

MUSEU FREDERIC MARÈS

# Confluències

Escultura contemporània de la  
**COL·LECCIÓ BASSAT**

CATALÀ | CASTELLANO | ENGLISH



MUSEU FREDERIC MARÈS

# Confluències

Escultura contemporània de la  
**COL·LECCIÓ BASSAT**

EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN / EXHIBITION  
18.11.2022 - 21.05.2023

## EXPOSICIÓ

<b>Direcció:</b>	Salvador García Arnillas
<b>Comissariat:</b>	Ricard Mas
<b>Coordinació:</b>	Neus Peregrina
<b>Equip del Museu:</b>	Eulàlia Alsina, Mariant Cahué, Elena Gisbert, Miquel Àngel Iglesias, Enric Marcé, Ernest Ortoll i Martín, Berta Ribé, Carmen Sandalinas i Virtu Torres
<b>Disseny:</b>	Albert Vallverdú
<b>Producció:</b>	Pedro Heredia Montajes, Palosanto Comunicación Gráfica
<b>Il·luminació:</b>	ILM BCN
<b>Correcció lingüística i traduccions:</b>	Linguaserve
<b>Visites guiades:</b>	Natàlia Esquinas i Joan M. Llodrà
<b>Tallers familiars:</b>	Schola Activa Didàctica
<b>Transport:</b>	Feltrero División Arte
<b>Assegurança:</b>	Marsh
<b>Atenció al visitant:</b>	Ciut'Art
<b>Neteja:</b>	Rubatec S.A
<b>Seguretat:</b>	Grupo Control

## AGRAÏMENTS

Carmen i Lluís Bassat, Isabel Ara, Joan Camps, Guillem Fernández-Huerta, Galeria Marc Domènech, Hereus d’Aurèlia Muñoz, Hereus de Moisès Villèlia, Gerard Mas, Noa Omedes, Iñaki Ormaechea, Perecoll, Midu Rica, Samuel Salcedo, Montse Torras i Sílvia Ventosa

Aquest producte està fet amb material provinent de boscos certificats FSC® ben gestionats i d’altres fonts controlades.



**Coberta / cubierta / cover:**

Bust reliquiari d’una santa, primer quart del segle XVI

**Busto relicario de una santa, primer cuarto del siglo XVI**

Relic bust of a saint, First quarter of 16th century

**Dama de les vespes [Dama de las avispas / Lady of the wasps]**, Gerard Mas, 2009

## CATÀLEG

<b>Edita:</b>	Ajuntament de Barcelona
<b>Consell d’Edicions i Publicacions de l’Ajuntament de Barcelona:</b>	Jordi Martí Grau, Marc Andreu Acebal, Águeda Bañón Pérez, Xavier Boneta Lorente, Marta Clari Padrós, Núria Costa Galobart, Sonia Frias Rollon, Pau González Val, Laura Pérez Castaño, Jordi Rabassa Massons, Joan Ramon Riera Alemany, Pilar Roca Viola, Edgar Rovira Sebastià i Anna Giralt Brunet
<b>Direcció:</b>	Salvador García Arnillas
<b>Coordinació editorial:</b>	Neus Peregrina
<b>Correcció lingüística i traduccions:</b>	Linguaserve
<b>Disseny gràfic:</b>	Sofía Alonso
<b>Impressió:</b>	Novoprint

© Textos:

Lluís Bassat Coen, Salvador García Arnillas i Ricard Mas Peinado

© Imatges:

De les obres del Museu i de les sales: ArtWorkPhoto.eu

De les obres de la col·lecció Bassat: FotoGasull,

excepte les pàgines 12, 33, 73, 93 i 121, Rocco Ricci

© Drets d’autors de les obres:

© Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Miguel Berrocal, Joan Brossa,

Antoni Clavé, Martín Chirino, Apel·les Fenosa, Gabriel,

Cristino Mallo, Marcel Martí, Xavier Medina-Campeny,

Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, VEGAP, Barcelona, 2022

Eduardo Chillida © Zabalaga Leku, VEGAP, 2022

© Xavier Corberó

© Gerard Mas

Henry Moore. Reproduced by permission of The Henry Moore

Foundation

© Hereus d’Aurèlia Muñoz

© Inaki Ormaechea

© Perecoll

© Samuel Salcedo

© Successió Miró 2022

© Llegat Moisès Villèlia. Cortesia Galeria Marc Domènech

ISBN 978-84-9156-451-5 (versió digital)

ISBN 978-84-9156-447-8 (versió paper)

## 9 Presentació

**Salvador García Arnillas**

Director del Museu

Frederic Marès

## 13 Una picada d’ull contemporània

**Lluís Bassat**

President de la Fundació

Carmen i Lluís Bassat

## 16 Confluències en trànsit

**Ricard Mas**

Comissari de l’exposició

## 26 Catàleg

**Textos de Ricard Mas**

## 10 Presentación

**Salvador García Arnillas**

Director del Museo

Frederic Marès

## 14 Un guiño contemporáneo

**Lluís Bassat**

Presidente de la Fundación

Carmen y Lluís Bassat

## 16 Confluencias en tránsito

**Ricard Mas**

Comisario de la exposición

## 26 Catálogo

**Textos de Ricard Mas**

## 11 Presentation

**Salvador García Arnillas**

Director of the

Frederic Marès Museum

## 15 A nod to the contemporary

**Lluís Bassat**

President of the Carmen

and Lluís Bassat Foundation

## 16 Confluences in transit

**Ricard Mas**

Curator of the exhibition

## 26 Catalogue

**Texts by Ricard Mas**



Informational text on an orange pedestal.



Informational text on a white pedestal.



Informational text on a pink and red pedestal.



Informational text on a white pedestal.

Sala 27



Informational text on a white pedestal.

## Presentació

Salvador García Arnillas

Director del Museu Frederic Marès

EL DIA QUE VAM CONVIDAR la Carmen i el Lluís Bassat a visitar el Museu Frederic Marès per parlar sobre una proposta expositiva que teníem al cap, vam percebre, de seguida, un entusiasme que brollava no només de la contemplació de les obres de l'exposició permanent, sinó també, i de manera particular, d'una passió compartida amb Frederic Marès: el col·leccionisme. Una sintonia que es posava de manifest en el fet de col·leccionar art: en el cas de Marès, escultura d'alta època i, en el cas del matrimoni Bassat, art contemporani, majoritàriament. De la mateixa manera, compartien l'interès pels objectes singulars relacionats amb la història personal: d'una banda, l'acumulació de petits objectes que nodreixen el Gabinet del col·leccionista i, per l'altra, la col·lecció de portacigarrets de plata, una passió que ha acompanyat aquesta parella tota la vida. Així doncs, ens vam trobar a l'Estudi-Biblioteca Marès parlant apassionadament sobre una exposició que posaria en relació l'escultura contemporània de la col·lecció Bassat amb l'escultura antiga del Museu.

En aquesta exposició, conflueixen escultures de les dues col·leccions, de diverses procedències, èpoques, temàtiques, materials i tècniques. En aquesta confluència, hi ha una voluntat de diàleg que supera la mera concurrència espacial. Un diàleg en el qual les obres es mostren per dret propi, sent elles mateixes, desplegant els seus encants artístics i, alhora, amb una presència renovada, fruit de la convivència amb altres escultures amb les quals mai no havien coincidit. Aquesta nova manera d'aparèixer és aplicable tant a les escultures de la col·lecció Bassat com a les integrants de l'exposició permanent del Museu Frederic Marès, encara que, potser, és més patent en aquest últim cas, ja que la presència de les escultures contemporànies, alienes al Museu, provoca una ruptura en la seva manera habitual d'aparèixer. Les vint-i-cinc confluències que trobem al llarg de les sales del Museu posen entre parèntesi la nostra contemplació de les escultures d'alta època, ja que la presència de les escultures contemporànies obre un horitzó de sentit radicalment diferent.

La nostra experiència estètica queda condicionada per les escultures —que es veuen— i pel nou àmbit relacional —que no es

veu—. Inevitablement, la nostra contemplació queda afectada per l'obertura creada entre les escultures; ja no es tracta de percebre-les en un anar i venir d'una a una altra, sinó que la mateixa confluència modula la nostra mirada i ens condueix a una comprensió que difereix del que puguem conèixer de les escultures individualment i en el seu context.

Aquest nou horitzó de sentit ens el proposa Ricard Mas, comissari de l'exposició, a partir d'una lectura personal d'ambdues col·leccions. En ser coneixedor de la col·lecció Bassat, ja que ha participat en diferents exposicions temporals a la Nau Gaudí de Mataró, i també visitant assidu del Museu Frederic Marès, ha estat capaç de fer convergir dues col·leccions d'escultura molt diferents. A l'espai expositiu, el perquè de l'aparellament, el sentit de cada confluència se suggereix, no s'explicita profusament, mentre que en aquest catàleg, l'article principal i els textos explicatius associats a cada parella aprofundeixen en la comprensió del diàleg que s'estableix entre cada escultura.

Atesa la importància que cobra l'àmbit relacional en el discurs expositiu, és fonamental que el disseny museogràfic col·labori activament en la manifestació espacial del diàleg esmentat. Així ho va entendre l'Albert Vallverdú, dissenyador de l'exposició, que ha creat un disseny de contrast que obre escaletes, eixos nous i perspectives en la museografia neutra de l'exposició permanent, capaç de mostrar la confluència i de facilitar la delectança de cada escultura. Per això, aquest catàleg recull no només les imatges de les obres que integren l'exposició, tant de la col·lecció Bassat com del Museu Frederic Marès, sinó que també recull les imatges de l'espai expositiu, sense les quals seria difícil aventurar-nos a descobrir aquest nou horitzó de sentit de les escultures que es proposa al discurs expositiu.

Finalment, vull expressar el meu agraïment a la Carmen i al Lluís Bassat per la seva col·laboració entusiasta en aquesta exposició, que ha permès que escultures de Joan Miró, Henry Moore, Pablo Gargallo, Julio González, Eduardo Chillida, Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, Joan Brossa o Aurèlia Muñoz, entre d'altres, habitin les sales i convisquin temporalment amb les escultures del Museu Frederic Marès.

## Presentación

Salvador García Arnillas

Director del Museo Frederic Marès

EL DÍA QUE INVITAMOS a Carmen y Lluís Bassat a visitar el Museo Frederic Marès para charlar sobre una propuesta expositiva que teníamos en mente, enseguida percibimos un entusiasmo que brotaba no solo de la contemplación de las obras de la exposición permanente, sino también, y de manera particular, de una pasión compartida con Frederic Marès: el coleccionismo. Una sintonía que se evidenciaba en el hecho de coleccionar arte: en el caso de Marès, escultura de alta época y, en el caso del matrimonio Bassat, mayoritariamente arte contemporáneo. De igual modo, compartían el interés por los objetos singulares relacionados con la historia personal: por un lado, la acumulación de pequeños objetos que nutren el Gabinete del coleccionista y, por otro, la colección de pitilleras de plata, una pasión que ha acompañado toda la vida a esta pareja. Así pues, nos encontramos en el Estudio-Biblioteca Marès hablando apasionadamente sobre una exposición que pondría en relación la escultura contemporánea de la colección Bassat con la escultura antigua del Museo.

En esta exposición confluyen esculturas de dos colecciones, de diversas procedencias, épocas, temáticas, materiales y técnicas. En dicha confluencia hay una voluntad de diálogo que excede la mera concurrencia espacial. Un diálogo en el que las obras se muestran por derecho propio, siendo ellas mismas, desplegando sus encantos artísticos y, al mismo tiempo, con una presencia renovada, fruto de la convivencia con otras esculturas con las que nunca habrían coincidido. Este nuevo modo de aparecer es aplicable tanto a las esculturas de la colección Bassat como a las integrantes de la exposición permanente del Museo Frederic Marès, aunque, quizás, es más patente en este último caso, dado que la presencia de las esculturas contemporáneas, ajenas al Museo, provoca una ruptura en su modo de aparecer habitual. Las veinticinco confluencias que encontramos a lo largo de las salas del Museo ponen entre paréntesis nuestra contemplación de las esculturas de alta época, ya que la presencia de las esculturas contemporáneas abre un horizonte de sentido radicalmente distinto.

Nuestra experiencia estética queda condicionada por las esculturas —que se ven— y por el nuevo ámbito relacional

—que no se ve—. Inevitablemente, nuestra contemplación queda afectada por la apertura creada entre las esculturas; ya no se trata de percibir las en un ir y venir de una a otra, sino que la misma confluencia modula nuestra mirada y nos conduce a una comprensión que difiere de lo que podamos conocer de las esculturas individualmente y en su contexto.

Este nuevo horizonte de sentido nos lo propone Ricard Mas, comisario de la exposición, a partir de una lectura personal de ambas colecciones. Al ser conocedor de la colección Bassat, puesto que ha participado en diferentes exposiciones temporales en la Nau Gaudí de Mataró, y también visitante asiduo del Museo Frederic Marès, ha sido capaz de hacer converger dos colecciones de escultura muy diferentes. En el espacio expositivo, el porqué del emparejamiento, el sentido de cada confluencia se sugiere, no se explicita profusamente, mientras que en este catálogo, el artículo principal y los textos explicativos asociados a cada pareja profundizan en la comprensión del diálogo que se establece entre cada escultura.

Dada la importancia que cobra el ámbito relacional en el discurso expositivo, es fundamental que el diseño museográfico colabore activamente en la manifestación espacial de dicho diálogo. Así lo entendió Albert Vallverdú, diseñador de la exposición, que ha creado un diseño de contraste que abre brechas, nuevos ejes y perspectivas en la museografía neutra de la exposición permanente, capaz de mostrar la confluencia y de facilitar el deleite de cada escultura. De ahí que este catálogo recoja no solo las imágenes de las obras que integran la exposición, tanto de la colección Bassat como del Museo Frederic Marès, sino también las imágenes del espacio expositivo, sin las cuales sería difícil aventurarnos a descubrir ese nuevo horizonte de sentido de las esculturas que se propone en el discurso expositivo.

Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento a Carmen y Lluís Bassat por su colaboración entusiasta en esta exposición, que ha permitido que esculturas de Joan Miró, Henry Moore, Pablo Gargallo, Julio González, Eduardo Chillida, Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, Joan Brossa o Aurèlia Muñoz, entre otros, habiten las salas y convivan temporalmente con las esculturas del Museo Frederic Marès.

## Presentation

Salvador García Arnillas

Director of the Frederic Marès Museum

THE DAY WE INVITED Carmen and Lluís Bassat to the Frederic Marès Museum to talk about a possible exhibition that we had in mind, we could already feel their enthusiasm, not only when contemplating the works in the permanent exhibition, but also, and more particularly, through a passion they shared with Frederic Marès: collecting. Something that was clear from the fact that they collect art: in the case of Marès, *haute époque* sculptures and for the Bassats, mostly contemporary art. Likewise, they share the interest in singular objects relating to personal history: on one side the accumulation of small objects in the Collector's Cabinet, on the other the collection of silver cigarette cases, one of the couple's life-long passions. We met in the Marès Library-Studio and talked passionately about an exhibition that would link the contemporary sculpture in the Bassat collection with the Museum's antique sculptures.

This exhibition combines the sculptures of two collections, of various origins, eras, themes, materials and techniques. Within this confluence there lies a desire for dialogue that transcends mere spatial concurrence. A dialogue in which the works are shown in their own right, as themselves, revealing their artistic charms, while at the same time, they have a renewed presence, the result of a coexistence with other sculptures that they have never coincided with before. This new way of appearing is applicable to both the sculptures from the Bassat collection and those forming part of the Museum's permanent exhibition, although it is perhaps more obvious in the latter, given that the presence of contemporary sculptures, alien to the Museum, causes a break in the way they are normally presented. The twenty-five confluences, which we encounter throughout the Museum's halls, form a parenthesis in our contemplation of sculptures from other eras, as the presence of contemporary sculptures opens up a radically different horizon of meaning.

Our aesthetic experience is conditioned by the sculptures —which can be seen— and by the new relational environment —which cannot be seen—. Inevitably, our contemplation is affected by the aperture created between the sculptures; it is no longer about perceiving them by going from one to the other, but

rather the confluence itself modulates our perspective and leads us to a comprehension which differs from what we may know about the sculptures individually and in their context.

This new horizon of meaning is proposed by Ricard Mas, the exhibition curator, based on a personal interpretation of both collections. As he is familiar with the Bassat collection, having taken part in various temporary exhibitions in the Nau Gaudí in Mataró, while also being a regular visitor to the Frederic Marès Museum, he has been able to merge two very different sculpture collections. In the exhibition space, the reason for the pairings, the meaning behind each confluence is suggested, not explained in detail, while in this catalogue, the main article and the explanatory texts associated with each pair of sculptures further explore our comprehension of the dialogue that is established between each sculpture.

Given the importance that the relational environment assumes in the exhibition's discourse, it is essential for the museographical design to actively collaborate with the spatial manifestation of that dialogue. Albert Vallverdú, the exhibition designer, understood this, and he created a design of contrasts that opens up gaps, new axes and perspectives in the neutral museography of the permanent exhibition, capable of showing the confluence and facilitating our delight in each sculpture. Therefore, this catalogue not only compiles images of the works that form part of the exhibition, from both the Bassat and Frederic Marès Museum collections, but also images of the exhibition space, without which venturing to discover the sculptures' new horizon of meaning proposed by the exhibition, would be a difficult task.

Lastly, I would like to express my thanks to Carmen and Lluís Bassat for their enthusiastic collaboration on this exhibition, which has made it possible for the sculptures of Joan Miró, Henry Moore, Pablo Gargallo, Julio González, Eduardo Chillida, Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, Joan Brossa and Aurèlia Muñoz, among others, to inhabit the halls and temporarily coexist with the sculptures of the Frederic Marès Museum.



## Una picada d'ull contemporània

Lluís Bassat

President de la Fundació Carmen i Lluís Bassat

QUAN ERA PETIT, els meus pares em portaven a passejar i a veure obres d'art. Vivíem al carrer Mallorca entre Balmes i la Rambla de Catalunya. Baixàvem per aquesta rambla fins al carrer Consell de Cent i visitàvem la Sala Gaspar. Després continuàvem baixant i, al principi de Les Rambles, ens desviàvem cap al carrer Petrixol, on estava la Sala Parés. Després vagarejàvem una mica i sortíem a la plaça de la Catedral, molt a prop del Museu Frederic Marès. El visitàvem i agafàvem el metro de tornada a casa.

Tots aquests records d'infantesa em van tornar a la memòria quan el Salvador García Arnillas, el seu director, i la Neus Peregrina, cap de programes, ens van proposar fer una exposició d'escultures de la nostra col·lecció que dialoguessin amb altres escultures del Museu. Ens va fer una il·lusió enorme, a la meua dona, als nostres fills i fins i tot als nostres nets, especialment a la Noa, ja que ha fet la carrera de Belles Arts a la universitat La Cambre de Brussel·les, i ens està ajudant molt amb la nostra fundació. Ens vam plantejar qui seria el comissari més indicat per portar el projecte endavant i, quan ens van suggerir el nom de Ricard Mas, que ens havia escrit uns textos magnífics per a una de les nostres exposicions a la Nau Gaudí de Mataró, vam estar d'acord de seguida.

Un temps després, em van donar la llista de les escultures escollides, que al principi em va sorprendre una mica, perquè, segons la meua opinió, en faltava alguna que jo sempre havia considerat important dins de la col·lecció. Però quan vaig anar al Museu Frederic Marès i el vaig tornar a recórrer mentre m'anaven indicant on aniria cada una de les nostres escultures, em vaig rendir a l'evidència. La selecció no podia haver-se fet millor. Cadascuna de les nostres obres s'exposaria al costat d'una

escultura del Museu, entre les quals el comissari hi havia descobert una relació. En alguns casos era evident, com els caps de Samuel Salcedo al costat d'una col·lecció de retrats clàssics que es poden veure a la Sala del Món antic. Però, em preguntava jo: on posarà el Ricard l'escultura de ferro recargolat de Chillida que ens havia demanat? En mostrar-me la marededéu que estaria al seu costat i dir-me, "fixa't en les seves mans entrelaçades", ho vaig veure claríssim, s'assemblen al nostre Chillida.

És evident que Ricard Mas veu relacions que nosaltres no veiem. La seva dedicació total a l'art, la seva capacitat d'observació i el seu talent artístic han estat presents a cada decisió.

L'encàrrec del disseny museogràfic es va fer a l'Albert Vallverdú, creatiu de gran experiència i talent, que ens va proposar un disseny trencador. Lògic, perquè mostrar trenta escultures contemporànies entremig de cinc-cents escultures clàssiques i que destaquin no era un repte gens fàcil d'assolir, i la creativitat de l'Albert ho ha resolt.

L'exposició és una delícia, primer, perquè el Museu Frederic Marès ho és i, segon, perquè veure alguna peça contemporània entre tanta bellesa clàssica sorprèn molt.

No és una exposició més, és una nova manera de veure els tresors del Museu Frederic Marès amb una picada d'ull contemporània. I això és la creativitat, fer quelcom diferent del que s'ha fet sempre. M'atreveixo a dir que possiblement serà l'exposició més sorprenent i divertida d'aquesta temporada a Barcelona.

M'agradaria felicitar al director del Museu, Salvador García Arnillas, al comissari, Ricard Mas, i al dissenyador, Albert Vallverdú, així com a tot l'equip del Museu, que ho han fet possible.

Sergi Aguilar  
(Barcelona, 1946)  
Toc, 1973  
Llautó  
19 x 21 x 13 cm  
Col·lecció Bassat

Sergi Aguilar  
(Barcelona, 1946)  
Toc, 1973  
Latón  
19 x 21 x 13 cm  
Colección Bassat

Sergi Aguilar  
(Barcelona, 1946)  
Toc, 1973  
Brass  
19 x 21 x 13 cm  
Bassat Collection

## Un guiño contemporáneo

Lluís Bassat

Presidente de la Fundación Carmen y Lluís Bassat

CUANDO YO ERA UN NIÑO, mis padres me llevaban a pasear y a ver obras de arte. Vivíamos en la calle Mallorca entre Balmes y la Rambla de Catalunya. Bajábamos por por esta rambla hasta la calle Consell de Cent y visitábamos la Sala Gaspar. Luego seguíamos bajando y al principio de Las Ramblas nos desviábamos hacia la calle Petrixol, donde estaba la Sala Parés. Después callejeábamos un poco y salíamos a la plaza de la Catedral, muy cerca del Museo Frederic Marès. Lo visitábamos y tomábamos el metro de vuelta a casa.

Todos esos recuerdos de infancia me volvieron a la memoria cuando Salvador García Arnillas, su director, y Neus Peregrina, responsable de programas, nos propusieron hacer una exposición de esculturas de nuestra colección, que dialogasen con otras del Museo. Nos hizo una ilusión enorme, a mi mujer, a nuestros hijos e incluso a nuestros nietos, de manera especial a Noa, que ha hecho la carrera de Bellas Artes en la universidad La Cambre de Bruselas y que nos está ayudando mucho en nuestra fundación. Pensamos quién podría ser el comisario más indicado para llevar el proyecto adelante, y cuando nos sugirieron el nombre de Ricard Mas, que nos había escrito unos textos magníficos para una de nuestras exposiciones en la Nau Gaudí de Mataró, estuvimos de acuerdo enseguida.

Un tiempo después me dieron la lista de las esculturas escogidas, que al principio me sorprendió un poco, porque, en mi opinión, faltaba alguna que yo siempre había considerado importante dentro de la colección. Pero en cuanto fui al Museo Frederic Marès y lo volví a recorrer mientras me iban indicando dónde iría cada una de nuestras esculturas, me rendí a la evidencia. La selección no podía haberse hecho mejor. Cada obra nuestra se expondría junto a una del Museo con la que el comi-

sario había descubierto una relación. En algún caso era evidente, como las cabezas de Samuel Salcedo junto a una colección de retratos clásicos que pueden verse en la Sala de escultura de la Antigüedad. Pero, me preguntaba yo: ¿dónde pondrá Ricard la escultura de hierro retorcido de Chillida que nos había pedido? Al mostrarme la virgen que estaría a su lado y decirme, “fíjate en las manos entrelazadas de la virgen”, lo vi clarísimo, se parecen a nuestro Chillida.

Es evidente que Ricard Mas ve relaciones que nosotros no vemos. Su total dedicación al arte, su capacidad de observación y su talento artístico estaban presentes en cada decisión.

El encargo del diseño museográfico se hizo a Albert Vallverdú, creativo de gran experiencia y talento, que nos propuso un diseño rompedor. Lógico, porque mostrar treinta esculturas contemporáneas entre quinientas esculturas clásicas y que destaquen no era un reto nada fácil y la creatividad de Albert lo ha resuelto.

La exposición es una delicia, primero, porque el Museo Frederic Marès lo es, y, segundo, porque ver entre tanta belleza clásica alguna pieza contemporánea sorprende mucho.

No es una exposición más, es una nueva manera de ver los tesoros del Museo Frederic Marès con un guiño contemporáneo. Y eso es la creatividad, hacer algo diferente de lo que se ha hecho siempre. Me atrevo a decir que posiblemente será la exposición más sorprendente y divertida de esta temporada en Barcelona.

Me gustaría felicitar al director del Museo, Salvador García Arnillas, al comisario, Ricard Mas, y al diseñador, Albert Vallverdú, así como a todo el equipo del Museo, que lo han hecho posible.

## A nod to the contemporary

Lluís Bassat

President of the Carmen and Lluís Bassat Foundation

WHEN I WAS A CHILD, I used to go for walks with my parents and see works of art. We lived on Carrer Mallorca, between Balmes and Rambla de Catalunya. We used to walk down La Rambla to Carrer Consell de Cent and visit Sala Gaspar. Then we would continue downwards and at the start of Les Rambles, we would turn towards Carrer Petrixol and Sala Parés. Then we would walk around a bit and come out at Plaça de la Catedral, very close to the Frederic Marès Museum. We used to go there and then take the metro back home.

All of these childhood memories came back to me when Salvador García Arnillas, the Museum’s director, and Neus Peregrina, the head of programmes, suggested an exhibition of sculptures from our collection, in combination with others from the Museum. This was exciting for my wife and I, our children and even our grandchildren, especially Noa, who studied Fine Arts at the La Cambre University in Brussels and is helping us a lot with our Foundation. We thought about who would be the best curator to bring the project to fruition, and when the name Ricard Mas was suggested, someone who had written some magnificent texts for one of our exhibitions in the Nau Gaudí in Mataró, we agreed immediately.

Some time later, I was given a list of the selected sculptures, and I was a little surprised at first, because in my opinion, some pieces in the collection that I had always considered to be important had been left out. But as soon as I went to the Frederic Marès Museum and walked around once more, while they were telling me where each of our sculptures would be placed, I had to accept the obvious. The selection could not have been better. Each of our pieces would be exhibited with another from the Museum, where the curator had discovered a connection.

An obvious connection in some cases, such as the heads of Samuel Salcedo together with a collection of classic portraits that can be seen in the Ancient World Hall. But, I asked myself, where would Ricard put Chillida’s sculpture of twisted iron he had requested? He showed me the Virgin that would be next to it and said: “look at the Virgin’s entwined hands”, and I saw it clearly, they resemble our Chillida.

Ricard Mas clearly sees relationships that the rest of us don’t see. His total dedication to art, his capacity for observation and his artistic talent permeated each of his decisions.

The exhibition design was commissioned to Albert Vallverdú, a highly experienced and talented creative mind who offered us a groundbreaking design. Understandably, as displaying thirty contemporary sculptures among five hundred classic works and making them stand out was no easy challenge, but Albert’s creativity has found the solution.

The exhibition is a delight, firstly, because the Frederic Marès Museum is a delight, and secondly, because to see a contemporary piece among so much classical beauty is very surprising.

This isn’t just another exhibition, it is a new way of seeing the treasures of the Frederic Marès Museum, with a nod to contemporary art. And that is creativity: to do something different to what has always been done. I would go as far as saying that this is perhaps the most fun and surprising exhibition in Barcelona this season.

I would like to congratulate Salvador García Arnillas, the Museum’s Director; Ricard Mas, the curator; Albert Vallverdú, the designer, and the Museum’s entire team, who have made all of this possible.



## Confluències en trànsit

Ricard Mas

Comissari de l'exposició

AQUESTA EXPOSICIÓ TRANSITA per les sales del Museu Frederic Marès, on l'escultura contemporània de la col·lecció Bassat s'atura davant d'algunes de les obres medievals, del Renaixement, el barroc i el segle XIX, per establir-hi un seguit de confluències.

El verb “confluir” designa la unió entre dos rius, dos fluxos d'aigua que sumen els seus cursos respectius. I la voluntat de *Confluències* és precisament que el públic s'impliqui en el flux de les obres aparellades.

D'una banda, es tracta d'una invitació a admirar una trentena d'escultures de la col·lecció reunida per Carmen i Lluís Bassat, una de les més completes de Catalunya en el seu àmbit. Obres de dimensions abastables, la majoria creades al llarg del segle XX per artistes com Joan Miró, Henry Moore, Pablo Gargallo, Julio González, Eduardo Chillida, Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, Joan Brossa, Sergi Aguilar o Aurèlia Muñoz, i també, per escultors actius durant l'arrencada del segle actual, com Gerard Mas o Samuel Salcedo.

I, de l'altra, el discurs expositiu ofereix noves lectures del Museu i alhora permet visitar els gairebé mil anys que abasta el fons d'escultures reunides per Frederic Marès, també destacat escultor i “col·leccionista de col·leccions”.

Es tracta d'obres que estan en diàleg, però això no vol dir que sempre estiguin d'acord. De vegades hi ha una simple convivència, d'altres, un contrast; també correspondències, intrusions...

Cada obra d'art ha estat creada en un determinat context cultural, religiós, social, econòmic, i sempre amb un propòsit diferent. Cada confluència es presenta acom-

## Confluencias en tránsito

Ricard Mas

Comisario de la exposición

ESTA EXPOSICIÓN TRANSITA por las salas del Museo Frederic Marès, donde la escultura contemporánea de la colección Bassat se detiene frente a algunas de las obras medievales, del Renacimiento, el Barroco y el siglo XIX, para establecer una serie de confluencias.

El verbo confluir designa la unión entre dos ríos, dos flujos de agua que suman sus respectivos cursos. Y la voluntad de *Confluencias* es precisamente que el público se implique en el flujo de las obras emparejadas.

Por un lado, se trata de una invitación a admirar una treintena de esculturas de la colección reunida por Carmen y Lluís Bassat, una de las más completas de Cataluña en su ámbito. Obras de dimensiones abarcables, la mayoría creadas a lo largo del siglo XX por artistas como Joan Miró, Henry Moore, Pablo Gargallo, Julio González, Eduardo Chillida, Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, Joan Brossa, Sergi Aguilar o Aurèlia Muñoz, y también por escultores activos durante el comienzo del siglo actual, como Gerard Mas o Samuel Salcedo.

Y por el otro, el discurso expositivo ofrece nuevas lecturas del Museo y, al mismo tiempo, permite visitar los casi mil años que engloba el fondo de esculturas reunidas por Frederic Marès, también destacado escultor y “coleccionista de colecciones”.

Se trata de obras que están en diálogo, pero eso no significa que siempre estén de acuerdo. Unas veces hay una simple convivencia, otras, un contraste; también correspondencias, intrusiones...

Cada obra de arte ha sido creada en un determinado contexto cultural, religioso, social, económico, y siempre con un

## Confluences in transit

Ricard Mas

Curator of the exhibition

THIS EXHIBITION TAKES YOU THROUGH the rooms of the Frederic Marès Museum, where the contemporary sculpture of the Bassat Collection stands alongside some Medieval, Renaissance and Baroque works, along with others from the 19th century, establishing a series of confluences.

The word “confluence” refers to the union of two rivers, two flows of water whose respective courses converge. The aim behind *Confluences* is precisely for the audience to involve themselves in the flow of the paired works.

This is an invitation to admire about thirty sculptures from the collection amassed by Carmen and Lluís Bassat, one of the most complete collections in Catalonia in its sphere. Works of a manageable scale, most created during the 20th century by artists such as Joan Miró, Henry Moore, Pablo Gargallo, Julio González, Eduardo Chillida, Josep Maria Subirachs, Manolo Valdés, Joan Brossa, Sergi Aguilar or Aurèlia Muñoz, and others by sculptors who were active at the beginning of the current century, including Gerard Mas and Samuel Salcedo.

The exhibition's discourse also invites new interpretations of the museum, while enabling the public to revisit a collection of sculptures spanning almost one thousand years, amassed by Frederic Marès, an outstanding sculptor in his own right and the “collector of collections”.

These are works in dialogue, although this does not mean they are always in agreement. Sometimes there is a simple coexistence, at other times a contrast, not to mention correspondences, intrusions, and so on.

panyada de les fitxes respectives i un breu comentari del comissari, amb la intenció d'encetar un diàleg entre l'espectador i les obres. Es tracta de convidar, de plantejar, de suggerir, d'implicar l'espectador en un seguit de reflexions tan enriquidores i transversals com sigui possible. De proposar un joc en aparença tan contradictori com informar, orientar i, alhora, convidar a reflexionar més enllà de qualsevol apriorisme.

### Confluir o no confluir.

#### Aquesta és la qüestió?

“No hi ha res de més estèril, absurd i anodí que posar a dialogar obres d'art!” Així, sobtadament, sense venir a tomb, sentenciava no fa gaire un dels puntals vius de l'art català contemporani, palplantat al bell mig del gran Saló Oval del MNAC. El museu, que preserva deu segles d'art català, fa poc havia presentat un d'aquests diàlegs entre canòniques obres d'alta època de la institució i la rabiosa —però elegant— modernitat d'una tria de la col·lecció Suñol.

Es tractava d'una de les característiques *boutades* d'aquest creador inconformista, d'una rauxa profètica, o d'una emanació tardana d'aquella voluntat d'*apartheid* cronològic entre antics i contemporanis que va arrelar durant la primera revolució industrial?

Fem una mica d'història. La primera exposició de “mestres antics” es va inaugurar a la British Institution de Pall Mall (Londres) la tarda del 4 de maig del 1815.<sup>1</sup> Fins aleshores, no havia existit cap intencionalitat o criteri de crear un diàleg o raonament per exposar un seguit d'obres d'art més enllà que el de mostrar-les al públic, per vendre-les.

Va ser justament en aquell indret i a aquella hora, que es va obrir el camí a les exposicions tal com les coneixem avui dia. I, per cert, els artistes britànics vius se'n van queixar, perquè això d'exposar artistes “antics” era una invasió de competències, *dumping* cronològic. Tres anys després, el 1818, a París s'inaugurava el Musée Royal du Luxembourg, un “museu d'artistes vius” del qual, paradoxalment, eren expulsades

propósito concreto. Cada confluencia se presenta acompañada de las respectivas fichas y un breve comentario del comisario, con la intención de iniciar un diálogo entre el espectador y las obras. Se trata de invitar, de plantear, de sugerir, de implicar al espectador en una serie de reflexiones tan enriquecedoras y transversales como sea posible. De proponer un juego, en apariencia, tan contradictorio como informar, orientar y, al mismo tiempo, invitar a reflexionar más allá de cualquier apriorismo.

### Confluir o no confluir.

#### ¿Esta es la cuestión?

“¡No hay nada más estéril, absurdo y anodino que poner a dialogar obras de arte!” Así, de repente, sin venir a cuento, sentenciaba no hace mucho uno de los puntales vivos del arte catalán contemporáneo, plantado justo en el centro del gran Saló Oval del Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). El museo, que preserva diez siglos de arte catalán, hace poco había presentado uno de estos diálogos entre canónicas obras de alta época de la institución y la rabiosa —però elegante— modernidad de una selección de la colección Suñol.

¿Se trataba de una de las características *boutades* de este creador inconformista, de un arrebato profético, o de una emanación tardía de aquella voluntad de *apartheid* cronológico entre antiguos y contemporáneos que arraigó durante la primera revolución industrial?

Hagamos un poco de historia. La primera exposición de “maestros antiguos” se inauguró en la British Institution de Pall Mall (Londres) la tarde del 4 de mayo de 1815.<sup>1</sup> Hasta entonces, no había existido ninguna intencionalidad o criterio de crear un diálogo o razonamiento para exponer una serie de obras de arte más allá que el de mostrarlas al público, para venderlas.

Fue justo en aquel lugar y a aquella hora, que se abrió el camino a las exposiciones tal y como las conocemos hoy día. Y, por cierto, los artistas británicos vivos se quejaron, porque eso de exponer artistas “antiguos” era una invasión de competencias, un *dumping* cronológico. Tres años más

Each work of art was created in a specific cultural, religious, social and economic context, and always for a different purpose. Each confluence is presented with the accompanying index information and a brief commentary by the curator, with the aim of creating a dialogue between the observer and the works. The idea is to invite, pose, suggest and involve the visitor in a series of reflections that are as enriching and transversal as possible. Proposing a game that is apparently quite contradictory: to inform, guide, and at the same time, reflect, beyond any apriorism.

### To converge or not converge.

#### Is that the question?

“There is nothing more sterile, absurd or anodyne than creating a dialogue between works of art!” That was the recent pronouncement of one of the leading figures of Catalan contemporary art, out of the blue, standing in the middle of the Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) Oval Room. The museum, which conserves two centuries of Catalan art, recently presented one of these dialogues between canonical *haute epoque* works from the institution and the furious, but elegant, modernity of a selection from the Suñol collection.

Is this one of the characteristic *boutades* of this non-conformist creator, of prophetic passion, or a late emanation of the tendency towards chronological apartheid between old and contemporary, which took hold during the first Industrial Revolution?

Let's take a quick look at the history. The first “old masters” exhibition opened at the British Institution in Pall Mall (London) on the afternoon of 4 May 1815.<sup>1</sup> Until that moment, there had been no intentionality or criteria for creating a dialogue, or any reason to exhibit, a series of works of art, beyond showing them to the public in order to sell them.

It was precisely in that place and at that time that the way was paved for exhibitions as we know them today. And incidentally, the living British artists complained, because exhibiting “old” artists was unfair competition, a chronological dumping.

les obres cada vegada que un dels seus creadors deixava de respirar. Confluències? I un rave!

Més enllà del diàleg inevitable entre els creadors de cada present i les tradicions respectives que aquests han anat escollint, no podem establir amb precisió quan va esclatar l'armistici entre “antics” i “contemporanis” com a mecanisme de diàleg, de confluència expositiva, o si aquest és definitiu.

Per entendre més bé aquest fenomen, caldria tenir en compte l'evolució del concepte d'individu al llarg del segle XVIII —amb nocions revolucionàries com la “intimitat”—, la irrupció de l'espectador com a subjecte interactiu, l'acostament holístic de Goethe en la seva *Teoría dels colors* (1810) —que trenca amb la metodologia de la Il·lustració sobre la percepció cromàtica—, o la teoria de les correspondències, suggerida per Baudelaire en el poema homònim de *Les flors del mal* (1857), quan afirma:

La Natura és un temple on uns pilars  
vivents  
Deixen, de tant en tant, sortir  
obscures paraules;  
L'home hi passa a través d'una selva  
de símbols  
Que l'observen amb uns esguards  
familiars.

Com llargues ressonàncies que de  
lluny es confonen  
En una tenebrosa i profunda unitat,  
Immensa com la nit i com la claredat,  
Tots els sons, els perfums i els colors  
es responen.<sup>2</sup>

Finalment, cal preguntar-se si aquestes confluències/diàlegs entre l'art anterior al segle XX i el posterior —que encara considerem “contemporani”— haurien estat possibles com a gènere sense el concepte, d'origen tecnològic, de “temps real”<sup>3</sup>. Si dues persones, separades en l'espai, es comuniquen alhora, el “temps real” de tots dos és el del sistema que els comunica, no pas el de l'espai on es trobi qualsevol dels

tarde, en 1818, en París se inauguraba el Musée Royal du Luxembourg, un “museo de artistas vivos” del cual, paradójicamente, eran expulsadas las obras cada vez que uno de sus creadores dejaba de respirar. ¿Confluencias? ¡Y un rábano!

Más allá del diálogo inevitable entre los creadores de cada presente y las tradiciones respectivas que estos han ido escogiendo, no podemos establecer con precisión cuándo estalló el armisticio entre “antiguos” y “contemporáneos” como mecanismo de diálogo, de confluencia expositiva, o si este es definitivo.

Para entender mejor este fenómeno, se debería tener en cuenta la evolución del concepto de individuo a lo largo del siglo XVIII —con nociones revolucionarias como la “intimidad”—, la irrupción del espectador como sujeto interactivo, el acercamiento holístico de Goethe en su *Teoría de los colores* (1810) —que rompe con la metodología de la Ilustración sobre la percepción cromática—, o la teoría de las correspondencias, sugerida por Baudelaire en el poema homónimo de *Las flores del mal* (1857), cuando afirma:

La Naturaleza es un templo cuyos  
vivientes pilares  
dejan a veces escapar oscuras palabras.  
El hombre pasa allí a través de bosques  
de símbolos,  
que lo observan con miradas familiares.

Como largos ecos que de lejos se  
confunden  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
—vasta como la noche y como la luz—  
los perfumes, los colores y los sonidos  
se responden.<sup>2</sup>

Finalmente, hay que preguntarse si estas confluencias/diálogos entre el arte anterior al siglo XX y el posterior —que todavía consideramos “contemporáneo”— habrían sido posibles como género sin el concepto, de origen tecnológico, de “tiempo real”<sup>3</sup>. Si dos personas, separadas en el espacio, se comunican al mismo tiempo, el “tiempo real” de las dos es el del sistema que las comunica, no el del espacio donde se encuentre

Four years later, in the Paris of 1818, the Musée Royal du Luxembourg inaugurated a “museum of living artists” where, paradoxically, works were exhibited every time one of the creators stopped breathing. Confluences? Get away with you!

Beyond the inevitable discussion among the creators of each present and the respective traditions that they have selected, we cannot accurately establish when the armistice between “old” and “contemporary” came about as a mechanism for dialogue, for exhibition confluence, or whether this is definitive.

In order to better understand the phenomenon, it is necessary to consider how the concept of the individual evolved throughout the 18th century —with revolutionary notions such as “privacy”—, the rise of spectators as interactive subjects, Goethe's holistic approach in his *Theory of Colours* (1810) —which breaks away from the methodology of illustration based on chromatic perception—, or the Theory of Correspondences, suggested by Baudelaire in his poem *Les Fleur du Mal* (1857), when he affirms:

Nature is a temple in which living  
pillars  
Sometimes give voice to confused  
words;  
Man passes there through forests  
of symbols  
Which look at him with  
understanding eyes.

Like prolonged echoes mingling  
in the distance  
In a deep and tenebrous unity,  
Vast as the dark of night and as  
the light of day,  
Perfumes, sounds, and colours  
correspond.<sup>2</sup>

Lastly, we must ask ourselves if these confluences/dialogues between pre-20th century art and that which came after —which we still consider to be “contemporary”— would have been possible as a genre without the concept, technological in origin, of “real time”<sup>3</sup>. If two people, separated

interlocutors. En aquest cas, l'únic temps real possible seria el del present persistent del museu.

**Col·leccionisme.**  
**A la recerca del temps perdut**

Aquesta exposició es podria resumir amb un senzill titular: “escultures de la col·lecció Bassat visiten escultures de la col·lecció Marès”.

I aquí ens hauríem d'aturar i fer-nos un seguit de preguntes: què és una col·lecció? Què la distingeix d'un aplec d'ítems o d'un tresor? Hi ha cap diferència entre algú que té una o diverses col·leccions i un “col·leccionista”?

Hem de recórrer a les pulsions humanes com l'afany acumulatiu, la recerca d'intangibles com el temps perdut, o imaginat, el fetixisme, la voluntat de control... i, és clar, a l'entorn cultural.

És des de la revolució industrial, amb la litografia, el *packaging*, el màrqueting i les estratègies publicitàries, que els infants —i també els adults— col·leccionen cromos. La captura o recol·lecció d'ítems i el seu intercanvi són catalitzadors socials, però també reforcen les nostres tendències demiúrgiques: el món pot no tenir sentit, o nosaltres podem no tenir control sobre el nostre entorn, però la col·lecció és nostra, la controlem i té tant de sentit com li vulguem donar.

Tothom ha començat, al llarg de la seva infància, alguna mena de col·lecció. Però, per una senzilla raó, no són tan nombrosos els col·leccionistes d'art: el caràcter limitat —sovint únic— de les peces, un preu elevat i la disponibilitat de prou espai en són impediments.

D'entre les diverses tipologies de col·leccionista d'art, podríem afirmar que Bassat i Marès pertanyen a dues de les categories principals.

Frederic Marès és un artista que col·lecciona sense excessius recursos econòmics, però que amb bon ull per a determinats nínxols de mercat, va reunir una col·lecció extraordinària que va acabar transformada en museu. És el cas, entre d'altres, de Santiago Rusiñol o de Joan Abelló i Prat.

cualquiera de los interlocutores. En este caso, el único tiempo real posible sería el del presente persistente del museo.

**Coleccionismo.**  
**En busca del tiempo perdido**

Esta exposición se podría resumir con un sencillo titular: “esculturas de la colección Bassat visitan esculturas de la colección Marès”.

Y aquí tendríamos que detenernos y hacernos una serie de preguntas: ¿qué es una colección? ¿Qué la distingue de un montón de ítems o de un tesoro? ¿Existe alguna diferencia entre alguien que tiene una o varias colecciones y un “coleccionista”?

Debemos recurrir a las pulsiones humanas como el afán acumulativo, la búsqueda de intangibles como el tiempo perdido, o imaginado, el fetichismo, la voluntad de control... y, claro está, al entorno cultural.

Es desde la revolución industrial, con la litografía, el *packaging*, el márquetin y las estrategias publicitarias, que los niños y niñas —y también los adultos— coleccionan cromos. La captura o recolección de ítems y su intercambio son catalizadores sociales, pero también refuerzan nuestras tendencias demiúrgicas: el mundo puede no tener sentido, o nosotros podemos no tener control sobre nuestro entorno, pero la colección es nuestra, la controlamos y tiene tanto sentido como le queremos dar.

Todo el mundo ha empezado, a lo largo de su infancia, algún tipo de colección. Pero, por una sencilla razón, no son tan numerosos los coleccionistas de arte: el carácter limitado —a menudo único— de las piezas, un precio elevado y la disponibilidad de suficiente espacio son impedimentos para ello.

Entre las diversas tipologías de coleccionista de arte, podríamos afirmar que Bassat y Marès pertenecen a dos de las principales categorías.

Frederic Marès es un artista que colecciona sin excesivos recursos económicos, pero que con buen ojo para determinados nichos de mercado, reunió una colección extraordinaria que acabó transformada en museo. Es el caso, entre otros, de Santiago Rusiñol o de Joan Abelló i Prat.

in space, communicate together, the “real time” for both of them is the system they use to communicate, not the place where each of the interlocutors is located. In this case, the only possible real time would be that of the museum's persistent present.

**Collecting.**  
**The search for lost time**

This exhibition can be summarised under a simple heading: “Sculptures from the Bassat collection visit sculptures from the Marès collection”.

And we would have to stop here and ask ourselves a series of questions: What is a collection? What distinguishes it from a group of items or treasure? Is there any difference between someone who has one or various collections and a “collector”?

We must turn to human urges, such as the desire to accumulate, the search for intangibles, such as lost or imagined time, fetishism, the desire to control... and, of course, cultural environment.

It is only since the Industrial Revolution, with lithography, packaging, marketing and advertising strategies, that children —and also adults— have collected picture cards. The capture or collection of items, and their subsequent exchange, are social catalysts, but they also reinforce our demiurgic tendencies: the world doesn't make sense, or we cannot control our surroundings, but the collection is ours, we control it and it makes as much sense as we wish to give it.

During their childhood, everyone starts some kind of collection. But there is a simple reason why art collectors are thinner on the ground: the limited —often unique— nature of the pieces, high prices and the availability of enough space are all impediments.

Out of all the various types of art collector, we could say that Bassat and Marès belong to two of the main categories.

Frederic Marès was an artist who collected objects without having excessive economic resources, but he had a good eye for certain market niches, and he put together an extraordinary collection that was eventually turned into a museum. Among others, this is also true of Santiago Rusiñol and Joan Abelló i Prat.

Lluís Bassat és un emprenedor que, encara que procedent d'una nissaga empresarial, s'ha llaurat el seu propi futur tot partint de zero. La llista d'empresaris que han col·leccionat obres de contemporanis catalans és llarga, i inclou noms com el de Lluís Plandiura, Josep Suñol, Ernesto Ventós o Antoni Vila Casas.<sup>4</sup>

#### Frederic Marès

Gairebé tot el que cal saber de la faceta col·leccionista de Frederic Marès, i del món del col·leccionisme a Catalunya, Castella, París i Londres durant la primera meitat del segle xx, ho va deixar escrit l'escultor de Portbou a les seves amenes memòries *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades* (1977).

En aquest text descobrirem com es van iniciar Marès en el món del col·leccionisme, a l'edat de sis anys. La culpable, la seva mare. Cada tarda li donava per berenar una llesca de pa i una xocolatina: “Eran tan suggestivos a mis ojos —diu Marès—, que al principio guardaba los envoltorios, pero un día pensé que los envoltorios sueltos perdían mucho de su encanto, y decidí, tras gran sacrificio, no comerme los chocolates y guardarlos tal cual”.

El petit Marès va aguantar fins a reunir mitja dotzena de xocolatines, que va guardar en una capseta de bombons buida: “Y el placer de la vista, venció el placer del paladar. Y esto para un niño de aquella edad era muy significativo”.<sup>5</sup>

Aquest combat de plaers va acabar malament. Un dia que tenia pressa, Marès es va deixar les xocolatines fora de la capsa, el sol va entrar per la finestra i va fondre l'invent... El disgust va ser immens. En confessar-li-ho a la seva mare, aquesta li va donar per berenar, a partir d'aleshores, pa amb confitura.

La família de Marès es traslladà a Barcelona quan el futur escultor tenia 10 anys. El pare, que era un apassionat del col·leccionisme, es reinventa com a llibreter de vell. Sempre que pot, l'escultor ajuda el pare; quan en acabar els seus estudis acadèmics és becat, aprofita per conèixer els grans antiquaris de París.

**Lluís Bassat es un emprendedor que, aunque procedente de una estirpe empresarial, se ha labrado su propio futuro partiendo de cero. La lista de empresarios que han coleccionado obras de contemporáneos catalanes es larga, e incluye nombres como el de Lluís Plandiura, Josep Suñol, Ernesto Ventós o Antoni Vila Casas.**<sup>4</sup>

#### Frederic Marès

**Casi todo lo que hay que saber de la faceta coleccionista de Frederic Marès, y del mundo del coleccionismo en Cataluña, Castilla, París y Londres durante la primera mitad del siglo xx, lo dejó escrito el escultor de Portbou en sus amenas memorias *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades* (1977).**

**En este texto descubriremos cómo se inició Marès en el mundo del coleccionismo, a la edad de seis años. La culpable, su madre. Cada tarde le daba para merendar una rebanada de pan y una chokolatina: “Eran tan suggestivos a mis ojos —dice Marès—, que al principio guardaba los envoltorios, pero un día pensé que los envoltorios sueltos perdían mucho de su encanto, y decidí, tras gran sacrificio, no comerme los chocolates y guardarlos tal cual”.**

**El pequeño Marès aguantó hasta reunir media docena de chokolatines, que guardó en una caja de bombones vacía: “Y el placer de la vista, venció el placer del paladar. Y esto para un niño de aquella edad era muy significativo”.**<sup>5</sup>

**Este combate de placeres acabó mal. Un día que tenía prisa, Marès se olvidó las chokolatines fuera de la caja, el sol entró por la ventana y fundió el invento... El disgusto fue inmenso. Al confesárselo a su madre, esta le dio para merendar, a partir de entonces, pan con confitura.**

**La familia de Marès se trasladó a Barcelona cuando el futuro escultor tenía 10 años. El padre, que era un apasionado del coleccionismo, se reinventa como librero de viejo. Siempre que puede, el escultor ayuda a su padre; cuando al finalizar sus estudios académicos es becado, aprovecha para conocer a los grandes anticuarios de París.**

Lluís Bassat is an entrepreneur, who despite coming from a business dynasty, forged his own future starting from zero. There is a long list of business people who have collected work by contemporary Catalan artists, including Lluís Plandiura, Josep Suñol, Ernesto Ventós and Antoni Vila Casas.<sup>4</sup>

#### Frederic Marès

Just about everything you need to know about the collecting side of Frederic Marès, and the world of collecting in Catalonia, Spain, Paris and London during the first half of the 20th century, was written down by the sculptor from Portbou in his genial memoirs *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades* (1977). [The fascinating world of collecting and antiques].

They describe Marès' first steps in the world of collecting, at the age of six. It was his mother's fault. Every afternoon, she gave him a slice of bread and a chocolate as a snack: “They were so appealing to my eyes —says Marès—, that in the beginning, I kept the wrappers, but one day I thought that the empty wrappers had lost a lot of their appeal, and after much sacrifice, I decided not to eat the chocolates, but to keep them as they were”.<sup>5</sup>

The young Marès kept this up until he had half a dozen chocolates, which he kept in an empty chocolate box: “And my pleasure at this sight beat the pleasure of the palate. And for a child of that age, it was very significant”.

This struggle between pleasures ended badly. One day when he was in a hurry, Marès left the chocolates outside the box, the sun shone through the window and melted everything. This was immensely displeasing. He told his mother, and from then on, she gave him bread and jam for his snack.

The Marès family moved to Barcelona when the future sculptor was 10 years old. His father, who was an enthusiastic collector, became a bookseller in his old age. Whenever he could, the sculptor helped his father; on finishing his studies, he got a scholarship and made good use of it to discover the big Parisian antiquarians.

A mesura que va rebent encàrrecs, molt especialment amb motiu de l'Exposició Internacional de Barcelona, el 1929, destina tots els diners que pot a comprar art antic. Però no serà fins al 1938, en plena guerra civil, arran de la mort de la mare i d'una sèrie de trobades amb altres col·leccionistes, que no pren consciència de la seva col·lecció. I ens en deixa testimoni: “cuando pude reunir y ver la enorme cantidad de cientos de piezas que llegara a reunir en el transcurso de los años, me asombré de tal manera que bien puede decirse que desde entonces me sentí coleccionista, de hecho y de derecho, y que como tal coleccionista tenía que enfocar mis aficiones”.<sup>6</sup>

Finida la contesa civil, rep molts encàrrecs, sigui per esculpir obra religiosa o per restaurar peces malmeses.<sup>7</sup> Es mou per tot Espanya, i té l'oportunitat d'adquirir a bon preu nombroses escultures policromades, d'entre l'edat mitjana i el Barroc. Si a les col·leccions de Marès domina la talla castellana és perquè a Catalunya l'art català medieval i d'alta època tenia molts i acabats compradors, i no hi podia competir.

El fet de voler aplegar tota la seva col·lecció en un mateix espai físic, de convertir casa seva en una exposició permanent, serà la llavor del futur museu. El 1946 expressa la intenció de donar totes les seves col·leccions a l'Ajuntament de Barcelona, i el 1948 s'obren al públic les primeres sales, que ocupen l'ala esquerra de l'antic Palau Reial Major de Barcelona.

#### Lluís Bassat

En Lluís Bassat ha escrit nombrosos llibres sobre publicitat, però encara ens deu les seves memòries de col·leccionista. Consta que ha aplegat, com en Marès, diverses “col·leccions sentimentals”, com la de cigarreres de plata, una per ciutat visitada, o la de fulles i maquinetes d'afaitar.

La família Bassat es va instal·lar a Barcelona, procedent d'Alemanya, el 1929. Era just el moment en què Marès anava aprofitat esculpint relleus a dojo per decorar la Barcelona de l'Exposició Internacional. Un dels negocis de la família Bassat eren les tisores, els ganivets i les maquinetes

**A medida que va recibiendo encargos, muy especialmente con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929, destina todo el dinero que puede a comprar arte antiguo. Pero no será hasta 1938, en plena Guerra Civil, a raíz de la muerte de su madre y de una serie de encuentros con otros coleccionistas, que toma conciencia de su colección. Y nos deja testimonio de ello: “cuando pude reunir y ver la enorme cantidad de cientos de piezas que llegara a reunir en el transcurso de los años, me asombré de tal manera que bien puede decirse que desde entonces me sentí coleccionista, de hecho y de derecho, y que como tal coleccionista tenía que enfocar mis aficiones”.**<sup>6</sup>

**Terminada la contienda civil, recibe muchos encargos, ya sea para esculpir obra religiosa o para restaurar piezas dañadas.<sup>7</sup> Se mueve por toda España y tiene la oportunidad de adquirir a buen precio numerosas esculturas policromadas, de entre la edad media y el Barroco. Si en las colecciones de Marès domina la talla castellana, es porque en Cataluña el arte catalán medieval y de alta época tenía muchos y acaudalados compradores, y no podía competir con ellos.**

**El hecho de querer reunir toda su colección en un mismo espacio físico, de convertir su casa en una exposición permanente, será la semilla del futuro museo. En 1946 expresa la intención de donar todas sus colecciones al Ayuntamiento de Barcelona, y en 1948 se abren al público las primeras salas, que ocupan el ala izquierda del antiguo Palacio Real Mayor de Barcelona.**

#### Lluís Bassat

Lluís Bassat ha escrito numerosos libros sobre publicidad, pero todavía nos debe sus memorias de coleccionista. Consta que ha reunido, como Marès, varias “colecciones sentimentales”, como la de cigarreras de plata, una por ciudad visitada, o la de hojas y maquinillas de afeitarse.

La família Bassat se instaló en Barcelona, procedente de Alemania, en 1929. Era justo el momento en que Marès iba ajetreando esculpiendo relieves por doquier para decorar la Barcelona de la Exposición Internacional. Uno de los negocios de la familia

As he received commissions, especially due to the Barcelona International Exposition of 1929, he spent all the money he could on buying antique art. But it was not until 1938, during the Spanish Civil War, due to the death of his mother and a series of encounters with other collectors, that he became aware of his collection. And he tells us: “when I was able to bring together and see the enormous quantity of hundreds of pieces that I had collected over the years, I was so astonished that you might say I thought of myself as a real collector from then on, and that as a collector, I had to focus my interests”.<sup>6</sup>

Once the Civil War came to an end, he received many commissions, either for religious sculptures or for restoring damaged pieces.<sup>7</sup> He travelled all over Spain, and he had the opportunity to acquire a number of polychrome sculptures, from the Middle Ages to baroque, at a good price. If Castilian carvings prevail in the Marès collections, it is because in Catalonia there were many affluent buyers of Catalan medieval and *haute époque* art, so he was unable to compete with them.

His wish to see all of his collection under one roof, to turn his house into a permanent exhibition, would plant the seed for the future museum. In 1946, he expressed his intention to donate all his collections to Barcelona City Council, and in 1948, the first rooms were opened to the public, occupying the left wing of the former Palau Reial Major de Barcelona.

#### Lluís Bassat

Lluís Bassat has written a number of books on advertising, but he has still to write his memoirs as a collector. Like Marès, he is known to have gathered various “sentimental collections”, including silver cigarette cases, one for every city visited, or razors and razor blades.

The Bassat family moved to Barcelona from Germany in 1929. Just at the time when Marès was busy sculpting a number of relief sculptures to adorn Barcelona for the International Exposition. One of the Bassat family's businesses concerned

d'afaitar. Però el Lluís no va seguir els passos del pare, i després de començar diversos estudis superiors i guanyar-se la vida en diferents oficis, va anar a parar —mitjançant les arts gràfiques— al món de la publicitat. Com cantava l'Orquestra Plateria, “si naciste pa’ martillo, del cielo te caen los clavos”.

Quan, el 1964, l'empresa del pare convocà un concurs per dur la publicitat d'un producte nou i revolucionari —fulles d'afaitar d'acer inoxidable recobertes de tefló— el Lluís s'hi presentà amb pseudònim... i va guanyar!

Va dipositar tres milions de fulles d'afaitar gratis a les bústies de tot el país, i va enginyar desenes d'anuncis protagonitzats per l'humorista Gila —pare de la *stand-up comedy* espanyola—, que conclouen amb el famós eslògan: “Filomatic ¡Y da un gustirrinín!”.<sup>8</sup>

Sense ànim d'avançar esdeveniments, al llindar de la dècada del 1970, Bassat començava a comprar art contemporani. I qualsevol persona que en aquella època tingués un televisor, podria haver vist dos anuncis seguits: un de Filomatic, i un altre dels caramels tous Palotes (1968)<sup>9</sup>, aquest darrer pensat i dirigit des de València per l'escultor Andreu Alfaro, membre fundador de l'agència Publipress. El mateix Alfaro que anunciava barretes de caramel tou per a la casa Damel emprava barretes d'acer inoxidable per confeir la famosa sèrie “Generatrius”, un exemple magnífic de la qual és present en aquesta exposició (*Homenatge a Visconti*, 1972). Els encreuaments de l'art contemporani català amb el sector de la publicitat encara estan pendents d'estudi.

Segons diu la llegenda, un dia d'octubre del 1973 —imaginem que ben afaitat amb Filomatic—, Lluís Bassat va entrar a la Galeria Adrià de Barcelona. En va sortir amb el quadre *Bañista*, de Xavier Serra de Rivera... i una participació del 35 % de la galeria.

L'aventura va durar sis anys, itinerari breu per mor de la crisi del petroli. Però van ser sis anys intensíssims en què gairebé cada vespre Lluís Bassat es passava per la galeria per comentar amb Francesc Mestre, el seu director, les incidències de

**Bassat eran las tijeras, los cuchillos y las maquinillas de afeitarse. Pero Lluís no siguió los pasos de su padre, y después de empezar varios estudios superiores y ganarse la vida en diferentes oficios, fue a parar —a través de las artes gráficas— al mundo de la publicidad. Como cantaba la Orquesta Plateria, “si naciste pa’ martillo, del cielo te caen los clavos”.**

**Quando, en 1964, la empresa de su padre convocó un concurso para encargarse de la publicidad de un producto nuevo y revolucionario —hojas de afeitarse de acero inoxidable recubiertas de teflón— Lluís se presentó con seudónimo... ¡y ganó!**

**Depositó tres millones de cuchillas gratis en los buzones de todo el país, e ingenió decenas de anuncios protagonizados por el humorista Gila —padre de la *stand-up comedy* española—, que concluían con el famoso eslogan: “Filomatic ¡Y da un gustirrinín!”.<sup>8</sup>**

**Sin ánimo de avanzar acontecimientos, en el umbral de la década de 1970, Bassat empezaba a comprar arte contemporáneo. Y cualquier persona que en aquella época tuviera un televisor, podría haber visto dos anuncios seguidos: uno de Filomatic, y otro de los caramelos blandos Palotes (1968)<sup>9</sup>, este último pensado y dirigido desde Valencia por el escultor Andreu Alfaro, miembro fundador de la agencia Publipress. El propio Alfaro, que anunciaba barritas de caramelo blando para la casa Damel, utilizaba barras de acero inoxidable para componer la famosa serie “Generatrices”, de la que se puede ver un ejemplo magnífico en esta exposición (*Homenaje a Visconti*, 1972). Las conexiones del arte contemporáneo catalán con el sector de la publicidad todavía están pendientes de estudio.**

**Según dice la leyenda, un día de octubre de 1973 —imaginamos que bien afeitado con Filomatic—, Lluís Bassat entró en la Galería Adrià de Barcelona. Salió con el cuadro *Bañista*, de Xavier Serra de Rivera... y una participación del 35 % de la galería.**

**La aventura duró seis años, itinerario breve por culpa de la crisis del petróleo. Pero fueron seis años muy intensos en los que casi cada noche Lluís Bassat se pasaba por la galería para comentar con Francesc**

scissors, knives and razors. But Lluís did not follow in his father's footsteps, and after starting various higher studies and earning a living in various trades, he ended up —via graphic arts— in the world of advertising. As the Orquesta Plateria used to sing, “si naciste pa’ martillo, del cielo te caen los clavos”.

When, in 1964, his father's company held a competition for advertising a new, revolutionary product —stainless steel razor blades coated in Teflon— Lluís took part under a pseudonym... and he won!

He left three million free razor blades in post boxes all over the country, and engineered dozens of adverts starring the comedian Gila —the father of Spanish stand-up—, which all ended with the famous slogan: “Filomatic ¡Y da un gustirrinín!” [Filomatic. A real pleasure!].<sup>8</sup>

Without wishing to get ahead of myself, in the early 1970s, Bassat started to buy contemporary art. And anyone who had a television at that time could have seen two adverts one after the other: one for Filomatic, and the other for Palotes soft sweets (1968)<sup>9</sup>, the latter created and directed in Valencia by the sculptor Andreu Alfaro, a founding member of the Publipress agency. The same Alfaro who advertised soft sweets for the Damel company also used bars of stainless steel to make the famous “Generatrices” series, a magnificent example of which is presented in this exhibition (*Homage to Visconti*, 1972). The crossovers between contemporary Catalan art and the advertising sector have yet to be studied.

According to legend, one day in October 1973 —I imagine sporting a fine Filomatic shave—, Lluís Bassat entered Galeria Adrià in Barcelona. He left with the painting *Bañista*, by Xavier Serra de Rivera... and a 35 % share in the gallery.

The adventure lasted six years, a short run killed off by the oil crisis. But they were six very intensive years in which Bassat went to the gallery almost every evening to talk with its director, Francesc Mestre, about the day's events. They also visited the workshops of potentially interesting artists together.

la jornada. Junts també visitaven tots els tallers d'artistes que poguessin semblar interessants.

Després de la clausura de la galeria, el 1979, el fundador Miquel Adrià li va oferir a Bassat la seva pròpia col·lecció. No va poder dir que no. Era com un avís del destí. La majoria dels artistes que exposaven a la galeria havien nascut poc abans o després que ell. Eren companys de viatge vital. Si en Marès maldava per un món desaparegut, Bassat volia visibilitzar l'esperit del seu país i del seu temps: aprofitant els seus freqüents viatges professionals a Nova York, va intentar de promocionar artistes com Guinovart, que té tres obres al Museu Guggenheim.

Les 3.000 obres originals de la col·lecció Bassat se han anat mostrant, en ordre cronològic, a la Nau Gaudí de Mataró, el primer edifici del geni reusenc. De fet, després de dotze anys i quaranta-vuit exposicions, encara no ha acabat aquesta minuciosa presentació a terminis en el marc del projecte Museu d'Art Contemporani de Mataró. A més a més, les obres de la col·lecció Bassat han protagonitzat nombroses exposicions en museus d'Espanya, d'Europa i dels Estats Units.<sup>10</sup>

Un col·leccionista és un demiürg? Fet i fet, una *wunderkammer*, una enciclopèdia o l'algoritme d'un cercador en línia, no són tres maneres de dominar el caos? Ser conscient de la pròpia existència implica col·leccionar idees, conceptes, objectes.

És per aquesta raó que m'agrada comparar demiürs, creatius com Lluís Bassat, amb els desconeguts que van organitzar programes efímers com la cèlebre *Máscara Real* del 1759. Amb motiu de la proclamació de Carles III com a rei d'Espanya, i de la seva entrada a la Ciutat Comtal, els col·legis i gremis de Barcelona organitzaren una sèrie d'escenificacions espectaculars, perfectament lligades amb un rerefons mitològic i astrològic.

Segons sembla, el rei va fer un seguit de promeses i, per recordar-les-hi subtilment, el 1764 es van publicar a Barcelona les làmines que il·lustraven aquelles efímeres comparses. Els gravats eren d'A. J. Defehrt

**Mestre, su director, las incidencias de la jornada. Juntos también visitaban todos los talleres de artistas que pudieran parecer interesantes.**

**Tras la clausura de la galería, en 1979, el fundador Miquel Adrià le ofreció a Bassat su propia colección. No pudo decir que no. Era como un aviso del destino. La mayoría de los artistas que exponían en la galería habían nacido poco antes o después que él. Eran compañeros de viaje vital. Si Marès se afanaba por un mundo desaparecido, Bassat quería visibilizar el espíritu de su país y de su tiempo: aprovechando sus frecuentes viajes profesionales a Nueva York, intentó promocionar a artistas como Guinovart, que tiene tres obras en el Museo Guggenheim.**

**Las 3.000 obras originales de la colección Bassat se han ido mostrando, en orden cronológico, en la Nau Gaudí de Mataró, el primer edificio del genio reusense. De hecho, después de doce años y cuarenta y ocho exposiciones, todavía no ha terminado esta minuciosa presentación a plazos en el marco del proyecto Museo de Arte Contemporáneo de Mataró. Además, las obras de la colección Bassat han protagonizado numerosas exposiciones en museos de España, de Europa y de los Estados Unidos.<sup>10</sup>**

**¿Un coleccionista es un demiurgo? ¿Al fin y al cabo, una *wunderkammer*, una enciclopedia o el algoritmo de un buscador en línea, no son tres maneras de dominar el caos? Ser consciente de la propia existencia implica coleccionar ideas, conceptos, objetos.**

**Es por esta razón que me gusta comparar demiurgos, creativos como Lluís Bassat, con el o los desconocidos que organizaron programas efímeros como la cèlebre *Máscara Real* de 1759. Con motivo de la proclamación de Carlos III como rey de España, y de su entrada en la Ciudad Condal, los colegios y gremios de Barcelona organizaron una serie de escenificaciones espectaculares, perfectamente ligadas con un trasfondo mitológico y astrológico.**

**Según parece, el rey hizo una serie de promesas y, para recordárselas sutilmente, en 1764 se publicaron en Barcelona las láminas que ilustraban aquellas efímeras comparsas.**

After the gallery's closure in 1979, its founder, Miquel Adrià, offered Bassat his own collection. He couldn't say no. It was like the voice of destiny. Most of the artists who exhibited in the gallery had been born just before or after Bassat. They were fellow travellers in his lifetime. While Marès aspired to a world that was no more, Bassat wanted to showcase his country and his time: making the most of his frequent professional trips to New York, he tried to promote artists such as Guinovart, who has three pieces in the Guggenheim Museum.

The 3,000 original works in the Bassat collection have been shown, in chronological order, in Nau Gaudí in Mataró, the first building designed by the genius from Reus. In fact, after twelve years and forty-eight exhibitions, that meticulous presentation in instalments is still ongoing, as part of the project Museu d'Art Contemporani de Mataró. Furthermore, works from the Bassat collection have featured in a number of Spanish, European and American museums.<sup>10</sup>

Is he a collector or a demiurge? At the end of the day, aren't a *wunderkammer*, an encyclopaedia or an online search algorithm just three ways of dominating chaos? Being aware of one's own existence involves collecting ideas, concepts, objects.

This is why I like to compare demiurges, creative people like Lluís Bassat, with him or anonymous people who organised ephemeral programmes like the famous *Royal Mask* in 1759. On the occasion of Carlos III being proclaimed King of Spain, and his entering Barcelona, the city's guilds and associations organised a series of spectacular scenes, perfectly linked to a mythological and astrological background.

It seems that the King made a series of promises and, to remind him of them in a subtle way, sheets illustrating those ephemeral scenes were published in Barcelona in 1764. The engravings were by A. J. Defehrt and Pasqual Pere Moles, based on drawings by Francesc Tramulles.

Weren't these people, those magnificent events, equivalent to the inauguration and

i de Pasqual Pere Moles, a partir de dibuixos de Francesc Tramulles.

Aquella gent, aquells actes magnífics, no serien l'equivalent, el 1992, de les cerimònies d'inauguració i clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona? Unes cerimònies pensades per un equip presidit per Lluís Bassat. L'única diferència és que, en lloc de difondre l'acte cinc anys després mitjançant gravats, es va emetre via satèl·lit arreu del món, i en directe.

### Confluïts, que no barrejats

Amb l'excepció de tres obres pertanyents al principi de l'Imperi romà, les escultures de la col·lecció Marès escollides per a aquestes confluències tenen un denominador comú: són de temàtica religiosa catòlica. I, encara que sembli paradoxal en un món estranyament hereu de nocions artístiques nascudes durant el romanticisme, es tracta d'obres d'art creades amb una finalitat utilitària: explicar determinats moments clau de la fe catòlica com la Passió de Crist —especialment la crucifixió—, de la Mare de Déu i d'alguns sants, així com transmetre una sèrie de sentiments pietosos. Ara, descontextualitzades del seu espai original, l'església, són admirades d'acord amb les seves qualitats plàstiques, perfecció tècnica o adequació al seu període estilístic; però no ens hauria de sorprendre quanta gent els devia haver adreçat les seves pregaries i confessat els seus sentiments i temors més íntims.

La pintura és una finestra a una altra dimensió, però l'escultura és una presència volumètrica. Un cec pot recórrer-la amb les mans i “veure-hi”.

D'altra banda, la majoria de les escultures de la col·lecció Bassat, com hem vist, pertanyen a artistes que són “companyans vitals” de Lluís Bassat. O sigui, a part de grans noms com Joan Miró, Julio González o Henry Moore, parlem d'obres creades en els darrers cinquanta anys. Es tracta d'un període de postmodernitat, després que, entre el constructivisme i el surrealisme (segona i tercera dècada del segle xx), l'escultura hagi patit un seguit de canvis com la irrupció del buit, l'apropiacionisme i

Los grabados eran de A. J. Defehrt y de Pasqual Pere Moles, a partir de dibujos de Francesc Tramulles.

¿Aquella gente, aquellos actos magníficos, no serían el equivalente, en 1992, de las ceremonias de inauguración y clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona? Unas ceremonias pensadas por un equipo presidido por Lluís Bassat. La única diferencia es que, en lugar de difundir el acto cinco años más tarde mediante grabados, se emitió vía satélite a todo el mundo, y en directo.

### Confluidos, que no mezclados

Con la excepción de tres obras pertenecientes al principio del Imperio romano, las esculturas de la colección Marès elegidas para estas confluencias tienen un denominador común: son de temática religiosa católica. Y, aunque parezca paradójico en un mundo extrañamiento heredero de nociones artísticas nacidas durante el romanticismo, se trata de obras de arte creadas con una finalidad utilitaria: explicar determinados momentos clave de la fe católica, como la Pasión de Cristo —especialmente la crucifixión—, de la Virgen y de algunos santos, así como transmitir una serie de sentimientos piadosos. Ahora, descontextualizadas de su espacio original, la iglesia, son admiradas de acuerdo con sus cualidades plásticas, perfección técnica o adecuación a su período estilístico; pero no nos tendría que sorprender cuánta gente les debió haber dirigido sus plegarias y confesado sus sentimientos y temores más íntimos.

La pintura es una ventana a otra dimensión, pero la escultura es una presencia volumétrica. Un ciego puede recorrerla con las manos y “ver”.

Por otra parte, la mayoría de las esculturas de la colección Bassat, como hemos visto, pertenecen a artistas que son “compañeros vitales” de Lluís Bassat. O sea, aparte de grandes nombres como Joan Miró, Julio González o Henry Moore, hablamos de obras creadas en los últimos cincuenta años. Se trata de un período de posmodernidad, después de que, entre el constructivismo y el surrealismo (segunda y tercera década del siglo xx), la escultura

closing ceremonies for the Barcelona '92 Olympic Games? Ceremonies that were created by a team led by Lluís Bassat. The only difference is that, instead of disseminating the event five years later with engravings, it was broadcast live around the world via satellite.

### Converged, not mixed

With the exception of three works from the early Roman Empire, the sculptures from the Marès collection selected for these confluences all have a common denominator: they are on a Catholic religion theme. And although it seems paradoxical in a world that has strangely inherited artistic notions dating from Romanticism, they are works of art created for a utilitarian purpose: to explain certain key moments in the Catholic faith, such as the Passion of Christ —especially the crucifixion—, and of the Virgin Mary and some saints, as well as transmitting a series of pious sentiments. Now, decontextualised from their original setting, the Church, they are admired for their plastic qualities, technical perfection or appropriateness for their stylistic period, but we shouldn't be surprised by how many people must have prayed and confessed their most intimate feelings and fears to them.

Painting is a window to another dimension, but sculpture is a volumetric presence. A blind person can use their hands to “see it”.

Meanwhile, as we have seen, most of the sculptures from the Bassat collection are by artists who are “life companions” of Lluís Bassat. In other words, apart from great names like Joan Miró, Julio González and Henry Moore, we are talking about works created within the last fifty years. This is a post-modernity period, coming after constructivism and surrealism (in the second and third decades of the 20th century), when sculpture suffered a series of changes, such as the emergence of empty space, appropriationism and objectification, the replacement of some of its functions by installations, videos, and happenings, as well as the “monument” crisis as an expression of what is institutional.

l'objectualització, la substitució d'algunes de les seves funcions per la instal·lació, el vídeo i el *happening*, així com la crisi del “monument” com a expressió del que és institucional.

I, tot i això, hi ha forts nexes, tant formals com espirituals, entre les dues tries, per bé que, en darrer terme, les confluències són en mans de l'espectador.

---

1. HASKELL, FRANCIS. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 105.

2. «Correspondances: La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.» Traducció de Joan Peña.

3. Segons el diccionari.cat, “manera de tractar les dades en un ordinador, en què aquest respon en un temps molt breu a qualsevol demanda d'informació”.

4. Sobre la vida i la trajectòria dels col·leccionistes d'art catalans, hi ha una magnífica iniciativa a cura de l'Institut d'Estudis Catalans, encapçalada per Francesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda, a: <https://rccaac.iec.cat>.

5. MARÈS DEULOVOV, Frederic. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de un coleccionista*. Barcelona, 1977, p. 21.

6. MARÈS, *op. cit.*, p. 119.

7. Al seu taller del carrer Mallorca, hi arribaren a treballar fins a set ajudants, a més dels nombrosos aprenents.

8. Podeu consultar alguns d'aquests anuncis en l'enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=G2qJcJeB85oY> (6-11-2022).

9. Podeu consultar l'anunci a l'enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=yp8wpCTSRoo> (6-11-2022).

10. A tall d'exemple del seu proselitisme, va arribar a exposar a Nova York una monogràfica amb els artistes mataronins de la seva col·lecció.

haya sufrido una serie de cambios como la irrupción del vacío, el apropiacionismo y la objectualización, la sustitución de algunas de sus funciones por la instalación, el vídeo y el *happening*, así como la crisis del “monumento” como expresión de lo que es institucional.

Y, sin embargo, existen fuertes nexos, tanto formales como espirituales, entre las dos elecciones, aunque, en última instancia, las confluencias están en manos del espectador.

---

1. HASKELL, FRANCIS. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 105.

2. «Correspondances: La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.» [Traducción de Ulyses Petit de Murat].

3. Según el diccionari.cat, “manera de tractar les dades en un ordinador, en què aquest respon en un temps molt breu a qualsevol demanda d'informació” (forma de tratar los datos en un ordenador, de modo que este responde en un tiempo muy breve a cualquier demanda de información).

4. Sobre la vida y la trayectoria de los coleccionistas de arte catalanes, hay una magnífica iniciativa a cargo del Instituto de Estudios Catalanes, encabezada por Francesc Fontbona y Bonaventura Bassegoda, en: <https://rccaac.iec.cat>.

5. MARÈS DEULOVOV, Frederic. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de un coleccionista*. Barcelona, 1977, p. 21.

6. MARÈS, *op. cit.*, p. 119.

7. En su taller de la calle Mallorca, llegaron a trabajar hasta siete ayudantes, además de los numerosos aprendices.

8. Podéis consultar algunos de estos anuncios en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=G2qJcJeB85oY> (6-11-2022).

9. Podéis consultar el anuncio en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=yp8wpCTSRoo> (6-11-2022).

10. A modo de ejemplo de su proselitismo, llegó a exponer en Nueva York una monogràfica con los artistas originarios de Mataró de su colección.

And even so, there are strong connections, both formal and spiritual, between the two selections, although in the end, the confluences are in the hands of the observer.

---

1. HASKELL, FRANCIS. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 105.

2. «Correspondances: La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.» [English translation by William Aggeler].

3. According to diccionari.cat, “a way of processing data in a computer, in which it responds in a very short time to any request for information”.

4. There is a magnificent initiative on the lives of Catalan art collectors, run by the Institute of Catalan Studies and led by Francesc Fontbona and Bonaventura Bassegoda, at: <https://rccaac.iec.cat>.

5. MARÈS DEULOVOV, Frederic. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de un coleccionista*. Barcelona, 1977, p. 21.

6. MARÈS, *op. cit.*, p. 119.

7. In his workshop on Carrer Mallorca, he had as many as seven assistants, as well as numerous apprentices.

8. You can see some of these adverts at the link: <https://www.youtube.com/watch?v=G2qJcJeB85oY> (6-11-2022).

9. You can view the advert at the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=yp8wpCTSRoo> (6-11-2022).

10. As an example of his proselytism, he even had a monographic exhibition in New York featuring the Mataró artists in his collection.

# **Confluències**

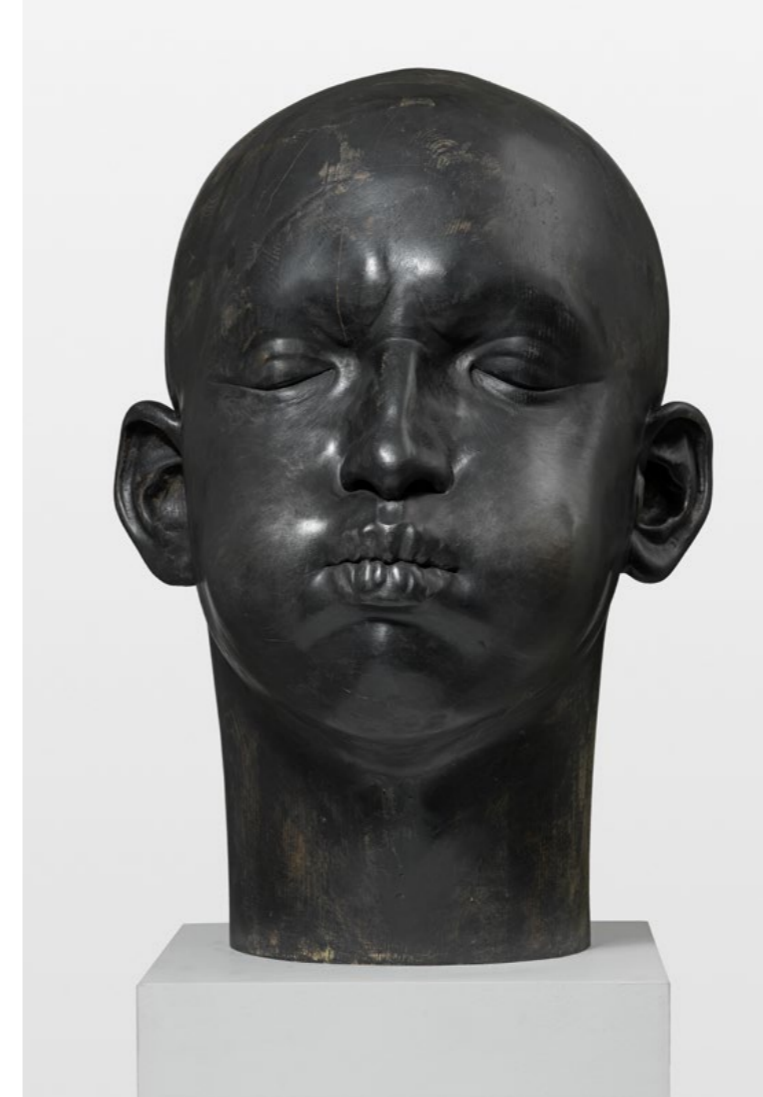
**CATÀLEG | CATÁLOGO | CATALOGUE**



Retrat de l'emperador August  
Taller de Tarraco  
Segle I dC  
Marbre blanc  
25 x 21 x 14 cm  
Tarragona  
MFM 165  
Museu Frederic Marès

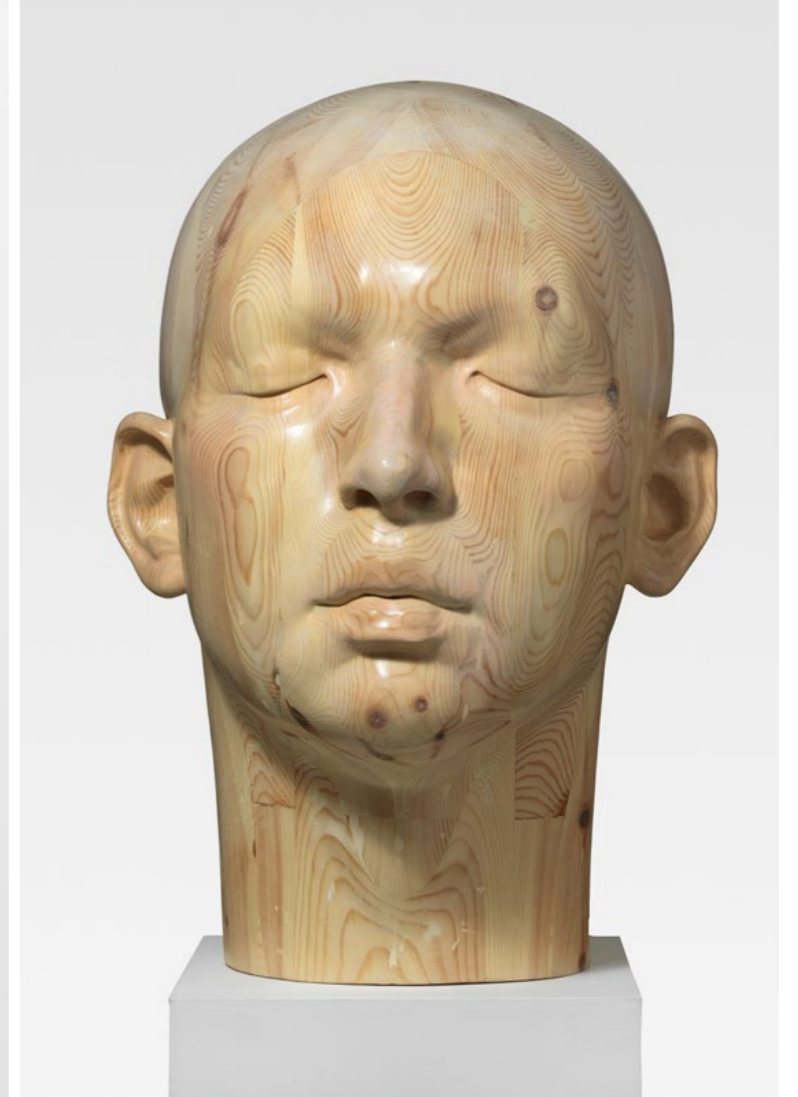
Retrato del emperador Augusto  
Taller de Tarraco  
Siglo I d. C.  
Mármol blanco  
25 x 21 x 14 cm  
Tarragona  
MFM 165  
Museo Frederic Marès

Portrait of Emperor Augustus  
Tarraco workshop  
1st century AD  
White marble  
25 x 21 x 14 cm  
Tarragona  
MFM 165  
Frederic Marès Museum



Samuel Salcedo  
(Barcelona, 1975)  
*Dark* [Fosc], 2016  
Fusta, grafit i cera  
80 x 50 x 55 cm  
Col·lecció Bassat

Samuel Salcedo  
(Barcelona, 1975)  
*Light* [Clar], 2016  
Fusta  
80 x 50 x 55 cm  
Col·lecció Bassat



Samuel Salcedo  
(Barcelona, 1975)  
*Dark* [Oscuro], 2016  
Madera, grafito y cera  
80 x 50 x 55 cm  
Colección Bassat

Samuel Salcedo  
(Barcelona, 1975)  
*Light* [Claro], 2016  
Madera  
80 x 50 x 55 cm  
Colección Bassat

Samuel Salcedo  
(Barcelona, 1975)  
*Dark*, 2016  
Wood, graphite and wax  
80 x 50 x 55 cm  
Bassat Collection

Samuel Salcedo  
(Barcelona, 1975)  
*Light*, 2016  
Wood  
80 x 50 x 55 cm  
Bassat Collection

Un rostre va molt més enllà d'una individualitat concreta. Tant pot resumir el concepte d'autoritat suprema com, tot defugint connotacions racials o de gènere, denotar vida interior o la contenció d'alguna cosa que vol emergir. Cada rostre comprèn la humanitat sencera.

*Persona*, en llatí, dona nom a les màscares dels actors. D'aquí el mot *personalitat*. Culturalment, el rostre resumeix la nostra persona. Però això no vol dir que un rostre hagi de ser idèntic físicament al d'una determinada persona. Sovint encarna un o diversos conceptes, com ara 'autoritat', 'vida interior' o 'un de nosaltres'.

**Un rostro va mucho más allá de una individualidad concreta. Puede resumir tanto el concepto de autoridad suprema, como, rehuendo connotaciones raciales o de género, denotar vida interior o la contención de algo que quiere emerger. Cada rostro comprende la humanidad entera.**

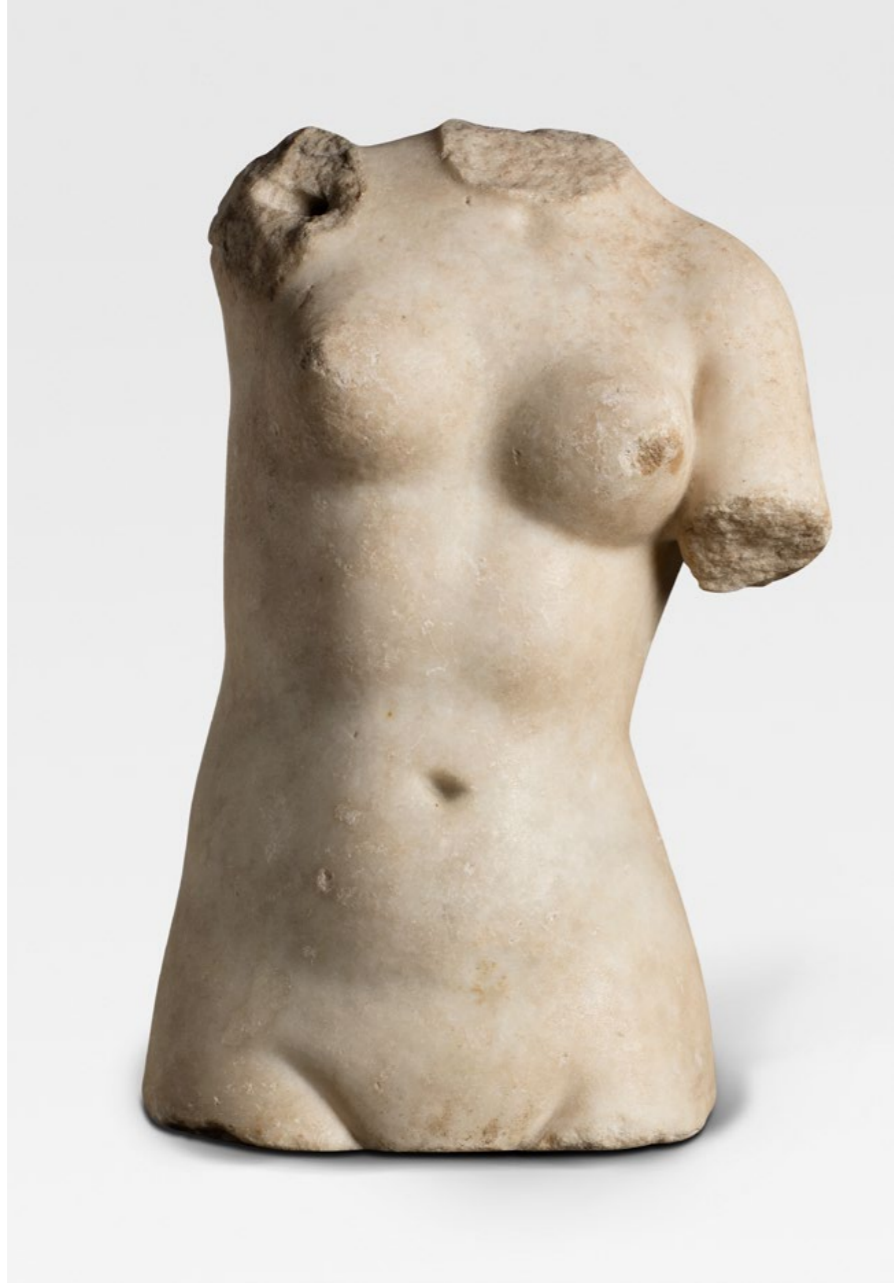
***Persona*, en latín, da nombre a las máscaras de los actores. De aquí procede la palabra *personalidad*. Culturalmente, el rostro resume nuestra persona. Pero eso no significa que un rostro tenga que ser idéntico físicamente al de una determinada persona. A menudo encarna uno o varios conceptos, como 'autoridad', 'vida interior' o 'uno de nosotros'.**

A face goes way beyond a specific individuality. It may summarise the concept of supreme authority, or while eschewing racial or gender connotations, denote interior life or the holding back of something trying to get out. Every face encompasses humanity as a whole.

*Persona*, in Latin, is the name for an actor's mask. Hence the word *personality*. Culturally, our face summarises our personality. But that does not mean that a face has to be physically identical to a certain personality. It often embodies one or various concepts, such as "authority", "inner life" or "one of us".







Tors de Venus  
Primera meitat del segle II dC  
Marbre blanc  
42 x 23 x 17 cm  
MFM 170  
Museu Frederic Marès

Torso de Venus  
Primera mitad del siglo II d. C.  
Mármol blanco  
42 x 23 x 17 cm  
MFM 170  
Museo Frederic Marès

Torso of Venus  
First half of the 2nd century AD  
White marble  
42 x 23 x 17 cm  
MFM 170  
Frederic Marès Museum



Miguel Ortiz Berrocal  
(Villanueva de Algaidas, 1933  
- Antequera, 2006)  
*Le mini David* [El mini David], 1996  
Bronze platejat  
14 x 5,5 x 3,5 cm  
Col·lecció Bassat

Miguel Ortiz Berrocal  
(Villanueva de Algaidas, 1933  
- Antequera, 2006)  
*Le mini David* [El mini David], 1996  
Bronze plateado  
14 x 5,5 x 3,5 cm  
Colección Bassat

Miguel Ortiz Berrocal  
(Villanueva de Algaidas, 1933  
- Antequera, 2006)  
*Le mini David* [The mini David], 1996  
Silvered Bronze  
14 x 5,5 x 3,5 cm  
Bassat Collection

Les lleis de la natura ho creen tot destruint. El primer que perd una escultura són les extremitats: cap, braços, cames... fins al punt d'educarnos en la bellesa d'una aparent aberració física, el tors. La modernitat, conscient de la provisionalitat de l'instant, se sap fragment.

D'altra banda, un tors és gairebé universal. En prescindir del rostre i de les particularitats de les extremitats, resumeix la condició humana. El tors, supervivent d'un naufragi cronològic, crea en cada espectador una il·lusió diferent del pretès cos en plenitud.

**Las leyes de la naturaleza lo crean todo destruyendo. Lo primero que pierde una escultura son las extremidades: cabeza, brazos, piernas... hasta el punto de educarnos en la belleza de una aparente aberración física, el torso. La modernidad, consciente de la provisionalidad del instante, se sabe fragmento.**

**Por otro lado, un torso es casi universal. Al prescindir del rostro y de las particularidades de las extremidades, resume la condición humana. El torso, superviviente de un naufragio cronológico, crea en cada espectador una ilusión diferente del pretendido cuerpo en plenitud.**

The laws of nature create while they destroy. The first things a sculpture loses are its extremities: head, arms, legs... eventually teaching us about the beauty of an apparent physical aberration, the torso. Modernity, conscious of the ephemeral nature of the moment, knows it is a fragment.

On the other hand, a torso is almost universal. By disregarding the face and the particular nature of the extremities, we summarise the human condition. The torso, survivor of a chronological failure, creates in each observer a different illusion of the idealised body in the prime of life.



**Miguel Ortiz Berrocal** (Villanueva de Argeles, 1933 - Arrogara, 2006)

*The First David* (El primer David) / The First David, 1986

Material: bronze / Material: bronze

www.ortizberrocal.com

**Les lleis de la natura ho creen tot destruint.** El primer que perd una escultura són les extremitats: cap, braços, cames... fins al punt d'educarnos en la bellesa d'una aparent aberració física, el tors. La modernitat, conscient de la provisionalitat de l'instant, se sap fragment.

**Las leyes de la naturaleza lo crean todo destruyendo.** Lo primero que pierde una escultura son las extremidades: cabeza, brazos, piernas... hasta el punto de educarnos en la belleza de una aparente aberración física, el torso. La modernidad, consciente de la provisionalidad del instante, se sabe fragmento.

**The laws of nature create while they destroy.** The first things a sculpture loses are its extremities: head, arms, legs... eventually teaching us about the beauty of an apparent physical aberration, the torso. Modernity, conscious of the ephemeral nature of the moment, knows it is a fragment.



**Torso de Venus**  
(Torso de Venus / Torso of Venus)

Primera mitad del siglo I d.C.  
Primo half of the 1st century AD  
Mármaro blanco / Marble (white)

www.romano.com



Grup de dues figures femenines  
 Inici del segle II dC  
 Marbre blanc  
 69 x 71 x 42,5 cm  
 Saragossa  
 MFM 167  
 Museu Frederic Marès

Grupo de dos figuras femeninas  
 Principios del siglo II d. C.  
 Mármol blanco  
 69 x 71 x 42,5 cm  
 Zaragoza  
 MFM 167  
 Museo Frederic Marès

Group of two female figures  
 Early 2nd century AD  
 White marble  
 69 x 71 x 42.5 cm  
 Zaragoza  
 MFM 167  
 Frederic Marès Museum



Henry Moore  
 (Regne Unit: Castleford, 1898  
 - Much Handhman, 1986)  
 Reclining woman I  
 [Dona reclinada I], 1980  
 Bronze  
 10 x 25 x 13,5 cm  
 Col·lecció Bassat

Henry Moore  
 (Reino Unido: Castleford, 1898  
 - Much Handhman, 1986)  
 Reclining woman I  
 [Mujer reclinada I], 1980  
 Bronze  
 10 x 25 x 13,5 cm  
 Colección Bassat

Henry Moore  
 (United Kingdom: Castleford, 1898  
 - Much Handhman, 1986)  
 Reclining woman I, 1980  
 Bronze  
 10 x 25 x 13,5 cm  
 Bassat Collection

L'escultura sobre pedra o marbre consisteix en un préstec temporal de la natura, modelat per la cultura. Amb el pas del temps, la natura tanca el cicle. Moore, per contra, modela tenint en compte natura i cultura: desconstrueix la figura humana per fusionar-la amb el paisatge.

Des de les primeres venus paleolítiques, la figura femenina i el paisatge —entès com a “cosmos”— són sinònims de la continuïtat de la naturalesa, d'abundància de recursos i de pertinença a un entorn al qual hem d'acabar retornant. Natura i cultura juguen a fet i amagar.

La escultura sobre piedra o mármol consiste en un préstamo temporal de la naturaleza, modelado por la cultura. Con el paso del tiempo, la naturaleza cierra el ciclo. Moore, por el contrario, modela teniendo en cuenta naturaleza y cultura: **deconstruye la figura humana para fusionarla con el paisaje.**

Desde las primeras venus paleolíticas, la figura femenina y el paisaje —entendido como “cosmos”— son sinónimos de la continuidad de la naturaleza, de abundancia de recursos y de pertenencia a un entorno al que **debemos volver inexorablemente.** Naturaleza y cultura juegan al escondite.

Sculpture on stone or marble is but a temporary loan from nature, modelled by culture. With the passage of time, nature closes the cycle. Moore's modelling, by contrast, considers both nature and culture: he deconstructs the human figure to blend it into the landscape.

From the first palaeolithic Venuses, the feminine figure and landscape —understood as “cosmos”— are synonyms of nature's continuity, the abundance of resources and of belonging to an environment that we must all return to in the end. Nature and culture are playing hide and seek.



Henry Moore (Regne Unit; Castleford, 1898 - Much Handman, 1986)  
Reclining woman I [Dona reclinada I / Mujer reclinada I], 1980

Bronze / Bronce / Bronze  
Collection: Museum

L'escultura sobre pedra o marbre consisteix en un préstec temporal de la natura, modelat per la cultura. Amb el pas del temps, la natura tanca el cicle. Moore, per contra, modela tenint en compte natura i cultura: **desconstrueix la figura humana per fusionar-la amb el paisatge.**

La escultura sobre piedra o mármol consiste en un préstamo temporal de la naturaleza, modelado por la cultura. Con el paso del tiempo, la naturaleza cierra el ciclo. Moore, por el contrario, modela teniendo en cuenta naturaleza y cultura: **deconstruye la figura humana para fusionarla con el paisaje.**

Sculpture on stone or marble is but a temporary loan from nature, modelled by culture. With the passage of time, nature closes the cycle. Moore's modelling, by contrast, considers both nature and culture: **he deconstructs the human figure to blend it into the landscape.**

Origi de dues figures  
femenines  
[Origi de dos figures  
femenines / Origi de  
dos figuras femeninas]

Henry Moore  
Escultura de pedra  
marbre  
[Escultura de  
piedra / Escultura de  
mármol]



Mestre de Cabestany  
Aparició de Jesús als seus deixebles  
al mar. Relleu de portalada  
Segon terç del segle XII  
Marbre  
81 × 62 × 18 cm  
Monestir de Sant Pere de Rodas (Girona)  
MFM 654  
Museu Frederic Marès

Maestro de Cabestany  
Aparición de Jesús a sus discípulos  
en el mar. Relieve de portalada  
Segundo tercio del siglo XII  
Mármol  
81 × 62 × 18 cm  
Monasterio de Sant Pere de Rodas (Gerona)  
MFM 654  
Museo Frederic Marès

Master of Cabestany  
Appearance of Jesus to his Disciples  
at sea. Doorway relief  
Second third of the 12th century  
Marble  
81 × 62 × 18 cm  
Monastery of Sant Pere de Rodas (Girona)  
MFM 654  
Frederic Marès Museum

Moisès Villèlia  
(Barcelona, 1928 -1994)  
Maqueta Barcelona (mòbil), 1980  
Canya de bambú pintada  
54 × 192 × 27 cm  
Col·lecció Bassat

Moisès Villèlia  
(Barcelona, 1928 -1994)  
Maqueta Barcelona (mòbil)  
[Maqueta Barcelona (mòvil)], 1980  
Caña de bambú pintada  
54 × 192 × 27 cm  
Colección Bassat

Moisès Villèlia  
(Barcelona, 1928 -1994)  
Maqueta Barcelona (mòbil)  
[Barcelona Model (mobile)], 1980  
Painted bamboo cane  
54 × 192 × 27 cm  
Bassat Collection

Sovint oblidem que l'art és un acte de fe. Sant Pere, a la barca, veu algú caminant sobre l'aigua, per assegurar-se que és Jesús li demana de poder caminar-hi ell també. Ho intenta, però dubta, i s'enfonsa. L'aigua pot ser de pedra; i l'escultura moderna surar, lleugera, en l'aire.

Dalí, criticant Alexander Calder, afirmava que l'únic que es pot demanar a una escultura és que no es mogui. Anava errat. Villèlia, com Calder, emprà materials humils i aliens a la tradició escultòrica, i en permet la suspensió i el moviment. Si el Mestre de Cabestany hagués pogut, hauria emprat aquests mateixos recursos?

**A menudo olvidamos que el arte es un acto de fe. San Pedro, en la barca, ve a alguien andando sobre el agua, para asegurarse de que es Jesús, le pide poder andar él también. Lo intenta, pero duda, y se hunde. El agua puede ser de piedra; y la escultura moderna flotar, ligera, en el aire.**

**Dalí, criticando a Alexander Calder, afirmaba que lo único que se le puede pedir a una escultura es que no se mueva. Estaba equivocado. Villèlia, como Calder, utiliza materiales humildes y ajenos a la tradición escultórica, y permite la suspensión y el movimiento. ¿Si el Maestro de Cabestany hubiera podido, habría usado estos mismos recursos?**

We often forget that art is an act of faith. On a boat, Saint Peter sees someone walking on the water, and to make sure that it really is Jesus, he asks if he can walk on the water, too. He tries, but doubts, and therefore sinks. Water can be rock, and modern sculpture can float lightly in the air.

Dalí, criticising Alexander Calder, said that the only thing you could ask of a sculpture is that it shouldn't move. He was wrong. Villèlia, like Calder, used humble materials, alien to sculpting tradition, allowing suspension and movement. If the Maestro of Cabestany could have done so, would he have used those same resources?





Crist crucificat  
Darrer terç del segle XIII  
Talla amb restes de policromia  
192 x 170 x 40 cm  
Valladolid  
MFM 991  
Museu Frederic Marès

Cristo crucificado  
Último tercio del siglo XIII  
Talla con restos de policromía  
192 x 170 x 40 cm  
Valladolid  
MFM 991  
Museo Frederic Marès

Christ Crucified  
Last third of the 13th century  
Wood carving with polychrome remains  
192 x 170 x 40 cm  
Valladolid  
MFM 991  
Frederic Marès Museum

Crist crucificat  
Inici del segle XIV  
Talla policromada  
180 x 160 x 25 cm  
Zamora  
MFM 746  
Museu Frederic Marès

Cristo crucificado  
Principios del siglo XIV  
Talla policromada  
180 x 160 x 25 cm  
Zamora  
MFM 746  
Museo Frederic Marès

Christ Crucified  
Early 14th century  
Polychrome wood carving  
180 x 160 x 25 cm  
Zamora  
MFM 746  
Frederic Marès Museum

Sergi Aguilar (Barcelona, 1946)  
*Horitzontal 8*, 1977  
Marbre negre de Bèlgica  
12 x 75 x 6 cm  
Col·lecció Bassat

Sergi Aguilar (Barcelona, 1946)  
*Horitzontal 8* [Horizontal, 8], 1977  
Mármol negro de Bélgica  
12 x 75 x 6 cm  
Colección Bassat

Sergi Aguilar (Barcelona, 1946)  
*Horitzontal 8* [Horizontal, 8], 1977  
Belgian black marble  
12 x 75 x 6 cm  
Bassat Collection

La creu, més enllà de la seva significació religiosa, és un dels símbols universals de la cultura occidental: vida i mort, espai de trobada... Per això, en un context determinat, una peça minimalista entorn de l'horizontalitat pot ser mimetitzada en clau iconogràfica.

Rere un dels suplicis més humiliants, va arrelar una religió tan revolucionària que pregonava el perdó dels pecats. I ara la creu és símbol universal amb múltiples significacions. L'horitzontal, bàsica en la descripció de qualsevol espai, amaga, com l'horitzó, el misteri de la transcendència. Per entendre-la, cal quelcom que sovint anomenem fe.

**La cruz, más allá de su significación religiosa, es uno de los símbolos universales de la cultura occidental: vida y muerte, espacio de encuentro... Por eso, en un contexto determinado, una pieza minimalista en torno a la horizontalidad puede ser mimetizada en clave iconográfica.**

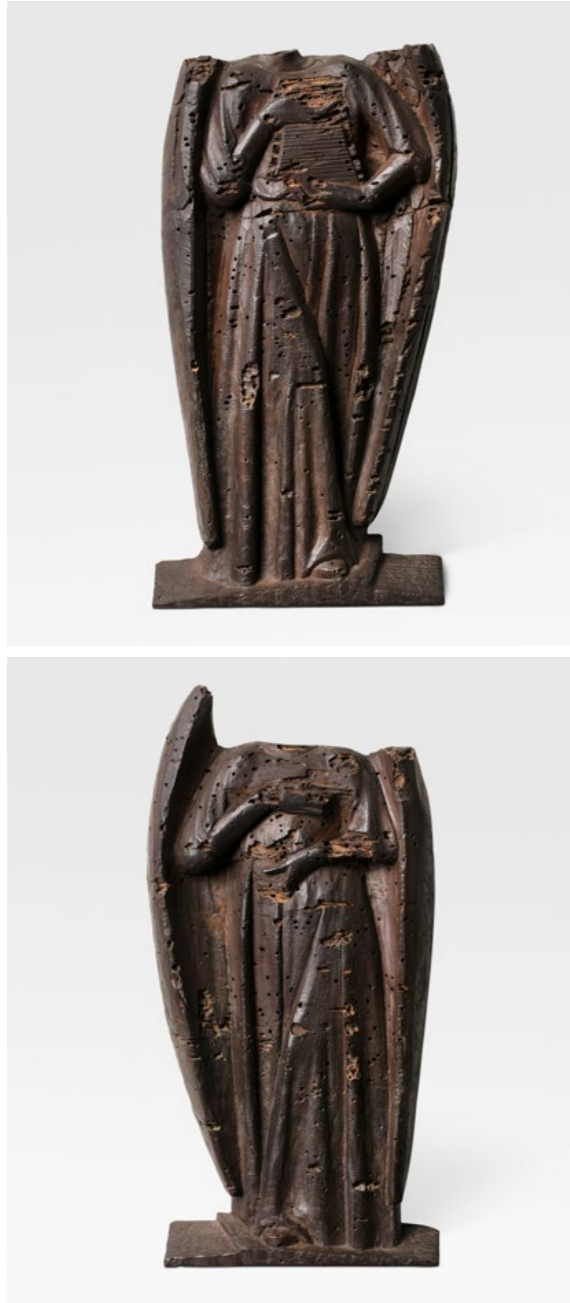
**Tras uno de los suplicios más humillantes, arraigó una religión tan revolucionaria que pregonaba el perdón de los pecados. Y ahora la cruz es símbolo universal con múltiples significaciones. La horizontal, básica en la descripción de cualquier espacio, esconde, como el horizonte, el misterio de la transcendencia. Para entenderla, hace falta algo que a menudo denominamos fe.**

Beyond its religious significance, the cross is a universal symbol of Western culture: life and death, a meeting place, etc. For this reason, within a certain context, a minimalist horizontal piece can be downplayed in an iconographic way.

After one of the most humiliating torments, a religion took root that was so revolutionary that it predicated the forgiveness of sins. And now the cross is a universal symbol with various meanings. The horizontal, a basic factor in the description of any space, conceals, as a horizon, the mystery of transcendence. To understand this, we need something that is often called faith.







Aloi de Montbrai  
(Documentat entre 1336 i 1368)  
Àngels. Fragments de cadirat de cor  
Cap al 1351  
Talla  
30 × 15,5 × 3 cm / 41 × 15,3 × 3 cm  
32,5 × 15,5 × 3,5 cm  
Catedral de Girona  
MFM 1204 a, b i c  
Museu Frederic Marès

Aloi de Montbrai  
(Documentado entre 1336 y 1368)  
Ángeles. Fragmentos de sillería de coro  
Hacia 1351  
Talla  
30 × 15,5 × 3 cm / 41 × 15,3 × 3 cm  
32,5 × 15,5 × 3,5 cm  
Catedral de Gerona  
MFM 1204 a, b y c  
Museo Frederic Marès

Aloi de Montbrai  
(Documented between 1336 and 1368)  
Angels. Choir stall fragments  
Circa 1351  
Wood carving  
30 × 15,5 × 3 cm / 41 × 15,3 × 3 cm  
32,5 × 15,5 × 3,5 cm  
Girona Cathedral  
MFM 1204 a, b and c  
Frederic Marès Museum

Joan Brossa  
(Barcelona, 1919 -1998)  
Froc, 1988-1989  
Tallant amb collage  
21 × 36 × 15 cm  
Col·lecció Bassat

Joan Brossa  
(Barcelona, 1919 -1998)  
Froc, 1988-1989  
Tajadera con collage  
21 × 36 × 15 cm  
Colección Bassat

Joan Brossa  
(Barcelona, 1919 -1998)  
Froc, 1988-1989  
Mezzaluna with collage  
21 × 36 × 15 cm  
Bassat Collection

Un tallant, talla. Per això el poema objecte, humanitzat amb dos simples ulls, està clavat al seu pedestal de fusta. I tres àngels de fusta, dos dels quals escapçats, sense rostre ni mirada, reprenen la categoria d'objecte. Funció, representació i destrucció juguen i es conjuguen.

Freud associava la pèrdua de la vista amb la castració. Brossa, afegint dos ulls a un tallant castrador, ens suggereix el poder intimidatori de la mirada. Si hi ha mirades que tallen l'alè, també hi ha voluntats que tallen caps. Una imatge que ha perdut la mirada és vulnerable.

**Un cortante, corta. Por eso el poema objeto, humanizado con dos simples ojos, está clavado en su pedestal de madera. Y tres ángeles de madera, dos de los cuales decapitados, sin rostro ni mirada, retoman la categoría de objeto. Función, representación y destrucción juegan y se conjugan.**

**Freud asociaba la pérdida de la vista con la castración. Brossa, añadiendo dos ojos a una cuchilla castradora, nos sugiere el poder intimidatorio de la mirada. Si hay miradas que cortan el aliento, también hay voluntades que cortan cabezas. Una imagen que ha perdido la mirada es vulnerable.**

A chisel, chisels. Therefore the object poem, humanised with two simple eyes, is nailed to its wooden pedestal. Along with three wooden angels, two of which are at the top, without faces or gazes, they assume the category of objects. Function, representation and destruction interact and combine.

Freud associated the loss of sight with castration. Brossa, adding two eyes to a castration woodcarving, suggests the intimidating power of the gaze. If there are gazes that take your breath away, there are also wills that cut off heads. An image that has lost its gaze is vulnerable.

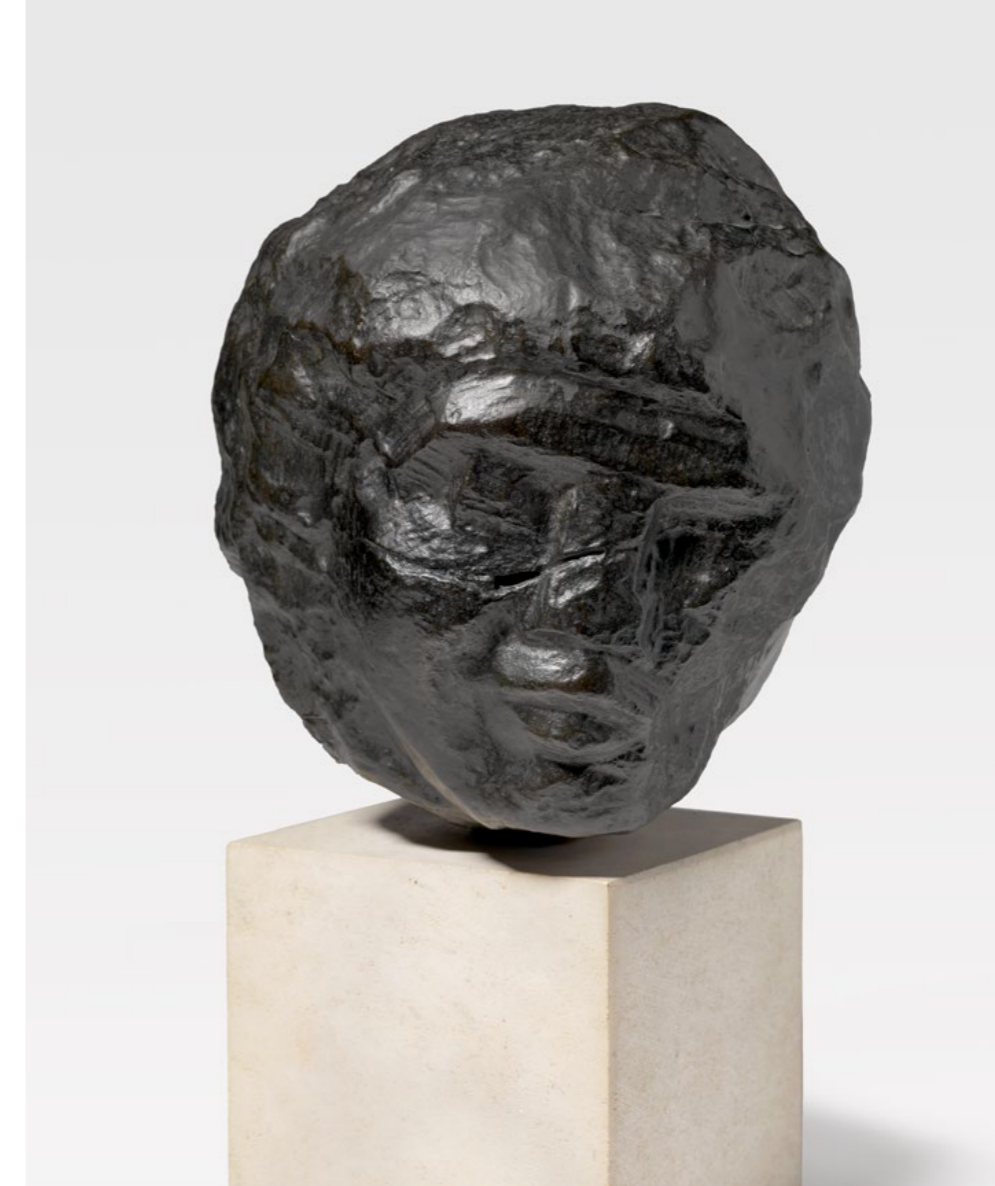




Taller d'Alejo de Vahía  
Bust d'una santa (?)  
Castella  
Final del segle xv  
Talla amb restes de policromia  
26 × 22 × 12 cm  
MFM 1797  
Museu Frederic Marès

Taller de Alejo de Vahía  
Busto de una santa (?)  
Castilla  
Finales del siglo xv  
Talla con restos de policromía  
26 × 22 × 12 cm  
MFM 1797  
Museo Frederic Marès

Alejo de Vahía workshop  
Bust of a Saint (?)  
Castile  
Late 15th century  
Wood carving with polychrome remains  
26 × 22 × 12 cm  
MFM 1797  
Frederic Marès Museum



Julio González (Barcelona, 1876  
- Arcueil, França, 1942)  
*Tête double tête*  
[Cap doble cap], 1934-1936  
Bronze  
22 × 20 × 20 cm  
Col·lecció Bassat

Julio González (Barcelona, 1876  
- Arcueil, Francia, 1942)  
*Tête double tête*  
[Cabeza doble cabeza], 1934-1936  
Bronze  
22 × 20 × 20 cm  
Colección Bassat

Julio González (Barcelona, 1876  
- Arcueil, France, 1942)  
*Tête double tête*  
[Head double head], 1934-1936  
Bronze  
22 × 20 × 20 cm  
Bassat Collection

Hi ha obres d'art, com aquest cap femení tardogòtic, que exigeixen la complicitat del públic: ens mira als ulls tot plorant per comunicar-nos la seva tragèdia. Per contra, el cap cubista de Julio González és introspectiu, indiferent a la interpretació del visitant.

A un cap que increpa l'espectador no li calen braços, ni tronc, ni cames, tot sol resumeix una situació. Una petita llàgrima, que no s'adverteix a primera vista, ens introdueix al drama. Un cap introspectiu, durament materialitzat en negre bronze, transpira malenconia. Les dimensions li confereixen intimitat.

Hay obras de arte, como esta cabeza femenina tardogótica, que exigen la complicitad del público: nos mira a los ojos llorando para comunicarnos su tragedia. Por el contrario, la cabeza cubista de Julio González es introspectiva, indiferente a la interpretación del visitante.

A una cabeza que increpa al espectador no le hacen falta brazos, ni tronco, ni piernas, ella sola resume una situación. Una pequeña lágrima, que no se advierte a primera vista, nos introduce en el drama. Una cabeza introspectiva, duramente materializada en negro bronce, transpira melancolía. Las dimensiones le confieren intimidad.

There are works of art, such as this late Gothic-style woman's head, which require the public collusion: the figure looks us in the eyes while crying to convey her tragedy to us. By contrast, Julio González's cubist head is introspective, indifferent to the visitor's interpretation.

A head that chides the observer does not need arms, nor a torso, nor legs, it summarises a situation on its own. A small tear, invisible at first glance, introduces us to the drama. An introspective head, materialised in black bronze, transpires melancholy. Its size confers intimacy.



Julio González (Barcelona, 1876 - Arcueil, França, 1942)  
Tête double tête [Cap doble cap / Cabeza doble cabeza / Head double head], 1934 - 1936  
Bronze / Bronze

Hi ha obres d'art, com aquest cap femení tardogòtic, que exigeixen la complicitat del públic: ens mira als ulls tot plorant per comunicar-nos la seva tragèdia. Per contra, el cap cubista de Julio González és introspectiu, indiferent a la interpretació del visitant.

Hay obras de arte, como esta cabeza femenina tardogótica, que exigen la complicitad del público: nos mira a los ojos llorando para comunicarnos su tragedia. Por el contrario, la cabeza cubista de Julio González es introspectiva, indiferente a la interpretación del visitante.

There are works of art, such as this late Gothic style woman's head, which require the public collusion: the figure looks us in the eyes while crying to convey her tragedy to us. By contrast, Julio González's cubist head is introspective, indifferent to the visitor's interpretation.



Sant bisbe  
Cap al 1500  
Talla amb restes de policromia  
163 × 56 × 39 cm  
Girona (?)  
MFM 944  
Museu Frederic Marès

Santo obispo  
Hacia 1500  
Talla con restos de policromía  
163 × 56 × 39 cm  
Gerona (?)  
MFM 944  
Museo Frederic Marès

Holy bishop  
Circa 1500  
Wood carving with polychrome remains  
163 × 56 × 39 cm  
Girona (?)  
MFM 944  
Frederic Marès Museum



Iñaki Ormaechea  
(Pamplona, 1959)  
*Sin título* [Sense títol], 2015  
Alumini  
130 × 27 × 9 cm  
Col·lecció Bassat

Iñaki Ormaechea  
(Pamplona, 1959)  
*Sin título*, 2015  
Aluminio  
130 × 27 × 9 cm  
Colección Bassat

Iñaki Ormaechea  
(Pamplona, 1959)  
*Sin título* [Untitled], 2015  
Aluminium  
130 × 27 × 9 cm  
Bassat Collection

La mitra és un signe distintiu de la indumentària dels bisbes. Adopta una forma ametllada, com les màndorles que delimiten territori sagrat en l'art bizantí. Ormaechea, amant dels espais que s'embolcallen dins ells mateixos, “mandorlitz” un espai interdimensional d'espiritualitat purament plàstica.

El mot *bisbe*, en grec, significa ‘vigilant’, ‘supervisor’. Lidera els pastors d'un territori i, per tant, és “pastor de pastors”. Dos dels atributs del bisbe són el bàcul —o bastó— i la mitra —o cinta al cap—. És aquest darrer atribut, amb els seus plecs, que disputa amb Ormaechea els misteris de l'espai.

La mitra es un signo distintivo de la indumentaria de los obispos. Adopta una forma almendrada, como las mandorlas que delimitan territorio sagrado en el arte bizantino. Ormaechea, amante de los espacios que se envuelven dentro de sí mismos, “mandorliza” un espacio interdimensional de espiritualidad puramente plástica.

La palabra *obispo*, en griego, significa ‘vigilante’, ‘supervisor’. Lidera a los pastores de un territorio y, por lo tanto, es “pastor de pastores”. Dos de los atributos del obispo son el báculo —o bastón— y la mitra —o cinta en la cabeza. Es este último atributo, con sus pliegues, que disputa con Ormaechea los misterios del espacio.

A mitre is a distinctive feature of a bishop's vestments. It is almond-shaped, like the mandorlas that delimit holy ground in Byzantine art. Ormaechea, an enthusiast for spaces wrapped inside themselves, “mandorlises” an inter-dimensional space of purely plastic spirituality.

The word *bishop*, in Greek, means ‘vigilant’, ‘supervisor’. He leads the shepherds in a given area, and therefore, he is the “shepherd of shepherds”. Two of the bishops attributes are the crook —or staff— and the mitre —or headband—. It is the latter attribute, with its folds, that argues with Ormaechea about the mysteries of space.





Bust reliquiari d'una santa  
Països Baixos (?), Alemanya (?)  
Primer quart del segle XVI  
Talla policromada  
40 × 38 × 20 cm  
MFM 2405  
Museu Frederic Marès



Busto relicario de una santa  
Países Bajos (?), Alemania (?)  
Primer cuarto del siglo XVI  
Talla policromada  
40 × 38 × 20 cm  
MFM 2405  
Museo Frederic Marès

Reliquary bust of a saint  
The Netherlands (?), Germany (?)  
First quarter of the 16th century  
Polychrome wood carving  
40 × 38 × 20 cm  
MFM 2405  
Frederic Marès Museum

Bust reliquiari de santa Elisabet d'Hongria  
Segon quart del segle XVI  
Talla i tela encolada policromades  
39 × 36 × 22 cm  
Convent de Santa Isabel de Medina  
del Campo (Valladolid) (?)  
MFM 1166  
Museu Frederic Marès

Busto relicario de santa Isabel de Hungría  
Segundo cuarto del siglo XVI  
Talla y tela encolada policromadas  
39 × 36 × 22 cm  
Convento de Santa Isabel de Medina  
del Campo (Valladolid) (?)  
MFM 1166  
Museo Frederic Marès

Reliquary bust of Saint Elizabeth of Hungary  
Second quarter of the 16th century  
Polychromed wood carving and glued cloth  
39 × 36 × 22 cm  
Convent of Santa Isabel de Medina  
del Campo (Valladolid) (?)  
MFM 1166  
Frederic Marès Museum



Gerard Mas  
(Sant Feliu de Guixols, 1976)  
*Dama de les vespes*, 2009  
Resina de polièster policromada  
47 × 38,5 × 23 cm  
Col·lecció Bassat

Gerard Mas  
(Sant Feliu de Guixols, 1976)  
*Dama de les vespes*  
[*Dama de las avispas*], 2009  
Resina de polièster policromada  
47 × 38,5 × 23 cm  
Colección Bassat

Gerard Mas  
(Sant Feliu de Guixols, 1976)  
*Dama de les vespes*  
[*Lady of the wasps*], 2009  
Polychromed polyester resin  
47 × 38,5 × 23 cm  
Bassat Collection

No hi pot haver un parentiu estètic tan proper i, alhora, un missatge tan contraposat entre una irònica escultura que imita l'estètica medieval i dos bustos reliquiariis de fusta policromada. Els uns conserven restes mortals de santes; l'altre, és una versió postmoderna de la punxant *femme fatale*.

Un dels trets característics de la postmodernitat és l'ús irònic de referents del passat. A diferència dels eclecticismes del segle XIX, Gerard Mas recrea, amb materials moderns i un insòlit joc visual —bresca inclosa—, els adustos reliquiariis medievals, dipositaris d'una fe que confinava amb el fetixisme.

**No puede haber un parentesco estético tan próximo y, al mismo tiempo, un mensaje tan contrapuesto entre una irónica escultura que imita la estética medieval y dos bustos relicarios de madera policromada. Unos conservan restos mortales de santas; el otro es una versión posmoderna de la punzante *femme fatale*.**

**Uno de los rasgos característicos de la posmodernidad es el uso irónico de referentes del pasado. A diferencia de los eclecticismos del siglo XIX, Gerard Mas recrea, con materiales modernos y un insólito juego visual —panal incluido—, los adustos relicarios medievales, depositarios de una fe que lindaba con el fetichismo.**

There can be no aesthetic kinship as close and, at the same time, no message as counterpoised between an ironic sculpture that imitates medieval aesthetics and two polychrome wooden reliquary busts. The first preserves the mortal remains of saints, while the other is a post-modernist version of a poignant *femme fatale*.

One of the characteristic features of post-modernity is the ironic use of references from the past. In contrast to the eclecticism of the 19th century, Gerard Mas recreates, using modern materials and a singular visual game —including honeycomb—, the glum medieval reliquaries, depositories of a faith that bordered on fetishism.







Políptic de la vida de santa Clara  
Països Baixos  
Cap al 1500  
Pintura sobre taula i talla  
policromada  
145 × 100 cm / 145 × 100 × 26 cm  
Monestir de Santa Clara  
de Calabazanos (Palència)  
MFM 1070 i 1071  
Museu Frederic Marès

Políptico de la vida de santa Clara  
Países Bajos  
Hacia 1500  
Pintura sobre tabla y talla  
policromada  
145 × 100 cm / 145 × 100 × 26 cm  
Monasterio de Santa Clara  
de Calabazanos (Palencia)  
MFM 1070 y 1071  
Museo Frederic Marès

Polyptych of the life of Saint Clare  
The Netherlands  
Circa 1500  
Paint on table and polychrome  
wood carving  
145 × 100 cm / 145 × 100 × 26 cm  
Monastery of Santa Clara  
de Calabazanos (Palencia)  
MFM 1070 and 1071  
Frederic Marès Museum



Manolo Valdés (València, 1942)  
*La reina Mariana II*  
[La reina Marianna II], 1999  
Bronze  
61 × 56 × 37 cm  
Col·lecció Bassat

Manolo Valdés (Valencia, 1942)  
*La reina Mariana II, 1999*  
Bronze  
61 × 56 × 37 cm  
Colección Bassat

Manolo Valdés (València, 1942)  
*La reina Mariana II*  
[Queen Mariana II], 1999  
Bronze  
61 × 56 × 37 cm  
Bassat Collection

Un uniforme simbolitza la submissió a un seguit de normes. Som davant de dos casos excepcionals: santa Clara abandona la seva condició de noble rica i funda un orde mendicant. Marianna d'Àustria regna durant la minoria d'edat de Carles II, però sotmesa a les estrictes normes de la cort.

D'una banda és irònic que a santa Clara, imitadora de sant Francesc d'Assís, se li dediqui un ric retaule amb daurats, i que la reina Marianna, en la seva bronzejada majestat, estigui concebuda expressament a partir d'un fals trencadís, com si fos una peça accidentada i reconstruïda pobrament.

**Un uniforme simboliza la sumisión a una serie de normas. Estamos ante dos casos excepcionales: santa Clara abandona su condición de noble rica y funda una orden mendicante. Mariana de Austria reina durante la minoría de edad de Carlos II, pero sometida a las estrictas normas de la corte.**

**Por un lado, es irónico que a santa Clara, imitadora de san Francisco de Asís, se le dedique un rico retablo con dorados, y que la reina Mariana, en su bronceada majestad, esté concebida expresamente a partir de un falso trencadís, como si fuera una pieza accidentada y reconstruida pobremente.**

A uniform symbolises submission to a set of rules. We have two exceptional cases before us: Saint Clare abandoning her status as a wealthy noble and founding a mendicant order; and Mariana of Austria, who reigned while Carlos II was still a minor, although fully subject to the strict rules of court.

It is ironic that Saint Clara, an imitator of Saint Francis of Assisi, was dedicated a rich gilded altarpiece, while Queen Marianna, in her bronzed majesty, is expressly conceived via false "trencadís" mosaic, as though it were a damaged piece, poorly reconstructed.

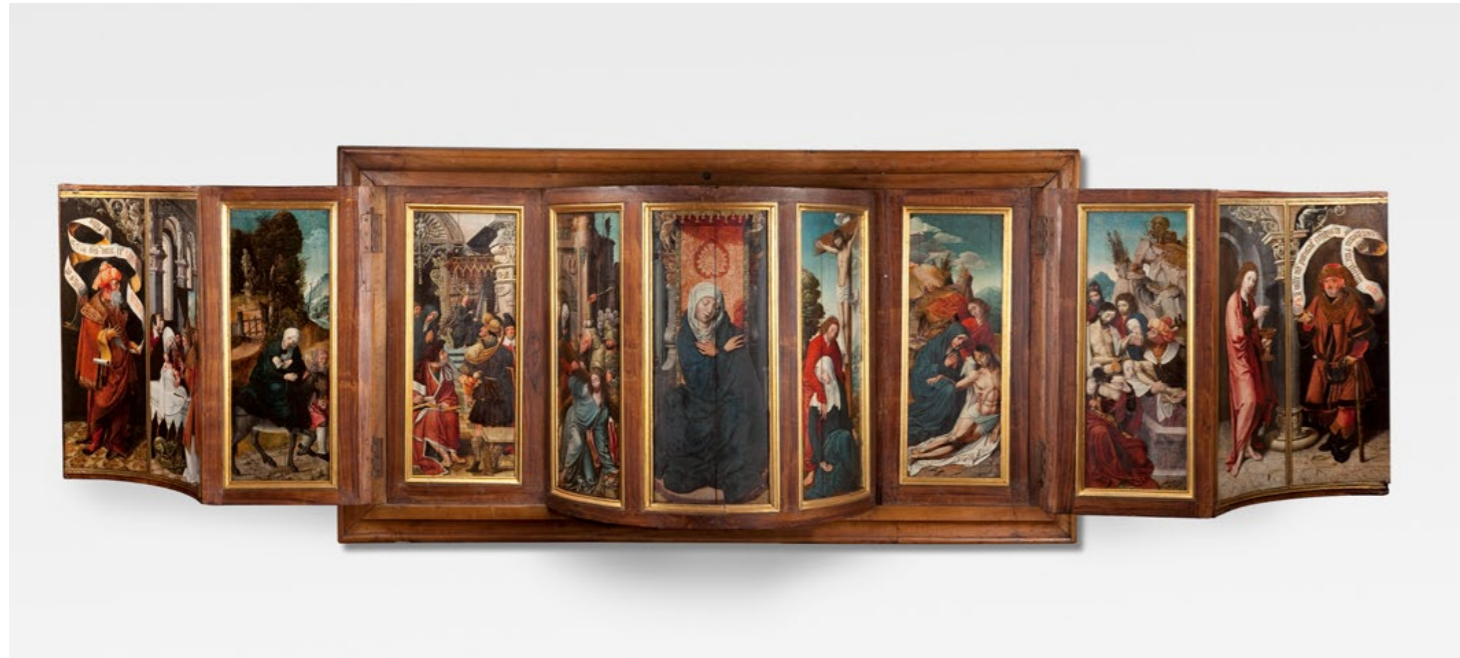


**Manolo Valdés** (València, 1942)  
**La reina Mariana II / La reina Marianna II / Queen Mariana II** 1999  
Bronze / Bronce / Bronze  
© 1999 Manolo Valdés

**Un uniforme simbolitza la submissió a un seguit de normes.** Som davant de dos casos excepcionals: santa Clara abandona la seva condició de noble rica i funda un orde mendicant. Marianna d'Àustria regna durant la minoria d'edat de Carles II, però sotmesa a les estrictes normes de la cort.

**Un uniforme simboliza la sumisión a una serie de normas.** Estamos ante dos casos excepcionales: santa Clara abandona su condición de noble rica y funda una orden mendicante. Mariana de Austria reina durante la minoría de edad de Carlos II, pero sometida a las estrictas normas de la corte.

**A uniform symbolises submission to a set of rules.** We have two exceptional cases before us: Saint Clare abandoning her status as a wealthy noble and founding a mendicant order; and Mariana of Austria, who reigned while Carlos II was still a minor, although fully subject to the strict rules of court.



Mestre de la Santa Sangre  
(Documentat a Bruges,  
inici del segle XVI)  
Políptic de la Mare de Déu de la Soledat  
o els Set Dolors de la Mare de Déu  
Bruges  
1520-1525  
Oli sobre taula  
116 × 215 × 41 cm  
MFM 1612  
Museu Frederic Marès

Maestro de la Santa Sangre  
(Documentado en Brujas,  
principios del siglo XVI)  
Políptico de la Virgen de la Soledad  
o los Siete Dolors de la Virgen  
Brujas  
1520-1525  
Óleo sobre tabla  
116 × 215 × 41 cm  
MFM 1612  
Museo Frederic Marès

Master of the Holy Blood  
(Documented in Bruges,  
early 16th century)  
Polyptych of Our Lady of Solitude or the  
Seven Sorrows of the Virgin Mary  
Bruges  
1520-1525  
Oil on panel  
116 × 215 × 41 cm  
MFM 1612  
Frederic Marès Museum



Gabriel (Barcelona, 1954)  
*Últim somni del polimorf*, 1989  
Ferro i fusta  
20 × 125 × 44 cm  
Col·lecció Bassat

Gabriel (Barcelona, 1954)  
*Últim somni del polimorf*  
[*Último sueño del polimorfo*], 1989  
Hierro y madera  
20 × 125 × 44 cm  
Colección Bassat

Gabriel (Barcelona, 1954)  
*Últim somni del polimorf*  
[*Polymorf's last dream*], 1989  
Iron and wood  
20 × 125 × 44 cm  
Bassat Collection

Dues poderoses horizontals en diàleg, d'intensa espiritualitat. L'una desenvolupa el que s'ha profetitzat, l'inevitable patiment de la Mare de Déu, sobre unes taules acolorides que rodejaven un espai desconegut. L'altra, d'un negre monocrom impenetrable, esdevé somni material d'una forma múltiple.

L'única pintura de tot aquest recorregut escultòric té la capacitat de plegar-se i desplegar-se en l'espai; possiblement aquest políptic es va concebre per abraçar una columna. Indolent, als seus peus, una figura enganyívola, amb ànima de fusta però pell de ferro, absorbeix tota la llum i es reserva el seu dolor.

**Dos poderosas horizontales en diálogo, de intensa espiritualidad. Una desarrolla lo que se ha profetizado, el inevitable sufrimiento de la Virgen, sobre unas tablas coloridas que rodeaban un espacio desconocido. La otra, de un negro monocromo impenetrable, se convierte en sueño material de una forma múltiple.**

**La única pintura de todo este recorrido escultórico tiene la capacidad de plegarse y desplegarse en el espacio; posiblemente este políptico se concibió para abrazar una columna. Indolente, a sus pies, una figura engañadora, con alma de madera pero piel de hierro, absorbe toda la luz y se reserva su dolor.**

Two powerful horizontals in a dialogue of intense spirituality. One develops what it has prophesied, the inevitable suffering of the Virgin, on coloured panels that surrounded an unknown space. The other, an impenetrable black monochrome, which becomes a living dream of a multiple figure.

The only painting in this sculptural itinerary has the capacity to fold and unfold in space; possibly this polyptych was designed to embrace a column. Indolent, at her feet, is a deceptive figure, with a wooden soul but an iron skin, absorbing all the light, dwelling on its pain.





Mare de Déu de la Misericòrdia  
 Compartiment del retaule  
 de sant Martí  
 Primer terç del segle XVI  
 Talla policromada  
 113 x 220 x 8 cm  
 Església de San Martín de  
 Villaverde Peñahorada (Burgos)  
 MFM 1040  
 Museu Frederic Marès

Virgen de la Misericordia  
 Compartimento del retablo  
 de san Martín  
 Primer tercio del siglo XVI  
 Talla policromada  
 113 x 220 x 8 cm  
 Iglesia de San Martín de  
 Villaverde Peñahorada (Burgos)  
 MFM 1040  
 Museo Frederic Marès

Our Lady of Mercy  
 Compartment of the Saint  
 Martin altarpiece  
 First third of the 16th century  
 Polychrome wood carving  
 113 x 220 x 8 cm  
 Church of San Martín de  
 Villaverde Peñahorada (Burgos)  
 MFM 1040  
 Frederic Marès Museum



Xavier Corberó (Barcelona, 1935  
 - Esplugues de Llobregat, 2017)  
*Lazy moon* [Lluna mandrosa], 1982  
 Marbre blanc italià  
 sobre alumini  
 56 x 25 x 13,5 cm  
 Col·lecció Bassat

Xavier Corberó (Barcelona, 1935  
 - Esplugues de Llobregat, 2017)  
*Lazy moon* [Luna perezosa], 1982  
 Màrmol blanco italiano  
 sobre aluminio  
 56 x 25 x 13,5 cm  
 Colección Bassat

Xavier Corberó (Barcelona, 1935  
 - Esplugues de Llobregat, 2017)  
*Lazy moon*, 1982  
 White Italian marble  
 on aluminium  
 56 x 25 x 13.5 cm  
 Bassat Collection

Dos semicercles que expliquen dues èpoques: l'*horror vacui* i el mantell protector de la Mare de Déu al segle XVI; i el minimalisme radical d'una postmodernitat que dissuadeix qualsevol temptació espiritual amb un títol irònicament desmitificador. Misericòrdia *versus* lleugeresa.

Sovint, l'escultura s'adapta a l'arquitectura i ha d'adoptar formes inversemblants, com el semicercle. Això obliga a una gramàtica artística completament capriciosa. Per contra, el minimalisme necessita la geometria per, havent renunciat al significat, adherir-se a un significat: la plàstica pura.

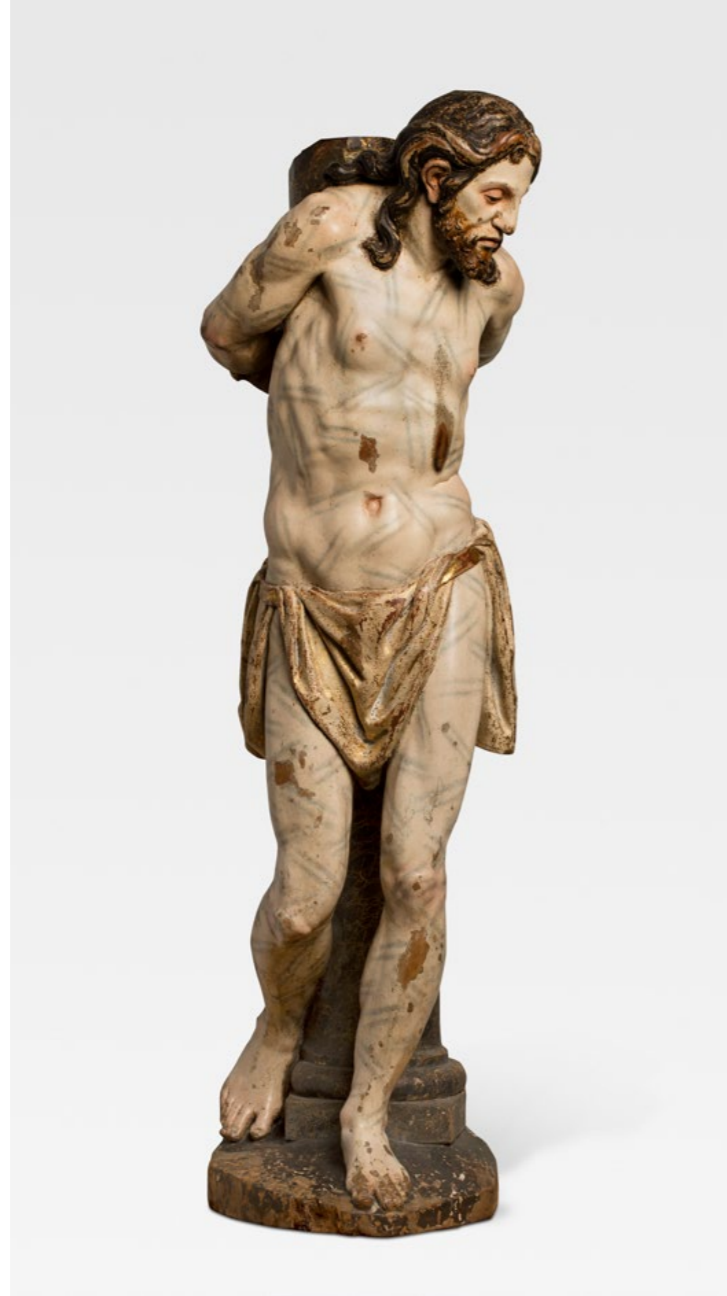
Dos semicírculos que explican dos épocas: el *horror vacui* y el manto protector de la Virgen en el siglo XVI; y el minimalismo radical de una postmodernidad que disuade cualquier tentación espiritual con un título irónicamente desmitificador. Misericordia *versus* ligereza.

A menudo, la escultura se adapta a la arquitectura y tiene que adoptar formas inverosímiles, como el semicírculo. Eso obliga a una gramática artística completamente caprichosa. Por el contrario, el minimalismo necesita la geometría para, habiendo renunciado al significado, adherirse a un significante: la plástica pura.

Two semicircles that explain two eras: the *horror vacui* and the Virgin's protective cloak in the 16th century; and the radical minimalism of a post-modernity that dissuades any spiritual temptation with an ironically demystifying title. Mercy versus levity.

Sculpture is often adapted to the architecture and has to adopt improbable shapes, such as the semicircle. This means the use of a completely capricious artistic grammar. By contrast, having renounced meaning, minimalism needs geometry in order to adhere to something significant: pure plasticity.





Cercle de Gaspar Becerra  
Crist a la columna  
Valladolid  
1560-1570  
Talla policromada  
85 × 21 × 28 cm  
MFM 1811  
Museu Frederic Marès

Círculo de Gaspar Becerra  
Cristo en la columna  
Valladolid  
1560-1570  
Talla policromada  
85 × 21 × 28 cm  
MFM 1811  
Museo Frederic Marès

Circle of Gaspar Becerra  
Christ at the column  
Valladolid  
1560-1570  
Polychrome wood carving  
85 × 21 × 28 cm  
MFM 1811  
Frederic Marès Museum



Marcel Martí (Alvear, Argentina, 1925  
- Peratallada, 2010)  
*Capti*, 1971  
Bronze  
40 × 16 × 12 cm  
Col·lecció Bassat

Marcel Martí (Alvear, Argentina, 1925  
- Peratallada, 2010)  
*Capti*, 1971  
Bronze  
40 × 16 × 12 cm  
Colección Bassat

Marcel Martí (Alvear, Argentina, 1925  
- Peratallada, 2010)  
*Capti*, 1971  
Bronze  
40 × 16 × 12 cm  
Bassat Collection

La columna de mort, a la qual –malgrat no figurar en els evangelis canònics– Jesús fou lligat per ser fuetejat, esdevé columna viva, entre l'arquitectura i la botànica, en la interpretació contemporània d'aquest element arquitectònic que, als temples grecs, imitava arbres estilitzats.

Un Crist lligat a la columna és l'equivalent a una crucifixió privada d'horitzontalitat. Una columna en moviment, dinàmica i orgànica és un oxímoron. Allò inert adquireix autonomia i, d'aquesta manera, pren vida. Vida i mort, en l'art, encarnen simbologies bidireccionals.

**La columna de muerte, en la cual —a pesar de no figurar en los evangelios canónicos— Jesús fue atado para ser azotado, se convierte en columna viva, entre la arquitectura y la botánica, en la interpretación contemporánea de este elemento arquitectónico que, en los templos griegos, imitaba árboles estilizados.**

**Un Cristo atado a la columna es el equivalente a una crucifixión privada de horizontalidad. Una columna en movimiento, dinámica y orgánica es un oxímoron. Lo inerte adquiere autonomía y, de este modo, cobra vida. Vida y muerte, en el arte, encarnan simbologías bidireccionales.**

The column of death: although not mentioned in evangelical canonical gospels, Christ was tied to a column to be whipped. In the contemporary interpretation of this architectural feature, which in Greek temples imitated stylised trees, it becomes a living column, midway between architectural and botanical.

A Christ tied to the column is the equivalent of a cross deprived of horizontality. A column in motion, dynamic and organic is an oxymoron. That which is inert acquires autonomy, and in this way, comes to life. In art, life and death embody two-way symbologies.



**Caspar Boccia**  
Cristo atado a la columna  
Christ at the column  
1971  
Castaño, España

**Marcel Martí**  
Caja  
1971  
España

La columna de mort, a la qual –malgrat no figurar en els evangelis canònics– Jesús fou lligat per ser fuetejat, esdevé columna viva, entre l'arquitectura i la botànica, en la interpretació contemporània d'aquest element arquitectònic que, als temples grecs, imitava arbres estilitzats.

La columna de muerte, en la cual –a pesar de no figurar en los evangelios canónicos– Jesús fue atado para ser azotado, se convierte en columna viva, entre la arquitectura y la botánica, en la interpretación contemporánea de este elemento arquitectónico que, en los templos griegos, imitaba árboles estilizados.

The column of death, although not mentioned in evangelical canonical gospels, Christ was tied to a column to be whipped. In the contemporary interpretation of this architectural feature, which in Greek temples imitated stylized trees, it becomes a living column, midway between architectural and botanical.





Juan de Montejo  
 (Documentat entre 1579 i 1603)  
 Sant Joan Evangelista  
 Toro (?)  
 Cap al 1600  
 Talla policromada  
 33,5 × 36,5 × 28 cm  
 MFM 1228  
 Museu Frederic Marès

Juan de Montejo  
 (Documentado entre 1579 y 1603)  
 San Juan Evangelista  
 Toro (?)  
 Hacia 1600  
 Talla policromada  
 33,5 × 36,5 × 28 cm  
 MFM 1228  
 Museo Frederic Marès

Juan de Montejo  
 (Documented between 1579 and 1603)  
 Saint John the Evangelist  
 Toro (?)  
 Circa 1600  
 Polychrome wood carving  
 33.5 × 36.5 × 28 cm  
 MFM 1228  
 Frederic Marès Museum



Aurèlia Muñoz  
 (Barcelona, 1926 - 2011)  
 Òvals blancs, 1981  
 Macramé amb lli blanc  
 51 × 50 × 50 cm  
 Col·lecció Bassat

Aurèlia Muñoz  
 (Barcelona, 1926 - 2011)  
 Òvals blancs  
 [Óvalos blancos], 1981  
 Macramé con lino blanco  
 51 × 50 × 50 cm  
 Colección Bassat

Aurèlia Muñoz  
 (Barcelona, 1926 - 2011)  
 Òvals blancs  
 [White ovals], 1981  
 Macramé with white linen  
 51 × 50 × 50 cm  
 Bassat Collection

El dinamisme aerodinàmic del mantell de sant Joan, de fusta policromada, contrasta amb un filacteri tridimensional de macramé que explora les possibilitats del teixit com a escultura. Revelació *versus* rebel·lió. La il·lusió òptica i la fe *versus* el plasticisme i l'experimentació.

Som davant de l'única obra creada per una dona artista d'aquesta exposició, que emprava una disciplina que tradicionalment havia estat cultivada per dones: el tapís. Aquí, però, aconseguim un dinamisme tan fresc i original com l'evangeli de Joan respecte dels sinòptics. D'altra banda, el fet d'existir dins un cub de metacrilat, a part de resoldre la volumetria del teixit, confereix a la peça un espai existencial.

El dinamismo aerodinámico del manto de san Juan, de madera policromada, contrasta con una filacteria tridimensional de macramé que explora las posibilidades del tejido como escultura. Revelación *versus* rebelión. La ilusión óptica y la fe *versus* el plasticismo y la experimentación.

Estamos ante la única obra creada por una mujer artista de esta exposición, que utiliza una disciplina que tradicionalmente había sido cultivada por mujeres: el tapiz. Aquí, sin embargo, consigue un dinamismo tan fresco y original como el evangelio de Juan respecto de los sinópticos. Por otro lado, el hecho de existir dentro de un cubo de metacrilato, aparte de resolver la volumetría del tejido, confiere a la pieza un espacio existencial.

The aerodynamic dynamism of Saint John's robe, in polychrome wood, contrasts with a three-dimensional macramé phylactery that explores the possibilities of fabric as sculpture. Revelation versus rebellion. Optical illusion and faith versus plasticity and experimentation.

This is the only work of this exhibition created by a woman artist, using a textile art traditionally cultivated by women: tapestry. Here, however, it achieves a dynamism that is as fresh and original as the Gospel of John in regard to the synoptics. On the other hand, the fact that it exists within a methacrylate cube, apart from resolving the volumetry of the fabric, confers an existential space to the piece.





Sant Miquel vençent el dimoni  
Corona d'Aragó (?)  
Final del segle XVI - principi  
del segle XVII  
Talla policromada  
144 × 107 × 65 cm  
MFM 1355  
Museu Frederic Marès

San Miguel venciendo al demonio  
Corona de Aragón (?)  
Finales del siglo XVI - principios  
del siglo XVII  
Talla policromada  
144 × 107 × 65 cm  
MFM 1355  
Museo Frederic Marès

Saint Michael defeating  
the Devil  
Crown of Aragon (?)  
Late 16th – early 17th century  
Polychrome wood carving  
144 × 107 × 65 cm  
MFM 1355  
Frederic Marès Museum



Andreu Alfaro  
(València, 1929 - 2010)  
*Homenatge a Visconti*, 1972  
Acer inoxidable  
110 × 227 × 33,5 cm  
Col·lecció Bassat

Andreu Alfaro  
(Valencia, 1929 - 2010)  
*Homenatge a Visconti*  
[*Homenaje a Visconti*], 1972  
Acero inoxidable  
110 × 227 × 33,5 cm  
Colección Bassat

Andreu Alfaro  
(València, 1929 - 2010)  
*Homenatge a Visconti*  
[*Tribute to Visconti*], 1972  
Stainless steel  
110 × 227 × 33,5 cm  
Bassat Collection

Les ales són símbol de transcendència i llibertat. Ens ajuden a viatjar entre dimensions simbòliques, com en el fragment de l'Apocalipsi en el qual sant Miquel derrota el dimoni, o espacials, mitjançant una generatriu que es desenvolupa en l'infinit, com proposa l'escultura d'Alfaro.

Les generatrius d'Alfaro, fetes en una època en què l'artista valencià es guanyava la vida amb la publicitat, estan compostes de barres industrials d'acer inoxidable. Amb un sol element desplegat harmònicament aconseguix dotar d'ales la nostra percepció. La victòria de l'arcàngel sobre el dimoni també resulta en harmonia, com a restauració prèvia a la fi dels temps.

Las alas son símbolo de transcendencia y libertad. Nos ayudan a viajar entre dimensiones simbólicas, como en el fragmento del Apocalipsis en el cual san Miguel derrota al demonio, o espaciales, mediante una generatriz que se desarrolla en el infinito, como propone la escultura de Alfaro.

Las generatrices de Alfaro, realizadas en una época en que el artista valenciano se ganaba la vida con la publicidad, están compuestas de barras industriales de acero inoxidable. Con un único elemento desplegado armónicamente consigue dotar de alas nuestra percepción. La victoria del arcángel sobre el demonio también resulta en armonía, como restauración previa al fin de los tiempos.

Wings are a symbol of transcendence and freedom. They help us to travel between symbolic dimensions, as in the fragment of the Apocalypse where Saint Michael defeats the devil, or spatial, via a generatrix that is developed in infinity, as Alfaro's sculpture suggests.

Alfaro's generatrices, made at a time when the Valencian artist worked in advertising, are composed of industrial stainless steel bars. With a single harmoniously-deployed feature he enables us to perceive wings. The victory of the Archangel over the devil also results in harmony, as a restoration prior to the end of time.



**Andreu Alfaro** (València, 1909 - 2002)  
Homenaje a Visconti [Homenaje a Visconti / Tribute to Visconti], 1972  
San Miguel y el demonio [Saint Michael and the Devil]

Les ales són símbol de transcendència i llibertat. Ens ajuden a viatjar entre dimensions simbòliques, com en el fragment de l'Apocalipsi en el qual sant Miquel derrota el dimoni, o espacials, mitjançant una generatriu que es desenvolupa en l'infinit, com proposa l'escultura d'Alfaro.

Las alas son símbolo de transcendencia y libertad. Nos ayudan a viajar entre dimensiones simbólicas, como en el fragmento del Apocalipsis en el cual san Miguel derrota al demonio, o espaciales, mediante una generatriz que se desarrolla en el infinito, como propone la escultura de Alfaro.

Wings are a symbol of transcendence and freedom. They help us to travel between symbolic dimensions, as in the fragment of the Apocalypse where Saint Michael defeats the devil, or spatial, via a generatrix that is developed in infinity, as Alfaro's sculpture suggests.



Cercle de Pompeo Leoni  
 Caritat  
 Madrid  
 Final del segle XVI  
 Talla  
 39 x 21 x 20,5 cm  
 MFM 2729  
 Museu Frederic Marès

Círculo de Pompeo Leoni  
 Caridad  
 Madrid  
 Finales del siglo XVI  
 Talla  
 39 x 21 x 20,5 cm  
 MFM 2729  
 Museo Frederic Marès

Circle of Pompeo Leoni  
 Charity  
 Madrid  
 Late 15th century  
 Wood carving  
 39 x 21 x 20.5 cm  
 MFM 2729  
 Frederic Marès Museum



Josep Maria Subirachs  
 (Barcelona, 1927 - 2014)  
*Figura asseguda*, 1968  
 Bronze  
 61 x 29 x 35,5 cm  
 Col·lecció Bassat

Josep Maria Subirachs  
 (Barcelona, 1927 - 2014)  
*Figura asseguda*  
 [Figura sentada], 1968  
 Bronze  
 61 x 29 x 35,5 cm  
 Colección Bassat

Josep Maria Subirachs  
 (Barcelona, 1927 - 2014)  
*Figura asseguda*  
 [Seated figure], 1968  
 Bronze  
 61 x 29 x 35.5 cm  
 Bassat Collection

Tres són les virtuts teològals: fe, esperança i caritat. Aquesta darrera es representa com una dona que tenia cura d'infants desvalguts. Subirachs, agnòstic, substitueix la fe per una petja, en aquest cas, femenina, que distribueix en pedestals escalonats. L'única virtut és el cànon.

Una de les grans innovacions introduïdes en la disciplina escultòrica al llarg del segle xx va ser el buit. Les alegories com utopies perden progressivament l'alè. Només perviu allò particular i fragmentari. L'única metafísica possible és la poètica de la desaparició.

Tres son las virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad. Esta última se representa como una mujer que cuidaba de niños desvalidos. Subirachs, agnóstico, sustituye la fe por una pisada, en este caso, femenina, que distribuye en pedestales escalonados. La única virtud es el canon.

Una de las grandes innovaciones introducidas en la disciplina escultórica a lo largo del siglo xx fue el vacío. Las alegorías como utopías pierden progresivamente el aliento. Solo sobrevive lo particular y fragmentario. La única metafísica posible es la poética de la desaparición.

There are three theological virtues: faith, hope and charity. The latter is represented by a woman who cares for disadvantaged children. Subirachs, an agnostic, replaced faith with a footprint, in this case a woman's, distributed in staggered pedestals. The only virtue is the canon.

One of the great innovations introduced into sculpture during the 20th century was emptiness. Allegories like utopias gradually lose their vitality. Only that which is particular and fragmented survives. The only possible metaphysics is the poetic nature of disappearance.

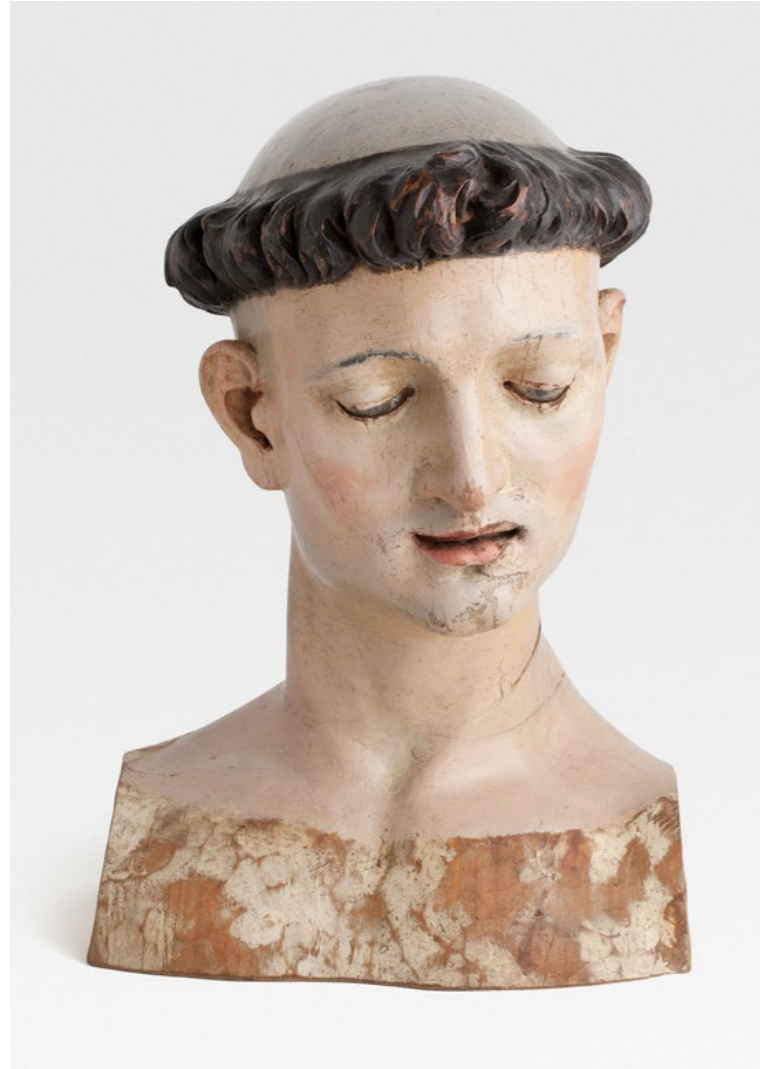


**Josep M. Subirachs** (Barcelona, 1927 - 2014)  
**Figura asseguda** [Figura sentada / Seated figure], 1968  
Bronze / Bronce / Bronzo  
L'Art Brut

Tres són les virtuts teològals: fe, esperança i caritat. Aquesta darrera es representa com una dona que tenia cura d'infants desvalguts. Subirachs, agnòstic, substitueix la fe per una petja, en aquest cas, femenina, que distribueix en pedestals escalonats. L'única virtut és el cànon.

Tres son las virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad. Esta última se representa como una mujer que cuidaba de niños desvalidos. Subirachs, agnóstico, sustituye la fe por una pisada, en este caso, femenina, que distribuye en pedestales escalonados. La única virtud es el canon.

There are three theological virtues: faith, hope and charity. The latter is represented by a woman who cares for disadvantaged children. Subirachs, an agnostic, replaced faith with a footprint, in this case a woman's, distributed in staggered pedestals. The only virtue is the canon.



Gregorio Fernández  
(Sarria, 1576 – Valladolid, 1636) i taller  
Cap i mans de sant Antoni de Pàdua  
Valladolid  
1620-1630  
Talla policromada  
34 × 24 × 23 cm / 10 × 29 × 15 cm  
7,5 × 27 × 15 cm  
MFM 2975, MFM 1856 i 1857  
Museu Frederic Marès



Gregorio Fernández  
(Sarria, 1576 – Valladolid, 1636) y taller  
Cabeza y manos de san Antonio de Padua  
Valladolid  
1620-1630  
Talla policromada  
34 × 24 × 23 cm / 10 × 29 × 15 cm  
7,5 × 27 × 15 cm  
MFM 2975, MFM 1856 y 1857  
Museo Frederic Marès

Gregorio Fernández  
(Sarria, 1576 – Valladolid, 1636) and workshop  
Head and hands of Saint Anthony of Padua  
Valladolid  
1620-1630  
Polychrome wood carving  
34 × 24 × 23 cm / 10 × 29 × 15 cm  
7,5 × 27 × 15 cm  
MFM 2975, MFM 1856 and 1857  
Frederic Marès Museum



Xavier Medina Campeny  
(Barcelona, 1943)  
*Mà*, 1974  
Bronze  
13 × 28 × 15 cm  
Col·lecció Bassat

Xavier Medina Campeny  
(Barcelona, 1943)  
*Génica move*, 1974  
Bronze  
18 × 15,5 × 15,5 cm  
Col·lecció Bassat

Xavier Medina Campeny  
(Barcelona, 1943)  
*Mà [Mano]*, 1974  
Bronze  
13 × 28 × 15 cm  
Colección Bassat

Xavier Medina Campeny  
(Barcelona, 1943)  
*Génica move*, 1974  
Bronze  
18 × 15,5 × 15,5 cm  
Colección Bassat

Xavier Medina Campeny  
(Barcelona, 1943)  
*Mà [Hand]*, 1974  
Bronze  
13 × 28 × 15 cm  
Bassat Collection

Xavier Medina Campeny  
(Barcelona, 1943)  
*Génica move*, 1974  
Bronze  
18 × 15,5 × 15,5 cm  
Bassat Collection

L'art religiós és utilitari. Té un objectiu molt clar: inspirar espiritualitat a través del que és visible. Per aquest motiu les parts no visibles d'una escultura, com les anomenades "imatges de vestir", s'amaguen rere una senzilla estructura de fusta. Per contra, l'art del segle xx juga amb la poètica del fragment i en fa estendard.

Les escultures que s'estalvien treballar el que la roba tapa són conegudes, popularment, com "de cap i pota". Eren una mostra força comuna de l'utilitarisme de l'art, que podem contraposar a "l'art per l'art" nascut arran de la revolució romàntica. El creador de la modernitat és demiürg.

**El arte religioso es utilitario. Tiene un objetivo muy claro: inspirar espiritualidad a través de lo que es visible. Por este motivo las partes no visibles de una escultura, como las llamadas "imágenes de vestir", se esconden tras una sencilla estructura de madera. Por el contrario, el arte del siglo xx juega con la poética del fragmento y lo hace estandarte.**

**Las esculturas que se ahorran trabajar lo que la ropa cubre eran una muestra bastante común del utilitarismo del arte, que podemos contraponer a "el arte por el arte" nacido a raíz de la revolución romántica. El creador de la modernidad es demiurgo.**

Religious art is utilitarian. It has a very clear goal: to inspire spirituality through that which is visible. For this reason, the non-visible parts of a sculpture, like the clothed processional images, are hidden behind a simple wooden structure. By contrast, 20th century art plays with the poetry of the fragment and turns it into a standard.

Sculptures where work is saved by covering them with cloth were a very common example of the utilitarianism of art, which we may contrast with "art for art's sake", which emerged with the Romantic revolution. The creator of modernity is a demiurge.



Fragmentos de la escultura "El Niño Jesús con el libro de la Sabiduría" de Gregorio Fernández, 1650. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

**Gregorio Fernández**  
Este fragmento de la escultura "El Niño Jesús con el libro de la Sabiduría" de Gregorio Fernández, 1650, muestra un detalle de la obra. El niño Jesús sostiene un libro con el texto "ECCE AGNIUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI".





Sebastián Ducete  
(Toro, 1568 – 1620)  
Crist crucificat  
Toro  
Cap al 1600  
Talla policromada  
260 × 175 × 46 cm  
MFM 1120  
Museu Frederic Marès

Sebastián Ducete  
(Toro, 1568 – 1620)  
Cristo crucificado  
Toro  
Hacia 1600  
Talla policromada  
260 × 175 × 46 cm  
MFM 1120  
Museo Frederic Marès

Sebastián Ducete  
(Toro, 1568 – 1620)  
Christ Crucified  
Toro  
Circa 1600  
Polychrome wood carving  
260 × 175 × 46 cm  
MFM 1120  
Frederic Marès Museum



Antoni Clavé (Barcelona, 1913  
– Saint-Tropez, França, 2005)  
*Le pichet* [La gerra], 1963  
Bronze  
27 × 17 × 21,5 cm  
Col·lecció Bassat

Antoni Clavé (Barcelona, 1913  
– Saint-Tropez, França, 2005)  
*Le pichet* [La jarra], 1963  
Bronze  
27 × 17 × 21,5 cm  
Colección Bassat

Antoni Clavé (Barcelona, 1913  
– Saint-Tropez, France, 2005)  
*Le pichet* [The jug], 1963  
Bronze  
27 × 17 × 21,5 cm  
Bassat Collection

Les representacions de Jesús crucificat sovint inclouen diversos elements, com l'esponja mullada de vinagre o recipients que eviten que la sang es vessi a terra. Una gerra és, també, símbol del cos humà, i el líquid que conté en seria l'ànima. Trencada, indica nafra; buida, la mort.

Clavé crea una gerra de fang, amb les seves textures, fragments manlevats i incisions, substituint el material primigeni per bronze. Es tracta d'una gerra humanitzada, que incorpora boca i nas —petita nansa frontal— com a part d'un joc que no exclou la tragèdia.

Las representaciones de Jesús crucificado a menudo incluyen varios elementos, como la esponja mojada de vinagre o recipientes que evitan que la sangre se derrame en el suelo. Una jarra es, también, símbolo del cuerpo humano, y el líquido que contiene sería el alma. Rota, indica herida; vacía, la muerte.

Clavé crea una jarra de barro, con sus texturas, fragmentos prestados e incisiones, sustituyendo el material primigenio por bronce. Se trata de una jarra humanizada, que incorpora boca y nariz —pequeña asa frontal— como parte de un juego que no excluye la tragedia.

The portrayals of crucified Christ often include various features, such as the sponge soaked in vinegar, or recipients that prevent blood spilling on the ground. A jar is also a symbol of the human body, and the liquid it contains would be its soul. Broken, it indicates injury; empty, death.

Clavé creates a clay jug, with its textures, borrowed fragments and incisions, replacing the original material with bronze. This is a humanised jug, incorporating a mouth and nose —a small frontal handle— as part of a game that does not exclude tragedy.





Sebastián Ducete (Toro, 1568 – 1620)  
i Esteban de Rueda (Toro, 1585 – 1627)  
Mare de Déu dels Dolors  
Toro  
1618-1620  
Talla policromada  
110 × 51,5 × 41,5 cm  
MFM 1119  
Museu Frederic Marès

Sebastián Ducete (Toro, 1568 – 1620)  
y Esteban de Rueda (Toro, 1585 – 1627)  
Virgen de los Dolores  
Toro  
1618-1620  
Talla policromada  
110 × 51,5 × 41,5 cm  
MFM 1119  
Museo Frederic Marès

Sebastián Ducete (Toro, 1568 – 1620)  
and Esteban de Rueda (Toro, 1585 – 1627)  
Our Lady of Sorrows  
Toro  
1618-1620  
Polychrome wood carving  
110 × 51,5 × 41,5 cm  
MFM 1119  
Frederic Marès Museum



Eduardo Chillida  
(San Sebastián, 1924 - 2002)  
*Lotura XIV* [Nus XIV], 1991  
Ferro  
36 × 19 × 18 cm  
Col·lecció Bassat

Eduardo Chillida  
(San Sebastián, 1924 - 2002)  
*Lotura XIV* [Nudo XIV], 1991  
Hierro  
36 × 19 × 18 cm  
Colección Bassat

Eduardo Chillida  
(San Sebastián, 1924 - 2002)  
*Lotura XIV* [Knot XIV], 1991  
Iron  
36 × 19 × 18 cm  
Bassat Collection

El primer contacte de Chillida amb les complexitats de l'espai va ser com a porter de futbol de la Reial Societat. Amb les mateixes mans que aturava la pilota va explorar infinitud de possibilitats, com la dels dits de l'orant que dialoguen amb allò intangible. Preguar és abraçar l'invisible.

La Mare de Déu devia formar part d'alguna crucifixió vers la qual adreçava la mirada; en la present configuració, esguarda l'infinit. Davant aquest misteri, les mans expressen un estat d'esperit. De la mateixa manera, Chillida aplega les verticals fins a aconseguir la introspecció.

El primer contacto de Chillida con las complejidades del espacio fue como portero de fútbol de la Real Sociedad. Con las mismas manos que paraba el balón exploró infinitud de posibilidades, como la de los dedos de la orante que dialogan con lo intangible. Rezar es abrazar lo invisible.

La Virgen debió formar parte de alguna crucifixión hacia la cual dirigía su mirada; en la presente configuración, mira al infinito. Ante este misterio, las manos expresan un estado de espíritu. Del mismo modo, Chillida aún las verticales hasta conseguir la introspección.

Chillida's first contact with the complexities of space was as a goalkeeper for Real Sociedad. The very hands he had stopped footballs with explored an infinite number of possibilities, such as the worshipper's fingers having a dialogue with the intangible. Praying is embracing the invisible.

The Virgin had to form part of a crucifixion scene, gazing towards the cross; in the present configuration, she is looking towards infinity. Faced with this mystery, her hands express a state of mind. Similarly, Chillida amasses verticals until he achieves introspection.



**Eduardo Chillida** (San Sebastián, 1924 - 2002)  
**Letura XIV** / **Nudo XIV** / **Nudo XIV** / **Knot XIV**, 1991  
Pena / **Hands** / **Hands**  
El primer contacto de Chillida con las complejidades del espacio fue como portero de fútbol de la Real Sociedad. Con las mismas manos que paraba el balón exploró infinitud de posibilidades, como la de los dedos de la orante que dialogan con lo intangible. Rezar es abrazar lo invisible.  
El primer contacto de Chillida con las complejidades del espacio fue como portero de fútbol de la Real Sociedad. Ante este misterio, las manos expresan un estado de espíritu. Del mismo modo, Chillida aún las verticales hasta conseguir la introspección.  
Chillida's first contact with the complexities of space was as a goalkeeper for Real Sociedad. The very hands he had stopped footballs with explored an infinite number of possibilities, such as the worshipper's fingers having a dialogue with the intangible. Praying is embracing the invisible.



Pedro de Mena  
(Granada, 1628 – Málaga, 1688) o taller  
Magdalena penitent  
Granada  
1673-1688  
Talla policromada  
78,5 × 32 × 34 cm  
MFM 1363  
Museu Frederic Marès

Pedro de Mena  
(Granada, 1628 – Málaga, 1688) o taller  
Magdalena penitente  
Granada  
1673-1688  
Talla policromada  
78,5 × 32 × 34 cm  
MFM 1363  
Museo Frederic Marès

Pedro de Mena  
(Granada, 1628 – Málaga, 1688) or workshop  
Penitent Magdalen  
Granada  
1673-1688  
Polychrome wood carving  
78.5 × 32 × 34 cm  
MFM 1363  
Frederic Marès Museum



Pablo Gargallo  
(Maella, 1881 - Reus, 1934)  
*Segadora*, 1924  
Bronze  
11 × 18 × 26 cm  
Col·lecció Bassat

Pablo Gargallo  
(Maella, 1881 - Reus, 1934)  
*Segadora [Segadora]*, 1924  
Bronze  
11 × 18 × 26 cm  
Colección Bassat

Pablo Gargallo  
(Maella, 1881 - Reus, 1934)  
*Segadora*  
[Harvest woman], 1924  
Bronze  
11 × 18 × 26 cm  
Bassat Collection

Enlloc de la Bíblia s'afirma que Maria Magdalena fos prostituta ni que fes penitència al desert, però sovint se la representa d'aquesta manera hieràtica i trista. En contrast, Gargallo celebra la feminitat amb el descans voluptuós d'una segadora nua, generosa en corbes.

Vertical *versus* horitzontal, espiritualitat *versus* sensualitat.

La Magdalena, a qui sovint s'afegeix l'història de l'asceta i exprostituta Maria Egipciana, en diàleg amb una segadora feta paisatge horitzontal. La petitesse del seu cap està dissimulada per la generosa ala del barret que la protegeix del sol.

En ningún sitio de la Biblia se afirma que María Magdalena fuera prostituta ni que hiciera penitencia en el desierto, pero a menudo se la representa de esta manera hierática y triste. En contraste, Gargallo celebra la feminitat con el descanso voluptuoso de una segadora desnuda, generosa en curvas.

Vertical *versus* horizontal, espiritualidad *versus* sensualidad. Magdalena, a quien a menudo se le añade el historial de la asceta y exprostituta María Egipcíaca, en diálogo con una segadora convertida en paisaje horizontal. La pequeñez de su cabeza está disimulada por la generosa ala del sombrero que la protege del sol.

Nowhere in the Bible does it say that Mary Magdalen was a prostitute, nor that she did penance in the desert, but she is often portrayed in this sad, hieratic way. By contrast, Gargallo celebrates femininity with the voluptuousness of a nude, generously curved harvester at rest.

Vertical versus horizontal, spirituality versus sensuality. Mary Magdalen, with whom the story of the ascetic and former prostitute Mary of Egypt is often associated, in dialogue with a reaper as a horizontal landscape. The smallness of her head is disguised by the wide-brimmed hat that protects her from the sun.



us. 1934)

Magdalena fos prostituta ni que fes penitència al desert, però sovint se la representa d'aquesta manera hieràtica i trista. En contrast, Gargallo celebra la feminitat amb el descans voluptuós d'una segadora nua, generosa en corbes.

que María Magdalena fuera prostituta ni que hiciera penitencia en el desierto, pero a menudo se la representa de esta manera hierática y triste. En contraste, Gargallo celebra la feminitat con el descanso voluptuoso de una segadora desnuda, generosa en curvas.

at Mary Magdalene was a prostitute, nor that she did penance in the desert, but she is often portrayed in this sad, hieratic way. By contrast, Gargallo celebrates femininity with the voluptuousness of a nude, generously curved harvester at rest.



Alonso Álvarez de Albarrán (?)  
 Cap de sant Pere Màrtir  
 Sevilla  
 Cap al 1630  
 Talla policromada  
 30 × 21 × 23 cm  
 MFM 1172  
 Museu Frederic Marès

Alonso Álvarez de Albarrán (?)  
 Cabeza de san Pedro Mártir  
 Sevilla  
 Hacia 1630  
 Talla policromada  
 30 × 21 × 23 cm  
 MFM 1172  
 Museo Frederic Marès

Alonso Álvarez de Albarrán (?)  
 Head of Saint Peter the Martyr  
 Seville  
 Circa 1630  
 Polychrome wood carving  
 30 × 21 × 23 cm  
 MFM 1172  
 Frederic Marès Museum



Martín Chirino  
 (Las Palmas de Gran  
 Canaria, 1925 - Madrid, 2019)  
 Cabeza. *Crónica del siglo xx*  
 [Cap. Crònica del segle xx], 2012  
 Bronze  
 24 × 14,5 × 22,4 cm  
 Col·lecció Bassat

Martín Chirino  
 (Las Palmas de Gran  
 Canaria, 1925 - Madrid, 2019)  
 Cabeza. *Crónica del siglo xx*, 2012  
 Bronze  
 24 × 14,5 × 22,4 cm  
 Colección Bassat

Martín Chirino  
 (Las Palmas de Gran  
 Canaria, 1925 - Madrid, 2019)  
 Cabeza. *Crónica del siglo xx*  
 [Head. Chronicle of the 20th century], 2012  
 Bronze  
 24 × 14,5 × 22,4 cm  
 Bassat Collection

De vegades no n'hi ha prou amb la plàstica, es fa necessària una narrativa. Sant Pere Màrtir va morir d'un cop de destrai al cap, i mentre agonitzava pregà per l'ànima del seu botxí. El cap introspectiu de Chirino és un homenatge a les troballes formals de Julio González... gairebé un segle després.

El perdó com a oblit, i la recreació com a homenatge. Dos caps, l'un de moribund, en els darrers segons de la seva extraordinària existència; l'altre d'entotsolat, més enllà de tota narrativa. El que en Julio González era crit revolucionari, aquí és serenitat postmoderna.

*A veces no es suficiente con la plástica, se hace necesaria una narrativa. San Pedro Mártir murió de un golpe de hacha en la cabeza, y mientras agonizaba rezó por el alma de su verdugo. La cabeza introspectiva de Chirino es un homenaje a los hallazgos formales de Julio González... casi un siglo después.*

*El perdón como olvido, y la recreación como homenaje. Dos cabezas, una de moribundo, en los últimos segundos de su extraordinaria existencia; la otra de ensimismado, más allá de toda narrativa. Lo que en Julio González era grito revolucionario, aquí es serenidad posmoderna.*

Sometimes plastic arts are not enough; you need a narrative. Saint Peter Martyr died from an axe blow to the head, and while he was agonising, he prayed for the soul of his executioner. Chirino's introspective head pays homage to the formal discoveries of Julio González... nearly one century later.

Forgiveness as an oversight, recreation as a tribute. Two heads, one of a moribund figure in the last seconds of its extraordinary existence, the other all alone, beyond all narrative. What in Julio González was a revolutionary cry, here is post-modern serenity.



Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925 - Madrid, 2019)  
Crónica del siglo xx [Cap. Crónica del siglo xx / Head. Chronicle of the 20<sup>th</sup> century], 2012  
Bronze

De vegades no n'hi ha prou amb la plàstica, es fa necessària una narrativa. Sant Pere Màrtir va morir d'un cop de destrai al cap, i mentre agonitzava pregà per l'ànima del seu botxí. El cap introspectiu de Chirino és un homenatge a les troballes formals de Julio González... gairebé un segle després.

A veces no es suficiente con la plástica, se hace necesaria una narrativa. San Pedro Mártir murió de un golpe de hacha en la cabeza, y mientras agonizaba rezó por el alma de su verdugo. La cabeza introspectiva de Chirino es un homenaje a los hallazgos formales de Julio González... casi un siglo después.

Sometimes plastic arts are not enough; you need a narrative. Saint Peter Martyr died from an axe blow to the head, and while he was agonising, he prayed for the soul of his executioner. Chirino's introspective head pays homage to the formal discoveries of Julio González... nearly one century later.





Antoine Dupar  
(Marsella, França, 1698 - 1755)  
Immaculada Concepció  
Múrcia  
1718-1728  
Talla policromada  
178 × 75 × 36 cm  
MFM 1921  
Museu Frederic Marès

Antoine Dupar  
(Marsella, França, 1698 - 1755)  
Inmaculada Concepción  
Murcia  
1718-1728  
Talla policromada  
178 × 75 × 36 cm  
MFM 1921  
Museo Frederic Marès

Antoine Dupar  
(Marseille, France, 1698 - 1755)  
Immaculate Conception  
Murcia  
1718-1728  
Polychrome wood carving  
178 × 75 × 36 cm  
MFM 1921  
Frederic Marès Museum



Joan Miró  
(Barcelona, 1893 - Palma, 1983)  
*Constellation silencieuse*  
[Constel·lació silenciosa], 1970  
Bronze  
68,5 × 34 × 15 cm  
Col·lecció Bassat

Joan Miró  
(Barcelona, 1893 - Palma, 1983)  
*Constellation silencieuse*  
[Constelación silenciosa], 1970  
Bronze  
68,5 × 34 × 15 cm  
Colección Bassat

Joan Miró  
(Barcelona, 1893 - Palma, 1983)  
*Constellation silencieuse*  
[Silent Constellation], 1970  
Bronze  
68.5 × 34 × 15 cm  
Bassat Collection

Les cèlebres constel·lacions de Miró tenen múltiples lectures. Una d'aquestes lectures enllaça amb el dotzè capítol de l'Apocalipsi, el que emprà el pintor barroc Murillo per bastir la iconografia definitiva de la Immaculada Concepció de Maria: comparteixen la Lluna, els estels i les al·lusions a la fertilitat.

L'ou que corona l'escultura de Miró és un símbol alquímic, signe de naixement virginal, també de geometria perfecta. L'espiritualitat de Miró és tel·lúrica i, alhora, còsmica, arrelada com la pagesia i sensual com els millors místics. La Immaculada Concepció és un dogma tardà, instaurat 39 anys abans del naixement de l'artista del Passatge del Crèdit de Barcelona.

Las célebres constelaciones de Miró tienen múltiples lecturas. Una de estas lecturas enlaza con el duodécimo capítulo del Apocalipsis, que utiliza el pintor barroco Murillo para construir la iconografía definitiva de la Immaculada Concepción de María: **comparten la Luna, las estrellas y las alusiones a la fertilidad.**

El huevo que corona la escultura de Miró es un símbolo alquimista, signo de nacimiento virginal, también de geometría perfecta. La espiritualidad de Miró es telúrica y, al mismo tiempo, cósmica, arraigada como el campesinado y sensual como los mejores místicos. **La Immaculada Concepción es un dogma tardío, instaurado 39 años antes del nacimiento del artista del pasaje del Crédit de Barcelona.**

Miró's famous constellations have numerous readings. One of them is linked to the 12th chapter of the Apocalypse and was used by the baroque painter Murillo for building a definitive iconography of Mary's Immaculate Conception: they share the Moon, the stars and allusions to fertility.

The egg that crowns Miró's sculpture is an alchemical symbol, a sign of virgin birth, as well as perfect geometry. Miró's spirituality is telluric, as well as cosmic, as rooted to the earth as farming and as sensual as the best mystics. The Immaculate Conception is a latter-day dogma, established 39 years before the birth of the artist of Barcelona's Passatge del Crèdit.



Joan Miró (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983)  
Constellation silencieuse [Constel·lació silenciosa / Constelación silenciosa / Silent Constellation], 1970  
Bronze / Bronce / Bronze  
Col·lecció Bonaer

Les cèlebres constel·lacions de Miró tenen múltiples lectures. Una d'aquestes lectures enllaça amb el dotzè capítol de l'Apocalipsi, el que emprà el pintor barroc Murillo per bastir la iconografia definitiva de la Immaculada Concepció de Maria: **comparteixen la Lluna, els estels i les al·lusions a la fertilitat.**

Las célebres constelaciones de Miró tienen múltiples lecturas. Una de estas lecturas enlaza con el duodécimo capítulo del Apocalipsis, que utiliza el pintor barroco Murillo para construir la iconografía definitiva de la Immaculada Concepción de María: **comparten la Luna, las estrellas y las alusiones a la fertilidad.**

Miró's famous constellations have numerous readings. One of them is linked to the 12<sup>th</sup> chapter of the Apocalypse and was used by the baroque painter Murillo for building a definitive iconography of Mary's Immaculate Conception: **they share the Moon, the stars and allusions to fertility.**





Antoni Solà  
(Barcelona, 1780 – Roma, 1861)  
Nens jugant amb una papallona  
Roma  
1839  
Marbre  
74,5 × 67,5 × 47 cm  
MFM 4423  
Museu Frederic Marès

Antoni Solà  
(Barcelona, 1780 – Roma, 1861)  
Niños jugando con una mariposa  
Roma  
1839  
Mármol  
74,5 × 67,5 × 47 cm  
MFM 4423  
Museo Frederic Marès

Antoni Solà  
(Barcelona, 1780 – Roma, 1861)  
Children playing with a butterfly  
Rome  
1839  
Marble  
74.5 × 67.5 × 47 cm  
MFM 4423  
Frederic Marès Museum



Perecoll (Mataró, 1948)  
*Bird in flight* [Ocell volant], 1983  
Bronze  
75 × 110 × 33 cm  
Col·lecció Bassat

Perecoll (Mataró, 1948)  
*Bird in flight* [Pájaro volando], 1983  
Bronze  
75 × 110 × 33 cm  
Colección Bassat

Perecoll (Mataró, 1948)  
*Bird in flight*, 1983  
Bronze  
75 × 110 × 33 cm  
Bassat Collection

Dues maneres radicalment distintes d'expressar un instant en suspensió: dos infants, en marbre blanc, retenen el vol d'una papallona que simbolitza esperança en la vida ultraterrenal. Un traç en bronze negre capta, com si es tractés d'una cronofotografia, el vol d'un ocell.

Els nens que juguen amb una papallona amaguen una història trista: van ser concebuts com una obra en record d'uns infants difunts. L'ocell en ple vol evoca la llibertat, però també una vida espiritual en plenitud, més enllà de les formes mundanes.

**Dos maneras radicalmente distintas de expresar un instante en suspensión: dos niños, en mármol blanco, retienen el vuelo de una mariposa que simboliza esperanza en la vida ultraterrenal. Un trazo en bronce negro capta, como si se tratara de una cronofotografía, el vuelo de un pájaro.**

**Los niños que juegan con una mariposa esconden una triste historia: fueron concebidos como una obra en recuerdo de unos niños difuntos. El pájaro en pleno vuelo evoca la libertad, pero también una vida espiritual en plenitud, más allá de las formas mundanas.**

Two radically different ways of expressing a moment frozen in time: two children, in white marble, impede the flight of a butterfly, which symbolises hope for celestial life. As if it were chronophotography, a line in black bronze captures the flight of a bird.

The children playing with a butterfly conceal a sad story: they were conceived as a work of art in memory of deceased children. The bird in flight evokes liberty, but also a full spiritual life, beyond mundane forms.

Segle XIX. Catalunya  
Siglo XIX. Cataluña  
19th century. Catalonia

Sala 28

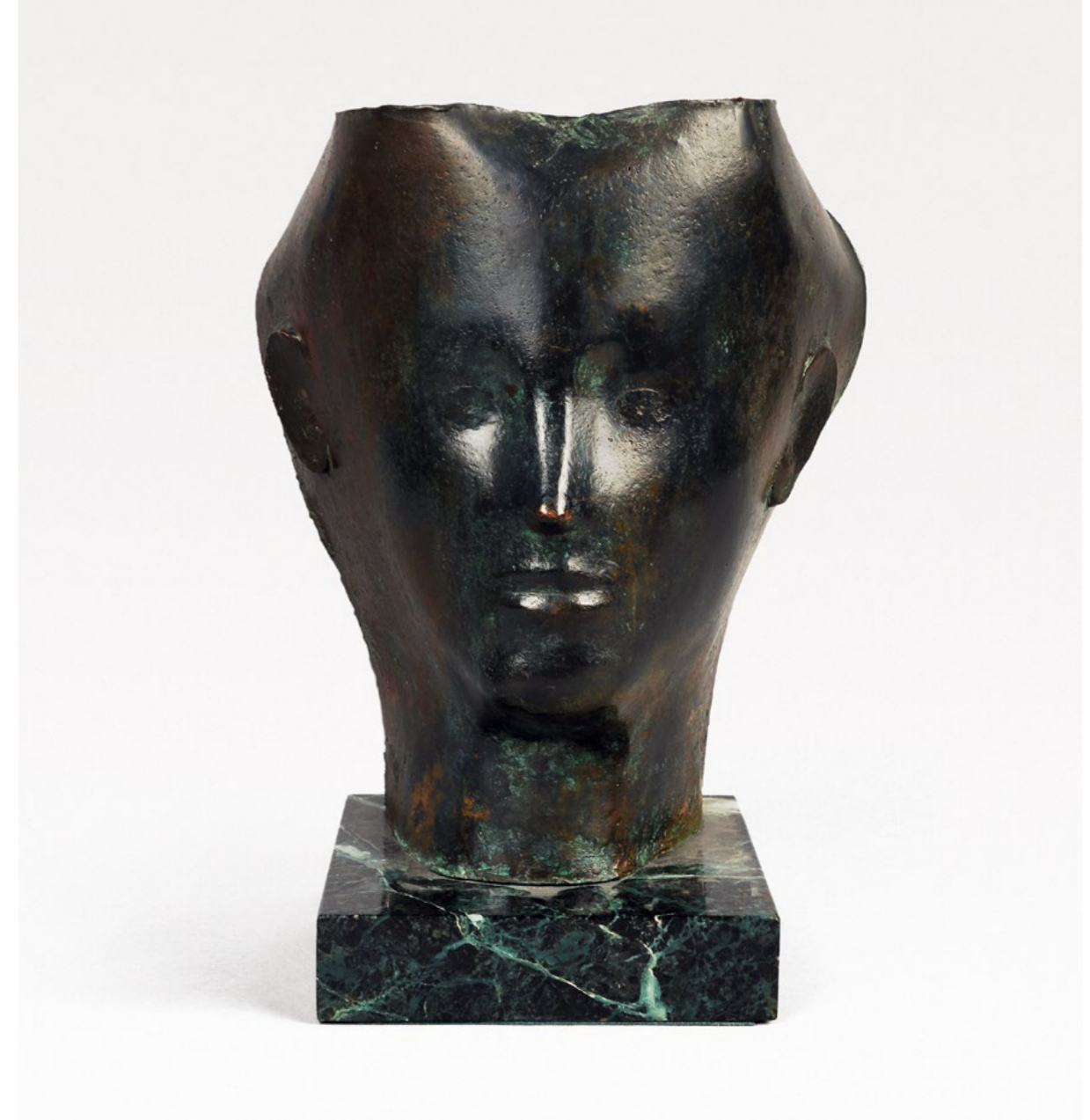




Joan Samsó  
(Barcelona, 1834 – Madrid, 1908)  
Plany de la Mare de Déu  
1902  
Marbre  
76 × 35 × 51,5 cm  
MFM 1234  
Museu Frederic Marès

Joan Samsó  
(Barcelona, 1834 – Madrid, 1908)  
Lamentación de la Virgen  
1902  
Mármol  
76 × 35 × 51,5 cm  
MFM 1234  
Museo Frederic Marès

Joan Samsó  
(Barcelona, 1834 – Madrid, 1908)  
The lamentation of the Virgin  
1902  
Marble  
76 × 35 × 51,5 cm  
MFM 1234  
Frederic Marès Museum



Cristino Mallo (Tui, 1905 - 1989)  
*Máscara femenina*  
[Màscara femenina], 1973  
Bronze  
31 × 26 × 14,5 cm  
Col·lecció Bassat

Cristino Mallo (Tui, 1905 - 1989)  
*Máscara femenina*, 1973  
Bronze  
31 × 26 × 14,5 cm  
Colección Bassat

Cristino Mallo (Tui, 1905 - 1989)  
*Máscara femenina*  
[Female mask], 1973  
Bronze  
31 × 26 × 14,5 cm  
Bassat Collection

Hi ha moltes maneres de comunicar plàsticament un dolor interior. Amb tot el cos: una marededéu dolçament resignada mira a terra i encreua les mans mentre cerca un sentit a tot el que ha viscut. O amb un rostre forçat a ser màscara: els ulls són poc menys que un sot i els llavis, silenci.

A Cristino Mallo se'l vincula sovint amb el mediterraneïsm de Mallol, i amb l'obra d'escultors italians com Marino Marini o Manzù. La seva profunda espiritualitat adquireix formes poc convencionals. En contrast, Joan Samsó exhibeix un estil romàntic, acadèmicament robust però menys sincer.

**Hay muchas maneras de comunicar plásticamente un dolor interior. Con todo el cuerpo: una virgen dulcemente resignada mira al suelo y cruza las manos mientras busca un sentido a todo lo que ha vivido. O con un rostro forzado a ser máscara: los ojos son poco menos que un hoyo y los labios, silencio.**

**A Cristino Mallo se le vincula a menudo con el mediterraneísmo de Mallol, y con la obra de escultores italianos como Marino Marini o Manzù. Su profunda espiritualidad adquiere formas poco convencionales. En contraste, Joan Samsó exhibe un estilo romántico, académicamente robusto, pero menos sincero.**

There are many ways of physically communicating inner pain. With one's entire body: a gently resigned Madonna looks at the ground and folds her arms while she tries to make sense of everything she has experienced. Or with a face forged into a mask: her eyes are little more than pits and her lips, silence.

Cristino Mallo is often associated with the Mediterraneanism of Mallol, and with the work of Italian sculptors, such as Marino Marini and Manzù. His profound spirituality acquires unconventional forms. By contrast, Joan Samsó exhibits a Romantic style, academically robust but less sincere.



**Joan Samsó**  
Plany de la Mare de Déu  
[Lamentación de la Virgen/  
The Lamentation of the Virgin]  
1902  
Màrmol / Marmor / Marble  
100 x 100

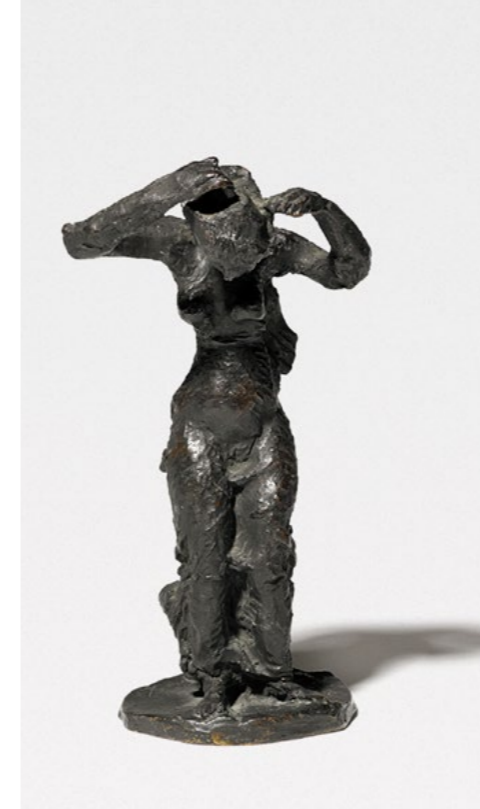
**Cristino Mallo** (Tui, 1905 - 1969)  
Màscara femenina [Máscara femenina / Female mask], 1973  
Bronze / Bronce / Bronze  
100 x 100  
**Hi ha moltes maneres de comunicar plásticament un dolor interior.** Amb tot el cos: una marededéu dolçament resignada mira a terra i encreua les mans mentre cerca un sentit a tot el que ha viscut. O amb un rostre forçat a ser màscara: els ulls són poc menys que un sot i els llavis, silenci.  
**Hay muchas maneras de comunicar plásticamente un dolor interior.** Con todo el cuerpo: una virgen dulcemente resignada mira al suelo y cruza las manos mientras busca un sentido a todo lo que ha vivido. O con un rostro forzado a ser máscara: los ojos son poco menos que un hoyo y los labios, silencio.  
**There are many ways of physically communicating inner pain.** With one's entire body: a gently resigned Madonna looks at the ground and folds her arms while she tries to make sense of everything she has experienced. Or with a face forged into a mask: her eyes are little more than pits and her lips, silence.



Figures de pessebre  
Nàpols  
Segles XVIII-XIX  
Terracota i talla policromada,  
teixit i aplicacions de metall  
36,5 × 24 × 16,5 cm / 36 × 16 × 12 cm  
41 × 16 × 16 cm / 42 × 17,5 × 16,5 cm  
42,5 × 15,5 × 18 cm / 25 × 13 × 12 cm  
31 × 12,5 × 15 cm / 27 × 15,5 × 10,5 cm  
33 × 20 × 21,5 cm / 33,5 × 16,5 × 12 cm  
MFM S-776, S-777, S-779, S-780, S-782,  
S-784, S-798, S-799,  
S-806 i S-808  
Museu Frederic Marès

Figuras de belén  
Nápoles  
Siglos XVIII-XIX  
Terracota y talla policromada,  
tejido y aplicaciones de metal  
36,5 × 24 × 16,5 cm / 36 × 16 × 12 cm  
41 × 16 × 16 cm / 42 × 17,5 × 16,5 cm  
42,5 × 15,5 × 18 cm / 25 × 13 × 12 cm  
31 × 12,5 × 15 cm / 27 × 15,5 × 10,5 cm  
33 × 20 × 21,5 cm / 33,5 × 16,5 × 12 cm  
MFM S-776, S-777, S-779, S-780, S-782,  
S-784, S-798, S-799,  
S-806 i S-808  
Museo Frederic Marès

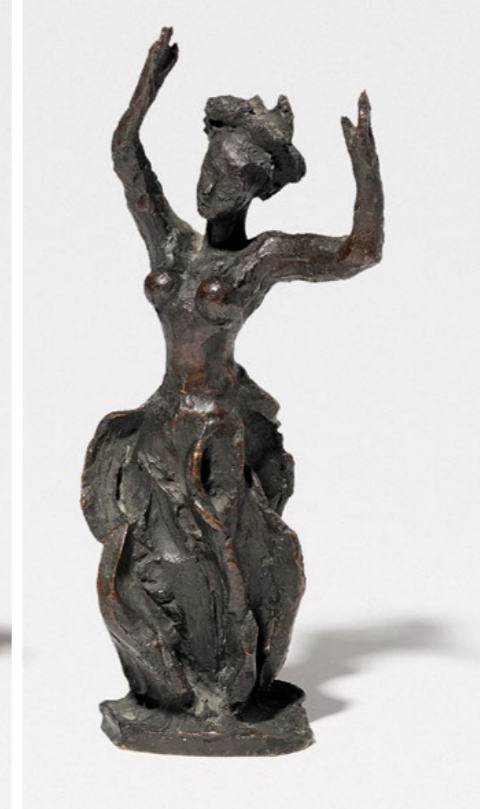
Nativity scene figures  
Naples  
18th-19th centuries  
Terracotta and polychrome wood  
carving, cloth and applied metal  
36,5 × 24 × 16,5 cm / 36 × 16 × 12 cm  
41 × 16 × 16 cm / 42 × 17,5 × 16,5 cm  
42,5 × 15,5 × 18 cm / 25 × 13 × 12 cm  
31 × 12,5 × 15 cm / 27 × 15,5 × 10,5 cm  
33 × 20 × 21,5 cm / 33,5 × 16,5 × 12 cm  
MFM S-776, S-777, S-779, S-780, S-782,  
S-784, S-798, S-799,  
S-806 i S-808  
Frederic Marès Museum



Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Vent* [Vent], 1944  
Bronze  
14,5 × 8,5 × 5,5 cm  
Col·lecció Bassat

Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Bras levés* [Braços aixecats], 1945  
Bronze  
20 × 9 × 5,5 cm  
Col·lecció Bassat

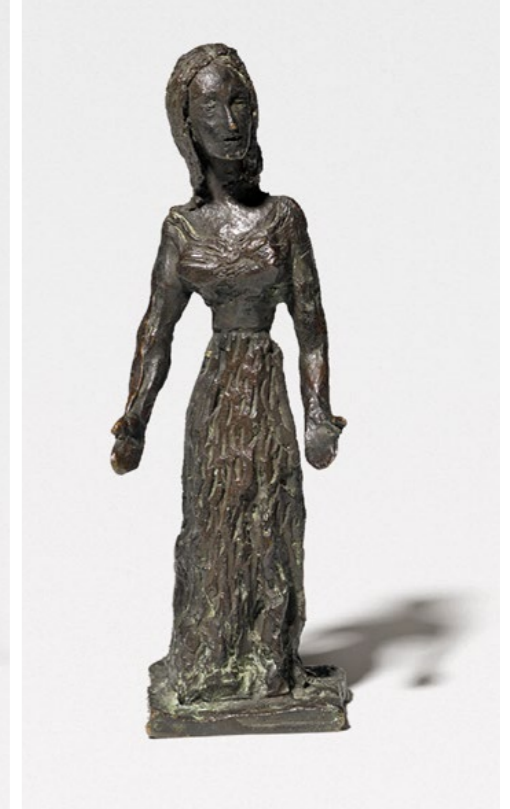
Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Entendement, del Cycle de Ramon Llull*  
[Enteniment, del Cicle de Ramon Llull], 1946  
Bronze  
17 × 4,5 × 4,5 cm  
Col·lecció Bassat



Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Vent* [Viento], 1944  
Bronze  
14,5 × 8,5 × 5,5 cm  
Colección Bassat

Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Bras levés* [Brazos levantados], 1945  
Bronze  
20 × 9 × 5,5 cm  
Colección Bassat

Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Entendement, del Cycle de Ramon Llull*  
[Entendimiento, del Cicle de Ramon Llull], 1946  
Bronze  
17 × 4,5 × 4,5 cm  
Colección Bassat



Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Vent* [Wind], 1944  
Bronze  
14,5 × 8,5 × 5,5 cm  
Bassat Collection

Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Bras levés* [Raised arms], 1945  
Bronze  
20 × 9 × 5,5 cm  
Bassat Collection

Apel·les Fenosa  
(Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
*Entendement, del Cycle de Ramon Llull*  
[Understanding, from Ramon Llull's Cycle], 1946  
Bronze  
17 × 4,5 × 4,5 cm  
Bassat Collection

Hi ha formes que perduren en els segles, des de les estatuets iberes o fenícies fins als pessebres populars. Amb l'alienació tecnològica, l'art d'avantguarda ha tornat moltes vegades a la font, a la recerca, més enllà de formes en aparença maldestres, de l'ànima de l'expressivitat.

Apel·les Fenosa va més enllà de l'academicisme, a la recerca de les formes populars alienes al classicisme o a la il·lustració. Considera que hi ha més veritat en l'expressivitat —per bé que d'aparença imperfecta— que en el formalisme academicista. Mentre feia aquestes figuretes, en paral·lel dissenyava un monument commemoratiu de la massacre d'Oradour-sur-Glâne, perpetrada pels nazis durant l'ocupació de França a la Segona Guerra Mundial.

Hay formas que perduran en los siglos, desde las estatuillas iberas o fenicias hasta los belenes populares. Con la alienación tecnológica, el arte de vanguardia ha vuelto muchas veces a la fuente, a la búsqueda, más allá de formas en apariencia torpes, del alma de la expresividad.

Apel·les Fenosa va més allá del academicismo, en busca de las formas populares ajenas al clasicismo o a la Ilustración. Considera que existe más verdad en la expresividad —aunque de apariencia imperfecta— que en el formalismo academicista. Mientras hacía estas figuritas, en paralelo diseñaba un monumento conmemorativo de la masacre de Oradour-sur-Glâne, perpetrada por los nazis durante la ocupación de Francia en la Segunda Guerra Mundial.

There are figures that endure for centuries, from Iberian or Phoenician statues to popular nativity scenes. With technological alienation, avant-garde art has often returned to the source, to research, beyond the figures of ungainly appearance, the very soul of expressiveness.

Apel·les Fenosa went beyond academic art, in search of popular forms alien to classicism and illustration. He considers that there is greater truth in expressiveness —albeit with an imperfect appearance— than in academic formalism. While he made these figurines, he also designed a monument commemorating the Oradour-sur-Glâne massacre, perpetrated by the Nazis during their occupation of France in the Second World War.



**Apel·les Fenosa** (Barcelona, 1899 - París, França, 1988)  
 Bras levés / *Bras levantados* / *Raised arms*, 1946  
 Entendiment del Cicle de Ramon Llull / *Entendimiento del Ciclo de Ramon Llull* / *Understanding from Ramon Llull's Cycle*, 1946  
 Vent [Viento/ Wind], 1944  
*Hi ha formes que perduren en els segles, des de les estatuilles iberes o fenícies fins als pessebres populars. Amb l'alienació tecnològica, l'art d'avantguarda ha tornat moltes vegades a la font, a la recerca, més enllà de formes en aparença maldestres, de l'ànima de l'expressivitat. Hay formas que perduran en los siglos, desde las estatuillas iberas o fenicias hasta los belenes populares. Con la alienación tecnológica, el arte de vanguardia ha vuelto muchas veces a la fuente, a la búsqueda, más allá de formas en apariencia torpes, del alma de la expresividad. There are figures that endure for centuries, from Iberian or Phoenician statues to popular nativity scenes. With technological alienation, avant-garde art has often returned to the source, to research, beyond the figures of ungainly appearance, the very soul of expressiveness.*





Ajuntament  
de Barcelona

MUSEU  
FREDERIC  
MARÈS