



Treball final de grau:

Artistes oblidats de la pintura catalana de paisatge del segle XX:
Joan Colom Agustí i Eusebi Díaz Costa.

De l'artesanía ceràmica bisbalenca a la ceràmica artística i decorativa.

Les aportacions de Díaz Costa.

Alumna: Judit Esteba Mármol.
Tutora: Dra. Maria Josep Balsach Peig.
Departament d'història i història de l'art.
Curs 2018-2019.

1.Agraiments:

Aquest treball l'he pogut dur a terme gràcies a tot un seguit de persones a les quals m'agradaria agrair els esforços o les oportunitats que m'han brindat per tal d'aconseguir assolir els objectius que m'havia proposat per a portar quelcom únic i propi.

En un àmbit sentimental i emocional, la gran “pedra angular” d'aquest treball i els fonaments passionals han sigut possibles gràcies a la col·laboració d'Óscar Gómez Gil, el qual m'ha recolzat en totes les decisions preses, ha sigut capaç de traspasar-me tota la seva motivació, i ha sigut molt present durant l'elaboració d'aquest assaig.

D'altra banda, centrant-nos ja en un àmbit més acadèmic, primerament m'agradaria agrair a tot l'equip del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà, i més concretament, a Xavier Rocas Gutiérrez –conservador– i Adela Piera Goñi –documentalista–, el seu suport i motivació envers la meua persona. Agrair el fet d'haver-me deixat les “portes obertes” als seus llocs de treball i, també, el fet d'haver pogut treballar amb ells durant la realització de les meves pràctiques curriculars amb la Universitat de Girona.

Per últim, els hi dono les gràcies per haver-me cedit informació completament necessària i essencial, sense la qual no hagués pogut dur a terme gran part d'aquest treball.

Seguidament voldria donar les gràcies a Antoni Monturiol Sanes, conservador del Museu d'Art de Girona, el seu interès per a la temàtica del meu treball final de grau, la dedicació, el temps, la informació i els contactes essencials gràcies als quals he aconseguit obtenir experiències molt interessants.

Per a concloure també volia agrair a Lúdia Pujol, treballadora del departament de patrimoni de la Diputació de Girona, sense la qual no hagués pogut tenir accés a veure en primera persona dues pintures rellevants per a la realització d'aquest treball.

Finalment, agrair enormement i de forma genèrica a totes aquelles persones que s'ha trobat involucrades –de forma directa o indirecta– a la realització d'aquest treball per haver-me ajudat facilitant-me informació, contactes als quals dirigir-me, donant-me energia o, fins i tot, dedicant-me temps de les seves vides per tal que aquest projecte fos possible.

Índex:

1.Agraïments:	1
2.Introducció:	3
3.De l'artista Joan Colom i Agustí (1879-1969):	5
3.1.De les influències pictòriques de Joan Colom i Agustí:	8
3.2.Altres formes d'art sota el pseudònim de "Michel Adam":	15
4.De l'artista Eusebi Díaz i Costa (1909-1964):	24
4.1.La vida i la introducció pictòrica d'Eusebi Díaz i Costa:	24
4.2.Introducció a la història de la ceràmica catalana. La Bisbal d'Empordà, motor de la producció ceràmica:	30
4.3.Les noves aportacions ceràmiques d'Eusebi Díaz i Costa:	34
4.4.La ceràmica artística i decorativa d'Eusebi Díaz i Costa:	36
5.Conclusions:	46
6.Bibliografia:	51
7.Webgrafia:	52
8.Annex:	53

2.Introducció:

El desenvolupament d'aquest treball presenta dos objectius clars i directes: Per una banda, és una evidència que els historiadors de l'art més novells tendim a dignificar els "grans artistes" de la història de l'art, però oblidem que la història de l'art "real" no només es troba constituïda per a aquells/es autors/es que aportaren una novetat en l'art completament inèdita i original, sinó també d'aquells molts altres que mal nomenem "secundaris" pel fet de no haver arribat a transcendir d'una forma tan clara i concisa. Seria en aquest segon grup en el qual col·locaríem els dos artistes que pretenc mostrar en el transcurs d'aquest treball: Joan Colom i Agustí (Arenys de mar, 1879 - Barcelona, 1969) i Eusebi Díaz i Costa (Oix, 1909 - La Bisbal d'Empordà, 1964), mestre i aprenent.

Una de les intencionalitats més clares en aquest primer objectiu és intentar demostrar les grans característiques d'unió que apareixen en les obres d'art de Díaz Costa i Colom Agustí amb altres artistes o moviments coetanis en l'època i, fins i tot, anteriors, ja que també tendim a mal interpretar el fet que la història de l'art succeeix de forma lineal i cronològica i aquest estigma hauria de trencar-se. L'arbitrarietat de l'art marcat per etiquetes i pertanyents a unes dates molt concretes de la història no és la realitat dels fets.

D'altra banda, una de les motivacions més clares per a les quals he volgut visualitzar els treballs d'aquests dos artistes és la gran estima que tinc al meu poble natal, la Bisbal d'Empordà (Baix Empordà). La petita ciutat en la qual he crescut, viscut i actualment segueixo residint, viu en gran mesura del turisme generat gràcies a la ceràmica, un dels oficis més antics de la humanitat. Des del grau en història de l'art, se'm va oferir la possibilitat de poder realitzar pràctiques en una institució museística, fet que agraïxo i recomano enèrgicament. Gràcies a les meves ganes imparables de voler conèixer sobre el que m'ha envoltat íntimament durant els vint-i-dos anys de la meua vida, vaig decidir realitzar-les al Terracotta Museu de la Bisbal. Possiblement, si no hagués tingut aquesta oportunitat brindada per la Universitat de Girona, no s'hauria desencadenat en mi una motivació de coneixement molt més intrínsec dels fonaments culturals i artístics que emanen d'aquestes terres empordaneses.

Així doncs, gràcies a la figura d'Eusebi Díaz i Costa, el qual dedica els últims anys de la seva vida en terres bisbalenques realitzant decoració ceràmica, provaré de ressaltar la importància de la ceràmica en la Bisbal d'Empordà. Tanmateix, com que es tracta d'una temàtica molt extensa i considero que, des del punt de vista de l'art, és més interessant mostrar o demostrar on neix el punt d'unió, fusió o dissolució de limitacions entre art i artesanía, he decidit centrar-me en un dels primers individus que aportà a la població bisbalenca els vestigis inicials de "ceràmica artística i decorativa" amb l'aplicació de noves formes de la terrissa i del decorativisme com fou Díaz i Costa.

Per tal de poder desenvolupar aquest assaig faré ús de pàgines web. Alhora, és necessari realitzar una mica d'investigació més enllà de la recerca de documentació que pogués ser útil en les biblioteques públiques de la Generalitat de Catalunya i els serveis que ofereix la biblioteca de la Universitat de Girona amb l'afiliació amb altres biblioteques universitàries de la comunitat autònoma.

És per aquest motiu que, com a focus principal per a obtenir informació sobre Eusebi Díaz Costa, realitzaré una indagació en el fons documental del Museu Terracotta de la Bisbal d'Empordà. D'altra banda, realitzant una petita investigació prèvia, la Diputació de Girona i, concretament el Departament de Patrimoni conjuntament amb el Museu d'Art de Girona també

disposen, en les seves instal·lacions, d'informació que em pot ser de gran utilitat i algunes de les seves pintures les quals intentaré poder observar en primera persona.

Així mateix, la Biblioteca Nacional de Catalunya disposa d'informació sobre Joan Colom Agustí i, alhora, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, no només disposa de documentació sobre l'artista Colom i Agustí, sinó també algunes de les seves obres en el fons, motiu pel qual intentaré dur a terme una visita en la col·lecció per a poder observar les obres en primera persona.

3.De l'artista Joan Colom i Agustí (1879-1969):

Joan Colom i Agustí fou el primogènit de tres germans d'una família de classe mitjana el qual nasqué a Arenys de Mar el 21 de gener del 1879. El pare, inicialment, es dedicà al món rural, però finalment, decidí abandonar la seva família per a emprendre una aventura allistant-se a les Esquadres de Catalunya.

Aquest fet provocà que l'artista fos criat per a una mare soltera i treballadora, ja que aquesta s'independitzà amb setze anys i fundà un comerç d'articles múltiples a Bourg-Madame (la Cerdanya), conegut popularment com a "Cân Casquill". Quan la mare liquidà el negoci, catorze anys més tard, a causa de la mudança i el casament amb el pare de l'artista, havia aconseguit una bona quantitat d'ingressos els quals pensava invertir en l'educació dels seus fills. Joan Colom i Agustí s'educà en un *Lycée* de la vila de Montrejau (França) dels sis als dotze anys. Posteriorment, seguí amb els seus estudis a la ciutat de Figueres fins al 1895. Gràcies a aquests estudis a la capital alt empordanesa, l'artista descobrí el dibuix.

Malauradament pel futur pintor, la família es traslladà a viure a Barcelona i, un any més tard, morí el pare (c.1897). A causa d'aquesta tragèdia, l'artista hagué d'assolir el paper de patriarca de la família i oblidà les seves passions per a centrar-se en el comerç i ajudar a la mare, la qual obrí una botiga de teixits a la capital. Allà aprengué sobre materials tèxtils i realitzà les tasques de dependent fins als dinou anys.

A partir del 1898, la mare i els seus tres fills es veuen obligats a traslladar-se novament a la Catalunya Nord, concretament a Puigcerdà, on la mare obre un negoci de múltiples articles. Joan Colom i Agustí i la seva germana mitjana, ajudaren en el comerç familiar mentre el germà menor cursava una carrera universitària.

Tot i el pas dels anys des que l'artista descobrí una passió en el dibuix gràcies als estudis cursats a Figueres, la situació familiar no li havia permès poder dedicar-se plenament a l'aprenentatge d'aquest art. Tanmateix, es comprà una petita capsa d'olis amb la qual realitzava paisatges puigcerdanencs de mides reduïdes en les seves hores lliures de la botiga. Gràcies a aquests primers treballs, va començar a visualitzar-se dins el mercat de l'art i el món artístic en general.

Per tant, ens trobem en una etapa de l'artista en la qual ja havia obtingut un cert reconeixement com a pintor, ja que des del 1896, participà en la seva primera exposició per a mostrar-se al públic. Pugué participar en una exposició nacional de caràcter bianual organitzada des de l'Estat, amb la qual aconseguí vendre algunes de les seves pintures a Aureliano de Beruete (Madrid, 1845 - 1912).¹ Pocs anys més tard, sobre el 1898, participà en l'Exposició Internacional d'Art al Palau de les Belles Arts de Barcelona organitzat per l'Ajuntament de la ciutat.

Amb una clara intencionalitat de viatjar a l'estranger per tal de poder assolir un dels principals objectius de l'artista –dedicar-se a la pintura–, li explicà a la mare que volia realitzar un viatge de comerços cap a l'Àfrica, ja que, gràcies a les colònies occidentals, hi podia

¹ Polític procedent de l'alta societat madrilenya, el qual tingué una forta afició i admiració per a les Belles Arts. Estudià pintura i acabà abanant la política per a dedicar-se íntegrament a la pintura. Esdevingué un important col·leccionista d'art. El seu fill fou el primer crític i historiador de l'art que esdevingué director del Museu del Prado de Madrid sense complir la premissa anterior de ser artista. Informació extreta de: -----, "Beruete, Aureliano de" *Museo del Prado*, disponible en: <https://goo.gl/wM17zE>, última consulta: 20/02/2019.

comercialitzar realitzant importacions i exportacions en funció de les demandes de cada país. La mare acceptà el tracte i el 1899 s'endinsà en una aventura cap a l'Àfrica en un vaixell de l'empresa Rius i Torres² direcció a Fernando Póo –actualment Bioko, una illa de Guinea Equatorial.³

Abans d'arribar a la destinació, realitzaren una parada a Sierra Leone, on Colom passà una temporada. Allí pogué iniciar els seus primers negocis; principalment s'intercanviava arròs, alcohol i tabac portat de Catalunya a canvi de l'exportació de cacau. Durant aquests mesos a Sierra Leone, Colom i Agustí acabà emmalaltint, motiu pel qual fou retornat novament a Catalunya. Des d'aquell instant, l'artista estigué condemnat a la malaltia de forma permanent fins al punt d'haver de ser operat en diverses ocasions durant el transcurs de la seva vida.

Mentre esperava que l'embarcació arribés per a tornar-lo al seu país d'origen, l'artista realitzà la seva primera i única pintura a l'estranger la qual fou comprada per a un negociant africà juntament amb la seva capsa de pintures.⁴

Quan arribà novament a Barcelona, s'instal·là a casa d'una cosina, el marit de la qual era pintor, Ramon Alsina i Amils (Tàrrrega, 1861 – Barcelona, 1948).⁵ Gràcies a les influències, consells i unes primeres pràctiques orientatives per a iniciar-se en la pintura, atorgades per Alsina i Amils, decidí entregar-se únicament a aquest art de forma autodidàctica imbuint-se dels grans mestres presentats en el Museu del Prado.⁶ Amb el temps, va aconseguir tenir un estudi al carrer Clarís 99 de Barcelona (vegeu annex, Imatge 1).⁷

Paral·lelament al retorn de Colom i Agustí a Catalunya després del seu viatge a l'Àfrica, la mare liquidà el negoci que tenia a Puigcerdà i tornà a Barcelona amb els seus dos fills. Possiblement l'artista, abans que la mare decidís instal·lar-se a la capital catalana, realitzà visites a la població de la Catalunya Nord, ja que se'n conserven alguns apunts ràpids realitzats amb la tècnica de l'aquarel·la (vegeu annex, Imatge 2).

L'estiu del 1901 morí la mare i l'artista rebé part de l'herència familiar. Tot i que obtenir una quantitat econòmica modesta, fou suficient per a realitzar algunes estades a Mallorca, illa molt apreciada pels pintors catalans i estrangers de l'època pels seus paisatges. Pintà, principalment, paisatges i marines (vegeu annex, Imatges 3 i 4), les quals exposava en el seu retorn a Barcelona. Començà a rebre molt bones crítiques i, de mica en mica, pogué vendre les seves pintures gràcies a les exposicions que organitzava, principalment, en les galeries d'art de Barcelona⁸ o al Museu de Montserrat. També realitzà mostres al Museo Reina Sofía de Madrid.

A partir del 1909 realitzà el seu primer viatge a París, on passà uns mesos i s'inicià en les pràctiques del *plein air*.⁹ Sobre el 1912 realitzà la seva segona estada (vegeu annex, Imatge 5), i intentà imbuir-se de l'estil Impressionista francès. Durant el transcurs dels seus viatges a la

² Empresa que es dedicà majoritàriament a vendre productes colonials.

³ Fontbona Francesc. *El Paisatgisme a Catalunya*. Destino: Barcelona, 1979, pp. 219-221.

⁴ Sacs, Joan. *Joan Colom*. Barcelona: Edicions Joan Merli, 1929, pp. 1-8.

⁵ -----, "Ramon Alsina Amils". *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/X6RGU9>, última consulta: 19/02/2019.

⁶ -----, "Joan Colom Agustí" *Colección Banco Sabadell*, disponible en: <https://goo.gl/9F28BX>, última consulta: 07/12/2018.

⁷ Matés, Joan. "El pintor Joan Colom" *Catalunya*, n° 88, març 1938, pp. 22-24.

⁸ Sacs, Joan. op. cit., pp. 1-8.

⁹ -----, "Joan Colom Agustí", op. cit., disponible en: <https://goo.gl/9F28BX>, última consulta: 07/12/2018.

capital francesa, va poder realitzar exposicions; mostrà les seves pintures en un local del galerista Paul Durand-Ruel (París, 1831 - 1922) i l'Estat francès comprà un dels seus paisatges. D'altra banda, també va exposar en algunes galeries de Londres, ciutat en la qual decidí exiliar-se l'any 1937 a causa de la Guerra Civil Espanyola. Finalment, també realitzà exposicions a Venècia i Pittsburgh.¹⁰

Gràcies al renom que es creà entorn la seva figura, realitzà una de les actuacions nacionals més rellevants de l'època: la participació en la decoració mural de la "Sala del te" del Palau Nacional de Monjuïc¹¹ (vegeu annex, Imatges 6, 7 i 8).¹² Inicialment, aquest projecte havia de ser decorat amb set murals de l'artista, però finalment només se'n realitzaren tres, i varen ser esbossats amb temàtiques Noucentistes, tal com parlarem més endavant. La decoració d'aquesta sala no només fou encarregada a Joan Colom i Agustí, sinó que també hi participaren altres artistes com és el cas de Jaume Llongueras i Badia (Barcelona 1883 - 1955) o Josep Maria Xiró Taltabull (Barcelona, 1878 - 1937).¹³

Sobre el 1946, l'artista realitzà una llarga estada a la Costa Brava. La premsa de l'època escriu sobre el fet que se li assignà el projecte de decoració de l'Església de S'Agaró (Baix Empordà). A més a més, l'artista es comprà un xalet en aquesta població marítima de la qual se'n conserven fotografies (vegeu annex, Imatge 9).¹⁴

Finalment, cal ressaltar l'aspecte que, tot i que morí a Barcelona l'any 1969, l'artista passà llargues temporades al Gironès (vegeu annex Imatges 10 i 11), al poble de Llagostera i Tossa (vegeu annex, Imatges 12 i 13), però, sobretot i de forma genèrica, al Baix Empordà (vegeu annex Imatges 14-21). Fou una de les comarques preferides de l'artista, ja que s'hi comprà una segona residència. A més a més, possiblement disposava d'un espai en el qual passar uns dies a la Bisbal d'Empordà, ciutat en la qual el seu deixeble s'instaurà a viure de forma permanent. És per aquest motiu que podem apreciar esbossos a *plein air*, la gran majoria d'ells realitzats amb la tècnica de l'aquarel·la, a la Bisbal o en les seves immediateses.

Alhora, tal com podem apreciar en l'apartat següent d'aquest treball, l'artista es trobava molt influenciat de l'estil Impressionista –per la vivacitat dels colors utilitzats– (vegeu annex, Imatges 22-26), però també amb unes influències provinents del Realisme –tractant temàtiques rurals o costumistes, per exemple. A mesura que s'endinsà en l'entrada del nou segle XX, els seus aires de modernitat es varen veure controvertits en temàtiques d'un estil més nacionalista. Cal tenir en compte, que a inicis del segle XX apareix l'estètica Noucentista gràcies a la figura d'Eugeni d'Ors (Barcelona, 1881 - Vilanova i la Geltrú, 1954) i es desenvolupa un estil pictòric molt enllaçat amb el classicisme, però també amb el nacionalisme i el "mediterranisme" (vegeu annex, Imatges 6-8 i 27-28).

¹⁰ -----, "Joan Colom i Agustí" *Mo:AO, Modernisme: Accés obert*, disponible en: <https://goo.gl/eawup6>, última consulta: 07/12/2018.

¹¹ Posteriorment passà a ser el Museu Nacional d'Art de Catalunya i, la sala en la qual es troben les obres de Colom i Agustí, és l'actual biblioteca de la institució museística.

¹² Seguranyes, Mariona. *Atles Paisatgístic de les terres de Girona*. Girona: Diputació de Girona, p. 7, disponible en: <https://goo.gl/1SB8Bb>, última consulta, 07/12/2018.

¹³ Barral i Altet, Xavier. *El Palau Nacional. Crònica gràfica*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, p.29.

¹⁴ Gutierrez, Fernando. *Figuras cumbres del arte contemporáneo español*. Barcelona: Archivo de Arte, 1946, pp. 1-10.

3.1. De les influències pictòriques de Joan Colom i Agustí:

Amb Joan Colom i Agustí, no podem parlar només d'un sol estil pel qual se sentís imbuït. Sense oblidar el fet que l'artista aprengué de forma autodidàctica, s'emmirallava i s'inspirava dels corrents que observava en el seu entorn, però també, amb aquells estils artístics que tenien un gran pes dins el mercat de l'art en l'àmbit internacional.

Per una banda, no hem d'oblidar que ens situem en una Catalunya de finals del segle XIX, moment històric en el qual Barcelona començava a ser un dels epicentres industrials més importants d'Espanya –fet que s'inicià amb les primeres espurnes de la revolució industrial a finals del segle XVIII i perdura fins a l'actualitat– gràcies a les revolucions industrials, sobretot amb les fàbriques de tèxtil. Gràcies a aquesta aportació i impuls cap a la modernitat tecnològica, apareix una nova classe social, la burgesia; un nou estament en la societat que va permetre trencar les limitacions que havien existit fins al moment amb el mercat de l'art. És a dir, gràcies a l'aparició de la burgesia, l'art ja no només se sustentà únicament a partir del mecenatge àulic. Aquest esdeveniment, conjuntament a altres episodis importants i remarcables, com ara l'aparició dels tubs de pintura –que aportà com a conseqüència positiva l'abaratiment dels costos de material utilitzat per a realitzar una obra i la possibilitat de treballar a *plein air*, una forma de treball molt utilitzada pels Impressionistes–, la gran varietat de colors que es podien aconseguir gràcies als avanços tecnològics o l'ús més comú i acceptat de les aquarel·les, varen acabar potenciant un alliberament artístic molt important. Hem de tenir en compte que, fins al moment, el *modus operandi* per a realitzar una pintura de paisatge comportava un gran estudi per part de l'artista, el qual utilitzava un o diversos suports manuals, com per exemple, llibres de botànica per a tenir referències de la flora que volia introduir en l'obra. Alhora, també feia apunts a l'aire lliure que posteriorment li servien per a desenvolupar la creació del paisatge a l'estudi. A causa d'aquest fet, les pintures paisatgístiques patien mancances de realisme.

D'altra banda, gràcies a tots els aspectes esmentats, començà a emergir un moviment pictòric molt important que serví de gran inspiració per a l'artista arenyenc i a un gran nombre d'artistes a Catalunya tal com veurem a continuació: l'Impressionisme.

Claude Monet (París, 1840 - Giverny, França, 1926) fou un dels màxims representants d'aquest estil i, molt possiblement, l'artista pogué veure obres del pintor Impressionista francès en les estades a París.

Es tracta d'un moviment que sorgí l'any 1874 amb la realització d'una exposició en un espai cedit pel fotògraf Gaspard-Félix Tournachon (París, 1820 - 1910) –conegut com Nadar–, d'un grup de pintors d'entre els quals destacà Claude Monet i que la premsa s'encarregà de “batejar-los” com a Impressionistes.

Les principals característiques d'aquest estil pictòric, de forma generalitzada, són les següents: Per una banda, tal com havia encetat el Realisme francès, les temàtiques utilitzades giraven entorn la quotidianitat. Tanmateix, també introduïen els espais de la vida moderna i la demostració d'aquesta, és a dir, els lleures, la nova visió del paisatge i la natura amb l'arribada de la modernitat, els pícnic, les excursions, etc. D'altra banda, la pintura passà a ser condicionada pel color –a diferència dels estils posteriors, una de les innovacions més clares i radicals de les obres impressionistes fou el fet que no utilitzaven el negre, ja que no es troba en la realitat exceptuant alguns detalls concrets, com ara les robes. Aquest aspecte fou clau per a mostrar un ambient molt més vivaç i colorístic.

Algunes de les obres de l'artista presenten una certa influència molt marcada sobre aquest estil: per una banda en el seu esbós a *plein air* realitzat a l'aquarel·la titulat *Girona* (c.1903) (vegeu annex, Imatge 10) hi podem arribar a trobar una certa influència de Monet, si ho comparem amb l'obra *Quai du Louvre* (1867) (vegeu annex, Imatge 29). En ambdós casos els pintors han optat per a realitzar una vista general de la ciutat des d'un punt de vista relativament alt. Podem considerar que ambdues representacions gaudeixen d'una gran influència de la fotografia –recurs que els Impressionistes utilitzaven per a la realització de les seves obres. Alhora, tant Monet com Colom i Agustí, pretenen mostrar l'esperit de modernitat i la vivacitat de la ciutat deixant al destacat tot un seguit de personatges en un primer terme, en unes dimensions molt petites per tal que no sobrepassi el centre d'atenció de l'espectador.

Un aspecte que resulta curiós i que també succeeix en ambdues obres d'art, és la col·locació “d'obstacles visuals”; en ambdós casos, la visió global de la ciutat es veu afectada per arbres alts i frondosos.

Stoichita parla sobre aquest fet dins del moviment impressionista en la seva obra *Ver y no ver* (2005). Es tracta d'un recurs molt utilitzat pels pintors d'aquest estil per a captar l'atenció de l'espectador d'una forma innocent i poc evident. En aquest cas, quan l'observador s'acosta a l'obra, té la sensació que “els arbres destorben” la vista privilegiada de la ciutat que li vol permetre el quadre i, d'aquesta manera, intenta introduir-se dins l'obra per a poder observar què hi ha més enllà de la frondositat dels arbres.¹⁵

Finalment, una de les diferències més clares es troba en la paleta de colors, ja que tal com podem apreciar, l'obra de Colom presenta unes tonalitats molt més apagades, fet que no s'acaba d'adherir ben bé en l'estil Impressionista que ens mostra Monet –un tractament de la llum mitjançant el color i l'ús exclusiu del negre per a casos puntals, com la roba dels personatges representats.

D'altra banda, l'obra *Estació de França* (1911) (vegeu annex, Imatge 5) de la mateixa manera que l'obra anterior, presenta un punt de vista molt interessant i, en certa manera, impressionista:

Primerament podem observar com el punt de vista utilitzat per Colom i Agustí en aquesta representació és molt fotogràfic: un pla general realitzat en contrapicat d'una estació de trens francesa. Només amb la temàtica utilitzada, ja podem pressuposar una intencionalitat de representació de modernitat.

Seguidament, tornem a apreciar, igual que en la representació anterior, les idees de Stoichita; “l'ocultació” de part de la representació per a introduir a l'espectador en el seu interior. En aquest cas, els vapors de les màquines locomotores són les que s'encarreguen de deixar entreveure l'estació.

Monet, en la seva obra *Interior de l'estació Saint-Lazare* (1877) (vegeu annex, Imatge 30), tot i que des d'un punt de vista diferent, mostra el mateix recurs d'ocultació parcial de la vista de l'estació amb els vapors de les màquines. A més a més, les tonalitats cromàtiques utilitzades són molt similars.

D'altra banda, la forma de representació d'aquests vapors són molt diferents: mentre que Monet els recrea d'una forma molt compacta, amb un gran volum i molt ben definits, Joan Colom i Agustí els deixa dissoldre en l'aire i l'ambient de l'escena representada, aconseguint que sigui

¹⁵ Stoichita, Victor I. *Ver y no ver*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2005, pp. 24-33.

una tasca difícil de descobrir on comencen i on acaben els fums i l'aire. Gràcies a aquesta forma de representació dels vapors, més diluïda en l'aire, considero que també trobem una certa influència d'un dels artistes romàntics anglosaxons més importants de la història de l'art, William Turner (Londres, 1775 - 1851), i la comparació d'una de les seves pintures més emblemàtiques: *Pluja, vapor i velocitat* (1844) (vegeu annex, Imatge 31), obra amb la qual també apareixen les mateixes tonalitats cromàtiques.

Per acabar, una altra de les obres que rep influències dels aires de modernitat que volia captar l'Impressionisme és *Dia de mercat a la Bisbal* (1926). Es tracta d'una pintura realitzada amb un punt de vista fotogràfic mostrant una localització molt interessant; pretén destacar una vista general del carrer principal de la Bisbal en el dia més confluït del poble, el dia de mercat. Tot i que el que se'ns mostra el petit progrés de la modernitat durant la primera dècada del segle XX a l'est de Catalunya, tant pel punt de vista utilitzat, com per la composició i la intencionalitat, no arriba a poder-se comparar amb els objectius d'una gran ciutat com fou París. Tot i això, trobem certes similituds amb *Rue Saint-Honoré a la tarda. Efecte de pluja* (1867) de Camille Pissarro (Charlotte Amalie, Illes Verges Nord-americanes, 1830 - París, 1903) (vegeu annex, Imatge 32); una pintura que capta una de les grans avingudes o bulevards de la capital francesa que varen ajudar en el desenvolupament de l'oci en les ciutats. Per tant, hauríem de considerar que, més enllà de les grans similituds compositives i distributives que presenten ambdues obres, hi ha una clara predisposició en ressaltar l'activitat dels pobles i les ciutats gràcies als nous canvis urbanístics que facilitaren l'accés a una forma de vida molt més sana¹⁶ i donant pas a noves formes d'oci que fins al moment no havien pogut existir com és el cas de sortir a passejar fer vida en els cafès, etc.

Finalment, cal destacar *Port de Sóller* (1917) (vegeu annex, Imatge 4), una obra de Colom i Agustí que realitzà en una de les seves múltiples estades a l'illa de Mallorca, la qual, a inicis del segle XX, fou un dels punts clau per a tota classe d'artistes. En aquest cas, destaca el treball ambiental que realitza el pintor; podem observar una clara influència de l'Impressionisme amb la paleta cromàtica que utilitza. Tot i que segueix representant amb unes tonalitats més apagades que els artistes pertanyents a aquest estil, podríem arribar a considerar aquesta obra com una fase d'experimentació, ja que si observem altres pintures anteriors –com ara *Girona* (c.1903) (vegeu annex, Imatge 10) – o posteriors –com ara *Tossa* (c.1922) (vegeu annex, Imatge 13)–, en aquesta representació d'un dels ports de Mallorca, l'artista intenta treballar moments temporals del dia. En aquest cas, es tracta d'una obra realitzada amb el sol baix, possiblement en els últims moments de la tarda. Aquest fet és fàcilment reconeixible per a les tonalitats rosades de les muntanyes representades i el plàcid ambient d'ocres i ataronjats tan característics del primer o l'últim moment del dia. D'aquesta manera, es torna a demostrar com

¹⁶ Hem de tenir en compte que abans del plantejament d'un pla urbanístic adaptat a les noves necessitats de l'època –com és el cas de la necessitat de circulació de carros de cavalls o dels primers automòbils– les ciutats es trobaven organitzades d'una forma caòtica i es caracteritzaven per a ser espais molt poblats, amb carrers molt estrets pels quals moltes vegades no arribava la llum solar. Aquest fet, provocava que la salubritat de l'espai fos nefast. És per aquest motiu que, un cop les noves aparicions tecnològiques i d'enginyeria ho permeteren, decidiren introduir nous plans urbanístics que afavorissin una millora de les condicions de vida.

Dos dels aspectes més importants foren: per una banda, la canalització i la creació d'una xarxa de clavegueram i, d'altra banda, una reforma urbanística mitjançant la qual s'obrien grans avingudes i es distribuïa la ciutat a partir de paral·leles i perpendiculars a aquests grans carrers. També, la instal·lació de parcs i places per tal d'oxigenar la ciutat i introduir noves formes d'oci mai vistes fins al moment.

l'artista sentia una gran admiració pels treballs que realitzaven els Impressionistes sobre els estudis del temps durant el transcurs del dia i com aquests afectaven les representacions. Finalment, cal tenir en compte que Mallorca fou una de les parades, gairebé obligatòries, dels artistes catalans durant el segle XX. Santiago Rusiñol i Prats (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931) realitzà diverses pintures en aquest mateix port i en una d'elles mostra, gairebé, el mateix punt de vista que pintà Joan Colom i Agustí (vegeu annex, Imatge 33), tanmateix, podem apreciar com les tonalitats canvien, ja que l'artista modernista no sent afinitat a la vibració i sensibilitat de l'afectació lumínica durant el dia.

Tot i que l'Impressionisme fou molt important per a Joan Colom i Agustí, és necessari que destaquem una realitat que envolta la història de l'art català, i és que no fou fins a finals del segle XIX, gràcies al procés d'industrialització de Catalunya i, més concretament, de Barcelona, quan l'art començà a expandir els seus horitzons. Tenint en compte els avantatges ja esmentats que aporta la revolució industrial a la capital catalana, és senzill comprendre que abans d'aquesta innovació de progrés, l'art, majoritàriament es relacionava amb l'àmbit religiós i àulic. Des del de finals del segle XVIII, es potencià la formació d'artistes a la “Escuela gratuïta de diseño”, coneguda com l'encara actual “Escola Superior de Disseny i Art la Llotja de Mar” o “La Llotja” (Barcelona), on Joan Colom i Agustí aconseguí esdevenir-ne acadèmic.¹⁷

Inicialment es tractava d'una escola de disseny de teles d'estil indià, les quals s'exportaven a Hispanoamèrica. Es tracta del primer centre de Catalunya en el qual s'impartiren els primers estudis d'arquitectura. També realitzaven ensenyament de Belles Arts i, gràcies a una iniciativa dels professors, es va acabar fundant un altre centre dedicat a aquesta doctrina, la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1849).

En la Llotja hi estudiaren pràcticament tots els artistes catalans alguns dels quals han transcendit en la història de l'art català a escala internacional –Marià Fortuny (Reus, 1838 - Roma, 1874), Joan Miró (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983), etc.– i, d'altres, com és el cas de Ramon Martí Alsina (Barcelona, 1826 - 1894), esdevingueren professors de la institució.

Així doncs, quan el món de l'art pogué començar a obrir-se camí cap a altres àmbits de mecenatge o venda, hi hagué certs corrents artístics amb vessants molt academicistes: l'ús de la “finestra albertiana” per a la introducció de la perspectiva, una representació d'estil classicista, etc. Dins aquesta forma de treball tan reglada, començaren a emergir els primers moviments internacionals que intentaren donar una passa més en l'obertura de l'expressivitat artística. Un dels primers moviments francesos que esclatà amb força fou el Realisme. Aquest estil artístic s'expandí arreu del país i, en l'àmbit català, destaca la figura de Ramon Martí Alsina, un dels pintors catalans que seguí d'una forma més acurada les innovacions artístiques que plantejà el Realisme francès.

Alhora, i exceptuant alguns dels treballs que realitzà Martí Alsina, com ara l'encàrrec de *La migdiada* (c.1884) (vegeu annex, Imatge 34), gran part del Realisme pictòric català se centrà en la realització de paisatges. Es considera que Martí Alsina fou el primer artista català que va modernitzar la temàtica paisatgística –la qual no era una innovació a Catalunya, ja que fou un dels subgèneres artístics més venuts per sota dels retrats, per exemple– aportant la innovació del *plein air*, concloent amb l'aparició d'un paisatge alliberat de l'artificialitat a la qual es trobava

¹⁷ -----, “Joan Colom i Agustí”, *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/TPiKrG>, última consulta: 04/12/2018.

sotmesa fins al moment. Fou una gran inspiració per a gran part dels artistes catalans i, entre ells, molt possiblement també ho fou per a Joan Colom i Agustí.

Gairebé de forma paral·lela a aquests esdeveniments aparegué a Olot una de les escoles paisatgístiques més importants de tot Catalunya i que va fer de la capital garrotxina una “colònia d’artistes” molt important de la qual en formà part Eusebi Díaz i Costa tal com veurem més endavant.

En aquesta Escola d’Olot s’imbuïren i es formaren grans artistes paisatgístics, com és el cas de Joaquim Vayreda (Girona, 1843 - Olot, 1894), el qual fou deixeble de Martí Alsina. Les obres de Vayreda, també varen servir d’inspiració per a l’artista arenyenc. Podem apreciar una gran similitud entre l’obra de Joan Colom i Agustí, *Paisatge Ampurdanès* (1926) (vegeu annex, Imatge 17), i l’obra de Joaquim Vayreda titulada *L’espantaocells* (1883-1885) (vegeu annex, Imatge 35).

Un dels primers aspectes que em criden l’atenció és la gran similitud compositiva: col·locació del punt de fuga a un terç de la representació –atribuint més protagonisme al cel–, provocant i exportant un dels recursos més utilitzats en el Romanticisme alemany per tal de mostrar la importància i grandesa de la naturalesa. D’altra banda, el plantejament distributiu dels elements que se’ns mostren, també són molt similars i curiosos: un caminet que neix en un primer pla, donant pas a la introducció de l’espectador dins de l’obra, que tendeix a seguir, en ambdós casos, cap a l’esquerra. Aquest fet augmenta la captació de l’observador tal com ens esmentava Stoichita.

Finalment, tot i que moltes de les imatges obtingudes de les pintures de Joan Colom i Agustí, varen ser realitzades en blanc i negre, i, per tant, no és possible esmentar altres afers que podrien ser de gran interès com ara la paleta cromàtica o els petits detalls del color, sí que es pot arribar a apreciar una gran delicadesa en la pinzellada de Colom i Agustí, sobretot en la texturització del que possiblement és un camp segat –es tracta d’un indici que es troba en aquest estat gràcies a la col·locació de pallers–, i en la decoració d’unes flors en un primer terme. Aquests dos aspectes, els quals són perceptibles tot i les mancances del color, situen l’obra de Colom i Agustí en un pla de paisatgista realista com l’obra de Joaquim Vayreda.

Sobre el 1888, amb motiu de l’Exposició Universal de Barcelona, aquests aires d’obertura i necessitat de renovació i modernització artística arriben a la capital catalana, on apareixen les primeres bases del Modernisme, un moviment que, *grosso modo*, neix de la voluntat d’artistes catalans per a reivindicar-se en contra del Pla Cerdà.¹⁸

Alguns dels pintors Modernistes més importants foren Ramon Casas (Barcelona, 1866 - 1932) i Santiago Rusiñol. Clarament Rusiñol fou un dels Modernistes en els quals Joan Colom i Agustí trobà més inspiració, ja que són diverses les obres en les quals podem arribar a trobar un gran nombre de similituds –no només compositives, sinó també tècniques.

¹⁸ Fou el pla de distribució urbanística que trobem actualment a Barcelona per tal de millorar la salubritat de la ciutat, distribuir millor els espais i assegurar una millora de les condicions de vida dels habitants. Va ser un disseny urbanístic dut a terme per Ildefons Cerdà (Centelles, Osona, 1815 – Cantàbria, 1876) l’any 1855, un any després de l’enderrocament de les muralles medievals que no permetien el creixement de la ciutat.

Es tracta d’un pla urbanístic encarat cap a la predicció d’expansió de la ciutat, és a dir, la remodelació de la ciutat es va dissenyar en paral·leles i perpendiculars a carrers com Passeig de Gràcia i la Rambla de Catalunya, creant les característiques cel·les amb costats aixamfranats.

Una de les obres primerenques de Rusiñol és *Font de Sant Roc. Olot* (1888). Aquesta pintura ens mostra tres característiques molt importants de les seves obres: per una banda, ens mostra la necessitat de deixar molt ben marcat el punt de fuga o la perspectiva mitjançant un camí i, per l'altra, la col·locació de personatges en les seves obres, els quals solen trobar-se sempre sols i en un estat anímic de melancolia. Aquesta obra, fou la primera que l'artista presentà en la Sala Parés després d'haver realitzat una petita estada a la capital garrotxina, famosa, com ja hem pogut comprovar, per a la seva escola paisatgística. L'última característica interessant que remarcarà les seves obres és el fet de viatjar; tant a escala nacional com internacional, Rusiñol, fou un gran viatger, un *voyeur* a la recerca d'ambients, climes com el que es descobrí a Sitges, on acabarà creant el Cau Ferrat, o el de Mallorca.

Possiblement, *Font de Sant Roc. Olot* (1888) (vegeu annex, Imatge 36), fou de gran inspiració per a l'artista Joan Colom i Agustí, ja que *La frontera a Puigcerdà* (c.1899-1901) (vegeu annex, Imatge 37), presenta una estructura molt similar a l'obra de Rusiñol i, en ella, no només cal destacar-hi l'ús del camí per a ressaltar la profunditat de l'obra per establir una perspectiva, sinó també la col·locació d'uns personatges en la llunyania, gairebé de forma abstracta.

A partir del 1906 un moviment de voluntat, el qual s'emmiralla en el lent moviment de desenvolupament de la Renaixença, la qual comença a agafar forma a partir del 1833 i, acaba aconseguint una petita voluntat de fer renéixer el català com a llengua literària –a partir de la realització dels Jocs Florals, uns certàmens literaris que ajudaren a promoure i difondre el català– la cultura.

El Noucentisme, en part, també se solidifica sobre les mateixes bases que la Renaixença, però vol anar un pas més endavant i arribar a crear una ideologia –la ideologia catalana, basada amb el classicisme i el mediterranisme– que esdevingui un motiu d'emulació per a altres cultures i societats tant a escala nacional com internacional. Un dels intel·lectuals més importants del Noucentisme fou Eugeni d'Ors, el qual atorgà aquest moviment dels conceptes teòrics esmentats anteriorment entre molts altres com la civilitat i l'arbitrarisme.

Els pintors noucentistes es caracteritzen per a la realització de personatges i escenes d'estil classicista en les quals es mostren aplecs, berenars, accions quotidianes, majoritàriament de la vida rural i en família, i en una ambientació molt mediterrània –amb representacions similars als penya-segats de la Costa Brava, per exemple. Tot i que podria ser considerat un moviment que nasqué com a resposta al Modernisme, ambdues mostres artístiques varen acabar convivint de forma paral·lela sense conjuntures.

Podríem considerar que el gran gruix de les obres de l'artista Joan Colom i Agustí pertanyen a aquest moviment, ja que són moltes les que se'n destaca una pinzellada Noucentista: els murals que l'artista esbossà per a la Sala del Te del Palau de Montjuïc (c.1929), *L'aplec de Sant Benet* (1925), *Una berenada* (1917) i *Dia al camp* (1925) (vegeu annex, Imatges 6-8, 14, 27-28), són algunes de les representacions realitzades pel pintor en les quals destaquen més similituds amb l'estil pictòric que es desenvolupà entorn d'aquest moviment de voluntat.

M'agradaria comentar-ne especialment dues: els murals que realitzà l'artista al Palau de Montjuïc (c.1929) i *Una berenada* (1917). Per una banda, en la imatge 6 de l'annex d'aquest treball se'ns mostra la representació de dos personatges vestits amb atuells clàssics els quals es troben realitzant un pícnic en companyia de dos anyells i una cabra en un primer i segon terme respectivament. La representació paisatgística que acompanya l'escena és una clara inspiració de la Costa Brava: una representació de mar i muntanya del qual se'n destaca un vaixell de vela.

S'ha considerat que, tant els anyells, com la representació d'infants –els quals també apareixen en els altres dos murals d'aquesta sala, en les imatges 7 i 8–, el munyiment de la cabra per a obtenir la seva llet –escena de la imatge 7– o el floriment de les plantes i la donació dels seus fruits –escena de la imatge 8–, mostren una clara simbologia de fecunditat i fertilitat de les terres.

D'altra banda, *Una berenada* (1917), ens mostra una escena costumista d'un "diumenge en família" realitzant un pícnic en harmonia amb la naturalesa. A diferència de les tres obres anteriors, aquesta pintura a l'oli té una pinzellada molt més àmplia i pastosa, provocant com a resultat de la representació dels personatges es trobi menys definida que en els treballs muralistes. La paleta cromàtica presenta un joc molt més ric en el projecte del Palau de Montjuïc que en la pintura –possiblement per a la rellevància de l'encàrrec–, però tot i això, se'ns mostra una gran diversitat de color, i el característic joc divisor de l'artista amb la col·locació d'un punt de vista baix per a donar protagonisme al cel.

Aquestes representacions presenten certes similituds amb alguns dels treballs que realitzaren els dos artistes noucentistes Joaquim Sunyer (Sitges, 1874 - 1956) i Joaquim Torres-García (Montevideo, Uruguai, 1874 -1949). *La vida mediterrània. Sitges* (1909) i *L'orador* (1905-1906) (vegeu annex, Imatges 38-39) són obres realitzades per a un artista i altre respectivament en les quals se'ns mostren escenes molt similars a les que presenta Joan Colom i Agustí tant en *Una berenada* (1917) com en les obres muralistes de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En el cas de la primera obra, *La vida mediterrània. Sitges* (1909), la qual pertany a Joaquim Sunyer, hi podem apreciar una escena costumista d'una família o un col·lectiu de veïns que ajuden o es dediquen al món de la pesca. La gran majoria dels personatges representats es troben asseguts en cadires des de les quals arreglen o realitzen una xarxa. L'evidència de la realització d'aquesta activitat es troba justificada gràcies a diverses "pistes" que ha anat distribuint l'artista: per una banda, trobem la col·locació de dues petites barquetes de vela varades a la sorra d'una de les caletes properes al poble de Sitges –ja que podem observar, en el fons de la composició, les cases que conformarien el poble i la característica pujada que porta a l'Església de Sant Bartomeu i Santa Tecla. A més a més, en un primer terme, però posicionats i representats per tal d'equilibrar la composició, trobem una família amb un infant nu sobre una xarxa de pescar.

La gamma cromàtica que utilitza Sunyer en aquest cas no denota una exaltació vivaç, és a dir, podem observar que, fins i tot, la forma de representació i la pinzellada utilitzada s'adhereixen molt bé als moviments classicistes, però amb una connotació particularment nacionalista, ja que, a diferència dels personatges que representa Colom i Agustí en la seva obra al Palau de Montjuïc, aquests no vesteixen amb les togues d'estil clàssic, sinó amb les robes típiques de la població catalana de l'època. Aquest fet és possible que esdevingui a causa del fet que l'obra de Joan Colom i Agustí forma part d'una idealització d'escenes fictícies, mentre que la representació de Sunyer, reivindica una escena verídica de l'època com a "ideal" del nacionalisme català.

Finalment, un succés que es repeteix tant en aquesta pintura com en l'obra mural de l'artista arenyenc, és el missatge de fecunditat i fertilitat gràcies a la representació de dos nadons nus en la composició i la representació de pescadors i barques.

Per últim, *L'orador* (1905-1906), l'obra realitzada per Joaquim Torres-García ens mostra una escena en la qual un home de mitjana edat, assegut en una pedra, conversa amb tres homes: dos

de joves i un d'edat avançada. En aquesta pintura hi trobem tres fets molt importants i destacables:

Primerament, podem apreciar com la gamma cromàtica és molt més reduïda que en les obres d'estil Noucentista mostrades anteriorment –tant en les composicions de Joan Colom i Agustí com a la representació de Joaquim Sunyer– i, a més a més, es redueix en l'escala dels ocre i colors terrossos. Exceptuant algun espai en el qual es pot arribar a apreciar el cel blau, la composició es troba completament predominada per a colors que apareixen en facilitat en la naturalesa i, aquest fet, conjuntament amb la para col·locada en un segon terme, es podria relacionar clarament amb els motius de la fertilitat que tant s'han mostrat i repetit en les pintures Noucentistes a les quals he volgut donar visibilitat.

Finalment, l'escena representada ens mostra un moment de transmissió de saviesa, ja que la figura de l'orador ha sigut sempre considerada una persona amb la capacitat de saber parlar i transmetre. Tenint en compte els forts impulsos noucentistes que gestionaren la primera etapa de l'artista Joaquim Torres-García, abans de partir novament cap a Sud-amèrica, no seria molt estrany considerar que aquest orador, no parla sobre temàtiques religioses en la qual es transmeti la paraula de Déu, sinó des d'un punt de vista nacionalista. Per tant, del que podria estar parlant, és de la transmissió dels valors i els sabers del “ser català” acord amb el moviment de voluntat noucentista.

3.2. Altres formes d'art sota el pseudònim de “Michel Adam”:

Tal com hem comentat, a inicis del segle XX Joan Colom i Agustí havia aconseguit obtenir quelcom de prestigi dins el món de la pintura de paisatge catalana, sobretot, a la ciutat de Barcelona. Tanmateix, els ingressos que obtenia venent pintures no era suficient per a garantir una bona estabilitat econòmica.

Per a comprendre millor la situació històrica que visqué l'artista arenyenc durant les primeres dècades del segle XX, és important tenir en consideració diversos aspectes:

Per una banda, gràcies a les grans transformacions revolucionàries que anaren tenint lloc a Barcelona des de finals del segle anterior, hi hagué un augment exponencial del treball industrial. De mica en mica, la societat catalana abandonà les feines rurals per a traslladar-se a les ciutats i treballar en les fàbriques. Aquest fet aportà una multiplicació molt ràpida del nombre d'habitants en les ciutats, el gran percentatge del qual, pertanyien a les classes populars. A causa de diversos aspectes, els proletaris adquireixen consciència dels seus drets com a treballadors i apareixen els primers sindicats obrers, els quals lluiten per tal d'establir unes millores en l'àmbit laboral.

L'any 1911 es funda la Confederació Nacional del Treball (C.N.T.), una unió confederal de sindicats autònoms d'ideologia anarcosindicalista, la qual realitzaren un gran nombre de vagues per a la lluita dels drets en el treball i, fins i tot, arribaren a cometre alguns atacs greus, com la col·locació de bombes per tal d'intentar produir un contagi revolucionari. Fou un dels sindicats que tingué més bona rebuda a la Península, ja que l'any 1919 comptava amb uns 700.000 afiliats arreu de l'Espanya.

Durant aquests anys previs a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola (juliol del 1936 - abril del 1939), i, sobretot, fins al 1923, Catalunya es trobava sotmesa sota els atacs revolucionaris sindicalistes, els quals no només es mostraven d'una forma radical amb els atemptats, sinó que també començaren a realitzar vagues pacífiques de llarga durada –principalment per a demanar un augment salarial de les classes obreres i, alhora, un acotament de la jornada de treball consensuada en vuit hores.

A causa de tot aquest gran mal estar social i la incapacitat de torbar un punt d'equilibri per part del Govern, entre el dia 13 i el 15 del 1923, el Capità General de Catalunya, Miguel Primo de Rivera (Jerez de la Frontera, 1870 – París, 1930), realitzà un cop d'estat i va imposar la dictadura ocupant el càrrec de president el govern espanyol del 1923 fins al 1930. L'any 1929, tingué lloc el “gran crac del 29” nord-americà, el qual també arribà a perjudicar i aportar una forta crisi a la Península de la qual es trigaren anys a recuperar-se econòmicament.¹⁹

El 12 d'abril del 1931 es realitzaren eleccions municipals, el resultat de les quals va acabar conclouent amb l'abdicació i exili del rei Alfons XIII (Madrid, 1886 - Roma, 1941) i la instauració de la Segona República Espanyola (1931-1939), la qual fou molt caòtica. No s'aconseguí instaurar una normalitat política, ja que els governs canviaven constantment. Tanmateix, s'aconsegueixen realitzar grans progressos; en el cas de Catalunya, es crea un nou Estatut d'Autonomia i apareix la Generalitat de Catalunya “actual”, presidida per Francesc Macià i Llussà (Vilanova i la Geltrú, 1859 - Barcelona, 1933).

A causa d'un gran nombre de successos, un dels més polèmics fou l'intent de reforma agrària que intentà dur a terme el govern de Manuel Azaña (Alcalá de Henares, 1880 - Montauban, 1940), la Segona República començà a desequilibrar-se i la societat partidària de la monarquia, conjuntament amb els partits polítics d'ideologies centralistes i de dretes, varen començar a mostrar i reivindicar el seu malestar envers les actuacions del nou govern.

Per a la seva banda, els partits polítics d'ideologia centralista i de dretes varen decidir unir forces, creant així la Confederació Espanyola de Dretes Autònomes (C.E.D.A.) i varen entrar al govern paralitzant els processos republicans que s'estaven portant a terme. Prosseguien uns mesos de gran agitació social en les quals les barricades i els moviments polítics de dretes i esquerres s'anaren atacant fins que, finalment, el 13 de juliol del 1936, José Calvo Sotelo (Tui, Galícia 1893 – Madrid, 1936), diputat del Congrés dels Diputats a Madrid, va ser assassinat per a un membre del Cos de Seguretat i d'Assalt – un cos policial republicà popularment coneguts com els Guàrdies d'Assalt–, fet que serví de pretext per a iniciar la Guerra Civil Espanyola.²⁰

Fou en aquesta situació històrica en la qual el pintor decidí realitzar altres tasques relacionades amb el dibuix i l'art, imbolucrant-se d'aquesta manera amb la política d'esquerres que existia a Catalunya. Començà a realitzar petites mostres de dibuix per a diverses revistes com ara el setmanari *Papitu* (1908-1937) o altres butlletins amb un estil noucentista com la *Revista Nova* (1914-c.1916) sota el pseudònim de “Michel Adam”.

El cas de les publicacions que realitzava a *Papitu*, setmanari que va ser fundat per Feliu Elies i Bracons (Barcelona, 1878 - 1948) l'any 1908.²¹ Aquest butlletí setmanal, destil·lava humor barrejat amb una forta crítica social i política dins un ambient literari d'alt contingut artístic. Era considerat un setmanari vinculat amb el catalanisme d'esquerres i hi havia una predominança dels acudits anticlericals i, alhora, moltes de les publicacions que es realitzaven també eren considerades d'alt contingut eròtic. Aquest fet provocà que *Papitu* tingués molt bona rebuda entre les classes socials, però molt dolenta des del punt de vista de la burgesia catalana, la qual titllava la revista de “pornogràfica”.

¹⁹ Jackson, Gabriel. *La República Espanyola y la Guerra Civil*. Barcelona: Editorial Crítica, 1999, pp. 25-68.

²⁰ *Ibíd*, pp. 86-113.

²¹ No només fundà el setmanari, sinó que a més a més, realitzava dibuixos d'estil satíric-humorístic utilitzant el pseudònim “Apa”.

En funció dels directors que tingué el setmanari, el to satíric es trobava més o menys mitigat; es considera que quan Feliu Elies i Bracons es trobava al càrrec, les publicacions eren “massa extremistes”. D'altra banda, quan fou dirigit per Francesc Pujols i Morgades (Barcelona, 1882 – Martorell, 1962) –del 1911 fins al 1914– el to satíric i reivindicatiu s'anà suavitzant, fins que amb els directors que precediren a Pujols i Morgades s'acabà perdent l'estil tan punyent que havia iniciat Elies i Bracons.

Finalment, la revista fou suspesa amb l'inici de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1926), i es decidí fundar un segon setmanari que complís les mateixes característiques que *Papitu*, la qual batejaren com a *Pakitu*.²²

Són pocs els dibuixos que es conserven de Joan Colom i Agustí realitzats en algunes d'aquestes dues revistes. Tot i això, a continuació presentaré dos dibuixos que varen ser publicats en el setmanari *Papitu* el gener i el febrer del 1910 respectivament. Gràcies a aquestes dues publicacions es podrà apreciar i recalcar les influències de l'artista, el qual, molt imbuït pels moviments francesos aportats amb la modernitat, també inclourà pinzellades d'aquests estils en els seus dibuixos.

Per una banda, en el primer dibuix (vegeu annex, Imatge 40) hi podem observar dues noies molt ben vestides assegudes en una taula d'un possible cafè, essent observades per a un home en la part posterior dreta de la composició. Com a peu de la representació, se'ns mostra una conversa:

“-Que t'agradaria més: el género francès o 'l género andalus?
-El género masculí.”

Primerament, cal destacar un fet molt interessant: el missatge que vol llençar aquesta vinyeta de setmanari. Es tracta d'una transmissió clara i concisa, portada a terme a partir d'un vessant còmic –ja que la primera a parlar es refereix a “gènere” per a descriure la nacionalitat–, de la poca necessitat que existeix per a col·locar “etiquetes” ideològiques, etnològiques o nacionalistes per a saber sobre quin gènere sents una certa atracció. Considero que un primer vessant interpretatiu podria ser aquest, tot i que possiblement no es troba estretament lligat a una visió tan progressista sobre les diferències de gènere i sexualitat, se'ns mostra un gest interessant des d'un punt de vista còmic a inicis del segle XX.

Centrant-nos en les influències que se'ns exhibeixen en aquesta representació, és important destacar, de forma generalitzada, la influència de modernitat dels cafès francesos i de tots aquells artistes anteriors i coetanis a Joan Colom i Agustí, que pintaren i representaren els seus interiors, mostrant una de forma d'oci i entreteniment lligat amb l'evolució cap a una voluntat d'innovació i millora.

Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, França, 1864 - Sent Andriu d'Apian, França, 1901) fou un dels artistes francesos més apreciats per a la seva forma innovadora i moderna de presentar el cartellisme publicitari dels cafès. Dedicà gran part de la seva vida en mostrar i representar l'oci nocturn, les nits als cafès i els balls.

Tot i que és molt possible que Joan Colom i Agustí revés una forta influència de les mostres que realitzava Lautrec, trobem artistes nacionals coetanis al nostre artista arenyenc, que també representaren aquestes temàtiques parisenques com és el cas del pintor modernista, Ramon

²² ----- i JoMCA (col·laboradors). “Papitu” *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/cbvWV9>, última consulta: 27/02/2019.

Casas, i el pintor de la “segona generació de pintors modernistes”, Hermen Anglada Camarasa (Barcelona, 1871 - Pollença, 1959).

Centrant-nos primer en *Interior del Moulin de la Galette* (1890-1891) de Ramon Casas (vegeu annex, Imatge 41), ens apareix una composició molt similar a la qual presenta Joan Colom i Agustí en la seva vinyeta; Casas ens permet imaginar-nos com ha pogut arribar a succeir el desenllaç que se'ns mostra en l'escena representada: puntualitza un sentiment de gelosia atorgat pel personatge que es troba en un primer terme, el qual, possiblement, havia anat a prendre el cafè amb una amiga i ha sigut seguida per a un baró, el qual és representat de forma anònima, amagat sota el barret.

En l'obra de Joan Colom i Agustí, podem apreciar la mateixa distribució, un personatge masculí col·locat al fons de la composició, molt a prop d'una de les noies que es troba prenent el cafè. El fet que ens hauria de cridar l'atenció, és la col·locació del cos de la dona que se'ns mostra en un primer terme, la qual, molt possiblement, és també el personatge que dóna la resposta a la pregunta de la seva amiga.

Aquesta escena, ens deixaria entreveure, de la mateixa manera que ens ho deixa entreveure la pintura de Casas, la solitud dels personatges que ambdós artistes han situat en un primer terme. Hem de tenir en compte que la representació de dones soles en cafès, amb aires de melancolia, moltes vegades representades com a bevedores d'absenta, foren una temàtica molt utilitzada durant aquesta etapa i, per tant, no és erroni realitzar una segona interpretació més sòlida en la qual ens situem davant una escena humorística, però amb un to amarg marcat per la solitud.

Finalment, la voluminositat del vestit que ens mostra el personatge principal és una de les formes més característiques que tingueren els grans artistes dels cafès, com Toulouse Lautrec, per a representar l'exuberància i l'aparença del luxe o l'exclusivitat. Tot i que són molts els artistes que realitzaren i aplicaren aquesta temàtica i aquestes robes, Hermen Anglada Camarasa en la seva obra *El casino de París* (1900) (vegeu annex, Imatge 42) ens mostra una gran voluminositat que podria haver servit de referència a Colom i Agustí, ja que aquesta darrera pintura va ser presentada per a l'artista l'any 1902 a Barcelona, i possiblement el pintor paisatgista arenyc va poder-les observar en primera persona. Fou un gran èxit i li assegurà la primera obertura cap al món de l'art internacional.

D'altra banda, en el segon dibuix acompanyat amb la frase: “Me sembla que hi arribaré primer jo que'l cavall” (vegeu annex, Imatge 43), se'ns presenta una cursa de cavalls en un hipòdrom, una altra de les formes d'entreteniment i oci de l'època. Per a la realització d'aquesta composició és possible que l'artista fes servir alguns dels nous recursos aportats gràcies als avanços tecnològics com és el cas de la càmera fotogràfica. Grans artistes com Édouard Manet (París, 1832 - 1883) tractaren la temàtica de l'oci des de la perspectiva de la fotografia com es pot apreciar en la seva obra *Curses de Longchamp* (1866) (vegeu annex, Imatge 44). Tot i que el punt de vista representat és diferent i, en el cas de Manet, es pot apreciar més clarament l'ús de reforços fotogràfics per tal de realitzar la pintura –per a la col·locació del punt de vista envers la cursa de cavalls–, l'obra de Joan Colom i Agustí també podria estar realitzada a partir del mateix ajut, ja que en el transcurs de la seva presentació hem pogut observar altres obres en les quals també es presenta una denotació de l'ús de la fotografia. Es tracta d'un dibuix molt dinàmic i detallat tot i la dificultat de representació en una mida reduïda i de forma monocroma. Podem observar com l'artista ha intentat donar volum al cavall del primer terme mitjançant l'absència de negre. Alhora, ha representat d'una forma molt minimalista la superfície de la pista on es realitzen les curses i, finalment, per tal de mostrar una gran aglomeració de públic ha

decidit utilitzar un dels recursos més antics de la història de la pintura i que ja s'utilitzava en època medieval: la sobreposició de caps. D'aquesta manera, no només aconseguí atorgar una sensació de multitud amb un gest molt ràpid, sinó també la sensació de profunditat en la composició.

A causa de l'esclat de la Guerra Civil Espanyola, Helios Gómez (Sevilla, 1905 - Barcelona 1956), pintor, cartellista i poeta, fundà l'any 1936 el Sindicat de Dibuixants Professionals, una organització d'ideologia política d'esquerres que impulsà fortament el cartellisme militant durant els anys de la guerra. Alhora, realitzà una producció intensiva de rètols anarquistes i republicans.²³ El pintor Joan Colom i Agustí, conjuntament amb altres artistes com: Isidre Nonell i Monturiol (Barcelona, 1872 - 1911), Juan Gris (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, 1927), Pau Gargallo i Catalán (Maella, Aragó, 1881 - Reus, 1934) o Josep Aragay i Blanchart (Barcelona, 1889 - Breda, 1973), foren membres d'aquest Sindicat i realitzaren un gran nombre de cartells, molts dels quals es troben signats amb l'ús dels pseudònims.

Tot i el gran ressò que realitzà el Sindicat de Dibuixants Professionals durant els anys de la Guerra Civil, i el gran nombre de propaganda –majoritàriament política–, que realitzaren per tal d'encoratjar i unir les forces d'esquerres en la societat, amb la implantació de la dictadura franquista, es dissolgué.²⁴

Així doncs, durant la dècada del 1930, l'artista més enllà de les representacions als setmanaris, també es va unir al Sindicat de Dibuixants Professionals, els quals tenien com a objectius més importants, mostrar la lluita per a la democràcia i la llibertat de reunió i expressió. És per aquest motiu que intentaren realitzar un gran nombre de cartells per tal de reivindicar les necessitats bàsiques de la ciutadania moderna, comprenent que aquesta es troba en un món progressista i amb aspiracions a assolir una democràcia enfront de la dictadura del Miguel Primo de Rivera.

Un dels primers cartells als quals vull fer referència, llença un clar missatge de necessitat d'erradicació de l'analfabetisme i la importància d'uns mínims nivells de culturització: “Llegiu. Treball diari dels treballadors de la ciutat i del camp” (vegeu annex, Imatge 45). En aquest cartell, realitzat a partir de l'ús del *collage*, hi destaquen els colors de la senyera catalana creant un contrast molt atractiu –fet molt necessari per a les campanyes mostrades a partir de cartells– entre els personatges en blanc i negre i la lluminositat del color groc.

Tot i llençar un missatge clar, quin és el motiu que precedeix a l'artista a realitzar un cartell amb aquesta temàtica del llibre? Primerament hauríem de saber que ja des dels inicis de la dècada del 1930, l'Ateneu Enciclopèdic Popular, impulsà una gran campanya per tal de reivindicar-se en contra de l'analfabetisme i, per tant, és molt possible que, encara que Joan Colom i Agustí no en formés part, considerés que era un molt bon motiu per a dedicar-hi un cartell.²⁵

D'altra banda, gràcies si realitzem una mirada internacional, podem observar que el motiu del llibre en el cartellisme, presentat en aquestes circumstàncies apareix a finals del segle XIX.

²³ -----, “Helios Gómez, pintor i poeta” *“El fil roig” història de la UGT CAT*, disponible en: <https://goo.gl/gectwg>, última consulta: 27/02/2019.

²⁴ ----- i JoMCA (col·laboradors). op. cit., última consulta: 27/02/2019.

²⁵ Ateneu Enciclopèdic Popular “Campanya contra l'analfabetisme”. Barcelona: Tip. Cosmos, c.1931, cartell imprès sobre paper, 65 x 46, col·lecció de cartells del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona, disponible en: <https://goo.gl/htWSdt>, última consulta: 27/02/2019.

Trobem els primers cartells en els quals s'ensenyaven escenes de soldats llegint en les trinxeres –majoritàriament de procedència alemanya o soviètica. Es va considerar que la lectura era una forma d'ajudar al soldat a evadir-se de l'estrès posttraumàtic de la guerra i, alhora, facilitava un equilibri tant psicològic com anímic. A més a més, es realitzaren grans mobilitzacions a Anglaterra i Amèrica del Nord, sobretot amb l'ús de cartells, per tal que els soldats –tant aquells que es trobaven malalts o ferits, com aquells altres que participaven en la guerra–, poguessin accedir a la lectura de llibres.

D'altra banda, el cartellisme soviètic fou el que inspirà més catalans per tal de realitzar aquesta tipologia de propostes en forma de reivindicació, ja que no només se centrà amb els “beneficis per a aquells que havien de combatre les guerres” sinó també per al proletariat.

A finals del segle XIX, la Unió Soviètica començà a realitzar cartells en els quals apareixia la imatge del llibre o l'acció de la lectura. Es tracten d'unes figures carregades de simbologies que es poden arribar a extrapolar al cartell realitzat per Joan Colom i Agustí:

Primerament, es considerava que un poble submergit en la ignorància era un poble esclau del seu govern. Per tal de potenciar una societat lliure, capaç de poder-se emancipar de les imposicions, era necessari aconseguir l'alfabetització de tota la societat i de qualsevol àmbit laboral, començant per l'alfabetització de la gran massa social: el proletariat i la societat dedicada al món rural. Amb l'enriquiment cultural que els hi permetia l'alfabetització, es podrien començar a congregar multituds unides per a una mateixa causa.

A més a més, es visualitzaren els llibres en l'entorn de treball: en el taller, el despatx, les cadenes de muntatge, les cooperatives agrícoles, etc., ja que per tal de poder esdevenir un bon professional de qualsevol àmbit laboral, hi havia d'haver una renovació de la formació constant.²⁶

Així doncs, aquest cartell que mostra Joan Colom i Agustí en el qual es llença un missatge clar que potencia la lectura del poble per tal de desprendre's del bel transgressor de la realitat que accepta tota la societat de forma cànvida, té un gran vessant influent de la Unió Soviètica, i es mostrà en gran força arreu de Catalunya des dels inicis de la dictadura del Miguel Primo de Rivera fins a la derrota del bàndol republicà l'any 1936.

Seguidament, Colom i Agustí realitzà dos cartells els quals fan referència a la propaganda bèl·lica: “Per la llibertat, allisteu-vos a les milícies” i “Contra el feixisme, allisteu-vos a les milícies” (vegeu annex, Imatge 46-47). En ambdós cartells, en els quals se'ns mostren soldats acompanyats de la falç i el martell, considerats els elements de la simbologia comunista, presenta una crida de la societat catalana per allistar-se als grups paramilitars republicans per tal de defensar la Segona República. Tanmateix, en el cas del primer cartell, el motiu d'impuls que presenta l'artista per aconseguir l'atenció del ciutadà, és una capacitat bàsica i fonamental dins els drets humans de tot ciutadà que no s'hauria de trobar sotmès sota cap subjecte: tothom hauria de ser lliure i, alhora, hauria d'existir una llibertat d'expressió i reunió.

D'altra banda, el segon cartell, el qual mostra els elements comunistes d'una forma molt més expressiva –amb l'ús d'una bandera– compositivament, llença un missatge molt més atractiu i directe, fet que assegura que aquest arribi a colpir al ciutadà. Per a la realització d'aquest cartell hi podem arribar a apreciar una possible influència molt més clara del cartellisme soviètic que

²⁶ González Quesada, Alfons. “El llibre i la lectura en el cartellisme polític.” *Item: revista de biblioteconomia i documentació*, n° 40, 2005, disponible en: <https://goo.gl/aQYhFX>, última consulta: 27/02/2019.

es realitzà en relació a la gran Revolució d'octubre del 1917 a Rússia o amb la gran vaga proletària de l'octubre del 1934 que tingué lloc de forma simultània a Catalunya, Astúries i el País Basc. A més a més, el missatge ja no se centra en la "llibertat", sinó amb una lluita "contra el feixisme", l'enemic comú de tot un poble.

És interessant observar el contrast entre ambdues obres, ja que podem apreciar com augmenta en l'artista el grau d'expressió i radicalització política dins el format del cartell. Alhora, és important destacar que ambdós es troben signats pel Sindicat d'Unió General de Treballadors (U.G.T.) i el Partit Socialista Unificat de Catalunya (P.S.U). Aquest fet ens indica que Joan Colom i Agustí, no només tingué una forta ideologia d'esquerres, sinó que a més a més, col·laborà amb altres sindicats més enllà del Sindicat de Dibuixants Professionals, com ja hem pogut comprovar, i, alhora, amb partits polítics que també partien d'una ideologia comunista.

Per acabar, un dels cartells reivindicatius que realitzà Joan Colom i Agustí durant aquesta etapa, i en el qual es poden apreciar unes influències novelles a les anteriors emulacions artístiques que hem observat en l'artista és el cartell: "Mireu! El feixisme és aixó" (vegeu annex, Imatge 48). En aquesta obra, se'ns mostra com una mà en tensió estripa el paper. Identifiquem clarament la simbologia del nazisme, es deixa entreveure el rostre d'un monstre, representat amb tonalitats verdoses, sense nina en l'ull i plorant sang. Es tracta d'un cartell que buscava obertament causar un gran impacte en la societat de l'època per tal de desvelar una realitat que potser no era suficientment compresa per a tothom.

Per a la realització d'aquest rostre o, fins i tot, per a projectar aquesta idea, és molt possible que l'artista dirigís la mirada cap a altres formes d'art, com ara el cinema, i concretament, s'imbuís de les etapes del cinema soviètic i del cinema expressionista alemany apareguts i tenint com a etapa àlgica dècades del 1920 i 1930.

Inicialment, per a comprendre ambdós estils cinematogràfics, és important saber que, el cinema, fou una aparició artística de finals del segle XIX que emocionà i impressionà a tota la societat. En una primera instància, no disposava de so, però a partir dels grans avanços que es realitzaren en el camp de la cinematografia, a finals dels anys 20, començaren a aparèixer les primeres projeccions en les quals s'havia pogut enregistrar i incorporar la sonoritat, creant d'aquesta manera, les primeres pel·lícules sonores. Tot i aquests avanços cinematogràfics, les projeccions a les quals faré esment a continuació, pertanyen al col·lectiu d'obres mudes creades per a grans cineastes de la història del cinema.

Per una banda, el cinema que aparegué durant la dècada del 1920, com és el cas d'*El cuirassat Potemkin* (1925) de Serguei Eisenstein (Riga, Letònia, 1898 - Moscou, Rússia, 1948) amb la famosa escena de "les escales d'Odessa", fou una de les primeres projeccions que mostren una clara intencionalitat de colpejar emocionalment a l'espectador. Es tracta d'una escena en la qual s'homenatja la lluita i el patiment del poble durant la Revolució Russa del 1905 que perdurà fins al 1907, en la qual perderen la vida un gran nombre d'individus. Fou una gran lluita en la qual, de la mateixa manera com succeïa a Espanya durant la Guerra Civil, un gran nombre d'artistes i intel·lectuals es varen unir a la causa.

En aquesta escena d'*El cuirassat Potemkin*, s'intenta generar una gran sensació de patiment amb l'ús de múltiples plans projectats molt ràpidament. M'agradaria destacar els detalls dels primers plans dels rostres: tant dels soldats anònims que baixen les escales disparant contra les classes populars de forma flagrant, com els rostres desfigurats per la por i el temor de les dones que

fugen; fins i tot, del rostre de la dona que demana ajuda als soldats per a salvar la vida del seu fill el qual ells mateixos han assassinat.

D'altra banda, dins les dècades del 1920 i del 1930, apareix la figura d'un escriptor, Siegfried Kracauer (Frankfurt del Main, 1889 - Nova York, 1966) el qual realitzà un gran nombre d'escrits reflexius envers el cinema que s'estava produint durant aquelles dècades a Alemanya. En els seus escrits, defineix molt bé les premisses que configuren l'estil expressionista alemany; es tracten de pel·lícules en les quals es crea un gran èmfasi a elements o personatges que desencadenen un poder desmesurat a partir de la desfiguració dels seus rostres o el fet de tenir poders sobrenaturals. En algunes ocasions, s'han considerat que els films d'estil expressionista alemany dels quals parlarem a continuació, mostraven una premonició dels horrors que tindrien lloc durant el nazisme.

Robert Wiene (Breslau, Polònia, 1873 - París, França, 1938) fou un dels directors de cinema més emblemàtics de l'època. L'aportació de la seva gran obra *El gabinet del Dr. Caligari* (1920), ens explica la història d'un suposat doctor, el qual exhibeix en diverses fires com és capaç de sotmetre al somnambulisme a un individu i pot fer que aquest actuï en la seva voluntat fins que acaba provocant un assassinat.

Aquesta història presenta clarament un rerefons metafòric que fou molt clar en l'època: ens mostra com l'Estat alemany –representat a partir de la figura del Dr. Caligari– ha sigut capaç d'assassinar un gran nombre d'individus sotmetent la societat en un estat de manipulació, obtenint el control total i absolut d'aquests. Fou tan clar el missatge que es volia presentar en la realització d'aquesta obra, que s'hagueren d'afegir més escenes per tal d'intentar desvincular la projecció del nazisme i les seves futures atrocitats per tal de tranquil·litzar la societat alemanya.

És important observar, més enllà de les similituds simbòliques que presenta dita pel·lícula amb el cartell de Joan Colom i Agustí, alguns dels cartells que es realitzaren per anunciar l'estrena de l'obra (vegeu annex, Imatge 49). En aquest cas, aquest cartell, ens anuncia la mort d'una noia i se'ns ensenya un “monstre”, les faccions de les quals presenten una certa similitud amb les representades per l'artista arenyenc en el seu cartell contra el feixisme. Alhora, cal destacar la gran allargada de les seves extremitats superiors i l'agudesesa dels seus dits tocant el cos que es troba estès a terra.

A més a més, en aquesta representació de cartellisme publicitari, hi podem apreciar altres elements que podien arribar a generar horror: la tipologia de lletra utilitzada per anunciar el títol de la pel·lícula, el gran nombre d'elements punxeguts que apareixen a banda i banda de la composició, la forta perspectiva en picat que se'ns presenta amb un desenllaç d'assassinat, la posició del cadàver simbolitzant el cristianisme, etc.

Per acabar, un altre dels mítics personatges pertanyents a la simbologia utilitzada en l'art cinematogràfic de l'expressionisme alemany és *Nosferatu* (1922). Es tracta d'una pel·lícula realitzada pel director de cinema Friedrich Wilhelm Murnau (Bielefeld, Alemanya, 1888 - Santa Bàrbara, Califòrnia, 1931), la qual es basa en la novel·la *Dràcula* de l'escriptor Bram Stoker (Clontarf, Irlanda, 1847 - Londres, Anglaterra, 1912). La forma de representació del personatge principal, Nosferatu, és l'element necessari per a comprendre novament la simbologia reivindicativa que s'amaga en el seu interior. Durant el transcurs de la projecció, descobrim que Nosferatu és un monstre xuclador de sang capaç de controlar i manipular els humans. Podem observar com, de la mateixa manera que en la projecció, l'essència del missatge es torna a repetir: la forma com és representat el monstre, per exemple, ens evidencia un individu aliè als

aspectes associats amb un humà, però sense perdre la familiaritat amb aquest –se’ns representa com un humà, però patint “distorcions”: és calb amb unes grans orelles, de celles molt peludes i amb una mirada penetrant. Crida l’atenció les seves dents frontals, llargues i afilades com agulles, les quals sempre sobresurten dels seus llavis, i la gran allargada, tant de les seves extremitats superiors, com dels seus dits i les seves ungles (vegeu annex, Imatge 50).

Així doncs, la realització d’aquest últim cartell de Joan Colom i Agustí, és molt possible que s’emmiralli tant en els escrits de Kracauer com els rostres d’horror presentats en la famosa escena de les escales d’Odesa en la pel·lícula d’*El cuirassat Potemkin*, o com la forta simbologia encarnada en el Dr. Caligari i Nosferatu. S’hi vol representar l’horror revelat per a la mà d’aquell que ha aconseguit “sortir de l’estat de somnambulisme” i pretén fer despertar a tota la societat per poder començar a actuar.

Finalment, aquest cartell va ser realitzat per a l’artista en col·laboració amb la Confederació Nacional del Treball (C.N.T.). El fet que es mostrin en aquest cartell, novament ens indica que Joan Colom i Agustí es mostrà a favor de participar o col·laborar amb aquest sindicat i que, per tant, trobava certa similitud entre els seus pensaments ideològics i els que presentava la Confederació Nacional del Treball.

A causa de l’esclat de la guerra i la forta repressió que es realitzà contra tots aquells individus que participaren en sindicats o partits polítics afiliats al comunisme, l’anarcosindicalisme o al republicanisme, Joan Colom i Agustí decidí exiliar-se l’any 1937 a Londres, on residí una llarga temporada.

A partir del 1940, les tropes nazis començaren a bombardejar el Regne Unit, provocant l’exili d’un gran nombre d’intel·lectuals. Possiblement sobre aquests anys, l’artista decidí tornar a Espanya, la qual ja es trobava dins el règim franquista. A partir del 1946 es té registre d’una llarga estada del pintor a la Costa Brava, en la qual comprà una casa al poble de S’Agaró i realitzà un gran nombre de pintures de l’Empordà.

Finalment, quan ambdós setmanaris, el Sindicat de Dibuijants Professionals es dissolgueren a causa de la dictadura franquista i l’artista ja no pogué col·laborar més realitzant cartells per a la U.G.T., el P.S.U o la C.N.T., Joan Colom i Agustí optà per a la realització i venda d’aiguaforts.

Fou una tècnica paral·lela a la pintura que tingué molt d’èxit i, d’aquesta manera, aconseguí obtenir més reconeixement i mostrar-se com a un artista multi tècnic, és a dir, amb una gran capacitat d’adaptar-se a diverses formes d’art i amb diferents tècniques artístiques.^{27 28}

Trobem un aiguafort de l’artista (vegeu annex, Imatge 51) en el qual se’ns mostra una escena paisatgística d’un poble de muntanya. En destaquen, en un primer terme, un pastor amb dos anyells i una camperola amb un cistell. Podem observar una gran minuciositat del detallisme amb el tractament del terreny i els detalls de les teulades del poble. Hem de tenir en consideració la gran habilitat de l’artista per a poder i voler formar-se en més d’una tècnica i aconseguir crear obres de qualitat. En el cas de l’aiguafort es pot apreciar molt bé gràcies al resultat final obtingut.

²⁷ Sacs Joan, op. cit., pp. 1-8.

²⁸ -----, “Joan Colom i Agustí”, *M:AO. Modernisme: Accés obert*, disponible en: <https://goo.gl/eawup6>, última consulta: 07/12/2018.

4.De l'artista Eusebi Díaz i Costa (1909-1964):

4.1.La vida i la introducció pictòrica d'Eusebi Díaz i Costa:

Eusebi Díaz i Costa nasqué al petit poble d'Oix (Garrotxa) l'any 1908. Provenia d'una família humil, però amb un petit vessant artístic per part de mare, la qual tenia cert emparentament amb alguns dels membres més destacables de l'escola paisatgística olotina, com és el cas del famós pintor Joaquim Vayreda. D'altra banda, el pare de l'artista, provinent de Salamanca, fou catedràtic d'Institut i esdevingué Mestre Nacional d'Oix, poblet en el qual contragué matrimoni.

En una edat molt prematura, Eusebi Díaz i Costa, començà a sentir un gran interès per a la pintura i s'inicià en aquest art instruït per mestres de l'Escola d'Olot, d'entre els quals destaca Iu Pascual i Rodés (Vilanova i la Geltrú, 1883 - Riudarenes, 1949), deixeble del pintor modernista Joan Llimona (Barcelona, 1860 - 1926) i gran paisatgista. Gràcies a Iu Pascual, Díaz i Costa tingué les primeres bases per a dedicar-se a la pintura de paisatge.²⁹

Sobre el 1920, la família es traslladà a viure a Barcelona, on l'artista rebé educació a l'Escola Industrial de Barcelona, coneguda popularment com a "Can Batlló". Aconseguí la titulació de "perit/expert industrial", un ofici que no exercir mai, ja que de forma paral·lela als seus estudis, esdevingué deixeble de Joan Colom,³⁰ el qual, tal com hem pogut apreciar en la primera part d'aquest treball, es dedicà de forma autodidàctica a la pintura paisatgística amb influències dels impressionistes, de l'Escola de Barbizon, de l'Escola d'Olot, dels modernistes i, també, dels noucentistes.

Possiblement, gràcies a les influències que aconseguí l'artista del renom que s'havia construït el seu mestre Colom i Agustí, a partir del 1928, es comencen a tenir indicis de la seva presentació al públic barceloní com a pintor paisatgístic, sobretot la galeria d'art "La Pinacoteca" (1928-2004), situada a Passeig de Gràcia de Barcelona.³¹

En el fons documental del Terracotta Museu, es poden apreciar tot un seguit de catàlegs o invitacions de l'artista, el qual aconseguí exposar en diverses galeries com: El Camerín (març del 1928), a les Galeries Laietanes (novembre-desembre del 1929), i, en diverses ocasions, a la Sala Barcino (gener-febrer del 1933 i novembre-desembre del 1933) o la Sala Renart (febrer del 1935 i gener-febrer del 1936) (vegeu annex, Imatges 52-54).³²

Gràcies a la troballa de catàlegs d'exposicions i altres tipologies de documents, podem observar com Eusebi Díaz i Costa, no només va tenir diverses oportunitats per a mostrar les seves pintures, sinó que, a més a més, en algunes d'aquestes ocasions pogué exposar diverses vegades. Aquest fet ens indica que, tot i que no se n'ha trobat una constància escrita, les seves pintures desprenien quelcom que agradava al públic català. A més a més, aquesta hipòtesi merament subjectiva es veu clarament reconfortada gràcies al fet que, l'any 1941 participà en la Biennal de Venècia. En aquest esdeveniment, l'artista presentà un seguit de quadres

²⁹ De Hereida, Juan. "Díaz-Costa, el ceramista de universal renombre. De su taller de La Bisbal salen obras para todo el mundo" *Los sitios de Gerona*, 24 maig del 1959, p.12.

³⁰ -----, "La ceràmica Díaz-Costa de la Bisbal" *El Punt*, 11 d'abril del 1981, p. 21, disponible en: <https://goo.gl/ZkwJ5r>, última consulta: 11/03/2019.

³¹ Els primers indicis d'exposicions pictòriques de l'artista es registren en aquesta galeria, en la qual Díaz i Costa exposà de forma periòdica fins i tot un cop traslladat a l'Empordà.

³² Montmany, Antònia; Navarro, Montserrat; Tort, Marta i Fontbona, Francesc. *Repertori d'Exposicions Individuals d'Art a Catalunya (fins l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999, disponible en: <https://goo.gl/pQ9JK5>, última consulta: 04/12/2018.

paisatgístics de Catalunya gràcies als quals aconseguí obtenir un premi.³³ És fàcilment comprensible, doncs, que aquest succés elevés la categoria i el prestigi de les seves pintures, i es creés un renom entorn el concepte d'Eusebi Díaz i Costa com a pintor paisatgístic.

L'estil pictòric que podem observar en els seus paisatges s'assimilen molt als del seu mestre, Joan Colom i Agustí: en ells també hi trobem una pinzellada quelcom pastosa, una mica grossa, fet que provoca una semblança de desdibuixament, com si hi hagués una clara intencionalitat de no definir bé la línia del dibuix. Aquest aspecte tan Impressionista de deixar de banda les limitacions de la línia per a mostrar barreges de colors, ajuda en el fet que les seves pintures no només són apreciades com a modernes, sinó que, a més a més, hem de tenir en compte que l'artista tractà un dels gèneres pictòrics que més triomfava en el mercat de l'art català, tal com ho fou el paisatge.

És interessant destacar la forta necessitat de l'artista en introduir un camí o quelcom similar en les seves pintures que marquin clarament la perspectiva de l'obra. Tal com hem pogut apreciar en els apartats anteriors, també Joan Colom i Agustí mostra, en algunes de les seves peces, aquesta forta ambició d'accentuació de la perspectiva. Molt possiblement, ambdós s'inspiraren de les obres de Santiago Rusiñol, ja que fou un dels pintors catalans que més accentuà aquesta forma compositiva tan marcada. Alhora, és molt probable que ambdós artistes pogueren observar obres de Rusiñol per a motius de proximitat.

Alguna de les pintures d'Eusebi Díaz i Costa en les quals es destaca aquesta perspectiva tan marcada és en *Tamariu* (1945) (vegeu annex, Imatge 55). Es tracta d'un oli sobre tela de dimensions mitjanes en la qual se'ns mostra la representació del passeig de Tamariu, un petit poble pertanyent a Palafrugell el qual vivia principalment de la pesca. A partir de l'obertura d'una taverna coneguda com a "Can Patxei", les havaneres s'hi anaren arrelant, portant amb elles, les colles de pescadors cantants i els primers turistes d'estiueig. Podem observar com *Tamariu* (1945) és una pintura d'una gran lluminositat; el paisatge va ser realitzat un dia molt clar, ja que es pot apreciar com les ombres dels arbres que s'encarreguen, no només de delimitar la platja del passeig, sinó també de marcar d'una forma molt clara la perspectiva de l'obra, es troben molt diluïdes amb les tonalitats ocres del terra.

Un dels fets més interessants d'aquesta obra, deixant de banda la seva composició de gran inspiració a Colom i, alhora, de Rusiñol, és el tractament de la pinzellada: Eusebi Díaz i Costa, denota una pinzellada molt llarga i diluïda per a la representació de la vegetació de les muntanyes i, a mesura que els elements es van acostant a l'espectador, aquesta pinzellada passa a ser molt més precisa, curta i detallista –es pot apreciar molt bé en la dedicació del pintor per tal de representar la flora que creix en la jardineria de l'arbre que se situa en primer terme i el tractament, gairebé individual, de les fulles d'aquest mateix.

Aquesta forma de tractament de la pinzellada en l'obra és molt atractiva; intenta aportar més realisme a la pintura d'una forma molt subtil: mostrant un fort domini de la distorsió que es produeix en els elements que es troben més lluny a causa de la perspectiva. Gràcies a aquest element, l'artista ens demostra una clara intencionalitat de realitzar paisatges amb grans tocs realistes, ja que a diferència dels grans artistes de la Il·lustració que es dedicaren a pintar obres paisatgístiques –François Boucher (París, 1703 - 1770) o John Constable (East Bergholt, Anglaterra, 1776 - Londres, 1837), per exemple–, la pintura d'Eusebi Díaz i Costa presenta

³³ -----, "Eusebi Díaz i Costa", *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/qDoLNC>, última consulta: 04/12/2018.

certa similitud amb el resultat obtingut de la realització d'una captura fotogràfica. Pretén tractar les composicions amb un paisatge minuciós, acurat, precís i detallista tal com ho feien Boucher o Constable, però donant un fort pes realista als efectes creats per la perspectiva.

Tamariu fou un petit poblet que agradà a l'artista, ja que el visità en diverses ocasions per a representar-lo des d'altres punts de vista. Un cas possiblement anterior a l'obra precedent, és el que se'ns presenta en *Tamariu* (c.1940) (vegeu annex, Imatge 56), on se'ns mostra el mateix paisatge des d'un altre punt de vista.

Aquest oli sobre tela, conjuntament amb *Palamós* (c.1940-1947) (vegeu annex, Imatge 57) – cedit per l'artista al Museu d'Art de Girona en data desconeguda d'ingrés–, es troben actualment en les dependències de la Diputació de Girona. Gràcies a l'equip del departament de patrimoni de la Diputació, he pogut accedir a la visita d'ambdues i les he pogut observar detingudament.

M'agradaria destacar el cas de l'obra *Palamós* (c.1940-1947), ja que considero que aporta quelcom diferent de qualsevol de les anteriorment presentades. Es tracta d'una pintura sobre tela molt simple, realitzada des de la zona del port. Podem observar, de la mateixa manera com en les obres anteriors que a l'artista li agrada deixar constància de l'existència humana en les seves obres, ja sigui representant gent treballant –com és el cas de *Tamariu* (1945) o *Tamariu* (c.1940) – o passejant –com és el cas d'aquesta pintura.

D'aquesta obra en concret, el que em crida més l'atenció és la composició amb la qual ha optat treballar l'artista, la qual no es troba massa present en les seves obres: podem apreciar-hi uns aires romàntics en la forma compositiva. El punt de vista se situa en un nivell tan baix que, en conseqüència, dues tercers parts de la pintura representen el cel. Alhora, novament podem apreciar com l'artista treballa a partir de color, provocant que aquest sigui el motiu de llum de l'obra i, per tant, se'n destaquen clarament uns certs aires impressionistes.

Finalment, i des d'un punt de vista completament diferent del qual m'he regit fins al moment per analitzar les obres d'ambdós autors, m'agradaria dedicar una petita part de l'anàlisi de conservació d'aquesta obra a causa de l'estat en el qual es troba. *Palamós* (c.1940-1947), de la mateixa manera que *Tamariu* (c. 1940), es troba ubicada en un dels despatsos de la Diputació de Girona. Durant la meua visita, em vaig adonar que l'estat de conservació amb el qual resta actualment *Palamós* és força greu: en algunes zones ja s'hi ha produït danys irreversibles, com ara, despreniments pictòrics que han deixat al descobert l'entramat del llenç (vegeu annex, Imatge 58). A més a més, pateix un problema sever de clivellat de forma generalitzada (vegeu annex, Imatge 59), possiblement provocat pel fet que ambdues obres es troben ubicades en zones de treball i, per tant, no es realitza ni s'implanta un estudi de prevenció amb un control de les temperatures o les humitats com a elements més bàsics i essencials per a assegurar la preservació del nostre patrimoni artístic.

És per aquest motiu, que vaig manifestar el meu interès per a conèixer a qui pertanyien les directrius de prevenció, conservació i restauració d'aquestes peces –en aquest cas es tracten d'obres sota la jurisdicció del Museu d'Art de Girona–, així com informar de la perillositat que suposava l'estat en el qual es trobava *Palamós* davant la probabilitat de pèrdua de la peça. Posteriorment vaig poder tenir accés, gràcies a informació cedida pel Museu d'Art de Girona, a la pintura a l'oli nombrada anteriorment, i vaig poder saber que no havia tingut una restauració des de l'any 2000. Hi intervingueren Elena Boix –actual restauradora del Museu d'Art de Girona– i Montserrat Xirau, i realitzaren una neteja de la pintura, una neteja i desinfecció del marc i el bastidor i ja quedà documentat que hi havia hagut una pèrdua de policromia, la qual

ambdues professionals de la restauració varen intervenir realitzant un retoc. Tot i aquestes intervencions, la peça presenta “deixadesa”, en el sentit que no s’han seguit uns protocols de prevenció de riscos i, és per aquesta raó que considero que s’hauria de tornar a realitzar un bon estudi de l’estat de conservació i la/les restauració/ons que es creguessin pertinents.

Amb motiu del casament de l’artista amb Pilar Daroca Sureda, amb la qual tingué dues filles: Pilar Díaz Daroca i Núria Díaz Daroca,³⁴ l’artista recorregué la província de Girona fins a establir-se una temporada en una petita casa situada al poble de Rupjà (Baix Empordà), poble en el qual Eusebi Díaz i Costa havia realitzat llargues estades a causa del fet que el pare hi treballà com a professor.³⁵

Des del poble de Rupjà, el pintor paisatgista oixenc, realitzava visites a la Bisbal d’Empordà a causa del seu fort interès per a la ceràmica, la seva forma d’elaboració, decoració i coccio, però també, pels seus paisatges. Finalment, l’any 1943, decidí traslladar a tota la família a la capital baix empordanesa. En una primera instància, decideix mostrar-se al poble com a pintor, i realitza una exposició en la qual presenta paisatges realitzats en les llunyanies del poble i d’altres en les quals mostrava altres zones de l’Empordà com pobles marins.³⁶

Durant el transcurs de la seva estada a la Bisbal d’Empordà, ciutat en la qual acabà morint l’any 1964 després de la realització d’una operació,³⁷ exposà de forma regular en dos espais del municipi destinats a aquesta fi: primerament, en un local situat al carrer 6 d’octubre número 110 –actualment no hi ha cap construcció– i en un altre al carrer de l’aigüeta número 46 –actualment un antiquari.

La família de Díaz Costa, s’instauraren en una casa situada en el carrer principal del poble, al carrer 6 d’octubre de 1869 número 104 –actualment, la part externa de l’edifici es conserva tal com era en l’època de l’artista, però en l’espai hi trobem situat un negoci d’antiguitats. De mica en mica, varen fer d’aquell habitatge, un taller en el qual l’artista pogué tenir diversos treballadors al seu servei, els quals realitzaven les peces ceràmiques que posteriorment ell decorava i coïa al seu petit forn de flama invertida del qual encara, avui en dia, se’n conserva la xemeneia. Amb el temps, també dedicaren una part de l’habitatge a la construcció d’un museu permanent d’obres de l’artista –tant pictòriques com ceràmiques.

En una entrevista que li realitzaren l’any 1959, l’artista esmenta que s’acabà dedicant a la ceràmica, gairebé de casualitat, ja que aquest no rebé mai la formació necessària per a esdevenir ceramista. Per tant, hem de tenir molt present que Eusebi Díaz i Costa no fou “un gran ceramista”, sinó “un gran decorador”, fet que tampoc li treu mèrit als treballs i mostres realitzades. La formació artística que havia adquirit gràcies a la seva primera decantació cap a la pintura, aportà un gran enginy en la nova forma de decoració ceràmica d’estil artístic que

³⁴ Núria Díaz Daroca realitzà els seus estudis superiors a l’Escola Massana de Barcelona, on l’any 1964 obtingué un premi amb reconeixement econòmic per part de la Cambra de la Indústria de Barcelona. Informació extreta de: Ventura, Javier. “La Bisbal. Covalecència de ceramista don Eusebio Díaz Costa” *Los sitios de Gerona*, 4 juliol del 1964, p. 10.

³⁵ -----, “La ceràmica Díaz-Costa de la Bisbal”, op. cit., p.21, disponible en: <https://goo.gl/ZkwJ5r>, última consulta: 11/03/2019.

³⁶ Sureda Prat, J. “Marcó, Vila-Clara y Díaz Costa, tres ceramistas que han formado escuela. Al primero se debe el descubrimiento de las "argeratas", al segundo el perfeccionamiento de la cerámica artística, y al tercero, el legado de su Museo” *Los sitios de Gerona*, 4 gener del 1974, p.14.

³⁷ Ventura, Javier. op. cit., p. 10.

presentà, fet que encara no s'havia pogut apreciar de forma punyent al poble bisbalenc. Conjuntament amb altres tècniques artístiques i decoratives que aportà al món de la ceràmica artística i decorativa, de les quals en parlarem més endavant, com és el cas de les segones coccions o les fortes inspiracions del japonisme ceràmic català aportat per Josep Llorens Artigas (Barcelona, 1892 - 1980) i Antoni Cumella i Serret (Granollers, 1913 - 1985), Eusebi Díaz i Costa aconseguir obtenir un gran èxit com a decorador ceràmic. A més a més, fou considerat, per a un gran nombre de ceramistes bisbalencs, el primer a introduir una innovadora i gustosa forma de ceràmica artística i decorativa al poble mitjançant tècniques molt interessants.³⁸

Fou tant el prestigi que havia adquirit com a pintor que, un cop instal·lat a la Bisbal d'Empordà –localitat en la qual seguí intercalant la decoració ceràmica amb la pintura, almenys durant els primers anys–, seguí enviant algunes de les seves pintures a “La Pinacoteca” per tal que fossin exposades a Barcelona i, d'aquesta manera, mantenir el renom que s'havia construït.

A partir del 1953 apareixen les primeres exposicions en les quals l'artista no mostra pintura, sinó ceràmica. Va ser convidat a l'Exposició Internacional de l'Artesania de Madrid i guanyà el “Gran Premi d'Honor”.³⁹ Un any més tard, emprèn un viatge a Menorca per tal de formar-se i conèixer diverses formes de decoració artística sobre ceràmica. Gràcies als nous coneixements que anà adquirint, rebé alguns encàrrecs importants. Destaca el disseny i la realització d'una xemeneia i dels arrambadors⁴⁰ d'un luxós hotel de Barcelona.⁴¹

Un altre honorable encàrrec que rebé, fou amb motiu del desè l'aniversari de la mort del dramaturg, crític d'art i poeta, Carles Fages de Climent (Figueres, 1902 - 1968). L'Ajuntament de Girona demanà a Eusebi Díaz i Costa la realització d'una escultura en forma d'estela per a rendir-li homenatge. El monument s'inaugurà el 12 de maig del 1978 i actualment encara està situat en la seva ubicació originària en els Jardins de Pedret (vegeu annex, Imatge 60),⁴² tanmateix, si observem les dates cronològiques en les quals s'ubica aquest segon encàrrec, és molt possible que l'obra fos realitzada per a la petita empresa ceramista que fundà l'artista en la seva llar de la Bisbal d'Empordà –Ceràmica Decorativa Díaz-Costa 1943– i que, per tant, aquest no pogués realitzar personalment dit encàrrec.

L'any 1955, va participar en un esdeveniment d'àmbit internacional que es realitzà a Canes i en el qual fou premiat amb el Diploma d'Honor de l'Acadèmia Internacional de Ceràmica,⁴³ i un any més tard, començà a realitzar exposicions d'artesanía a Girona. Concretament participà en l'Exposició de Ceràmica Artística de la Casa Sindical de Girona, organitzat per l'Obra Sindical d'Artesania. Els ceramistes bisbalencs varen jugar un paper molt important, ja que no només hi participà Eusebi Díaz i Costa, sinó també el ceramista palamosí instal·lat a la Bisbal d'Empordà, Josep Vilà Clara (Palamós, 1910 - La Bisbal d'Empordà, 1989). Segons la premsa de l'època, l'exposició fou tot un èxit,⁴⁴ fet que provocà que el prestigi de la ceràmica artística i decorativa bisbalenca augmentés.

³⁸ De Hereida, Juan, op. cit., p. 12.

³⁹ Sureda Prat, J. op.cit., p.14.

⁴⁰ Ampit o barana d'una escala, d'un balcó, etc.

⁴¹ Gerundio. “La Bisbal. Eusebio Díaz Costa y la Cerámica Artística” *Los sitios de Gerona*, 19 de novembre del 1954, p. 6.

⁴² Centre Cultural La Mercè i Ajuntament de Girona. “A Carles Fages de Climent” *Art al carrer*, disponible en: <https://goo.gl/QFDujy>, última consulta: 07/12/2018.

⁴³ De Hereida, Juan, op. cit., p.12.

⁴⁴ A.B.C. “La Bisbal. Las obras de la Iglesia Parroquial. Apremiante llamada. Supremacia de lecotras. Una segerencia de Santiago Rusiñol. Ceramistas bisbalenses exponen en la capital de la provincia” *Los*

També, durant aquell mateix any, l'artista participà en una gran exposició a la ciutat de Girona la qual fou coneguda com "l'Exposició Homenatge del XXV aniversari de la mort de Santiago Rusiñol". Fou un gran projecte en la qual no només es mostraren pintures del gran pintor modernista català a la Sala Municipal d'Exposicions de Girona, sinó que també es varen cedir altres espais, com és el cas d'unes quantes sales a la Casa Sindical de Girona, on l'Obra Sindical d'Artesania es va encarregar de mostrar un gran nombre de ceràmiques, ferros forjats i escultures. Alguns dels ceramistes que tingueren més bones crítiques foren: els bisbalencs Eusebi Díaz Costa i Josep Vilà Clara, i el gironí Francesc Torres i Monsó (Girona, 1922 - Salt, 2014) –escultor, restaurador i ceramista gironí. Gràcies a aquesta nova oportunitat, la ceràmica artística i decorativa bisbalenca encara obtingué més visualització i es posà en manifest la gran qualitat de "l'art artesà local".^{45 46}

Per a concloure, és important destacar el fet que les seves peces de ceràmica artística i decorativa no només foren una gran revelació per a la població bisbalenca i un gran ajut per tal de consolidar un turisme al poble, sinó que també fou apreciat internacionalment. Es coneix el fet que les seves ceràmiques arribaren a països europeus com: França, Bèlgica, Suïssa i Alemanya, però també a altres països del món com: Egipte, Mèxic o els Estats Units.⁴⁷

A més a més, tres anys després de la seva mort, La Pinacoteca de Barcelona decideix realitzar-li una exposició homenatge (vegeu annex, Imatge 61). No se li arribà a realitzar una altra exposició individual de gran reconeixement fins a l'any 1992, quan l'àrea de Cultura de l'Ajuntament de la Bisbal d'Empordà decidí realitzar una exposició al Castell-Palau del poble potenciant, només el vessant pictòric de l'artista. Es presentaren un total de cinquanta-nou obres: quaranta-cinc olis i catorze dibuixos –principalment realitzats amb la tècnica de l'aquarel·la.⁴⁸

Finalment, després de la mort de l'artista, la seva dona, Pilar Daroca i Sureda, s'encarregà de recollir els premis que rebien les obres per la seva originalitat artística i decorativa. Destaca un cas en el qual recollí la medalla de bronze en els premis de "Condecoració al Mèrit Turístic" l'any 1969.⁴⁹

Les obres de Díaz i Costa es varen seguir exposant després de la seva mort, ja que Pilar Daroca i Sureda s'encarregà d'organitzar i mostrar les obres del seu marit en diverses exposicions i concursos de la província de Girona –gràcies a la premsa de l'època se sap que les obres de l'artista participaren en diverses exposicions durant la dècada del 1970. D'aquesta manera, no només s'aconseguia mantenir viva la imatge d'Eusebi Díaz i Costa, sinó també, potenciar l'empresa de decoracions ceràmiques que havia fundat l'artista i que encara ben entrada la dècada del 1980 seguia en funcionament (vegeu annex, Imatge 62).

sitios de Gerona, 11 de novembre del 1956, p.10, disponible en: <https://goo.gl/uVsq9B>, última consulta: 15/01/2019.

⁴⁵ Gil, Bonancia. "Gerona, a través de la Exposición de Turismo instalada en la Jefatura Provincial del Movimiento. Una magnífica demostración de las bellezas de nuestra provincia y de la personalidad de sus artistas", *Los sitios de Gerona*, 19 de març del 1965, p. 5.

⁴⁶ A.B.C. "Ceramistas bisbalenses exponen en la capital de la provincia." *Los sitios de Gerona*, 11 novembre del 1956, p. 10.

⁴⁷ De Hereida, Juan, op. cit., p.12.

⁴⁸ Vilar, Albert. "L'obra pictòrica d'Eusebi Díaz Costa s'exposa al castell de la Bisbal." *El Punt*, 10 d'abril del 1992, p. 20, disponible en: <https://goo.gl/oBEMoU>, última consulta: 12/02/2019.

⁴⁹ -----, "Condecoraciones al Mérito Turístico 1969" *Los Sitios de Gerona*, 30 de juliol del 1969, p. 3.

4.2.Introducció a la història de la ceràmica catalana. La Bisbal d'Empordà, motor de la producció ceràmica:

En l'àmbit mundial, les primeres restes de ceràmica daten del 6000 a.C., durant el Neolític, a la zona nord de Mesopotàmia. Es considera que aquesta tècnica arribà a Catalunya sobre el 5000 a.C., la qual s'anà millorant i perfeccionant amb el temps de forma generalitzada –a partir del 3500 a.C. amb la creació del torn, el qual fou un invent d'origen sumeri, així com la creació de forns de llenya– i, concretament en la península Ibèrica, gràcies a la invasió islàmica i la instauració de l'Al-Àndalus a partir del segle VIII, varen aparèixer altres tipologies de vernissos i esmalts. També, la decoració d'utils ceràmics amb una base d'òxid metal·litzat i, finalment, ens apropiarem d'una tipologia de forn d'origen àrab per a la cocció de les peces.⁵⁰

Així doncs, la ceràmica és una de les artesanies més antigues de la Península i es varen arribar a formar grans terrissers. Sabem que durant el Renaixement espanyol, molts terrissers realitzaven exportacions ceràmiques arreu d'Europa, i que fou a partir de la segona meitat del segle XVI, quan va aparèixer a Barcelona la decoració ceràmica policromada d'estil grotesc; es tractaven de peces decorades de forma policromada, afines a les extravagàncies del Manierisme italià. Aquest fet fou possible gràcies a l'arribada i arrelament d'un gran nombre de terrissers italians a la capital catalana els quals confeccionaren atuells amb aquests dissenys que només estaven pensats com a elements decoratius, i tingueren una molt bona rebuda a Catalunya.⁵¹

Es considera que apareix una “ceràmica pròpiament catalana” a partir del segle XVII, la qual es caracteritzava per a l'ús de policromies específicament blaves i convivia de forma paral·lela amb les ceràmiques d'estil islàmic aportades a causa de les fortes influències de la invasió islàmica a la Península. Aquesta tipologia de “ceràmica catalana” tingué un gran èxit en la societat. Podríem considerar que el seu punt àlgic apareix entre els segles XVII i XVIII, en les quals es buscava expressament la realització manual d'aquesta tipologia de peces. Finalment, es considera que a partir de la primera meitat del segle XIX, varen entrar en davallada a causa de les fortes competències amb altres formes de treball que provocaven l'abaratiment del cost de producció. També serà durant aquesta etapa quan es potenciaren les primeres decoracions “d'estil català” amb les rajoles d'oficis, les quals es trobaven fortament influenciades per a la producció ceràmica tant italiana com holandesa (vegeu annex, Imatge 63).⁵²

A partir del Romanticisme, la ceràmica catalana va començar a situar-se en nous àmbits: gràcies a artistes que varen començar a valorar les qualitats plàstiques de la terracota com ara Rossend Nobas i Ballbé (Barcelona, 1841 - 1891), el qual realitzà bustos de grans escriptors i poetes de la història, com ara Miguel de Cervantes (Alcalà d'Henares, 1547 - Madrid, 1616), John Milton (Londres, 1608 - 1674) i Dante Alighieri (Florència, 1265 - Ravenna, 1321), o artistes de l'època com Marià Frotuny (Reus, 1838 - Roma, 1874) (vegeu annex, Imatge 64).

D'altra banda, amb l'entrada del Modernisme a Catalunya i l'impuls que suposà la realització de l'Exposició Universal de Barcelona (1888), apareixen altres artistes que s'apropriaren de la terracota per a les seves possibilitats decoratives; destaquen les ornamentacions en l'arquitectura d'artistes com: Antoni Gaudí (Reus, 1852 - Barcelona, 1926), Josep Vilaseca (Barcelona, 1848 -

⁵⁰ Casanovas, Maria Antònia. *Breu història de la ceràmica catalana*. Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera, 2002, pp. 13-17

⁵¹ *Ibíd*, pp. 37-48.

⁵² *Ibíd*, pp. 49-74.

1910), Lluís Domènech i Montaner (Barcelona, 1850 - 1923) Josep Puig i Cadafalch (Mataró, 1867 - Barcelona, 1956)⁵³ i algunes de les escultures realitzades per Miquel Blay (Olot, 1866 - Madrid, 1936) com *Primavera* (vegeu annex, Imatge 65).

L'entrada al segle XX, suposà un gran pas pel redescobriments de l'artesanía: gràcies a la creació de la Mancomunitat de Catalunya (1914) es començà a impulsar la fundació de centres pedagògics en els quals els alumnes es pogueren instruir en els oficis que estaven quedant en l'oblit, tal com ho estava essent la ceràmica.

Amb l'objectiu de fomentar artistes que poguessin arribar a dirigir tallers d'artesanía, Francesc d'Assís Galí i Fabra (Barcelona, 1880 - 1965) dirigí l'Escola Superior d'Arts i Oficis, on estudiaren ceramistes com Francesc Quer i Selves (Sabadell, 1858 - Lisboa, 1953). També en foren membres: el ceramista Marian Burguès i Serra (Sabadell, 1851 - 1932), el pintor i ceramista Francesc Xavier Nogués i Casas (Barcelona, 1873 - 1941) o el pintor i ceramista Josep Aragay i Blanchart (Barcelona, 1889 - Breda 1973).

Una de les grans aportacions que suposà el canvi de segle foren l'aparició dels forns i torns elèctrics, els quals no només facilitaven molt més la realització de les peces ceràmiques, sinó que, a més a més, asseguraven una disminució del temps de cocció i un estalvi econòmic. Gràcies a aquests nous invents, la ceràmica passà a ser molt més plàstica, motiu pel qual molts artistes contemporanis catalans varen decidir experimentar amb aquest material –en part, perquè no es trobava tan estrictament lligat a l'academicisme i permetia realitzar proves amb molta llibertat. Alguns d'aquests artistes més rellevants que començaren a fer experimentació ceràmica foren, per una banda, Joan Miró, amb les seves experimentacions amb ceràmica a partir del 1944, i per l'altra, Josep Llorens Artigas, considerat el precursor de la ceràmica catalana contemporània.⁵⁴

Tenint les bases establertes d'una primera contextualització històrica de la ceràmica catalana, centrem-nos ara amb la Bisbal d'Empordà, poble situat en una vall de terres al·luvials –una característica essencial per tal de poder extreure una bona matèria primera per a l'elaboració de terrissa–, molt a prop de la serralada de les Gavarres i travessat pel riu Daró. Es tracta d'un poble ric en el comerç artesanal: els oficis més antics que hi hagué al poble foren els de teixidor, blanquer i els vidriaires de les Gavarres, seguidament, aparegué la ceràmica.

Així doncs, la Bisbal d'Empordà, és una població molt rica en argila, material primari necessari per a la fabricació de ceràmica. A la rodalia de la població es troba tot un seguit de terreres en les quals s'extreia l'argila,⁵⁵ la qual en funció de les composicions geològiques, s'obté un material d'un color o altre, és a dir, totes les argiles tenen, en la seva composició química, aigua, silici, alumina i uns certs percentatges d'òxids, principalment de ferro o calci. En el cas que l'òxid abundant sigui el de ferro, l'argila amb la qual es treballarà tindrà una tonalitat

⁵³ *Ibíd.*, pp. 75-86.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 87-115.

⁵⁵ Algunes de les terreres que tingueren més activitat durant l'etapa àlgica de la producció ceràmica –aproximadament durant la segona meitat del segle XIX– foren: La Terrera, prop de la Bisbal, i les terreres situades a les poblacions veïnes com Corçà, Cruïlles o Sant Sadurní de l'Heura.

vermellosa. En contraposició, si l'òxid predominant és el de calci, les peces realitzades amb aquesta tipologia d'argila tindran una tonalitat més clara.⁵⁶

Majoritàriament, la terra es recollia durant l'hivern, època en la qual hi havia menys producció, es carregava i es transportava fins al taller del ceramista o la fàbrica. Seguidament, es feia una neteja més exhaustiva de les impureses que pogués contenir la matèria primera mitjançant la utilització d'un sedàs. Es transportava fins a unes piscines –normalment orientades al nord per a la màxima captació de llum possible–, les quals es trobaven recobertes de cendra i sorra, i es barrejava la terra amb aigua. Es deixava reposar la mescla fins que la massa perdia una gran quantitat d'aigua i, sobre els vols del mes de març, es començava a depurar la piscina per a deixar a la vista el fang, el qual es quadriculava i se li donava la volta per tal que aquest s'assequés uniformement i es pogués recollir més fàcilment.

Per últim, es transportava i s'emmagatzemava a les neveres, les quals eren uns grans espais subterranis en els que s'accedia per una escala de mà en el que es mantenia el material a una temperatura fresca i humida fins al moment en el qual es necessitava per a realitzar elements de terracota. Tanmateix, abans de poder realitzar qualsevol atuell amb aquest fang, era important amassar-lo amb unes màquines especials. Aquest procés es realitzava barrejant els pans de fang⁵⁷ amb aigua que oscil·lés entre els 90 i 100 °C per tal d'assegurar una major plasticitat a l'hora de treballar-lo.

Els primers testimonis documentals en els quals apareix l'activitat ceràmica a la població bisbalenca daten del 1511, on Jacobus Guinart declarava la propietat d'un forn de coure olles a l'antic carrer de la Figuereta. D'altra banda, a partir del 1556, apareixen els primers documents en els quals s'acrediten els béns de Bartolomeu Frigola, un dels primers ollers documentats del poble.

Seguidament, trobem altres documents datats l'any 1560, en els quals es parla de Vicenç Albi, un altre oller el qual ja dona les primeres bases documentals a l'aparició en regularitat de la ceràmica al poble, provocant que siguin molt més nombroses les mostres escrites en les quals es parli de ceramistes o ceràmica en el poble. Durant el segle XVII aparegué el primer gremi de terrissers, el qual assegurava una formació d'artesans de l'argila. A inicis del segle XVIII, sobre el 1716, el poble tenia 1651 habitants i quatre terrissers, l'any 1724, ja n'hi havia nou, i anaren augmentant, sobretot, a partir del segle XVIII, quan el poble començà a desenvolupar-se en l'àmbit comercial i artesanal que, alhora, assegurarà un augment de la població.⁵⁸

A finals del segle XIX, concretament l'any 1888, hi havia un total de quinze terrissers a la Bisbal. Durant aquesta etapa en la qual la revolució industrial ja havia començat a arrelar-se a Catalunya, el poble patí canvis dràstics en el sector de l'artesania: les polítiques gremials varen acabar desapareixent per a donar pas a les grans indústries ceràmiques gestionades per obrers i patrons. També fou durant aquesta etapa en la qual la dona s'incorporà en el procés del treball (vegeu annex, Imatge 66) i aparegueren oficis específics per a crear professionals dins el sector de la producció ceràmica com ara: els botxaires –especialista en l'elaboració de càntirs per a

⁵⁶ Carreras Botey, Joan. *Els forns tradicionals de ceràmica de la Bisbal*. Girona: Col·legi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Girona, Universitat de Girona i Departament d'arquitectura i enginyeria de la construcció, 2002, pp. 22-45.

⁵⁷ Pa de fang: prisma quadrangular de fang obtingut de la quadriculació d'aquest durant el procés d'extracció del fang de les piscines.

⁵⁸ Rocas Gutiérrez, Xavier. "500 anys de ceràmica artesana de la Bisbal: entre la tradició i la modernitat" *Revista del Baix Empordà*, n° 59, desembre del 2017, pp.12-13.

qualsevol tipologia d'ús: oli, aigua, etc.– o els fogaters –especialista en el control de les temperatures dels forns i l'ús d'aquests.⁵⁹

Aquest fet generà avantatges i inconvenients en la indústria ceràmica bisbalenca: per una banda, la instauració de fàbriques ceràmiques conjuntament amb els avanços tecnològics, permeté l'ús de maquinàries molt més ràpides i àgils, les quals permetien que la producció fos més ràpida i es creés, gairebé, de forma seriada. Alhora, els costos de producció també s'abaratien.

Tanmateix, els ceramistes que havien estat treballant per a la venda de material ceràmic fins al moment –principalment útils per a la vida domèstica: plats, col·ladors, cànirs, orinals, canelobres, etc.– varen veure perillar els seus negocis, provocant que es comencés a generar un cert malestar social al poble. Conjuntament, els obrers que treballaven a les fàbriques de ceràmica, també varen començar a sentir la necessitat de reivindicació. Aquests, es mostraven units per tal d'aconseguir unes millores laborables –majoritàriament les reivindicacions es trobaven enfocades en un augment del jornal.

Per a concloure, aquest descontentament social, acabà provocant que molts treballadors de les fàbriques industrials –molts d'ells, terrissers– acabaren per a fundar una cooperativa d'oficials terrissers aliena als patrons industrials del poble, creant així la Unión Obrera d'Alfareros (1899-1955), la qual tenia com a principal missió l'absorció de tots els oficials terrissers del poble per tal d'aconseguir l'atenció dels patrons i, alhora, poder negociar amb ells unes millores laborals.

La Unión Obrera d'Alfareros va aconseguir un total de cinquanta oficials terrissers, deixant una gran part de les indústries ceràmiques del poble sense professionals de la ceràmica. Tanmateix, els patrons varen decidir importar oficials de la Costa Brava, provocant que el previ desequilibri que s'havia proposat la cooperativa no acabés de funcionar.⁶⁰ Tot i això, l'associació va aconseguir mantenir-se, produir i comercialitzar de forma paral·lela durant unes dècades. Durant aquesta etapa, la ceràmica bisbalenca arribà a les colònies espanyoles de Cuba i Filipines, també a la Catalunya nord, Aragó, Galícia, Múrcia, Andalusia, Mallorca i Canàries. Alhora, fou durant aquesta etapa quan aparegueren les indústries de cairons, fet que revolucionà la pavimentació dels habitatges substituint els rajols ordinaris per aquesta tipologia de paviment fi.

Finalment, des d'inicis del segle XX, la ceràmica bisbalenca artesanal entrà en una forta crisi a causa de l'aparició de la ceràmica modernista i el desenvolupament en auge de la ceràmica arquitectònica –principalment relacionada amb els paviments fins per a substituir els rajols convencionals, però també es realitzaven arrambadors, decoracions per a teulats, canalitzacions pluvials, etc. Alguns dels ceramistes que més es varen especialitzar envers aquesta tipologia de producció foren: Joan Baptista Coromina i Figueras (Sant Cristòfol les Fonts, la Garrotxa, 1890 - La Bisbal d'Empordà, 1919) amb un estil Neoclàssic i Marian Burguès i Serra (Sabadell, 1851 - 1932) amb un estil Modernista.⁶¹

Es considera que a partir del 1940 es produeix un gran abandonament de les activitats agrícoles, fet que comporta una disminució de la ceràmica artesanal molt dràstica. A més a més, la societat començà a obrir-se a l'ús d'atuell quotidians afins a l'era de la industrialització com ara elements creats amb plàstic o acer inoxidable.

⁵⁹ *Ibíd*, pp. 13-14.

⁶⁰ Terradellas i Saurí, Judit. *L'abans. La Bisbal d'Empordà. Recull Gràfic 1867-1965*. Baix Llobregat: Editorial Efadós, 2005, pp. 635-641.

⁶¹ Rocas Gutiérrez, Xavier. *op. cit.*, pp. 15-16.

A causa d'aquest fet, la ceràmica artesanal entrà en una forta crisi, però, alhora, el poble s'uneix a l'activació d'aquesta com a punt turístic. Aquest fet acabà provocant que la ceràmica comencés a unir-se a les demandes turístiques, creant ceràmica estrictament decorativa i sense cap altra tipologia d'utilitat –aquest gran *boom* turístic, aparegué a partir del 1950 i un dels primers grans impulsadors d'una nova ceràmica artística i decorativa acord amb les noves demandes fou Eusebi Díaz i Costa, instaurat a la població bisbalenca a inicis del 1940, i Josep Vilà Clara.

Es considera que a partir del 1980 i fins a l'actualitat, el nombre de ceràmica decorativa era capdavantera en vendes en contraposició a la ceràmica d'útils quotidians.^{62 63}

4.3.Les noves aportacions ceràmiques d'Eusebi Díaz i Costa:

Eusebi Díaz i Costa, procedent de la Garrotxa, s'acabà instaurant de forma definitiva a la Bisbal d'Empordà l'any 1943. Gràcies al fet que l'artesà-artista començà a signar alguna de les seves obres, tal com veurem a continuació, un any després de la seva instal·lació, fet que ens demostra la forta ambició que tingué i la voluntat de voler produir objectes ceràmics.

Un dels motius pels quals fou apreciat per la població bisbalenca, va ser per la forta iniciativa que emprengué per adaptar-se a les noves necessitats de comercialització ceràmica. Tal com he anunciat en l'apartat anterior, Díaz i Costa fou un dels primers ceramistes de poble, conjuntament amb Josep Vilà Clara, que decidí començar a realitzar peces destinades únicament a la utilitat decorativa de les llars.

Possiblement alguns dels motius pels quals no li costà realitzar un “pas al canvi” foren, per una banda, pel fet que inicialment fou pintor i, per tant, tenia un fort vessant artístic que li permeté no trobar-se unit o sotmès a la necessitat de creació ceràmica per a útils de la llar i, per l'altra, que hem de tenir en consideració i recalcar, que l'artista no es formà com a torner; per tant, no va especialitzar-se en l'art del torneig per a la creació de peces com cànirs, plats, plates, etc., sinó com a decorador/pintor de peces ceràmiques.

Per tant, podríem dir que únicament realitzà “un canvi” en el suport en el qual implantà les seves nocions artístiques i, tot i que tractant temàtiques molt dispars –ja que en l'àmbit pictòric només es centrà en el gènere paisatgístic i, tal com podrem apreciar amb la decoració ceràmica, es va obrir pas cap a noves formes de representació–, el resultat final obtingut és força similar: la creació d'un objecte artístic, únic i pensat per a la decoració.

D'altra banda, i a diferència de molts ceramistes del poble, disposava d'una originalitat i creativitat que sobresortia dels àmbits convencionals en el món de la ceràmica decorativa gràcies al seu passat artístic. Aquest fet, també és un element clau per a comprendre els possibles motius pels quals no presentà gaires inconvenients en adaptar-se a les noves necessitats de venda i, alhora, justificaria la senzillesa amb la qual va tractar un gran nombre de temàtiques diferents –gràcies als aprenentatges obtinguts de la formació pictòrica, no tingué la necessitat de passar per una fase “d'entrenament” per a desencadenar la destresa suficient per a crear elements convenients amb els nous gustos del públic–, des de temàtiques marines en les quals ens mostra vaixells o peixos, passant per les mostres rurals, molt relacionades amb la representació de galls fins a un pas per a la recuperació de temàtiques relacionades amb el Noucentisme i la forta ambició de recuperació d'una “cultura catalana”, com les representacions

⁶² Carreras Botey, Joan. op. cit., pp. 11-21.

⁶³ Rocas Gutiérrez, Xavier. op., cit., p. 16.

de sardanes. També cal tenir en consideració algunes obres en les quals es poden arribar a apreciar les influències avantguardistes amb temàtiques relacionades amb la tauromàquia. Finalment, realitzà decoracions florals i, fins i tot, en alguns dels seus plats artístics-decoratius, hi podem apreciar una intencionalitat per part de l'artista d'una "remodelació" de les rajoles d'oficis que tingueren una gran demanda a principis del segle XIX arreu de Catalunya.

Un altre dels motius pels quals Eusebi Díaz i Costa aconseguir un gran reconeixement al poble, però també a escala nacional i internacional fou per a la reintroducció de l'ús de reflexos metàl·lics en les seves obres decoratives a partir de la realització de "la segona cuita", la qual es tracta del fet de coure una segona vegada peça artística.

A la Bisbal d'Empordà era una forma de treball decoratiu que no es portava a terme a causa del gran cost que suposava realitzar dues cuites a uns mateixos elements ceràmics. En la primera cuita –completament essencial per a la venda de productes– es realitzava la cocció del fang assecat, engalbat –impermeabilització de la ceràmica per motius higiènics que s'aplicava de forma uniforme sobre la peça i que consistia amb una petita quantitat d'argila barrejada amb una gran quantitat d'aigua. El resultat final era, i segueix essent un líquid espès– i decorat amb sanefes simples o elements geomètrics. Aquesta cocció es coneix com el procés de bescuitat, el qual es realitzava a uns 1050 °C. D'aquesta manera, els útils amb funció quotidiana es tronaven més resistents gràcies a la pèrdua de les seves habilitats poroses.

Normalment, totes les peces es podien decorar un cop l'engalba s'havia assecat i, d'aquesta manera, només era necessària la realització d'una cocció per a la remesa d'uns productes ceràmics. Tot i això, Díaz i Costa intentà potenciar la segona cuita, la qual es realitzava un cop el producte ja es trobava decorat i ja podia ser perfectament vàlid per a la seva venda i distribució. El motiu pel qual decidia invertir en aquesta segona cocció era pel fet d'aplicació d'una segona capa decorativa de pigments metàl·lics amb diverses tonalitats, les quals havien de coure's a una temperatura més baixa, vora uns 600 °C.

Històricament, l'ús de reflexos metàl·lics només es trobava associat amb les grans vaixelles reials o de les classes més altes de la societat a causa del seu cost de fabricació. Les primeres creacions de reflexos metàl·lics en ceràmica es remunten a l'època de Mahoma, quan el profeta decidí prohibir l'ús de vaixelles amb metalls preciosos i els califes començaren a desenvolupar aquesta tipologia de vaixel·la realitzada amb materials humils, però amb les fortes aparences de luxe, ja que es decoraven utilitzant pigments que s'assimilaven als colors de metalls preuats i s'inspiraven de les formes decoratives dels orfebres.

Aquesta tipologia de vaixel·la arribà a Espanya sobre el segle XIII i, finalment, a finals del segle XIV, els terrissers-decoradors de Manises (País Valencià), esdevingueren els majors proveïdors d'aquesta tipologia d'atuell a escala europea, tant en l'àmbit àulic com en l'eclesiàstic.⁶⁴

Per tant, Eusebi Díaz i Costa no fou l'inventor d'aquesta tècnica decorativa, però sembla que l'ús de pigments metal·litzats restà en l'oblit d'aquells que es dedicaren a la ceràmica artesanal –la qual podria haver destacat en vaixelles luxoses– o, fins i tot, en la realització de terrisseria d'estil artístic o decoratiu a Catalunya. Aquest fet, provocà que la seva reintroducció, la qual és molt possible que es realitzés d'una forma molt lenta dins al mercat a causa del cost tan elevat que suposava la realització de dues coccions per a l'obtenció d'una remesa d'estoc, fos rebuda amb gran sorpresa i amb una forta demanda.

⁶⁴ Casanovas, Maria Antònia. op. cit., pp. 48.

4.4.La ceràmica artística i decorativa d'Eusebi Díaz i Costa:

La producció ceràmica d'Eusebi Díaz i Costa fou molt gran, provocant que actualment sigui incalculable el nombre de peces ceràmiques que realitzà per a la seva venda. En la seva col·lecció, no només destaquen grans peces sumptuoses, fruit de l'experimentació de l'artista influenciat pels grans artistes ceramistes de l'època com Antoni Cumella i Josep Llorens Artigas, sinó que també presenta un gran vessant relacionat amb la tradició artesana de la producció de ceràmica, però ja centrada amb la funcionalitat decorativa.

Alhora, hem de tenir en compte que, tot i que la producció fou molt elevada, l'obrador de l'artista comptava amb un forn de flama invertida de mida molt reduïda en comparació amb els forns de flama invertida que es poden visitar al Terraccotta Museu (vegeu annex, Imatge 67), i que formaven part d'una antiga fàbrica de ceràmica de la Bisbal d'Empordà.

Els forns de flama invertida es comencen a utilitzar a inicis del segle XX i pertanyen a la tipologia de forns ceràmics intermitents, és a dir, s'encenen i s'apaguen –a diferència dels forns continuats o dels forns específics de la tradició àrab coneguts com els forns moruns. En el cas de la capital baix empordanesa, aquest fou introduït en la població l'any 1916, quan la fàbrica ceràmica Coromina & Cia adquirí el primer forn de flama invertida.

Fou una de les grans innovacions del segle XX que permeté disminuir els errors en les cuites i, per tant, que el nombre de peces de rebuig es reduís, ja que aquesta tipologia de forn permet distribuir de forma completament uniforme la calor. El forn d'Eusebi Díaz Costa, de la mateixa manera que gairebé tots els forns de flama invertida presenten dues característiques essencials: per una banda, es tracten de grans estructures de planta circular i, per l'altra, necessiten una xemeneia –motiu pel qual la Bisbal d'Empordà és coneguda pel seu paisatge urbà amb grans xemeneies de rajol vermell. Podríem considerar, doncs, que és la tipologia de forn –abans de l'arribada dels forns elèctrics i de gasoil– més típica de la Bisbal d'Empordà. Finalment, cal destacar que no varen arribar a ser els més abundants ni a Catalunya ni a Espanya, provocant que s'hagi de donar especial rellevància als que queden a la Bisbal d'Empordà i assegurar el coneixement social de la gran importància patrimonial –tant en l'àmbit arquitectònic com en l'històric– que suposen.

El funcionament d'aquesta tipologia de forns és força peculiar, ja que fins al moment, cap dels que s'havien utilitzat per a la cuita d'argila havien aportat un sistema tan sofisticat: per una banda, si observem la planta circular d'aquesta tipologia de forn (vegeu annex, Imatge 68), podrem comprendre el seu funcionament. A diferència d'altres, els de flama invertida s'alimentaven a partir de la distribució uniforme d'uns espais rectangulars en els quals s'encenia el combustible –majoritàriament llenya d'olivera o suro. La millor matèria primera per a la cocció s'aconseguia de Figueres i les Gavarres respectivament. Les boques d'alimentació i activació dels forns eren més amples que els forns convencionals, motiu pel qual no es produïen tants incidents a l'hora d'alimentar-los i s'assegurava unes millores de prevenció laborals.

Gràcies a aquesta forma d'alimentació es produeix molt més poder calorífic –fet completament essencial per a la cocció de peces ceràmiques–, i no tanta flama. La poca flama que es produïa, es repartia de forma uniforme per a l'espai lliure que es deixava entre la paret de les boques d'alimentació i la paret del mateix forn dins el qual s'hi dipositaven les peces. Aquest buit entre ambdues parets és conegut com a “la camiseta”.

Quan el forn es trobava suficientment calent,⁶⁵ les flames s'elevaven fins a la part superior de la camiseta i era atreta cap a l'interior d'aquest gràcies al triatge que ocasionaven unes obertures en la part superior i inferior de la càmera en la qual se situaven les peces ceràmiques.

D'aquesta manera, la flama travessava l'interior del forn, realitzava la cocció de les peces ceràmiques i es desplaçava cap a l'exterior mitjançant un túnel subterrani que connectava l'interior del forn amb la xemeneia (vegeu annex, Imatge 69).

Un cop es considerava que la cuita ja s'havia aconseguit, es procedia a tancar els forats de les boques dels fogars i aquells petits forats des dels quals s'observava el color de la flama. D'aquesta manera, s'asseguraven que el refredament de la càmera no era suficientment ràpid. Normalment, passades vint-i-quatre hores, es tronaven a destapar els forats anteriorment esmentats, per a generar uns primers corrents d'aire freds. D'aquesta manera disminuïen de forma gradual la temperatura, ja que si aquest procés es realitzava massa ràpid, era possible que gran part dels productes s'esquerdessin o es partissin. Un cop el fogater considerava que ja es podia accedir a l'interior del forn, es desmuntava la paret provisional que es construïa entorn la porta del forn i es procedia a la venda i distribució del producte obtingut.⁶⁶

Una gran part de les obres que produí Eusebi Díaz i Costa, foren plats commemoratius d'esdeveniments concrets amb temàtiques marítimes o rurals. Destaquen els plats amb inscripció en el revers en el qual es representen elements genèrics que agradaven a la societat. Es tracten de peces de poca qualitat artística perquè són encàrrecs de baixa rellevància, però que asseguraven un equilibri de les vendes i una estabilitat econòmica pràcticament assegurada.

Majoritàriament la realització d'aquests encàrrecs de menor importància, es trobaven més lligats a la producció ceràmica seriada, és a dir, l'artista disposava d'un mostrari en el qual ensenyava als futurs clients les formes que més es venien i més agradaven en funció de la tipologia d'esdeveniment pel qual es requerís un obsequi o record en forma de plat. Quan el client seleccionava una temàtica, Díaz i Costa en realitzava les peces requerides, però sense l'ús de plantilles, provocant que, en essència, la imatge representada pogués arribar a assimilar-se a la tècnica seriada, però vertaderament, cada una d'elles es troba individualitzada i mantenia la puresa i l'originalitat de la mà artista. És per aquest motiu que, tot i la poca rellevància artística que subjectivament puguin arribar a tenir, han de ser valorades, ja que el traç i la delicadesa de l'artista a l'hora de realitzar els petits detalls i ornaments de la peça s'hi troben presents.

Alguns dels exemples d'aquesta tipologia de ceràmica artística i decorativa íntegrament dedicada a l'encàrrec d'esdeveniments importants són els següents:

En el cas del plat commemoratiu a "Doña Mercedes Ruiz de Permanyer" (vegeu annex, Imatge 70) podem observar com l'artista tracta una temàtica marina. En aquest cas ens mostra la representació d'un peix de tonalitats blavoses amb reflexos daurats que s'adapta a la forma del plat, el qual situa el peix dins l'aigua per a la realització decorativa d'unes algues realitzades amb reflexos metal·litzats i un corall d'un vermell molt intens que contrasta amb les tonalitats fredes de la representació. Per tal de crear un contrast més directe sobre quin és l'objecte important de la representació en contraposició amb els elements ornamentals col·locats per a

⁶⁵ En l'època, per a saber la temperatura idònia a la qual s'havia de torbar el forn era completament necessària la intervenció d'un fogater professional, ja que aquests s'havien d'interpretar els colors de les flames les quals oscil·laven de tonalitats rogenques –de 525-900 °C– a taronjades –de 1000 a 1100– seguides per a tonalitats groguenques –uns 1200– i, finalment, apareixien les flames blanquinoses –de 1300 a més de 1500. Informació extreta de: Carreras Botey, Joan. op. cit., pp. 56-57.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 42-47.

l'equilibri compositiu, Díaz i Costa treballà la forma de l'animal realitzant una lleugera incisió i, per tant, buidatge, del plat.

Així doncs el procés d'elaboració d'aquest plat, el qual és molt similar al procés de creació de gran part de les seves peces ceràmiques, consisteix d'un gran nombre de passos a tenir en consideració per tal de poder apreciar la delicadesa del treball sobre ceràmica i revalorar aquesta forma d'expressió artística:

Per una banda, un cop l'argila ja es troba treballada en la forma desitjada –en aquest cas, en forma de plat–, i eixugada al sol, s'aplica una capa d'engalba, el qual cobreix tot el plat i deixa un acabat d'una tonalitat beix. Novament, l'obra passava per un procés d'asseccament i, seguidament, l'artista realitzà el relleu en negatiu del peix i la signatura en la part davantera. També la dedicatòria, data i ubicació en el revers. Gràcies a la part posterior de l'obra, podem observar que la tipologia d'argila que utilitzava presentava alts continguts d'òxid de ferro, provocant que fos d'una tonalitat vermellosa.

A continuació s'iniciava el procés de “pintar”; possiblement, en el cas d'aquesta obra, l'artista no utilitzà el mètode tradicional per a realitzar les decoracions ceràmiques, el qual consistia en l'ús de peres⁶⁷ i pinzells, sinó que únicament utilitzà els pinzells –és possible, gràcies al seu vessant com a pintor, que utilitzés molt poc altres formes de decoració ceràmica que no fossin els pinzells, tanmateix, trobem alguns exemples en els quals experimenta amb les peres, tal com veurem més endavant.

Per a les coccions, és necessari que totes les peces passin per la cocció a alta temperatura de bescuitat, per tal d'aconseguir reduir la porositat del material i, alhora, assegurar la seva resistència. Posteriorment a aquesta cocció, es realitza la “primera cuita”, en aquesta ocasió, podem observar que en la primera cuita l'artista pintà amb aquelles tonalitats “típiques” de la ceràmica decorativa catalana, principalment, les blavoses i verdes. Després de la realització d'una “primera cuita” a una temperatura igual o lleugerament superior a 1000 °C,⁶⁸ l'artista realitzava els detalls amb les tonalitats metàl·liques i, en algunes ocasions, les tonalitats rogenques també s'inclouïen en aquesta segona cuita. En el nostre cas, els detalls de les escates, les algues i, possiblement el corall, varen ser realitzades en una segona cuita a una temperatura més baixa que la primera fornada i deixant com a resultat final un plat ceràmic decoratiu amb un gran equilibri compositiu i colorístic.

Una altra de les temàtiques que tenia més èxit per encàrrec foren els elements decoratius florals i els animals de caràcter rural, principalment els galls. En aquesta representació d'un plat commemoratiu a “Maria Carmen de Sole” (vegeu annex, Imatge 72), podem apreciar-hi una certa semblança amb l'anterior. Possiblement com que ambdues peces es tracten d'encàrrecs per a esdeveniments, disposava d'un patró molt més marcat que les obres que veurem a continuació, les quals estaven destinades a la venda en la botiga.

Podem observar, novament, com la peça ha estat realitzada amb una argila d'alts continguts d'òxid de ferro, que s'ha cobert amb una engalba d'una tonalitat beix i, en aquesta ocasió, Díaz i Costa no ha utilitzat la tècnica del buidatge de forma total –ja que sí es pot apreciar en la zona

⁶⁷ Recipient en forma de pera, actualment de materials plàstics, el qual té en la seva part superior una agulla per la qual surt el pigment que el decorador introduí prèviament. Majoritàriament s'utilitzava sobre torn per a la realització de sanefes, però també es podia utilitzar per a dibuixar o perfilar detalls a mà alçada (vegeu annex, Imatge 71).

⁶⁸ Llorens Artigas, Josep. *Formulario y prácticas de cerámica*. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1992, pp. 447-448.

del bec i de l'ull de l'animal per tal de crear una sensació de profunditat i realisme, però no en tota l'obra— sobre el plat per tal de remarcar la representació estrella de l'obra.

A diferència del plat commemoratiu anterior, en aquesta mostra es pot observar d'una forma molt més clara el traç de la pinzellada per a la realització del gall. Tot i aquest aspecte, cal ressaltar que l'artista treballà de forma pacient aquesta peça, ja que abans d'arribar a realitzar aquesta pinzellada llarga i dinàmica amb liles metal·litzats, marcà de forma abstracta i en la primera cuita, la posició en la qual se situaria el gall utilitzant colors ocres pel cos —obtinguts de la barreja d'òxid de níquel i de manganès amb altres minerals— i unes tonalitats blau-verdes per a la cua —obtingut de la barreja de diversos minerals amb òxid de coure com a element principal. Finalment, la superfície sobre la qual es disposa l'au, també presenta un treball en primera cuita amb una pigmentació verda similar a la que envolta el plat —possiblement obtingut de la barreja de diversos minerals amb carbonat de coure com a element principal.⁶⁹

Seguidament, podem apreciar la forta vivacitat del vermell que utilitza l'artista per a la realització de la cresta i els barbons, els quals molt possiblement es realitzaren durant la segona cuita, la qual tal com ja hem comentat anteriorment, es porti a terme a causa de l'aplicació de colors metal·litzats. En aquest cas, podem apreciar-hi tonalitats liles en el cos i superfície sobre la qual se sosté l'animal, i platejats per a la realització de les potes. Aquests dos colors s'obtenien a partir de l'ús de salts de coure, plata o bismut barrejats amb tonalitats ocres, roges o grogues. Un cop s'obtenia el color desitjat, es realitzava la segona cuita, la qual oscil·lava de forma aproximada entre els 650-600 °C de temperatura.⁷⁰

Finalment, un aspecte molt interessant sobre l'obtenció dels pigments necessaris per a la realització d'aquestes peces ceràmiques és que així com trobem artistes ceramistes com ara Josep Llorens Artigas, el qual deixà per escrit totes les barreges que realitzà per a l'obtenció d'un color, no es conserva cap document per escrit en el qual Eusebi Díaz i Costa rebel·li els percentatges utilitzats per a l'obtenció dels seus colors. A més a més, se sap que l'artista li agradava treballar en l'obrador realitzant les seves peces artístiques i decoratives durant la nit, quan no hi havia massa moviment, i prop del forn. Aquest fet provocà que el “secret compositiu” dels seus pigments es perdés amb la seva mort.

Centrant-nos ara amb el vessant menys “artesanal” i més relacionat amb les influències pictòriques-artístiques i, alhora, dels moviments ideològics d'inicis del segle XX, podem apreciar un enfocament completament diferent de les formes d'expressió artística d'Eusebi Díaz i Costa. Cal tenir en compte, que, tot i que el major flux de la seva producció se centrà íntegrament en la venda de productes —tals com els mostrats anteriorment o adaptats a la demanda turística que arribava a la població—, també se'n destaca una fase experimental molt interessant. Malauradament, a causa de la poca informació obtinguda i el fet de no disposar d'una biografia clara i contrastada sobre l'artista, es desconeixen les dates de creació de les peces que veurem a continuació.

Aquest fet, ens obliga a preguntar-nos sobre la intencionalitat de l'artista a l'hora de crear, és a dir, volia realitzar ceràmica artística i decorativa adaptada a les demandes turístiques per a poder tenir una sustentació econòmica suficient per a realitzar peces ceràmiques experimentals —les

⁶⁹ *Ibíd*, pp. 47-57.

⁷⁰ *Ibíd*, pp. 424-426.

quals, tal com veurem a continuació, es poden relacionar ràpidament amb obres d'estils que tingueren una forta repercussió en l'art a Catalunya— o simplement, a causa de les seves vies com a pintor, sentia la necessitat d'experimentar i anar “més enllà” de la creació destinada a la venda? Sigui pel motiu que sigui, el fet que ens hagin arribat fins als nostres dies tot un seguit de peces artístiques completament diferents de les obres que realitzava, ens demostra una voluntat per a crear quelcom que li permetés arribar a l'atemporalitat i, d'aquesta manera, no caure en l'oblit.

Algunes de les obres a les quals farem esment a continuació reben una clara influència d'estils o ideologies que predominaren a Catalunya a inicis del segle XX, com és el cas del Noucentisme, una ideologia amb afany de fer ressorgir la cultura catalana entre molts altres aspectes.

En el cas de les obres d'Eusebi Díaz i Costa en els quals podem arribar a trobar una possible influència d'aquest moviment ideològic, se'n destaquen la realització de dos plats en els quals es mostren escenes de danses populars catalanes, com són les sardanes o, d'altra banda, la recuperació de les “rajoles d'oficis”, les quals foren molt importants a Catalunya durant la primera meitat del segle XIX.

Tot i que possiblement l'elaboració d'ambdues peces tematitzades no mostra un gran nivell tècnic o pictòric, és important tenir en compte la voluntat de l'artista a l'hora de crear-les. Tal com podem apreciar en la representació de la sardana (vegeu annex, Imatge 73) es tracta no només de la representació d'una dansa d'estil popular, sinó també la voluntat d'instaurar o mostrar un esperit de nació. A més a més, cal tenir en compte que per a la realització d'aquesta peça l'artista no només experimentà amb la realització d'una temàtica fora de les produccions que per a ell eren les convencionals, sinó que a més a més, ho realitzà amb altres eines de treball; dita representació, a diferència de les peces de l'artista anteriorment mostrades, no es troba treballada a partir de l'ús de pinzells —amb els quals l'artista se sentia plenament còmode—, sinó que utilitzà una pera, una eina amb la qual no es trobava familiaritzat.

D'altra banda, en la representació d'una escena d'ofici, l'artista opta per a la representació d'un pellaire (vegeu annex, Imatge 74), un ofici de gran antiguitat a Catalunya, ja que aparegué durant el Renaixement. Podem apreciar com l'artista ha volgut col·locar en el treballador una barretina, un complement de tradició catalana, pintada amb aquesta tonalitat de vermell tan característic de les seves peces ceràmiques. A diferència de l'obra anterior, en la qual també podem apreciar-hi la realització de barretines en els caps dels homes d'una forma molt més abstracte, la del pellaire presenta un protagonisme especial a tenir en consideració, ja que possiblement es tracta d'una obra en la qual Díaz i Costa volgués llençar un clar missatge que fàcilment es pot arribar a relacionar amb les intencionalitats del Noucentisme. En altres paraules, ens mostra un ofici el qual a finals del segle XX ja no era tan habitual a causa de la substitució de l'artesanat per a la fabricació seriada o el treball industrial i el corona amb una barretina.

És per aquest motiu que hem de considerar aquesta peça com a un fort reclam nacionalista, ja que no només intenta recuperar una temàtica que tingué un fort arrelament a Catalunya, com varen ser les rajoles d'oficis, sinó que a més a més, intenta visualitzar treballs que malauradament estaven caient en l'oblit i, alhora, hi incorpora d'una forma clara i potent una visió nacionalista amb la col·locació de la barretina.

Finalment un aspecte rellevant d'aquestes dues obres, és la signatura de l'artista. En el cas de la primera peça, en el revers firma amb el pseudònim d'“Oix”, poble en el qual nasqué l'artista; en

el cas del plat amb la representació d'aquest vell ofici, decidí signar a la part davantera amb el mateix pseudònim. Possiblement la tria d'aquest pseudònim esdevé de l'afinitat que sentia pel seu poble natal.

Tot i que no podem arribar a conèixer la data exacta de la creació d'aquestes peces, és molt possible que es tractin d'obres realitzades durant la primera etapa de l'artista a la Bisbal d'Empordà, ja que, tal com veurem a continuació, trobem obres signades amb el mateix pseudònim les quals daten del 1944, i, alhora, podem apreciar com a partir del 1959 fins al 1964 –any en el qual morí– signà les seves peces com a “DC”.

Un possible estil artístic que influencià de forma directa a l'artista foren els provinents de les avantguardes que varen emergir a Catalunya abans de la Guerra Civil Espanyola. És interessant ressaltar un seguit de peces en les quals podem arribar a apreciar petits vestigis d'inspiració cubista i mironiana per a la seva forma representativa.

La temàtica predominant per a la realització d'aquestes peces, realitzades tres anys més tard d'haver sigut premiat a la Biennal de Venècia, és la tauromàquia.

En el cas de la primera plata fonda (vegeu annex, Imatge 75) en la qual se'ns mostra aquesta temàtica taurina, podem apreciar-hi l'animal representat d'una forma abstracte i acompanyat d'una montera –barret que utilitza el torero coronant l'obra–, possiblement la “capa de passeig” del torero de color verd i, finalment, mostrat d'una forma dinàmica i ataronjada, la capa de toreig. El toro és representat amb una mirada ferotge i només en distingim el cap i la cua.

D'altra banda, la segona plata fonda (vegeu annex, Imatge 76) podem observar-hi una clara inspiració de l'estil cubista per a la forma de representació de l'animal des de diversos punts de vista dins un mateix pla. Alhora, cal destacar la composició de colors que utilitzà Eusebi Díaz i Costa per a decorar les diverses parts del cos del toro, marcades mitjançant el buidatge de la superfície del plat. Podem apreciar dues “banderilles” clavades en la part dreta, la capa de toreig als peus i una espècie de foc sortint de la part posterior de l'animal.

La paleta cromàtica recorda efusivament als colors més utilitzats per a Joan Miró en les seves obres, i és molt possible que l'artista hagués pogut arribar a influenciar-se de l'artista barceloní.

Aquests dos plats varen ser, possiblement, unes peces que l'artista realitzà com a una forma d'experimentació per a la realització d'una peça molt més ambiciosa com és el cas d'un gerro en el qual presenta temàtiques similars a les tauromàquies mostrades anteriorment (vegeu annex, Imatge 77). Demostra un pas evolutiu en l'artista, tant per la seva forma de treballar els elements compositius com per a la complexitat a l'hora d'elaborar les textures i els colors que s'hi representen.

Podem observar com l'artista ha realitzat un treball molt més minuciós i exhaustiu per a les estructures d'ambdues parts del gerro: en una primera cara, podem apreciar-hi una composició relacionada amb la temàtica del toreig. Es distingeixen diversos elements interessants enmig de formes abstractes com és: el cap d'un brau de perfil i la representació abstracte d'un personatge que sosté una guitarra de tonalitats verdoses amb una gran mà en forma de pinça. Aquest individu vesteix amb un barret de tonalitats vermelles amb reflexos metàl·lics i mig cos amb una faldilla de sanefes amb un peu nu representat de forma frontal, i l'altra meitat representada amb unes mitges que s'assimilen a la indumentària dels toreros.

En l'altre costat del gerro hi podem observar una fusió d'animals peculiar, però, alhora, contrastada: per una banda i de forma clara, s'hi representa un gall amb la seva cresta

vermellosa. Per l'altra, en la part inferior de la composició s'hi representen unes potes amb unes grans urpes, comparables amb les de grans mamífers amb una gran potència com podrien ser els tigres o els lleons.

D'altra banda, la part central d'aquesta fusió d'animals es presenta massa abstracte per a distingir-hi un animal concret; podem apreciar-hi unes brànquies, les quals farien referència a la fauna marítima i, al costat oposat, unes plomes que mostrarien la importància de les aus.

Finalment, és interessant parar esment en la forma de treball aplicat per a l'artista sobre aquesta nova superfície, ja que fins al moment, només havíem vist els treballs de l'artista sobre plats. S'hi aprecia una tasca molt més elaborada que en les obres anteriors i, fins i tot, podríem arribar a considerar que hi ha una intencionalitat per part de l'artista en crear obres amb un vessant més artístic, però sense abandonar les temàtiques que portava a terme en els camins més artesanals de la ceràmica decorativa. A diferència de les obres anteriors, aquesta gerra presenta un treball de textura amb esponja que dona com a resultat final una peça molt més atractiva visualment. A més a més, s'aprecia novament l'ús d'esmalts metal·litzats per tal d'augmentar la bellesa de la peça, però, a diferència d'ocasions anteriors, es puntualitza d'una forma molt més subtil en ambdues representacions figuratives.

Així doncs, si considerem que aquest gerro forma part d'una "peça pont" entre les obres amb un estil més artesanal o relacionat amb el nacionalisme a una forma de representació artística més sofisticada i assimilable als estils dels grans ceramistes introductors dels estils ceràmics japonesos a Catalunya com foren Josep Llorens Artigas i Antoni Cumella, és senzill comprendre algunes de les obres que realitzà posteriorment.

De mica en mica comencem a observar com l'artista deixa de banda la figuració per a concentrar-se únicament amb la forma del color i la textura, un aspecte molt característic de la ceràmica japonesa. És possible que després de la realització de l'obra anterior, volgués treballar la texturització d'altres peces amb altres formes. El cas del pot amb tapa o del gerro que veurem a continuació, serien dos bons exemples d'aquesta evolució de l'artista.

En el cas del pot amb tapa (vegeu annex, Imatge 78), podem apreciar-hi una clara intencionalitat de marcar la texturització del treball amb l'esponja per a la decoració. És interessant observar com l'artista treballa aquesta forma d'ornament, lluny, ja, dels adorns figuratius anteriors. També destaca el fet que no intenta cobrir tota la peça de tonalitats blavoses, sinó que també deixa entreveure el color de la terracota, la qual és d'argila vermella.

Aquesta forma de treball també la trobem en altres artistes ceramistes contemporanis d'Eusebi Díaz i Costa com és el cas d'Antoni Cumella i el tracte que realitza en alguns dels seus gerros (vegeu annex, Imatge 79).

D'altra banda, apareixen treballs d'Eusebi Díaz i Costa els quals comencen a mostrar una certa indagació molt més profunda pel material, la forma i la textura i, per tant, molt menys focalitzat amb la "venda com a producte de *souvenir*".

Si observem el gerro treballat amb tonalitats taronjades (vegeu annex, Imatge 80), podem arribar a comprendre molt millor aquest canvi cap a l'experimentació conceptual que és possible que volgués realitzar l'artista oïxec des del seu taller a la Bisbal d'Empordà. Podem arribar a apreciar-hi un treball allunyat de l'estil que ens havia mostrat fins al moment, no només per a la forma del gerro —el qual recorda vagament als recipients en els quals se serveix el sake, un alcohol japonès—, sinó també per a les noves proves de texturització.

En aquesta ocasió experimenta amb dues tipologies de texturització diferents: per una banda podem observar com la major part del cos de la peça es troba decorada amb unes aigües ataronjades sobre un fons de tonalitats groguenques. Per aquesta zona va aplicar un esmalt vitrificat, permetent que el resultat final obtingut siguin colors brillants. D'altra banda, però, podem observar com la part inferior i superior d'aquesta peça ha sigut decorada amb un esmalt d'una tonalitat fosca i, a més a més, treballada de tal manera que genera un gran contrast amb les tonalitats càlides, ja que no només no presenta una capa de vitrificació, sinó que a més a més, hi ha irregularitats en la seva superfície realitzades deliberadament.

Els temptejos que realitza Eusebi Díaz i Costa per a la realització d'aquesta peça tenen un alt contingut d'influències orientals. El tractament de la part superior i inferior de la peça amb la intencionalitat de creació d'una superfície amb rugositats i imperfecte és mític en l'estil ceràmic japonès. Cal tenir en consideració que en la cerimònia del te, els bols amb els quals es porta a terme el ritual, tenen un gran nombre de rugositats, les quals, durant el transcurs de l'acte és important que cada assistent senti i noti cada una d'aquestes "imperfeccions" que ajuden a fer de l'esdeveniment quelcom místic.

És possible que la inspiració per a la realització d'aquesta peça no fos totalment rebuda d'orient de forma directa, sinó que el ceramista garrotxí hagués pogut observar i imbuir-se de peces que ja havien apreciat els aires de la ceràmica japonesa. Un exemple en el qual es pot apreciar molt clarament la igual distribució de les textures i el treball amb els esmalts és en una gerra realitzada per Josep Llorens Artigas l'any 1971 (vegeu annex, Imatge 81)

Amb aquesta mateixa intencionalitat, trobem altres treballs de l'artista en les quals treballa la texturització amb altres formes d'esmatgats. En el cas del gerro amb taques vermelloses, les quals recorden als coralls marins sobre un fons negre (vegeu annex, Imatge 82), podem observar un contrast de rugositat en comparació amb la vitrificació de les parts negres. D'altra banda, el cas del gerro decorat amb tonalitats blau-verdes i violeta (vegeu annex, Imatge 83), es pot apreciar en l'acabat final que l'idea d'aquesta peça no demostra un intent de contrastar textures rugoses amb vitrificades perquè ambdós esmalts es troben treballats de forma igual. El tret rellevant d'aquesta peça i que alhora denota l'enginy de l'artista és el fet de seguir experimentant amb la texturització, però, en aquesta ocasió, tenint en compte la rugositat, és a dir, si observem més deliberadament la peça, podrem apreciar com realitzà una capa gruixuda d'un blau-verd fosc amb la tècnica de l'esponjat i que, per sota d'aquesta, s'hi aprecia una segona capa treballada de forma homogènia i d'una tonalitat violeta.

Finalment Eusebi Díaz i Costa realitzà unes peces les quals s'assimilen a una clara inspiració d'Antoni Cumella (vegeu annex, Imatges 84 i 85), el qual fou un dels artistes catalans que s'encarregà d'introduir un nou llenguatge volumètric a la ceràmica. Es va centrar en l'art de la ceràmica objectual, molt influenciat pel llenguatge artístic de Llorens i Artigas.

Ambdós ceramistes varen rebre influències clares de les formes de creació orientals; en el cas de Cumella, es fascinà, de la mateixa manera que Llorens i Artigas, per a la cocción d'alta temperatura –ambdós treballaren molt amb gres, una tipologia d'argila que necessita cuire's a una temperatura d'entre 1020 i 1060 °C– per tal d'aconseguir una qualitat superior a partir de la qual oblidar els àmbits merament decoratius de la peça per a concentrar-se únicament amb les capacitats de l'argila.⁷¹

⁷¹ -----, "Antoni Cumella 1913-1985" dins *Ceràmica Cumella*, disponible en: <https://goo.gl/JB65BT>, última consulta: 29/03/2019.

Tant en el cas de les obres de Josep Llorens i Artigas, com concretament del gerro d'Antoni Cumella, i els gerros d'Eusebi Díaz i Costa, es tracten d'obres que formen part de la recerca personal de l'artista per tal d'observar i aprendre les capacitats de la matèria i la forma en l'espai.

El cas de les imatges 84 i 85 (vegeu annex), podem observar com apareix una certa similitud a l'hora de projectar la creació de la peça. En ambdós casos s'ha optat per a un gerro, la forma del qual pretén mostrar fins a quin punt es pot arribar a estirar el coll d'aquest amb la intencionalitat de seguir obtenint un objecte artístic i decoratiu, però, alhora, funcional.

És interessant observar les capacitats "d'allargar" l'obra entre un artista i altre; primerament hem de tenir en compte que Eusebi Díaz i Costa, a diferència d'Antoni Cumella, no treballà mai com a torner, sinó únicament com a decorador. Endinsant-nos ara en un terreny més subjectiu, és molt possible que, a més a més, el treballador especialitzat en la tècnica del torn que tingué Díaz i Costa, fos un individu format en l'artesania i que, per tant, no estigués tan acostumat o compregués sense massa dificultats les experimentacions formals que li presentava l'artista i artesà oixenc per a la realització de les seves peces. Alhora, és sabut al poble que, a part de tenir una petita plantilla al seu servei, el torner del qual disposava no era dels millors de la localitat, ja que un dels requisits populars bàsics per a ser considerat "un bon torner" és aconseguir treballar l'argila de tal manera que cada creació no pesés en gran mesura. El cas de l'especialista del fang sobre torn de l'artista instal·lat a la Bisbal d'Empordà, és reconegut pel fet de no tenir suficients capacitats per aconseguir assolir aquest objectiu.

Gràcies al fet d'haver pogut realitzar pràctiques al Terracotta Museu i, alhora, d'haver realitzat part de la documentació i catalogació de les peces d'Eusebi Díaz i Costa, puc corroborar que, independentment de la destresa de la persona que li realitzava les peces ceràmiques per tal que les pogués decorar, aquestes, pesaven molt més que altres terracotes del mateix estil.

Tot i que només es tracten de fets populars, considero important tenir en consideració la mancança que suposà per l'artista, doncs, tenir un individu a càrrec seu que realitzés les formes que li encomanava, però amb certes dificultats afegides, com és el fet de no saber disminuir el pes de les obres o haver-se format exclusivament en un vessant purament artesanal –fet que possiblement limitava les altes capacitats del torner envers la realització d'aquestes peces més experimentals a les quals no estava acostumat.

D'altra banda, Antoni Cumella es formà tant en l'art de la creació de peces ceràmiques com en la decoració d'aquesta i, per tant, sabia com treballar el torn sense necessitat d'intermediaris. Gràcies a aquest fet, és fàcil comprendre que el procés artístic de creació d'una peça –comprada amb el procés de creació pel qual havia de passar forçosament Eusebi Díaz i Costa–, era molt menys difícil, ja que amb l'eliminació dels tercers, l'artista podia treballar molt millor la idea artística que tenia present i obtenir un resultat molt més precís acord amb les seves imatges.

Si ens centrem a continuació amb la decoració, podem apreciar com en l'obra d'Antoni Cumella, no només juga amb unes tonalitats fosques trencades per a un subtil vermellós en la part inferior de gerro sinó que, a més a més, incorpora la texturització a partir del treball de la peça amb petites incisions circulars que van donant forma i eleven el gerro.

D'altra banda, el gerro que presenta Eusebi Díaz i Costa ens mostra una intencionalitat d'experimentació poc vista en l'artista i força diferent de la mostra observada anteriorment de l'artista de Granollers. En aquest cas podem observar com, en una primera instància, realitzà un treball amb unes tonalitats verdoses. Possiblement, en una segona cuita, incorporà una capa pràcticament homogènia d'un esmalt molt fosc creant un joc d'aigües obscures i verdoses, que

dóna a la peça un acabat amb una sensació de desgast en algunes zones, tal com es pot apreciar en el detall de la imatge 84 (vegeu annex). Finalment, introdueix colors completament contrastables com són el vermell i el blau cel mitjançant la inserció de petits punts.

Es tracta d'una peça fora del convencional dins la seva forma de creació artística-experimental, però, alhora, ajuda a fer ressaltar la forta ambició de l'artista per tal d'aconseguir aportar una tipologia de ceràmica amb una decoració completament inèdita i original.

5. Conclusions:

Les principals motivacions que em portaren a dur a terme aquest treball foren dues de molt clares: per una banda, visualitzar les figures d'artistes mal nomenats "secundaris" per tal d'exposar el fet que la qualitat de les seves obres pot arribar a ser assimilable o equiparable a altres artistes que han aconseguit, durant el transcurs de la història de l'art, un renom, i, per altra banda, escollir deliberadament aquests dos autors per tal de poder annexar l'art amb el gran llegat patrimonial del qual beu la meua petita ciutat natal, la Bisbal d'Empordà.

Considero que ambdues motivacions han pogut arribar a ser assolides, tanmateix, durant el transcurs d'aquest treball, se m'han plantejat una gran necessitat de puntualització específicament d'un aspecte, la qual m'agradaria, novament, marcar-hi èmfasi, sobretot tenint en compte la primera de les meves intencions; tal com esmentava en la introducció, existeix un mal concepte generalitzat de què és la història de l'art. S'ha tendit a globalitzar com a "història de l'art", únicament, aquells grans aportadors d'innovacions en els seus camps artístics, deixant en un segon terme tots aquells que s'assimilaven a una "emulació" del que "ja s'havia creat". A mesura que he anat escrivint, he anat veient més clar com necessitava deixar constatat i remarcat el fet que, tot i la visualització molt difosa dels límits que existeixen entre art i artesanía en aquest assaig –sobretot a causa de la presentació d'Eusebi Díaz i Costa– i el fet que ambdós artistes, com a pintors, es dedicaren de forma exclusiva al paisatge, són suficientment rellevants com per intentar aconseguir que no segueixin en un segon terme.

Hem pogut observar com, Joan Colom i Agustí, tot i provenir d'una família modesta, tenia molt clars els objectius que volia arribar a assolir: esdevenir pintor i ser reconegut. Per tal d'aconseguir-ho, tal com hem pogut apreciar, aprengué de forma autodidàctica l'art de la pintura i va fer tots els possibles per tal de poder viatjar: Mallorca, Madrid, París o Londres, varen ser algunes de les ciutats en les quals va realitzar estades i on, també, va aconseguir exposar les seves obres, així com a Venècia o Pittsburgh.

Una de les característiques més rellevants d'aquest artista, és el fet que no presentà grans dificultats per a experimentar altres tècniques artístiques i, d'aquesta manera, intentar assolir l'objectiu d'esdevenir una persona reconeguda dins el món de l'art des d'altres camps artístics. Treballà, tal com hem pogut apreciar, la pintura –majoritàriament pintures a l'oli–, tot i que també hem pogut observar algunes aquarel·les de petites dimensions. Les seves obres pictòriques rebien unes fortes i clares inspiracions d'alguns dels moviments artístics passats i coetanis a l'artista, tant en l'àmbit nacional com europeu, que tingueren una forta ressonància dins la història de l'art:

Primerament, en els seus paisatges s'hi poden arribar a observar petits vestigis romàntics per a la forma compositiva de les obres, deixant més de dos terços de la capa pictòrica al cel i, aconseguit, d'aquesta manera, establir la sensació romàntica de com arriba a ser l'ésser humà d'insignificant i petit envers l'univers. També s'hi aprecien influències de l'Impressionisme, sobretot de Monet i Pissarro, amb els tractaments lumínics i el treball colorístic. D'altra banda, també cal tenir en compte algunes petites pinzellades realistes relacionades amb les figures de Ramon Martí Alsina o el principal fundador de l'Escola d'Olot, Joaquim Vayreda.

Per acabar, també se'n destaquen algunes mostres russiñolenques en l'àmbit compositiu i, tal com podem apreciar en el gran mural que realitzà a la Sala del Te de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya, també se sentí inspirat pels aires noucentistes catalans i, possiblement, observà obres procedents de Joaquim Sunyer i de Joaquim Torres-García.

D'altra banda, també fou dibuixant en setmanaris de caràcter satíric, en els quals trobem una forta influència modernista. Alguns dels seus dibuixos realitzats, principalment, en el setmanari Papitu i, posteriorment a Pakitu, denoten uns certs aires modernistes, però també relacionats amb "la modernitat". En algunes ocasions, els grans vestits femenins Hermen Anglada i Camarasa poden ser recordats en les il·lustracions de Colom i Agustí, així com l'ús de la càmera fotogràfica, la qual també es troba insinuada en algunes de les seves pintures o aquarel·les.

També tingué una petita faceta de gravador de la qual no he pogut obtenir gaire informació i de la que possiblement m'agradaria seguir indagant i investigant. Únicament n'he pogut d'estacar un aiguafort del qual se'n desconeixen un gran nombre de detalls i procedències. Tanmateix, només amb aquesta obra, es pot arribar a apreciar la gran sumptuositat i minuciositat de l'artista per tal de confeccionar obres de gran qualitat artística i amb un alt nivell de realisme.

Finalment, també decidí iniciar-se amb el cartellisme, sobretot els mesos previs a l'esclat de la Guerra Civil Espanyola per tal de reivindicar i conscienciar la societat sobre els esdeveniments que estaven a punt de succeir. Personalment considero que és una de les facetes més interessants de l'artista, ja que podem observar més detingudament a "l'artista com a persona", com a individu pertanyent a una societat polititzada i, per tant, cooperant amb sindicats antifeixistes com C.N.T. o U.G.T.

M'ha sorprès gratament el fet de trobar certes possibles influències dels seus cartells amb altres de comunistes –com aquells en els quals s'incita al poble a llegir i a conèixer– i les fortes teories que aportaren a l'artista a desenvolupar cartells del mateix estil: la força d'un poble coneixedor dels seus drets i dels seus principis, que no es poden ni volen doblegar-se envers un govern dictatorial, creen una societat més forta, unida i amb un objectiu comú de llibertat i dissuasió del feixisme.

D'una forma molt generalitzada, aquest és el missatge de revelació i necessitat d'unió del poble que es presenta tant en el cartell *Llegiu. Treball diari dels treballadors a la ciutat i del camp* (vegeu annex, Imatge 45), com d'aquells que se centren amb l'allistament a les milícies, per tal d'aconseguir vèncer l'enemic comú.

Finalment alguns dels seus cartells s'imbueixen d'altres estils artístics molt interessants. En una ocasió s'ha pogut destacar la forta ambició de l'artista per a ressaltar el fet de ser coneixedor de l'estil expressionista alemany cinematogràfic, fet que denota la gran intencionalitat de l'artista de presentar obres innovadores, captivadores, colpidores i originals.

Amb la figura de "l'aprenent", el qual també provenia d'una família humil, però amb unes petites influències familiars dins l'àmbit artístic, Eusebi Díaz i Costa també demostra, durant el transcurs de la seva trajectòria artística, una forta ambició per tal de ser reconegut i prosperar dins la "història de l'art", tanmateix, considero que, a causa del fet de les grans dificultats que he tingut per tal d'aconseguir recopilar suficient informació d'aquest artista, a diferència del seu mestre, no va aconseguir assolir de forma total aquest objectiu.

Tot i això, considero que precisament per aquest motiu, s'ha de seguir investigant sobre ell, la seva vida i el seu llegat artístic, per tal de poder deixar encara més ben constatat totes les aportacions que va arribar a realitzar a la capital baix empordanesa en l'àmbit ceràmic, pel qual no acaba de tenir, ni en la mateixa població, el reconeixement que se li hauria d'atorgar. La meva tasca per tal de poder assolir els objectius que m'havia proposat per a la realització

d'aquest treball, han hagut d'encarar-se amb la recerca i la investigació a fons. Tanmateix, a causa de l'acotat marge de temps, desconec què succeí amb l'artista des del 1935 fins a aproximadament el 1940, provocant que sigui una franja temporal que encara es troba oberta a la investigació i que pot aportar pistes molt interessants o rellevants de l'artista, tenint en compte que s'acota dins una etapa molt important per la història d'Espanya. Així doncs, és una petita via que segueix oberta per entusiastes o, potser, per a seguir treballant-hi personalment en un futur.

És interessant observar com, en contraposició a la mancança d'informació de l'artista durant la seva joventut i durant el període relacionat amb la Guerra Civil Espanyola, sí que he pogut arribar a saber que, en el cas de les seves aportacions ceràmiques artístiques i decoratives, va intentar destacar i fer-se un gran nom i guanyà un gran nombre de premis: realitzà incomptables exposicions de ceràmica a la província de Girona –des de 1953 fins a la seva mort l'any 1964–, participà en la Biennal de Venècia (1941) i, també participà en exposicions a Madrid (1953) i Canes (1955), entre molts altres epicentres culturals-artístics rellevants.

De la mateixa manera que el seu mestre, Eusebi Díaz i Costa va treballar diverses modalitats artístiques: la pintura paisatgística en una primera etapa de la seva vida i la ceràmica artística i decorativa en una segona.

En el vessant pictòric, hi destaca la figura de Iu Pascual i Rodés com a primer mestre de l'artista, del qual va poder aprendre les principals característiques que magnificaven les obres que es creaven en l'Escola d'Olot. Posteriorment, gràcies a un trasllat de la família de l'artista d'Oix a Barcelona, va conèixer a Joan Colom i Agustí, de qui va poder imbuir-se fins al punt de trobar un gran nombre de similituds en les obres d'un i altre.

Tenia molt present els aires de modernitat que s'estaven estenent ràpidament per Europa, els quals presentaven com a nucli la ciutat de París. Possiblement els moviments artístics que sorgiren en la París de l'època varen servir d'influència per a l'artista, ja que en les seves obres paisatgístiques hi trobem certs vestigis de l'Impressionisme i del Modernisme de Rusiñol en l'àmbit colorístic i compositiu respectivament.

De seguida intentà destacar en la pintura, provocant que amb vint anys ja realitzés les seves primeres exposicions a La Pinacoteca de Barcelona, situada al Passeig de Gràcia.

Possiblement, a causa del fet d'aquest buit temporal del qual no he pogut trobar informació, desconec fins a quin punt l'artista va desplaçar-se per tal de poder introduir-se dins el món de l'art com a pintor paisatgístic.

A partir del 1943 es trasllada a la Bisbal d'Empordà, on podem apreciar que decideix combinar la tècnica pictòrica conjuntament amb la ceràmica. No s'arriba a conèixer amb certesa si intercala ambdues tècniques artístiques fins al final de la seva vida, però sí que es pot arribar a assegurar que, tot ubicant-se de ple dins el món ceràmic, realitzava enviaments a Barcelona per tal que les seves pintures fossin exposades a La Pinacoteca, la qual, tres anys després de la seva mort, li realitzà una exposició retrospectiva.

Els dos principals motius pels quals Eusebi Díaz i Costa arriba a esdevenir una figura cabdal a tenir en consideració dins la història de la ceràmica bisbalenca –en un àmbit més intrínsec– i com a artista ceramista a escala catalana, és gràcies a les noves aportacions que realitza dins la ceràmica per tal d'aconseguir que aquesta forma d'artesanía i art pogués arribar a prosperar i adaptar-se a les noves necessitats de la Bisbal d'Empordà:

Per una banda, l'artista reinventa la visió de la ceràmica en un moment clau, en el qual apareix una crisi d'aquesta amb finalitats quotidianes i, alhora, apareix un augment de la demanda turística. Aquest fet provoca que cada cop es produeixi més una tipologia de ceràmica destinada a finalitats purament artístics i decoratius. En aquests termes, Díaz i Costa no només aporta noves formes i temàtiques artístiques i decoratives acord amb les demandes que apareixen, sinó que a més a més reintrodueix els reflexos metàl·lics, els quals tenen la seva primera aparició durant l'època de Mahoma i, en el cas de la península Ibèrica, apareix per primera vegada durant el segle VII a causa de les invasions islàmiques.

A causa del fet de tornar a introduir aquesta tècnica d'una forma innovadora, ja que l'artista aplica aquesta tipologia de pigment adquirit a partir de minerals d'una forma inèdita i original, aconsegueix obtenir un cert reconeixement entre els ceramistes de la població.

Tanmateix, la principal conseqüència de la reintroducció d'aquesta forma de decoració amb l'ús d'aquests pigments, provocava la necessitat de realitzar una segona cocción.

Aquest fet provocava tot un seguit de successos pels quals es començaren a valorar les seves obres, però, alhora, mostrava una forta aposta per part de l'artista per tal d'aconseguir distingir-se envers els altres tallers i artesans-artistes que també s'estaven formant a la població bisbalenca dins l'art de la ceràmica decorativa i artística com fou Josep Vilà Clara.

El fet de necessitar una segona cocción, provocava que el cost econòmic per a la creació d'una remesa d'obres fos més car que les creacions convencionals, ja que aquestes, més enllà de necessitar la cocción de bescuit i una primera i única cocción, en necessitava una segona, la qual no es trobà present de forma generalitzada entre els ceramistes del poble per tal d'aconseguir aportar quelcom innovador en les seves creacions. Alhora, cal tenir en compte que, tot i que la producció era molt més cara, Eusebi Díaz i Costa disposava d'un petit forn de flama invertida, una de les grans innovacions aportades durant el segle XX a la Bisbal d'Empordà que fou fonamental per tal d'assegurar una millora en la reducció de pèrdues de les peces a causa d'una cocción irregular i, d'aquesta manera, poder assegurar una producción d'estoc major que amb qualsevol altra tipologia de forn, aportant uns acabats molt més interessants, originals i bells.

Tot i aquestes grans aportacions, no és en el precís instant en el qual l'artista es trasllada a la Bisbal d'Empordà que produeix aquestes magnífiques obres, sinó que, inicialment, se centra amb la creació d'algunes peces que serviren per a consolidar-se com a decorador ceramista –ja que s'ha de tenir en consideració que l'artista no arribà mai a esdevenir torner i, per tant, no podia realitzar totes les tasques del procés ceràmic, provocant que sempre necessités una persona per a realitzar les seves peces que posteriorment decorava– com foren els plats commemoratius d'esdeveniments realitzats per encàrrecs. També realitzà un gran nombre de peces pensades per a la venda amb les mateixes temàtiques –principalment rurals i marítimes.

En una data incerta, ja que l'artista no solia afegir l'any en les seves peces, comencen a aparèixer algunes obres en les quals podria ser que l'artista s'inspirés dels moviments noucentistes, ja que, per una banda, apareixen peces en les quals recupera la idea de les “rajoles d'oficis”, famoses a Catalunya des del segle XVII, en les quals mostra treballs artesanals que estaven essent substituïts per a la introducción de noves formes de treball industrials. Alhora, també presenta escenes de balls folklòrics catalans com és la sardana i, en totes aquestes escenes, se'n destaquen l'aparició d'icones tradicionals catalanes com són les barretines.

Tanmateix, i possiblement coincidint amb el fet d'haver pogut aconseguir participar en la Biennial de Venècia del 1941 i haver-se pogut inspirar i influenciar més efusivament de mostres

artístiques, comença a experimentar amb noves formes de composició i creació: s'inicia amb la realització de gerros decoratius que prenen com a influències el cubisme, l'abstracció i el colorisme de Joan Miró.

Finalment, destaca, en l'etapa final de l'artista com a decorador ceramista, la creació de peces artístiques allunyades ja de la figuració i centrades amb el treball de la texturització i l'esmaltació d'aquest. Les formes sobre les quals treballa aquests aspectes, també ens criden l'atenció, podem apreciar que es tracta d'una forma de treball completament diferent de les obres que havia realitzat anteriorment. Possiblement, aquesta última etapa d'Eusebi Díaz i Costa, es troba més focalitzada a una nova forma d'intentar crear una innovació i centrar-se en altres aspectes, ja lluny de la intencionalitat de "crear" atenint-se a les "demandes", les quals eren principalment turístiques.

Durant el transcurs d'aquesta última etapa, crea gerros que s'han de considerar com a peces experimentals –ja que aquelles que he presentat durant el transcurs d'aquest treball són les que pertanyen al fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà i, en part, es consideren que no varen ser venudes a causa d'una cocció excessiva o el fet de no arribar a tenir el resultat desitjat per l'artista– molt inspirat per a les figures de Josep Llorens i Artigas i, també, d'Antoni Cumella, dues de les grans figures contemporànies catalanes de l'aportació ceràmica d'estil japonès a la comunitat autònoma.

És molt possible que l'artista substituís i abandonés de forma parcial –hem de tenir en compte que no abandonà les altres formes de treball perquè ja havia generat un públic al qual desitjava aquella tipologia d'estoc i, alhora, assegurava un flux d'ingressos per a poder seguir experimentat completament essencial i necessari– els treballs anteriors per tal de començar a treballar el fang tenint en compte altres aspectes més sensibles, com és el cas d'experimentar i arribar a comprendre i observar quines són les capacitats del fang i de la ceràmica, com es poden arribar a treballar les texturitzacions en la peça per tal de crear noves formes d'interacció a partir de les seves rugositats, per exemple, pels seus canvis en l'aplicació d'esmalts –els quals podien o no ser vitrificats.

Així doncs, és molt possible que si l'artista hagués viscut més o hagués començat a experimentar amb aquestes formes uns anys abans, hauria pogut arribar a desenvolupar unes formes d'art conceptuals molt més interessants que haguessin acabat de consolidar la seva trajectòria com a gran decorador ceràmic.

6. Bibliografia:

- -----, “Condecoraciones al Mérito Turístico 1969” *Los sitios de Gerona*, 30 de juliol del 1969.
- -----, “Eusebi Díaz i Costa”, *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/qDoLNC>, última consulta: 04/12/2018.
- -----, i JoMca (col·laboradors). “Papitu” *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/cbvWV9>, última consulta: 27/02/2019.
- -----, “Helios Gómez, pintor i poeta” “*El fil roig*” *història de la UGT CAT*, disponible en: <https://goo.gl/gectwg>, última consulta: 27/02/2019.
- -----, “Joan Colom i Agustí”, *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/TPiKrG>, última consulta: 04/12/2018.
- -----, “La ceràmica Díaz-Costa de la Bisbal” *El Punt*, 11 d’abril del 1981, disponible en: <https://goo.gl/ZkwJ5r>, última consulta: 11/03/2019.
- -----, “Ramon Alsina Amils”. *Gran enciclopèdia catalana*, disponible en: <https://goo.gl/X6RGU9>, última consulta: 19/02/2019.
- A.B.C. “Ceramistas bisbalenses exponen en la capital de la província.” *Los sitios de Gerona*, 11 novembre del 1956.
- A.B.C. “La Bisbal. Las obras de la Iglesia Parroquial. Apremiante llamada. Supremacía de lecotras. Una segerencia de Santiago Rusiñol. Ceramistas bisbalenses exponen en la capital de la provincia” *Los sitios de Gerona*, 11 de novembre del 1956, p.10, disponible en: <https://goo.gl/uVsq9B>, última consulta: 15/01/2019.
- Ateneu Enciclopèdic Popular “Campanya contra l’analfabetisme”. Barcelona: Tip. Cosmos, c.1931, cartell imprès sobre paper, 65 x 46, col·lecció de cartells del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona, disponible en: <https://goo.gl/htWSdt>, última consulta: 27/02/2019.
- Barral i Altet, Xavier. *El Palau Nacional. Crònica gràfica*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1992.
- Carreras Botey, Joan. *Els forns tradicionals de ceràmica de la Bisbal*. Girona: Col·legi d’aparelladors i arquitectes tècnics de Girona, Universitat de Girona i Departament d’arquitectura i enginyeria de la construcció, 2002.
- Casanovas, Maria Antònia. *Breu història de la ceràmica catalana*. Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera, 2002.
- Centre Cultural La Mercè i Ajuntament de Girona. “A Carles Fages de Climent” *Art al carrer*, disponible en: <https://goo.gl/QFDujy>, última consulta: 07/12/2018.
- De Hereida, Juan. “Díaz-Costa, el ceramista de universal renombre. De su taller de La Bisbal salen obras para todo el mundo” *Los sitios de Gerona*, 24 maig del 1959.
- Fontbona Francesc. *El Paisatge a Catalunya*. Destino: Barcelona, 1979.
- Gerundio. “La Bisbal. Eusebio Díaz Costa y la Cerámica Artística” *Los sitios de Gerona*, 19 de novembre del 1954.

- Gil, Bonancia. “Gerona, a través de la Exposición de Turismo instalada en la Jefatura Provincial del Movimiento. Una magnífica demostración de las bellezas de nuestra provincia y de la personalidad de sus artistas”, *Los sitios de Gerona*, 19 de març del 1965.
- González Quesada, Alfons. “El llibre i la lectura en el cartellisme polític.” *Item: revista de biblioteconomia i documentació*, nº 40, 2005, disponible en: <https://goo.gl/aQYhFX>, última consulta: 27/02/2019.
- Gutierrez, Fernando. *Figuras cumbres del arte contemporáneo español*. Barcelona: Archivo de Arte, 1946.
- Jackson, Gabriel. *La República Espanyola y la Guerra Civil*. Barcelona: Editorial Crítica, 1999.
- Llorens Artigas, Josep. *Formulario y prácticas de cerámica*. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1992.
- Matés, Joan. “El pintor Joan Colom” *Catalunya*, nº 88, març 1938.
- Montmany, Antònia; Navarro, Montserrat; Tort, Marta i Fontbona, Francesc. *Repertori d'Exposicions Individuals d'Art a Catalunya (fins l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999, disponible en: <https://goo.gl/pQ9JK5>, última consulta: 04/12/2018.
- Rocas Gutiérrez, Xavier. “500 anys de ceràmica artesana de la Bisbal: entre la tradició i la modernitat” *Revista del Baix Empordà*, nº 59, desembre del 2017.
- Sacs, Joan. *Joan Colom*. Barcelona: Edicions Joan Merli, 1929.
- Seguranyes, Mariona. *Atlas Paisatgístic de les terres de Girona*. Girona: Diputació de Girona, disponible en: <https://goo.gl/1SB8Bb>, última consulta, 07/12/2018.
- Stoichita, Victor I. *Ver y no ver*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2005.
- Sureda Prat, J. “Marcó, Vila-Clara y Díaz Costa, tres ceramistas que han formado escuela. Al primero se debe el descubrimiento de las "argeratas", al segundo el perfeccionamiento de la cerámica artística, y al tercero, el legado de su Museo” *Los sitios de Gerona*, 4 gener del 1974.
- Terradellas i Saurí, Judit. *L'abans. La Bisbal d'Empordà. Recull Gràfic 1867-1965*. Baix Llobregat: Editorial Efadós, 2005.
- Ventura, Javier. “La Bisbal. Covalecencia de ceramista don Eusebio Díaz Costa” *Los sitios de Gerona*, 4 juliol del 1964.
- Vilar, Albert. “L'obra pictòrica d'Eusebi Díaz Costa s'exposa al castell de la Bisbal.” *El Punt*, 10 d'abril del 1992, p. 20, disponible en: <https://goo.gl/oBEMoU>, última consulta: 12/02/2019.

7.Webgrafia:

- , “Antoni Cumella 1913-1985” dins *Ceràmica Cumella*, disponible en: <https://goo.gl/JB65BT>, última consulta: 29/03/2019.
- , “Beruete, Aureliano de” *Museo del Prado*, disponible en: <https://goo.gl/wM17zE>, última consulta: 20/02/2019.
- , “Joan Colom i Agustí” *Mo:AO, Modernisme: Accés obert*, disponible en: <https://goo.gl/eawup6>, última consulta: 07/12/2018.

8. Annex:



Imatge 1: Colom i Agustí, Joan. *Estudi del pintor* (anterior al 1957).
Oli sobre tela, 50 x 61 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 2: Colom i Agustí, Joan. *Mercat de Puigcerdà* (1901).
Aquarel·la sobre paper, 29,5 x 39 cm.
Col·lecció privada.



Imatge 3: Colom i Agustí, Joan. *Mallorca (Panneau)* (1912).
Tècnica desconeguda, dimensions desconegudes.
Col·lecció Sunyol.



Imatge 4: Colom i Agustí, Joan. *Port de Sóller* (1917).
Oli sobre tela, 65 x 82 cm.
Col·lecció d'art del Banc Sabadell.



Imatge 5: Colom i Agustí, Joan. *Estació de França* (1911).
Oli sobre tela, 60'3 x 73'5 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 6, 7 i 8: Colom i Agustí, Joan. Murals per a la "Sala del te" del Palau Nacional de Montjuïc (c.1929).
Trepmp sobre mur, mides variables.
Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya.



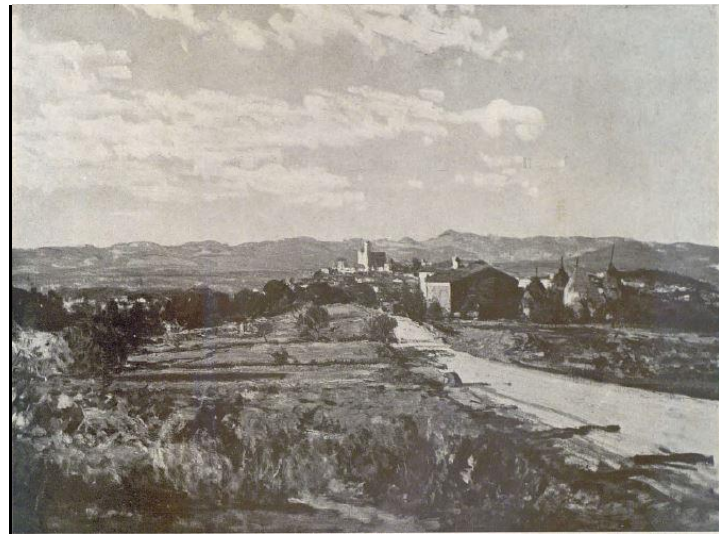
Imatge 9: Blasi i Vallespinosa, Francesc. *Casa del pintor Colom a S'agaró* (1924).
Fotografia analògica, mides desconegudes.
Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.



Imatge 10: Colom i Agustí, Joan. *Girona* (c.1903).
Aquarel·la sobre paper, dimensions desconegudes.



Imatge 11: Colom i Agustí, Joan, *Mercat a Girona* (c.1903).
Tècnica desconeguda, dimensions desconegudes.



Imatge 12: Colom i Agustí, Joan, *Llagostera*, (c.1922).
Tècnica desconeguda, dimensions desconegudes.



Imatge 13: Colom i Agustí, Joan. *Tossa* (c.1922).

Oli sobre tela, 61 x 74 cm.

Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 14: Colom i Agustí, Joan. *Aplec de Sant Benet* (1925).

Tècnica desconeguda, dimensions desconegudes.

Col·lecció Ensesa de Girona.



Imatge 15: Colom i Agustí, Joan. *Dia de mercat a la Bisbal* (1926).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.
Col·lecció Puig Gairalt.



Imatge 16: Colom i Agustí, Joan. *Vulpellach* (1926).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.
Col·lecció Camps.



Imatge 17: Colom i Agustí, Joan. *Paisatge Ampurdanès* (1926).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.
Col·lecció Camps.



Imatge 18: Colom i Agustí, Joan. *Caella de Palafrugell* (1927).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.



Imatge 19: Colom i Agustí, Joan. *Pins a Fanals d'Aro* (1927).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.



Imatge 20: Colom i Agustí, Joan. *Santa Cristina d'Aro* (c.1927).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.



Imatge 21: Colom i Agustí, Joan. *Platja de Sant Feliu de Guíxols* (c. 1927-1928).
Dedicatòria: “Al bon amic R. Bonet, ben cordialment”.
Aquarel·la sobre paper, 32 x 46 cm.
Col·lecció privada.



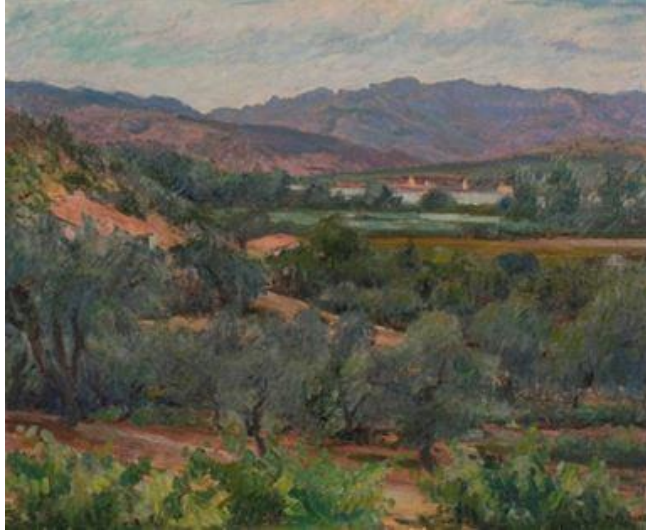
Imatge 22: Colom i Agustí, Joan. *Grup d'arbres* (1912)
Oli sobre tela, 60 x 74 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 23: Colom i Agustí, Joan. *Arbres* (1912)
Oli sobre tela, 66 x 82 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 24: Colom i Agustí, Joan. *Paisatge* (1914)
Oli sobre tela, 65 x 81 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 25: Colom i Agustí, Joan. *Paisatge* (1914)
Oli sobre tela, 60 x 73 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 26: Colom i Agustí, Joan. *Paisatge de terra rogenca* (1915).
Oli sobre tela, 50 x 62 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 27: Colom i Agustí, Joan. *Una berenada* (1917).
Oli sobre tela, 65 x 81 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 28: Colom i Agustí, Joan. *Dia al camp* (1925).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.
Col·lecció Sala.



Imatge 29: Monet, Claude. *Quai du Louvre* (1867).
Oli sobre tela, 65'1 x 92'6 cm.
Gemeente Museum Den Haag, La Haia.



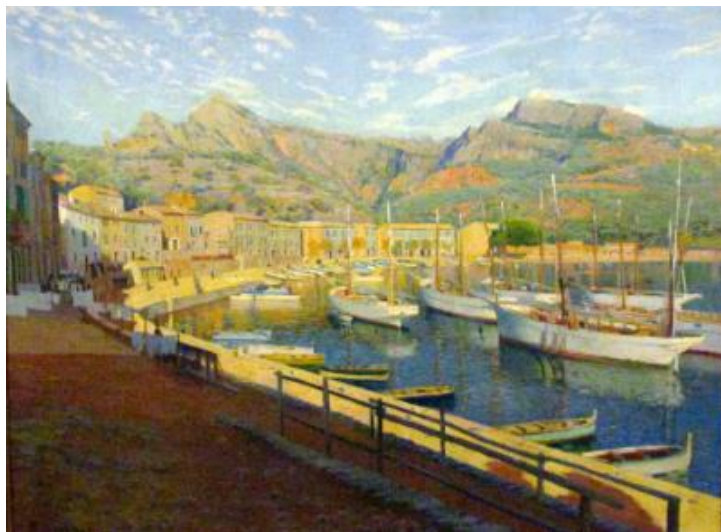
Imatge 30: Monet, Claude. *Interior de l'Estació de Saint-Lazare* (1877).
Oli sobre tela, 75'5 x 104 cm.
Musée d'Orsay, París.



Imatge 31: Turner, Joseph Mallord William. *Pluja, vapor i velocitat* (1844).
Oli sobre tela, 91 x 121'8 cm.
National Gallery de Londres.



Imatge 32: Pissarro, Camille. *Rue Saint-Honoré a la tarda. Efecte de pluja* (1897).
Oli sobre tela, 81 x 65 cm.
Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Imatge 33: Rusiñol, Santiago. *Port de Sóller I* (1903).
Oli sobre tela, 83 x 109 cm.
Museu de Montserrat.



Imatge 34: Martí Alsina, Ramon. *La migdiada* (c. 1884).
Oli sobre tela, 53 x 56 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 35: Vayreda, Joaquim. *L'espantaocells* (1883-1885).
88,5 x 151'5 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Imatge 36: Rusiñol, Santiago. *Font de Sant Roc. Olot.* (1888).
Oli sobre tela, 108 x 150 cm.
Col·lecció privada.



Imatge 37: Colom i Agustí, Joan. *La frontera a Puigcerdà* (c. 1899-1901).
Tècnica desconeguda, mides desconegudes.



Imatge 38: Sunyer, Joaquim. *La vida mediterrània*. Sitges (1909).
Oli sobre tela, 75 x 100 cm.
Col·lecció particular.



Imatge 39: Torres-García, Joaquim. *L'orador* (1905-1906).
Oli sobre llenç i taula, 102 x 120 cm.
Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía, Madrid.



Imatge 40: Colom i Agustí, Joan. Àlies “Adam”.
“-Que t’agradaria més: el género francès o ‘l género andalus? -El género masculí”
Papitu, nº 063, 9 de febrer del 1910, p. 90,
disponible en: <https://goo.gl/T9JJZN>, última consulta: 20/02/2019.



Imatge 41: Casas, Ramon. *Interior del Moulin de la Galette* (1890-1891).
Oli sobre tela, 78’5 x 69 cm.
Museu Nacional d’Art de Catalunya.



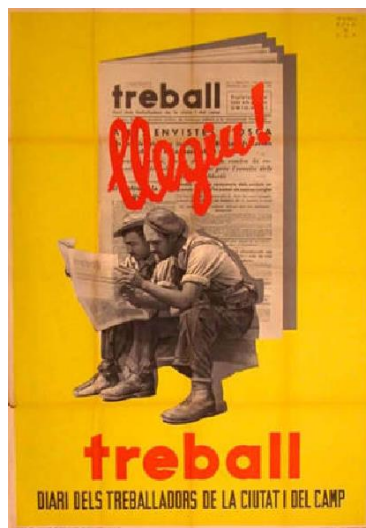
Imatge 42: Anglada Camarasa, Hermen. *El casino de París* (1900).
Oli sobre taula, 52 x 82 cm.
Col·lecció privada.



Imatge 43: Colom i Agustí, Joan. Àlies "Adam".
"Me sembra que hi arribaré primer jo que'l cavall"
Papitu, nº 058, 5 de gener del 1910, p. 11,
disponible en: <https://goo.gl/fXSYza>, última consulta: 20/02/2019.



Imatge 44: Manet, Édouard. *Curses de Longchamp* (1866).
Oli sobre tela, 44 x 84'2 cm.
The Art Institute of Chicago.



Imatge 45: Colom i Agustí, Joan.
“Llegiu. Treball diari dels treballadors de la ciutat i del camp” (1936).
Impressió sobre paper, 100 x 70 cm.
Col·lecció de cartells del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona.



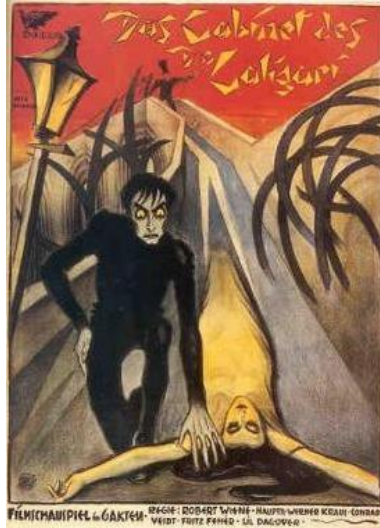
Imatge 46: Colom i Agustí, Joan.
“Per la llibertat, allisteu-vos a les milícies” (1936).
Impressió sobre paper, 99 x 70 cm.
Col·lecció de cartells del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona.



Imatge 47: Colom i Agustí, Joan.
“Contra el feixisme, allistau-vos a les milícies” (1936).
Impressió sobre paper, 100 x 70 cm.
Col·lecció de cartells del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona.



Imatge 48: Colom i Agustí, Joan.
“Mireu! El feixisme és així” (1936).
Impressió sobre paper, 33 x 22’6 cm.
Museu Nacional Centre d’Art Reina Sofía, Madrid.



Imatge 49: Imatge d'un dels cartells que s'utilitzaren en l'època per a anunciar la projecció de la pel·lícula *El gabinet del Dr. Caligari* (1920).



Imatge 50: Fotograma de la pel·lícula *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau en la qual se'ns mostra el personatge principal erigit.



Imatge 51: Colom i Agustí, Joan. Sense títol (1923).
Aiguafort, dimensions desconegudes.
Col·lecció privada.



Imatge 52: Invitació a l'Exposició pictòrica d'Eusebi Diaz Costa al Camerín. Del 17 al 25 de març del 1928.
Impressió sobre paper, 17 x 12 cm.
Fons documental del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà.



Imatge 53: Fulletó informatiu d'una exposició pictòrica d'Eusebi Diaz-Costa a la Sala Barcino. Del 25 de novembre al 8 de desembre del 1933.

Impressió sobre paper, 12 x 10 cm~.

Fons documental del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà.



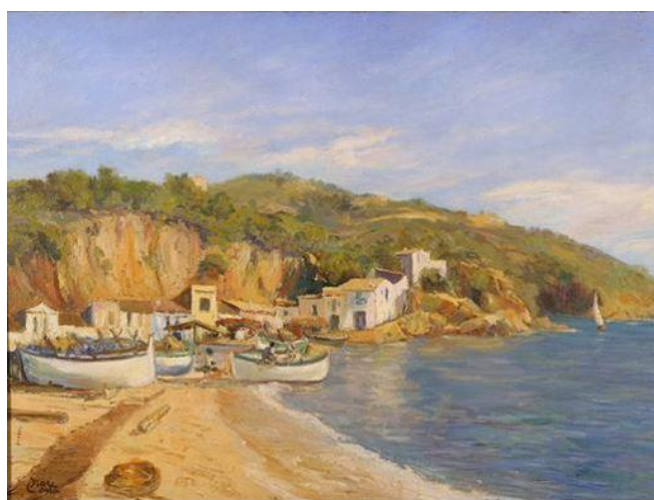
Imatge 54: Fulletó informatiu d'una exposició de 14 pintures d'Eusebi Diaz Costa a la Sala Renart. De l'1 al 15 de febrer del 1935.

Impressió sobre paper, 12 x 15 cm~.

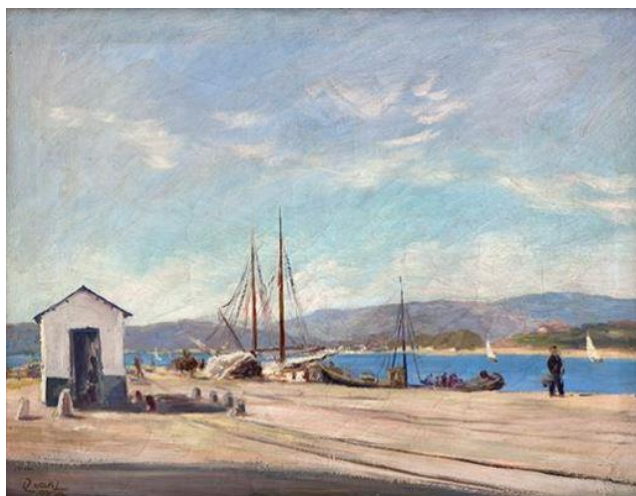
Fons documental del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà.



Imatge 55: Díaz i Costa, Eusebi. *Tamariu* (1945).
Oli sobre tela, 65 x 92 cm.
Col·lecció privada.



Imatge 56: Díaz i Costa, Eusebi. *Tamariu* (c.1940).
Oli sobre tela, 54 x 73 cm.
Museu d'Art / Fons d'Art de la Diputació de Girona.



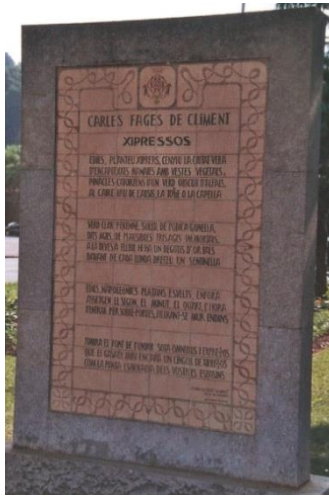
Imatge 57: Díaz i Costa, Eusebi. *Palamós* (c. 1940-1947).
Oli sobre tela, 50'5 x 65'5 cm.
Museu d'Art / Fons d'Art de la Diputació de Girona.



Imatge 58: Díaz i Costa, Eusebi. Detall d'un despreniment en l'obra *Palamós* (c. 1940-1947).



Imatge 59: Díaz i Costa, Eusebi. Detall del clivellat general de l'obra *Palamós* (c. 1940-1947).



Imatge 60: Monument a Carles Fages de Climent realitzat amb rajoles de l'empresa de ceràmica decorativa Díaz-Costa. Jardins de Pedret.



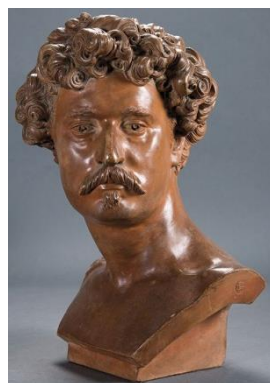
Imatge 61: Fulletó informatiu de l'exposició homenatge d'Eusebi Díaz i Costa a La Pinacoteca l'any 1967.



Imatge 62: Logotip de “Ceràmica decorativa Diaz-Costa DC 1943” en l’anunci,
Los sitios de Gerona, 31 juliol del 1985, p. 46,
 disponible en: <https://goo.gl/bfzpn8>, última consulta: 11/03/2019.



Imatge 63: Anònim. Sense títol. Rajola que mostra l’ofici de peixatera.
 Terracota policromada, 15 x 15 cm.



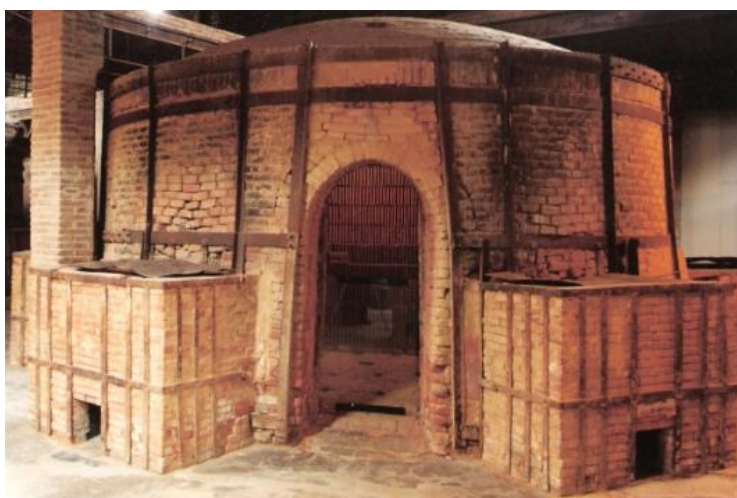
Imatge 64: Nobas i Ballbé, Rossend. *Marià Fortuny* (1879).
 Terracota, mides desconegudes.
 Col·lecció privada.



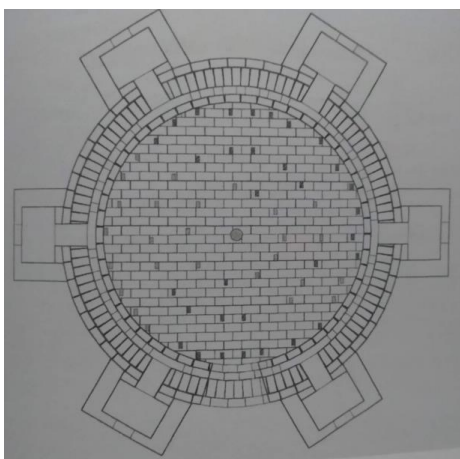
Imatge 65: Blay i Fàbrega, Miquel. *Primavera*, any desconegut.
Terracota, 54'4 x 34 x 18'5 cm.
Museu de la Garrotxa, Olot.



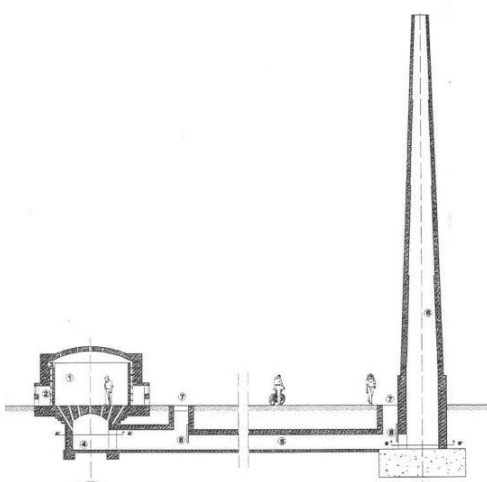
Imatge 66: Anònim. Imatge en la qual es poden apreciar dones treballant en la secció de la galetera de la fàbrica ceràmica de Can Coromina a la Bisbal d'Empordà (1929).
Imatge extreta de: Terradellas i Saurí, Judit. *L'abans. La Bisbal d'Empordà. Recull Gràfic 1867-1965*. Baix Llobregat: Editorial Efadós, 2005, p. 52.



Imatge 67: Forn de flama invertida del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà.



Imatge 68: Planta d'un forn de flama invertida.



Imatge 69: Secció de tota la construcció necessària per a l'utilització d'un forn de flama invertida: forn, passadís subterrani i xemeneia.

Imatge extreta de: Terracotta Museu, Jornades Europees del Patrimoni 2018. Un horitzó de xemeneies: Descobreix l'autèntic *skyline* de la Bisbal, disponible en: <https://goo.gl/cTtyBk>, última consulta: 23/03/2019.



Imatge 70: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Plat commemoratiu (c.1959)
Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada amb reflexes metàl·lics,
4 x (21'2ø x 9'3ø) cm.

Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10940.



Imatge 71: Ros i Rulduà, Jaume. Imatge del ceramista bisbalenc Jaume Rulduà decorant un plat amb una pera a mà alçada (2017).



Imatge 72: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Plat commemoratiu (c.1960)
Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada amb reflexes metàl·lics,
4 x (21'2ø x 8ø) cm.

Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10944.

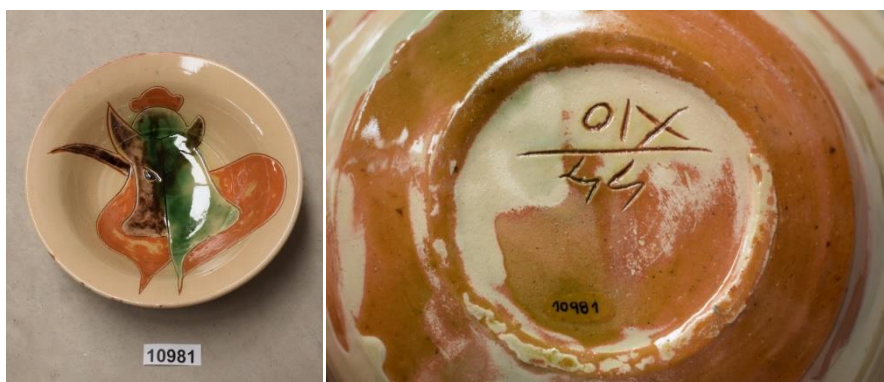


Imatge 73: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Plat fondo (c. 1943-1958).
Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada, 4'7 x (21'6ø x 8'1ø) cm.

Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10997.



Imatge 74: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Plat (c. 1943-1958).
Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada, 4'4 x (21'1ø x 7'2ø) cm.
Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10956.



Imatge 75: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Plat fondo (1944).
Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada, 5'9 x (21'3ø x 7'3ø) cm.
Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10981.



Imatge 76: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Plat fondo (1944).
Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada, 6'3 x (21'2ø x 7'3ø) cm.
Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10980.



Imatge 77: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol.
 Gerro (decoració en ambdós costats) (c.1959-1964).
 Terracotta d'argila (terra vermella colada) policromada amb reflexes metàl·lics, 55 x 14ø cm.
 Col·lecció privada.



Imatge 78: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Pot amb tapa.
 Terracota d'argila (terra vermella colada) policromada i esmaltada, 21'5 x 12'5ø cm.
 Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10843.



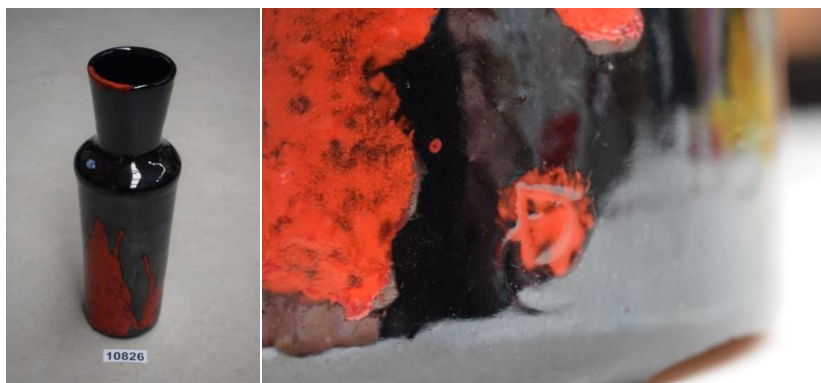
Imatge 79: Cumella i Serret, Antoni. Sense títol. Gerro (1951)
 Terracota d'argila (gres) policromat, 34 cm, base: 7 ø cm, boca: 4 ø cm.
 Fons del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.



Imatge 80: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Gerro.
Terracota d'argila (terra vermella colada) policromada,
33'5 cm, base: 10'4ø cm, boca: 7'5ø cm.
Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10804.



Imatge 81: Llorens i Artigas, Josep. Sense títol. Gerra (1971).
Terracota d'argila (gres) policromat, 26 cm x 15ø cm.
Col·lecció privada.



Imatge 82: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Gerro i detall de la firma de l'artista i la textura.
Argila (terra vermella colada), 39'8 x 13ø cm , base: 11ø cm, boca: 10'2ø cm.
Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10826.



Imatge 83: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Gerro detall de la firma de l'artista i la textura.

Terracota d'argila (terra vermella colada) policromada,
25'6 x 10'5ø cm, base: 7'5ø cm, boca: 4'3ø cm.

Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10806.



Imatge 84: Díaz i Costa, Eusebi. Sense títol. Gerro i detall de la peça.

Terracota d'argila (terra vermella colada) policromada,
53'5 x 13ø cm, base: 10ø cm, boca: 2'5ø cm.

Fons del Terracotta Museu de la Bisbal d'Empordà. N° registre: 10796.



Imatge 85: Cumella i Serret, Antoni. Sense títol. Gerro.

Material desconegut, mides desconegudes.

Ceràmica Cumella, Granollers.