
Ruptura i renovació en el camp artístic a Catalunya: 1940-1955

IMMACULADA JULIÁN

SITUACIÓ CULTURAL A LA POSTGUERRA: 1940-1945

La Guerra Civil va suposar un desastre total en general a Catalunya i per a la vida cultural en particular. Dir això l'any 1980 pot ser un tòpic però crec que és necessari no oblidar-ho. Un fet que va ser de gran importància va ser la prohibició de la llengua catalana. No es podia parlar al carrer, escriure a publicacions i comunicats encara que va ésser permès el seu ús a la vida familiar i privada [1]. És curiós però que es deixaren publicar les obres de Mossèn Cinto Verdaguer amb grafia antiga (la qual cosa significava un clar retrocés respecte als milloraments científics que representava la reforma de Pompeu Fabra).

És clar que això era fet amb tota la mala intenció per a crear un desconcert i evitar que la gent escrivís en català donat el confusionisme que donava el no saber quina normativa seguir. Junt amb l'intent de liquidació de la llengua d'un poble es varen introduir tota una sèrie de canvis com: nom d'institucions i entitats; la Biblioteca de Catalunya es va transformar en Biblioteca Central; l'Institut d'Estudis Catalans en Instituto de Estudios Mediterráneos..., Es varen prohibir: ballar sardanes, els Jocs Florals, la bandera, l'himne de Catalunya i altres cançons. Es varen descatalanitzar la toponímia de pobles i carrers... Es va prohibir donar noms catalans a naus mercants i es van fer desaparèixer i de vegades destruir monuments i estàtues commemoratives [2]. Tota aquesta situació repressiva porta, com és lògic, als intel·lectuals que restaren al país a actuar en el pla cultural dins de la clandestinitat. Per altra banda, cal dir que un gran nombre d'escriptors i poetes s'exiliaren voluntàriament al final de la guerra (tant si eren noucentistes com avantguardistes); valgui com exemple: Carles Riba marxà a França, Joan Oliver a Xile, l'Agustí Bartra, Pere Calders, Ferran de Pol, a Mèxic...

Un dels pocs poetes que restaren va ésser en J. V. Foix que va seguir sent fidel a la llengua (un fet curiós es com va buscar rètols per les pastisseries de Sarrià, la grafia de les quals permetés de llegir-se tant en català com en cas-

[1] *Catalunya sota el règim franquista*. Vol. I. Edicions Catalanes de París, 1973.

[2] *Ibid.*

2 tellà: «postres del país»). La seva postura després de la guerra no queda però massa definida malgrat el seu avantguardisme. En 1936 deia la frase següent en un article que escriví per a la revista «Quaderns de Poesia»: «En versos ben tallats i arrodonida estrofa», objecció que en certa manera significava un retrocés en la llibertat que pregonava en la seva línia avantguardista. Altres poetes com Junoy i Sánchez Juan, que abans de la guerra eren considerats avantguardistes es passen a la banda contrària convertint-se més tard en franquistes i catòlics aferrats i deixant d'escriure en català per escriure amb la «lengua del imperio». Un cas diferent seria la figura de Cassanyes que de manera inconsistent seguia en la línia avantguardista.

Un nom és força important en l'intent de recuperació de la nostra tradició cultural: Joan Prats amic personal de Joan Miró i que ja des de l'any 1939 va propiciar lectures de poesia a casa seva. Per altra banda es crea «Amics de la Poesia», que tenia com a capdavaners l'Aramon, en Palau i Fabre, Miquel

Dolç... (eren un grup de 7 o 8 persones). Les sessions eren temes diversos. En Segarra per exemple en va fer una sobre «La Divina Comedia» on hi havia només unes deu persones. El desembre de 1941 es va celebrar la commemoració del «Gaiter de Llobregat» amb l'assistència de Puig i Cadafalch, l'Abat de Montserrat, Jordi Rubió. Posteriorment les sessions d'«Amics de la Poesia» es van anar transformant en més i més conservadores.

Es podria dir que va haver-hi un moment que es considerava literari tot allò que estava escrit en català confonent-se per tant llengua i poesia i donant potser i sense un marge gran d'error més importància a la primera que a la segona. És precís tenir en compte que la majoria dels poetes i homes de lletres de qualitat es trobaven fora d'Espanya i que la poesia com quinze anys més tard passaria amb la pintura tenia sobretot una funció política al servei de la cultura i nacionalitat catalanes.

En aquest temps es creà un grup anomenat «Amics de Rosselló Porcel» que es reunia periòdicament a casa de la vídua de J. Creixells. En aquells anys Carles Riba escriví «Les elegies de Bierville» i Josep Carner el seu «Nabí». Tant l'un com l'altre són llibres significatius del moment, i Sagarra féu la traducció de l'obra teatral de Shakespeare, i hi ha també la presència de Salvador Espriu, amic de Rosselló Porcel, que es tanca a casa seva sense cap mena d'esperança.

Dins del món cultural i abans de parlar de l'aparició d'una revista i d'un grup d'artistes que es varen reunir sota la bandera d'una denominació surrealista «Dau al Set», cal i és necessari parlar d'altres publicacions literàrio-artístiques i de quina era la situació de postguerra en el terreny plàstic. Per altra banda és necessari dir que immediatament d'acabada la nostra guerra va començar la II Guerra Mundial, que ens va aïllar absolutament del món exterior i deixà oberta una porta que mirava al passat, proper o llunyà. És evident que es produí un fort col·lapse i una reculada en relació al que havíem tingut a Catalunya durant la República. Crítics i escriptors en matèria artística que havien estat progressistes es tornaven a nivell oficial retrògrads i tradicionalistes. No podem oblidar les actituds d'un Josep M.^a Junoy i d'un Eugeni d'Ors. El primer era crític de

escriure una frase altament significativa «Volvamos al Museo del Prado», frase 3 que podem considerar no sols antològica sinó molt indicativa en relació amb el camí que havia de seguir l'art. Junoy va ésser protagonista també d'una forta crítica a un llibre escrit per en Alexandre Cirici titulat «Picasso antes de Picasso» amb l'article «Las huellas del Minotauro». El títol era picassà però l'article era diabòlic i amenaçador. Acabava amb la frase següent: «Se empieza hablando de Picasso y se termina construyendo checas». Dies més tard en Cirici el va trobar pel carrer i amb gran sorpresa en Junoy el saludà, Cirici va dir que havia llegit l'article i la resposta va ésser que no tenia cap mena de importància que una cosa és el que s'escriu i altra el que es pensa. Crec que tot comentari hi sobra. Abans de la Guerra era crític d'art a «La Veu de Catalunya» i havia fet articles interessants sobre l'obra de Picasso entre 1910 i 1920.

Eugeni d'Ors, per la seva part, dirigí des de 1941 l'«Academia Breve de Arte» que va fer la primera exposició al 1942 i celebrà el «Primer Salón de los Once» el 1943 [3]. La tasca feta per l'Ors als anys quaranta no es pot qualificar de progressista però en certa manera va ajudar a conservar el que hi havia del període anterior a la Guerra Civil i una cosa important és que es va preocupar pels joves. Va ajudar de forma concreta Josep Guinovart, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Modest Cuixart, Joan Ponç... José Ayllon, un dels membres fundadors del grup «El Paso», diu sobre els seus «Salones de los Once»: «Y te diré que a sus "Salones de los Once" no les dio importancia alguna en el aspecto creativo sino únicamente desde el punto de vista social» [4]. És eloqüent l'eclecticisme que dominava aquest «Salón» si es fa una anàlisi dels artistes representants a l'«Exposición Homenaje» de 1955: «José Aguiar, Renée Aspe, Manuel Baeza, Rafael Barradas, Rafael Benet, María Blanchard, Juan Brotat, Pedro Bueno, José Caballero, Miguel Cantón Checa, Luis Cañadas, Manuel Capdevila, Francisco Capuleto, Enrique Casanova, Modesto Círuelos, José Clarà, Francisco Cossío, Jorge Curós, Alvaro Delgado, Rafael Durancamps, Stephan Eberhard, Juan de Echevarría, Angel Ferrant, Carlos Ferreira, Jaime Ferrer Mascaró, Francisco Fornells Plá, Fujita, Pablo Gargallo, Pedro Gastó, Manuel Gil Pérez, Antonio Gómez Cano, Juan González Moreno, José Granyer, Antonio Guijarro, José Guinovart, José Gutiérrez Solana, Baldo Guverti, Manolo Hugué, Manuel Humbert, José Hurtuna, Francisco Jimeno, Antonio Lago, Carlos Pascual Lara, Angel López Obrero, Francisco Lozano, José Llorens Artigas, Cristina Mallo, Manuel Mampaso, Federico Marés, Cirilo Martínez Novillo, Arturo Martini, Jordi Mercadé, Manuel Millares, Joan Miró, José Mompou, Juan Antonio Morales, Pedro Mozos, Isidro Nonell, Jesús Olasagasti, Gregorio del Olmo, Godofredo Ortega Muñoz, Santiago Pedrós, Benjamín Palencia, Jesús Perceval, José Planes, Pedro Pruna, Agustín Redondela, Ives Revelli, Enrique Cristóbal Ricart, Ramón Rogent, Fernando Rivero, José Romero Escasi, Joaquín Ros, Miguel Rueda, Martín Sáez, Olga Sacharoff, Rafael Sanz, Ernesto Scotti, Eudaldo Serra, Juan Serra, Alfonso Serrahima, José Serrano, Alfredo Sisquella, Tony Stubing, Joaquín Sunyer, Darío Suro, Antonio Tàpies, Joaquín Torres García, José Truco, Santiago Uranga, Pedro de Valencia, Joaquín Vaquero, Daniel Vázquez Díaz, Rosario de Velasco,

[3] AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, 1966, pp. 35-37. BUENDIA, R.: *La crisis de la pintura española de la postguerra Civil y la reacción informalista en «España en la crisis del arte europeo»*. Madrid, 1968, pp. 219-222 (resum censurat de la ponència presentada al C.S.I.C. l'any 1965).

[4] JULIAN, Imma, y TAPIES, Antoni: *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, 1977, p. 27.

[5] AGUILERA CERNI. V. Op. Cit. pp. 37-38.

- 4 Eduardo Vicente, Miguel Villá, Gigiotti Zanini, Rafael Zabaleta e Ignacio Zuloaga» [5]. Del grup «Dau al Set» només està representat Antoni Tàpies, malgrat que el mateix Eugeni d'Ors dedicués un Glossari a Joan Ponç, Modest Cuixart i Tàpies, glossari que finalitzava de la forma següent: «Si yo fuera un déspota —y es de preveer que, en tal hipótesis fuera un "déspota ilustrado"— pondría a Cuixart al frente de una manufactura de tapices: en Francia bien han puesto a Lurçat. A Ponç le encargaría unas vidrieras, muchas vidrieras: las tendríamos así no inferiores a las que otrora compuso Rouault; a las de Cingria, en las capillitas de monseñor Besson, en la Suiza romanda; a las de Almada Negreiros en el templo de Fátima, en Lisboa. Y a Tàpies, cerámica; para que su pánico recogimiento creará algún vaso, como aquél, brasa de oro bajo cenizas grises de nuestro Llorens Artigas —y hoy prez del Caserón del Sacramento—, que un benedictino de Montserrat comparó "a una noche serena vista desde su Santuario" [6]. Cal dir que les opinions sobre aquest teòric autor de «La Ben Plantada» i de «Glossaris» des del 1906 al 1920 són diverses i és possible que si ara i avui es fes una enquesta sobre la seva personalitat trobaríem notes noves més d'una vegada sorprenents.

ANYS 1945-1947

L'any 1945 finalitza la II Guerra Mundial i aquest mateix any es fa una exposició important pel moment a Barcelona, a «Muebles Reig», de Rogent, Fin i Vilató que va causar escàndol a uns i admiració a altres. Qüestionat Antoni Tàpies sobre aquesta mostra, em respongué el següent: «La recuerdo como una muestra que entonces causó un cierto impacto. Rogent tenía cierto cartel en Barcelona. Tal vez ahora no sería lo mismo, pero desde luego en aquel tiempo fue una exposición que se consideró avanzada. Rogent tenía una escuela de pintura y Ponç había sido discípulo suyo. Era un pintor que estaba a caballo entre el "mediterraneismo" y la "vanguardia" y dueño de una personalidad estimulante para los jóvenes. Pero debo reconocer que se hallaba en la antípoda de nuestro grupo» [7].

Aquesta data coincideix també amb l'inici de la publicació de revistes en català —clandestines com és natural— i és l'any de «Poesia» i d'«Ariel» que es comença a publicar el 1946. «Ariel» intentava una aproximació al passat, a la Catalunya noucentista. Era una publicació de continuïtat, molt acurada en la realització i dedicada principalment als bibliòfils i col·leccionistes. Curiosament figurava el nom dels autors dels articles malgrat la clandestinitat. Substancialment era una publicació plena d'eclecticisme i es poden anomenar com a col·laboradors importants, ja que van introduir l'alquímia i el surrealisme, en Joan Perucho i en Josep Palau i Fabre. Al primer número hi havien reproduccions de Sunyer i Manolo Hugué, i més endavant de Miró, Picasso, Dalí, Tàpies, Ponç... Sobre la revista diu Arnau Puig, un dels membres del grup: «Precisamente esto nos diferenciaba con otra revista clandestina que también circulaba por entonces; me refiero a "Ariel", que había salido en el 1946, y que Brossa y yo —Arnau Puig— inmedia-

[6] D'ORS, Eugenio. *Novísimo Glosario: Los tres en los Once*. Arriba, Madrid, 1949.

[7] JULIAN-TAPIES. Op.cit., pàg. 45.

5
tamente detectamos que no era "la nuestra", pues allí se apuntaba hacia el pasado, se trataba de restablecer un contacto con la Cataluña conservadora de antes del 18 de julio de 1936, la Cataluña del "noucentisme", altamente formalista y espiritualista, que repugnaba de todo lo que fuera interjección visceral y, en definitiva, lo que buscaba era un orden y una jerarquía en las cosas, pero, ciertamente, no un orden impuesto y arbitrario, sino que emanara de la reflexión» [8].

Un altra revista —de la qual només va sortir un número— i de la que és necessari parlar-ne abans d'arribar al 1948 i a «Dau al Set», és «Algol», muntada per Joan Brossa i Joan Ponç i que comptava amb la col·laboració d'Arnau Puig, Jordi Mercadé i Francesc Boadella; l'editor va ésser l'Enric Tormo.

Seguint la versió que em va explicar en Joan Brossa, ell i Joan Ponç eren sense saber-ho veïns del mateix barri. Un dia Joan Ponç havia anat a la farmàcia a fer un encàrrec, el fill del farmacèutic també pintava i va voler ensenyar a en Ponç les pintures del seu fill, de manera que va entrar a l'interior de la casa deixant a sobre el taulell de la botiga el llibre sobre el douanier Rousseau que portava entre les mans. Mentre ell era a l'interior va entrar a la botiga en Joan Brossa i va veure el llibre. En aquells temps era cosa rara veure un llibre com aquell. Va preguntar qui era que llegia allò i va voler conèixer-lo. Els presentaren.

A partir d'aquí i de les xerrades que varen seguir va néixer un principi d'amistat [9]. Brossa explicà a Ponç la seva literatura i les seves preocupacions, li parlà del surrealisme: entre l'estat del son i el de la realitat, hi ha l'estat de la vigília. A Joan Brossa en aquest estat li passaven coses ben estranyes: sentia veus i veia imatges..., entrava en el món de la irrealitat i del subconscient.

Però a en Joan Ponç això li va semblar una ximpleria i no en va fer cap cas. Per altra banda, Ponç li havia ensenyat a Brossa les seves pintures i els seus dibuixos, i aquest els hi criticava. A partir d'aquest últim fet, però, la cosa es va refredar un xic i varen estar un temps sense veure's. Un dia però, Ponç arribà tot esverat a casa de Brossa. Li explicà que també a ell li passaven coses rares a l'estat de vigília, i que aquestes coses li havien suggerit i provocat una immensa rauxa d'inspiració: no parava de dibuixar i, a més a més, coses molt diferents de tot el que havia fet fins aquells moments.

Omplia papers i papers, tot el que trobava al davant. A en Brossa li portava un plec de dibuixos fets sobre factures del guarda pols que la seva família tenia.

Brossa quedà meravellat, li expressà la seva alegria i guardà tots els dibuixos i naturalment l'animà a continuar en la mateixa línia. Des d'aquell moment en endavant Ponç canvià totalment la seva pintura, tant quant a forma com quant a contingut. Va abandonar les natures mortes que havia fet durant anys i es llençà pel camí de la màgia, l'inconscient i el surrealisme. Aquests primers dibuixos són els que s'anomenen «podrits».

D'altra banda, Brossa havia aconseguit de manera poc lícita el telèfon de J. V. Foix, i l'havia anat a conèixer, i Foix li havia ofert la seva amistat. Els diumenges

[8] PUIG, Arnau: *Testimonio de Dau al Set*. Cuadernos Guadalupe, n.º 7. s/d. pàg. 51.

[9] GIMFERRER, P.: *Historia y memoria de Dau al Set*. Papeles de Son Armadans n.º CVIII. Palma de Mallorca, marzo de 1965.

6 a la tarda es reunien a casa de Foix un grup de poetes i d'homes interessats en la literatura, parlaven i feien lectures. Brossa hi aportava la seva poesia. La relació entre els dos poetes era però només pràcticament d'ofici. J. V. Foix estava en relació amb en Joan Prats a la vegada. I Joan Prats era amic íntim de Miró. D'aquesta manera i gràcies a aquest tipus de relacions estranyes però lògiques a la vegada, degut als pocs intel·lectuals que hi havia en aquells moments i a les dificultats que tenien per a conèixer-se els uns als altres. Joan Ponç, a través de Brossa, Foix i Prats, va arribar a conèixer Miró, la seva pintura i la seva obra. Va descobrir la pintura d'abans de la guerra, i juntament amb en Miró, en Dalí, i els surrealistes estrangers. Prats els va obrir la seva biblioteca i Ponç i Brossa començaren la seva tasca.

El títol «Algol» (el nom del qual significa estrella doble i també dimoni) va estar proposat per en Arnau Puig. Apareix el 1946 [10] quasi simultàniament a una exposició col·lectiva als Blaus de Sarrià composta per Joan Ponç, August Puig, Pere Tort i Francesc Boadella. L'únic número de la revista tenia una marcada iniciació cap al món de la màgia i de la irracionalitat que jugaria posteriorment un paper força important a la revista «Dau al Set». Fou repartint la revista per les llibreries i les impremtes del barri com conegueren Tharrats, car el seu pare era impressor, i fou Tharrats qui posà Brossa i Ponç en contacte amb Antoni Tàpies i Modest Cuixart. Tàpies em diria com va conèixer en Joan Ponç: «Fue entonces cuando conocí a Brossa y a Ponç. Recuerdo que Ponç vino a casa a venderme la revista pues ése era el sistema que seguían para las ventas. Me suscribí, aunque sólo salió un número, para ayudar, a pesar de que en mi casa estábamos en bastante mala situación económica, porque Ponç estaba peor que nosotros. Incluso le compré un gouache que si no recuerdo mal me costó quinientas pesetas» [11].

La versió d'Arnau Puig és un tant diferent car diu «Fue durante esta exposición como conocimos a Antoni Tàpies y a Modest Cuixart, los cuales inmediatamente adquirieron la publicación que acabábamos de hacer, "Algol", y que, junto a Prats, René Metras, Pratmarsó y algún otro arquitecto, prácticamente fueron los únicos que encontraron interesante "Algol" [12].

El contingut d'«Algol» era duríssim en relació al passat noucentista però tenia com a positiu una esperança ferma donat el seu inconformisme i l'interès pel món del misteri i la màgia. L'inconformisme és evident en el text de Brossa recollit per en Cirici: «Algol amb la mà esquerra clava una ungla a l'enrarit ambient i en treu sang (...) i deixa que el maligne os devori amb els ulls eixit bruscament del mar per tal com la seva faç, d'una sentor violenta, resplandeixi com mai cap porcellana no ho ha aconseguit» [13].

Bé fos pel moment, bé fos per una certa incomprensió, el resultat va ésser absolutament negatiu a nivell econòmic i es tancaren per complet les possibilitats d'editar un altre número. En Joan Ponç diu al respecte: «La editamos con gran lujo y con fé en un público que no responde. Fracaso económico que

[10] PUIG, Arnau: *Testimonio de Dau al Set*, en *Dau al Set*. Cuadernos Guadalimar, n.º 7, s/d., pàg. 58.

[11] JULIAN-TAPIES, Op. Cit., pàg. 40.

[12] PUIG, A. Op. Cit., pàg. 59.

[13] CIRICI, A. *L'Art Català Contemporani*. Barcelona, 1970, pàg. 193.

cae sobre las espaldas de E. Tormo, la única persona solvente del grupo, en aquel tiempo» [14]. ANYS 1948-1955

7

Es pot assenyalar l'any 1948 com la data clau en un esforç col·lectiu de manera pública per a sortir de l'immobilisme cultural precedent malgrat els intents en anys anteriors d'escriptors, poetes i artistes plàstics. És en aquest any que es materialitzen els Salons d'Octubre i que agafa cos fins l'any 1951 les preocupacions que la revista «Algol» i l'obra d'en Palau i Fabre anunciaven en una nova revista i grup, «Dau al Set», a nivell encara clandestí però públic per les exposicions dels artistes components del grup.

El I Saló d'Octubre va tenir lloc abans de la presentació del primer número de la revista «Dau al Set», concretament, i sobre aquest punt em diria Antoni Tàpies: «Sobre esto hay una anécdota, una mentira piadosa, puesto que Tharrats falseó la fecha de aparición del primer número de la revista para simular de modo que fuera anterior al Salón de Octubre. En realidad, hacía tiempo que se preparaba la revista y en ese sentido sí era anterior. Pero si hemos de ser exactos, la publicación del primer número de la revista fue posterior al Salón» [15]. Però haig de dir que les versions oficialistes sobre la data posen en primer lloc la sortida de la revista «Dau al Set».

SALONS D'OCTUBRE

Els fundadors dels Salons d'Octubre foren els pintors Josep Maria de Sucre, Jordi Mercadé, Francesc Fornells-Pla, Angel López Obrero i l'escultor Francesc Boadella. Tots ells tenien el suport del col·leccionista Victor Maria Imbert. Simultàniament, s'obria a Madrid el «Salón de los Once» fundat per Eugeni d'Ors [16]. Reuní molts artistes moderns. Fou similar al realitzat per l'Escola d'Altamira a Santander però sense formulacions teòriques.

Sorgí com a moviment espontani d'un grup d'artistes independents amb aspiracions comunes. L'ambient que van trobar als seus començaments fou hostil. Tot es trobava en clara oposició a qualsevol moviment renovador: crítica, galeries i públic.

Considerant la seva tasca des del punt de vista que podríem qualificar d'estètica no van pretendre ésser els representants d'una tendència determinada. Es buscava en essència la llibertat i es cercava el donar noves vies de sortides a artistes que començaven.

La seva funció va ésser eminentment coordinadora, després d'intenció obsoleta i deixant en llibertat estilística els participants en els diferents Salons que es van realitzar. Segons escriu en Alexandre Cirici Pellicer, hi havia el següent tant per cent en el I Saló: «22 % de postimpressionisme; un 9 % d'expressionisme; un 4 % de sintetisme fauve; un 13 % de primitivisme arcaïtzant; un 28 % de postcubisme, i un 23 % de no-figuratiu» [17].

[14] PONÇ, J.: *Cronologia*, en catàleg Joan Ponç, galeria René Metras, Barcelona, abril-maig, 1972.

[15] JULIAN, I./TÀPIES, A.: *Op Cit.*, pàg. 43.

[16] GASCH, S.: *Record del Saló d'Octubre*. Galeria Arturo Ramón, Barcelona, 1975.

[17] CIRICI PELLICER, A.: *Op. Cit.*, pàg. 195.

- 8 Una de les obres exposades era «Encolat de les Creus» d'Antoni Tàpies, en la qual es representava un cementiri, creus negres i trossos de paper higiènic... Aquesta obra provocà l'atemptat de grups repressius del S.E.U. En Tàpies mateix considerà que no va ser un atemptat en sentit estricte i treu importància al fet.

Quant als organitzadors, el grup era constituït de la forma següent:

- a) un grup de col·leccionistes i aficionats d'art que adquirien el compromís de comprar una obra (d'aquesta forma s'ajudava a les despeses que aquests Salons tenien).
- b) Un equip de tres o quatre expositors que actuaven com a organitzadors. Aquest equip variava cada any.

Es van celebrar un total de deu Salons d'Octubre (1948-1957). Tots ells van tenir lloc a les Galeries Laietanes a excepció del VIII que va coincidir amb la III Biennal Hispanoamericana d'Art, que es va celebrar al Palau d'Exposicions del Parc de la Ciutadella i el X, que es va realitzar al Museu d'Art Modern.

Són de gran interès les presentacions que en el catàleg del I Saló d'Octubre realitzen Sebastià Gasch, Josep M.^a de Sucre, així com la que va signada pels organitzadors del Saló.

He recollit aquí part del text que m'ha semblat més indicat per tal d'il·lustrar l'ànim que va estimular la creació d'aquests Salons: «Estos días el "Salón de Octubre", brinda al público la oportunidad de contemplar una brillante colección de obras de artistas jóvenes que huyendo de fórmulas estereotipadas, sabiendo que el arte no es cosa muerta, un conjunto de reglas o preceptos inamovibles, sino una cosa incesantemente viva, en perpetua evolución, que sólo se estanca en épocas de rutina o decadencia, pugnan por salir del callejón del amaneramiento y de la fabricación en serie en que se halla estancada buena parte de la pintura y escultura barcelonesa...

»Exposiciones como la que en estos días se celebra en Galerías Layetanas, sirven de contrapeso a las exhibiciones de un color gris subido... ¡Ojalá el "Salón de Octubre" consiga despertar el campo donde se desenvuelven nuestras actividades artísticas de la modorra en que han caído!» [18] y «¿Es que en este cuadro peninsular no se puede pasar del episódico paisaje de primera intención, ausente de personalidad madurada...? Y por contrapartida, ¿Ha de proseguir la cómoda interpretación más en el tema que en el fondo, del realismo, desde luego antológico del siglo XVII, de la caligrafía literaria del XVIII italiano o vienés y aún de la evolución pictórica que en Francia conduce del Rococó al Impresionismo?... Lo que pedimos es que las nuevas promociones tomen de ellas lo que se avenga a su temperamento transustanciada su virtual enseñanza, caligrafíen sus propias búsquedas coloristas o sus apremios de creación imaginativa adecuándolas a la época y al poemático sonambulismo que de ella se deriva» [19].

Per la seva part, els organitzadors del I Saló d'Octubre escriuen: «Fundamentalmente el hecho es éste: El arte de la pintura no es ni ha sido nunca

[18] GASCH, S.: *Catálogo I Salón de Octubre*, Barcelona, 1948.

[19] DE SUCRE, José M.^a: *Catálogo I Salón de Octubre*, Barcelona, 1948.

—excepto en las épocas de mayor decadencia— una ininterrumpida repetición 9 de un solo tema y un solo punto de vista realizadas en serie como una burda mercancía —hoy, aquí, el paisajito de factura más o menos impresionista—. El arte no es una actividad comercial» [20].

A nivell pragmàtic aquests Salons van aconseguir pels seus participants vendes, publicitat... i la difusió d'uns noms, molts d'ells absolutament nous i la difusió va ésser no sols a nivell nacional sinó internacionalment. Al I Saló exposaren entre altres: Salvador Aulestia, Francesc Boadella, Modest Cuixart, Jordi Mercadé, Albert Ràfols Casamada, Ramon Rogent, Josep M.^a de Sucre, Antoni Tàpies. En altres edicions hi participaren Leandre Cristòfol, Maria Girona, Josep Guinovart, Joan Ponç, Josep M.^a Subirachs, Joan Josep Tharrats, Emília Xargay.

Adjunto un quadre-síntesi de les dates d'exposicions i el nombre de participants.

N.º	Any	Pintors	Escultors	Lloc
I	1948	32	5	Galeries Laietanes
II	1949	33	6	Galeries Laietanes
III	1950	25	9	Galeries Laietanes
IV	1951	29	6	Galeries Laietanes
V	1952	20	7	Galeries Laietanes
VI	1953	16	4	Galeries Laietanes
VII	1954	27	6	Galeries Laietanes
VIII	1955	23	12	Palau d'Exposicions Parc de la Ciutadella
IX	1956	29	7	Galeries Laietanes
X	1957	80	12	Museu d'Art Modern Parc de la Ciutadella

DAU AL SET

Dau al Set va ser un moviment artístic-literari que va començar el 1948, el número 1 de la revista porta la data de setembre, encara que sembla ser que sobre aquest punt no hi ha unitat de criteris. Donat el coneixement que en Tàpies i en Cuixart tenien de la revista «Algol» i la simpatia pels seus components s'animaren a intentar una nova aventura amb un nou nom. Per altra banda coneixien J. J. Tharrats, que era propietari d'una màquina d'imprimir «Boston», de funcionament manual. Els compents del grup eren els següents: Joan Brossa, poeta; Arnau Puig, filòsof; Modest Cuixart, Joan Ponç i Antoni Tàpies, pintors, i Joan Josep Tharrats, relacions públiques. Sobre el nom es va decidir el de «Dau al Set» a proposta de Joan Brossa [21].

Arnau Puig no concedeix tan clarament la paternitat del nom a Brossa car ell explica l'adopció d'aquest títol de la forma següent: «Esta es, tal vez, la oca-

[20] Comissió organitzadora *Catálogo I Salón de Octubre*, Barcelona, 1948.

[21] TAPIES, A.: *Memòria personal*, Barcelona, 1977, pàg. 212.

10 sión para referirme al nombre de la publicación. El nombre salió de una reunión, que Tharrats dice haber tenido lugar en su casa, pero que a mí me parece que fue en el estudio de Ponç, y refleja, sin duda alguna, el espíritu irracionalista, surrealista y de apuesta a lo imposible que entonces, en sus líneas generales, dominaba en nuestras reuniones y en nuestro espíritu. Ciertamente yo di la conformidad al nombre, aunque no reflejaba mis intenciones y la composición del nombre fue fruto de combinaciones múltiples sugeridas por uno y otro, siendo determinantes las intervenciones de Brossa y de Cui-xart» [22]. Ateses les característiques de l'obra poètica de Brossa la meua opinió és que el títol va ser donat per ell. El títol és un clar indicatiu de l'afecció d'aquest grup al moviment surrealista i cal posar en relleu el títol «La septième face du dé» donat a un recull de poemes per André Breton [23]. Coincidència surrealista de dos poetes? «Dau al Set» va ésser fonamentalment un grup influenciat pel surrealisme car els seus membres volien dur a terme un art que posés de manifest l'aspecte màgic del nom i la sobrenaturalitat de la cosa natural.

En el número 1 de la revista hi ha un escrit de Joan Brossa que és com un manifest-programa del que havia de ser la revista i que diu el següent: «Oscilla el nombre de pergamins en les llunyanes fondàries. Per sobre el enreixat, es senten a la xemeneia dos trets de revòlver. Interrogar els daus ens porta molt endintre. L'herba és tendra; les finestres són tancades, amb l'empenta que els han donat. Desconeixem els dies lleugers que es tirava contra els maniquins dels voltants. Nosaltres enunciem bel·leses brandant la testa en un sentit d'agosarada individualitat que la llum de l'alba ens porta cada dia menys. Fer descripció de ruïnes és una idea molt justa però a la qual no ens escau afegir la signatura; ho sentim com una exigència. La boca del nostre carrer, la seva exacta perspectiva, és antiga com la terra.

«Les generacions han romput el violí en la seva forma concreta, però nosaltres triarem les pròpies accions. El curs de la perfecció, penetrat per l'esperit per a constatacions noves, és la taula on hi ha el tauler d'aquest dau. L'esquelet equivòc, sobre el qual recau la caricatura el farem estelles amb les pròpies mans. Prenem el lloc que ens correspon. Tots hi ajudarem amb el gobelet a la mà, vestits amb les millors robes» [24].

Per altra banda hi ha en aquest primer número de la revista com a dades curioses les següents: en Joan Josep Tharrats figura com a fundador i en Joan Ponç com a director. Ambdues coses em semblen discutibles car en principi fundadors ho eren tots els membres del grup i curiosament la revista no tenia un director. En Tàpies fa una afirmació sobre aquesta qüestió que aclareix aquest punt. Afirmació que reproduceixo pel seu interès: «En el primer número, por ejemplo, no salía nada de Ponç porque él era el que había dibujado las letras. Entonces para que saliese su nombre puso: "Director, Joan Ponç". En realidad, no había director pero para la historia él figura como director de la revista» [25].

[22] PUIG, A.: Op. Cit., pàg. 67-68.

[23] Vld. sobre aquest punt: GIMFERRER, P.: Op. Cit., pàg. LVIII, i VICENS, F.: Conferència citada.

[24] BROSSA, J. *Oscilla el nombre de pergamins...* «Dau al Set», n.º 1, setembre 1948, pàg. 4.

[25] JULIAN, I./TÀPIES, A.: Op. Cit., pàg. 37.

També crec necessari aclarir un altre punt i és que el contingut de la revista no va ser mai discutit col·lectivament. Uns números els feien uns, uns números uns altres i d'això és fe del testimoni la revista mateixa. La publicació no tenia una sortida regular car es publicava mensualment i altres cada tres mesos i es feia un tiratge reduït de cent exemplars —arribant-se en certes ocasions a dos-cents—, utilitzava el català, el castellà i el francès i podria afirmar que estava pensada per a un públic minoritari i exquisit. El format era més propi d'un llibre que d'una revista (25 per 17,5 cm.). Un aspecte important va ser el gràfico-compositiu, car més d'una vegada ens vàrem veure obligats a trobar enginyoses solucions. Les lletres del títol eren obra de Joan Ponç i el seu caràcter semblava agafat de la mateixa natura i de la nostra tradició modernista. Aquesta grafia era ja anar en contra del racionalisme impecable, era una clara manifestació de la posició de lluita en contra del que era establert i que el grup havia escollit.

D'entrada la revista i els seus autors varen ser protegits pels prohoms de la cultura catalana, com Joan Prats, Sebastià Gasch, J. V. Foix...

José María Moreno Galván veu als membres de «Dau al Set» com a «epígonos» del surrealisme i ho explicita dient que aquest moviment és la darrera referència d'una vida de pre-guerra i que per tant a la postguerra és el primer recurs a agafar i estableix tres raons per posar en relleu la necessitat d'aparició d'aquesta publicació: la primera, que el surrealisme com a tal encara no havia mort; la segona, la tradició immediatament propera de l'avantguarda catalana; i tercera, la tradició de més d'un segle de fantasme català i, concretament, barceloní [26].

Moreno Galván fa referència en el primer dels tres punts esmentats a un combat entre l'«Angel» i la «Bestia» que per a mi té sens dubte un doble sentit. Per un costat tindriem la pintura acadèmica, formalista, sotmesa, immobilitista i sense capacitat de creació i, per altra banda, la inquietud que sempre és molesta en unes condicions polítiques i socials que negaven tota possibilitat de creació i renovació.

Per altra banda l'André Breton havia dit: «Todo nos lleva a pensar que existe un determinado punto del espíritu en el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse como elementos contradictorios. Sería inútil buscarle a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto» [27]. Es indubtable que aquests dos elements es troben a la producció d'aquesta revista.

José M.^a Moreno Galván va fer un altre article que fa costat a les reflexions abans esmentades força interessant sobre el surrealisme a Catalunya, parlant d'aquest moviment com a producte d'una cultura burgesa, ja que per ell, el surrealisme no s'explica sense una burgesia i un entorn urbà, i parlant ja en concret de Dau al Set diu: «Para mí, "Dau al Set" es tan importante porque, gracias a él, es posible hablar de un "surrealismo" catalán. Sin él inevitablemente, Miró y Dalí hubiesen sido adláteres del movimiento en París. "Dau al Set"»

[26] MORENO GALVÁN, J. M.: *La última vanguardia*, Mangius, Madrid, 1968, pàg. 25.

[27] BRETON, A.: Cita pàg. 104 del llibre de PIERRE, J.: *El Surrealismo*, Madrid, 1969.

- 12 justifica la condició catalana del surrealisme no sólo porque prolonga unas actitudes en una tradición, sino fundamentalmente porque por primera vez se produce el "surrealismo" en Cataluña con un cierto grado de autoctonía indiscutible» [28].

La connexió del grup amb el surrealisme és, per altra banda, lògica car tots els membres del grup havien entrat en contacte amb ell gràcies a Joan Prats, gran amic de Joan Miró i de Joan Brossa i que havia co-dirigit el número de la revista «D'Ací i D'Allà» dedicat a l'art contemporani a Catalunya l'any 1934 i que tenia la revista «Minotaure» que després regalaria a Antoni Tàpies.

A la revista coexistia també la posició existencialista personificada per l'Arnau Puig, que escrivia texts de caire filosòfic i que va ser un dels primers del grup en tenir consciència marxista. El grup va tenir una forta relació amb en Joan Prats i el seu món però també van iniciar una interessant amistat amb en João Cabral da Melo, cònsol de Brasil a Barcelona, que els va fer reflexionar sobre la funció social de l'art i que els va posar en contacte amb la teoria marxista gràcies a la seva biblioteca i a converses i reflexions individuals i collectives.

Com es pot imaginar coexistien postures diverses dins el grup que van provocar més d'una tensió a la llarga i que un cop cadascú va trobar la seva via en provocà la desfeta.

Per en Joan Brossa, esperit del grup a la meua opinió, els números vàlids de la revista són els publicats l'any 1948 i els de 1949, i certament és apreciable un canvi en la publicació a partir de 1950 degut a que Brossa va deixar la revista per diferències de criteri amb en J. J. Tharrats. En opinió de l'Antoni Tàpies hi havia també diferències per la qüestió catalanista amb en Modest Cuixart i Joan Ponç i també per qüestions de diferents punts de vista sobre números a publicar, amb en Tharrats. Concretament sobre aquest punt em deia que «A lo mejor un día venía Brossa y me hablaba de preparar un número. Cuando ya estaba terminado decíamos: Vamos a casa de Tharrats a ver si nos lo quiere publicar. Y es que parecía que tuviéramos que pedirle permiso porque como él era el que tenía la imprenta... Hubo muchos números que eran muy buenos y que no los quiso publicar. Decía que iban a salir muy caros o que tocaban la política. Siempre encontraba algo, a veces, ataques a la religión. El era muy religioso. Se decía que se asesoraba con un cura que era su director espiritual» [29]. Malgrat aquesta censura religiosa de Tharrats, els escrits de Brossa publicats en aquesta revista són plens d'atacs a la religió com es pot comprovar si se'n fa una acurada lectura.

Personalment, en Joan Brossa m'ha dit que en Tharrats feia i desfeia a la seva voluntat i fins va arribar a treure números composts per ell que horroritzaren els components del grup; un exemple va ser el titulat «Hommage à Paul Klee» [30] així com el dedicat a la pintura catalana en el qual va posar a la portada un dibuix de Salvador Dalí [31].

[28] MORENO GALVAN, J. M.: *El Surrealismo en Cataluña*. «Suma y Sigue del Arte Contemporáneo», n.º 5 y 6, Valencia, 1964, pàg. 10.

[29] JULIAN, J./TÀPIES, A.: *Op. Cit.*, pp. 37-38.

[30] Número 15 de la revista. Juny 1950.

[31] Número 21 de la revista. Desembre 1950.

Si s'analitzen els números de la revista des de 1948, data de la seva fundació, fins el 1956, data final, és verificable l'observació feta per en Joan Brossa, ja que tant l'esperit com les col·laboracions són un altra cosa. Hi hauran aportacions importants com la de Juan Eduardo Cirlot, que va comptar amb la simpatia de tot el grup car era un entusiasta de tot allò màgic i esotèric i que tenia gran interès per la música de Wagner —que entusiasmava tots— i la música dodecafònica, i que si bé era teòric de l'art, era també poeta de fina sensibilitat i un tímid compositor. En Cirlot començaria la seva participació en el número 8 amb un escrit titulat «Sueños» i en el polèmic número de Paul Klee escriví un text curt però ple de significat que reproduïxo: «Con dentadura de oro, Paul Klee surge de las cloacas negras. En la mano derecha lleva un ramo de ortigas y, en el pensamiento, varias mujeres bellísimas que han olvidado la forma de su cuerpo». A partir d'aquesta data va col·laborar regularment a la revista. Hi col·laboraren també Cesáreo Rodríguez-Aguilera, a partir del número 37 al març de 1952 amb una «Carta a Miguel Hernández» i que tenia dibuixos de Josep Guinovart; Alexandre Cirici Pellicer des del número 49 de 1954 amb un escrit sobre Antoni Tàpies i publicaren coses entre altres al llarg d'aquests anys: Mathias Goeritz, Rafael Santos Torroella, Sebastià Gasch, Joao Cabral da Melo, J. V. Foix, Gaya Nuño, Salvador Aulestia...

En el que fa referència als artistes és de ressaltar que fins al número 9 (Juliol, Agost, Setembre) només hi participaren els membres del grup obrint-se la publicació a partir de l'esmentat número a col·laboracions d'altres i a donar a conèixer tant artistes històrics com artistes que tot just començaven com Angel Ferran, Josep Guinovart, Jaume Mercadé, Ramon Rogent, Marc Aleu, Jorge Oteyza, Antonio Saura, Mathias Goeritz, Santi Surós, Man Ray, Hurtuna, Subirachs...

El contingut de la revista era d'una gran heterogeneïtat i depenia dels qui componien el número. En els primers números, hi ha texts de Joan Brossa i Arnau Puig, obres d'artistes amb els que es trobava similitud o relació directa amb els artistes del grup; les auques populars catalanes, dibuixos i texts sobre màgia i alquímia; es cercava a la poesia d'Elies Nandino connexió amb la inquietud social del moment; texts sobre teatre de l'absurd i ballet; es reivindicava la figura d'Antoni Gaudí; poemes populars, jazz, els estudis de proporció i els dibuixos de Leonardo; la música de Schönberg. Texts els de Brossa, Cirlot, Cocteau, Gaya Nuño, Arnau Puig, Cirici i Rodríguez-Aguilera que posaven de manifest una pesfcta informació del que passava més enllà de les nostres fronteres [32].

Aquest interès pel nostre passat, per les nostres tradicions, per la nostra cultura, unit a l'anàlisi de l'avantguarda em fa meditar en un altra revista publicada a començaments de segle, concretament el 1912, a Alemanya, i que portava el títol «Der Blaue Reiter», dirigida per Wassily Kandinsky i Franz Marc [33].

El seu contingut és avantguardista però sense oblidar la tradició, les arrels

[32] Hi ha un sumari complet de la revista a Cuadernos Guadalimar, n.º 7, *Dau al Set*, pp. 73-85.

[33] LANKHEIT, K.: *The Blue Reiter Almanac*. Edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc. London, 1974.

- 14 d'uns pobles. En ella es recollia des del simbolisme francès fins al misticisme rus passant via Hegel i Schelling al moviment romàntic alemany, incloent Wagner i Nietzsche, així com Bergson i la seva teoria filosòfica que tant influenciaria els informalistes. Varen contribuir a difondre l'obra de Cézanne, Picasso, Matisse, Rousseau... la música de Weber i Schönberg i com és natural, l'obra expressionista del grup.

Tenen en comú l'interès pel que és nou, però sense oblidar els orígens. La diferència principal fóra l'internacionalisme de «Der Blaue Reiter» en relació amb Dau al Set, i potser la seva capacitat econòmica i de difusió que els va permetre editar una publicació molt ambiciosa i erudita. Penso que resta pendent un treball comparatiu de les dues revistes que seria de gran interès.

En relació als artistes del grup, cada un d'ells tenia unes característiques pròpies que el diferenciaven dels altres malgrat les quals van tenir un punt de contacte i coincidència entre 1948-1950 en el moment que podríem anomenar magicista.

Modest Cuixart provenia d'un ambient culturalment alt, era cosí d'Antoni Tàpies, i va iniciar els estudis de Medicina que posteriorment deixaria per dedicar-se a la pintura. Va entrar en contacte amb en Joan Brossa a una exposició feta als Blaus de Gràcia. Gràcies a Brossa va fer, com els altres membres del grup, el coneixement personal de Miró i la seva obra.

La seva producció d'aquesta època tenia com a nota important un fort esperit lúdic dins el món de la màgia que no es dona en cap altre membre del grup.

El que més l'interessava era sorprendre amb cada creació i pintava sobre cartrons mal retallats qualsevol signe. Va realitzar també escultures en ferro i collages que més d'una vegada eren agressius. Va estar molt interessat per la calligrafia donada la seva facilitat per a emetre missatges. En aquest punt deuria estar força influenciat per en Paul Klee. La seva producció d'aquesta època es veu molt influenciada per en Joan Brossa, en Joan Miró i en Paul Klee. Es podria dir que era el més polifacètic i desconcertant de tots, que jugava a fi de descobrir l'home i el món com a comèdies sense sentit o com a ridículs sistemes d'aparells ortopèdics.

Joan Ponç era de classe social més baixa però que atret per la pintura estudià al taller de Ramon Rogent que el va iniciar en l'aspecte tècnic. Es fa amic de Brossa per casualitat i el diumenge a la tarda visitaven al poeta Foix gràcies al qual va conèixer el món de Rimbaud i Artaud. En 1947 fundarà la revista «Algol» i aquest mateix any coneix en Cuixart i en Tàpies.

Les obres d'aquesta època semblen vells gravats populars i també llibres negres de màgia. Crea un univers ple de dracs, dimonis, éssers de formes i enormes caps, figures antropomòrfiques, relacions amb l'infern i amb el món de la bruixeria, amb una escenografia més d'una vegada infantil amb un alt valor plàstic. Les seves obres responen i són testimoni del seu subconscient.

En Joan Ponç va estar molt influenciat pel poeta Joan Brossa. Aquest li dedicà un Oracle en el número 32 de novembre de 1951. Aquest número va ser originari de problemes car J. J. Tharrats va manipular tant la portada com la contraportada, que eren obra de Ponç.

Ponç va donar a la seva producció d'aquesta època una llibertat total a una simbologia instintiva, a l'agressivitat, a l'«horror vaccui», al terror, al sarcasme... amb ressonància poètica lligada a nivell de llenguatge amb el món de la màgia, l'astrologia, i, per què no?, l'esquizofrènia.

Antoni Tàpies era fill d'un advocat i va estudiar a l'escola alemanya. Degut a una malaltia el 1940 devora llibres i entra en contacte amb l'obra de Schopenhauer i Nietzsche, així com amb les doctrines del ioga i del Zen. Tot això li faria adoptar un pensament misticista amb punts de teosofisme.

Comença els estudis de Dret en 1943, estudis que deixaria el 1946. Un any després coneix en Brossa que el va fer interessar-se pel surrealisme i per l'obra de Miró i Klee, i, coneix també un gran amic de Miró, el colleccionista Joan Prats.

De 1947 a 1951, la seva obra estarà immersa en el món del surrealisme i formen part del seu repertori els autoretrats amb la creu al cap, els globus, l'estel; pareixen també al·lusions a la seva família, l'allegoria a la mort, paisatges petrificats, el gall... Trobem també grafismes propers als de Miró i Klee i més d'una vegada composicions molt escenogràfiques.

Cap al 1949 la seva obra es fa més agressiva, i apareixen ulls, portes entreobertes, sexes, boques, espais entre diferents parts del cos. En 1950 la seva producció sofrirà un canvi i apareixen els espais trucats i els seus homes d'esquena, les caixes. Cal no oblidar l'interès de Joan Brossa per la prestidigitació i les caixes de doble fons. Moment en el qual és observable una influència de l'obra d'Yves Tanguy i Max Ernst. Aquest mateix any en Brossa li dedicà un ORACLE que va ser publicat al número 20 de la revista, pel novembre de 1950, que acabava amb les següents paraules; «...Ha dit l'oracle: Tocar amb la vara un turó per dalt, no és un bon auguri? Després d'això, vet aquí que arribarà el dia en què una no vindrà, dels homes per a l'home, i s'acabaran els orgulls. I en aquell dia els ous abandonaran el tapament de les pedres i caurà de les boques bava roent. Basti de dir que hi haurà un barranc molt a prop dels teus instruments olorosos. O que així mateix roques existiran, mutilades: les que foren monumentals carrosses de triomf: perquè talment l'oracle ha parlat».

L'any 1950 obté una borsa d'estudis a París i la seva producció comença a variar les coordenades formals i lingüístiques passant per un breu temps —1952— de tendència cap a la concreció geomètrica i tornant al 1953 al treball directe amb la matèria que havia iniciat al 1945.

Joan Josep Tharrats era fill d'escriptor i va estudiar entre 1932-1934 a Béziers (França).

Gràcies a Enric Tormo coneix el 1947 Modest Cuixart, Antoni Tàpies i August Puig. Tharrats té una petita Minerva i quan es parla de la formació del grup Dau al Set s'ofereix per la tasca d'imprimir propaganda, coordinació i assessorament.

Les col·laboracions de Tharrats amb la revista van ser del tipus tècnic començant a participar com a creador en el número 3 (novembre de 1948) amb un article titulat «Hi ha també el ballet». Com a teòric va escriure «Guia 30

16 elemental de la pintura moderna» i «Antoni Tàpies o el Dau Modern de Versailles» en 1950.

En 1949 fa un viatge a París i analitza les evolucions artístiques de Matisse, Kandinsky, Klee, Arp... i comença a fer obra influenciada pel surrealisme en la qual s'anunciava el futur estil ornamental de les seves «maculatures». A partir de l'any 1951 el grup es comença a desintegrar i cada component agafa la seva pròpia via. Penso que en Joan Ponç ha estat al llarg de la seva carrera el més clar exponent de l'esperit del grup i per tant una experiència certament important a nivell vital. Per altres va ésser sens dubte una època interessant de lluita i recerca que avui sens dubte pertany a la història de la seva joventut revolucionària.

En relació amb la importància d'aqueix moviment he recollit l'opinió de dos dels artistes i la d'Alexandre Cirici. En Joan Ponç em digué en una entrevista feta al mes de febrer de 1976: «Ese ser la chispa que dio lugar a esta explosión me da una seguridad y visión desde el punto de vista histórico y personal maravilloso e inolvidable» [34]. L'Antoni Tàpies ens diu sobre aquest grup: «Jo crec que els números d'interès de Dau al Set eren fets sota la influència directa del nostre amic poeta (Brossa), que en aquell moment fou decisiva —i que de vegades fins i tot ens inclinava excessivament cap a les imatges literàries— sobre els pintors del petit grup. I especialment sobre en Ponç, a qui recordo com inicià en l'automatisme i el qual, més tard, va fer veritables il·lustracions dels seus poemes» [35], i també el següent: «Dau al Set está muy íntimamente ligado a mis años de búsqueda, de investigación y todos los problemas relativos a lenguaje, identidad, etc. Pero en el fondo no se trataba de un mero problema de forma. Y por ello poníamos gran entusiasmo en todo lo que hacíamos. Yo casi no pensaba que estaba haciendo arte. Lo importante era explicar y transformar el mundo. Pero por otro lado no teníamos contacto directo con el mundo, con el público» [36]. En Alexandre Cirici en una entrevista feta el 1974 pel diari «Tele/Exprés» i mai no publicada em deia: «Va entusiasmar-me la idea d'un grup valent, capaç d'escopir a la cara de l'estúpida societat barcelonina dels anys quaranta. Com més eren agressius, més mostraven el fàstic, la violència, la profanació, la mofa, més m'agradaven. El quadre de Tàpies al Saló d'Octubre, que semblava de matèria fecal, amb paper higiènic i creus de cementiri, em va omplenar d'alegria. L'impacte del grup va ésser enorme.

»Jo participava, aquells anys, a una penya al Bagatella, on es reunia gent procedent de l'antic A.D.L.A.N. i altres amics. Hi havia Cassanyes, Gasch, Miró, Marinello, Prats, Sans, Gomis, etc. Vivien de records d'abans de la guerra.

»L'aparició de Tàpies, Ponç, Cuixart, i de la poesia de Brossa, va donar-nos a tots una justificació de cara al futur. Van convertir-se en els nostres herois i vam intentar promoure'ls per tots els mitjans al nostre abast. Vam organitzar la primera exposició dels tres pintors i les primeres representacions

[34] JULIAN, I.: *Para una lectura de Joan Ponç*, «Gazeta del Arte», n.º 65, 29-2-76, pàg. 17.

[35] TAPIES, A.: Op. Cit., pàg. 213.

[36] JULIAN, I./TAPIES, A.: Op. Cit., pàg. 36.

teatral de Brossa». Aquest grup formaria posteriorment el «Club 49». Aquest 17 club va tenir de president en Sixt Yllescas i comptava amb l'assistència de les persones esmentades per en Alexandre Cirici i la presència de Rafael Santos Torroella. Van treure una revista, «Cobalto 49» i organitzaren exposicions i concerts. A la darrera etapa va col·laborar en Carles Santos que va introduir l'obra de l'americà John Cage i la música concreta.

Socialment el grup va ser una forta ruptura enfront de l'academicisme oficial en el camp cultural, malgrat la crítica orsiana.

Les característiques estètiques més importants foren: un surrealisme que els posava en contacte amb l'avantguarda d'abans de la Guerra Civil; un màgicisme influenciat per en Paul Klee, Joan Miró i Max Ernst; un esperit oníric i lúdic; l'interès per les qualitats textuais on es perfilava de forma incipient la dialèctica entre el racional i l'irracional; la influència del dadaisme; l'interès per la cultura germànica representada per Nietzsche, Schönberg i Wagner; l'atracció pel món del subconscient per mitjà de la màgia, del demoniac i de l'irreal.

Vull també deixar ben clarament expressat que el grup va tenir importància com a lluita en el front cultural sense cap mena de contacte amb el món social i sense cap cohesió com a grup, per la qual cosa caldrà esperar l'aparició del Grup R d'arquitectura —amb incidència real en un treball de tipus social com és l'arquitectura— i l'«Equipo 57» dins el camp pictòric i escultòric. I curiosament en aquests anys no es produeix cap col·lectiu d'aquest tipus en el camp estricte de l'escultura.

Es evident que el grup Dau al Set va ser un dels punts de partida de l'art català contemporani després de la guerra. Crec que no es pot fer un judici d'ell amb patrons universals i que és necessari tenir en compte el moment històric en què va néixer i es va desenvolupar. I vist des d'aquest punt de vista crec que la seva tasca va ser una resposta absolutament vàlida en un moment concret.

EL RENOVAMENT ARQUITECTONIC: EL GRUP R

Cap a la meitat dels quaranta un cop superada la crisi monumentalista i folklòrica dels anys anteriors es posa de nou sobre la taula la vella polèmica de l'arquitectura orgànica que enllaçarà amb la línia històrica del moviment modern. A nivell internacional ens trobarem amb la revaloració de dos arquitectes ben diferenciats com Antoni Gaudí i Frank Lloyd Wright, revaloració que sens dubte obria noves vies i perspectives al fet arquitectònic.

L'any 1949 s'inicia de forma lenta una reflexió i renovació dins el camp arquitectònic a Catalunya. Aquest mateix any el Col·legi d'Arquitectes organitza un cicle de conferències a l'Ateneu sota l'enunciat «Urbanismo y Arquitectura». Entre els ponents trobem com a figura destacada l'italià Alberto Sartoris que el set de març va parlar sobre «Fuentes de la nueva arquitectura» [37]. Aquí s'analitza per primera vegada després de la Guerra Civil en

[37] PIÑÓN, H.: *Nacionalisme i Modernitat en l'arquitectura catalana contemporània*. Barcelona, 1980, pàgina 24.

- 18 públic el perquè, com, l'origen i les causes de l'arquitectura nova. L'any 1950 vingueren Eugeni d'Ors i Bruno Zevi que va defensar l'arquitectura orgànica; el 1951 Alvar Aalto i Gaston Bardet; el 1952 en Nicolaus Pevsner...

Aquests estímuls teòrics varen ser un gran ajut per a arquitectes amb aspiracions i problemes sobre la funció de l'arquitectura i els seus interrogants.

Hauria de considerar-se també sota aquest prisma el concurs que el Col·legi d'Arquitectes va convocar el 1949 per a resoldre el problema de la venda i en aquesta ocasió es dona un fet que serà de gran importància per a la formació del Grup R l'any 1951. Els arquitectes Mitjans, J. A. Balcells i Moragas Gallisà decideixen presentar-se com a equip a aquest concurs.

Finalment es va afegir al grup els arquitectes Tort i Sostres Maluquer. Aquest grup va guanyar el primer premi. El treball era una novetat, en aquest camp car tenia més text que dibuixos i el text es referia més a qüestions socials, econòmiques i urbanístiques que a qüestions purament arquitectòniques. Dins el treball hi havia plantes de vivendes necessàries per a establir càlculs entre superfícies, preus, lloguers... [38].

Així com en pintura i escultura hi trobem una mirada a la producció d'abans de la guerra, en arquitectura començava a succeir exactament igual i es mirava com a model una experiència anterior: el G.A.T.C.P.A.C. dels anys trenta però, sense perdre de vista els objectius de la nova arquitectura. Amb aquesta idea uns quants arquitectes varen començar a pensar en la necessitat de crear un grup. Sostres pensa en el nom, un nom que volgués dir molt i a la vegada res, per què no utilitzar el nom d'una lletra? per què no la R- [39]. Finalment el Grup R va constituir la seva primera junta directiva el dia 21 d'agost de 1951, que estava formada per: Josep Pratmarsó (President), Oriol Bohigas (secretari), Joaquim Gili (tresorer), Josep M.^a Sostres i Joan Maluquer (vocals) figurant com a membres Josep Antoni Coderch, Manuel Valls i Josep M.^a Martorell [40]. Espero que a partir d'ara resti clar que la data de fundació va ser el 1951 i no el 1952 o 1953 com reiteradament s'ha escrit. El grup no aconseguiria la seva legalització oficial fins l'any 1955 i mentre arribava aquest permís decidí donar-se a conèixer per tal de posar de manifest no sols la seva teoria sinó també la seva pràctica. Va plantejar la seva posició en una doble via: Continuar la línia cultural del G.A.T.C.P.A.C. interrompuda per la guerra i posar-se al costat de l'actualitat arquitectònica europea en un moment de gran discussió entre la continuïtat i la crisi [41].

Entre 1951 i 1961 el grup va sofrir certes variacions en relació amb el número de membres. L'any 1953 el deixaren en Coderch i en Valls i ingressaren en Balcells, Bassó, Giráldez i Ribas [42]. Al llarg d'aquests deu anys varen organitzar exposicions, concursos entre estudiants d'arquitectura i seminaris de gran interès. El grup tenia plena consciència que el problema era es-

[38] MORAGAS GALLISA, A. de: *Los diez años del Grupo R*. «Hogar y Arquitectura», n.º 39, abril 1962, pàgina 17.

[39] MORAGAS GALLISA, A.: Op. Cit., pàg. 19.

[40] a) Ibid.

b) Diversos. «L'art català contemporani», Barcelona, 1972, pp. 297-298.

[41] BOHIGAS, Oriol. «Los cuatro nuevos de la arquitectura catalana», *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, n.º 5-6. Valencia, 1964, pàg. 27.

[42] MORAGAS GALLISA, A.: Op. Cit., pàg. 21.

sencialment cultural i que per lluitar en contra d'ell era necessari començar per crear una formació arquitectònica que fes un recorregut des de les aules fins al gran públic [43]. D'ací neix sens dubte el seu interès per les exposicions, concursos i seminaris que permetien una discussió, confrontació i una crítica dialèctica enfront d'obres concretes destinades per la seva especificitat a una funció social.

La primera manifestació del grup va tenir lloc a les Galeries Laietanes inaugurant-se el 6 de desembre de 1952 [44]. Els responsables del muntatge foren els arquitectes Gili i Valls. Entre altres obres s'exposaren els projectes de: Moragas pel cinema Fèmina de Barcelona, Pratmarsó pel museu Zabaleta a Quesada, Sostres Maluquer, cases a Bellver, etc. En conjunt es presentaren unes vint obres. L'exposició que estava pensada no solament pels arquitectes de Barcelona sinó també per arquitectes de fora que tinguessin inquietuds semblants es va clausurar amb una conferència del Director de l'Institut Italià de Cultura Dr. Freschi titulada «Conversando con los amigos del Grupo R». Curiosament i en contra del que s'esperava va tenir més ressonància entre els intel·lectuals, estudiants, pintors i escultors que entre els seus companys de professió.

La segona exposició es presentà sota el títol «Industria y Arquitectura» a la mateixa sala, l'any 1954. S'encarregaren de la preparació Bohigas, Martorell i Giráldez, que aconseguiren la col·laboració de 34 cases comercials (fabricants, constructors, dissenyadors...). Donat el caràcter específic de la mostra és evident que la producció arquitectònica restava en un segon pla però, malgrat això, es posava en evidència la necessitat de lligams entre la indústria, els materials i la construcció. Aquest punt era precisament una de les coses indispensables per la nova arquitectura que el grup defensava. S'exposaren també els premis del 1er. concurs entre estudiants fet l'any 1953. Donat l'èxit de l'exposició a nivell de crítica i visitants es va prorrogar més temps malgrat les exposicions programades dels pintors Tàpies i Brotons que accedien a exposar conjuntament amb el grup. En Tàpies em digué sobre aquest fet: «Estaba previsto que yo expusiera en la misma galería después de ellos. Bohigas, Pratmarsó y Moragas me vinieron a ver y me preguntaron si tenía inconveniente en intercalar mis cuadros en su exposición. Como puedes imaginar, la idea me gustó ya que mis cuadros quedaban inmersos en un ambiente de mobiliario y proyectos "modernos" con los que encajaba perfectamente. Pero en cuanto a la exposición misma de mis obras, fue un desastre porque mis cuadros quedaron ahogados en aquel cúmulo de lámparas, muebles...» [45].

L'aspiració del Grup en aquesta exposició era crear un entorn d'estímul divulgatiu dels nous dissenys i de la necessitat d'interrelacions amb el món de l'arquitectura.

La tercera exposició va tenir lloc l'any 1955 i la quarta i darrera el 1958, concretament del 31 de maig al 25 de juny. Del muntatge s'encarregaren en Gili

[43] MORAGAS, A.: *Exposición G. R. Industria y arquitectura*, Cuadernos de Arquitectura n.º 18, junio 1954, pàgines 18-19.

[44] MORAGAS, A.: Op. Cit., pàg. 21.

[45] JULIÁN/TAPIES: Op. Cit., pàg. 57.

20 i en Bohigas i es van exposar projectes de membres del Grup i d'arquitectes madrilenys. Entre altres exposaren: García de Castro, Carvajal, De la Sota, Fisac, Molezun, Balcells, Basso, Gili, Martorell, Bohigas, Moragas, Sostres... Antoni Bonet pronuncià la conferència «Remodelación de la zona sur de la ciudad de Buenos Aires» [46]. Aquesta darrera exposició del grup coincidí amb el tancament de la històrica galeria barcelonina.

Una altra activitat renovadora del Grup dins l'escleròtic ambient en què es bellugava el fet arquitectònic va ser la convocatòria entre estudiants d'arquitectura de concursos. Se'n celebraren tres. El primer l'any 1953 amb els temes «Una vivienda mínima per fi de setmana» i «Un parvulari en un barri obrer»; temes que evidencien de forma clara la seva connexió amb el G.A.T.C.P.A.C. El segon concurs es celebrà l'any 1955 entre estudiants de Barcelona i Madrid amb els temes «Recinte per elefants al Zoo» i «Collegi Masculí en una zona universitària» i el tercer l'any 1956 amb els temes «Baixador per ferrocarril» i «Avantprojecte per una escola d'arquitectura».

El 1956 es va pensar en l'organització d'un centre informatiu de la construcció però la idea es va abandonar car es considerava que aquesta tasca corresponia més a un període encara no iniciat d'organització i treball de la nova arquitectura que no a la tasca que ells s'havien proposat. Els anys 1958 i 1959 varen organitzar dos seminaris de gran interès, el primer amb el títol «Economia i Urbanisme» tingué la col·laboració de Juan Sardà, Josep Lluís Sureda, Ramon Trias Fargas, Fabià Estapé, Juan J. Perulles i Ramon Viladas. En el segon sobre «Sociología y Urbanismo» participaren Pierre Georges, Alfred Sauvy, Rafael Jiménez de Parga, J. Benet, M. Sacristán, J. Nualart, J. Vila Valentí, A. Serra Ramoneda i C. Esteve i Fabregat [47].

La dissolució del Grup s'inicià ja cap al 1960 degut a diversos problemes entre els quals s'hauria de remarcar el fet de la manca d'unitat de criteris en relació a l'estil i a la intenció. Manca d'unitat que va donar lloc a posicions individualistes ben marcades. Caldria també fer una referència als objectius que donaren suport al grup i que vindrien concretats per una doble finalitat: l'estètica i la social, i fou precisament la diferència d'opinions vers el primer punt la determinant de la separació. Coexistien al grup tendències populistes, racionalistes, informalistes, erudites... Aquesta diversificació fou a la meua opinió una causa important de desunió. Per altra banda, donat l'individualisme dels membres, cadascú d'ells va escollir el seu camí dins el camp de la teoria i la praxis. Tant l'Antoni Moragas com l'Helio Piñón [48] identifiquen com a fet inicial de la ruptura la construcció de la Facultat de Dret a Barcelona l'any 1958. En Sostres era conscient de la necessitat d'una síntesi quasi manierista que no suposés la utilització de clixés. Aquesta actitud quedà reflectida clarament a l'esmentat edifici d'una manera perfecta que portava certs pressupòsits del Grup a un carrer sense sortida.

El Grup R va intentar i crec que en certa forma va aconseguir el posar l'arquitectura catalana a l'alçada de la internacional però sense oblidar la connexió històrica amb el passat i sense deixar en l'oblit l'aspecte que l'arquitectura és un fet social que necessàriament s'ha d'interrelacionar i establir lligams amb altres disciplines.

[46] MORAGAS GALLISA, A.: Op. Cit., pp. 24-25.

[47] Ibid., pàg. 25.

[48] MORAGAS GALLISA A.: Op. Cit., pàg. 27. PIÑÓN, H.: Op. Cit., pp. 36-38.