uns espais morts, que en el projecte definitiu i en el mateix vitrall desapareixen en col·locar la figura central del Crist sobre un camper, sense recórrer a la clàssica forma ametllada. Els apòstols, representats en una mida més petita que el Crist, formen un fris a la part baixa del vitrall, retrobant així el sentit simbòlic de la desproporció o recurs de les mides diferents per a accentuar la figura protagonista donant-li un sentit monumental.

A aquesta primera experiència seguirà una sèrie de vitralls realitzats entre els anys 1963 i 68, que es distingeixen pel seu tractament geomètric. Alguns seran realitzats amb plom i d'altres amb ciment i llosa de vidre, i tots ells dins d'una temàtica bàsicament no figurativa o amb símbols cristians. En Fita mateix escriu, comentant els vitralls de la clínica Salus Infirmorum (Banyoles, 1963): *... més dins d'un concepte abstracte, conduït com una vertadera creació de colors, formes i línies...*

En aquests vitralls empra el vidre blanc imprès per a potenciar els vidres de color, d'acord amb les conclusions a què arribà en l'observació acurada dels vitralls de la catedral de Girona, com ell mateix constata en un dels seus escrits: *Doncs al meu entendre tant el blanc com el negre del plom són els que valoren més el color. O sigui que el que el vidre de color es trobi envoltat de negre fa que el color prengui una dimensio superior... Igualment els vidres blancs valoren més els colors del seu costat; aquesta és l'experiència que vaig observar.*

Així doncs, en aquests vitralls empra el vidre blanc imprès per a potenciar els vidres de color. Aquest ús del vidre blanc imprès de diferents textures i dibuixos esdevindrà corrent en el vitrall de Fita.

Els anys 65 i 66 produeix tres conjunts: casa Bachs-Fraga, parròquia Sant Pau i guarderia Vila-roja de Girona, en els quals arriba a una total geometrització tant en les formes de cada vidre com en la composició de cada vitrall.

El vitrall de la casa Bachs-Fraga és realitzat amb lloseta de vidre i estructura de ferro, i hi preponderen els ritmes verticals conjugats amb triangles de mides diferents.

La disciplina compositiva dels quatre vitralls de la parròquia de Sant Pau és d'una austeritat molt gran, fins a fer pensar en les gelosies àrabs i les "fenestelle" que precediren l'aparició del vitrall emplomat. El fet que Fita s'inspirés en les plantes dels temples romànics, gòtics, renaixentistes i barrocs, és ni més ni menys una sobreposició anecdòtica a la seva rigorosa intuïció compositiva, perquè el que és important és aquesta encertada combinació de llibertat i rigor. En parla així: *Dedicats a les plantes d'església romànica... Natural-ment amb la llibertat personal d'interpretar-les...*

El mateix rigor geomètric és emprat en el tractament dels grans vitralls de Vila-roja, en els quals els símbols apareixen imbricats en la gran composició geomètrica.

En el vitrall de la capella, el tema dels rombes dins els ritmes verticals del camper enriqueix amb un nou element el repertori formal de Fita.

El rigor geomètric que hem comentat es combina amb ritmes curvilinis, sinuosos, de clara referenda vegetal, en el vitrall de les Dominiques (Pont Major, 1969). Comença en aquest vitrall una aparent pugna entre dues fonts d'inspiració, la geomètrica i la bioforme, tendències que aniran apareixent conjuntament o separada en la seva obra posterior.

D'entre els nombrosos vitralls realitzats per Fita en el període que va de l'any 1969 al 1978, destaca pel gran rigor geomètric de la seva composició el conjunt de vitralls de l'església de Sant Antoni de Calonge. Aquest rigor no és obstacle per a la seva llibertat creativa, ans al con-

trari: de la combinació de rigor i llibertat en resulten unes composicions en les quals Fita aconsegueix donar escalf humà a la fredor de les formes geomètriques.

Aquesta difícil geometria humana queda també explícita en el comentari de l'autor: *El blanc del vidre i el negre del plom (emprats) com elements principals. El dibuix, fet de geometries casolanes, aquest fou el principi que tenia al cap. Els colors crec que havien de ser en taques per a marcar aquests arabescs on el blanc es valora encara més. És un adorn no rígid, és la mà que traça una circumferència, no un compàs.*

Amb l'experiència de Sant Antoni de Calonge, Fita ha assolit l'equilibri entre el rigor geomètric i la llibertat compositiva. És dins d'aquest encertat corrent que el mateix any 1982 realitza la gran composició figurativa de l'església del Cor de Maria, gran vitrall en què els elements figuratius dissimulen el substrat de la geometria compositiva.

És de l'any 1970 el vitrall de la casa Ribas-Gironès, de Girona, en el qual la geometria "humana" fa de suport a una composició molt lliure, on són emprades les formes de triangles o rombes característiques de l'obra de Fita.

Un dels elements estructurals indispensables en el vitrall és el bastidor de ferro que sosté els plafons que formen el finestral. Aquest bastidor amb els seus travessers pot trencar la continuïtat estètica i temàtica del vitrall; en Fita, però, en el seu vitrall del santuari de la Mare de Déu del Coll (Osor, 1974) empra aquest element fent-lo participar en els mateixos ritmes de la composició, i en donar-li més importància aconsegueix, paradoxalment, fer-ne passar desapercebuda la seva funció física per a ressaltar-ne la funció estètica i simbòlica. L'autor el comenta amb aquests mots: *Recordo que en fer aquest vitrall vaig tenir una preocupació per l'armadura de la peça; la veritat és que jo volia que el més important fos l'estructura i davant el resultat es pot veure una X en la part de baix i el nom*

de Maria a dalt i després s'hi poden observar set vidres (roses), número simbòlic. Després en el vitrall es creen franges horitzontals per eixamplar l'espai. El fons (camper) és de tons malves, blaus, blancs, franges verdes, grogues, vermelles i blanques.

Pertanyen també a la tendència geomètrica els vitralls de la casa Roser-Puig (Cassà de la Selva) i de la casa Callís, de Banyoles, ambdós de l'any 1978.

L'altra línia seguida per Fita, la d'inspiració bioforme, que ja té precedents en el vitrall de can Thió-Ordis o la de Pérez-Borràs (1978) per a posar-ne únicament uns pocs exemples, esclata amb força en el gran conjunt de vitralls del Centre Comercial Montjuïc (Girona, 1980-81). Uns ritmes curvilinis, d'evident referència al món vegetal, informen aquests grans finestrals, en els quals la negror del ciment potencia l'esclat de color i llum de les petites llosetes de vidre que apareixen entre aquest brancatge de formigó, sobre la riquesa textual del camper resolt amb vidres blancs.

Tant la composició com el color són pensats considerant els condicionants que l'estructura arquitectònica i la funció de l'edifici imposen al vitraller.

Així ho veu l'autor en comentar: *Agafen (els vitralls) l'alçada de dues plantes, o sigui que el vitrall d'un pis i el de sobre formen una sola composició, sobretot des de l'exterior, on un relleu com d'unes branques compon de baix a dalt amb petits vidres entremig d'aquesta branca fosca que serveix de nervi-estructura.*

És un vitrall dominat pel blanc del fons perquè és convenient per la il·luminació de l'espai interior...

Segueix la tendència naturalista d'aquests darrers vitralls l'important conjunt de Campredó (Tortosa, 1982) on l'estructura arquitectònica, molt rígida, calia que fos compensada amb els ritmes del vitrall. *Així, em sembla que aquest trenat lliure que corre de manera sinuosa i àgil*

era ja el tema que podia constituir l'element essencial de tots els vitralls..., escriu en Fita.

Aquesta composició tan moguda juga amb el contrapunt del gran lluernari que en forma de piràmide invertida penja del sostre, i posa un toc de serenor amb la seva concepció geomètrica i els blaus, verds i violetes clars que alternen amb els blancs. Fita troba aquí el motiu d'inspiració en aquells calidoscopis que -diu- de petits tant ens admiraven.

El conjunt de vitralls de l'església del Cor de Maria dels Claretians (Girona, 1982-83) que abans hem esmentat, obre un parèntesi figuratiu en el seu vitrall principal on, enmig d'una composició bellugadissa i rica de color, apareix la figura de l'Àngel de l'Apocalipsi amb tota la seva riquesa de símbols: *Vaig veure davallar del cel un altre àngel vigorós amb un mantell de núvol, i nimbat per l'arc de Sant Martí. La seva cara era com el sol i les seves cames com columnes de foc...*

La resta, però, dels vitralls de la capella i pis superior –formen una unitat des de l'exterior– responen a la tendència bioforme, en aquest cas concretament floral.

La volguda subordinació de Fita als condicionants estructurals o de funció, queda palesa en el vitrall emplomat de tons suaus i composició geometritzant que hi ha darrera la imatge de la Mare de Déu.

Posteriorment l'obra vitrallística d'en Fita continua amb el simbòlic vitrall de la parròquia de Santa Maria d'Amer (1985). Es tracta d'una rosassa realitzada amb vidre emplomat, en què el bastidor de ferro divideix el vitrall acomplint una funció més estètica que física, ja que els travessers formen part dels símbols emprats, que són els de la Santíssima Trinitat.

L'any 1987 executa el conjunt format pel vitrall i baldaquí de la capella de la Llar Infantil (Girona). El finestral, de tema floral, és tractat amb la intenció de crear un ambient evitant tot element formal que pogués distreure l'atenció dels fidels, mentre que en el baldaquí s'exalta la

llum. Fita n'escrivi: *pel fet que sigui darrera l'altar, crec que és convenient que no tingui tema ni colors que cridin massa l'atenció per a no pertorbar... Interessava una llum d'ambientació sacralitzadora...el tema és la vida com una lloança a Déu, però d'una manera més interpretativa que no pas figurativa. El fons és de colors que, d'una forma molt lliure, evocuen el cel, la terra, les muntanyes, els prats, etc. El que podria ser el motiu del tema és de vidres blancs.*

Aquesta visió general des d'una certa perspectiva històrica de l'obra vitrallística de Fita, prenent-ne solament alguns com exemple, ens fa possible conèixer el camí de recerca que l'artista segueix. Recerca que planteja primerament el problema del fort condicionament que la tradició és per a qualsevol vitraller. Fita defuig ràpidament tot mimetisme anacrònic, i així les seves realitzacions es basen en una volguda adequació al lloc i a la funció; segonament estudia les possibilitats materials del vidre, del plom, del ferro o del ciment i d'aquest coneixement en treu unes aplicacions correctes però sobretot –i això és encara més important– n'explora les possibilitats estètiques; en un mot, cerca el llenguatge plàstic de cada material emprat.

Al llarg de la seva obra, Fita s'inspira en les dues fonts més essencials que l'artista pot trobar: la geometria i la naturalesa. Aquests dos camins formaran l'ordit i la trama del vitrall de Fita, apareixeran separatament o conjuntament, s'alternaran sense solució de continuïtat o s'es-

païaran formant etapes en el camí seguit per Fita. En les etapes de preponderància geomètrica el nostre artista sap humanitzar, sap treure rigidesa i fredor a les formes que integren el seu repertori icònic: triangles, rombes, circumferències, etc.

En aquells vitralls o conjunts en que predominen els elements de gènesi natural, les bioformes mostren la sensibilitat de Fita davant la Naturalesa, sensibilitat que es fa present en aquests ritmes asimètrics, en les subtilitats d'unes ales de papallona, en l'harmonia d'un brancatge o en el coherent tramat dels nervis d'una fulla.

Sempre, però, en l'obra de Fita i en els seus mateixos comentaris apareixen uns aspectes que es fan reiteratius perquè són les que podríem anomenar línies de força o directrius del seu discurs vitrallístic: la llibertat creativa dins dels límits que ell assumeix ben conscientment dels condicionants inherents al vitrall; estructura arquitectònica i funció. La recerca d'un llenguatge vitrallístic vàlid per la nostra època, cercant un profund coneixement plàstic i físic de cada material per arribar a la seva màxima expressió estètica.

Aquests són els trets principals que defineixen l'obra vitrallística de Domènec Fita, i que el fan ser un dels més significatius pioners en l'apassionant i difícil tasca d'expressar, amb una tècnica secular, tots els dubtes, les vivències, les intuïcions, i tots els corrents que formen l'entramat de l'art d'avui dia.

JOAN VILA-GRAU 1988

Director de l'Institut del Vitrall Sant Sebastià de Montmajor, agost de 1987

Del llibre Fita Vitralls 1956-1987

DOMENEC FITA, GLASS WINDOW ARTIST

THE HISTORICAL CONTEXT

The Modernist movement represented the renaissance of the stained glass windows after the centuries of decay after the spectacular flourish of this art during the gothic times.

This renaissance primarily consisted in the improvement of the technique, which improvement made possible the enrichment and improvement not only in the quality but also in the colour of glass, and later on it represented as well the progressive adequacy of the glass windows to the resources and to the very possibilities of glass, without wishing, on the other hand, to imitate other plastic means of expression. All this process gave rise to the re-encounter of the very concept of glass window and of its own language, whilst at the same time the modernist iconography was being defined.

The spirit of search and of investigation in the two fields mentioned, technical and conceptual, continued later on through the art of the nineteenth century, the Deco Art and Rationalism. In the nineteenth century it took the classicistic shapes proper of the ideology of this movement, so much so that the geometrical rigour was characteristic of the Deco art and of the very Rationalism. This innovating push remained truncated -as it happened in many other aspects of culture- by the civil war of the 36.

The postwar period was meant by a conservative reaction, which rejected the progressive current of the previously mentioned periods and it looked at itself in preteritous styles, such as the Elizabethan, the "Spanish" baroque, the granitic coolness of Herrera, or in the theatrical and grandiloquent contemporary styles of the Mussolinian fascism or of the germanic Nazism.

The glass art continued with, unavoidably, these currents -to which in this concrete case, we must add the pseudo-gothic, always latent in the religious field- wasting this way the opportunity that represented the necessary glass setting which due to the consequences of the war it was necessary to carry out in the various buildings, not only ecclesiastical but also civil.

In the field of glass works, only a few painter artists made a valid work during those years; they were, for instance, Pere Pruna (Church of the Redemptionists, at the street of Ganduxer, in Barcelona), Antoni Vila Arrufat (Sanctuary of La Salut, Sabadell), and Miquel Farre, the latter collaborator of Domenec i Montaner in his years of youth, and then, at the postwar, author of some important civil glass work.

It was not until the decade of the 50s when a few young painters unattended this tradition and started the task of looking for a new glass work language, thus continuing the spirit of search

and of renewal that had been usual until the year 1936.

It is therefore, in this historical context, where it is necessary to locate the glasswork task of Domenec Fita i Molat, together with Raimon Roca i Ricart, F. Fornells Pla and the very signor of this report, Joan Vila-Grau.

FITA AND HIS GLASSWORK

Domenec Fita, a deeply unquiet man, puts to manifest in all the artistic expressions that he has made his along his life -and glasswork is one which he has mostly cultivated- the search of the maximum communication of his feelings and experiences through the matter, as well as the search of the expressive possibilities of the matter -glass- by itself.

To follow, as per a chronological order, the glasswork speech of Fita during more than thirty years of work, is a passionate discovery of the possibilities of colour, of light and of shape, and it is as well the perseverance of his search of beauty, in spite of the fact that beauty is just a succession of conventional rules, temporary and subjective, fully conditioned by the times, styles and cultures corresponding to each rule.

His artistic adventure becomes visible very especially in the projects of glass windows, which projects show to us the track of doubts, trials and tests prior to the concretion in the definitive pattern that will be molded in glass and lead. As a historian of glasswork, I would dare to say that these projects are almost as interesting as glasswork itself, and they are interesting precisely because they illustrate in such a live mode the total layout of the very concept of glasswork, that Fita proposes in each case, in an attained effort that goes apart the worked out ways to adequate his work to the place and to the purpose he has proposed.

The tradition of glasswork, its very technique, so little evolved -because it is almost definitive in the gothic time- are very strong conditionings that Fita tries to break, getting rid

of them and respecting them at the same time.

Fita lays out this problem when he faces his first order, the glasswork of the Ascent of Christ, at the cathedral of Girona (1956-1957). For some reason I have mentioned the interest in the successive projects, that in this first glasswork show to us one first pattern in which, imposed with the iconographic tradition of the subject, inscribes the figure of Christ inside a “mandorla” (almond-shaped contour). This composition creates some dead spaces, which in the definitive project, and in the very glass, disappear when placing the central figure of Christ on an heraldic field, without appealing to the classical almond shape. The apostles, represented in a size smaller than that of Christ, make up a frieze in the lower part of the glasswork, thus finding again the symbolic sense of disproportion, or appeal to different sizes, to accentuate the protagonist figure, giving it a monumental sense.

To this first experience will follow a series of glassworks made between the years 1963 and 68, which are distinguished for their geometrical treatment. Some will be made in lead and others in cement and glass tile, and all of them within a basically non figurative theme or with Christian symbols. Upon the comments about the glassworks of the clinic Salus Infirmorum (Banyoles 1963), Fita himself will write: “... *more within an abstract concept, carried out by a true creation of colours, shapes and lines...*”.

In this glasswork he uses the printed white glass to potentiate the colour glasses, in accordance with the conclusions he got to in the careful observation of the glassworks of the cathedral of Girona, as he himself made evident in one of his writs: “*As in my opinion, not only white but also the lead black are the ones that mostly evaluate colour. That is, the fact that colour glass be surrounded by black, causes the colour to get a superior dimension... Likewise, the white glasses evaluate further the colours that are at its side; this is the experience I noticed*”.

That is, on this glasswork he uses the printed white glass to potentiate the colour glasses. This use of printed white glass of different textures and drawings will become usual in Fita's glass-work.

During the years 65 and 66, he produces three assemblies: Casa Bachs-Fraga, the church of Sant Pau and the nursery of Vila-roja, in Girona, at which he gets to a total geometrization, not only in the shapes of each glass but also in the composition of each glasswork.

The glasswork of Casa Bachs-Fraga is made with glass small tiles and iron structure, preponderating the vertical rhythms conjugated with triangles in various sizes.

The compositive discipline of the four glassworks of the Church of Sant Pau, has a very great austerity, that even lets us think in the arab latticeworks and the "fenestelle" prior to the appearance of the leaded glasswork. The fact that Fita had inspired on the grounds of the romanico, gothic, renacentist and baroque temples, is just an anecdotic overposition to his rigorous compositive intuition, because what is important is this certain combination of freedom and rigour. Therefrom are these words of his: "*Dedicated to the plants of romanico church... Naturally with the personal freedom of interpreting them...*".

The same geometrical rigour is used in the treatment of the big glasswork of Vila-roja, in which the symbols appear imbricated in the great geometrical composition.

On the glasswork of the chapel, the subject of the rhombs inside the vertical rhythms of the heraldic field enriches with a new element the formal repertoire of Fita.

The geometrical rigour we have commented is combined with curvilinear, sinuous rhythms, of a clear vegetable reference, in the glasswork of the Dominiques (Pont Major, 1969). At this glasswork there starts an apparent struggle between two sources of inspiration, the geometrical and the bioshaped one, which trends will be appearing altogether or separately in his latter works.

Among the numerous glassworks made by Fita during the period comprised between the years 1969 and 1978, stands out, for the great geometrical rigour of its composition, the assembly of glassworks of the church of Sant Antoni de Calonge. But this rigour is not a hindrance to his creative freedom, but all the contrary, because from the combination of rigour and freedom there emerge some compositions in which Fita gets to give human warmth to the coolness of the geometrical shapes.

This difficult human geometry remains also explicit in the comment of the author: "*The white of glass and the black of lead (used) as principal elements. The drawing, made with local geometries, was the one in principle I had in mind. I think the colours should appear in spots to mark these arabesques in which white is still more evaluated. It is an adornment which is not rigid, it is the hand that traces a circumference, not a compass*".

With the experience of Sant Antoni de Calonge Fita attained the balance between the geometrical rigour and the compositive freedom. It is within this right current that in the very year 1982 he makes the great figurative composition of the church of the Cor de Maria, a grand glasswork in which the figurative elements dissimulate the substract of the compositive geometry.

The glasswork of the casa Ribas-Girones belongs to 1970, in Girona, in which the human geometry actuates as a stand of a very free composition, in which the shapes of triangles or rhombs are used, which are quite characteristic in the work of Fita.

One of the indispensable structural elements in the glass-work is the iron frame that sustains the panels that make up the window. This frame, with its crossbeams may break the aesthetic and subjective continuity of the glasswork; but Fita, in his glasswork of the sanctuary of la Mare de Deu del Coll (O5or, 1974), uses this element making it participate in the same rhythms of the composition, and upon giving it more impor-

tance, attains, paradoxically, to get its physical function be unnoticed to stand out its aesthetic and symbolic function. The author comments about it with these words: "I remember that when I made this glasswork I was worried about its framework; the truth is that I wanted the structure to be the most important thing, and before the result, an X can be seen in the lower part, and the name of Maria above, and then you can see seven glasses (roses) a symbolic number. Later on, at the glasswork, horizontal strips are created to extend the space. The background (heraldic field) has purple, blue, white shades, and green, yellow, red and white strips.

It belongs as well to the geometrical trend the glasswork of the casa Roser-Puig (Cassa de la Selva) and those of the casa Calli's, in Banyoles, both of the year 1978.

The other line followed by Fita that of bioform inspiration, which has already precedents in the glasswork of the house Thio-Ordis, or in that of Perez Borrás (1978), just to mention a few examples, blasts out strongly in the great assembly of glassworks of the Montjuïc Commercial Center (Girona 1980-81). Some curvilinear rhythms, with an evident reference to the vegetable world, inform these big windows, in which the blackness of cement potentiates the bursting of colour and light of the small glass tiles that appear between this branching of concrete, over the textual richness of the heraldic field solved with white glasses.

Not only the composition but also the colour are conceived by considering the conditionings that impose the glasswork maker the architectonic structure and the function of the building.

The author sees it this way when he comments: "*(The glassworks) get to the height of two floors, that is, the glasswork of one floor and the one above it make up one only composition, mostly from the outside, where a relief similar to branches composes from bottom to top, with minute glasses amidst this dark branch that serves as a ribbed structure.*

It is a glasswork dominated by the white of the background, because it is convenient for the illumination of the inside space...".

The important group of Camp-redó (Tortosa 1982) continues with the naturalistic trend of these latter glassworks, in which it was necessary that the architectonic structure, quite rigid, were compensated with the rhythms of the glasswork. "*Thus it seems to me that this free braiding that goes along in a sinuous and agile mode was already the subject that could make up the essential element of all glassworks...*" Fita says.

This such an entertaining composition matches the counterpoint of the great tenebrae that, in the shape of an inverted pyramid hangs from the ceiling, and gives a touch of serenity with its geometrical conception and the blues, greens and light purples which alternate with the whites. Fita finds out here the reason of inspiration in those kaleidoscopes -he says- that wondered us so much when we were small.

The group of glassworks of the church of the Cor de Maria, of the Claretians (Girona 1982-83) that we have mentioned before, opens up a figurative parenthesis in its main glasswork, in which amidst a moving composition, rich in colours, there appears the figure of the Angel of the Apocalypse with all his richness of symbols. "*I saw descending from heaven another vigorous angel, wrapped in a robe of clouds and haloed with the Rainbow. His face was like the Sun and his legs like fire columns..*".

But the rest of the glassworks of the chapel and the upper floor -they make up one unit from the outside- respond to the bioform trend, flowery in this concrete case.

The purposed subordination of Fita to the conditionings of the structure, or of function, remains manifest in the leaded glasswork of soft shades and with a geometrical composition located behind the image of Virgin Mary.

Later on, the glasswork of Fita continues with the symbolic glasswork of the parochial church of Santa Maria, in Amer (1985). It is a

rosette made with leaded glass, in which the iron framework divides the glasswork, attaining a more aesthetic than physical function, as the crossbeams are a part of the symbols used, which are the ones of the Holy Trinity.

In 1987 he performs the assembly made up by the glasswork and baldachin of the chahpel of La Liar Infantil (Girona). Here, the glass window with a flowery subject is treated with the purpose of creating an environment, avoiding any formal element that might distract the attention of the attendants, whilst on the baldachin light is exalted. To this regard, Fita says: *"Due to the fact of its location behind the altar, I think it is convenient for same not to have subjects nor colours that are too much appealing, in order not to molest... It was interesting a light of sacralizing environment... the subject is life as a praise to God, but in a rather interpretative than figurative mode. The background is in colours, which quite freely, evoke heaven, earth, the mountains, the prairies, etc. What could be the reasons for the subject are in white glasses"*.

This general view, from a certain historical perspective of the glasswork of Fita, only sticking to some examples, lets us know the route of search followed by the artist. Which search is firstly outlined in the problem of the tight conditioning which is the tradition for any glasswork maker. Fita refuses every anachronic mimetism, for which his performances are based on a purposed adequacy to the place and to the function; he examines, on the other hand, the material possibilities of glass, of lead, of iron or of cement, and from the knowledge of them he takes out correct conclusions, but most of all -which is still more important- he explores its aesthetic possibilities. In a word, he looks for the plastic language of each of the materials used.

Along his works, Fita gets inspiration in the two most essential sources that the artist may find: geometry and nature. These two ways will make up the warp and weft of Fita's glasswork; they will appear in it, separately or altogether, they will alternate without a solution of continuity or they will be spaced making up stages in the trail that Fita follows. Our artist knows how to humanize in the stages of geometrical preponderance; he knows how to remove rigidity and coolness to the forms that make up his iconic repertoire: triangles, rhombs, circumferences, etc...

In those glassworks or groups where the elements of a natural genesis are predominant^ the bioforms show the sensibility of Fita versus Nature, which sensibility is manifested in these asymmetrical rhythms, in the subtleties of some butterfly wings, in the harmony of a branching or in the coherent contriving of the ribs of a leaf.

But in the work of Fita, and on his same comments, there always appear some aspects which result repetitive, because they are those we could call lines of force or directrices of his glass-work speech: the creative freedom within the limits that quite consciously he assumes from the conditionings that are inherent to glasswork; architectonic structure and function. The search of a glassworking language that be valid for our time, in search of a deep plastic and physical knowledge of each material to attain its most aesthetic expression.

These are the main traits which define the glasswork of Domenec Fita and that let him become one of the most meaningful pioneers in the task, passionate and difficult, of expressing, with a secular technique, all doubts, experiences, intuitions and all the currents that make up the weaving of the art of our days.

JOAN VILA-GRAU

Director of the Institut del Vitral

Sant Sebastia de Montmajor; August 1987

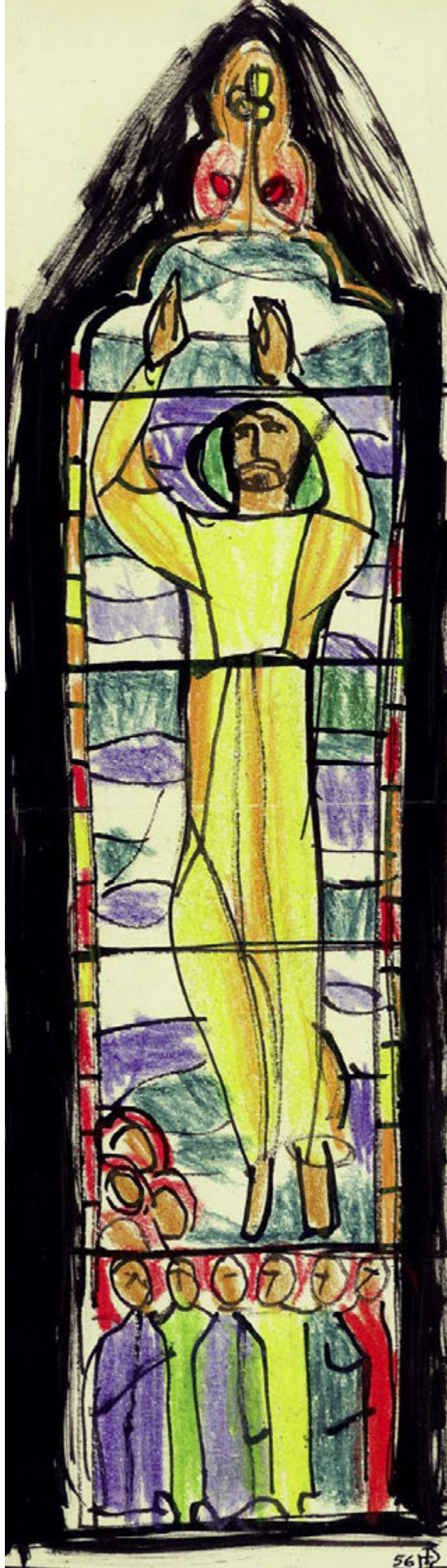
Fita Vitalls 1956-1987



1995 Moment de realització del monument a Pere Calders al taller Arnau-Girona.



1946 Vidres gravats.
Marededéu del
Carme i àngel
custodi.
Casa Marcó. Quart.
60 x 33 cm.



1956 *Projecte de l'Ascensió.*
48 x 12 cm.
Canya, tinta xinesa i colors
a la cera.



1957 *Vitrall de l'Ascensió a la
Catedral de Girona.*
400 x 80 cm.
Vidre emplomat.



1963 *Baptisteri de la
Parròquia del
Mercadal-Girona.*
265 x 60 cm.
Dibuix de ferro.



1963 *Baptisteri Parròquia del
Mercadal.*
265 x 60 cm.
Dibuix de ferro.

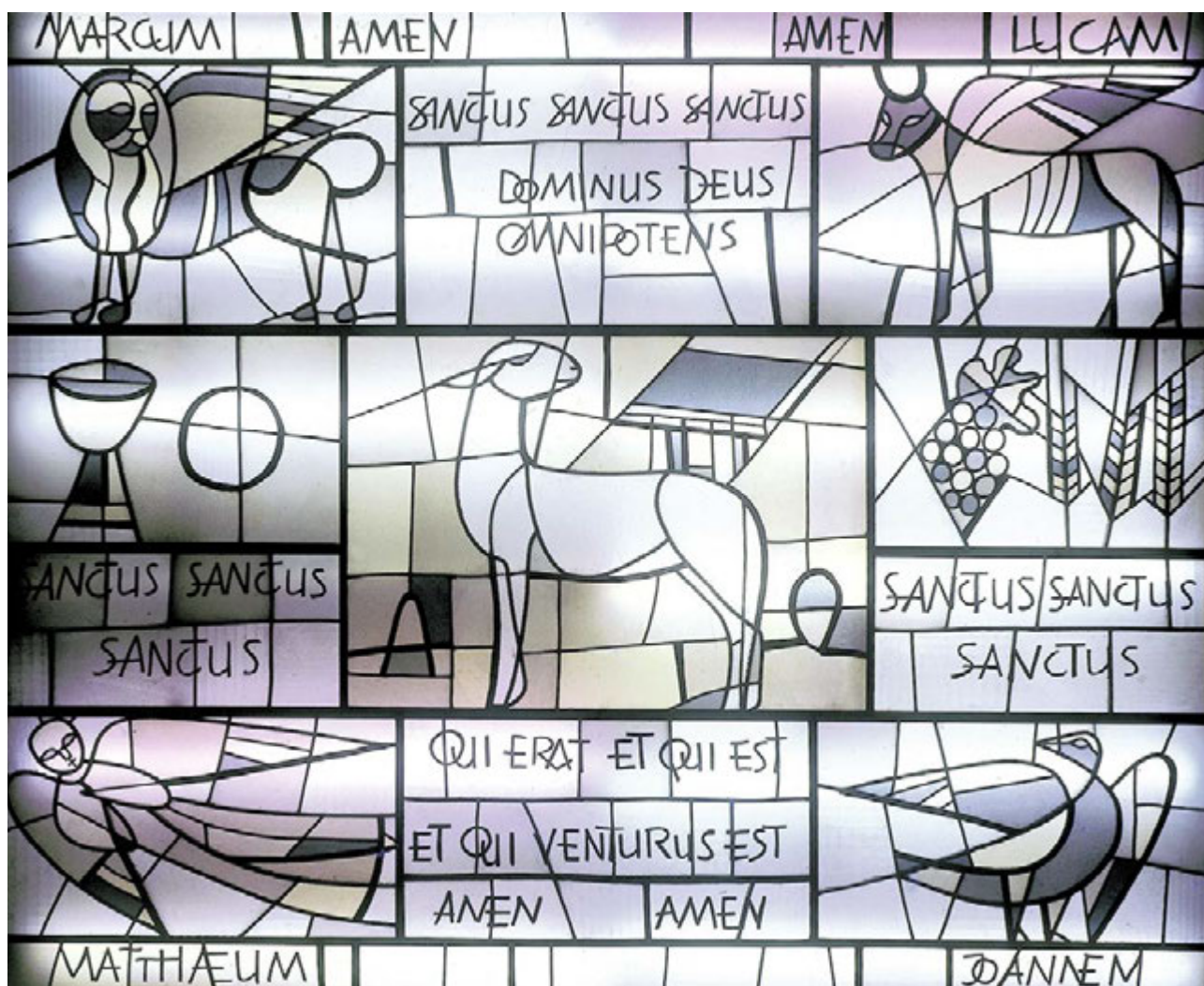
Que quedi més compost el símbol, de manera que
el vitrall no doni punt d'atenció que distreguin.



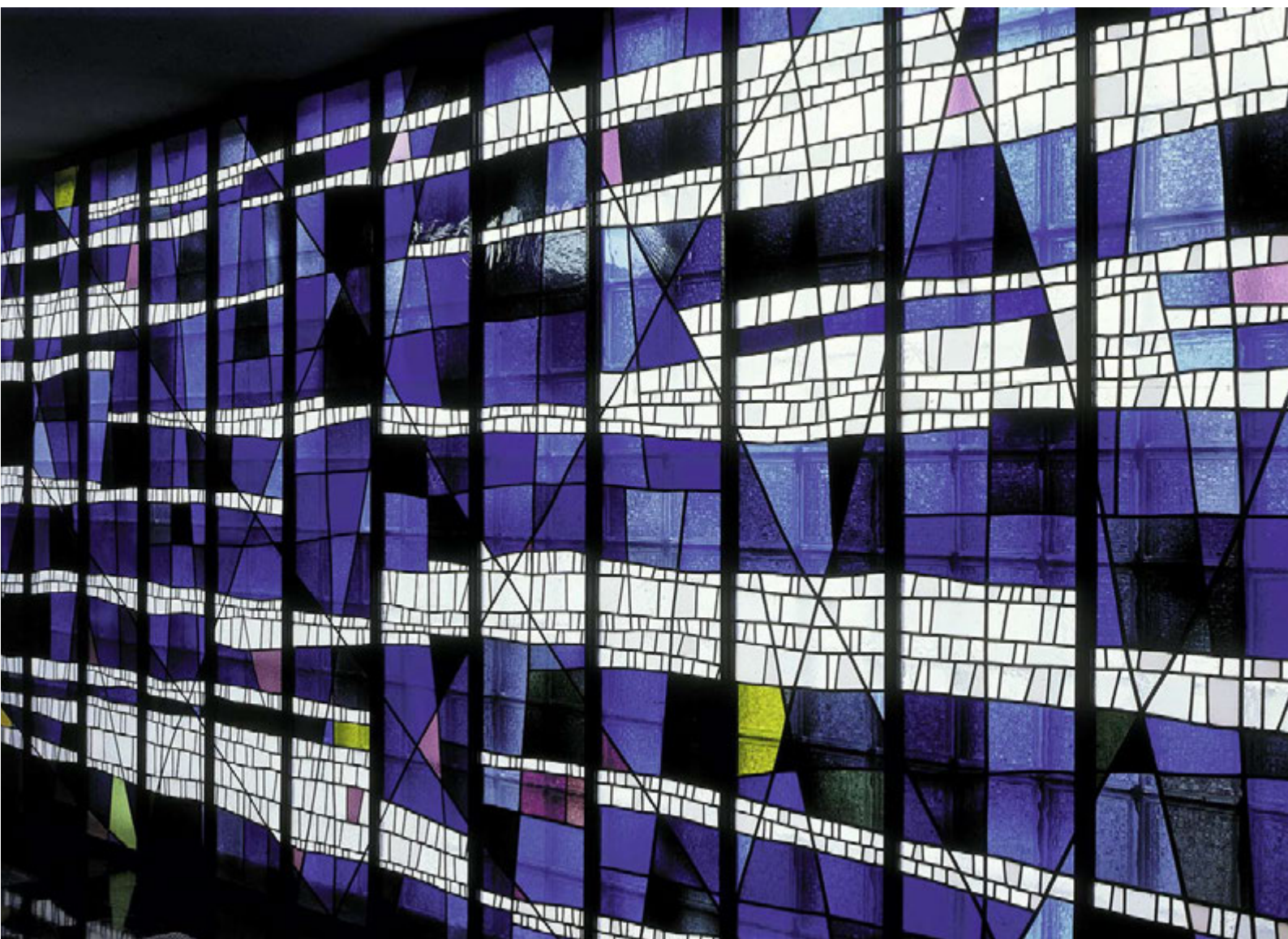
1964 *Salus Infirmorum Banyoles.*
Estudi de vitrall emplomat.
17 x 12 cm.
Ploma tinta xinesa color cera.



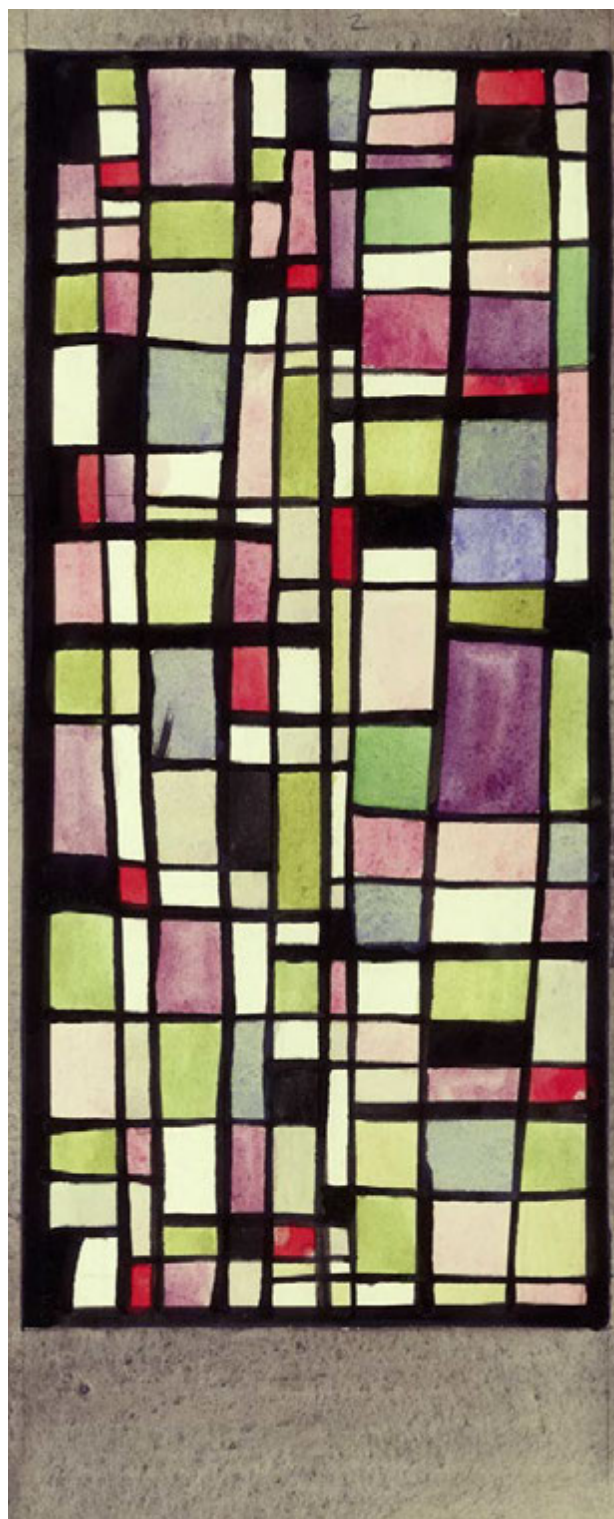
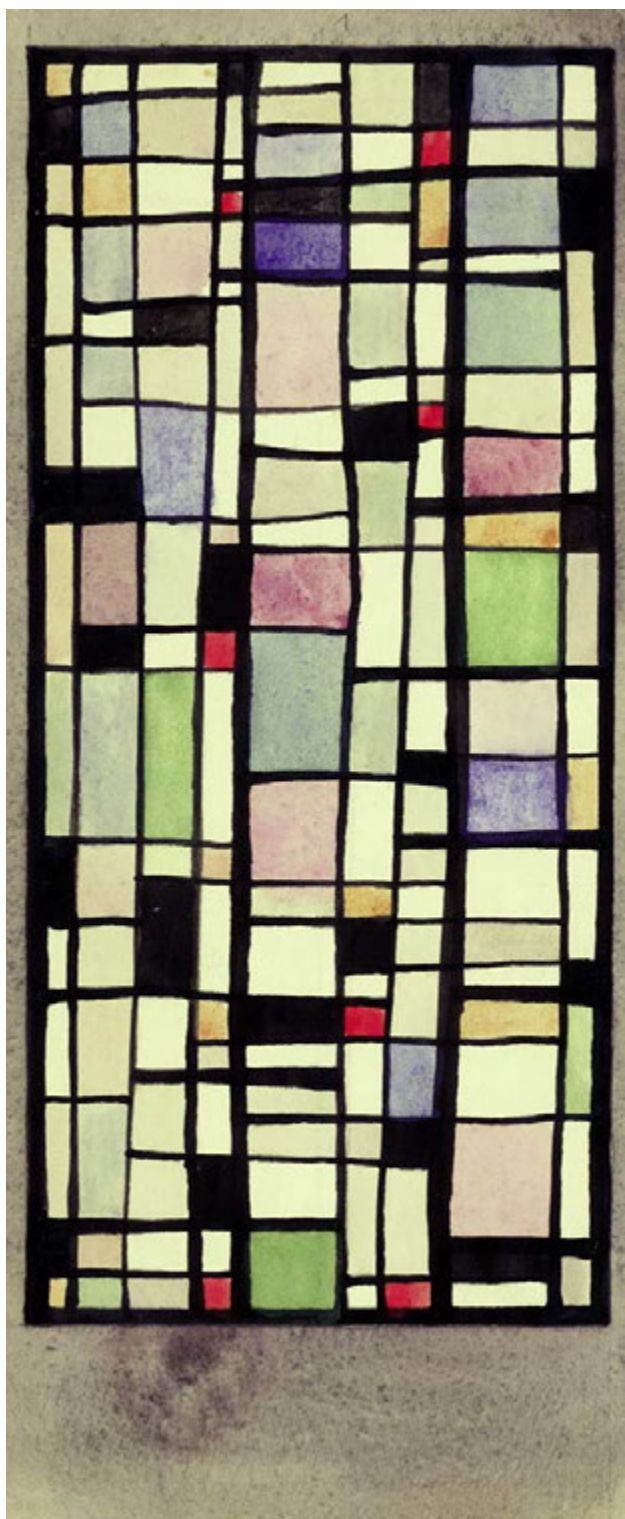
1964 *Clinica Salus Infirmorum. Banyoles.*
 430 x 441 cm.
Vidre antic emplomat.



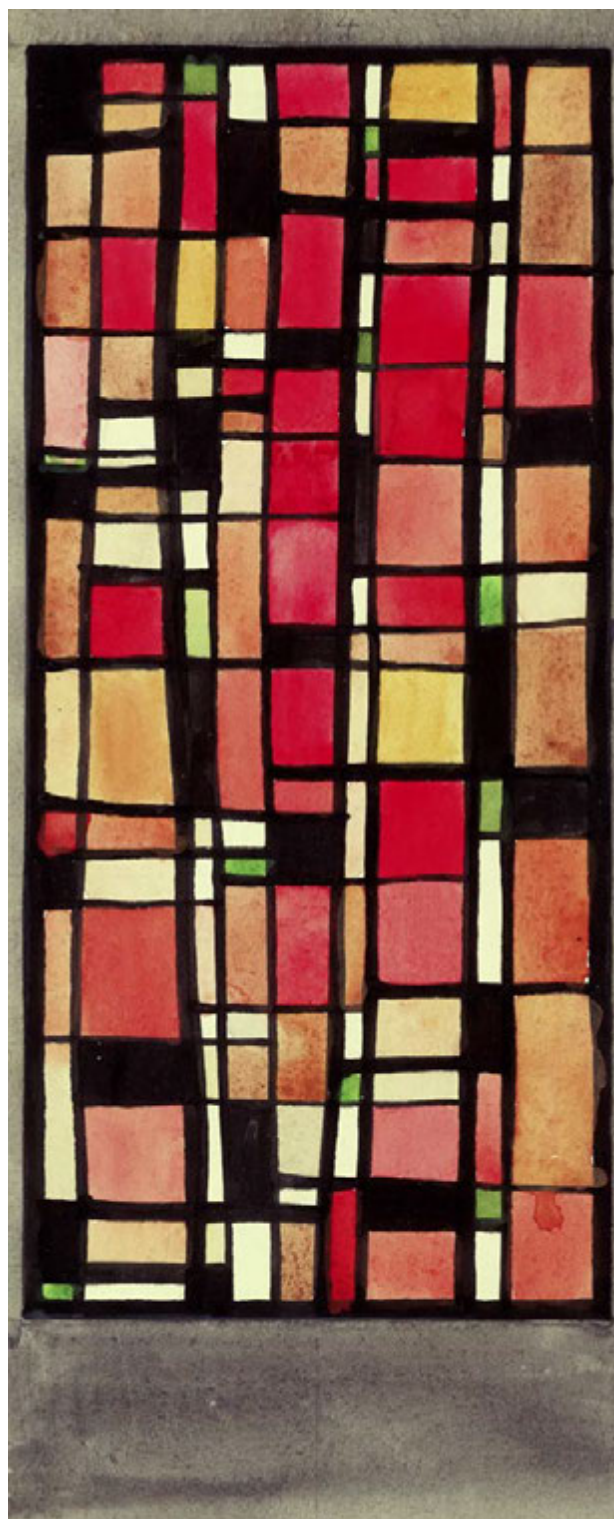
1964 Baldagni.
Capella Salus Infirmorum.
Banyoles.
180 x 200 cm.
Emplomat.



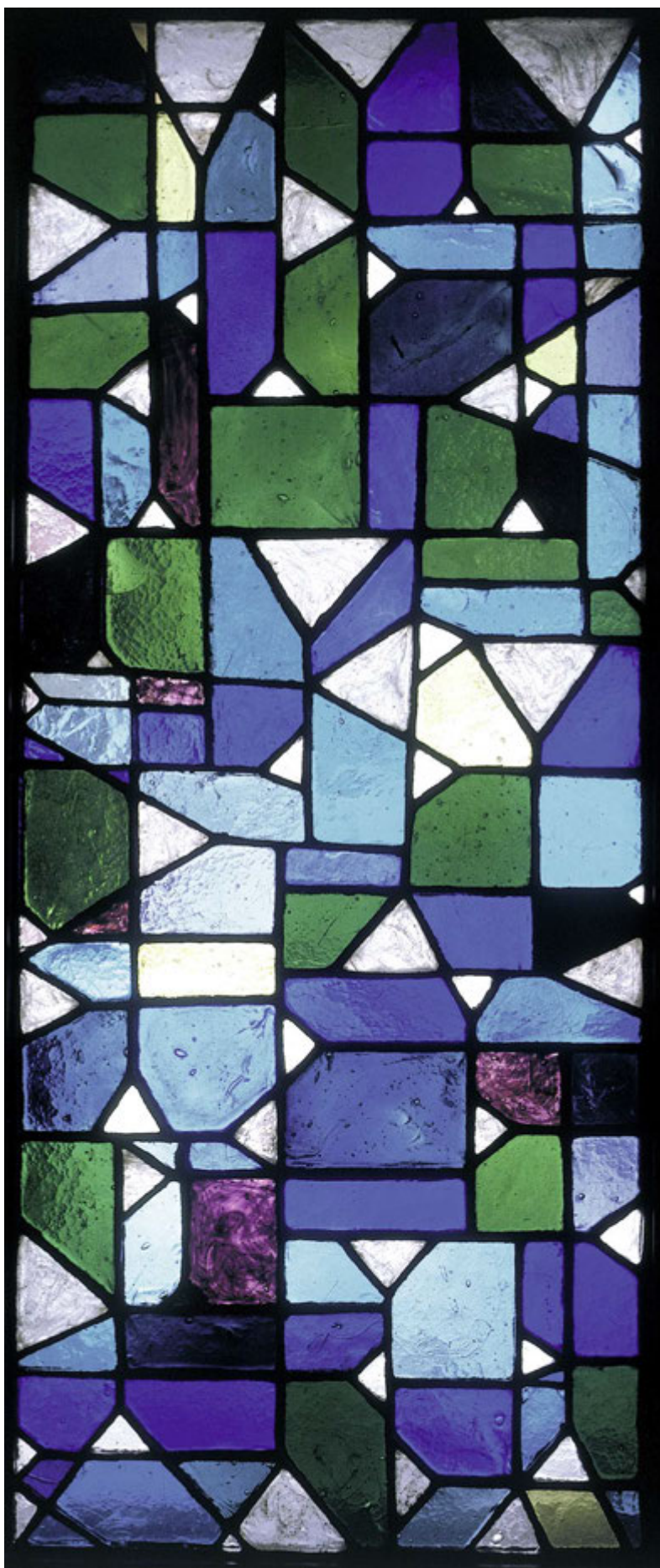
1964 *Clínica Salus Infirmorum.*
Banyoles.
280 x 681 cm.
Emplomat.



1965 Capella Clínica Girona.
Projecte.
25,7 x 10,4 cm.
Ciment armat.



1965 *Capella Clínica Girona.*
Projecte.
 25,7 x 10,4 cm.
 Ciment armat.



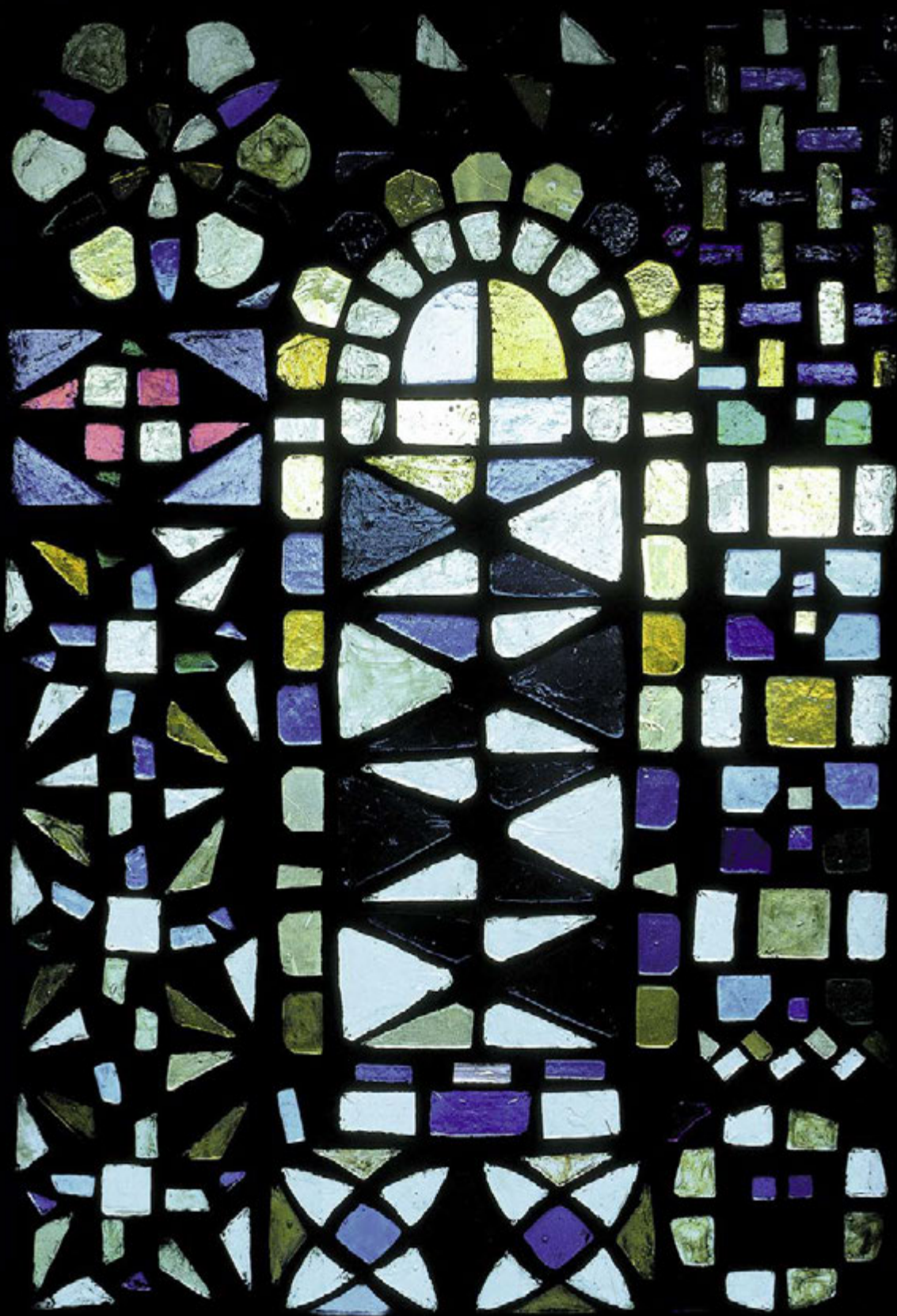
1965 *Casa Bachs-Fraga.*
Girona.
210 x 80 cm.
Dibuix ferro.



1965 *Capella Natzaret.*
Girona.
268 x 125 cm.
Emplomat.



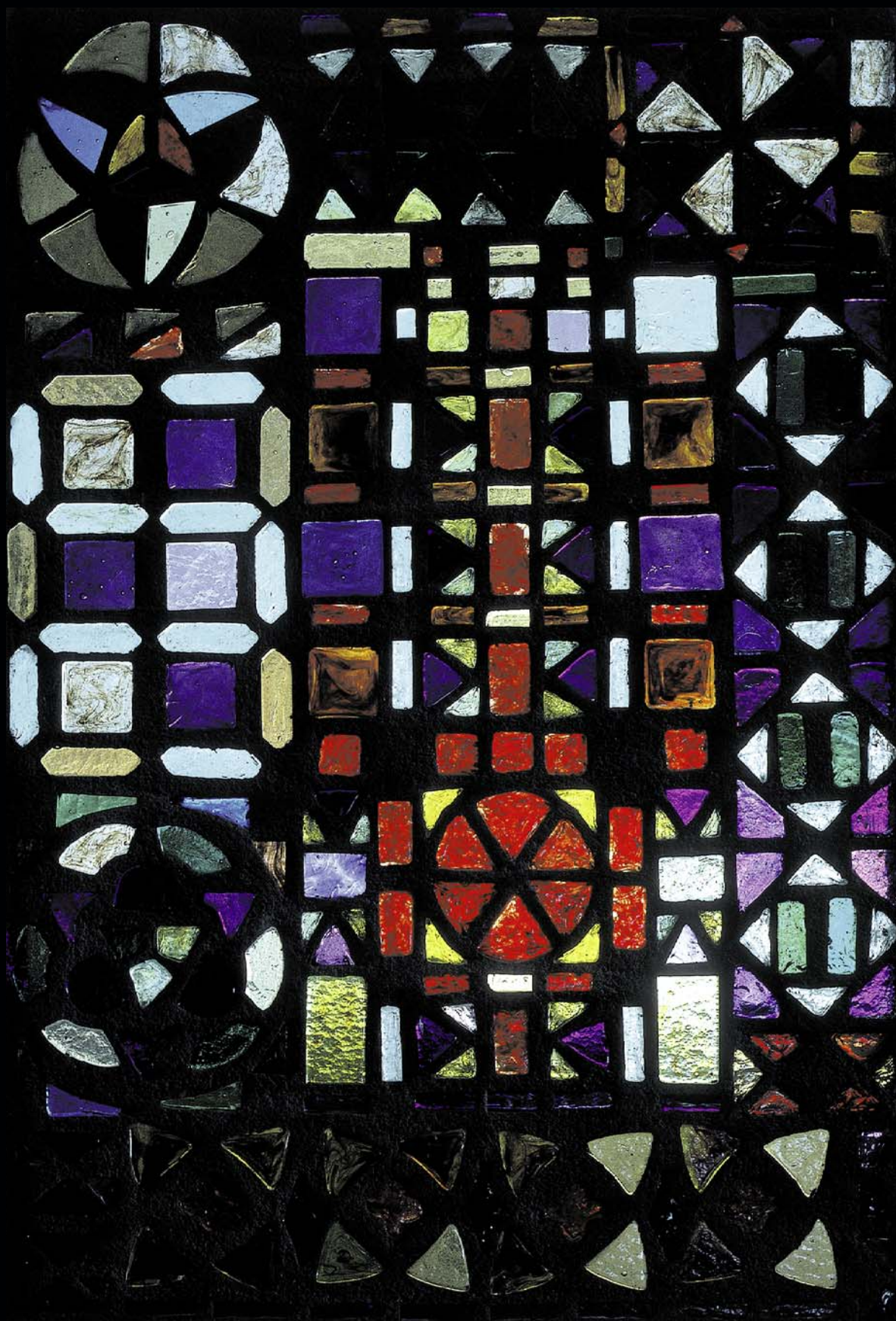
1966 *Parròquia de Sant Pau.*
Girona.
220 x 150 cm.
Vitrall ciment armat.



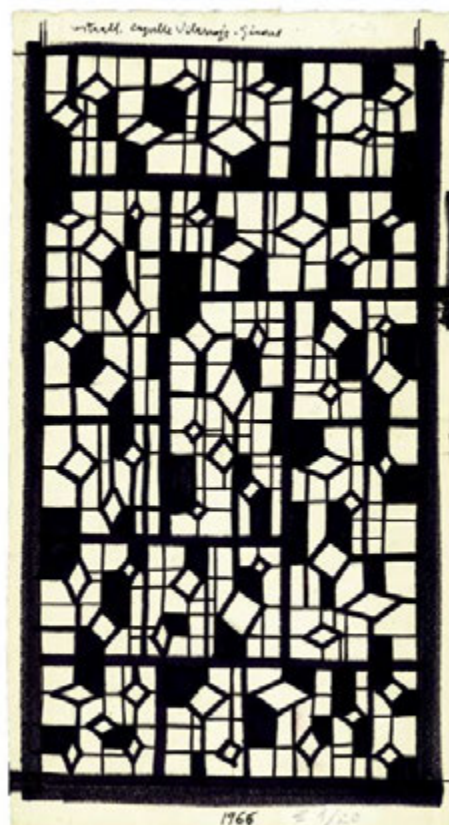
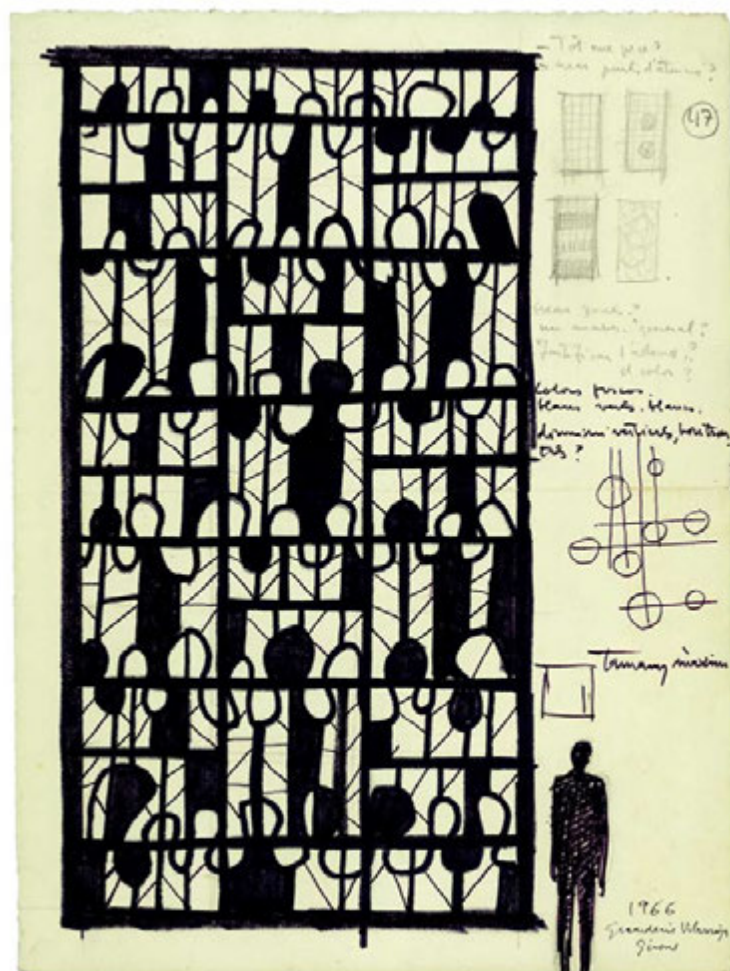
1966 *Parròquia de Sant Pau.*
Girona.
220 x 150 cm.
Vitrall ciment armat.



1966 Parròquia de Sant Pau.
Girona.
220 x 150 cm.
Vitrall ciment armat.



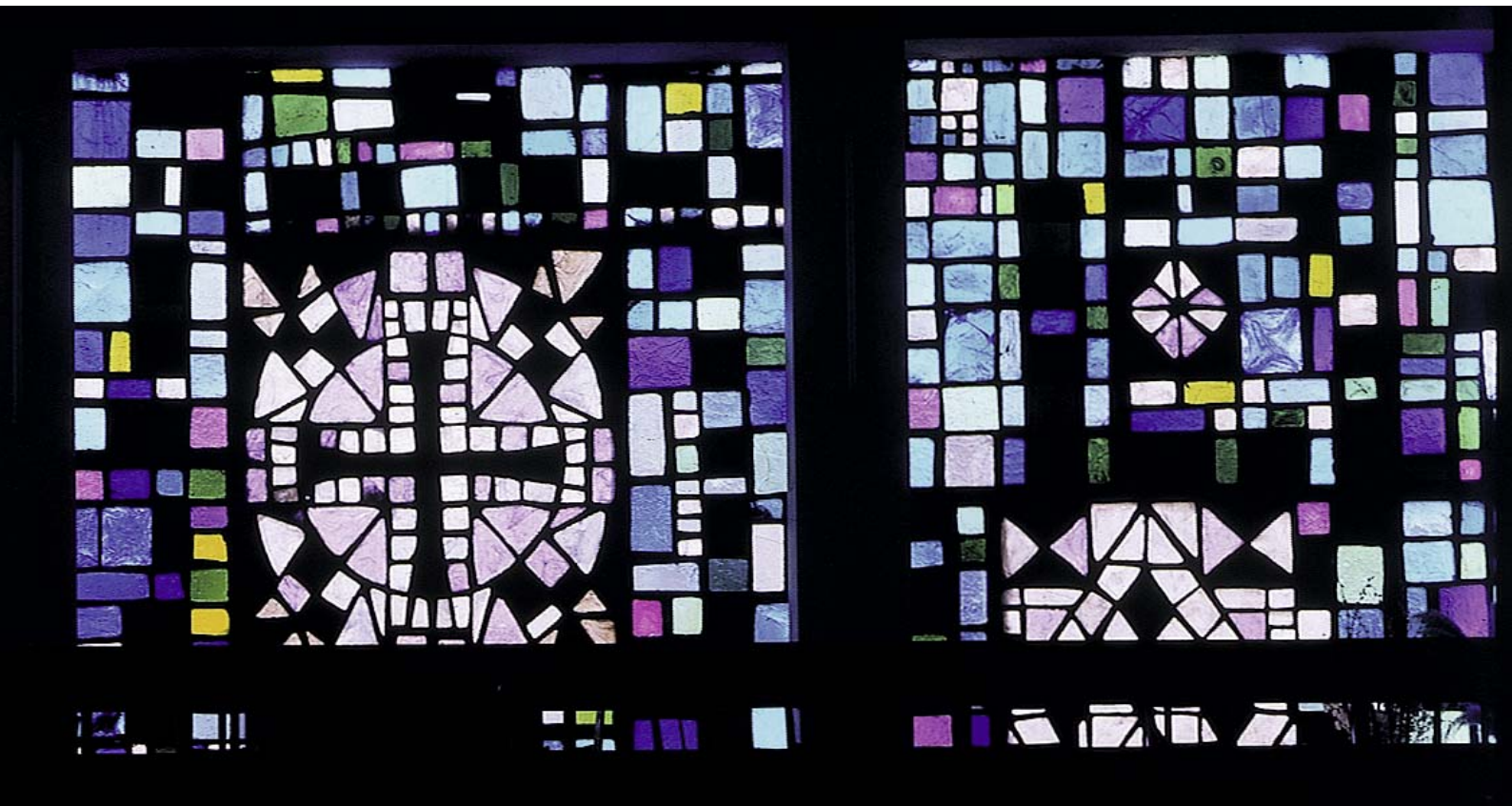
1966 *Parròquia de Sant Pau.*
Girona.
220 x 150 cm.
Vitrall ciment armat.



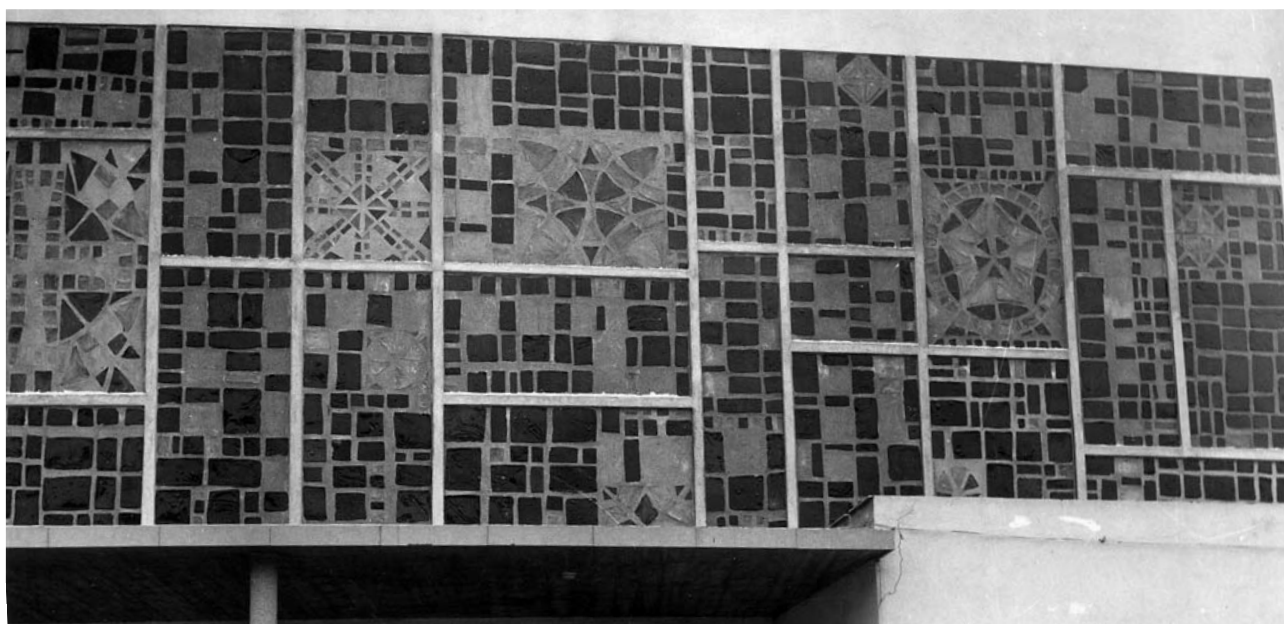


1966 *Guarderia Vilarroja.*
620 x 320 cm.
Vitrall ciment armat.





1966 Capella de la Guàrdia de Vilarroja. Girona.
400 x 160 cm.
Vitrall ciment armat.
Interior i exterior.

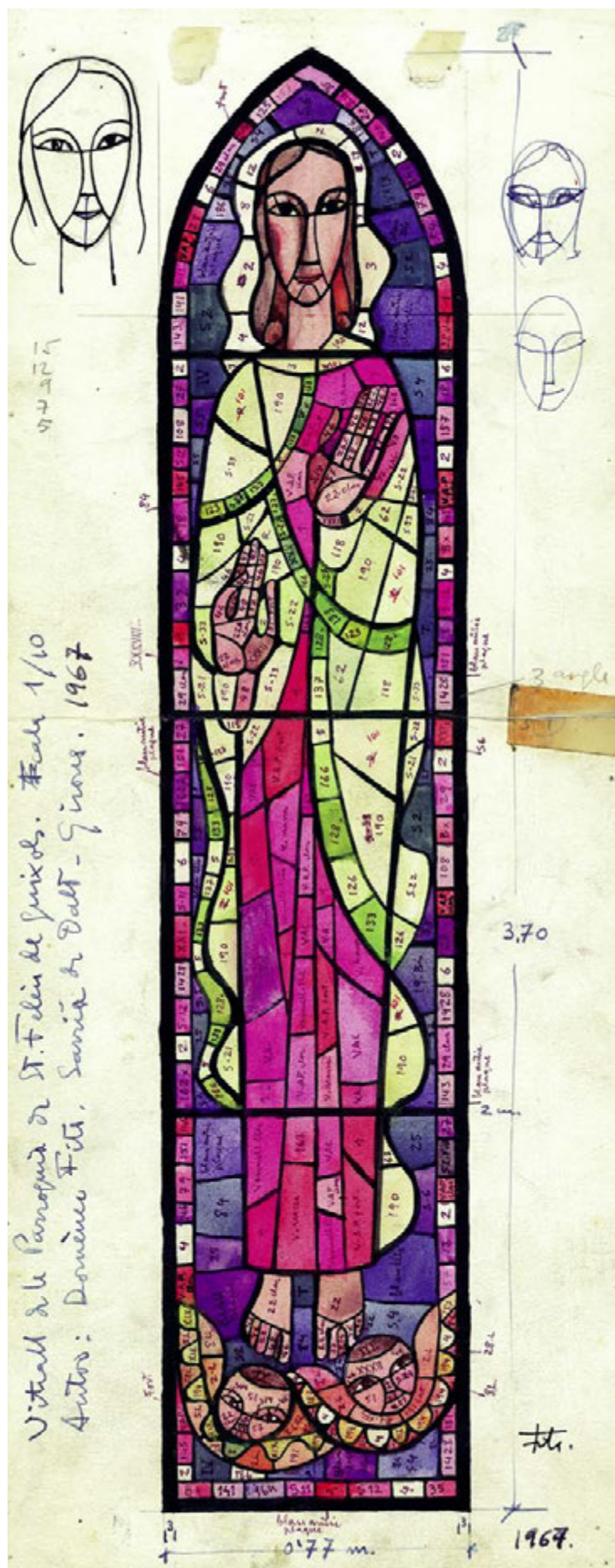




1966 *Detall.*



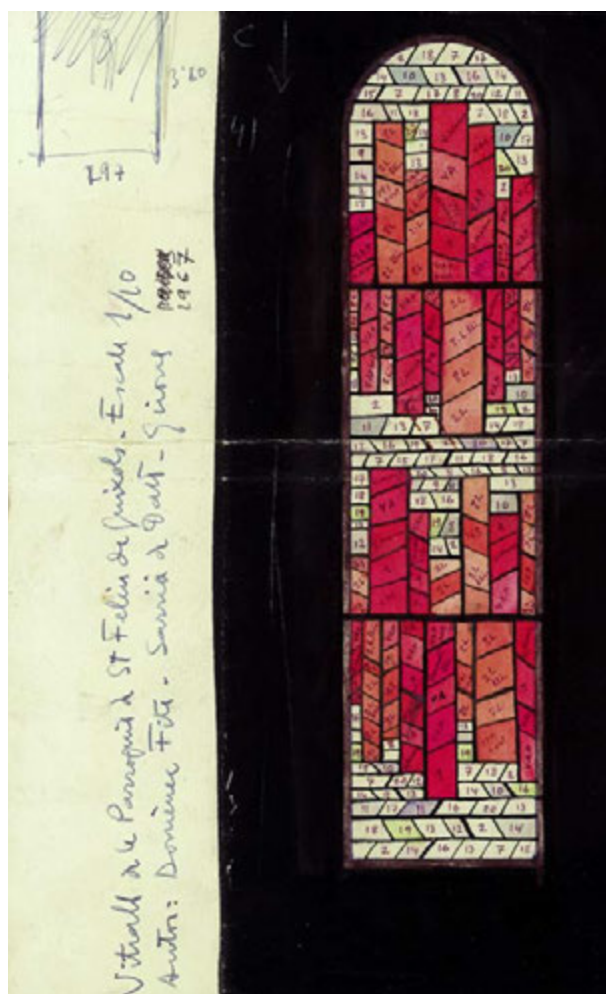
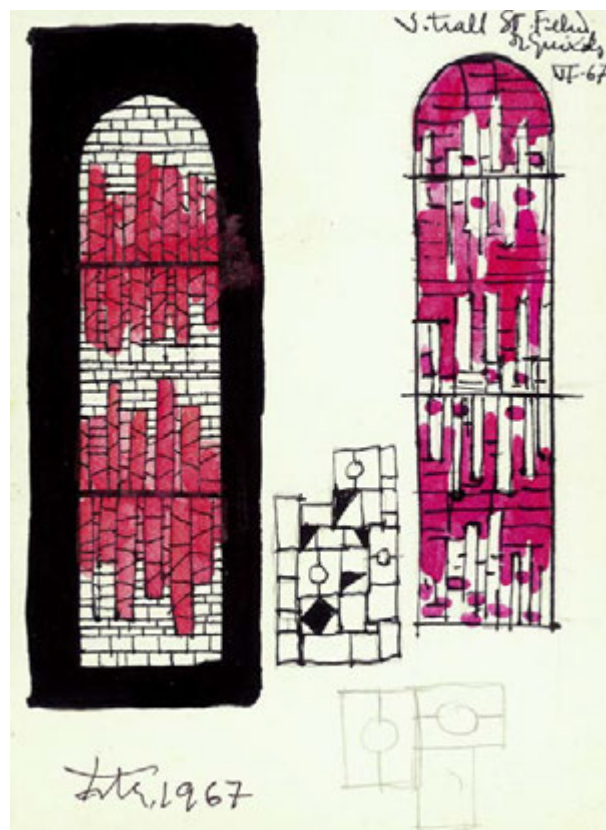
1966 *Detall.*



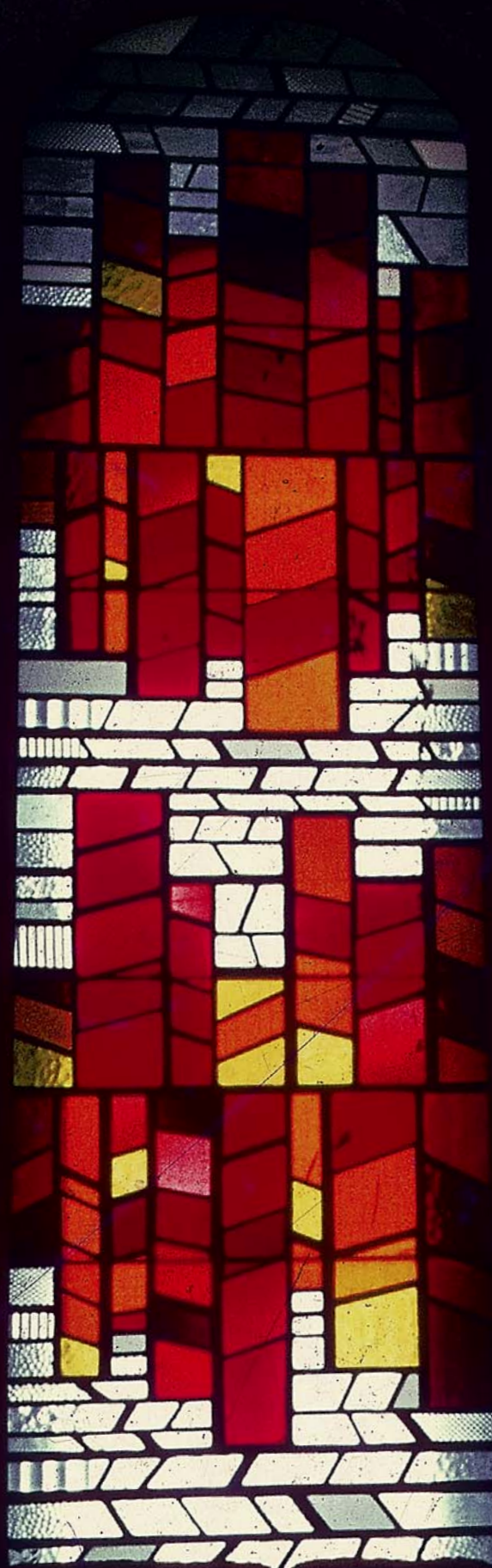
1967 Parròquia Sant Feliu de Guixols.
39 x 16 cm.
Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



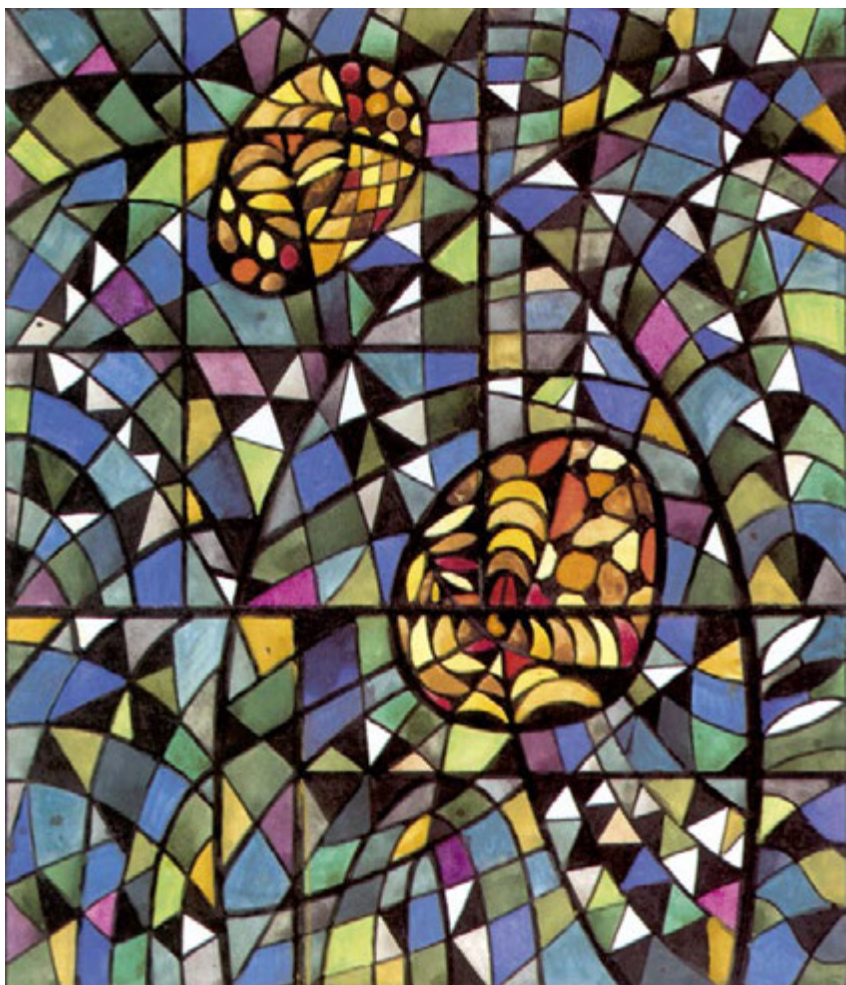
1967 Parròquia Sant Feliu
de Guixols.
370 x 75 cm.
Vitrall emplomat.



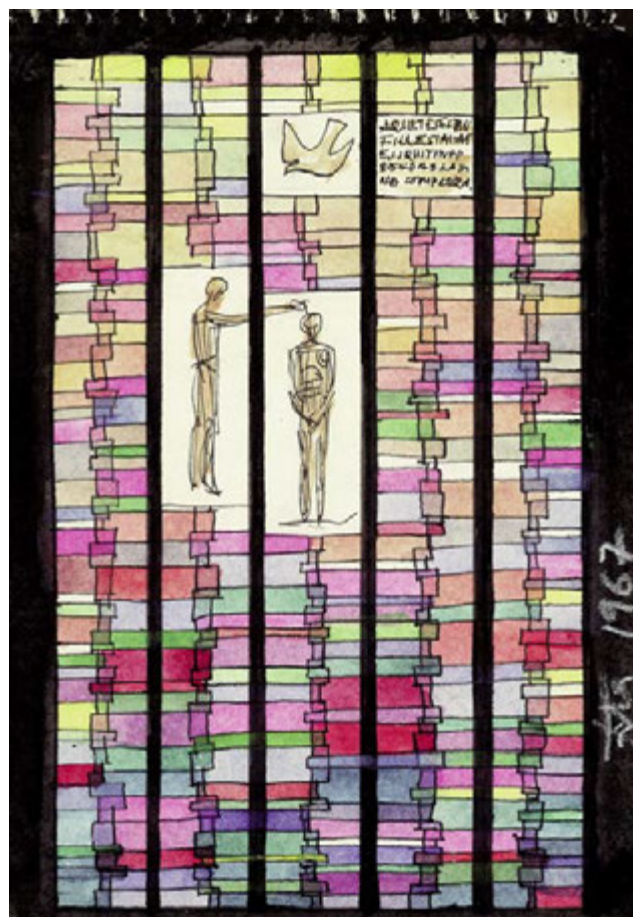
1967 Projectes per la Parròquia
Sant Feliu de Guixols.
17 x 12 cm.
27 x 17 cm.
Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



1967 Parròquia de Sant Feliu de Guíxols.
220 x 52 cm.
Vitrall emplomat.



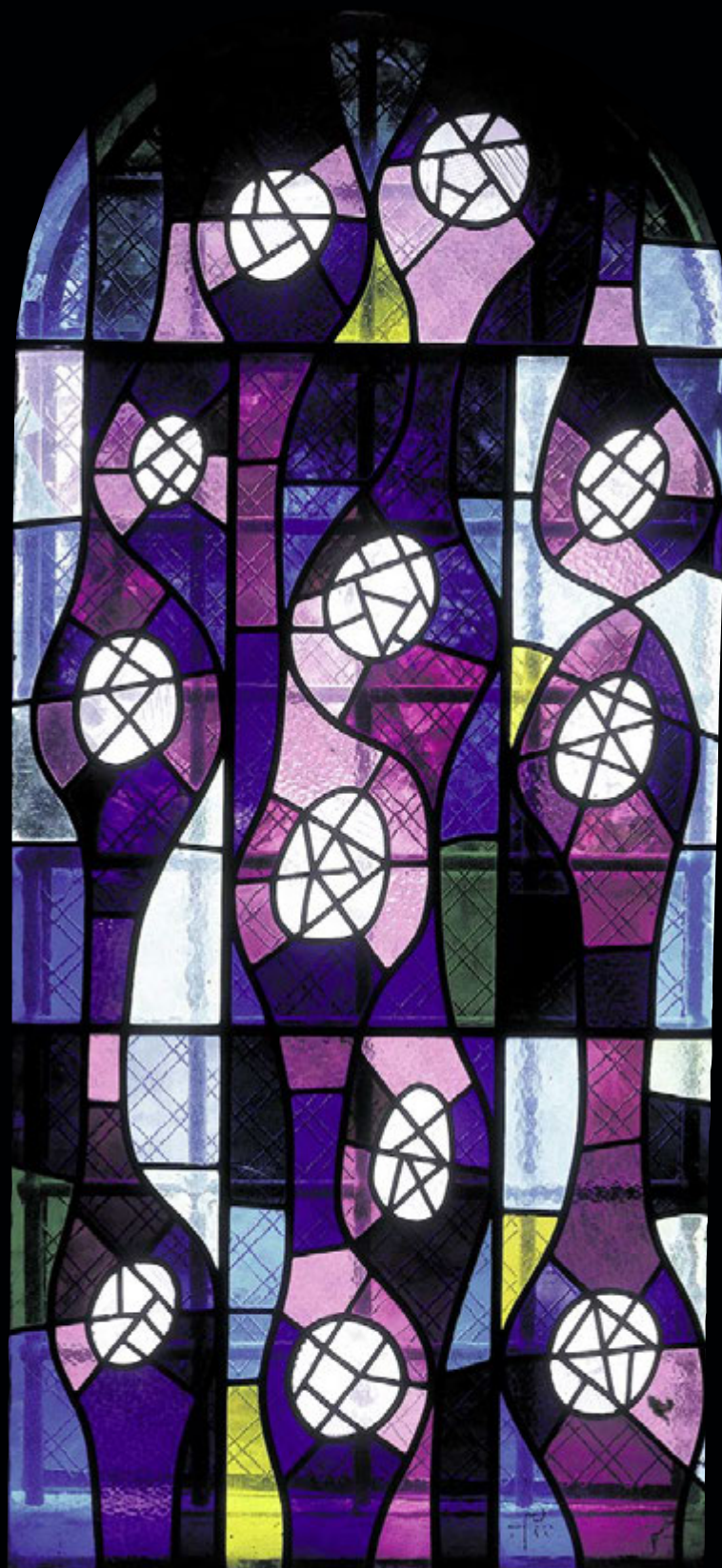
1967 Casa Canadell-Torras-Olot.
 17 x 12 i 27,5 x 23,8 cm.
 Retolador i ploma.
 Tinta xinesa aquarel·la.



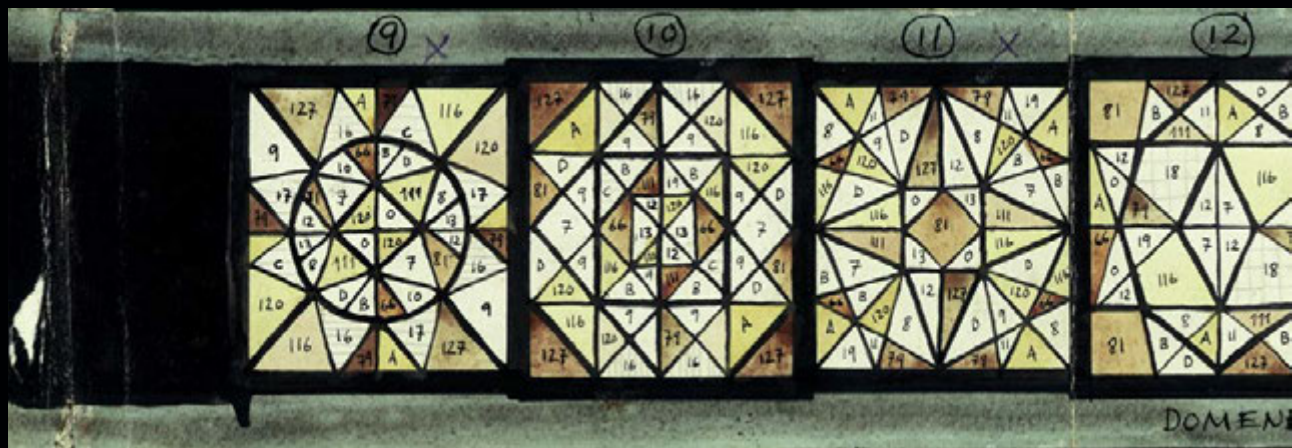
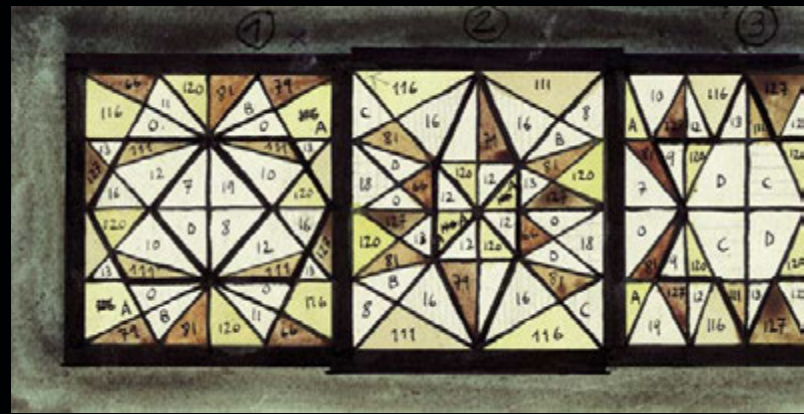
1967 Projecte pel Baptisteri
de la Parròquia del
Carme. Girona.
17 x 12 cm.
Ploma tinta blava xinesa,
aquarel·la.

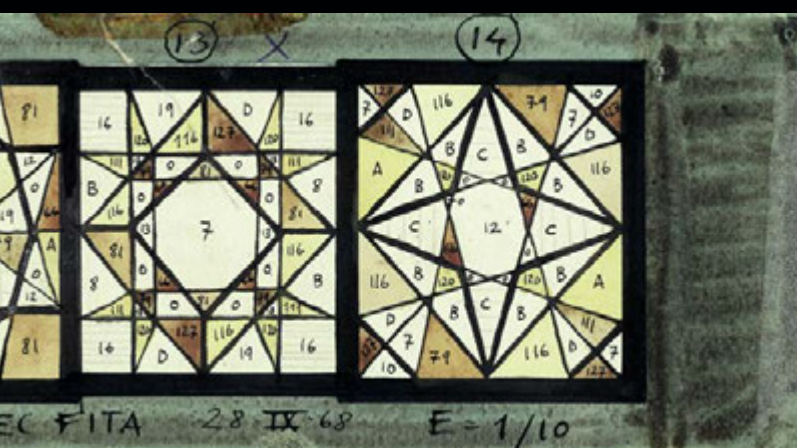
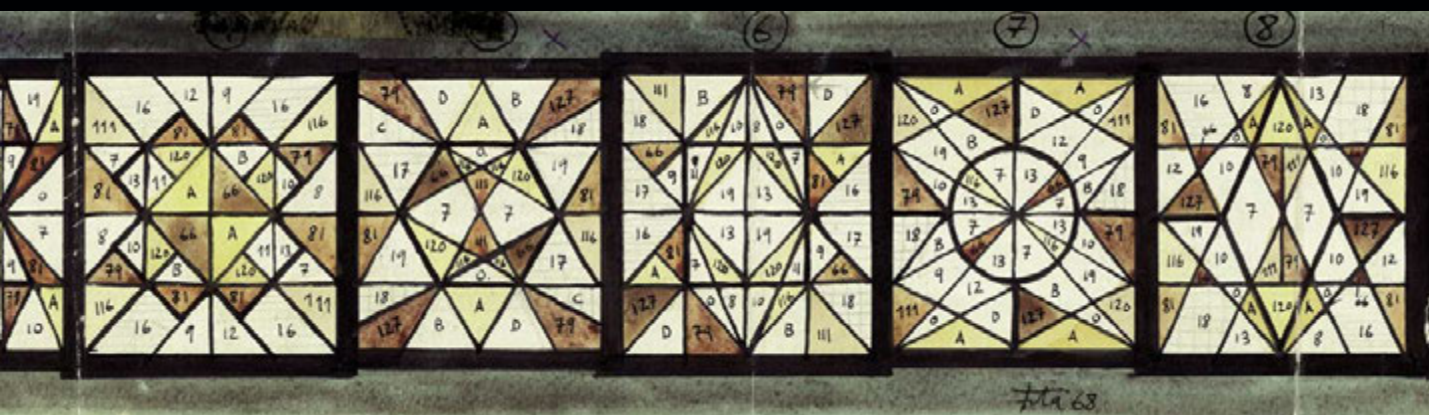


1967 *Sant Nicolau-Girona.*
Estudi vitralls emplomats.
17 x 12 i 23,5 cm.



1967 *Sant Nicolau, Girona.*
183 x 83 cm.
Vitrall emplomat.

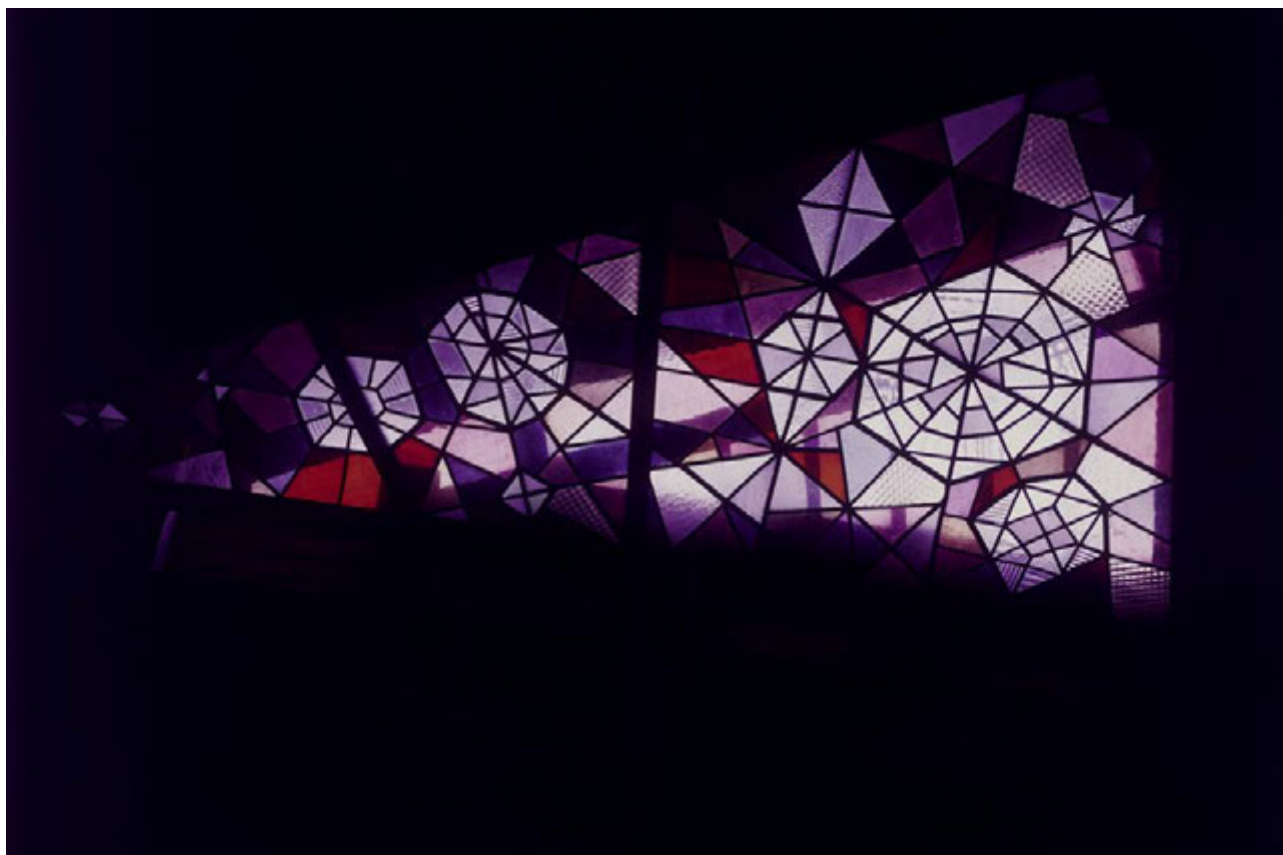




1968 Dues lectures projectes.
8 x 81 cm.
Tinta xinesa aquerel·la.

1968 Capella Bell-lloc del Pla. Girona.
Vitrall 56 x 760 cm.
Vidre emplomat.





*1968 Capella de Bell-lloc
del Pla. Girona.
250 x 100 cm.
Vitrall emplomat.*



1968 *Capella de Bell-lloc
del Pla. Girona.*
250 x 100 cm.
Vitrall emplomat.



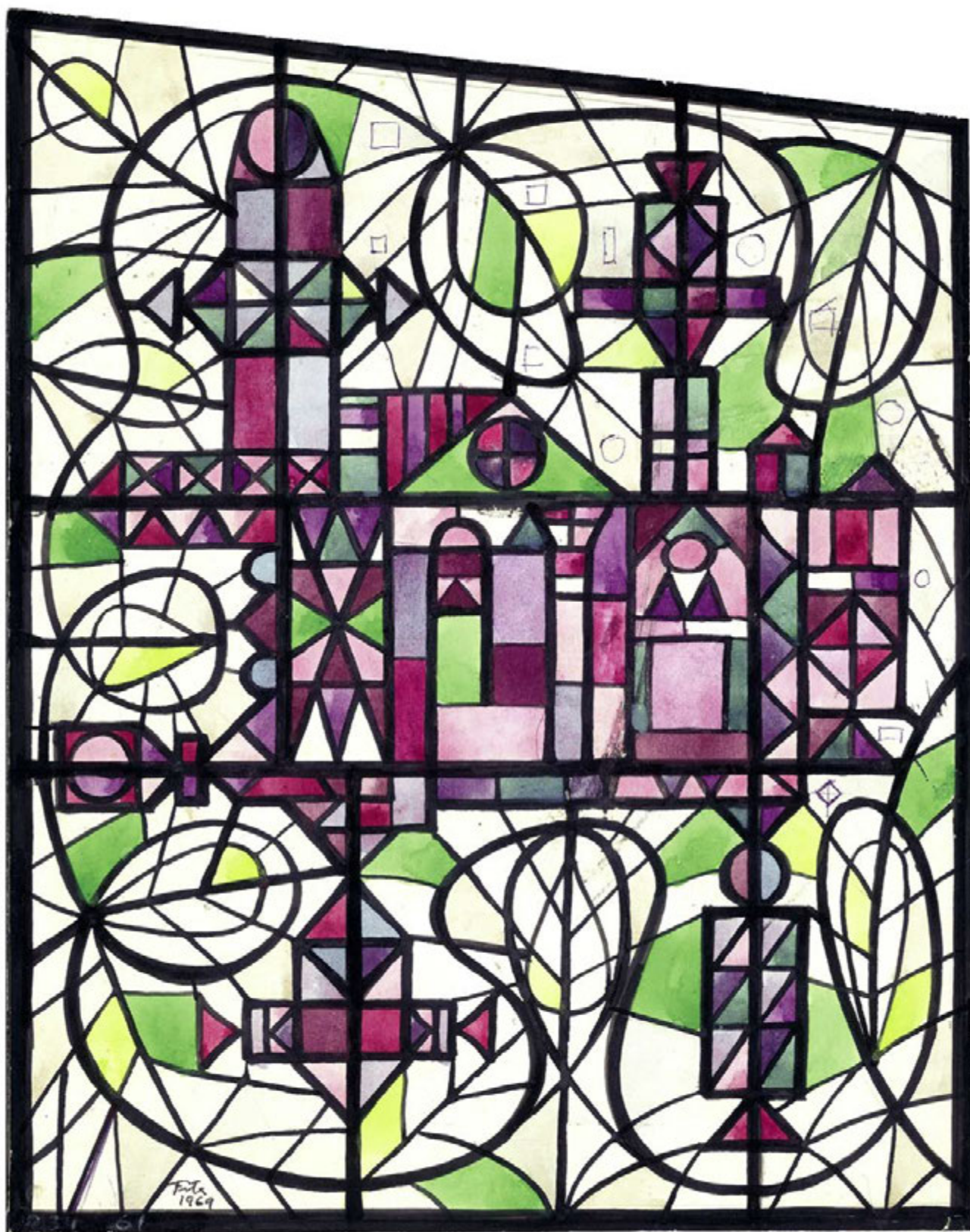
1968 Parròquia d'Amer.
Projectes.
24 x 17 cm.
Ploma tinta xinesa aquarel·la.

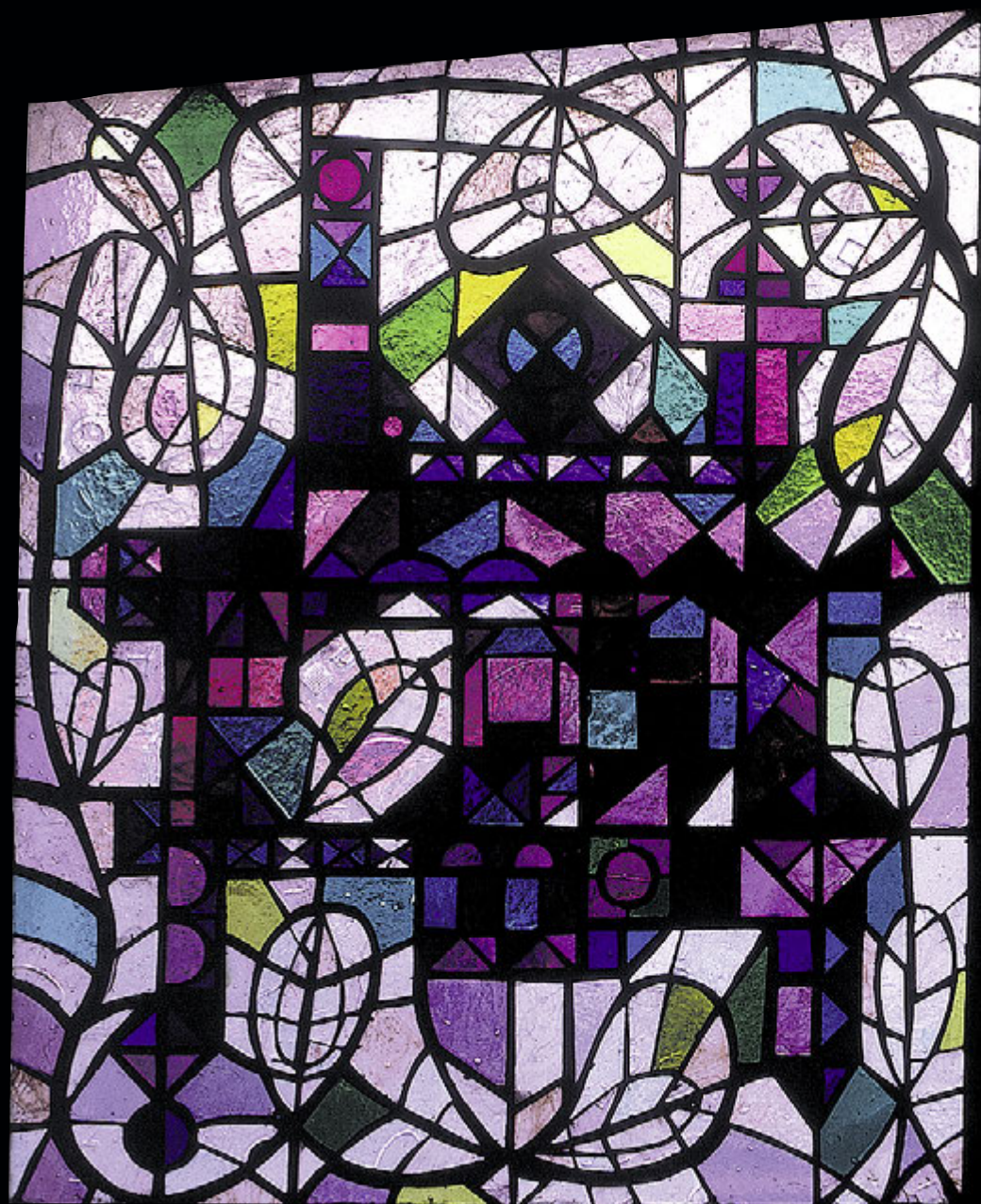


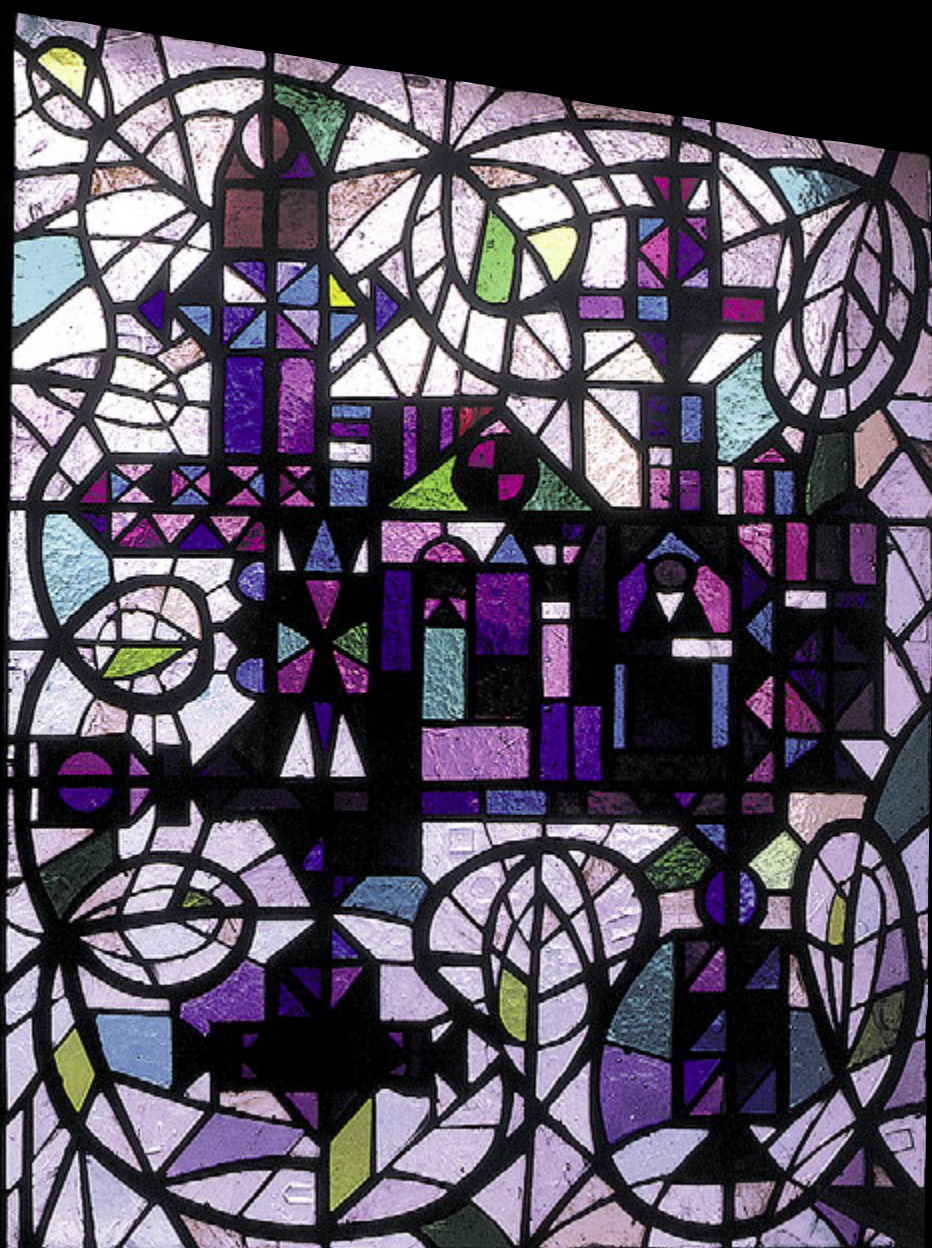
1968-69 *Parròquia d'Amer.*
Assumpta.
182 x 59 cm.
Vitrall emplomat.



1969 Dominique Pont Major.
Projecte.
26 x 20 cm.
Ploma tinta xinesa aquarel·la.



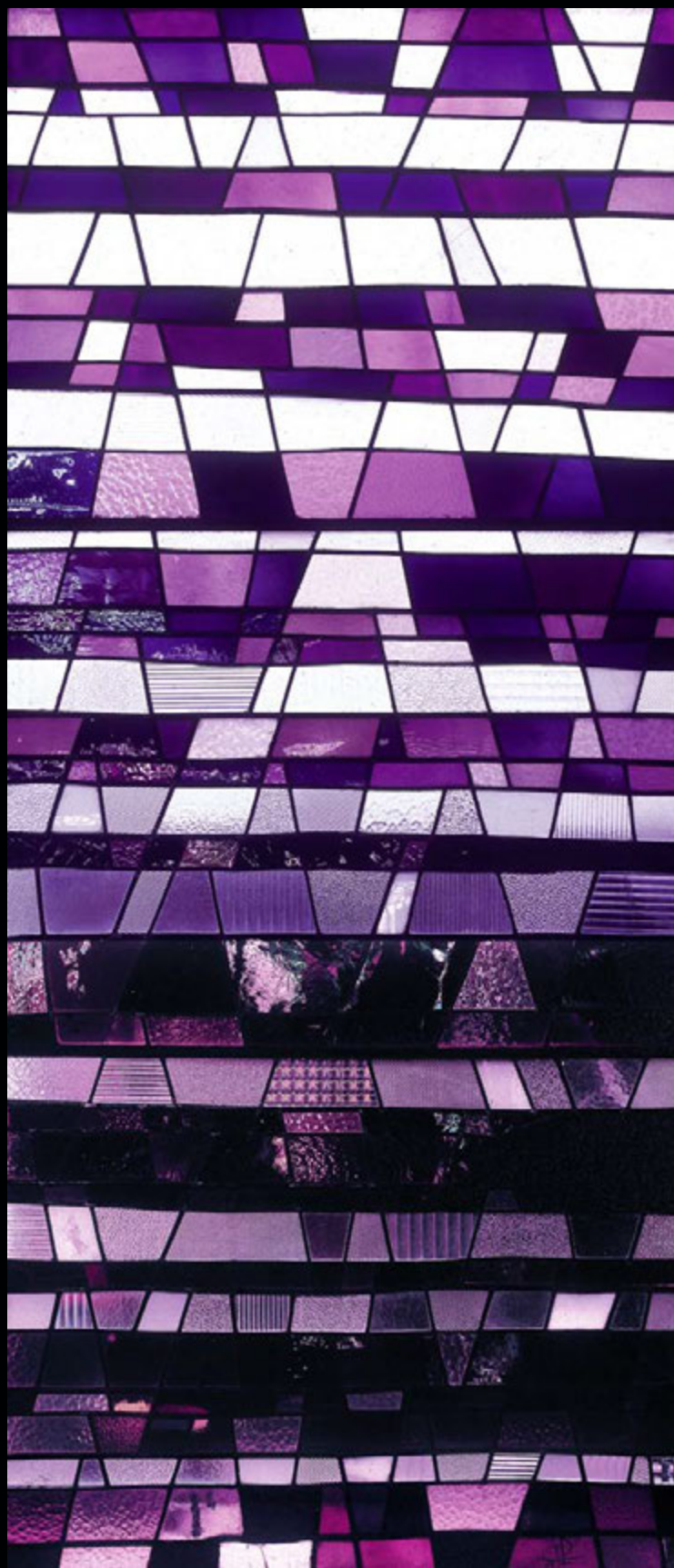




1969 *Capella Dominiques.*
Pont Major.
260 x 400 cm.
Vitrall ciment armat.



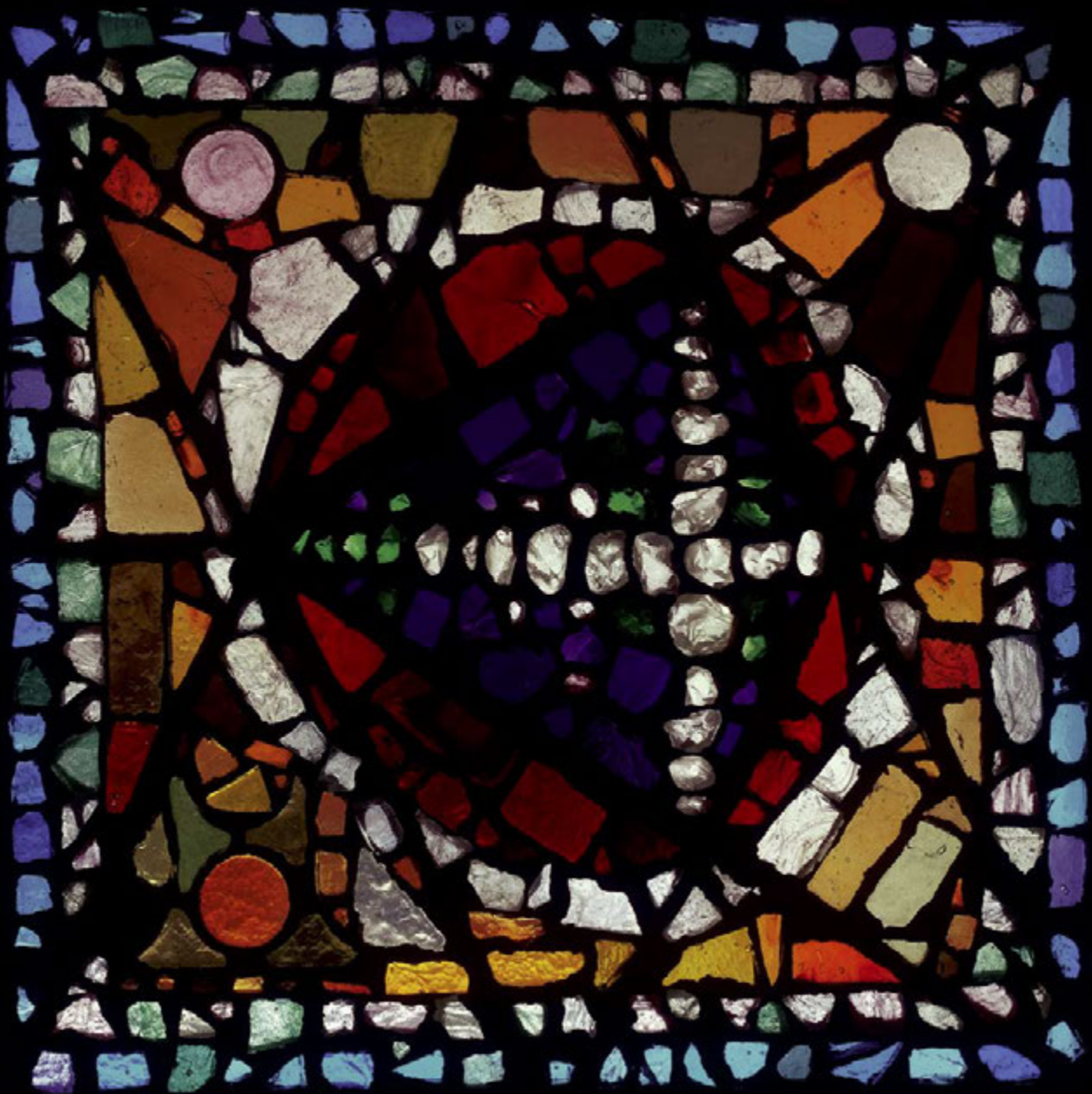
1969 *Dominiques.*
Pont Major.
2,60 x 4,00 m.
Ciment armat.



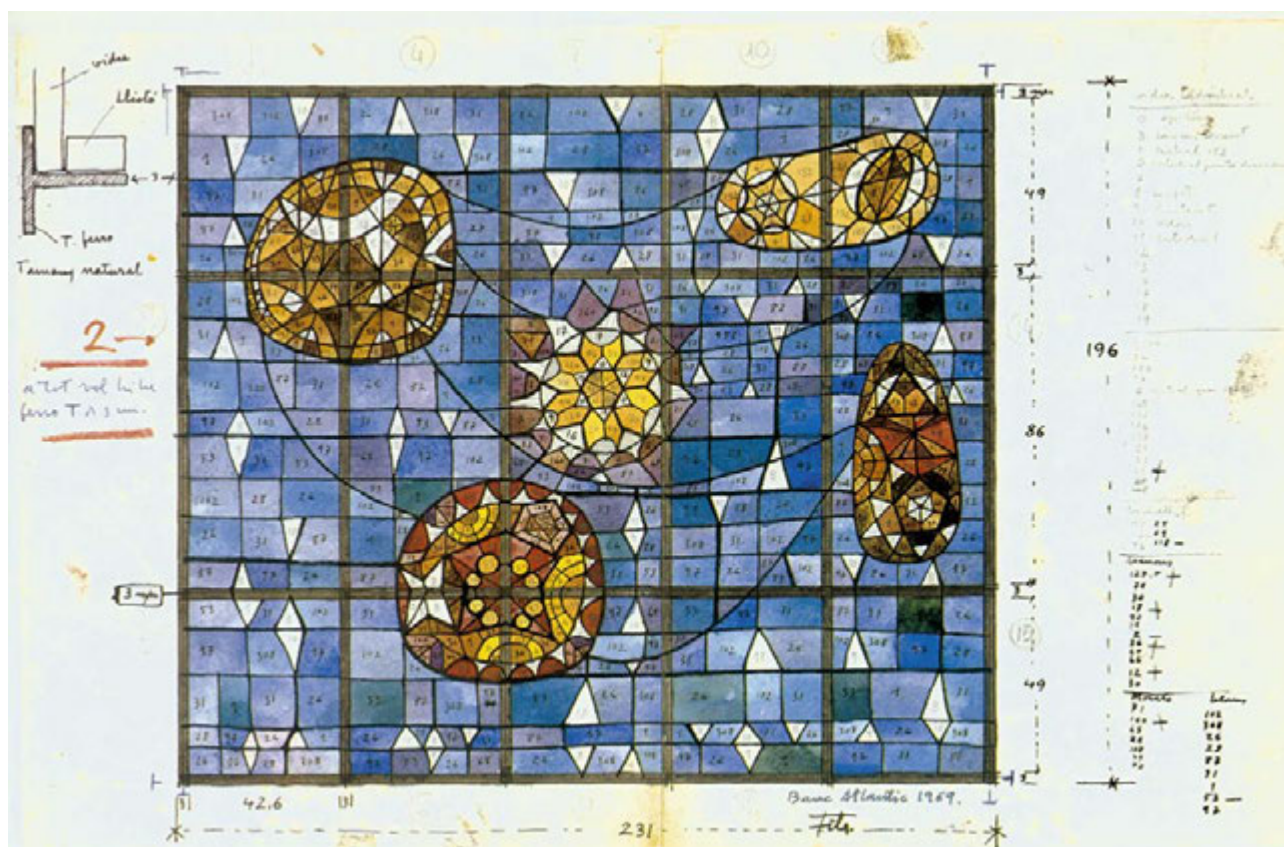
1969 *Dominique Pont Major:*
300 x 120 cm.
Emplomat.



1969 Casa Fita-Rodeja.
190 x 71,5 cm.
Vitrall emplomat.

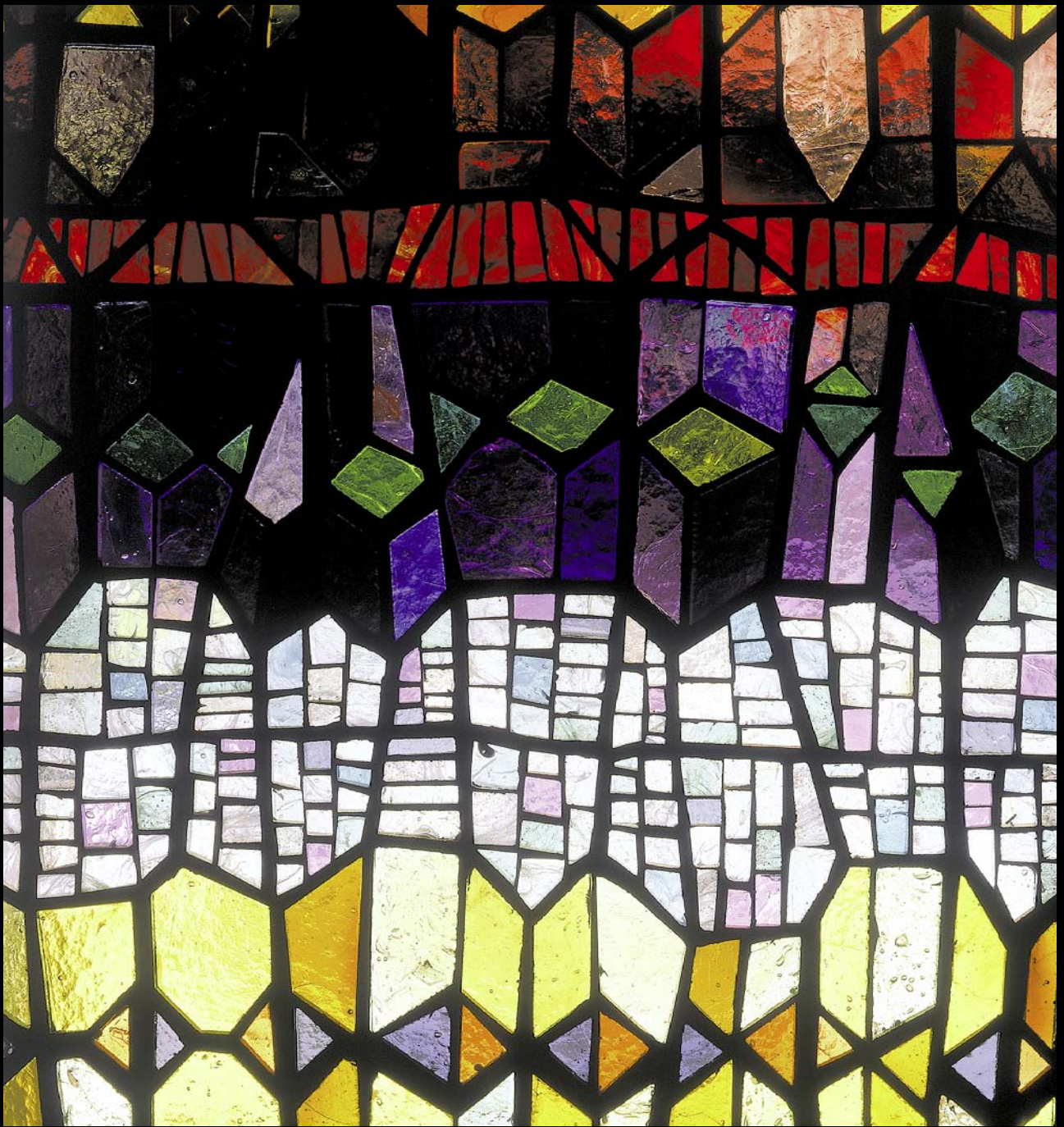


1970 *Casa Fita-Rodeja.*
137 x 139 cm.
Ciment armat, trossos de vidre.

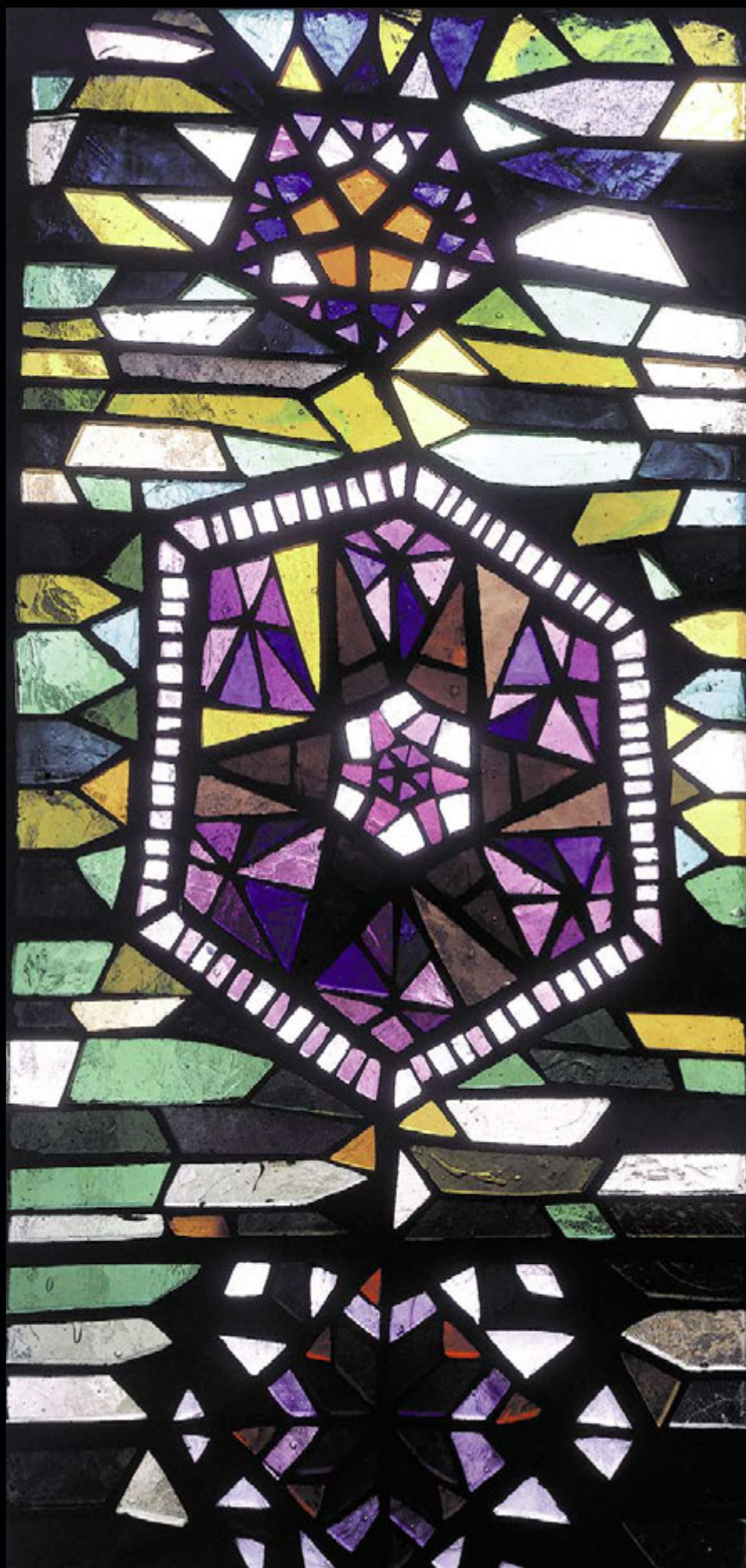


1969 Banc Atlàntic. Girona.
Projectes vitralls emplomats.
24 x 36 cm.
Tinta xinesa, aquarel·la.

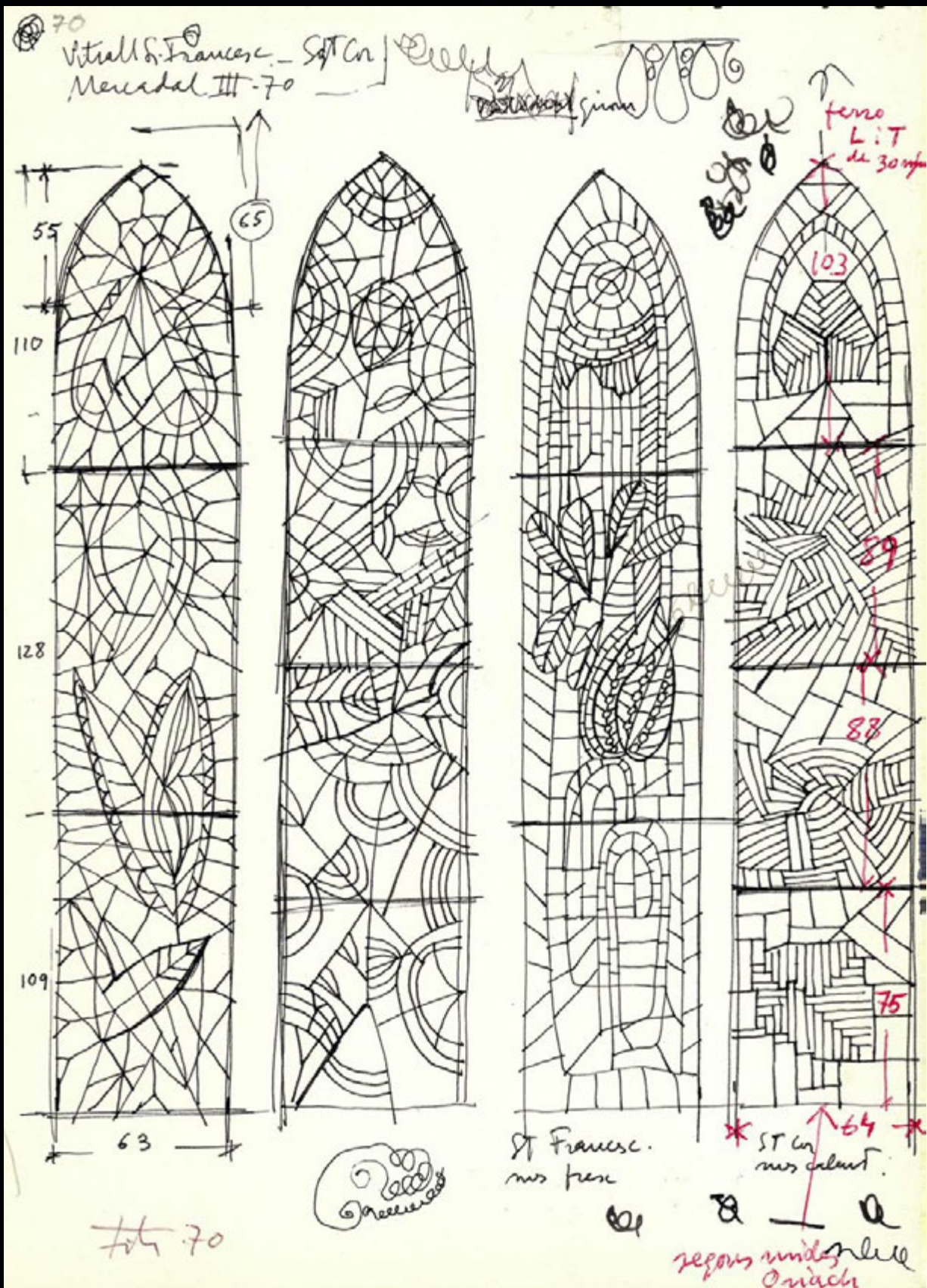




*1970 Casa Ribas-Girona.
195 x 155 cm.
Ciment armat.*



1970 Casa Xifra.
2,05 x 0,90 m.
Ciment armat.



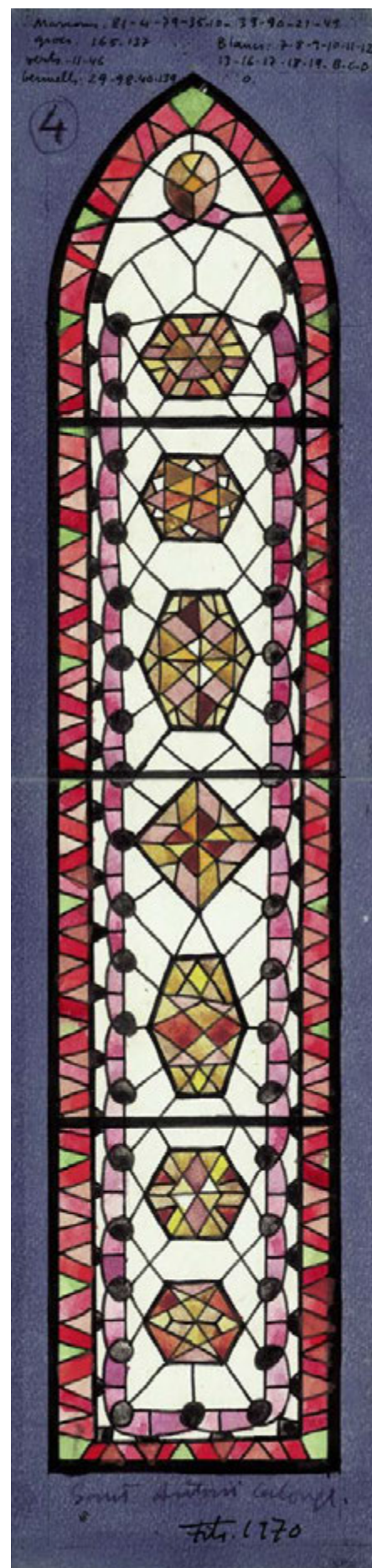
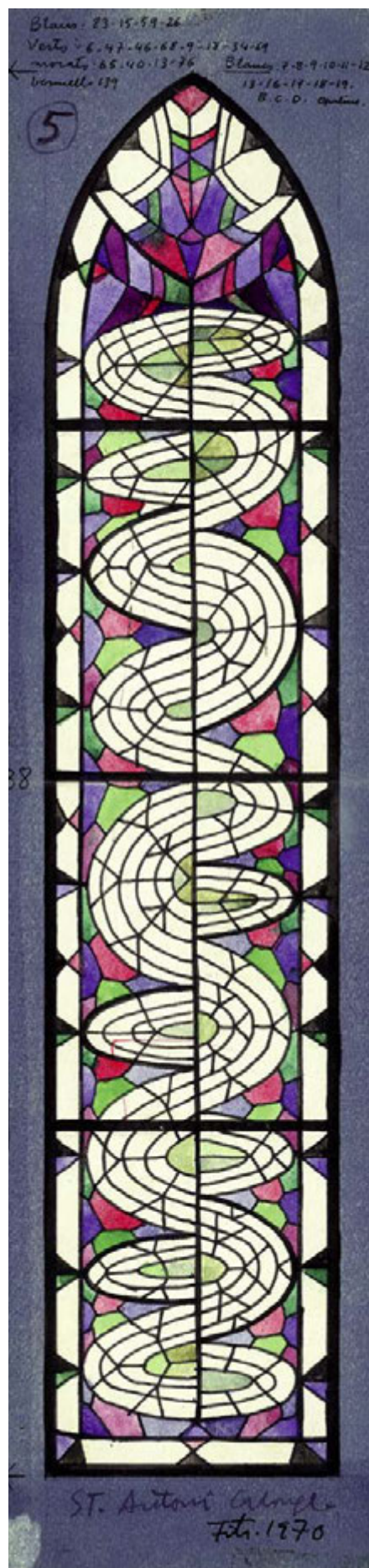
1970 Parròquia del Mercadal.
Altar Sant Francesc.
24 x 17 cm.
Retolador.

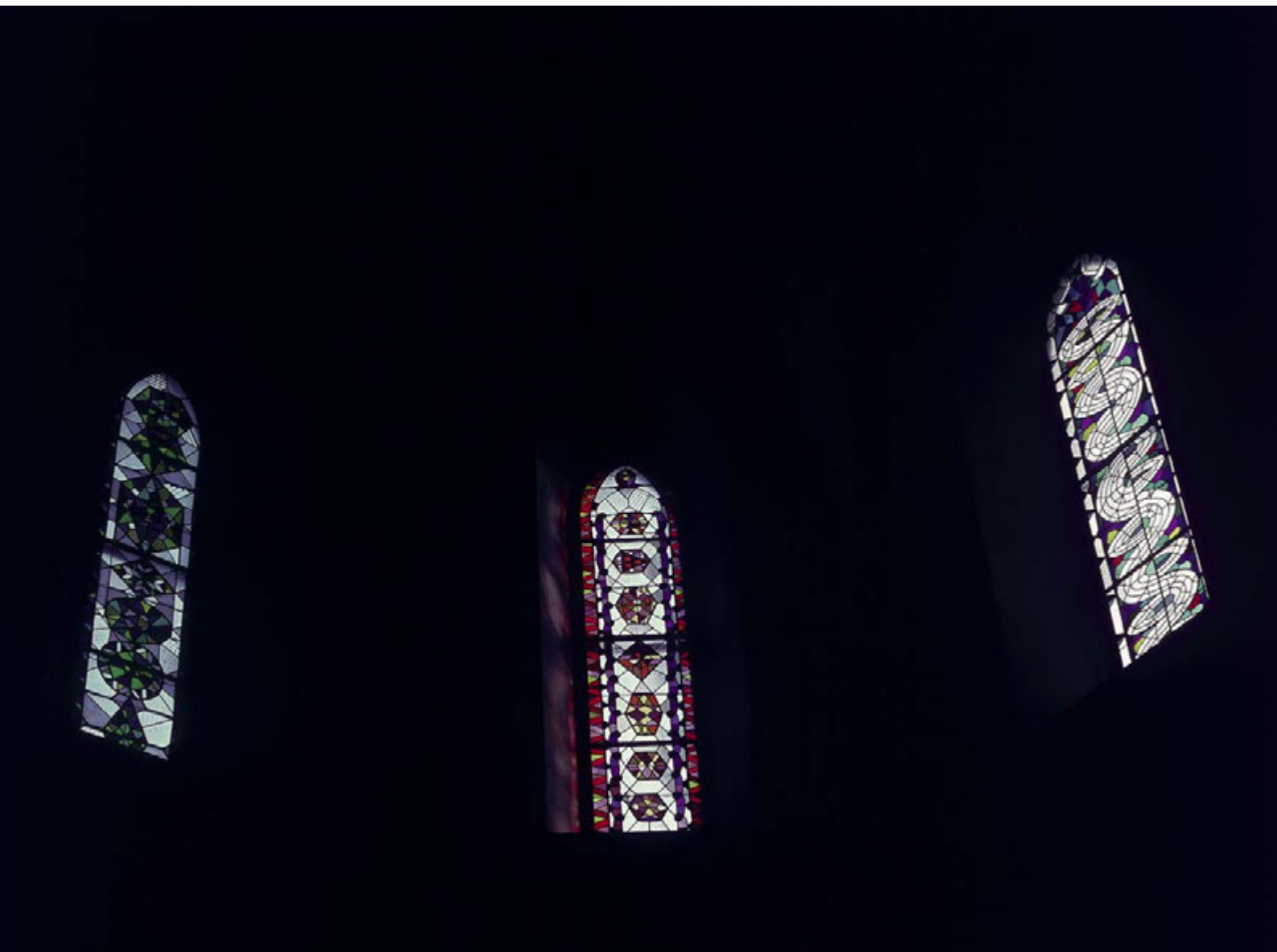


1970 Parròquia Mercadal.
Girona.
350 x 63 cm.
Vitrall emplomat.

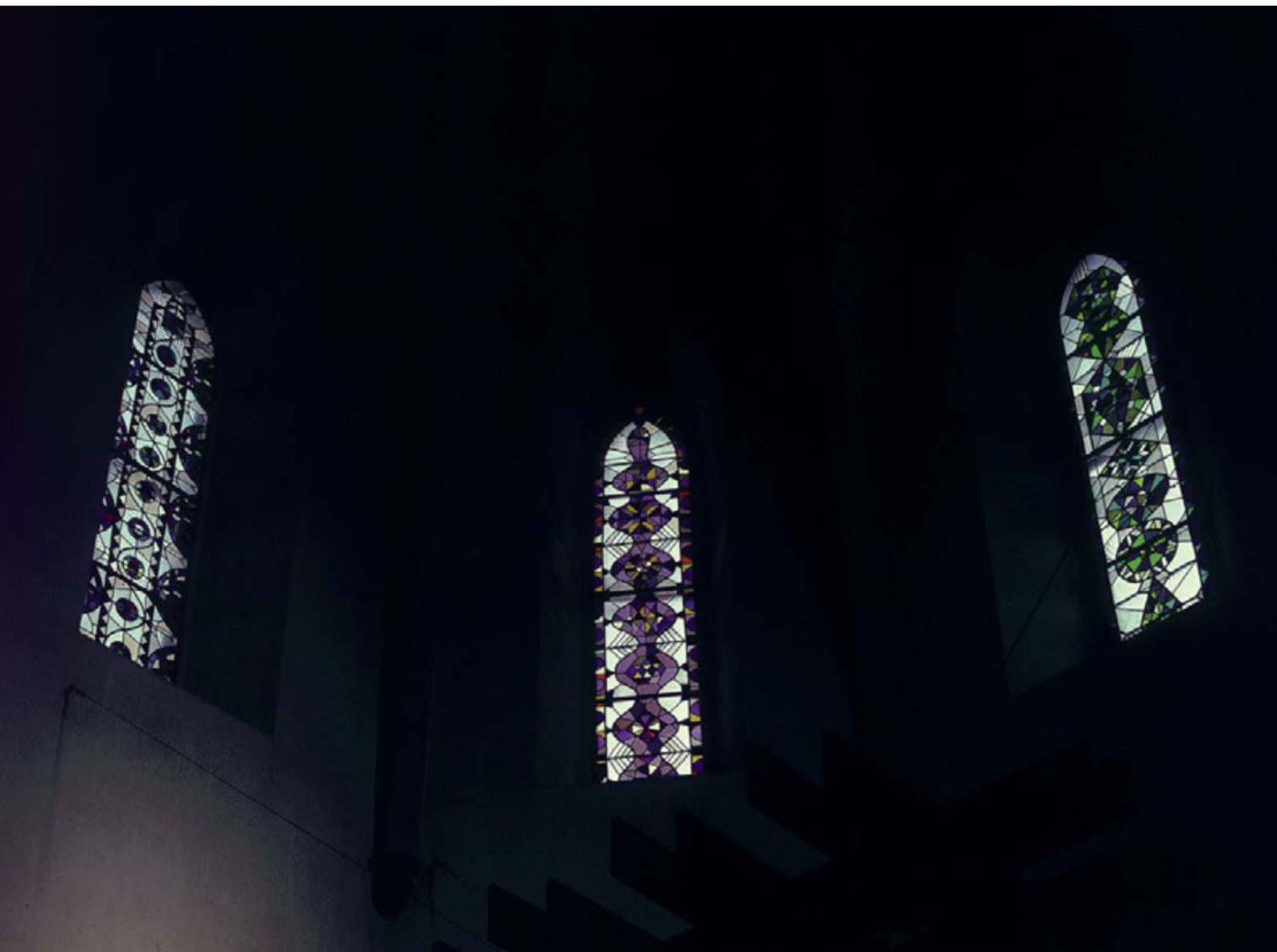


1970 Parròquia Sant Antoni de Calonge.
Projecte de vitralls.
39 x 9 cm.
Ploma xinesa, aquarel·la.





*1970 Parròquia Sant Antoni
de Calonge. Presbiteri.
337 x 79 cm.
Vitralls emplomats.*





1970 *Sant Antoni de Calonge.*
337 x 97 cm.
Vitrall emplomat.





1970 *Parròquia Sant Antoni
de Calonge.*
337 x 97 cm.
Vitrall emplomat.

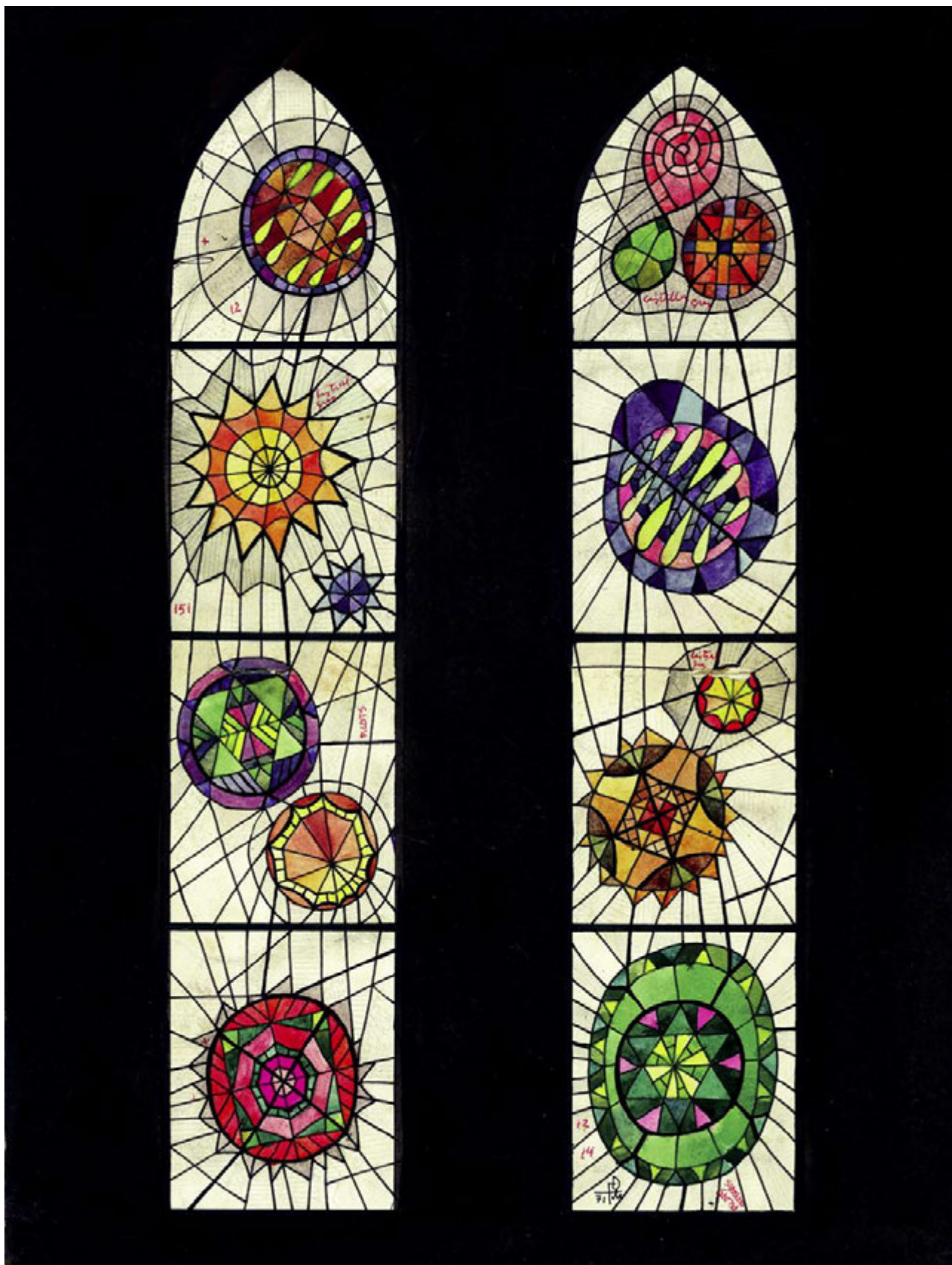




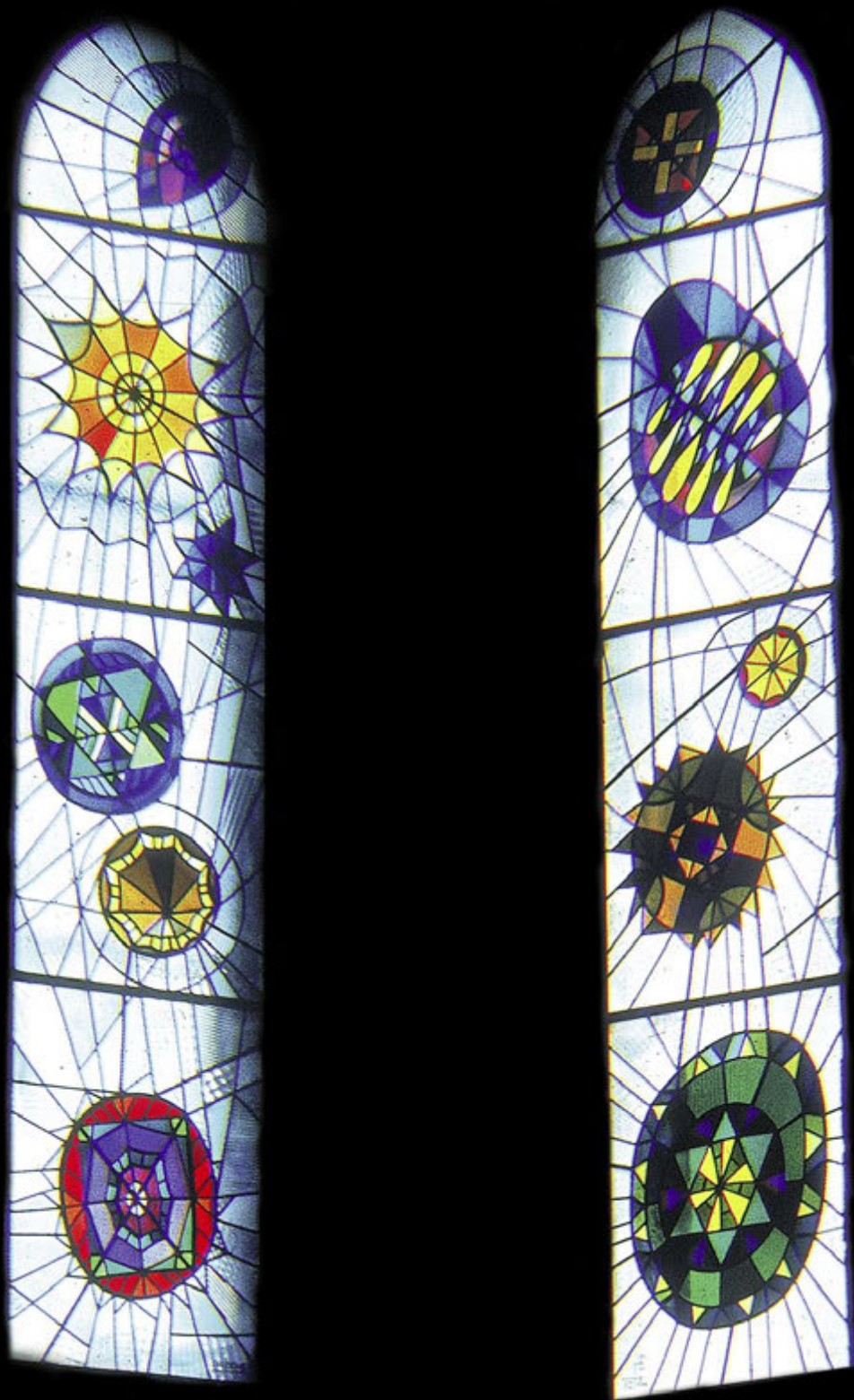
1971 Casa Busquets.
130 x 110 cm.
Vitrall emplomat.



1971 Casa Busquets.
130 x 110 cm.
Vitrall emplomat.



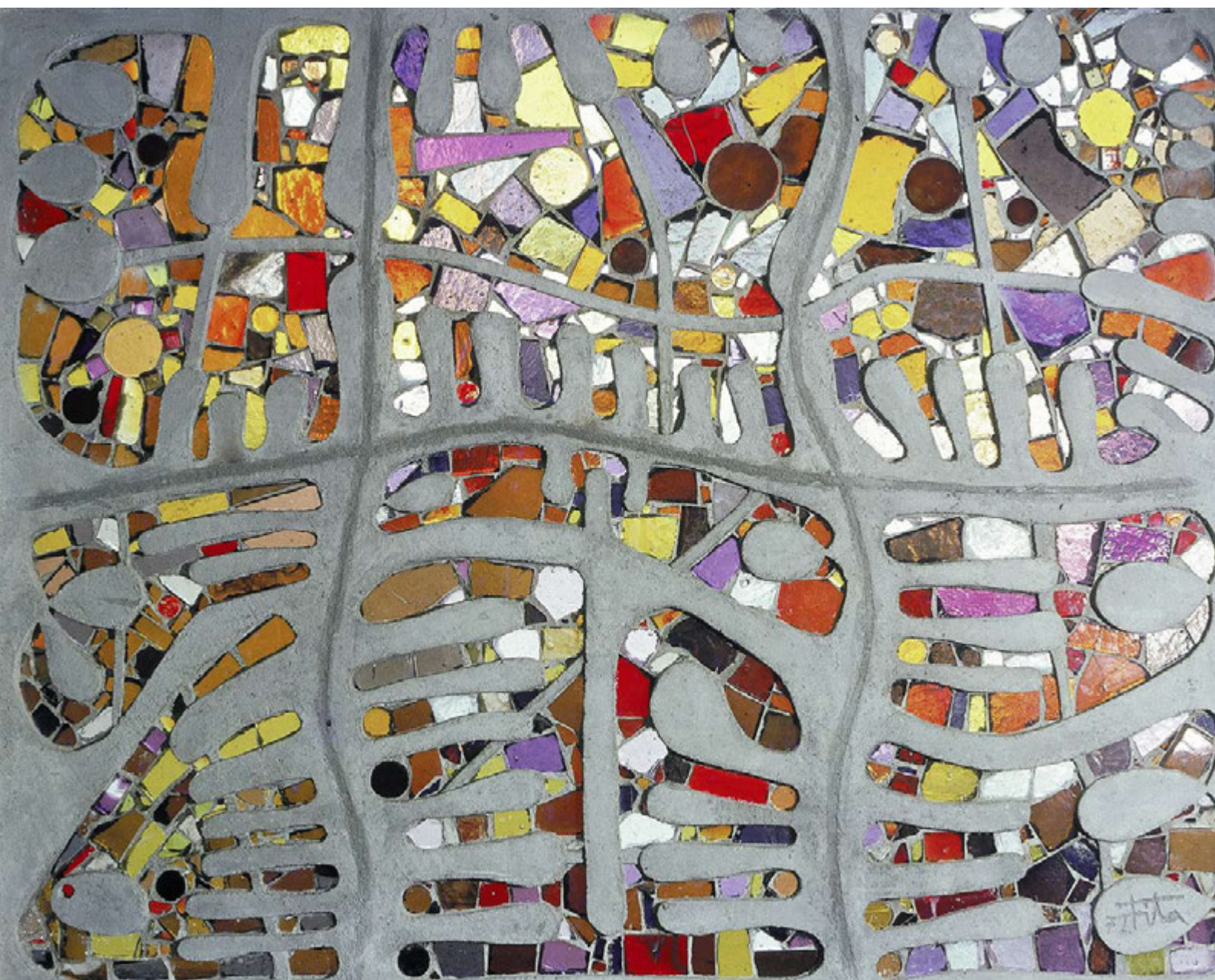
1971 Parròquia Sant Feliu de Guíxols.
45 x 30 cm.
Ploma tinta xinesa.
Aquarel·la.



1971 Parròquia Sant Feliu de Guíxols.
370 x 77 cm.
Vitralls emplomats.



1972 *Caixa de Girona.*
Tossa de Mar.
240 x 250 cm.
Ciment armat.



1972 *Caixa de Girona.*
Tossa de Mar.
240 x 250 cm.
Ciment armat.



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





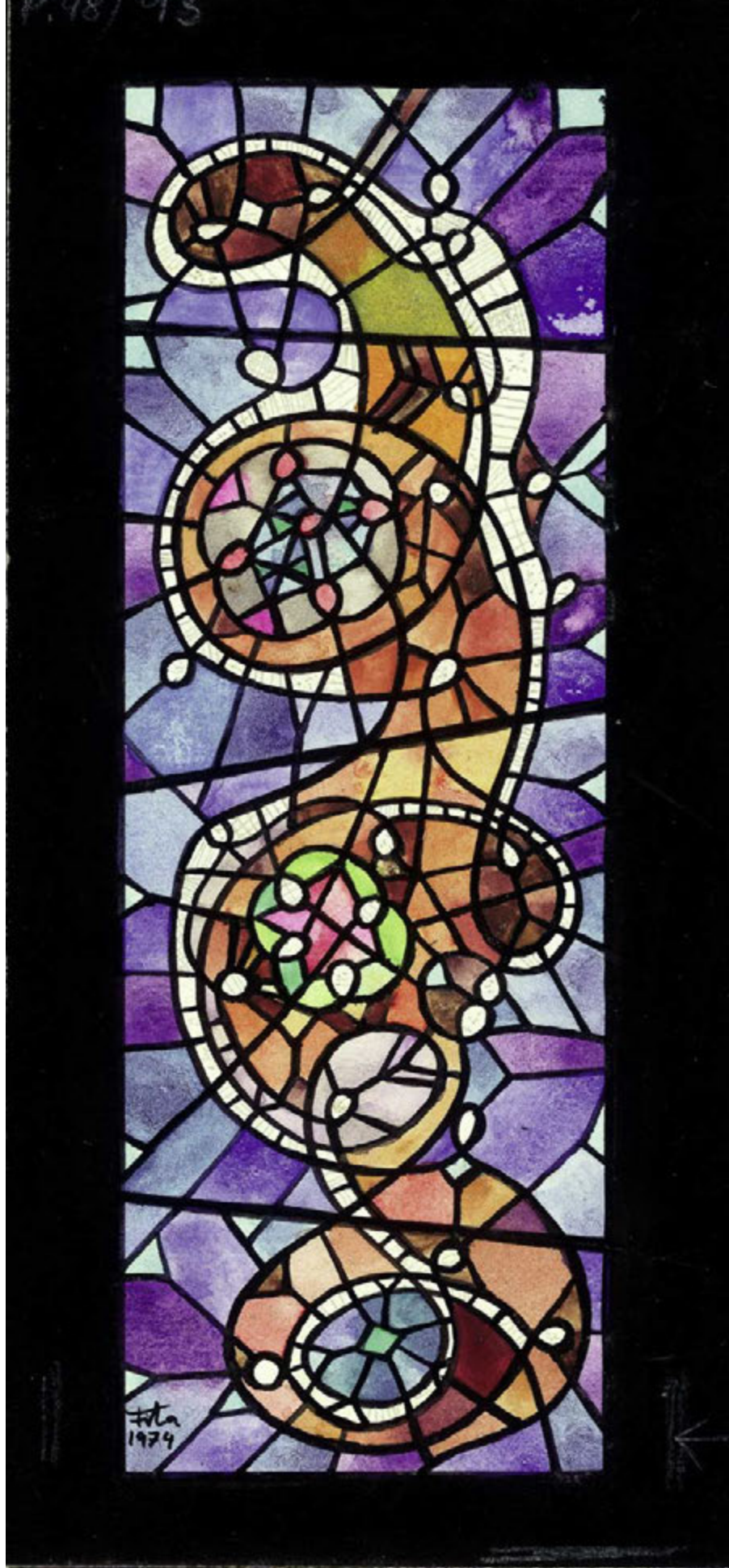




1973 Parròquia de Sant Feliu de Guíxols.
Projecte vitrall.
41 x 8 cm.
Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



1973 *Parròquia de Sant Feliu
de Guíxols.*
395 x 52 cm.
Vitrall emplomat.



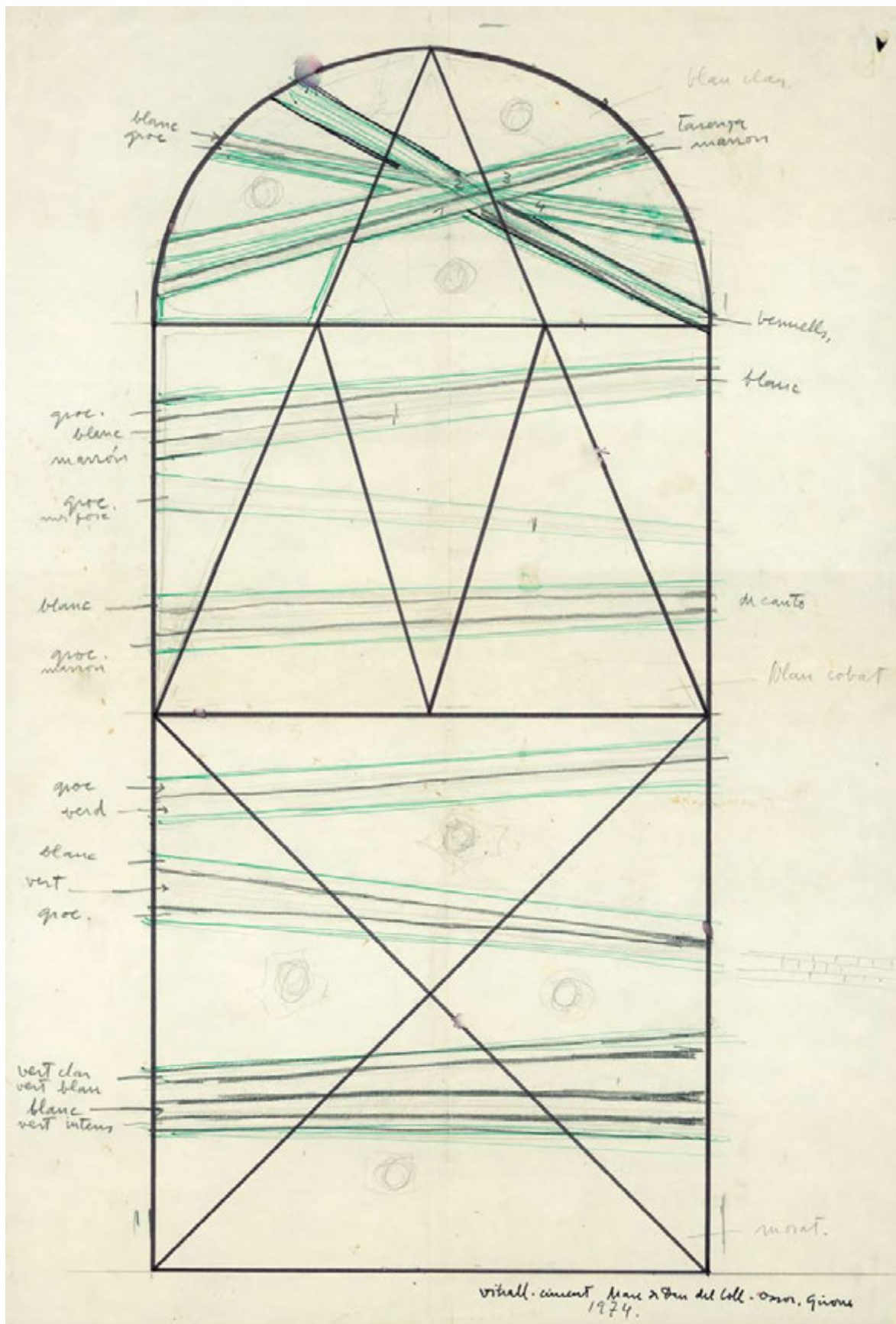
VITRALL PER LA FAMILIA THIO-ORDIS
 # 111 W 2024 40

GIRONA-1974.
 E 1/10 GENER.
 p. 48.

1974 Casa Thio-Ordis.
 24,5 x 9,5 cm.
 Ploma tinta xinesa
 aquarel·la.
 Vitrall emplomat.
 Fragment.



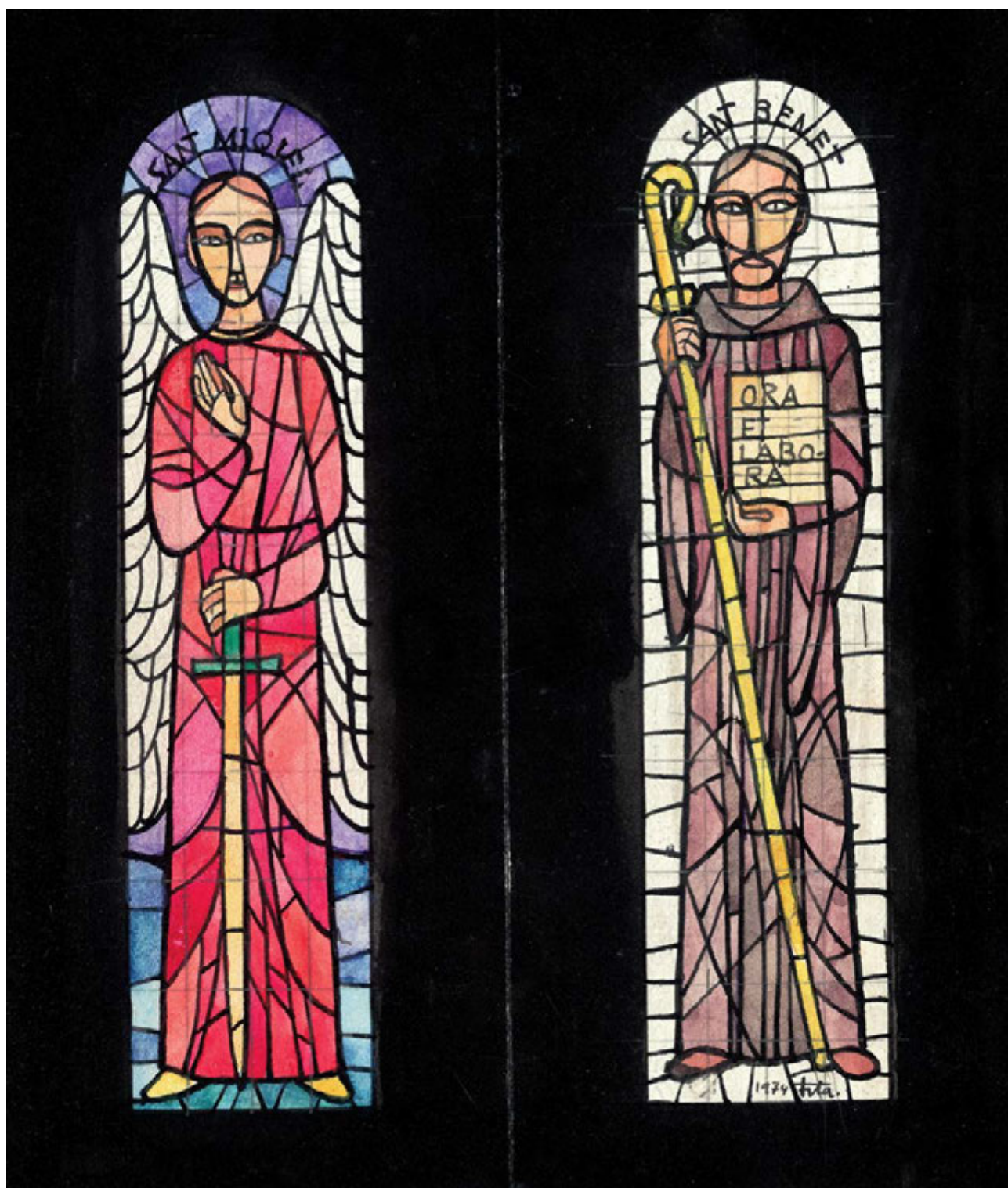
1974 *Vitrall emplomat.*
Fragment.



1974 Marededéu del Coll. Osor. Girona.
50 x 35 cm.
Dibuix estructural.



1974 *Marededéu del Coll. Osor. Girona.*
225 x 100 cm.
Vitrall ciment.



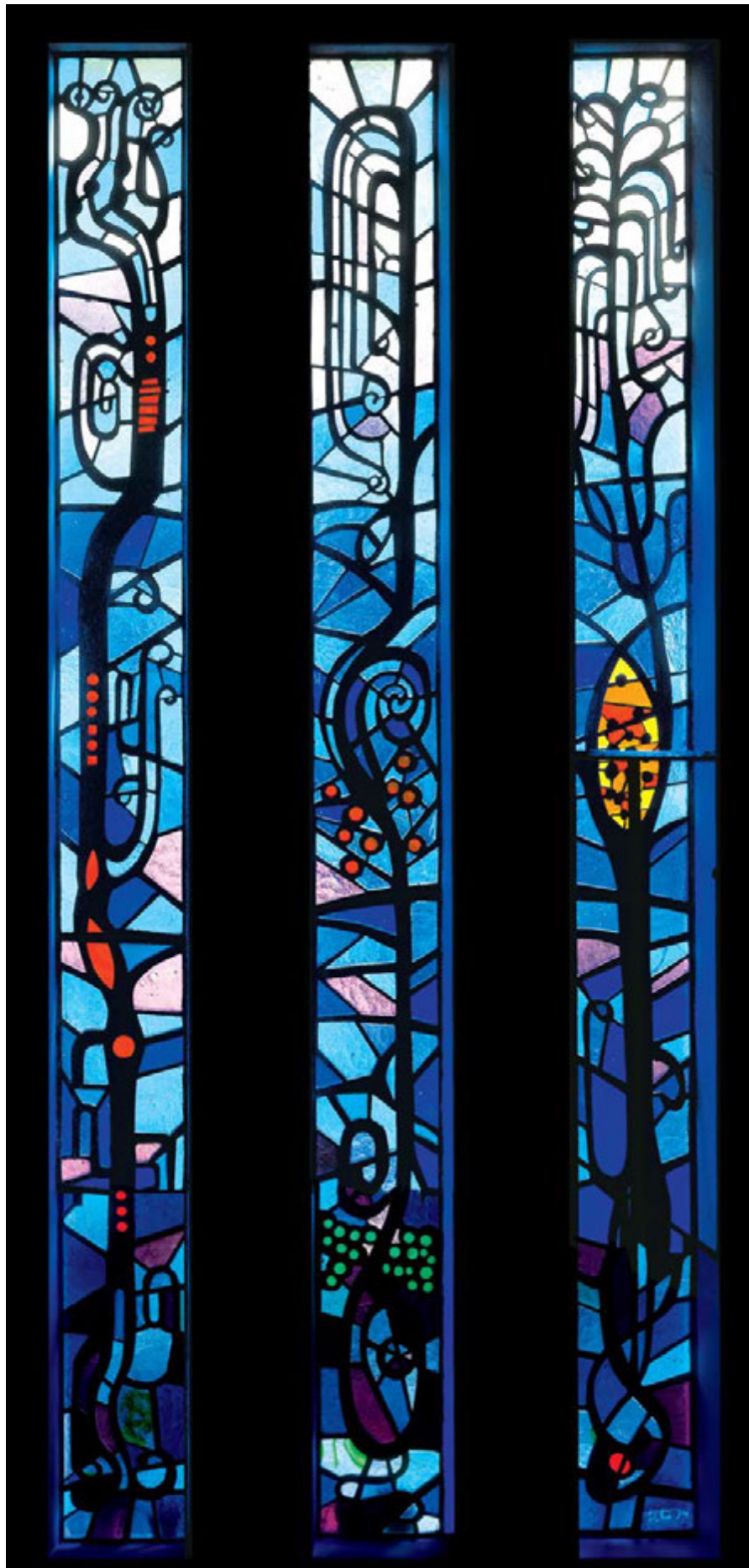
1974 Parròquia d'Amer.
 Projectes.
 23,5 x 18,8 cm.
 Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



1974 Parròquia d'Amer.
Sant Miquel i Sant Benet.
184 x 43 cm.
Vitrall emplomat.



1974 Casa Constans.
Banyoles. Vista exterior.
455 x 45 cm.
Vitrall armat.



1974 Casa Constans.
Banyoles.
455 x 45 m.
Ciment armat.



1975-76 Parròquia La Cellera.
20 cm. diàmetre.
Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



1975 Rosassa Parròquia La Cellera.
196 cm diàmetre.
Vitrall emplomat.



1976 Casa Bosch. Olot.
Gelosià ceràmica.
330 x 300 cm.
Exterior.



1976 Casa Bosch. Olot.
Gelosia ceràmica.
330 x 300 cm.
Interior.



1977 *Pro-Grup Girona.*
Projecte.
 70 x 19 cm.
Pluma tinta xinesa,
aquarel·la.



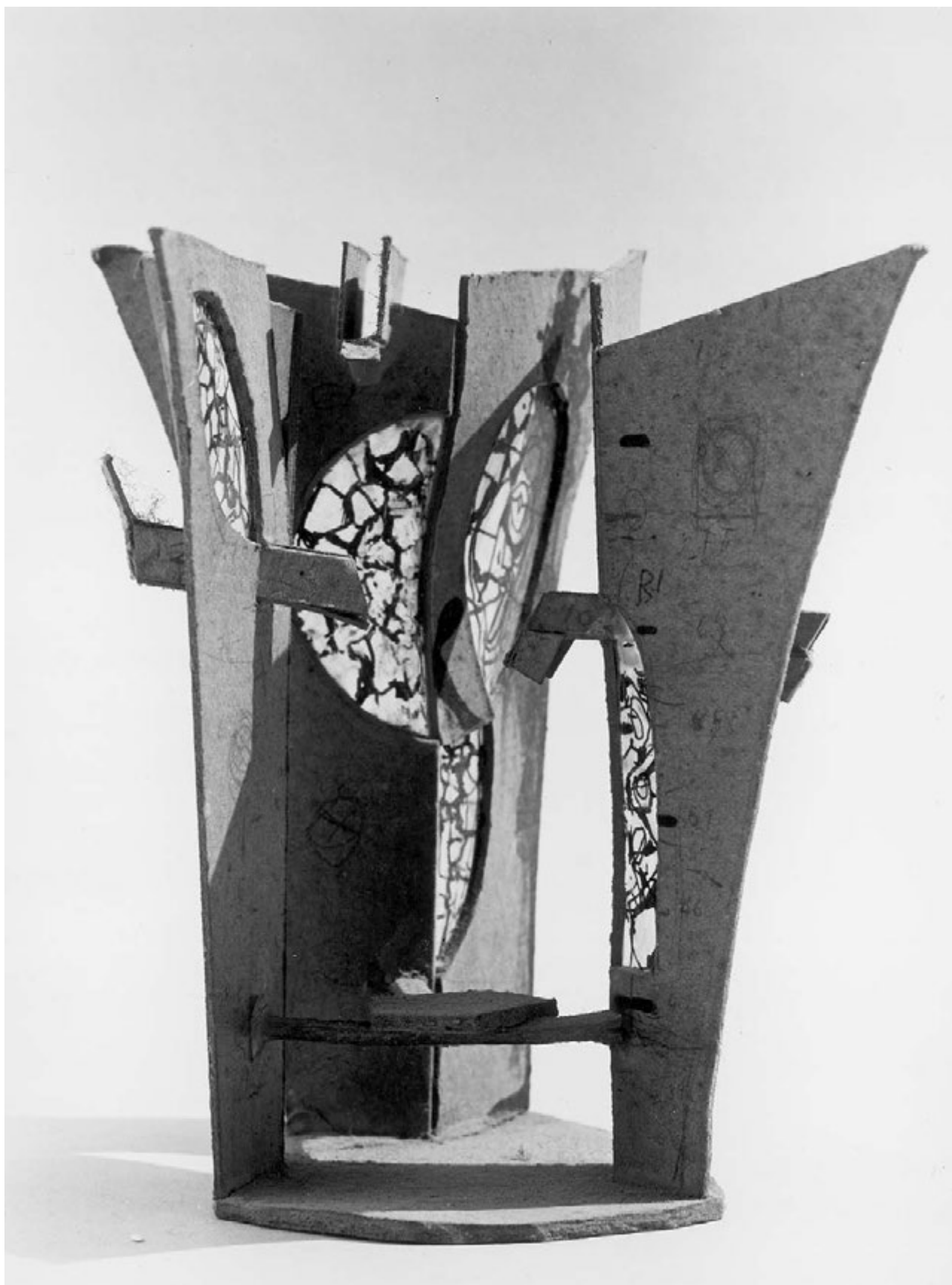
1977 *Pro-Grup Girona.*
270 x 300 cm.
Ciment armat.



1977 Casa Adam Girona.
132 x 60 cm.
Emplomat.



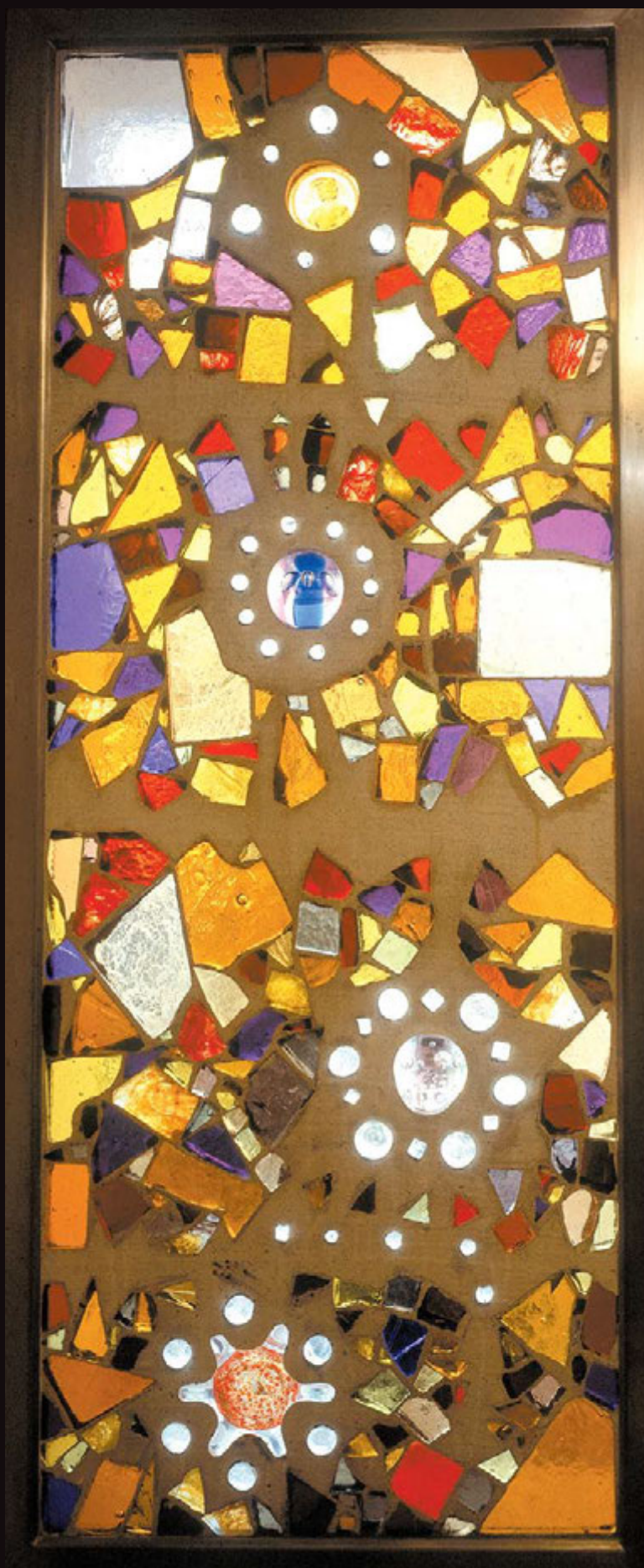
1977 *Casa Adam Girona.*
132 x 60 cm.
Emplomat.



1977 Maqueta. Font Casa Mateu.
Cassà de la Selva. Girona.
135 cm alt.
Cartró.

1977 Font Casa Mateu.
Cassà de la Selva. Girona.
200 cm alt.
Ciment encofrat vidres color.

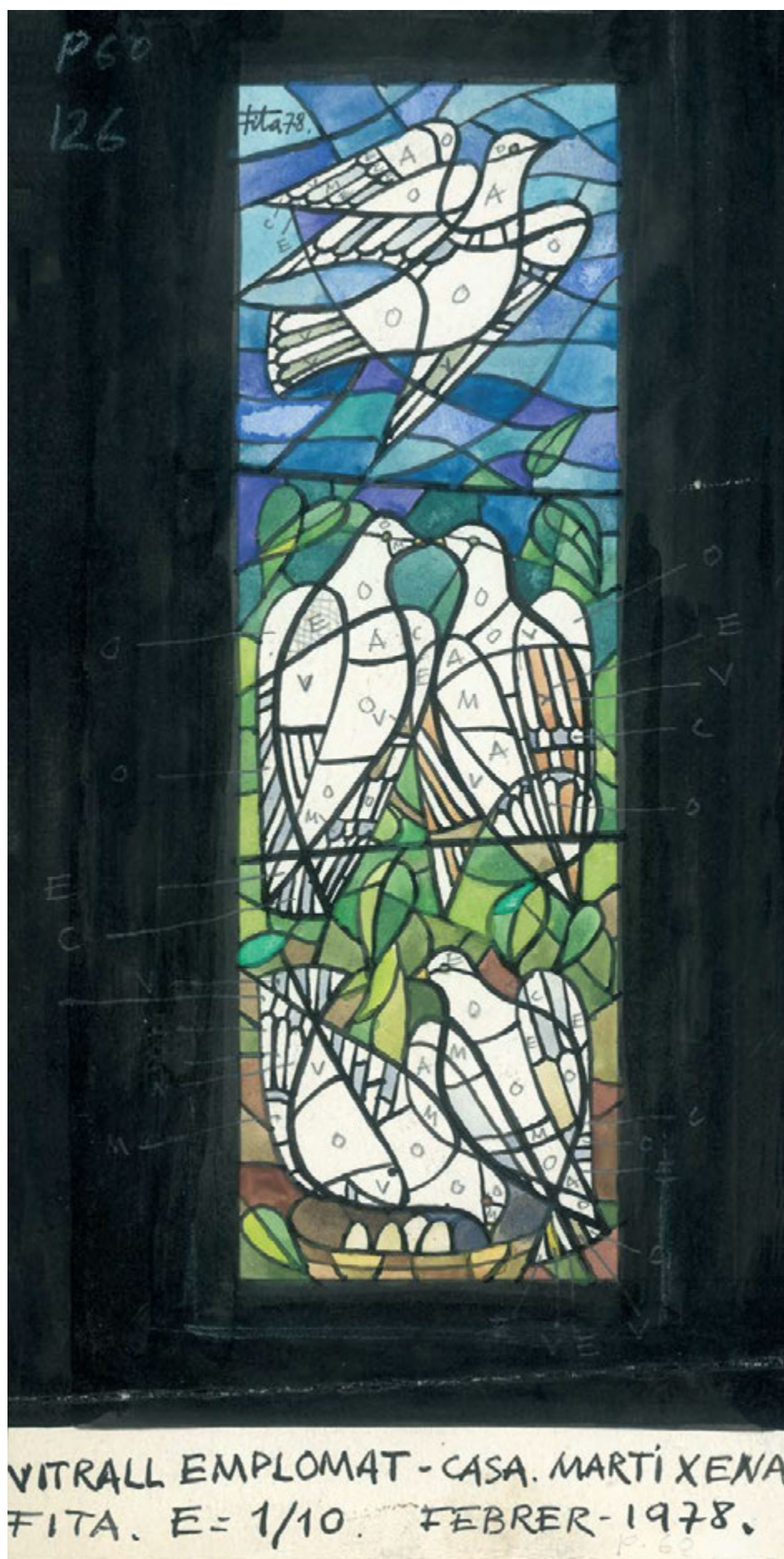




1978 *Casa Roser-Puig*.
180 x 70 cm.
Ciment armat.



1978 Casa Roser Puig.
Cassà de la Selva.
180 x 70 cm.
Vitrall ciment armat.



1978 Casa Xena.
Barcelona.
Projecte.
24 x 11,8 cm.
Ploma tinta
xinesa
aquarel·la.



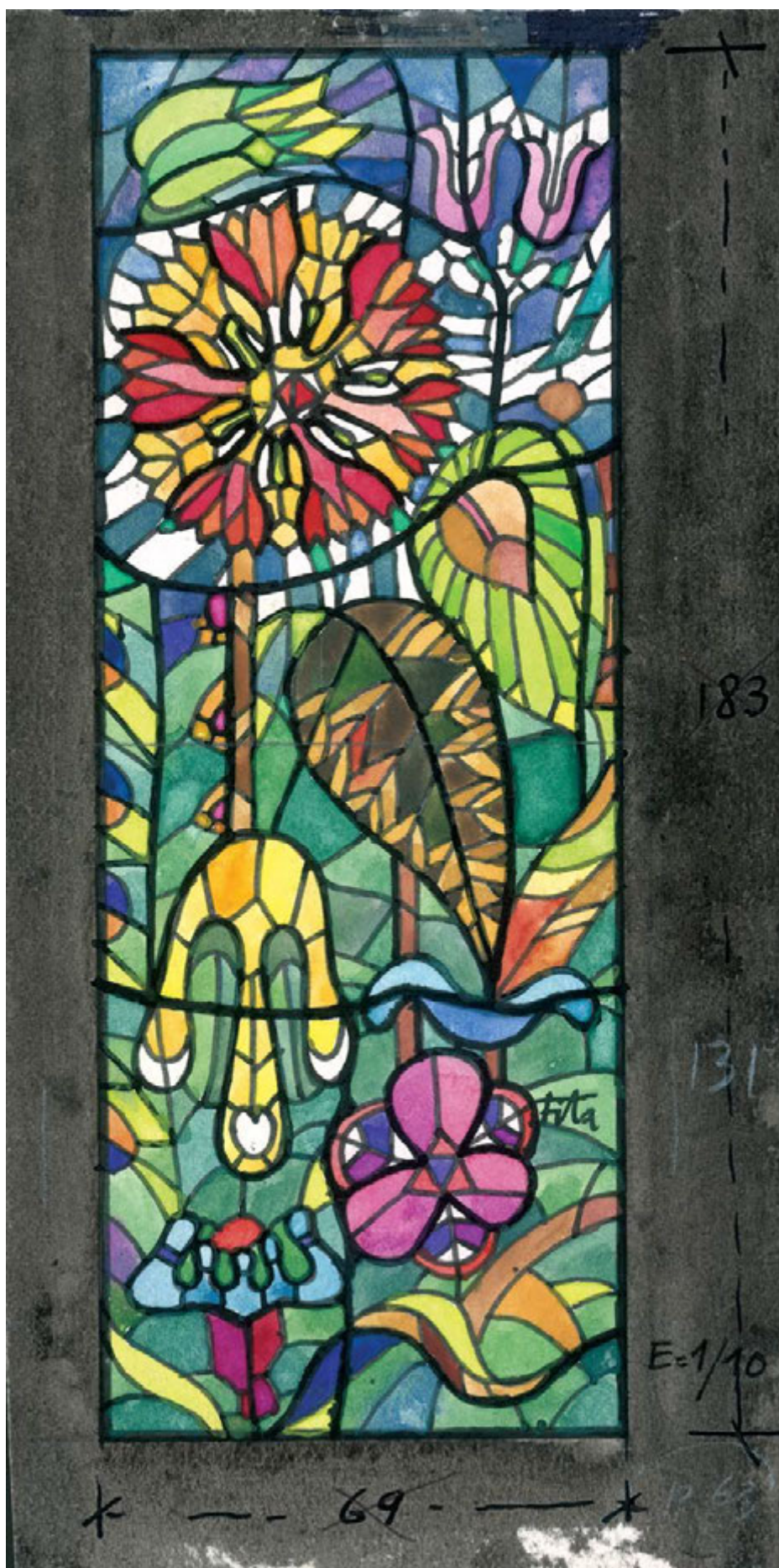
1978 Casa Xena. Barcelona.
185 x 60 cm.
Vitrall emplomat.



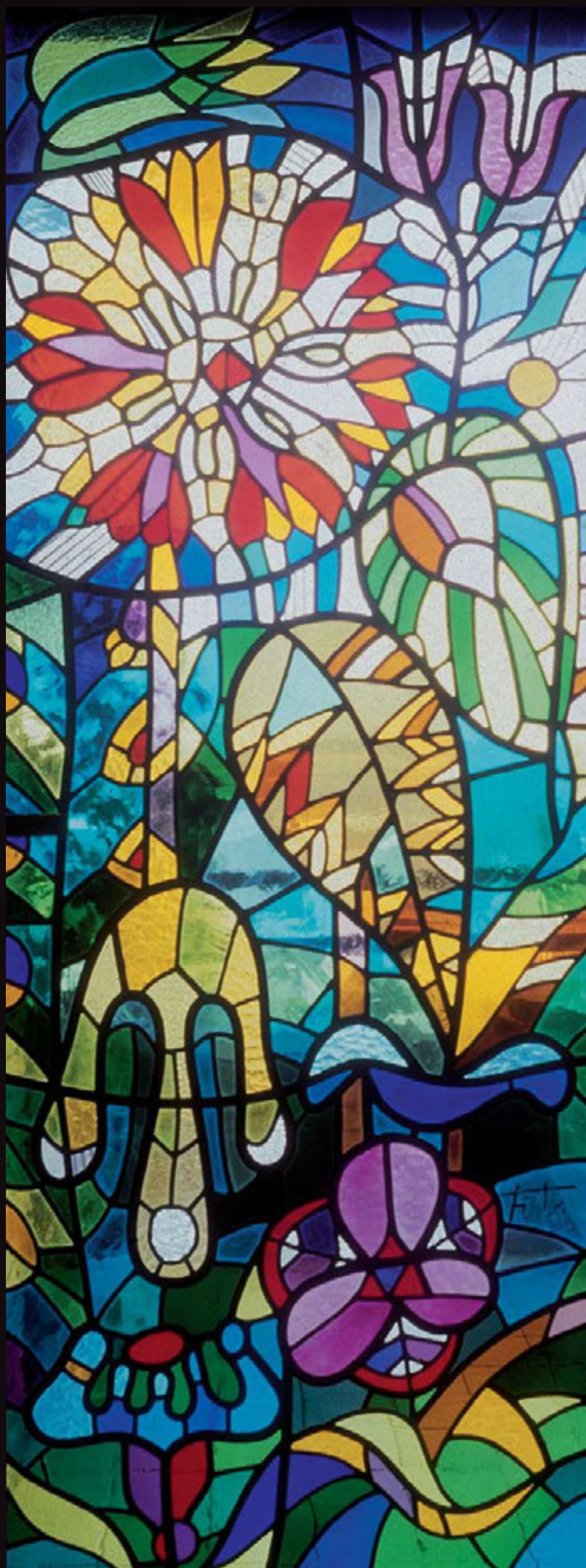
1977 Casa Borràs, Barcelona.
25 x 15 cm.
Tinta xinesa aquarel·la.



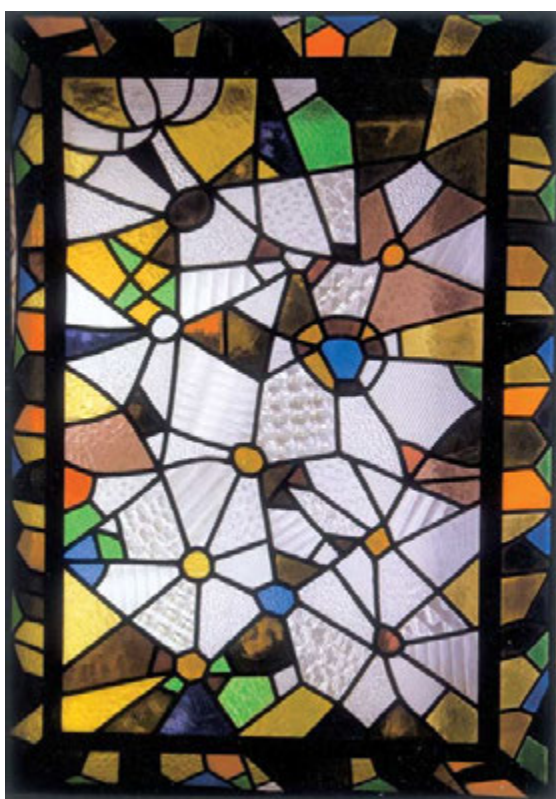
1977-78 Casa Borràs. Barcelona.
180 x 67 cm.
Emplomat i aplics metàl·lics.



1978 Casa Borràs. Barcelona.
21 x 10,5 cm.
Tinta xinesa, aquarel·la.



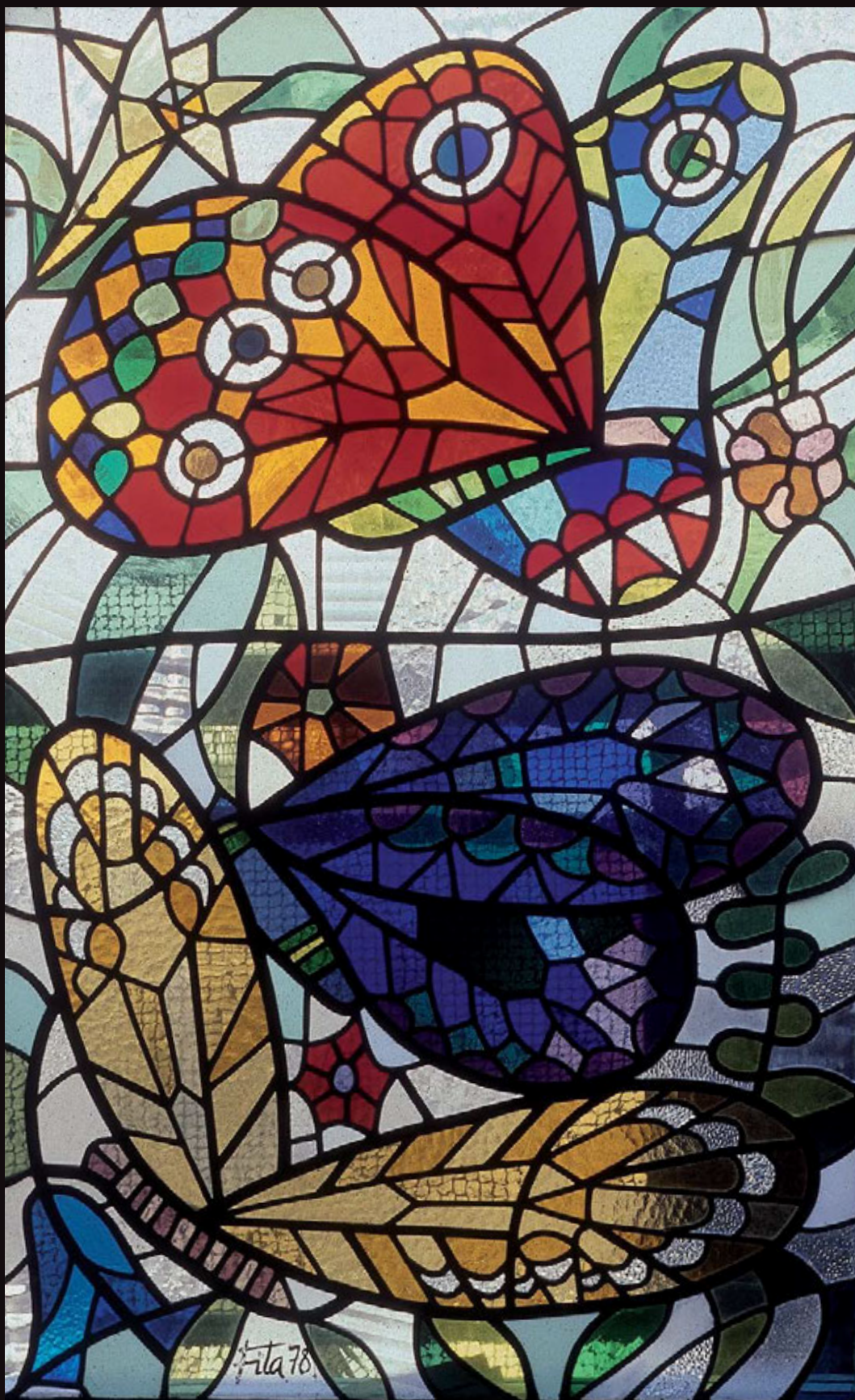
1978 Casa Borràs. Barcelona.
183 x 69 cm.
Emplomat.



1978-1979 *Sant Dalmai.*
Fàbrica Bosch.
Projecte 8 x 6 cm.
Vitrall emplomat.
122 x 87 cm.



1978 Casa Rigat-Olot.
Relleu i forats llums.



1978 F. Feliu. Barcelona.
115 x 85 cm.
Emplomat.



1978 Casa Vich-Girona. Claraboia.
129 x 112 cm.
Emplomat.



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



1978 Casa Poch Girona.
186 x 61 cm.
Emplomat.



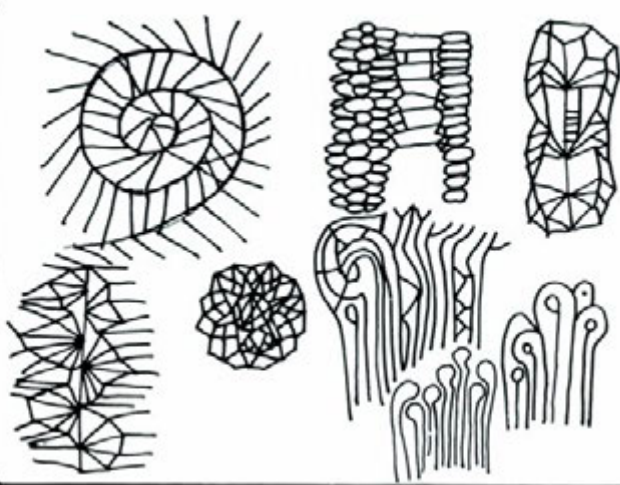
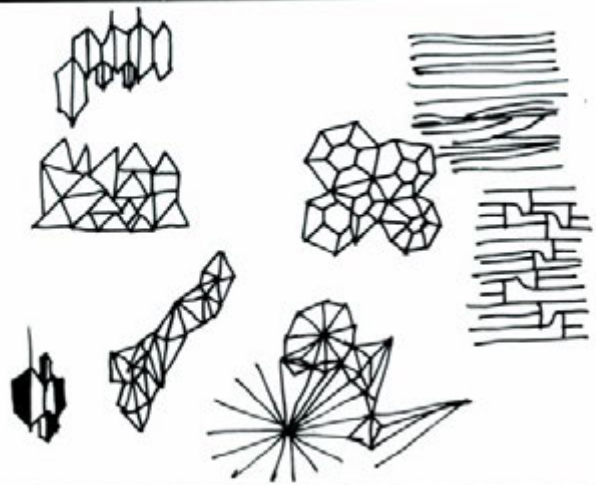
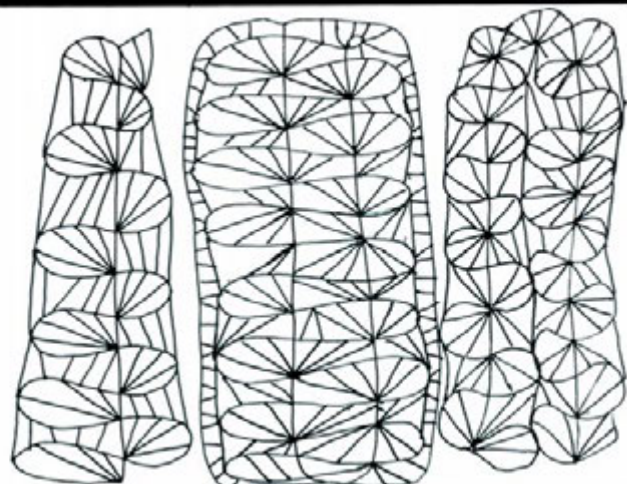
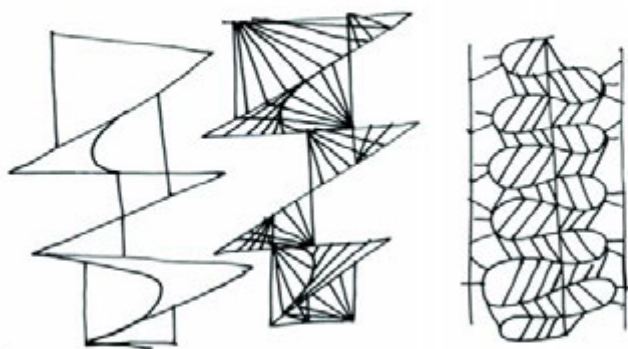
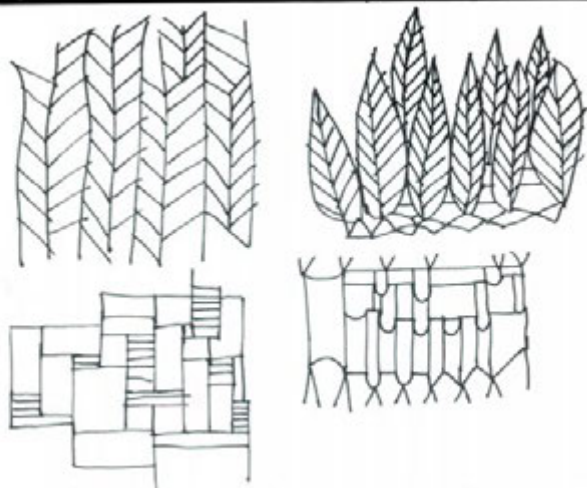
1978 Casa Callis. Banyoles.
382 x 50 cm.
Ciment armat.



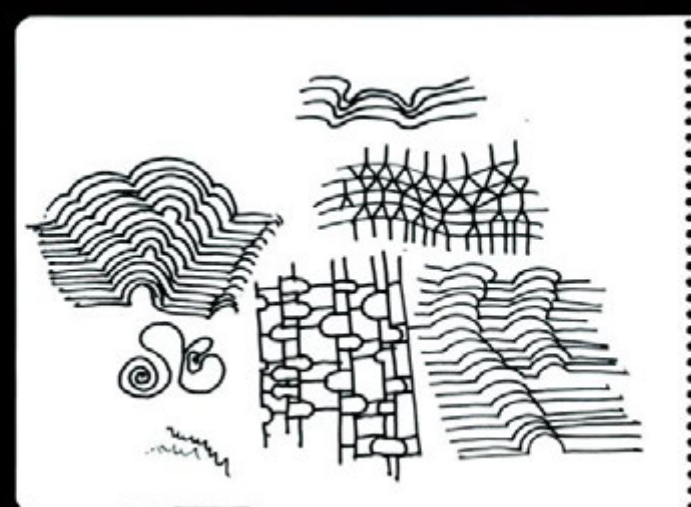
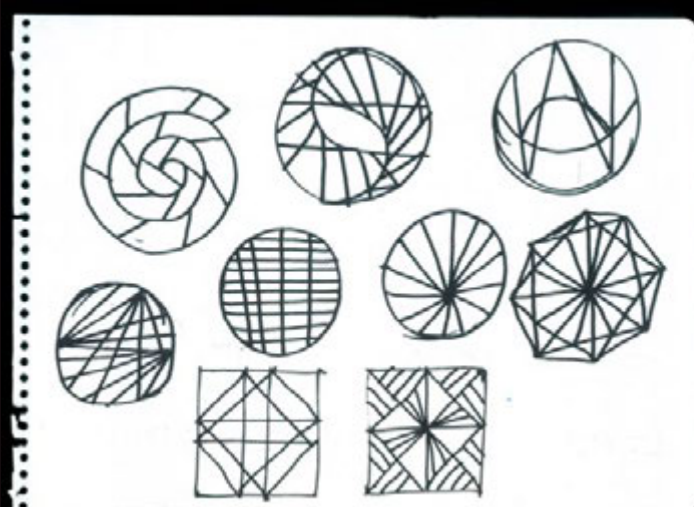
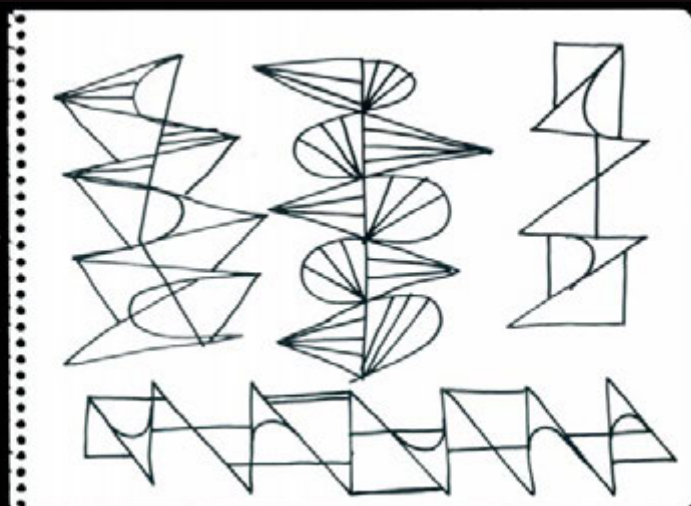
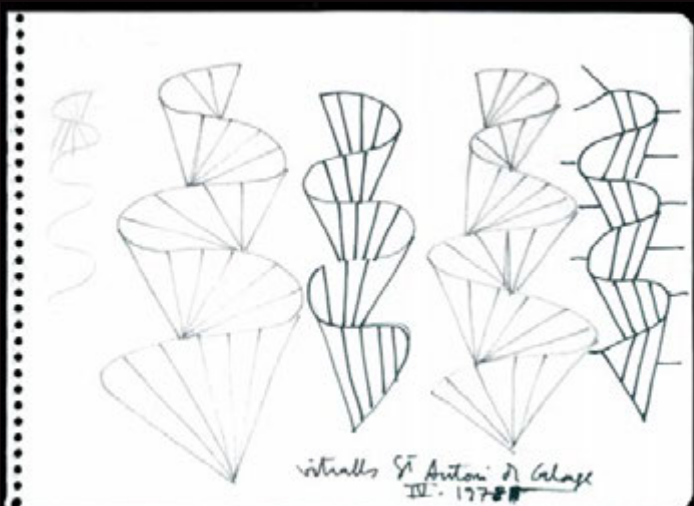
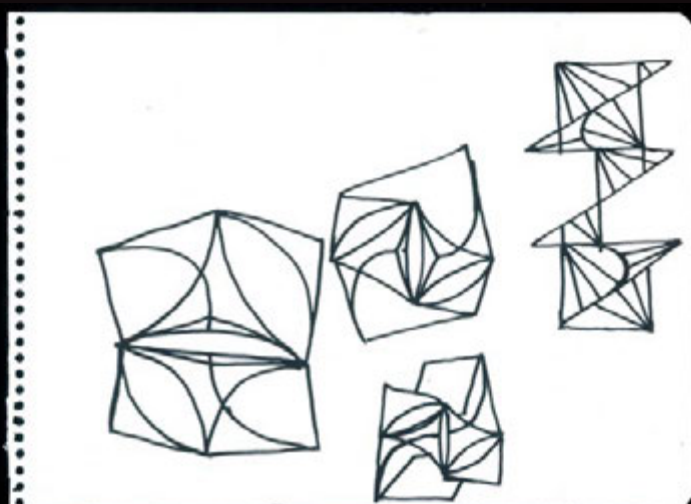
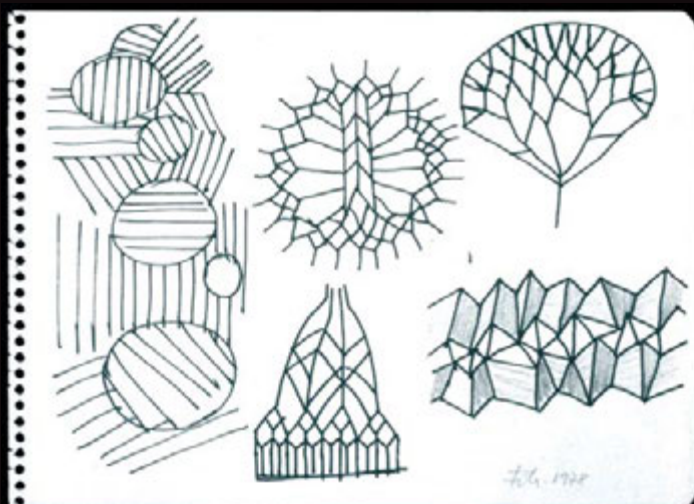
1978 *Casa Callis, Banyoles.*
382 x 50 cm.
Ciment armat. Fragment.

A botanical illustration of Quercus agrifolia. On the right is a large, detailed leaf with a prominent central vein and several pairs of secondary veins branching off. The leaf margin is deeply lobed with rounded tips. To the left of the leaf are two acorns. The upper acorn is shown from a side-on perspective, revealing its smooth, rounded cap and the textured, scaly surface of the cupule. The lower acorn is shown from a top-down perspective, highlighting the dense, spiky bristles (involucres) that surround the base of the nut.

E, curios, pensar que és de
tots això que veiem en la mate-
riales que ens sembla bell al
seu fi és vidre essencialment



134





1979 *Sant Antoni de Calonge.*
350 x 67 cm.
Tinta xinesa, aquarel·la.

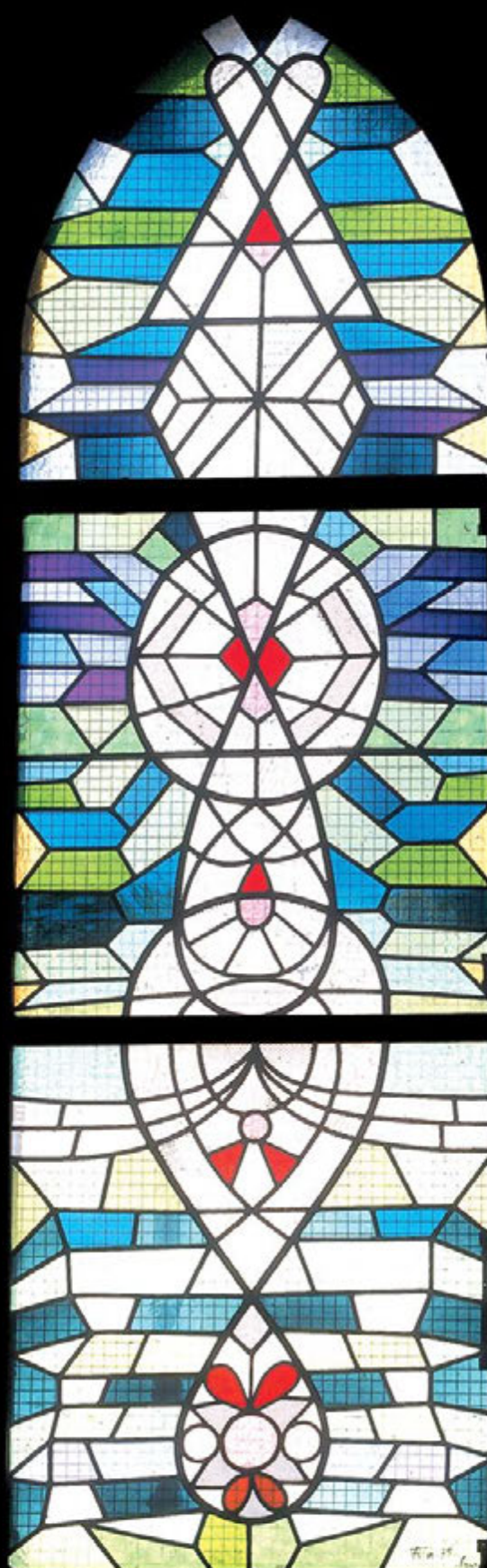


1979 *Sant Antoni de Calonge.*
350 x 67 cm.
Emplomat.

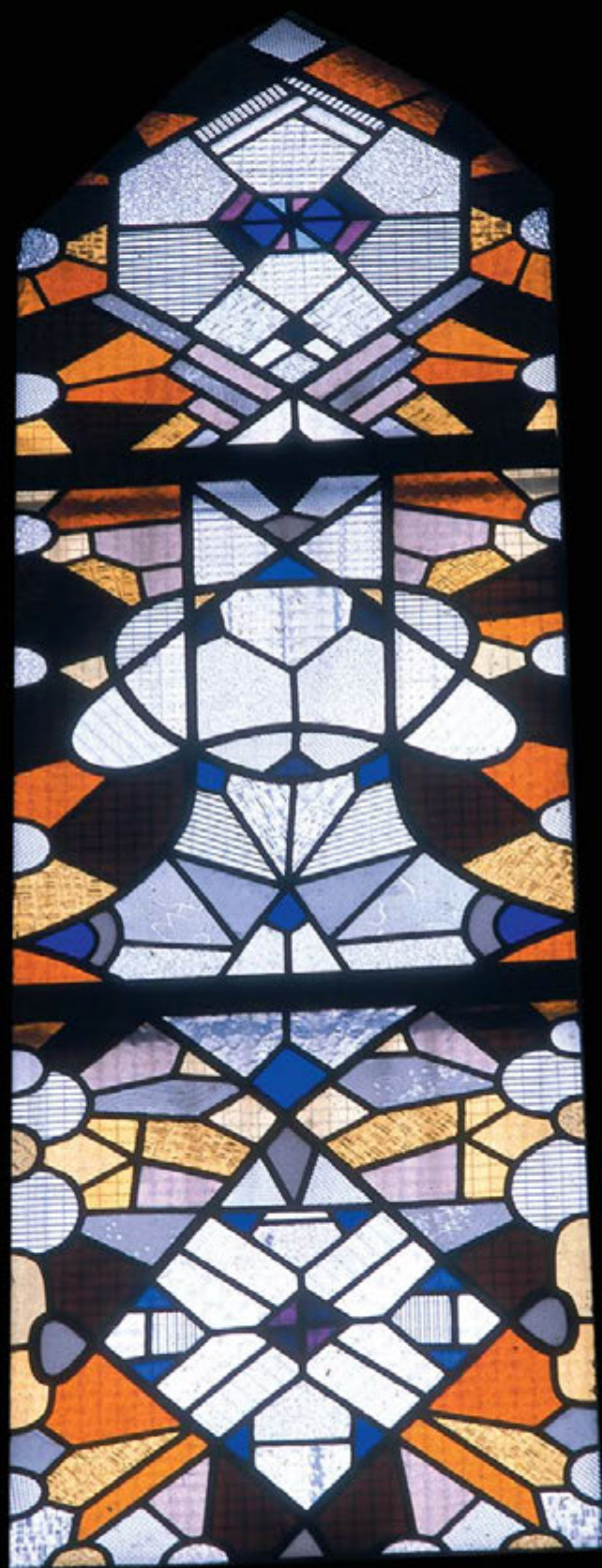














1979 Casa Peris. Girona.
67 cm alt.
Emplomat.



1979 Casa Peris Girona.
175 x 64 cm.
Emplomat.
Fragment.





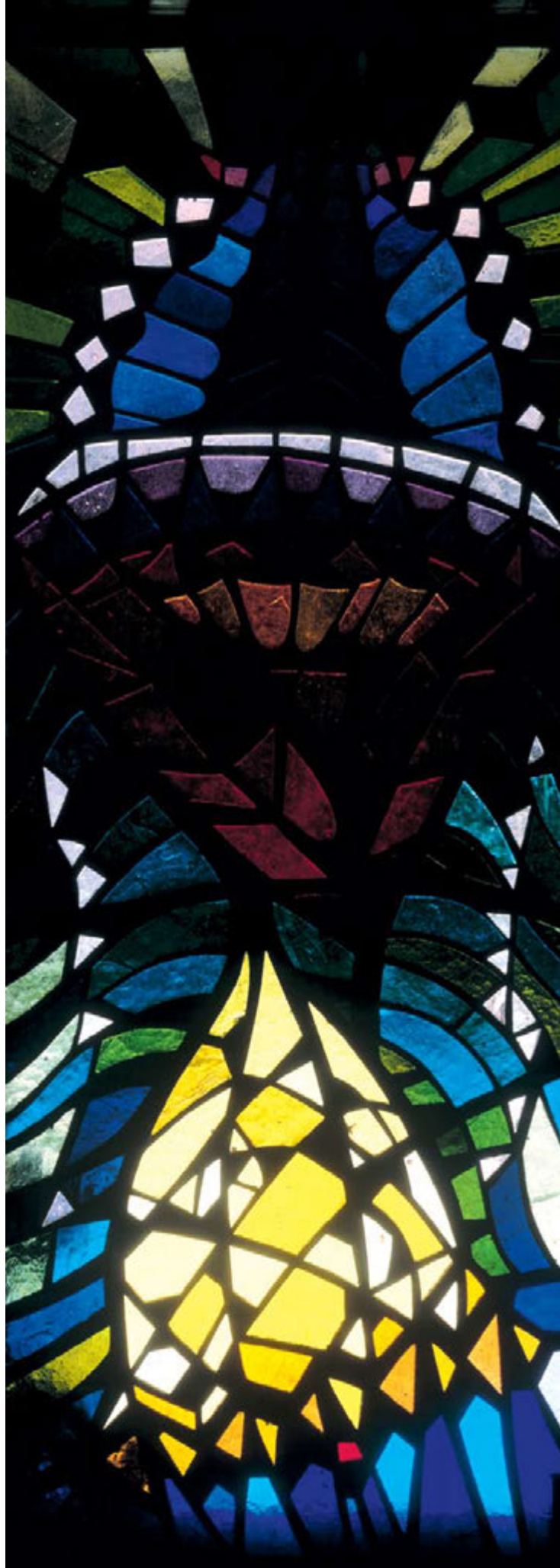
1979 *Dominiques de Manresa.*
267 x 257 cm.
Emplomat.



1979 *Sant Antoni de Calonge.*
20,5 x 26,5 cm.
Ploma aquarel·la.

1979 *Rossassa Sant Antoni de*
Calonge.
180 cm diàmetre.
Vidre emplomat.

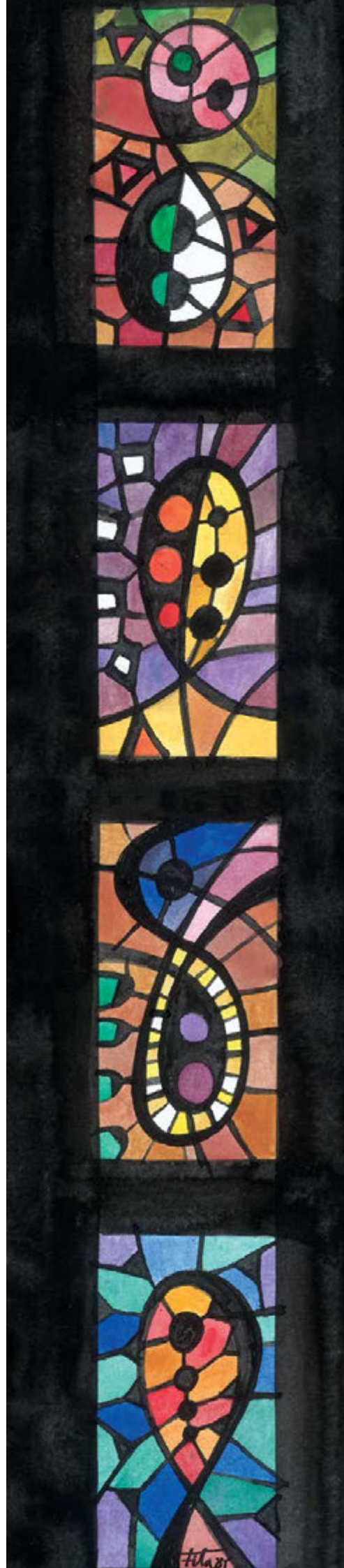




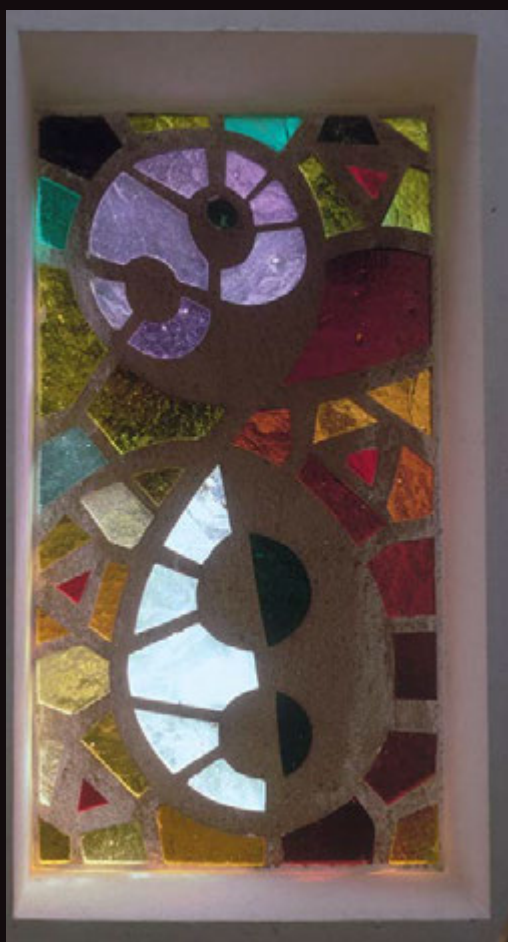
1979 *Casa Xifra Olivé.*
204 x 80 cm.
Ciment armat.



1981 Dominique P. Coll. Borredà.
150 x 200 cm.
Emplomat.



1981 Casa Torregrossa (Llafranc).
42 x 10 cm.
Tinta xinesa, aquarel·la.



*Casa Torregrossa Llafranc.
90 x 50 m.
Ciment armat.*



1981 Centre Montjuïc, Girona.
515 x 446 cm.
Ciment encofrat.



1981 Centre Montjuïc. Girona.
230 x 446 cm.
Ciment encofrat.



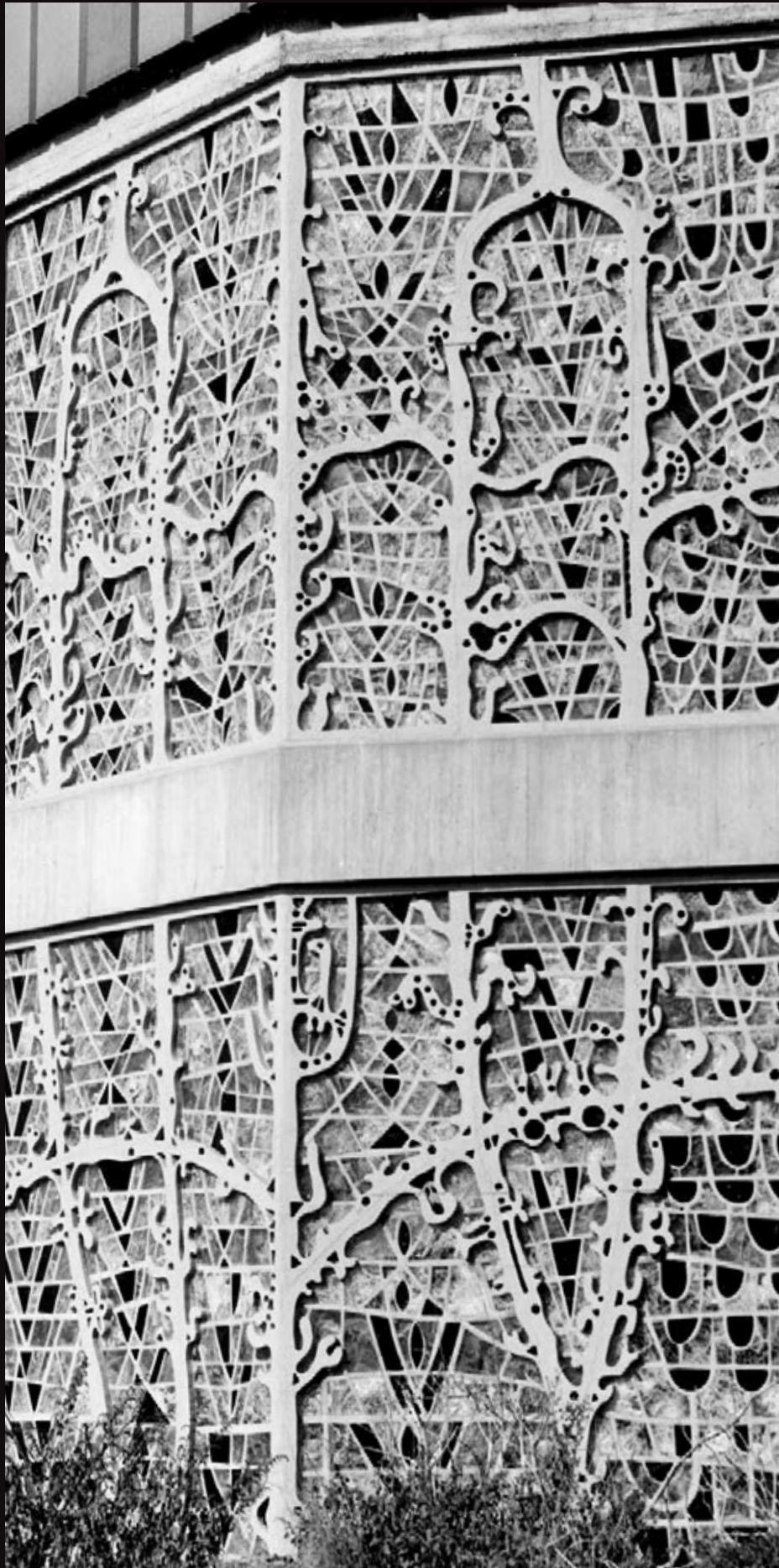






1981 Centre Montjuïc, Girona.
230 x 446 cm.
Ciment encofrat.

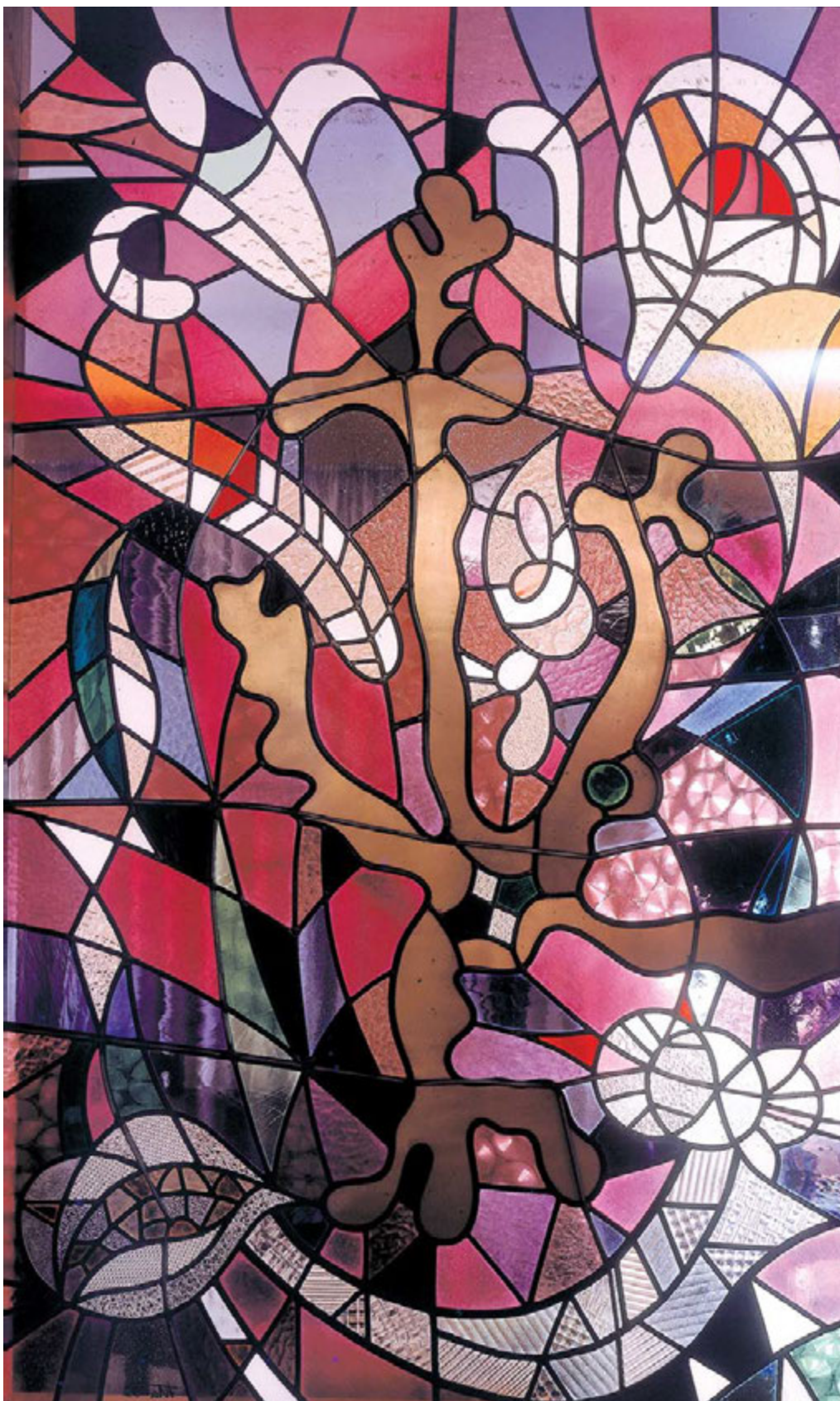






1981 Casa Gairin Girona.
180 x 212 cm.
Plantilles i emplomat.

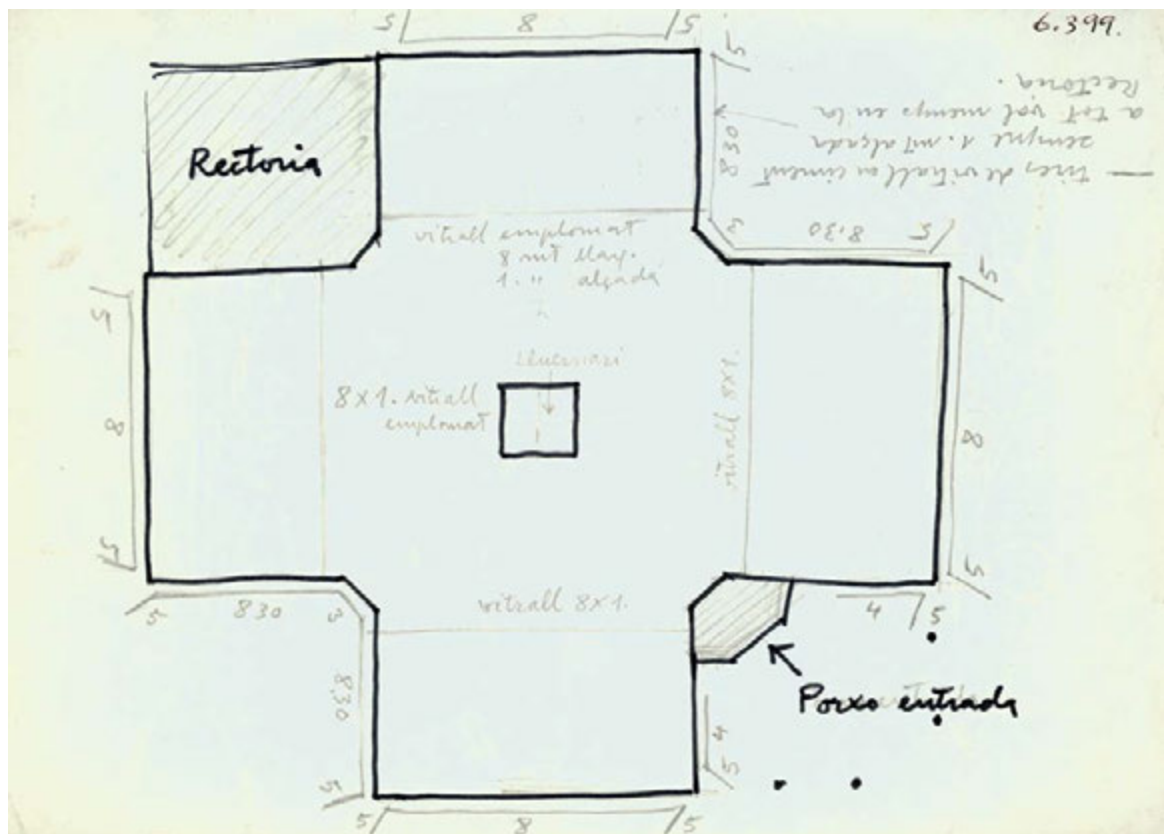




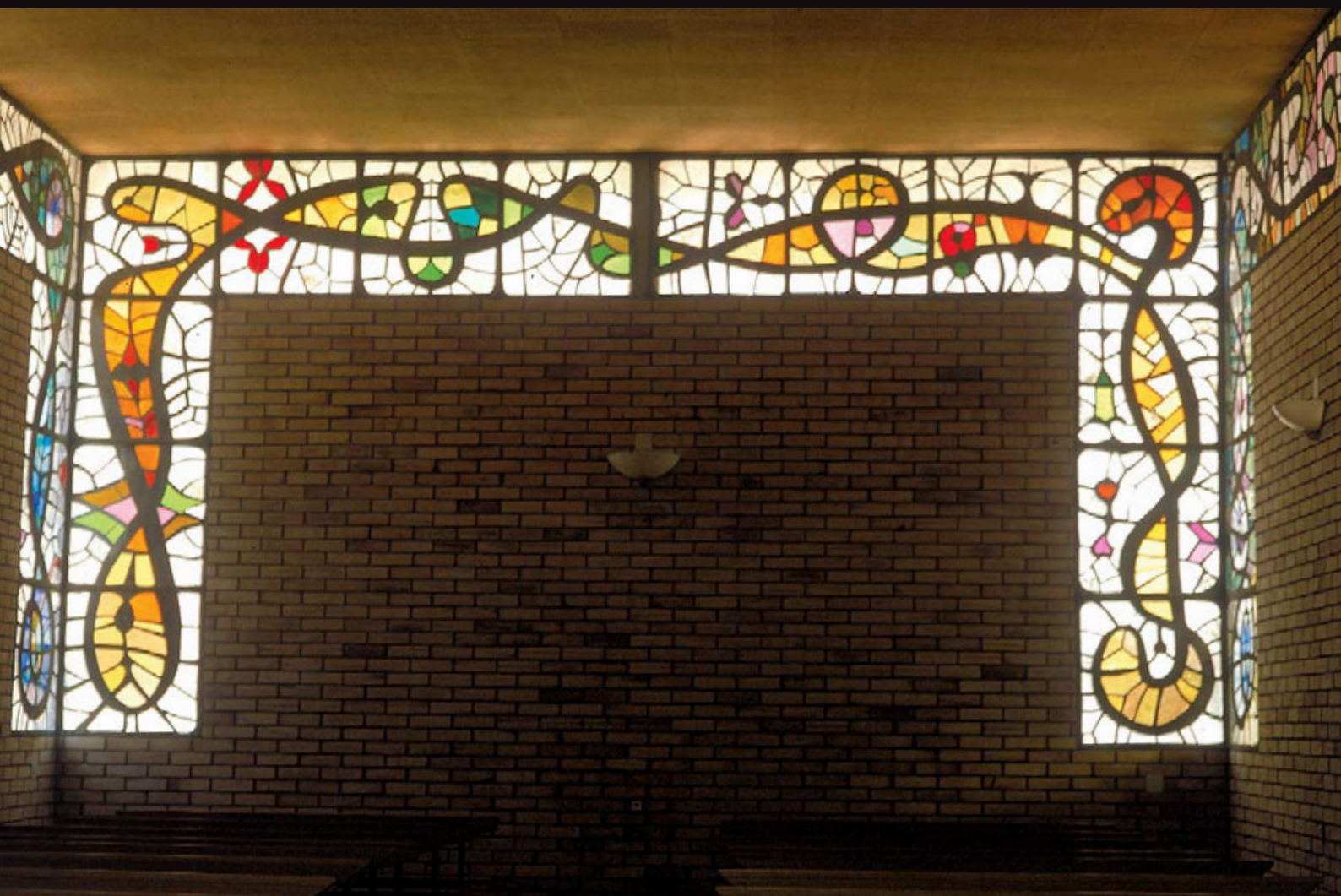
1981 Casa Gairin Girona.
180 x 106 cm.
Vitrall emplomat i aplics metàl·lics.



1981 Casa Gairin Girona.
180 x 106 cm.
Vitrall emplomat i aplics metàl·lics.



1982 Parròquia Campredó. Tortosa.
16 x 22 cm.
Planta i costat.



1982 Parròquia Campredó (Tortosa).
400 x 800 cm.
Vitrall ciment.

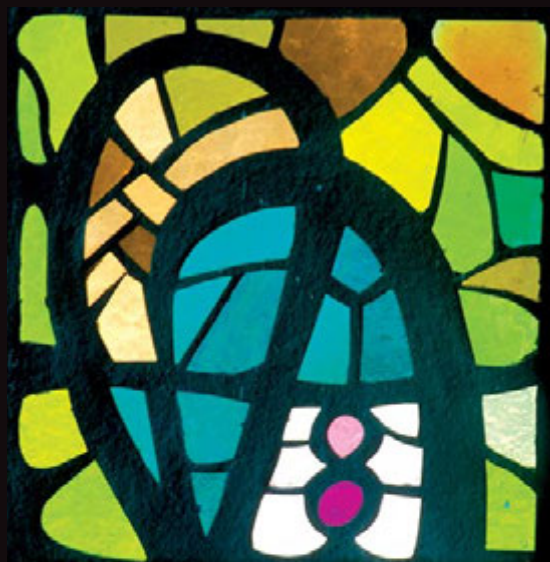
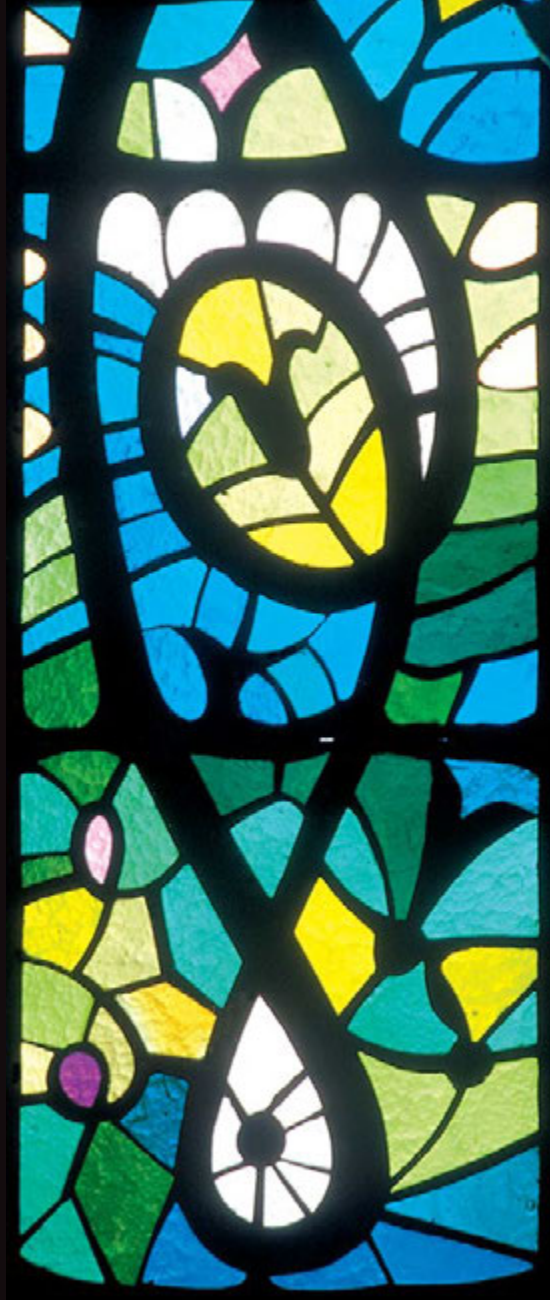


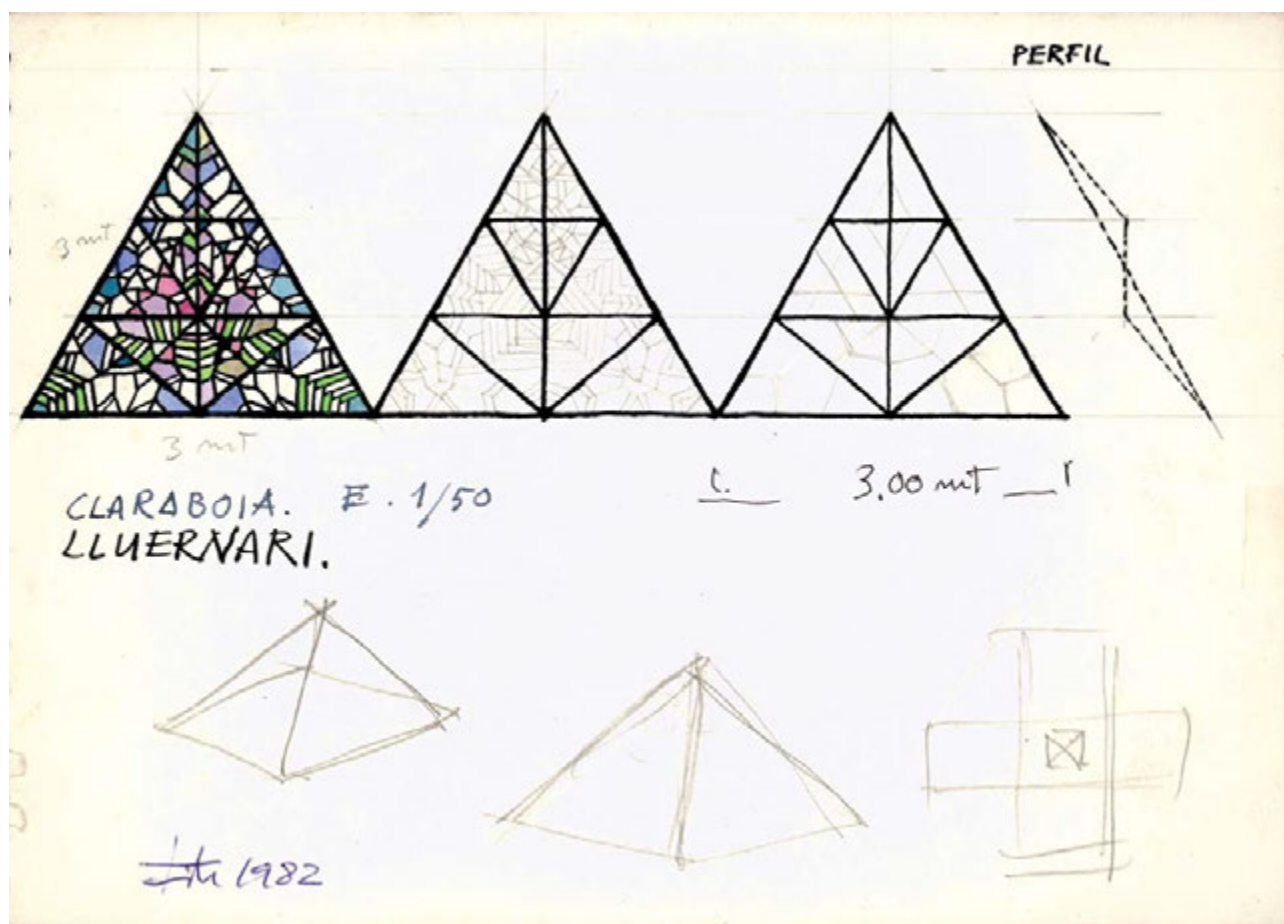
1983 *Parròquia
Campredó.
Fragments
vitralls.*





1983 Parròquia Campredó.
Fragment vitralls.





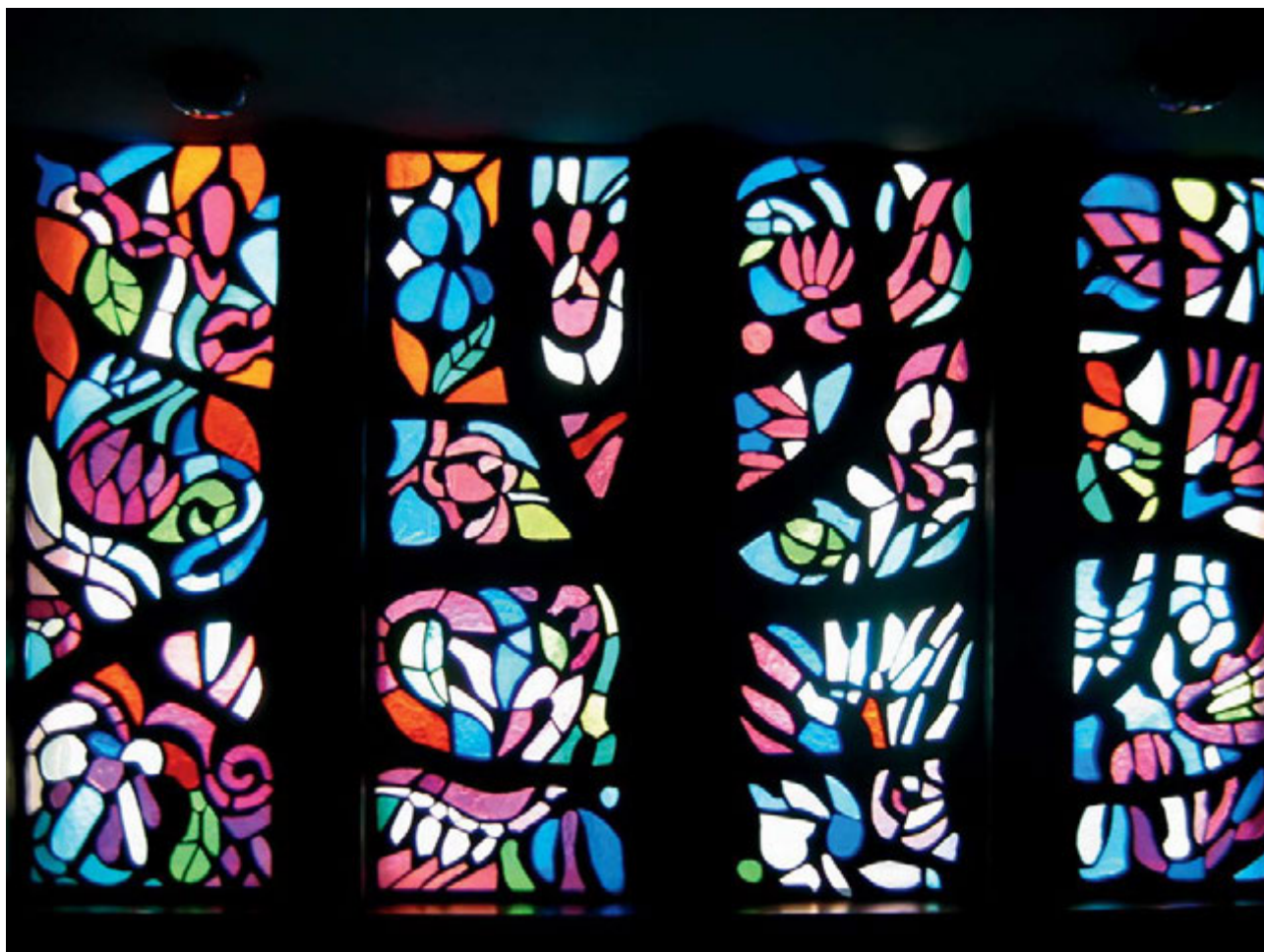
1982 Parròquia Campredó (Tortosa).
16 x 23 cm.
Dibuix del lluernari.

1983 Parròquia Campredó.
Lluernari.
300 x 300 cm.
Vitrall emplomat.





1982 *Cor de Maria*. Girona.
Vitrall del fons.
200 x 120 cm.
Vidres industrials emplomats.

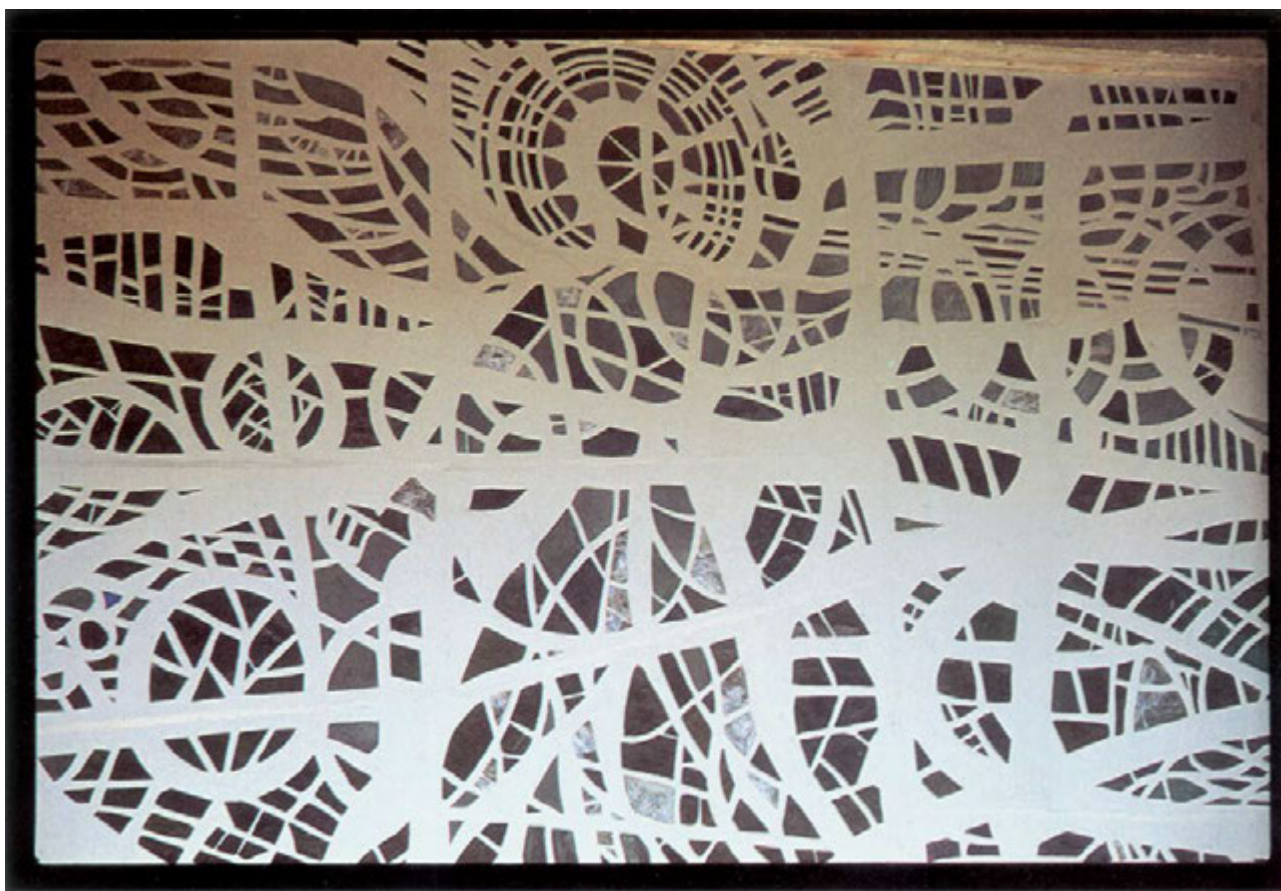


1982 *Església Cor de Maria. Girona.*
223 x 300 cm.
Ciment armat.

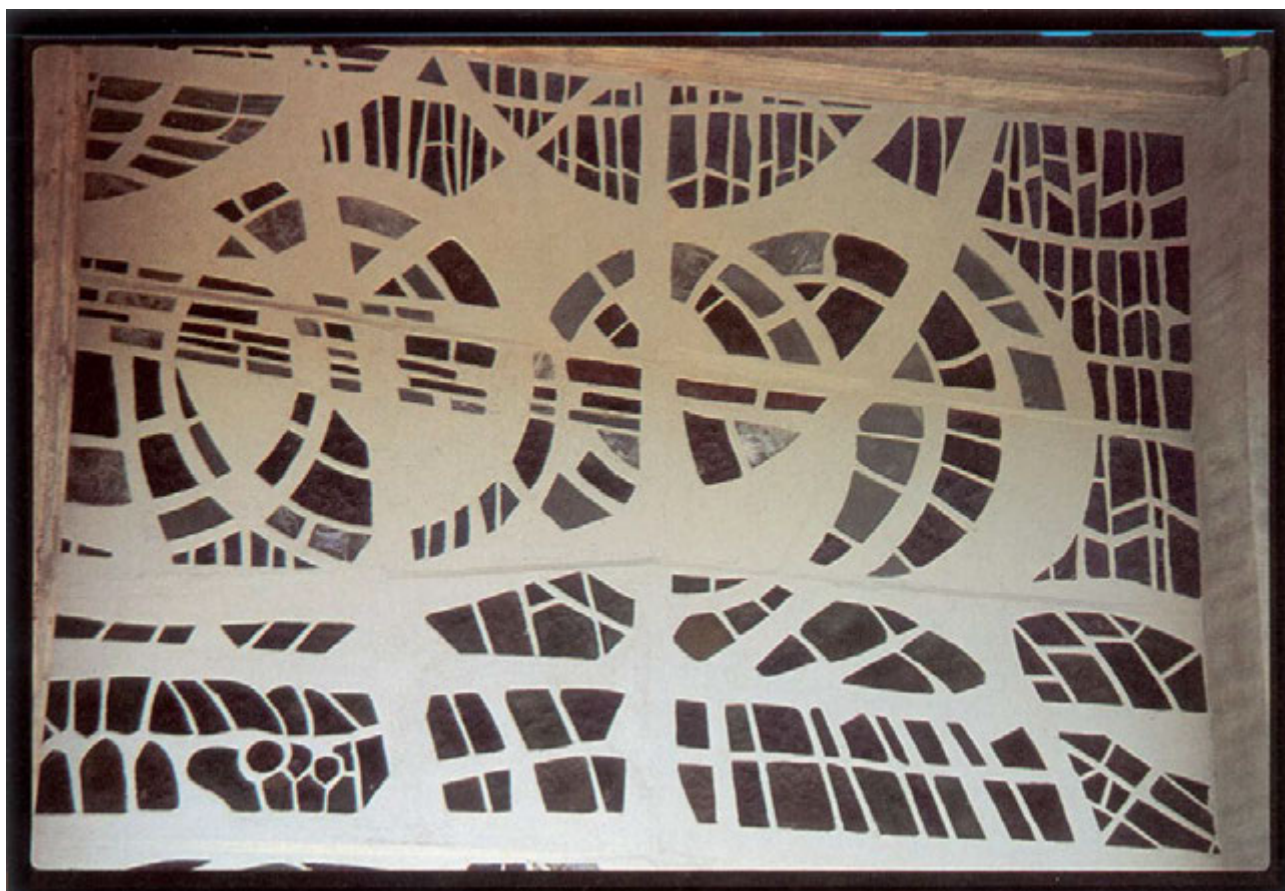




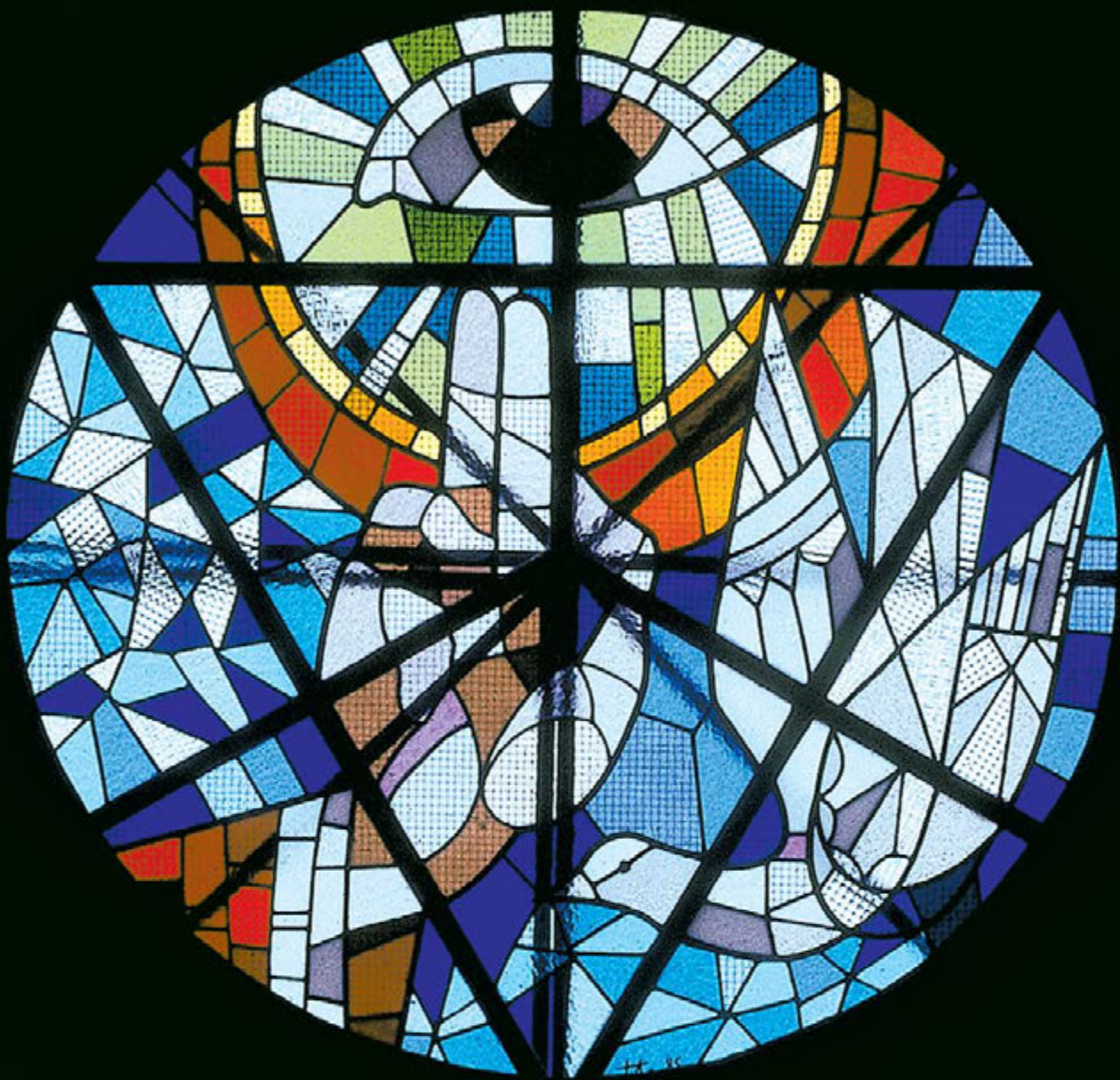
1982 *Cor de Maria de Girona.*
4,19 x 1400 m.
Vitrall ciment armat.



1982 Detalls exteriors de l'anterior estructura de ciment armat.



1982 *Detalls exteriors de l'anterior
estructura de ciment armat.*



1984-1985 *Parròquia d'Amer.*
186 cm diàmetre.
Emplomat.



Fragment vidre impactat.



1986 *Vidre impactat.*
117 x 57 cm.
Vidre antibala.



1986 Pinxet.
102 x 58 cm.
Vidre antibala.



1987 *Caixa de papers.*
120 x 75 cm.
Plàstic paper.



1987 *Caixa de papers.*
120 x 75 cm.
Plàstic paper.



1987 *Figura.*
136 x 68 cm.
Vidre paper.



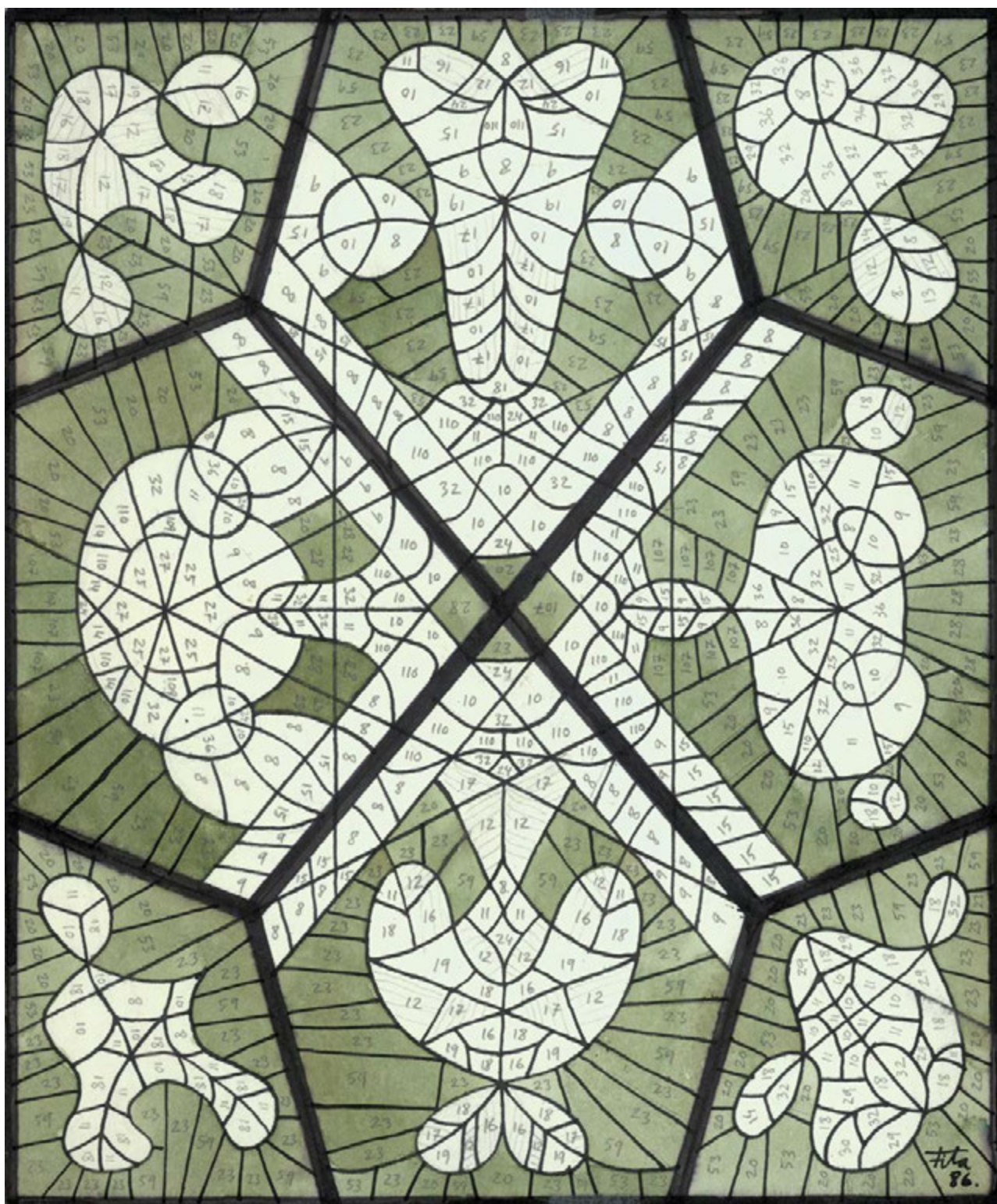
1987 Cara.
82 x 67 cm.
Vidre paper dibuixat.



1987 *Llar infantil.*
Capella de les monges.
110 x 182 cm.
Vidre emplomat.

1987 *Vitrall.*
Capella de les monges.
Llar infantil.
222 x 135 cm.
Emplomat.





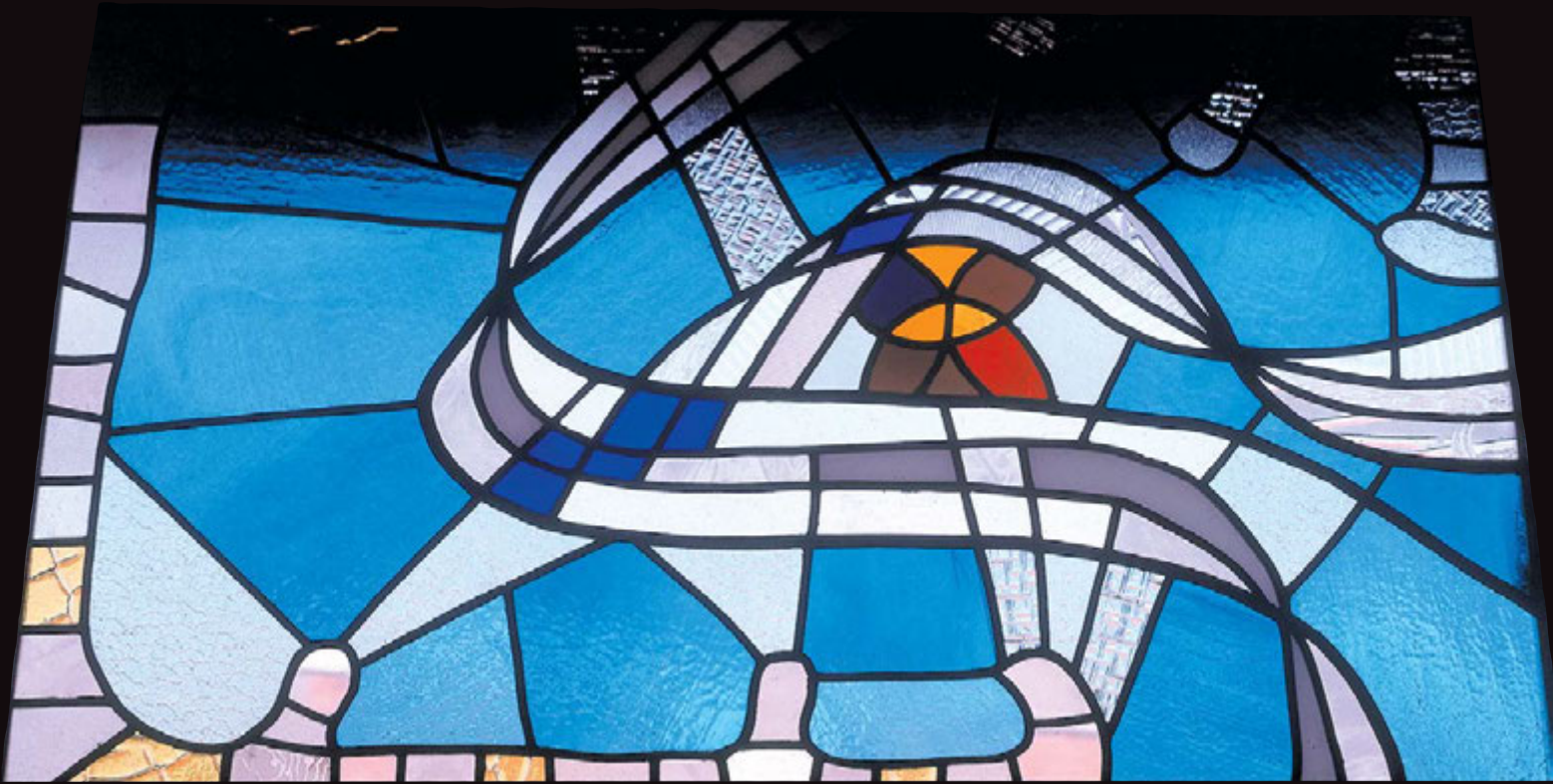
1986 *Claraboia Restaurant Llatí*
Girona. Projecte.
25 x 21 cm.
Ploma tinta xinesa aquarel·la.



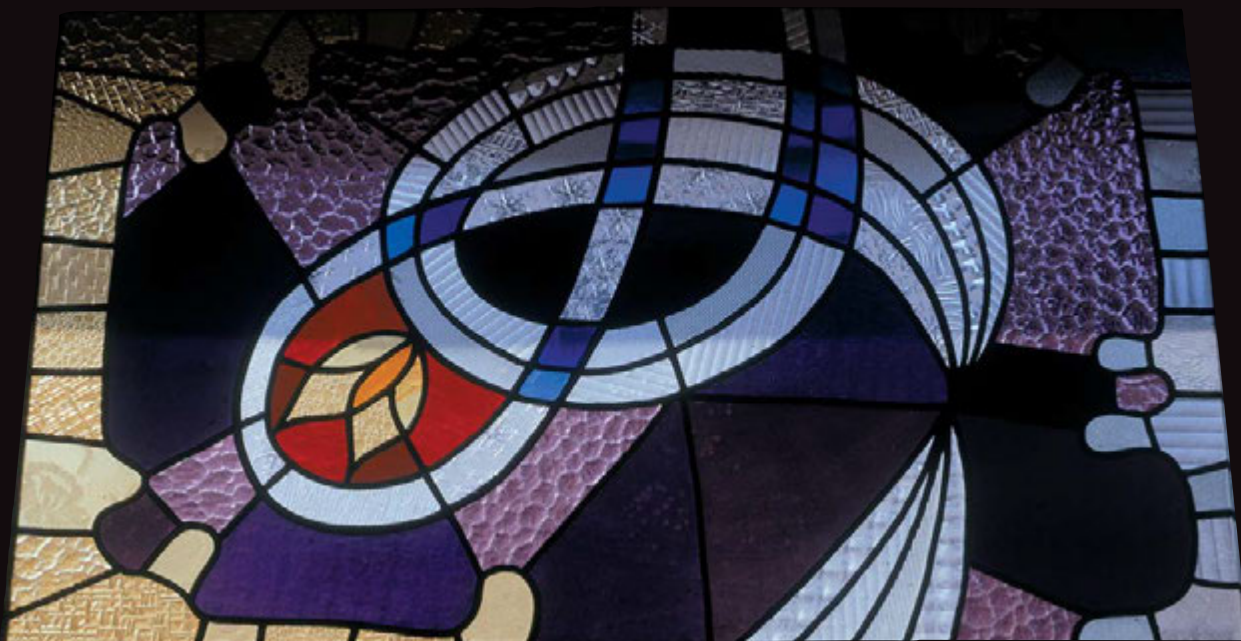
1988 *Claraboia de l'escala de
l'Ajuntament de Banyoles.*
450 x 400 cm.
Emplomat.



1988 Parròquia Sant Pere de Banyoles.
180 x 40 cm.
Vitrall armat.
Interior i exterior.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



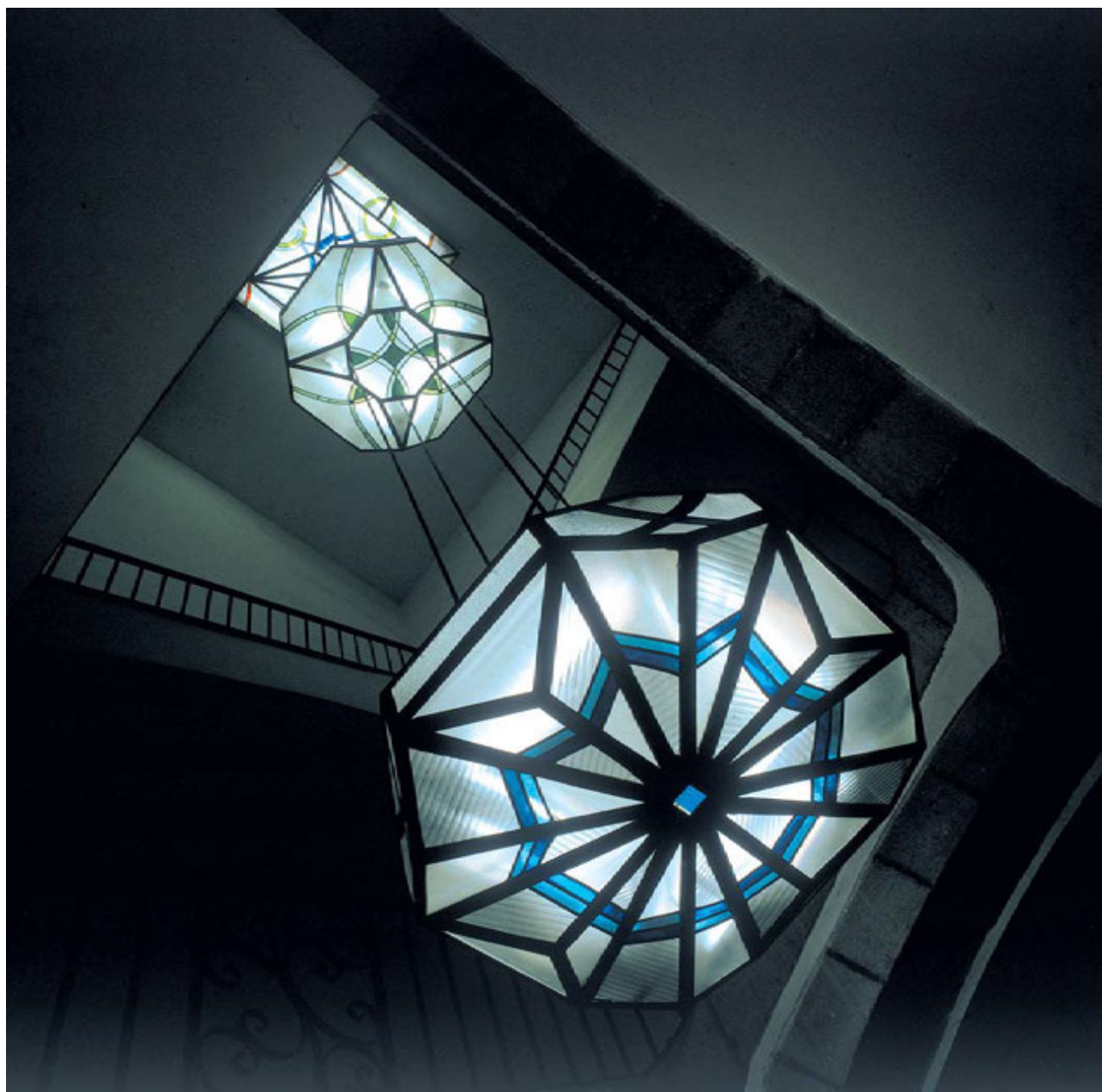
1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.



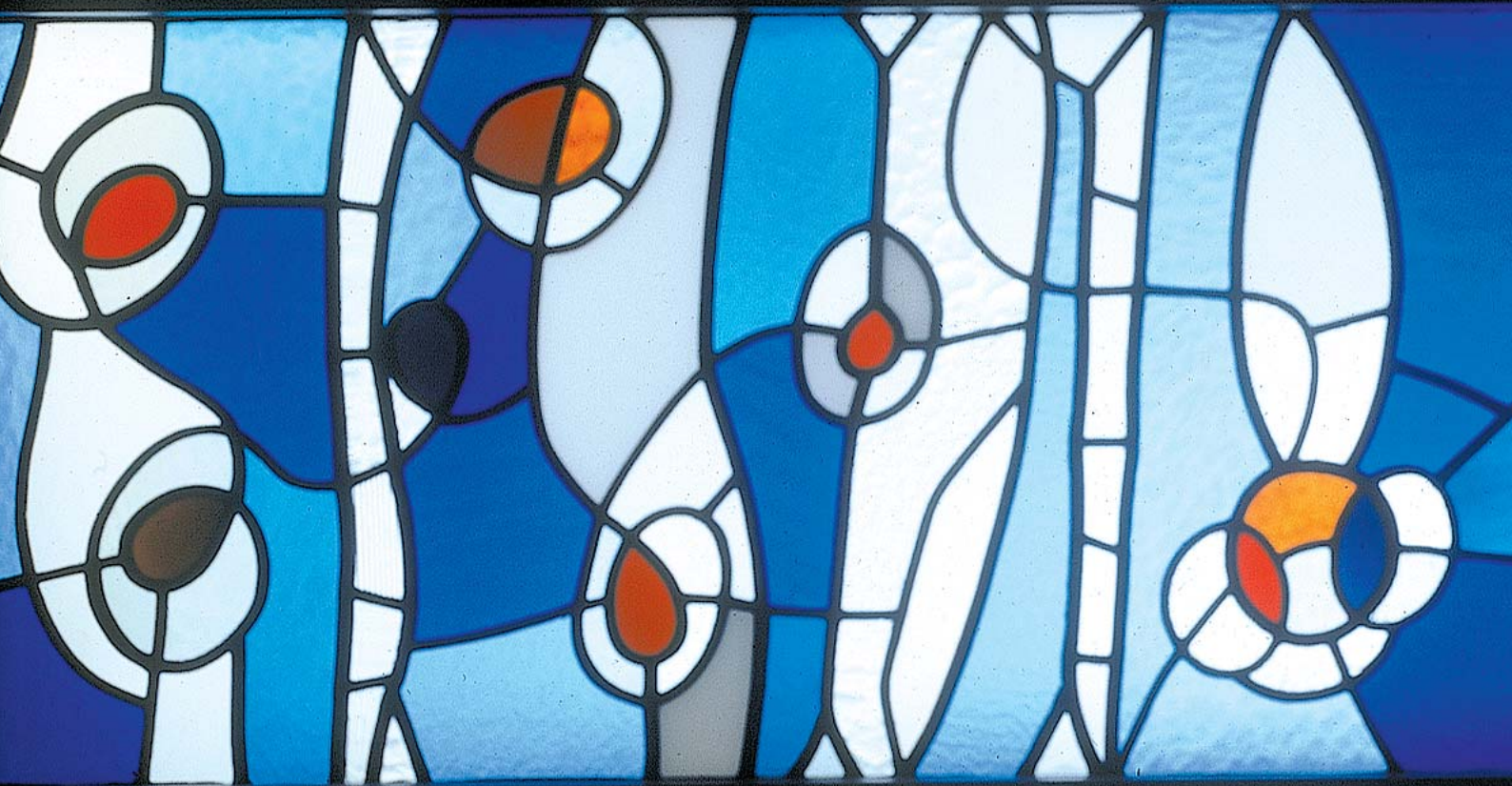
1988 *Parròquia Vista Alegre, Girona.*
97 x 146 cm.
Emplomat.

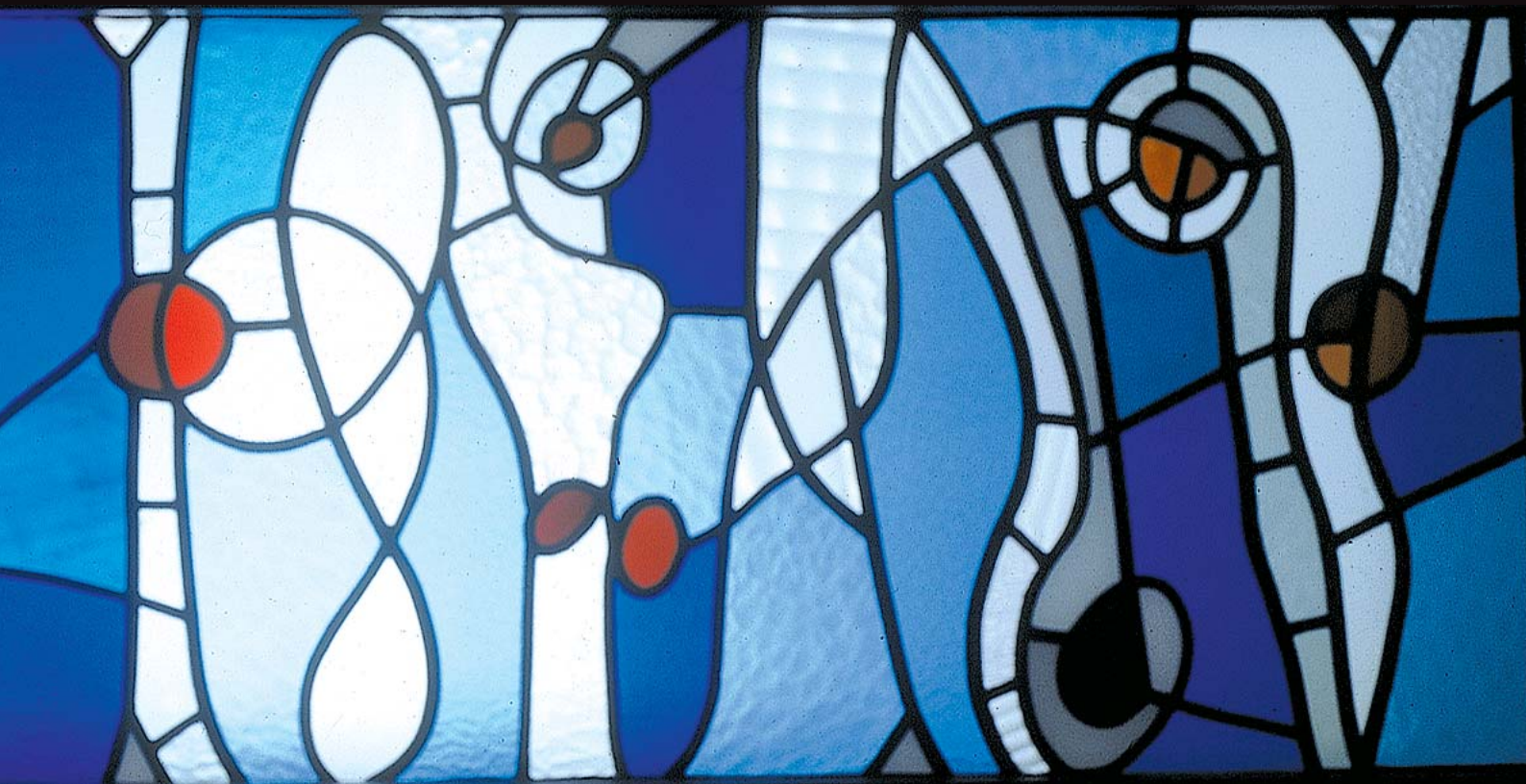


1988 Casa de Cultura, Girona.
Làmpades.
Llanterna rectangular.
230 x 230 cm.
150 cm de diàmetre.



1988 Casa de Cultura, Girona.
Làmpades.
230 x 230 cm.
120 cm de diàmetre.



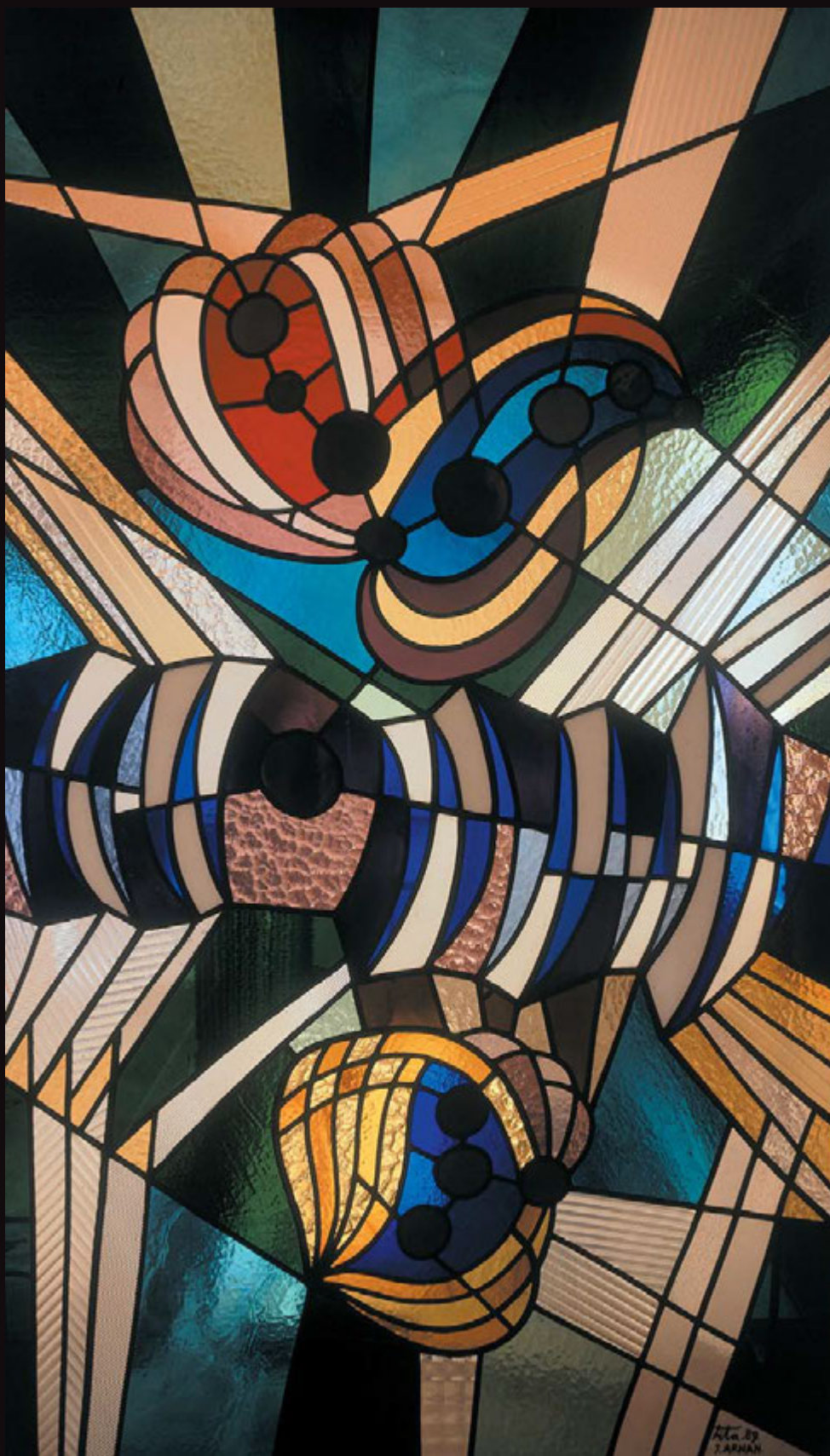


1989 *Casa Roig, Ullà.*
49 x 198 cm.
Emplomat.



1989 Casa Roig. Ullà.





1989 Casa Lluís Roig. Ullà.
177 x 101 cm.
Vitrall emplomat.



1989 Casa Lluís Roig, Ullà.
181 x 175 cm.
Vitrall emplomat.



1989 Casa Lluís Roig, Ullà.
181 x 175 cm.
Vitrall emplomat.

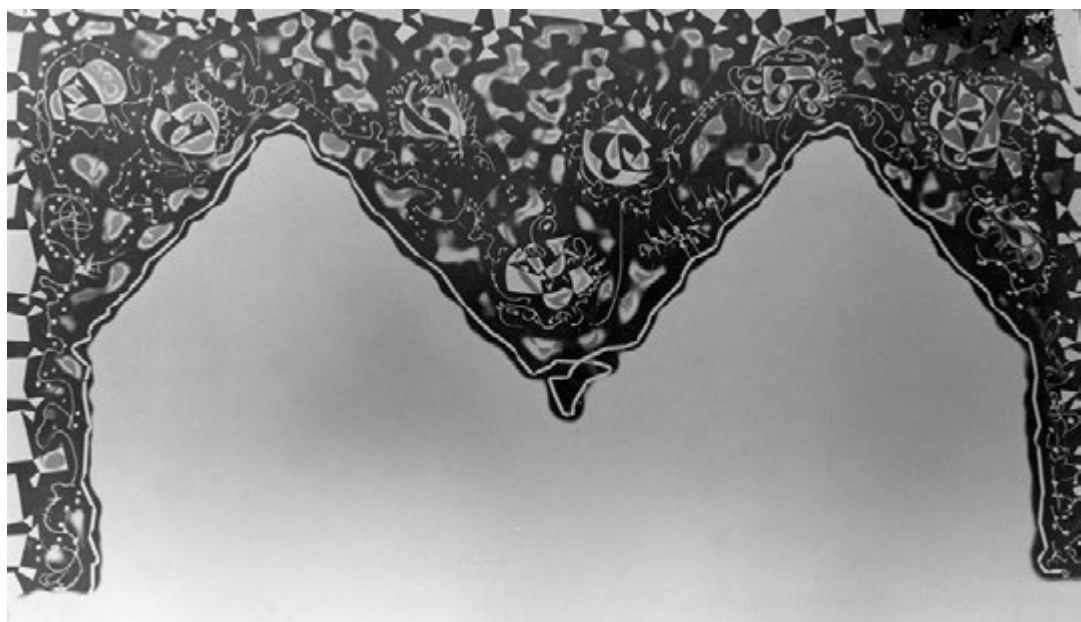


1989 Casa Lluís Roig, Ullà.
181 x 175 cm.
Vitrall emplomat.



1989 Casa Lluís Roig, Ullà.
141 x 215 cm.
Vitrall emplomat.

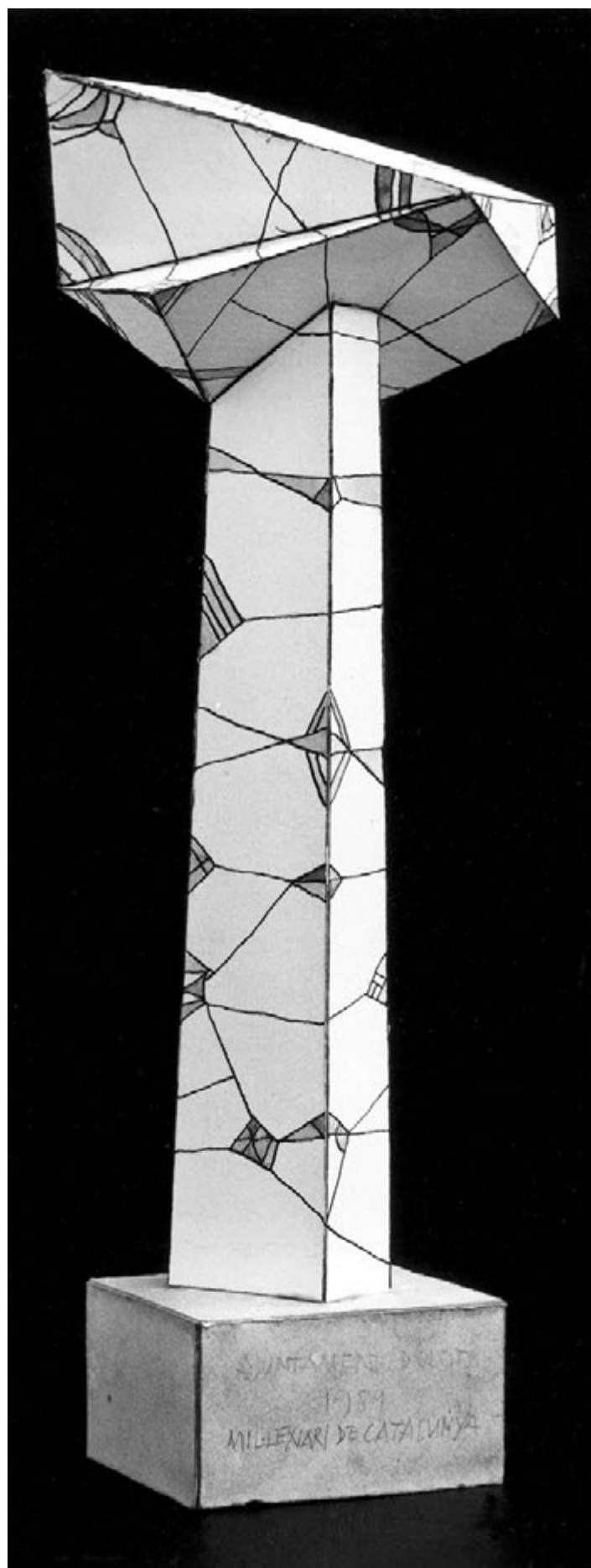




1989 Casa Roig. Ullà.
112 x 150 i 125 x 185 cm.
Miralls.



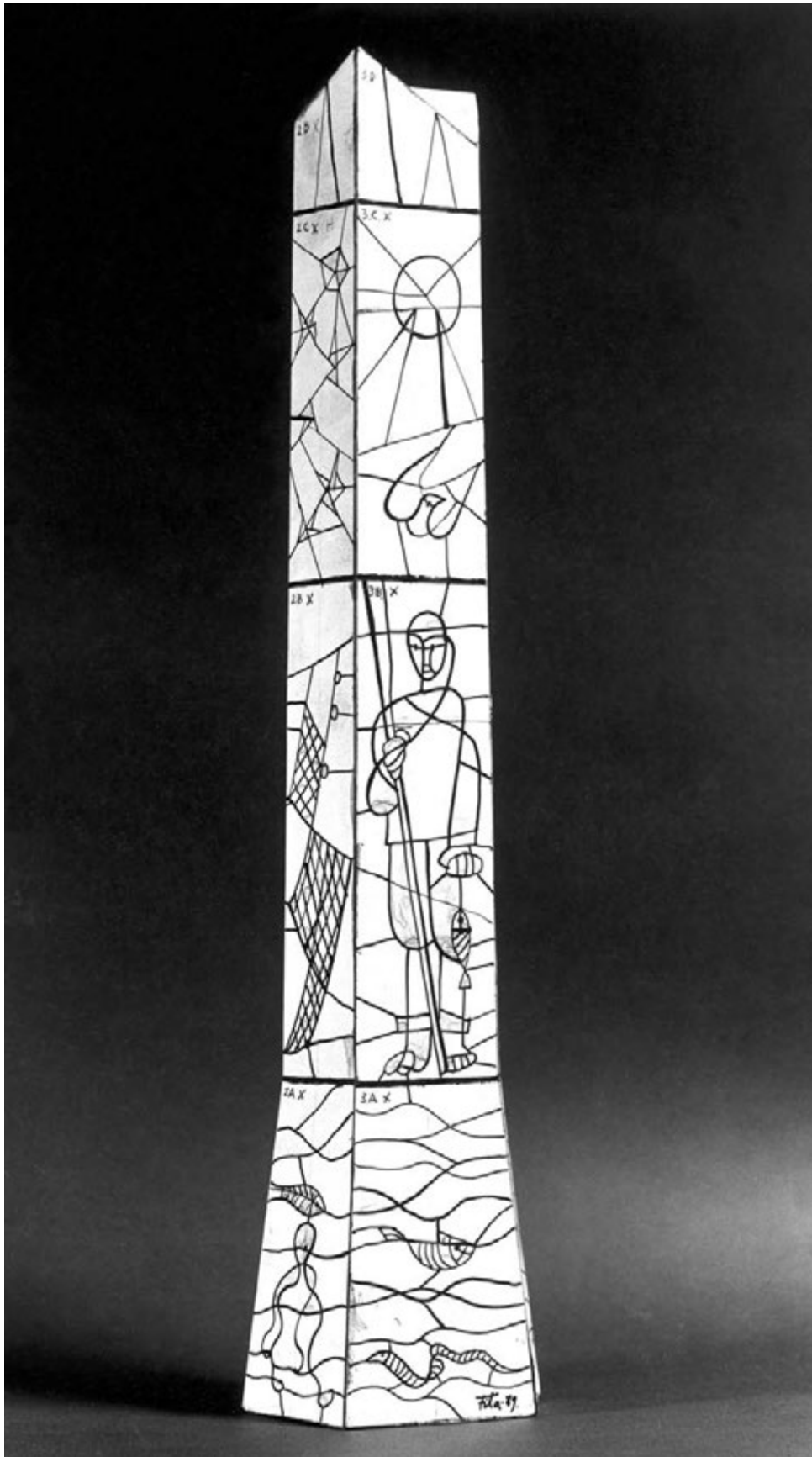
1989 Parròquia Pineda.
244 cm diàmetre.
Emplomat.



1989 *Vitrix Olot*.
30 cm alt.
Paper.



1990 *Vitrix Olot.*
640 cm alt.
Vidre emplomat.



1989 *Maqueta monument al Pescador*. Roses.
40 cm alt.
Paper.



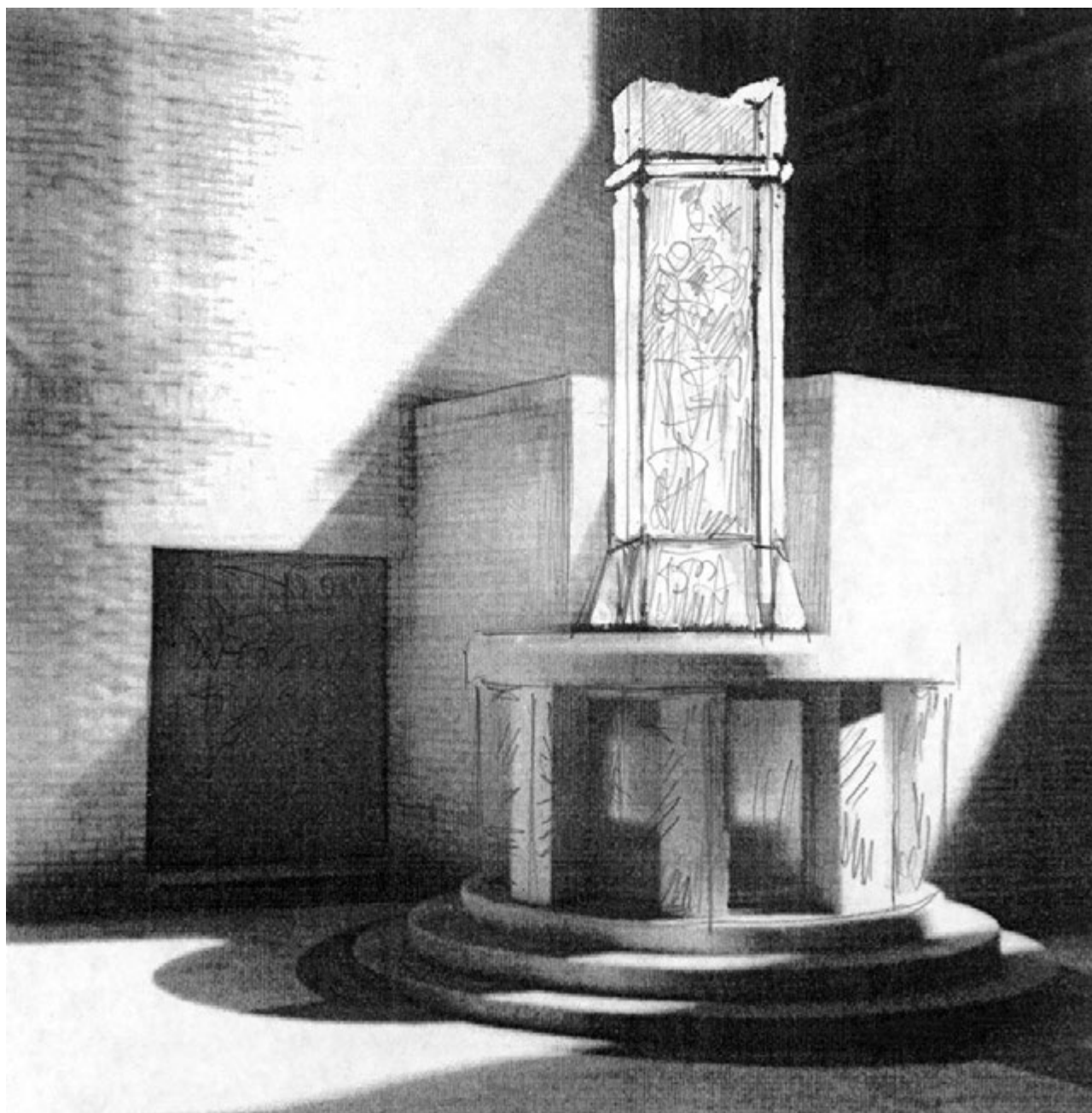
*1989 Monument al Pescador de Roses.
830 cm alt.
Vidres.*



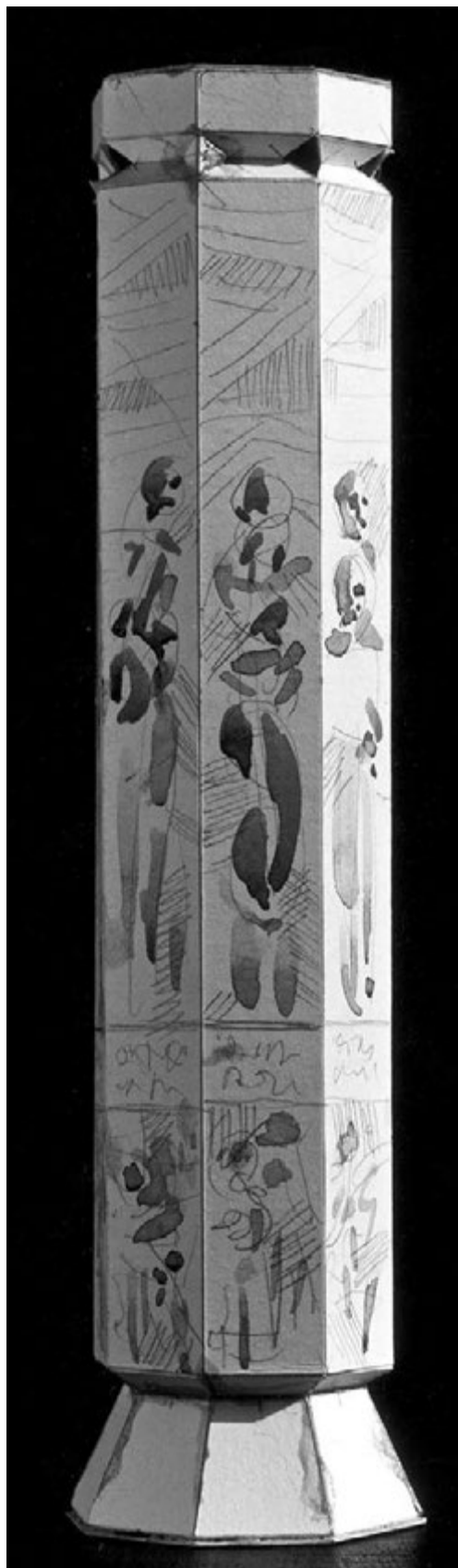
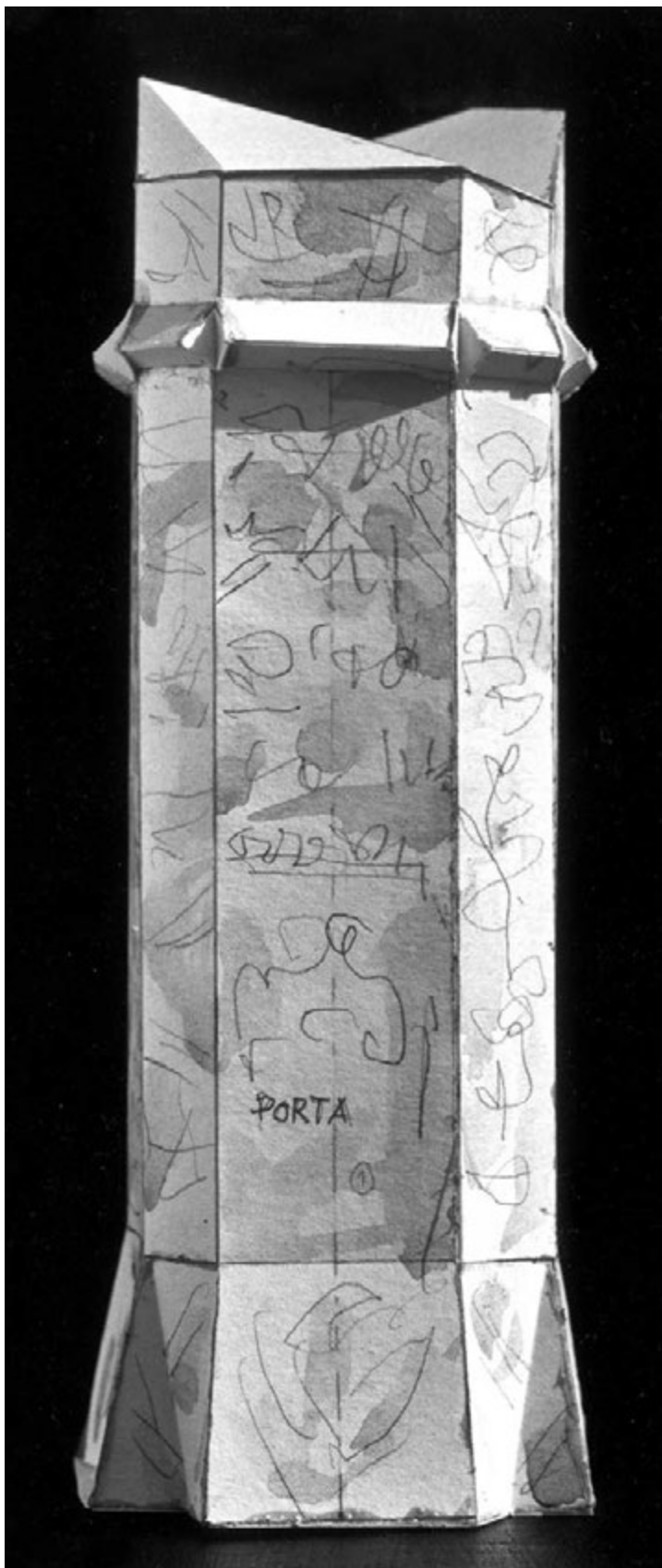
1990 Parròquia Pineda.
83 x 122 cm.
Vidre emplomat.



1990 Rossetó Pineda.
111 cm diàmetre.
Vidre emplomat.



1991 *Concurs Orfeó Català.*
Barcelona.
Projecte.



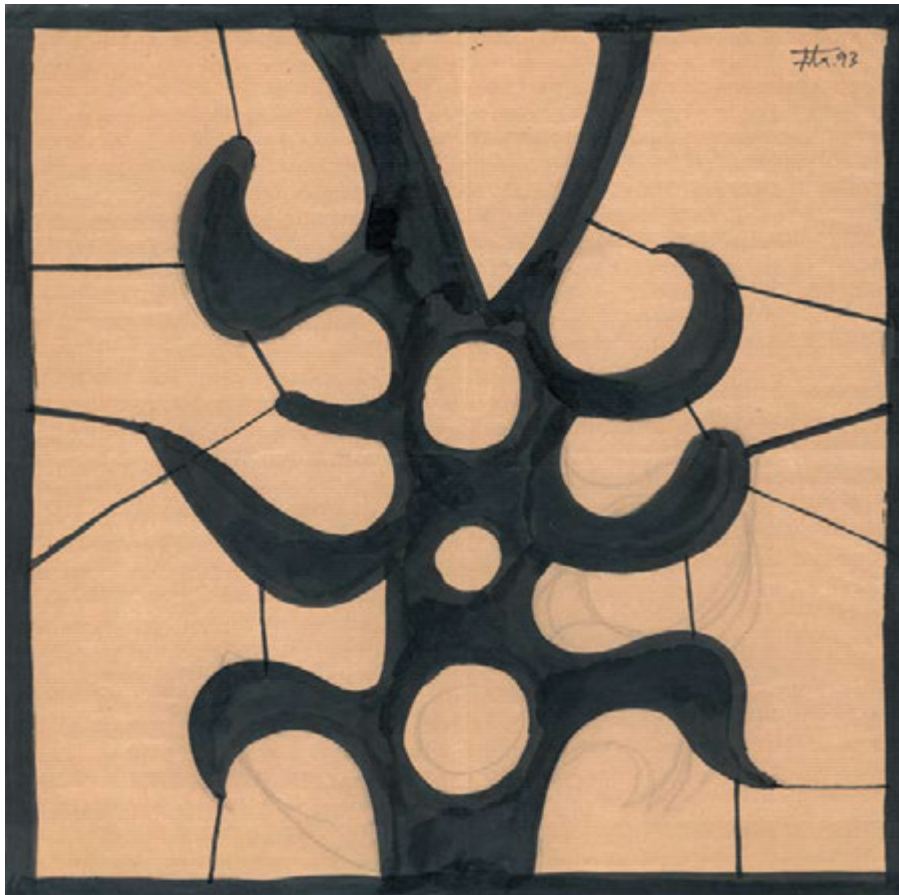
1991 *Maquetes Orfeo Català.*
Projecte.
 20 i 24 cm alt.
Paper aquarel·la.



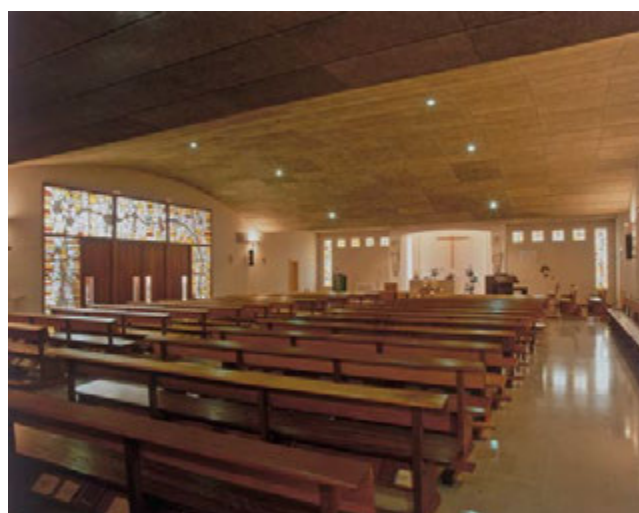
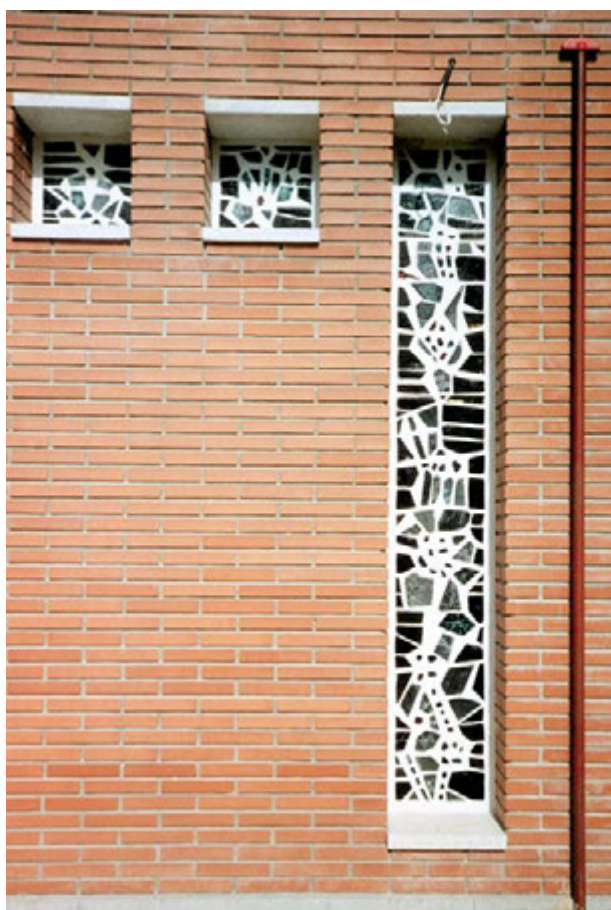
1991 Ordino. Andorra.
Pl. Mn. Cinto Verdaguer.
Davant l'auditori.



1991 Ordino, Andorra.
Pl. Mn. Cinto Verdaguer.



1993 Parròquia Sant Josep
Obrer. Ripoll.
Projecte 45 x 45 cm.
Tinta xinesa, paper.



1993 Ripoll. Parròquia Sant Josep obrer.
Vistes exterior i interior.



1993 *Ripoll Parròquia Sant Josep obrer.*
Vista interior.
Vitral·ls de ciment.



1993 Ripoll Parròquia Sant Josep obrer.
Vista interior.
Vitrall ciment.



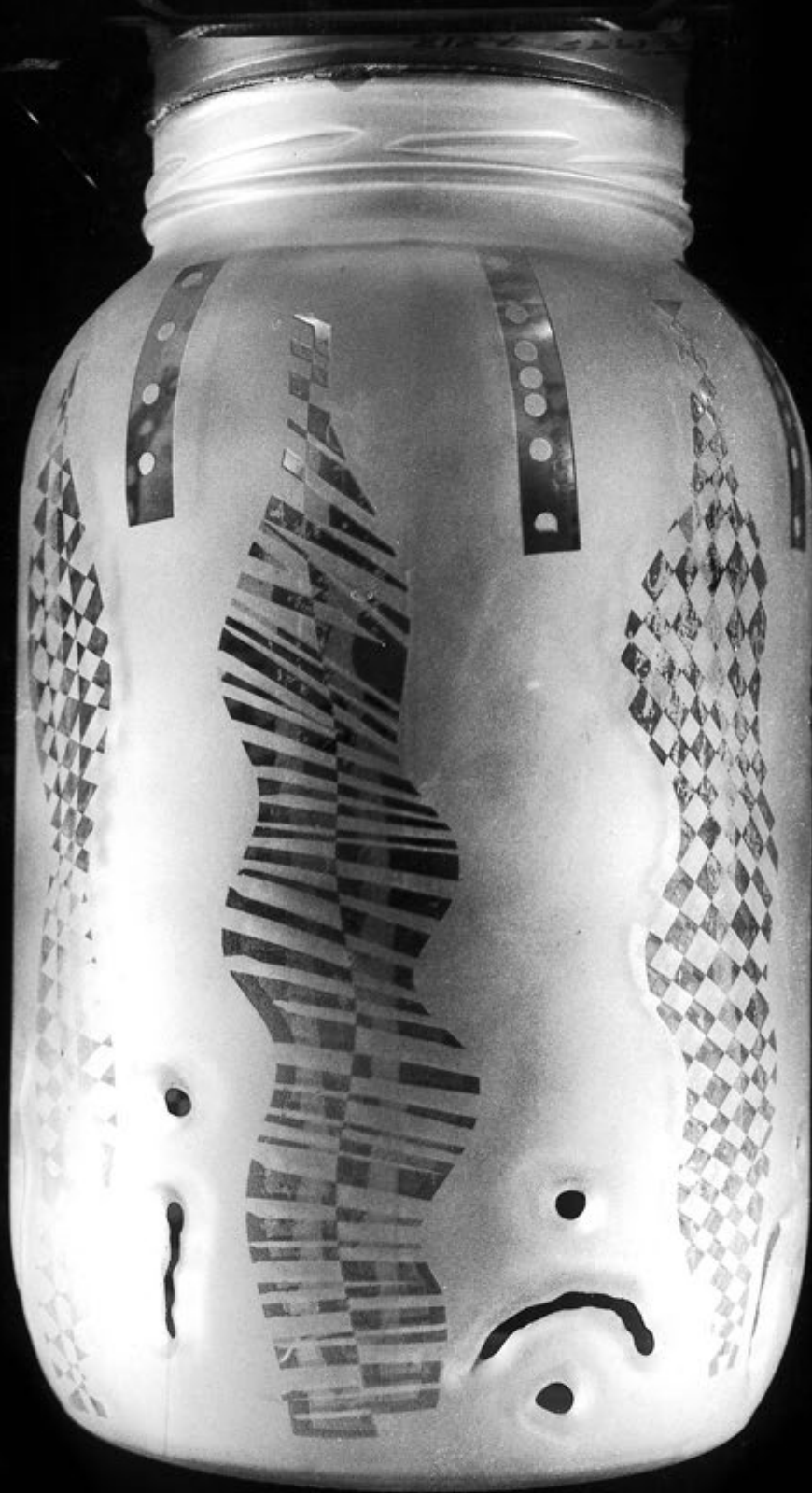
1994 *Vitrall.*
240 x 120 cm.
Mixta.



1994 *Ondulacions.*
2,40 x 1,20 m.
Paper entre vidres.



1995 Ampolla.
20 cm alt.
Vidre sorrejat.



1995 Pot.
26,5 cm alt.
Vidre sorrejat.



1995 Llançà.
Monument a Pere Calders.
Ciment vidre.

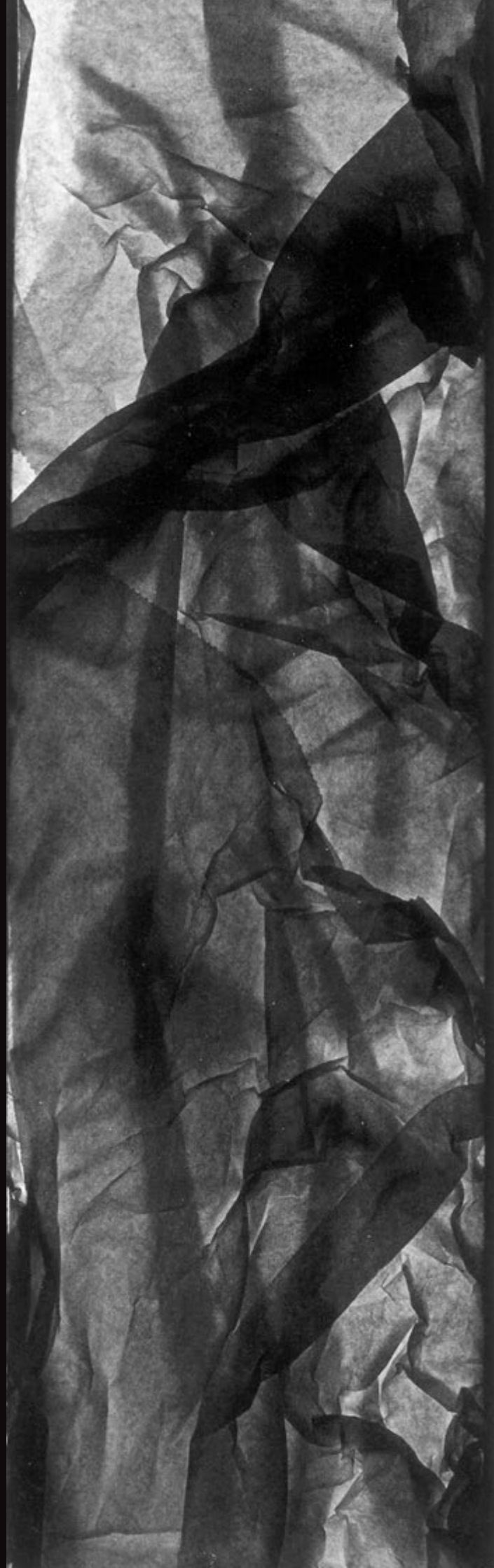


1995 *Llançà.*
Monument a Pere Calders.
Ciment vidre.a





1998 *Vic. Tomba P. Claret.*
54 x 84 cm.
Vidre gravat.



1997 *Estudi vitrall.*
65 x 30 cm.
Papers vidre.



1997 *Estudi vitrall.*
65 x 30 cm.
Papers vidre.



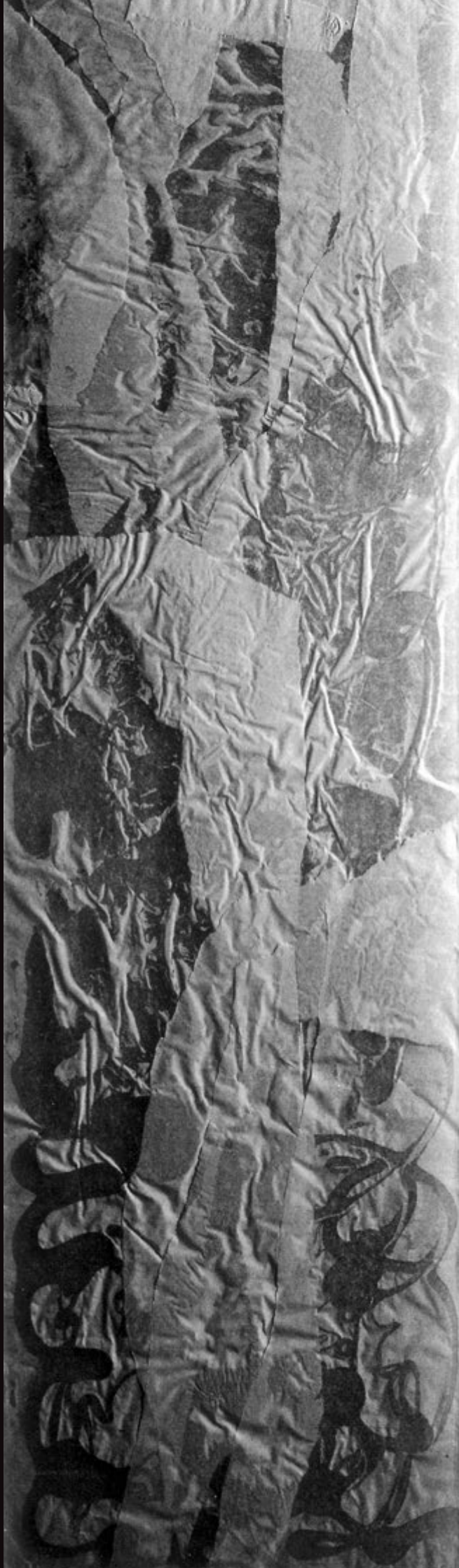
1997 *Estudi vitrall.*
93 x 28 cm.
Papers vidre.



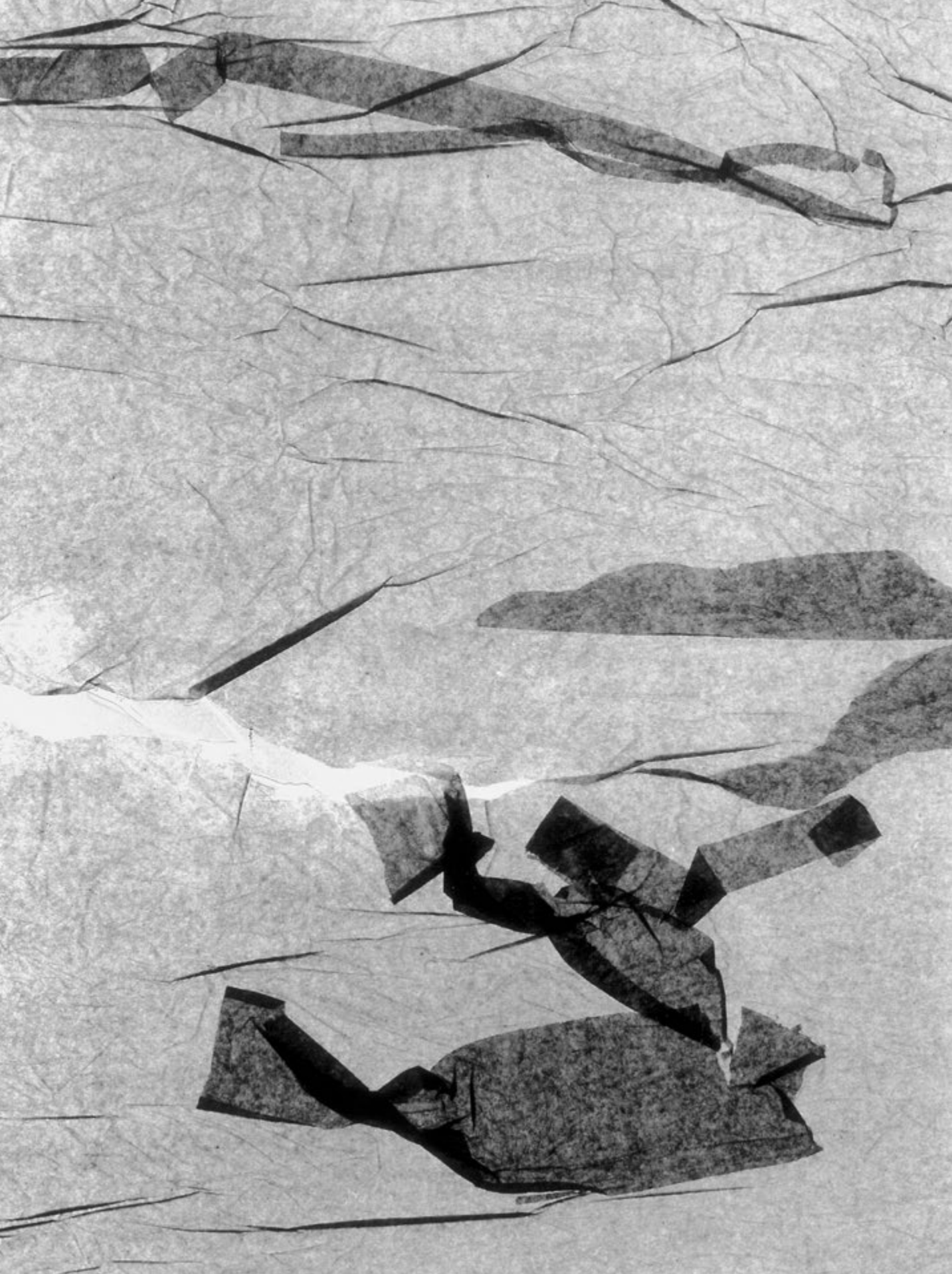
1997 *Estudi vitrall.*
93 x 28 cm.
Papers vidre.



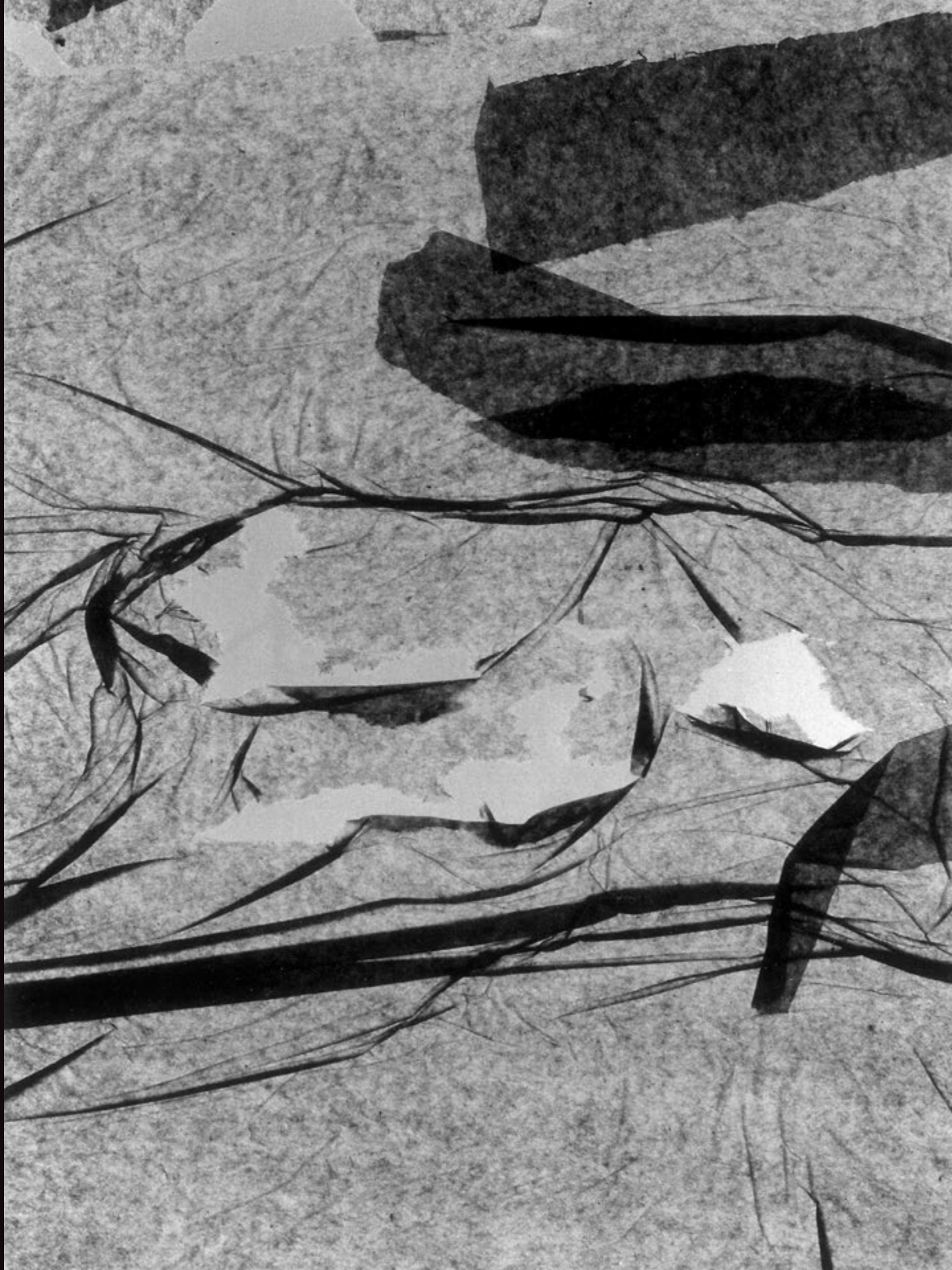
1997 *Estudi vitrall.*
93 x 28 cm.
Papers vidre.



1997 *Estudi vitrall.*
93 x 28 cm.
Papers vidre.



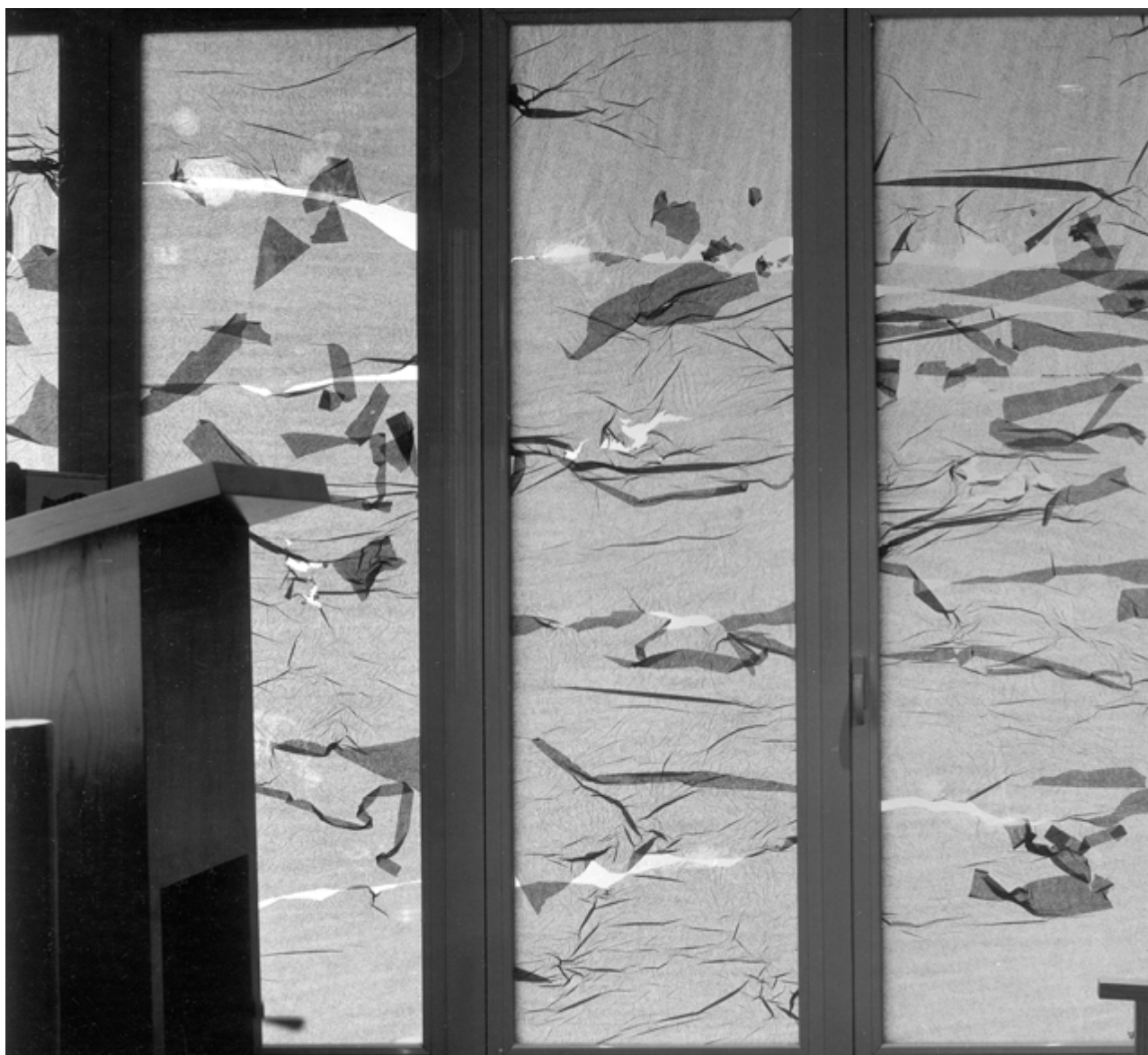
1997 *Caldes de Malavella.*
Vitrall capella Carmelites.
Fragment.



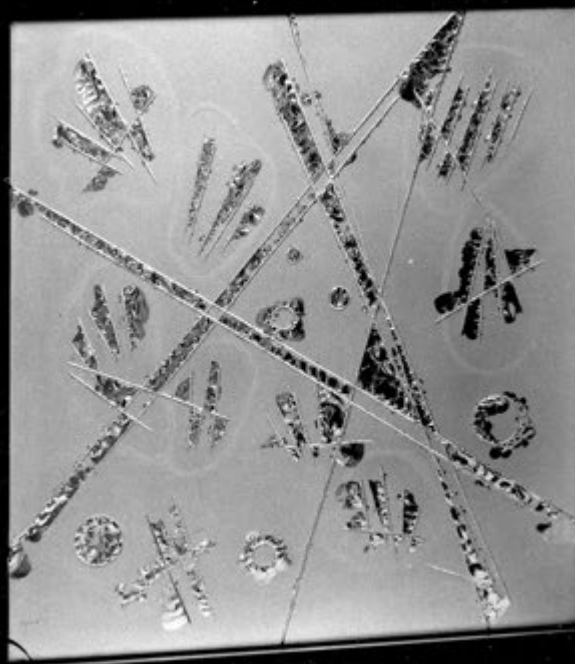
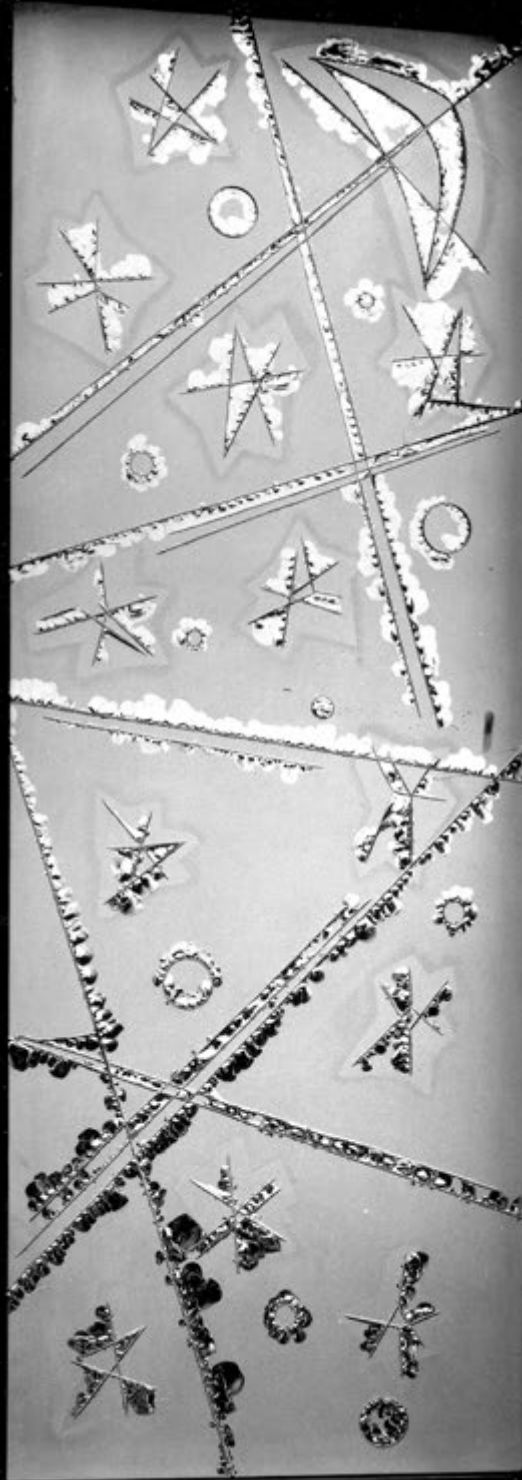
1997 *Caldes de Malavella.*
Vitrall capella Carmelites.
Fragment.



*1997 Capella Carmelites.
Caldes de Malavella.*



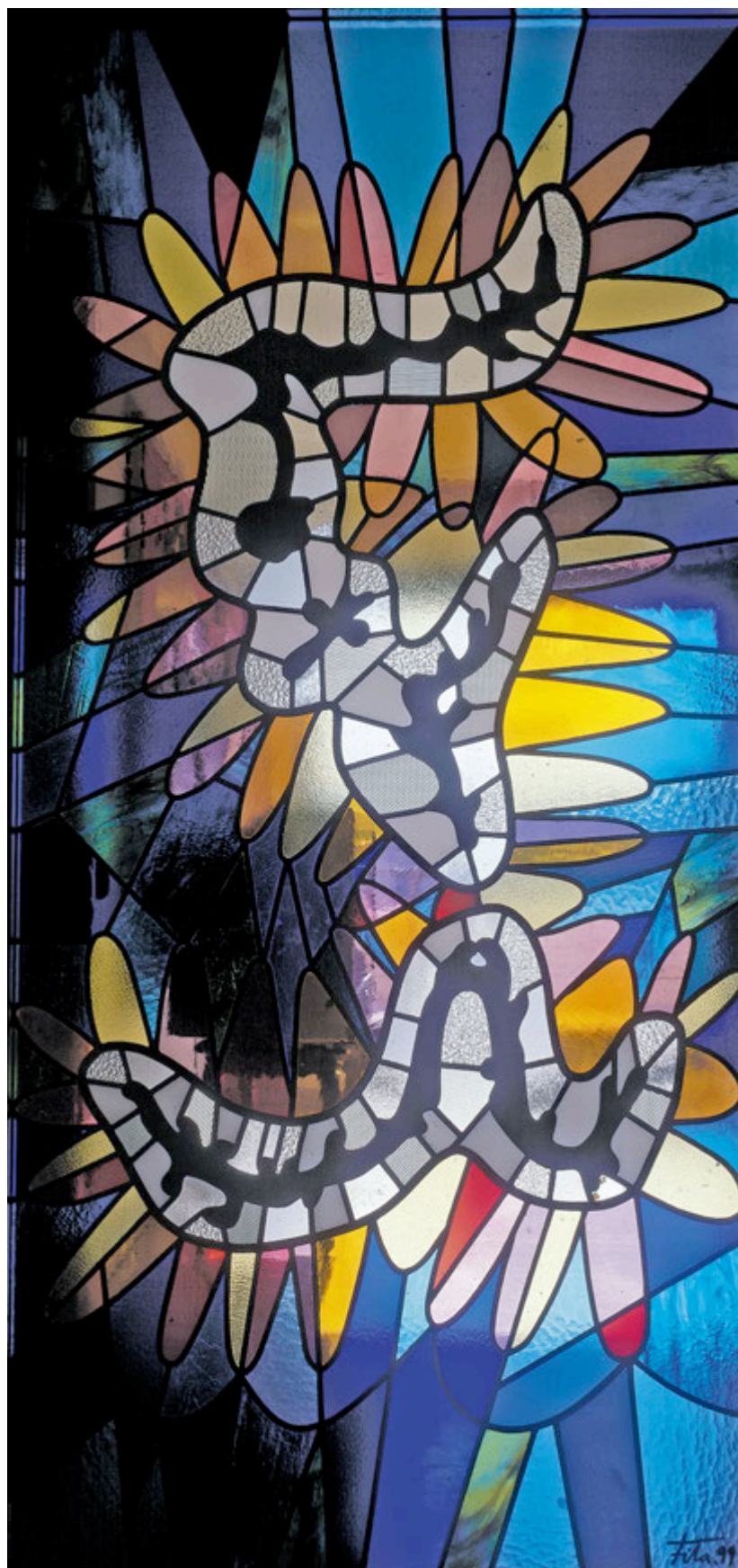
1997 *Capella Carmelites.*
Caldes de Malavella.
Vitrall.
220 x 680 cm.



1997 *Capella Carmelites.*
Caldes de Malavella.
2,20 x 65 cm.
Vidre escardissat.



1997 *Capella Carmelites*. Caldes de Malavella.
2,20 x 0,65 cm. Fragment.
Vidre escardissat.



1999 Casa P. Pratsevall. Girona.
200 x 96 cm.
Aplics metall emplomat.



1999 Bestiari 4.
31 x 56 cm.
Vidre trinxat.



1999 Bestiari 5.
31 x 56 cm.
Vidre trinxat.



1999 *Bestiari 2.*
39 x 59 cm.
Vidres de color.



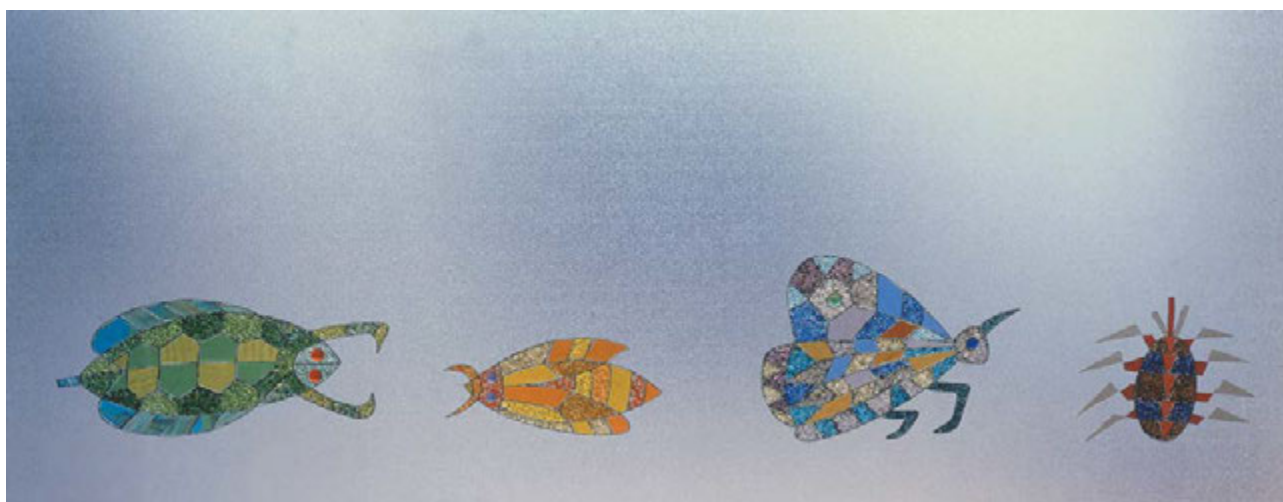
1999 *Bestiari 3.*
46 x 32 cm.
Vidre trinxat o picadís.



2000 *Vitrall.*
Sport Hotel Soldeu.
Fragment vidre trinxat.

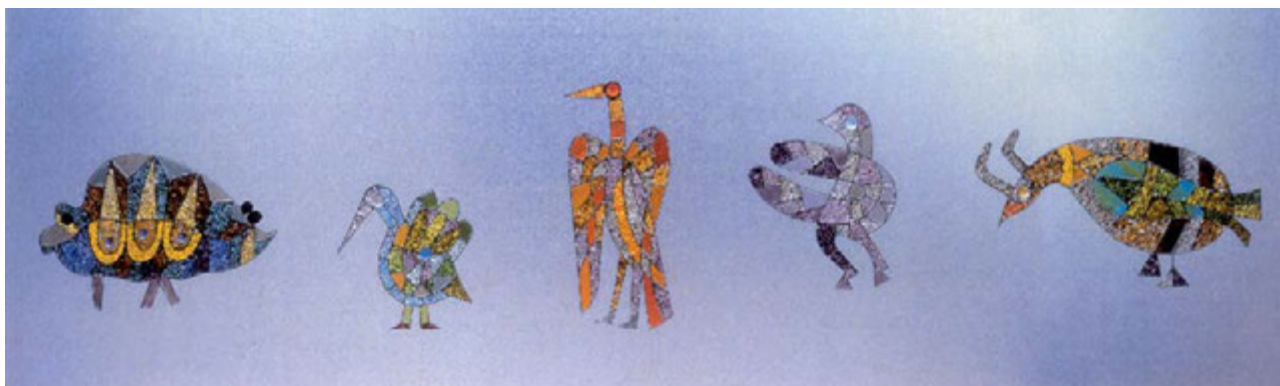


2000 Barana Hotel Soldeu.
200 cm llarg.
Vidre trinxat.

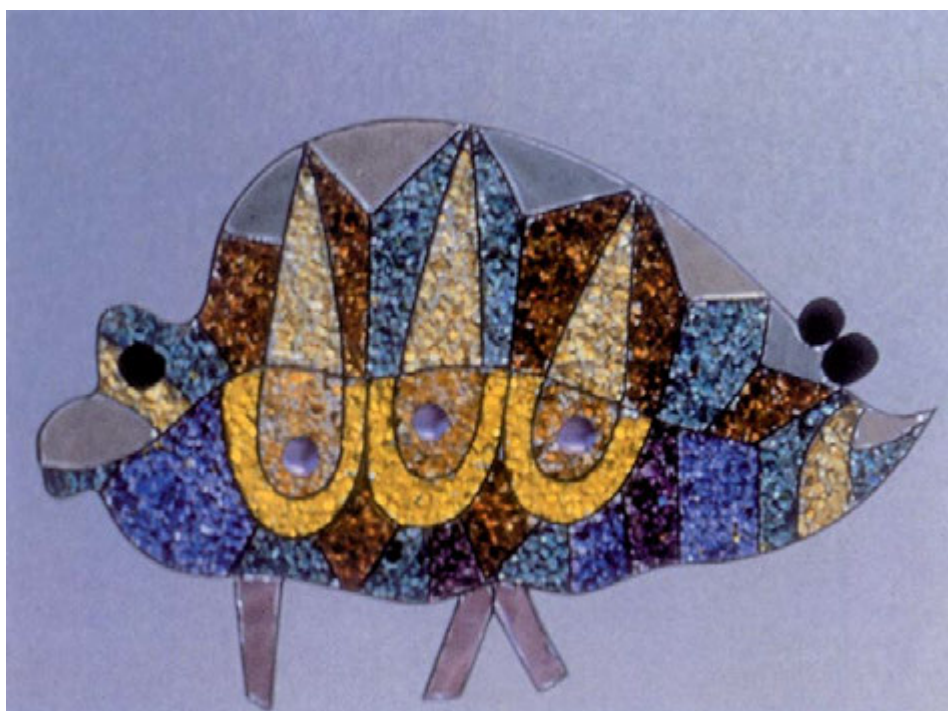


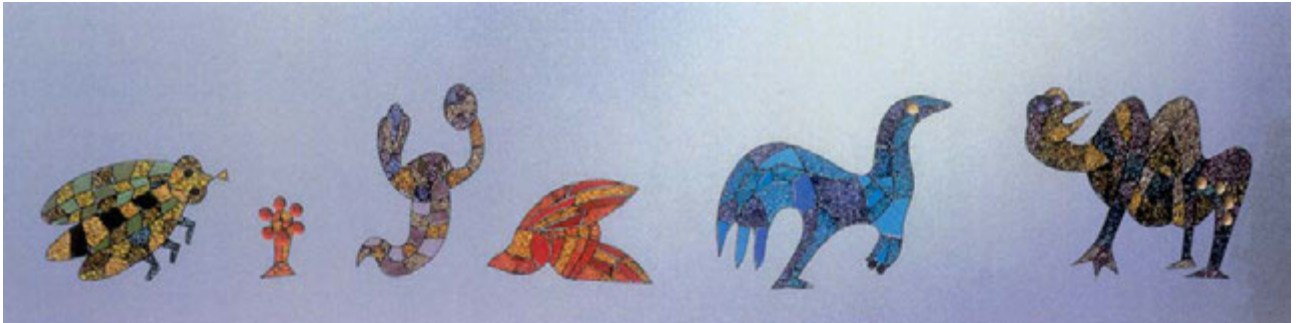
2000 Barana Hotel Soldeu.
200 cm llarg.
Vidre trinxat.





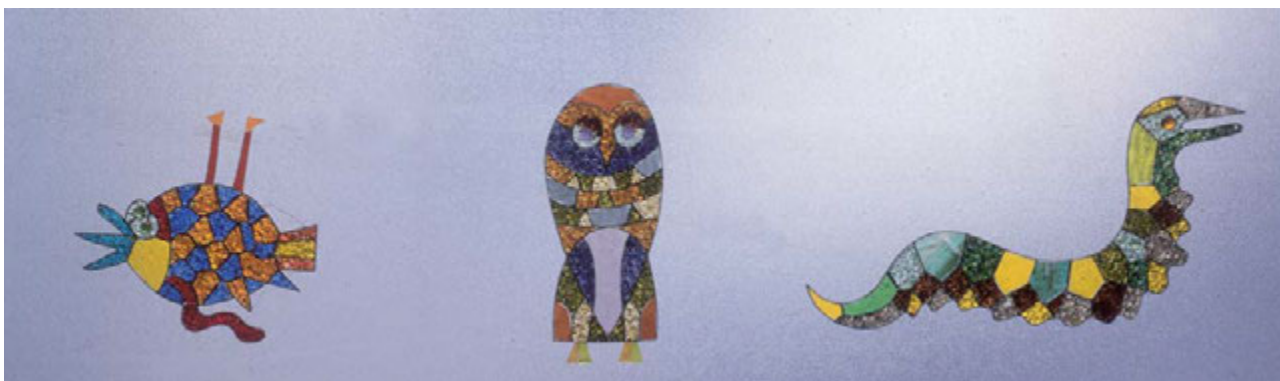
2000 *Barana Hotel Soldeu.*
200 cm llarg.
Vidre trinxat.





2000 *Barana Hotel Soldeu.*
200 cm llarg.
Vidre trinxat.

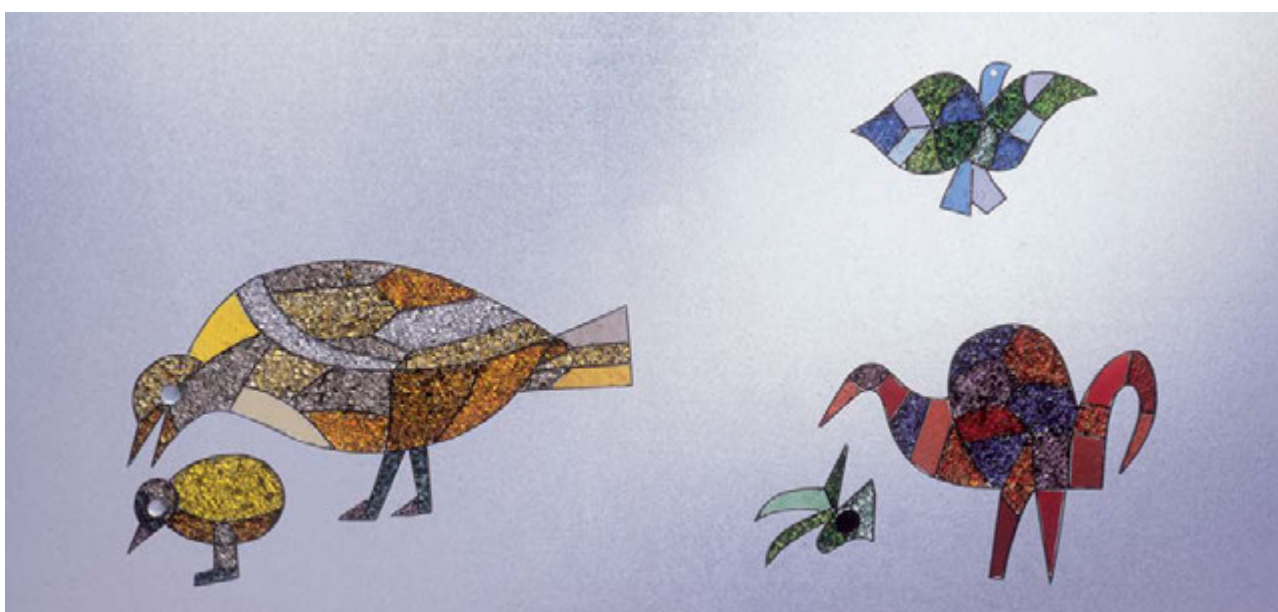
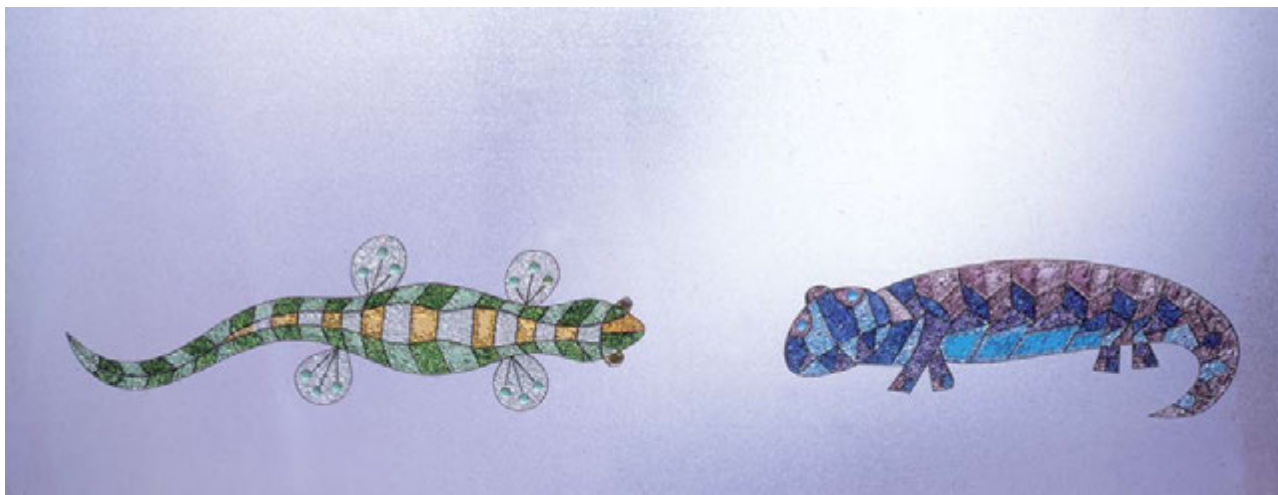




2000 Hotel Soldeu. Andorra.
Vitrall barana.
Peces de 200 cm de llarg.
Vidres trinxats.



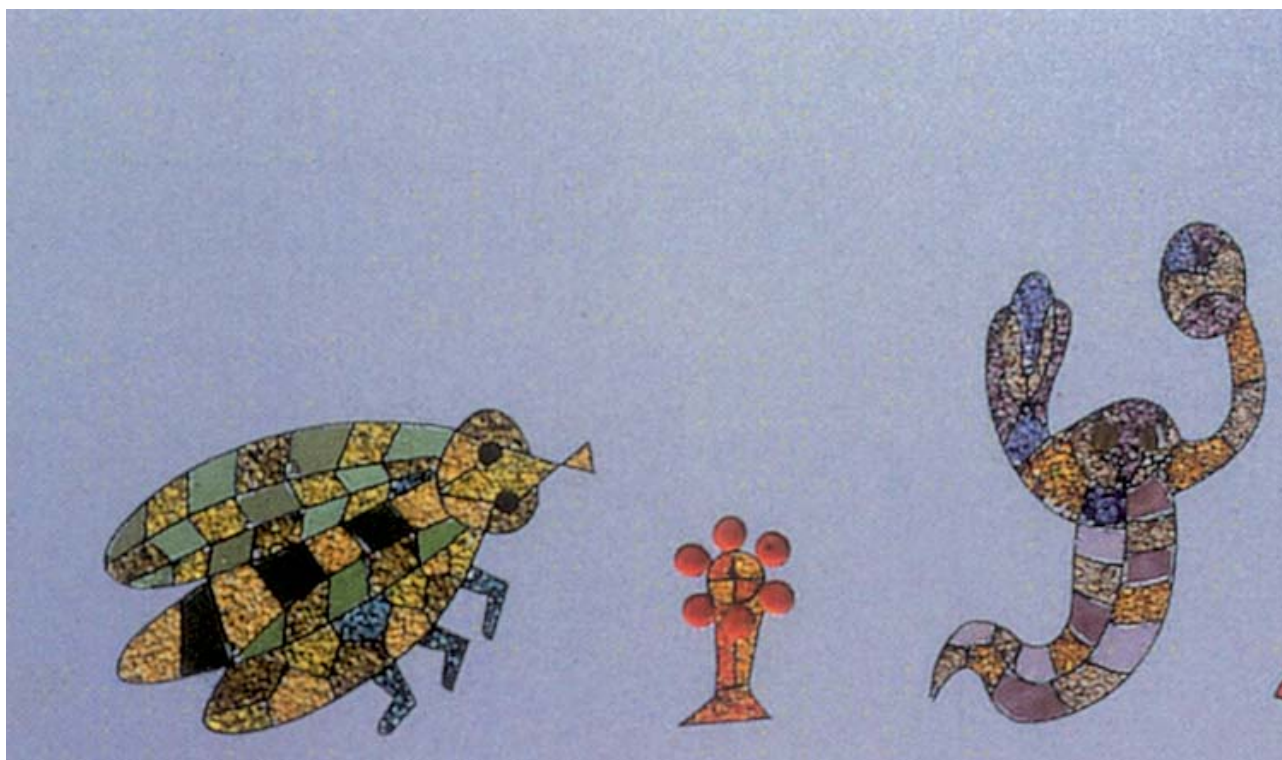
2000 Hotel Soldeu. Andorra.
Vitrall barana.
200 cm de llarg.
Vidres trinxats.



2000 Hotel Soldeu. Andorra.
Vitrall barana.
200 cm de llarg.
Vidres trinxats.



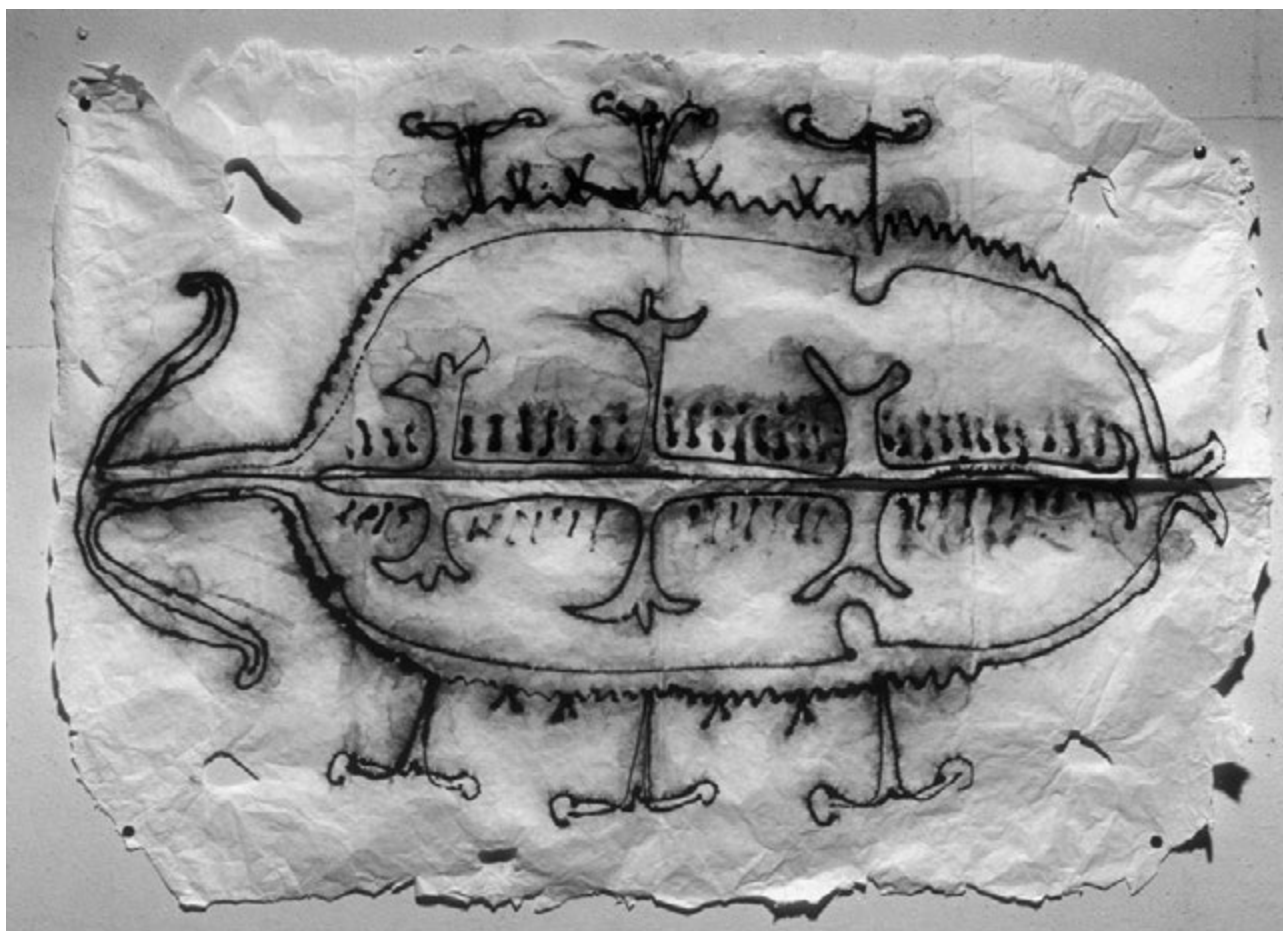
2000 *Hotel Soldeu. Andorra.*
Vitrall barana.
Fragment.



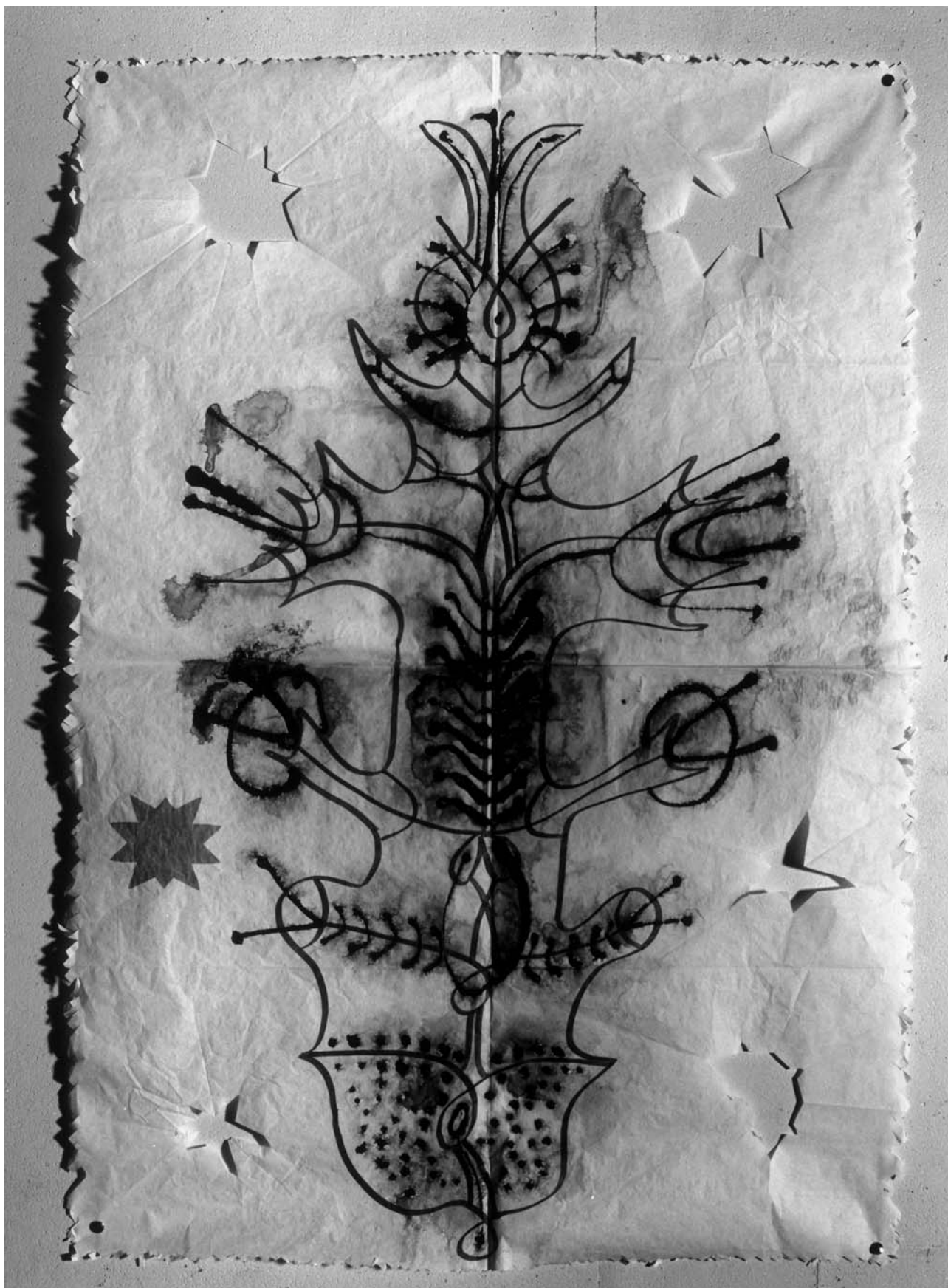
2000 *Hotel Soldeu. Andorra.*
Vitrall barana.
Fragment.



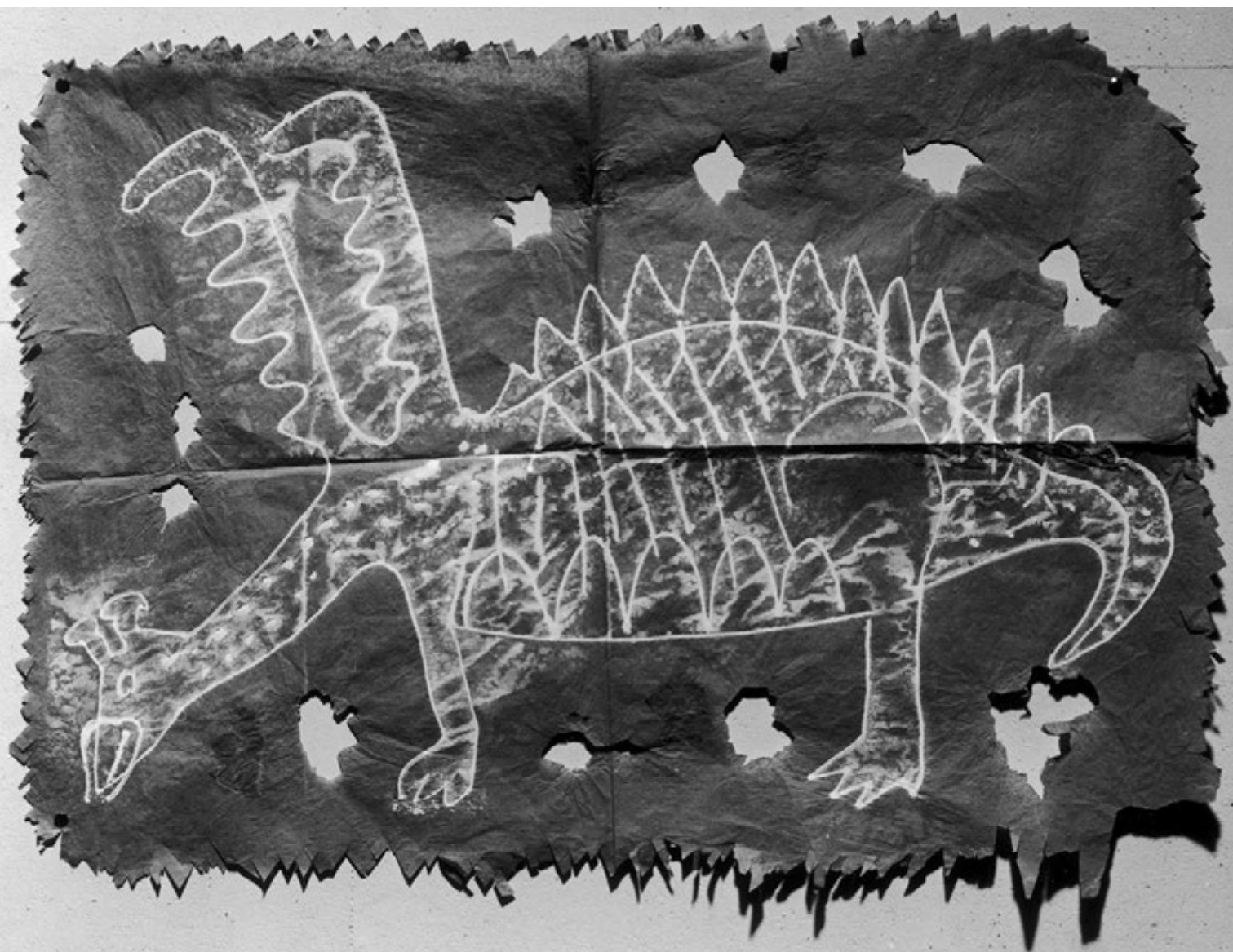
2004 *Estudis vidres.
Sport Hotel Soldeu.
Andorra.*



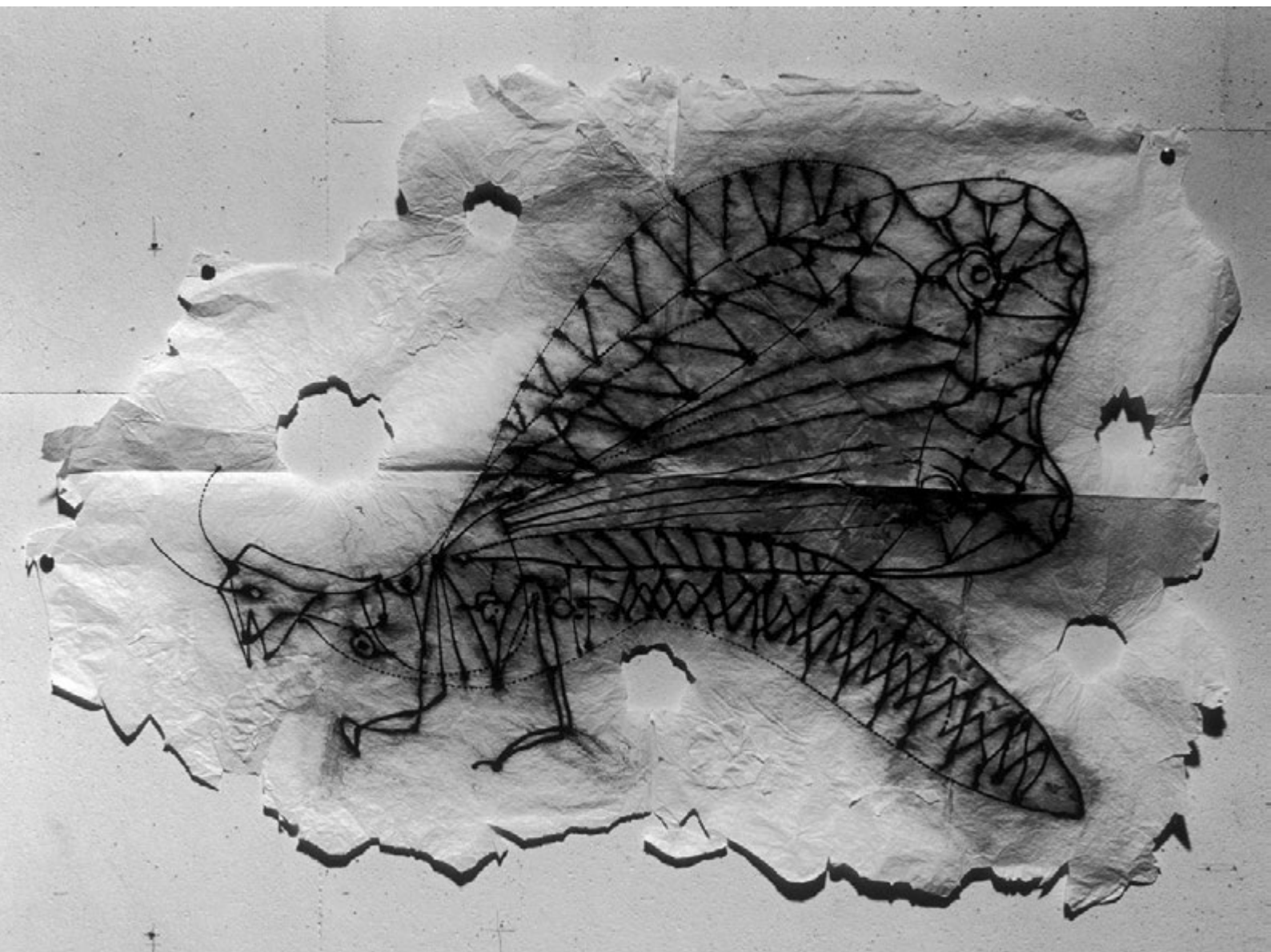
2004 *Dibuix entre vidres.*
Hotel Soldeu.



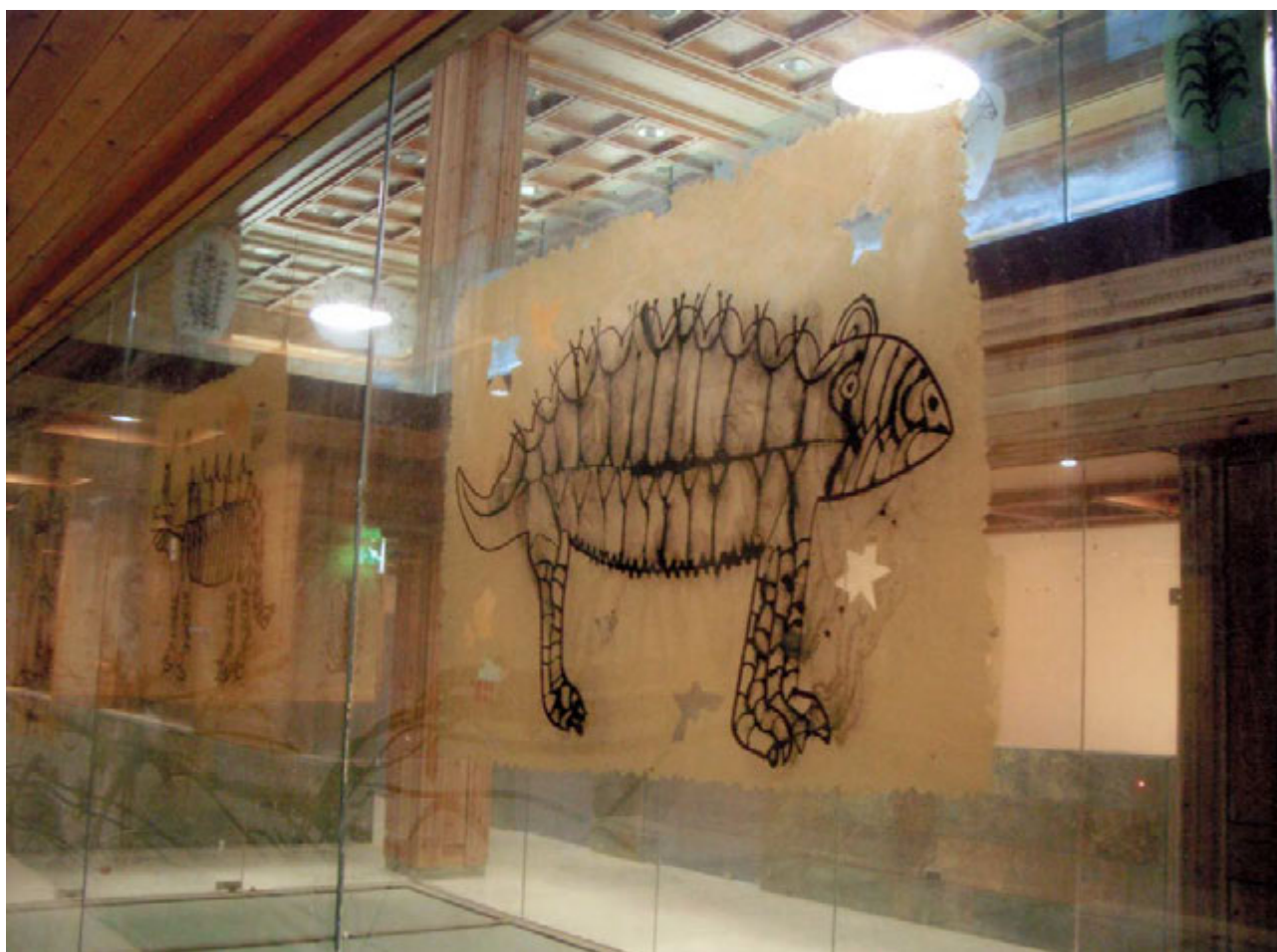
2004 *Dibuix entre vidres.*
Hotel Soldeu. Andorra.



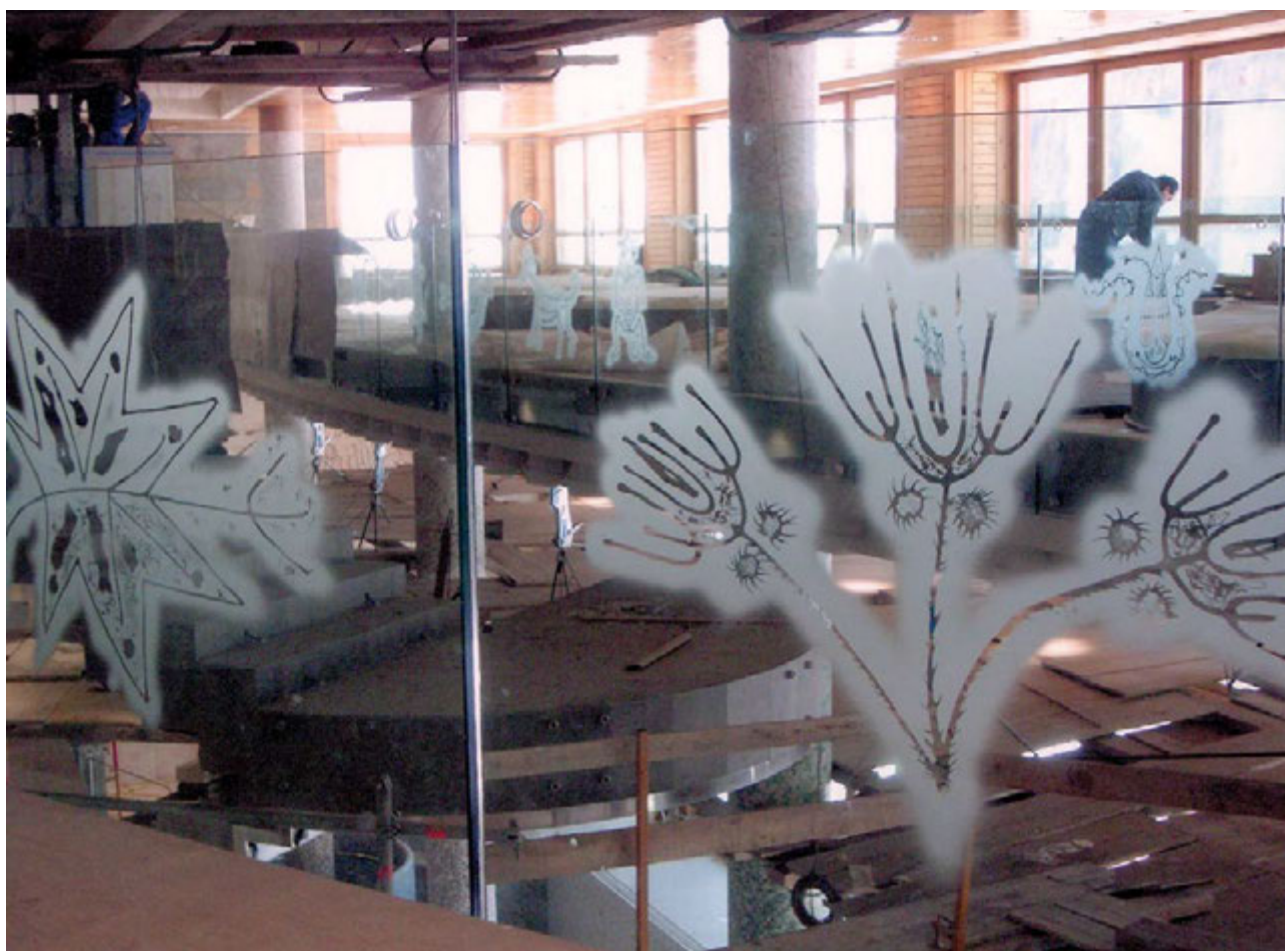
2004 *Hotel Soldeu Andorra.*
Dibuix entre vidres.



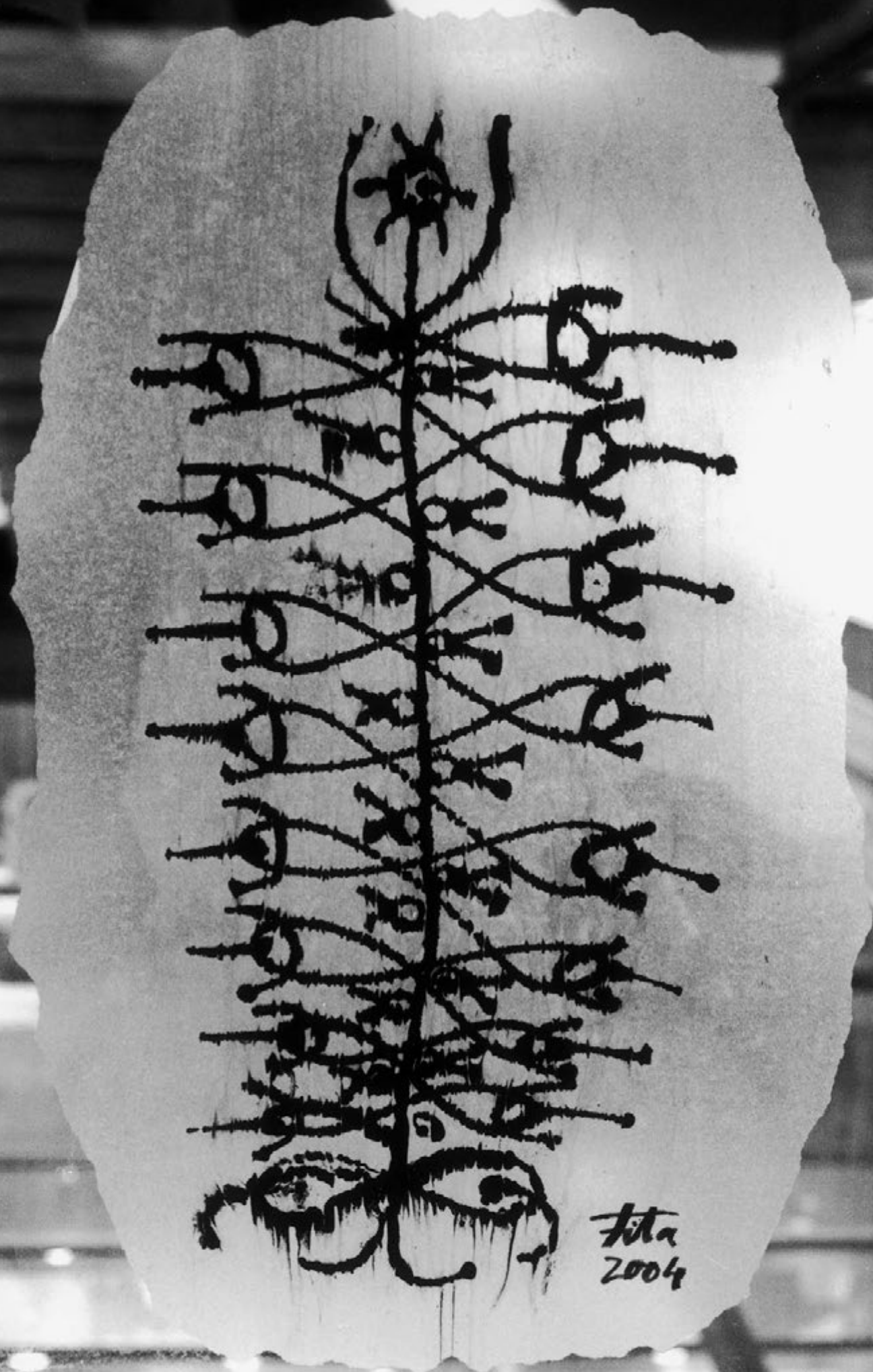
2004 *Dibuix entre vidres.*
Hotel Soldeu. Andorra.

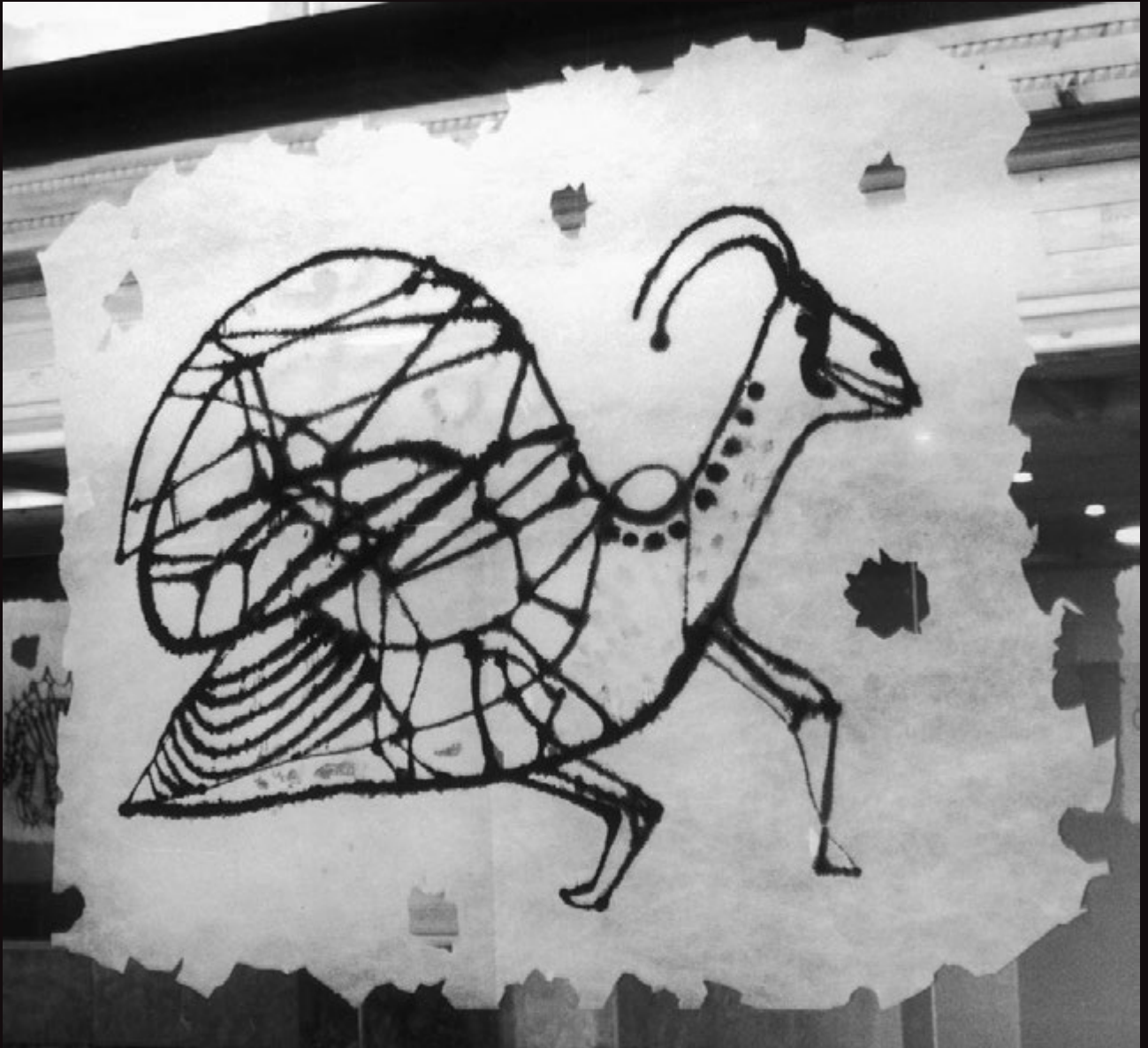


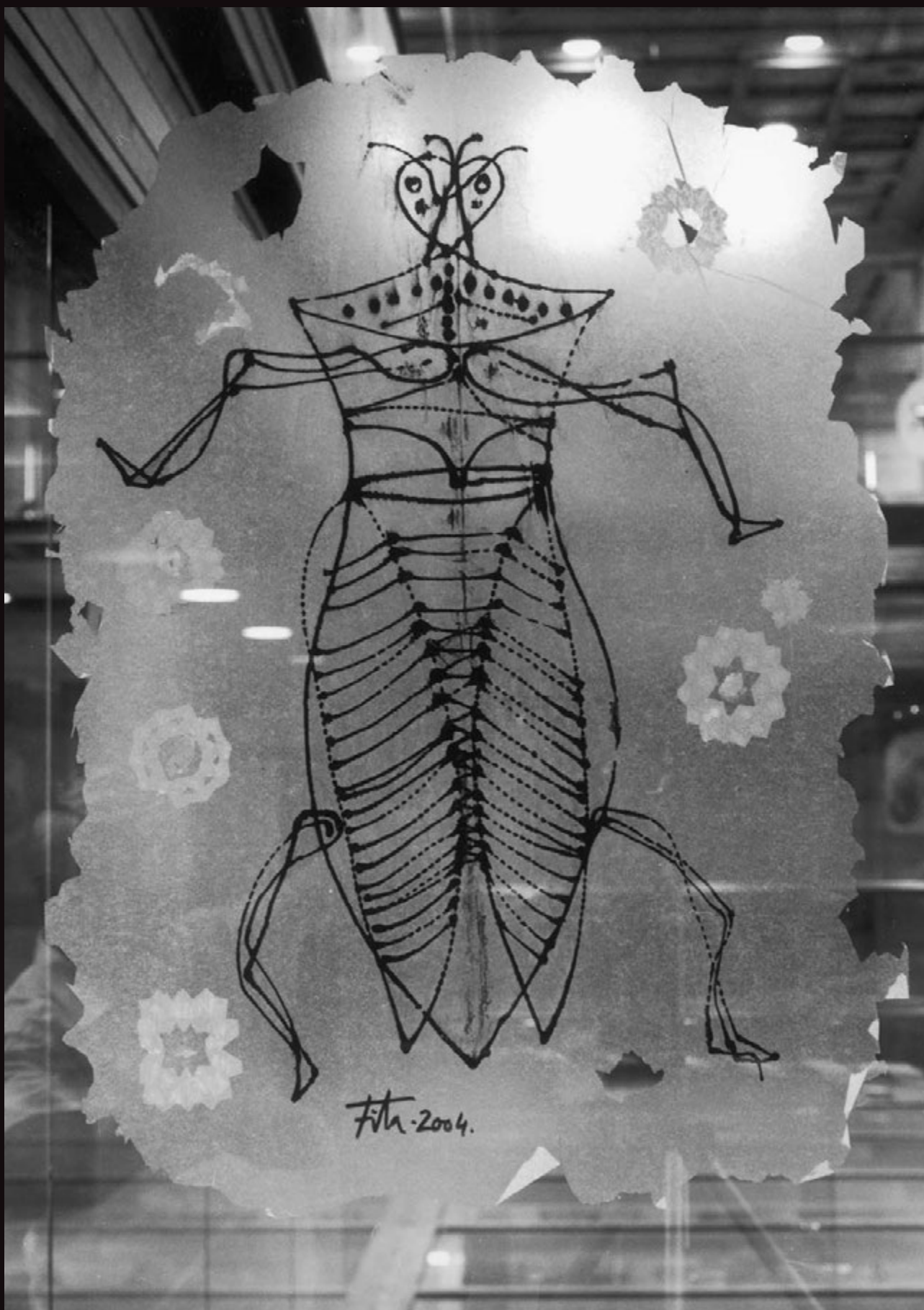
2005 *Hotel Soldeu. Andorra.*



2005 *Hotel Soldeu.*
Andorra.
Vidres sorrejats.









2005 *Hotel Soldeu. Andorra.*





2005 *Hotel Soldeu. Andorra.*





2005 *Sport Hotel Soldeu.*
Andorra.





2005 Sport Hotel Soldeu. Andorra.

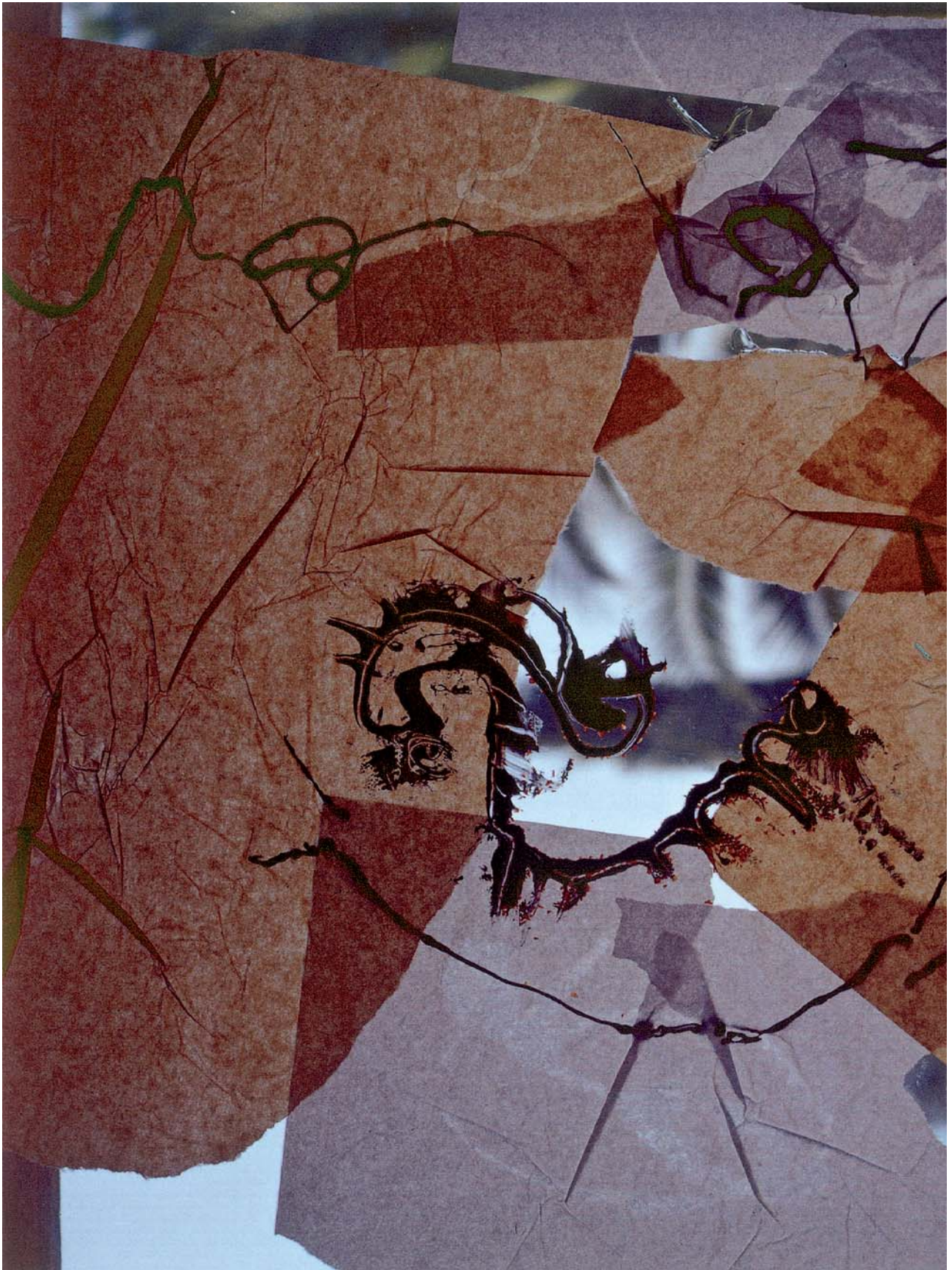


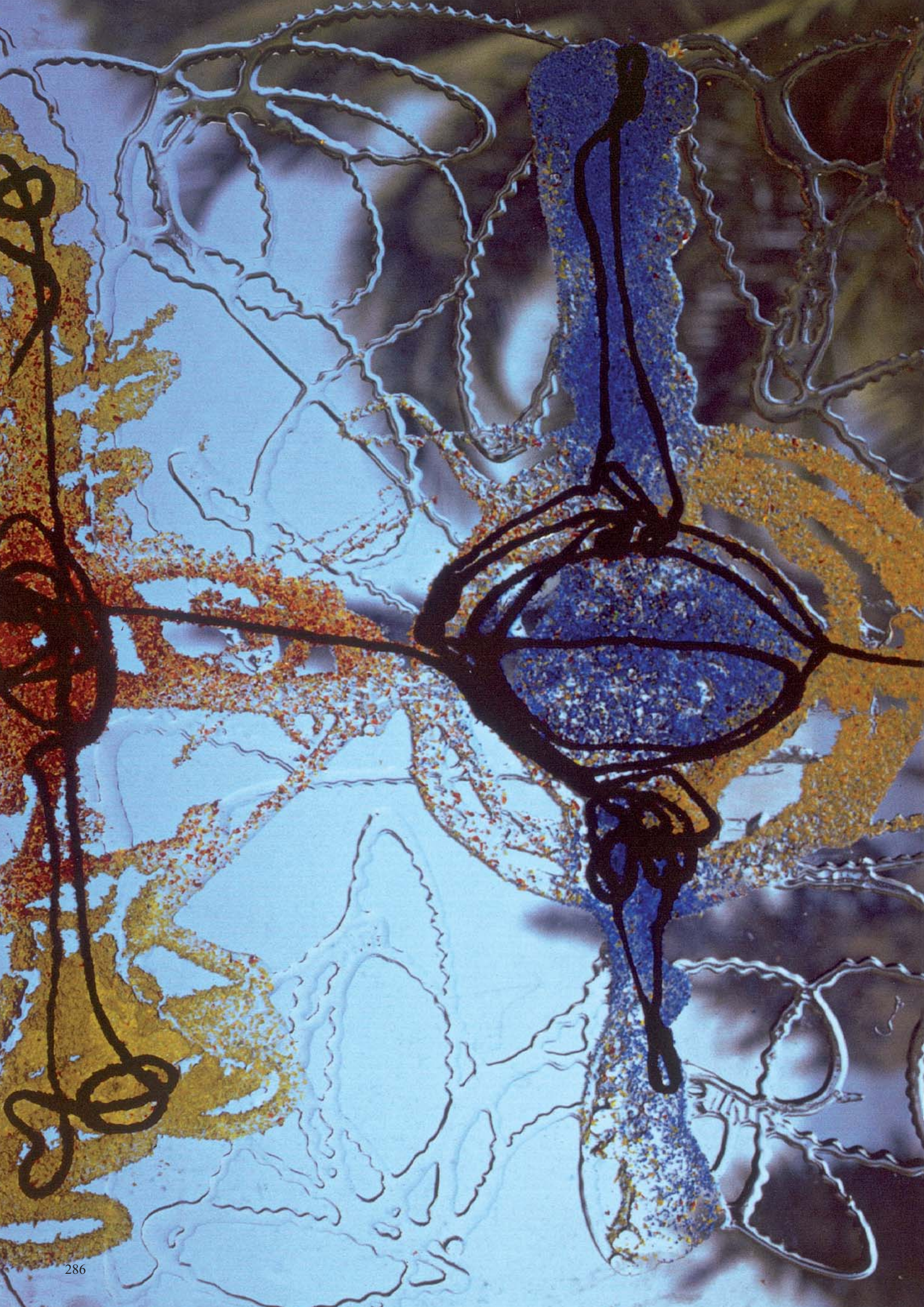


2006 *Hotel Soldeu. Andorra.*
Sortidor.
Inox trossos vidres.



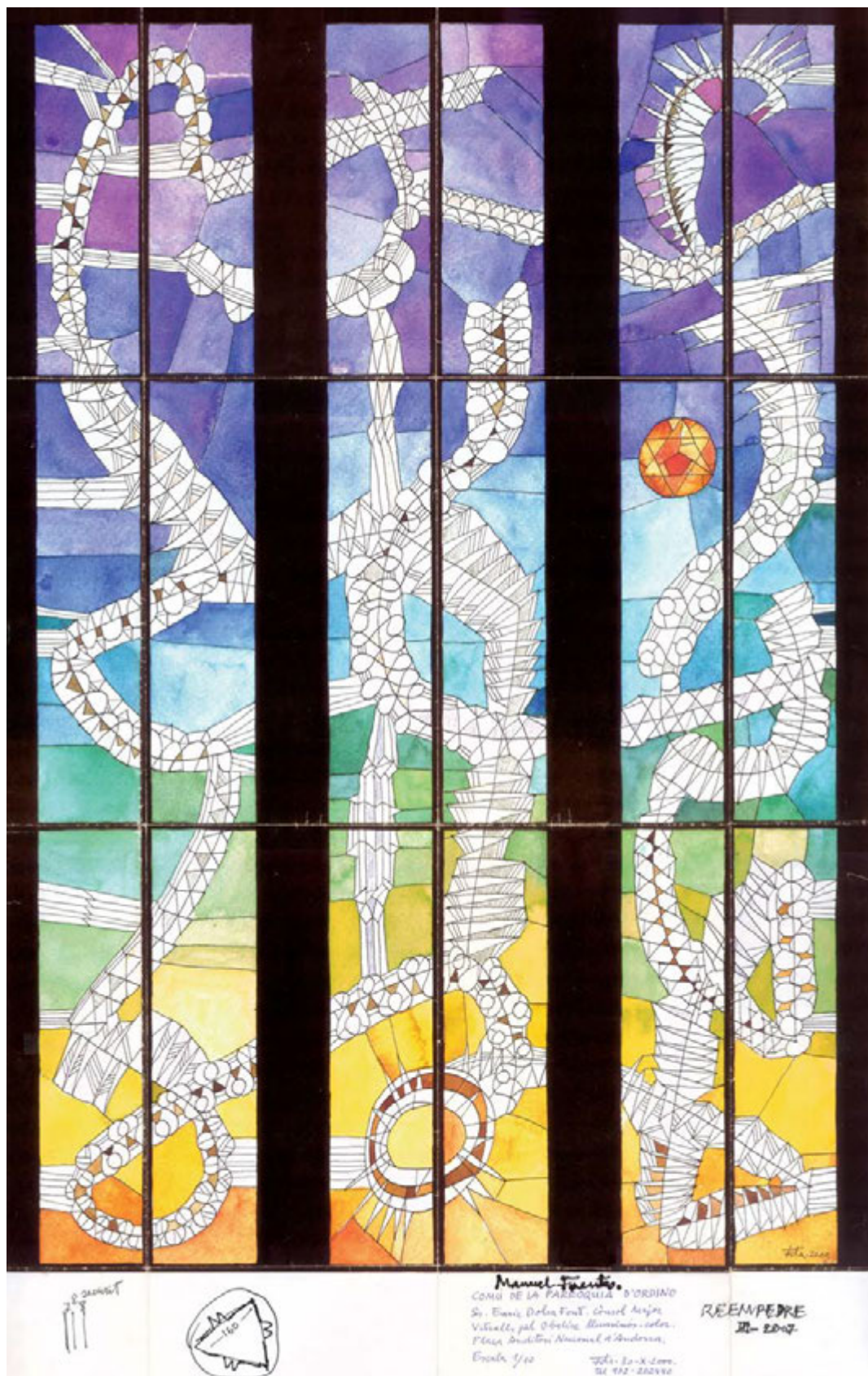
2005 *Vidres amb paper, silicona,
i picadís de vidre.*
100 x 60 cm.







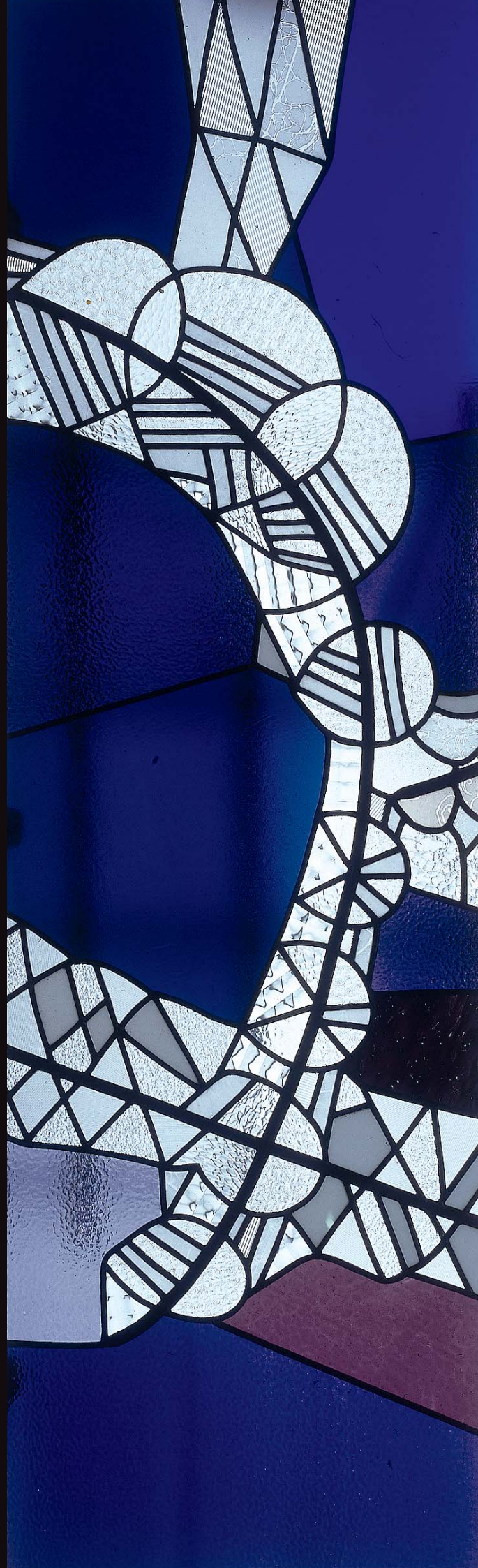
2004 Vidre sílcones.
60 x 100 cm.
Picadís de vidre.



2000 Obelisc Ordino.
76 x 49 cm.
Tinta xinesa aquarel·la.



2007 *Obelisc Ordino. Andorra.*
800 cm alt.
Inox-vitrall emplomat.





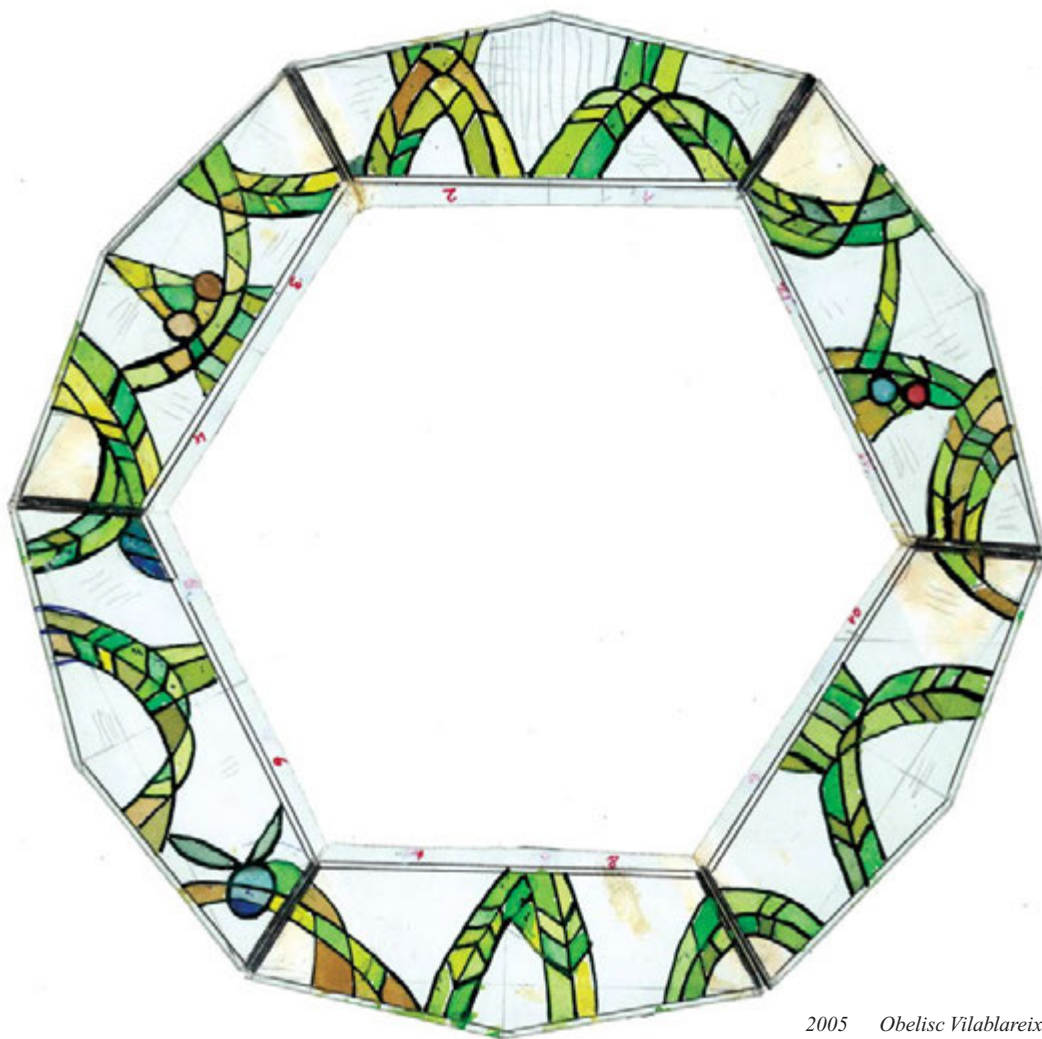






2000-2007 *Obelisc Ordino.*
Andorra.
250 x 60 cm.

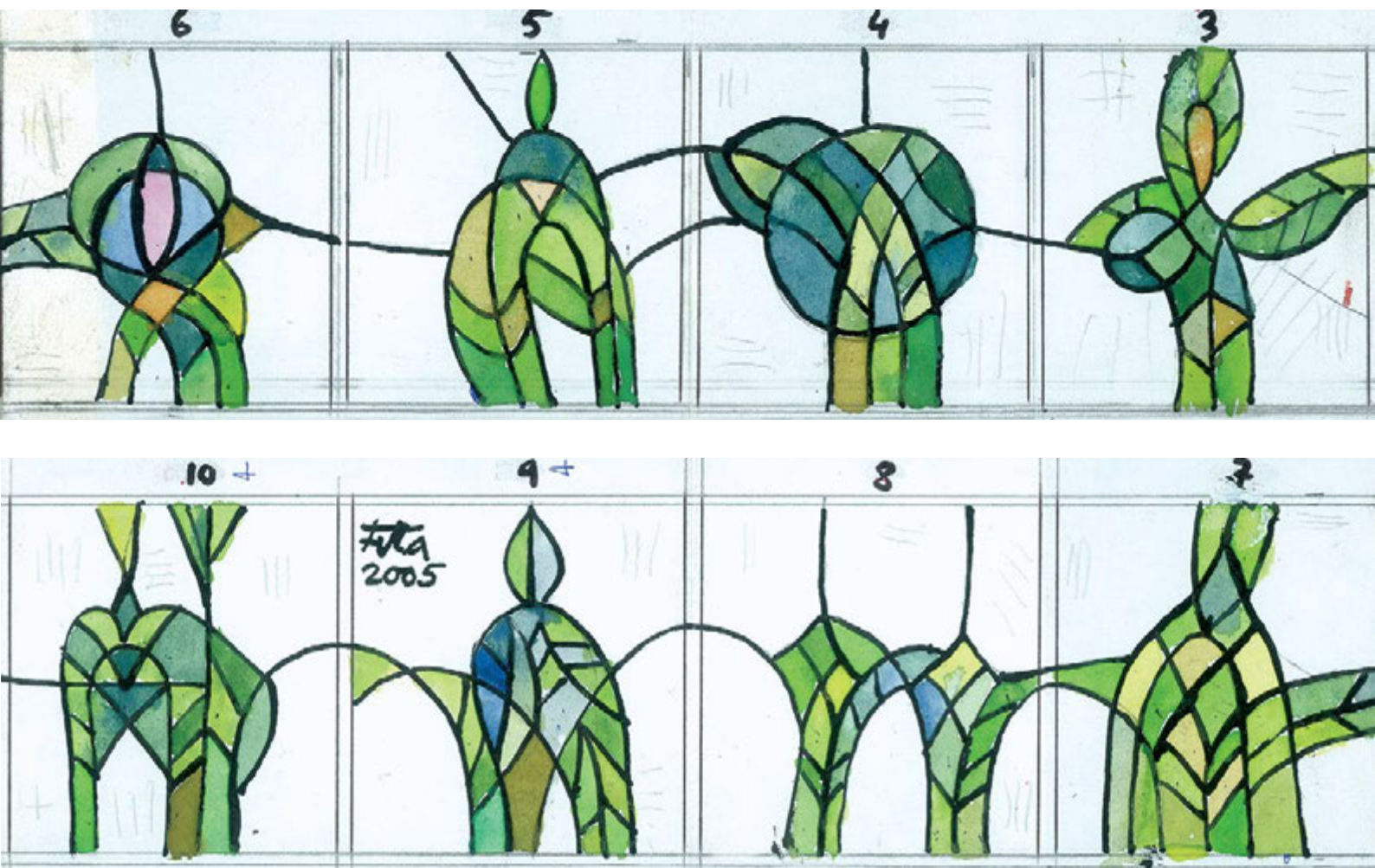




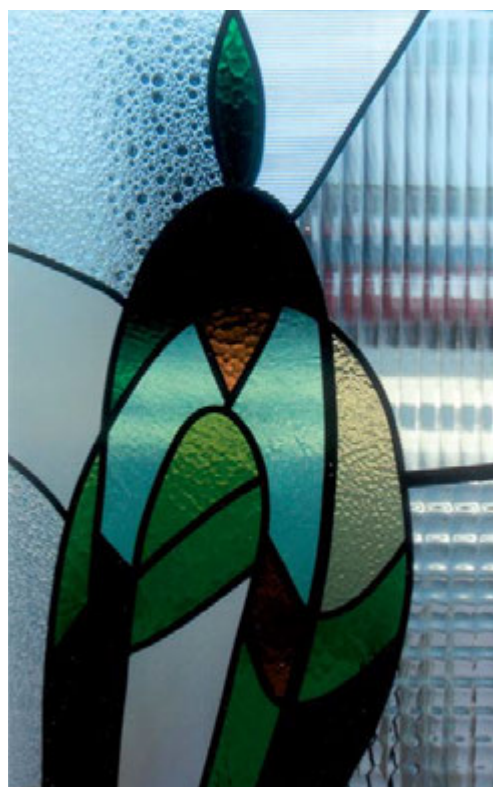
2005 *Obelisc Vilablareix.*
Projecte.
27 cm diàmetre.
Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



2007 *Corona obelisc.*
Ajuntament Vilablareix.
Vitrall emplomat.



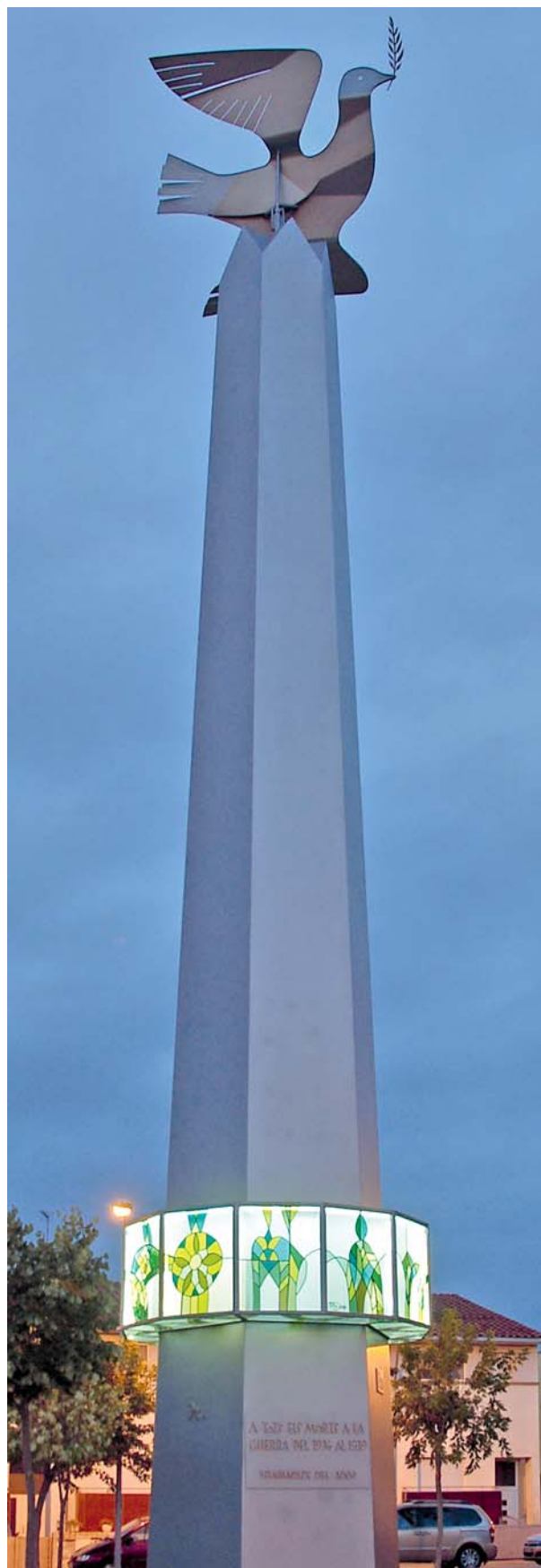
2005 Corona obelisc.
28 cm.
Ploma tinta xinesa, aquarel·la.



2005 Corona de l'obelisc.
Ajuntament de Vilablareix.
13,25 alçada.



2006 *Maqueta.*
Monument a la Pau.
Vilablareix. Girona.



2008 *Monument a la Pau.*
Vilablareix. Girona.
13,5 m alt inox i vitrall.



2008 *Monument a la Pau.*
Vilablareix. Girona.
13,5 m alt inox i vitrall.

VITRALLS

Molta obra d'aquesta mena fou feta per encàrrec, per a esglésies i per a cases particulars, i darrerament més per a escultures públiques i idees per vidre per a diferents aplicacions. En el llibre *Fita vitralls 1956-1987*, de Joan Vila Grau i Xavier Carbó, s'hi poden veure vitralls que van des d'emplomat,

armadura de ferro, de ciment armat, amb vidres bufats antics, industrials, trinxats, papers arrugats, vidres trencats, representa més de 70 vitralls i 175 projectes, estudis parcials i proves per a cercar tècniques amb silicones, resines, etc., i també estudis preparatoris en blocs.

1946	Vidres gravats Casa Marcó. Quart. Girona.	1978	Vitrall emplomat. M. Vich. Girona.
1957	Ascensió. Vitrall emplomat Catedral Girona.	1978	Projectes Church of the Epiphany. Benice. Florida.
1963	2 vitralls Baptisteri. Parròquia Mercadal.	1979	Vitrall emplomat. J. Bosch. Sant Dalmai.
1964	Vitrall emplomat. Capella Clínica "Salus Infirmorum". Banyoles.	1979	Vitrall emplomat. Parròquia Sant Antoni de Calonge.
1965	Vitrall emplomat. Govern Civil. Girona.	1979	Vitrall emplomat. Casa Peris. Girona.
1965	Vitralls ciment. Clínica Girona. Girona.	1979	Vitrall ciment. Casa Xifra. Estanyol.
1965	Vitrall emplomat. Capella Natzaret. Guarderia Bisbat, Girona.	1979	Vitrall emplomat. Dominiques de l'Anunciata. Manresa.
1965	Armat ferro. Lluís Bachs. Girona.	1980	Vitrall emplomat. Residència P. Coll. Borredà.
1966	Vitralls ciment. Parròquia Sant Pau. Girona.	1981	Vitrall ciment. Edifici Comercial Montjuïc. Girona.
1966	Vitralls ciment. Guarderia Vila-Roja. Girona.	1981	Vitrall ciment. Casa Torregrossa. Llafranc.
1966	Vitrall ciment. C.J. Canadell. Olot.	1981/82	Vitrall emplomat. J. Gairin. Girona.
1967	Vitralls emplomats. Parròquia Sant Feliu de Guíxols.	1982	Vitralls ciment. Nova Parròquia Sant Joan Campredó. Tortosa.
1967	Vitrall emplomats. Pis Opus Dei. Girona.	1982	Vitralls ciment-emplomat. Església. Cor de Maria. P. Claretians. Girona.
1967	Vitralls emplomats. Església Sant Nicolau. Girona.	1985	Vitralls. Parròquia d'Amer.
1968	Vitralls emplomats. Centre Cultural Agrari, Bell-lloc. Girona.	1986	Vitralls emplomats. Capella Germanes Llar Infantil. Girona.
1969	Vitralls emplomats. Baptisteri Parròquia Amer.	1987	Vitralls emplomats. Restaurant Llatí. Girona.
1969	Vitrall ciment (entrada). Vitrall emplomat Capella Dominiques Pont Major. Girona.	1987	Vidre paper.
1969	Vitrall emplomat. Banc Atlàntic. Girona.	1988	Vitrall. Entrada Parròquia Sant Pere Banyoles.
1969/70	Vitrall emplomat i ciment. Casa Fita.	1988	2 vitralls. Parròquia de Breda.
1970	Vitrall emplomat. Parròquia Mercadal.	1988	10 vitralls. Parròquia Vista Alegre. Girona.
1970	Vitralls emplomats. Parròquia Sant Antoni de Calonge.	1988	Claraboia. Ajuntament de Banyoles.
1970	Vitrall ciment. Casa M. Xifra Pagès. Girona.	1988	Làmpades. Casa de Cultura. Girona.
1970	Vitrall ciment. Casa Ribas-Gironès. Girona.	1989	Rosassa. Parròquia Santa Maria de Pineda.
1971	Vitrall emplomat. Parròquia Sant Feliu de Guíxols.	1989	Vitralls i miralls. Casa Roig. Ullà.
1971	Vitrall emplomat. Busquets. Girona.	1989	Monument al pescador. Roses.
1972	Vitrall ciment. Caixa d'Estalvis Provincial. Tossa de Mar.	1989	Vitrix escultura de vidre. Olot.
1973	Vitrall emplomat. Parròquia Sant Feliu de Guíxols.	1989	Rosetó vitrall emplomat. Parròquia Castell d'Aro.
1973	Relleu ciment i vitrall. Banc Girona. Palafrugell.	1990	Vitralls. Santa Maria de Pineda.
1974	Vitrall emplomat. A. Thió. Girona.	1993	Parròquia Sant Josep. Ripoll. Vitralls ciment.
1974	Vitrall ciment. Santuari Mare de Déu del Coll. Osor.	1994	Paper arrugat dins vidres. Vidres per exposició Palau Robert.
1974	Vitrall emplomats. Parròquia d'Amer.	1995	Ampolles gravades (2).
1974/75	Vitralls ciment. C. Constans. Banyoles.	1995	Monument a Pere Calders. Llançà. Vitrall aplicat.
1976	Vitrall rosetó. Parròquia la Cellera de Ter.	1997	Capella Carmelites Caldes de Malavella.
1977	Vitrall emplomat i ciment. Progrup. Girona.	1998	Vidres gravats. Tomba P. Claret. Vic.
1977	Vitralls emplomats. C. Dr. Adan. Girona.	1999	Vitrall Pere Pratsevall. Girona.
1978	Vitralls ciment. C. Roser. Cassà de la Selva.	1999	Proves barana Soldeu (6). Andorra.
1978	Vitralls emplomats. C. Pérez Borrás. Barcelona.	1999/00	Hotel-Vilagge. Barana, vitrall. Soldeu, Andorra.
1978	Vitralls emplomats. C. Xena. Barcelona.	2000	Projecte vitrall. Matadepera.
1978	Vitralls emplomats. F. Feliu. Barcelona.	2000	Projecte. Ordino. Andorra.
1978	Vitrall ciment. Callís. Banyoles.	2000	V. Projectes vitralls. Parròquia de Lloret de Mar.
1978	Vitrall emplomat. J. Poch. Girona.	2006-07	Obelisc. Vilablareix. Vidres emplomats.
		2007	Escultura vitrall. Ordino-Andorra.