

Eduard Riu-Barrera

LES PETITS GENS DE PARIS (1952). A L'INICI DEL DIBUIX HUMANISTA DE RIU SERRA

Preàmbul

Just després de la Segona Guerra Mundial, en els temps empobrits i reclosos de la dictadura franquista, les beques d'estada a París que va concedir a partir de l'any 1946 el Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona, sota l'activa i influent presidència del geògraf Pierre Deffontaines,¹ van permetre a un nombre important d'artistes catalans sentir directament des de la plataforma parisenca les realitzacions de la plàstica internacional i conèixer l'actualitat dels seus corrents. Julià Riu i Serra va obtenir aquest ajut l'any 1952 i gràcies a això va fer un sojorn parisenc de dos mesos i mig a la tardor, de setembre a novembre. No hi va estar inactiu, sinó que, a més d'impregnar-se de la ciutat, en va tornar amb una carpeta d'una quarantena llarga de dibuixos que conformen una sèrie unitària i coherent que va titular *Les petits gens de Paris* («La gent humil, o senzilla, de París»). El conjunt va ser exposat a la seu de Barcelona de l'Institut Francès a l'entrada de l'any següent, 1953, i poc després a Girona. Des de llavors, aquestes obres han restat llargament inèdites i desconegudes, també per la crítica i la història de l'art, tot i la seva innegable singularitat i significació dins la plàstica dels anys centrals del nou-cents. Dels quaranta-sis dibuixos que es coneix que hi va realitzar, només un es troba perdut, l'únic publicat al seu temps, i tots han estat reproduïts amb una breu fitxa dins la catalogació de l'obra gràfica de l'artista.²

La beca parisenca havia arribat quan feia una quinzena d'anys que Riu Serra s'havia introduït en el camp de l'art, i això ho havia fet en un moment tan aparentment advers com fou en plena guerra del 1936-1939. Tanmateix, la realitat resulta ben oposada a aquest prejudici i aquell temps dramàtic va esdevenir profundament estimulants i actius culturalment parlant, en una mostra de la capacitat de resistència i voluntat de superació expressada per la societat atacada per la revolta militar i la intolerància hispànica. Una viva sensació que ell rememorava i comparava tristament amb la

MATÈRIA, núm. 16-17, 2020,
ISSN 1579-2641, p. 199-225

Recepció: 29-7-2019
Acceptació: 7-11-2019

¹ El reconeixement ciutadà a la seva actuació es va expressar inicialment el 1960 amb la publicació a Barcelona del llibre *La Catalogne vue par un géographe*, que reproduïx els seus escrits de temàtica catalana, una extensa bibliografia i un repàs de l'obra geogràfica per part de D. Faucher, així com una ressenya de J. Rubió i Balaguer a la seva obra cultural a la ciutat. En la llista final d'adhesions hi figura, entre altres artistes, J. Riu Serra, escultor.

² Eduard RIU-BARRERA i Pilar VÉLEZ (eds.), *RIU SERRA (1921-2006). Escultor i dibuixant*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 24), 2012, n. 8-53 i p. 170-175. El dibuix ara perdut i que representa un pescador del Sena va ser publicat a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, vol. IV, quadern 12, 1952.



Fig. 1. Carnet de Riu Serra del Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona de l'any 1952. Col·lecció familiar.



Fig. 2. Carta d'estudiant estranger becari del govern francès corresponent a l'any universitari 1952-1953 per a Riu Serra. Col·lecció familiar.

³ Una de les poques pinzellades autobiogràfiques que va deixar escrites vol reportar les sensacions viscudes en aquells moments i està recollida a Julià RIU I SERRA, «L'inici de l'amistat amb Frederic-Pau Verrié», *A Pau Verrié*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'Or, 349), 2005, p. 91-92.

⁴ Ignasi DOMÈNECH, *L'escultor Pere Jou (1891-1964). Forma i matèria*, Barcelona, Viena, 2016.

⁵ Judit SUBIRACHS, «Escultura contemporània. L'escultura sota el franquisme», Xavier BARRAL (dir.), *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 7 (*Escultura moderna i contemporània*), Barcelona, L'Isard, 1998, p. 273.

derrota i el retrocés en tots els ordres que va representar la postguerra dictatorial.³ El curs 1937-1938 va iniciar els estudis artístics a l'Escola Massana de Barcelona, on va rebre el mestratge de l'escultor Pere Jou,⁴ que tant d'influx exerciria sobre ell, fins a fer del seu art la primordial disciplina expressiva de l'alumne. Un cop acabada la guerra, va seguir els estudis a la mateixa escola, de forma irregular i sincopada, fins als volts de 1945, quan començaria una professionalització artística que mai més no deixaria. La primera producció de Riu Serra sorgida en els anys quaranta va caracteritzar-se per un treball derivat del mediterranisme noucentista força literal del seu mestre i, d'acord amb aquests paràmetres, centrat en la figuració femenina, per bé que des del primer moment el va sotmetre a una interpretació pròpia de to arcaïtzant en la forma i crua en la talla de l'escultura, o força esquemàtica gràficament en els traços del dibuix, sempre a tinta i de línia ferma.

Aquesta manera de fer, present fins a l'anada a París, va variar radicalment pel que fa al dibuix durant l'estada a la capital francesa, en una mostra palesa de l'impacte de la vida urbana sobre el seu fort esperit creatiu. Respecte a l'escultura, el bagatge adquirit va afermar el seu camí cap a una figuració que contornava el classicisme i poava d'altres tradicions plàstiques que anaven de la contundent estatuària de l'antic Egipte al primitivisme de la talla africana o la sofisticació de l'obra gòtica, així com de l'experiència contemporània de l'escultura no acadèmica. De tot plegat, i sobretot de la seva independència i personalitat artística, va sorgir un treball que ha estat situat dins l'expressionisme figuratiu⁵ i que potser més específicament es podria denominar figuració humanista. Un camí extremament personal, però també amb concomitàncies més o menys profundes

o circumstancials amb altres autors de les generacions pròximes, com foren els escultors Josep Martí i Sabé, Eudald Serra, Josep M. Subirachs, Josep Subirà-Puig, Francesc Torres Monsó o Emília Xargay.

En el dibuix parisenc, la modificació va ser subtil o lleu respecte als antecedents en la realització o forma d'expressar-se gràficament, però, en canvi, va ser de gran fons pel que fa l'ànima i als continguts iconogràfics. Hi va abandonar completament la temàtica femenina anterior o inicial que encara arrossegava, amb velles ressonàncies acadèmiques, i va substituir-la per la captació viva de la realitat humana en l'ambient urbà, en una expressió que podria acostar-se al realisme social. Ho feu en composicions d'escassos protagonistes, amb referències ambientals curtes i, significativament, encara menys al·lusions monumentals, ni les tòpiques urbanes ni d'altres que no fossin gens sabudes, res a veure amb els coneguts quadres de gènere on sovint el poble parisenc era representat per multituds impersonals. Tot l'accent, tota l'atenció i la intenció es dirigeixen vers els senzills actors, i no tant en l'anècdota reportada, la seva ubicació o el desenvolupament. Es tracta d'observacions directes, preses enmig de la gent que hi feia via o vida de carrer. Són dibuixos on l'autor buscava essencialment la vibració humana, lluny a la vegada del pamflet social i del relat sentimental, reportada de forma prou aspra i contundent, però mai àcida ni malsana, sinó atenta i benvolent.

Les petits gens de Paris són dibuixos destil·lats des d'un profund humanisme i que es vinculen als moviments o les expressions que en els anys centrals del nou-cents compartien aquesta sensibilitat i que poden trobar-se en heterogènies plasmacions entre el realisme social plàstic o literari, el cinema neorealista o la fotografia documental. Dins d'aquest corrent, que es va difondre extensament a la fi de la Segona Guerra Mundial i que combatia des d'una amplitud i diversitat de propostes la barbàrie, la incultura, la injustícia i el totalitarisme, s'hi va trobar plenament integrat sense haver de subscriure cap doctrina o disciplina, cosa que mai va voler fer, i on es podia trobar amb el referent que sempre li fou Pau Casals.⁶ Hi compartia la música, el civisme, la probitat i el país, la catalanitat cultural, l'oposició a la dictadura i la fidelitat al republicanisme, uns principis que Riu Serra havia adquirit de noi en l'efervescent i ric ambient de preguerra i en la mateixa guerra, tal com poc més amunt s'ha dit.

Situat en aquest cosmos cultural i ètic, va fer de París una interpretació plàstica profundament personal i singular dins del panorama artístic català del moment. Els dibuixos de la gent humil de la capital francesa són realitzacions que es distancien dels temes i les visions convencionals que del París monumental, galant o canalla s'exportaven amb satisfacció cap a Barcelona. Res a veure ni amb la vella escola noucentista ni amb el

⁶ El febrer del 1936, just acabats de fer quinze anys, Riu Serra es va fer soci de l'Associació Obrera de Concerts (carnet núm. 5897), entitat creada i desenvolupada a l'empara de Pau Casals amb la finalitat d'afavorir l'interès per la música clàssica de les classes populars. Va desaparèixer arran de la victòria militar franquista i la imposició de la dictadura. L'admiració pel músic exiliat i el seu compromís fou permanent i en va sorgir l'obra *A Pau Casals. Homenatge d'un soci de l'Obrera*, conservada a la Vila-Museu Pau Casals, el Vendrell. E. RIU-BARRERA i P. VÉLEZ (eds.), *RIU SERRA...*, n. 102, p. 136.

7. Les imatges 3.1 a 3.23 són una selecció de dibuixos de la sèrie *Les petits gens de Paris*. La numeració entre parèntesis es refereix a la catalogació de dibuixos continguda a Eduard RIU-BARRERA i Pilar VÉLEZ (eds.) RIU SERRA..., p. 170-175, on es pot trobar un breu fixa de les quaranta-sis obres de la sèrie. Col·lecció familiar.

postimpressionisme pictòric que planaven encara pel panorama català, però tampoc amb l'assumpció dels informalismes, l'abstracció o altres estilismes que imposava acceleradament el dictat artístic. En aquest sentit es troba l'excepcionalitat i el valor d'aquesta sèrie d'obres parisenques, que constitueixen el destil·lat plàstic de la trepidació ciutadana humil pel serpentí de l'ètica i la sensibilitat creativa del dibuixant.⁷

RIU SERRA, escultor, dibuixant i gravador (1921-2006)

L'obra de Julià Riu i Serra (Molins de Rei, 1921 – Barcelona, 2006), signada sempre des de l'inici en majúscules i tot junt, RIUSERRA, tant en l'escultura com en el dibuix, es va estendre durant una setantena d'anys, des dels volts de 1945 fins a final de l'any 2005, és a dir, tota la segona meitat del nou-cents i mitja dècada del segle actual. El punt de partença fou distant del camp de l'art, ja que va néixer en un ambient familiar de gent de muntanya del Solsonès i amb un pare que havia emigrat i havia fet una modesta fortuna com a comerciant a l'Argentina, sense cap tradició en aquest sentit. Tanmateix, impregnat de noi amb avidesa de l'atmosfera cultural catalana republicana, va despuntar amb una disposició artística que en plena guerra va encarrilar a l'Escola Massana, on va entrar el 1937. Un cop imposat el franquisme, va continuar-hi els estudis de forma prou irregular i anàrquica fins als volts de 1945, a mercè dels permisos obtin-



3.1. *Visita al Louvre* (n. 9).



3.2. *Al metro* (n. 10).



3.3. *Boucherie* (n. 12).



3.4. *Plaça de la Concorde* (n. 14).

guts durant la llarga permanència al servei militar que la dictadura exigia. De l'Escola Massana, anys més tard, en seria professor entre 1963 i 1985, primer de modelat i després d'escultura, ensenyament on va succeir a Eudald Serra.

Després d'anys d'assaigs i producció callada, Riu Serra es va donar a conèixer entre 1950 i 1951 en les renovadores mostres col·lectives barcelonines del Saló d'Octubre, la Biennial Hispanoamericana d'Art, el Saló del Jazz i el Saló de Maig o Cicle Experimental d'Art Nou. Les primeres exhibicions monogràfiques del seu treball foren, el 1950, a les galeries El Jardín dins dels anomenats cicles experimentals d'art nou, el 1952 a la Sala Caralt i el 1957 a les Galeries Laietanes.⁸ Entremig, el 1952 va obtenir l'esmentada beca d'estada a París de l'Institut Francès barceloní, un ajut que, com ell, reberen bona part dels artistes catalans del seu temps i que tanta transcendència va tenir en l'evolució del panorama plàstic del moment. No hi va realitzar escultures, sinó la sèrie de dibuixos *Les petits gens de Paris* que aquí es comenta.

En tornar a Catalunya amb el nou bagatge adquirit a la capital francesa, la seva figuració escultòrica va emprendre el renovament, tal com ho havia fet en el dibuix, per situar-se progressivament en les formes essencials i adquirir el to humanista que va caracteritzar-la d'aleshores ençà. No hi va restar pràcticament record del noucentisme, mentre s'aproximava a

⁸ El paper d'aquestes galeries en la renovació del panorama artístic de la postguerra es troba ressenyat a Jaume VIDAL OLIVERAS, *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Art Barcelona, 2012, p. 47-58, així com a Francesc FONTBONA, «Les exposicions en la dinàmica creativa de la Barcelona de postguerra», Aleix CATASÚS i Bernat PUIGDOLLERS (dirs.), *Art i cultura de postguerra. Barcelona 1936-1962*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Àmbit, 2018, p. 101-116.

⁹ Bernat PUIGDOLLERS, «L'escultura catalana de postguerra. 1939-1962», A. CATA-SÚS i B. PUIGDOLLERS (dirs.), *Art i cultura de postguerra...*, p. 194-195.

¹⁰ Josep M. CADENA, «Riu Serra, gran persona i excel·lent dibuixant», *Julià Riu Serra (1921-2006). Dibuixos* (fulletó de l'exposició celebrada entre els dies 19 de juny i 29 de setembre de 2007), Barcelona, Sala Rovira, 2007, s.n.

l'escultura no acadèmica coetània.⁹ Així mateix, a l'exclusiva feminitat inicial hi va sumar una significativa presència de la imatge masculina, encarregada sovint de manifestar una forta endurança. Tot plegat en un camí que va fer cada cop més personal i on no va estancar-se mai, sinó que va seguir una evolució continuada, sense sotrac ni salts estilístics que violentessin l'itinerari que prosseguiria amb una simbiosi notable i permanent amb el dibuix. També va incorporar a la pràctica inicial d'escultor i dibuixant la dedicació al gravat, la xilografia i la il·lustració. En aquest darrer camp, cal assenyalar l'amable contribució a les revistes infantils i juvenils *Cavall Fort* i *Tretzevents*, on acompanyava amb la signatura «Flum», és a dir, 'riu', les narracions de la seva esposa, Maria Rosa Barrera i Giralt (Barcelona, 1924-2006), de qui va il·lustrar també contes al diari *Avui* i els llibres *Just a l'altra part de món* (1982), *El colomar i altres contes* (1983) o *El capgirell* (1985).

La seva escultura, realitzada en diferents materials, generalment en execució directa tant en pedra com en terra cuita o en fusta, a banda també de l'ús del bronze, el formigó o el ferro, és representada en nombrosos espais públics urbans, sobretot a Barcelona. En són mostra l'estela en commemoració del papa Pius XII (1961) a l'avinguda de la Diagonal, el rellotge de sol situat prop del castell de Montjuïc (1969), el gran tors de l'espai central del desaparegut recentment Bulevard Rosa (1971), al passeig de Gràcia, ara pendent de nova ubicació, l'escultura de la guineu al parc de la Guineueta i els relleus de façana dels desafectats serveis funeraris del carrer de Sancho de Àvila (1973). Fora d'aquesta ciutat, cal esmentar el monument als enginyers forestals de la carretera de Berga a Queralt (1971), el relleu de l'estació ferroviària de Renfe a l'Hospitalet de Llobregat (1974) i el monument a la sardana del parc dels Camps Elisis de Lleida (1986), així com l'estàtua monumental del passeig del Terraplè (1992) i altres obres exposades al pati de Ca n'Ametller a Molins de Rei (v. 1965-1970).

La darrera exposició individual va fer-la a l'Ateneu Barcelonès l'any 2001 i, pòstumament, ho ha estat la mostra de dibuixos a la Sala Rovira de Barcelona el 2007.¹⁰ Hi ha obra seva al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, al Museu Can Mario o Museu d'Escultura Contemporània de la Fundació Vila Casas, a Palafrugell, al fons de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, al Museu de Montserrat, al Museu d'Art de Sabadell, al museu Vinseum de Vilafranca del Penedès, a la Vil·la-Museu Pau Casals del Vendrell, al Museu de l'Hospitalet de Llobregat i al Museu Municipal de Molins de Rei, així com a l'antiga col·lecció del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ara exposada a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, i a la col·lecció Daniel Giralt-Miracle, dipositada recentment al Museu de Valls.

3.5. *A les vores del Sena II* (n. 17).3.6. *Clochard / En el pont Solferino* (n. 18).3.7. *Parc de Luxemburg I* (n. 24).

Les petits gens de Paris, de 1952. El dibuix humanista de RIU SERRA

[...] anar sol per París és el que m'ha permès fer aquesta sèrie de dibuixos que [...] tots són coses observades, figures amb molt pocs elements i totes aquestes coses només les pots observar sol i per copsar l'esperit de les coses, jo almenys, necessito que ningú em distregui. A més els temes surten en el moment més impensat i si vas parlant amb un altre et passen per alt. Demà miraré d'anar a comprar paper, perquè encara penso fer-ne alguns més (carta adreçada al seu germà Albert Riu i Serra, datada a París el 20 d'octubre de 1952; vegeu la lletra 3 de l'apèndix).

De París, Riu Serra va tornar a Barcelona a mitjan novembre de 1952 amb una carpeta plena d'una quarantena llarga de dibuixos, o almenys aquests són els que en resten o els que devia creure prou concloents i mereixedors de guardar i mostrar. La sèrie la va titular des del primer moment en francès i tal com s'ha anunciat: *Les petits gens de Paris*. Tal com també s'ha apuntat, hi havia anat amb un dels ajuts que d'ençà de l'any mateix de la seva creació, el 1946, el Cercle Maillol de l'Institut Francès barceloní concedia anualment a joves artistes plàstics. La beca, que l'atorgava un jurat format per membres de l'Institut i representants de la cultura i la crítica artística ciutadana, comprenia l'estada a la Ciutat Universitària parisenca. La quantia era variable, d'acord amb la disponibilitat dels fons governamentals i el nombre d'ajuts concedits cada anual-



Fig. 4. Nadala de l'Institut Francès barceloní de l'any 1953 realitzada per Riu Serra. Només hi consta el text: «L'Institut Français vous offre ses meilleurs voeux pour 1954», sense preu d'impremta. Col·lecció familiar.

tat, que tampoc no era fix. En el seu cas, li va permetre una estada de dos mesos i mig cap a la tardor del 1952. Llavors tenia trenta-un anys i en feia sis que exercia una activitat artística regular, orientada sobretot a l'escultura i combinada amb feines en els camps de la publicitat i l'aparadorisme.



3.8. Forn crematori de Père Lachaise (n. 26).



3.9. Florista I (n. 28).

Després d'una extensa participació en mostres col·lectives barcelonines des del final de la dècada del 1940, a començament del mateix 1952 havia mostrat la seva obra per primer cop monogràficament a la Sala Caralt barcelonina, en una mostra conjunta amb el pintor Antoni Guansé i Brea (1926-2008), el qual, al seu torn, obtindria l'any següent la mateixa beca governamental francesa a París. De resultes d'això hi residiria una vintena d'anys, fins que tornà definitivament a Catalunya cap al 1968.¹¹ La seva obra dins la pintura primitivista o arcaïsta va tendir cap a l'informalisme per tornar més tard a la figuració.

La següent i primera exposició individual de Riu Serra fou precisament la que va donar a conèixer les realitzacions de París. La mostra va organitzar-la el mateix Cercle Maillol de l'Institut Francès a Barcelona i es va inaugurar el 20 de gener de 1953 amb el títol donat a la col·lecció de dibuixos. En l'acte d'obertura es va celebrar una *causerie* o xerrada a càrrec de Rafael Padilla amb el títol «La vie à Paris».¹² Es tracta del pintor Rafael Martínez Padilla (1878-1961), nascut a Màlaga i traslladat de petit a Barcelona, on va estudiar belles arts a la Llotja. Contertulià dels Quatre Gats, va tenir una presència constant en els salons d'exposicions a l'entrada del nou-cents. L'any 1907 va intervenir en la còpia de pintura mural romànica a càrrec de la Junta de Museus. Enmig de la guerra del 1936-1939 es va establir a Montalban o Montauban, al Llenguadoc, per bé que amb assiduitat va freqüentar París, on va exposar alguns cops, dedicat al paisatgisme, el retrat i la figura femenina. Cap al 1950 va retornar a Barcelona, on va

¹¹ Conxita OLIVER i Maria L. BORRÀS, *Guansé*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998, i *Guansé* (catàleg d'exposició, Museu d'Art Modern, 2001), Tarragona, Museu d'Art Modern, 2001.

¹² Fulletó d'activitats de l'Institut Francès de Barcelona per al gener de 1953.

¹³ Josep F. RÀFOLS (dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, vol. III, Bilbao, reedició de Gran Enciclopedia Vasca, 1980, p. 698-699. Fou retratat per Ramon Casas i caricaturitzat per Lluís Bagaria (Museu d'Art de Sabadell); vegeu Andreu Avel·lí ARTÍS, *Retrats de Ramon Casas*, Barcelona, Polígrafa, 1970, p. 164-165; Cristina MENDOZA, *Ramon Casas. Retrats al carbó* (catàleg d'exposició, Museu d'Art Modern de Catalunya, 1995), Barcelona, AUSA, 1995, p. 149, i Pilar VÉLEZ (coord.), *Lluís Bagaria, caricaturista del món barceloní*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2003, p. 74.



3.10. *Florista II* (n. 29).



3.11. *Llibreries i boulangeries* (n. 30).

residir fins a la seva mort i on feu encara algunes exposicions.¹³ Pel que fa als dibuixos de Riu Serra, un cop tancada la mostra barcelonina, la mateixa col·lecció es va exhibir entre els dies 4 i 17 d'abril a Girona, en una iniciativa conjunta del Cercle Artístic de la ciutat i la delegació que hi tenia l'Institut Francès. Aquell mateix any 1953 la institució cultural francesa de Barcelona va fer evident la reconeixença i l'interès per la seva obra en la condició de becarí en encomanar-li la realització de la nadala corporativa (fig. 4).

En el moment de la beca parisenca feia més d'un lustre que Riu Serra havia deixat l'Escola Massana, on havia seguit els cursos i ensenyaments de forma prou anàrquica. Poc amic de cap disciplina escolar i encara menys acadèmica, tampoc no ho fou de seguir cap mestratge i en molts aspectes va ser un ferreny autodidacte. Això no impedí, tal com s'ha vist, que les seves primeres escultures, obrades als quaranta, sentissin un notable influx del treball de Pere Jou. Ara bé, mentre aquest esculpia en un noucentisme robust i d'aire arcaïtzant, el deixeble encara n'accentuava el primitivisme amb geometries rudes i una ferma talla directa. Tot plegat, una posició ben separada del naturalisme sensual d'aquells que a la mateixa època conreaven la mediterraneïtat escultòrica segons la forma de fer en voga de Josep Clarà i els seus epígons. L'obra gràfica de Riu Serra anterior a l'estada a París seguia el to de l'escultura com una constant de la seva producció, menada gairebé sempre per una gran unitat plàstica entre les diferents formes d'expressió gràfiques o escultòriques.

Així doncs, els dibuixos d'abans de 1952 tractaren sempre la temàtica femenina i ho feren amb una estilització geomètrica, confegida amb formes agudes que representaven models en repòs o en moviment, de gesticulació al·legòrica, intemporal i sense cap context o ubicació ambiental, només disposades a voltes entre clapes planes de color. Es tracta d'unes imatges traçades exclusivament amb ploma, sempre amb una forta línia de contorn ben segura i seguida que no presenta mai senyals de dubte ni penediment, un tret, aquest darrer, ben característic de totes les etapes dels seus dibuixos i que va arribar amb ple vigor fins a les seves darreres obres. Aquesta primera etapa de dibuix la va deixar completament enrere a París, en el que va convertir-se en un tombant decisiu i ineluctable de la seva producció, especialment gràfica. Potser abans, a Barcelona, ja havia temptejat alguna altra orientació, perquè sembla difícil una transformació tan de soca-rel com la parisenca, però el fet és que no en queda cap rastre, i això només pot voler dir dues coses: l'una, que no l'havia assajat gens, i l'altra, que si ho havia fet, no la va considerar prou reeixida i no en va servir cap testimoni. Perquè, en aquest sentit, sempre fou implacable amb els treballs que no tenia per definitivament assolits, fins a l'extrem de no conservar mai apunts ni esbossos, sinó que tan sols en salvava la versió considerada reeixida i definitiva, i en destruïa totes les temptatives o els croquis previs.

Tot i que l'escultura era la seva dedicació primordial i, consegüentment, l'essència de la pròpia definició artística d'engà dels seus inicis, de París no va tornar amb obra escultòrica, ni allà no en va deixar cap, que se sàpiga. I no només això, sinó que ni tan sols sembla que hagués destinat gens de temps de residència a assajar en aquesta direcció. Sempre que es referia a l'estada, i quan en passava balanç, sols feia esment dels dibuixos que hi havia realitzat, i aquests, sens dubte, eren per a ell el present vital i artístic que la ciutat li havia fet. Un testimoni d'això és la lletra que va adreçar a Josep M. de Sucre cap a mitja estada, on reportava impressions i treballs. Hi feia esment succint d'allò que, des del punt de vista de l'art, més interès li despertava, que eren els museus, tal com més endavant es comentarà. Respecte de l'obra que treballava, només apuntava, amb el laconisme que el caracteritzava a l'hora de referir-se a la seva pròpia feina, a una única producció en curs, i deia: «he fet una colla de dibuixos i penso fer-ne encara uns quants més». No hi esmentava cap mena de proposta o realització en el camp de l'escultura.¹⁴ Altres lletres conservades i que foren dirigides al seu germà Albert, amb qui mantenia una forta complicitat i compartia afeccions culturals, exposen alguns motius de la pobra experiència escultòrica parisenca i el seu entrellat, alhora que permeten també intuir-ne altres raons no explicitades. D'aquesta correspondència,

¹⁴ Lletres del 28 de setembre de 1952 conservada a la col·lecció d'autògrafs de Ramon Borràs, caixa R3, Biblioteca de Catalunya.

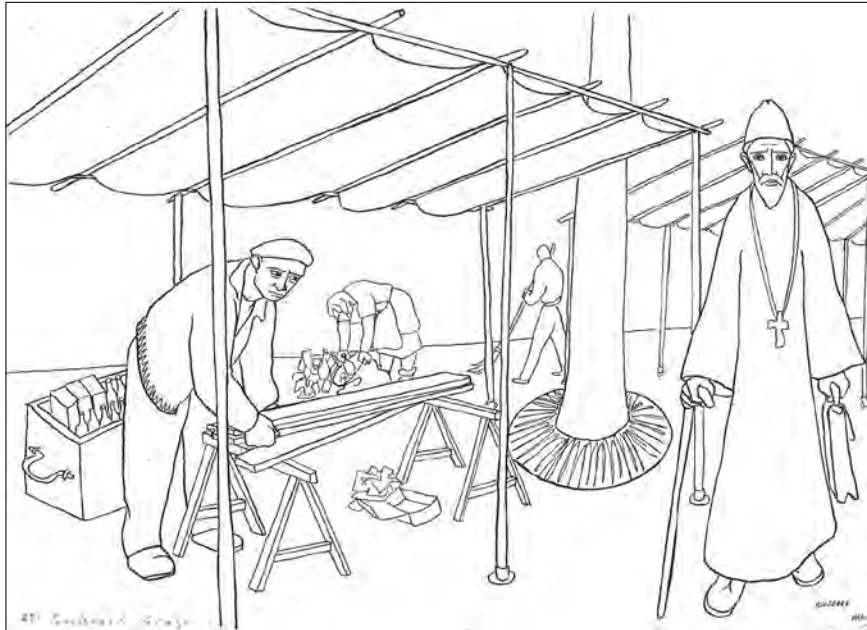
¹⁵ En aquell temps, i des del matrimoni amb Nicole el 1948 i fins al 1953, el domicili i taller parisenc el tenia a l'Hôtel des Terrasses, 74, del carrer de la Glacière, al 13^e arrondissement, segons Bertrand TILLIER (ed.), *Propos d'atelier*, Reims, Du-merchez, 1996, p. 110. Respecte de l'arrelament parisenc, vegeu Josep Miquel GARCIA i Jean-Marie DEL MORAL, *Apel·les Fenosa. Entre París i el Vendrell*, Tarragona / Barcelona, Museu d'Art Modern, Diputació de Tarragona / Viena, 2017.

prou interessant també i sobretot pel que reporta dels seus gustos i les seves opinions respecte de l'art, se'n publica aquí en apèndix una selecció dels fragments considerats més significatius i explicatius.

Val a dir que, pel que fa al treball d'escultura, sempre costós i de logística complexa, per a un becari a París com ell, amb ben pocs recursos i magres referències, obtenir un taller, materials, eines o altres recursos per fer feina resultava del tot quimèric i inabastable. La solució en què va confiar va ser treballar amb un escultor que l'acollís a canvi de feina i, així, aprofitar per aprendre tècniques i recursos, practicar l'ofici i, si podia, fer obra pròpia en compensació de la col·laboració prestada. El que és segur és que no buscava cap mestratge plàstic o associació a un corrent o una escola, atès que, en aquest sentit, sempre fou irreductible a la línia que es traçava, sense participar mai en moviments, cercles o alineacions de caràcter grupal. Per aquest mateix motiu, en l'ensenyament que més tard va impartir a l'Escola Massana pretenia no influir plàsticament gens en l'alumnat i sí proporcionar-li poderosos recursos i tècniques d'ofici perquè disposés d'un coneixement de base per poder-se expressar tan lliurement i àgilment com fos possible, tal com ell mateix pretenia.

Amb uns plantejaments d'aquest tenor devia fer cap al taller d'Apel·les Fenosa a París, ciutat on aquest ben reconegut escultor havia passat llargues temporades i on residia exiliat des del 1939. D'aleshores ençà, va integrar-se de ple en la vida artística francesa i no va tornar a treballar mai més a Catalunya.¹⁵ No cal dir que, escultòricament, el modelat imprecís i el formalisme accentuat de la seva estatuària es trobaven prou lluny de la sensibilitat essencialista i el primitivisme ferreny de Riu Serra, que hi va entrar d'ajudant a mitja jornada i sense possibilitat de fer-hi obra pel seu compte. Cal entendre, en aquest darrer aspecte, que se li va oferir de fer-ne ús restringit i mig encobert a la tarda, cosa que ell va considerar que el deixava en una posició prou inconvenient, entre altres raons perquè, si ho hagués acceptat, s'hauria quedat sense temps material per recórrer la ciutat, conèixer-la i captar-ne les impressions que, tot fa pensar, trobava que el dibuix plasmava i transmetia d'una manera òptima.

No va aprofitar l'oferiment per aquest motiu i sobretot també per la prevenció d'una excessiva dependència envers Fenosa i el que considerava les vel·leïtats artístiques de la seva esposa, Nicole, a la vegada que estimava que les condicions d'acollida li resultarien altament incòmodes. Encara va trobar pitjor, per raons de salubritat, l'oferta d'allotjament al taller que Fenosa li va fer en cas de voler prolongar l'estada parisenca. Un disgust més al qual cal afegir la mala impressió que aviat va concebre sobre l'ofici escultòric de Fenosa, justament aquell aspecte a què ell més importància donava del seu propi aprenentatge i que no veia gens ben acomplert amb el



3.12. *Boulevard Aragó* (n. 32).

treball que hi feia i el poc que considerava que hi aprenia.¹⁶ Val a dir que la presència d'ajudants o col·laboradors com ara Riu Serra en el treball de Fenosa no es veu reportada en la bibliografia convencional i, més enllà d'aquest cas, cal assenyalar que sovint, i a excepció potser dels fonadors, la contribució d'auxiliars experts en l'ofici, com són els anomenats executadors, guixaires, modelistes, picapedrers o simplement professionals de menys anomenada, en la realització material de l'obra d'escultors majors dels temps contemporanis, acostuma a ser prou ignorada per la crítica i la historiografia.

Tal com s'ha dit una mica més amunt, les cartes parisenques al seu germà gran, a banda d'apuntar l'anècdota de la pobra experiència escultòrica amb Fenosa, presenten un interès força superior perquè plasmen amb prou justesa quines foren les inclinacions artístiques i els impactes plàstics que va rebre a París. Si bé va centrar de ple l'aspecte creatiu en el dibuix com a forma d'assimilar la ciutat, respecte a l'estudi de l'escultura i de l'art en general va posar tota la intensitat en la cerca de coneixement directe i sensible de les obres de la plàstica universal presents a les grans col·leccions museístiques de la ciutat o mostrades en les exposicions que s'hi celebraven. Tal com es pot seguir a les lletres, el seu interès anava des de les mostres de realitzacions més contemporànies fins a les d'èpoques antigues i cultures remotes, especialment extraeuropees, és a dir, tot allò

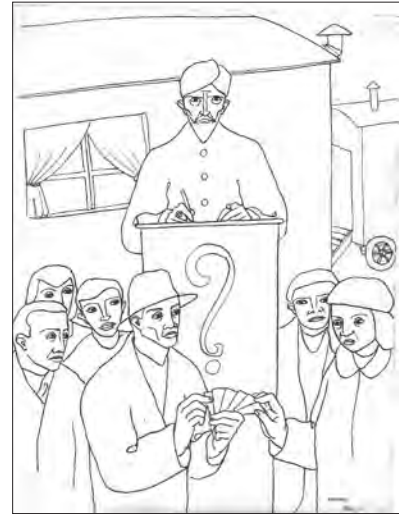
¹⁶ Vegeu la lletra 5 de l'apèndix i la nota que l'acompanya, referida justament a les dificultats de Fenosa en la construcció escultòrica de la peça d'un Orlando obrada amb l'ajut de Riu Serra.



3.13. Loteria nacional (n. 33).



3.14. A la rue Mouffetard I (n. 34).



3.15. Fires del boulevard Garibaldi I (n. 36).

¹⁷ Vegeu les lletres 1 i 2 de l'apèndix.

¹⁸ Per a un repertori dels museus parisencs del moment, Jacques WILHELM, *Les musées de Paris*, París, Commissariat Général au Tourisme, 1948, adquirit per Riu Serra durant la seva estada.

vell o nou, pròxim o llunyà, que per la pobresa de les col·leccions locals barcelonines no havia pogut conèixer en viu i només havia albirat indirectament en repertoris gràfics que l'esperaven. Aquesta exploració la va portar amb delit evident per exposicions i museus, sobretot d'art antic, medieval, pintura d'alta època i, especialment, obres primitives i no occidentals, mentre que expressava un notable disgust o indiferència per les produccions culturalment i temporal més pròximes.

Així, només arribar, va visitar el Louvre, on va entusiasmar-se amb les creacions egípcies i exclamava: «N'hi ha per tirar el barret al foc!». D'aquesta visió en sorgí de seguida un dibuix impactant (fig. 3.1). El captivava alhora la visió dels primitius italians, la pintura flamenca i els tapissos gòtics de Cluny, mentre que, per contra, trobava que el Museu d'Art Modern era una «llauna fora d'uns Picassos, i no tots, i el profeta i l'Arlequí d'en Gargallo» o que Rodin vist de prop «serà un geni sí, però com més lluny millor». ¹⁷ El fet és que els museus d'Arts Decoratives, d'Arts i Oficis, Cluny, Guimet i Louvre i els desapareguts Museu dels Monuments Francesos i Museu de l'Home, ara reconvertits o integrats en la Ciutat de l'Arquitectura i el Patrimoni i el Quai Branly, atragueren molt més la seva atenció que no pas els d'Art Modern, el Jeu de Paume o l'actualitat galerista. ¹⁸ L'escultura egípcia en primer lloc, tal com s'ha dit, la maquinària industrial o precedent, l'instrumental de les cultures primeres africanes o d'Oceania, els vasos grecs pintats amb figures negres, l'obra gràfica de l'Orient Llunyà, l'escultura gòtica monumental, així com la pintura de Bosch, Bruegel, Memling, Van der Weyden o Van Eyck, l'encativaren, i, en canvi, no va

3.17. *Venedor ambulant* (n. 39).3.16. *A la rue Mouffetard II* (n. 38).

sentir cap comunió sensible amb l'estatuària hel·lenística, la pintura barroca flamenca o hispànica, els impressionistes o precedents i, especialment, l'escultura de Rodin, de qui es distanciava vivament.

Cal tenir present que encara llavors París era vist en molts sentits com una plataforma de l'avantguarda, i més, sobretot, des de la posició de retrocés soferta per Catalunya a la dècada de 1940 en caure sota la dictadura. Aquesta visió de la capital de França era afavorida pel fet que des de feia temps el país català havia esdevingut en molts aspectes, especialment en l'artístic, una certa província o perifèria cultural francesa, on el seu influx es feia sentir en molts camps, també científics o tècnics, gràcies a les iniciatives que, com el mateix Institut barceloní, promovia el govern gàl·lic. No cal dir que l'atracció cultural francesa era ben viva entre els sectors inquietos de la societat catalana, que, contornant dificultats, censures i restriccions, usaven la proximitat, els contactes, els viatges i el coneixement de la llengua per accedir a l'actualitat, la modernitat i el cosmopolitisme. Així també es representava per a Riu Serra, que sempre va considerar que l'obertura cultural francesa era el pont per salvar l'obscurantisme hispànic i per arribar als sabers, la llibertat i l'universalisme que anhelava.

Pot dir-se que en el context posterior a la Segona Guerra Mundial, el dinàmic ambient cultural francès s'erigia en el primer referent exterior i que aquesta condició era ajudada per la proximitat i facilitat d'accés que hi tenia una llavors empobrida societat catalana, per a la qual era costós i

3.18. *Bistró I* (n. 40).3.19. *Cité Universitaire II* (n. 44).

complex emprendre relacions més llunyanes, faltades d'una major tradició. Les connexions que en aquell temps es teixiren, entre les quals les artístiques no eren menors, no poden deixar de considerar-se en part conseqüència d'una tímida política oficial d'obertura que el règim franquista assajava, obligat a tolerar l'aliança implícita amb les potències occidentals vencedores i que aquestes tampoc no menyspreaven a mesura que s'imposava l'estat d'equilibri tens de la Guerra Freda. Enmig d'aquesta atmosfera i poc després de l'estada de Riu Serra a París, la UNESCO, que era el principal organisme internacional que hi tenia seu, incorporava en una operació política de gran abast l'Espanya franquista i així es consolidava la reconeixença de la dictadura, alhora que s'esmicolaven encara més les expectatives d'alliberament que s'havien viscut a Catalunya d'ençà de 1945.

Sigui com sigui, la capital francesa seguia tenint un gran poder de suggestió i atracció per als catalans, i especialment per als artistes joves, atesa la condició que, des de la perifèria, retrospectivament i de manera prou desorientada, mantenia d'observatori privilegiat, un punt des d'on percebre els corrents en voga i, si s'esqueia, encalçar-los i afilerar-s'hi per no perdre el pas que internacionalment el moment marcava, sobretot als que eren conscients que calia accedir-hi des de posicions subalternes en l'univers artístic. Tanmateix, Riu Serra, inclinat a la independència envers els llenguatges plàstics a l'ús i, per tant, poc interessat a fer cap joc en aquest sentit, va prestar una molt lleugera atenció a allò que París li podia dir sobre moviments d'actualitat i, per contra, va explotar-hi atentament



3.20. *A les Halles II* (n. 46).

altres possibilitats plàstiques. Des de la seva posició, la capital li va resultar molt més atractiu en tant que conservatori de les arts de tots els temps que no pas com a laboratori de contingents, conjunturals o efímeres expressions del present. Així doncs i tal com s'ha vist, va aproximar-se amb avidesa a tota la riquesa cultural custodiada pels museus parisencs, atès que, per primer cop a la seva vida, traspassava els limitats repertoris de reproduccions gràfiques als quals fins aleshores havia pogut accedir arran de la justesa dels seus mitjans i les constriccions de les institucions artístiques barcelonines.

D'aquesta manera, va tenir l'oportunitat de conèixer i percebre de forma viva i tangible una gran extensió de la tradició artística i tècnica de la humanitat. Una possibilitat que, a sobre, se li ofería directament, sense l'intermediari de la crítica d'art o l'erudició històrica llibresca, de les quals sempre va recelar profundament. Hi posava un gran delit perquè, val a dir, sempre va entendre l'art com a producció global i temporalment indivisible, amb plena continuïtat i unitat, sense segmentacions o solucions de continuïtat entre present i passat, modernitat, antiguitat o alteritat cultural. Sempre com un sol i ampli cos d'experiències plàstiques de la humanitat. Un art universal sotmès a criteris únics i essencials de valoració

3.21. *Els pintors de bulevard* (n. 47).3.22. *Fires del boulevard Garibaldi IV* (n. 50).

estètica i tècnica, de condició sensible i deslligats de la contingència històrica o geogràfica, sense cap preeminència per raó de contemporaneïtat, avantguarda o posició cultural dins el conjunt de societats humanes. Un sentir que sempre va fer seu i va voler transmetre als qui l'envoltaven, pedagògicament i amb l'exemple.

Ara bé, l'experiència artística parisenca de Riu Serra no fou ni de bon tros contemplativa i cenyida a l'assimilació de la riquesa artística servada a la ciutat, sinó que va presentar també una faceta activa, altament creativa i productiva. De la riquesa humana del present, observada a peu de carrer i copsada enmig del traüt urbà, en va sorgir amb naturalitat i fluïdesa, sense aparent premeditació ni estudi, la sèrie de dibuixos *Les petits gens de Paris*. Per tant, tot i desentendre's de l'agitació dels cercles artístics coetanis i dels seus dictats o propostes, no es va despreocupar de la vivesa real de la ciutat ni li fou indiferent; just al contrari, fou en la recerca lluny de les esferes de la creació plàstica i el seu mercadeig allà on va trobar la matèria primera de reflexió expressiva. Potser precisament per això, per aquesta cerca de l'autonomia respecte de l'ambient artístic, els dibuixos de Riu Serra del 1952 no deuen res o ben poc de concepte i de forma a les tradicions iconogràfiques dels nombrosos i esponerosos brots parisenca de l'art català.

Ben al contrari, aquests dibuixos resulten d'un llenguatge profundament personal i d'una sensibilitat humanística plasmada singularment,



3.23. *Bois de Vincennes* (n. 53).

encara que no pas insòlita a mitjan nou-cents, sinó compartida difusament per un ampli espectre en expressions que porten del realisme social d'entreguerres a la novel·lística nord-americana de la Depressió o a l'eclosió del cinema neorealista o de la fotografia documental. En aquest sentit, sembla evident que, del seu temps, es va sentir més a prop també èticament d'aquests darrers camps d'expressió visual, que va seguir amb força més interès, que no pas dels moviments de les arts plàstiques convencionals. El seu dibuix va acostar-se prodigiosament al camí que seguia llavors la fotografia documental, com ho mostra la sintonia que presenta amb els treballs de Cartier-Bresson, pel qual sentia una gran admiració, o amb els reportatges de George S. Zimbel, datat justament el 1952, i, un xic anterior, d'Izis Bidermanas, les imatges parisenques dels quals presenten una diàfana germandat i estricta contemporaneïtat amb els seus dibuixos.¹⁹ Van ser unes vies expressives que a París de ben segur va poder conèixer i seguir-ne la petja per llibreries i *bouquinistes*, cinemes o exposicions.

Ben probablement orientat cap a aquest cosmos cultural i estètic per obres i lectures conegudes d'abans a Barcelona, fou a París on la sement va germinar i, llavors, les pulsacions parisenques van transmutar-les de forma indeliberada o instintiva, sense rebuscada reflexió esteticista, per l'alambí de la sensibilitat humanística. Si *Les petits gens de Paris* signifiquen, respecte de l'obra precedent, una mudança subtil en l'expressió grà-

¹⁹ Izis BIDERMANAS *et al.*; *Paris des rêves*, Lausana, Clairfontaine, 1950.

fica, el canvi fou de gran fons pel que fa a l'ànima i als continguts. La figuració femenina al·legòrica i intemporal que arrossegava de la tradició acadèmica o escolar fou substituïda per la captació concreta de la realitat humana present en l'ambient urbà, és a dir, un canvi major. Va ser al carrer de la gran ciutat, l'escenari contemporani per excel·lència, l'espai on va copsar la humanitat adolorida, i no pas en l'endarreriment rural, com, en canvi, l'havia anat a buscar cert realisme social hispànic d'acord amb la seva tradició arcaica. Els dibuixos no foren d'experimentació, titubeig o cerca de models nous, sinó que es presenten amb un codi plenament definit i completament renovat per uns valors del tot innovadors dins la seva obra. D'aquest tenor són els quaranta-cinc dibuixos que ens han arribat, tots donats per finals, sense que en restin apunts o esbossos que, si va fer-ne, devia destruir segons el ferreny principi seu que només l'obra donada per definitiva havia de perviure i que els estadis precedents, dubtosos o insegurs no tenien valor plàstic, només documental, i, per això, d'acord amb el seu criteri, els tenia per irrelevants artísticament parlant.

Per tant, es tracta d'una producció explícitament unitària en tots els sentits, i no perquè, tal com passa a voltes, disposi d'un títol reeixit on s'acomoda a conveniència una barreja heterogènia i accidental de peces, sinó perquè l'aplec ho és veritablement en la seva conceptualització i temàtica, alhora que també ho és en la formalització gràfica comuna de totes les realitzacions. Els dibuixos sempre són sols en tinta negra, per bé que hi ha esporàdicament algun toc d'aiguada i un únic collage amb una fotografia en blanc i negre. Estan realitzats sobre paper blanc de dimensions majoritàries de 35 × 25 cm, que poden arribar en els més grans a 39 × 35 cm i en algun de xic a reduir-se fins a 24 × 20 cm. La representació tant dels personatges i els seus complements instrumentals com dels contextos i les referències ambientals és sempre perfilada o contornejada per un sol traç segur i definitiu, d'una gran simplicitat i, alhora, d'una eficàcia plàstica que busca concentrar l'atenció de l'espectador i no distreure'l en retòrica gràfica, virtuosismes d'execució, anècdotes plàstiques o càrrega detallista. En l'extrema senzillesa del dibuix buscava, de ben segur, plasmar alhora l'emotivitat continguda dels personatges i el sentiment que l'autor posava en copsar-los amb un rigor testimonial extrem. La sèrie va ser obra durant els vora dos mesos i mig d'estada, cosa que representa una mitjana de dibuix i mig per cada parell de dies, és a dir, un treball dens i sostingut. En va resultar un vibrant document social i de testimoniatge humà, ni pamfletari ni sentimental, que transmet un contingut bonhomí i comprensiu, sense deixar de ser ferm i rude, però sense agror ni gens de morbositat, que foren uns condiments artístics dels quals sempre va fugir i que va contornar amb polida saviesa plàstica.

La forma en què Riu Serra va copsar la ciutat en les individualitats del seu bull humà pot dir-se que resulta insòlita dins el seu medi i la seva tradició artística, on ni tenia antecedents directes ni tampoc no en va tenir de consegüents. Res a veure amb els anecdotaris costumistes, *clochards* o cortesos, ni amb altres viaranys seguits pels artistes catalans, residents a París o de pas.²⁰ En els seus dibuixos ni tan sols s'hi representa l'habitual escenografia urbana perquè tota l'atenció és per al fet humà singular o excepcional. Aquesta, per tant, fa abstracció de l'emmarcament topogràfic i monumental i se'n desentén notablement gairebé sempre, només a excepció del Sena majestuós i les seves vores i els molls, tan insòlits per a un artista procedent d'una terra de rius magres i pobra d'aigua. Per tot plegat no s'hi troben les sabudes vistes de l'illa de la Cité, les teulades, els bulevards o els canals dels *faubourgs*, aquelles imatges que tan sovint foren animades per multituds dinàmiques, esbossades a grans trets i sense personalitat, o ressaltades per figures arquetípiques de la vida urbana. En fi, cap dels temes i les visions que Barcelona importava de París amb satisfacció, sobretot en les versions de l'escola entre postimpressionista i neofauvista que hi imperava en reescalfats de la reconeguda obra d'entreguerres del francès Albert Marquet (1875-1947). En els dibuixos de Riu Serra no se sent l'aroma dels repetits ambients urbans d'un passat Gaspar Miró o del pròxim Josep Mompou i que seguidament Josep Amat va portar fins a l'extenuació, com tampoc no hi va recollir els temes galants d'Emili Grau-Sala, per dir alguns dels exponents destacats.

Així doncs, en Riu Serra no es troben els panorames evocadors del París convencional artístic, ja fos galant o perdut, on la humanitat fa de complement, d'element decoratiu per afegir versemblança, color, moviment i, si cal, tocs sofisticats o melancòlics al modelat de l'escena urbana. Ell ni va escoltar-se aquesta tradició ni la va aprofitar, encara que, sens dubte, la coneixia prou bé; en lloc de reproduir-ne sons sabuts o arranjarlos de nou, va sentir altres tonalitats emeses per la ciutat. No ho va fer en impressions corals i multitudinàries del magma impersonal, bigarrat i bullició de la gentada, sinó en observacions a la menuda. Es tracta de quadres amb pocs protagonistes i curtes referències de context, les justes per situar-los espacialment, on es fixen impressions colpidores no pel fet que hi és retratat, que pot ser ben poc rellevant, sinó per la força silent dels actors. Així, la ciutat hi és copsada en l'heterogeneïtat d'homes i dones, treballadors, desvagats o perdularis, ben sovint solitaris o isolats, acompanyats a voltes d'algun gos vagarós. Fa atenció als pescadors del Sena, que presenta sota imponents ponts de pedra, als escombriaires que arrepleguen deixalles a Les Halles, als xarlatans de fira, als paradistes de carrer i als clients de cafè o *bistrot* de patacada. Pells de colors diferents i exòtiques,

²⁰ Se'n pot veure un bon repertori en les variades col·laboracions gràfiques que il·lustren l'obra *Ofrena a París dels intel·lectuals catalans a l'exili*, París / Barcelona, Albor, 1948. Tot i el peu d'impremta que volia presagiar un retorn pròxim, l'editorial, que era de Ferran Canyameres, no actuava a l'interior del país.

²¹ Vegeu la lletra 3 de l'apèndix.

floristes i moltes flors. Així mateix, mostra un interès notable pel circ i les seves singularitats humanes, un tema, aquest sí, de llarga tradició artística, que s'afegia a la curiositat que li despertà l'abundosa proposta de jocs d'atzar modestos, loteries o tómbols de fira, on s'oferia la sort impossible, o el miratge de l'horòscop enganyós.

Les petits gens de Paris són també dibuixos de testimoniatge, ja que tots representen fets viscuts, tal com remarcava sempre, insistentment i sense deixar lloc a cap dubte, visualment atrapats en plena via, als jardins o fins i tot dins d'un museu, entre la gent que hi feia vida, hi treballava o hi transitava aqueferada, desvagada o desheretada. Així ho expressava mentre els dibuixava en la carta citada a l'inici d'aquest apartat.²¹ Les imatges, d'implícit ressò fotogràfic, sempre foren extrems d'ambients populars i de protagonistes humils, com el títol de la sèrie manifesta, i en cap cas no miraren el gran món ni allò que hi orbitava. No el va anar a buscar, i si va topar-hi, no en feu cap cas, immune als aires senyorívols o glamurosos de la ciutat acomodada. La va ignorar completament, girat per escutar amb òptica humanista i pietosa tendresa els comportaments i caràcters d'una ciutadania corrent, heteròclita i lliure de tenalles, tot un altre cosmos d'aquell d'on procedia, si es pensa en l'ambient barceloní escanyat i empobrit per la dictadura. En esponentosa oposició, el París de vuit anys després de l'alliberament i la fi de la Segona Guerra Mundial vibrava en tots els sentits i buscava adeleradament i infructuosa de reprendre un paper capital en l'ordre global, especialment cultural. D'aquesta gran efervescència, Riu Serra en va tastar el carrer, i allà hi va sentir i hi va dibuixar l'emanació de l'espai lliure i democràtic, indissociable de les nocions d'igualtat i ciutadania, on la gent anònima i senzilla, l'home en un sentit universalista i antropològic, no localista ni anecdòtic, barreja d'estaments, credos o nissagues, volgudament o espontània hi expressava la seva ànima i el seu esperit. Davant seu trobaren la sensibilitat i la comprensió, la solidaritat i la compassió del dibuixant.

Apèndix. Lletres de París de J. Riu i Serra el 1952

Selecció de les temàtiques artístiques tractades en les lletres de París de J. Riu i Serra adreçades al seu germà Albert entre els mesos de setembre i novembre del 1952, quan hi va residir. Col·lecció de la família.

Lletra 1

Paris, 6 setembre 52

Hola, que tal? com estem? Ja he estat al Louvre. És colossal, fantàstic, magnífic, hi ha l'escultura egípcia que n'hi ha per tirar el barret al foc, només hi he estat una vegada però ja els hi vaig dir que tornaria. Em sembla que hauré d'abocar-m'hi i al Museu de Cluny hi ha uns tapissos, olé tapissos gòtics i al Museu d'Art Modern quina llauna fora d'uns Picassos, no tots, i el Profeta i l'Arlequí d'en Gargallo, encara que molt decoratiu. Fora d'això alguna cosa discreta i res més. Bé, no et pensis que al Louvre només hi hagi egipci, també hi ha altres coses molt bones, primitius italians, uns frescos d'en Boticelli imponents. Els primitius holandesos amb en Bruegel²² al davant, però al costat d'en Van der Weyden, aquell que tenim en color a la saleta, és un tríptic.²³ En canvi els Grecos, Velázquez, Goya i en Zurbaran no em van dir gran cosa. No tenen, ni de bon tros, la força d'aquells altres, encara que potser el que està millor és un d'en Zurbaran, l'enterrament d'un bisbe²⁴ [...].

Lletra 2

Paris, 15 setembre 1952

[...] Suplement dedicat a la crítica d'art

Al Louvre ja hi he estat quatre o cinc vegades. Ara ja m'he pogut mirar l'art grec, perquè el primer dia, encara que vaig fer una visita general, gairebé només vaig parar l'atenció en lo egipci i no per res, sinó perquè t'hi obliga encara que no vulguis. Doncs bé, l'art grec, fora d'unes coses primitives i d'un parell de relleus, ara no recordo d'on, senzills, sobris, magnífics, tot el demés, per a mi, és completament insubstancial i em sembla que si en traguéssim tota aquesta sèrie de prejudicis que hi ha, ens quedaria una cosa, si fa o no fa, de l'alçada de la «Deessa» d'en Clarà.

Els impressionistes no estan al Museu d'Art Modern, sinó en un altre Museu dedicat a ells i la impressió que em va fer va ésser de (deixant apart uns retrats d'en Van Gogh, que són molt bons) la d'una visita a una expo-

²² Cal suposar que es tracta de l'obra *Els pidolaires*, l'única d'aquest autor present al Louvre.

²³ De ben segur, el *Tríptic de la família Braque*.

²⁴ Cal entendre que es refereix a *L'exposició del cos de sant Bonaventura*.

sició de paisatges, on n'hi ha molts i el que passa és que aquests senyors d'aquí han sabut organitzar molt bé la propaganda, perquè aquí no hi ha res que estigui a l'alçada d'en Nonell, per exemple, i hi ha coses d'en Mir que són molt millors que tots aquests impressionistes. Dels preimpressionistes en Delacroix és dolent, són quadres d'història com ja n'he vist d'altres i el cèlebre «Toc d'oració» o «L'àngelus» d'en Millet em va recordar enormement l'Urgell i si fa o no fa (em sembla que el que passa és que la major part de la gent es dedica a jutjar l'art per les orelles).

Avui he estat a veure en Rodin, el gran Rodin. M'he sentit ben embafat, ben tip de bonys. On desplega la seva força és en les figures masculines. Hi ha uns braços i unes cames verdaderament bestials, però el que passa és que només és això, força bruta, força material. La seva força no està en el contingut, sinó en la manera de dir les coses, una manera de posar el fang a grapats com si insultés i després potser n'hi ha un xic massa de genialitat. Això de deixar marcats els punts, les coses a mig desbasta, peces de bronze que encara es veuen les juntures del motllo i les peces de l'armaçó es desagradable, i quan fa una cosa en pedra acabada, polida, és tota velada, diluïda, et rellisca i es purament d'impressió, perquè *l'única vegada que vol fer una cosa intensa* «La pensée» (un cap sobre un bloc en el que no té, per salvar-se, aquell moviment tan exagerat) doncs queda fred, no és gens emotiu i la «Porta de l'infern» quin garbuix de gent, és barroquisme naturalista portat fins el deliri (es veu que en art regeix aquella llei física que diu que el que es guanya en velocitat es perd en força). Serà un geni sí, però com més lluny millor.

Lletra 3

Paris, 20 octubre 52

[...] O sigui, que jo crec que m'interessa, en principi, quedar-me fins a mitjans del mes que ve. Ara, per quedar-me molt temps més no, perquè hi ha unes grans dificultats per trobar taller per treballar. A de més, per quedar-m'hi més temps d'una manera profitosa, jo crec que aleshores ja tens de pensar en quedar-t'hi uns quants anys, perquè aleshores es tracta de preparar una exposició i una altre i per treballar es treballa més tranquil a Barcelona, em sembla. Ah! i no n'estic gens d'aclaparar. Mai he cregut que això fos senzill, a de més que ja fa temps que ho he après i això que dius d'anar sol per París és el que m'ha permès fer aquesta sèrie de dibuixos que segons tots els que aquí els han vist, són plenament de París i tots són coses observades, figures amb molt pocs elements i totes aquestes coses només les pots observar sol i per copsar l'esperit de les coses, jo almenys, necessito

que ningú em distregui. A de més els temes et surten en el moment més impensat i si vas parlant amb un altre et passen per alt. Demà miraré d'anar a comprar paper, perquè encara penso fer-ne alguns més.

[...] He anat a veure el Saló d'Art Religios al Museu d'Art Modern.²⁵ Només hi ha que valgui la pena unes casulles molt boniques i uns tapissos que encara que de dibuix no valgui res, de color és molt bo. Es poden fer grans coses en tapisseria, dóna unes qualitats molt bones. La pintura i l'escultura res, un vertader desastre. No hi havia res que es pogués salvar [...].

Oh! però ara si que en ve una de bona, demà passat inauguren l'exposició del retrat flamenc amb una sèrie d'obres portades de Bèlgica. Això si que serà interessant. [...].

Lletra 4

Paris, 24 octubre 52

[...] Avui he anat a veure l'exposició del retrat en l'art flamenc, és colossal. Hi ha una pila de coses magnífiques, fora d'en Rubens, en Jordaens i algun altre, tot lo demás és bó, fins i tot en Van Dyck. Jo que em pensava que eren insubstancials, no, no, està molt bé sobretot en té un que ja deus conèixer amb dos nois bastant fatxendes que és molt bo.²⁶ Ara que en [Hans] Memling, en [Cornelis] de Vos i en [Frans] Pourbus que no els coneixia i d'altres.²⁷

Bé, s'ha de veure, perquè quan una cosa és realment bona, per fotografia només et pots fer una vaga idea. Aquí he tingut ocasió de comprovar-ho amb el catàleg comparant i hi ha una diferència que és clar quan no els veus al mateix temps, no te n'adones, però que és molt considerable.

Lletra 5

Paris, 2 novembre 52

[...] home, segur, segur, no ho sé si baixaré el dia 15. Si d'aquí a llavors hi hagués alguna cosa interessant naturalment ho allargaria [...]. Es clar, en últim cas podria anar al taller d'en Fenosa, però ja veuràs les coses no són tan senzilles. Jo hi treballo mig dia amb ell. Si estigués al taller, jo podria aprofitar-hi l'altre mig dia? Ho veig difícil, perquè ell segurament hi seria o la seva dona [Nicole Florensa] que fa tonterietes amb fang i jo encara l'hauria d'ajudar l'altre mig dia, perquè, és clar com que em donaria l'habitació... Ja veuràs ningú fa res per res, perquè allò que dius de que està disposat a ajudar-me és molt dir, jo sóc bastant més escèptic. El que passa és que

²⁵ Es tracta del segon «Salon d'Art Sacré», celebrat entre els dies 1 i 26 d'octubre de 1952 al Museu d'Art Modern de la ciutat de París.

²⁶ Es tracta del *Retrat de lord John i el seu germà lord Bernard Stuart*.

²⁷ Exposició «Le portrait dans l'art flamand de Memling à Van Dyck», organitzada pel Ministeri d'Instrucció Pública de Bèlgica i celebrada a l'Orangerie des Tuileries del 21 d'octubre de 1952 al 4 de gener de 1953. Va adquirir un catàleg amb el mateix títol, imprès a Brussel·les el 1952.

²⁸ La fitxa corresponent a l'obra *Orlando furioso* de la compilació Nicole FENOSA i Bertrand TILLIER (dirs.), *Apelles Fenosa. Catalogue raisonné de l'oeuvre sculpté*, Barcelona, Polígrafa, 2002, n. 1198, p. 371, confirma que el 1952 obrava en fang i amb notables dificultats una versió inicial de l'escultura. Sembla que la figura havia començat a ser concebuda el 1947 amb un petit Orlando passat a bronze el mateix 1952. La versió major, interrompuda aquell any per les dificultats expressades, fou represa al cap de molt temps, entre 1971 i 1972, per esdevenir l'*Orlando furioso* del qual hi ha versions en diferents espais públics. Val a dir que Fenosa devia saber transmetre l'atracció pel poema d'Ariosto a Riu Serra, que, bon lector també de les literatures de cavalleries, el tenia en gran estima, ja que trobava en el relat i l'expressió desbocada una gran ironia latent.

²⁹ Tal com s'ha explicat, l'exposició la va organitzar el Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona i es va inaugurar el 20 de gener de 1953. Entre el 4 i el 17 d'abril del mateix any la mostra es va exposar a Girona, en una iniciativa conjunta del Cercle Artístic de la ciutat i la delegació local de l'Institut Francès.

³⁰ Exposició «Chefs d'oeuvre de la collection D. G. Van Beuningen», celebrada al Petit Palais. N'hi ha un catàleg editat a París el 1952.

necessita un ajudant. Un ajudant que ja conegui l'ofici i a qui pugui pagar 500 francs. Com que entre la gent d'aquí no el trobaria, per això té sempre gent de fora i així a més a més els hi fa un favor, i de relacions i coneixences a través d'ell no crec que en pogués fer gaires, perquè, ja veuràs, tothom se les guarda. És clar que estant amb ell arribaria a conèixer gent, però noi, es necessita molt temps per això i jo tinc molta feina a fer encara per estar-me esperant conèixer aquest o l'altre. A l'oferta de l'habitació també hi va ajuntar que si volia treballar per mi podia fer-ho, que allà tenia fang, però de seguida va dir que ho tingués amagat, que no es veiés. Això és molt natural, però és per allò que dius de que està disposat a ajudar-me.

Després hi ha una altre cosa i és que per viure-hi reuneix molt poques condicions. El wàter i l'aigua estan a baix al pati. Per rentar-se és un gran inconvenient, perquè a de més només hi ha una palangana o sigui que l'aigua bruta tens de baixar a tirar-la cada vegada. A de més hi té de fer un fred de por i la roba no sé a on la ficaria, perquè ara l'americana tinc de deixar-la sobre unes caixes. És clar que si tant interessés, aquests inconvenients es podrien aguantar, però el que passa és que això, precisament, que no sé si m'interessa tant. Amb en Fenosa de coses de l'ofici no n'aprendria gaires, perquè només fa guixos per fer bronzes i en el fer armaçons, que em pensava em podria ensenyar alguna cosa, resulta que un que hem estat fent aquests dies (per l'«Orlando furioso» portant el seu cavall a l'esquena)²⁸ no tan sols és fet si fa o no fa com jo els feia, sinó que encara li tenia d'anar donant solucions, tant que gairebé tot és fet segons un sistema inventat meu i això és dit sense exagerar gens ni mica.

Si resultés el que jo penso, em sembla que m'interessaria més que estar-me un mes més aquí. Jo el que vull fer és veure si hi ha possibilitats de fer l'exposició a Barcelona dels meus dibuixos²⁹ i aleshores, si donés resultat, anar a Itàlia o a Madrid, Burgos, en fi, ja veurem.

Ah! si et fa dentetes l'exposició del retrat flamenc, et diré que ahir vaig anar a una exposició de la col·lecció particular d'un senyor que es diu Van Beuningen i que, em sembla, és flamenc. Doncs bé, hi ha un Van Eyck meravellós, una cosa fantàstica i un Bruegel i dos Hieronymus Bosch molt millors que el que hi ha al Louvre i Memling. Bé, en fi, una verdadera col·leccionassa. A més dels flamencs hi ha una colla de renaixement italià bastant fluixets i alguns primitius francesos bastant bons. Ah! i un Greco molt bo³⁰ [...].

EDUARD RIU-BARRERA
 Historiador, arqueòleg i fill de l'artista
 Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya
 edriu@gencat.cat

LES PETITS GENS DE PARIS (1952). A L'INICI DEL DIBUIX HUMANISTA DE RIU SERRA

El 1952 l'escultor Julià Riu i Serra (1921-2006), concisament RIU SERRA en la signatura, fou becat a París pel programa d'ajuts del Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona, de gran importància en el panorama artístic català de la postguerra. A més d'impregnar-se de la ciutat i de resseguir-hi les col·leccions d'art antic, modern i extraeuropeu, hi va realitzar la sèrie de dibuixos *Les petits gens de Paris*, presentada aquí. Exposats el 1953 i llargament inconeguts, són obres de línia simple amb ploma que copsen escenes de carrer amb protagonistes humils que fan via, feinegen o vagaregen i que entronquen amb el realisme social, la fotografia documental i l'humanisme que van infondre nombroses produccions visuals i literàries de mitjan segle xx.

Paraules clau: Cercle Maillol, dibuix, escultura, humanisme, Institut Francès de Barcelona, París, postguerra, realisme social, Riu Serra, 1952

LES PETITS GENS DE PARIS (1952). AT THE BEGINNING OF RIU SERRA'S HUMANISTIC DRAWING

In 1952, the sculptor Julià Riu i Serra (1921-2006), using RIU SERRA as his signature, was awarded a grant in Paris by the Maillol Circle grant programme of the French Institute of Barcelona (a very important institution in the artistic scene of Catalonia in the post-war period). In addition to being immersed in the city and following its collections of ancient, modern and extra-European art, he also created the series of drawings called *Les petit gens de Paris*, which are presented here. Exhibited in 1953 and remaining a long time unknown, these are simple, pen-line works that capture street scenes with humble protagonists who walk, work or wander, and are intertwined with the social realism, documentary photography, and humanism that infused many visual and literary productions from the mid-twentieth century.

Keywords: Maillol Circle, drawing, sculpture, humanism, Institut Français Barcelona, Paris, post-war, social realism, Riu Serra, 1952

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

