

Aleix Roig

## HIERONYMUS BOSCH EN L'OBRA DE MODEST CUIXART

El pintor Modest Cuixart i Tàpies, situat en el vessant més heterodox de l'art del seu temps, es va veure atret per les representacions dels artistes i moviments que s'atreviren a trencar amb la rigidesa més normativa. Joan Miró, Francisco de Goya o inclús Lucas Cranach *el Vell* s'inclouen dintre de la selecció referencial del barceloní.<sup>1</sup> La nostra atenció recaurà aquí sobre l'herència que va rebre de Hieronymus Bosch.

Per tal de desenvolupar aquesta tasca és necessari fer una cerca sobre les obres completes dels dos artistes. En aquest sentit, unes primeres aproximacions poden servir per delimitar l'etapa central del retorn figuratiu de Cuixart, principal focus d'interès, ja que és en aquest període que les referències a Bosch són explícites. Entenem que dintre del període del retorn figuratiu de Modest Cuixart es poden delimitar, tot i les dificultats pròpies sorgides del ric ventall de vies que explorà l'artista, tres grans subperíodes: un primer subperíode en el qual les sèries *Nins sense nom* (1961) i *Nens sense nom* (1963), així com unes representacions femenines, esdevenen l'element introductor de aquest retrobament amb la figuració; l'etapa central, coincident amb el trasllat del pintor l'any 1971 a Palafrugell i amb l'elecció de la figura femenina com a motiu principal, en la qual Cuixart presenta els paral·lelismes més clars amb Bosch creant tot un seguit de deformacions dels temes, i el període final figuratiu, previ a la revisió matèrica dels anys noranta i que porta, a partir del 1978, a les figures traçades en l'estrat previ, al qual s'incorporen ara una sèrie de paisatges caracteritzats pel ric colorit i les formes òssies, que ens recorden la producció de Hieronymus. Amb aquest, s'observen punts de contacte al llarg de pràcticament tota la trajectòria del català, que s'iniciïn durant l'etapa de Dau al Set. Són importants per a la nostra anàlisi un gran nombre de creacions sorgides en punts oposats temporalment. Es poden establir connexions que tracin línies discursives paral·leles i és obligada la revisió contínua de les

Matèria, núm. 10-11, 2016,  
ISSN 1579-2641, p. 297-308

Recepció: 14-7-2016  
Acceptació: 25-7-2016

<sup>1</sup> Paloma CHAMORRO, *Conversación con Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1975, p. 26.

<sup>2</sup> Pel que fa al cas de Modest Cuixart, hem prioritzat les fonts més pròximes a l'artista. Són de lectura obligatòria les diverses aportacions dels crítics més propers a Cuixart, com les de l'escriptor Juan Eduardo Cirlot o el filòsof Arnau Puig pel que fa a la simbiosi entre el propi tarannà dels seus texts i les creacions dels artistes que formaren Dau al Set.

<sup>3</sup> Mònica PAGÈS SANTACANA, *Cuixart, biografia inacabada*, Barcelona, Parsifal, 2003, p. 27-30.

<sup>4</sup> *Modest Cuixart* (catàleg d'exposició, Barcelona, Palau Robert, 1991-1992), Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991-1992, p. 20-21.

<sup>5</sup> José Manuel CABALLERO BONALD, *Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1977, p. 27-31.

<sup>6</sup> Arnau PUIG, *Històries de Dau al Set*, Barcelona, Thassàlia, 1998, p. 259.

fonts documentals específiques que determinen les claus per endinsar-se en l'univers cuixartià i en el bosquià.<sup>2</sup> Per tant, amb la suma de la comparativa dels exemples escollits i la fonamentació textual pretenem delimitar el conjunt d'aspectes de la producció de Modest Cuixart més propers a les pintures de Hieronymus Bosch i aïllar els elements concrets de les creacions de l'holandès que s'evidencien com a referents.

## La trajectòria artística de Modest Cuixart i les convergències amb l'imaginari bosquià

Modest Cuixart tingué ja durant la infantesa un primer contacte amb el món nord-europeu. La germanofília del seu pare l'aproximà de ben petit a aquesta realitat, i ell fou l'impulsor del seu ingrés a l'escola alemanya. En aquesta institució, el futur artista va créixer en un ambient distès i va gaudir dels preceptes pedagògics més moderns, una realitat que es va mantenir fins al canvi de tarannà que derivà dels programes educatius establerts amb l'ascensió del nazisme al poder. Tot i aquesta nota negativa, cal destacar la permeabilitat de l'infant, que absorbí tot l'imaginari popular germànic a través de fonts com el cançoner popular o els contes tradicionals. Així, doncs, trobem aquest primer enllaç entre Modest Cuixart i la cultura propera al Bosch desenvolupada a través del Rin fins a les costes del Bàltic, englobant-hi també la zona de Westfàlia propera a 's-Hertogenbosch.<sup>3</sup>

Aquest lligam amb la tradició nord-europea no va desaparèixer, sinó que s'accentuà encara més durant l'etapa de Dau al Set. De fet, els components del grup eren uns autèntics apassionats de la tradició nòrdica i esdevingueren hereus també del wagnerianisme, que arrelà amb força a Catalunya ja durant el segle XIX.<sup>4</sup> Cal també assenyalar la influència rebuda de Joan Miró i Paul Klee, fonamental per a la concepció de qualsevol cosa relativa al surrealisme.<sup>5</sup>

Amb l'informalisme, Cuixart va mantenir aquesta vocació, que el portà a cercar en la matèria els elements que definirien la seva espiritualitat. Va ser, però, amb el seu dilatat retorn a la figuració quan es desenvoluparen la gran majoria d'elements dialèctics entre la producció del català i l'holandès. Modest Cuixart i Hieronymus Bosch comparteixen així tota una sèrie de preceptes que s'entrellacen en els seus universos creatius. La capacitat analítica de Cuixart a l'hora d'enfrontar-se a la realitat que vol copsar, assenyalada com a fruit dels seus estudis de medicina,<sup>6</sup> és similar al tarannà de l'antic mestre. Aquest últim estudiava atentament els cossos que acabaren component, a partir dels diversos processos d'unió, mutilació i

transformació, les quimeres que han esdevingut eternes dintre de la història de l'art, i comparteix amb el català aquesta incisiva reflexió sobre les formes.

Destaca també la capacitat que els uneix a l'hora de traslladar quelcom anecdòtic al pla universal, tot cercant realitats més enllà del nostre espai físic. En aquest sentit, Cuixart desenvolupa un llenguatge ocult que insinua un univers sacre, arcaic, prohibit, fugaç i místic.<sup>7</sup> Comparteixen, doncs, una voluntat de buscar quelcom ètic, bo i pur a través de l'art, i aquest és el punt de contacte més clar entre les dues trajectòries artístiques.<sup>8</sup> Tot i les divergències, les creacions moralitzants cristianes del Bosch esdevenen properes a aquest tarannà present en els treballs del català, el qual, tot i que resta al marge de qualsevol tipus de credo ortodox, sí que manté una gran força mística inserida en el panteisme esotèric. Cal subratllar la relació que els dos artistes tingueren a l'hora de produir les seves obres, tot emmirallant-se en les fonts literàries del moment. En el cas de Modest Cuixart, hi ha present una simbiosi amb els textos de Joan Brossa i Eduardo Cirlot; d'altra banda, l'artista del segle XVI es mantingué atent als volums de referència del seu temps, i en aquest sentit destaca la influència que es diu que va rebre de *La visió de Tondal*.<sup>9</sup>

També resulta interessant situar els dos artistes en els seus contextos respectius, on esdevenen elements d'heterodòxia dintre de les realitats del moment, tot i ser-ho de formes diferents. Així, doncs, d'una banda, el català va trencar amb la rigidesa de l'asèpsia cultural dels anys més durs de la dictadura franquista, atès que foren ell i el grup Dau al Set el col·lectiu que transgredí el panorama artístic durant el període de la postguerra i l'autarquia. Contràriament, Hieronymus Bosch sí que mantenia una posició d'afinitat amb el món que l'envoltava i va romandre dintre de la tradició holandesa en un temps de canvis importants.<sup>10</sup> Tenia lloc aleshores la crisi d'un sistema de valors amb una estabilitat de pràcticament un miler d'anys. Amb aquests referents, no ens pot resultar estranya la línia traçada per Joan Manuel Bonet en favor d'un art heterodox al marge dels grans corrents estètics. En aquest sentit, s'aprecia un recorregut en el qual se situen Antoni Gaudí, el Romanticisme Negre i els protagonistes d'aquest estudi.<sup>11</sup>

L'univers oníric de Modest Cuixart desenvolupa un espai inaccessible, sacre, passat, que esdevé l'ombra d'un ideal perdut, caigut en desgràcia després d'una catàstrofe indeterminada. És aquest l'Edèn compartit amb les representacions de l'holandès, dotat, però, en el cas de les produccions del català, d'una forta relació amb quelcom nigromàntic.<sup>12</sup> Cuixart juga així no només amb l'ambigüitat donada a conceptes tan antagònics com la vida i la mort, sinó que suggereix existències dobles i roman contínuament

<sup>7</sup> A. PUIG, *Històries...*, p. 260-264.

<sup>8</sup> Walter GIBSON, *El Bosco*, Barcelona, Destino, 1993, p. 69-73.

<sup>9</sup> La presència d'aquest text a 's-Hertogenbosch en els temps en què hi visqué l'artista certifica la seva àmplia difusió. La primera impremta oberta a la vila per Gerard van der Leempt, uns anys abans del naixement del pintor, va publicar *Boeck van Tondalus Vysioen* el 1484. Vegeu Jos KOLDEWEIJ, Paul VANDENBROECK i Bernard VERMET, *Hieronymus Bosch: El Bosco: obra completa*, Barcelona, Polígrafa, 2005, p. 30.

<sup>10</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 25-36.

<sup>11</sup> *Modest Cuixart*, p. 30.

<sup>12</sup> *Modest Cuixart*, p. 17-27.

<sup>13</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 101-109.

atret pels cercles iniciàtics i els àmbits ocults. Altres exemples d'aquest tipus de contrastos dissonants entre factors macabrament distants es presenten en llenços com *Obscura maternitat* (1978). No obstant això, les divergències entre elements com la maternitat i la mort, la llum en la foscor, la foscor en la llum o el dolor en el plaer, convergeixen aquí de manera semblant a l'or sacre que il·lumina algunes de les produccions del període informalista. Cal, doncs, realitzar un incís i recordar el gust compartit amb Hieronymus Bosch per aquest tipus de dualismes.

Partint d'aquesta concepció, el barceloní mostra tota una sèrie d'atmosferes decadents que es presenten a partir d'un passat finit però alhora intemporal. Una idea, la d'atemporalitat, que és present també en les produccions del Bosch, com en la figura del caminant d'*El carro de fenc*, que s'enfronta a la realitat terrenal.<sup>13</sup> És en els grans llenços pintats vers l'any 1950 on es poden apreciar més clarament alguns dels elements que defineixen el llenguatge amb el qual es compon aquesta realitat perduda. Així, doncs, teles com *El circ* (1950) posen el cromatisme al servei de la tasca pròpia de la creació d'espais i fan que esdevingui també un component dotat d'una simbologia pròpia. Sobre aquests espais s'insereixen les diverses figures, sovint amb la voluntat de generar sàtira, en un intent de ridiculitzar el context de la dictadura feixista, com s'esdevé en el cas de *Trapezista* (1953). Dintre d'aquesta sèrie, però, cal focalitzar l'atenció en l'afamada taula *Maascro* (1949). En aquesta composició, de la qual els referents formals més directes són Picasso i Gauguin, el misticisme present gaudeix d'un cert grau de religiositat. Tot i així, s'insinua el passat perdut a partir de les diferents línies i signes, que es converteixen en elements fòssils de la catàstrofe ja esdevinguda. Es podria relacionar aquest concepte catastròfic amb el món bosquià, entès només com un mitjà per generar la tan preuada moralitat de la qual la societat està mancada.

## Bosch-Cuixart, els punts més explícitament paral·lels d'una influència rebuda

Entenem que els models de creació de Modest Cuixart poden derivar d'una herència directa o filtrada de l'imaginari heterodox que tan àmpliament desenvoluparen els surrealistes de la primera generació. Cerquem, doncs, precisar els punts de trobada entre les seves creacions i les del Bosch des del vessant formal i iconogràfic, com a eina per fonamentar les similituds conceptuals en els discursos d'aquests artistes.

Ja durant l'etapa de Dau al Set, les primeres línies i cal·ligrafies, tot i que estaven mancades d'una finalitat en si mateixes, feien recaure la seva

importància en la forma, i no pas en el contingut, pretenien generar una suggestió a partir de la qual s'insinuaven diverses figures. S'entreveia així l'univers oníric de Cuixart, tan enigmàtic com fugaç. Precisament, la seva fascinació per allò màgic i surrealista va ser el nexa d'unió principal amb la resta de components del col·lectiu: la higiènica mirada de Cuixart fou clau per processar aquesta concepció més analítica. Aquí podem distingir un primer punt de contacte entre els dos artistes, tan llunyans en el temps però amb tants elements comuns. Aquest punt de contacte correspondria als traços serpentejants de les primeres obres de l'etapa de Dau al Set, en els quals la fosca sinuositat del negre s'obre camí sobre el blanc pur. Així, doncs, s'evoca el reiterat dualisme entre el bé i el mal, present en concepció i forma també a *El jardí de les delícies*, en els rèptils i amfibis intrusos al piadós plafó del jardí de l'Edèn, on aquests també s'entenen com la maldat que pertorba el bé.<sup>14</sup>

La següent característica que cal analitzar correspon a les atmosferes torturadores. La idea de tortura present en l'obra de Modest Cuixart manté una forta relació amb el concepte de passió perpètua, hegemònicament present en els temps del Bosch. Una perpetuïtat que en el cas del català sorgeix, tal com diu Fernando Chueca Goitia, de la intenció de representar l'angoixa de l'home que cerca els secrets de l'univers.<sup>15</sup> Aquesta voluntat de recuperar el passat gloriós perdut on es troba el saber espiritual esdevé el motiu principal de l'obra moralitzant de Cuixart. Aquesta cerca correspon també, tal com hem dit prèviament, a quelcom misteriós i que es relaciona amb el món alquímic, que tanta fascinació suscità als membres de Dau al Set. Es tracta de l'anhel de trobada d'una veritat sacra oculta en les mateixes fonts literàries, tal com pretengué fer-ho el mateix holandès, que, seguint els preceptes del context previ a l'eclosió del protestantisme, ja s'interessà per descobrir quelcom espiritual a partir de la lectura dels texts religiosos. Cal entendre, doncs, la idea de tortura perpètua com a testimoni d'aquesta cerca d'una veritat universal. Per això Cuixart crea tota una sèrie d'espais desolats en els quals el mateix artista sovint se situa autobiogràficament. Obres com *Post salut* (1963) o *Rodamort* (1961-1963)<sup>16</sup> fan palès aquest concepte i permeten establir un diàleg amb quelcom nigromàntic i intemporal, amb la matèria que mor, transgredir en l'espai i en el temps, realitzar contrastos que es juxtaponen i trencar amb la lògica a partir de l'objecte introduït com a intrús a mode d'instrument que ens ajuda a reflexionar en el camp ètic.<sup>17</sup>

Sense sortir d'aquest registre macabre, en la trajectòria del català també hi ha present una reiterativa representació de tot tipus d'amputacions. La idea de mutilació esdevé una obsessió per a l'artista, que hi veu el paradigma d'allò que hi era però ja no hi és, de quelcom propi d'aquest

<sup>14</sup> Vegeu, en aquest volum, Rosa ALCOY: «Lectures delirants i cabals d'*El jardí de les delícies* de Hieronymus Bosch».

<sup>15</sup> Fernando CHUECA GOITIA: «El pintor Modest Cuixart», *El Correo de las Artes*, vol. 25, 1960.

<sup>16</sup> Concretament en l'obra *Rodamort*, el turment de la figura humana hibridada amb l'instrument torturador en forma de roda enllaça amb el mateix cicle etern i repetitiu de la tortura bosquiana, també representat per l'holandès al tríptic d'*El Judici Final*. Així, doncs, a la zona central de la taula principal trobem, sobre el pont i al costat d'aquest, figures que comparteixen les característiques del treball del barceloní aquí esmentat.

<sup>17</sup> *Modest Cuixart*, p. 24-25.

<sup>18</sup> A. PUIG, *Històries...*, p. 259.

<sup>19</sup> Inmaculada JULIÁN GONZÁLEZ, *Modest Cuixart, obra gràfica*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2008, p. 10.

<sup>20</sup> P. CHAMORRO, *Conversación...*, p. 103.

gloriós passat perdut. Aquest element recurrent ja hi és present durant l'etapa de Dau al Set, tot mostrant aquest aspecte d'imperfeció causal. S'assenyala com a inici d'aquesta dèria l'experiència sorgida de la seva etapa com a estudiant de medicina.<sup>18</sup> El paral·lelisme amb la concepció bosquiana deriva de nou d'aquest cicle de càstig etern i intemporal, en el qual el membre seccionat és contínuament regenerat per tornar a ser tallat ininterrompudament. Trobem exemples d'aquesta tipologia torturadora en el gravat *Pantocràtor* (1948) i el llenç *Pescallunes* (1949), de finals dels anys quaranta, on les figures mancades s'incorporen a una sèrie d'atmosferes inquietants que accentuen el neguit present en aquest patiment sorgit de l'espiritualitat intel·ligible que ens ha estat privada. Les amputacions també són presents en l'imaginari bosquià, tot i que de forma més discreta. N'és un exemple la figura que està sent decapitada a l'extrem inferior esquerre de l'Infern musical del tríptic d'*El jardí de les delícies*.

Imposant-se com un element de distanciament grotesc de la realitat, se succeeixen en la producció del barceloní una sèrie d'escenes en les quals les figures que les componen són víctimes de tot un seguit de deformacions i transformacions. Aquestes condicions mantenen un paral·lelisme evident amb el punt exposat anteriorment: s'entenen com a elements del present, és a dir, de la nostra realitat, el qual ha esdevingut un teatre macabre governat per les poderoses forces que ens segueixen torturant des d'aquest passat situat indeterminadament en el pla temporal.

És, però, l'obsessió per la figura femenina el tret més definitori de la producció cuixartiana i el que estableix un contacte més interessant amb alguns dels conceptes propis del món de Hieronymus Bosch. Així, doncs, Cuixart se centra en el món femení a partir del concepte del dolor que és generat pel desig. Aquest aspecte troba un paral·lelisme en la concepció bosquiana que mostra de forma recurrent el càstig sorgit del pecat i en la qual és la dona el símbol cristià que crea aquest nexce. Les representacions femenines ja eren presents en els primers treballs del català, però tenen un gran pes dintre de la seva producció a partir de l'etapa posterior a l'informalisme, quan són el motiu que esdevé el gran mitjà per tornar a l'onirisme que havia desenvolupat prèviament en temps de Dau al Set. Es caracteritza, però, per presentar una dualitat divergent entre les dones idealitzades i les dones que representa evocant quelcom fosc i agressiu.<sup>19</sup>

En aquest estudi hem volgut establir un diàleg entre una seqüència que esdevé definitiva de l'enllaç entre la concepció femenina de Cuixart i la del Bosch. Així, doncs, el dolor que genera l'anhel de possessió de la dona no és en el cas del barceloní un desig que derivi de quelcom carnal, sinó que entén la dona com a símbol d'aquest passat perfecte i gloriós i del coneixement sacre que el componia.<sup>20</sup> Paral·lelament, la luxuriosa



cavalcada d'homes present al plafó central del tríptic d'*El jardí de les delícies* mostra aquest desig de quelcom pecaminós, prohibit, salvatge i atàvic, però que respon de nou a la voluntat d'unir-se amb l'ésser de la mateixa espècie per esdevenir quelcom complet, és a dir, per retrobar-se amb la perfecció divina perduda. Un element d'unió entre aquest concepte i la producció dels creadors analitzats és present a *El gran vidre* (1915-1923), de Marcel Duchamp, obra en la qual la maquinària fa girar el dispositiu adequat perquè els homes exasperin amb el seu sospir per posseir la núvia sexualment, interpretable a partir del relat de *Susanna i els vells*, tot mantenint-ne el contingut.<sup>21</sup> Finalment, la comparació amb les obres esmentades es pot cloure amb els treballs de Cuixart; prenem com a exemple la seva creació *Eva* (1966), en la qual de nou es fa referència al dolor generat per la incitació del pecat que correspon a l'acte de transgredir les fronteres imposades que limiten el saber present en *l'Arbre del Coneixement* i cercar, doncs, la verdadera espiritualitat en aquesta realitat inaccessible.

Aquesta concepció de la figura femenina també és insinuada en l'informalisme, on s'aprecien algunes de les formes del cos nu, però mantenint sempre aquest joc entre el dolor i el plaer, la tortura i l'espiritualitat, tal com succeeix en l'obra *Tensió heteroplàstica* (1956). Amb el retorn explícit al llenguatge figuratiu, aquesta tendència es traduí també en la utilització d'objectes diversos com a representatius de la dona. En aquest sentit, els instruments musicals de corda es transformen en elements híbrids que aglutinen també òrgans sexuals femenins com quelcom susceptible de desig, tal com es pot apreciar en la tela *Esquema, interpretació musical* (1974), i que esdevé al mateix temps un motiu de sacra devoció i turment, amb una conceptualització pròxima a l'Infern musical del Bosch.

De forma similar, entra en joc el concepte de cavitat com a símbol femení. L'obra ceràmica *Serpentària* (1985) mostra un paral·lelisme formal evident amb el voluminós tronc d'arbre que evoca una forma vaginal sota la qual s'amaga la donzella demoníaca del *Tríptic de les temptacions de sant Antoni* (fig. 1).<sup>22</sup> Aquest concepte es repeteix també en la gruta de sant Jeroni peni-

<sup>21</sup> Resulta referencial l'anàlisi realitzada per Octavio Paz, la qual se centra en aquest tipus d'interpretacions que transgredixen allò formal per establir un diàleg entre la tradició pictòrica i iconogràfica i la transgressió de l'artista dadaista. Octavio PAZ, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, México D. F., Era, 1973.

<sup>22</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 143-144.



1. El Bosch, detall del tríptic de *Les temptacions de sant Antoni*, Museu Nacional d'Art Antic, Lisboa.

<sup>23</sup> *Ídem...*, p. 129.

<sup>24</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1991, p. 130-131.

<sup>25</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *La pintura de Modest Cuixart*, Barcelona, Seix y Barral, 1958, p. 59-60.

<sup>26</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 33-41.

<sup>27</sup> Alexandre CIRICI PELLICER, «El triunfo de Cuixart», *Revista Europa*, vol. 393, 1959, pàgines sense numerar.

<sup>28</sup> Juan EDUARDO CIRLOT: «Entorn a l'exposició Modest Cuixart», *Revista Europa*, vol. 504, 1963, pàgines sense numerar.

tent, on de nou els fruits que hi ha al fons d'aquest orifici evoquen quelcom prohibit i inaccessible, la causa del dolor de la humanitat, i és només el crucifix que sosté la figura excel·lentment traçada per l'holandès l'únic que li fa d'escut.<sup>23</sup>

Per acabar, cal destacar la sèrie *Dones amb barret* que Modest Cuixart desenvolupà des de l'any 1973. Aquestes representacions foren un homenatge a la seva mare, finada recentment. Aquestes composicions foren realitzades a partir d'un llenguatge proper al de les primeres avantguardes i incorporaren tota una sèrie de deformacions i hibridacions que ens recorden la producció de l'holandès, amb elements com mol·luscs o amfibis que s'entortolliguen en els mateixos barrets, determinant aquestes representacions en gran mesura les posteriors, de marcat caràcter bosquià.

Una altra forma de connexió entre ambdós artistes és la consideració de les formes circulars i les esferes com a símbol de perfecció i de quelcom etern, d'allò que és complet i diví, simbolisme que esdevé universal i que també fou utilitzat per Hieronymus Bosch en la distribució escollida per a la *Taula dels pecats capitals* o en *L'extracció de la pedra de la follia*. En el cas de Cuixart, però, es manté el missatge que es convertí en el *leitmotiv* de la totalitat de la seva creació, ja que opta sovint per l'elaboració d'esferes mutilades que representen el símbol d'aquesta realitat mancada a la qual no podem accedir, resignant-se inclús a emprendre qualsevol via mística. L'amputació i la separació de l'esfera són, doncs, una mostra més del patiment que genera el desig sexual i espiritual que ens portaria a convertir-nos en éssers complets. Contràriament, les esferes que el barceloní pintà senceres mantenen aquesta concepció bosquiana i són, doncs, ara sí, el símbol complet de quelcom diví.<sup>24</sup> Alhora recorden l'obsessió que el català sentí pels mandales, tal com es pot observar en algunes de les seves creacions, com *Omorka* (1957), on l'or sacre descrit per Juan Eduardo Cirlot emfatitza l'aura celestial.<sup>25</sup> Aquestes també es poden entendre com la representació de l'ull diví omnipresent, com en el cas de *Le ciel* (1960). Aquest concepte, però, és més proper a la idea de mirall que el Bosch cercà representar com a paradigma de la *imitatio Christi*.<sup>26</sup>

Cal destacar també el sempre reiterat gust pel dualisme i les ambigüitats,<sup>27</sup> sovint buscant quelcom extrem i diametralment oposat, com s'esdevé en la sèrie *Nens sense nom*, els quals mostren macabrament conceptes tan suposadament allunyats entre si com infantesa i mort. Són, doncs, símbols absoluts de la destrucció de l'ideal perdut. Cirlot va definir aquests minyons com a universalment intemporals, aliens a qualsevol espai determinat i alhora pertanyents a totes les èpoques, finant ambigüament per les bombes del passat, durant el temps present o en catàstrofes futures.<sup>28</sup> Tanmateix, s'estableix un pont amb algunes de les creacions del Bosch:



per exemple, el caminant del *Tríptic del carro de fenc* del Museu del Prado de Madrid, que sempre avança per sobre dels pecats, o l'ambigüitat de la figura de l'avar que es debat entre la vida i la mort, entre quelcom terrenal i quelcom espiritual.<sup>29</sup>

En aquest sentit, la barca de *La nau dels bojós* esdevé en el món bosquià una compilació satírica del pecat que s'ha d'evitar i navega en direcció a la perdició, allunyant-se de Déu i de la salvació, tot convertint-se en un símil aquàtic d'*El carro de fenc*.<sup>30</sup> Partint del mateix precepte, les barques que Cuixart presenta en obres com *Brufungles* (1949) o en alguns dels seus gravats de l'etapa de Dau al Set comparteixen aquesta concepció, que essencialment és la mateixa, però en l'univers cuixartià es tradueix en la humanitat a la deriva amb un destí poc clar, incert, exiliada del passat gloriós i sacre, intentant defugir al mateix temps la miserable catàstrofe del present.<sup>31</sup>

El calze també destaca com a símbol de la tan reiterada representació de la figura femenina i en l'obra de Cuixart sovint és associat a les tenebres pròpies del color negre, com en el cas de *La coupe noir* (1967), on juxtaposa conceptes antagònics com fertilitat i foscor, però sobretot emfatitzant de nou aquest concepte de feminitat prohibida com a element que enllaça amb aquest anhel impossible d'accedir al terreny espiritual. Realitzant de nou aquest exercici de canvi entre un món i un altre, en el cas del Bosch trobem un paral·lisme amb el calze del cavaller que és devorat per les bèsties a l'Infern musical, símbol del sacrilegi i el dolor que en deriva, del sofriment sorgit de la voluntat d'assolir quelcom impropï dels mortals, el coneixement, en contraposició a la benèvola eucaristia de les *Noces de Canà*, que no transgredeix la llei divina.<sup>32</sup>

Pertanyent a l'esfera d'allò grotesc trobem també les figures dels peixos voladors que s'escampen pels cels dels paisatges ideats pels dos creadors. De nou, ambdós artistes cerquen juxtaposar elements per tal de generar un neguit que s'identifiqui amb quelcom catastròfic. No és casual, doncs, que en els indrets on fa acte de presència aquesta figura, que en la tradició holandesa havia esdevingut ja durant l'Edat Mitjana un símbol fàl·lic, hi apareguin també diversos edificis incendiats, com si es tractés d'un mal auguri previ a la destrucció total, com es pot observar al tríptic de *Les temptacions de sant Antoni* de l'holandès<sup>33</sup> i al *Peix de destí ignot* (1949) del català. ¿És, doncs, el peix volador, no només un símbol de la masculinitat que corromp quelcom femení, sinó a més a més un element patriarcal que ens allunya, en el cas de la producció de Modest Cuixart, del coneixement espiritual present en el passat remot? La incògnita no sembla revelar una realitat clarificadora, però sí que esdevé susceptible de generar reflexió.

<sup>29</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 101-109.

<sup>30</sup> LUÍS PEÑALVER, *Los monstruos de El Bosco*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 103-112.

<sup>31</sup> En aquest sentit, J. E. Cirlot afirma que es manté la concepció de la nau a la deriva, reiteradament representada en la iconografia medieval, com a símbol al·lusiú a quelcom pecaminós i que evoca el trajecte de la vida com a desitjable pels plaers que ofereix i no pas per ser una etapa transitòria cap a una realitat superior. Vegeu Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario...*, p. 323.

<sup>32</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 139-144.

<sup>33</sup> W. GIBSON, *El Bosco*, p. 135-146.

<sup>34</sup> Modest Cuixart, p. 11.

Per acabar, com a últim punt en comú cal destacar el caire que la trajectòria de l'artista barceloní va prendre a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta: seguí mantenint-se dintre de la figuració i realitzà una relectura de la seva producció primerenca incorporant a les seves figures i paisatges antropomorfs elements que enllacen amb els models propis de la producció de Hieronymus Bosch.<sup>34</sup> Tanmateix, s'hi reproduïxen una sèrie d'estructures òssies que recorden la forma del crani d'una bèstia, com es pot observar en la litografia *Morseta* (1971) o també en l'obra *Boc Tramuntana, el crít dels homes del poble* (1977), o bé que recorden algun dels dimonis bosquians, com el músic encaputxat del tríptic de *Les temptacions de sant Antoni*. Així es genera en els rostres un efecte de descomposició i es creen éssers nigromàntics que es troben en un punt a mig camí entre el present i el passat, entre la vida i la mort. Aquestes qualitats òssies presenten un ampli ventall de possibilitats i sovint mostren alteracions en forma d'ou o de bulb, com en el cas del retrat de Richard Wagner, on aquesta característica encaixa a la perfecció amb la fisonomia del personatge, o en l'obra *Man of gold* (1988), la qual esdevé una representació del dictador Adolf Hitler amb el crani sense la pell que el recobreix. D'aquesta darrera obra, en la qual Cuixart realitza una simbiosi entre el jerarca nazi i la figura d'una àguila imperial, podríem dir que se'n desprèn una maldat rotunda. El dèspota alemany hi és representat de perfil amb unes característiques similars a les de l'excretor de monedes del tríptic d'*El jardí de les delícies*. Aquesta no és la referència més explícita a la producció de l'artista dels Països Baixos entre les pintures que configuren aquest període, sinó que ho és l'oli *Paisatge* (1974), una clara al·lusió a l'home-arbre de l'Infern musical.

Finalment, són també els paisatges desolats d'aquesta etapa, que Cuixart desenvolupa fins a la dècada dels noranta, els que presenten majors similituds no només amb la producció del Bosch, sinó també amb les obres d'artistes surrealistes com Yves Tanguy.

Més enllà de les qüestions formals, els nexes més destacats entre la producció de Hieronymus Bosch i la de Modest Cuixart corresponen als mateixos motius escollits per abanderar els rics imaginaris que desenvolupen, si bé la tipologia de les representacions dels dos artistes sovint és allunyada. Tot i així, hem intentat enumerar els punts en la trajectòria de l'artista barceloní susceptibles de mostrar característiques formals heretades del món bosquià, els quals, però, són escassos.

En aquest sentit, sobresurt el període iniciat l'any 1971 amb el trasllat de l'artista a Palafrugell, on obres com *Príncep d'angoixa* (1971) o *Crisàlida* (1971) romanen com a preludi d'un tarannà detallista amb fixació per quelcom anecdòtic, característiques que es desenvolupen més tard en

les diferents dones amb barret. Cuixart plasma sobre el llenç un colorisme pampalluguejant, en el qual les deformacions i hibridacions configuren tot un ampli bestiar enigmàtic que fa pensar en el de l'holandès. Aquest paral·lisme s'accentua encara més a partir del 1978, any en què es presenta la ja esmentada *Obscura maternitat* (1978), ja que incorpora tota una sèrie de produccions que defineixen paisatges imaginaris i alhora introdueix en aquests les figures que es representaren durant tota la dècada. Així, doncs, es conjuguen panoràmiques amb personatges aliens a la realitat, com *Cel rogent, pluja i vent* (1981), amb teles que presenten un alt grau de similitud amb l'obra del neerlandès, tant en l'àmbit conceptual com en el compositiu, les quals alhora són una relectura de les enigmàtiques vistes que tancaren la dècada dels quaranta, com *Maascro* (1949) o *Pescallunes* (1949).

Aquest cicle es clou als anys noranta, etapa en la qual Cuixart vol de nou investigar la matèria. Nogensmenys, s'ha d'entendre el període previ que hem determinat com el més bosquià, en el sentit que es desenvolupen plenament aspectes que ja s'havien anat manifestant amb anterioritat.

Entenem, doncs, que aquests nexes corresponen als punts desglossats prèviament en aquest estudi i insistim de nou que s'hi troben de manera recurrent més elements iconogràfics i conceptuals que no pas formals, i en ambdós casos és excepcional l'heterodòxia dels primers. També deduïm que el model del Bosch devia arribar a Cuixart per vies diferents, tant directament com filtrat per altres artistes com el mateix Joan Miró, i l'herència de l'holandès és visible en els punts concrets exposats abans. Cal destacar de nou el paper de la figura femenina cuixartiana com a paradigma del turment imposat per la pèrdua de quelcom sacre que pertany al coneixement i a la voluntat de recuperar-ho. Finalment, a partir d'aquest concepte es pot traçar el que hom destaca per sobre de qualsevol altre tipus de nexes: la ja mencionada voluntat de definir universos que serveixin, o bé des del cristianisme o bé des de l'espiritualitat agnòstica i onírica, per transmetre pedagògicament valors ètics.

Aleix Roig  
roigp.aleix@gmail.com

## HIERONYMUS BOSCH EN L'OBRA DE MODEST CUIXART

El pintor català Modest Cuixart (Barcelona, 1925 – Palamós, 2007) és un dels artistes catalans més representatius de la segona meitat del segle XX. Membre cofundador de Dau al Set, el barceloní destacà com un dels creadors surrealistes més importants de la postguerra. Durant els anys cinquanta, inicià la seva etapa informalista atret per les possibilitats de l'experimentació matèrica i retornà posteriorment a la figuració. Cal·ligrafies sinuoses, deformitats biològiques, atmosferes torturadores..., són només alguns dels nombrosos elements que configuren l'univers oníric de l'artista. Tot i la distància temporal, el binomi Bosch-Cuixart representa l'encreuament de dues projeccions còsmiques definides a partir de codis excepcionalment genials i heterodoxos, convergents en la voluntat de crear un art dotat de funcionalitat ètica.

Paraules clau: Hieronymus Bosch, Modest Cuixart, Dau al Set, informalisme, surrealisme, ètica, deformacions, heterodòxia, català.

## HIERONYMUS BOSCH IN THE WORK OF MODEST CUIXART

The Catalan painter Modest Cuixart (Barcelona, 1925 – Palamós, 2007) is one of the most representative artists of the second half of the twentieth century in Catalonia. Being a founding member of the Dau al Set collective, he became one of the most important surrealist painters during the post-war years. In the fifties, he started his informalist period, attracted by the possibilities of experimentation with matter, returning later to figurative methods. Sinuous calligraphy, biological deformities, oppressive atmospheres... these are just some of the numerous elements that define the dream world of the artist. Despite the temporal distance, the duo Bosch-Cuixart represents a crossroads between two cosmic projections defined by exceptionally brilliant and unorthodox codes, joined in the desire to create an art based on ethics.

Keywords: Hieronymus Bosch, Modest Cuixart, Dau al Set, informalism, surrealism, ethics, deformities, unorthodox, Catalan.