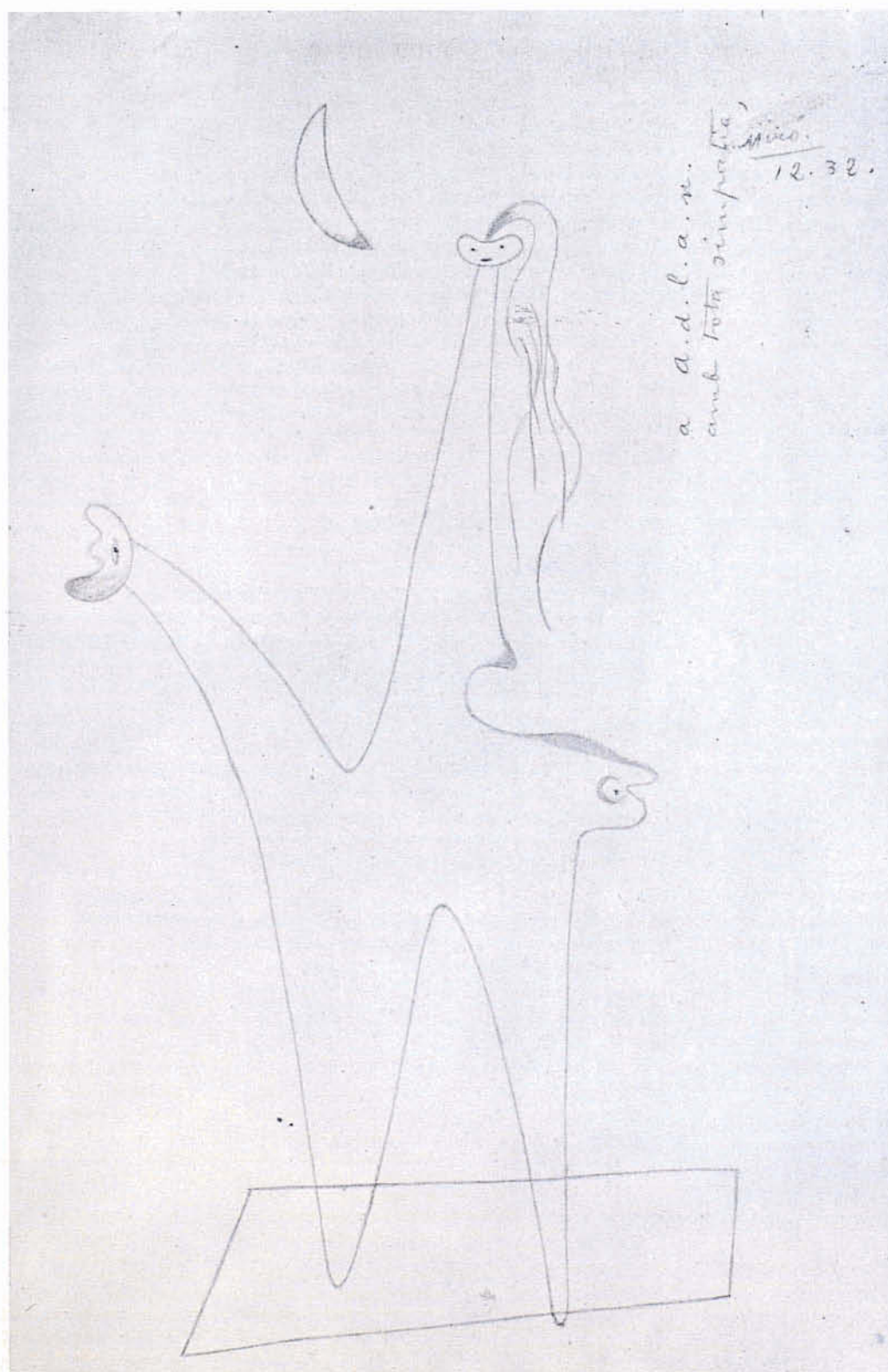


LOS AMIGOS DEL ARTE NUEVO*

Cesáreo Rodríguez-Aguilera



El arte, por su propia naturaleza, ha de ser siempre progresista, porque todo verdadero artista ha de ser un innovador. «Repetirse es ir contra las leyes del espíritu, contra su fuga hacia adelante.» En toda creación hay algo de profético, en cuanto supone realización de un futuro. De aquí la certeza de que todo artista tiene algo de maldito. Reiterar lo que nos viene siendo dado como canon, en cualquier actividad, es lo trivial, lo fácil. Tratar de ir aumentando la creación, o dominar la naturaleza, es lo difícil pero, sin duda, lo verdaderamente positivo. Los amigos del arte nuevo son, en todos los tiempos, los adelantados en la sociedad en que viven; en cierto modo, sus negadores. Pero son siempre los que la aumentan y enriquecen. Huir de la realidad, o de sus apariencias, es fácil, reconocía Ortega, pero lograr construir algo que no sea copia de lo natural y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime.

El artista catalán de nuestro tiempo ha sabido conciliar, muy adecuadamente, la moderación y la experiencia, la tradición y el cambio indispensable para el desarrollo de su obra. No hay tradición sin innovación incesante. El tradicionalismo a ultranza es puro arqueologismo, casi necrofilia. El artista catalán de nuestro tiempo se ha sentido llamado hacia lo europeo; ha mirado con interés y ha recibido con generosidad cuanto de innovador se ha producido en Europa. La libertad impresionista, la exaltación cromática del «fauvismo», la disciplina cubista y su profunda labor mental, como movimientos esenciales anteriores a la primera guerra mundial, fueron acogidos aquí con curiosidad e interés. No se alzó frente a ellos una pretendida tradición inmovilista. El *modernisme* fue la cristalización de buena parte de estas inquietudes, de las que el *noucentisme* fue su antítesis intelectual. La síntesis hay que buscarla en la diversidad y en el sincretismo del arte catalán posterior a nuestra guerra civil.

En el año 1892 tiene lugar la primera fiesta modernista de Sitges. Al año siguiente (el de la bomba del Liceo), en que se celebra la segunda de estas fiestas, Nonell expone en la Sala Parés. En 1894, Manolo Hugué y Joaquim Suñer marchan a París. Poco después, en 1896, Picasso llega a Barcelona. Una obra maestra de Gimeno, «El niño del perro negro», es rechazada por el jurado de admisión de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. El pintor uruguayo-catalán, Joaquín Torres-García, polemiza sobre las teorías modernas del arte y realiza, por entonces, muchas de sus obras. En 1897 se inaugura la famosa cervecería «Els Quatre Gats», que permanecerá abierta hasta 1904. Se publican las revistas «Luz», «Joventut», «Pèl i ploma», «Catalònia», «Catalunya artística», «Art Jove», y otras, en las que se refleja la inquietud artística de la época.

Con el nuevo siglo se afianza la nueva burguesía. El capitalismo continúa su trayectoria ascendente, aunque ya pueden advertirse en él los gérmenes de sus contradicciones, que darán lugar a la guerra de 1914-1918, a la gran crisis de 1929, y, por último, a la segunda guerra mundial de 1939-1945. Se desarrollan ampliamente los museos y se afianza el mercado de obras de arte. Se fomenta el coleccionismo y América entra en la escena cultural

europea con su abundancia de dólares. No obstante, puede ocurrir que Picasso no encuentre comprador para sus telas y haya de quemarlas una noche en la estufa para poder calentarse; que Utrillo venda sus cuadros por una botella de vino; que Matisse lleve sus telas a la exposición en una carretilla; o que Van Gogh conozca el hambre y la locura.

El modernismo puede estimarse comprendido, en el plano cultural, desde la primera exposición de Casas, Russinyol y Clarassó, en 1890, hasta la muerte de Nonell, en 1901; en el orden político, entre los acontecimientos de la bomba del Liceo, en 1893, y la semana trágica, en 1909. El modernismo tuvo fuertes raíces populares en Cataluña. Fomentado por sus arquitectos y por sus artistas, su desarrollo histórico fue relativamente breve pero excepcionalmente intenso. El modernismo no supone una actitud o posición única en la realización artística, sino una serie diversa de creaciones unidas por el espíritu de la época y por determinadas actitudes estéticas. Su tendencia idealista, la libertad de sus realizaciones, la evocación naturalista y barroca, y cierto regusto por el popularismo arqueológico, fueron las determinantes esenciales de su raíz popular. El modernismo fue la expresión de algo vivo, auténtico y profundamente sentido. Su herencia del simbolismo, la audacia de muchas de sus formas e imágenes, pudieron excitar el desarrollo de otras actitudes más tardías como, por ejemplo, determinadas formas surrealistas. La vuelta a la naturaleza, preconizada por el impresionismo, tiene en el modernismo una actitud de pasión y entusiasmo. Su gusto sensible y refinado le convierte en un movimiento de un barroquismo muy singular.

En el año 1911 se publica el *Almanach dels noucentistes*, firmado por Carner, Bofill i Mataš, Pijoan, Pujols, López-Picó, Carreras Artau, Corominas y Eugeni d'Ors. El nuevo movimiento cultural, que influirá decididamente en las artes plásticas, constituye el oponente y el desprestigio del modernismo. El *noucentisme* tiende hacia el europeísmo y hacia un nuevo clasicismo. Pese a sus contradicciones, se trata de un movimiento racionalista e intelectual. Se pretende la búsqueda del orden, de la claridad y de la medida. Torres García, inspirado en Puvis de Chavannes, va a encarnar de inmediato la nueva posición cultural. Nace así el importante movimiento plástico conocido con el nombre de «mediterraneísmo» que supone la visión de la naturaleza en un sentido más severo y más constructivo, sin ahondar en la psicología de los seres ni en el drama posible de sus situaciones. Se busca la corporeidad y la turgencia de los volúmenes. Y se encuentra en el movimiento cubista una forma de adopción adecuada para muchos de sus esquemas. La tendencia, que va a tener un amplio y muy prolongado desarrollo, no es única, aunque por muchos se considere como la más representativa del arte catalán de los años veinte, en los que principalmente florece.

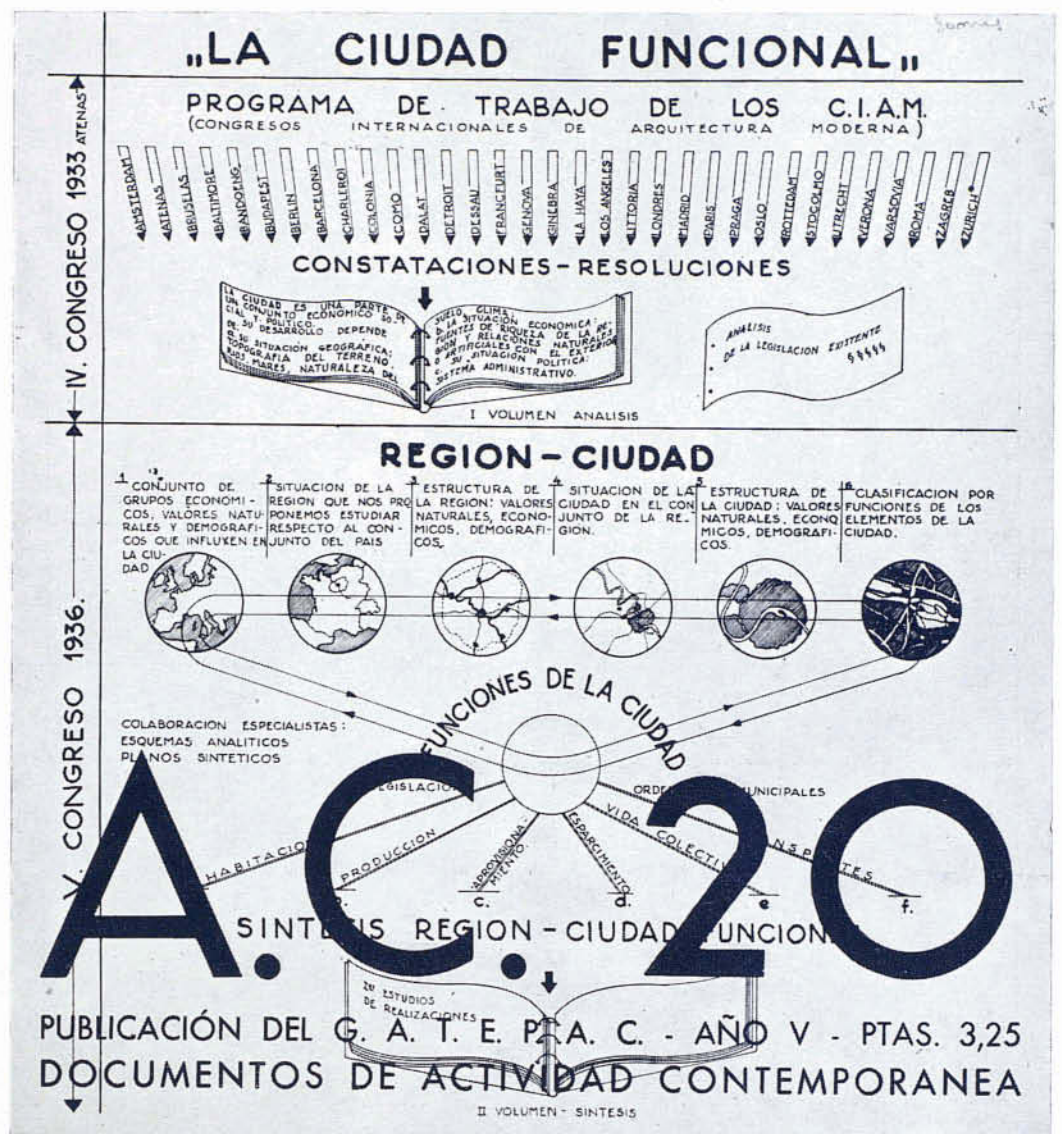
Dos agrupaciones de artistas surgen y se desarrollan al calor de aquel clima intelectual: «Els Especulatius» y «Els Evolucionistes». Los dos grupos coexisten y realizan su obra en el período comprendido entre la primera guerra mundial y la guerra

civil española. Difícilmente puede hablarse de unidad de tendencia en cada uno de ellos, aunque en el primero cabe señalar un fondo de mayor inquietud intelectual, opuesta al popularismo de los modernistas, y en el segundo cierta tendencia neoclasicista. En tal sentido, la persistencia en el tiempo de la obra de los grandes maestros especulativos, Jaume Mercadé, Rafael Benet, Pau Roig, Creixams, Bosch Roger, Olivé Busquets, se comprende bien frente a la disminución del interés de la obra de los evolucionistas, Vila Puig, Sisquella, Joan Serra, Domingo Carles, Santasusagna, Durancamps, que si inicialmente realizan obras de auténtica creación neoclásica, en la mayor parte de los casos acaban en la reiteración académica.

Lo moderno, por entonces, viene por otros derroteros. En 1912, Dalmau organiza, en su galería de Barcelona, una exposición de la joven escuela de París. Gleizes, Juan Gris, Metzinger, Duchamps, Leger, etcétera. En 1918, Joan Miró expone por primera vez en aquella galería. Poco después, en 1920, Eugeni d'Ors podrá comentar ampliamente una muestra del arte francés de vanguardia. Y, en 1922, el inquieto Picabia, que con anterioridad había publicado en Barcelona la revista dada «391», organiza también una exposición de su obra.

A través de las formulaciones cubistas, cabía la posibilidad de quedarse en la pura apariencia geométrica de las cosas, o bien de penetrar en la esencia de las mismas, a través de su síntesis. El surrealismo, de reciente aparición, podía llenar de contenido y dar nuevas actitudes a la creación artística. Miró y Dalí realizaron, en los años veinte, una importante labor creadora a través de las nuevas revelaciones intelectuales. El aprovechamiento racional del subconsciente podía enriquecer, y de hecho así lo hizo, la obra plástica. El «Manifest groc», de Sebastià Gasch, Montanyà y Salvador Dalí, trató de ser un revulsivo en un ambiente en el que la evolución artística se imponía a través de criterios moderados. En la Barcelona de entonces pasó casi desapercibido el pabellón de Alemania, de Mies van der Rohe, de la Exposición internacional de 1929, ejemplo excepcional de arquitectura.

En el año 1925 había tenido lugar en Madrid la exposición de artistas ibéricos, con la participación de Dalí, Francisco Boreas, Torres-García, Moreno Villa, Alberto, Santiago Pelegrín, Angel Ferrant, Solana, Barradas, Peinado, Sáenz de Tejada, Benjamín Palencia, etc. Pero el clima predominante nos lo revela una de las críticas aparecidas entonces en torno a la exposición. La revista «Nuevo Mundo» decía: «En el Palacete del Retiro está abierta al público la primera exposición de artistas ibéricos, formada con un prurito de independencia, acogedor de todas las audacias que en las artes plásticas no encuentran acogida ni reconocimiento oficial. Varios centenares de cuadros y unas docenas de esculturas llenan las amplias salas del Palacete del Retiro. La exposición en conjunto, prescindiendo de normas y de recepciones, da una pobre sensación en lo que más pretendieron sus organizadores destacarla: en la novedad y en la originalidad. No se ve por parte alguna la pretendida audacia innovadora de este salón. Si acaso, su



mérito único reside en la fuerza humorística, en la extravagancia pintoresca que se desprende de la obra de algunos expositores... En cuanto a lo demás, a ese arte novísimo que en España es algo postizo y falso, sólo merece la burla por comentario, a no ser que se considere el disparate audacia renovadora, y originalidad el absurdo ininteligible de unos cuantos muchachos que, sin cultura, sin estudio y sin sensibilidad, se han improvisado pintores o escultores al calor de las prédicas agrias y las afirmaciones presuntuosas de ciertos críticos que en estas extravagancias han encontrado un pedestal y un escaparate de ruidosas exhibiciones».

Excepcional importancia, para el desarrollo del arte nuevo, va a tener en Cataluña la aparición, en 1929, del GATCPAC (Grup d'artistes i tècnics catalans per al progrés de l'arquitectura contemporània), con nombres tan destacados como el de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Germán Rodríguez-Arias, Antoni Bonet, Sixte Yllescas y otros. En Zaragoza surgió, en 1930, un equivalente, el GATEPAC (Grupo de Artistas y técnicos españoles para la arquitectura contemporánea), estableciéndose nuevos grupos o delegaciones en Madrid, San Sebastián y Bilbao. Las actividades del GATCPAC son esencialmente arquitectónicas, pero, junto a la introducción de las nuevas formas arquitectónicas, a través del internacionalismo y del racionalismo más innovadores, se realiza también una proyección de las nuevas modalidades plásticas de la pintura y escultura, como complemento de su actividad. La re-

vista «A.C.» (Documentos de Actividad Contemporánea) se convierte en el exponente de sus ideas fundamentales. En 1931 comienza a publicarse, constituyendo una de las mejores muestras del empuje creador de aquellos intelectuales, arquitectos y artistas. En ella se recogen las actitudes del grupo frente al academicismo dominante y se divulgan los movimientos de vanguardia de todo el mundo. El último número de la revista se publica en junio de 1937, en plena guerra civil, dedicándose al problema del hacinamiento en el casco antiguo de Barcelona, cerrándose con un dramático cartel de Joan Miró.

Una de las actividades que revelan bien claramente el propósito y finalidad del GATCPAC es *La ciutat de repòs i de vacances*, proyectada para realizar entre Gavà y Castelldefels, como un desarrollo natural de Barcelona, como una proyección social y humana hacia la naturaleza y el campo. Como se dice en el folleto editado para su divulgación: «*El projecte que fou exposat la primavera passada, als baixos de la Plaça de Catalunya atraguén ombrosa concurrència que palesà llur adhesió mes entusiasta estampant més de 9000 signatures en els àlbums d'autògrafs disposats a l'efecte i entre les quals adhesions hi figuren les de les autoritats i una bona representació de la intel·lectualitat catalana sense distinció de partits polítics, puix que tots hi tenen signatures significades. Fou divulgat per mitjà de conferències en totes les societats que ho sol·licitaren i aplaudit unànimement per la Premsa de Catalunya i per bona part de la forastera. Avui, l'interès ha traspasat les*

fronteres i nombroses revistes d'arquitectura de l'estranger publiquen extenses ressenyes del què serà La Ciutat de Repòs i de Vacances de Barcelona.

La actividad del GATCPAC se proyectó, incluso, fuera de Cataluña. En 1930, en el Gran Casino de San Sebastián, tuvo lugar una exposición de arte de vanguardia, en la que figuraron proyectos de los arquitectos Josep Lluís Sert, Sixte Yllescas, Fernández Shaw, García Mercadal, así como pinturas de todos los artistas españoles triunfadores en París, Picasso, Miró, Juan Gris, Bores, Cossío, Maruja Mallo, Viñes, Peinado, Moreno Villa, Manuel de los Angeles Ortiz, Ponce de León, Pruna, Ucelay, Olasagasti y Cabanas.

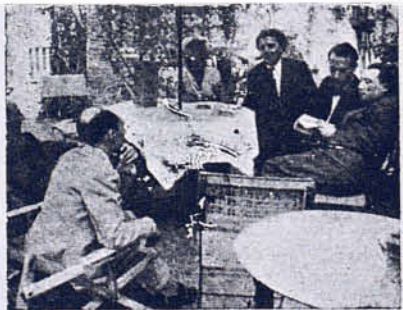
En 1933, el GATCPAC abre un local de exhibición en el Paseo de Gracia, de Barcelona. Por primera vez en España se ofrecen muestras de diseño, desde el industrial al urbanístico, pasando por el pictórico, el escultórico y el arquitectónico. Se establece una biblioteca, con exposición permanente de materiales, muebles, utensilios y accesorios; se organizan conferencias y se promueve el Congreso Internacional de Arquitectura, en el que intervinieron Le Corbusier, Gropius, Giedion y otros. El GATCPAC definió así el objeto de esta exposición: «Como consecuencia de la labor que nos hemos impuesto y de los fines que perseguimos, expuestos repetidas veces, el desarrollo en nuestro país de la arquitectura en su medio natural y racional, es decir, sin olvidar la técnica, y el aspecto social y económico de nuestro tiempo, y con objeto de apartar las dificulta-



**bertrand russell en pto. cruz
(tenerife)**



**bertrand russell con pérez
minik y westerdahl.**



**espinosa, peret, jacqueline breton,
breton, pérez minik y garcía
cabrera.**

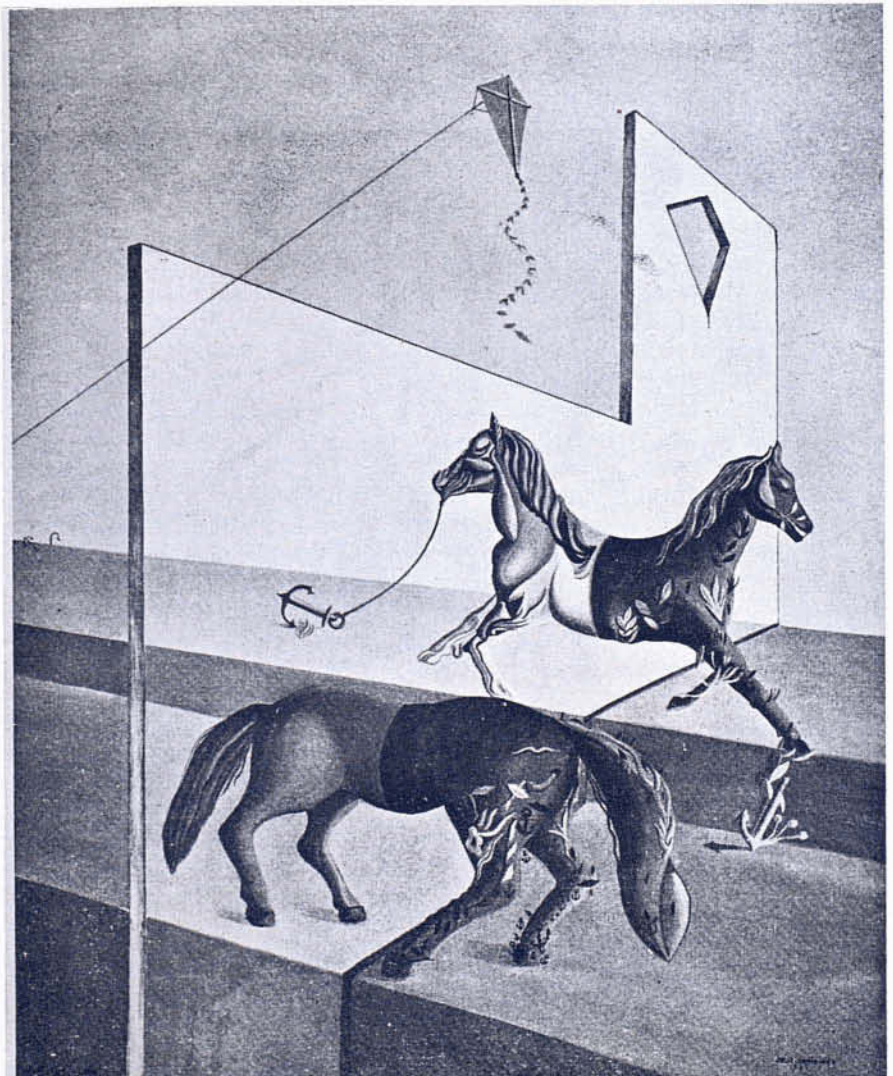
Cubierta y varias páginas del n.º 38 de la revista «Gaceta de Arte», de Tenerife.



ga
gaceta de arte

sumario

- portada de willi baumeister / stuttgart.
- pg. 5 joan miró y la polémica de las realidades, por eduardo westerdahl.
- 12 opiniones sobre la obra de miró.
- 21 biografía, exposiciones, teatro, libros ilustrados, bibliografía, museos (miró).
- 23 lope de vega, disociador del aire universal, por domingo pérez minik.
- 48 poemas de pedro garcía cabrera.
- 61 wassili kandinsky, por will grohmann.
- 75 notas biográficas (kandinsky).
- 77 figuras de tránsito en el surrealismo (de arp a domínguez).
- 81 (domínguez).
- 86 respuestas de kandinsky al cuestionario de g. a.
- 88 monografías, artículos, libros, pintura mural, museos, últimas exposiciones, etc. (kandinsky).
- 94 la ineducación artística de los grandes y pequeños hombres, por guillermo de torre.
- 98 declaraciones de ferrant.
- 99 actividades del espíritu.



oscar domínguez: el domingo. (1935). colección marcelle ferry. paris.

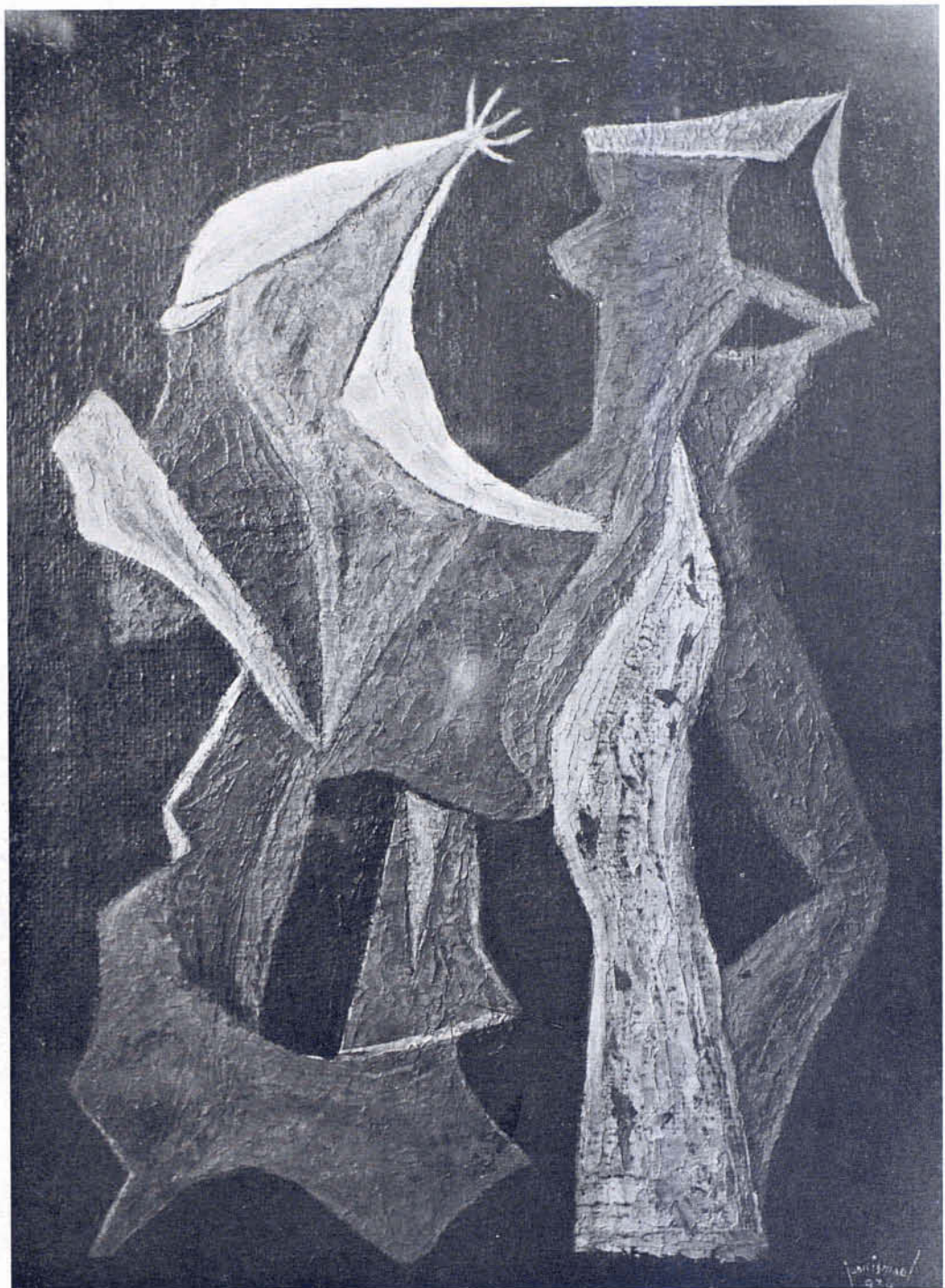
des con que tropezamos al tratar de realizar y construir según estos principios, hemos creído que lo más eficaz era abrir al público en general, y especialmente a arquitectos y constructores, un local en que, convenientemente distribuidos, se apreciaran todos los elementos y materiales nacionales y extranjeros del modo más claro posible».

Como una consecuencia natural de las actividades de GATCPAC, surge, en 1932, el grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou) bajo la dirección de Josep Lluís Sert, Joan Prats y J. Gomis, publicándose, entre los años 1933 y 1937, la revista «Art». El año 1932 es, también, el año en que Tossa se convierte en centro pictórico internacional, con la presencia de Metzinger y Chagall, entre otros, y también el año en que Eduardo Westerdahl funda, en Tenerife, la «Gaceta de Arte». Como posteriormente dijo uno de los fundadores e inspiradores del movimiento (Sebastià Gasch), ADLAN desarrolló unas actividades que merecerían ser esculpidas en letras de oro en la historia del arte contemporáneo. Carles Sindreu fue el espíritu entusiasta de ADLAN, cuyo desarrollo y materialización fue posible gracias a las certeras actividades y orientaciones de Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis. Se contaba también, en calidad de asesores, con Magí A. Cassanyes, J. V. Foix, Robert Gerhard, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. De manera constante y eficaz prestaron su apoyo al grupo, en su labor de secretariado, de relaciones públicas, de difusión de los actos y de colaboración en muchos de ellos, Adelita Lobo y Mercè Ros.

ADLAN enalteció a Joan Miró, apoyando sin descanso su obra, se erigió en la defensa de Angel Ferrant, presentó a Calder y dio a conocer la obra de los artistas jóvenes que se enfrentaban, incluso, con aquellos que se consideraban modernos por entonces.

En el manifiesto fundacional se dice que ADLAN es un grupo de amigos abierto a todas las nuevas inquietudes espirituales. «ADLAN os interesa si tenéis un temperamento dispuesto a seguir la trayectoria del arte de hoy; si acogéis con respeto, seleccionando con pasión, todo esfuerzo hacia lo desconocido; si mantenéis el espíritu libre ante los dogmas y valores entendidos; si queréis marchar al ritmo de las aperturas del espíritu actual; si queréis poner una antena receptora a las últimas manifestaciones de todas las artes; si queréis luchar a favor de un arte de acuerdo con las aspiraciones universales del momento; si queréis salvar lo que hay de vivo dentro del arte nuevo y lo que hay de sincero dentro del extravagante. ADLAN os llama para proteger y para dar calor a toda manifestación de riesgo que lleve un deseo de superación.»

La expansión de ADLAN se revela en la carta circular que desde Madrid, aunque con referencia a Barcelona y Tenerife, dirigen, con afán proselitista, Luis Blanco Soler, Norah Borges de Torre, Angel Ferrant, José Moreno Villa, Gustavo Pittaluga y Guillermo de Torre, destacando el hecho de que cualquier aspecto de la vida que nos preocupe, puede inducirnos al interés: aquello que nos sorprende y nos atrae sin que sepamos por qué; la belleza peculiar de la ciudad moderna; las nuevas estructuras de maquinaria y edificios; la



Juan Ismael: «El rapto de la odalisca» (1934).

perfección de objetos manufacturados; los ritmos y resonancias propios de hoy.

Un grupo de artistas e intelectuales catalanes, que se reunía en la terraza del Hotel Colón durante las décadas de los años veinte y treinta, haciendo un deporte de la discusión artística y literaria, se constituyó en defensor del arte nuevo. Formaban parte de la tertulia, entre otros: Lluís Montanyà, J. L. Sert, Gerhard, Cassanyes, Sebastià Gasch, Angel Ferrant, Carles Sindreu, J. V. Foix, Salvador Dalí, Joan Prats, y, cuando pasaba por Barcelona, Federico García Lorca. Joan Prats propuso en la Peña del Colón la fundación del grupo «El Club de los esnobs», pero el nombre no gustó y se adaptó el de ADLAN. Se puso de relieve que el esnobismo había prestado, en el transcurso de los siglos, una ayuda valiosísima a las artes, ya que si los esnobs acogen, por automatismo, cualquier clase de novedad y, por lo tanto, todo lo que es insólito, todo lo que puede causar escándalo, quiere decirse que constituyen un elemento valiosísimo para la lucha contra

la fosilización del arte y el academicismo. De aquí la convicción de la necesidad y el elogio del esnob. Pero al no desconocer la buena dosis de frivolidad de su actitud, se prefirió adoptar el nombre, más ecuánime, de Amigos del Arte Nuevo.

Además de sus escritos y manifiestos, ADLAN promulgó unos estatutos en los que, entre otras cosas, se dice que tiene por objeto la protección y desarrollo del arte en cualquiera de sus manifestaciones; fija su residencia inicial en el Paseo de Gracia, 99, de Barcelona, e indica, de modo expreso, que no tiene filiación política de clase alguna, pero sí una preocupación social.

En distintos números de la revista «A.C.» editada por GATCPAC, se deja constancia de sus numerosas actividades, de sus criterios y de su lucha por el arte nuevo. Recordemos, como ejemplo, los artículos publicados sobre Angel Ferrant, Hans Arp, Calder, Joan Miró y sobre la exposición conjunta de Ramon Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra. En el n.º 4, corres-



Alberto: «Maternidad» (1930-1932).



Alberto: «Escultura de horizonte» (1930-1932).

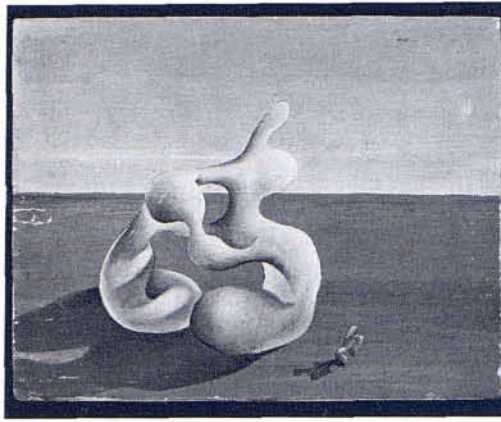
Maruja Mallo entre sus obras.
Cubierta del catálogo de su exposición.



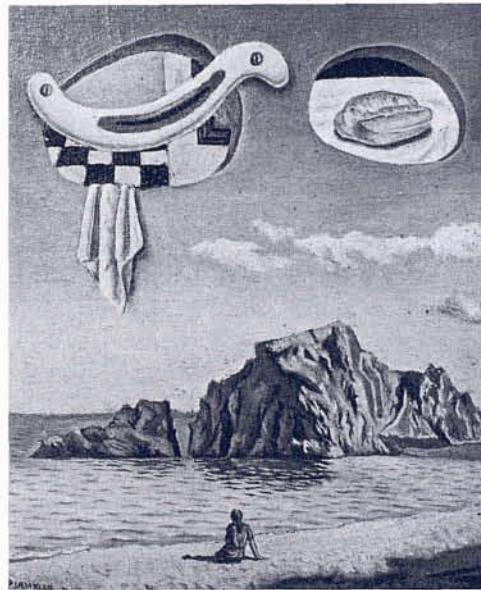
pondiente al cuarto trimestre de 1931, un artículo de Sebastià Gasch hace referencia a los dibujos de Angel Ferrant. En él se destaca que, tanto en escultura como en arquitectura, lo que cuenta, ante todo, es la inteligencia. El escultor y el arquitecto se enfrentan con problemas de orden para cuya resolución ha de ponerse en juego la razón. Pero esa tarea necesita un descanso. El escultor, obligado a luchar todo el día con la materia, para domarla, reducirla a la impotencia y someterla después a unas leyes intelectuales, busca en la tranquilidad de su taller, acabada su labor, la necesaria paz para su espíritu atormentado y desea ardientemente que, arrinconada la inteligencia, su imaginación vuele sin trabas ostaculizadoras y su instinto se manifieste libremente. En el n.º 6, correspondiente al segundo trimestre de 1932, Luis Fernández hace referencia a la obra de Hans Arp y al neoplasticismo. Tres cosas, dice, caracterizan su discurso: alegría, precisión y humanismo. La importante revista de Santa Cruz de Tenerife, «Gaceta de Arte», tiene el debido eco y la oportuna recensión en los números de «A.C.», dado lo mucho que entre ambas existe de identidad de pareceres y propósitos.

En números posteriores de la revista, se hace referencia a los manifiestos racionalistas publicados en «Gaceta de Arte». Sebastià Gasch dedica un artículo al escultor Calder, hésped reciente de Barcelona, cuya obra significa inventar objetos que tengan una belleza tan inédita como la de una creación natural, aunque, como las de ésta, no se parezcan a nada. Las obras de Calder son bellas en sí, no por comparación, sino por su belleza autónoma. Son pura creación, como creación es una flor o una fruta. Son puras invenciones de formas. Son creación y no imitación. Cassanyes afirma, en un artículo sobre Joan Miró, que si toda realidad no es, en el fondo, más que un simple fenómeno psicológico, hay que otorgar un valor excepcional y conceder un lugar elevado al caso sorprendente de Joan Miró, quien ha seguido, en el curso de su producción, la misma curva evolutiva que los artistas primitivos, es decir, que partiendo de la figuración, siempre relativamente pasiva manifestadora de un magicismo primario, ha llegado en sus últimas obras a obtener sorprendentes plasmaciones de un extremo abstraccionismo de los medios utilizados, acercándose cada día más al mundo de los mitos.

Las actividades de ADLAN, desde su fundación, en 1932, hasta su extinción, con motivo de la guerra civil española, fueron muy diversas. Con un propósito de revalorización, o de ironía, organizó exposiciones, como la de objetos de mal gusto, en 1934, abundantemente suministrados por las realizaciones más audaces del modernismo; la exposición de juguetes, como reflejo de arte ingenuo, de valor artesano y popular; la de Siurells, los pitos mallorquines de barro cocido, pintados sobre blanco, en azul y rojo, con formas escultóricas sencillas y expresivas; la exposición de dibujos de locos, en la Sociedad Catalana de Siquiatria, reveladora de la capacidad plástica de los alienados y de la posibilidad de proyección, y hasta de curación, de estos enfermos a través de la creación artística; la exposición de postales del 900, en el

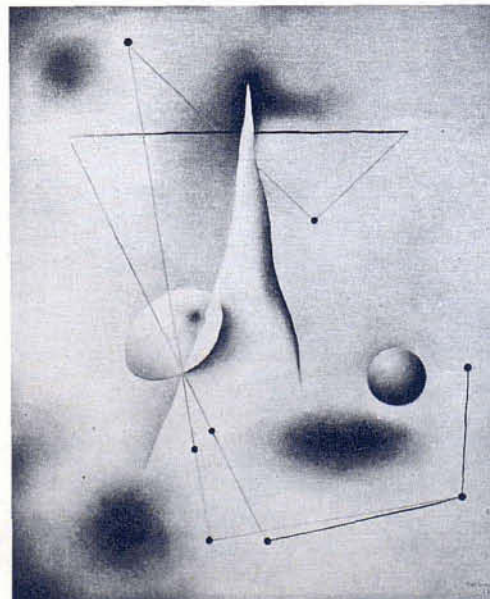


Jaume Sans: «Gespraleg» (1934).



Angel Planells: Pintura.

Artur Carbonell: Pintura (1933).



Fomento de Villanueva y Geltrú, en 1934. De otra parte, exposiciones de un relieve tan destacado como los siguientes: de Calder, en las Galerías Syra; Miró, en las mismas Galerías; Hans Arp, en la Joyería Roca, en mayo de 1935; Cecilio; Maruja Mallo; Man Ray, en la Joyería Roca; la exposición Logicofobista, en Galerías Catalònia, en mayo de 1936; la exposición del escultor Alberto en abril-mayo de 1936; la de Angel Ferrant; la de los escultores Jaume Sans, Marinello y Eudald Serra, en Galerías Catalònia, del 27 al 30 de marzo de 1935; la de «pochoirs», en la que colaboraron Helion, Kandinsky y Miró, entre otros. Por último, la exposición Picasso, en Sala Esteva, celebrada en Barcelona, en enero de 1936, y en Madrid, del 10 al 28 de febrero del mismo año, donde también expusieron, entre otros, Maruja Mallo y Alberto.

El acontecimiento que suponía, para el ámbito artístico español, la presentación de la obra de Picasso suscitó la formación en Madrid, Valencia y Bilbao, de pequeños grupos entusiastas, los cuales, con objeto de hacer también suyo el proyecto, y animados por el ejemplo de Barcelona, crearon nuevos grupos ADLAN. En la primera de las ciudades citadas, la obra picassiana fue exhibida en el Centro de la Construcción, entre el 10 y el 28 de febrero de 1936. Estaban relacionados con el grupo ADLAN de Madrid, Guillermo de Torre, Luis Blanco Soler, Gustavo Pittaluga, José Moreno Villa, Norah Borges de Torre y el propio Angel Ferrant, quien residía, entonces, en esa ciudad. Conectado también con el mismo espíritu, existió el grupo nacido en el año 1932, en Santa Cruz de Tenerife, en torno a Eduardo Westerdahl y su revista «Gaceta de Arte».

Además de tales exposiciones, ADLAN organizó otros actos culturales, como la lectura de «Poeta en Nueva York», y dos lecturas más de poemas, de García Lorca; una lectura poética y dos conferencias de J. V. Foix, quien hizo también una lectura de textos de Ramon Llull; la lectura del libro de Carles Sindreu, *Darrera el vidre*; el estreno del *Quintet per a instruments de vent*, de Robert Gerhard, y canciones sobre textos de López-Picó cantadas por Conxita Badia; una exposición de fotos del Ballet de Magriñà, en un ring montado en el Club de Tennis Turó; una sesión de ballet a cargo del propio Magriñà, alternada con actuaciones de Carmen Amaya; un recital de música negra; un concurso de objetos de feria; la presentación del «Album-Salón» de Carles Sindreu, en la Joyería Roca, el 25 de junio de 1934; la presentación del circo Calder, en los locales del GATCPAC y en el Mas Miró; una excursión a Mataró para asistir a una función del circo de los hermanos Frediani; otras excursiones para presenciar la actuación de los «Xiquets de Valls», la «Patum» de Berga, las esculturas «naïves» hechas por un labriego del campo de Tarragona, y la famosa «casa de los animales» de S'Agaró.

La acogida a sus actividades fue contradictoria. Muchas de ellas fueron realizadas para un reducido grupo y durante una sola y breve exhibición. Pero a veces tuvieron lugar con una decidida proyección de apertura al gran público. La tónica general en la recepción de tales actividades fue la indiferencia y, en ocasiones, el desdén y



D'ACI I D'ALLA

MAGAZINE TRIMESTRAL

EDITOR: A. LOPEZ LLAUSAS
DIRECTOR LITERARI: CARLES SOLDEVILA
GRAVATS DE J. M. LLOVET

NUMERO EXTRAORDINARI DIRIGIT PER J. LL. SERT I J. PRATS (GATCPAC I ADLAN)

SUMARI

Textos: El perquè i el com d'aquest número • Quadre sinòptic de l'evolució dels conceptes «pintura» i «escultura» • La nostra generació • Arquitectura sense «estil» i sense «arquitecte» • Vers la màgia • Després • L'Art d'avantguarda a Barcelona

Fauvisme • Futurisme • Purisme • Neoplasticisme • Constructivisme • Dada

per C. Soldevila, L. Fernández, C. Zervos, J. Ll. Sert, J. V. Foix, C. Sindreu, M. A. Cassanyes, A. Jakovsky, S. Gasch

Coberta per Joan Miró • Reproduccions de Picasso, Matisse, Derain, Braque, Lipchitz, Gris, Rousseau, Severini, Ozenfant, Mondrian, Doesburg, Léger, Brancusi, Gabo, Pevsner, Kandinsky, Le Corbusier, Gropius, Lurçat, Moser, Van der Vlugt, Brinkman, Gatcpac, Steiger, Ginsburg, Syrkvs, Howe, Lescaze, Marcel Duchamp, Arp, Giacometti, González, Ferrant, Ernst, Miró, Dalí, Chirico, Man Ray, Sala, Fernández, Ghika, Carbonell

Tricromies de Picasso, Braque, Gris, Léger, Kandinsky, Dalí

Fora text de Joan Miró, executat especialment per a aquest número (Pochoir Publicity Art - J. Mateu) • Etc.

Panorama d'actualitat: La moda actual • Converses femenines • Decoració d'interiors • Album barceloní • Fotografia artística • Establiments moderns • El prestigi del silenci

RELLIGADURA PATENTADA "SPIRAX" SOLA

PREU D'AQUEST EXEMPLAR, 10 PESSETES • DESEMBRE 1934 • NUMERO 179 • VOLUM XXII

ABONAMENT: BARCELONA: ANY, 15 PTES. FORA: ANY, 17 PTES. AMERICA: ANY, 19 PTES. ALTRES PAISOS: ANY, 24 PTES.

ADMINISTRACIO: LLIBRERIA CATALONIA - RONDA SANT PERE, 3; BARCELONA

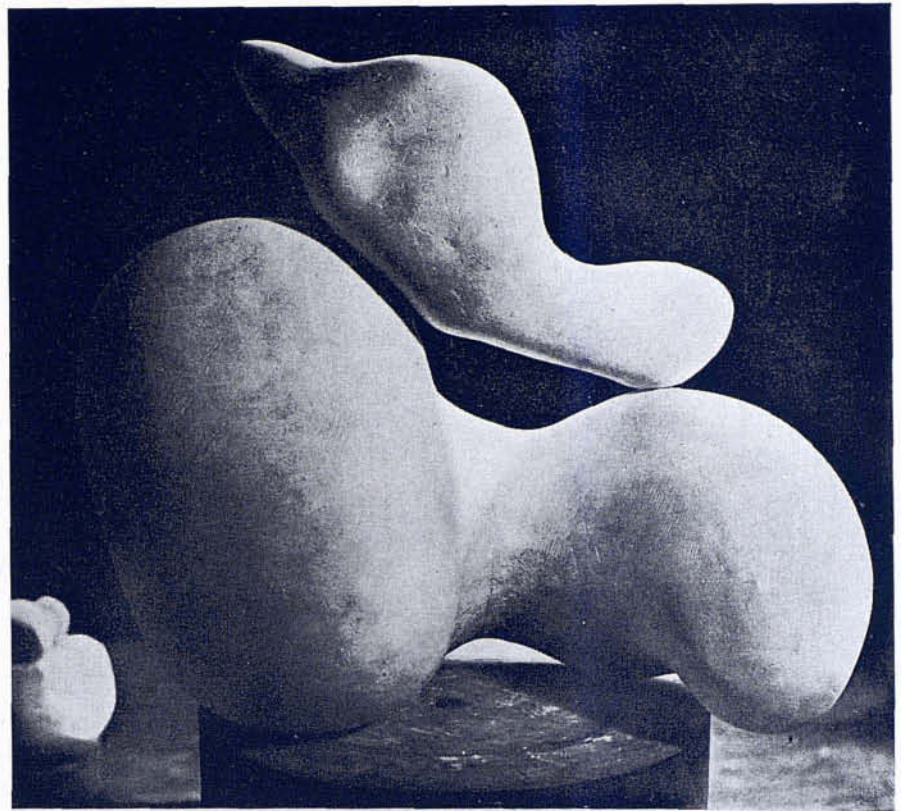
Las ilustraciones de las páginas 12-18 pertenecen al número extraordinario de Navidad de la Revista «D'Ací i d'Allà», del año 1934, dedicado a «L'Art del Segle XX».

la repulsa. Esta procedía de buena parte del público y de los sectores artísticos academicistas, fuertemente asentados, por entonces, en la prensa y en los lugares de dirección y que influenciaron al público. Pero también procedió, a veces, de quienes, considerándose representativos del arte moderno, se creían de vuelta de toda posible audaz innovación. Para ellos, las actividades de ADLAN suponían algo sin utilidad ni trascendencia, sobrepasado por realizaciones anteriores. En sus últimos momentos, ADLAN vio como sus actividades eran muy bien acogidas por el Gobierno de la Generalidad, el cual le ofreció ayuda, y también por algunos sectores de la juventud.

Con motivo de la exposición Logicofobista, Cassanyes, uno de los defensores y teorizadores de la misma, afirmó que no se trataba de una exposición surrealista (aunque en ella las actitudes surrealistas fueran claramente manifiestas), sino que el logicofobismo venía a representar la síntesis de una dialéctica: tesis, el academicismo; antítesis, el surrealismo; síntesis, el logicofobismo. Fobia a la lógica, era el sentido etimológico de la expresión. Apoyo en el instinto, en el subconsciente y en la espontaneidad. Su actitud innovadora partía de muchos elementos surrealistas y dada.

A las actividades de ADLAN, la revista «D'Ací i d'Allà» dedicó el número extraordinario de Navidad de 1934, con una portada y un «pochoir» en el interior, debidos a Joan Miró. Como editor de la revista, aparece A. López Llausàs; como director literario Carles Soldevila. El número extraordinario lo dirigen Josep Lluís Sert y Joan Prats (GATCPAC y ADLAN). En la justificación del número se afirma que, en Cataluña, y en catalán, no se había intentado aún hacer una síntesis breve e incisiva de las nuevas tendencias artísticas. Todo el mundo habla de arte moderno, pero nadie se arriesga a dar una visión de conjunto de este movimiento, produciéndose la sensación de una cosa caótica. El deseo es el de contribuir a poner un poco de orden en el desorden; encontrar un común denominador a los esfuerzos que a primera vista parece que no lo tienen; un panorama a los elementos que se ofrecen dispersos en patrias separadas, bajo cielos aparentemente enemigos.

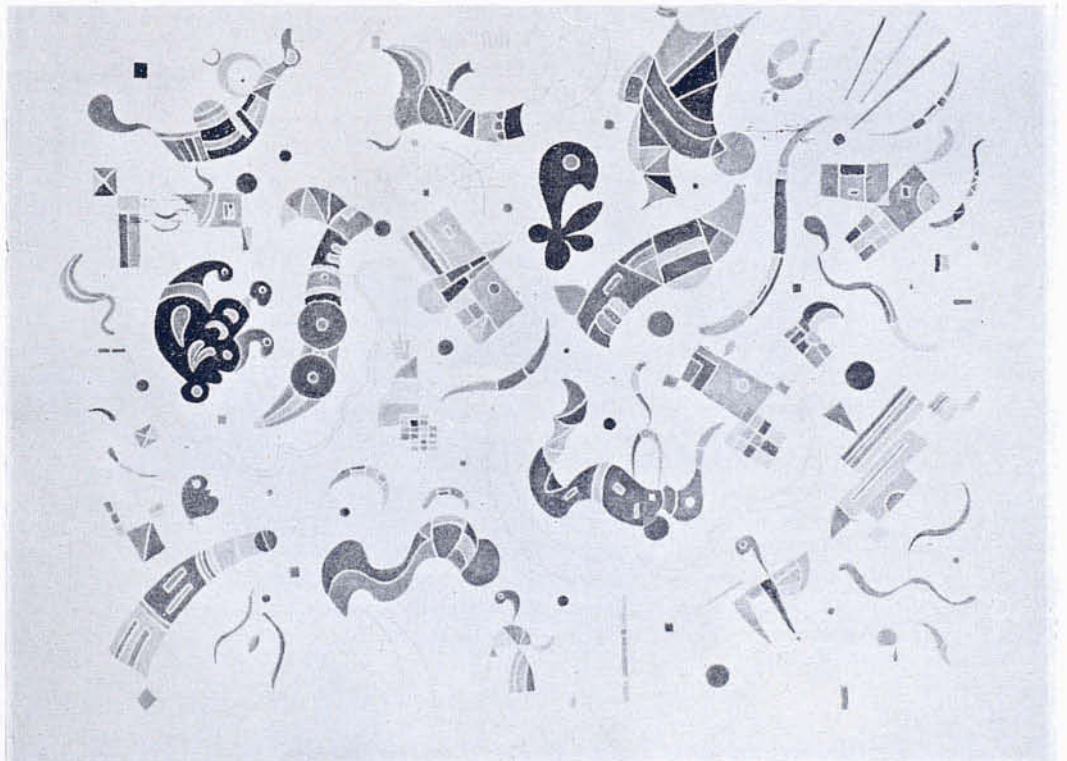
En una breve página, Luis Fernández formula un cuadro sinóptico de la evolución de los conceptos de pintura y escultura, desde la prehistoria hasta nuestros días. Cristian Zervos dedica un agudo texto al estudio de lo que llama «nuestra generación.» Paul Westheim hace una serie de sugestivas consideraciones sobre Picasso al pie de una reproducción en color de la época cubista, titulada «Guitarra». Sobre «fauvismo» presenta unas notas el escritor Cassanyes. Karl Einstein dedica un breve estudio, junto a una reproducción en color, al pintor Braque. Algo análogo hace Cassanyes con Juan Gris. Se publica un manifiesto de los pintores futuristas y se esbozan unas ideas sobre las directrices del movimiento pictórico purista. Aparece un poema en catalán de Blaise Cendrars, dedicado a Leger. Se recogen unas notas del manifiesto constructivista de Gabo y Pevsner, de Moscú, de 1920, y se resumen las teorías de Kandinsky. Aparecen diversos



HANS ARP — ESCULTURA — 1934

POEMA DE HANS ARP

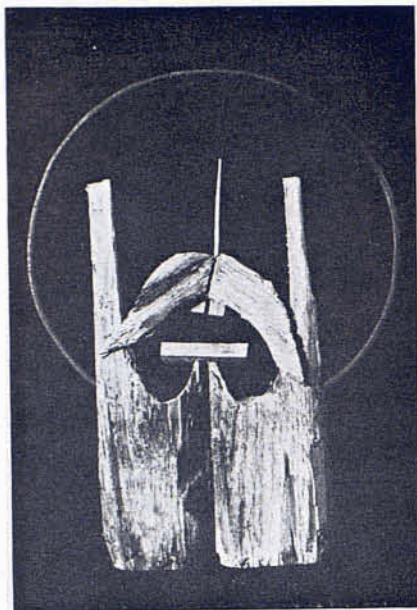
els fuets peten i de les muntanyes baixen les ombres ben pentinades dels pastors
els ous negres i els picarots dels arats cauven dels arbres
les tamarinades, les caixes enormes i els tambors brollen de les orelles dels ases
les ales freguen les flors
les fonts es mouen al fons dels ulls dels senglars



KANDINSKY — RELACIONES — 1934 — (l'obra més recent de Kandinsky)

RESUM DE LES TEORIES DE KANDINSKY

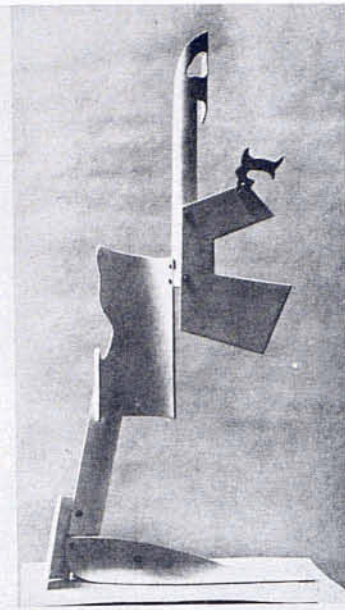
El primari és l'Emoció de l'ànima de l'artista (temporal subjectiva), en la qual ressonen les progressives exterioritzacions de l'Etern, Objectiu. La base de la creació és purament espiritual. Per mitjà del Sentiment pot aquesta Emoció provocar en l'ànima del contemplador un moviment corresponent. El Sentiment és el pont de l'Immaterial (Espirít) vers el Material (Forma) en l'artista, i del Material vers l'Immaterial en el contemplador; així, Emoció — Sentiment — Obra — Sentiment — Emoció. El primàriament abstracte Contingut esdevé Obra en tant que un segon Element, la Forma material, serveix per a la corporització. La selecció de la Forma està determinada per la Necessitat interior que és l'única i immodificable Llei de l'Art. Una obra perfecta és una Unificació llegerada dels Elements interns i externs, i esdevé d'aquesta guisa un Subjecte, un Organisme espiritual. La combinació finalitzada de les parts singulars de tots dos grups — el dibuixístic i el pictòric — dona com a resultat el quadre. El concepte de Natura resta totalment exclòs. Amb l'espiritualització de les necessitats pràctiques s'ha produït com a conseqüència una separació dels Elements espirituals dels corporis i llur desenvolupament isolat. La Humanitat ha avançat de la Pintura realística, passant per la naturalística o impressionística en què la Natura no és més que un pretext, fins a la Pintura compositòrica per a donar Expressió al Contingut Espiritual i en la qual la pura Forma artística concedeix al quadre la potència de la Vida independent. Aquesta existeix sense finalitat pràctica (primer període), sense contingut espiritual sostingut objectivament (segon període), com a Essència constructiva (tercer període).



JULI GONZALEZ — CAP DE PATRIARCA — 1934

GONZALEZ

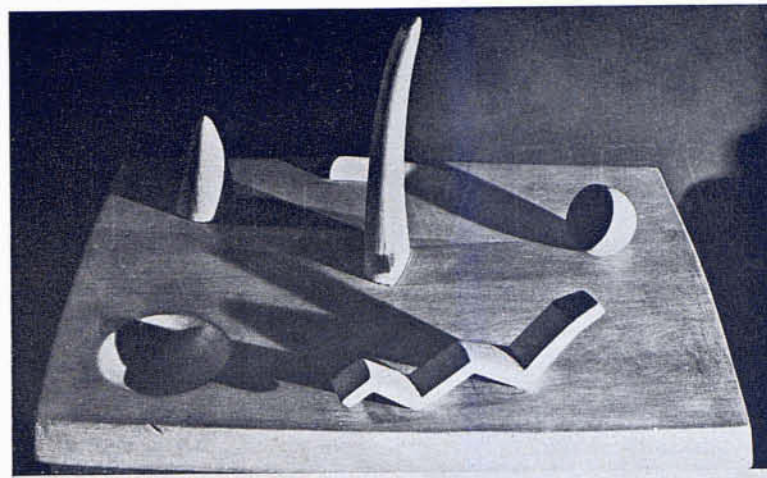
El seu mitjà — l'ombra i la llum — no li serveixen mai de modelatge. Amò de la presència i de la manca de tot — del buit i de la massa — González empra la llum dins el seu puny els — els sentiments, els records, les insígnies, i les imatges, tota la vida s'escolra entera i s'entrecruça davant d'ell, i ve'n açí el nodri, sobre els camps crepitants, sobre els camps vibrants de passions repel·lides apareix una il·lusió, el pressentiment lleuger de la descàrrega que precipita al final, llavors desclou els dits i la llum esclata barrant les seves ales blanques • És l'air d'un home sincer que ha treballat tota la seva vida en la solitud i que s'afereix ara madur i complet • ANATOLE JAKOVSKI



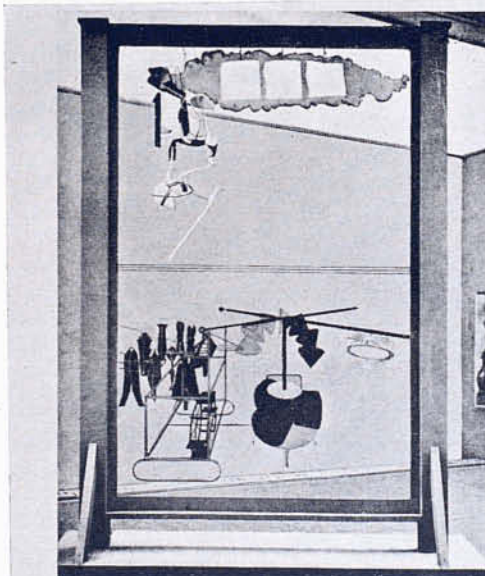
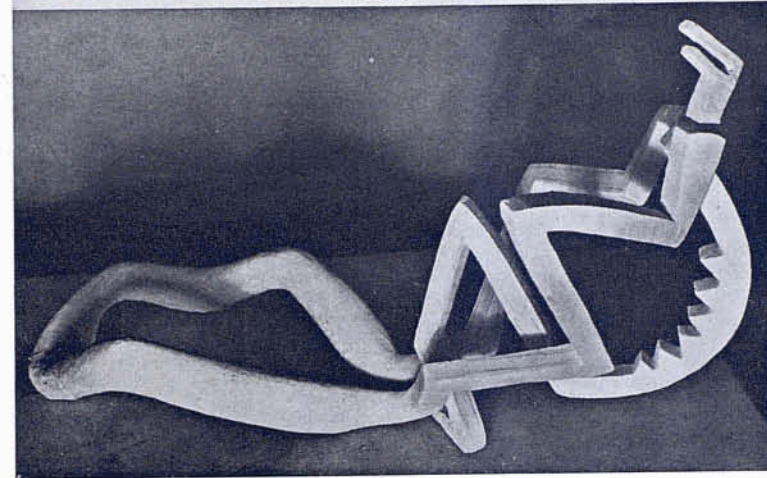
ANGEL FERRANT — AMFIBI GALOPANT — 1933

ANGEL FERRANT

Molts artistes moderns preferixen la pura creació de l'esperit a la còpia de la naturalesa. Per a ells, creació val dir inventar una obra que tindrà una bellesa tan inèdita com la d'una creació natural, perquè, com aquesta, no s'assemblarà a res. Això són les obres d'Angel Ferrant. Obres que atenyen un despullament plàstic sorprenent. Pura creació, com creació es una flor o una fruita. Obres que tenen llur significació en elles mateixes • S. GASC

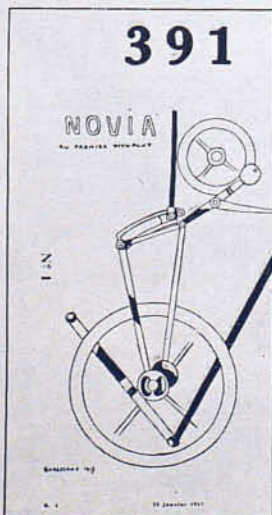


GIACOMETTI — 1931 — ESCULTURES — Fotos «Cahiers d'Art»



MARCEL DUCHAMP — «LA CASADA DESPULLADA ADHUC PELS SEUS CELIBATARIS»

COBERTA DEL N.º 1



dada

J. V. FOIX

«Dada, 1916»: simultàniament, Futurisme — dinàmic — i Cubisme, estàtic. (Art vivent i transitori tots dos, moridor). Enfront d'aquestes dues posicions, anti-dogmàtic, internacionalista, subversiu: el moviment Dada (Tzara, Huelgenbeck: Zuric). Després d'alguns sondeigs, encara artístics, Dada intenta afirmar-se: a la poesia com a mitja d'expressió oposa la poesia com a activitat de l'esperit. Per damunt de l'art i del bon gust. Per damunt de la literatura. El Dadaisme, que és una actitud filosòfica eterna, no és però encara el Surrealisme. El Surrealisme és el Dadaisme sistematitzat. Aquest no reconeix ni accepta sistema: aquell l'hi sotmet. «Dada, 1917-1918»: Tzara, Serner, Arp. (Aquest darrer oscil·la de l'abstraccionisme a la surreabilització). «Dada, 1919»: Ingress de Picabia, influència de Duchamp. Picabia arriba a Barcelona on publica uns números de la revista abstracto-dadaïsta «591». Ingress de Man Ray. Anti-Cubisme. «Dada, 1919-1920»: Ingress de Breton i Aragon. Infiltracions gidistes, empelt metafísic de l'italià Chirico i del fantasme decadentista francès. Bifurcació: Dada-Zuric mor. Naixença de Dada-Berlin (político-realista, proletarista, comunista: Club Dada) i de Dada-Paris relativista i preciosista: «Littérature». Dada és absorbit per la política l'any 1920, data de l'aparició de l'«Almanac Dada» germano-franco-suis. L'activisme poètic antiliterari, antiartístic, antimodern, esdevé a Alemanya comunisme pràctic, i a Paris surrealisme evolutiu. A la revolució pràctica oposa la revolució permanent.

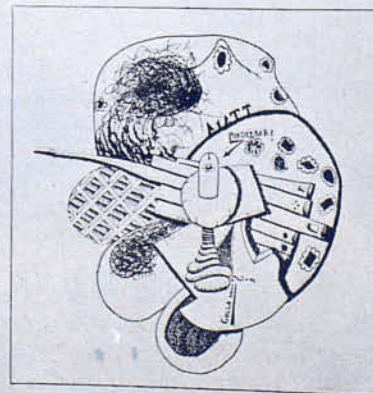
ESCULTURA DADAÏSTA



1920 — MAX ERNST



BARGELT DIBUÏX



estudios sobre arquitectura, notas de J. V. Foix sobre dada, un poema de Hans Arp, notas sobre la escultura de Giacometti y Ferrant, un estudio sobre Miró, de Carles Sindreu, y otro de Cassanyes sobre Dalí, así como un texto sobre el arte de vanguardia de Barcelona, debido a Sebastià Gasch. En resumen, un conjunto de excepcional importancia, junto a una presentación excelente; un panorama muy certeramente escogido del quehacer artístico más significativo de la época.

La intensa y positiva labor de ADLAN tuvo lugar dentro de un ambiente desfavorable de la sociedad en que se produjo. Pero se vivía un período de transformación. La promoción cultural era realmente entusiasta. Y los jóvenes innovadores, los amigos del arte nuevo, que estaban frente a la tradicional sociedad, firmemente aferrada a sus principios inmovilistas, encontraron el apoyo de quienes querían e intentaban una reforma.

De todos los actos realizados por ADLAN, el de mayor importancia fue la exposición Picasso, de 1936, celebrada, en primer lugar, el 13 de enero, en Barcelona, en la Sala Esteva. Era la primera vez, después de su traslado a Francia, que podía contemplarse una exposición importante del conjunto de la obra picassiana, tras la experiencia cubista. Quienes seleccionaron la exposición, decidieron presentar el Picasso más revolucionario, el menos acomodado a las formas tradicionales. Deliberadamente se apartaron de la exposición las obras de su época de Barcelona, e, incluso, de la época neoclásica, tan próxima por entonces. Se trataba de ofrecer el perfil más personal, más revolucionario y más nuevo. Los veinticinco óleos que constituían la exposición mostraban al Picasso de las más audaces especulaciones cubistas, del expresionismo deformante, de las máximas abstracciones. En el «vernissage» de la exposición se radiaron por E.A.J. 1., textos de Luis Fernández, Julio González y Salvador Dalí. Hablaron Joan Miró y Jaume Sabartés. Y se leyeron poemas recientes de Picasso. Paul Eluard pronunció una conferencia. Pero la crítica se mostró reticente y hostil. Se dio, además, la circunstancia de que en el verano anterior había aparecido la «Carta abierta a Pablo Picasso», de Eugeni d'Ors, en la que éste le recrimina su posición última y sus más recientes realizaciones, lo que contribuyó a aumentar el confusiónismo.

Un ejemplo bien representativo de la opinión crítica predominante, lo constituye el hecho de que algún periódico, que parecía querer salvar el prestigio de Picasso, presentó la exposición como un mal servicio que se le prestaba, por tratarse de una desgraciada selección, perjudicial para Picasso y para el público. Sin embargo, precisamente por el hecho del rigor selectivo de lo expuesto, su alcance para los jóvenes artistas e intelectuales que pudieron contemplar la exposición fue muy positivo. Expresión personal y representativa del estado de ánimo de los organizadores nos lo ofrece la carta que Guillermo de Torre dirigió a Eduardo Westerdahl, desde Madrid, en 12 de enero de 1936. «Todo lo referente a ADLAN marcha bien y con ritmo muy seguro, le dice. Ferrant lo ha tomado con el calor que yo es-

peraba y ninguno de los demás regateamos nuestro esfuerzo y atención. Se está confeccionando un cartel mural de la exposición que resultará muy bien, sobre la base de la reproducción fotográfica de la cabeza de Picasso. Con el Centro de la Construcción (lugar en que se celebrará la exposición) nos entendemos perfectamente. Sabemos ya la fecha de la exposición Picasso. Será en Madrid, del 10 al 28 de febrero. Uno de estos días se inaugura en Barcelona. Resulta aún más importante de lo que habíamos pensado. Suma un total de 25 cuadros. Aunque hay muchos gastos, rebasaremos sobradamente las dos mil pesetas con los ingresos de entradas. Durante la exposición se darán unas cuantas conferencias; Ramón, Corpus Barga, Moreno Villa, Jarnés, yo... Un concierto dirigido por Pittaluga. Se hace un catálogo ilustrado de la exposición para la venta.»

El grupo ADLAN cerró así, gloriosamente, con la Exposición Picasso, una actuación valiosísima en favor del arte nuevo, que casi cubrió la década de los años treinta, cuya importancia apreciamos hoy, desde la distancia que nos separa, en toda su positiva intensidad. Cuando estalló la guerra civil, se preveía celebrar todavía un Congreso Internacional de Artistas Creadores, que debía convocar a los principales protagonistas de la vanguardia artística del movimiento. Lo preparaba Joan Prats, como representante del grupo, y el famoso compositor Varese.

Con el propósito de divulgar tan significado capítulo de la actividad artística catalana contemporánea, como fue el desarrollado por ADLAN, en buena parte olvidado, y como homenaje a quienes lo patrocinaron y continúan hoy entre nosotros aquellas actividades, así como a los artistas que colaboraron en ellas, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares organizó esta exposición, en la que se recogieron algunas muestras de la actuación y de las obras de quienes integraron aquel movimiento, o bien vivieron y colaboraron en torno a él. Las dificultades fueron muchas, pero se contó con la desinteresada y valiosa colaboración de cuantos formaron parte de ADLAN.

* Texto del Catálogo para la exposición Adlan (25/2/70). Ampliación.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Cerni, Vicente, «Panorama del nuevo arte español», Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, páginas 21 a 53.
- Areán, Carlos Antonio, «Veinte Años de pintura de vanguardia en España», Editora Nacional, Madrid, 1961, págs. 43 a 51.
- Bohigas, Oriol, «Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme», Edicions 62, Barcelona, 1963, páginas 35 a 50.
- Bohigas, Oriol, «Los cuatro nuevos de la arquitectura actual», revista Suma y Sigue del Arte Contemporáneo, n.º 5-6. Valencia, 1964, páginas 25 a 27.
- Bozal, Valeriano, «El realismo plástico en España» (de 1900 a 1936), páginas 143 a 146.
- Cirici, Alexandre, «L'Art Català contemporani», Edicions 62, Barcelona 1970, páginas 107 a 188.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, «Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura», Dau al Set, número de diciembre de 1950.
- Moreno Galván, José M.ª, «Introducción a la pintura española actual», Publicaciones españolas, Madrid, 1960, páginas 51 a 57.



JOAN MIRO — ENCOLIAT-PINTURA — Octubre 1934

JOAN MIRO
per CARLES SINDREU

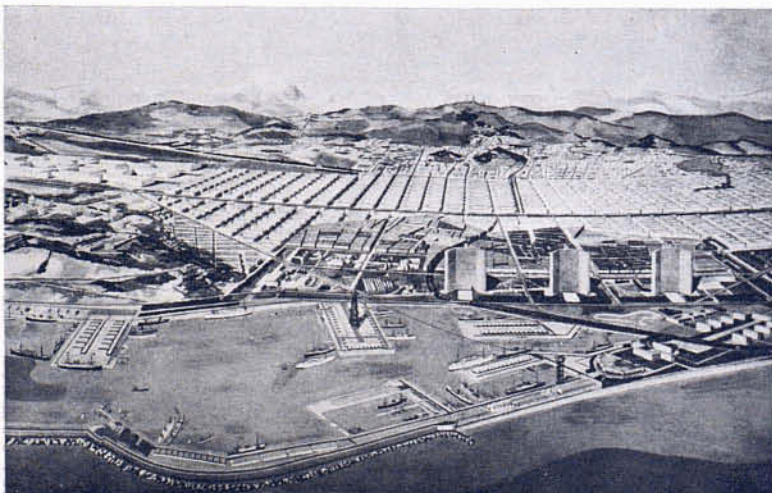
- Els esperits purs han d'acceptar la pintura mironiana amb la joia neta i vital que hom sent davant la florida d'un arbre. Reacció positiva, goseriem dir.
- Els impurs, aquells que tenen ja impressionada la placa de llur sensibilitat — que és al fons de, fora de tots nosaltres i que a valtes hom conserva intacta fins a la mort — han de reaccionar negativament.
- La visió de les teles de Joan Miró ha de produir-hi aquella angúnia que donen les sobre-impressions torbadores. Confusió, ve't aci el mot.
- Els impurs obrarien, doncs, bellament — llur instint mateix de convenció els ho aconsella — si evitaven les seves obres, que impliquen la seva estada en un clima en el qual no tenen vida possible.
- L'art de Miró no és figuratiu ni representatiu. Així i tot s'explica per ell mateix: Pintura estenogràfica. Estenografia en el dibuix, estenografia encara en els colors. La velocitat s'hi ha fet estàtica. El dinamisme hi és condensat.
- Joan Miró, que dibuixa amb la punta esmolada de l'estilet del seu símbol, fixa ritmes interns d'una manera perfectament automàtica. Els seus ritmes interns són precisos — sorprenents, vitals — com els moviments sísmics de les terres inquietes, que la mà dòcil enregistra i que ell contempla més tard com una cosa que ja no és seva, amb uns ulls menuts i admirats...

L'ART D'AVANTGUARDA A BARCELONA

Encara que he combatut diverses vegades l'ús i abús de la paraula *avantguarda*, confusió i pueril, avui m'he decidit a emprar-la per a simplificar, i per a utilitzar-la com a qualificatiu únic dels diversos *ismes*, les manifestacions barcelonines dels quals m'han encarregat de resumir per mitjà d'una enumeració documental. D'altra banda, *avantguarda*, en aquest cas, em sembla més precis que *art modern*, *art viu*, *art d'avui* i altres vagues i vaguetats • A Barcelona, l'art d'avantguarda ha conegut tres etapes, cadascuna de les quals ha tingut un promotor. Sense aquests promotors, aquestes tres etapes no haurien existit. Els esforços individuals, en lloc d'ésser agrupats, posats en valor i donats a conèixer, s'haurien dispersat i haurien restat segurament ignorats. A més, aquests animadors han creat una atmosfera, tot i estimulant l'eclòsió de valors nous. Els tres promotors han estat: Josep Dalmau, *L'amic de les Arts* i ADLAN (Amics de l'Art Nou) • Josep Dalmau és l'home que més ha treballat a favor de l'art d'avantguarda a Barcelona. Bellament desinteressat, amb una empena formidable, amb un gran gust del risc i de l'aventura, Dalmau no ha planyut esforços ni despeses, fins a l'extrem de gairebé arruïnar-se, per tal de fer triomfar un ideal, allò que ell en diu la *idea* amb uncí d'il·luminat, l'art d'avantguarda. Fou el 1912 quan Dalmau — fet d'una gran audàcia en aquella època, fet insòlit a l'Europa artística d'aquell temps — portava a Barcelona les obres dels pintors cubistes més representatius: Duchamp, Gleizes, Gris, Metzinger, Léger, etc. Aquest gest, que pocs marxants europeus hagueren gosat aleshores realitzar, permeté a Gleizer d'afirmar en el seu llibre, que la pintura cubista, després de la seva aparició a França, s'estenia ràpidament per Europa, començant pel nostre país. Fou el 1912, encara, quan Dalmau organitzà la gran exposició d'Art Polonès, en la qual el nostre públic pogué admirar les obres de Bozanski, de Centnerswer, de Gottlieb, de Jakimovicz, de Makowski, i sobretot els valors més forts de l'exposició les obres de Pankiewicz, del malaguanyat Zak i de la Mela Mutermilch.

Molt més tard, el 1920, coneixedor per endavant de les pèrdues materials que el seu gest audaciós havia de reportar-li, Dalmau organitzava l'exposició d'Art Francès d'Avantguarda, l'exhibició col·lectiva d'aquest gènere més important que s'ha realitzat aquí, i que ens permeté de conèixer les figures més representatives de l'art francès avançat: Braque, Dufy, Dercin, Friesz, Gleizes, Laurencin, Léger, Lhote, Morquet, Matisse, Signac, Survage, Van Dongen, Vlaminck, etc., etc. En aquesta gran exposició figuraren també dos catalans. Miró i Sunyer • Els sols fets que acabem d'enumerar basten ja per a definir Josep Dalmau, Cal, però, esmentar-ne alguns altres, cadascun dels quals, per haver-se realitzat a l'època en què es realitzà, té la suficient importància per a poder considerar Dalmau com un promotor excepcional. Esmentem ràpidament i a l'atzar: la primera exposició Miró el 1918; l'organització d'una exhibició del mateix pintor a la Galeria *La Licorne* de París; les exposicions d'obres de Regoyos, Celso Lagar, Serge Charchoune, Helena Grunov (amb una aguda presentació de J. M. Junoy), Rafael Sala, Ricart, Otto Weber, Barradas, Burly, Cano, Torres García, la primera dels evolucionistes el 1918, amb una presentació de Francesc Pujols, totes les exposicions de S. Dalí, i finalment la discutida Exposició Picabia el 1922, presentada per A. Breton • Abans de cloure la recensió de la tasca admirable de J. Dalmau, afegirem que el seu nom traspasà les fronteres. Degut a les seves activitats, Barcelona fou considerada com un important centre internacional d'art d'avantguarda. I, durant la guerra, molts avantguardistes estrangers s'instal·laren a la nostra ciutat. Entre aquests, cal citar el famós i esmentat Picabia, que, el 1917, feia sortir a Barcelona la revista «391», òrgan del moviment Dadà. No cal insistir sobre la importància d'aquest fet • Després d'un parèntesi d'uns quants anys, durant els quals l'art d'avantguarda no donà senyals de vida aquí, apareix *L'amic de les Arts*, revista de combat; datada a Sitges, dirigida per J. Carbonell i J. V. Foix, i amb una redacció composta de Lluís Muntanyà, M. A. Cassanyes, S. Dalí i el que signa. La col·lecció d'aquesta revista consta de 31 números. El primer aparegué l'abril de 1926 i el darrer el març de 1929. *L'amic de les Arts* féu unes fortes campanyes a favor de l'art d'avantguarda. Recolzà sobretot Salvador Dalí, aleshores inconnegut a l'estranger, i Joan Miró, que començava a fer parlar d'ell fora d'aquí. Com és sabut, aquests dos pintors, recolzats als seus començaments per *L'amic de les Arts*, són ara mundialment famosos. La revista de Sitges s'ocupà també extensament d'artistes com Barradas, Ferrant, Domingo, Granyé, Gausachs, Junyer, i donà a conèixer valors inèdits com Planelles, Costa, Sandalines, Gaya, Flores, Garay, Maria Mallo, Papiol i Artur Carbonell. El grup de *L'amic de les Arts* celebrà un míting de propaganda a Sitges amb el nom de *Els 7 davant «El Centaure»*, nom, aquest darrer, d'una societat sitgetana. Tres elements del grup, Dalí, Muntanyà i el que signa, publicaren un manifest que fou molt comentat • Després d'un altre parèntesi com el precedent — parèntesis freqüents durant els quals l'avantguardisme barceloní sembla agonitzar, però el que fa en realitat, és descansar i preparar-se d'amagat per guanyar noves batalles —, després d'un altre parèntesi, doncs, arriben, a finals del 1932, els Amics de l'Art Nou, ADLAN, disposats a continuar la tasca dels seus antecessors. Gràcies a ADLAN, cada temporada les obres més recents de Joan Miró han estat exposades a Barcelona abans d'ésser trameses a l'estranger. Sense ADLAN, aquestes obres no haurien estat vistes mai aquí. Aquest grup ha organitzat també exposicions de les obres inèdites de l'escultor Angel Ferrant, del pintor Artur Carbonell i de l'escultor americà Calder, obres, totes aquestes, que, sense aquesta entitat, no haurien tampoc estat exhibides. ADLAN ha patrocinat igualment les exposicions de les pintures darreres de Dalí a les Galeries de la Llibreria Catalònia, dirigides actualment pel benemèrit Dalmau. Ultra aquestes importants activitats, ADLAN ha efectuat multitud d'actes secundaris que han contribuït a mantenir un caliu. Paral·lelament a totes les manifestacions susdites, i sense sotrac ni parèntesi, sinó amb una admirable continuïtat, els arquitectes del grup GATCPAC treballen amb intel·ligència i solvència, amb gran activitat i un gran sentit de la responsabilitat, a adaptar racionalment al nostre clima l'arquitectura dita funcional. Les seves teories tan lògiques, combatudes al principi, són acceptades ara per més gent, i la seva posta en pràctica ens val tota una sèrie d'admirables construccions, de les quals la Barcelona moderna pot enorgullir-se • Els arquitectes d'aquest grup publiquen també un òrgan seu: una revista trimestral, titulada «AC», i que porta el subtítol de «Documents d'Activitat Contemporània». El primer número d'aquesta revista aparegué el primer trimestre de 1931. De presentació impecable «AC», que surt a Barcelona i que té redaccions a Madrid i San Sebastián, comenta l'arquitectura nacional i estrangera amb una documentació i una competència perfectes • SEBASTIA GASCH

«Pochoir» de Joan Miró.



LA NOVA BARCELONA — FRAGMENT D'UN DIORAMA DE CONJUNT DE LA CIUTAT GATPAC, AMB LA COL·LABORACIÓ DE LE CORBUSIER I P. JEANNERET

Aquest edifici és un model urbanístic per al sistema de desenvolupament de Barcelona en una forma funcional. Conté diverses zones de realització.

LA NOVA BARCELONA — VÍSIÓ AERIA DE LA NOVA ZONA D'HABITACIÓ, I LIGAM AMB L'ACTUAL



ARQUITECTURA — URBANISME FUNCIO SOCIAL

La màquina ha d'alliberar l'home i no fer-lo un esclau. Volem fer la ciutat per als homes i no deformar als homes. El problema urbà, sempre i en tota base de profit, capdavant sense control, ha sentit les conseqüències a l'entorn social actual. La vida a les ciutats és insostenible, l'home hi perd la consciència amb la natura. Actualment però, tenim els mitjans per a fer de les ciutats, qualsevol magnitud, espais autònoms i desconeguts fins aleshores. Mitjans que podrien resoldre satisfactoriament els greus problemes creats pel desenvolupament. El sector d'obres públiques d'habitatge i els diversos centres d'activitat social són el nostre programa funcional. El problema d'arquitectura d'habitatge es pot deslligar del problema urbanístic. L'urbanisme funcional és el que ha de servir, més aviat, com a base social i funcional. Els seus mitjans de treball poden dir-se que són els mateixos que els de les ciutats. La seva autonomia respon a un pla regional, urbanisme separat i regió funcional. Arquitectura i urbanisme són una sola cosa que pot dir-se arquitectura i urbanisme. Tant és la vida de l'individu i la del grup de que l'home pot, i també, ser desenvolupament funcional, per obtenir un més gran resultat social i material.



JOSEP LLUIS SEXTI
DEL GATPAC
JOIERIA A BARCELONA, 1933

J. M. AZPUEUA I LABAYEN
DEL GATPAC
CLUB NAUTIC A SAN SEBASTIAN

TRES ESCULTORES NUEVOS: Ramón Marínello, Jaime Sans, Eudaldo Serra.

Cuando el curso inexorable de la evolución condujo al arte, como reacción contra la infinita variedad, condicionada por el Naturalismo dominante, hacia las formas rígidas, fué entonces no solamente explicable, sino hasta necesario, que los artistas que sentían con

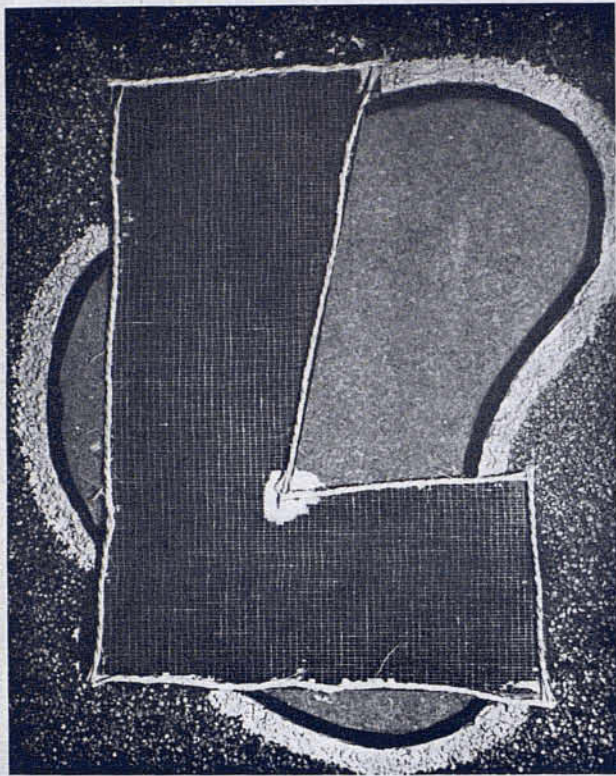
más intensidad los anhelos y aspiraciones del tiempo, mostraran una inclinación decidida hacia aquellas formas **inorgánicas** que se manifiestan más abierta y agresivamente que en ninguna otra parte en las **máquinas**.

Pero estas formas inorgánicas si bien en el

dominio de la utilidad práctica están debidamente justificadas, en lo que concierne a su aplicación a las creaciones artístico-estéticas, han dado, en definitiva, un resultado totalmente inesperado o negativo, que tiene su explicación en el hecho de que la forma **inorgánica** recibe su configuración de una manera completamente **externa**, es decir, secundaria e inexpressiva, lo que constituye el polo opuesto, precisamente, a lo que tiene que ser una obra estética **pura** que, como tal, se nos debe presentar como **orgánica, interior y expresiva**.

Estos tres escultores que hoy presentamos a nuestros lectores, Ramón Marínello, Jaime Sans y Eudaldo Serra, estos tres nuevos escultores, pues, tienen como carácter estilístico común una predilección declarada por estas formas **orgánicas** que, a pesar de su **abstractivismo** incondicional, sugieren una vitalidad obsesionadora que las distingue tan favorablemente de aquella muerta rigidez **inorgánica** que tan fatal ha sido para los numerosos productos plásticos que han sido sugeridos por el equívoco canto de la sirena **máquina**.

Más, aun teniendo este carácter común de predilección por las formas abstractas **orgánicas**, con su geometría ondulante y regular e ilimitada, estos tres jóvenes creadores plásticos difieren esencialmente el uno del otro por su fundamentalmente distinta manera de sentir, mejor dicho, de concebir intuitivamente el **espacio**. Si basándonos en la clasificación del eminente teorizador Hermann Sörgel, distinguimos entre un arte del plano o pintura, uno del volumen o escultura y uno del espacio o arquitectura y después examinamos atentamente a las producciones de Ramón Marínello, Jaime Sans y Eudaldo Serra, vemos cómo la que más distingue a las obras de éste, Eudaldo Serra, de la de sus compañeros, es su singularísima disposición para las combinaciones más sorprendentes e inesperadas en el espacio plasmático, o sea, el **pictórico**, mientras que Jaime Sans nos muestra que su fantasía **espacial** se desenvuelve exclusivamente en el dominio de los volúmenes corpóreos aislados, o sea, en el espacio **plástico**, opinión que confirma rotundamente el análisis de sus producciones



Construcción. — Eudaldo Serra, escultor.

pictóricos, puesto que el motivo fundamental de éstos es el contraste acentuado entre un volumen corpóreo y el vacío absoluto del espacio infinito. Si así, Eudaldo Serra en sus creaciones, en el plano que nos sugieren algo indefinible, a la vez supersticioso y carnavalesco, mas siempre ingenuo y popular, se nos muestra más como un pintor, mientras que Jaime Sans, con su sentido del volumen que otorga a sus producciones, dentro de la absoluta li-

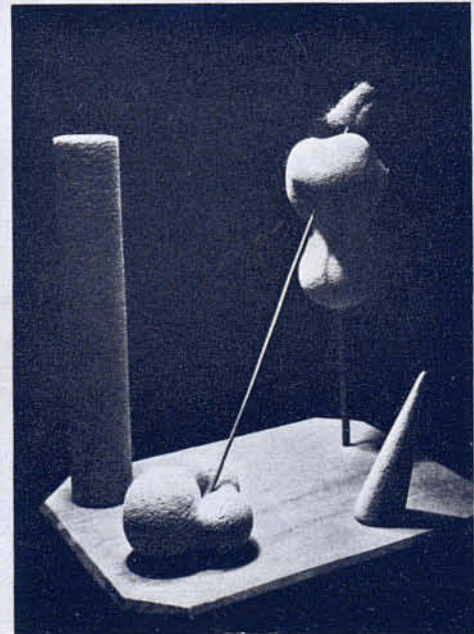
bertad de su configuración, un sello de categórico dogmatismo, se nos revela siempre como un escultor. Ramón Marínello manifiesta una sorprendente capacidad de sentir y ordenar el espacio en su **totalidad**, es decir, algo de esencialmente ilimitado e incommensurable y, en cierto modo **musical**, que por sí solo nos obliga a reconocer su sentido del espacio **arquitectónico**, en el sentido **gótico** de esta palabra y cuya rarísima disposición de ordenar viva y

rítmicamente un segmento del espacio total, se manifiesta de una manera tan abundantemente prometedorá en aquel "Proyecto para la configuración de una plaza legendaria", titulado "Esta mañana fué hallado el bello cadáver de Elisenda, en medio de la plaza", de cuyas proyectadas dimensiones dará una idea la declaración de que el cono inclinado levemente debe tener una altura de 15 metros.

M. A. CASANYES



"Objeto mágico". — Jaime Sans, escultor



"El bonito cadáver de Elisenda fué encontrado esta mañana al centro de la plaza". — Ramón Marínello, escultor