

Encara que en més d'una ocasió Armand Cardona Torrandell havia dit que no es considerava escenògraf, la veritat és que el món del teatre li fou pregonament propi i inherent. Molt poca gent sembla estar informada que Cardona, que no va voler fer estudis regulars de cap mena, sí que va voler estudiar els d'escenografia al nostre Institut del Teatre, en l'època en què el doctor Guillem Díaz Plaja el dirigia. Recordo la seva aplicació a fer els treballs per als exàmens, el seu interès per les classes d'alguns dels professors que tenia. Va coincidir amb el meu germà Joan en aquests estudis i, molt sovint, feien els treballs al nostre pis del carrer Numància. Malgrat que se sentia molt lluny en sensibilitat del professor Mestre Cabanes, seguia amb molt de respecte els seus ensenyaments.(1) Per tant, pensem que és molt revelador que els únics estudis que va tenir amb una certa regularitat fossin els d'"Escenografia". En Josep Maria Carandell, en un bellíssim treball de l'any 1982, feia unes consideracions molt penetrants sobre aquesta vocació teatral del gran artista vilanoví:

Res no té, doncs, d'estrany que el teatre l'hagi apassionat des de molt jove. Un artista com ell necessita molt d'espai i molta tensió, moltíssim dramatisme. El teatre, per a ell, és la millor manera de tenir a l'abast de la mà el gran teatre del món. La pintura de Cardona Torrandell ja és teatral en ella mateixa. És doble per a ell la felicitat damunt l'escenari, teatre en el teatre, espai en l'espai, drama en el drama.

Tota la seva trajectòria artística, des dels principis fins al moment actual, és un tortuós camí de pintor que es va obrint, a curtes tirades, en places d'escenaris. Allí hi ha les escenografies per a obres d'Espriu, de Brecht, d'Arrabal, de Maiakovski... allí hi ha les ambientacions escèniques dels homenatges a Gabriel Ferrater, a Companys, a d'altres grans homes... allí hi ha les pintures sobre obres i personatges teatrals o les "50 màscares per a un carnaval"; allí els vestits del "Ball de diables" de Vilanova; allí...

El teatre és inherent a aquest artista: és pintor; viu la literatura, estima els escenaris, s'apassiona amb el drama humà. I ell mateix oscil·la entre el gest lúcidament humà del còmic i l'angoixa tràgica del solitari.(2)

És un fet inqüestionable que Cardona Torrandell es va submergir fins al fons en l'aventura del teatre. Va seguir, dia a dia, per simple amistat i per un alt

interès de tot tipus, la fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i, també, del Museu d'Art Contemporani que Alexandre Cirici va crear i de l'Escola d'Art del FAD.

Potser serà convenient ara de fer un petit recordatori de tot el que aquestes entitats van significar.

L'any 1960 es va crear al FAD que presidia Alfons Serrahima el Museu d'Art Contemporani. Poc abans s'havia produït la fundació de l'Escola d'Art del FAD al qual van donar el seu nom com a possibles professors, segons es diu en la publicació *FAD. Dels bells oficis al disseny actual. Una història de les arts decoratives a Catalunya al segle XX: Tàpies, Tharrats, Subirachs, Brossa, Bohigas, Porter, Villèlia, Busquets, Joan Prats, etc.* De fet l'escola va ser una iniciativa d'Alexandre Cirici Pellicer que va tenir sempre al seu costat l'entusiasme i la gran capacitat d'organització d'empreses de Maria Dolors Orriols. Dintre de l'Escola d'Art del FAD va ser determinant la personalitat de Romà Vallès,(3) Manuel Arenas, Pedro Azara i Jordi Farrando, que van escriure les següents consideracions:

Entre 1960 i el 1963 té lloc el moment més important de la vida del FAD de la postguerra amb la creació de l'Escola d'Art del FAD, la Companyia d'Art Dramàtic Adrià Gual, el Museu d'Art Contemporani i el *crescendo* constant de la Capella Clàssica Polifònica.

L'Escola d'Art va intentar des de la Cúpula arribar al cim dels perduts ensenyaments de la Bauhaus. Va comptar amb la col·laboració de coneguts artistes, com Antoni Tàpies, Antoni Cumella, Maria Aurèlia Capmany..., que en lloc de perdre's en digressions teòriques van fer que els estudiants toquessin matèria en una pràctica constant, d'acord amb les diverses disciplines proposades.

En començar aquesta dècada, una junta presidida per Alexandre Cirici recull fons donats per artistes per a constituir una gran col·lecció instal·lada, provisionalment, a la Cúpula. La intenció era d'aixecar amb el suport de la Diputació un Museu d'Art Contemporani de Barcelona, però el desinterès oficial va acabar amb aquesta idea i la majoria de les obres són en aquests moments dipositades al Castell de Vilanova i la Geltrú.(4)

Cardona va viure, dia a dia, la creació del Museu, de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i de l'Escola d'Art del FAD.

Foren uns anys lluminosos i apassionants. Si la meua memòria m'és fidel, en Cirici havia aconseguit que els artistes més rellevants d'aquell moment li cedissin una obra, si aquesta es venia o l'artista la volia recuperar, la podia canviar, però per una altra obra semblant en valor i dimensions i de l'època en què es volgués fer el canvi. Així el "Museu de la Cúpula", com se li deia, es convertia en un aparador, sempre posat al dia, en un aparador

obert al públic nacional i internacional del que feien els nostres artistes. Era l'època de la gran aventura informalista i en aquell ambient del Museu Cardona va adonar-se que també li era necessari passar per aquesta experiència que molt pocs analistes o crítics de la seva obra han volgut recordar.

Van ser aquells uns anys de privilegi, sobretot del 1960 al 1963. Tothom passava per la Cúpula, era el lloc obligat de reunió d'artistes, escriptors, gent de teatre, polítics. El penjar i despenjar continuat de teles, la col·locació de les poques escultures, la construcció de les escenografies, dels figurins, tot era o esdevenia un fet col·lectiu i il·lusionat, i Cardona el seguia dia a dia i ens hi ajudava. I així va ser com va arribar el dia en què ell va posar-se a fer escenografies i figurins. Però això no va passar fins al 1965.

En un dels meus escrits sobre l'Armand Cardona Torrandell,<sup>(5)</sup> m'he referit a la influència de Nonell i dels mimetismes d'aquest pintor en les seves primeres obres. Algunes d'elles, com que no teníem diners per comprar cap tipus de material, les pintava en les portes i finestres de casa nostra. En els seus anys d'estudiant a l'Institut del Teatre anava, amb el meu germà, al *Grill Room*. Allí es posava a dibuixar com un posseït. L'ombra de Toulouse-Lautrec planava en aquells treballs. Ballava amb les noies del *Grill Room*, es féu amic del pianista i s'abandonava a la follia del dibuix gairebé incontrolat. Després al carrer de Numància prenia com a model els gitanos que vivien en els soterranis de la derruïda presó de dones, on ara hi ha un Institut d'ensenyament mitjà: l'Emperador Carlos. El bloc del carrer Numància on vivíem era rodejat de descampats plens de barraques. Ell, o bé des de la nostra finestra, o, des del carrer, anava prenent notes i fent esborranys de quadres i tota mena de dibuixos. Després va venir el moment del mimetisme informalista i a poc a poc —o, per ser més exactes, molt aviat—, va anar retrobant el seu estil i la seva voluntat de recuperació del realisme.

L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual havia anat fent un recorregut semblant. En les escenografies de les primeres obres posades en escena havíem tendit cap a una mena d'escenografia simbòlica, una mica seguint els primers treballs d'Adrià Gual, de les lliçons de Paul Fort i dels Grans Ballets Russos.

Hi havia hagut una sèrie de treballs escenogràfics plens de risc i d'imaginació, ja des dels primers espectacles de l'EADAG: el d'Albert Ràfols Casamada per a *El desert i els dies*, de Maria Aurèlia Campmany (1960) i *Mort d'Home*, de Ricard Salvat, el de Domènec Solanes per a *El rinoceronte*, d'Eugène Ionesco (1960), l'excel·lent i perfecte per la seva arquitectura matemàtica de Moisès Villèlia per a *La jugada*, de Joan Brossa, sense oblidar *El bell lloc*, també de Brossa (1961), el de Francesc Todó García per a *La trompeta y los niños*, de Juan Germán Schroeder (1961), les de García Llorc per a *Treballs d'amor perduts* (1a. versió, 1961), la de Fabià Puigserver per a *Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo (1962), la d'Albert Ràfols Casamada per a *Nord enllà*, de Ricard Salvat, i per a *Gran Guinyol*, de Brossa, ambdues del 1962, la de Fabià Puigserver per a *La Dorotea*, de Lope de Vega (1963), la de Subirachs per a *Primera Història d'Esther*, de Salvador Espriu, la de Josep Maria Espada per a *La Corrida de John Richardson*, la de Fabià Puigserver per

a *Santa Joanna*, de Bernard Shaw (1963) i per a *Antígona* i *Gent de Sinera*, de Salvador Espriu, les de Josep Maria Espada per a *Amor de don Perlipín con Belisa en su jardín* i *Los títeres de cachiporra*, de García Lorca (1964), el de Vicenç Caraltó per a *El Mercader de Venècia*, de Shakespeare (1964), i d'Emile Marzé per a *Treballs d'amor perdut* (2a. versió, 1964), i el de Maria Girona per a *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany (1965).

Foren anys de molt treball i de molta il·lusió col·lectiva que Cardona va seguir molt de prop. Sempre dèiem que per tal que ell fes alguna escenografia havíem de trobar el text escaient, el moment oportú. Aquest moment va arribar, com hem dit, l'any 1965.

Hem volgut referir-nos a l'interès de l'EADAG per treballar amb artistes plàstics i no només decoradors dedicats en exclusivitat a aquesta feina, com Espada i Puigserver. Durant els primers cinc anys no cridàrem a Cardona, però l'any 1965 l'EADAG estava decidida a crear un estil propi, a trobar una resposta catalana als pressupòsits del realisme. S'havia tingut l'obsessió de superar aquest realisme, de fugir de tota mena de parialismes tan arrelats aleshores a la nostra cultura, de posar al dia l'actitud objectivista, per no oblidar-ne les possibles intencions polítiques i socials. S'havien fet els primers intents amb obres de Brecht, els muntatges d'escenes de *La bona persona de Sezuan* i de *Terror i misèria del Tercer Reich*, els primers treballs, ja assenyalats, amb textos de Salvador Espriu, amb escenografia de Subirachs i figurins de Fabià Puigserver, o els treballs complets de visualització d'aquest últim sobre textos d'Espriu. Però, ara, volíem intentar de crear un "estil de la casa", allunyar-nos una mica dels pressupòsits de l'avantguardisme que havíem conreat amb Villèlia, Ràfols Casamada o Todó García, que tan útils ens havien estat per fer una tasca de modernització.

Els models eren més aviat Caspar Neher, Karl von Appen, Dieter Berge, Andreas Reinhardt, Manfred Grund, etc. És molt significatiu que Feliu Formosa assenyalés la influència de Caspar Neher, el gran col·laborador de Brecht.(6) Havíem ensenyat diversos treballs d'aquest escenògraf i dels altres artistes esmentats, tots ells vinculats al Berliner Ensemble, a Cardona Torrandell. No sabem fins a quin punt aquests materials, que eren molts, el van poder influir. Pensem que no és massa fàcil d'escatir. En tot cas, totes aquestes aportacions li serviren per posar la seva capacitat de creador escenogràfic al dia.

Estàvem convençuts que el realisme és connatural a la nostra literatura i a la nostra plàstica. Salvador Espriu, amb el seu mestratge i la seva obra, ens ensenyà el camí. Ell ens aconsellà de muntar, per exemple, l'any 1963 tres sainets, d'Apel·les Mestres, Emili Vilanova i Joaquim Ruyra.(7) Havíem fet diversos muntatges sobre poesia social castellana, sobre una antologia de Josep Maria Castellet (amb detalls escenogràfics de Villèlia i Puigserver). Tot ens havia anat conduint a la convicció que calia homologar el nostre realisme al nivell de pura evolució de llenguatges, posar-lo a l'hora europea, i els models eren Brecht, Piscator, Hochhuth, Kipphardt i, en el món de l'escenografia, l'esmentat Neher i també von Appen.

Aquesta va ser, en l'àmbit escenogràfic, la gran aportació d'Armand Cardona: saber fer una síntesi entre les propostes del Berliner, assumides o simplement conegudes, i la seva aportació exclusivament personal.

Cal destacar dos nivells en el seu treball. Voldríem deternir-nos en el primer: el purament escenogràfic. En aquest camí va crear l'espai de les escales de l'església de Sinera a *Ronda de Mort a Sinera* (1965), la plaça de *La bona persona de Sezuan* i l'arquitectura de *Gernika*, de Fernando Arrabal (1979), on va usar, amb gran saviesa, l'espai de l'escorxador de Sitges. Feia poc que havia deixat de funcionar com a escorxador i ens va semblar que aquell era l'espai adequat per expressar la immensa carnisseria que va tenir lloc a Gernika. En aquesta ocasió tinguérem un col·laborador altament eficaç en l'arquitecte sitgetà Ramon Artigas. Però Cardona va saber anar adaptant les seves il·lustracions a l'espai donat i va crear una de les seves aportacions més arriscades, suggestives i fascinants. Els llunyans ensenyaments del professor Mestres Cabanes —suposem— sortien en aquestes ocasions. El fet és que en aquestes dues obres les seves arquitectures plàstiques foren altament funcionals i van servir, absolutament, per a tot el que volíem expressar en el nostre espectacle.

El segon nivell era el que simplement il·lustrava les raons exposades en l'obra. Aquí seria molt convenient de poder analitzar, amb cura, les tres il·lustracions que va fer per a les tres versions diferents de *Ronda de Mort a Sinera*: la de 1965 al Teatre Romea, Euskadi, París; la de 1970 per a la XXIX Biennale de Venècia i el Teatre Romea; i la de 1975 per al Grec, que es van repetir l'any 1980 a l'esplanada de Santa Maria del Mar.

Pensem que mentre el 1965 va dedicar-se simplement a recrear plàsticament les atmosferes d'Espriu, a la versió veneciana va jugar increïblement més fort i valent. Als plafons per a l'escena d'*Ulrika Thöus* va deixar anar la seva imaginació i la seva ràbia fent referències, terribles i corprenedores, a Buchenwald, Belsen, Auschwitz, Mathausen, Danang, Bien Hoa o les "altures del Golam". També les referències a l'església espanyola i el seu paper repressor van ser especialment senyalades en altres escenes. També va fer repetits homenatges als soldats republicans de la nostra guerra civil. Era una realitat molt diferent de la de l'any 1965. Tot el que no ens atrevíem de fer l'any de l'estrena de l'obra va esclatar, amb una gran maduresa, uns anys després.

A Venècia va crear també unes auques amb una llibertat i originalitat que van sorprendre al públic i a tots els que el van veure pintar al Palazzo Grassi. Cal potser recordar que molt sovint pintava les escenografies fins al moment mateix d'aixecar el teló, per a desesperació, i també il·lusió, de tots els components de la Companyia Adrià Gual.

En la versió de 1975 va aconseguir amb una perfecció admirable l'arquitectura bàsica de la plaça i església de Sinera. Va fer un treball acuradíssim, ben modelat, imponent. Com també imponents foren les il·lustracions laterals, que resultaren tan enormes i espectaculars que va costar molt que fos possible que variessin o que es poguessin moure. En aquesta ocasió va eli-

minar l'element literari i de denúncia política, tan omnipresent cinc anys abans.

Sobre aquestes dues facetes, Pere Salabert va escriure, com veurem amb molt d'encert, sobre les escenografies de Cardona Torrandell. Voldríem ara recordar aquí un enginyós i arriscat decorat de Salabert per a *Diàlegs sobre un fugitiu*, de Manuel de Pedrolo amb l'EADAG, l'any 1965. Després, Salabert, ja reconegut director d'escena, va demanar a Cardona un treball per a *Woyzeck*, de Büchner, l'obra en què s'inicia el romanticisme alemany, en què sorgeix una nova actitud del realisme que es clourà amb les aportacions de Brecht. L'any 1974, Cardona va pintar dotze quadres per a una desesperada i punyent "auca" en un duríssim contrast entre el blanc i el negre. Aquest element sàviament iniciat a Tarragona, on es va estrenar l'obra de Büchner, va dur-lo a les màximes conseqüències a la versió del Grec de *Ronda de Mort a Sinera*, l'any següent.

Pere Salabert ha escrit algunes de les millors consideracions que s'han fet sobre l'aportació de Cardona Torrandell:

Molt abans que un joc en el qual la ficció recobriria imaginativament la realitat, el teatre és per a Armand Cardona Torrandell un altre "espai" d'aquesta realitat. Un espai, però, en el qual la vida s'expressa subvertida, capgirada, objecte tot sovint d'una passió endiastrada. I és per aquest motiu que la seva actitud enfront d'allò teatral no és mai —igual que amb la pintura, per altra banda— una actitud distanciada i crítica preparant l'escena, disposant (en aquest aparador que és el teatre en la tradició renaixentista) un variat repertori d'objectes entre els quals l'actor du a terme el seu joc de simulació... L'escenògraf és aquell que projecta, dissenyant-lo, l'espai de l'acció: l'escena teatral. Amb els grans plafons pintats, en canvi, a l'escena practicable Cardona Torrandell n'oposa una altra. L'escenari que els actors recorren amb una certa llibertat es veu així contrarrestat per una *segona* narració. extremadament violenta tot sovint, en la qual, l'anècdota teatral apareix com *en l'excès*, resulta vomitada als ulls com una matèria densa i corrossiva, notablement enriquida per la personalitat del seu autor.(8)

Possiblement la capacitat, com també assenyalava Salabert, de Cardona d'integrar-se en la temporalitat teatral i en l'estrany fluir del viure "com si", de fer-la seva tot canviant-la d'espai, es va posar de manifest en el seu treball sobre *La bona persona de Sezuan*, sens dubte la més vibrant, poètica i refinada de totes les seves escenografies. Allí va fer una llarga teoria de bellíssims telons pintats amb un deix d'ironia, recuperant en d'altres les essències i excessos de la *chinoiserie*. En aquesta obra de Brecht va fer, sens dubte, el més complet i refinat de tots els seus treballs per al teatre. Va tenir cura dels figurins Joan Salvat, però Cardona hi va intervenir també d'una certa manera, i

cal destacar que va encarregar-se de les màscares, del disseny dels mobles, de tots els elements plàstics de l'espectacle, que foren molts. Un treball ambiciosíssim on va aconseguir, al nostre entendre, una unitat de to esplèndida, un clima poètic emocionant. La matèria literària es transmutava en matèria plàstica i arquitectònica i acabaria complementant i comentant totes les raons dels personatges i de la història.

Aquesta tendència a la *literarisierung* de la qual Brecht parlava, com deia Feliu Formosa,(9) a les obsessions literàries de Cardona, es va concretar en alguns treballs escenogràfics, com el que dedicà a Lluís Companys amb el títol *Murs de sacrifici*(1980), o el que il·lustrava els poemes de Gabriel Ferrater, *Teoria dels cossos*, que fou muntada per l'Agrupació Teatral Maragall a la Facultat de Teologia de Sant Cugat (1981) o en l'espai escènic que va dissenyar per a *La guerra i el món*, de Vladimir Maiakovski, al Teatre Grec de Montjuïc amb Ovidi Montllor de principal recitador (1981).

Capítol apart mereixen els seu originalíssims figurins-escultures per als diables de Vilanova, un veritable prodigi d'imaginació i de creació en llibertat tot mirant de recuperar alguns dels ritus fonamentals del nostre poble.

Aquesta mena de *happening* que tingué lloc el dia 3 d'agost de 1980 es titulava *Els diables, ara i avui, després de l'ahir. Espurnes i trons a Vilanova*. Va dissenyar el vestit de Llucifer, de Pititis la diablessa i de divuit dimonis més. Tots els pobres materials foren remodelats i potenciats per Cardona, creant una nova realitat entre pictòrica i escultòrica, colorida i plena d'imaginació.

I, per acabar, volem fer esment de la seva aportació inestimable a la cartellística del món de l'espectacle. *Affiches*, per a la Companyia Adrià Gual, per als Festivals de L'Hospitalet, per al de Sitges, per al correfoc de Barcelona de l'any 1981, per al Teatre Popular La Patacada i per a l'Escola d'Art Dramàtic Josep Yxart (Tarragona). Durant les nou edicions del Festival Internacional de Teatre de Sitges, Cardona va ser l'"artista" de privilegi del Festival. Dissenyava la litografia que es regalava cada any als que havien intervingut en el Festival, improvisava cartells anunciadors, feia dibuixos per als diversos premis que s'atorgaven. Una activitat absolutament entusiasta i fascinant, feta sempre amb una generositat admirable. Quan es faci la història del teatre del nostre país, s'haurà de recórrer necessàriament a tots aquests treballs d'encàrrec i mig de circumstàncies però sempre inspirats i rigorosos que ara són documents històrics inestimables.

I de mica en mica es va anar produint un fet admirable i per a mi sempre inquietant: el món del teatre, els personatges de les obres a les quals havia dedicat les seves arquitectures i il·lustracions escèniques, es convertiren en matèria d'inspiració de la seva obra exclusivament pictòrica. A la sèrie *Numàncies* exposades anteriorment, el punt de partida era la realitat, les contradictòries experiències polítiques. Però a les seves exposicions *Murs de Teatre*, al Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú (1983), a Barcelona (Capella de l'Antic Hospital, 1982), *Arenys de Mar Sinera* (a Blaudemar, Sitges, 1983), *Dramatis Personae* (a la Galeria Vilanova de Vilanova i la Geltrú, 1983), *Salvador Espriu. Obra teatral* (Acadèmica de les Belles Arts de Sabadell, 1985),

*Homenatge record de Salom de Sinera* (Galeria Montparnasse, Vilanova i la Geltrú, 1985), *Naufragi de paisatges: un record per en Gabriel Ferrater* (Sant Cugat del Vallés, 1980), el punt de partida era la suprarrealitat de l'escenari.

Ja l'any 1967 havia fet a la Galeria Seiquer de Madrid una memorable exposició, titulada *Gentes de Sezuán*. Julio Trenas va escriure en aquella ocasió:

Il·lustracions de diàfana acumulació lineal i grafisme planimètric. Molt mentals i aconseguides. Perquè tradueixen el clima —més intel·ligent que plàstic— de l'obra evocada. Cardona Torrandell ajuda el missatge d'aquests éssers —tan humans, senzills i desgraciats— amb fragments autografiats presos del text brechtia.(10)

I tot aquest món es concretaria en l'immens *Mur de Teatre* que va fer per al Teatre de Vilanova i la Geltrú (1985), on hi reunia els seus personatges més estimats: Esperanceta Trinquís, l'Altíssim i la Neua, la Reina Esther, la bruixa de Vallgorguina, tots provinents d'Espriu, o l'Aviador i la Shen-Te, de Brecht. Matèria de teatre convertida en alguns dels seus millors quadres i aquarel·les, estrany i fascinant diàleg entre el joc de la realitat que ens envolta i la suprarrealitat de la creació literària o teatral, un endinsament en aquell misteri que són els camins inacessibles de la creació i de la "participació apassionada en aquest reflex de realitats essencials que és tot bon teatre", com va escriure Cesáreo Rodríguez Aguilera.(11)

RICARD SALVAT I FERRÉ  
BARCELONA, JULIOL DE 1995

#### NOTES:

- (1) Armand Cardona Torrandell va acabar complet el primer any d'escenografia que va cursar durant 1951-52. Poc després d'haver començat el segon curs va haver de deixar-ho per raons econòmiques. Va trobar classes de francès a un col·legi religiós de Vilanova i la Geltrú.

El catedràtic d'escenografia era Mestres Cabanes però Cardona va seguir les lliçons del seu ajudant, el professor Vallvé. També va ser deixeble del professor Díaz Plaja. Va fruit especialment amb les classes sobre figurins d'Artur Carbonell, la personalitat que, sens dubte, va entendre més el seu talent. Cardona va suportar malament l'excessiu academicisme de l'Institut del Teatre i que se l'obligués a fer quadres i exercicis amb una aplicació rigorosíssima de les lleis de l'escenografia. Amb tot, els treballs d'aquella època que conservem són d'una curiosa perfecció tècnica.

- (2) Josep Maria Carandell, «Cardona Torrandell, dramático». Catàleg de la Mostra *Dramatis Personae*, Galeria Agora 3. Sitges, 1982.
- (3) Diversos autors, *FAD. Dels bells oficis al disseny actual. Una història de les arts decoratives a Catalunya al segle XX*. Catàleg de l'exposició que tingué lloc al Saló del Tinell i la Capella de Santa Àgueda de Barcelona. Abril-Maig de 1981, Caixa de Barcelona; Barcelona, 1981, pp. 62-63. La cita es troba a la «Cronologia resumida del FAD», però no és exacta. De fet, els professors foren:\*



## CICLO DE INICIACIÓN.

1. Conocimiento de los materiales.  
Profesor responsable: Antonio Cumella.  
Profesores: Román Vallés y Carlos Planell.

Con un ritmo de seis horas semanales se han realizado una serie de ejercicios sistematizados: Creación espontánea, *collage* monocromo, *collage* de elementos impresos, formación de elementos plásticos en papel y cartón, mosaico e introducción al color.

2. Conocimiento de la forma.  
Profesor responsable: A. Cirici-Pellicer.

Desde el comienzo del curso se han desarrollado los temas previstos: Criterio inductivo, concepto de la forma, el punto, la línea, el plano, el volumen, familias de formas, formas matemáticas, formas estadísticas, formas moleculares y cristalinas. Aparte estas materias, se celebró una sesión especial dedicada a pintura en la exposición de Tàpies, y una clase de conceptos de la escultura a cargo de J.M. Subirachs.

## CURSOS ESPECIALES.

1. Instalación de la vivienda actual.  
Profesor responsable: Jorge Galí.

Hasta la fecha se han realizado las siguientes prácticas: la de ebanistería (por la casa Sangenis con una visita a la C.A.P.A.); la de carpintería por don José Tomás, de la casa Luis Porras y una visita a sus talleres; la de barnices la ejecutó la casa Ricardo Guasch. Visita a los talleres de vidriería artística Bonet. Visita al hotel «La Rotonda» y estudio Galí. La de alfombras a cargo del señor Juan Víctor Sastre con una visita a la casa Turkestán, y la de vidrios planos a cargo del señor Buenaventura Feliz, de Cristalerías Barcino.

2. Curso especial de Teoría e Historia del Arte.  
Profesor responsable: A. Cirici-Pellicer.

Se han desarrollado los temas siguientes: Arte y sociedad, vida de las formas, ritmo y melodía, armonía y expresión, plástica de los cazadores y la expresión de los agricultores.

\* Extret del «Boletín de información» del FAD (febrero de 1960).

- (4) FAD. *Dels bells oficis ... Op. cit.* pp. 18-19.
- (5) Ricard Salvat, Catàleg de la mostra *Homenatge a un espectacle col·lectiu*. Joan de Serrallonga. Barcelona, 1977. Vegi's, també, text del catàleg de l'exposició *Mur de Teatre*. Museu Balaguer (Vilanova i la Geltrú, 1983).
- (6) Feliu Formosa, *Cardona Torrandell, de la pintura al teatre i a la inversa*. Capella de l'Antic Hospital. Barcelona, 1982. La cita és: "Després de tanta escenografia, Cardona continua dient que ell no és escenògraf. No sé per què, les escenografies de Cardona em recorden Caspar Neher, col·laborador de Brecht. Tant l'un com l'altre, il·lustren i, per tant, aporten a l'experiència escènica alguna cosa més que un marc. Distancien i comenten, són escenògrafs èpics i tenen un tret definitiu en comú: els elements escenogràfics assoleixen una autonomia, són obres d'art en ells mateixos, i això, en tots els casos, enriqueix l'obra teatral, contribueix a aquella *Literarisierung* de què parlà Brecht."

- (7) Per consell de Salvador Espriu vam muntar tres sainets, mirant de renovar-los i modernitzant-los. Les escenografies foren de Laly Suro i Félix Ferrer. Aquests sainets foren: *La barca dels afligits*, d'Apel·les Mestres, *Colometa la gitana o el retorn dels confinats*, de Emili Vilanova, i *En Garet a l'enramada*, de Joaquim Ruyra. Fou en ocasió del primer centenari del Teatre Romea, any 1964.
- (8) Pere Salabert, "Armand Cardona Torrandell, pintar el Teatre", *Avui* (suplement d'Art del 8 d'agost de 1982).
- (9) Vegi's nota 6.
- (10) Julio Trenas, "Un ilustrador de Brecht", *La Vanguardia*, 26 de març de 1967.
- (11) Cesáreo Rodríguez Aguilera, comentari al catàleg *Cartones, dibujos y bocetos*. Toisón; Barcelona, 1971.

Per completar al màxim els treballs sobre Cardona Torrandell, escenògraf, vegi's també:

- Cesáreo Rodríguez Aguilera, text del catàleg de la mostra *Gentes de Sezuán*. Galería Seiquer. Madrid, 1967.
- Xavier Miret i Mestre, «Armand Cardona Torrandell. La seva participació en els Festivals Internacionals de Teatre de Sitges», *L'Eco de Sitges*, 10 de juny de 1995. Sitges, 1995.
- Ricard Salvat, «A propòsit de les escenografies d'Armand Cardona Torrandell». Catàleg del *XV Festival Internacional de Teatre de Sitges*, pp. 16-17. Sitges, 1982.
- Vegi's també: «Cardona Torrandell exposa els "Personatges de Teatre"», *Avui*, 3 d'agost de 1985.