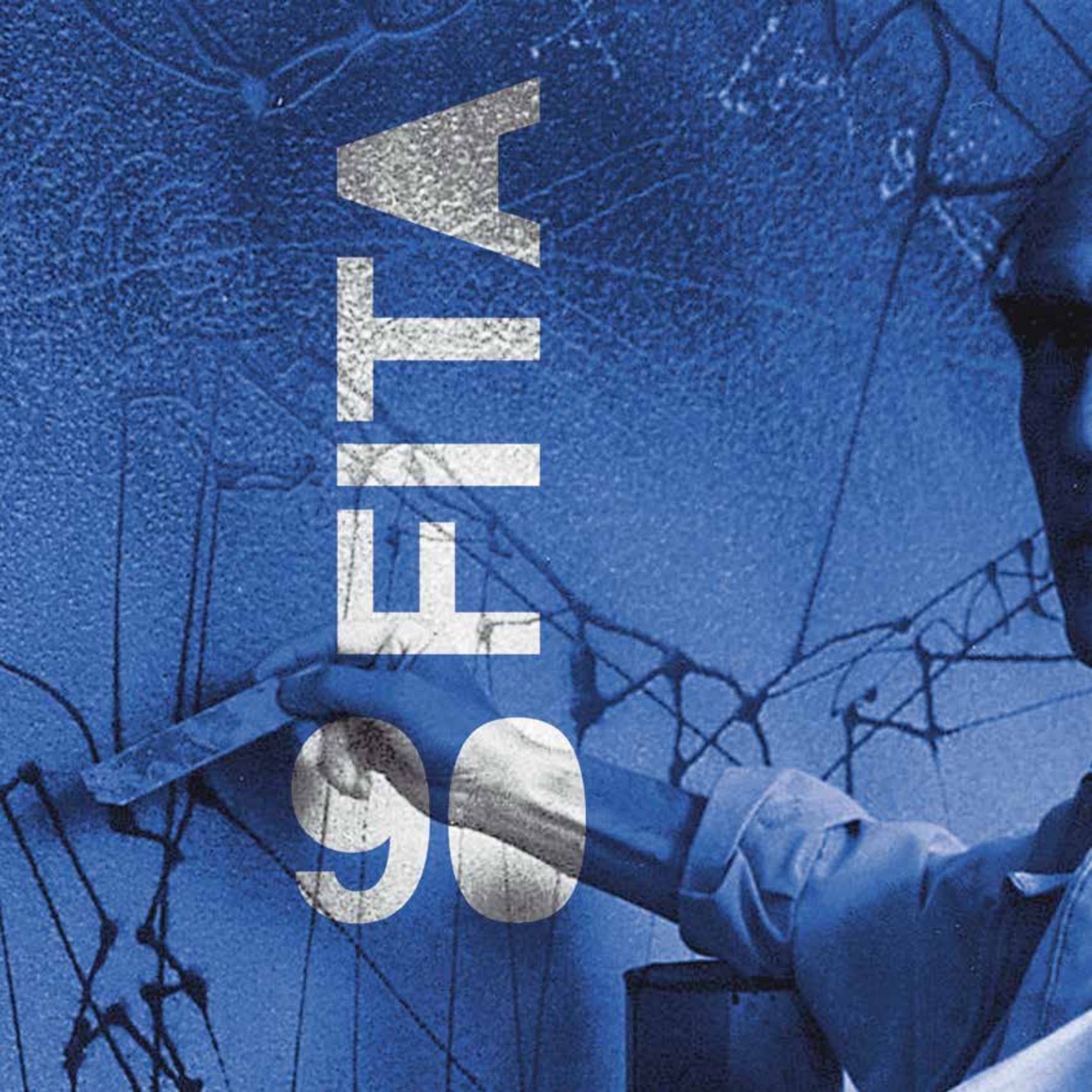




THE
90

90
FELTA

Llibre publicat en motiu de l'exposició **FITA'90**

Comissariada per Joaquim Bover i Busquet

Coordinació, Carme Ors
Fotografia, Rafel Bosch
Traduccions, Ernest Riera
Disseny : Roser Bover
Impressió: Alzamora

Amb la Col.laboració de:

fundació fita



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

ÍNDEX

- Joaquim Bover i Busquet**, Comissari Fita90 /3
Carles Puigdemont, President de la Generalitat de Catalunya /8
Pere Vila i Fulcarà, President de la Diputació de Girona /10
Francesc Pardo, Bisbe de Girona /12
Marta Madrenas, Alcaldessa de la ciutat de Girona /14
-

Vivències personals i l'artista

- Domènec Fita en els meus records**, Narcís Comadira /18
Paral·lelismes entre Domènec Fita i Josep M. Subirachs, Dra. Judit Subirachs-Burgaya /38
-

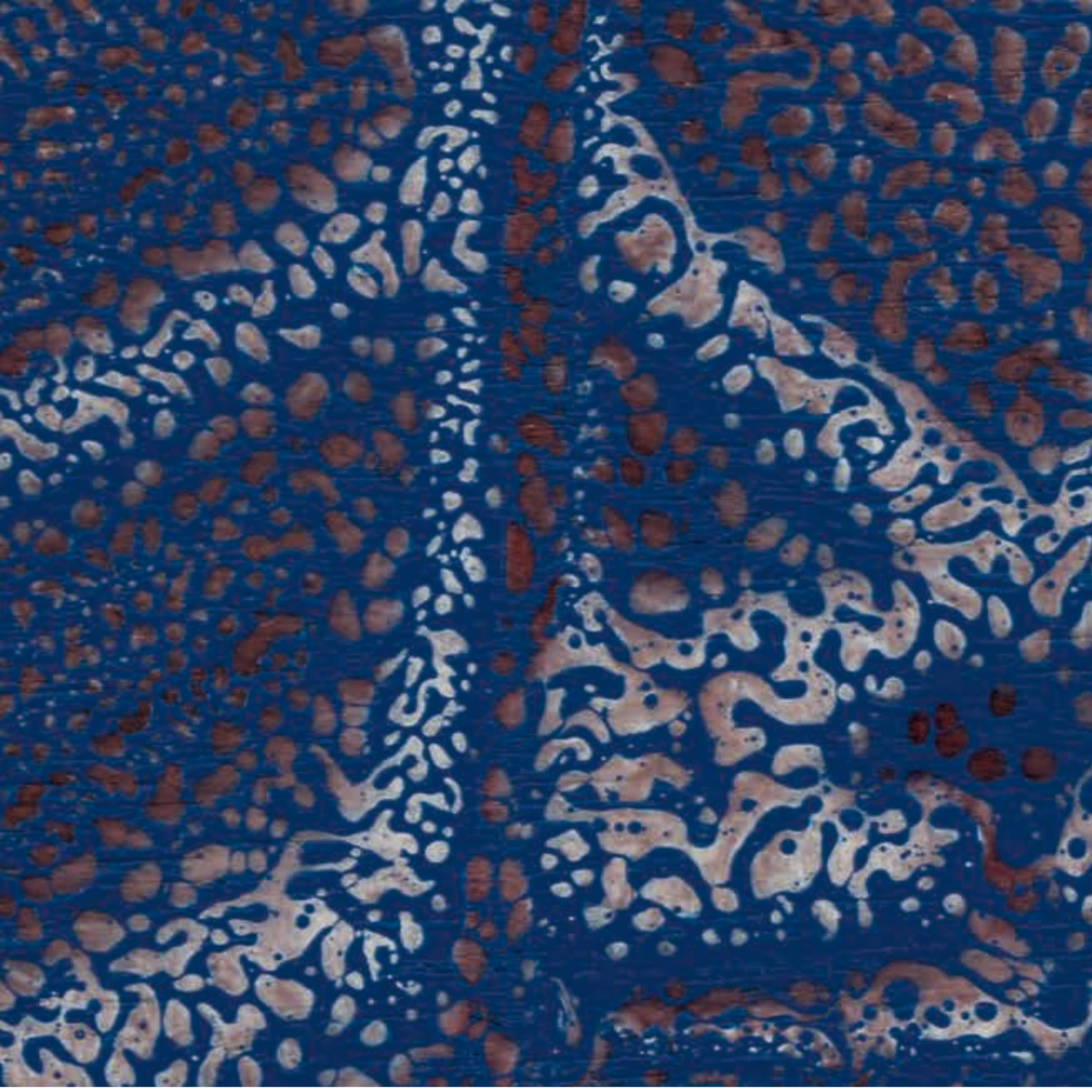
L'acadèmia i l'entorn artístic i estilístic

- L'eclosió de la bellesa en l'obra de Domènec Fita**, Quim Español /48
Un artista del seu temps, M. Lluïsa Faxedas /58
Escultura, pensament i experiència, Pilar Parcerisas /78
-

Visió antropològica de qui i què és Fita

- Anatomia d'un procés creatiu**, J. Jubert Gruart /92
-

- L'art integrat de Domènec Fita**, Narcís-Jordi Aragó /119
Res ve del no-res, Joaquim Bover i Busquet /120



Unes mirades en l'obrar de Fita

Amb motiu dels 90 anys de Domènec Fita, la Fundació en un principi va programar la possibilitat de poder editar una publicació en homenatge a l'artista que aportes, en aquest final d'etapa en què es troba, una visió diferent del que s'ha escrit i documentat sobre tot el seu fer fins al dia d'avui.

Fita, al llarg de la seva vida, ha exposat obra i ha publicat en catàlegs i llibres la seva opinió i la seva manera d'analitzar i valorar l'obra realitzada. Pel seu tarannà i manera de fer, de no voler estar sotmès a la direcció de cap marxant, sempre ha controlat i dirigit o influït en el que s'ha publicat en referència al que ell ha fet. És per això que proposem, en aquest final d'etapa que encapçala l'artista, aportar una nova visió en la qual aflori un enriquiment en l'anàlisi de l'obra i del fer de Fita. Una visió emmarcada en la història, analítica i crítica al mateix temps, relacionada amb l'art que viu i comparteix en el període formatiu, les concurrències amb l'entorn, les vivències que comparteix i les influències o no del que hi ha en el món de l'art contemporani.

Des de la Fundació vam explorar aquesta possibilitat i, malauradament, no vam reeixir en la proposta per poder ser publicada aquest any 2017. Finalment, ens hem decantat per fer una publicació-recull de diferents opinions i assaigs sobre l'obrar de Fita amb el mateix

objectiu però a partir de diversos autors, de manera que cadascun hi faci una aportació d'acord amb el que ens hem proposat.

Som conscients que la compilació dels diferents articles pot resultar un garbuix sense massa cohesió i quedem lluny de l'objectiu inicial, tal com ens va comentar Narcís Comadira quan li vam fer l'encàrrec de col·laboració. En tot cas, sempre quedarà la possibilitat que en un període post Fita hi hagi qui vulgui aprofundir històricament i analíticament en l'obra i en l'artista.

Estem davant d'un recull d'opinions sense un fil argumental únic i continu. Un cop recollits els escrits, els hem agrupat per seccions; cadascuna ens aporta una visió que ens pot instruir per conèixer més profundament l'obrar de Fita en el seu itinerari a través d'aquests noranta anys.

Després d'aquesta introducció, la primera part de la compilació reuneix els escrits institucionals: del president de la Generalitat de Catalunya, molt honorable Carles Puigdemont, un bon amic seu que expressa les percepcions que rep quan contempla l'obra de l'artista. Les paraules del president de la Diputació de Girona, el senyor Pere Vila, són un referent de la protecció que des que era infant ha rebut Fita des d'aquesta institució, que tutelava l'orfenat. Per part de l'Ajuntament de Girona, la senyora Marta Madrenas recull en el seu text la singularitat de l'art integrat de Fita en l'obra pública estesa pel país. I finalment, les paraules del Bisbe de Girona, Mn. Francesc Pardo, fan referència a l'art sacre i a la implicació de l'artista des d'abans i després del Concili Vaticà II.

La segona part té un caire de visió memorística, de vivències a l'entorn de Can Fita, casa i taller, d'un temps significatiu i destacable, perquè és quan ell crea el *Crist jacent* de la catedral de Girona i on es fa palesa la correspondència compartida amb el moviment artístic de la ciutat. Narcís Comadira fa un crònica detallada i precisa d'aquest període de consolidació de Fita com a artista. En aquest capítol de records, la filla de Subirachs recull la relació que van tenir els dos artistes, que més tard es van trobar a la Sagrada Família.

El tercer bloc, amb tres articles, aglutina una anàlisi i visió sobre Fita des de la formació i fins a la consolidació professional. Quim Espanyol ens aporta una visió des de la perspectiva acadèmica. Els mestres, les fonts, les intencionalitats de la seva metodologia; els secrets de la formació acadèmica en el procés creatiu i la seva liquidació, el més genuí des del punt de vista acadèmic en l'obra de Fita, lírica de l'obra de l'artista i forma i arbitrarie-

tat en l'obra escultòrica de Fita i dels seus contemporanis.

Ve tot seguit un text de Maria Lluïsa Faxedas dedicat al món que l'envolta, des d'un punt de vista històric i d'anàlisi d'enquadrament des dels diferents corrents artístics que l'han precedit, amb què ha conviscut i els que en part ell ha assumit, per bé que Fita sempre ha manifestat que ell no ha tingut un estil catalogable.

Aquest apartat es tanca amb una anàlisi de Pilar Parcerisas des de l'ideari i les actituds de l'artista en la seva obra, la maquinària de l'art dels artistes i de l'artista: concepte, idea o estètica; materials en l'obra realitzada; utopia o contrarevolució en l'art integrat; cubisme, formalisme, expressionisme abstracte, art de percepció, de significació, conductor de l'atzar, constant experimentador en el marc de les disciplines i les tendències contemporànies.

L'últim bloc és un assaig sobre l'anatomia d'un procés creatiu a propòsit del cas Domènec Fita. Joaquim Jubert analitza la seva psicografia: orfandat, egotisme, consciència de manca, seducció, fractura/ruptura/incisions/raspats; el cosit i el traç... El paper grupal de l'Àngela, l'absència de "Pare"... La qüestió de l'estil, morts i resurreccions, conservar-guardar (síndrome de Diògenes curricular, simbolisme d'una Fundació). També la neuropsicologia (la qüestió del què i el com fa Fita el que fa); el cervell a l'Acadèmia, el cervell després de l'Acadèmia. L'estància-ment (anàlisi fenomenològica de ruptures i canvis com una constant. Sortir del Guió de l'Acadèmia: el trobat, l'agafat i la fi de l'Art). Sortit del laberint: provocar i agafar sense tornar a entrar (no es pot entrar en el futur mirant enrere). Fracassar i aixecar-se. Final (*The End*) de l'Art.

Dos epílegs tanquen la publicació: una epístola breu i precisa del que ha fet i fa Fita, un relat escrit per un bon amic seu, Narcís-Jordi Aragó. Un text breu que amb motiu de les exposicions FITA 90 l'hem incorporat a la caràtula d'entrada de les exposicions a través d'un vídeo per poder presentar qui és i com és l'artista. El segon epíleg és un apunt sobre uns dels aspectes de l'obrar de Fita que en el recull d'articles compilats no s'han posat en relleu i que, al meu entendre, és bo que quedi anotat amb vista al post Fita.

Joaquim Bover i Busquet

Comissari Fita90



Quan llegeixes els estudis o les aproximacions que s'han fet a l'obra i a la vida de Domènec Fita n'extreus una paraula que és un comú denominador, tant de la seva experiència vital com de la seva producció artística: tenacitat. L'home tenaç, insubornable, d'una "voluntat èpica", com escrivia fa temps la periodista Eva Vázquez. Tenacitat personal, que el va fer emergir dels temps difícils de la infantesa i del terrible accident de 1953; i tenacitat estètica, que l'ha fet deambular per la història de l'art contemporani a partir d'una llibertat de creació absoluta i sense condicionants de modes o corrents. Ell mateix ho afirmava: "Tinc el criteri de no tenir criteri. M'interessa més la llibertat que no pas la veritat".

Aquest volum, que inclou acostaments personals, propostes de classificació, encaixos en els corrents del segle XX, visions globals de la seva obra, no solament és un homenatge a una figura indiscutible de l'art català sinó el pagament d'un deute ciutadà. De la figura de Fita, a mi m'agrada ressaltar, sobretot, allò que ell mateix anomena "l'art integrat", és a dir, la defensa que l'art ha de ser capaç d'enllaçar amb l'arquitectura precedent i també i per defecte, ha d'entroncar amb la tradició, el territori, amb la societat. Una implicació que no només és artística sinó social. La trajectòria de Fita, al llarg de tants anys, el seu delit per l'experimentació amb la matèria, amb tota mena de matèria (des de la pedra a la pintura, des del ferro i el vitrall a la ceràmica o els cartrons), és també un diàleg amb els seus coetanis. "Mestre de l'heterodòxia", com deia Daniel Giralt-Miracle, ha descobert

que la matèria parla i, a través d'aquest llenguatge íntim ha estat capaç, com un torsimany, de transmetre el missatge – empeltat d'arrels cristianes, terriblement humà i corpori – a l'espectador de la seva obra.

Però encara hi ha un altre detall que em penso que val la pena recalcar. La seva vocació de mestre, la seva radical aposta per la continuïtat, a través de les lliçons impartides a l'Estudi d'Art i també a la Fundació Fita, que du a terme una labor de reivindicació de la seva trajectòria però també esdevé trampolí per a nous creadors. Segurament, aquesta dèria professoral prové de l'experiència republicana i del mètode Montessori. "Amb aquest sistema", deia l'artista, "els alumnes desenvolupàvem molt els sentits, i aquests tenen molt a veure amb l'entrada del que és cerebral. Les lletres, les apreníem amb el tacte". Espiritualitat de l'art i reflexió humanística sobre l'home i les seves circumstàncies. "Era com una república lliure", continua Fita, "en la qual no tots fèiem el mateix, sinó que cadascú explorava les seves pròpies aptituds".

És a dir, l'artista implicat en el seu temps. La voluntat de fer-se fort en les circumstàncies adverses, personals i col·lectives, i la necessitat de compartir amb els altres l'epifania de l'art. Fita, avui més que mai, és un exemple per a tots nosaltres. Com explica Joan Domènech, el seu biògraf i amic: "Fita té tenacitat, capacitat de superació i una tendència a convertir en positiu allò que normalment és negatiu. Aquesta força seguirà essent l'eix de l'actuació de l'artista al llarg de la vida. La vellesa no n'és una excepció. Fita és l'home amable que serveix la cultura i el país amb intensitat sense defallir".

Quan Fita rep un encàrrec, cridat per una institució, entitat o empresa si s'hi compromet estableix un diàleg sota la premissa del que sempre ha defensat: "*-vull ser útil*". És quan l'obra que ha fet i fa s'impregna d'un sentit de comunicació perquè sap adaptar-se a la funció de cada lloc perquè el seu fer és un art que comunica que vol servir.

No hi puc afegir gaire res més. O potser sí. L'experiència personal d'aturar-me davant l'impactant Crist jacent de la Catedral de Girona. Aquella impressió que t'acosta al que és sublim i, alhora, al que és humà. L'enlairament de l'esperit i la matèria deformada. La pedra parla i ens informa de la nostra fragilitat, del nostre coratge. De la tenacitat.

Carles Puigdemont,

President de la Generalitat de Catalunya

Enguany, el reconegut artista gironí Domènec Fita compleix 90 anys. Una efemèride que, tal com desenvoluparé breument, les comarques gironines i el conjunt del país podem celebrar amb orgull i emoció.

L'estiu de l'any 2000, en el saló de plens de la Diputació de Girona, es va constituir la Fundació Fita. Es tractava d'un projecte que venia de lluny i en el qual s'havien conjugat els esforços d'actors ben diversos: institucions públiques (com la Diputació de Girona, l'Ajuntament de Girona i la Generalitat de Catalunya), institucions sectorials (com la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts) i persones sense adscripció institucional que compartien el reconeixement per l'obra de l'artista, així com la preocupació per la gestió i la divulgació del seu llegat.

Avui podem dir que la Fundació Fita ha tingut una trajectòria que parla per si mateixa.

L'encert de la seva existència pren especial rellevància en efemèrides com la que celebrem enguany, que serveixen per reivindicar i mantenir vigent l'obra de l'artista gironí a través de propostes com el llibre que teniu a les mans, conjuntament amb totes les activitats programades al llarg d'aquests mesos. Gràcies a tots aquests esforços, i en especial a les persones que lideren la Fundació Fita, l'any 2017 l'obra de Domènec Fita s'obre pas i pren la rellevància que mereix. Tanmateix, en podem presumir la divulgació durant els propers anys.

És per tots aquests motius, per la conjunció d'esforços en els inicis de la Fundació, per la seva culminació i la seva tasca lloable, que el conjunt dels ciutadans podem viure l'efemèride que enguany celebrem orgullosos del camí recorregut: institucions i ciutadania al servei del patrimoni humà i artístic de la nostra demarcació.

Però el protagonista d'aquesta edició no s'explica només a partir de la seva obra. Domènec Fita representa una trajectòria vital inspiradora que forma part del patrimoni històric col·lectiu.

Durant les darreres setmanes i mesos, d'ençà que la Fundació Domènec Fita va anunciar el programa per celebrar l'efemèride dels 90 anys de l'artista, aquesta trajectòria vital a què feia referència ha pres protagonisme als mitjans de comunicació. De la mà d'articles i publicacions diverses hem pogut recuperar les vivències que han forjat l'artista i dimensionar, en aquest moment que vivim d'incerteses i emocions, el llegat que Domènec Fita ens proporciona més enllà de la seva obra.

Encarnant valors com la llibertat, el compromís i la superació, Domènec Fita ens reconcilia amb el millor de nosaltres mateixos i del nostre entorn. El seu és un llegat humà i artístic que admirem i que hem de divulgar. I la seva trajectòria vital, encara ara, amb 90 anys, ens segueix emocionant i transmetent el missatge que tot és possible.

Pere Vila i Fulcarà,

President de la Diputació de Girona

Consta en les actes del Capítol Catedral de Girona que el 4 de novembre de 1958: "El canonge Noguer, director de la confraria del Sant Sepulcre, presenta un projecte per a la construcció d'un nou altar en la capella, ans dedicada a santa Úrsula, que havia estat concedida a la meritòria confraria."

El projecte elaborat i dirigit per l'arquitecte Joaquim Masramon, té com a element principal la figura del Crist Jacent, d'alabastre, obra de Domènec Fita, autor també del disseny de la vidriera de colors que en decora el finestral.

La imatge del Crist, desfigurada pels turments de la passió redemptora, expressa sense estridències un gran valor espiritual amb un nou llenguatge, el que ja definia i definirà moltes de les obres de Domènec Fita i que en un primer moment no sempre fou entès, per la societat i els fidels gironins de la dècada dels anys 50 del segle passat.

Quan Domènec Fita inicia la seva trajectòria artística i professional, a finals dels anys 40, l'Església estava també iniciant un procés de renovació de les normes pastorals i doctrinals per a una reforma litúrgica, que contemplava una expressió moderna de l'art sacre. La influència produïda per l'Encíclica Mediator Dei (1947) i el Discurs de Pius XII en el I Congrés Internacional d'Artistes catòlics (1950), marcaren les directrius sobre l'art sacre que es fixaren en el Concili Vaticà II, en el Capítol VII de la Constitució de la Sagrada Litúrgia es diu: "L'Església fou sempre amiga de les Belles Arts i sempre cercà el noble servei principalment perquè les coses destinades al culte sacre fossin dignes, decoroses i belles". Com molt bé expressen les paraules de l'humanista italià, Eugenio Garin: l'església buscava en l'art poder veure amb els ulls de l'ànima, l'ànima de les coses. El Concili Vaticà II parla i reconeix la necessitat de la Bellesa, de l'art, per transmetre la virtut de la fe.

Les normes sorgides del Concili Vaticà II afectaven directament a la construcció de noves esglésies, a la vegada que va comportar l'arranjament i disposició de nous presbiteris en els edificis de culte ja existents.

En aquest marc, i en la diòcesi de Girona, l'aportació de Domènec Fita a l'art religiós ha estat i és abundant. No només per la nombrosa producció d'obres escultòriques, sinó pel seu art integrat, és a dir per la seva coherent participació en intervencions arquitectòniques a través de les moltes disciplines artístiques i tècniques que domina. Va col·laborar amb molts arquitectes gironins: Masgrau, Masramon, Duixans, Negre, ... que van intervenir en les nostres parròquies al voltant del Concili Vaticà II i que van aconseguir aportar nous espais harmònics que resolien les noves necessitats litúrgiques amb el compromís d'integrar l'art religiós.

No s'escau en aquesta presentació, detallar cadascuna de les intervencions on Fita va col·laborar, però només a tall d'exemple podem mencionar: la renovació de la capella de Montserrat (1949-50) en la parròquia de santa Susanna del Mercadal on com integrant del Grup Flamma, va concebre una obra en la seva totalitat: làmpades, pintures, claus de volta, ... Conjuntament amb el Grup Flamma i amb la direcció de l'arquitecte Narcís Negre el 1956 van fer l'altar de sant Sebastià de l'església de Tossa de Mar; elements del presbiteri i vitralls de la parròquia de sant Antoni de Calonge (1959)...

Crucifixos, relleus, vidrieres, esgrafiats, mosaics, escultures, es poden trobar en moltes de les nostres parròquies. Tots aquests elements eren realitzats i creats amb un objectiu que el mateix Fita resumeix així en el catàleg "Fita, art religiós" editat el 1996:

Ordenar els elements de culte segons les necessitats parroquials era una de les feines que he fet al nostre bisbat. Tot amb una senzillesa i claredat que marca el segell d'un nou estil en l'Església.

En agraïment a aquesta extensa i excel·lent obra, en tots els vessants de l'art sacre, el Papa Francesc, ha concedit a Domènec Fita el guardó de la Creu pro Ecclesia et Pontifice. Aquest guardó és un reconeixement a les persones que a través dels seus serveis han contribuït a la missió de l'Església, molt merescut per la gran obra de Domènec Fita. Les seves múltiples aportacions artístiques, la bellesa dels espais, imatges i objectes litúrgics que ha dissenyat i creat, ens ajuden en les celebracions de la nostra fe i per això en la nostra vida.

Francesc Pardo

Bisbe de Girona

La celebració dels 90 anys de Domènec Fita ha estat una celebració que s'ha pogut viure en tota la ciutat. La quantitat d'actes programats han ajudat a acostar la seva obra en espais poc habituals i potenciar la seva figura entre la ciutadania. Aquest era l'objectiu de l'Any Fita, i crec que ens podem sentir orgullosos d'aquests resultats.

He ressaltat durant tot aquest temps la figura de Fita com a ciutadà implicat en la ciutat, com a persona respectada pels seus veïns i veïnes, i com a dinamitzador cultural i educatiu de tot Girona, especialment de Montjuïc. La petjada artística de Fita la podem veure repartida en desenes d'espais de Girona i la resta del territori, però la seva petjada humana és especialment profunda en aquest barri, on s'hi va establir de ben jove.

Fita ha convertit el seu taller en un autèntic espai de formació i de culte per l'art. Des d'allà, ha irradiat coneixement i expertesa cap a tots els sectors culturals i socials, i ara en tenim un retorn gràcies a aquest llibre que li dediquen tantes personalitats del sector artístic gironí i català. La dimensió de l'obra de Fita transcendeix la ciutat i és vital contextualitzar-la per entendre l'art català de la segona meitat del segle XX. Per això, els articles que conformen aquesta publicació són un homenatge a Domènec Fita i alhora un reconeixement al paper que ha tingut la seva obra en l'art contemporani del país. A més, és una gran eina perquè tots compreguem millor el perquè de les seves creacions, els motius de la seva evolució i el tronc argumental de la seva obra.

Una ciutat culturalment madura com és Girona ha de reconèixer els artistes locals, i aquest llibre és una obra bàsica per donar a Fita el rol central que es mereix en l'art català del segle XX. Gaudiu-lo.

Marta Madrenas

Alcaldeessa de la ciutat de Girona

Vivències personals i l'artista

Domènec Fita en els meus records

Narcís Comadira

*Le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse
d'un présent absolument nouveau.*
HENRI BERGSON

*Rien n'est aussi contraire et aussi étranger que la
mémoire à l'histoire; et rien n'est aussi contraire et
aussi étranger que l'histoire à la mémoire.*
CHARLES PÉGUY

Quan jo era jove, adolescent, i ja estava contaminat pel virus diabòlic de l'art i de l'estètica i no feia més que empastifar cartrons i papers amb ceres, olis i guaixos, no em perdia cap de les poquíssimes exposicions que es feien a Girona. Les de la Sala Municipal, a la Rambla, acostumaven a ser tronades i d'un realisme aclaparador. Per sort, per Fires, la Diputació convocava un concurs de pintura i escultura i les obres admeses i premiades s'exposaven a la Gran Via, a l'edifici dels Sindicats. Allà es podia veure alguna peça moderna, per dir-ho d'alguna manera. Els

llavors artistes joves de la ciutat s'hi presentaven perquè hi havia algunes pessetes de premi i hi havia la possibilitat d'exposició, de ser vistos. En aquelles èpoques tristes, parlo dels anys cinquanta, un premi d'aquells volia dir donar-se a conèixer o bé revalidar una obra que començava a ser valorada. I sobretot era l'ocasió per mostrar allò que s'estava fent. Aquests artistes joves de llavors, en Fita, en Paco Torres, la Xargay, l'Enric Marquès, en Vicens, en Portas, en Vila i Fàbrega, etc. acostumaven a presentar-se al concurs provincial, a ser-hi premiats i, per tant, a exposar les seves obres en la gran exposició de Fires. Mai no me la perdia, perquè allà hi havia pintures i escultures que trencaven amb la carrincloneria dels bodegons i els paisatges de la Sala Municipal. Allà, en una d'aquestes exposicions, potser la del cinquanta-set, vaig veure per primera vegada una obra de Domènec Fita. I vaig sentir a parlar d'ell per primera vegada. Recordo un àngel de guix patinat, molt foradat, en què els plens i els buits marcaven les línies que definien les formes. Els plecs de la túnica tant eren de guix com de

Domènec Fita i Narcís Comadira restaurant
un àngel d'alabastre (1965).



buit, però, en aquest cas, també hi eren. Recordo que això em va impressionar. Com que l'escultura fos feta de guix, d'escaiola, un material que jo també manipulava a vegades. No era de pedra ni de ferro ni de bronze, materials que quedaven fora del meu abast. Que algú pogués treure tant de partit del guix, que apareixia lleugerament tenyit no sé si de groc o de rosat, sense dissimular-ne la seva qualitat pobre però, per què no?, noble, em va omplir d'admiració. Així com aquelles formes creuades, ales i túnica, buit i ple, que ocupaven l'espai. Sé que vaig tornar més d'una vegada a veure aquell àngel que no sé si encara existeix, perquè si bé el guix és noble, també és fràgil. Recordo aquell àngel, però potser la memòria me'l fa confondre amb uns altres àngels que portaven un sudari. Aquests eren pintats. I no eren tan abstractes, per dir-ho d'alguna manera, com el d'aquella escultura. Però estaven pintats com si no hi fossin, com uns esperits. No es tractava d'una representació, sinó d'una presència. Bé, és igual, es tractava d'obres modernes i jo, en aquella època, anava al darrere de la modernitat.

Després, algú em va explicar que en Fita era un nen de l'Hospici, així es deia llavors, que, havent demostrat un gran talent plàstic, va anar a estudiar Belles Arts a Barcelona on va fer molts amics i on va formar part del grup Flamma, un grup que es dedicava a dignificar, així es deia, les esglésies cremades o devastades, també es deia així, a la Guerra Civil, sota la direcció litúrgica de mossèn Camprubí. Són noms i dades que em venen ara a la memòria i que no sé si responen a una veritat exacta. Quan algú em

va parlar del grup Flamma, vaig recordar que per aquells anys de la meua adolescència jo havia vist unes pintures d'aquell grup en una capelleta molt humil de les anomenades cases barates d'Horta. Els meus avis materns vivien a Horta i jo hi anava cada estiu a passar una temporada. I si bé alguns diumenges anàvem a missa a la Parròquia, com en dèiem, Sant Joan, altres diumenges anàvem a les cases barates. Recordo que m'agradaven aquelles pintures. Quan vaig conèixer en Fita, ell em va explicar que hi havia treballat. I, va ser precisament treballant amb el grup Flamma al baptisteri de l'església de Betlem, a la Rambla de Barcelona, quan va tenir lloc l'accident que va deixar en Fita invàlid. Sí, qui havia fet aquell àngel aeri que tant m'havia obsedit era un invàlid. Qui havia pintat aquells àngels transparents, sense cos, era un invàlid. La seva dificultat de moviment va afegir un grau més a la meua admiració llunyana. Aviat el coneixeria.

Com que m'agradava empastifar cartrons i papers, també aprofitava qualsevol altre suport que se m'oferia. Essent escolta, vaig poder disposar d'alguna paret del cau, i així, en una, recordo haver-hi pintat una mena de cérvol, els escoltes teníem una clara tirada per l'alta muntanya i sobretot per la, diguem-ne, mitologia alpina i en una altra, unes escenes de vida boscana, plantes i animals i coses d'aquestes, no ho recordo bé. I no pas al fresc, esclar, amb guaixos i prou. Precisament seria en Fita, pocs anys més tard, qui m'ensenyaria la tècnica del fresc. Doncs bé, en Manel Nadal, que llavors era el cap d'Agrupament i que coneixia en Fita, va creure que jo tenia algun talent i un

Estudi Fita, Can Nadal Sarrià (1969)



Escultura de l'Àngel i del Sant Andreu
al pati d'entrada de Can Fita a Sarrià (1969)



bon dia, una bona tarda de dijous que fèiem festa del col·legi, em va pujar al seu dos cavalls i em va portar a Sarrià de Dalt, on vivia en Fita i on tenia el seu taller. La casa era senzilla, de fet, unes dependències d'una casa de pagès arreglades amb una simplicitat gairebé monàstica per l'arquitecte Joaquim Masramon. Una sola planta que donava en un terrat gran amb paviment de rajola i un muret baix on podies seure. Un afegit a la casa, que sortia cap a la terrassa, formava un racó, amb un banc d'obra construït per l'arquitecte i, sobre aquest banc, hi havia un àngel de ferro forjat clavat a la paret. El rovell del ferro destacava sobre la calç. Aquell àngel encara era més espectral que aquells de la pintura que havia vist i encara era més buit que aquell d'aquella escultura de guix. Era una sola línia, com un dibuix gegant a la ploma fet sobre la paret emblanquinada. Sobre el muret de la terrassa i a terra, hi havia testos amb geranis i cactus. I alguna escultura. Al costat de la casa, un camp amb herba mig seca hostatjava el forn de ceràmica. En Fita llavors també feia ceràmica. L'interior, com he dit, era conventual. Murs gruixuts, finestres petites, paviment de mosaic hidràulic en dos tons de terra cuita. Un temps més tard vaig veure que Masramon havia fet servir un paviment dissenyat per Rafael Masó. Vam entrar pel taller, que donava a la terrassa. En Fita estava assegut darrere la taula de treball. Una altra taula, inclinada, de dibuix, era per treballar-hi dret. El taller no era pas molt gran i tot un racó estava ocupat per un dipòsit d'uralita, rectangular, amb una tapa de fusta: allà s'hi guardava l'argila. Més cap al mig, sota

una claraboia, un cavallet d'escultura, gran, baix. A sobre hi havia, tot tapat amb draps humits, una escultura jacent, un cos mort. Fita estava fent el *Crist* de la catedral. Per tant, era l'any cinquanteset. Per tant, jo tenia quinze anys i en Fita trenta. En Fita modelava el Crist amb fang, a mida natural, i després seria passat a alabastre amb el sistema de punts. No crec que això m'ho expliqués aquell primer dia. I dic primer dia, perquè n'hi va haver més, molts més. Al costat del taller hi havia el menjador. També donava a la terrassa. Era petit, ocupat per una taula i unes cadires, tot de fusta clara, els culs i els respatlles de les cadires, de fibra vegetal teixida. No sé si aquells mobles eren de sèrie o els va dibuixar Masramon. De fet, eren d'estil masramonià. He de dir que jo, aquells anys, també admirava Masramon. I això des que vaig veure per primer cop l'església que havia construït a Girona: la parròquia de Sant Josep. Una construcció de totxo vist, amb juntes i remats de pedra de Girona. Era l'equivalent arquitectònic d'aquell art que feien els joves artistes gironins i que jo veia a les exposicions provincials. Era un estil net, auster, que mostrava els materials tal com eren. Masramon era una mena de protector d'en Fita. I aquest havia col·laborat a l'església de Sant Josep. Poc a poc, vaig anar entenent aquell món que era com un altre món dins de Girona. Llavors vaig saber que Manel Nadal, Masramon i Fita eren membres de l'Opus Dei. I que també ho eren mossèn Pèlach, d'una família veïna de casa, i mossèn Andreu Bachs, entrentant d'uns oncles meus.

Domènec Fita, *Narcís Comadira* (1965). Pinzell i tinta xinesa, 50x32 cm



De fet, si jo no hagués estat escolta, un moviment que tenia un sistema educatiu propi i, llavors, a Girona, un consiliari gens procliu a l'Opus Dei, mossèn Eduard Puigbert, segurament m'hagués deixat temptar per les sirenes del pare Escrivà. Aquella estètica clara i neta de Masramon i Fita em seduïa. Hauria estat capaç de fer-me de l'Opus per aquella estètica. I és curiós pensar que en Fita va deixar l'Obra, molts anys més tard, també a causa de l'estètica, per un altre tipus d'estètica, esclar, que li va mostrar que aquell moviment no era precisament aigua clara. L'estètica de Torreciudad i de Castellaura, opulenta i abarrocada, eclèctica i mentidera, li va obrir els ulls. I per una altra cosa: per la poca sensibilitat de l'Obra amb Catalunya. I en Fita sempre ha tingut clara la seva catalanitat. I no pas per una ideologia imposada ni per cap convenciment teòric sinó per allò mateix que sempre li ha fet estimar els materials senzills i directes i li ha agradat sempre partir de la seva idiosincràsia, sense emmascaraments. Jo tenia quinze anys i en Fita, trenta. Era un home jove, per tant, que, malgrat les dificultats mòbils, em va sorprendre per la seva alegria i la seva vitalitat. Tenia una energia profunda que el feia interessar-se per tot. Era simpàtic i cordial. I va acollir generosament aquell adolescent tímid i vergonyós que era jo. Em sembla que li vaig portar alguns dibuixos que havia fet, amb tinta xinesa i canya, i algunes coses més grans fetes amb guaix sobre papers d'embalatge aprofitats de la botiga de casa. El cas és que em va oferir anar una tarda a la setmana al seu taller, no pas per fer-me classes, que no en feia, sinó

perquè jo hi treballés i ell em corregiria allò que pogués fer. I també podria veure allò que ell feia i anar aprenent coses tècniques sobre la marxa. Coses d'ofici. En Fita sempre ha tingut una gran admiració pels oficis i ha procurat treure partit de totes les tècniques artesanals. Vam quedar que hi aniria els dijous a la tarda, que als Maristes fèiem festa.

Hi anava, havent dinat, amb l'autobús de Sarrià i, després, a peu, fins a casa seva, a Sarrià de Dalt. I tornava de la mateixa manera, al vespre. Hi vaig anar ben bé un parell d'anys. Ell feia el que estigués fent i jo el que ell em deia. En un tauler, en un paper clavat amb xinxetes, dibuixava o pintava amb els meus guaixos. La primera cosa que em va ensenyar va ser a fer-me jo mateix les pintures. Els guaixos, comprats, sortien cars, i no era cosa d'estalviar-los. Si me'ls feia jo, podria treballar amb molta més generositat, sense mirar prim, va dir-me. Vaig aprendre què eren els pigments i què els aglutinants. Vaig anar a can Sunyer, la drogueria de la baixada del Pont de Pedra, i vaig carregar-me de terres, ocre i mangres. De blauet, de groc de cadmi, de negre de fum i de blanc d'Espanya. I de goma aràbiga. I vaig començar la cuina dels colors. Si feia bo, sortia a pintar a fora, al camp del costat, allà on hi havia el forn. Uns arbres, una línia de muntanyes, el cel. Al final de la jornada, en Fita em feia veure les mancances de la meva "obra". Que si la figuera tenia un verd massa clar, que si s'enganxava amb els altres arbres, que si les muntanyes se'm tiraven al damunt, que si el cel real no era monocolor, com jo l'havia pintat, i pesava massa. Així

Domènec Fita i Àngela Rodeja, Can Nadal Sarrià (1964)



m'ensenyava a mirar, a veure les línies i els volums. A discernir els tons i els valors. I la modernitat? Jo volia pintar modern. Per deformar calia veure les formes tal com eren, em va venir a dir. També et celebrava quan una cosa estava ben feta. Altres vegades, jo mirava com modelava. Les eines de fusta de modelar m'agradaven molt i veia com anava afegint fang i picant-lo perquè quedés ben integrat al de sota. Altres vegades en treia, de fang, amb una eina de fusta que tenia una mena d'anella xafada, de filferro, a la punta. Treure i posar. Fins a trobar la forma volguda, la forma buscada. Cap al tard, si la llum no li anava prou bé o si ja estava cansat, per avui ja n'hi ha prou, deia. Netejava les eines i tapava amb els draps molls la peça en què treballava. I passava a fer una altra cosa: dibuixar o escriure. O res. O atendre una visita. Vaig aprendre que l'art necessitava el seu temps, sí, però que calia saber dir prou. Que l'endemà es veia diferent allò que s'havia fet. Que massa hores de concentració en una obra n'emborratxaven la visió.

En Fita no vivia pas sol en aquella casa. Vivía amb l'Àngela, la seva dona. I ara se'm presenta un problema de dates. Perquè si vaig començar a anar a can Fita a començar-

ments del curs 57-58, és a dir, l'octubre del 57, l'Àngela encara no hi era, perquè es van casar el dia de la Candelera del 58. La memòria se'm confon. Potser hi vaig anar per primera vegada a finals de curs del 57 i no vaig anar-hi regularment fins a partir de l'octubre del 58. No ho sé. Perquè jo, el *Crist* de fang sota la llum d'aquella claraboia, segur que l'havia vist. O potser el confonc amb el *Crist* dret, l'*Ecce Homo* del pas de Setmana Santa de la confraria dels manaies? Aquell sí que tinc claríssim que el vaig veure modelar. Bé, no importa. Això són les memòries d'unes sensacions, d'una iniciació. I no pas un relat històric.

L'Àngela era una noia atractiva, acollidora, amb la qual vaig establir aviat una relació de complicitat. L'Àngela sempre ha estat un puntal per a en Fita. Llavors era la que conduïa el sis-cents amb què es desplaçaven. I em sembla que treballava a Telefònica. I si bé en Fita sempre ha tingut una certa ingenuïtat indispensable per ser un artista, l'Àngela sempre ha tingut un punt de duresa en la seva notable intel·ligència. Segurament produïda per la seva perspicàcia de la realitat. En Fita, llavors, era més crèdul i entusiasta. L'Àngela era més dubitativa. La presència de

l'Àngela va ser molt benèfica en l'educació d'aquell adolescent que era jo. De tots dos en vaig aprendre moltes coses.

Ja he dit que quan el vaig conèixer estava fent el *Crist* jacent de la catedral. D'una setmana a l'altra l'escultura s'anava perfeccionant. La cara anava adquirint el seu aire desvalgut, les mans, el seu abandó. Els ossos de braços i peus, la seva exacta presència. Un dia en Fita em va explicar que el bisbe havia anat a veure el *Crist*. No les devia tenir totes. Potser algun capellà que l'havia precedit li havia dit que no anàvem pas bé. Però que el bisbe es va tranquil·litzar quan en Fita li va dir que havia estudiat anatomia. Des d'aquest punt de vista no hi havia res a dir. La resta, era cosa de l'artista. I no, no hi havia res a dir, perquè la resta era d'una esfereïdora dignitat. Un cos mort. Abandonat. Sempre he considerat aquesta escultura l'obra mestra d'en Fita i hi he vist una ombra autobiogràfica. Una mena d'autoretrat transfigurat. El cos de l'escultor, desvalgut, a terra de la capella de Betlem, gairebé mort, després de l'accident.

Jo veia el *Crist* de fang. Però quan va ser traslladat a la seva matèria definitiva, amb la translucidesa que té l'alabastre, amb la qualitat de les ombres que dona, del tot diferents a les que dona el fang, molt més radicals, la representació del cos mort es va convertir en un cos mort de veritat, capaç de causar una forta commoció. El grau d'abstracció d'aquella escultura, que podia haver-li conferit una certa llunyania intel·lectual, no ho feia. Al contrari, la concretava, l'aproximava, i els seus volums, difuminats per les llums i les ombres, li donaven una forta presència banyada en la tendresa d'un repòs infinit.

Posem que vaig freqüentar el taller d'en Fita el curs del 58 i el del 59. Fins llavors, jo havia anat a classes de dibuix i pintura amb Montserrat Llonch. Dibuix amb carbonet d'estàtues de guix, pintura de taller, bodegons amb una olla d'aram i pomes o una fruitera amb préssecs, o un ram de groguets, que la Montserrat en deia boixacs. Disciplina estricta. Al taller d'en Fita, tot era diferent. Llibertat absoluta. Però, després, les correccions, que no eren altra cosa que una conversa, a vegades amb un parell de pinzellades del mestre, perquè jo veiés el canvi si hagués pintat com calia, se'm mostraven d'una fèrtil eficàcia. En Fita no solament feia art modern, pensava jo, sinó que també era un mestre modern.

L'octubre del 59 vaig entrar al Seminari. I en Fita va estar content. Durant els tres cursos que hi vaig ser, evidentment, vaig deixar d'anar al seu taller a dibuixar. Però la meua relació amb ell es va incrementar. Hi anava de tant en tant a veure'l i li ensenyava alguna cosa que havia fet, coses petites, esclar, com ara un cartell, una estampa, etc. Al Seminari vaig tenir moltes hores per mirar-me la capella de la Puríssima que havia fet Joaquim Masramon i en la qual en Fita havia col·laborat amb uns àngels, transparents de debò, uns àngels com aquell que ell tenia a la paret de l'eixida de casa seva. De fet, aquell àngel n'era una prova, un assaig. Aquesta capella, el mur d'alabastre torrat, amb les seves aigües, les línies dels àngels de ferro forjat, il·luminat tot amb una llum zenital rasant, produïa una estranya sensació de pau immaterial. I aquells àngels s'integraven en l'alabastre i alhora se'n destacaven, prenien vida pròpia. Estructuraven aquell tapís especejat, li donaven sentit.

Al Seminari, en Joan Frigolé i jo érem els encarregats de la, diguem-ne, decoració floral. Ens deien "les Maries", amb aquell punt de crueltat habitual als internats. A mi tant me feia, perquè m'agradava aquella feina i perquè podia sortir a comprar flors a can Baró o a can Martinoy. I en casos de festa grossa, fins i tot anàvem a bosc a collir esparreguera, boix, marfull, grèvol i altres vegetals per fer alguna cosa diferent. Jo m'ho prenia com una creació artística i mirava de fer rams poc convencionals i escapar-me dels clàssics gladiols blancs amb nebulosa. Com que l'administrador, mossèn Baranera, a vegades em renyava per gastar massa, de tant en tant recorria a algun jardí privat. El jardí episcopal era el primer. Un dia, en aquest jardí, vaig trobar una meravellosa didalera groga. La vaig tallar i la vaig posar a la capella dels àngels d'en Fita, al costat de la marededéu, dins un gerro de Quart de forma japonitzant que servia de paraigüer al rebedor del rector. He de dir que el conjunt era d'una extraordinària bellesa: aquella espiga gegant, daurada, lluminosa, com si sorgís de forma natural del vas obscur d'argerata. I justament quan hi havia aquella didalera a la capella de la Puríssima, va venir en Fita, suposo que per ensenyar els àngels a algú. I com que sabia que jo m'encarregava d'aquelles coses em va felicitar per la simplicitat i la bellesa d'aquella decoració. I em va animar a continuar per aquell camí perquè, em va dir, pots fer molt de bé en aquests nois, educant-los el gust, perquè ens calen capellans amb bon gust. Sempre la dèria didàctica. En Fita és així.

Dels anys que vaig ser al Seminari, recordo que en Fita va fer la Marededéu dels Pares del Cor de Maria. Era d'alabastre, asseguda, amb el Nen a la falda. Una mica gotitzant, per l'elegància del seu gest. Per mi, després del *Crist* de la catedral, aquesta imatge té també una presència fortament transcendent. Una altra de les obres d'en Fita que més m'agrada. També aquells anys el bisbe Cartaïà, en el seu afany per acabar la façana de la catedral, havent-ne acabat el coronament, va decidir d'omplir-ne les set fornícules buides. La central va tocar a Jaume Busquets, notable escultor i dibuixant, de la família dels Busquets de la Rambla. Hi va fer una marededéu una mica abarrocada que, tot i un gest una mica estrany, segurament és la que millor lliga amb la façana. En

Exposició de Paco Torres Monsó a la Galeria Mestres de Barcelona (1969)

D'esquerra a dreta: Jesus Portes, Domènec Fita, Magda Castanyer, Carmela, Paco Torres Monsó, Dolors De Gil, Àngela Rodeja, Miquel Gil, mossèn Fuentes, Isidre Vicens i Narcís Comadira





Fita es va fer càrrec de les dues fornícules de dalt. Recordo haver vist al seu taller, en fang, unes maquetes d'un parell de pams d'alçada que m'agradaven molt, sobretot la del meu patró sant Narcís. Fetes en gran i en pedra de Girona, que sempre és una mica freda, perdien la plasticitat del fang i adquirien una certa rigidesa que contrastava amb la fluïdesa barroca de la façana. De les altres, m'estimo més no parlar-ne. Sigui com sigui, hi ha coses que és millor deixar-les com estan. I en el cas d'aquestes fornícules, la millor opció, sempre m'ho ha semblat, era deixar-les buides.

L'octubre del 1962, vaig anar a Montserrat per ser-ne monjo. En Fita tenia una bona relació amb l'abat Escarré, dels temps de la clínica Sant Josep. I també va estar content de la meua decisió. Abans de marxar jo cap al monestir, l'abat Escarré li havia encarregat un Sant Benet per posar al costat de la porta d'accés al monestir, sota els porxos d'entrada a la basílica. Una escultura gran, que acollís els hostes i els visitants. Montserrat tenia ja un Sant Benet notable, una escultura de Josep Clarà, de bronze, una imatge asseguda, situada a l'interior del monestir, a la sala dita del Signe. I, esclar, no es tractava de fer una peça que s'hi assemblés. I en Fita, que sempre vol embolicar la troca, va proposar una figura dreta. L'abat, que se la imaginava a la romana, asseguda, una mica com el Sant Pere del Vaticà, va quedar sorprès. En Fita hagués pogut fer una estàtua modelada i passar-la després a bronze o a pedra. Però com que sempre ha estat buscant i experimentant amb materials diversos, va optar pel ferro, per la planxa de cortén retallada i soldada. És clar que per fer això comptava amb un artesà de primera, en Jaume

Rosés, de Cassà de la Selva. Ell ja havia forjat els famosos àngels del Seminari, però els àngels eren un dibuix, una línia. Ara es tractava d'un volum, d'una peça de *bulto*, com es deia. Van fer una prova del cap, que també és a Montserrat, i l'abat Escarré, finalment, va donar el seu vistiplau. Recordo haver vist penjada al taller d'en Fita, a Sarrià de Dalt, segurament en alguna visita que li vaig fer abans de marxar a Montserrat, quan encara era al Seminari, una cogulla de les antigues. Dic això perquè les cogulles antigues eren molt més estructurades que no pas les d'ara, un disseny simplificador del germà Martí i el pare Efreem. Aquesta estructura en plecs verticals de les cogulles antigues va facilitar enormement, jo crec, la construcció de l'escultura. Els plecs de la cogulla limiten les planxes d'acer que, retallades i soldades, construeixen el volum de la peça. Vull dir que la realitat anul·la l'arbitrarietat, s'imposa, deixant menys marge a la gratuïtat o a l'atzar.

Durant els gairebé tres anys que vaig ser a Montserrat, evidentment, la nostra relació va quedar força interrompuda. No recordo si el vaig escriure gaire. Suposo que alguna vegada sí. Sobretot per Nadal, esclar, i potser pel seu sant. No ho sé. La meua memòria és un terreny una mica embardissat. Sí que recordo que una vegada va pujar, amb en Joan Lleó i algun altre company. També recordo que em va regalar un dibuix, una mena de columna vertebral feta amb espàtula amb tinta xinesa sobre un fons d'aiguatinta. Encara el conservo. Està dedicat i datat el 1963. Jo vaig ensenyar-li coses que havia estat fent i recordo que en Lleó, em sembla que va ser ell, va dir: "És curiós aquest nano, una cosa clàssica i una altra barroca". Evidentment, jo m'estava buscant, i algun dels meus

papers d'aquells anys és fluctuant. Algun denota una clara influència d'en Fita.

El 5 de febrer de 1965 vaig deixar Montserrat. En principi, per una temporada de prova. Em vaig posar malalt, suposo que per alguna incompatibilitat física i mental amb la vida monàstica i que la meua malaltia no era més que una somatització d'aquella incompatibilitat. El cas és que, com en el poema de Becket, *"sitôt sorti de l'ermitage, ce fut le calme après l'orage"*. Em vaig posar bo de seguida. Entre els anys del Seminari i els de Montserrat, tots els meus amics ja estaven acabant les seves carreres i més d'un ja tenia nòvia. Em vaig sentir una mica desplaçat i els Fita em van acollir. Sempre els ho agrairé. Vaig tornar als meus viatges a Sarrià de Dalt, ara ja no solament els dijous a la tarda, sinó cada dia, o gairebé. Jo ja no era aquell marrec de quinze anys. En tenia vint-i-tres i tenia moltes ganes de fer coses.

En aquells dies, els artistes gironins estaven molt implicats en l'art litúrgic. Calia adaptar les esglésies a les noves directrius del Concili Vaticà II: altars de cara al poble, simplificació en la decoració, imatges modernes, ornaments litúrgics moderns, és a dir, antics. L'esperit paleocristià i el medieval havien de substituir el barroc. En resum, hi havia feina. Mossèn Genís Baltrons i mossèn Manel Fuentes portaven la batuta de l'operació i la relació amb els artistes. L'Emília Xargay va fer una custòdia d'esmalts, recordo, en Torres Monsó un frontal d'altar en bronze, un pantocràtor amb el tetramorfos, i també un crist filiforme, una mica giacomettià. En Lluís Güell, a qui havia conegut al Seminari i amb qui em vaig retrobar, va fer el cartell de la primera exposició d'Art Sacre, el 1965. Jo vaig ser a temps d'incorporar-me a aquesta exposició i vaig presentar-hi un frontal d'altar, una pintura sobre fusta, amb collage d'arpillera i colors vius. La peça es titulava *Frontal festiu*. Atesa la seva inclinació religiosa, aquells anys eren els de la seva implicació més profunda en l'Opus Dei, en Fita estava molt ficat en aquest tema de l'art litúrgic i molts rectors li demanaven ajuda. Em va proposar que treballéssim junts en alguns dels projectes. Aiguavi-va, Caixàs, Palol d'Onyar, La Pietat, de la Bisbal, on va col·laborar també en Quim Español, L'Esparra, prop de Riudarenes, on vaig dibuixar l'altar, vaig fer el crist, de terra cuita, i un baldaquí amb un collage de robes de colors... En un

lloc es tractava de fer un altar nou, en un altre, un crist o una marededéu, en un altre, d'ordenar el presbiteri. Va ser una feina molt bonica perquè implicava córrer pel país i conèixer racons insospitats. A vegades, a les golfes de les rectories, hi fèiem algun "descobriment" interessant, una marededéu relegada per antiga o perquè li faltava un tros de braç, o un sant abandonat. Habitualment, els rectors eren pobres i ens les havíem d'enginyar per resoldre la situació amb pocs mitjans. La norma era sempre la mateixa: posar ordre, netejar, aprofitar el que fos prou digne, la senzillesa en tot el que es projectava nou, els materials nobles, la pedra, del país; les fustes, naturals, sense tints ni vernissos lluent; el ferro, forjat i sense pintar. Van ser uns anys, massa pocs, divertits. En Güell i jo érem els joves de la colla. Els altres, els Fita, en Paco Torres i la Rosa, l'Emília Xargay, en Vila, en Portas, en Vicens, ens portaven força anys, però ens van adoptar, per dir-ho d'alguna manera. En Lluís Güell tenia un cotxe blanc, descapotable, entapissat de vermell. Li agradava fardar, com es deia llavors. I anàvem d'aquí d'allà per fer encàrrecs per a aquestes exposicions d'Art Sacre. També, alguns diumenges, anàvem a passar el dia en un mas que havien llogat aquests artistes grans. Es deia mas Turbany, que, dit de pressa, feia riure molt a l'Emília. Temps feliços, una mica com de començaments del segle vint: *dejeuners sur l'herbe* i coses així. Els Torres venien amb l'Elisa, una adolescent preciosa, i en Güell hi coquetejava sota la mirada reprovadora de l'Àngela.

El 1967 es va fer la segona exposició d'Art Sacre. Em va tocar a mi fer el cartell i cuidar-me de la maquetació del catàleg. Hi vaig presentar un tapís petit, una crucifixió. I un calze d'acer inoxidable, la copa, amb un peu de banús. Va

venir José María Valverde a fer una conferència, recordo, i en acabat el vaig acompanyar a l'estació a buscar el tren per tornar cap a Barcelona. En tinc un record molt confús, però em sembla que els Fita també hi eren i que vam sopar tots quatre al restaurant de l'estació, aquell restaurant amb una llum tan trista com la seva cuina.

Llavors es va celebrar el segon Congrés Litúrgic de Montserrat. Dic llavors, però va ser abans d'aquesta segona exposició. Hi vaig anar amb en Fita i vam compartir habitació al Cisneros. Ell va fer una ponència i jo una comunicació. No recordo de què va parlar ell. Jo sé que vaig fer una defensa de tots els materials, dient que tots eren nobles. D'aquí va venir que fes un calze d'acer inoxidable i no de plata i or, com, de fet, estava manat. Recordo haver enviat la meva comunicació a l'abat Escarré, que era a l'exili a Viboldone i que em va contestar dient-me que no estava pas d'acord amb mi, però que li semblava molt bé que els joves tinguéssim les nostres idees i les defenséssim. Amb en Fita i l'Àngela havíem parlat d'anar a Viboldone a veure l'abat, però aquell viatge no el vam pas fer, que jo recordi. D'haver-hi anat, segur que ho recordaria.

Anar i venir de Sarrià de Dalt, llavors, era molt agradable i molts dies ho feia a peu. Hi havia molt poc trànsit i no era gens perillós caminar per la vora de la carretera. La nit, les llums, l'aire amb olor d'herba tendra o seca. Un grill, una cigala estiuenca. Les estacions se'm confonen, els anys. Tot caminant, pensava en la meva vida solitària, en la feina que havíem de fer l'endemà. Respirava fondo. Era mínimament feliç.

Molts dies em quedava a dinar a ca'ls Fita. Eren moments d'amistat i calidesa. En Fita explicava coses de quan

estudiava, de la clínica. A vegades venia l'Enric Homet, que treballava a la ceràmica. Altres vegades apareixia en Duixans, l'arquitecte, que llavors col·laborava amb Masramon. El menjar era senzill. Macarrons, llomillo arrebossat. Fruita per postres. L'Àngela se'n sortia prou bé. A vegades li anava a donar un cop de mà a la cuina i a xerrar. Me'n recordo d'un dia que va sortir un meló disgustat i vam decidir fer-ne confitura. Ella no sabia com es feia, jo, que n'havia vist fer, no n'havia fet mai. Va ser un fracàs solemne. Se'm va acudir que s'hi havia de posar aigua i, esclar, va haver de bullir hores i hores perquè s'evaporés l'aigua que hi havíem posat i la que va treure el meló, i va quedar una mena de melassa desfeta...

Amb en Fita sempre hi aprenia coses. Coses de l'ofici. Ell insistia en la importància d'experimentar, de canviar, de provar tècniques noves, de treure partit de qualsevol cosa. Anant pel país a visitar alguna església que calia reformar, un dia va veure un marge de terra que les pluges havien modelat en tot de còrrecs paral·lels. L'endemà va voler anar a emmotllar-ho. Li va agafar la dèria d'emmotllar-ho tot: unes fulles de marquesa, les roderes d'un tractor... Jo li deia: Fita, vols dir que això és art? Ell creia en l'atzar, en la bellesa de tot, en les troballes: un paraigües esquinçat, un pot de llauna esclafat. En això s'assemblava a Tàpies. Però en Fita se'n va cansar aviat, d'això. Una cosa el portava a una altra. Llavors va descobrir els emmotllats en formigó, amb motlles de porexpan. Jo li deia que, per mi, la bellesa s'havia de fer, construir, no refiar-se de les troballes. Que l'art havia d'implicar la idea prèvia i l'execució manual precisa i concisa. Allò de Leonardo: *la pittura é cosa mentale*. I que això de canviar tan sovint impedia d'aprofundir en el propi camí. Recordo que un dia vam estar discutint si era millor allò de *quien mucho aprieta poco abarca* o bé el *quien mucho abarca poco aprieta* de la dita castellana. Per mi sempre ha estat millor apretar que no pas abarcar. Ell deia que totes dues coses. El cas és que ell ha abarcat molt i potser ha apretat menys del que m'hauria agradat. Però jo no soc ningú per jutjar-lo.

En tot cas, treballàvem, dinàvem, xerràvem. Quan acabàvem, moltes tardes ens dibuixàvem. A n'en Fita sempre li ha agradat fer retrats. Quan algú l'anava a veure, a la que badava, ja li havia fet el retrat. Amb llapis, amb tinta xinesa,

canya o pinzell, carbonet, sanguina. Amb el que tenia a mà. Habitualment en blanc i negre. Alguns d'aquests retrats són molt bonics. En uns t'hi assembles, en altres, no tant. Si te'n feia més d'un, començava sent molt realista i després, a cada dibuix, anava sintetitzant les formes, buscant una entitat més del dibuix que no pas de la semblança. A vegades venia l'Àngela i, mentre ella feia mitja, també l'aprofitàvem com a model. Conservo tres retrats meus d'aquells anys, del 62, del 65 i del 66. I també un dibuix que jo vaig fer a l'Àngela. Suposo que en Fita també en guarda. Alguna tarda preniem te i, un temps, una beguda xilena, que suposo que va arribar via Masramon, una *aguila*, que no era altra cosa que una infusió de pela de llimona en aigua calenta.

I va arribar el moment d'aplicar aquella citació de Nietzsche que diu: "Pagues malament el teu mestre si continues essent-li deixeble". Vaig aixecar el vol, vaig marxar a Barcelona, em vaig allunyar de Montserrat i de la Santa Mare Església, vaig abandonar l'art litúrgic, vaig fer la mili, vaig descobrir els plaers de la carn. Em vaig casar. I com a pintor vaig començar el meu camí lentíssim, manual, allunyat de l'atzar i les troballes. De fet, vaig pagar bé en Fita. Ell m'havia ensenyat el camí de la llibertat i jo vaig triar ser lliure.

Aquests són els records de la joventut. Després de la mili i de casar-nos ens vam instal·lar a viure a Barcelona. Mentrestant, l'autopista va fer marxar els Fita de casa seva. Es van instal·lar a Montjuïc, quan la futura urbanització era encara solament un traçat de carrers sense

arbres ni enllumenat. La nova casa, feta per en Masramon s'assemblava a la de Sarrià de Dalt, però li faltava aquell caràcter de les coses velles. Ja no era un tros d'una casa de pagès, era un xalet. Simple, sí, però era una altra cosa. Això és el que vaig pensar quan vaig anar-hi per primera vegada. No recordo quan. Per dins, era més gran i més confortable i tenia una vista meravellosa. Amb la Dolors hi vam pujar alguna vegada. Guardem uns retrats d'ella del 1970. Un regal de casament. Abans, el 66 o el 67, vaig regalar als Fita un quadre meu que representa la capella de Sant Nicolau. I tornant de Londres, on vam viure del 71 al 73, li vaig regalar un guaix fet allà. Vol dir que la relació, tot i que espaiada, va continuar.

L'Àngela havia après a teixir tapissos i va instal·lar el seu taller al pis de dalt de la casa de Montjuïc. Tenia un teler molt gran, cosa que feia possible que teixís tapissos de grans dimensions. Hi tenia molta mà. Recordo vagament algun d'aquests tapissos, teixits amb llana, sí, com és habitual, però també amb altres fibres vegetals, cotó, cànem, i algun amb fil de coure. Una altra de les dedicacions de l'Àngela va ser la de galerista. Primer va tenir la galeria al costat de casa seva, a Montjuïc. Era una nau gran projectada per Narcís Negre, si no ho recordo malament. Allà hi vaig fer una gran exposició el 1985. Vam fer una inauguració multitudinària. Molta gent de Girona, esclar, i també molts amics de Barcelona. Hi recordo en Quim Nadal, que ja era alcalde, en Joan Tarrús, la Sita, la seva germana, en Lluís Carreras, la Carme Masià, en Daniel Giralt Miracle, l'Eduardo Mendoza i l'Anna Soler, en Félix de Azúa, la Mercedes Azúa, en Ricard Balcells, en

Llorenç Español, en Jaume i l'Àlex Genover... I després, la festa va acabar en un sopar també multitudinari a La Font. Eren altres temps. Érem joves, entusiasmats i generosos. Ens fèiem costat. Els Fita estaven contents. I jo també. Aquell marrec de quinze anys que, a Sarrià de Dalt, en Fita havia acollit i li havia ensenyat tantes coses de l'ofici, ara exposava a casa seva, a Montjuïc, els resultats de molts anys de treball. No sé què devia pensar llavors en Fita d'alguns quadres meus. Segurament pensava que m'havia escapat del seu camí per avançar pel meu. En definitiva, tot allò, però, era el resultat d'una cosa que ell m'havia inculcat: que jo havia de ser jo i havia de ser-ho amb una total llibertat.

Com que la galeria de Montjuïc era molt desavinent, l'Àngela va llogar el local del carrer de les Hortes, al fons del passatge de la llibreria 22. En aquell local, Expoart, que així es deia la galeria, hi vaig fer també alguna exposició. Un parell o tres, no recordo exactament quantes. Un cop l'Àngela va tancar la galeria, després de la seva aventura barcelonina del carrer Montcada, el local va ser la seu de la Fundació Fita. Allà hi vaig exposar una part del material que, amb la part exposada al Museu d'Art de Girona, constituïa la gran exposició que vaig fer al Museu de Montserrat un parell de mesos abans. I la Fundació Fita va publicar el catàleg d'aquella retrospectiva, *Comadira. Cinquanta anys de pintura*, dins la seva col·lecció *Mestres artistes*. En Fita hi fa un petit pròleg que recull algun dels seus records d'aquells meus anys de joventut, de quan em va conèixer. També, pocs anys més tard, la Fundació Fita va acollir l'exposició d'una col·lecció de menús que, cada any, encara dibuixo, per a l'àpat nadalenc d'en Pep Nadal. En Pep, germà d'en Quim, és fill d'en Manel Nadal, que em va portar a can Fita per primera vegada. Els fils de la història s'han anat teixint i ara, que ja he fet setanta-cinc anys i que en Fita en fa noranta, les coses han pres el seu sentit gairebé definitiu. Feliçment, en Fita encara hi és per llegir aquests meus records. Els hi ofereixo com a agraïment, com a celebració i com a homenatge.

***Paral·lelismes entre
Domènec Fita i
Josep M. Subirachs***

Dra. Judit Subirachs-Burgaya

Per un cúmul de coincidències, el 1927 és un any clau en la història de l'escultura catalana. Tot just a l'inici es creava l'Associació d'Escultors, agrupació d'artistes presidida per Enric Casanovas, amb la intenció de promoure entre el públic l'afecció a l'escultura, sovint eclipsada per altres disciplines, sobretot la pintura, i de difondre les novetats en escultura catalana a través d'exposicions periòdiques, a més de donar suport a la producció d'estatuària pública. De trajectòria efímera, en formaren part –com a membres fundadors o com a convidats– i van participar en les exposicions que l'entitat mostrà al públic de la Sala Parés, escultors de reconegut prestigi com ara l'esmentat Enric Casanovas, Josep Dunyach, Josep Granyer, Josep Viladomat, Apel·les Fenosa, Llorenç Cairó, Josep Pujol i Montaner, Màrius Vives, Salvador Martorell, Joaquim Claret, Pau Gargallo, Pere Jou, Joan Rebull, Àngel Tarrach, Àngel Ferrant, Manolo Hugué, Ernest Maragall i Mateu Fernández de Soto.

També va ser el 1927 quan Juli González, amb cinquan-

ta-un anys, va abandonar la pintura per centrar-se plenament en l'escultura i esdevenir un dels pioners de l'escultura moderna en ferro. I el 1927 és l'any del naixement dels escultors catalans Francesc Boadella, Francesc Carulla, Ramon Ferran, Domènec Fita, Leonci Quera, Ricard Sala, Josep M. Subirachs, Ferran Ventura i Emília Xargay, la majoria ja traspassats, excepte Carulla i Fita, els únics que enguany poden celebrar feliçment el seu norantè aniversari.

De procedències diverses, la infantesa de tots aquests artistes va estar marcada per les atrocitats d'una guerra que van viure dels nou als dotze anys, la seva joventut va transcórrer en una sòrdida postguerra que els obligà a realitzar tota mena de feines precàries per poder sobreviure i en les primeres dècades de maduresa van patir tots els impediments d'ordre polític, social i econòmic que comportava viure sota una dictadura.

En els darrers anys quaranta i fins a la meitat dels cinquanta, la represa cultural que es va viure a Catalunya

Subirachs i Fita, Sagrada Família (1997). Foto: F. Compte



tindria com a protagonistes molts dels artistes i escriptors que havien format part de la segona generació noucentista i que van fer de pont entre el món català de la preguerra i el de la postguerra. A part del col·laboracionisme artístic amb el règim franquista i altres aspectes relacionats amb els primers intents de la dictadura per tal de crear una estètica pròpia, cal tenir presents fenòmens d'aquesta etapa com són la continuïtat del llenguatge plàstic noucentista, la represa de les avantguardes a partir del 1946 i, molt especialment, l'aparició de l'informalisme com una de les tendències que més van revolucionar l'art català contemporani en uns anys de temptatives. En aquest context català de postguerra cal entendre l'obra d'aquests escultors que formen part de la que Alexandre Cirici Pellicer anomenà *la generació del mig*, a la qual, a més dels noms esmentats per haver nascut el 1927, també hi pertanyen els escultors Josep Martí-Sabé, Salvador Aulèstia, Julià Riu Serra, Francesc Torres Monsó, Tomàs Bel, Jaume Cubells, Marcel Martí, Josep Subirà-Puig, Moisès Villèlia, Andreu Alfaro i Xavier Corberó.

Josep M. Subirachs, nascut a Barcelona i traspassat a la mateixa ciutat l'any 2014, compartia amb el gironí Domènec Fita una manera d'entendre la creació artística. No només durant els difícils anys viscuts sota la dictadura, sinó al llarg de tota la seva trajectòria, la creació va ser el seu refugi i, alhora, la seva arma de combat, el seu mitjà de comunicació, la seva professió i la seva passió. Entu-

siastes de l'ideal humanístic, Fita i Subirachs sempre van coincidir a considerar que el valor ètic de la cultura implicava un compromís de l'artista amb la societat. Més coneguts com a escultors, ambdós han estat en realitat artistes polifacètics i, en conseqüència, la seva producció és polièdrica, no solament perquè la seva obra és rellevant i quantiosa sinó perquè la seva producció és tan extensa com variada.

Tant per Fita com per Subirachs, el procés de creació d'una obra té dos moments decisius: la projecció i la realització. El dibuix és primordial en el seus processos perquè és la llavor de totes i cadascuna de les seves obres tridimensionals. Per això, no podem eludir el fet que el seus dibuixos, tant si es tracta d'apunts o esbossos com si es tracta de versions definitives, són resultat d'una mentalitat eminentment escultòrica, de la visió dels volums, dels relleus i de les ombres pròpia dels que estan especialment dotats per expressar sobre una superfície plana la dimensió d'una obra volumètrica.

D'altra banda, per ells l'obra d'art implica forma i fons, continent i contingut, idea i matèria. Sempre han estat conscients que un dels reptes de l'artista consisteix en el fet d'encertar els materials, que són els que condicionen les parts físiques de l'obra: l'estructura, la textura i el color. La integració de les arts és una altra de les aspiracions que van compartir els dos artistes, un debat considerat crucial en una època en plena transformació, atès que la veritable vocació, tant de Fita com de Subirachs, ha estat l'obra

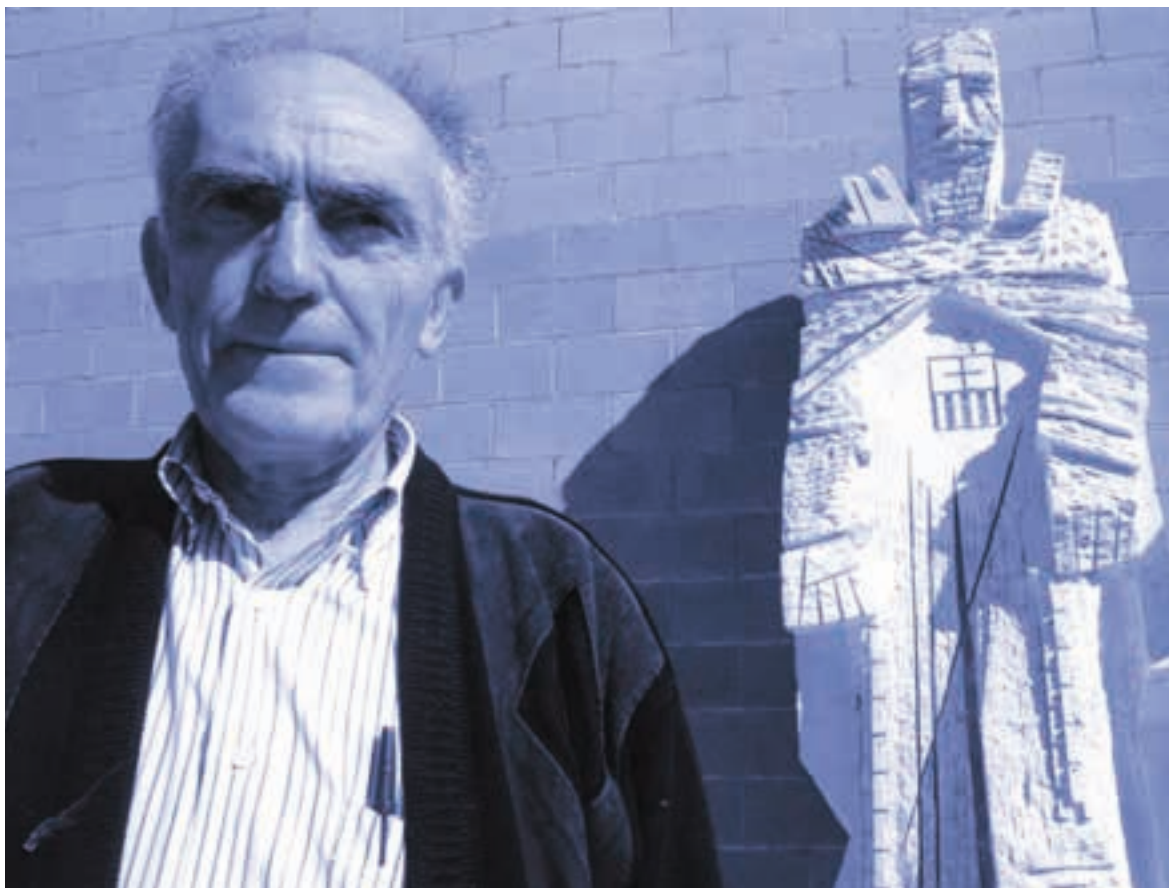
Domènec Fita, Escultura P Claret, Taller Balliu (1997)



d'encàrrec amb nombroses obres monumentals i obres integrades a l'arquitectura i a l'urbanisme que els han donat més relleu públic i que han consolidat el seu prestigi. De fet, ells mateixos van manifestar en diverses ocasions que la destinació ideal de les seves obres era l'espai públic i no el col·leccionisme privat, perquè consideraven que l'obra de domini públic és la més democràtica en complir una funció social. En més d'una ocasió, Subirachs havia declarat que en una obra pública "cal encertar l'emplaçament perquè aleshores l'obra crea un punt de referència i genera un entorn. Una escultura ben col·locada dona la proporció de les coses, engrandeix l'espai. Fa, per exemple, que una plaça sigui plenament un lloc urbà". I, reiteradament, remarcava la importància d'escollir els materials adequats: "Penso que una obra d'art ha d'envellir com una ruïna, no pas com una ferralla. Per això esculpeixo amb materials que resisteixen bé el pas del temps". Com Fita, era conscient de la vulnerabilitat de tota obra emplaçada en un espai de domini públic, sotmesa a les agressions dels vàndals i de la intempèrie, i també sabia que l'efecte del temps és implacable. Domènec Fita i Josep M. Subirachs van fer innovadores aportacions en el camp de l'art religiós, avançant-se a les directrius estètiques que proclamaria el Concili Vaticà II, celebrat entre 1962 i 1965. Seguint el seu criteri d'integració de les arts, van fer intervencions que fusionaven òptimament arquitectura,

escultura, vitralleria i mobiliari, exemples paradigmàtics de la renovació de l'art sacre de finals de la dècada dels anys seixanta del segle XX, en una època en la qual, com ha assenyalat Francesc Fontbona, art sacre, especialment el de l'Estat espanyol, "s'identificava majoritàriament amb una estètica tronada d'un conservadorisme formal molt acusat; com si necessàriament la traducció plàstica dels misteris de l'Església, que al llarg del segle havien donat origen a tantes obres mestres de l'art plenes de vigor i d'autenticitat, aleshores no es pogués realitzar més que amb la continguda timidesa heretada d'aquell estil que a França en deien *Saint-Sulpice*".¹

En la trajectòria de Subirachs destaquen, per la seva magnitud i força expressiva, dues obres de caràcter religiós: la seva intervenció al santuari de la Virgen del Camino, inaugurat a Lleó el 1961, i la seva magna aportació a la façana de la Passió de la Basílica de la Sagrada Família, el temple que l'arquitecte Antoni Gaudí va deixar inacabat a Barcelona. L'èxit i el reconeixement que, a finals dels anys cinquanta, ja havien suposat per a Subirachs les seves intervencions a l'església de les Llars Mundet de Barcelona i, sobretot, a l'esmentat santuari de la Virgen del Camino de Lleó propiciaren que l'escultor rebés nombroses propostes per realitzar obres de temàtica religiosa. Tanmateix, pel risc que suposava encasellar-se en una especialitat que hauria limitat el seu afany de recerca independent, l'escultor, que es declarava agnòstic, va optar



Domènec Fita, Sant Pere Nolàs. Porta Sagrada Família (1998). Foto Quim Roses

per no prosseguir per aquell camí fins a l'any 1986, quan va rebre l'encàrrec de la Junta Constructora del Temple de la Sagrada Família, una intervenció de proporcions extraordinàries que l'ocupà durant vint anys (1986-2006).

Molt més prolífic en el camp de la imatgeria religiosa ha estat, sens dubte, Domènec Fita, un dels fundadors del grup Flamma. No esmentarem aquí les seves nombroses aportacions de tema religiós, prou conegudes, però sí que volem remarcar dos recintes emblemàtics on l'empremta dels dos escultors hi és present. D'una banda, el santuari benedictí de Montserrat, on podem veure la figura de Sant Benet, obra d'en Fita del 1962 situada a l'atri del monestir, i del mateix escultor diversos relleus amb imatges al camí del Viacrucis (1973-74). També a Montserrat trobem obres de Subirachs: Creu de Sant Miquel (1962), monument a Sant Domènec (1970), monument a Ramon Llull (1976), capella del Santíssim (1977), relleus Ariadna i Hermes (1985), Sant Jordi (1986) i una imatge de la Mare de Déu de Montserrat, exposada a l'interior del museu.

D'altra banda, obres d'ambdós escultors estan integrades a la basílica de la Sagrada Família, on Subirachs, com ja hem comentat, realitzà els grups escultòrics i les portes de la façana de la Passió, així com les portes de la façana de la Glòria i la figura de Sant Jordi que presideix la barana del

jubé a la nau del temple, mentre que Domènec Fita hi realitzà les figures de Sant Pere Nolasc i Sant Antoni Maria Claret, situades en els mainells exteriors, els símbols dels quatre evangelistes als vitralls de les columnes del creuer, així com el disseny del paviment del cancell, a l'entrada de la façana de la Passió, que representa l'arribada de Jesús a Jerusalem, rebut i aclamat per les multituds amb palmes, palmons i rams d'olivera.

Paradoxalment, l'obra de Domènec Fita i de Josep M. Subirachs, com la de tants altres creadors de la seva generació, no té representació en el discurs oficial de la modernitat i de la contemporaneïtat dels grans museus (Museu Nacional d'Art de Catalunya i Museu d'Art Contemporani de Barcelona), però la seva empremta perdurarà en altres nombrosos espais de domini públic i, per tant, no estarà condemnada a l'oblit com ho està l'obra de molts dels seus companys de viatge de les segones avantguardes.

1 Fontbona, Francesc (2015). «Subirachs, obra pública». Dins Subirachs. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 78.

L'acadèmia i l'entorn artístic i estilístic

L'eclosió de la bellesa en l'obra de Domènec Fita

Quim Español

Quan amb dinou anys Domènec Fita va entrar a l'Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona devia tenir ja plenament interioritzat el sentit de la bellesa. Sabem que aquest sentit és d'índole complexa, conformat en la simbiosi entre vivències culturals i percepció profunda, en la qual la naturalesa hi exerceix un domini primordial com a teatre de la nostra evolució. En qualsevol cas, l'adquisició de la consciència del bell arranca de les experiències que tenim de joves, però la hipersensibilitat de Fita, la prematura mirada al món que palesa quan s'inicia ja de nen en el modelatge i entra després a l'Escola d'Art d'Olot i al taller de Joan Carrera a Girona, devien accelerar i madurar aquest ideal que "és un convidat sempre benvingut", com deia Wolfgang Goethe a *Les afinitats electives*. Probablement aquesta percepció exultant de la bellesa, especialment la de la figura humana, va quedar en l'artista com un cànon que en el futur podrà conrear, deformar o deslluir-se'n segons les vocacions de l'obra.

L'Acadèmia té una relació obliqua amb la bellesa. És una

institució que, més enllà de l'aprenentatge tècnic, -prematament madur en Fita, tocat per la gràcia i amb una formació gironina ja sòlida- i contràriament al que se sol pensar, educa l'ull per mirar les coses de manera plural i, en conseqüència, eixampla el camp de visió. Els models copiats a les aules no imposen un punt de vista, sinó la possibilitat de percebre les figures des de múltiples angles, de veure la profunditat i el buit, la matèria i les ombres en totes les gammes del blanc, del gris, del negre i dels colors en què es presenten. Com afirma el mateix Fita, "l'Acadèmia t'ensenya a captar la realitat perceptible amb un màxim d'intensitat i un mínim d'esforç".

Fita va aprofitar tots els avantatges de la formació que mestres com Frederic Marés o Miquel Ferrer li podien oferir. Però, de natura excitable, no es conformava amb el mestratge rebut perquè percebia, juntament amb els beneficis de la disciplina, la contrarietat d'un ensenyament que li semblava que coartava les seves lliberrimes inquietuds. Les escapades constants a la Biblioteca del Museu

Domènec Fita, *Diana* (1943). Terra cuita 32 cm d'alt





Domènec Fita, *Mediterrània* (1950). Terra cuita, 160 cm de llarg

d'Art Modern li van permetre conèixer la tradició més qualificada, però sobretot descobrir, a través de les publicacions, l'art de les avantguardes europees que compartia amb els alumnes de la Massana, una escola que ja tenia patrons com Joan Miró i Josep Vicenç Foix, i amics com Joan Subias, Cirici Pellicer i els entusiastes fundadors del Dau al Set. Fita compartia aquesta obertura d'horitzons amb els companys Romà Vallès, Francesc Carulla, Albert Garcia i altres amb qui formarà més tard el grup Flamma.

Amb aquests antecedents és explicable fins a cert punt que un joveníssim Fita pogués fer, en el breu període que va de 1945 a 1950, un conjunt de dibuixos i escultures que deixen perplex per la seva maduresa, per una competència tècnica superior, i per la varietat de registres que el fan legatari de grans mestres de tarannàs diferents: de Josep Llimona a Arístides Mallol passant per August Rodin. Perquè, efectivament, Domènec Fita descobreix que la bellesa no solament pot radicar en l'objecte de la representació sinó en la deformació que densifica la capacitat significativa. I és així com, en aquests pocs anys, ens ofereix dibuixos i escultures que no només responen a la bellesa arquetípica. Per això, m'atreviria a dir que les obres d'aquest període breu expressen, *grosso modo*, dues qualitats diferents.

Per una banda, la que proclama la pura bellesa del model representat. Ja al 1943 modelarà amb terra cuita una *Diana* que apunta en aquest sentit; i aquesta competència l'expressarà repetidament en les figures dels nens Paulí i Ginés, en els nus femenins de 1947 o en altres busts

d'infants com els de les germanes Masramón de 1949. Són imatges que reflecteixen amb precisió aquella frase d'André Gide referida a una escultura de Mallol, amb qui Fita comparteix la poderosa mediterraneïtat i fins i tot el títol *Mediterrània* d'una figura de jove de mida natural conformada l'any 1950: "És bella; no significa res; és una obra silenciosa. Crec que cal remuntar-se lluny enrere per trobar una tal completa negligència de tota preocupació aliena a la simple manifestació de la bellesa".

Però, per altra banda, l'artista ha après que pot explorar i accentuar els trets que alteren el cànon per potenciar determinats significats de l'obra i dilatar-ne l'expressió. I l'obra esclata amb inusitada força. Lamentablement, ens queden poques pintures i escultures d'aquesta mena, i són de petita dimensió, però figures com *Famolenca* tenen tal fúria concentrada que semblen proves de Rodin per a la seva sèrie *Els burgesos de Calé*.

El temperament actiu de Fita l'indueix a una recerca permanent. El seu amic Josep M. Garrut, referint-se a uns comentaris de Narcís Negre, ho diu amb precisió: Fita practica "un llenguatge amb nous interrogants, no nous admiratius com és freqüent. Una insatisfacció pregona que el salva del cofoisme freqüent en molts artistes dins del seu egoisme-hedonista". És cert. No s'enlluerna amb uns resultats enlluernadors. Com el mateix artista explica, "l'acadèmia et dona principis, però no finals; els principis no saps com acaben". Efectivament: no sap com acaben i per això li suggereixen múltiples rumbos, i amb afany els vol explorar tots. Intuint un aforisme molt posterior de Jorge Wagensberg, sap que "una bellesa és morta quan és



Domènec Fita, *Famolenca* (1946). Terra cuita, 14 cm d'alt



Fita i el Crist jacent de la catedral (1950). Alabastre 190 cm de llarg

incapaç d'evocar bellesa ulterior". Fita s'hi consagra com el druida d'un culte místic. I ho fa amb una actitud radical ja en aquestes edats primerenques: el menysteniment de l'estil, perquè, en la seva rumiada opinió, l'estil és una manera de conformar i reduir la llibertat. Per això és contundent: "Els artistes solen tenir la parada muntada. Jo no la hi tinc". El propòsit és lloable, però no gens fàcil, fins i tot per un artista en constant efervescència com ell però que té una excepcional facilitat tècnica, un domini total del traç, de l'elèctrica connexió cervell-mà.

Després d'aquesta etapa radiant, efímera però d'obres intemporals, explorarà, al llarg d'una dedicació vehement i dilatada, nombroses possibilitats de metamorfosar els prototips, inclosa l'abstracció radical. Als anys 50 intensifica aquests assajos, i sovint amb bella eficàcia, com en l'escultura del cavall de 1957, un animal que subjuga la seva fúria muscular en una torbadora quietud; Fita sembla captar aquesta cosa realment estranya en la natura dels cavalls que ens revela l'escriptor Curzio Malaparte: la gràcia, la sensibilitat morbosa, la fantasia lliure i abstracta.

Però és la fonda espiritualitat la que orienta, al llarg dels anys, l'acció de l'artista en el que ell en diu "la recerca del talent", aquesta capacitat oberta que, al seu parer, tenim l'obligació de fer créixer des del brot tendre a l'arbre

robust. I és l'art sacre que es desprèn d'aquesta espiritualitat el que més sovinteja en la seva extensíssima producció. Ja en aquests anys primerencs esculpeix una obra eminent: *el Crist jacent* de la catedral de Girona de 1958, on l'artista mostra la dolorosa i crua humanitat que veu en Jesús mort deformant els estereotips figuratius de manera estrictament justificada pels rigorosos coneixements anatòmics que posseeix. També serà en l'art sacre on menys s'acomplirà el seu propòsit de prescindir de l'estil, perquè és en aquest camp on s'evidencia una determinada manera de fer ben reconeixible, on apareixen en la majoria de les imatges uns estilemes que es repetiran d'una obra a l'altra.

Tanmateix, Fita ha mantingut sempre un esperit omnívor i realment lliure. No es posa límits ni proscripcions si exceptuem significativament la de l'estil. Joan Cortés ja ho va apuntar l'any 1966: "L'esperit de Domènec Fita rebutja la unitat estilística, que li sembla forçada i artificiosa". I és cert si relativitzem aquesta afirmació en les obres de tema religiós. En qualsevol cas experimentarà camps múltiples de l'art amb tècniques extremadament diverses. La rodera d'un tractor, un cistell, les fulles d'una planta, un tamboret de balca o fins i tot les erosions d'un marge seran matèria d'art als ulls sensibles de l'artista que s'afanyarà a emmotllar i reproduir els *objects trouvés* més inversemblants. I precisament perquè actua sense prejudicis,

Domènec Fita, *Tors Margarita* (1967). Terra cuita, 54 cm d'alt



recuperarà a vegades el tipus de figuració que va experimentar en els anys fundacionals.

En aquesta reconquesta puntual de la figura, els rostres i els perfils de les escultures i dibuixos tornen a tenir l'aura bella dels models paradigmàtics. A vegades l'harmonia clàssica es revela amb olímpica claredat, com en el bust *Margarita* de 1987 o en la nova *Mediterrània* de 1991. Però més sovint aquesta perfecció apareix emmascarada per perturbacions. És el cas de l'estranya sèrie de les *mòmies* modelades als anys 70 en materials i colors estrafolaris. Sembla que Fita senti encara recels contra els models acadèmics i vulgui ridiculitzar-los o torturar-los amb ferros i claus. Cirici Pellicer ho va llegir d'aquesta manera: "Ho entenc com a proclamació de sentiments contradictoris... el nu ens atrau, les nafres arriben al confí de la repugnància... Hi ha la pau i la violència. La vida i la destrucció".

Però de cop convergeix en bronze alguns d'aquests models i introdueix alteracions subtils. Llavors la figura, generalment femenina, és altiva, de cos deífic, podríem dir. Ara bé, seguint la voluntat de suggerir més que d'afirmar, vela lleument la nuesa evident deixant la imatge amb les rebaves dels emmotllats, com si la cobrés parcialment d'un tel d'algues, d'un brodat vestit de nàiade. És la mateixa tècnica que utilitza en la versió en bronze de

Margarita. En canvi l'artista mostrarà una actitud més dramàtica en una nova imatge de la *Mediterrània* de 1991: la desfiguració de tots els membres del cos és furiosa, com si es tractés de la traducció escultòrica de les pintures de Francis Bacon. Com la majoria de les escultures civils d'aquests decennis, forma part d'aquest estadi que Josep M. Garrut en diu "esqueixada", precisant: "El mot prové de la dèria de fer l'obra i desfer-la després. En dibuixos i escultures repeteix aquest diguem-ne programa: els esqueixa i els torna a unir segons l'estat d'ànim del moment". És a dir, el que més tard se'n va dir desconstrucció, i el que fa exactament en una altra obra inquietant: *Destrossada*, la dona jacent modelada en alumini l'any 1976. El rostre és una bella màscara; el cos insinua encara una antiga perfecció, però es va descomponent en els llòbrecs esquinxalls d'un cadàver. El contrast és corprendor. Poques escultures funeràries irradien amb tanta força tanta tenebra.

No és habitual identificar Domènec Fita amb la bellesa dels cànons figuratius bencossats. És lògic atesa la seva considerable producció en molts altres territoris de l'art i l'actitud ambigua però generalment recelosa respecte dels models acadèmics. I no obstant això, la de la figura apol·línica és una de les exploracions més reeixides d'un artista total.

Un artista del seu temps

M. Lluïsa Faxedas

Domènec Fita s'ha preocupat intensament per la preservació i la documentació de la seva obra material i, a més, també ha procurat, a través dels textos que ha publicat, d'establir una imatge ben definida de com es veu a si mateix com a artista i, per tant, de com vol ésser vist. Una de les nocions més importants que es desprèn dels seus escrits és la idea que la seva obra es nodreix gairebé exclusivament de la seva pròpia subjectivitat personal, del seu món interior; si prenem, per exemple, el discurs realitzat el 1985 amb motiu del seu nomenament com a acadèmic electe de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, que per la importància de l'ocasió podem considerar una manifestació pública del seu credo estètic, hi llegirem idees com les que segueixen:

Així anava naixent el meu individualisme i l'exigència personal com actius elements que em condueixen *a treure més de mi que de l'ambient*. (...) No cal tenir por de perdre res, tot està en el propi artista; el seu estil i la seva personalitat són ell mateix. (...) Diria que les pròpies obres de l'artista defineixen la seva evolució i que la inquietud el guia a millorar i aportar i renovar-se d'una manera orgànica¹.

Aquesta insistència en la seva singularitat artística és reforçada pel fet que en els seus textos hi són molt escasses les referències a les influències rebudes del treball d'altres artistes, escriptors, músics o pensadors; més enllà d'esmentar, amb estima, els seus professors, i de citar algunes influències essencials de joventut, Fita ens parla poc dels artistes que admira (amb l'excepció de Picasso i Miró, que cita sovint), els llibres que llegeix, les pel·lícules que veu o la música que escolta. No planteja la seva obra, doncs, en diàleg o relació amb les creacions alienes, sinó que més aviat insisteix que cal que els artistes "es guardin prou de caure en la buidor de l'aliment que solament ens ve de fora"². Elements més biogràfics com els seus limitats contactes directes amb l'art realitzat en altres països³, l'haver rebutjat sistemàticament de ser adscrit a grups o col·lectius⁴ o el fet de no haver mogut la seva obra en els circuits institucionals més establerts⁵ reforcen aquesta imatge d'un artista, creativament parlant, individualista i, en cert sentit, descontextualitzat. Tanmateix, l'obra de Fita, com la de qualsevol altre

creador, no sorgeix en un entorn asèptic ni s'expandeix en una bombolla aïllada: neix de la mà i la ment d'un autor concret que viu i treballa en un lloc i en una època determinats. Ningú, tampoc els artistes, pot escapar del tot a les limitacions establertes per aquests condicionants. En el cas concret de Fita no podem obviar, per exemple, que es tracta d'un artista català que treballa a Girona, és a dir, que es mou en el que en podríem anomenar una doble perifèria: la d'una "segona ciutat" respecte a Barcelona, la seva capital de referència, i la de Catalunya respecte a un context internacional i als que (almenys al llarg del s. XX) han funcionat com a autèntics centres artístics, com París, Nova York o Berlín. Tampoc podem eludir el fet que Fita es forma en un sistema acadèmic fonamentalment obsolet que poc després d'acabar ell els seus estudis començarà a ser substituït per altres models pedagògics més avançats (dels quals ell mateix participarà quan exerceixi com a professor en el seu estudi d'art); ni, finalment, que els seus noranta anys travessen una de les èpoques més turbulentes de la història del nostre país (República, Guerra Civil, dictadura, transició, democràcia) i un dels períodes més canviants en tota la història de l'art. D'una o altra manera, de forma més o menys conscient o evident, tot plegat també marca la seva obra, així com la seva recepció i les lectures i interpretacions que se n'han fet i se'n faran. Per tant, malgrat la insistència de Fita en la seva singularitat,

ens sembla d'allò més pertinent provar de revisar el context artístic en el qual la seva obra s'ha desenvolupat, per valorar en quins aspectes confrontar-hi l'obra i la trajectòria de Fita pot enriquir la visió que en tenim.

Al zenit de la modernitat

Com acabem d'apuntar, les darreres nou dècades han vist més canvis i transformacions en el paper de la figura de l'artista, en la consideració de l'obra i del fet artístic en si i en els mecanismes socials d'apreciació i recepció de l'art que cap altre període anterior de la història; els processos de creació, producció, exhibició, recepció i difusió de l'obra d'art han esdevingut, en aquests anys, mecanismes complexos que han difuminat el rol tradicional de l'individu creador i la realitat material de l'objecte artístic, per donar lloc a una concepció molt més àmplia de l'art en què necessàriament cal tenir en compte altres factors de tipus més sociològic, polític o contextual.

Podem situar els inicis de la trajectòria artística de Fita a

finals dels anys quaranta, quan acaba la seva formació a l'Escola de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona; el moment en què s'introdueix professionalment en el món de l'art, ja què, coincideix amb l'inici de tots aquests canvis que ara assenyalàvem. Aleshores, molts dels grans creadors de la modernitat (Picasso, Matisse, Braque, Miró, Dalí) encara són vius i plenament actius; molt coneguts pel gran públic, els seus noms evocuen, per la majoria, la més estricta contemporaneïtat. Aquest és també el moment en què es consolida el relat canònic de la modernitat en els textos dels crítics formalistes, que estableixen un discurs sobre la història de l'art del segle XX de caràcter essencialment determinista i progressiu (Fig. 1). En la seva visió, el període que va de 1850 a 1960 es pot explicar com un successió d'artistes i moviments que evolucionen gradualment per definir allò que és propi a cadascuna de les disciplines artístiques des d'un punt de vista formal, i per delimitar-ne estrictament l'autonomia de les unes respecte a les altres. Pel que fa a les arts visuals, en particular, pensen que és essencial eliminar-ne les al·lusions verbals i temporals, i afavoriran especialment l'art abstracte, la història del qual veuen com una lluita per la supremacia de la forma per sobre del contingut, respecte al figuratiu.

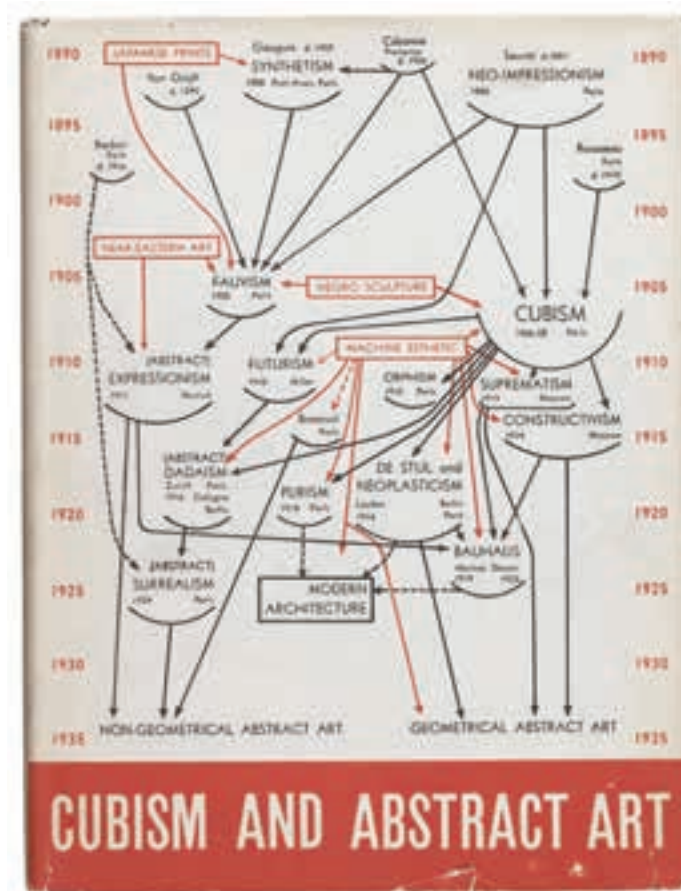


Fig. 1. Coberta del catàleg de l'exposició *Cubism and Abstract Art* [*Cubisme i art abstracte*], amb un gràfic sobre la història de l'art modern d'Alfred H. Barr, Jr. Offset, imprès en color. Nova York: The Museum of Modern Art, 1936. ©Photo SCALA, Florència

Fig. 2. **Anthony Caro**, *Early One Morning*
[*Un dia al matí, aviat*] (1962)
Acer i alumini, pintat de vermell;
290 x 620 x 333 cm
Col·lecció Tate, Londres
Fotografia de John Riddy, per cortesia de
© Barford Sculptures Limited



En un primer moment, aquesta definició impulsarà l'abstracció com el llenguatge modern per excel·lència, que després d'haver assolit fites importants com la pintura geomètrica dels anys trenta, hauria culminat primer amb l'emergència triomfal dels informalistes europeus i els expressionistes abstractes nord-americans, tot seguit amb la generació més jove de Kenneth Noland o l'escultor Anthony Caro (Fig. 2) i, finalment, amb el minimalisme dels anys seixanta. També a casa nostra, com comentarem més endavant, als anys cinquanta l'informalisme serà la tendència dominant, de la qual participarà el mateix Fita sense abandonar mai, tanmateix, la figuració. Val a dir, però, que aquests artistes, si bé creen obres que estan estretament vinculades amb les seves pròpies experiències de la guerra, la postguerra i la guerra freda, pel que fa a la concepció del rol de l'artista (encara molt assimilat a la idea del geni) i al caràcter material i plàstic de l'obra d'art, no s'allunyen gaire de les idees sobre el fet artístic de matriu romàntica.



Fig. 3. **Esther Ferrer**, *Íntimo y personal* (1977 i 1992) Tipografia i gelatinobromur de plata sobre paper, dimensions variables.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
(Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Però el cert és que, mentre s'elaboraven aquests discursos i l'abstracció triomfava a les galeries occidentals més importants tot rebent l'atenció majoritària de crítica i públic, arreu del món començaven a sorgir altres propostes i pràctiques artístiques que s'acabarien erigint com una esmena a la totalitat al relat modernista normatiu. L'aparició a principis dels anys seixanta de nous llenguatges artístics com el hàppening i les arts del cos, d'una banda (Fig. 3), i l'emergència del pop art, per l'altra, qüestionava radicalment els principis formalistes de distinció estricta entre les arts i el seu suport a l'abstracció. Cal recordar a més que, tal i com es va formular, el relat canònic de la modernitat estava escrit en clau clarament androcèntrica (tots els seus protagonistes principals, seguint el model romàntic de l'artista-geni-heroï, eren homes blancs), colonial (la difusió i transmissió artístiques es pensen sempre com un fenomen d'exportació de temes, formes i idees des d'Europa i els Estats Units a les perifèries de la resta del món), heteropatriarcal (la diferència sexual i dels

Fig. 4. Fotografia del muntatge de l'exposició *When attitudes become form* [Quan les actituds esdevenen forma], a la Kunsthalle de Berna, 1969. Obres de Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan i Bruce Nauman. Imatge cortesia del J. Paul Getty Trust, Roy Lichtenstein Foundation i StAAG/RBA.



desitjos no és mai considerada un element significatiu en la pràctica i recepció de l'art) i políticament neutral (es promou una visió de l'abstracció com la d'una pràctica purament formal, autònoma i aliena a qualsevol significació política). Des de principis dels seixanta els artistes emergents crítics amb aquest discurs desenvoluparan noves pràctiques artístiques i qüestionaran totes i cadascuna d'aquestes presumpcions, tot proposant una deconstrucció del discurs modernista que esclatarà en una pluralitat de nous relats que en gran manera encara caracteritza l'art més contemporani.

Cal tenir present també que aquesta dècada va veure néixer arreu una sèrie de nous moviments socials i polítics protagonitzats sobretot per les generacions joves, els efectes dels quals modelarien el món en les dècades següents: el moviment pels drets civils i els drets dels afro-americans als EUA, la segona onada del feminisme, el naixement de l'ecologisme, el pacifisme i l'antimilitarisme, la continuïtat dels moviments de descolonització (sobretot a l'Àfrica), el

sorgiment de la cultura *hippie*, la revolució en els costums socials, el Maig del 1968, l'accés cada vegada més massiu a l'educació superior... Les noves generacions d'artistes no tenien cap intenció de quedar-se tancades als tallers produint obres formalment autònomes mentre el món es transformava ràpidament al seu voltant, ben al contrari: es van llançar al carrer per participar, i sovint també protagonitzar, en la mesura del que era possible, tots aquests moviments. La ferma creença en el valor polític de l'art (en el sentit més general del terme i allunyant-se de compromisos partidistes) i en la necessitat d'implicar-se en aquestes lluites des de totes les trinxeres possibles permea l'obra de molts dels artistes que comencen a treballar en aquells anys.

Una de les conseqüències d'aquest compromís renovat serà la necessitat d'explorar noves formes de producció i difusió de l'obra d'art que escapin a la lògica capitalista tradicional de productor-producte-consumidor. Així, molts artistes rebutjaren la creació d'obres enteses com a objectes únics, originals i manufacturats llestos per ser inserits en el circuit comercial mitjançant diverses estratègies: els nous llenguatges i tecnologies artístiques permetran treballar obres efímeres que s'esdevenen en un moment i lloc concret i que no es poden posseir ni preservar (excepte com a documentació), o bé obres desmaterialitzades o reproduïbles de les quals s'ha exclòs el caràcter artesanal i auràtic tradicionalment associat amb la creació artística. És el moment de l'emergència de l'art conceptual, entès en el sentit més ampli del terme possible (Fig. 4), en el qual la teorització, el plantejament o el procés (els aspectes mentals o intel·lectuals del treball

creatiu) són tant o més importants que la seva concreció tangible en una "obra", i de fet en formen part intrínseca. Totes les propostes que podem englobar sota el concepte molt general de l'art d'acció o de les arts del cos, a les quals ja hem fet referència, formarien part d'aquesta nova orientació, així com obres en què s'analitzaran els límits del llenguatge i del pensament (*Art and language*) o es treballarà a partir de la sèrie i la reproductibilitat per qüestionar les idees d'unicitat i originalitat (minimalisme). També en aquest període es crearan obres amb materials molt humils o de rebuig (arte povera, *Nouveau Réalisme*), utilitzant tecnologies noves, barates i a l'abast de tothom (fotografia i vídeo) o bé treballant directament en i amb la natura com a medi artístic (*Land art* o *Earth art*). S'investiran els mecanismes corporatius de creació, exhibició i comercialització de l'art i se n'exposarà i blasmarà el caràcter essencialment economicista (crítica institucional) i es buscaran nous mitjans de comunicació artística que s'escapin de les vies convencionals (*mail art*, fanzines i revistes, nous formats expositius, crítics i curatorials). Es potenciarà el treball col·lectiu entre els artistes (*Fluxus*), les barreges i interaccions entre les arts a tots els nivells (instal·lacions, *performances*, festivals) i els espais de creació i col·laboració que fugin de l'àmbit estrictament artístic; es buscarà superar el concepte de l'artista-gení i eliminar les barreres entre creadors i públic, tot cercant àrees d'interacció mútua més enriquidores. En resum, s'incidirà en tot allò que posi en relació l'art i la vida, un projecte que ja havien plantejat les avantguardes de principis del segle XX però que els artistes dels anys seixanta portaran a nivells fins aleshores insospitats.

Fig. 5. **Esther Boix**, *Dona que frega* (1965)
Linòleum b/n sobre paper
Fons d'Art Contemporani Museu d'Història de
l'Hospitalet. Ajuntament de l'Hospitalet.
© Esther Boix, VEGAP, Girona 2017



I mentrestant, a casa nostra

Tot el que hem explicat fins ara és vàlid si ens mirem els fets des d'una perspectiva internacional i global, però lògicament quan ens apropem a cada context específic cal concretar i matisar, per veure fins a quin punt aquest esquema que hem dibuixat a grans trets hi és aplicable. Pel que fa a la situació a Catalunya, és evident que tot el que té a veure amb els desenvolupaments artístics d'aquests anys està estretament condicionat per una situació política i històrica que els determina de forma decisiva. Com hem dit abans, Fita s'inicia en el món professional a finals de la dècada dels 40, en plena maduresa d'una dictadura franquista que fins a aquell moment havia reprimat fortament la manifestació de tota experiència artística d'avantguarda en relacionar-la amb els moviments i idearis polítics progressistes dels anys 30 i, per tant, amb la República. La continuïtat artística i estètica amb el món de Miró, ADLAN, el GATCPAC o l'Amic de les Arts, per exemple, s'havia fet gairebé impossible; les

noves generacions d'artistes que es van formar a l'acadèmia van obtenir-ne, potser, una formació tècnica rigorosa, però van romandre completament desproveïdes de referents vàlids i mínimament actuals que els permetessin enfrontar-se als reptes que els plantejaria la creació artística contemporània⁶.

És significatiu, en aquest sentit, que cap dels creadors que van participar, després d'alguns primers i tímids intents, en l'aparició del primer grup d'avantguarda català de la postguerra havia tingut una formació artística reglada. Ni Antoni Tàpies, ni Modest Cuixart ni Joan Ponç ni Joan-Josep Tharrats, els pintors de Dau al Set, van estudiar a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi, de l'academicisme de la qual tant els va costar a Fita i els seus companys alliberar-se, si és que ho van aconseguir⁷. Aquest fet els va facilitar, sens dubte, la seva connexió amb algunes de les figures clau de l'avantguarda d'abans de la guerra, com Miró⁸ o Foix⁹ i, per tant, amb moviments com el surrealisme o el dadaisme, que al seu torn els van servir com a punt de partida per propulsar el seu propi art en línies properes a les dels seus col·legues d'altres països. Així, l'emergència de l'informalisme europeu a finals dels 40 i principis dels 50 comptarà ben aviat amb la participació destacada d'una sèrie d'artistes catalans que s'hi podran vincular gràcies a, entre altres, les estades a París que els possibilitarà l'Institut francès de Barcelona i les beques concedides pel Cercle Maillol.

L'informalisme pot ser considerada doncs, com dèiem abans, la tendència moderna dominant en l'art català (i espanyol) dels anys 50, entre altres coses perquè el règim

franquista, en lloc de reprimir-lo, va provar d'apropiar-se'n parcialment en els seus intents de presentar-se internacionalment com a més obert i tolerant, a nivell cultural, del que era¹⁰; com hem dit el mateix Fita s'hi apropiaria des de finals dels anys 50, mentre maldava també perquè la seva obra figurativa s'allunyés del realisme academicista i adoptés formes més simplificades i geomètriques.

Tanmateix, ja el 1955 Arnau Puig va pronunciar la conferència *Els pros i contres de la pintura abstracta*, en què defensava la necessitat d'un art més compromès amb la realitat social i política del país, i denunciava l'art entès com un joc, com "una elegància de l'esperit que es satisfà en el refinament de certs matisos o en la recerca d'harmonies inèdites"¹¹. Aquesta necessitat de compromís que sentien molts joves artistes de casa nostra faria que alguns d'ells anessin deixant de banda l'informalisme que, tot i que pot tenir evidentment una gran càrrega política, com ho demostren Tàpies o Millares, es percebia en aquell moment com una expressió excessivament individualista i políticament neutral del subjecte romàntic. Així, al llarg dels anys seixanta veurem aparèixer tant a Espanya com a Catalunya una sèrie de moviments i línies de treball que en molts aspectes sintonitzen amb els grans moviments internacionals que hem descrit anteriorment: pel que fa als que opten per la figuració, trobem el pop art polític de l'Equipo Crónica (1963-81), per exemple, o el feminista i reivindicatiu de Mari Chordá (1966), així com la crítica social expressada en les imatges d'Estampa Popular (1964) (Fig. 5).

Tots aquests artistes, fossin figuratius o abstractes, encara es movien en l'àmbit de la pintura, l'escultura i altres



Fig. 6. Joan Boladeras i Joan Casanovas, entre altres, *Drets humans, ara!* (1976)

Cartell, tinta negra i vermella s. fons blanc, 60 x 38,5 cm.

disciplines convencionals, i alguns, com el mateix Fita, demostraven la seva polivalència treballant amb moltes tècniques artístiques diferents alhora; però en els mateixos anys també sorgeixen els primers artistes que, més interessats per una idea menys material de l'art, treballaran la música contemporània i l'art d'acció, com ZAJ (1964), al qual s'incorpora posteriorment la *performer* Esther Ferrer (1967); el teatre vivent, amb Miquel Porter o Ricard Salvat; el videoart, amb la *Primera muerte* (1969) de Jové, Gubern, Llena i Galí; l'art pobre, amb les *Escultures dissecades* d'Antoni Llena (1968) o el *Land art*, amb les *Translacions* de Fina Miralles, ja a principis dels 70. Alguns d'aquests autors foren esmentats a l'article "Plor sobre el crepuscle dels anys setanta"¹² publicat per Alexandre Cirici el 1979, en el qual repassava les principals tendències històriques i artístiques de la dècada que s'acabava, a nivell internacional però incorporant-hi també molts artistes catalans. Cirici identificava el conceptualisme com la línia de força principal de l'art entre els anys 60 i 70; en l'àmbit català hi incorpora, en el seu sentit més ampli, els plantejaments polítics del Grup de Treball (1973-77), els inflables de Josep Ponsatí, els cerimonials del grup de Rabascall, Xifra i Selz filmats per Benet Rossell (1969-71), l'art comestible de Miralda o el *body art* de Jordi Benito i Olga Pijuan. La inclusió per part de Cirici d'artistes catalans i internacionals en un relat compartit evidencia que, a grans trets, als anys 60 i 70 les preocupacions estètiques i sociològiques que interessaven els artistes

catalans eren perfectament homologables a les dels seus col·legues europeus, i els formats en què s'expressaven també. És cert que moltes d'aquestes propostes van arribar aquí amb un cert endarreriment, degut en gran mesura a l'aïllament cultural del país, però l'esforç d'investigació, documentació i informació que van fer tots aquests artistes, mitjançant viatges, estades a l'estranger i importació de llibres i revistes, és extraordinari i cal que sigui destacat.

Tanmateix, els esdeveniments polítics del país marcaven també l'agenda artística, sobretot als anys 70, quan la mort del dictador s'intuïa propera i la vida política bullia tot preparant els canvis que en un o altre sentit s'acostaven. Per això en aquests anys el compromís polític de determinats grups d'artistes es fa més rellevant, com es demostra particularment a Girona amb la formació de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona-ADAG (1976-78). L'evolució artística que s'havia viscut a la ciutat havia seguit, a grans trets, la del país, amb l'afegit que com a petita capital de províncies que era, tota novetat artística hi arrelava amb molta més dificultat i trobava moltes més reticències que no pas a Barcelona. Per això els esforços en la línia avantguardista, ja des dels anys 50, d'artistes com Francesc Torres Monsó o Emília Xargay, o els intents de renovar el llenguatge de l'art religiós per part del mateix Fita, eren més titànics encara exercits en una ciutat reclosa i entotsolada com la Girona dels

cinquanta i seixanta. Tanmateix, com dèiem, els artistes joves dels setanta no només descobreixen nous llenguatges estètics sinó que es plantegen ambiciosos projectes i objectius amb la voluntat de participar amb el seu treball artístic conjunt en el canvi polític que s'inicia. L'activisme i les activitats d'artistes i crítics com Enric Marquès, Jaume Fàbregas, Bep Marquès, Lluís Bosch Martí, Damià Escuder i tants altres farà de l'ADAG un dels projectes artístics col·lectius més interessants, fins i tot a nivell europeu, del període (Fig. 6). Fita, que sempre ha rebutjat participar activament en cap grup, no va ser membre de l'ADAG i fins i tot hi va polemitzar, però en cap cas va ser un artista alienat del seu context, com demostra la seva participació en múltiples iniciatives ciutadanes o artístiques, encara que a vegades de signe artístic i polític contradictori¹³. Un cop conclosa l'experiència de l'ADAG, alguns dels seus membres portaran a terme carreres individuals plenament connectades, en les seves tries estètiques, amb els corrents artístics internacionals.

El títol de l'article de Cirici que hem citat anteriorment ens indica que l'autor el planteja, d'alguna manera, a manera de rèquiem o lamentació; i certament l'acaba amb una expressió de recança per la mort d'un cert utopisme modern, per l'auge d'un postmodernisme internacional amb el qual veu retornar els valors més reaccionaris i per una transició política que havia descafeïnat moltes esperances: "La desil·lusió dels revolucionaris, la desil·lusió

de les avantguardes, la por a la pol·lució i la por *tout court*, tot afavoreix una pacífica acceptació, almenys provisòria, d'una tendència vers l'estancament i d'una garantia de qualitat oferta pel comerç tecnificat¹⁴. El que ha passat a Catalunya des d'aleshores, a grans trets, no difereix en excés dels camins que ha seguit el món de l'art a nivell mundial; l'evolució de les pràctiques en aquest període, tanmateix, ve marcada pels canvis profunds que, ja en el marc de la democràcia, es produeixen en el sistema institucional de l'art, tant pel que fa al rol de les institucions públiques com al sistema educatiu i al sorgiment d'unes estructures comercials (fires, galeria, col·leccionisme) més o menys estables. Sense cap voluntat de fer-ne un balanç acurat, una de les conclusions que ja podem extreure del que ha passat les darreres dècades és que si bé la creació o el gaudi de l'art contemporani són ara més accessibles que mai, la seva rellevància intel·lectual i el seu impacte com a eina crítica o d'intervenció social és menor del que havia estat; vivim en un món hipervisual en el qual la lluita per la significació de les imatges, que ens assetgen per tants mitjans diferents, s'ha convertit en un problema de primer ordre.

Però, això és art?

Malgrat el to pessimista de Cirici, és clar que l'energia alliberada pels plantejaments artístics dels anys seixanta va alimentar el món de l'art fins ben bé a finals de la dècada dels setanta, i en molts aspectes el va modificar per sempre; i tot i que certament no totes les idees més transformadores i radicals que aquests moviments van posar sobre la taula van acabar consolidant-se, la seva existència i els nous posicionaments crítics i historiogràfics que s'hi van associar acabarien transformant radicalment les nocions prèvies i compartides sobre què és l'art. El 1995 el filòsof nord-americà Arthur Danto publicaria un llibre molt influent titulat *Després de la fi de l'art*, en el qual recollia idees que havia treballat des de 1964 que plantejaven la noció que després dels seixanta una certa manera d'entendre l'art basada en conceptes com la materialitat, l'originalitat, l'autoria o l'autenticitat s'havia acabat; la producció artística, evidentment, continuava, però es feien necessaris nous conceptes i idees per parlar-ne, tenint en

compte que ja ni tan sols existien criteris objectius que permetessin acordar què es podia considerar art i què no. Danto va posar en circulació la idea de la teoria institucional de l'art, ja que des del seu punt de vista decidir què és art i què no és bàsicament una qüestió de consens entre les persones prou informades per opinar-ne.

Aquest relativisme de Danto pertany plenament a l'esperit de la postmodernitat, una etiqueta que és alhora cronològica (es refereix a allò que s'ha esdevingut després de la modernitat i de la seva crisi, és a dir, des de mitjans dels setanta)¹⁵ i conceptual: la voluntat de superació de la modernitat es produeix per la via d'assimilar-ne els conceptes principals i retornar-los convenientment desconstruïts i analitzats, de manera que ja no sigui possible reutilitzar-los de nou sense ser plenament conscients de totes les implicacions que se'n desprenen. La postmodernitat s'entén, globalment, com una època líquida, tal com va expressar cèlebrenment el sociòleg Zygmunt Bauman, en què la fe en els grans relats ideològics, culturals i científics totalitzadors ha estat substituïda per la consciència de l'existència de múltiples microrelats i

punts de vista que conformen un teixit sociològic i antropològic molt més complex. L'individualisme, el relativisme, la diversitat i la llibertat personal han pres el lloc, a grans trets, al racionalisme d'arrel científista i a l'existència de cànons i de discursos legitimats per alguna autoritat; en l'àmbit més estrictament artístic, conceptes tan característics de la modernitat com els de progrés, evolució o autonomia han estat desplaçats i substituïts per pràctiques com la revisitació contínua del passat, l'apropiació, la citació i la interrelació entre allò tradicionalment considerat com a alta i baixa cultura.

En aquest món en què ja no són possibles definicions contundents ens costa fins i tot acordar quin art podem considerar contemporani: podem dir que inclou el que s'esdevé en aquests moments, el que es crea avui en dia, però, quan comença aquest avui? Després de la Segona Guerra Mundial, als anys 60, al segle XXI? Davant la manca de precisió per aquesta banda, s'ha optat per definir la contemporaneïtat en termes més conceptuals, tot afirmant que no n'hi ha prou amb ser actual per ser contemporani, cal ser també "d'una natura innovadora o



Fig. 7. **Antonio López**, *Madrid desde Capitán Haya* (1987-1996)
Oli s. tela enganxat a taula, 184 x 245 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
(Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
© Antonio López, VEGAP, Girona 2017

avantgardista”¹⁶. El matís que incorporen aquests dos darrers qualificatius ha estat determinant al llarg de les darreres dècades, per part de la crítica, la museologia i la historiografia, per tal de definir què s’ha considerat o no contemporani. Allò que no ha estat considerat prou innovador o avantgardista s’ha vist com a conservador o reaccionari i s’ha exclòs de les grans institucions museístiques i crítiques de la contemporaneïtat. Així, paradoxalment, els relats sobre l’art contemporani han tingut a vegades un caràcter tan autoritari i discriminatori com el van tenir els discursos sobre la modernitat als que suposadament es volien contraposar. Però com que la determinació del grau d’innovació és, en gran manera, subjectiva, s’ha creat també una gran àrea d’ambigüitat en què es mouen molts artistes l’obra dels quals, si bé potser no encaixa amb una idea de màxima renovació pel que fa a les propostes estètiques i teòriques, tampoc pot ser directament descartada com a obsoleta i irrellevant. A Espanya, per exemple, es va viure una polèmica important sobre aquesta qüestió arrel de l’exposició antològica que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía va dedicar al pintor figuratiu Antonio López (1993) (Fig. 7), l’obra del qual alguns no consideraven que hagués de ser exposada en un espai dedicat, precisament, a l’art contemporani¹⁷.

Allò positiu d’una època tan donada al relativisme com la nostra, tanmateix, és que totes les definicions, també les d’innovació i avantguardisme, són afortunadament flexibles i fluctuants, i susceptibles de ser repensades cada cert temps. Les constants revisions historiogràfiques tant de la modernitat com de l’art més avantgardista dels seixanta contínuament ens redescobreixen o posen en

valor artistes l’obra dels quals, per diferents motius, no va ser prou valorada en el seu moment, o ens ofereixen noves lectures o perspectives que enriqueixen la nostra comprensió dels diferents moments artístics. Tot això ve a tomb per dir que Fita és un d’aquests autors la trajectòria del qual pot ser revisada en funció de diversos criteris, que no necessàriament han d’incorporar de forma imprescindible aquest valor de novetat tan privilegiat pels relats historiogràfics de la contemporaneïtat. Ens cal tenir en compte, per exemple, que la seva obra s’ha desplegat en dos grans àmbits, els que ell mateix ha anomenat com el de l’art integrat (que correspon sobretot a obra feta per encàrrec) i el de la seva obra lliure, independent i personal. Malgrat que indubtablement entre els dos camps de treball hi ha molts punts en comú, també hi ha diferències importants en el punt de partida que es materialitzen en el seu resultat final. En aquesta seva dedicació a l’art integrat hi trobem una continuïtat, conscient o no, amb alguns dels motius artístics més ambiciosos del s XX, i en particular amb l’anhel de l’obra d’art total que van desenvolupar alguns dels artistes més prominents de la modernitat. I com va passar a molts dels seus predecessors, el seu treball en aquest camp ha estat marcat per les tensions produïdes entre els diversos professionals que hi prenen part (particularment entre artistes i arquitectes), i per altres condicionants propis d’aquest tipus de producció imposats pels patrons, els recursos, el lloc de realització o l’equip de treball¹⁸. Per això no ens ha d’estranyar que les obres produïdes per encàrrec resultin estèticament més conservadores, atesa la tipologia dels comitents (moltes d’aquestes peces Fita les ha realitzat per encàrrec de l’Església o d’altres institucions oficialistes), i malgrat



Fig. 8. **Domènec Fita**, *Mòmies* (1973/74)

Poliuretà pintat, mides variables

Col·lecció de l'artista

els seus esforços per introduir-hi elements formals de caire avantguardista. D'altra banda, i en una paradoxa ben contemporània, si bé l'art de Fita es presenta com a ideològicament neutre (una neutralitat que de fet és també en si mateixa un posicionament polític), aquesta producció d'encàrrec té una dimensió pública, comunitària i social ben evident, que en certa manera concedeix un caràcter veritablement polític a moltes d'aquestes peces que són tan presents en l'espai públic i ciutadà.

Tanmateix, crec que és sens dubte en la seva obra de tipus més personal on es troben les aportacions més interessants i contemporànies de Fita si ho considerem des d'un punt de vista estètic; des de *Porta del forn* (1963), per exemple, molts dels seus treballs escultòrics en què parteix d'objectes, materials o formes trobats (fulles, petjades, roderes, glaç, canyes, sacs) o bé de residus o *marginalia* d'altres processos artístics, connecten absolutament amb la sensibilitat de l'arte povera i d'altres corrents que han treballat entorn a la reutilització dels materials; així mateix, el paper concedit a l'atzar, la casualitat i l'automatisme també l'allunyen del paradigma tradicional de l'obra preconcebuda i determinada amb una finalitat específica. En peces com *Braç* (1970) sembla insinuar-se fins i tot una punta d'humor d'arrel gairebé surrealista. Més endavant, amb obres com *Paquet* (1971) i sobretot amb la sèrie de les *Mòmies* (1973-74) (Fig. 8) Fita opta per aprofundir en la temàtica del cos, ja no des d'un punt de vista purament formalista, si no deixant sorgir l'evocació de temes consubstancials a l'experiència humana del segle XX i lligats tant a la incertesa i la inseguretat sobre la nostra condició com a les temàtiques

del dolor i la pèrdua, cosa que les converteix en algunes de les seves peces més destacables des d'un punt de vista crític¹⁹. Sens dubte, la dissociació que s'ha acabat establint, en part degut al mateix artista, entre aquest treball més personal i l'obra per encàrrec, pertorba tota lectura que puguem fer de la seva trajectòria en establir dues genealogies tan diferents; en aquest sentit, és simptomàtic el que ell mateix escriu en relació a una d'aquestes obres, *Perill de mort* (1971): "Com és de suposar, conservo gairebé totes aquestes peces per la poca acceptació que tenen; potser per això tenen un afecte especial per part meva."²⁰

Altres facetes de la seva obra oscil·len també entre pols aparentment contradictoris; per exemple, la seva afecció a la materialitat de l'objecte artístic l'allunya clarament d'algunes de les corrents de caire més conceptual²¹, mentre que la seva amplíssima producció, en termes quantitius, el situa com a hereu dels grans creadors de finals del XIX i principis del s. XX. Això el fa excepcional respecte a molts dels seus coetanis: l'artista italià Mario Merz va dir en una ocasió que la seva generació (va néixer el 1925) havia estat extraordinàriament poc productiva en comparació amb grans artistes del passat com Monet, Cézanne o encara Picasso; en contrast amb ells, Merz considera que la seva és "l'època de no-producció"²². D'altra banda, la gran diversitat de tècniques i materials que ha utilitzat, el seu ús indistint de formes figuratives o abstractes i la seva receptivitat envers l'emergència de nous materials i tecnologies susceptibles de ser utilitzats artísticament (els treballs ell personalment o no) ens el mostren com algú que des de la seva formació acadèmica

inicial ha caminat molt i molt enllà en el seu camí de recerca personal.

Finalment, si hi ha quelcom que ens el fa avinent com un creador que participa de l'esperit de la seva època és justament allò que ha originat gran part de la seva energia: la seva pròpia indecisió, els seus dubtes i vacil·lacions, la por fins i tot a no arribar, a no poder, a no aconseguir expressar tot allò que li bull a dins i vol materialitzar, sigui per manca de temps, capacitats o recursos: "La inseguretat és el gran mitjà de la creativitat" ²³ podria ser el seu lema artístic, però al mateix temps també invoca la incertesa vital i humana que és tan pròpia dels nostres dies. La impossibilitat de renunciar, *a priori*, a cap mitjà o llenguatge artístic que se li presenta, a cap idea o tema per una obra per dispar que ens sembli, a cap material per humil que sigui, la seva condició d'artista omnívor, en suma, té a veure justament amb un intent d'apaivagar aquesta incertesa creativa i vital. És en aquest estat permanent de dubte i en la consciència que quan parlem d'art tot el que està per fer és tant o més important que tot el que s'ha fet fins ara que Fita se'ns revela, sens dubte, com un artista del seu temps.

- 1 Fita, Domènec, "Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe Il·lm Sr. Domènec Fita i Molat", a Fita, D. i Marés, F., *Vivències*, Diputació de Girona: Girona, 1985, pp. 8-12.
- 2 Fita, Domènec, *Escrits (1947-1997)*, Diputació de Girona: Girona, 1999; p. 81.
- 3 El 1950 rep una beca de la Fundació Amigó Cuyàs per fer una estada d'estudis a París, però en el seu resum biogràfic no consta cap altra estada a l'estranger.
- 4 Exceptuant la seva juvenil adscripció al grup Flamma (1948-53), juntament amb Francesc Carulla, Romà Vallès, Albert García i Joan Lleó.
- 5 Cal tenir present que molta de l'obra de Fita és creada per encàrrec, i que no participa habitualment en el circuit de galeries i fires.
- 6 "Observant la història de l'art contemporani, m'adono que abans de la meua naixença l'art es trobava molt més avançat que no pas ara. Crec que les escoles i els mestres que he tingut vivien de cara al passat, i el present i el futur artístics els interessaven ben poc." Fita, *op. cit.*, 1999; p. 141.
- 7 "Essent 46 anys més jove que Picasso, he rebut una formació acadèmica semblant i, igual que a ell, em costa molt desempal·lar-me'n per tal que no m'impedeixi adquirir altres llenguatges per expressar-me". Fita, *op. cit.*, 1999; p. 147.
- 8 Tàpies, Antoni, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Ed. Crítica, 1977; p. 208.
- 9 Que, per exemple, va presentar l'exposició *Tres pintors, August, Ponç (J.) i Tort (P.) i un escultor, Francesc Boadella*, organitzada pel Centre Excursionista Els Blaus de Sarrià el novembre de 1946 en el que va suposar el seu retorn a l'escena cultural pública.
- 10 Marzo, Jorge Luis, *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol*, Girona: Fundació Espais d'art contemporani, 2007.

- 11 Puig, Arnau, *Els pros i contres de la pintura abstracta*, Barcelona: Rafael Dalmau eds., 1963; p. 121.
- 12 Serra d'or, 237, 1 de juny de 1979; pp. 41-44.
- 13 Selles, Narcís, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, Gaüses: Llibres del Segle, 1999.
- 14 Cirici, *op. cit.*, p. 44. L'autor reprendrà la crítica a la postmodernitat amb més força encara a Cirici, Alexandre, "Modern i postmodern, del context a l'especificitat", *Serra d'Or*, núm. 273, juny de 1982; pp. 43-45.
- 15 No és aquest el lloc de debatre fins a quin punt la postmodernitat és una nova etapa posterior a la modernitat o la darrera fase d'aquesta; nombrosos autors se n'han ocupat des de l'aparició dels textos fundacionals de Lyotard (*La condició postmoderna*, 1979) i Jameson (*La postmodernitat o la lògica cultural del tardocapitalisme*, 1984). Una altra qüestió rellevant és si hem superat o no l'etapa de la postmodernitat, i en cas afirmatiu, com anomenar l'espai cultural en què ens movem; probablement ens falta encara distància crítica per veure-ho amb claredat.
- 16 Segons la definició que ofereix la pàgina web de la Tate Modern. <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/contemporary-art>. Última consulta: 5 de juny de 2017.
- 17 Curiosament, la pel·lícula filmada per Victor Erice *El sol del membrillo* (1992) sobre el mateix artista i el seu procés de treball ha estat sempre valorada com una de les obres més avantguardistes del seu autor i del cinema espanyol.
- 18 Goday, Sebastià, "Domènec Fita: una vocació", a DD.AA., *Fita. 50 anys d'art integrat*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994; pp. 13-16, p. 15.
- 19 "D'una manera molt del nostre temps, aquestes ferides que ens parlen dels camps de concentració i de la bomba atòmica fan un paper de subratllat patètic de la forma vivent (...)". Cirici, Alexandre, "Reflexions sobre Domènec Fita", agost de 1980; a Garrut, Josep M. ed alt., *Fita, escultura 1939-1987*, Girona: Ajuntament de Girona, p. 13
- 20 DD.AA., *op. cit.*, 1994; p. 49.
- 21 "El que m'atrau de l'art no és el camí intel·lectual, sinó l'emotiu i sensible"; Fita, *op. cit.*, 1999, p. 29.
- 22 Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris: Hazan, 1997; p. 42.
- 23 Fita, Domènec, *op. cit.*, 1985, p. 11.

***Escultura,
pensament
i experiència***

Pilar Parcerisas

El llenguatge de l'art no és en un text ni en una idea, és en l'experiència directa.

Domènec Fita

Domènec Fita i Molat ha viscut gairebé un segle, un dels segles més convulsos de la nostra història. Com a artista, ha procurat assumir el repte de transformar-se amb els nous temps i d'experimentar estèticament tot allò que aquests li oferien per deixar una empremta personal en l'obra de la seva dilatada trajectòria, sigui en la pintura, l'escultura, el dibuix, la ceràmica, les joies, els vitralls o la pintura mural. En la seva recerca no ha defallit mai. Malgrat haver obert moltes finestres i camps d'acció en el seu quefer, diríem que l'escultura és la disciplina que encarna millor el caràcter humanístic del seu treball.

L'escultura dins les arts plàstiques és la que avança més a poc a poc, tant per les seves dificultats tècniques, com perquè es tracta d'una cosa física, corpòria, que ocupa un espai i que es mesura en dimensió i proporció amb el cos humà.

Deia Barnett Newmann que l'escultura és allò amb què topem quan prenem distància per veure una pintura. L'escultura no és mai una representació il·lusionista de la realitat com ho és una pintura, sinó que és una presència física, un cos paral·lel amb el qual ens podem mesurar. L'escultura no sol vibrar amb el color, és muda i sorda, i parla amb la forma i la matèria, ens interroga des de la immutabilitat i la immanència, i ens remet a qüestions metafísiques. L'escultura no pertany al món eteri dels somnis, és real i, com a tal realitat, és un fet d'existència.

Fita ha tingut molt present aquestes reflexions, el caràcter existencial i vivencial de l'obra d'art, el que es desprèn dels seus escrits: "Vull tenir consciència del que soc, dels meus

Domènec Fita, *Mort de gana* (1946). Terra cuita, 17 cm alçada



actes i les meves obres" (1947-1952) i no és estrany que titulés *Vivències* el seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia Catalana de Belles Arts Sant Jordi el 1985. En aquest llibret embasta el que és el seu pensament vivencial, artístic i cultural.

A ningú se li pot escapar el fet que l'obra de Domènec Fita és moguda per la fe, però ens equivocariem si penséssim que el seu art ha estat un "art religiós". La fe i la confiança en l'home, en l'individu, la fe en ell mateix, la subjectivitat posada al servei de l'estètica, però també dels altres. Mai ha treballat l'art per l'art, sempre l'art per als altres; d'aquí ve que l'obra pública en el context civil o eclesiàstic hagi pres un paper important en la projecció de l'obra de Fita. En deixa constància a l'obra escrita: "El sentit religiós com a experiència viscuda ha marcat en mi un interès que trobo en el pensament de 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 ésser social i sociable a totes les manifestacions vitals del col·lectiu, bategant al ritme de la pròpia ciutat i país". [...] "Puc dir, però, que religió i art, art i religió s'han potenciat mútuament en mi". Confessa que hi ha dos conceptes dels evangelis que li han quedat gravats: "néixer cada dia" i l'"exigència dels meus talents".

Està clar que Fita ha anat conreant des del principi una exigència personal que el condueixen "a treure més de mi que de l'ambient". Com l'escultor que cisella el bloc de pedra per anar-la buidant i donar-li forma, Domènec Fita encara l'obra des d'ell mateix, com un bloc que va prenent

forma a mida que el martell i l'escarpa el van modelant. Tanmateix, tota l'obra de Fita, amb totes la seva experiència al llarg de tantes dècades, cerca el modelatge o la forma d'ell mateix, amb tot el que li ha significat la fatídica caiguda en un ja llunyà 1953 i la paràlisi consegüent: un repte, un desafiament que ha superat amb escreix, tornant en positiu un fet negatiu, el que prové de les benaurances, una altra empremta religiosa en la seva fe increbantable en l'individu: "Artísticament, també es produeix aquest fenomen. Tot val perquè la creativitat no s'ensopeixi i l'esperit es torni fort, vibrant davant del que ens envolta. Un descontrol conscient del ser i la matèria, l'espai pictòric o escultòric, aspectes que foren negatius, els considero positius perquè la tensió i l'aportació és una exigència volguda d'adquisició personal i comunicativa per als altres".

Quan Domènec Fita inicia la seva trajectòria, en els grisos anys després de la Guerra Civil als anys quaranta, es refan moltes esglésies, la pintura mural i l'art religiós és una opció per als artistes, i també és una oportunitat per a la generació d'escultors i pintors dels anys quaranta i cinquanta. La restauració de les pintures murals de Josep M. Sert a la catedral de Vic, el 1939, va marcar el punt de partida de la reconstrucció d'esglésies i de la imatgeria religiosa després de la Guerra Civil. Va ser una opció per a Frederic Marés, mentor de Domènec Fita i director de l'Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi durant aquests anys, però també per a pintors com ara Antoni Vila Arrufat o escenògrafs-pintors com Josep Mestres Cabanes.

Hauria estat lògic pensar que Domènec Fita, fill d'Olot,



Domènec Fita, *Conxita* (1949). Oli/tela, 61 x 50 cm

estava destinat a seguir la tradició de la imatgeria religiosa olotina, essencialment barroca. Però no, Fita despunta més en el ressorgir de l'art sacre, quan als anys cinquanta l'expressionisme vinculat a l'avantguarda deixa empremtes religioses en basíliques i catedrals, com és el cas de Jorge de Oteiza al Santuari d'Aranzazu, un filó que reprendrà també Josep M. Subirachs per a la Sagrada Família de Barcelona. Aquest expressionisme del qual parlem és manifest al *Crist jacent* (1958) d'alabastre de la catedral de Girona.

Certament, als inicis de la seva trajectòria hi ha una base classicista darrere el seu treball, que més endavant intenta trencar, destruir, capgirar, per reinventar la forma de nou. No és endebades que a l'entorn de 1957-58 escriu: "M'agradaven Clarà, Maillol, Bourdelle i altres. Després recordo que el meu interès per determinats estils històrics, el renaixentista, el gòtic, el romànic, l'egipci, van tenir també influència en la meua obra". Curiosament, els dibuixos acadèmics dels anys quaranta ja no tenen a veure amb una visió apol·línica del món, sinó amb una realitat més aviat trista del context de postguerra, com es palesa a la parella de terracotes *Famolenca* (1946) i *Mort de gana* (1946), d'un expressionisme colpidor en què el sofriment contingut en aquests cossos de fang ens porta a l'escultura *Els primers freds* (1892), de l'olotí Miquel Blay i l'empremta dels dits en el fang al nerviosisme de textural de les escultures de Rodin. Aquest expressionisme que fa palès el patiment, però que al mateix temps forma part de la recerca del buit, és evident al *Sant Andreu* (1961) sacrificat, i executat en plom, una matèria mal·leable capaç d'expressar els teixits de la carn.

A vegades, però, dins del classicisme que amaren les seves escultures, retrats i busts inicials, hi ha un punt d'ironia, com en el retrat del Sr. *Gelabert* (1943), que ultrapassa la tradició del retrat romà amb la presència d'unes marcades ulleres, que avui podrien ser llegides des del pop més genuí. En pintura, en canvi, arrossega dosis de realisme noucentista en retrats com ara *Conxa* (1949), amb ressons de Joaquim Sunyer i Feliu Elies.

Si l'existencialisme matèric en mans de l'informalisme recorria l'Europa de postguerra i feia del crit existencial individual un tot amb el gest i la matèria orgànica, Fita també participa d'aquesta experiència. Relleus i pintures com *Móns orgànics o Ancestral* (1959), *Matèries* (1962), *Fustes* (1971) o *Draps* (1971) deixen entreveure aquest exercici espiritual d'abstracció orgànica. Un altre tema que forma part de la seva exploració autobiogràfica, sovint insistida amb l'autoretrat, és la medul·la, l'òrgan tocat per la tràgica caiguda d'una bastida.

Vinculat amb aquest món orgànic, hi ha el desenvolupament de les empremtes, amb formes derivades de la natura o d'objectes. En guix, trobem *Rodones de glaç* (1967), en alumini *Fulles de marquesa* (1967), però també relleus amb petjades de sabates, un cerclat de canyes, el cul d'una cadira de cordill, una saca, un cistell o les roderes d'un pneumàtic. Però no només es deixa endur per l'empremta de les coses en diferents materials en procés de líquefacció, com el guix o el ciment, sinó que també treu partit de les eines, com de la buixarda, aquest martell usat pels picapedrers en les superfícies que no són llises i presenten puntes. Aquesta visió del relleu abastarà camps

tan fràgils com les arrugues del paper i formes de papiroflèxia, que immortalitzarà en guix ja avançats els anys setanta o la simple empremta dels dits en una matèria tova, com a *Digitals* (1974). Matèria i eines, i l'empremta d'aquestes en els rascats, doblegats, sobreposats, enganxats, i altres martiris que infligeix als materials, s'incorporen al treball final com a senyals d'un procés atzarós.



Domènec Fita, *Ancestral* (1959). Oli/tela, 50 x 70 cm



Domènec Fita, *Draps* (1971). Mixta/fusta, 100 x 100 cm



Domènec Fita, *Fustes* (1971). Mixta/fusta, 100 x 100 cm



Domènec Fita, *Noi dins el plàstic* (1971). Guix, 160 cm alçada

Domènec Fita s'ha mantingut fidel a l'època que li ha tocat viure. El segle XX ha estat la centúria que ha donat més materials industrials inexplorats, el resultat dels quals encara és una incògnita. I aquí el Fita escultor obre un camí celebrat per crítics de l'època. Primer, amb les figures empaquetades en plàstic i, segonament, amb les escultures femenines de poliuretà.

A partir dels anys seixanta, el plàstic envairà les nostres vides quotidianes; formarà part d'una cultura consumista d'usar i llençar i tot s'empaquetarà. I caldrà fer una ullada al *nouveau réalisme* francès per recordar els empaquetaments de Christo. Fita també posarà l'accent en aquesta nova vida empaquetada que ens espera fins que les energies fòssils diguin prou. I fa un paquet de les seves escultures en guix, que embolica en plàstic com si d'un paquet de confits embolcallats amb cel·lofana es tractés. A diferència de Christo, en què els paquets són opacs i monumentals, Fita segueix jugant amb la dimensió humana i la transparència.

L'altra experiència que enlluernà crítics i historiadors van ser les escultures en poliuretà, realitzades a mida natural entre 1973 i 1974 i que anomenà *Mòmies*. La perfecció canònica d'un classicisme mediterrani, amb ressons de Maillol o Clarà, però sense connotacions ideals de bellesa, queda modificada pel pigment de color que les allunya de la pedra i les apropa al món d'avui, mantenint en la superfície tots els defectes del procés tècnic, especialment les rebaves, mostra de l'acceptació de l'atzar. Alexandre Cirici, en el text *Reflexions sobre Domènec Fita* (agost, 1980), ha assenyalat que no és hiperrealisme, sinó més

aviat un diàleg de textures: "L'atzar físic de la peça material del poliuretà de l'obra dialoga amb l'atzar biològic de la dona emmotllada. [...] La conclusió és que els accidents preserven les figures de semblar mortes i els emmotllats preserven els accidents d'ésser desencarnats. El misteri del nu ens atrau. El de les nafres ens arriba fins al confí de la repugnància. Hi ha la pau i la violència. La vida i la destrucció".

Hem comentat anteriorment que l'obra de Domènec Fita ha expressat el patiment humà, no només en la figura de Crist o en el repertori medul·lar. El dolor i el sofriment han estat bandejats de la societat del benestar. No tothom està disposat a mirar un braç o un Crist envoltat de claus, però probablement per a l'artista aquesta dimensió sacrificial hagi donat els seus fruits terapèutics. Domènec Fita ha volgut expandir al màxim la seva experiència fruit de la infatigable recerca per ser un artista total, i potser allà on es posa de manifest aquesta vocació vital per la totalitat de la labor plàstica sigui en la que menys ens esperem; és a dir, en el dibuix. Perquè d'entrada la disciplina que potser considera més servil, al final és la que dona més llibertat creativa i independència conceptual. És una escriptura de pensament i n'ha deixat constància en els seus escrits: "El dibuix ha estat per mi una modalitat preferent com a expressió en si mateixa, tant en l'aspecte tècnic, expressiu, com d'investigació de noves aportacions conceptuals." [...] "Dibuixar és pensar, definir, volumetritzar, concretar idees i formes, configurar un element de l'intel·lecte o de la realitat, emprar un llenguatge visual lligat a les capacitats perceptives de la ment".



Domènec Fita, *Mòmies* (1973/74). Poliuretà pintat, mides variables

En el fons, el que l'artista busca és la llibertat de creació. Fita vol construir la seva pròpia gramàtica artística, plena d'interrogants, de vida i d'experiència. Vol fets i realitats que l'enriqueixin espiritualment i compleixen amb la seva vocació i missió. Fita és un artista que constantment es destrueix i es construeix, en un renéixer constant. "Estripar o arrugar un dibuix és fer un altre dibuix, si saps entendre-ho". Les seves reflexions són útils, en primer lloc, per a ell mateix, però també per als altres, i amb el temps prenen una dimensió pedagògica.

Domènec Fita s'inventa de nou cada dia. Allò que en el discurs d'entrada a l'Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi (1985) va prodigant a l'entorn de la inseguretat i la seguretat no és res més que una actitud rebel i inconformista. Es manifesta en contra de l'estil si aquest ha de restar capacitat creadora a l'artista. Al meu entendre, "la inseguretat és el gran mitjà de la creativitat". No es conforma amb el que sap, no vol repetir allò que li ha donat seguretat en el procés, en el treball, estima el risc com a experiència, com la mateixa vida: "Cada vegada la inseguretat és més estimada perquè ella és l'incentiu de buscar, estudiar, sentir o intuir el que en cada moment em demana, conscient d'aquesta lluita i que el seu fruit serà pura realitat, amb més o menys encert. Cal dedicació, i estar tranquils, puix que res del que tenim no perdem; és el que deixem d'enfrontar el que no obtenim".

Fita ha confessat que se sentí atret per l'existencialisme de Kierkegaard i no és de poca importància. He repescat entre els llibres de la meua biblioteca *La repetició* (1992: Ed.62, p.15), un text d'aquest pensador publicat quan encara a

casa nostra ens ocupàvem de pensar de veritat, i no de convertir la filosofia en argument de sèries televisives. En el pròleg, Norbert Bilbeny assenyala uns adjectius que també trobem a l'obra de Fita: "existència, malenconia, nàusea, desesperació, fracàs, angoixa, absurd, entre d'altres... i sempre la noció de present de l'individu com a ésser itinerant entre les seves possibilitats de vida".

Però encara hi ha més. La posició de Kierkegaard que destil·la Bilbeny en aquest pròleg ens ajuda a entendre la paradoxa existencial en l'obra de Fita i la seva relació amb Déu: "L'home, en la seva intimitat, es troba sol –*solus cum Solo*– davant d'un Déu que és viscut en la intimitat. La relació de l'individu amb el general ha obert el camí d'aquesta relació, finalment, amb l'absolut".

L'aventura de l'art ha estat per a Domènec Fita la de la vida mateixa, que ha sabut portar i desenvolupar amb gran intensitat durant molts anys, però al mateix temps ha volgut compartir amb generositat aquest viatge amb la gent del seu país i de la seva cultura. Perquè tornant a l'escultura, de les disciplines plàstiques és la més humana, la menys fantasiosa i la més real, la que situa l'home a l'espai, que el modula i li planteja les qüestions filosòfiques més dures sobre el sentit de la vida. L'obra de Fita hi respon a la seva manera amb una humanitat generosa i continguda alhora, perquè de cap manera vol tenir respostes definitives que li barrin el pas a seguir propo-
sant més preguntes.



Domènec Fita, *Rodones de glaç* (1967). Guix escaiola, 91,6 x 42 cm



Domènec Fita, *Fulles de marquesa* (1967). Fosa d'alumini, 85,5 x 39,3 cm

Visió antropològica de qui i què és Fita

Anatomia d'un procés creatiu

J. Jubert Gruart

El cervell, qualsevol cervell

Cada un dels 52 milions de cervells humans que cada any es desintegren en el món/Terra, els 6.000 milions de cervells contemporanis en acció i els més de 100.000 milions de cervells d'*Homo Sapiens* que ens han precedit des de fa 40.000 anys, tenen en comú contenir cent mil milions de neurones (10^{11}), amb possibilitat d'establir un total de mil bilions (10^{15}) de connexions (sinapsis) dendríti-ques entre si. Neurones i dendrites allotjades, la majoria, en el còrtex cerebral (substància grisa), formen un mantell de 3-5 mil·límetres de gruix i uns 2.200 centímetres quadrats de superfície. I tot plegat pesant poc més d'un quilo i quart.

El cervell en acció, el gran transformador

El cervell viu, despert i en acció és el que plora, escolta, parla, cuina, conrea, planifica, interpreta i compon música, llegeix i escriu, s'emociona, desitja, estima i mata, recorda i lluita, obeeix, copia, elegeix i imagina, pensa, dibuixa, pinta, modela...

El cervell, com cada un dels altres òrgans del cos, és un gran transformador. Converteix els senyals/estímuls aferents (procedents del que anomenem "realitat"/món allà-a-fora o variacions d'energia lumínica, sònica, mecànica, química...) en sensacions i percepcions modalment específiques (unimodals) i en representacions i cognicions (síntesi polimodal), donant lloc aquí-a-dins (en el cervell) a imatges o idees del món (de "tot plegat"). Alhora, el cervell és, també, un constructor de respostes (eferències) a "allà-a-fora", una de la quals són les construccions pràxiques grafomotors (dibuixar, pintar) i manipulatives (esculpir). Tot això està regulat per imprescindibles pautes innates.¹



Diagrama dels components bàsics de tot sistema nerviós animal



Domènec Fita, *Jubilació Costa* (1999). Pedra

Ras i curt: el cervell és un instrument del cos (soma, manyoc de cèl·lules) especialitzat a obtenir un reflex aquí-a-dins (interior) de la realitat exterior (allà-a-fora); alhora el cervell és “la mà de la ploma” (Rimbaud), del pinzell, del martell i l’escarpa... de tot l’útil i emprat per realitzar qualsevol tasca i projecte.

Amb aquest cervell, cullerada sopra més o menys, els més de 100.000 milions de manyocs i *ninots* humans, vius i desperts, que han anat i anem essent i estant, hem fet pots, llances, muralles, vestits, joies, catedrals, retaules, impremtes, “menines”, sabates, novenes simfonies, *kaláshnikovs*, “*demoiselles d’Avinyó*”, antibiòtics... minipimers, ordinadors... o un *Crist jacent* per a la catedral de Girona.

Desenvolupament i aprenentatge

Tot el que s’esdevé en diferents estàncies del cervell (psíquica, neuropsicològica i mental) s’ha de desenvolupar, adquirir/agafar, estructurar. “L’humà no neix, es construeix” (Jean Itard). Cap innatisme, llevat dels instints bàsics i comuns a tots els éssers vius, participa en el procés creatiu (plàstic o de tota mena).

Aprendre és establir connexions sinàptiques en el còrtex cerebral, establir circuits neuronals. El saber i el saber fer, contradit el tòpic, ocupen lloc.

El cervell de l'aprenent

Aconseguits els aprenentatges bàsics de la primera i la segona infantesa, cal programar el cervell per fer-lo competent en la pràctica d'un ofici. Qualsevol ofici especialitzat (com per exemple el d'escultor o de fuster) requereix 10.000 hores de treball participat, actiu². Al llarg d'aquests 10 anys d'aprenentatge, el cervell haurà après (seguint en l'àmbit de l'artesanía i de les arts plàstiques) a transformar un tronc en una cadira, un piló de fang en una gerra, un tros de natura en un quadre, un cos en una estàtua... Això és tasca de l'Acadèmia, de tota acadèmia o escola d'aprenents d'un ofici especialitzat.

Alguns cervells

En el grup/espècie humana hi ha cervells amb competències no comunes que, saltant-se la regla d'obeir i de copiar, són capaços d'exhibir/produir innovacions (creativitat). Cervells que, anant més enllà del posat i après, partint d'aquest model *allà-a-fora* "cadira", "gerra", "tros de natura"... els transformen en noves construccions: una Tonet, una peça ceràmica de Quianlong, un paisatge de la muntanya Sainte-Victorie feta a partir de "cilindres, esferes i cons".

El cervell de Fita

Com tot altre humà, Fita (el cervell de Fita) és el producte de la contingència d'incidir, dins del seu període *òptim* de desenvolupament, els estímuls imprescindibles per adquirir/agafar/aprendre/establir connexions sinàptiques estables que caracteritzen i diferencien el seu ser i fer. És a dir, Fita (com tot ésser viu, com tot manyoc reeixit) és el resultat de trobar-se posat en el lloc oportú en el moment necessari.

La qüestió del qui i del perquè (l'estància psíquica)

La consciència de si-mateix (Jo), l'estructura d'una personalitat, l'aprenentatge d'una forma de ser i d'estar i de relacionar-se (sociabilitat) constitueixen els fonaments de tot existir humà i aporten ineludiblement el seu treball concertat o influència a les competències pràxiques constructives grafomotores i manipulatives inherents a l'ofici posat o trobat i agafat i, de manera especial, en la ment que imprimirà a tot plegat sortides de direcció única. Endinsar-se en aquest terreny és assajar, construir una psicografia (una radiografia de l'estància psíquica). Una psicografia però no és una biografia³ i, menys encara, una autobiografia.

Més enllà d'algunes dates, un patronímic i un piló de grandària variable d'anècdotes, generalment maquillades, biografia i autobiografia poc ens poden fer saber sobre el ser íntim/ocult (el qui) que ressona a través de la màscara (la persona en qüestió). Una psicografia assaja –potser infructuosament i errant– respondre interpretativament al possible perquè algú (un Jo) concret ha arribat a ser qui és i com és que fa algunes distintives coses que fa.

Atrevir-se a confegir un assaig de psicografia, ni que sigui *mínima*, és aventurar-se a penetrar en les possibles causalitats d'alguns dels més significatius actes d'una persona concreta; és, cal assumir-ho, una tasca arriscada.

El punt de partida o els equívocs senyals d'identitat

En el cas Fita, en procedir al muntatge del puzzle d'un assaig de psicografia, l'intent es veu forçat a iniciar-se amb algunes peces trucades. En primer lloc, amb un patronímic inventat aleatòriament (precisament per ocultar-ne els orígens) que obliga a saltar-se el primer capítol: les obligades referències als ancestres i altres determinismes genealògics (la qüestió del llinatge).

Tot seguit, en el cas de Fita, un nou equívoc (de nul·la significança) ens ve a l'encontre: segons les fonts documentals, ara per ara a l'abast, Fita nasqué el 10 d'agost de 1927 a l'hospital Provincial de Girona, on la seva mare havia ingressat el 13 de juliol. Batejat a l'església de l'Hospici el 16 d'agost, el segon cognom que li fou imposat és Molas, i no Molat, tal com figura en els seus documents pretesament identitaris. L'11 de setembre ingressa, a les 15.00 hores, a la secció d'al·letament de la Casa de Mater-

nitat.

Els cognoms, allò que per la majoria d'existents és una cosa donada fixa i difícilment mutable, és en Fita un posat mutable i sense el pes feixuc, distorsionador, condicionador i limitador (malgrat l'orgull immerescut que suscita en alguns casos) d'estar enganxat a una genealogia rànica o massa brillant, o falsejada, a la qual donar continuïtat.

El manyoc i la condició d'orfandat

Al manyoc (grapat de cèl·lules ordenades, diferenciades i coordinades amb forma de criatura humana viva) número 3.732 de la Casa de Maternitat de Girona, al qual li fou posada l'etiqueta de Domingo Laureano Tiburcio Fita Molas, li fou donada, sabuts els resultats, una càrrega genètica no defectuosa. De forma successiva, a aquest bàsic manyoc ben carregat genèticament li fou adjuntada la condició d'orfandat i el correlat de "mares múltiples"⁴ i "suficientment bones", imprescindible per fer d'un manyoc o matriu biològica sense programar un ésser humà amb un Jo potent i persistent⁵.

Ontogènia del Jo

Respondre a la pregunta "què és el Jo (ego)", el Jo de qualsevol jo, és una empresa teòrica complicada i d'abordatge multidisciplinària. Atrevir-se a individualitzar-ho (quina mena de Jo posseeix Fita) és tasca arriscada i insensata. D'entrada, però, és argumentable que la condició d'orfandat de Fita determinà, de manera reactiva

i saludable, la formació d'un Jo fort (egòtic), manifest i persistent⁶.

L'avantatge d'un inconvenient

Destaca, en la base d'una psicografia de Fita, l'absència d'un "Pare"⁷ domèstic, amb presència física, potencial Pare dominant, "porc", crític, "castrador", donador d'atributs i d'imposicions, interioritzador d'un supra-Jo rígid i bloquejador. Aquesta absència pot ser (desconeixent la potencial conveniència de la versió alternativa) un fet privilegiat i envejable que lliurà Fita del possible dictat, imposició i acceptació d'un rígid Guió de vida (sovint "de per vida"). En definitiva –mutant inconvenient per avantatge–, orfandat pot haver representat per a Fita una potencial promesa, riscosa i aventurada (contingent), de lliure accés a ser i a fer. Semblant avantatge comporta associat, en determinats i destacats casos, l'inconvenient de l'absència d'un influent Guió familiar que faciliti l'aprenentatge d'un ofici o forma d'estar-en-el-món, i que només un medi també prou ric en estímuls específics, com es donà en el cas de l'infant Fita, pot compensar.

Ucronia

Tot i que la pregunta és aplicable a qui sigui, dels milions de manyocs llençats a l'existència, aquest concret manyoc, a qui s'assignà aleatòriament noms i cognoms, ¿hauria tingut ocasió que se li posés l'ofici (art) i que agafés la identitat (distintivitat) que ha arribat a ser-li pròpia, cas

d'aparèixer, llençat i mantingut en el si d'una família progenitora i conreadora obrera, burgesa o aristòcrata, i obligat a aprendre i exercir l'ofici de fer sabates, conrear patates o pasturar vaques, administrar un negoci o treballar en un banc? Tot i la poca incertesa de la resposta, orfandat i condicions positives conegudes d'acollida poden inferir-se i considerar-se que en el cas Fita foren un privilegi, absolutament contingent, per la trobada d'un solc alternatiu i ple d'èxit o, si més no, prometedor.

Cristianització forçada

A Fita, lliurat de la llosa genealògica i d'un Guió de família, se li imposà, sí, un Pare interioritzat en forma de Guió religiós, inherent a epocalitat i localitat, de suficients conseqüències ulteriors (personals inequívocament) però que, pel que fa a Art, l'afectà temporalment només quant al prescindible contingut (Tema) però no en l'essencial Forma.

Aprenentatge de la seducció

En un medi en què no impera la llei tirànica del vincle maternofilial (encunyació en sentit directe i invers)⁸, en què la conducta de seguiment no està garantida, en un medi potencialment hostil –malgrat el proteccionisme administratiu i funcional absolutament contingent (tal com es patentitzà amb la ruptura de l'any 1939)–, l'aprenentatge (per assaig i error) de l'ús de la seducció es converteix en Fita en una estratègia manifestament

efectiva. Seducció expressada en la mímica i en la paraula, però sobretot amb la seva precoç competència en el dibuix i el modelatge. No només l'infant sinó també el madur Fita han conreat permanentment, amb èxit variable, aquest eficaç sucedani⁹.

La manca

En una entrevista, excepcionalment feta a un vailet de 14 anys¹⁰, Fita manifestà a un sorprès periodista: *"No me siento contento con mi obra (...) noto como si algo me sujetara y paralizara mi mano y no puedo plasmar mi imaginación..."* És a dir, "la manca" ("manque", falta, mancança), mot-concepte clau establert per Lacan¹¹ per referir-se a la insatisfacció del ser en relació amb el desig de ser, consciència de la falta en ser (*manque à être*). La "manca indefinida de quelcom" esdevé un poderós motor imprescindible de tot procés creatiu, ja que permet allunyar del cofoisme al seu privilegiat posseïdor, invertint-lo de l'exigència de prosseguir tossudament en la cerca de fer més i nou/diferent¹². Incompletud que Fita (jove o madur) ha conservat intacta, permanent, aplicada a la seva obra i que esdevé una clau bàsica per comprendre els qualificatius que li assigna Maria Lluïsa Faxedas d'"artista omnívor", "pertorbador", "polivalent", "singular", difícilment classificable.

Normalment, quotidianament, l'esforç de les institucions normalitzadores (pares i educadors, institucions primàries



Domènec Fita (1941) (14 anys)

o bàsiques) conjuren amb eficàcia per reprimir, reconduir o avortar aquesta manca, doncs “des de sempre” corre el rumor que existeix una sortida i que és convenient facilitar l’extinció de la vivència d’aquest fonamental buit, incompletud o distància entre el subjecte (Jo) i el seu desig. La conseqüència d’aquest esforç normalitzador és la ben preuada adaptació i domesticació homogeneïtzadora i destructiva del fill, l’alumne i el ciutadà.

En el terreny de la creativitat plàstica, Marcel Duchamp, bon observador de tot plegat, defineix “la manca”, sense nomenar-la, com “aquella incapacitat de l’artista d’expressar plenament la seva intenció”.

Fita, tal com ens mostra la direcció del seu *vocatus*, tingué una consciència precoç i clara d’aquesta “manca” sense que, sortosament ningú, la reprimís.

Peer-group

El grup de congèneres (sistema afectiu dels companys d’edat)¹³ fou en el cas del jove Fita una poderosa força compensatòria i socialitzadora que li permeté sobreviure indemne en un medi atípicament primer i després (a partir del 1939) típicament institucional. El Grup Flamma, durant el pas per l’Acadèmia (a Olot i a Barcelona), permeté a Fita disposar d’un referent imprescindible per mantenir cohesionats el Jo i el projecte de fer art, en un món nou i sense la protecció que des de sempre l’havia acompanyat en el medi institucional.



La Salut, Sant Feliu de Pallerols (1940)



Grup Flamma (Fita, Carulla, Garcia, Vallés) (1948)

Ruptura de continuïtat en l'existir i en el fer

La pràctica d'incisions, talls, trencats, buits, raspats, tacats, bollats... són manifestos en importants i nombroses obres de Fita (des d'obres magnes com el Sant Benet de Montserrat, el *Crist jacent* de la catedral de Girona... com en nombroses obres de grandària, importància, temàtica i materials molt



Domènec Fita, *Fustes segades* (1983). Fusta, 75 cm alçada



Domènec Fita, *Grup escultòric dels Apòstols* (1994). Maqueta guix, 60 x 49 x 9 cm (projecte)

diferents). Així mateix, l'atzar, contingència sempre a l'aguait que Fita convoca activament (voluntàriament) i episòdicament en les seves obres, té -pot tenir-, per la seva reiteració, el caràcter o valència de signe, de manifestació sobrede-terminada. Tot plegat: ¿deixalla/reminiscència, no només física, de la nit del 13 de desembre del 1953?



Domènec Fita, *Nu 15* (2000). Mixta tela, 92 x 73 cm



Domènec Fita, *Nois* (1974). Mixta fusta, 121 x 66 cm

Del peer group a l'Àngela

La funció de seducció aglutinà de nou entorn de Fita –a l'hospital Clínic i posteriorment a la clínica Sant Josep de Barcelona– un ampli i diversificat grup de congèneres donadors de protecció, igualment privilegiada.



Àngela Rodeja i Domènec Fita, (1965)

Però, si pots, tries la pelfa (teixit càlid), el Jo-pell¹⁴ (d'altra) donador d'una relació singularitzada, íntima, permanent, càlida, capaç de suturar, d'emplenar el buit/fenedura¹⁵... Pels humans convenientment socialitzats, cap objecte material no pot exercir aquesta funció. Ha de ser "algú"¹⁶. Algú que integri/reintegri, restauri, amb presència, contacte, calor i continuïtat. Un port o una base segura. Un ferm punt d'amarratge. És a dir, l'Àngela. No és casual, potser, que en un tram de l'etapa que seguí a la "primera resurrecció" de Fita, l'Àngela construís tapissos

i Fita anés convertint el seu traç en el que Beckett (en atribuir-lo a Van Velde) anomena un "estetitzat automatisme". Cosir, teixir, amb un fil o un traç, des de la presència, permanència i convivència és com es restaura i construeixen volums i superfícies, manyocs i existències.

La compulsiva persistència del Traç

L'any 2007, travessant una de les seves "morts", Fita va fent, amb el dit, dibuixos (traços) sobre els llençols del llit de l'UCI on està hospitalitzat. En tornar a casa, "ressuscitat", es precipita sobre un bloc i hi reproduïx els traços nebulosament però clarament memoritzats. Així es gestà la sèrie *El traç del dit*. En el text del catàleg de l'exposició d'aqueta sèrie, Fita explica que aquests "dibuixos dins del llit, arabescos, ratlles motivades per arrugues... línies i corbes –generalment amb una línia contínua–... no tenien cap interès figuratiu, eren formes abstractes que se succeïen una darrere l'altra en els moments de la nit en què em despertava, o bé durant el dia, quan estava sol"¹⁷.

¿Està, tal volta, encara, esforçant-se plàcidament i insistentment, tossudament/compulsivament, a reproduir el gest reparador de les repetides ruptures de continuïtat en el seu ser? Els títols i els continguts formals d'altres sèries que produirà a continuació són (poden ser) prou significatius: *Adorn* (2007), *Gofrat i Tòrcul* (2008), *Aixafats* (2010), *Suc* (2011), *Bollat* (2011), *Rebrec* (2012) o *Successions* (2013). Més enllà de totes les explicacions detallades que l'autor manifesta en cada corresponent catàleg sobre els

materials i la tècnica seguides, una fantasiosa comprensió psicogràfica no pot inhibir evocar, per associació, els mots i conceptes de trencat, aixafat, exprimit, malmès, recosit, reparació...

L'absència de pare i la qüestió de l'estil

Un estil propi. Qui no té un estil propi? Un estil és quelcom així com un tipus de lletra, una forma d'escriptura característica (com una veu o una "manera" de moure's), una construcció personal, ben independent de tot contingut. Un estil és la Forma.

Malgrat evidents aparences, allò-Forma privatiu de Fita no és tant el traç inequívocament Fita sinó el fet de no romandre-hi fixat; el d'estar lliure per canviar d'estil. Repetidament, Fita vulnera, trenca un estil trobat i identificador. En negar-se, en un moment del seu esdevenir productiu, a ser un "productor d'imatges per encàrrec" d'altres o de si mateix (prescindint dels casos abundantíssims dels que es mantenen en un estil perquè és l'únic que saben fer), Fita deixà de restituir la realitat d'una "manera" personal i, en definitiva, també, de "copiar-se a si mateix". Es nega a tenir un "marxant" (és a dir, un comercial, substitut del Pare normatiu i crític, del que la contingència l'ha lliurat). Es nega a dependre/caure en "les servituds d'un proveïdor". Elimina, al mateix temps que afegeix i assumeix "el dret a repetir-se sense assemblar-se"¹⁸. Vet aquí, potser, el perquè de la seva sistemàtica seriació¹⁹: negació a la imposició d'un Guió (d'estil), afirmació d'un Jo potent.



Domènec Fita, *Dit 10* (2011). Mixta tauler, 81 x 60 cm

Morts i resurreccions

Baruch Espinoza (1632-1677), en les proposicions 6 i 7 de l'Ètica, part III ("De l'origen i natura dels afectes")²⁰, deixa anar els seu concepte de *conatus*: "esforç per preservar en el ser". Fita, no només l'any 1953 sinó al llarg del darrer decenni, en mitja dotzena d'ocasions, ha mort clínicament (2009) o s'ha situat a poca distància del llindar (2005, 2014, 2016, 2017). I ha tornat. Invocar el treball concertat i insistent d'un potent *conatus* és imprescindible.

Un esforç de persistir, *conatus*, que cal fer-lo extensiu a la tenacitat exhibida, després de cada retorn, en continuar exercint, renovada i diferent, la tasca de crear formes noves.

Conservar, guardar

L'estalvi de la llosa d'una genealogia d'ancestres per perpetuar-ne la memòria, tal volta, ha pogut configurar, compensatòriament, una particular síndrome de Diògenes curricular, base o motor del recull sistemàtic i inventari exhaustiu i meticulós de la seva obra, de la gènesi, mutacions i destí de cada peça i de cada pensar la realitat. Guardar i conservar, cronològicament ordenat, mantenir gelosament una linealitat identitària transversal del mutable pensar i fer çés, també, un signe compensatori d'una ignorada filiació genealògica?

Fundació Fita

Es funda allò que es vol impulsar i conservar. La fundació d'una família i d'una descendència tenen el clar objectiu, a llarg termini, de persistència i continuïtat genètica i patrimonial. En absència d'un receptor (hereu), no obligat però habitual i incert, una Fundació juga un rol substitutori prou segur. Substitucions en origen, encaixen amb estructures homòlogues en el lloc d'arribada. Aquí, en una Fundació de pròpia creació compta amb el privilegi de poder triar (i rebre l'acceptació) dels "guardians de la seva memòria" i conservadors, de forma unificada i no dispersa, de la seva l'obra; exercint així el dret d'escollir els patrons institucionals i particulars, dipositaris d'una esforçada voluntat de persistència pòstuma.

Conclusions absolutament provisionals a un assaig de psicografia de Fita

Fita tingué, malgrat tòpiques aparences, una infància privilegiada. Amb una orfandat, en el sentit d'absència d'un Guió d'ancestre, combinada amb conreus maternals i desenvolupadors suficientment bons (fins i tot excel·lents) durant els "períodes crítics i òptims" d'un infant. Així fou com aprengué a sobreviure (qüestió de *conatus*) i a seduir (qüestió de *phatos*), alhora que a socialitzar-se. A més, a partir d'aquest donat i d'aquests posats, assentà i expandí els prerequisits d'una tasca, adquirí i desplegà una forma singular d'estar-en-el-món.

La qüestió del fer (l'estància neuropsicològica)

L'aprenentatge d'un ofici ²¹

Les primeres produccions conservades de Fita daten de l'any 1932 (5 anys d'edat) i en elles hi exhibeix un domini manifestament precoç, pel que fa a la reproducció de les relacions topològiques, projectives, mètriques i de perspectiva²².



Domènec Fita, (1932) (5 anys)

Per explicar aquesta competència grafomotora i constructiva de Fita, no podem invocar l'anormal competència de Nadia als 3 anys d'edat²³ ni les característiques atípiques del cervell de Leonardo da Vinci²⁴. Res eximeix a Fita d'un dur, lent, rigorosament seqüenciat i necessari aprenentatge (després del qual, per la majoria dels mortals, els resultats obtinguts no es poden generalment qualificar de "brillants").

En la competència de Fita hi juguen un no totalment conegut nombre de determinants, suma i combinació de factors endògens (dotació genètica) i exògens (localitat i epocalitat i altres contingències múltiples), que marquen una diferència destacada en relació amb la norma.

Fita-Diògenes conserva dibuixos-testimonis d'aquest seu estadi del desenvolupament grafomotor, suficientment objectius per patentitzar aquesta precoç competència²⁵. Ràpidament es converteix en l'encarregat de retratar congèneres, cuidadors, morts, vells, personatges (naturals i sobrenaturals) que giravolten en el món de la "institució total"²⁶ de la Casa de Misericòrdia. Competència o destresa que, alhora, també li serveix d'arma o útil de seducció. Als 14 anys, la consciència de "manca" l'aboca vers l'estudi de l'anatomia descriptiva i topogràfica²⁷. Arribat als 17 anys d'edat, Fita és ja un competent dibuixant de la figura humana.

El cervell a l'Acadèmia (el cervell de l'artesà)

L'Acadèmia, en Fita, començà aviat i potser ja l'havia acabada abans de la seva graduació en Belles Arts, a Barcelona. En tot cas, una de les tasques sistemàtiques durant els darrers anys formatius (les darreres dues o tres mil hores) fou la d'internalitzar l'esquema del cos humà (femení amb avantatge) i reproduir-lo en les seves justes proporcions, nu o transparentant-se sota l'opacitat de la vestimenta.



Aula de dibuix a l'Hospici, professor Joan Carrera (1932)

La tasca de l'Acadèmia, fou un altre pas previ i necessari (prerequisit) per a la ulterior ruptura de continuïtat en el contorn i en el volum del cos i que li permeteren donar (al cos i al rostre) totes les aparents deformacions i reduccions impossibles, sense deixar mai, però, de ser/evocar un cos perfecte.

El cervell després de l'Acadèmia

El cervell d'un músic fa Música, el d'un científic, fa Ciència... A cada cervell, la seva tasca. El cervell d'un artesà que ha passat per l'Acadèmia pot continuar fent Art, sense apartar-se de la concepció clàssica de les proporcions, o pot superar i transgredir l'Acadèmia, tal com o ho feu "el mode d'expressió del vell Miquel Àngel"²⁸, i llençar-se després a construir altres realitats (a les quals alguns ja no anomenen Art)²⁹.

A partir d'aquest moment, realitzat aquest salt mental, volitiu i productiu, com funciona el cervell/ment d'un creador?³⁰

Què tenien de diferent els cervells de Miquel Àngel, de Picasso... dels cervells de la tropa col·legiada d'artistes plàstics figuratius que emplen paret de museus i de menjadors?

Com funciona un cervell creatiu, capaç de generar ruptures en la monòtona continuïtat de la cultura d'una època i lloc, introduir-hi canvis i, fins i tot, innovacions radicals?... Quina mena de cervell ha imaginat i creat el *Sant Benet* de Montserrat o el *Crist jacent* de la catedral de Girona i les 13 mil no sé quantes obres que li són degudes a Fita, a la seva competència pràctica creativa (al seu ofici), a la seva ment i psiquisme, escampades arreu o retingudes en el seu magatzem de *Diògenes*?³¹.

Fita, el cervell de Fita, les estàncies cerebrals psíquica, neuropsicològica i mental del cervell de Fita (un cervell connectat a unes mans), degudament estructurat per l'ofici d'aprenent i convenientment passat per l'Acadèmia, ha fet força de tot en aquest ampli terreny de les "arts plàstiques". En total es comptabilitzen, en la seva obra, 18

apartats (dibuix, pintura, escultura, vitrall, ceràmica...) ³².

La qüestió de l'estil. Estil: "llenguatge" o forma expressiva-constructiva personal, individual, "negació de la percepció ordinària en favor de la invenció arbitrària, imaginació subjectiva, creació no imitativa". Estil que, Fita nega tenir. Cert és que "ningú planeja mai un estil" ³³, llevat d'algun falsari/falsificador. I Fita, com *tutti quanti*, té, posseeix, li és propi un estil. Passa, però, que Fita, voluntàriament, no es lliga a un estil trobat, personal, inconfusible. És probable que aquest tret "desorientador" sigui a causa de dos factors. El primer, el ja apuntat, d'absència de Pare normatiu. El segon, la manca, sempre la manca, la benaurada manca. "*La manca*", que una vegada s'ha conscienciat, agafat i escollit cal no llençar-la, instal·lant-se en un estil (convertint l'obra en mercaderia), no abandonar-la. Duchamp, una altra vegada i austadament, defineix "la manca", sense anomenar-la, com el "coeficient artístic personal" o la "diferència entre els que es tenia intenció de realitzar i el que de fet s'ha realitzat" ³⁴.

Ruptures i canvis estilístics, ús de materials i de tècniques diferents, són una constant que desorienta els crítics i els descoratja a l'hora de fer una valoració global de l'obra de Fita. Lluïsa Faxedas escriu i destaca que es tracta, en Fita, d'un fet "excepcional respecte als seus coetanis".

La qüestió del crear (estància ment)

Sortir del guió de l'Acadèmia: el trobat, l'agafat i la fi de l'Art

"Si la sortida és la porta, ¿perquè ningú utilitza aquest mètode?"

Kong Qiu Confuci (s. VI-V a.e.a.)

Marcel Duchamp, l'any 1917, de manera ostentosa, amb *Font*, un urinari model Bedfordshire en el qual estampa la signatura R. Mutt, acabà amb l'Art. Fita, l'any 1971, amb *Pot aixafat*, féu semblantment o més, doncs l'objecte (un pot de llauna) a més a més d'existir abans de l'acte de trobar-lo i agafar-lo (com l'urinari de Duchamp) està prèviament transformat (malmès, aixafat, rovellat, desestimat i llençat), doblement alliberat (desposseït) de la seva funció original. Fita no sols l'agafa i a la seva acció hi suma (igual que Duchamp amb el seu objecte) la "idea, motiu i projecte" mentals de "canviar-li el context i l'angle en el que habitualment es troba" ³⁵ sinó que, a més a més d'invertir-lo d'obra d'art, l'honora col·locant-lo sobre un pedestal ceràmic d'evocació clàssica.

Com un exemple més de l'ineludible treball concertat de les diferents estàncies i blocs funcionals cerebrals, fent un retorn a psicografia, podem plantejar-nos si *Pot aixafat* és un homenatge a ell mateix i al *conatus* que li ha permès recuperar i redreçar-se?

Fet això, creuat aquest llinar, havent sortit per la porta d'entrada, és necessari que l'artista es pregunti : *¿l ara que*



Domènec Fita, *Pot aixafat* (1971). Pot i ceràmica, 43 cm alt

faig? (a més a més d'anar fent, anant i venint, entrant i sortint, destruint/deconstruint, reparant i creant, fent córrer el traç i ressaltant el fons...).

El fracàs i l'abstracte

Una obra mestra (el *Sant Benet* de Montserrat, el *Crist jacent* de la catedral de Girona... i les seves rèpliques, reveladores d'un contundent estil Fita, malgrat la renegació), és ahora una estació *terminus* que "*clava un cop mortal de caducitat*"³⁶ a tota repetició o continuació. Si la troballa ha tingut èxit (tota obra mestra és una obra exitosa, ni que sigui pòstumament), un cervell mancat de "manca" pot ser que s'instal·li en la comoditat de la repetició amb lleus variants. L'última estació, però, també és el lloc d'on pot sortir un proper/primer *convoi* vers un nou destí inconegut.

La història del procés creatiu de Fita és la història dels seus intents per escapar a la sensació d'aquest fracàs, d'aquella "manca", d'aquesta incompletut, de la consciència d'aquell "*algo*" que, amb 14 anys, retenia la seva mà i no li permetia plasmar el seu projecte.

De la mateixa manera que cada ontogènia recapitula a grans sacsejades el procés filogenètic, la reproducció en curtcircuit (en el curt/llarg curs d'una existència nonagenària) de les diferents etapes de la història de l'Art també culmina amb aquests l'èxit-fracàs de la consecució quimèrica d'una perfecta reproducció biunívoca de la realitat (promesa de l'Acadèmia).

Situat/posat/lleçat en aquest moment històric de l'*ara i aquí*, el manyoc-ni-not amb *vocatus* ³⁷ propòsit d'aprendre l'ofici d'art, no es pot passar el que li queda d'estar-en-el-món continuant "fent faldilles amb una cortina de l'avia"³⁸. Samuel Beckett aconseguí, tal volta, donar paraula a aquest crític atzucac: "Ser artista és fracassar, com ningú s'atreveix a fracassar; el fracàs és el seu món". Vet aquí el nucli, el camí de sentit únic vers la porta de sortida. Més: "... Tot el que es requereix ara, per dur a terme aquest horrible assumpte a una conclusió acceptable, és fer d'aquesta submissió, d'aquesta fidelitat al fracàs, un nou moment; incapaç d'actuar i obligat a actuar, fent d'aquest acte un acte expressiu"³⁹, creatiu-constructiu, atrapat entre la impossibilitat de fer (la manca) i l'obligació (el *conatus*, aplicat no sols al ser).

Cansats o avorrits o lúcids, alguns artistes del segle XX, de manera conscient o no, intuïdors almenys, del fracàs que els espera i anuncia, davant del llindar (encara no creuant-lo, sense retorn) desconstrueixen, segmenten, esquematitzen, simplifiquen, deformen... Mai, però, fins al punt de fer irreconeixible la realitat que diuen no voler reproduir fidelment (abandonada ja la utopia de la biunitat). Continua, però, havent-hi una deixalla de significat, malgrat que "les dades del món siguin sotmeses a una deformació coherent"⁴⁰ (siguin "cilindres, esferes i cons" en el cas de Cézanne, *cubets* en Braque i Picasso, o figuracions esquemàtiques mínimes de "dones, mascles i ocells" en el cas de Miró). En el moment crític i culminat d'aquest procés, desplegat en l'estància ment (i no ja en la neuropsicològica), alguns dels "fracassats" prescindeixen de continuar fent cas de la realitat aferent i creen una plasmació sense significat denominada "art abstracte". De fet, creen una altra realitat (tant real –com veurem– que pot passar desapercibuda, de tan immersa com està "des de sempre" en la vulgar i excepcional quotidianitat).

Durant un temps (una època) dins d'aquest procés, la consciència de fracàs s'eclipsa; no hi ha "manca"; hi ha frenesí, il·lusió d'inesgotabilitat, convicció que amb tota mena de materials, fins i tot efímers, tot és possible... que tot és art.

Canvien el material, però roman la costant i infinita descoberta. Ja no cal afegir-hi un traç (aportació compulsiva del que encara es creu creador). Un darrer toc, aquest, que a Fita li costa renunciar-hi. Aquesta irreversibilitat de retorn a qualsevol reminiscència de figuració (direcció única) és l' "abstracta": nova i plena consciència de fracàs, amb la prèvia hiperconsciència de manca, sense possibilitat de marxa enrera.

"Què és aquest pla de color que no existia abans?"⁴¹. Potser és una *infiguració* infinita, irrepetible... Potser no és Art, però continua essent art.

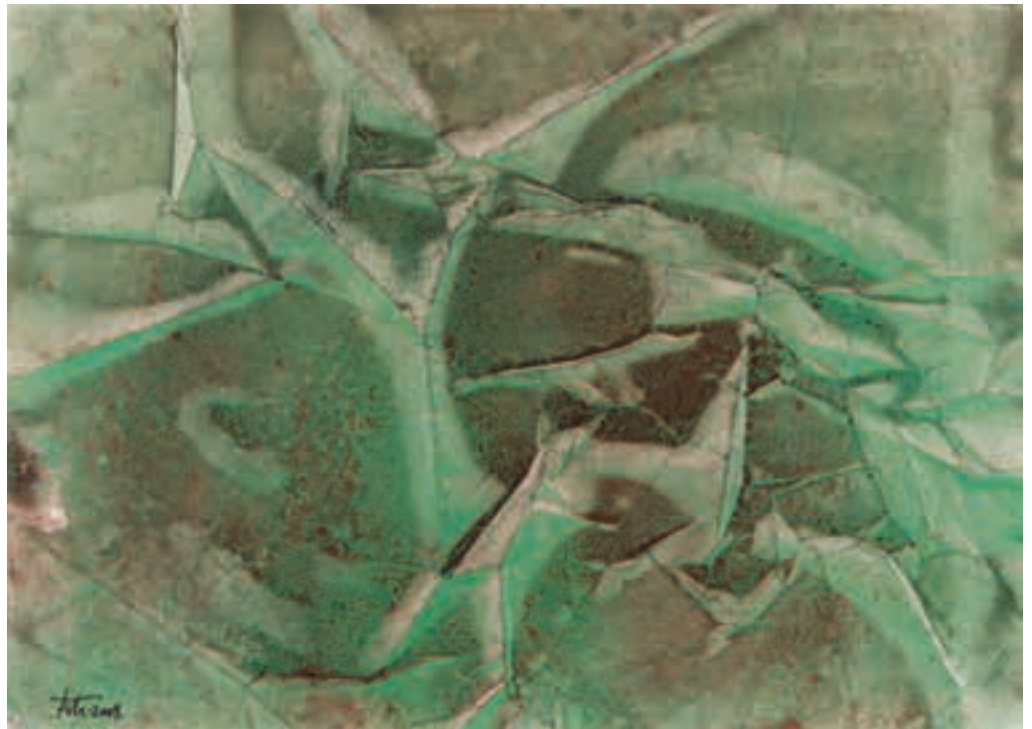


Domènec Fita, *Cerca* (1988). Mixta tela, 130 x 162 cm

*Trobar una sortida en el laberint de la ment:
provocar i agafar sense tornar a entrar*

Alguns dels pobladors d'aquesta època, Fita entre ells, van adonant-se que no són tant ells (els anomenats artistes) els creadors del producte més innovador, sinó que són les propietats intrínseques de la matèria les que són capaces de mostrar-los un donat de riquesa inusitada.

Què passa quan s'han recorregut quasi tots el camins de l'Art i quan al final del trajecte, després de replà de "l'abstracta", la manca persisteix i també la



Domènec Fita, *Aixafats - 6* (2009). Mixta paper, 50 x 70 cm

necessitat i el desig empenyen (*conatus*) per continuar practicant el vell ofici que l'atza, el treball continuat i el privilegi han posat al teu abast?

Passa, com passa en el darrer Fita, que, malgrat ser coneixedor del decés de l'Art, es persisteix a voler fer art i se segueix un procés en sentit o direcció oposada al tradicional i mil·lenari. Es parteix, com sempre, *d'allà-a-fora*; però s'hi queda (a fora). Ja no transforma *aquí-a-dins* per tornar-ho a-fora modificat. Simplement provoca *l'allà-a-fora*: aixafa, trenca, mulla, rebrega... asseca, poleix, restaura... (De fet, fa el que sempre ha fet; aquesta vegada, però, sense emmascarar, ornar... exhibint un Jo competencial despullat i descarat, sense la intervenció normativa/censura de l'Acadèmia i sense la compulsió de la perícia del traç). Convoca. Sense deixar de mirar el que es veu i sense altra intervenció que la provocativa, Fita fa que *allò-ocult-que-està-potencialment-a-la-vita-allà-a-fora* es mostri *en-si-mateix*.

Finalment, el procés de creació artística ha mutat d'estància i de direcció de causació. Ja no segueix una direcció primer aferent dominant (captació, percepció, representació), seguida nuclearment de la transformació (en l'estància neuropsicològica) d'aquests elements de la percepció i la representació en nous elements de la construcció *allà-a-fora*. Ja no hi ha reproducció d'un rostre, d'un cos (humà o altre animal, real o fantàstic), d'un edifici (catedral, Sant Feliu, Sant Domènec, Sant Nicolau...). Ara el procés creatiu arrenca, mor o habita en estància ment i té com a punt de partida el "motiu, idea i projecte" de rebregar, mullar, sucra... desplegar, fixar i emmarcar. I ja està.

¿Què són aquests traços i matisos que no existien abans que Fita rebregués un paper de cel·lofana i els submergís en suc de composició aleatòria? "No sé què és" –continua responent Beckett – "no havent mai vist quelcom així abans... Sembla no tenir res a veure amb l'art".

Fita (entre altres) però, insisteix que té tant a veure amb l'art com el detall de les punyetes que exhibeix Velázquez autoretratant-se pintant *Las Meninas* o les pinzellades llargues que un Fita-jove-post-academia, enfilat d'alt d'una escala, a Toledo, ha vist com confegixen la il·lusió òptica titulada *Enterrament del comte d'Orgaz*, d'El Greco. Tot això, fets consumats, és art; continua essent art; i tant (o més, si això està permès) que ho és (ha passat a ser-ho) l'urinari signat de Duchamp i que de manera ostentosa acabà amb Art.

No es pot entrar en el futur mirant enrere

S'ha dit (s'ha sentit a dir) que "un Pollock és un Greco triturat i barrejat". Podem fer la prova, però el resultat no és un Pollock. Un Pollock és un Pollock... i amb un Pollock triturat no es pot restituir un Greco (són camins de direcció única)... Una fotocòpia d'un Pollock, rebregada, arrugada, xafada, mullada, triturada per Fita, fent el que qualsevol fa/pot fer i llençar, ara, agafada i guardada (emmarcada, datada i signada) esdevé un Fita emmarcat, signat, datat, fitxat i emmagatzemat. Ja no li cal cap pedestal (per honorar un pot aixafat). Més: només li cal ser l'aixafador, mullador, espremedora... del que sigui. No li cal cap Pollock ni cap Greco per fer un Fita; és suficient un

paper de cel·lofana i sucs, i potser un cúter, a més de la “mà del cervell”.

Fracassar i continuar

Fracassat en l'intent, en tots els intents, i tornar-ho a intentar, és el que fa Fita inclassificable. Des de la consciència reposada de “la manca”, Fita ha provat de fer art realitzant tots els salts endavant i al costat possibles per, tot d'una, desembocar, amb un gran-petit salt enrere/endavant, directament *allà-a-fora*, tornant a l'única creació impossible de mimetitzar biunívocament: la mateixa, única i tossuda, humil i potent realitat *allà-a-fora*, la matèria en qualsevol estat de mostració. Ja no es tracta de construir una forma sense contingut (abstracte) sinó de provocar i retenir *la forma de la deformació de la forma* (matèria).

Fita ha sortit finalment del deliri (sortida del solc) de l'art abstracte i s'ha deixar dur (seductor seduït), perplex, per la lucidesa no al·lucinada del que simplement es mostra, provocant-ho. Ha facilitat que la realitat, traslladada al quadre/a l'espai d'obra d'art, parli per ella mateixa⁴². La “creació, el descobriment –planteja el neurobiòleg Jean-Pierre Changeux⁴³ – importa poc”. Allò important és que aquesta troballa (allò que es mostra) sigui/és “un univers insospitat de percepció i d'astorament, de *asombro*”⁴⁴, de perplexitat. Convertir això donat (donat en la quotidianitat i inobservat) en un agafat, és nova tasca d'artista (com ho és de científic)⁴⁵. És així com l'artista (del nou art) “veu d'una altra manera”. Un retornar a la tradició grega clàssica, segons la qual “l'humà no té el poder de crear”; crear és una il·lusió, d'arrel renaixentista i romàntica, en el pretès “furor diví” del geni.

En aquest retorn (sortida per la porta d'entrada), la taula/taller de Fita es transmuta en laboratori (tal com fou un laboratori la banyera de la casa de Sarrià de Dalt, a finals de la dècada del 60, per produir, amb Joaquim Puigvert, el film *Llausor*, tot jugant amb aigua i sabó o detergents)⁴⁶.

Deixar que la matèria (la realitat) s'expressi/es mostri, pot convertir-se en un joc perillós si cada descoberta, i la perplexitat i admiració que provoquen,

aconsegueixen suprimir la consciència de fracàs i “de manca”. Doncs, si bé canvien els materials, roman constant la novetat i la sorpresa; i la repetició, com és ben sabut i oblidat, condueix al tedi (versió transmutada i emmascarada d’un estil).

Sigui com sigui, ja no li cal al provocador afegir-hi cap retoc, cap traç –al qual sempre li mancarà quelcom–. No hi ha tema (absència total de tot contingut, llevat de les imatges pareidòliques⁴⁷ que algun contumaç observador es pugui inventar). Forma i fons es fusionen. Potser, per explotar més l’ “*asombro*”, només, com a les punyetes de Velázquez, caldrà atendre a detalls mínims i ampliar-los (tal com Fita ha fet amb la sèrie *Plòters*).

En les darreres produccions (ja no construccions) de Fita no hi ha presència de fenèdres (ruptures, discontinuïtat, buits, raspats...). Tot sembla indicar que, tot i persistir “la manca”, ni en l’obra ni la persona ja no hi ha necessitat d’evocació de reminiscències ni de cosits restauradors.

Final (The End) de l’Art?

Qüestió acadèmica, la de la mort de l’Art, que importa poc respondre, ja que entrem en un univers d’imatges d’una riquesa perplexadora, d’una novetat insospitada i d’una varietat inesgotable, i en aquest terreny Fita torna a ser un aprenent.

Que han finiquitat nombrosos i successius capítols de la història de l’art, sembla, teòricament almenys, inqüestionable. En aquest sentit, la trajectòria desorientadora i

canviant de l’obra de Fita n’esdevé un testimoni. Però, tal com conclou, exultant de joia, Roberto Longhi, a la seva essencial *Breve Storia*, “la història de l’art no ha acabat; això sí que té una importància incalculable”⁴⁸.

- 1 Instints d'alimentar-se, fugir/lluitar, reproduir-se i explorar el medi.
- 2 Si es dediquen a la tasca 3 hores al dia, festius inclosos, fan falta 10 anys per fer un professional competent, és a dir: un artesà.
- 3 Fita compta amb una excel·lent biografia, un documentat compendi de quasi tot el que cal saber sobre "l'homenot". V. Joan Domènech i Moner, Domènec Fita, l'home de l'art integrat, Diputació de Girona, Girona, 2014, 295 p. V. també: <http://fundaciofita.com/1975/07/04/extracte-de-lentrevista-a-domenec-fita-feta-per-joaquim-jubert-i-gruart-per-al-treball-estudi-sobre-la-comunicacio-i-la-incomunicacio-a-girona-1975/>.
- 4 V. J. Jubert i al., *De nadó a Company*, Rosa Sensat/Diputació de Barcelona, Barna., 1988, p. 83.
- 5 Una d'aquestes "mares", Nuria Ventolà, de Mieres, rebé Fita en didatge el 30 de novembre de 1927.
- 6 Com a interpretació psicogènica del Jo diferenciador s'invoca el paper de la necessària frustració, obligant a l'abandó de la il·lusió d'omnipotència deguda a la diada maternofilial indiferenciada i donadora de satisfacció immediata a qualsevol malestar; el Jo residual i reactiu, emergent davant el diferiment de satisfacció, obté així una incipient consciència diferencial i s'incrementarà i mantindrà al llarg de tot l'existir. V. J. Jubert Gruart, *Ontogenia de l'aparell psíquic* (1994).
- 7 "Pare" en el sentit que se li dona a l'Anàlisi Transaccional i en la construcció de Guions de vida. V. Eric Berne, *Juegos en que participamos. Sociología de las relaciones humanas*, Ed. Diana, México, 1974 (1964). Claude Steiner, *Los guiones que vivimos*, Kairós, Barna, 1998 (1974).
- 8 Vincle filiomaternal i maternofilial). V. J. Jubert i cols., o.c. pp. 28-32, 40-44, 53-71,...
- 9 Jordi Dalmau explica la seva particular experiència sobre aquest punt (experiència repetida i compartida per testimonis incomptables): "A finals dels 60 vaig anar a conèixer Fita; vam parlar mentre treballava en una escultura que havia d'entregar l'endemà; en marxar em va regalar la maqueta de la peça, un àngel confegit amb paper de seda. Sempre més hem sigut amics".
- 10 Fidel de Miranda, "Un artista precoz", *Los Sitios*, 16 abril 1943.
- 11 Jacques Lacan "Le transfer", *Seminari VIII*, 1960-61.
- 12 En aquest sentit, Gilles Deleuze i Félix Guattari consideren "la manque" lacaniana una "força productiva en si mateixa" (*Anti-Edip. Capitalismo y esquizofrènia*, Paidós, Buenos Aires, 2005 (1972)).
- 13 Des de l'any 1958, Harry i Martgarete Harlow assajaren, en el departament de primats de La universitat de Wisconsin, de verificar les observacions realitzades a les dècades precedents en mitjans asilar i hospitalaris als EUA (Spitz Skeels...) De forma pionera de els departaments d'assistència pública de la Mancomunitat de Catalunya, Diputació provisional de la Generalitat i Generalitat Republicana (entre 1914 i 1939), aplicaren els principis de l'efecte compensatori que la criança en grup (criats junts) exerceix sobre el desenvolupament intel·lectual, afectiu i social del infants aollits en comparació a la criança aïllada o amb mare única (v. un sistemàtic resum de les aportacions de René Spitz, de Harold Skeels, de John Bowlby i dels experiments dels Harlow, així com de l'extensa bibliografia generada, a J. Jubert i col., *De nadó a company*, AAPSA, Rosa Sensat, Barcelona, 1988.
- 14 Didier Anzieu, *El Yo-piel*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987 (1974).
- 15 En una situació experimental de "privació parcial", amb "mare" alletadora de filferro i "mare" de pelfa, el petit primat prefereix romandre aferrat i mantenir el contacte suau i càlid de la pelfa que alimentar-se (Harlow, 1958).
- 16 R.D. Laing, *Razón, demencia i locura*, Critica, Barna., 1987 (1985), p.43.
- 17 Domènec Fita, *El traç del dit*, Fundació Fita, Girona, 2007, p.2.
- 18 Julien Gracq, *Leyendo escribiendo*, Ed. y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2005 (1980), p. 32.

- 19 Entre els anys 1991 i 1992, Fita produeix 21 sèries diferents (que anomena "el periple d'un any"). L'any 2001 comptabilitza 35 canvis estilístics. El 2002, 42 variacions Les diferents (relativament nombroses) subsèries dels temes nu, Girona, animàlia... trenquen estils dins d'elles mateixes. No és pas, en cada tema, una evolució; són ruptures de continuïtat, encara que el tema sigui el mateix.
- Spinoza, *Ètica*, Alianza, Madrid, 1987, pp- 181-182.
- 20 En el cas de l'infant Fita: la metòdica Montessori. Amb independència de la consensuada avaluació científica positiva sobre l'eficàcia del mètode aplicat als infants de la "Casa d'Assistència i Ensenyament" durant els anys previs a la Guerra Civil, Fita ha tingut sempre una consciència i reconeixements clars i contundents sobre el paper crític, crucial, que per ell representà aquesta circumstància: "No crec que cap infant de família benestant de Girona rebés la mena d'atenció i prevencions de la qual nosaltres érem objecte". V. J. Jubert. *En Fita*, 1975.
- 22 Liliane Luçart, *L'infant et l'espace*, Puf, París, 1976. J. Jubert Gruart, J. Navarra i E. Vallés, "Espai corporal i praxi grafomotora a l'edat pre-escolàr", Estudi General, Col. Uni. De Girona, Girona, vol. II, 1981, pp. 169-178.
- 23 Luciano Mecacci, *Radiografia del cerebro*, Ariel, Barna., 1985 (1984), pp. 13-18.
- 24 Id. p.p. 19-28. Charles Nichol, Leonrdo. *El vuelo de la mente*, Taurus, Madrid, 2007 (2004).
- 25 Els primers d'aquests dibuixos són rostres. La sistemàtica dedicació que Fita, aprenent i *master*, ha dedicat al retrat es pot (i ha) de correlacionar-se amb el paper primordial que la percepció i reconeixement dels rostres (prosopognosia) té en el desenvolupament infantil *El reconeixement de rostres* és, efectivament, el primer aprenentatge/aprensió (inicialment desestructurada i progressivament estructurada) de la realitat aferent que realitza un infant, dins dels primers mesos de vida. Els ulteriors i nombrosos rostres de Fita, una vegada superat l'academicisme, expressats en un traç continu i esquemàtic, constitueixen un material "precís i preciós" per comprendre el seu retorn a un esquematisme bàsic, que no és altra cosa que un intent de "prendre la realitat a través dels seus (trets) essencials", tal o semblantment com té lloc en el desenvolupament ontogenètic.
- 26 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, París, 1975.
- 27 El *Leib* (cos viu) com preludi del seu interès pel Körper (cos anatomic). V. Ludwig Bisnwaner, "El caso de Ellen West. Estudio antropológico-clínico", a *Existencia*, Ed. Gredos, Madrid, 1977 (1958), p. 334.
- 28 És a dir: el "manierisme", conceptualitzat per Vasari i ampliat historicament per E.R. Curtius (v. Gustaf Rene Hocke, *El Mundo como laberinto. I. El manierismo en el arte europeo de 1420 a 1650 y en el actual*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1962 (1959).
- 29 V. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barna., 1999 (1977).
- 30 La pregunta pot fer-se extensiva al cervell d'un músic, d'un matemàtic, ...? V. Howard Gardner, *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, FCE, México, 1987 (1983). Luciano Mecacci, *Radiografia del cerebro*, Ariel, Barna., 1985 (1984).
- 31 Al dia d'avui, l'arxiu Fita conté un total de 11.858 fitxes d'obres seves, rígidament iconografiades i censades.
- 32 Multicompetència que no obliga pas a atribuir-li "intel·ligències múltiples" en el sentit de Gardner. V. Howard Gardner, *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, FCE, México, 1987 (1983).
- 33 Matti Megged, *Diálogos en el vacío y otros escritos*, Antonio Macahado Libros, Madrid, 2009 (1985), p. 100.
- 34 O.c. p 66.
- 35 Will Gompertz, *¿Qué estas mirando?*, Taurus, Madrid, 2013 (2012), p. 28. "Escollir qualsevol objecte produït en massa i que ja existia prèviament, que no tingui cap mèrit artístic, i, mitjançant l'alliberació d'objectiu i de funció originals (en altres paraules, tornant-lo inútil), donant-li un títol i canviant el context i l'angle el

que habitualment el trobem, el converteix en una obra d'art *de facto*".

36 J. Gracq, o.c., p. 23.

37 V. Georges Bernanos, *Les grands cimetières sous la lune*, Plom. Paris, 1938, p.9. V. <http://flaneurassegut.org/flaneur-assegut/-bernanos-apunts-temes-i-vocatus-tasca.html>

38 François Jacob, *El juego de lo posible*, Grijalbo, Barna., 1982 (1981), p. 75.

39 Samuel Beckett, *Proust y tres diálogos con Gerges Dithuit*, Ed. Tusquets, Barna., 2013.

40 M. Merleau-Pontí, *Signes* (citat per Roger Mucchielli, *Introducción a la psicología estructural*, Anagrama, Barna., 1969 (1968), p. 15).

41 Beckett, o.c.

42 "El quadre em diu ell mateix"(L. Wittgenstein).

43 J.-P- Changueux, *Razón y placer*, Tusquets, Barna., 1997 (1994,. p. 128.

44 "Asombro de ser", expressió de Macedonio Fernandez (v. JMà Uyà, *La intempèrie metafísica de Macedonio Fernández*, Documenta Universitaria, Girona, 2009, p.69 s).

45 Exemples paradigmàtics són els de Santiago Ramón y Cajal (descobrint la discontinuïtat sinàptica del cablejat neuronal) i el de Barbara McClintock (primera observadora del cromosomes).

46 V. J. Jubert Gruart, "Puigvert, narrador d'imatges", a *Puigvert, 65 anys d'imatges*, Fundació Fita, Girona, Girona, 2004, p. 24.

47 Karl Jaspers, *Psicopatología general*, Ed. B, Buenos Aires, 1955 (1946), p. 86

48 Roberto Longhi, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Visor, Madrid, 1994 (1988).

integrat de Domènec Fita

Tota la vida de Domènec Fita, de fet, és una paradoxa. La paradoxa d'una persona, d'un artista que, per raons físiques, es veu obligat a estar pràcticament sempre tancat a casa seva i al seu taller i que, en canvi, produeix una obra d'espais oberts, d'aire lliure, de carrer, l'obra que ell anomena l'art integrat i que segurament acabarà essent la característica més important de la seva enorme producció artística.

L'art integrat, és a dir, aquell art capaç d'incorporar-se a una arquitectura concreta i determinada, a un edifici, a una plaça, en forma de les més variades tècniques: en forma de relleu, en forma de vitrall, en forma d'esgrafiats, en forma finalment de monument. I de monument, també, amb tota mena de materials diferents. Cada un d'ells pensat expressament per a aquell lloc, pensat amb l'afany de connectar amb el seu entorn, l'entorn que li han proporcionat, i capaç o amb la intenció de, a través d'aquesta obra, comunicar-se amb la gent que passarà per allà, que viurà en aquell edifici, que veurà aquelles seves instal·lacions.

Això que és una necessitat, perquè són obres que li venen donades per encàrrecs concrets, es correspon perfectament amb la seva manera de fer l'art.

Ell no concep l'art com una persona que arriba a tenir l'estil propi i allà es queda tancat i reclòs en aquest seu món personal.

Ell, sense perdre mai aquesta seva empremta personal, perquè sempre s'endevina que aquesta obra és d'en Fita, va canviant d'estil, va adaptant-se a aquestes situacions, a aquests llocs, a aquests encàrrecs, fins i tot al gust de les persones que li encomanen les obres, per anar evolucionant, que és la seva obsessió permanent de no tancar-se en un estil, sinó anar canviant, anar buscant noves tècniques i noves solucions artístiques.

Narcís-Jordi Aragó

Escriptor i periodista

Res ve del no-res

Del llibre *Pensaments de Domènec Fita (1949-1950)*, p. 25: "Recordo que de petit feia dibuixos o modelava, i tot sortia espontàniament, mogut per l'entusiasme. Ara em cal reflexionar, com si el cervell servís per frenar i paralitzar l'acció, com si pesés més això que l'emotivitat de la cosa viscuda".

És amb aquest pensament que Fita fa un pas significatiu en la seva manera d'obrar. És quan diu "ara em cal reflexionar" que fa les primeres passes evolucionant de l'espontaneïtat, la rauxa i l'entusiasme cap a la interiorització, cap al silenci. Sabem ben poc dels silencis de Fita; ell no els comenta, i quan hom s'interessa per aquests espais d'intimitat i

aprofundiment, Fita en defuig i passa a l'anècdota. Probablement, la minusvalidesa imposada pel greu accident li hagi aportat com a valor afegit el descobriment íntim del silenci més profund: "d'alguna cosa en sorgeix alguna cosa", comenta quan es planteja la possibilitat de poder treballar amb un nou material. Quan ja l'ha treballat t'explica com ho ha fet; en cap moment exposa les raons intrínseques que l'han portat per aquell viarany... La resposta entusiasta i espontània a tota intuïció d'alguna cosa la passarà més tard pel sedàs de la reflexió, i serà el moment del seu silenci abans de donar una resposta pròpia i personal de l'obra que té entre mans.

Durant aquests seixanta-vuit anys ha conreat el silenci de forma sistemàtica, perquè per ell el silenci no és no-res. Sap molt bé que res ve del no-res. I és rellegint pausadament els seus blocs de treball, coneixent l'obra realitzada, que podem intuir quins han estat els seus moments de silenci i com l'artita es va endinsant en allò que fa.

Són la reflexió –entre l'experimentar en comptes de pensar massa– i els seus silencis allò que el condueixen gairebé instintivament a redescobrir, a fer pauses, a fer salts i canvis constants, ja siguin de temàtica, de tècnica o de l'ús de material per trobar el que vol expressar. I és a partir dels seus silencis que es dona i es retroba a si mateix amb molta més llibertat amb els propis sentiments i coneixements. El silenci li confereix més espai i es torna productiu com una allau en la seva realització artística, en forma de sèries evolutives, consecutives i formant bucles en un anar i venir al llarg de tota la seva història. Pot ser interessant, per a qui vulgui aprofundir en tota aquesta dimensió interior, cercar els silencis de Fita en un recorregut comparatiu de les principals obres escultòriques i del seu obrar.

Joaquim Bover i Busquet

Comissari Fita90

Domènec Fita
FITA'90

To celebrate Domènec Fita's 90 anniversary, the Foundation programmed at first the possibility of publishing a homage to the artist which would, at this late stage in which he finds himself, provide a different view from what has been written and documented about his approach to art up until today. During his life, Fita has exhibited and published his views in catalogues and books: his way of analyzing and assessing the work done. Due to his character and the way he wants to do things, like the fact of not being under the guidance of any dealer, he has always controlled or directed or influenced what has been published related to his work. For that reason, our proposal here is to provide a new view that will enrich the analysis of Fita's work. A view framed historically, to furnish at the same time analysis and criticism. Related to the art that he lives and shares during his formative period, the concurrences with his environs, the experiences he shared and the influence (or lack thereof) of what can be found in the contemporary art world. From the Foundation, we explored this possibility and unfortunately we were not able to have it published in 2017. Finally, we decided to publish this collection of different opinions and essays about Fita's work with the same goal, but from the point of view of different authors, in such a way that each one provides a part of our proposal.

We're aware that the compilation of the different essays can become a muddle with not much in the way of cohesion, and far from the original goal, as Narcís Comadira commented when we commissioned his piece. In any case, there is always the possibility that in a post-Fita period somebody will want to delve deeper, historically and analytically, in the work and the artist. We have in our hands a collection of opinions without a single continuing narrative thread. Once collected, we have grouped the essays by sections, and each of them gives us a vision which can enlighten us and let us know in more depth Fita's work during his ninety years with us.

After this introduction, in the first section of the compilation, we can find the institutional texts: from the President de la Generalitat de Catalunya, Molt honorable Carles Puigdemont, a good friend of Fita who expresses his perceptions when contemplating the work of the artist; the words from the President de la Diputació de Girona, Mr. Pere Vila, make reference to the protection from this institution that Fita has enjoyed since he was a child, being the official body responsible for the orphanage; from the Ajuntament de Girona, Ms. Marta Madrenas deals with the singularity of the integrated art pieces by Fita to be found in his public works all across the country; and from the Bishop of Girona, Francesc Pardo, referring to sacred art and the implication of the artist before and after the Second Vatican Council. The second section is devoted to memories, to experiences enjoyed around Fita's home and workshop, from a significant and remarkable time, because it was the period of creation of the lying Christ of the Girona cathedral, and where we can confirm the artist's involvement in the artistic movements of the city. Narcís Comadira gives us a detailed and precise chronicle of this period of Fita's consolidation as an artist. In this remembrance section, the

daughter of Subirachs sums up the relationship both artists had, and their later reunion in the Sagrada Família.

The third block, with three essays, offers an analysis and a particular view about Fita since his training and until his professional consolidation. Quim Español provides a vision from the academic perspective. The teachers, the sources, the intentionality of its methodology. - The secrets of academic training in the creative process and its liquidation. - Genuineness from in Fita's work from an academic point of view. - Lyricism in the work of the artist. - Form and arbitrariness in the sculptures of the artist and its contemporaries.

Then there is an essay by Maria Lluïsa Faxedas devoted to the world surrounding the artist, from a historical point of view and an analysis of the different artistic currents preceding him, the ones he has cohabited with, and the ones he has assumed in part. Even though Fita has always stated that he hasn't got a style easy to categorize.

This section closes with an essay by Pilar Parcerisas about the ideas and attitudes expressed by the artist in his work, the machinery of art in the artists and the artist. - Concept, idea and aesthetic. - Materials. - Utopia or counter-revolution in integrated art. - Cubism, formalism, expressionism, abstract art, perception art, significant art. - Facilitator of chance, constant experimentation, within contemporary tendencies and disciplines.

The last block is an essay about the anatomy of a creative process in the case of Domènec Fita. Joaquim Jubert analyses: his psicography: orphanhood, egotism, awareness of lack, seduction, fracture/rupture/incisions/scrapings, stitching and line... the group role of Àngela, the absence of "Father". The matter of style, deaths and resurrections, conservation-keeping (curricular Diogenes' syndrome, symbolism of a Foundation). Neuro-psychology (the matter of what and how Fita does what he does). His brain in the Academy. His brain after the Academy. The room-mind (phenomenological analysis of): Ruptures and changes as a constant. Breaking from the Academy script: what is found, what is taken, and the end of Art. Out of the labyrinth: provoking and taking without getting in again (we cannot enter the future looking backwards). Failing and getting up. (The End) of Art.

Two epilogues close the publication, a short and precise epistle about what Fita has done and still does, written by a good friend of his, Narcís Jordi Aragó. A brief text which we have incorporated to the FITA 90 exhibitions through an introductory video, to show who the artist is, and how he is. The second epilogue is a note about one of the aspects in Fita's work which hasn't been dealt with in the previous essays and that we feel necessary to state for posterity.

Joaquim Bover i Busquet
Comissioner Fita90
Patron of the Fita Foundation
Architect

When one reads the studies or approximations about the life and work of Domènec Fita, there is one word which jumps out as a common denominator, applicable both to his vital experiences and his artistic output. Tenacity. The tenacious, incorruptible man, with an “epic will”, as he was long ago described by journalist Eva Vázquez. Personal tenacity which allowed him to make it through his difficult childhood and the terrible 1953 accident; and aesthetic tenacity, which has made him perambulate through the history of contemporary art from an absolute creative freedom and without the conditioning of currents and fashions. He himself stated so: “My criterion is not having a criterion. I’m more interested in freedom than I am in truth”. This volume, which includes personal reminiscences, classification proposals, inclusion in 20th century artistic currents, global views of his work, is not only an homage to an undisputable major player in Catalan art, but also the payment of a debt. From Fita, I specially like to single out what he himself calls “integrated art”, that is: defending that art must be capable of linking with the preceding architecture and also, by defect, must stem from tradition, from territory, from society. An implication which is not only artistic, but also social. Fita’s career, along so many years, his yearning to experiment with matter, with all sorts of matter (from stone to painting, from iron and stained glass to ceramic and cardboard), is also a dialogue with his contemporaries. “Master of heterodoxy”, as Daniel Giralte-Miracle said, he has found out that matter talks and, through this intimate language, has been able, like a scribe, to broadcast the message -stemming from Christian roots, terribly human and corporeal- towards whoever views his work.

But there is still another detail which I think is worth mentioning. His teaching vocation, his radical approach to continuity, through the lessons imparted in his Estudi d’Art and also in the Fundació Fita, which vindicates his career but is also a springboard for new creators. Probably, such a professorial vocation stems from his republican experience and the Montessori method. “With such a system,” said the artist, “we pupils developed our senses quite a lot, and they have a lot to do with the way the cerebral part of learning is received. We learnt our letters through touch.” Spirituality of art and humanistic reflection over man and his circumstances. “It was like a free republic”, continues to say Fita, “where not all of us did the same, but each and everyone explored his own aptitudes.”

That is to say: the artist involved with his times. The will to grow strong in adverse circumstances, personal and collective, and the need to share with others the epiphany of art. Fita, now more than ever, is an example for all of us. As Joan Domènec, his biographer and friend, explains: “Fita has tenacity, the capability of overcoming difficulties and the tendency of turning into something positive that which is habitually negative. This force will still be the axis upon which the artist revolves for all of his life. Old age is no exception. Fita is the kind man who serves culture and his country with intensity and without giving up.”

When Fita gets a commission, called up by an institution, entity or company, if he accepts it, there will be a dialogue established under the premise he has always defended: “*I want to be useful*”. That has the effect, on the work he has already done and still produces, of impregnating it with a sense of communi-

cation because he knows how to adapt himself to the function each place has to have, because his art always communicates the will to serve.

There is little more I can add. Or maybe I can. My personal experience of stopping in front of the impressive lying Christ in the Girona cathedral. That impression of something which lets you come close to the sublime, and at the same time, to the human. The uplifting of spirit and deformed matter. Stone speaks and informs us of our fragility, of our courage. Of tenacity.

Carles Puigdemont,

President de la Generalitat de Catalunya

In 2017, the renowned from Girona Domènec Fita will be 90 years old. An anniversary which, briefly summarized, our counties and the whole country can celebrate with pride and emotion.

In the summer of 2000, in the grand hall of the Diputació de Girona, the Fundació Fita was solemnly constituted. It was a project that had started a long way back, and in which conjoined the efforts of very different actors: public institutions (as the Diputació de Girona, the Ajuntament de Girona and the Generalitat de Catalunya), institutions from the art sector (as the Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts) and persons without any institutional adscription who shared a recognition for the work of the artist, and an interest in the management and divulgation of his legacy.

Today, we can claim that the Fundació Fita has followed a successful path. Its existence is specially relevant in anniversaries like this year’s, which are useful to vindicate and to keep the work of the artist at the forefront, through proposals like the book you hold in your hands, together with all of the other activities scheduled during this months. Thanks to all of these efforts, and specially those of the people at the helm of the Foundation, in 2017 the work of Domènec Fita is going ahead and acquiring the relevance it deserves. Its dissemination is ensured for the following years.

It is because of all these reasons, by the joint efforts in the origin of the Foundation, by its culmination and its laudable task, that all of us citizens can celebrate this year’s anniversary proud of our progress: institutions and citizenry at the service of the human and artistic heritage of our territory. But the protagonist of this publishing effort cannot just be explained away on the basis of his work. Domènec Fita has had an inspiring life which is part of our collective historical heritage.

During these last weeks and months, since the Fundació Domènec Fita announced the program it would enact to celebrate the 90th anniversary of the artist, this life I have just mentioned has been spotlighted by the media. Through many articles and publications we have been able to reclaim the experiences which forged the artist, and take into its real measure, in this uncertain and emotional time, the legacy that Domènec Fita offers us beyond his art.

Incarnating values like freedom, compromise and overcoming difficulties,

Domènec Fita reconciles us with the best of ourselves and our environs. His legacy is a human and artistic legacy we admire and that we must disseminate. And his life experience, even now, with 90 years on his shoulders, still moves us and broadcasts the message that everything is possible.

Pere Vila i Fulcarà
President de la Diputació de Girona

The records of the Cathedral of Girona Chapter state that in the 4th of November, 1958: "Canon Noguer, director of the Confraria del Sant Sepulcre, presents a project for the construction of a new altar in the chapel, formerly dedicated to Saint Ursula, and which had been awarded to the merits of the Confraria."

The project was elaborated and directed by the architect Joaquim Masramon, and it has as its centrepiece the alabaster sculpture of a Lying Christ, the work of Domènec Fita, also the author of the stained glass design decorating its window.

The image of Christ, disfigured by the suffering undergone during his redemptive passion, expresses with no stridencies a great spiritual value through a new language, that already defined and will define yet many of the works by Domènec Fita, and which was not always understood, by society and by the faithful of Girona, in the 50s of the 20th century.

When Domènec Fita starts his artistic and professional career, in the late 1940s, the Church was also starting a process of renovation of the pastoral and doctrinal rules, in order to implement a liturgical reform which also contemplated a modern expression of sacred art. The influence of the encyclical *Mediator Dei* (1947) and the conference Pius XII gave in the 1st International Congress of Catholic Artists (1950), settled the main directives about sacred art, which would be fixed in the Second Vatican Council; in Chapter VII of the Constitution of the Sacred Liturgy, it is said: "The Church always was a friend of the arts, and she always pursued the noble service that everything dedicated to the sacred worship was dignified, decorous, and beautiful." As the words of the Italian humanist Eugenio Garin express so well: the Church searched in art the ability of seeing with the eyes of the soul, the soul of things. The Second Vatican Council speaks about and admits the need of Beauty, of art, to transmit the virtue of faith.

The rules that emerged from the Second Vatican Council affected directly the construction of new churches, and also the arrangement and disposition of new presbyteries in the places of worship already in existence.

Within this framework, and in the diocese of Girona, the contribution of Domènec Fita to religious art has been and still is plentiful. Not just because of his abundant output of sculptures, but also because of his integrated art, that is to say, because of his coherent participation in architectonical interventions through the many artistic disciplines and techniques he masters. He collaborated with many architects from Girona: Masgrau,

Masramon, Duixans, Negre... who intervened on our parishes round the time of the Second Vatican Council, and who managed to provide new harmonic spaces which solved the new liturgical needs with the compromise of integrating religious art.

This is not the place to detail each and everyone of the interventions where Fita collaborated, but just as an example, we could mention: the renovation of the Montserrat chapel (1949-50) in the parish of Santa Susanna del Mercadal, where as a member of the Flamma group he conceived the totality of the work: lights, paintings, keystones... Together with the Flamma group and under the direction of architect Narcís Negre, in 1956 he fashioned the altar of Sant Sebastià in the Tossa de Mar church; elements from the presbytery and stained glass windows in the parish of Sant Antoni de Calonge (1959)... Crucifixes, relieves, stained glass windows, sgraffitos, mosaics, sculptures, can be found in many of our parishes. All of these elements were created with a goal in mind which Fita himself sums up thus, in the catalogue *Fita, art religiós*, published in 1996:

To arrange and order the elements of worship according to the parish's needs has been one of the tasks our bishopric has endeavoured. Everything with the stamp of simplicity and clarity that the new style dictated by the Church imposes.

As a token of thanks to his extensive and excellent work, in all aspects of sacred art, Pope Francis has awarded to Domènec Fita the Pro Ecclesia et Pontifice decoration. This recompense is a reward to the people who, through their services, have contributed to the Church's mission, and it is well deserved by the great work of Domènec Fita. His multiple artistic contributions, the beauty of the spaces, images and liturgical objects he has designed and created, help us in our celebrations of our faith, and therefore in our lives.

Francesc Pardo
Bishop of Girona

The celebration of Fita's 90th anniversary has been a celebration lived throughout the city. The number of events has helped to bring his work to little known venues and to promote him among the citizenry. This was the goal of Fita90, and I think we can feel proud of the results.

I've highlighted all this time Fita's figure as a citizen engaged with the city, as a person respected by his neighbours, and as a dynamic cultural and educational influence in Girona, and specially Montjuïc. Fita's artistic imprint can be seen in dozens of places in Girona and the rest of the territory, but his human imprint is especially deep in this neighbourhood, where he settled when he was quite young.

Fita has turned his workshop into a proper site for education and the cult of art. From there, he has irradiated knowledge and expertise towards all social

and cultural sectors of the city, and now we get something back thanks to this book devoted to him on the part of so many personalities from the artistic field in Girona and Catalonia. The dimension of Fita's work transcends the city, and it is vital to provide it with a context to understand properly Catalan art in the second half of the 20th century. For that reason, the essays in this volume are at the same time a homage to Domènec Fita and a tribute to the role his work has had in our country's contemporary art. It is, besides, a great tool for all of us to understand better the reasons behind his creations, the grounds for his evolution and the main thrust of his work as a whole.

A culturally mature city like Girona must render homage to its local artists, and this book is an essential step in assigning to Fita the central role he deserves in the Catalan art of the 20th century. Enjoy it.

Marta Madrenas
Mayor of Girona

Personal experiences and the artist

Remembrance of Domènec Fita

Narcís Comadira

*Le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse
d'un présent absolument nouveau.*
HENRI BERGSON

*Rien n'est aussi contraire et aussi étranger que la
mémoire à l'histoire; et rien n'est aussi contraire et
aussi étranger que l'histoire à la mémoire.*
CHARLES PÉGUY

When I was young, a teenager, and already contaminated by the diabolical virus of art and aesthetics, and I did nothing but muddle cardboard and paper with wax crayons, oils and gouache, I missed none of the very few exhibitions

held in Girona. The ones at the Sala Municipal, in the Rambla, were usually rather dreary and crushingly realistic. Fortunately, during Fires de Girona, the Diputació organized a painting and sculpture competition, and all the entries, and the winners, were exhibited at the Gran Via, in the Unions building. One could occasionally see some modern piece of sorts, there. The then-young artists of the city entered the competition because there was some prize money to be made and the possibility of being exhibited, of being seen. During those sad times (I'm talking about the Fifties), winning one of these prizes meant becoming a known artist, or being able to put into context a body of work which was beginning to be appreciated. And most of all, it was an opportunity to show what the artist was currently doing. Those young artists of the time, Fita, Paco Torres, Emília Xargay, Enric Marquès, Vicens, Portas, Vila i Fàbrega, etc. used to enter the provincial competition and winning it, and therefore, they were present at the big Fires de Girona exhibition. I never missed it, because one could find there paintings and sculptures which broke away from the tackiness of the still lives and landscapes ever present at the Sala Municipal.

It was at one of those exhibitions, maybe in '57, where I saw for the first time a piece by Domènec Fita. And where I first heard about him. I remember an angle of patinated plaster, very much hollowed, in which the fullness and void dictated the lines which defined the forms. The folds of the tunic were either plaster or void, but even if this were the case, they were still present. I remember being impressed by that. And also by the fact that the sculpture was made of plaster, a material I sometimes also handled. It was neither stone nor iron nor bronze, all of them materials out of my reach. I was filled with admiration of the fact that somebody could get so much out of humble yellow- or pink-tinted plaster, without hiding its poor but, why not?, noble qualities. I also marvelled at those crossed forms, wings and tunic, fullness and void, occupying space. I know I returned more than once to the exhibition, to watch that angel which I know not if is still in existence, for plaster may be noble, but it is also fragile. I remember that angel, but maybe memory mixes it up with some other angels wearing a shroud. Those were painted, and not so abstract, in a manner of speaking, as the sculpted one. But they were painted as if they weren't there, as spirits. They were not a representation, they were a presence. But it doesn't really matter: they were modern, and at that time I pursued modernity.

Afterwards, somebody told me that Fita was a hospice child (so were they called, at the time) who, having demonstrated a great artistic talent, went to Barcelona to study Fine Arts, where he made a lot of friends and where he joined the Flamma group, devoted to dignifying (so it was called) the churches burnt or devastated (so it was also called) during the Civil War, under the liturgical direction of Father Camprubi. These are the names and facts that spring to memory, and I ignore if they are truly true. When somebody told me about the Flamma group, I remembered having seen in my teenage years some paintings from that group in a very humble chapel located in the so-called "cheap housing" neighbourhood in Horta, Barcelona. My maternal grandparents lived in Horta, and every summer I stayed with them for a spell. Some Sundays we went to mass at the Parish, as we called it (Sant Joan

d'Horta), and some others we went to the cheap housing. I remember having liked those paintings. When I finally met Fita, he told me that he had worked on them. And it was while working with the Flamma group on the baptistery of Betlem church, in the Barcelona Rambla, that Fita suffered the accident which rendered him disabled. Yes, the person who had fashioned that aerial angel which had obsessed me so, was disabled. The person who had painted those transparent, bodiless angels, was disabled. His impairment added a further degree to my distant admiration. And I was soon to know him. Keen as I was to muddle cardboard and paper, I also took advantage of every surface I got offered. Being a scout, I was able to lord it over some of the walls in our den, and I remember one in particular where I painted some sort of deer (we scouts were rather partial to mountain life and, shall we say, alpine mythology), and another one on which I painted scenes from woodland life, plants and little animals and such, I don't recall it clearly enough. I certainly did not paint them al fresco, of course, but with simple gouache. It would be none other than Fita, by the way, the one who would teach me some years later the al fresco technique. Back to the den: Manel Nadal, who was group leader at the time, and who knew Fita, thought I had some sort of talent, and on particular day, a Thursday with no school, he had me climb onto his 2CV and brought me to Sarrià de Dalt, where Fita lived and had his workshop. The house was very simple, in fact it was part of a farm, arranged with almost monastic simplicity by the architect Joaquim Masramon. A single-storey house facing a large tiled yard and a small wall on which you could sit. An addition to the building, which invaded part of the yard, formed a small nook with a masonry bench built by the architect, and on top of the bench there was a wrought iron angel fixed to the wall. Rust made it stand out on the whitewashed wall. That angel was even more spectral than the painted ones I had already seen, and much more void than the plaster sculpture. It was a single line, like a giant pen and ink drawing on the white surface of the wall. On the small wall and on the tiled floor, there were some pots with geraniums and cactuses in them. And some sculptures. Next to the house, on a field of dry grass, there stood the kiln. Fita also worked on ceramics, at the time. The inside of the house, as I've said, was monastic. Thick walls, small windows, hydraulic tile on two shades of terracotta. A while later I noticed that Masramon had used a tile designed by Rafael Masó. We got in through the workshop, which faced the yard. Fita was sitting behind a work table. There was also a tilted drawing table, to be used standing up. The workshop was not too large, and one whole corner was occupied by a number of large square containers made from fibre cement and covered with planks of wood: clay was stored there. More or less at the centre of the room, under a skylight, there was a large, low sculpture trestle. On top of it, covered with wet cloth, there was a lying sculpture, a dead body. Fita was working on the *Christ* for the Cathedral. Therefore, it was nineteen fifty-seven. Therefore, I was fifteen and Fita was thirty. Fita modelled his Christ on clay, life-sized, and afterwards it would be passed to alabaster with a pointing machine. I don't think he explained this to me on that first day. First day, because there would be more, many more. Next to the workshop, there was the dining room. It also opened up to the

yard. It was small, filled by a table and some chairs, everything made from clear wood, the seat and back of the chair made from braided vegetal fibre. I don't know if said furniture was mass produced or designed by Masramon. As a matter of fact, their style was quite masramonian. I'm bound to say that back then, I also admired Masramon, ever since I first saw the church he had built in Girona: Sant Josep. A solid brick building with joints and toppings made from Girona stone. It was the architectonic equivalent of the kind of art in which those young artists from Girona engaged, and which I saw on those provincial exhibitions. It was a clean and austere style which showed all materials as they were. Masramon acted as a sort of protector for Fita. And the artist had collaborated with him on Sant Josep church. Bit by bit, I started understanding that world, which was like a different world inside of Girona. Afterwards, I knew that Manel Nadal, Masramon and Fita were also members of Opus Dei. As was Father Pèlach, from a neighbouring family, and Father Andreu Bachs, relative of sorts to some uncles of mine. As a matter of fact, had I not been a Scout, a movement with an educational agenda of its own and a *consiliari* in Girona, Father Eduard Puigbert, not at all prone to the Opus Dei, I probably would have felt tempted by the siren songs of Father Escrivà. The clear and clean aesthetic of Masramon and Fita seduced me. I would've been capable of joining Opus Dei because of that aesthetic. And it is funny to reflect that Fita abandoned the Work, many years later, also because of an aesthetic, another kind of aesthetic, of course, which showed clearly to him that the movement was not to be trusted. The aesthetic of Torreciudad and Castelldeusa, opulent and baroque, eclectic and lying, opened his eyes. And also one other matter: the lack of sensibility that the Work showed towards Catalonia. Fita has always had a very clear sense of being Catalan. And not because of any imposed ideology nor any theoretical conviction, but for the same reason he has always loved simple and direct materials, and has always used as his starting point his own idiosyncrasy, without resorting to any kind of mask whatsoever. I was fifteen, and Fita was thirty. He was a young man, then, and even though it was difficult for him to move about, his joyfulness and vitality surprised me. He had a deep energy which made him take an interest in everything. He was likable and friendly. And he generously took in the shy and bashful teenager I was. I think I brought him some of my reed and ink drawings, and a few larger pieces painted in gouache over wrapping paper recycled from our shop. He ended up offering me one afternoon per week in his workshop, not to teach me (he didn't give classes) but to let me work there, and afterwards he would correct whatever I would've done wrong. I would also be able to see him working, and learn technical stuff on the hoof. Craft. Fita has always had the greatest admiration for craft, and he has tried to extract something from all its techniques. We decided on Thursday afternoons, because that day we didn't have afternoon classes at the Maristes. I went there after lunch, on the Sarrià bus, and then on foot to his house, in Sarrià de Dalt. I came back the same way, in the evening. I did that for two solid years. He did whatever he was doing, and I did what he told me. On a board, on a piece of paper tacked to it, I drew or I painted with my gouache. The first thing he taught me was to make my own paints. Store-bought

gouache was expensive, and it did not do to economize paint. If I made them myself, I would be able to work with much more generosity, I wouldn't have to cut down on it, he told me. I learned about pigments and agglutinants. I visited Can Sunyer, the cleaning products store at the feet of Pont de Pedra, and I stored up on earth tones, ochre and ruddle. Powder blue, cadmium yellow, soot black and calcite. And gum arabic. And I started cooking colours. If the weather was fair, I went out to paint, to the field next door, where the kiln was. Some trees, a mountain crest, the sky. At the end of the day, Fita remarked to me what my "work" was lacking. The fig tree was of a green too light, it stuck to the other trees, the mountains were falling on top of me, the real sky was not a monotone colour, as I had painted it, and it weighed too much. In that way he taught me to look, to see the lines and volumes. To discern tones and values. And what about modernity? I wanted to paint modern. To be able to deform, one must first see form as it is, he said. He also celebrated your good turns. At other times, I watched him model. I quite liked the wooden modelling tools, and I watched him add lumps of clay and hitting them to integrate them fully with the underlying mass. At other times he substracted clay with a wooden tool which had some sort of crushed wire loop at the tip. Take out and put in. Until the desired form is found. Late afternoon, if light was not to his liking or if he was tired, he said: Enough for today. He cleaned the tools up and covered the piece he was working on with wet cloths. And he started doing something else: drawing or writing. Or nothing. Or meeting somebody. I learnt that art needs its time, certainly, but also that one has to know at which point enough is enough. Tomorrow would let you see what you had done with renewed eyes. Too many hours concentrated on a piece resulted on drunkenness of vision.

Fita didn't live alone in that house. He lived with Àngela, his wife. And now a problem presents itself. For if I started visiting Fita at the beginning of the 57-58 school year, that is, in October 1957, Àngela still wasn't there, because they got married on the February 2nd 1958. My memory gets muddy. Maybe I visited him for the first time at the start of the school year, in 1957, but I didn't visit regularly until October 1958. I don't know. I'm sure I saw under the skylight his clay *Christ*. Or maybe I've confused it with his upright Christ, his *Ecce Homo* for the Easter parade led by the roman troops of the Manaies de Girona? This one I'm certain I saw him model. But no matter. These are just remembrances of feelings, of an initiation. It is not a historical record. Àngela was an attractive girl, welcoming, with whom I soon started a relationship of complicity. Àngela has always been the staunchest support for Fita. Back then, it was she who drove the Seat 600 they moved about with. And I think she worked at Telefónica. If Fita has always had a certain naivety essential to the artist, Àngela's remarkable intelligence has always had a certain hard edge to it. Probably due to her reality-bound clear-sightedness. Fita, back then, was more gullible and enthusiastic. Àngela was a bit more doubtful. Àngela's presence was amply beneficent to the education of the teenager I was. I learned a lot of things from both of them.

I've already mentioned that when I knew him he was working on the cathedral's *Dead Christ*. From one week to the other, the sculpture was being perfected. The face acquired its helpless expression, the hands its abandon.

The bones from arms and feet, their exact presence. One particular day, Fita informed that the bishop had paid him a visit to have a look at the *Christ*. He must have been a bit anxious. Maybe some priest had preceded him and had commented that things were not at all right. But the bishop was assuaged when Fita told him that he had studied anatomy. From that point of view, there was nothing to be said. The rest was up to the artist. And no, there truly was nothing to be said, because the rest was of a heart-rending dignity. A dead body. Abandoned. I've always considered this sculpture as Fita's masterpiece, and I've seen in it a shadow autobiography. Some sort of transfigured self-portrait. The body of the sculptor, helpless, on the floor of the Betlem chapel, almost dead, after the accident.

I saw this *Christ* in clay, but when it was transported to its definitive material, with the characteristic translucency of alabaster, with the quality of its shadows, which are totally different from the much more radical shadows thrown by clay, the portrayal of a dead body became a real dead body, capable of conveying a definite shock. The degree of abstraction present in the sculpture, which might have granted it some sort of intellectual detachment, didn't have that effect. On the contrary, it rendered it concrete, closer, and its volumes, diffused by light and shadow, gave it a strong presence soaked in the tenderness of an endless repose.

For the sake of argument, we'll say that I visited Fita's workshop regularly during 1958 and 59. Up until then, I'd had drawing and painting classes with Montserrat Llonch. Charcoal drawings of plaster statues, workshop paintings, still lives with a copper pot and apples, or a fruit bowl with some peaches, or a handful of marigolds, which Montserrat called ruddles. Strict discipline. In Fita's workshop, everything was different. Total freedom. But afterwards, the corrections, which were nothing but a conversation, sometimes with a couple of brushstrokes from the master, to demonstrate the difference, had I painted properly; I considered them fertile and efficacious. Fita didn't only practice modern art, I thought, but he was also a modern teacher.

In October 1959, I entered the seminary. And Fita was glad. I spent three school years there, and of course I stopped visiting his workshop. But my relationship with him increased. I went to see him from time to time and I showed him some of the things I'd done lately, small pieces of course, a poster, a postcard, etc. At the seminary I had long hours to contemplate the Puríssima chapel built by Joaquim Masramon and in which Fita had collaborated with some angels, truly transparent, angels similar to the one on the wall of his yard. As a matter of fact, that angel was a test, a study. This chapel, the burnt alabaster wall and its marbling, the lines of the wrought iron angels, everything illuminated by a low zenithal light, gave off a strange sensation of immaterial peace. And those angels integrated into the alabaster and at the same time stood out, with a life of their own. They gave structure to that fragmented tapestry, they gave it meaning.

At the seminary, Joan Frigolé and I were tasked with the, shall we say, floral decoration. We were called "the two Marys", with that edge of cruelty so common to all boarding schools. I didn't care, because I liked the job and because I could go out to buy flowers at house Baró or house Martinoy. And on occasion, for a big celebration, we even organized sorties to the surround-

ding woods, to collect asparagus plants, heather, laurustinus, holly and other leaves and plants, to do something different. I took it as an opportunity for artistic creation, and I tried to arrange unconventional bunches and bouquets, and to escape the classical arrangement of white gladiolus and witchgrass. As the administrator of the seminary, Father Baranera, sometimes scolded me because I spent too much money on flowers, I sometimes raided private gardens. The bishop's garden was my first stop. One particular day, in this particular garden, I found a marvellous yellow foxglove. I cut it and brought it to the chapel where Fita's angels were; I put it in a niponese vase from Quart which was used as an umbrella stand on the parson's hall. I have to say that the arrangement was extraordinarily beautiful: that giant spike, golden and luminous, as if growing naturally from the dark pottery vase. And precisely when that foxglove branch was decorating the Puríssima chapel, Fita came, probably to show the angels to somebody. As he knew I was the one who took care of that kind of things, he congratulated me for the simplicity and beauty of the arrangement. And he encouraged me to follow that path because, he said, you can do a lot of good to these boys, educating their taste, because we need priests with good taste. Didactic, as always. Fita is like that. During the years I spent at the seminary, I remember Fita sculpted the Holy Virgin for the Immaculate Heart of Mary (Claretians). It was an alabaster piece, seated, with the Son of God on her lap. Slightly gothicized, due to the elegance of her gesture. To me, next to the *Christ* of the Cathedral, this image has also got a strongly transcendent presence. Another of my favorite Fita pieces. During those years, Bishop Cartañà endeavoured to finish the cathedral's façade, after having finished its coronation, and he decided to fill the seven empty niches. The central one was assigned to Jaume Busquets, notable sculptor and draftsman, who belonged to a family from the Girona Rambla. He sculpted a Holy Virgin, a bit baroque, which despite a rather strange gesture, it's probably the piece which better matches the façade. Fita took care of the two top niches. I remember having seen in his workshop, in clay, some models one foot and a half high which I liked quite a lot, especially that of my patron saint, Sant Narcís. At full size and sculpted in Girona stone, which is always a bit too cold, they lost the plasticity of clay and acquired a certain rigidity that clashed with the baroque fluidity of the façade. About the other pieces, I'd rather say nothing. Be it as it may, there are things that are best left alone. And in the case of those niches, I've always thought that the best option was to leave them empty.

In October 1962, I left for Montserrat to become a monk. Fita had a good relationship with Abbot Escarré, from the time of the Sant Josep clinic. And he also felt glad about my decision. Before I left for the monastery, Abbot Escarré commissioned from him a Sant Benet (Saint Benedict) to be placed next to the monastery entrance, under the portico. A big sculpture to welcome guests and visitors. Montserrat already had a remarkable Sant Benet, a sculpture by Josep Clarà, in bronze, a sitting image installed inside the monastery, in a room called The Sign. It would not do, of course, for the new piece to be similar to the old one. And Fita, always keen on complicating things, made the proposal of a standing figure. The abbot, who had in mind a Roman style saint, sitting down, similar to Saint Peter in the Vatican, was taken aback. Fita

could have modelled the statue and have it cast in bronze or transported to stone. But he always has experimented with the most diverse materials, and he decided on iron, on a corten steel plate cut out and soldered. He was able to do that, of course, because he collaborated with a top notch craftsman, Jaume Rosés, from Cassà de la Selva. He had already forged the famous angels from the seminary chapel, but those angels were a drawing, a line. This piece, though, was going to be a volume, a *lump*, as it was called back then. They made a trial run of the head, which is also exhibited in Montserrat, and Abbot Escarré, finally, gave it the thumbs up. I remember having seen in Fita's workshop, in Sarrià de Dalt, probably just before leaving for Montserrat, when I was still at the seminary, an old-time cowl. I mention it because old-time cowls were much more structured than the modern ones, a simplified design by Brother Martí and Father Efreem. The vertical folds of old-time cowls helped enormously, I believe, in the building of the sculpture. The folds of the cowl limit the steel plate which, cut out and soldered, make up the volume of the piece. What I mean is that reality nullifies arbitrariness, imposes itself and leaves much less room for gratuitousness or randomness.

During the almost three years I spent in Montserrat, our relationship was forcibly interrupted. I don't remember if I wrote him much. A few times, I guess. For Christmas, of course, and maybe on his name day. I don't know. My memory is a somewhat weedy terrain. I do remember that he came up once, with Joan Lleó and some other companion. I also remember he gave me a drawing, some sort of spinal column drawn with a spatula and India ink on an aquatint background. I still have it. It's dedicated and dated 1963. I showed him some of the things I'd been doing, and I remember that Lleó, I think it was him, said: "It's an odd sort, this boy, classic on this side, baroque on the other." Obviously, I was looking for myself, and some of the papers I filled at that time are rather fluctuating. Some of them clearly show Fita's influence. On February the 5th, 1965, I left Montserrat. Initially, it was for a trial period. I fell ill, probably due to some physical and mental incompatibility with monastic life, and my illness was nothing more than the somatization of said incompatibility. The thing is that, as in the poem by Becket, "*sitôt sorti de l'ermitage, ce fut la calme après l'orage*". I recovered immediately. Between the years I spent at the Seminary and in Montserrat, all of my friends were already finishing their degrees, and more than one already had a girlfriend. I felt a bit out of place, and the Fitas took me in. I'll always be grateful for that. I started again my trips to Sarrià de Dalt, not only on Thursday afternoons, but almost every day. I was no longer that fifteen-year-old brat. I was twenty-three, and I wanted to do lots of things.

At that time, Girona artists were very involved in liturgical art. Churches had to be adapted to the new rules dictated by the Second Vatican Council: altars facing the people, a simplification in decoration of all kinds, modern images, modern liturgical ornaments (that is to say, ancient). A paleochristian and medieval spirit had to replace the previous baroque tendency. I short, there was work to do. Father Genís Baltrons and Father Manel Fuentes held the baton of all operations and of relationships with the artists. Emília Xargay designed an enamel monstrance, I remember, and Paco Torres Monsó an altar front in bronze, a pantocrator with a tetramorph, and also a filiform Christ,

somewhat giacomettian. Lluís Güell, whom I had met at the seminary and with whom I reacquainted myself, took care of the first poster for the Sacred Art exhibition, in 1965. I was able to participate in it, and I submitted an altar front, a painting on wood, with some hessian collage and strong colours. The piece's title was *Festive front*. Due to his religious leanings (those were the years of his deepest compromise with the Opus Dei), Fita was very much involved in liturgical art, and many parsons asked for his advice. He proposed that we collaborate in some of his projects. Aiguaviva, Caixàs, Palol d'Onyar, la Pietat in La Bisbal, where Quim Español also collaborated, L'Esparra, near Riudarenes, where I drew the altar, sculpted the Christ figure, out of terracotta, and designed a canopy with a multicolored cloth collage... In one place we had to design a new altar, in another one a Christ or a Holy Virgin, yet in another one rearrange a presbytery. It was a beautiful task, because we had to travel up and down the country, and get to know unexpected spots. Sometimes, in the attic of a rectory, we made an interesting "discovery", some Holy Virgin relegated there because it was too old, or because she had half an arm missing, or maybe an abandoned saint. Usually, parsons were poor and we had to make do with very little means. The rule was always the same: order things, clean up, make good use of everything with a modicum of dignity, simplicity in all new designs, noble materials, local stone; natural woods, without shiny tints and varnishes; wrought iron, without any paint. Those years were fun, but all too brief. Güell and me were the youngest ones in the group. The rest, Fita, Paco Torres and Teresa, Emilia Xargay, Vila, Portas, Vicens, were our seniors by quite a number of years, but they adopted us, so to say. Lluís Güell had a white car, a cabriolet, with red upholstery. He liked to swagger, as we said way back then. And we went everywhere with it, to run errands for those Sacred Art exhibitions. Some Sundays we also spent the day at the farm those older artists had rented. It was called Mas Turbany, a name which, if it was pronounced quickly enough, made Emilia laugh quite a lot. Happy days, a bit turn of the century: *déjeuners sûr l'herbe* and such. The Torres brought along Elisa, a beautiful teenager, and Güell flirted with her under the harsh look of Àngela. In 1967, the second Sacred Art exhibition was held. It fell upon me the task of painting the poster and designing the catalogue. I entered one small tapestry, a crucifixion. And a stainless steel chalice with an ebony stand. José María Valverde came to give a lecture, I remember, and afterwards I walked him to the station to catch the train back to Barcelona. I've got a quite muddled memory of the occasion, but I think the Fitas were also there, and that we four had dinner at the station restaurant, whose light was just as sad as its food. Afterwards, the Second Liturgical Congress was held in Montserrat. I say afterwards, but in fact it took place before the aforementioned second exhibition. I went there with Fita and we shared a room at the Cisneros. He gave a lecture and I read a paper. I don't remember what he talked about. I know I defended all materials, holding forth that they were all noble. That was the reason why I made a stainless steel chalice, and not a gold or silver one, as was mandatory. I remember sending my paper to Abbot Escarré, who at that time was exiled in Viboldone, and he answered that he didn't agree

with me, but that he was all in favour of young people having their own ideas and defending them. Fita and Àngela and I discussed the possibility of travelling to Viboldone to visit the abbot, but the trip never materialized, as far as I remember. And I'm sure I would remember, had it taken place.

Coming and going from Girona to Sarrià de Dalt was rather pleasant, at the time, and I remember going on foot many times. There was very little traffic and it was not dangerous at all, to walk along the road. The night, the lights, the air smelling of tender or dry grass. A cricket, a summer cicada. The seasons merge with one another, also the years. While walking, I thought about my solitary life, about the work we had to do tomorrow. I drew a deep breath. I was minimally happy.

Many days I stayed at Fita's for lunch. Moments full of friendship and warmth. Fita told me about his student days, about the clinic. Sometimes Enric Homet came by, a ceramist. Some other times Duixans, the architect, who at the time collaborated with Masramon. The fare was simple. Macaroni, breaded pork loin. Fruit for dessert. Àngela managed quite well. I sometimes helped her in the kitchen, and we chat for a while. I remember one day she cut open a melon which was a bit off, and we decided to make preserve out of it. She didn't know how it was made; I had seen it done, but had never done it myself. It was a total disaster. I thought one had to add water to it, and of course, the pot had to boil off that added water and the water from the melon itself for hours on end, and all we got was some sort of liquefied treacle...

With Fita, I always learned something. Craft. He insisted in the importance of experimenting, of changing, of trying new techniques, of taking advantage of anything. Once we travelled to the country to visit some church which needed remodelling, and he saw a roadside eroded by recent rain into a network of parallel rivulets. The next day he wanted to go back and make a cast of it. He got into the habit of making casts of everything: some prickly saltwort plants, a tractor's tyre tracks... I said to him: Fita, are you sure this is art? He believed in chance, in the beauty of everything, in findings: a ripped umbrella, a crushed tin pot. He resembled Tàpies, in that. But Fita got tired of it quickly enough. one thing led to another. He then discovered concrete casts, with polystyrene moulds. I kept telling him that, to me, beauty had to be made, constructed, and not entrusted to chance findings. Art had to imply a previous idea, and a precise and concise manual execution. What Leonardo said: *la pittura é cosa mentale*. And that too many changes often prevented following one's path in depth. I remember discussing one day where did the truth lay, in the old saying of *spreading oneself too thin*, or its counterpart of *putting all your eggs in one basket*. To me, one basket has always been better. He said: both. The thing is that he may have spread himself far and wide, but I might have preferred him to concentrate deeper in one particular basket. But I've no right to judge him.

In any case, we worked, we had lunch, we talked. To finish the afternoon off, many times we drew ourselves. Fita has always enjoyed drawing portraits. When somebody came to visit, as soon as not Fita had already drawn him or her up. In pencil, India ink, reed or brush, charcoal, sanguine. Whatever there was to hand. Usually black on white. Some of those portraits are really

beautiful. Some of them resemble you, some not so much. If he drew more than one, he started in a very realistic style, and then in each subsequent drawing form was a bit more synthesized, as if he were looking for the drawing's entity, and not its resemblance. Sometimes Àngela joined us and, while she knitted, we used her as a model. I still keep three of the portraits I drew during that time, from 62, 65 and 66. And also a drawing of Àngela. I guess Fita must have saved some, too. Some afternoons we drank tea, and for a while a Xilean drink, which we discovered via Masramon, I guess: it was called *agüita*, and was nothing more than an infusion of lemon peel in hot water.

And then came the time to apply Nietzsche's quote: "One repays a teacher badly if one always remains nothing but a pupil." I flew the coop, I left for Barcelona, I distanced myself from Montserrat and the Holy Church, I abandoned liturgical art, I did my military service, I discovered the pleasures of the flesh. I got married. As a painter, I started my ever so slow path, handcrafted, far away from chance and serendipitous findings. In fact, I repaid Fita quite well. He had shown me the path towards freedom, and I chose to be free.

These are my memories of youth. After the military service and our wedding, we settled in Barcelona. Meanwhile, the motorway chased the Fitas away from their home. They settled in Montjuïc, when the future housing development was little more than paved roads with neither trees nor streetlights. The new house, designed by Masramon, was similar to the one in Sarrià de Dalt, but it lacked the character old things always have. It was not part of an old farm, it was a full-grown cottage. Simple, yes, but something else. This is what I thought when I visited it for the first time. I don't remember when. On the inside, it was larger and more comfortable, and the view was wonderful. I visited it with Dolors a few times. We keep some portraits of her, from 1970. A wedding gift. A few years before, in 1966 or 67, I gave to the Fitas a painting of mine portraying the Sant Nicolau chapel. And coming back from London, where we lived from 1971 to 1973, I gave him a gouache I painted there. All of this to say that our relationship, although at intervals, did go on.

Àngela had learned to weave tapestries, and she set up her workshop on the upstairs floor of the Montjuïc house. She had a very large loom, which made it possible for her to weave considerable pieces. She had a deft hand. I remember vaguely some of these tapestries, in wool, as was usual, but also in other vegetal fibres, cotton, hemp, and sometimes even copper thread. Another of Àngela's *métiers* was running a gallery. At first, her gallery was right next to the house in Montjuïc. It was a big warehouse designed by Narcís Negre, if I remember correctly. I had a huge exhibition there, in 1985. The launch was multitudinous. Lots of people from Girona, of course, and also a lot of friends from Barcelona. I remember Quim Nadal there, already the town's mayor, Joan Tarrús, Sita his sister, Lluís Carreras, Carme Masià, Daniel Giral Miracle, Eduardo Mendoza and Anna Soler, Félix de Azúa, Mercedes Azúa, Ricard Balcells, Llorenç Español, Jaume and Àlex Genover... And afterwards, the party finished in an (again) multitudinous supper at La Font. Other times. We were young, enthusiastic and generous. We supported each

other. The Fitas were happy. And me too. That fifteen-year-old brat Fita had sheltered in Sarrià de Dalt and to whom he had taught so many things related to the craft of the artist, was now exhibiting at their home the result of many years work. I don't know what Fita must have thought about some of my paintings, back then. He probably thought I had left his path to follow my own. In short, though, all of that was the result of something he had instilled in me: I had to be myself, and I had to be Myself in total freedom.

As the Montjuïc gallery was rather inconvenient, Àngela rented the premises in Carrer de les Hortes, at the end of the passage where Llibreria 22 is located. In those premises, Expoart (such was the name of the gallery), I also had some exhibitions. A couple or three, I don't remember exactly. Once Àngela closed the gallery up, after her venture in Barcelona, in Carrer Montcada, the premises became the site of Fundació Fita (Fita Foundation). I exhibited there part of the material which, together with what was exhibited at the Museu d'Art de Girona, formed the grand exhibition I'd had a couple of months previously in the Museu de Montserrat. And the Fundació Fita published the catalogue of the retrospective exhibition, *Comadira. Fifty years of painting*, in their "Mestres artistes" series. Fita contributed a small introduction, collecting some of his memories from the years of my youth, from when he met me. A few years later, the Fundació Fita also held an exhibition of the menu collection I still draw every year for the Christmas lunch organized by Pep Nadal. Pep, Quim's brother, is the son of Manel Nadal, who took me for the first time to Fita's workshop. The threads of the story have weaved themselves and now, when I've reached the age of seventy-five and Fita is ninety, things have acquired their almost definitive meaning. Happily, Fita is still here to read these memories of mine. I offer them to him as acknowledgment, as celebration, and as homage.

Similarities between Domènec Fita and Josep M. Subirats

Dra. Judit Subirachs-Burgaya

Due to an accumulation of coincidences, 1927 is a key year in the history of Catalan sculpture. Right at the beginning of the year, the Associació d'Escultors (Sculptor's Association) was created, a grouping of artists presided by Enric Casanovas, with the intention of promoting among the public a fondness for sculpture, which was too easily obscured by other disciplines, most notably painting, and to promote the new work done in Catalan sculpture through periodical exhibitions, besides supporting the production of public statuary. Rather ephemeral in its existence, it was formed (as founding members or guests) by rather prestigious sculptors like the aforementioned Enric Casanovas, Josep Dunyach, Josep Granyer, Josep Viladomat, Apel·les Fenosa, Llorenç Cairó, Josep Pujol i Montaner, Màrius Vives, Salvador Martorell, Joaquim Claret, Pau Gargallo, Pere Jou, Joan Rebull, Àngel Tarrach,

Àngel Ferrant, Manolo Hugué, Ernest Maragall i Mateu Fernández de Soto.

Also in 1927, Juli González, then fifty-one years old, abandoned painting to concentrate exclusively in sculpture and to become one of the pioneers in modern iron sculpture. 1927 is the year in which were born a number of Catalan sculptors: Francesc Boadella, Francesc Carulla, Ramon Ferran, Domènec Fita, Leonci Quera, Ricard Sala, Josep M. Subirachs, Ferran Ventura i Emília Xargay, most of them departed, except Carulla and Fita, the only ones who can happily celebrate their ninetieth anniversary.

From quite different backgrounds, the childhood of all these artists was marred by the atrocities of a war they had to endure from nine till twelve years of age; their youth was spent in a dreary post-war period which forced them to engage in all kinds of precarious jobs just to survive; and during their first decades of adult life, they had to endure all sorts of obstacles and prohibitions, of a political, social and economical order, to be suffered under a dictatorship.

During the late Forties, and until the first half of the Fifties, the cultural re-engagement endeavoured in Catalonia had, as its main protagonists, many of the artists and writers who had belonged to the second *noucentista* generation, and who acted as a bridge between the Catalan world from before the war, and that of the post-war period. Besides the artistic collaborationism with the francoist régime, and other aspects related to the attempts of the dictatorship to create an aesthetic of its own, we have to take into account certain phenomena from the period; for example: the continuity of the *noucentista* plasticity, the resumption of avant-garde from 1946 onwards and, rather especially, the appearance of informalism as one of the most revolutionary tendencies in Catalan art during some rather tentative years. In this context of a post-war Catalonia do we have to try to understand the work of this sculptors, who belong to what Alexandre Cirici Pellicer called the *generation in the middle*, and to which, besides the ones already mentioned because they were born in 1927, we should also add the sculptors Josep Martí-Sabé, Salvador Aulèstia, Julià Riu Serra, Francesc Torres Monsó, Tomàs Bel, Jaume Cubells, Marcel Martí, Josep Subirà-Puig, Moisès Villèlia, Andreu Alfaro and Xavier Corberó.

Jospe M. Subirachs, born in Barcelona and deceased in the same city in 2014, shared with Domènec Fita, from Girona, one particular way to understand artistic creation. Not only during the difficult years spent under the dictatorship, but during all of their career, creation was their shelter, and at the same time their weapon of choice, their way of communicating, their profession and their passion. Enthusiastically humanist, Fita and Subirachs always agreed in that the ethical value of culture implied the compromise of the artist with society. Better known as sculptors, both have been in fact versatile artists, and therefore their work is many-sided, not only because it is rather relevant and abundant, but also because their production is just as vast as variegated.

To both of them, Fita and Subirachs, the creative process of a piece of art has got two decisive moments: projection and realization. Drawing is fundamental in their processes because it is the seed of all their three-dimensional

works. We cannot elude the fact that their drawings, whether they are sketches or studies, or final versions, are the results of an eminently sculptural mentality, a vision of the volumes, relieves and shadows which is particular to those who are especially gifted to express onto a flat surface the dimensions of a volumetric work.

On the other hand, to both of them a work of art involves form and depth, content and container, matter and idea. They've always known one of the challenges the artist must face is the correct choice of materials, which are what will dictate the physical characteristics of the piece: structure, texture and colour. Integration of the arts is another of the aspirations both artists shared, a debate considered crucial at a time of transformation, especially due to the fact that the true vocation of both of them, Fita and Subirachs, was to work on monumental commissions which were to be integrated to architectural and urban spaces; these are the pieces for which they are better known, and which have consolidated their prestige. As a matter of fact, they have stated a number of times that the ideal destination for their work is public space, and not private collections, because they consider that any public work is achieving more thoroughly its democratic social function. In more than one occasion, Subirachs had declared that in a public work "one has to choose well its location, because then the work becomes a reference point and it generates an environment. A well-placed sculpture gives everything proportion, enlarges the space. For example, it turns a city square into a proper urban location." And he never tired of insisting on the importance of choosing the right material: "I think that a piece of art has to grow old like a ruin, not like scrap iron. This is why I sculpt on materials which can stand the passage of time." Like Fita, he was aware of the vulnerability of any piece located in a public space, due to suffer vandalism and exposure, and he also knew that the passage of time is relentless.

Domènec Fita and Josep M. Subirachs made innovative contributions to the field of religious art, pre-dating the aesthetic directives proclaimed by the Second Vatican Council, held between 1962 and 1965.

Following their criteria on integration of the arts, they realized some artistic interventions which merged optimally architecture, sculpture, glasswork and furniture, paradigmatic examples of the renovation of sacred art at the end of the 1960s, a time at which, as Francesc Fontbona has remarked, sacred art, especially in Spain, "was above all identified with an old-fashioned aesthetic of a pronounced formal conservatism; as if it was necessarily so, that the plastic translation of the mysteries of the Church, which during centuries had given us such a lot of masterpieces full of vigour and authenticity, couldn't then be realized in any other way than the contained timidity inherited from that style which in France was called *Saint-Sulpice*."¹

In Subirachs' career, there are two religious works which, due to their magnitude and their expressive force, stand out: his intervention at the Virgen del Camino sanctuary, in León, which opened in 1961, and his magnum work on the Passion Façade of the Sagrada Família, the temple which architect Antoni Gaudí left unfinished in Barcelona. The success and recognition which, at the end of the 50s, had received Subirachs thanks to his interventions in the church of the Llars Mundet in Barcelona and, most of all, the aforementioned

Virgen del Camino sanctuary, granted to the artist a large number of proposals of a religious nature. Nevertheless, because of the risk of getting stuck in a specialty which would have seriously limited his yearning for independent research, the sculptor, self-declared agnostic, opted not to follow that path again until 1986, when he was commissioned by the Junta Constructora del Temple de la Sagrada Família, an intervention of extraordinary proportions in which he was engaged for twenty years (1986-2006). Much more prolific in the field of religious imagery, Domènec Fita was one of the founders of the Flamma group. We shall not mention here his numerous religious pieces, rather well known, but we'd like to remark two emblematic locales where both sculptors have left their mark. On the one hand, the Benedictine sanctuary of Montserrat, where we find the figure of Sant Benet, a work by Fita from 1962 located in the atrium of the monastery, and also some relieves with images on the Viacrucis (1973-74). In Montserrat we can also find some works by Subirachs: Sant Miquel Cross (1962), monument to Sant Domènec (1970), monument to Ramon Llull (1976), Santíssim chapel (1977), Ariadna and Hermes relieves (1985), Sant Jordi (1986), and an image of the Holy Virgin of Montserrat, exhibited inside the museum. On the other hand, we can find the work of both sculptors integrated in the Sagrada Família, where Subirachs, as we have already mentioned, took care of the sculpture groups and the gates of the Passion façade, and also the gates of the Glòria façade and the figure of Sant Jordi presiding the handrail of the rood screen in the nave, while Domènec Fita sculpted the figures of Sant Pere Nolasc and Sant Antoni Maria Claret, located on the exterior mullions, the symbols of the four evangelists on the stained glass windows of the transept, and also the design of the pavement in the chancel, at the entrance of the Passion façade, representing the arrival of Jesus to Jerusalem, acclaimed by the crowd and received with palm leaves and olive tree branches. Paradoxically, the work of Domènec Fita and Josep M. Subirachs, like that of many other creators from their generation, is not represented in the official canon of modernity and contemporariness of the grand museums (Museu Nacional d'Art de Catalunya and Museu d'Art Contemporani de Barcelona), but its imprint will last in a large number of public spaces and, because of that, will not be condemned to be forgotten like the work of most of their travelling companions from the second avant-garde.

¹Fontbona, Francesc (2015). «Subirachs, obra pública» ["Subirachs, public works"]. In Subirachs. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 78.

Academy and the artistic and stylistic environment

The emergence of beauty in the works of Domènec Fita

Quim Español

When at nineteen years of age Domènec Fita entered the Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi in Barcelona, he must have had fully interiorized his sense of beauty. We know that such sense is of a complex type, formed through the symbiosis between cultural experiences and deep perception, in which nature exercises a primal command as the theatre of our evolution. In any case, the acquisition of the awareness of beauty stems from the experiences we have as youngsters, but Fita's hyper sensibility, the premature view towards the world he establishes when he starts modelling as a boy and joins afterwards the Escola d'Art d'Olot and Joan Carrera's workshop in Girona, must have accelerated and matured such an ideal, which should be considered "an always welcome guest", as Wolfgang Goethe said in *Elective Affinities*. This exultant perception of beauty, especially that of the human figure, probably established itself in the artist as some sort of canon which in future instances he will be able to cultivate, deform or set aside according to the vocation of each work.

The Academy has a rather oblique relationship with beauty. It is an institution which, rather than just technical learning -prematurely mature in Fita, who was touched by grace and with an already solid training in Girona- and contrary to the usual notion, widens the field of one's view. The models copied in the classroom do not impose a point of view, but the possibility of perceiving the figures from multiple angles, of seeing depth and hollowness, matter and shadow in all shades of white, grey, black, and all the colours they offer. As Fita himself states, "the Academy helps you capture perceptible reality with maximum intensity and minimum effort".

Fita took advantage of all the training opportunities which teachers like Frederic Marés or Miquel Ferrer could offer him. But, being of an excitable nature, he did not feel satisfied with the teachings he absorbed because he perceived, with the benefits of discipline, the opposite tug of a formality which cut off his enquiring free spirit. His constant escapades to the Museu d'Art Modern library allowed him to get to know the highest qualified tradition, but also to discover, through its publications, the art of the European avant-garde he shared with the students of Escola Massana, which had already patrons like Joan Miró and Josep Vicenç Foix, and friends like Joan Subias, Cirici Pellicer and the founding enthusiasts of Dau al Set. Fita shared this widening horizons with his mates Romà Vallès, Francesc Carulla, Albert Garcia and others, with whom he will form later on the Flamma group.

With such a background, it is comprehensible up to a point that a very young

Fita could produce, in a brief period between 1945 and 1950, a body of drawings and sculptures which astound by their maturity, by a superior technical competence, and by the variety of registers which make him a direct heir of great masters with very different characters: from Josep Llimona to Aristides Mallol, by way of Auguste Rodin. For Domènec Fita effectively discovers that beauty can lie not only on the object of representation but in the deformity which confers a greater density to its capacity of meaning. That is the reason why, in such a short number of years, he offers to us drawings and sculptures that respond not only to archetypical beauty. That is the reason why I would venture to state that the works from this brief period express, *grosso modo*, two different qualities.

On the one hand, that which proclaims the pure beauty of the represented model. In 1943 he will model in terracotta a *Diana* which is a statement of this fact; and he will express the same repeatedly in the figures dedicated to the children Paulí and Ginés, in the feminine nudes of 1947 or in other busts of children like that of the Masramón sisters, from 1949. They are images which precisely reflect Gide's sentence about a Mallol sculpture, with whom Fita shares a powerful Mediterranean élan, and even the title, *Mediterrània*, for the figure of a life-sized young girl made in 1950: "It's beautiful; it doesn't mean anything; it's a silent work. I think one must go back quite some time to find such a complete negligence of all concern beside the simple manifestation of beauty".

But, on the other hand, the artist has learned that he can explore and accentuate the features which alter the canon to strengthen certain meanings of the piece, and to dilate its expression. And the work explodes with an uncommon force. It is a pity we have so few of these paintings and sculptures, and most are rather small-sized, but figures like *Famolencà (Famished)* have such an amount of concentrated fury that it seems one of the studies Rodin did for his series *The Burghers of Calais*.

The active temperament of Fita compels him to a permanent research. His friend Josep M. Garrut, making reference to some comments by Narcís Negre, expresses it precisely: Fita engages in "a language with new question marks, instead of the usual exclamation marks. A deep dissatisfaction saves him from the self-satisfaction frequently found in many artists due to their egotism-hedonism". It is true. He is not blinded by blinding results. As the artist himself explains, "the academy gives you beginnings, not endings; one never knows how a beginning is going to end". Precisely: he does not know how they will end, and for that reason they suggest multiple paths to him, and he yearns to explore them all. Intuiting a much later aphorism by Jorge Wagensberg, he knows that "a beauty is dead when it is not able to evoke ulterior beauty". Fita consecrates himself to it like the druid of some mystery cult. And he does so with a radical attitude even at such an early age: the disdain for style, which, in his informed opinion, is just a way to conform and reduce freedom. He is rather blunt about it: "Artists usually have a stall set up. I don't". His purpose is commendable, but not easy at all, even for an artist in constant turmoil like him, but with an exceptional technical set of skills, a total control of the line, of the electrical brain-hand connection.

After this radiant period, ephemeral but of a timeless quality, he will explore, throughout a vehement and extensive endeavour, a large number of possibilities in the metamorphosing of prototypes, including radical abstraction. In the 50s he will intensify these trials, often with a beautiful efficiency, as in the 1957 sculpture of a horse, an animal that subjugates its muscular fury in a disquieting stillness; Fita seems able to capture that truly strange quality in the nature of horses that the writer Curzio Malaparte reveals to us: the grace, the morbid sensibility, the free and abstract fantasy. But it is a deep spirituality, that which guides along the years the actions of the artist in what he refers to as "the research of talent", that open capacity that, according to him, we have the duty to grow from green shoot to towering tree. And this spirituality manifests itself in the sacred art that makes up a considerable amount of his extensive oeuvre. In those early years, he already produces an important piece: the *Dead Christ* of the Girona cathedral, from 1958, where the artist shows the painful and raw humanity he sees in Jesus lying dead by deforming the figurative stereotypes in a manner strictly justified by his rigorous knowledge of anatomy. It will also be in sacred art where he will be less faithful in his endeavour to do without a style, because it is in this field where he manifests patently recognizable traits, where most of the images have a number of features which will repeat themselves from one work to the other.

Nevertheless, Fita has always had an omnivorous, truly free spirit. He sets himself no limits nor proscriptions, with the significant exception of style. Joan Cortés noted so in 1966: "The spirit of Domènec Fita refuses stylistic unity, which to him is forced and deceptive." And it is true, if we put into perspective such a statement about his religious work. In any case, he will experiment within multiple artistic fields, with extremely diverse techniques. A tractor's tyre track, a basket, a plant's leaves, a wooden stool, or even the eroded outline of a roadside will be artistic material to the sensitive eyes of the artist, who will hasten to cast and reproduce the most unlikely *objets trouvés*. And precisely because he acts without prejudices, he will sometimes return to the kind of figurative work he experimented with in his foundational years.

In this revisiting of figure, the faces and profiles of sculptures and drawings acquire again the beautiful aura of paradigmatic models. Sometimes classical harmony is revealed with an Olympic clarity, as in the 1987 *Margarita* bust, or in the new 1991 *Mediterrània*. But often such perfection appears masked by disturbances. It is the case of the strange series of mummies (*mummies*) modelled during the 70s in extravagant materials and colours. It seems as if Fita still distrusts academic models, and wants to torture them with irons and nails. Cirici Pellicer read it that way: "I understand it as a proclamation of contradictory feelings... the nude attracts us, the injuries inspire disgust... There is peace and violence. Life and destruction".

But suddenly he turns some of these models into bronze and introduces subtle alterations. Then the figure, usually feminine, is proud, a deified body, we could say. But the intention of suggesting rather than stating is still present, and it veils lightly its nude leaving on the image the burrs of the cast, as if partially covered by a skin made from algae, a naiad's brocade dress. It is

the same technique he uses in the bronze version of *Margarita*. But the artist will show a much more dramatic attitude in the new image of *Mediterrània*, from 1991: the disfigurement of all limbs is furious, as if it were a sculptural translation of Francis Bacon's paintings. Like the majority of the civil sculpture from those decades, it belongs to the phase which Josep M. Garrut calls "ripped": "The word comes from the impulse of creating the piece and then undoing it. In drawings and sculptures he repeats this so-called program: he rips them and then rejoin them according to the mood of moment". This is what later on will be called deconstruction, and it is precisely what he does in another disturbing piece: *Destrossada (Demolished)*, the lying women modelled in aluminium in 1976. The face is a beautiful mask; the body still suggests a previous perfection, but it is already decomposing into the sombre despoils of a corpse. The contrast is heart-rending. Few funerary sculptures irradiate such darkness with such a force.

It is not a matter of course, to identify Domènec Fita with the beauty of well-formed figurative canons. A logical instance, given his considerable output in many other artistic turfs, and his ambiguous but generally distrustful attitude towards academic models. And nevertheless, the Apollonian figure is one of the most successful explorations of an all-round artist.

An artist from his time

M. Lluïsa Faxedas

Domènec Fita has always endeavoured to preserve and document his material works, and he has also tried, through the texts he has published, to establish a well defined image of how he sees himself as an artist, and therefore, of how he wants to be seen. One of the most important notions we can extract from his writings is the idea that his work is almost exclusively sustained by his own personal subjectivity, his inner world; if we take into account, for example, the lecture he gave in 1985 when he was elected academic of the Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, which due to the significance of the occasion, we can consider a public manifestation of his aesthetic principles, we can find the following:

Thus did my individualism and my personal demand be born, as active elements which lead me *to take more out of myself than from the environs*. (...) There is no need to be afraid of losing anything, everything is inside the artist himself; his style and his personality are himself. (...) I would say that the artist's own work define his evolution, and that unrest leads him to improve and to provide and to renovate himself in an organic manner.¹

This insistence in his artistic singularity is strengthened by the fact that in his texts there are very few mentions to the influence from the work of other artists, writers, composers or thinkers; beyond mentioning with fondness his teachers, and quoting some essential influences from his youth, Fita talks very little about the artists he admires (with the exception of Picasso and Miró,

whom he often quotes), the books he reads, the movies he watches or the music he listens to. He doesn't consider his work either as a dialog with or in relationship to someone else's creation, on the contrary, he insists that artists should "be wary of falling into the hollowness resulting from feeding exclusively from what comes from outside"². Other elements of a more biographic nature, like his limited direct contact with the art produced in other countries³, his having systematically refused to be included in groups or collectives⁴ or the fact of not having had his works circulate through the established institutional circuits⁵ strengthen this image of an artist who is, creatively speaking, an individualist, and in a certain sense, decontextualized. Nevertheless, Fita's work, like any other creator's, does not emerge in an aseptic environment, nor does it expand inside of an isolated bubble: it is born from the hand and mind of an author who lives and works in a particular place and time. Nobody, not even the artists, can totally escape from such conditions. In Fita's particular case, we cannot get around the fact, for example, that he is a Catalan artist who works in Girona, which means that he moves around what could be called a double periphery: that of a "second city" in relation to Barcelona, his capital of reference, and that of Catalonia in relation to an international context and to those places which have (at least during the 20th century) functioned as true artistic centres, like Paris, New York or Berlin. We cannot avoid, either, the fact that Fita trains within an academic system which is basically obsolete, and which just after he finished his studies will start to be replaced by other, much more advanced, pedagogic models (from which he himself will partake when he becomes a teacher in his workshop); and finally, we cannot avoid the fact that his ninety years comprise one of the most turbulent historical periods in the history of our country (Republic, Civil War, dictatorship, political transition, democracy) and one of the more unstable and changing periods in the history of art. One way or the other, in a more or less conscious or evident manner, all of this will leave an imprint on his work, and on the way it has been received, and the readings and interpretations that have been and will be extracted from it. Therefore, despite Fita's insistence in his singularity, we think totally appropriate the review of the artistic context in which his work has developed, to assess in which aspects its confrontation with Fita's work and artistic path can enrich the view we have of him.

At the zenith of modernity

As we have just pointed out, the preceding nine decades have experimented more changes and transformations in the role of the artist, in the consideration of the work of art and the artistic endeavour, and in the social mechanisms of art appreciation and reception, than any other previous period in history; the processes of creation, production, exhibition, reception and dissemination of the work of art have become, during these years, complex mechanisms which have diffused the traditional role of the creative individual and the material reality of the artistic object, to give way to a much wider conception of art, in which it is necessary to take into account other factors of

a sociological, political or contextual nature.

We can establish the beginning of Fita's artistic pathway at the end of the 40s, when he finishes his training at the Escola de Belles Arts Sant Jordi in Barcelona; the moment in which he enters the art world professionally coincides with the start of all the changes we have just enumerated. At the time, many of the great modern creators (Picasso, Matisse, Braque, Miró, Dalí) are still alive and fully active; many of them well known by the general public, their names evoke, for most, the strictest contemporariness. It is also the moment in which the canonical narrative of modernity is consolidated in the texts of the formalist critics, which will establish an essentially determinist and progressive discourse about the history of 20th century art (Fig. 1). In its view, the period from 1850 to 1960 can be explained as a succession of artists and movements which gradually evolve to define that which is particular to each of the artistic disciplines from a formal point of view, and to limit strictly the autonomy of one in relation to the others. Regarding the visual arts, in particular, they think it essential to eliminate verbal and temporal allusions, and they will especially favour abstract art, the history of which they regard as a fight for the supremacy of form over content, in opposition to figurative art. At the start, this definition will propel abstraction as the modern language *par excellence*, which after reaching important landmarks like geometrical painting in the 30s, would have culminated in the first place with the triumphant emergence of the European informalists and the American abstract expressionists, and afterwards the younger generation of Kenneth Noland or the sculptor Anthony Caro (Fig. 2) and, finally, with minimalism in the 60s. In our country, as we will comment further on, informalism will also be the main trend in the 50s, and Fita will take part in it although he will never abandon figurative art. It must be said, though, that these artists, who nevertheless will produce works tightly related to their own experiences during the war, the post-war period, and the Cold War, hold a conception of the role of the artist (still assimilated to the notion of genius) and of the material and plastic character of the work of art which are not too far away from the Romantic conception of art.

But the truth is that, while these discourses were concocted and abstraction triumphed in the most important western galleries, receiving all possible attention from critics and the public, everywhere in the world there sprouted different proposals and artistic practices which would end up overruling the totality of the official modernist narrative. The emergence in the early 60s of new artistic languages like happenings and body art, on the one hand (Fig. 3), and the emergence of pop art on the other, questioned radically the formalist principles of a strict distinction between the arts, and its support of abstraction. We must also remember that, in its formulation, the canonical narrative of modernity was written from an androcentric point of view (all of its main protagonists, following the romantic model of artist-genius-hero, were white men), colonial (artistic dissemination and transmission is always considered an exportation of themes, forms and ideas from Europe and the United States towards the periphery of the rest of the world), heteropatriarchal (sexual differences and different desires are never considered a significant element in the practice and reception of art) and politically neutral

(they promote a view of abstraction as a purely formal practice, autonomous and totally apart from any political meaning). In the early 60s, emerging artists criticising this status quo will develop new artistic disciplines and will question each and everyone of these presumptions, proposing a deconstruction of the modernist discourse which will bloom into a plurality of new narratives which, in a large measure, is still the main characteristic of contemporary art.

We also have to take into account that during the 60s a series of new social and political movements emerged, led by the younger generations, whose effects would model the world in the decades to follow: the civil rights movement and the rights of afro-American people in the USA, the second wave of feminism, the birth of the Green movement, pacifism and antimilitarism, the furtherance of decolonization movements (especially in Africa), the emergence of *hippie* culture, culture, the revolution in social customs, May 1968, the access of the masses to higher education... The new generations of artists didn't have any intention of secluding themselves in workshops producing formally autonomous works while the world was quickly transforming around them, on the contrary: they took to the streets to participate, and often also to lead, in whatever possible measure, all of these movements. The strong belief in the political value of art (in the widest possible terms, and away from party compromises) and in the necessity of getting involved in these struggles from all possible trenches is what avows the work of many of the artists starting their creative output at that time. One of the consequences of this renovated compromise will be the necessity of exploring new production and dissemination forms of the work of art that escape from the traditional capitalistic logic of producer-product-consumer. In that way, many artists will reject the creation of works considered as unique objects, original and manufactured, ready to be inserted into the commercial circuit through different strategies: the new artistic languages and technologies will allow the possibility of working in ephemeral pieces that happen in a certain place and at a certain time and that cannot be owned or preserved (except as documentation), and also in dematerialized or reproducible works from which the handmade character and the "artist's aura", traditionally associated with artistic creation, has been removed. It is the time of the emergence of conceptual art, understood in the widest possible sense of the term (Fig. 4), in which theorization, approach or process (the mental or intellectual aspects of the creative work) are just as, or even more, important than its tangible concretion in a "piece", and in fact they are an intrinsic part of it. All the proposals we can include under the rather general concept of action art or body art, which we have already mentioned, would also be a part of this new orientation, as would other works in which the limits of language and thought are analyzed (*Art and language*), or where work will be engaged on the basis of a series and of reproducibility, to question the notions of uniqueness and originality (minimalism). Also during this period humble or refuse materials will be used (*arte povera*, *Nouveau Réalisme*), new and cheap technology available to everybody (photography and video) or the direct use of nature as an artistic medium (*Land Art* or *Earth Art*). The corporate mechanisms of creation, exhibition and commercialization of art will be

investigated, and its essentially economic character will be exposed and blamed (institutional criticism) and new paths of artistic communication will be sought with the intention of escaping conventional ways (*mail art*, fanzines and magazines, new exhibition, criticism and curatorial formats). Collective work between artists will be encouraged (*Fluxus*), mixes and interactions among the arts at all levels (installations, performances, festivals) and the creation and collaboration spaces which flee from the strictly artistic milieu; the concept of artist-genius will be challenged and the barriers between creators and audience will be eliminated, searching for far more enriching mutual interaction areas. In brief, everything interrelating art and life will be engaged, a project which the early 20th century avant-gardes had already proposed, but which the 60s artists will take to unexpected levels.

Meanwhile, back home

Everything we have stated until now is valid if contemplated from an international and global perspective, but, logically, when we focus on each specific context we have to specify and take into account all manner of nuances, to ascertain if the plan we have drawn up is applicable to it. Artistic development during these years in Catalonia, of course, is totally conditioned by its political and historical situation. As we have said before, Fita starts working in the professional art world at the end of the 40s, during the peak years of the Franco dictatorship, which up until then had strongly repressed the manifestation of any avant-garde artistic experience because the authorities linked them with the progressive movements and political ideologies of the 30s, and therefore, with the Spanish Republic. Artistic and aesthetic continuity with the world of Miró, ADLAN, the GATCPAC or L'Amic de les Arts, for example, had become almost impossible; the new generations of artists who trained at the academy possibly obtained from it a rigorous technical training, but they were totally lacking a set of valid contemporary references which would allow them to face the challenges of contemporary artistic creation⁶.

It is a significant fact that none of the creators who took part, after some rather timid early attempts, in the emergence of the first Catalan avant-garde group of the post-war period, had had formal artistic training. Neither Antoni Tàpies, nor Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats, the painters from Dau al Set, did study at the Escola de Belles arts de Sant Jordi, whose academicism took Fita and his companions so much time to leave behind, if they ever did⁷. This fact no doubt made it easier for them to get in contact with some of the key avant-garde players from before the war, like Miró⁸ or Foix⁹ and, therefore, with movements like surrealism or dadaism, which in their turn they used as a starting point to propel their own art in very similar lines to those of their colleagues in other countries. In that way, the emergence of European formalism in the late 40s and early 50s will soon be joined by a series of Catalan artists who will be able to link with it thanks to, among other things, the visits to Paris arranged by the Institut Francès de Barcelona and the grants from Cercle Maillol.

Informalism, then, can be considered, as we have already said, the main

modern tendency in Catalan (and Spanish) art in the 50s, among other things because the fascist regime, instead of repressing it, tried to take partial control of it in his bid to appear culturally more tolerant and open-minded than it really was¹⁰, and as we have already said, Fita himself would come near it at the end of the 50s, while he endeavoured to distance his figurative work from academic realism, and to adopt more simplified and geometric forms.

Nevertheless, in 1955 Arnau Puig had already given his lecture *Pros and cons of abstract painting*, in which he defended the necessity of an art much more compromised with the social and political reality of the country, and where he denounced art understood as a game, as "an elegance of the spirit which satisfies itself in the refinement of certain nuances or in the research of unprecedented harmonies"¹¹. This need for political involvement and compromise which many young artists felt in our country forced some of them to abandon informalism, which, although it can carry quite a political charge, as Tàpies or Millares prove, was perceived at that moment as an expression of the romantic subject, individualistic in excess and politically neutral. Therefore, during the 60s there will be a growth, both in Spain and in Catalonia, of a series of movements and lines of work which, in many ways, share the same wavelength with the great international movements we have previously described: among the ones who decide to use figurative art, we can find the political pop art of Equipo Crónica (1963-81), for example, or the feminist and vindictive art of Mari Chordá (1966) and the social criticism expressed in the images of Estampa Popular (1964) (Fig.5).

All of these artists, whether figurative or abstract, still worked within painting, sculpture, and other conventional disciplines, and some of them, like Fita himself, proved their multiple abilities working in a number of different art techniques at the same time; but during the same time period there are artists who feel interested in a much less material notion of art, and who will work with contemporary music and action art, like the group ZAJ (1964), whom the performer Esther Ferrer will join in 1967; living theatre, with Miquel Porter and Ricard Salvat; video-art, with *Primera muerte* [First death] by Jové, Gubern, Llena and Galí; poor art, with the *Escultures dissecades* [Stuffed and mounted sculptures] by Antoni Llena (1968) or land art, with Fina Miralles' *Translacions* [Translations], already in the early 70s. Some of these authors were mentioned in the article "Crying over the twilight of the 70s"¹² published by Cirici Pellicer in 1979, in which he reviewed the main historical and artistic tendencies of the decade in its final throes, on an international level but also with the inclusion of many Catalan artists. Cirici identified conceptualism as the main line-force in art between the 60s and the 70s; in the Catalan milieu, he includes, in its widest sense, the political engagements of the Grup de Treball (1973-77), the inflatable pieces of Josep Ponsati, the ceremonies of the Rabascall, Xifra and Selz group filmed by Benet Rossell (1969-71), the eatable art of Miralda or the body art of Jordi Benito and Olga Pijuan. The inclusion on Cirici's part of Catalan and international artists in a shared narrative is evidence enough of the fact that, broadly, in the 60s and 70s aesthetic and sociological issues of interest to Catalan artists were perfectly equivalent to those of their European colleagues, and also the formats in which they were expressed. It is true that many of these proposals arrived here rather late, due

in great measure to the cultural isolation of the country, but the research, documentation and information tasks all of these artists underwent, through their travels, spells living abroad and the importation of books and magazines, is rather extraordinary and should be taken into account.

Nevertheless, political events also influenced artistic agendas, especially during the 70s, when the death of the dictator was felt to be imminent and political life was on the boil, preparing for the changes that would come, in one sense or the other. For this reason, during those years, the political compromise of certain groups of artists gains significance, as is the case in Girona with the creation of the *Assamblea Democràtica d'Artistes de Girona-ADAG* (Democratic Assembly of Artists in Girona) (1976-78). Artistic evolution in the city had followed, more or less, that of the country, with the added handicap that results from being a rather small province capital, where every artistic novelty took root with much more difficulty and found much more reticence than in Barcelona. For that reason, the avant-garde efforts which, since the 50s, artists like Francesc Torres Monsó or Emília Xargay had engaged in, or the attempts to renovate the language of religious art that Fita himself undertook, where much more titanic for the fact of being implemented in a closed and isolated city like Girona in the 50s and 60s. Nevertheless, as we've already said, the young artists from the 70s discovered new aesthetic languages, but they also undertook very ambitious projects and goals, with the will of taking part through their artistic endeavour in the political change that was starting to take place. Activism and the activities of artists and critics like Enric Marquès, Jaume Fàbregas, Bep Marquès, Lluís Bosch Martí, Damià Escuder and many others, will turn ADAG into one of the most interesting collective artistic projects, even at a European level, of the time. (Fig. 6). Fita, who has always refused to join actively any group, was not a member of the ADAG, and he even entered into some polemic arguments with them, but he was in no case an artist who could be considered alienated from his context, as is shown by his participation in a large number of citizen or artistic initiatives, even though at times they were of a contradictory artistic and political nature¹³. Once the ADAG came to a close, some of their members will carry on individual careers fully connected, in their aesthetic choices, with international artistic currents.

The title of the previously mentioned article by Cirici indicates that its author intends it to be some sort of requiem or lamentation; and he certainly finishes it expressing regret about the death of a certain modern utopism, due to the rise of an international postmodernism with which he notices the return of reactionary values, and a political transition which had watered many hopes down: "The disillusion of revolutionaries, the disillusion of avant-gardes, fear of pollution and fear *tout court*, everything favours a peaceful acceptance, temporary at least, of a tendency towards stagnation and of a quality guarantee offered by technified commerce"¹⁴. What has happened in Catalonia since then is not too different from the path that the art world has followed globally; the evolution of practices during this period, though, manifests some rather profound changes which, with the advent of democracy, take place in the institutional art system, be it about the role public institutions will play, or about the educational system, or about the rise

of a more or less stable commercial framework (fairs, galleries, collectors). With no intention of giving an accurate balance, one of the conclusions we can take from what has happened in the last decades is that even though the creation or the enjoyment of contemporary art are more accessible than ever before, their intellectual relevance and their impact as a critical or social intervention tool is much less than it was; we live in a hyper visual world in which the fight for meaning of the images assailing us from such a wealth of different media, has become a problem of the first order.

But, is this art?

Despite Cirici's pessimism, it is quite clear that the energy liberated by the artistic endeavours of the 60s fed the art world up until the end of the 70s, and in many aspects it was modified for ever more; even though not all of the transformative and radical ideas these movements advocated did end up consolidating, its existence and the new critical and historiographical positioning associated to them radically transformed the previous shared notions about what is art. In 1995 the American philosopher Arthur Danto published a very influential book, *After the End of Art*, in which he collected a series of ideas he had been working on since 1964, to posit the notion that after the 60s, a certain way of understanding art based on concepts like material, originality, authorship or authenticity had come to an end; artistic production, evidently, continued forth, but it was necessary to come up with new concepts and ideas to talk about it, taking into account that there didn't even exist objective criteria which could help reach an agreement about what could be considered art anymore. Danto put in circulation the idea of the institutional theory of art: according to his point of view, deciding what is art and what is not is basically a question of reaching a consensus among people informed enough to defend an opinion.

Danto's relativism fully belongs to the postmodern spirit, a label which is at the same time chronological (it refers to everything that has happened after modernity and its crisis, that is, since the middle 70s)¹⁵ and conceptual: the will to overcome modernity is produced by the assimilation of its main concepts, conveniently deconstructed and analyzed, in a way in which it is no longer possible to use them again without being fully conscious of all implications derived from them. Postmodernity is understood globally as a liquid time, as expressed by the notorious sociologist Zygmunt Bauman, where the faith in the great totalizing ideological, cultural and scientific narratives has been replaced by the conscience of the existence of multiple micro-narratives and points of view which form a much more complex sociological and anthropological fabric. Individualism, relativism, diversity and personal freedom have replaced, broadly speaking, scientific rationalism and the existence of canons and discourses made legitimate by some authority; in the confines of strictly artistic activities, concepts as dear to modernity as progress, evolution or autonomy have been set aside and substituted for practices like the continuing revisitation of the past, appropriation, quoting, and the interrelationship between what was traditionally considered as high and low culture.

In this world in which it is no longer possible to have solid definitions, it is difficult even to agree on what art can we consider contemporary: we can state that it includes the art happening at this moment, the art created today, but when does this “today” begin? After the 2nd World War, in the 60s, in the 21st century? Faced with such a lack of precision, the option adopted is to define contemporariness in conceptual terms, stating that it is not enough to be current, to be contemporary, it is also needed to have “an innovative or avant-garde nature”¹⁶. The nuance which incorporate this two qualifiers has been determining during the last decades, on the part of criticism, museology and historiography, to define what must be considered contemporary or not. That which has not been considered innovative or avant-garde enough, has been considered conservative or reactionary, and has been excluded from the great contemporary institutions, museums and criticism. Paradoxically, then, the narratives about contemporary art have sometimes had such an authoritarian and discriminative character as the ones about modernity to which they were supposedly opposed. But as the determination of the degree of innovation of a piece is in great part totally subjective, there has also arisen a large area of ambiguity in which many other artists navigate, whose work may not fit with the notion of maximum renovation as far as aesthetic and theoretical proposals go, but which cannot be directly dismissed as obsolete and irrelevant. In Spain, for example, there was a rather polemic controversy over this on the wake of an anthological exhibition on the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía by the figurative painter Antonio López (1993) (Fig. 7), whose work was not considered suitable by some to be exhibited in a museum devoted, precisely, to contemporary art¹⁷. The positive aspect of a time as awash in relativism as ours, nevertheless, is that all definitions, even the definition of innovation and avant-garde, are fortunately flexible and fluctuating, and susceptible to be rethought after a certain period of time. The constant historiographical revisions stemming from modernity or the more avant-garde art of the 60s, continually rediscover or revalue the work of artists who, by different reasons, was not sufficiently appreciated in its time, or they offer us new readings or perspectives that enrich our comprehension of different artistic moments. This is relevant because Fita is one of those authors whose career can be revisited according to many criteria, which not necessarily have to include the value of novelty so privileged by historiographical narratives of contemporariness. We have to take into account, for example, that his work has taken place in two ample and different categories, which he himself has named as integrated art (mainly the works produced on commission) and his free, independent and personal work. Although undoubtedly there are many common aspects between the two fields, there are also important differences in their starting points which materialize in the end result. In his dedication to integrated art we find a continuity, conscious or not, with some of the most ambitious artistic motives of the 20th century, and in particular with the aspiration towards a total work of art which some of the most prominent modernist artists developed. And, just as it happened to many of his predecessors, his work in this field has been influenced by the tensions between the different professionals involved (especially between artists and architects), and by

other factors endemic to this type of production, imposed by patrons, resources, location or the work team¹⁸. Therefore, it shouldn't come as a surprise that the commissioned works are aesthetically more conservative, due to the typology of the consignors (most of these pieces by Fita were commissioned by the Church or other official institutions), and despite his efforts to introduce in them formal elements of an avant-garde nature. On the other hand, and due to a very contemporary paradox, even though Fita's art is presented as ideologically neutral (a neutrality which is, in fact, of itself, a political statement), this commissioned pieces have an obvious public, social and community dimension, which in a way give them a veritable political character, because of their presence in the public space.

Nevertheless, I believe it is in his more personal work where we can find Fita's most interesting and contemporary contributions, from an aesthetic point of view; since *Porta del forn* [Oven door] (1963), for example, many of the sculptures he bases on found objects, materials or forms (leaves, footprints, tyre tracks, ice, reeds, sacks) or on waste material or other *marginalia* left from other artistic processes, totally connect with the sensibility of *arte povera* and other artistic currents which have worked with the re-use of materials; similarly, the role given to chance, coincidence and automatism also distance it from the traditional paradigm of pre-conceived works with an specific goal. In pieces like *Braç* [Arm] (1970) it would seem there's a peek of a sense of humour we could call surrealist. Further on, with works like *Paquet* [Parcel] (1971) and specially with the *Mòmies* [Mummies] (1973-74) series (Fig. 8) Fita decides to delve deeper into the body, not from a purely formalist point of view, but letting emerge in it the evocation of themes consubstantial to the human experience of the 20th century, either to the uncertainty and insecurity about our condition, or to pain and loss, which makes them some of his most remarkable pieces from a critical point of view¹⁹. Without a doubt, the dissociation that has been established, in part due to the artist himself, between the personal work and the commissioned pieces, disturbs any reading that might be made of his career because it establishes two such different genealogies; in this sense, it is rather symptomatic what he himself writes in relation to one of this personal pieces, *Perill de mort* [Danger!] (1971): “As can be easily imagined, I keep most of these pieces because they have very little commercial demand; maybe for that reason they have a special place in my heart.”²⁰

Other aspects of his work also oscillate between apparently contradictory poles; for example, his affection for the materiality of the artistic object distances him clearly from some of the more conceptual currents²¹, while his huge production, in quantitative terms, hails him as the heir of the great creators from the late 19th and early 20th century. This makes him exceptional when compared with many of his contemporaries: Italian artist Mario Merz said on one occasion that his generation (he was born in 1925) had been extraordinarily unproductive in comparison with great artists of the past like Monet, Cézanne or even Picasso; in contrast with them, Merz considers his time as “the time of no-production”²². On the other hand, the great diversity of techniques and materials Fita has employed, his indistinct use of figurative or abstract forms, and his receptivity towards the emergence of new materials

and technologies susceptible of being used artistically (whether he personally worked with them or not) show him to be someone who, from his initial academic training, has walked a long way beyond it in his personal research path.

Finally, if there is something that shows him to be a creator who participates from the spirit of his time, it is precisely that which has originated a major part of his energy: his own indecision, his doubts and hesitations, the fear of not being able to get there, of not being able to express everything that seethes inside him and that he wants to materialize, whether for lack of time, capacity or resources: "Insecurity is the great medium for creativity"²³ might be his artistic motto, but at the same time it evokes the vital and human uncertainty which is so characteristic of our times. The impossibility of giving up, *a priori*, any artistic medium or language available to him; any idea or theme for a piece, as unlikely as it may seem; any material, humble as it may be; his condition of omnivorous artist, in all, has to do precisely with his trying to assuage this creative and vital uncertainty. In this permanent state of doubt, and in the notion that when we talk about art, what is left to do is just as important, or more, than what has already been done, is where we find the revelation that Fita is, without any doubt, an artist of his time.

- 1 Fita, Domènec, "Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe II-lm Sr. Domènec Fita i Molat" [Lecture of the Elected Academic Hon. Domènec Fita i Molat], in Fita, D. and Marés, F., *Vivències [Experiences]*, Diputació de Girona: Girona, 1985, pp. 8-12
- 2 Fita, Domènec, *Escrips [Writings]* (1947-1997), Diputació de Girona: Girona, 1999; p. 81
- 3 In 1950 he is awarded a grant by the Fundació Amigó Cuyàs to study in Paris, but in his biographical resumé there isn't any other stay abroad recorded.
- 4 Except his youthful adscription to the Flamma group (1948-53), with Francesc Carulla, Romà Vallès, Albert García and Joan Lleó.
- 5 We must bear very much in mind that a large part of Fita's work is created by commission, and that he does not usually take part in the galleries and fairs circuit.
- 6 "Observing the history of contemporary art, I see that before I was born, art was much more advanced than it is now. I believe that the schools and the teachers I had lived facing the past, and that they cared very little about the present and the future of art." Fita, *op. cit.* 1999; p. 141
- 7 "Being 46 years younger than Picasso, I've received an academic training very similar to his and, just as it happened to him, it is very difficult for me to get rid of it in order to be able to acquire other languages with which to express myself." Fita, *op. cit.*, 1999, p. 147
- 8 Tàpies, Antoni, Memòria persona. *Fragment per a una autobiografia*, [Personal Memory. Fragment for an autobiography] Barcelona: Ed. Crítica, 1977; p. 208
- 9 Who, for example, presented the exhibition *Tres pintors, August, Ponç (J.) i Tort (P.), i un escultor, Francesc Boadella* [Three Painters, August, Ponç (J.) and Tort (P.), and a sculptor], organized by the Centre Excursionista Els Blaus de Sarrià in November 1946, in what was his return to the public cultural scene.
- 10 Marzo, Jorge Luis, *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol* [Modern Art and Francoism: the conservative origins of avant-garde and of the artistic policy in Spain], Girona: Fundació Espais d'art contemporani, 2007
- 11 Puig, Arnau. *Els pros i contres de la pintura abstracta* [Pros and cons of abstract

painting]. Barcelona: Rafael Dalmau eds., 1963; p. 121

- 12 Serra d'Or, 237, June 1st, 1979; pp. 41-44
- 13 Selles, Narcís, *Art, política i societat en la derogació del franquisme* [Art, Politics and Society in the Repeal of Francoism], Gausès: Llibres del Segle, 1999
- 14 Cirici, *op. cit.*, p. 44. The author will reprise his criticism of postmodernity with even more force in Cirici, Alexandre, "Modern i postmodern, del context a l'especificitat" [Modern and Postmodern, from context to specificity], *Serra d'Or*, 273, June 1982; pp. 43-45
- 15 This is not the place to discuss up to which point is really postmodernism a new period beyond modernity, or simply the latter's last phase; many authors have written about it since the publication of postmodernism' foundational texts, by Lyotard (*The Postmodern Condition*, 1979) and Jameson (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984). Another relevant question would be if we have overcome or not the postmodernist period, and if the answer is in the affirmative, how should we name the cultural space in which we are moving right now; we probably lack critical distance to be able to see it clearly enough.
- 16 According to the definition provided by the Tate Modern web site. Available at: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/contemporary-art>. Last search: June 5th, 2017
- 17 Curiously enough, the movie by Víctor Erice *El sol del membrillo* [*Dream of Light/The Quince Tree Sun*] (1992) about the same artist and his work process, has always been considered as one of the most avant-garde films of its director and of Spanish cinema as a whole.
- 18 Goday, Sebastià, "Domènec Fita: una vocació" [Domènec Fita: a vocation], in Goday *et. al.*, *Fita. 50 anys d'art integrat* [Fita, 50 Years of Integrated Art], Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994; pp. 13-16, p. 15
- 19 "In a very contemporary way, these wounds that speak to us of concentration camps and of the atom bomb are a pathetic underlining of the living form(...)". Cirici, Alexandre, "Reflexions sobre Domènec Fita" [Thoughts about Domènec Fita], August 1980; in Garrut, Josep M. et al., *Fita, escultura 1939-1987* [Fita, sculpture 1939-1987], Girona: Ajuntament de Girona, p. 13
- 20 Goday *et. al.*, *op. cit.*, 1994; p. 49
- 21 "What attracts me about art is not the intellectual path, but the sensitive and emotional one"; Fita, *op. cit.*, 1999, p. 29
- 22 Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris: Hazan, 1997; p. 42
- 23 Fita, Domènec, *op. cit.*, 1985, p. 11

Sculpture, thought and experience

Pilar Parcerisas

The language of art is not in a text or an idea, it is in direct experience.

Domènec Fita

Domènec Fita i Molat has lived almost a century, one of the most convulsed centuries of our history. As an artist, he has tried to face up to the challenge of transforming himself with the times, and to aesthetically experience everything these times offered him to leave a personal imprint in the work

produced during his extensive career, be it painting, sculpture, drawing, ceramics, jewels, stained glass or mural painting. He has never weakened in his research. Even though he has opened up many windows and fields of action in his endeavour, we could say that sculpture is the discipline better suited to give expression to the humanistic character of his work. Sculpture, within the visual arts, is the slowest one to advance, either because of its technical difficulties, or for the fact that it is a physical thing, corporeal, which fills a space and is measured in dimension and proportion with the human body.

Barnet Newmann said that sculpture is what we bump against when we take some steps back to look at a painting. Sculpture is never an illusory representation of reality, as is a painting, but a physical presence, a parallel body with which we can measure ourselves up. Sculpture does not usually vibrate with colour, it is mute and deaf, and it speaks with form and matter, it questions us from immutability and immanence, and it harks us back to metaphysical matters. Sculpture does not pertain to the ethereal world of dreams, it is real, and as such, it is a fact of existence.

Fita has had these reflections very much in mind, the existential and experimental character of the work of art, what we can intuit from his writings: "I want to be aware of what I am, of my acts and my works" (1947-1952) and it is not surprising that the title of his lecture on becoming a member of the Acadèmia Catalana de Belles Arts Sant Jordi, in 1985. In this booklet, he sketches his existential, artistic and cultural thoughts. Nobody can keep from noticing the fact that Fita's work is pushed by faith, but we would be wrong to think that his art has been "religious". Faith and confidence in man, in the individual, faith in himself, subjectivity in the service of aesthetics, but also of his fellow humans. He has never worked for art's sake: he has made art for the others; that is the reason why his public works in a civic and ecclesiastic context have had such an important role in the projection of Fita's work. He leaves testimony of it in his written work: "The religious sense as a life experience has established in me an interest I find in Kierkegaard's thoughts: priority of existing over knowing, evaluation of individualism and subjectivity as values from a religious state, but always mindful of the present as a social and sociable being in all vital manifestations of the collective, beating at the same rhythm as the city and the country". [...] "I can say, though, that religion and art, art and religion, have mutually strengthened one another in me." He confesses there are two concepts from the Gospels that have always stayed with him: "to be born every day" and "the requirement of my talents".

It is very clear that Fita has been cultivating since the beginning a personal demand that compels him to "take more from me than from the environs". As the sculptor who chisels the block of stone to keep emptying it and giving it form, Domènec Fita faces his work from himself, as a block which keeps getting its form under the chisel and the hammer. Nevertheless, all of Fita's work, with all of his experience along the decades, searches the modelling or the form of himself, with all it has meant to him, in an already distant 1953, his fall and his subsequent paralysis: a challenge he has overcome in excess, turning a negative fact into a positive one, this time from the Beatitudes, another religious imprint, his unbreakable faith in the individual: "Artistically, this phenomenon is also present. Everything goes as long as creativity does not get bored, and the spirit grows strong and vibrant in front of what surrounds us. A conscious lack of control of being and matter, pictorial or sculptural space, aspects which had been negative I now consider positive

because tension and contribution are a voluntary demand of personal and communicational acquisition for the others".

When Domènec Fita starts his career, in the grey years after the Civil War, in the 40s, many churches are repaired, mural painting and religious art is an option for many artists, and also an opportunity for the generation of sculptors and painters from the 40s and 50s. The restoration of the mural paintings by Josep M. Sert in the Vic cathedral, in 1939, was the starting point for the reconstruction of churches and religious imagery after the Civil War. It was an option for Frederic Marés, Domènec Fita's mentor and director of the Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi at the time, but also for painters like Antoni Vila Arrufat or set-designers-painters like Josep Mestres Cabanes. It would have been a logical assumption to think that Domènec Fita, born in Olot, was fated to follow the tradition of religious imagery from Olot, essentially baroque. But it was not to be, Fita stands out in the resurgence of sacred art, when in the 50s the expressionism linked to the avant-garde leaves religious imprints in basilicas and cathedrals, as is the case with Jorge de Oteiza at the sanctuary of Aranzazu, a seam that will also be exploited by Josep M. Subirachs at the Sagrada Família in Barcelona. This expressionism we are talking about is also manifest in the alabaster *Dead Christ* (1958) in the Girona cathedral.

Certainly, at the start of his career there is a classicist basis behind his work, which later on he will try to break, destroy, upturn, to reinvent the form once more. It is not surprising that in 1957-58 he writes: "I liked Clarà, Maillol, Bourdelle and others. Then I remember that my interest for certain historical styles, Renaissance, Gothic, Romanesque, Egyptian, also had some influence in my work". Curiously, the academic drawings from the 40s have nothing to do with an apollonian view of the world, but with the rather sad reality of the post-war period context, as is plainly clear in a couple of terracottas *Famolencia* [*Famished*] (1946) and *Mort de gana* [*Dying of hunger*] (1946), of an affecting expressionism where the suffering contained in those bodies brings us back to the sculpture *Els primers freds* [*First cold spell*] by Miquel Blay, from Olot, and the imprint of the fingers on the clay reminds us of the textural nervousness in Rodin's sculptures. This expressionism which lays suffering bare, but at the same time is part of a search for the void, is also evident in *Sant Andreu* (1961) sacrificed and executed in lead, a malleable matter capable of expressing the tissues of the flesh.

Sometimes, though, within the classicism that soak his initial sculptures, portraits and busts, there is a touch of irony, like in the portrait of *Sr. Gelabert* (1943), which goes beyond the tradition of the Roman portrait with a pair of remarkable glasses that today could be read from the perspective of genuine pop. In his paintings, though, he still drags a hefty dose of *noucentista* realism in portraits like *Conxa* (1949), redolent of Joaquim Sunyer and Felíu Elies. If matter existentialism in the hands of informalism rode throughout post-war Europe and merged the individual existential scream with gesture and organic matter, Fita also takes part in the experience. Reliefs and paintings like *Móns orgànics* [*Organic Worlds*] or *Ancestral* (1959), *Matèries* [*Matters*] (1962), *Fustes* [*Woods*] (1971) or *Draps* [*Rags*] (1971) allow us to perceive this spiritual exercise of organic abstraction. Another theme pertaining to his autobiographical exploration, often insisted upon through self-portrait, is the spine, the organ damaged by his tragic fall from a scaffold. Related to this organic world, there is also the development of imprints, with forms derived from nature or objects. In plaster, we find *Rodones de glaç* [*Ice roundels*] (1967), in aluminium *Fulles de marquesa* [*Alcacia leaves*] (1967), but

also relieves with footprints, a reed fence, the bottom of a wicker chair, sackcloth, a basket or tyre tracks. Not only does he let himself be carried away by the imprint of things on different liquefied materials, like plaster or concrete, but he also takes advantage of tools like the bush hammer, a hammer used by stonemasons on surfaces which are not smooth. This perspective on relief will reach fields as fragile as paper wrinkles and origami, which he will immortalize in plaster in the second half of the 70s, or the simple imprint of his fingers in soft matter, as in *Digitals* (1974). Matter and tools, and the imprint of the latter in the scrapings, folds, overlays, gluings, and other martyrdoms he inflicts on the materials, are incorporated to the final product as the mark of a random process.

Domènec Fita has stayed true to his times. The 20th century is the period in which more unexplored industrial materials have been created, and their result applied to art is still unknown. This is where Fita's sculpture opens up a path celebrated by the critics of the period. First of all, with his figures wrapped in plastic, and secondly, with his feminine sculptures in polyurethane.

From the 60s on, plastic would invade our everyday lives, it will be part of a disposable consumer culture, everything will be packaged. And we'll have to take a look at the French *nouveau réalisme* to remember Christo's packagings. Fita will also remark on this packaged life that awaits us until fossil energy runs out. And he packages his plaster sculptures, which he wraps in plastic as if they were boiled sweets in a cellophane bag. Unlike Christo, whose packages are opaque and monumental, Fita deals with transparency and human dimension.

The other experience which fascinated critics and historians were the sculptures in polyurethane, life-sized, between 1973 and 1974, and which he called *Mòmies* [*Mummies*]. The canonical perfection of a Mediterranean classicism, with echoes of Maillol or Clarà, but without ideal connotations of beauty, is modified by the coloured pigments which distance them from stone and bring them closer to the world of today, keeping on their surface all imperfections from the technical process, especially the burrs, which become a sign of the acceptance of randomness. Alexandre Cirici, in the text *Thoughts about Domènec Fita* (August, 1980), notes that it cannot be considered hyper-realism, but actually a textural dialogue: "The physical randomness of the material piece of polyurethane establishes a dialogue with the biological randomness of the woman whose cast he has used. [...] The conclusion is that the accidents keep the figures from looking dead, and the casts keep the accidents from being hideous. The mystery of the nude attracts us. That of the injuries inspires disgust. There is peace and violence. Life and destruction". We have commented previously that the works of Domènec Fita express human suffering, but not only through the figure of Christ or the repertory of spines. Pain and suffering have been banned from welfare society. Not everybody is willing to look at an arm or at a Christ surrounded by nails, but probably this sacrificial dimension has been therapeutic for the artist. Domènec Fita has wanted to expand his experience to the maximum, an experience born of his indefatigable search to become a total artist, and maybe where this vital vocation for plastic totality is made more manifest is precisely where we would expect it less; that is, in his drawings. Maybe because it is the discipline he considers more servile, in the end it is the one who affords more creative freedom and conceptual independence. It is the writing of thought, and he has recorded it precisely in his writings: "Drawing has been for me one of the preferred modalities of expression in itself, both in

the technical and expressive aspect, and as a tool to investigate new conceptual proposals." [...] "To draw is to think, define, volumetrize, concretize ideas and forms, configure an element from the intellect or from reality, use a visual language linked to the perceptive capabilities of the mind." At heart, what the artist looks for is freedom to create. Fita wants to build his own artistic grammar, full of question marks, of life and experience. He wants facts and realities to enrich him spiritually and to pursue his vocation and mission. Fita is an artist who constantly destroys and reconstructs himself, constantly reborn. "To rip up or crumple a drawing is to make another drawing, if you know how to understand it." His reflections are useful, first of all, to himself, but also to others, and in time they acquire a pedagogical dimension.

Domènec Fita reinvents himself every day. What he stated in his lecture as a new member of the Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi (1985) about insecurity and security is nothing more than a rebellious and nonconformist attitude. He rails against style if it hampers the artist's creative capacity. As I understand it, "insecurity is the great medium for creativity". He does not resign himself with what he knows, he does not want to repeat that which has afforded him security in the process, in the work, he loves risk as an experience, as life itself: "I love insecurity more and more because it is the incentive for searching, studying, feeling or intuiting what every moment demands of me, aware of this struggle, and knowing that its fruit will be pure reality, more or less successful. It takes effort and a calm state of mind, because we cannot lose anything that is already ours; what we cannot obtain is what we do not face". Fita has confessed to an attraction for Kierkegaard's existentialism, and it is significant. I've fished around in my personal library for *The repetition* (*La repetició*, 1992; Ed.62, p.15), a text by this thinker published at a time when this country still thought about things, instead of turning philosophy into the plot of a TV series. In the introduction, Norbert Bilbeny mentions some adjectives which we can also find in Fita's work: "existence, melancholy, nausea, desperation, failure, anguish, absurdity, among others... and always the notion of the individual as an itinerant being among the different possibilities his life harbours".

But there is still more. Kierkegaard's position as Bilbeny distils it in the introduction helps us understand the existential paradox in Fita's work and his relationship with God: "Man, in his privacy, feels alone -*solus cum Solo*- in front of a God who is lived in privacy. The relationship of the individual with generality has opened up the path of this relationship, at last, with the absolute".

The adventure of art has been for Domènec Fita the adventure of life itself, which he has managed to lead and develop with great intensity for many years, but at the same time he has wanted to generously share this journey with his country's and his culture's people. Because, getting back to sculpture, the most human of all artistic disciplines, the less fantasy-prone and the most real of all, the one that places man in space, that modulates him and posits the harshest philosophical questions about the meaning of life. Fita's work responds to it in its own way, with a humanity which is generous and contained at the same time, because he does not want in any way to find out the definitive answers that would keep him from formulating more questions.

Anthropological view of who and what is Fita

Anatomy of a creative process

J. Jubert Gruart

But, is this art?

Each one of the 52 million human brains that every year disintegrate in the world/Earth, the 6.000 million of contemporary brains in action and the more than 100.000 million of *Homo sapiens* brains that have preceded us since 40.000 years ago, have in common the amount of one hundred thousand million neurons (10^{11}), with the possibility of establishing a grand total of one thousand trillion (10^{15}) dendritic connections (synapses) among them. Neurons and dendrites lodged, most of them, in the cerebral cortex (grey matter), a mantle 3-5 cm thick and some 2.200 square centimetres. All in all, with a weight of approximately 2,76 pounds.

The brain in action, the great transformer

The living brain, awake and in action, is the one who cries, listens, speaks, cooks, cultivates, plans, plays and composes music, reads and writes, gets moved, desires, loves and kills, remembers and fights, obeys, copies, chooses and imagines, thinks, draws, paints, models...

The brain, as each and everyone of the other bodily organs, is a great transformer. It converts the afferent signals/stimuli (originating in what we call "reality"/world-out-there or variations in luminous, sonic, mechanic, chemical energy...) into sensations and perceptions modally specific (unimodal) and in representations and cognitions (polimodal synthesis), which produce inside-of-here (in the brain) images or ideas about the world (about "all of it"). At the same time, the brain is also a builder of responses (efferents) in "out-there", some of which are the praxic constructions, graphomotor (drawing, painting) and manipulative (sculpting). All of this regulated by unavoidable innate patterns¹.

Short and sweet: the brain is an instrument of the body (soma, bundle of cells) specialized in obtaining a reflex inside-of-here (interior) from the external reality (out-there); at the same time, the brain is "the hand with the quill" (Rimbaud), with the brush, the hammer and chisel... any tool used to perform any task and project.

With this brain, a spoonful more or less, the more than 100.000 million of human bundles and bumbles, alive and awake, who have been and are still being, have made pots, spears, walls, dresses, jewels, cathedrals, altarpieces, printing presses, "meninas", shoes, ninth symphonies, kalashnikovs, "démouilles d'Avignon", antibiotics... blenders, computers... or a Dead Christ for the Girona cathedral.

Development and training

Everything that takes place in different abodes of the brain (psychic, neuropsychological and mental) has to be developed, acquired/taken, structured. "The human is not born, but built" (Jean Itard). No innatism, except the basic instincts common to all living beings, participates in the creative process (plastic or of any other kind).

To learn is to establish synaptic connections in the cerebral cortex, stabilize neuronal circuits. Knowing and know-how, to contradict the topic, take up a lot of room.

The pupil's brain

Obtained the basic learning in the first and second childhood, the brain must be programmed to achieve competence in a craft. Any specialized craft (for example, that of carpenter or sculptor) demands 10.000 hours of participated, active work². During this 10 years of learning, the brain will have learnt (to keep on with the theme of craftsmanship and plastic arts to turn a log into a chair, a mound of clay into a pot, a fragment of nature into a painting, a body into a statue... This is the task of the Academy, of any academy or specialized apprenticeship school.

Some brains

In the human group/species there are brains with uncommon competences who, skipping the rule about obeying and copying, are capable of exhibiting/producing innovations (creativity). Brains that, going beyond what has been put there and learnt, on the basis of the *out-there* model "cadira", "pot", "fragment of nature"... transform them in new constructions: a Tonet chair, a piece of Quianlong china, a landscape of the Sainte-Victoire mountain made from "cylinders, spheres and cones".

Fita's brain

Like any other human, Fita (Fita's brain) is the product of the contingency of applying, within its *optimum* period of development, the necessary stimuli to acquire/take/learn/establish synaptic connections which characterize and differentiate his being and doing. That is to say, Fita (like any living being, like any successful bundle of nerves) is the result of finding himself put in the right place at the necessary time.

The question of who and why (the psychic abode)

The conscience of one-self (I), the structure of a personality, the learning of a way of being and existing and relating (sociability) constitute the basis of all human existence and bring ineluctably its concerted effort or influence to the graphomotor and manipulative constructive praxic competences inherent to the craft imposed, or found and taken up, and in a special manner, to the mind that will imprint on everything one way exits. To delve into this terrain is to try to build a psychograph (a radiography of the psychic abode). A psychograph is not a biography³ and, even less, an autobiography. Beyond certain dates, a patronymic and a mound of variable height full of

anecdotes, a bit retouched, biography and autobiography can give us very little information about the private/hidden being ("who") which resounds through the mask (the person in question). A psychograph tries -maybe unsuccessfully and erratically- to interpretatively respond to the possible reason why somebody specific (a "self") has become who he is and how does he do some of the distinctive things that he does. To dare concoct a trial psychograph, even a *minimum* one, entails penetrating into the possible causalities of some of the more significant acts committed by one specific person; we have to be aware that it is a risky activity.

The starting point or the equivocal identity traits

In Fita's case, when assembling the puzzle of a trial psychograph, one has to start with some tricky pieces. In the first place, with a patronymic randomly invented (with the intention of hiding his origins), something which forces us to skip the first chapter: the compulsory references to ancestors and other genealogical determinisms (the question of lineage). Immediately, in Fita's case, a new misunderstanding (of null significance) encounters us: according to available documentary sources, Fita was born on the August 10th, 1927, in the Hospital Provincial de Girona, where his mother was admitted on July 13th. Baptized in the Hospice church on August 16th, the second surname he was imposed with is Molas, not Molat, as his supposedly identity papers attest. On September 11th he is admitted, at 15:00, to the nursing section of the Casa de Maternitat, the orphanage. His surnames, that which for a majority of people in existence is a given and very difficult to change, in Fita is a mutable state without the heavy weight, distorting, conditioning and limiting (despite the unmerited pride it sometimes arouses) of being stuck to a rancid, or too brilliant, or falsified genealogy, to which one must give continuity.

The bundle and the orphaned condition

To the bundle (bunch of cells ordered, differentiated and coordinated in the form of a living human creature) number 3.732 of the Casa de la Maternitat de Girona, to whom was given the label Domingo Laureano Tiburcio Fita Molas, it was also given, now that we know the result, a non defective genetic charge. Successively, to this basic bundle genetically well charged was awarded the condition of orphanhood and the addition of "multiple mothers"⁴ and "sufficiently good", indispensable to turn an unprogrammed biological bundle or matrix into a human being with a powerful and persistent self⁵.

Ontogeny of the self

To answer the question "what is the self (ego)", the self of any self, is a complicated theoretical enterprise, and it has to be approached from multiple disciplines. To dare individualize it (what sort of self does Fita possess) is a risky and foolhardy business. On the onset, though, it is arguable that Fita's condition as an orphan determined, in a reactive and healthy way, the formation of a strong (egotic), manifest and persistent self⁶.

The advantage of a setback

In Fita's psychograph, it is remarkable the absence of a domestic "Father"⁷, with a physical presence, a potential dominant Father, "pig", "critic", "castrator", giver of attributes and impositions, interiorizer of a rigid and blocking supra-self. This absence can be (without knowing the potential convenience of an alternative version) a privileged and enviable fact that freed Fita from the possible dictate, imposition and acceptance of a rigid Life Script (often also "for life"). In short -mutating inconvenience into advantage-, orphanhood might have become for Fita a potential promise, risky and dangerous (contingent), of free access to being and doing. Such an advantage entails, in certain remarkable cases, the inconvenient absence of an influential family Script that facilitates the learning of a craft or a certain being-in-the-world, and which can only be compensated by a medium in itself rich enough in specific stimuli, as it was with Fita as a child.

Uchronia

Even though the question is applicable to whomever, among the millions of bundles thrown into existence, this bundle in particular, to whom name and surname was randomly assigned, would he have had the opportunity to be presented with the craft (art) and to acquire the identity (distinctiveness) that has become his own, if he had appeared, been thrown, and maintained in the bosom of a working, bourgeois or aristocratic family, and been forced to learn and execute the craft of shoemaking, potato farming or cow milking, business administration or bank telling? Despite the scarce uncertainty of the answer, orphanhood and known positive conditions of assistance, we can infer and consider that in Fita's case it was a privilege, absolutely contingent, in finding an alternative track to follow, a successful, or at least promising one.

Forced Christianization

Fita, free of the genealogical slab and the family Script, was imposed a certain interiorized Father, in the form of a religious Script, inherent to location and temporality, of sufficient ulterior consequences (unequivocally personal) but which, as far as Art is concerned, had only a temporary effect in reference to non-essential content (Theme), but not in the essential Form.

Apprenticeship of seduction

In a medium in which the titanic law of materno-filial relationships has no traction (minting in direct and inverted sense)⁸, in which the follow-up conduct is not guaranteed, in a potentially hostile medium -despite administrative and civil-servant-related protectionism, absolutely contingent (as will be patent with the 1939 upheaval)- the apprenticeship (by trial and error) of the use of seduction turns Fita into a manifestly effective strategy. Seduction expressed with mime and word, but especially with his early mastering in drawing and modelling. Not just as a child, but also Fita as an adult has permanently cultivated, with varying success, this effective ersatz substitute⁹.

The lack

In an interview, exceptionally made to a 14-year-old boy¹⁰, Fita expresses to a surprised journalist: “*I don’t feel satisfied with my work (...) I feel as if something holds and paralyzes my hand, and I cannot express my imagination...*” That is to say, “the lack” (“manque”, absence, shortage), key concept-word established by Laca¹¹ to refer to the dissatisfaction of being in relation to the desire of being, conscience of the lack in being (*manque à être*). The “indefinite lack of something” becomes a powerful engine indispensable to all creative processes, for it allows its privileged possessor to keep far away from self-satisfaction, investing him with the exigency of continuing, stubbornly, in his search for making more and new/different¹². An incompleteness that Fita (young or mature) has kept intact, permanent, applied to his work and which becomes a basic clue to understand the qualifiers Maria Lluïsa Faxedas assigns to him: “omnivorous artist”, “disturbing”, “many-sided”, “singular”, unclassifiable.

Normally, the everyday effort of normalizing institutions (parents and educators, primary or basic institutions) conjure themselves with efficiency to repress, reroute or abort this lack, since “from the very beginning” there is the rumour that an exit exists and that it is convenient to ease the extinction of the experience of this fundamental void, incompleteness or distance between the subject (self) and his desire. The consequence of this normalizing effort is the much priced homogenizing and destructive adaptation and domestication of the son, the pupil, the citizen.

In the territory of plastic creativity, Marcel Duchamp, a good observer of everything, defines “the lack”, without naming it, as “that incapacity on the part of the artist to fully express his intention”.

Fita, as the direction of his *vocatus* shows, had an early and clear conscience of this “lack”, which, fortunately, nobody repressed.

Peer-group

The *compère* group (affective system of similar age companions)¹³ was in the case of Fita a powerful compensatory and socializing force which allowed him to survive unscathed in a medium atypically institutional, at first, and typically institutional afterwards (from 1939 on). The Flamma Group, during his stay at the Academy (in Olot and Barcelona), allowed Fita to have an indispensable referent to maintain the cohesion of self and his project of making art, in a new world and without the constant protection he had been under in the institutional medium.

Continuity rupture in existing and doing

The practice of incisions, cuts, breakings, scrapings, stainings, bumpings... is clearly manifest in many important works by Fita (from magna opera like Montserrat’s Sant Benet, the *Dead Christ* of the Girona cathedral... to many other works of different magnitude, importance, theme and material). In the same way, randomness, a contingency always on the lookout that Fita actively and episodically invokes (voluntarily) in his work, has got -or may have-, due to its reiteration, the character or value of a sign, with an overdetermined manifestation. All of it: leftover/reminiscence, not just physical, of the night of 13th December, 1953?

From the peer group to Àngela

The function of seduction agglutinated again around Fita -at the Hospital Clínic, and afterwards at the Sant Josep clinic in Barcelona- a wide and diverse group of *compères*, givers of protection, equally privileged.

But, if you can, you choose plush (warm fabric), the self-skin¹⁴ (of another) donor in a singularized relationship, permanent, warm, able to suture, to fill the void/fissure¹⁵ ... For conveniently socialized humans, no material object can fulfil this function. It has to be “somebody”¹⁶. Somebody to integrate/re-integrate, restore, with presence, contact, warmth and continuity. A port or a secure base. A solid anchorage point. That is to say, Àngela.

It is not accidental that, during a period following the “first resurrection” of Fita, Àngela made tapestries and Fita kept transforming his line in what Beckett (attributing it to Van Velde) called an “aestheticized automatism”. To sew, to weave, with a thread or a line, from presence, permanence and cohabitation is the way to restore and construct volumes and surfaces, bundles and existences.

The compulsive persistence of Line

In 2007, going through one of his “deaths”, Fita draws with his finger (lines) over the sheets of the bed in the ICU where he is hospitalized. When he returns home, “resurrected”, he throws himself over a bloc and he reproduces the lines, nebulously but clearly memorized. Thus was gestated the series *The line of the finger*. In the text of the exhibition’s catalogue, Fita explains that those “drawings on the bed, arabesques, strokes motivated by wrinkles... lines and curves -generally with a continuous line- ...didn’t have any figurative interest, they were abstract forms succeeding one after the other in the middle of the night when he woke up, or during the day, when he was alone”¹⁷.

Is he, maybe, still endeavouring placidly and insistently, stubbornly/compulsively, to reproduce the repairing gesture of the repeated continuity ruptures in his being? The titles and formal content of other series he will then produce are (can be) rather significant: *Adorn (Decoration)* (2007), *Gofrat i Tòrcul (Embossed and Screw Press)* (2008), *Aixafats (Squashed)* (2010), *Suc (Juice)* (2011), *Bollat (Puff)* (2011), *Rebrec (Crumple)* (2012) o *Successions (Successions)* (2013). Beyond all detailed explanations that the author states in each of the catalogues, about materials and techniques, a fantastic psychographic comprehension cannot keep from evoking, by association, the words and concepts: broken, squashed, squeezed, damaged, sewn, repaired...

The absence of the father and the question of style

A style of one’s own. Who hasn’t got his own style? A style is something like a kind of handwriting, a characteristic way of writing (like a voice or a “way” of moving), a personal construction, independent of all content. A style is the Form.

Despite obvious similarities, that Form pertaining to Fita is not just the line unmistakably Fita, but the fact of not staying fixed to it; of being free to change styles. Repeatedly, Fita violates, breaks an identifying style. Refusing, at a particular moment in his productive endeavour, to be a “producer of commissioned images” of others or of himself (apart from the myriad cases in which an artist maintains a style because it is the only thing he knows how to

do), Fita stopped restoring reality in a personal “way” and, in short, he stopped “copying himself”. He refuses to have a “dealer” (that is to say, a salesman, substituting the normative and critical Father he was freed from by contingency). He refuses to depend/fall into “the servitudes of a supplier”. He eliminates, at the same time he adds and subsumes “the right to repeat oneself without looking the same”¹⁸.

This may be, by the way, the reason for his systematic serialization¹⁹: refusal to the imposition of a (style) Script, assertion of a powerful self.

Deaths and resurrections

Baruch Spinoza (1632-1677), in the 6th and 7th propositions of his *Ethics*, part III (“From the origin and nature of affections”) ²⁰, launches his concept of *conatus*: “effort to persevere in its being”. Fita, not only in 1953, but during the last decade and in half a dozen occasions, has been clinically dead (2009) or has hovered very close to the threshold (2005, 2014, 2015, 2017). And he has come back. To invoke the concerted and insistent strife of a powerful *conatus* is unavoidable.

An effort in persisting, *conatus*, that must be made extensive to the tenacity exhibited, after each return, to continue exercising, renovated and in a different way, the task of creating new forms.

To keep, to preserve

The avoidance of a genealogical slab of ancestors of whom to perpetuate their memory, might have, to compensate, developed in him a particular curricular Diogenes’ syndrome, as the basis or motor of the systematic collection and exhaustive, meticulous inventory of his work, of the genesis, mutations and destiny of each piece, and of each thought-out reality. To preserve and to keep, in chronological order, to jealously maintain a transversal identifying linearity of mutable thinking and doing, is it also a compensatory sign of an ignored genetic relationship?

Fundació Fita

One founds that which one wants to propel and preserve. The foundation of a family and progeny has the clear goal, in the long run, of genetic and patrimonial persistency and continuity. In the absence of a receptor (heir), not mandatory but common and uncertain, a Foundation plays a safe enough substitute role. Substitutions in origin, they fit with homologous structures at the finishing line. Here, in a Foundation of his own creation, with the privilege of being able to choose (and being accepted) the “guardians of memory” and keepers, in a unified form, of his work; exercising the right to choose its institutional and private patrons, trustees of the strong will to persist posthumously.

Totally provisional conclusions to a trial psychograph of Fita

Fita had, despite topical appearance, a privileged childhood. With his orphanhood, in the sense of an absence of an ancestral Script, combined with good enough (even excellent) maternal and developing care during the “critical and optimal periods of a child. That was how he learnt to survive (a

question of *conatus*) and to seduce (a question of *pathos*), and at the same time, to socialize. Besides, in addition to this given and this postures, he settled and expanded the prerequisites of a task, he acquired and developed a singular form of being-in-the-world.

The question of doing (the neuropsychological abode)

Learning a craft²¹

The first preserved products by Fita are from 1932 (5 years old) and he exhibits in them a rather precocious mastery, but rather normal, of topological, projective, metric and perspective relations²².

To explain Fita’s graphomotor and constructive competency, we cannot invoke the abnormal competency of Nadia at 3²³, nor the atypical characteristics of the brain of Leonardo da Vinci²⁴. Nothing exempts Fita from a slow, hard apprenticeship, rigorously sequenced and necessary (after which, for the majority of mortals, the results cannot generally be qualified of “brilliant”). In Fita’s competency, there come into play a not totally known number of determinants, sum and combination of endogenous factors (genetic endowment) and exogenous (place and time and other multiple contingencies), which establish a notorious divergence from the norm. Fita-*Diogenes* keeps drawings-testimony of that particular stage in his graphomotor development, objective enough to state his precocious competency²⁶. Rapidly, he is assigned the task of portraying compères, carers, dead, old people, characters (natural and supernatural) which pullulated around the world of the “total institution” of the Casa de la Misericòrdia (House of Mercy). Competency or ability which, at the same time, serves him as a weapon or a seduction tool. At 14, the awareness of the “lack” turns him towards studying descriptive and topographic anatomy²⁷. At 17, Fita is already a competent draftsman of the human figure.

The brain at the Academy (the brain of the craftsman)

Academy, for Fita, starts early, and he may have finished with it before graduating in Barcelona. In any case, one of the systemic tasks during those last formative years (the last two or three thousand hours of training) was internalizing the frame of the human body (mainly feminine) and reproduce it in its fair proportions, nude or revealing itself under the clothes.

The task of Academy was another previous and necessary step (prerequisite) for the ulterior rupture of continuity in the contour and volume of the body, and which allowed him to give (to the body and the face) all of its deformities and impossible reductions, without ever failing, though, to be/evoke a perfect body.

The brain after the Academy and the question of style

The brain of a musician makes Music, that of a scientist makes Science... To each brain, its task. The brain of a craftsman who has passed through the Academy can continue making Art without distancing himself from the classical conception of proportion, or it can overcome and transgress

Academy, as with “the mode of expression of old Michelangelo”²⁸, and throw himself to the building of other realities (which some will no longer call Art)²⁹.

From that moment on, once such a mental, voluntary and productive leap has been put in action, how does the brain/mind of a creator work?³⁰

What was different about the brains of Michelangelo, of Picasso... from the brains of the collegiate troupe of figurative visual artists which fill the walls of museums and dining rooms?

How does a creative brain work, to be able to generate breaks in the monotonous continuity of the culture of a certain time and place, introduce changes in it, and even radical innovations?... What kind of brain has imagined and created Montserrat’s Sant Benet or the *Dead Christ* of the Girona cathedral and the 13 thousand or so works authored by Fita, by his creative praxic competency (his craft), by his mind and psyche, scattered around or detained in his Diogenes’s warehouse?³¹

Fita, Fita’s brain, the psychic, neuropsychological and mental cerebral abodes of Fita’s brain (a brain connected to a pair of hands), structured by apprenticeship and conveniently sprinkled with Academy, has done most everything in the wide field of “visual arts”. The grand total of disciplines attended to in his work is 18 (drawing, painting, sculpture, stained glass, ceramics...) ³². We have to delve again inevitably, into the matter of style. Style: “language” or personal expressive-constructive form, individual, “negation of ordinary perception in favour of the arbitrary invention, subjective imagination, non-imitative creation”. Style, which Fita, as has already been assessed, Fita refuses to have. It is true that “nobody ever plans a style”³³, except some falsifier/forgers. And Fita, like *tutu quanta*, has, possesses, a style of his own. The thing is, though, that Fita, voluntarily, does not affix himself to a found, personal, unmistakable style. Probably such a “disorienting” characteristic is due to two different factors. The first one, already commented, is the absence of a normative Father. The second one is the lack, always the lack, and the blessed lack. “*The lack*”, which once made aware, undertaken and chosen must not be thrown away, settling on a style (turning one’s work into merchandise), nor be abandoned. Duchamp, once again, defines “the lack” without mentioning it, as the “personal artistic quotient” or the “difference between what one had intention of doing and what has actually been done”³⁴. Ruptures and stylistic changes, use of different materials and techniques, are a constant which disorients critics and discourages them from emitting a global evaluation of Fita’s work. Lluisa Faxedas remarks that Fita is “exceptional among his contemporaries”.

The question of creation (the mental abode)

Getting out of the Academy Script: found, taken, and the end of Art

“If the exit is through the door, why doesn’t anybody use that method?”
Kong Quiz Confucius (VI-V century BC)

Marcel Duchamp, in 1917, in an ostentatious manner, with *Fountain*, a Bedfordshire model urinal in which he stamps the signature R. Mutt, ended Art. Fita, in 1971, with *Squashed can*, did similarly, or went even further, for the object (a tin can), besides existing before the act of finding it and taking it (like Durham’s urinal) has been previously transformed (damaged, squashed,

rusty, discarded and thrown away), doubly liberated (dispossessed) of its original function. Fita does not only take it and add to this action (just as Duchamp did with his object) the mental “idea, motive and project” of changing its context and the angle in which it is usually found³⁵, but he also imbues it with the aura of a work of art, and honours it with a ceramic pedestal of classical inspiration.

As another example of the inescapable work concerted between the different abodes and functional blocks of the brain, if we return to the psychograph, could we ask if *Squashed can* is a homage to himself and the *conatus* which has allowed him to recover and stand up straight once more?

After having done that, crossing that threshold, exiting through the entrance, is it necessary for the artist to ask himself: *What do I do now?* (besides keeping on, coming and going, getting in and out, destroying/deconstructing, repairing and creating, rushing the line and highlighting the background...). Failure and the abstract

A masterpiece (Montserrat’s *Sant Benet*, the *Dead Christ* of Girona’s cathedral... and their replicas, revealing a forceful Fita style, despite his refusal of same), is at the same time a terminus station that “*nails a mortal best-before blow*”³⁶ to all repetition or continuation. If the finding has been successful (every masterpiece is a successful piece, even if only posthumously), a brain lacking “lack” might install itself in the easy position of repetition with slight variations. The terminus station, though, is also a place from which the next/first convoy might start towards new and unknown destinies. The history of Fita’s creative process is the history of his efforts to escape that feeling of failure, that “lack”, that incompleteness, that conscience of “*something*” that, at 14, kept his hand from realizing his project.

In the same way that every ontogeny recapitulates in bursts the phylogenetic process, the reproduction in short-circuit (in the short/long course of a nonagenarian existence) of the different stages in the history of Art culminates with this success-failure of the chimerical attainment of a perfect bi-univocal reproduction of reality (promise of the Academy). Located/assigned/thrown in the historical moment of the *here and now*, the bundle-dummy with *vocatus*³⁷/intention of learning the craft of art cannot spend the rest of time-left-in-the-world “making skirts with granny’s curtain”³⁸. Samuel Beckett might have succeeded in putting this critical cul-de-sac in words: “To be an artist is to fail, as nobody dares to fail; failure is his world”. This is the nucleus, the one-way way to the exit door. More: “...Everything needed now to take this horrible matter to an acceptable conclusion is to make of this submission, this fidelity to failure, a new moment; incapable of acting and forced to act,³⁹ turning this act into an expressive act”, creative-constructive, trapped between the impossibility of doing (the lack) and the obligation (the *conatus*, applied not only to being). Tired or bored or lucid, some artists from the 20th century, in a conscious or unconscious manner, or at least intuiting the failure that awaits and announces them in front of the threshold (still not crossing it, without return) deconstruct, segment, schematize, simplify, deform... Never, though, up to the point of making unrecognizable the reality they say that they do not want to faithfully reproduce (already abandoning the utopia of bi-univocity). There remains, though, a slag of meaning, even though “the data of the world be subjected to a coherent deformation”⁴⁰ (being them “cylinders, spheres and cones” in Cezanne’s case, *cubets* in Braque and Picasso, of minimum schematic figurations of “women, males and birds” as in Miró’s case). In the critical and crowning moment of this process, displayed in the mental abode

(and not anymore in the neuropsychological one), some of the “failed artists” stop taking notice of an afferent reality and they create a representation without meaning called “abstract art”. In fact, they create a different reality (so real that -as we will see- it can go unnoticed, immersed as it is “since always” in vulgar and exceptional everydayness).

For a time (an era) within this process, the awareness of failure is eclipsed; there is no “lack”; there is frenzy, the illusion of inexhaustibility, the conviction that with all kind of materials, even if they are ephemeral, everything is possible... that everything is art.

They change the material, but the constant and infinite discovery remains. There is no need to add a line (compulsive contribution of he who still believes himself creator). A last touch the Fita finds hard to give up. This irreversibility of returning to any reminiscence of figurativeness (one-way) is the “abstract”: new and total awareness of failure, after an hyper-awareness of lack, with no possible way back.

“What is this colour plane that did not exist before?” Maybe it is an infinite, unrepeatable *infiguration*... Maybe it is not Art, but it still is art.

Finding an exit in the labyrinth of the mind: provoking and taking without getting in again

Some of the dwellers of the era, Fita among them, start to notice that it is not them (the so-called artists) who are creating the most innovative products, but the intrinsic properties of the matter who are able to show them a gift of untold richness.

What happens when one has travelled through almost all of the routes Art offers, and at the end of the trip, after the landing labelled “abstract”, the lack still persists, and also the need and the desire (*conatus*) to keep engaging with one’s old craft, that randomness, continuing work and privilege have put within your reach?

It happens, as it happens with Fita’s latest works, that even though one knows about the decease of Art, one persists in wanting to make art, and one follows a process in the opposite direction to tradition and millennial custom. One starts, as always, from *out-there*; but one stays there (outside). One does not transform *inside-of-here* to give it back, modified, outside. One simply provokes the *out-there*: squashes, breaks, soaks, crumples... dries, polishes, restores... (In fact, one does what one has always done; this time, though, without any masking nor ornament... exhibiting a naked and cheeky competential Self without the normative/censorship-laden intervention of Academia and without the compulsion of the skillful stroke). One convokes. Without ceasing to watch what can be seen, and with no other intention than provoking, Fita causes *that-which-is-hidden-but-potentially-in-plain-sight-out-there* to be shown *in-itself*.

Finally, the process of artistic creation has mutated its abode and the direction of causation. It doesn’t follow a first dominant afferent (collection, perception, representation), followed nuclearly by the transformation (in the neuropsychological abode) of these elements of perception and representation into new elements of the construction *out-there*. There is no reproduction of a face, of a body (human or of some other animal, real or fantastic), of a building (cathedral, Sant Feliu, Sant Domènec, Sant Nicolau...) Now the creative process starts, dies or lives in the mental abode and has as its starting point the “motive, idea and project” of crumpling, wetting, soaking... unfolding, fixing and framing. And it’s done.

¿What are these lines and nuances that didn’t exist before Fita crumpled a cellophane paper and submerged it in juices of random composition? “I don’t know what it is” -keeps answering Beckett- “because I haven’t seen anything like this before... It doesn’t seem to have anything to do with art.”

Fita (among others), though, insists that it has as much to do with art as the detail of the lace cuffs Velázquez wears in his self-portrait while he is painting *Las Meninas* or the long brush strokes that a young-post-Academy-Fita, on top of a ladder, in Toledo, has seen to constitute the optical illusion with the title *Enterrament del Comte d’Orgaz* (*Burial of Count Orgaz*) by El Greco. All of this, accomplished facts, is art; it keeps being art; of course it is (or even more, if that is allowed), as much as it is (has become) the urinal signed by Duchamp that, in an ostentatious manner, ended Art.

We cannot go into the future looking back

It has been said (it has been heard) that “a Pollock is a Greco minced and mixed”. We can try it, but the result is not a Pollock. A Pollock is a Pollock... and with a minced Pollock we cannot reconstitute a Greco (they’re one way streets)... The photocopy of a Pollock, crumpled, wrinkled, squashed, soaked, minced by Fita, doing what anybody does/can do and throw away, now, taken and kept (framed, dated and signed) becomes a framed Fita, signed, dated, filed and stored. There is no longer any need for a pedestal (to honour a can already squashed). What’s more: it only needs him to be the squasher, soaker, squeezer... of whatever. We don’t need a Pollock or a Greco to make a Fita; a sheet of cellophane paper and juices are enough, and maybe an X-acto knife, besides the “hand of the brain”.

To fail and to continue

To fail in the attempt, in all attempts, and trying again, is what makes Fita unclassifiable. From the calm awareness of “the lack”, Fita has tried to make art making all possible jumps forward and to the side, to suddenly achieve, with a big-small backwards/forwards jump, directly *out-there*, returning to the only creation that is impossible to mime bi-univocally: the same, unique and stubborn, humble and powerful, reality *out-there*, the matter in any state of show. The game is no longer about building a form without content (abstract) but to provoke and retain *the form in the deformity of the form* (matter).

Fita has finally exited from the delirium (exit from the track) of abstract art and has let himself be led (seduced seducer), perplexed, by the non-hallucinogenic lucidity of what simply shows itself,⁴² provoking it. He has facilitated that reality, transported to the picture/to the space of the work of art, talk by itself. The “creation, the discovery -as neurobiologist Jean Pierre Changeux⁴³ states- matters little”. What is important is that this finding (that which is shown) be/is “an unsuspected universe of perception and awe, of *asombro*”⁴⁴, of perplexity. Turning that which is given (given in the everydayness and unobserved) into a taken piece, is a new task for the artist (as it is for the scientist)⁴⁵. that is the way in which the artist (of the new art) “sees in another way”. A return to the classic Greek tradition, according to which “the human being hasn’t got the power to create”; to create is an illusion, stemming from the Renaissance and Romanticism, about the supposed “divine fury” of genius.

In this return (exiting through the entrance), Fita’s table/workshop transmu-

tes into a laboratory (just as the bathtub in the Sarrià de Dalt house, at the end of the 60s, became a laboratory to produce, with Joaquim Puigvert, the film *Llausor*, playing with water and soap or detergents)⁴⁶.

Letting matter (reality) express/show itself, can become a dangerous game if every discovery, and the perplexity and admiration it causes, succeed in suppressing the conscience of failure and “the lack”. For, even if the materials keep changing, novelty and surprise remain constant; and repetition, as it is very well known, leads to tedium (transmuted and masked version of a “style”).

Be it as it may, the provocateur needs not add any retouching, any line or stroke -which will always lack something-. There is no theme (total absence of all content, except the pareidolic images that some obstinate observer may invent). Form and background merge. Maybe, to exploit even more the “*asombro*”, it will only be necessary, like in Velazquez’s lace cuffs, attend to minimal details and blow them up (as Fita has already done with the series *Plòters* (*Plotters*)).

In Fita’s latest productions (not constructions anymore), there are no injuries (ruptures, discontinuities, voids, scrapings...) Everything appears to indicate that, although “the lack” persists, there is no longer any need, neither in the work nor in the person, to evoke reminiscences and sewn up restorations.

The End (Finale) of Art?

Purely academic question, that of the death of Art, and it matters very little if we answer it or not, because we enter a universe of images with a perplexed richness, an unsuspected novelty and an inexhaustible variety, a territory in which Fita is an apprentice once again.

It seems unquestionable that many successive chapters of the history of art, at least theoretically, have been liquidated. In this sense, the disorienting and changing path that Fita’s works have followed, become a testimony. But, as Roberto Longhi concludes, exulting, in his essential *Breve Storia*, “art history hasn’t finished; and this really has an unmeasurable importance”⁴⁸.

1 To feed, run away/fight, reproduce and explore the medium

2 If they spend at it 3 hours every day, holidays included, it takes 10 years to make a competent professional, that is: a craftsman.

3 Fita has got an excellent biography, a documented compendium of almost everything one needs to know about “the gov’nor”. See Joan Domènech i Moner, *Domènec Fita, l’home de l’art integrat*, Diputació de Girona, Girona, 2014, 295 p. See also: <http://fundaciofita.com/1975/07/04/extracte-de-lentrevista-a-dmenec-fita-feta-per-joaquim-jubert-i-gruat-per-altreball-estudi-sobre-la-comunicacio-i-la-incomunicacio-a-girona-1975/>.

4 See, J. Jubert et al., *De nadó a Company*, Rosa Sensat/Diputació de Barcelona, Barna., 1988, p. 83.

5 One of these “mothers”, Núria Ventolà, from Mieres, was assigned Fita to nurse him on November 30th, 1927.

6 As a psychogenic interpretation of the differentiating self, one invokes the necessary role of frustration, forcing the abandonment of the illusion of omnipotency due to the undifferentiated materno-filial relationship, of immediate satisfaction against any discomfort; the residual and reactive self, emerging due to the postponement of satisfaction, obtains in that way an incipient differential conscience, that will increase and be maintained during all of existence. See J. Jubert Gruart, *Ontogènia de l’aparell psíquic* (1994).

7 “Father” in the sense given in Transactional Analysis and in the construction of Life Scripts. See Eric Berne, *Juegos en que participamos. Sociología de las relaciones humanas*, Ed. Diana, México, 1974 (1964). Claude Steiner, *Los guiones que vivimos*, Kairós, Barcelona, 1998 (1974).

8 Filio-maternal and materno-filial link. V. J. Jubert et al., o.c. pp. 28-32, 40-44, 53-71,...

9 Jordi Dalmau tells of his particular experience about this point (an experience repeated and shared by innumerable witnesses): “At the end of the 60s I went to meet Fita; we spoke while he worked in a sculpture he had to deliver the following day; when I left, he presented me with the model of the piece, an angel made in tissue paper. We have been friends ever since.”

10 Fidel de Miranda, “Un artista precoc” [“A precocious artist”], *Los Sitios*, April 16, 1943.

11 Jacques Lacan “Le transfer”, *Seminaire VIII*, 1960-61.

12 In this sense, Gilles Deleuze and Félix Guattari consider the lacanian “*la manque*” a “productive force in itself” (*Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrènia*, Paidós, Buenos Aires, 2005 (1972)).

13 From 1958, Harry and Martgarete Harlow tried, in the primate department of the University of Wisconsin, to verify the observations made in the preceding decades in asylums and hospitals throughout the USA (Spitz, Skeels...). In a pioneering effort from the public assistance departments of the Mancomunitat de Catalunya, Diputació provisional de la Generalitat and Generalitat Republicana (between 1914 and 1939), the principles of compensatory effect were applied: group rearing (children being brought up together)exercises a different effect on the intellectual, affective and social development of orphaned children, in comparison with isolated or single mother rearing. (See a systematic summary of the contributions by René Spitz, by Harold Skeels, by John Bowlby, and the experiments of the Harlows, and of the extensive bibliography generated, in J. Jubert et al., *De nadó a Company*, Rosa Sensat/Diputació de Barcelona, Barna., 1988,

14 Didier Anzieu, *El Yo-piel*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987 (1974).

15 In an experimental situation of “partial privation”, with nursing “mother” in wire and “mother” in plush, the infant primate prefers attaching himself and maintaining contact with the plush, soft and warm, rather than feed itself (Harlow, 1958).

16 R.D. Laing, *Razón, demencia y locura*, Critica, Barcelona, 1987 (1985), p.43.

17 Domènec Fita, *El traç del dit*, Fundació Fita, Girona, 2007, p.2.

18 Julien Gracq, *Leyendo escribiendo*, Ed. y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2005 (1980), p. 32.

19 Between the years 1991 and 1992, Fita produces 21 different series (which he calls “a year’s foray”). In 2001 he accounts for 35 stylistic changes. In 2002, 42 variations... The different (relatively numerous) subseries on the themes of nude, Girona, animalia... break up with different styles inside of themselves. It is not, in each of the themes, a question of evolution; they are continuity ruptures, even though the theme is the same.

20 Spinoza, *Ética*, Alianza, Madrid, 1987, pp- 181-182.

21 In the case of infant Fita: the Montessori method. Independently from the positive consensual scientific evaluation about the efficiency of the method applied to the infants of the “Casa d’Assistència i Ensenyament” [“House of Assistance and Education”] during the years before the Spanish Civil War, Fita has always had a clear and forceful awareness and recognition over the critical, crucial role that this circumstance had on him: “I don’t think any other child from a well-to-do family in Girona received the same kind of attention and prevention than we”. See J. Jubert. *En Fita*, 1975.

- 22 Liliane Luçart, *L'infant et l'espace*, Puf, París, 1976. J. Jubert Gruart, J. Navarra and E. Vallés, "Espai corporal i praxi grafomotora a l'edat pre-escolar", *Estudi General*, Col. Uni. De Girona, Girona, vol. II, 1981, pp. 169-178.
- 23 Luciano Mecacci, *Radiografia del cerebro*, Ariel, Barcelona, 1985 (1984), pp. 13-18.
- 24 Id. p.p. 19-28. Charles Nichol, *Leonardo. El vuelo de la mente*, Taurus, Madrid, 2007 (2004)
- 25 The first of these drawings are faces. The systematic dedication Fita, as apprentice and master, has devoted to the portrait can be (and must) be correlated with the primary role that perception and recognition of faces (prosopagnosia) has in the infant's development. *Recognition of faces* is, precisely, the first learning/apprehension (initially in an unstructured manner, and progressively structured) of afferent reality that a child undertakes, within its first months. Fita's ulterior and numerous faces, once academicism was left behind, expressed in a continuing and expressive line, constitute a "precise and precious" material to understand his return to a basic schematic, which is nothing but an attempt of "taking reality through its essential (traits)", in the same or a similar way in which ontogenetic development takes place.
- 26 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, París, 1975.
- 27 *Leib* (living body) as a prelude of his interest for Körper (anatomic body) . See Ludwig Bisnwanger, "El caso de Ellen West. Estudio antropológico-clínico", in *Existencia*, Ed. Gredos, Madrid, 1977 (1958), p. 334.
- 28 That is to say: "mannerism", conceptualized by Vasari and historically amplified by E.R. Curtius (see Gustaf Rene Hocke, *El Mundo como laberinto. I. El manierismo en el arte europeo de 1420 a 1650 y en el actual*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1962 (1959).
- 29 See Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999 (1977).
- 30 Can the question be extended to the brain of a musician, of a mathematician, ...? See Howard Gardner, *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, FCE, México, 1987 (1983). Luciano Mecacci, *Radiografía del cerebro*, Ariel, Barcelona, 1985 (1984).
- 31 As of today, the Fita archives contain a grand total of 11.858 files of his works, rigorously iconographed and registered.
- 32 Multiple abilities that do not imply his attribution of "multiple intelligences" in the sense Gardner gave the term. See Howard Gardner, *Estructuras de la mente. La teoría de las múltiples inteligencias*, FCE, México, 1987 (1983).
- 33 Matti Megged, *Diálogos en el vacío y otros escritos*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2009 (1985), p. 100.
- 34 O.c. p 66.
- 35 Will Gompertz, *¿Que estas mirando?*, Taurus, Madrid, 2013 (2012), p. 28. "To choose any mass-produced object which existed previously, with no artistic value, and, through the liberation of the original goal and function (in other words, turning it useless), giving it a title and changing the context and the angle where we usually find it, turn it into a *de facto* piece or art."
- 36 J. Gracq, o.c., p. 23.
- 37 See Georges Bernanos, *Les grands cimetières sous la lune*, Plom. París, 1938, p.9. See <http://flaneurassegut.org/flaneur-assegut/-bernanos-apunts-temes-i-vocatus-tasca.html>
- 38 François Jacob, *El juego de lo posible*, Grijalbo, Barcelona, 1982 (1981), p. 75.
- 39 Samuel Beckett, *Proust y tres diálogos con Georges Dithuit*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2013.
- 40 M. Merleau-Ponty, *Signes* (quoted by Roger Mucchielli, *Introducción a la psicología estructural*, Anagrama, Barcelona, 1969 (1968), p. 15.
- 41 Beckett, o.c.
- 42 "The painting tells me itself" (L. Wittgenstein).
- 43 J.-P. Changueux, *Razón y placer*, Tusquets, Barcelona, 1997 (1994),. p. 128.
- 44 "Asombro de ser" (amazement of being), an expression from Macedonio Fernandez (see J.M. Uyà, *La intempèrie metafísica de Macedonio Fernández*, Documenta Universitaria, Girona, 2009, p.69 s).
- 45 Paradigmatic examples: Santiago Ramón y Cajal (discovering the synaptic discontinuity of neuronal wiring) and Barbara McClintock (first observer of chromosomes).
- 46 See J. Jubert Gruart, "Puigvert, narrador d'imatges", in *Puigvert, 65 anys d'imatges*, Fundació Fita, Girona, Girona, 2004, p. 24.
- 47 Karl Jaspers, *Psicopatología general*, Ed. B, Buenos Aires, 1955 (1946), p. 86
- 48 Roberto Longhi, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Visor, Madrid, 1994 (1988).

The integrated art of domènec fita

All of Domènec Fita's life is, in fact, a paradox. The paradox of a person, of an artist, who, by physical reasons, is forced to be almost continuously locked up at home and at his workshop and who, by contrast, produces a body of work full of open spaces, of air, of street, the works he called integrated art, and which will probably end up becoming the most important characteristic of his enormous artistic production.

Integrated art, that is, art capable of incorporating itself onto a concrete, determined architecture, onto a building, a square, in the form of variegated techniques: relief, stained glass, sgraffito, in the final form of a monument, with all kind of different materials. Each one of them thought out expressly for that particular place, thought out with the intent of connecting with its environs, the environment that has been given to him, and capable, or with the intention, through this work, of communicating with the people that will pass by, that will live in that building, that will see his installations.

This, which is a necessity, because they are works expressly commissioned, is a perfect match for the way he makes art.

He doesn't conceive as a person who achieves a style of his own and keeps shut up and locked away in his personal world.

He, without ever losing his personal imprint, because one can always tell that one particular work is by Fita, changes his style, adapts to these situations, to these places, to these commissions, even to the tastes of the people who commission the works, to keep evolving, which is his permanent obsession: not enclosing himself in a style, but keep changing, keep looking for new techniques and new artistic solutions.

This is how the art of Domènec Fita, integrated into public architecture, fully achieves its condition of useful art: an art that wants to communicate and to serve.

Narcís-Jordi Aragó,
writer and journalist

Nothing comes from nothing

From the book *Pensaments de Domènec Fita (Thoughts by Domènec Fita)*, p. 25: "I remember when I was little I drew or modelled, and everything was spontaneous, driven by enthusiasm. Now I need to reflect, as if the brain were there to step on the brake and paralyze action, as if this bore more weight than the emotiveness of what has been lived."

With this thought, Fita makes a significant step forward. When he says "now I need to reflect", he takes the first steps that lead his evolution from spontaneity, hot-headedness and enthusiasm towards inner thought, towards silence. We know very little about Fita's silences; he doesn't comment on them, and when somebody tries to delve deeper into this spaces of privacy and profundity, Fita slips away and comments on the anecdote. Probably, the disability imposed by his terrible accident has had as a positive effect the intimate discovery of the deepest silence: "from something emerges something", he comments when he starts thinking about the possibility of working with a new material. When he has already worked with it, he explains how he has done it; he never reveals the intrinsic reasons that have led him through that path... The enthusiastic and spontaneous response to any intuition will pass later on through the sieve of reflection, and that will be his time for silence, before giving a personal answer to the work between his hands.

During the sixty-eight years of his career, he has cultivated silence in a systematic way, because for him silence is not nothing. He knows perfectly well that nothing comes from nothing. And rereading calmly his work blocks, knowing his art, we can sense which have been his moments of silence, and how the artist keeps getting deeper into what he does,

It is reflection -experimenting instead of thinking too much- and his silences that which lead him almost instinctively to rediscover, to pause, to constantly jump about and change, be it theme, technique or material, to find that which he wants to express. It is from the starting point of his silences that he gives and finds himself again, with much more freedom, examining his own feelings and knowledge. Silence confers him more space and he turns as artistically productive as an avalanche, in the form of evolutionary, consecutive series, looping in and out throughout all of his history. It could be interesting, for anybody who would like to delve deeper into this inner dimension of the artist, to look for Fita's silences in a comparative route of his main sculptures and pieces.

Joaquim Bover i Busquet,
Comissioner Fita90

