

**LAS VANGUARDIAS EN CATALUÑA**

---

---

**1906 - 1939**

---

---

**A**

---

---

**C**

**PROTAGONISTAS**

**TENDENCIAS**

**ACONTECIMIENTOS**



Digitized by the Internet Archive  
in 2019 with funding from  
Kahle/Austin Foundation















**LAS VANGUARDIAS EN CATALUÑA**

---

**1906-1939**

---

---

**A  
C**

---

---

**PROTAGONISTAS  
TENDENCIAS  
ACONTECIMIENTOS**

Con la colaboración del  
MUSEU D'ART CONTEMPORANI. BARCELONA

---

---

**LAS VANGUARDIAS  
EN CATALUÑA  
1906 - 1939**

---

---

16 Julio - 30 Septiembre 1992  
La Pedrera. Paseo de Gracia, 92  
Barcelona



FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA 

BATA LIBRARY  
TRENT UNIVERSITY  
PETERSBOROUGH, ONTARIO

NX 562 . A3 C377

1992

## Créditos

### EXPOSICIÓN

Organización:  
Fundació Caixa de Catalunya  
Olimpíada Cultural

Con la colaboración de:  
Museu d'Art Contemporani. Barcelona

#### Olimpíada Cultural

Presidente:  
Excmo. Sr. Pasqual Maragall i Mira  
Alcalde de Barcelona

Vicepresidente Ejecutivo:  
Excmo. Sr. Romà Cuyàs i Sol

Directora General:  
Sra. Margarita Obiols i Llandrich

#### Fundació Caixa de Catalunya

Presidente:  
Excmo. Sr. Antoni Serra i Ramoneda  
Presidente de la Caixa de Catalunya

Vicepresidente:  
Ilmo. Sr. Francesc Costabella i Papiol  
Director General de la Caixa de Catalunya

Director-Gerente:  
José Luis Giménez-Frontín

Comisarios:  
J. Corredor-Matheos  
Daniel Giralt-Miracle  
Joaquim Molas

Comisario ejecutivo:  
Daniel Giralt-Miracle

Coordinación general:  
Esperança Rabat

Asesores:  
Fernando Marzá  
Joan M. Minguet Batllori  
Jaume Vidal i Oliveras

Secretaría técnica:  
Anna Castellví

Diseño:  
Fernando Marzá

Montaje:  
Antoni Turtós

Diseño gráfico:  
Josep Bagà

Fotografía:  
Martí Gasull  
Pau Giralt

Asesor lingüístico:  
Jordi Castells-Cambray

Maquetas:  
Laura Baringo  
Juan Pablo Marín

Audiovisuales:  
Antoni Mercader. Videografia. S. A.

Diseño camisetas-caligrama:  
Ramon Ramis

Transportes:  
TTL SA. Transporte Internacional

Seguros:  
TAI/La Equitativa  
Lloyd's

CATÁLOGO

Dirección:  
Daniel Giralt-Miracle

Coordinación:  
Josep Bracons i Clapés

Textos:  
J. Corredor-Matheos  
Daniel Giralt-Miracle  
Joaquim Molas  
Joan M. Minguet Batllori  
Jaume Vidal i Oliveras

Con la colaboración de:  
Anna Castellví  
Esperança Rabat

Diseño gráfico:  
Josep Bagà

Traducción y corrección:

*Catalán:*  
Jordi Castells-Cambray

*Castellano:*  
Manuel Serrat Crespo

*Inglés:*  
Anthony Keily y equipo  
Antonia Kerrigan

*Francés:*  
INK Catalunya, S. A.

Fotografía:  
Pau Giralt  
Martí Gasull  
Ediciones Polígrafa, S. A.  
Galerie Raymond Creuze  
Galerie Didier Imbert  
Photo Walch  
Francesc Català-Roca  
Montserrat Sagarra  
Joaquín Cortés  
D. James Dee  
Yan Mercader  
Man Ray Trust/ADAGP, París, 1992  
Jordi Casals  
Demart Pro Arte B. V.  
Gonzalo de la Serna  
Torner  
Madel Maré  
J. M. Espluga Fernández de la Pradilla  
Denis Bernard  
J. Hyde  
Jordi Gumí  
Pere Català Roca

© de las reproducciones autorizadas,  
VISUAL E.C.A.P., Barcelona, 1992

Fotocomposición:  
Grafitex

Fotograbado:  
Jeba

Impresión:  
S.Y.L.

I.S.B.N.: 84-606-0886-7

Depósito legal: 24836-92

## Agradecimientos

La Fundació Caixa de Catalunya, Olimpiada Cultural, el Museu d'Art Contemporani. Barcelona, los comisarios y las personas que hemos trabajado en la organización de la exposición *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1939)* deseamos expresar nuestra gratitud a todas las instituciones, entidades y personas que nos han ofrecido su colaboración.

Amics dels Museus de Catalunya. Barcelona.  
Artcurial. Centre d'Art Plastique Contemporain.  
París.

Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

Assoeiation Internationale des Amis et

Defenseurs de l'Oeuvre de Man Ray. París.

Ayuntamiento de Alicante. Área de Cultura.

Ayuntamiento de Barcelona. Área de Cultura.

Ayuntamiento de Hospitalet de Llobregat.

Ayuntamiento de Lérida.

Ayuntamiento de San Petersburgo.

Ayuntamiento de Tossa de Mar.

Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Biblioteca General d'Història de l'Art. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Biblioteca Josep M. Figueras. Centre d'Estudis d'Història Contemporània. Barcelona.

Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra.

The British Council. Barcelona.

Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo.

Centre Picasso d'Horta. Horta de Sant Joan.

Colección de Arte Siglo XX. Museo "La Asegurada". Alicante.

Colección Manoukian. París.

Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona.

Consulado General de la CEI. Barcelona.

Dispensari Central Antituberculós. Generalitat de Catalunya.

Embajada de España en Buenos Aires.

Fundació Joan Miró. Barcelona.

Fundació Mies van der Rohe. Barcelona.

Fundació Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

Fundación Federico García Lorca. Madrid.

Fundación Gala-Salvador Dalí. Figueras.

Galería Brok. Barcelona.

Galería Eude. Barcelona.

Galería Guillermo de Osmá. Madrid.

Galería Joan Prats. Barcelona.

Galería René Métras. Barcelona.

Galería Theo. Madrid.

Galerie 1900-2000. París.

Galerie Beyeler. Basilea.

Galerie Didier Imbert Fine Art. París.

Galerie Jan Krugier. Ginebra.

Galerie Louise Leiris. París.

Galerie Natalie Seroussi. París.

Generalitat de Catalunya. Àrea d'Arts Plàstiques.

Generalitat de Catalunya. Secretaria General de l'Esport. Biblioteca de l'Esport. Barcelona.

Grey Art Gallery & Study Center. University of New York Art Collection. Nueva York.

IVAM. Centro Julio González. Valencia.

Juventuts Musicals de Torroella de Montgrí. MANBAR. Barcelona.

Munigarde. París.

Musée de Grenoble.

Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. París.

Musée Picasso. París.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Museu de l'Empordà. Figueras.

Museu de l'Hospitalet de Llobregat.

Museu Municipal de Tossa de Mar.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Museu Picasso. Barcelona.

The Museum of Modern Art. Nueva York.

La Polígrafa S. A. Barcelona.

Sala Dalmau. Barcelona.

Sala Parés. Barcelona.

Sala Vayreda. Barcelona.

Scottish National Gallery of Modern Art. Edimburgo.

Seattle Art Museum. Seattle.

The State Hermitage Museum. San Petersburgo.

Whitney Museum of American Art. Nueva York.

Joan Abelló. Barcelona.

Pere Aguirre. Barcelona.

Carmen Alborch. Valencia.

Plácido Arango. Madrid.

Eduardo Arroyo. Madrid.

Alexandre A. Babin. San Petersburgo.

Emili Bargalló. Barcelona.

Xavier Barral. Barcelona.

Armand Basi. Barcelona.

Lluís y Carme Bassat. Barcelona.

Nelly Bederova. San Petersburgo.

Jordi Benet. Barcelona.

M. Lluïsa Berasotegui. Barcelona.

Ana Beristain. Madrid.

Antonio Bernicola. Alicante.

Ramon Boixadós. Figueras.

Jacques Bover. Barcelona.

Dominique Bozo. París.

Josep Brunet. Lérida.

Richard Calvocoressi. Edimburgo.

Gustau Camps. Barcelona.

Gustau Camps. Barcelona.

Joaquim Capdevila. Barcelona.

Manuel Capdevila. Barcelona.

Maria Capdevila. Barcelona.

Jordi Carrió. Barcelona.

Eduard Castellet. Barcelona.

Fernando Castillo. Barcelona.

Josep M. Catà. Barcelona.

Pere Català. Barcelona.

Francesc Català-Roca. Barcelona.

Mario Cavallero. Rubí.

Antoni Clavé. Saint Tropez.

Isabel Coll. Barcelona.

Eduardo F. Costantini. Buenos Aires.

Marta Continente. Madrid.

Maria Corral. Madrid.

Maria Teresa Coso. Barcelona.

Raymond Creuze. París.

Elisabeth Cuspinera. Nueva York.

Vicenç Darder. Tossa de Mar.

Jean-Louis y Eric Delaunay. París.

Robert Descharnes. París.

Gonzalo de Diego. Zaragoza.

Mariana Draper. Barcelona.

Fina Duran. Barcelona.

Frank Edwards. Barcelona.

Joana Escobedo. Barcelona.

Paloma Esteban. Madrid.

Viviane Faret. París.

Blas Eduardo Fernández. Oviedo.

Manuel Fernández-Montesinos García. Madrid.

Marta Fernández de la Reguera. Barcelona.

David Ferrer i Bastida. Barcelona.

Josep Maria Figueras. Barcelona.

Abel Figueras. Barcelona.

Marcel Fleiss. París.

Maria Rosa Font Valsecchi. Barcelona.

Francesc Fontbona de Vallescar. Barcelona.

Joan Fontcuberta. Barcelona.

Pere Formiguera. Barcelona.

Eduard Fornés. Barcelona.

Fina Furriol. Barcelona.

Natividad Galindo. Madrid.

Jordi Garcés. Barcelona.

Josep-Miquel Garcia. Barcelona.

Segundo García. Alicante.  
 Jordi Garcia-Petit. Barcelona.  
 Pierrette Gargallo. París.  
 Felipe Vicente Garín. Madrid.  
 Joan Gaspar. Barcelona.  
 Jay Gates. Seattle.  
 Marta Gili. Barcelona.  
 Jordi Gimferrer. Bañolas.  
 Olga Giralt. Barcelona.  
 Antoni Giró. Lérida.  
 Família Godes. Barcelona.  
 Alicia Gómez Caldaya. Barcelona.  
 Joan Gómez Escofet. Bellaterra.  
 Joan Gomis. Barcelona.  
 Odette Gomis. Barcelona.  
 Elvira González. Madrid.  
 Georges Gonzalez Gris. París.  
 Caritat Grau Sala, vda. Casch. Barcelona.  
 Pilar Guerre de Fontbona. Barcelona.  
 Emmanuel Guigon. París.  
 Ana Gutiérrez. Madrid.  
 John Hanhardt. Nueva York.  
 Nancy Hartzenbuseh. Washington.  
 Thessa Herold. París.  
 Louise Higham. Barcelona.  
 Miquel Horta. Barcelona.  
 Lluís Hortet. Barcelona.  
 Enric Jardí. Barcelona.  
 Josep M. Joan i Rosa. Figueras.  
 Manuel Jorba. Barcelona.  
 M. Rosa Jorba, vda. Cendrós. Barcelona.  
 Evelyn Kelanoff. Seattle.  
 Yuri N. Klimenko. Barcelona.  
 Albert Kostenevich. San Petersburgo.  
 Jan Krugier. Ginebra.  
 Montserrat Lamarca i Morell. Barcelona.  
 Fidela y Yolanda Lamolla. Lérida.  
 Quentin Laurens. París.  
 Serge Lemoine. Grenoble.  
 Josep Lloret. Torroella de Montgrí.  
 Cindy Mack. Madrid.  
 Jaume Magre i Servet. Lérida.  
 Pau Mainés. Barcelona.  
 Rosa M. Malet. Barcelona.  
 Margarida Maragall. Barcelona.  
 Marta Maragall. Barcelona.  
 Raimon Maragall. Barcelona.  
 Juan Pablo Marín. Barcelona.  
 Ramon Marinell-lo. Barcelona.  
 Gilberte Martín-Méry. Burdeos.  
 Rosandra Masana. Barcelona.  
 Joan Massanet. La Escala.  
 Diego y Guite Masson. París.  
 Josefina Matamoros. Ceret.  
 Paule Mazouet. París.  
 Matilda McQuaid. Nueva York.  
 Manuela Mena. Madrid.  
 Cristina Mendoza. Barcelona.  
 Margaret Mctras. Barcelona.  
 Conxita Mira. Barcelona.  
 Francesc Miralles. Barcelona.  
 Markus Mizné. Nueva York.  
 Isabelle Monod-Fontaine. París.  
 Maurice Montet. Saint-Clément.  
 Josep Maria Montseny. Barcelona.  
 Joan de Muga. Barcelona.  
 Manuel de Muga. Barcelona.  
 Pilar Mundet i Torres. Tossa de Mar.  
 Josep Navarro Vives. Barcelona.  
 Maria Teresa Ocaña. Barcelona.  
 Richard Oldenburg. Nueva York.  
 Conxita Oliver. Barcelona.  
 Guillermo de Osmá. Madrid.  
 Vinyet Panyella. Barcelona.  
 Josep Parera. Hospitalet de Llobregat.  
 Montserrat Pau. Barcelona.  
 Filomena de Paz. Barcelona.  
 Anthony Penrose. Sussex.  
 Lluís Peñuelas. Figueras.  
 Marina Picasso. Ginebra.  
 Ramon Pichot. Barcelona.  
 Antoni Pitxot. Figueras.  
 Joaquim Pla. Barcelona.  
 Damià Pons. Mallorca.  
 Marisa Pons. Barcelona.  
 Glòria Porrini. Barcelona.  
 Joan M. Puigvert. París.  
 J. I. Pujana. Hospitalet de Llobregat.  
 Ramon Ramis. Barcelona.  
 Artur Ramon. Barcelona.  
 Fernando Ramos. Barcelona.  
 Francesc Rebés. Barcelona.  
 Gérard Regnier. París.  
 Lisa Rehsteiner. Ginebra.  
 Rosa Reixats. Barcelona.  
 Salvador Riera. Barcelona.  
 Ana Riera Noé. Barcelona.  
 Otto de Rijk. Amsterdam.  
 Núria Rivero. Barcelona.  
 Rogeli Roca. Barcelona.  
 Leopoldo Rodés. Barcelona.  
 Antonina Rodrigo. Barcelona.  
 Cesáreo Rodríguez Aguilera. Barcelona.  
 Mireille Romand. París.  
 David Ross. Nueva York.  
 Manuel Rovira. Barcelona.  
 Jennifer Russell. Nueva York.  
 Anna M. Sagi. Barcelona.  
 Pete Sans. Girona.  
 Ángeles Santos. Madrid.  
 Jean-Hein Sassen. Amsterdam.  
 Monique Schneider-Manoury. París.  
 Hélène Seckel. París.  
 Dolors Sellarès. Cabrera de Mar.  
 Natalie Seroussi. París.  
 Eudald Serra. Barcelona.  
 Antoni Siurana. Lérida.  
 Carme Sobrevila i Masvidal. Barcelona.  
 Thomas W. Sokolowski. Nueva York.  
 Josep M. Solias. Lérida.  
 Josep Suñol. Barcelona.  
 V. A. Suslov. San Petersburgo.  
 Michael Sweeney. Sussex.  
 Salvador Tarragó. Barcelona.  
 Vladimir V. Tchkhikvadze. Barcelona.  
 Manuel Teba. Valencia.  
 Vicent Todolí. Valencia.  
 Francesc Torres. Nueva York.  
 Raimon Torres. Barcelona.  
 Lucien Treillard. París.  
 Gijs Van Tuyl. La Haya.  
 Antoni Urrutia. París.  
 Beatriz Varo. Valencia.  
 Germain Viatte. París.  
 Jordi Vidal. Barcelona.  
 Frederic Vilà i Tornós. Lérida.  
 Alicia Viñas. Figueras.  
 Josep Viñas. Barcelona.  
 Heidi Weber. Zurich.  
 Michèle M. Wong. Nueva York.  
 Gerard Xurriquerá. París.  
 Isabel Zaragoza. Barcelona.  
 Mònica Zgustová. Barcelona.  
 Agradecemos muy especialmente  
 la colaboración de:  
 Excmo. Sr. Jordi Solé Tura.  
 Oriol Bohigas. Barcelona.  
 John Zvereff. Instituto de Estudios  
 Norteamericanos. Barcelona.  
 Instituto Francés de Barcelona.  
 M. Lluïsa Borràs. Barcelona.  
 Rafael Santos Torroella. Barcelona.  
 También queremos agradecer el apoyo  
 de todas aquellas personas que han  
 preferido mantener el anonimato y  
 el de las que pudieran haber sido  
 involuntariamente omitidas.

# ÍNDICE

- 15 Presentación**  
Pasqual Maragall, Alcalde de Barcelona  
y Presidente de Olimpiada Cultural
- 17 Presentación**  
Antoni Serra Ramoneda,  
Presidente de la Fundació Caixa de Catalunya
- 19 Introducció**  
J. Corredor-Matheos, Daniel Giralt-Miracle.  
Joaquim Molas
- 20 Balance y valoración de la Vanguardia  
catalana**  
J. Corredor-Matheos
- 42 Las Vanguardias literarias: imitación y  
originalidad**  
Joaquim Molas
- 60 Caminos de las Vanguardias.  
Recorrido de una exposición**  
Daniel Giralt-Miracle
- 118 Obras expuestas. Catálogo**
- 142 Picasso en Cataluña**
- 150 Dalmau, difusor de la Vanguardia**  
152 *EXPOSICIÓN DE ARTE CUBISTA (1912)*  
156 *EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCÉS DE  
VANGUARDIA (1920)*  
158 *EXPOSICIÓN DE ARTE MODERNO  
NACIONAL Y EXTRANJERO (1929)*  
160 *BRAQUE, GRIS, LÉGER, METZINGER,  
R. y S. DELAUNAY*  
168 *ALBERT GLEIZES*  
172 *SERGE CHARCOUNE*
- 176 Picabia**  
186 "391"
- 200 Pablo Gargallo**



**204 Plasticismo y Vibracionismo**

206 *J. TORRES-GARCÍA*

214 *RAFAEL BARRADAS*

220 *JOAN SALVAT-PAPASSEIT*

**224 Palabras en libertad y caligramas**

*J. M. JUNOY, JOAN SALVAT-PAPASSEIT, JOAQUIM FOLGUERA, V. SOLÉ DE SOJO, C. SINDREU, R. NOGUERAS OLLER*

**260 Joan Miró**

**276 J. V. Foix**

**282 “L’Amic de les Arts”**

**294 Salvador Dalí**

308 *DALÍ Y LOS LIBROS*

**316 “Hèlix”. “Art”**

**322 Julio González**

**328 1929: Mies van der Rohe y el Neoplasticismo**

**336 Búsqueda y modernidad: artes plásticas**

**348 Tossa, Babel de las Artes**

**354 A.D.L.A.N.**

(Amics de l’Art Nou) [Amigos de las Artes Nuevas]

358 *ALEXANDER CALDER*

362 *HANS ARP*

364 *MAN RAY*

368 *PICASSO*

370 *ÁNGEL FERRANT*

372 *RAMON MARINELLO, JAUME SANS, EUDALD SERRA*

376 *LEANDRE CRISTÓFOL*

378 *POCHOIRS*

380 *“D’ACÍ I D’ALLÀ” (INVIERNO DE 1934)*

**388 G.A.T.C.P.A.C.**

(Grup d’Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l’Arquitectura Contemporània) [Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea]

392 *EL PLAN MACIÀ*

396 *GRUPO DE VIVIENDAS OBRERAS. LA CASA BLOQUE*

400 *GRUPO ESCOLAR*

402 *DISPENSARIO CENTRAL ANTITUBERCULOSO*

404 *PROYECTO DE HOSPITAL PARA TUBERCULOSOS DE BARCELONA*

406 *CIUDAD DE RECREO Y DE VACACIONES*

412 *MOBILIARIO*

414 *“A.C.”*

**432 Búsqueda y modernidad: fotografía**

**440 La Guerra Civil**

442 *PABELLÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS (1937)*

448 *JOAN MIRÓ. SERIE BARCELONA*

450 *EL CARTEL DE GUERRA*

458 *AGUSTÍ CENTELLES*

462 *LA CAÍDA DE BARCELONA*

**466 Las Vanguardias en Cataluña. Cronología crítica (1906-1939)**

Joan M. Minguet Batllori, Jaume Vidal i Oliveras

**590 Selección bibliográfica**

**601 English Texts**



## Presentación

**L**a historia de Barcelona está marcada por acontecimientos que han tenido gran influencia en la renovación y ampliación de la ciudad. Desde esta perspectiva, siempre se ha puesto de manifiesto un marcado espíritu de vanguardia que ha hecho que Barcelona experimentara importantes progresos en la actividad social, cultural y urbanística. Ahora, con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos, hemos intentado seguir esta dinámica histórica.

La Olimpiada Cultural, que desde 1988 ha impulsado un ambicioso programa de actividades, presentó en 1990 una exposición centrada en el Modernismo y, junto con la Generalitat de Catalunya y los obispos catalanes, ha ofrecido recientemente otra dedicada a la Cataluña Medieval. Hoy, con la exposición *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1939)*, y gracias a la colaboración con la Fundació Caixa de Catalunya, se ofrece una visión de las corrientes de vanguardia de este siglo, en las que nuestro arte y nuestros artistas participaron activamente. Estas tres exposiciones coinciden con tres grandes momentos del arte catalán y habrán servido para dar una visión de conjunto de nuestro patrimonio, como nos comprometimos a hacer ante el Comité Olímpico Internacional.

La Pedrera de Gaudí, una de las últimas grandes obras del Modernismo, es un marco excepcional para explicar, tanto a nuestros conciudadanos como a los visitantes que recibiremos, cuál ha sido nuestra aportación a las Vanguardias.

*Las Vanguardias en Cataluña (1906-1939)* es, pues, una exposición que nos propone un reencuentro con el espíritu de creación y de innovación que caracteriza nuestro arte, nuestra ciudad y nuestro país.

PASQUAL MARAGALL  
*Alcalde de Barcelona y  
Presidente de Olimpiada Cultural*



## Presentación

**D**esde que, en 1986, la Caixa de Catalunya adquirió la Pedrera, consciente de su alto valor patrimonial, ha llevado a cabo una continuada labor de restauración y de rehabilitación del edificio que comenzó con la limpieza, el acondicionamiento y la iluminación de la fachada, prosiguió con la recuperación de la planta noble, los bajos y la mansarda y, ahora, continúa con la inauguración de la sala de exposiciones y de las pinturas murales de los vestíbulos.

En el marco de este programa, hemos hecho un esfuerzo especial para mantener en las mejores condiciones la planta noble de la Pedrera para presentar una de las exposiciones más significativas de 1992, *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1939)*.

1906 representa el inicio de las obras de este edificio de Gaudí, la culminación del Modernismo y el despertar de unas corrientes innovadoras que, más tarde, denominaremos Vanguardias.

Nos complace, pues, ofrecer este marco y esta exposición que revisa estas corrientes a todos los que, tanto del país como del extranjero, visiten nuestra ciudad con ocasión de un acontecimiento tan importante como la celebración de los Juegos Olímpicos'92.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a todos los que han hecho posible esta muestra, los comisarios, el equipo de trabajo, las instituciones que han colaborado, a todos los que nos han asesorado y a los museos y coleccionistas nacionales e internacionales que nos han cedido obras para poder presentar una exposición tan notable como ésta, que nos permite revivir uno de los momentos más dinámicos de la cultura catalana.

Queremos también poner de relieve especialmente la satisfacción que ha supuesto realizar este proyecto en compañía de Olimpiada Cultural y del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, lo que nos ha permitido conseguir el magnífico resultado que les presentamos.

ANTONI SERRA RAMONEDA  
*Presidente de la Fundació Caixa de Catalunya*



## Introducción

**A** partir de los años sesenta, se pone de manifiesto una voluntad de inventariar y de analizar los movimientos de Vanguardia que se dieron en Cataluña durante las primeras décadas de este siglo, en el momento en que aquellas vanguardias y sus protagonistas dejaban de ser actantes para convertirse en objeto de estudio. Exposiciones de revisión histórica, como las que el Colegio de Arquitectos dedicó a Josep Dalmau o al ADLAN, estudios monográficos, tesis doctorales, etc. reflejan este interés, que aumenta progresivamente. En estos años, también se produce el nacimiento del Museu Picasso, del Teatre-Museu Dalí y de la Fundació Joan Miró, que serán los primeros intentos de conservación de un espíritu y de un patrimonio ricos y originales, que evidencian el paso de la militancia a la memoria.

Con la exposición *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1939)*, y con su catálogo, queremos presentar una síntesis de aquellas cuatro décadas de nuestras Vanguardias históricas y de los distintos trabajos que han sido realizados a lo largo de los últimos veinte años. Hemos trabajado con un espíritu globalizador —conscientes de la imposibilidad de ofrecer una visión exhaustiva—, con el objetivo de interrelacionar

los diversos lenguajes artísticos que se han producido en toda Cataluña y la proyección que éstos han conseguido a nivel internacional, así como la incidencia que los artistas extranjeros han tenido en nuestro país. Una exposición que quiere explicar el carácter abierto de la ciudad de Barcelona y la voluntad de diálogo internacional de la cultura catalana.

Queremos agradecer a la Fundació Caixa de Catalunya y a Olimpíada Cultural la confianza que demostraron al encomendarnos la organización de esta exposición. También queremos expresar nuestro reconocimiento a José Luis Giménez-Frontín, Director-Gerente de la Fundació Caixa de Catalunya, tanto por su apoyo como por las contribuciones que ha hecho al proyecto, y a todo el equipo que desde el primer momento nos ha ayudado a llevar adelante la exposición, aportando conocimientos y tiempo. Finalmente, queremos agradecer la generosidad y la confianza que han depositado en nosotros todas las instituciones, entidades y coleccionistas a los que hemos pedido colaboración, cediéndonos obras de arte y documentos o facilitándonos información. A todos, pues, reiteramos nuestro agradecimiento, ya que sin ellos hoy no habría sido posible ofrecer el resultado de este trabajo.

J. CORREDOR-MATHEOS  
DANIEL GIRALT-MIRACLE  
JOAQUIM MOLAS

### JOAN MIRÓ

*Personaje*. 1931

Reconstrucción del original realizado en Montroig

Madera, flores artificiales y paraguas. 222x115x155 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona

**BALANCE Y VALORACIÓN  
DE LA VANGUARDIA  
CATALANA**

J. CORREDOR-MATHEOS





a l'annee 1112  
No

## Primera aproximación

# U

na aproximación a las vanguardias catalanas con ánimo de proceder a un balance y una valoración plantea numerosos problemas. Es, ciertamente, una pretensión tentadora de anticipados frutos. ¿Quién desconoce la importancia de figuras como Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí o Julio González? Cabe suponer, y esto es algo que debería tenerse siempre en cuenta, que estos grandes creadores no pueden haber surgido por generación espontánea, que debió de existir una base rica y generosa de la que partieron. Naturalmente, puede replicarse que todos ellos se formaron fuera: provistos, ciertamente, de un bagaje recibido aquí, percibieron el alcance de las nuevas corrientes y se adentraron en ellas una vez fuera de Cataluña. Con todo, en la mayoría de los casos, el desarrollo y proyección de estos artistas se produjo poco después de su llegada a París y esto confirma que llegaban con una preparación específica y una receptividad que indicaban que, en Barcelona y en los principales núcleos catalanes, existía ya un ambiente propicio.

Cosa distinta es que, una vez allí, inmersos en la extraordinaria aventura que fue la Vanguardia, los protagonistas percibieran las diferencias, especialmente en lo referente a la información. Lo expresaba claramente Joan Miró en una carta a Sebastià Gasch, del 4 de mayo de 1927. Después de agradecer y elogiar el artículo que acababa de publicar sobre su obra en «La Gaceta Literaria», de Madrid, deja claras, con admirable sinceridad, las diferencias de ambiente que advierte. Por una parte reconoce su «altísimo valor» (y las comillas las pone también el propio Miró), el que sea «cada día más, la “bestia negra” [entrecomillado también], la *cible* [el blanco] y el “aparato lanzabombas”, como usted hace sinceramente, sin claudicaciones». Pero Miró no desea ocultar a su admirador la otra cara de la verdad: el hecho de que escriba «situado en la retaguardia y lejos del centro» donde se desarrollan los nuevos acontecimientos artísticos: «quizá, también, falta de documentación para hablar del movimiento actual, imprescindible



Picasso y Fernandé en Barcelona. 1906

cuando se quiere escribir sobre cualquier cosa». «Esto aparte —le dice—, me sitúo en su terreno y admiro su actuación “netamente terrorista”».<sup>1</sup>

El conocimiento de Miró, de su persona, que se trasluce en su obra nos induce a creer que no existe aquí verdadera presunción: en todo caso, la ocasional derivada de la conciencia de participar en una empresa que sabe histórica. Lo que a nosotros nos importa ahora es advertir esas diferencias que Miró apreciaba y que, sin duda, eran ciertas.

Los grupos que, en Cataluña, apoyaron la Vanguardia fueron siempre escasos, pero, salvando las debidas distancias, ¿no eran también relativamente reducidos en el propio París? El problema no era el número de activistas y seguidores, sino el grado de «documentación», para decirlo con palabras de Miró, y de iniciativa. Y aquí, como posiblemente en la intención de Miró, «documentación» no significa sólo información directa de lo que estaba ocurriendo, sino también existencia de una cultura con la suficiente madurez, iniciativa renovadora y fuerza como para llevar adelante la aventura.

La Vanguardia catalana, ha observado Joaquim Molas, a propósito de la literatura, aunque podemos hacerlo extensivo también a las artes plásticas, no fue, como la francesa, la culminación de un proceso autóctono, sino que, como la italiana, se trató de una ruptura. O, al menos —puntualiza—, un intento de ruptura.<sup>2</sup> Muchas son las razones para que esto fuera así. Barcelona podía aportar, como se ha demostrado, buen número de creadores de las distintas artes, de los cuales los que practicaban un lenguaje universal, como la pintura o la escultura, podían imponerse fuera, pero no tenía capacidad para convertirse, en el plano europeo, en centro de atracción y plataforma de proyección internacional. Esto resulta demasiado obvio. Pero conviene recordar que, en cambio, era capaz de atraer la atención de gente muy diversa y de aparecer como núcleo inquieto y creativo. Thomas Mann, por ejemplo, en boca de Settembrini, el curioso personaje de *La montaña mágica*, elogia en este sentido a Barcelona ante el protagonista. Resultado de este ambiente de inquietud, que durante va-

rias décadas no guardará relación con el que, por aquel entonces, se vive en Madrid y otros núcleos españoles, será la aparición de esas grandes figuras que adquirirán talla internacional, y de otras que, en una medida u otra, merecerían también ser reconocidas.

Algo que los atentos visitantes de la exposición debieran tener claro es la existencia de distintos planos en las vanguardias catalanas y su correlativo reconocimiento. Por un lado, en su culminación, los grandes nombres que se desarrollaron fuera y, por el otro, el grueso del arte de Vanguardia catalán que, con escapadas o estancias en París y otros centros, actuó básicamente aquí. Como es lógico, también a estos artistas puede achacárseles las deficiencias que Miró atribuía a Gasch en la carta citada. Sin embargo, permítaseme sugerir que la mayor parte de las iniciativas creadoras proceden de artistas que trabajaron, en sus inicios, por toda Europa, lejos de París. París tuvo, fundamentalmente, un carácter de crisol, generoso y eficaz, y de plataforma de lanzamiento.

El fenómeno de la Vanguardia es, como en todas partes, complejo y tiene características compartidas con otros núcleos, al tiempo que creemos reconocer algunas específicas. Los verdaderamente vanguardistas fueron siempre pocos. Los grupos y las revistas son inestables, fugaces en muchos casos y, con frecuencia, poco nítidos. “Un Enemic del Poble”, la revista de Salvat-Papasseit, y “Troços”, por ejemplo, mezclan textos que pueden revestir carácter de manifiestos vanguardistas con otros textos y dibujos que, desde este punto de vista, resultaban opuestos.

La vanguardia, por otra parte, no constituye un bloque monolítico sino que, por definición diría yo, aparece fragmentada. La visión vanguardista nace, precisamente, de la fragmentación de la visión del mundo. Constituye una suma de esfuerzos para aprehender la realidad, pero nunca desde una perspectiva globalizadora, a eso imposible en nuestra época, sino desde ángulos concretos y parciales. Lo curioso —y debe de ser lógico en el fondo— es que, en todos los casos —si dejamos de lado el Cubismo, etapa inicial—, la pretensión es,

precisamente, que una visión artística determinada forme parte de una concepción de la vida y del mundo que se quiere total. Y podríamos añadir que totalitaria. Los totalitarismos florecieron cuando, faltos de la posibilidad de una verdadera integración de lo real, se respondía a la necesidad de recuperación en este sentido, con propuestas parciales que se presentaban como totalizadoras.

### **Los orígenes y circunstancias de su desarrollo**

En Cataluña debemos distinguir diferentes momentos, en relación con el origen y desarrollo de la Vanguardia. Resulta muy significativo —por más que la precisa coincidencia se deba, en parte, a la casualidad— que en 1906 se den varios hechos que podemos considerar manifestaciones prevanguardistas, y uno de signo muy distinto: el inicio del *Glosari* de Eugeni d'Ors, considerado como el arranque del Noucentisme. Todo esto coincidía con un salto cualitativo en la conciencia nacional catalana, mientras el desarrollo industrial potenciaba una intensa actividad social y cultural. Concluía por aquel entonces una etapa muy rica, el Modernismo, afín a otros movimientos que se habían producido en los principales países europeos: Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Liberty, etcétera. Ello constituía, sin duda, una demostración de madurez. También en Cataluña había surgido, entre otros arquitectos valiosos, una figura que, con el tiempo, iba a convertirse internacionalmente en una de las principales referencias culturales: Antoni Gaudí. Pero más importa, a nuestro juicio, que un sector muy amplio de la sociedad quedara empapado por aquel espíritu y sus formas.

En 1906, cuando la cultura catalana comienza a moverse, el cambio se orientará hacia cierta modernidad de corte neoclasicista, que tiene lo mediterráneo como eje y norte: es la aspiración, promovida por Ors pero reclamada por la burguesía consciente ya de su poder, al equilibrio, la serenidad, la urbanidad. Lo que ha apor-



J.V. Foix. 1919

tado el Noucentisme a Cataluña ha sido decisivo. Aspectos negativos los tuvo, de origen, y es justo reconocer que, por lo que aquí nos interesa, se convirtió en un freno para la Vanguardia: un freno que habría existido del mismo modo pero que, gracias al Noucentisme, disponía de armas teóricas, de justificaciones más o menos plausibles. Pero este movimiento fue positivo en otros aspectos: hoy, Cataluña es como es gracias a la existencia histórica del Noucentisme y —debe subrayarse— por la estela que ha dejado hasta el presente.

Estas observaciones no nos apartan del tema de la vanguardia, muy al contrario, pueden ayudarnos a comprender mejor el ambiente en que ésta se desarrolló y la mezcla que se produjo, en muchos casos, entre fenómenos vanguardistas y noucentistas. El gran poeta J. V. Foix es ejemplo paradigmático de hombre con una concepción de la vida impregnada de Noucentisme y que, en determinados momentos, encarnó el espíritu de la Vanguardia. De modo más sostenido, en el fondo, que el propio Salvat-Papasseit, que, cuando se manifieste vanguardista, lo hará de modo más radical.

El estilo personal de Joan Miró, correcto y de estricto autocontrol, pese a la profunda rebeldía de su espíritu, participaba del Noucentisme. Miró tenía un fondo violento que se manifestaba de un modo muy especial y curioso. Su inocencia y su sinceridad no le permitían engañar ni, al contrario que Dalí, hacer del escándalo el objetivo principal y directo de su acción. Pero le satisfacían los efectos de su actitud en determinados momentos: «Contentísimo de la tempestad que provoqué. Es nuestra “especialidad”», escribe a Gasch. Más explícito será aún al decir, en otra carta al mismo destinatario, que «no es el “but” del artista vivir como un ermitaño para hacer cosas a la postre nada provocativas. Siempre será más “revoltant” [añade, con su acostumbrada inclusión de palabras francesas que le parecen especialmente expresivas] un hombre vestido de smoking haciendo o diciendo cosas “agresivas”.»<sup>3</sup>

En este contexto real o aparentemente contradictorio vamos encontrando las diversas manifestaciones de la Vanguardia que se desarrolla en Cataluña. Explosio-

nes de rigor y radicalidad extremas, como fogonazos —Miró, Salvat, Dalí, *Manifest Groc*, textos aparecidos en algunas revistas—, entremezcladas con manifestaciones distintas, opuestas o no. No olvidemos que, pasados los rigores de la primera década, y al margen de grupos concretos de rigor extremo —pienso, por ejemplo, en los neoplasticistas de De Stijl— la mezcla se da en otros puntos de Europa. Tras la Primera Guerra Mundial, el panorama, aunque rico, es un tanto confuso. La Vanguardia pierde fuerza o, al menos, nitidez. Dejemos a un lado la manifestación más radical de la Vanguardia, y probablemente, en tanto que tendencia, la más enriquecedora, precisamente por hacernos advertir la pobreza y la falsedad del mundo de entonces, del que somos herederos: el Dadaísmo. En nuestra opinión, y aunque tomara el relevo en algunos aspectos, el Surrealismo ofrece facetas discutibles y me refiero aquí, concretamente, a las artes plásticas; en poesía, su aportación iba a ser sumamente enriquecedora. Ello se debe, quizá, a la tiranía de Breton, que, al concebir y mantener su grupo como una iglesia, se apartaba del carácter anárquico y de absoluta exigencia de libertad de Dadá.

Los dos principales surrealistas catalanes, Miró y Dalí, mantuvieron ante Breton una actitud que, aun siendo distinta, terminó coincidiendo en su carácter independiente. Dalí mantuvo hasta el final, al menos en su vida, si no en su obra, cierto rescoldo del espíritu Dadá: creía en el arte —por más que en algunas ocasiones hiciera protestas antiartísticas—, buscaba el éxito social a través de la provocación, mientras los dadaístas no creían en el arte y negaban incluso la sociedad. Miró, más discreto, vestido interiormente de smoking, resultaba igualmente revulsivo. Surrealista es uno de los calificativos que podemos atribuir a su obra, pero que no la agotan. Claro está que éste es uno de los atributos de los grandes creadores, aun cuando participen de una tendencia o varias, su creatividad los sitúa, en lo esencial, en posiciones independientes de ella, mientras los artistas poco dotados se agotan con frecuencia en una tendencia determinada.



J. Torres-García

J. TORRES-GARCÍA  
*Retrato de Joan Salvat-Papasseit*  
«Un Enemic del Poble». Núm. 7  
Noviembre de 1917

Debemos plantearnos ahora un importante problema que guarda relación con el eclecticismo y la mezcla a que nos hemos referido anteriormente. Es el de la distinción entre vanguardia y modernidad, que se confunden tantas veces. Moderno era, en muchos aspectos, el Noucentisme. Moderno era el Expresionismo, aunque no todo ni siquiera en su mayor parte puede considerarse vanguardista. Muchas apreciaciones dependen de lo que entendamos por Vanguardia. En cierto sentido puede hablarse de una vanguardia referida a siglos anteriores. Renato Poggioli establece relaciones entre ésta y el Romanticismo. Como el mismo Poggioli, algunos no se conforman con encontrar precedentes históricos al Vanguardismo sino que «pretenden demostrar que el arte de vanguardia siempre existió».<sup>4</sup> En el fondo poco importa que usemos el término en una u otra ocasión siempre que hagamos una clara distinción —cosa que no ocurre con frecuencia— entre la Vanguardia tal como la entendemos desde el Cubismo y el Futurismo, con lo que supone de ruptura del pasado, y la continuidad, con la correspondiente actualización, más o menos acusada, que podía suponer el paso del Renacimiento al Manierismo, y de éste al Barroco (Poggioli subraya la renovación de la poesía metafísica y el gongorismo como manifestación de este último estilo).

Quizá resulte más claro dejar el término de Vanguardia para las más radicales manifestaciones que surgen desde la primera década del siglo y que implican, con la negación del arte del pasado, el rechazo de la imagen realista del mundo e, implícitamente, del propio mundo, tal como explicitará el Dadaísmo, así como una clara voluntad de experimentación formal. La Vanguardia se produce en un contexto determinado, el de la sociedad burguesa, en el que la industrialización se desarrolla rápidamente. Los vanguardistas reaccionan ante la sociedad burguesa: por un lado la rechazan y, por el otro, cantan sus elementos característicos y sus símbolos. Como le ocurre a la gran burguesía industrial —al margen de expresiones circunstanciales—, el arte de Vanguardia es universalista. «Queremos ser internacionales», afirma J. Torres-García en 1918. Y en el mismo

artículo expresa algo en lo que insistirá, junto al carácter constructivo explícito de su obra, a lo largo de sus escritos de distintos momentos: en el movimiento. «Situados en esta vida natural evolutiva, nuestro papel ha de consistir sólo en señalar, al modo de aparato receptor muy sensible, lo que podríamos denominar la plasticidad del tiempo.»<sup>5</sup>

Este interés por el dinamismo lo debía Torres-García a la huella que en él dejó el Futurismo, en el que le iniciara el uruguayo Rafael Barradas, instalado en Barcelona a partir de 1916. Se trataba de una derivación, que Barradas denominaba «Vibraionismo», del movimiento propugnado por Marinetti, a quien había conocido en Milán. Éste fue el primer movimiento de Vanguardia que marcó el arte catalán. Y lo hizo a pesar de que Picasso fuera el iniciador del Cubismo y de que, ya en 1912, el marchante Josep Dalmau, que ejercerá un papel fundamental en la introducción e impulso de las nuevas tendencias, presentara en su galería de Barcelona —abierta en el mencionado año de 1906— una exposición de los cubistas, que celebraron así, en Barcelona, su primera salida. Destaquemos, de paso, la presencia en dicha ocasión del emblemático *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp. Esta exposición no pasó tan inadvertida como, en cierto modo, podía esperarse: «La Veu de Catalunya» reproduce el texto de Jaques Nayral incluido en el catálogo, y Folch i Torres, que se movía en la órbita de Ors, mostró cierta comprensión, ya que su primera actitud ante la Vanguardia, como ha señalado Mercè Vidal, «no es de rechazo, como tampoco de exaltación». El fenómeno de la Vanguardia se ve de una manera distinta «pero no alejada, del “estructuralismo” que tanto Folch como Ors defienden y encuentran en el arte contemporáneo catalán».<sup>6</sup>

Las relaciones entre vanguardia y modernidad han sido cambiantes. Cuando la primera se manifestó más agresiva y radical, como en el Salvat-Papasseit de «Un Enemig del Poble» —que aúna la radicalidad cultural y la política— o en las actitudes extremas de Dalí, la reacción fue de franca animosidad. Ésta era, naturalmente, la que preferían muchos vanguardistas, la que, como

hemos visto, Miró consideraba también su «especialidad». Pero la sociedad en su conjunto prefería, por lo general, ignorar a los vanguardistas. La exposición que los cubistas celebraron en Barcelona pasó de largo, como suele decirse: ninguno de los cuadros que hoy enriquecen algunos de los mejores museos y colecciones del mundo consiguió tentar al coleccionismo local. Otro tanto podríamos decir sobre la indiferencia con que fueron recibidas, en Barcelona, las primeras exposiciones de Miró y Dalí, debidas a Dalmau, que organizó, también, la primera que Miró realizó en París.

No ya la vanguardia, la *simple* modernidad encontraba a veces dificultades. Triunfará aquella que la burguesía disponga a su medida: el Noucentisme, moderada apertura que nos ha dejado obras espléndidas, pero que con demasiada frecuencia se quedaría en un cliché. Uno de sus aspectos positivos fue la amplia e intensa manera con que impregnó toda la sociedad, algo parecido a lo ocurrido con el Modernismo. Las razones eran semejantes: la naciente burguesía que dirigía y orientaba la conciencia de catalanidad —¿pero podría haber sido de otro modo?, ¿tuvo, en algún momento, posibilidades de triunfar la visión de un Almirall?—, y, a través de ella, Cataluña entera se reconocía en un espejo que debía ser cambiante: el medievalista, que hizo posible el eclecticismo del pasado siglo, y que había dado la oportunidad de potenciar la memoria de los momentos gloriosos de la Cataluña medieval; ya en tiempos de decidida reconstrucción, el espejo devolvía la imagen de una Cataluña intemporal, ideal, que se halla simbólicamente en unos primigenios orígenes mediterráneos y, al mismo tiempo, delante, como meta.

En estas circunstancias, comprensibles y justificadas a muchos efectos, poco tenía que hacer la vanguardia. No era éste un país normalizado que pudiera jugar de manera absolutamente libre, como pretendían los universalistas de la Vanguardia: en todo caso, *debía* jugarse como complemento del trabajo, según el dictado de Ors del «Hombre que Trabaja y que Juega». Se requería una modernidad controlable, todo lo contrario de la, por definición, rebelde vanguardia. Si la Vanguardia im-



JAUME MERCADE  
*Retrato de Sebastià Gasch. 1953*

plicaba una actitud moral, a la vez que artística, no se trataba de una moral convencional, como se encargarían de demostrar, sobre todo, dadaístas y surrealistas. El resultado fue que, dejando al margen artistas, poetas y críticos concretos, la Vanguardia sufrió la adaptación a una modernidad más amplia, que la desvirtuaría como tal Vanguardia. Ahora bien, ¿podemos seguir manteniendo, como se ha hecho durante mucho tiempo, que la Vanguardia era el único camino? En éste como en otros sentidos, me parecen lúcidas ciertas manifestaciones de un crítico tan identificado con la Vanguardia como Sebastià Gasch. Él, que iba a ser uno de los firmantes del *Manifest Groc*, es capaz de ver y manifestar que «creemos cada día con más intensidad en la necesidad absoluta de aceptar al hombre y negar la tendencia». <sup>7</sup> Como hace notar Joan M. Minguet i Batllori, «no había aceptado ninguna tendencia de manera ciega». En este sentido podemos decir que, al contrario de lo que ocurriría, sobre todo más tarde, a la mayor parte de seguidores de la Vanguardia, supo mantener su independencia. <sup>8</sup>

Una de las manifestaciones más explícitas contrarias a la Vanguardia provino de uno de los principales representantes del Noucentisme: Josep Aragay. En su libro *El nacionalisme de l'art* trata de unificar criterios en cuestiones que, por aquel entonces, eran al fin y al cabo políticas —el libro apareció en 1920, bajo la Mancomunitat, cuando la actuación nacionalista estaba muy definida—, dedica un capítulo a «Les avantguardes de l'art» y manifiesta su oposición frontal. Algunas de sus afirmaciones sobre el Marinetti de aquellos momentos eran posiblemente justas, pero su incomprensión es general y desafortunada. Es posible —afirma en un punto— que «hasta en un manicomio (...) el cubista, el futurista, no sólo pretende haber encontrado un arte nuevo, sino también gozar de una nueva inteligencia y una nueva sensibilidad». Con ello condena a los cubistas y cierra el espíritu a esferas interiores cuyo interés habían descubierto ya los cubistas y en el que pondrán especial énfasis, pocos años más tarde, los surrealistas de Breton. De Chirico no habría *engañado* a Aragay, a pesar de su apa-



riencia neoclasicista —nos referimos, naturalmente, al De Chirico que, precisamente, acababa de cerrar su extraordinaria primera etapa. «Los hombres de la antigua inteligencia debemos defendernos —decía también—. Debemos defender nuestros prejuicios de gravedad, de estabilidad y de orden; debemos decir que estos seres están locos, antes de que nos lo digan a nosotros, y debemos declararles la guerra a muerte.»<sup>9</sup>

Éste era el juicio que, con variaciones, merecían los vanguardistas a los noucentistas y al conjunto de la comunidad; y, evidentemente, no sólo en Cataluña: algo semejante ocurría en París o en Roma, lo que les colocaba en la situación de ser esforzados y merecer el aprecio de su «altísimo valor». Y es comprensible, dada la situación, la reacción de las personas bienpensantes. ¿Qué otra cosa podían pensar ante gentes que, como el propio Gasch, se inclinaban, en momentos extremos, «hacia la supresión del arte», como rezaba uno de sus artículos? «Estamos viviendo una época maravillosamente antiartística», proclamaba en 1929. Con ello quería poner de relieve la belleza que, con justicia, apreciaba en «autos», aviones, locomotoras y paquebotes que «independientemente de su valor utilitario, poseen auténtico lirismo. Lirismo auténtico porque no es buscado —puntualizaba—. Porque es involuntario. Porque su elaboración no ha estado presidida por una idea artística preconcebida y desnaturalizadora.»<sup>10</sup>

Esta valoración de las máquinas y de los productos de la industria respondía en buena parte a las razones que movieron a Marinetti y restantes futuristas, aunque Gasch demostraría conocer el proceso que, paralelamente, desarrollaba una nueva conciencia que tenía en la Werkbund y en la Bauhaus su avanzada en este sentido. Gasch, de acuerdo con su visión comprensiva del arte como fenómeno universal y común, en el fondo, a las diversas culturas, reconocía también, así, el verdadero significado que en el pasado tuvo lo que hoy llamamos arte.

Sobre la amplitud de criterio de Sebastià Gasch, recordemos otro de sus artículos donde trata el tema que nos ocupa. Lo publicó en «L'Amic de les Arts», revista

que, en su conjunto, constituye una de las aportaciones más importantes hechas por Cataluña a la Vanguardia. El mismo título de la segunda nota de su artículo es ya suficientemente explícito: «Guerra a l'avantguardisme!». «Nos llaman vanguardistas —comienza—. Y nos creen puerilmente orgullosos de nuestra pseudomodernidad.» «Porque defendemos algo tan multiseccular como el cubismo (Rafael ya lo practicaba) nos llaman vanguardistas —aclara—. Porque defendemos algo tan ancestral como la economía de la máquina (la misma del Partenón) nos llaman vanguardistas.» Más adelante, tras esta justificación de la actitud, rechaza el nombre: «¡Vanguardismo! La palabra odiosa no ha producido únicamente paradojas. La palabra indeseable ha permitido aún que la copiosa fauna de los ineptos, de los imbéciles y de los cretinos, se librase a la más desagradable promiscuidad, a la más infecta de las mezclas.» «Es preciso destruir la palabra vanguardismo. Es preciso expulsarla. Y es preciso aclarar de una vez por todas que no defendemos la modernidad, ni la revolución, ni las posiciones avanzadas. Las nuestras —y en estas palabras hemos de descubrir la intención y la razón de Gasch— son asunto de bueno o malo. Defendemos la calidad, venga de la derecha, venga de la izquierda.»<sup>11</sup>

Nos excusamos por lo extenso de la cita, justificada por la claridad y la rotundidad con que sintetiza la actitud de quienes, a pesar de sus protestas —ya Platón consideraba que no debía concederse mucha importancia a la cuestión de los nombres—, seguiremos llamando vanguardistas. Con ello deseamos valorar, en este balance de nuestra Vanguardia, a uno de sus seguidores más independientes y, a la vez, lúcidos.

La Vanguardia que se inicia en Cataluña con Dalmau, para personificar en él, entre nosotros, lo más abierto a las nuevas tendencias a comienzos de siglo, no cuenta con un terreno abonado. No olvidemos, con todo, que la Vanguardia encontró resistencias en todas partes y —repetámoslo una vez más— de aquí sale Picasso, que abre con Braque la primera fase del Vanguardismo. El desarrollo social, que da como resultado el político, no reconoce como suya, evidentemente, la in-



J. Torres-García en su estudio. 1918

Rafael Barradas, durante su estancia en Barcelona



vestigación vanguardista, pero ésta nace de su seno, desempeñando un doble papel de pieza en su tablero y de factor rebelde que pretende hacerlo saltar por los aires. Consideramos por ello que la Vanguardia catalana, con toda su endebles inicial, la irregularidad de sus valores y, también, con importantes y decisivas aportaciones de nivel internacional, debía surgir necesariamente cuando surgió. Dalmau fue un precursor y, luego, un hombre clave, pero no permanecería absolutamente solo. Torres-García, al establecer relación con el uruguayo Rafael Barradas, en 1916, y Salvat-Papasseit, sobre todo, percibieron pronto nuevos valores y pusieron su empeño en la empresa. Que no fue constante en el caso de Salvat, como más tarde ocurriría a otros poetas, pero que en Torres-García decidiría su definitiva orientación.

### Conceptos de Vanguardia

El espíritu de la Vanguardia ha de integrarse en el campo, más amplio, de la modernidad, aunque su radicalidad le confiera carácter especial y estatus propio, que él exige explícitamente y que lo separa, diríase que totalmente, a ciertos efectos. Es la modernidad más extrema, su decantación más pura. Cuando tal o cual autor se refiere al Barroco en términos de Vanguardia, podemos aceptarlo si, como hemos indicado antes, dejamos sentado de qué estamos hablando. Hemos dado por supuesto que el Cubismo es el primer movimiento de Vanguardia, y no es preciso insistir en el privilegio que representa para Cataluña el papel primordial que Picasso desempeñó en él.

El aspecto constructivo de la Vanguardia ha sido subrayado por Peter Bürger, lo que, en nuestra opinión, refuerza la consideración del Cubismo como movimiento de Vanguardia. Bürger nos dice que con la Vanguardia se produce un nuevo tipo de recepción de la obra de arte por parte del público: «La atención de los receptores no se dirige ya a un sentido de la obra de arte captible en la lectura de sus partes, sino al principio de construcción.» Esta construcción, a su entender, no se basa

ya en la organicidad de la obra de arte, donde la parte «era necesaria por su contribución a la constitución del sentido de la totalidad de la obra»; en la obra de Vanguardia, la parte «consta sólo como simple relleno de un modelo estructural».<sup>12</sup>

De este modo, la obra de Vanguardia refleja la descomposición, la fragmentación de la imagen del mundo contemporáneo, paralelamente a lo que ocurre en otros campos culturales y científicos. Y, seguramente, en este punto reside su debilidad, con los obstáculos que puede haber presentado para la expresión de manifestaciones de orden espiritual, al tiempo que explica su disociación de una sociedad disociada en sí misma. Se insiste en los aspectos estructurales cuando resulta que nuestra sociedad y nuestra cultura carecen, propiamente, de una estructura trabada: no ya su extremado dinamismo, sino su invertebración, de la que habló Ortega —autor, por cierto, en el que Poggioli apoya parte de sus argumentaciones para su teoría de la Vanguardia—, desvelan una verdadera obsesión por el concepto y el descubrimiento de una estructura de la que realmente carecemos.

Es difícil, y fácil al mismo tiempo, decir cómo se ha reflejado en este sentido la Vanguardia catalana. Hemos citado en varias ocasiones, inevitablemente, a Picasso, por considerar que es representativo de ello en su etapa cubista. González descubre también líneas de fuerza, y lo que nos ofrece es, básicamente, un proyecto de estructura descarnada, una vez lleva a cabo la acción, decisiva para la escultura contemporánea, de eliminar definitivamente el bloque y marcar una estructura dinámica que tiene algo de juego doloroso: González no termina de desprenderse nunca de su carga de *humanidad*, y posiblemente sus mejores obras sean, a la postre, las distintas versiones de *La Montserrat*, en las que deja a un lado toda tentación vanguardista, impulsado por el sufrimiento de su pueblo durante la Guerra Civil.

La Vanguardia no quería saber nada de lo humano, al menos tal como se entiende tópicamente. Podemos afirmar que el Vanguardismo no es un humanismo. Y

aquí tocamos un punto que nos parece esencial. El arte más alto no apunta en última instancia a lo humano, sino a algo que está más allá del propio hombre. La frialdad de Velázquez, la distancia de Leonardo, la tierna pero inalcanzable espiritualidad de Fra Angélico, la pureza de Mozart, la imparcialidad de Shakespeare no son, en cierto sentido, humanas. Picasso tiene algo de ingeniero muy sensible: escasamente espiritual pero de una gran potencia y de una vista penetrante capaz de desentrañar la realidad visible, en su forma, su cromatismo... y su estructura.

La aventura vanguardista tenía sus riesgos y constituye un ensayo que —refiriéndonos a la Vanguardia en su conjunto— podría considerarse fracasado. Pero no es el conjunto lo que nos importa, como probablemente Sebastià Gasch aceptaría, sino el hecho de que la Vanguardia haya servido a ciertos artistas para crear grandes obras, que reflejen su tiempo y lo trasciendan. Y creemos que se ha conseguido, aunque no siempre en los casos aceptados como tales, y que Cataluña ofrece también, en este aspecto esencial, un balance favorable.

¿Cómo poner en cuestión que Miró sea vanguardista? Miró ha aportado al arte de nuestro tiempo una pintura y una escultura que le han devuelto una inocencia de la que, por lo general, ha carecido. Desde una perspectiva crítica, diríase que la Vanguardia es tan hipercrítica, que pesa tanto en ella la razón y está tan preocupada por estructurar, que carece de la inocencia que cabría esperar del creador. No queremos decir que éste no deba ser consciente, sino que su conciencia carece de la ductilidad y la apertura necesarias si no va acompañada de una ignorancia que lo deje inerte ante las sugerencias de instancias ajenas al nivel cotidiano. Miró trabaja su «huerto», para usar sus propias palabras, «como un hortelano». La inocencia de Miró, que no debe confundirse con la ingenuidad, en el sentido que le damos en la expresión «arte *naïf*», va acompañada de una apertura al misterio muy curiosa. Lo extraño, lo que consideramos irreal, es de algún modo domeñado o, al menos, se excluye de él lo

Retrato de Joan Miró en Barcelona



demoníaco hasta el punto de que no resulta peligroso: se le deja *cum granis salis*, para sazonar el plato que se nos ofrece. Miró es un mago, y como tal domina las fuerzas de la naturaleza. Su obra confiere misterio al arte contemporáneo, le permite liberarse de la ligazón de la estructura como de un encofrado ya inútil, paralelamente a lo que hicieron, de otro modo, los Kandinsky, Klee o Mondrian. El primero, como Miró —o Miró como él—, crea un espacio en el que deja aflorar imágenes que corresponden a una vista penetrante, con resultados que guardan relación con los ofrecidos —salvando las distancias de todo tipo— por el microscopio y el telescopio. Klee se mueve unas veces en terrenos semejante, aunque las referencias al mundo figurado sean mayores. Mondrian parece mostrar interés por la estructura, pero conocemos sus preocupaciones místicas: a su modo, lo que pinta, al menos durante algunos años, son mandalas, organismo vivo, *imago* del cosmos, donde el reforzamiento de la estructura contrasta con la vacuidad mística a que hace referencia la existencia de dos planos.

Este misticismo que puede apreciarse en parte de la Vanguardia es, como todo en ella, de compleja dilucidación. Algunos de los artistas citados muestran su atracción de manera explícita. Entre nosotros, además, Torres-García, que no se halla lejos, en el fondo, de un Mondrian —aunque nunca alcanzara en la pintura su esencialismo—, y Cassanyes, otro crítico y teórico de la Vanguardia catalana, muestran una inclinación que de un modo u otro está relacionada con esta actitud. Pero, además, cabe hablar, en general, de cierto misticismo con respecto a la Vanguardia en general. Sus aspiraciones, sus pretensiones no son ya, respondiendo al reproche de Nietzsche, demasiado humanas: parecen deshumanizadas a juicio de Ortega por un afán, humanísimo —pero no *demasiado* humano—, de apurar al máximo las posibilidades del hombre. En este sentido, querer ir más allá, trascender lo humano, aunque sea en el simbólico nivel del arte, puede entenderse como propio de la mística y aplicarse, de

manera en cierto modo abusiva —¿pero no dijo Riba que «las palabras son para entendernos, no para entenderlas?»— al arte de Vanguardia.

Torres-García no manifestó, durante su etapa catalana, inclinaciones místicas —salvo, acaso, en su obra—, en el sentido que hemos atribuido a la Vanguardia. Zolá Díaz Peluffo ha subrayado «la actitud mística de Torres al estudiar los elementos que el maestro usa en pro de un orden universal», y «habla de algo que no se puede explicar con palabras, algo que trasciende las formas del plano estético y lo transporta a un mundo de misterio, a un mundo espiritual invisible», hasta el punto de que este autor considera que Torres-García identifica esta actitud mística con la actitud del artista.<sup>13</sup>

La apertura de la Vanguardia al misterio se manifiesta de modo encubierto, salvo en artistas que, dentro de estas corrientes, han adoptado actitudes independientes aunque, como en el caso de Kandinsky y Mondrian, resulten emblemáticos para la misma Vanguardia. Hay profundas contradicciones en todo ello, y varios y distintos son los niveles que convendría estudiar a fondo. En un nivel inferior al místico, aunque con frecuencia entrelazados, encontramos la magia. La hemos mencionado al referirnos a Miró. Klee y él son muy representativos de esta vertiente y, en este sentido, distintos de Mondrian y, en mayor o menor medida, de Torres-García. La magia tiene demasiado apego al mundo, a lo real cotidiano que desea dominar por medio de ocultos resortes; el místico, en cambio, renuncia al mundo. Hacia la magia se inclina más el crítico y tratadista Magí Albert Cassanyes. En uno de sus textos, publicado en la revista «D'Ací i d'Allà», desarrolló su concepción artística desde

este punto de vista. Establece cierto paralelismo —relativamente aceptable— entre las obras de Joan Miró y «las manifestaciones de la magia primitiva», afirmando que «se puede decir que son unas conjuraciones espontáneas y automáticas [cabría objetar que aun siendo espontáneas no son automáticas], con las que el extraordinario Joan Miró, siguiendo la receta goethiana, se libra, mediante su plasmación externa, de aquello que vive en él mismo, con inquietante vitalidad».<sup>14</sup>

Cassanyes es también personaje clave en el desarrollo de la Vanguardia en Cataluña. Poco conocido, por su escasa proyección y por haber sido poco estudiado, merece ser destacado al igual que Gasch, del que le sepa-

ran muchas cosas. Más teórico que Gasch, cuyas notables aportaciones eran resultado de una reflexión sobre la marcha de la práctica crítica, Cassanyes seguía la actividad artística sin manifestarse, en general, claramente a favor de una tendencia determinada. Su conocimiento del alemán determinó, posiblemente, sus preferencias,



Carnet de estudiante de Salvador Dalí. Curso 1924-25

y es también posible que, en su inclinación hacia lo mágico, influyera el libro *Realismo mágico* de Franz Roh, que, a través de la traducción publicada por «Revista de Occidente», tuvo incidencia directa en algunos puntos de España, como sucedió en Canarias. Roh propugnaba el regreso a una objetividad liberada de los que consideraba excesos producidos en campos tan distintos como el Expresionismo nórdico y la abstracción. Venía a coincidir, en ello, con el Surrealismo, que enderezaba el nihilismo dadaísta y devolvía una representación al mundo —que, por supuesto, no era objetiva sino fruto de una visión que dependía del mundo interior. No debe extrañarnos que Cassanyes se inclinara, finalmente, por el Surrealismo, por las nuevas posibilidades



SALVADOR DALÍ  
*Autorretrato en luz y sombra. 1926*

que abría en el campo que más le interesaba. De Dalí destaca, sobre todo, «su don sorprendente de crear mitos», que valora ante lo que considera «caótica magia primitiva» (ignorando la geométrica ritualización de las sociedades arcaicas). «¿Y no es precisamente el mito lo que mejor caracteriza la magia, ya organizada o ideológica, es decir, la religión?», se pregunta. Aserto que contrasta con las manifestaciones de Dalí según las que nunca sintió inclinaciones religiosas y, también, con su rechazo de la magia.

La personalidad de Dalí ha sido estudiada, sin duda no lo bastante, pero conocemos sus opiniones sobre cuestiones muy diversas. Es evidente el interés y la calidad de su obra literaria, donde se mantendrá más viva su creatividad en momentos en que su obra plástica se había estereotipado. La personalidad de Dalí y lo que ha aportado al arte es muy importante como para discutirla globalmente. Él fue quien mejor supo expresar, en determinado momento —los últimos años veinte y primerísimos treinta—, el espíritu surrealista: nos queda también el monumento de su película *Un chien andalou* (1929), que, a nuestro entender, responde más al mundo de Dalí que al de su coautor, Buñuel.

Según el concepto que tengamos de la Vanguardia, podremos discutir sobre la inclusión en ella del Surrealismo. Regresa a la figuración, no prima la estructura sino que la desprecia o la disuelve, pero comparte demasiados rasgos como para no tenerlo en cuenta: exterioriza el mundo interior del artista y desca convertirse, no sólo en un sistema artístico y estético, sino también en una moral. El propio Dalí tituló la famosa conferencia que pronunció en el Ateneo de Barcelona, en 1930, *Posición moral del surrealisme*. Su moral, en una personalidad que se nos antoja amoral, no deja de tener fundamento; es, desde luego, revulsiva y condena toda moral anterior. En este sentido, como en otros de su actitud personal y en ciertos aspectos de su arte más vivo, revela las raíces dadaístas del Surrealismo. El enfrentamiento, en esta conferencia, de Dalí con la Cataluña bienpensante, encarnada entonces con los herederos del Noucentisme, es total, y su ataque a Ors explícito.

Expresa su enfrentamiento a lo real, fundamentándolo con conceptos tomados del psicoanálisis, con estas palabras: «El placer es la aspiración más legítima del hombre. En la vida humana, el principio de realidad se levanta contra el principio del placer. Una rabiosa defensa se impone a la inteligencia, defensa de todo lo que a través del abominable mecanismo de la vida práctica, de todo lo que a través de los innobles sentimientos humanitarios, a través de las hermosas frases: amor al trabajo, etc., etc., que nosotros cubrimos de mierda, pueda conducirnos a la masturbación, al exhibicionismo, al crimen, al amor.»<sup>15</sup>

### **Culminación de la Vanguardia en Cataluña**

En el arte catalán de Vanguardia se produjo, mediados los años veinte, una fuerte inflexión, del Futurismo que practicaban algunos poetas, que aparecía mezclado —en el caso de los pintores— con tendencias constructivas, a la vertiente irracionalista del Surrealismo. Molas ha observado que, ya en 1925, Foix «hace un balance crítico del Futurismo y una propuesta clara de alternativa: la surrealista.»<sup>16</sup> No importa que algunos poetas concretos mantengan posiciones próximas al Futurismo o derivadas de él: el gran paso se ha dado ya, en París, con intervención catalana (en la primera exposición de los surrealistas, en la Galerie Pierre, se presentan dos obras de Picasso y otras dos de Miró), y en Cataluña los ecos son inmediatos.

Con el Surrealismo, la Vanguardia catalana alcanza su momento culminante. No sólo por el hecho de que dos de sus componentes, Miró y Dalí, consigan gran prestigio e influencia internacionales, sino también porque distintos grupos y una mayor difusión permiten a la Vanguardia catalana cierta cohesión. La revista «L'Amic de les Arts», que agrupa a Salvador Dalí, Gasch, Montanyà y Foix, llevó a cabo una labor consistente, de gran rigor, con colaboraciones muy importantes también de fuera de Cataluña. El primer número apareció en 1926, y su plena vigencia se mantendría hasta 1928,

cuando las disensiones, especialmente entre Dalí y Gasch, desintegrarían el grupo y acarrearían, al año siguiente, el cierre de la revista.

Muchos de quienes conocen la actuación internacional de Dalí ignoran, tal vez, la importancia que tuvo en la propia Cataluña, a través de sus escritos y su propia presencia. Por aquel entonces la personalidad de Dalí estaba plenamente definida y su papel de agitador había dado ya muestras demoledoras. Pero el deslizamiento de la Vanguardia hacia el Surrealismo se produjo básicamente por influencia de la formación del grupo de Breton, aunque es de suponer que la tendencia general de la cultura se movía en esa dirección. En Cataluña, el proceso se desarrollará paralelamente en Barcelona y otras ciudades (Hospitalet de Llobregat, Sitges, Vilafranca del Penedès, Sabadell, Lérida). Durante la segunda mitad de la década de los años veinte aumentaron los centros y los núcleos. El Ateneíll de Barradas, en Hospitalet, reúne gente de tendencias muy diversas: un Sánchez-Juan que practica un Futurismo tardío, el ultraísta J. Gutiérrez-Gili y otros, de los que destacaremos a Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. Gasch, que indicaría su rechazo de las tendencias como camino seguro para el artista, ofreció gran resistencia al Surrealismo. Desde el comienzo se había inclinado por el Cubismo, y sus preferencias por lo constructivo podían deberse, con las particularidades de su carácter, a lo influido que estaba por la insistencia de Ors y por la voluntad de construir del Noucentisme —connotativa, en arte, de la declarada voluntad de construcción nacional—, al margen de que se aceptaran conscientemente las propuestas de dicho movimiento.

A la fase de entusiasmo que, durante la Mancomunitat, se produjo en Cataluña, siguió, en 1923, un sentimiento de rabia y frustración por la implantación de la Dictadura de Primo de Rivera y la supresión de las instituciones catalanas que habían sido creadas. El Noucentisme, que la Mancomunitat había considerado un proyecto cultural propio, era realmente programático y, por lo tanto, iba a convertirse, fuera o no nombrado, en blanco de los ataques vanguardistas, mucho más te-



SALVADOR DALÍ  
*Retrato de Luis Buñuel. 1924*



Julio González. 1934

niendo en cuenta que, desde 1917, el movimiento cobró nuevos acentos. Su difusión y la impregnación que logra en la sociedad catalana, que perdura hasta la Guerra Civil —y resurgirá incluso en ciertos círculos durante los años cuarenta, como signo de recatalanización—, choca frontalmente con las aspiraciones, no sólo estéticas, sino también morales y sociopolíticas —internacionalismo frente a nacionalismo— de los vanguardistas. Con todo, salvo en casos concretos, de los que el más clamoroso es el de Dalí, las posiciones de aquéllos no eran tan claras y sus ideas resultaban, con frecuencia, confusas, al igual que ocurría en otros países, si exceptuamos grupos cerrados como el surrealista. Tan hermético era éste que la puerta debía abrirse continuamente para dejar salir a los que eran expulsados: recordemos lo ocurrido con Dalí, que había sido considerado, precisamente por Breton, un surrealista ejemplar.

Una de las notas interesantes del arte catalán es su relativa dispersión. Ya sea por tratarse de un núcleo de veranco, como Sitges, en el caso de «L'Amic de les Arts», ya sea por tratarse de una potencia industrial, en el caso de Sabadell o por la actuación personal de Joan Ramon Masoliver y el contagio a otros compañeros universitarios, en el caso de Vilafranca del Penedès, con su revista «Hèlix», dirigida por el propio J. R. Masoliver, o incluso los centros ocasionales que iban formándose en la costa, como en Tossa, con la llegada de algunos artistas extranjeros, lo cierto es que la Vanguardia catalana tenía entidad. Sabemos que estos núcleos estaban movidos por unas pocas personas, que su eco era muy limitado, que el cansancio, las disensiones y la muerte natural agotaban revistas y grupos, desanimando a sus miembros: nada de esto puede sorprendernos tratándose de un arte minoritario y que, en muchos casos, no tenía pretensiones apologéticas, sino de dirigirse exclusivamente a una elite.

La Dictadura se mantendrá hasta 1930 e, involuntariamente, irá despertando, como reacción, una vitalidad de la cultura y de la conciencia colectiva que acarreará la extraordinaria floración de la República. El Surrealismo da sus mejores frutos en la segunda



mitad de esta década y en los primeros años de la siguiente. En Cataluña es el momento de las ya citadas revistas «L'Amic de les Arts» y «Hèlix», de los actos de agitación de Dalí, de la labor de Joan Miró, desarrollada a caballo entre París y Montroig, cerca de Tarragona, de los hierros de González, de la labor literaria de Foix, del *Manifest Groc*, que, firmado por Salvador Dalí, Lluís Montanyà y Sebastià Gasch, y fechado en Barcelona, en marzo de 1928, constituye uno de los documentos artísticos que mayor eco ha tenido en nuestra historia artística. Tras advertir que los firmantes han «eliminado toda cortesía en [su] actitud», pasan a denunciar, negar, condenar, ultrajar, *profanar* todo lo que les parece putrefacto y opuesto a lo que, por el contrario, consideran vivo. Entre lo denunciado se halla la falta de decisión y audacia, el miedo a lo nuevo, la indocumentación de los críticos con respecto al arte de hoy y de ayer y, entre otras muchas cosas, personajes, instituciones y símbolos de la burguesía catalana y de la mayor parte de sus intelectuales. Se manifestaban favorables, en cambio, a muchas otras cosas: artistas de la Vanguardia internacional y todo aquello que, para ellos, representaba «una época nueva». Y vemos aparecer aquí, elogiados, muchos de los artefactos y actividades propios de los nuevos tiempos: las máquinas, los automóviles y aviones, con lo que tenía de eco del Futurismo, el deporte, importante siempre como factor asociado a la Vanguardia o, mejor, a la modernidad en general; la ciencia, la música moderna, etc.

No todos los manifiestos o documentos de este tipo tuvieron la fortuna del *Manifest Groc*. Hay que decir que, en cambio, algunos textos o números concretos de una revista, sin especial relieve, cobrarán con el tiempo un valor precioso por su contenido y por lo que tienen de testimonio ejemplar. Es el caso del número doble, 7-9, del «Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya», aparecido en Barcelona, en 1930. El Surrealismo es criticado aquí, y duramente, por Joan Ramon Masoliver (*Possibilitats i hipocresia del surrealisme a Espanya*), cuando está

a punto de formarse el ADLAN, que Molas enjuicia como el «grupo que reunió los despojos de una vanguardia en declive y que articuló un programa más bien genérico y, por lo tanto, moderado.»<sup>17</sup> En el «Butlletí» coinciden firmas catalanas, como Gasch, Sánchez-Juan y Foix, experimentados ya en los frentes vanguardistas, junto a nuevos nombres: los de algunos compañeros de estudios de Masoliver, como Guillem Díaz-Plaja —estudioso del cine y el primero en llevar a cabo un trabajo sobre la Vanguardia catalana— y Carles Claveria —quien reconoce la importancia teórica del Surrealismo francés, pero condena su práctica, al tiempo que pregona la necesidad de la violencia—, y Dalí, junto a artículos o poemas en castellano firmados por J. L. Cano, Ramón Gómez de la Serna —apóstol de primera hora del Vanguardismo—, E. Giménez-Caballero y M. Altolaguirre, por citar a los más destacados. Entre las ilustraciones recordaremos las de Miró, Planells y Ángeles Santos.

Masoliver, que conocía a Breton en París y sería estrecho colaborador de Ezra Pound, condenaba el Surrealismo español en general —al «Surrealismo de Lorquita le llamaría más bien ingenuismo o infantilismo»— y no puede afirmarse que salvara excesivas cosas del catalán: cuestiona con simpatía a Miró y termina afirmando que sólo hay dos auténticos surrealistas en España: Luis Buñuel y Salvador Dalí, lo que, en rigor y sin que implique un juicio de valor por nuestra parte —ni por la suya, acaso—, nos parece cierto (Miró desborda totalmente el Surrealismo). Con su característica ironía, Masoliver, una de nuestras inteligencias más lúcidas, termina apuntando que «quizá con estas páginas [ha] contribuido inconscientemente a aumentar el confusio-nismo», algo que, visto con la actual perspectiva, no parece ni mucho menos cierto.<sup>18</sup>

### **La Vanguardia en los treinta. GATCPAC y ADLAN**

Los años treinta que median entre la proclamación de la República (1931) y el establecimiento de la Generali-



Sert y Torres Clavé de viaje hacia Moscú. 1934

tat, gobierno autónomo catalán (1932), y el inicio de la Guerra Civil (1936) fueron en exceso breves para que fructificaran debidamente iniciativas que estaban en marcha y pudieran surgir muchas otras con tiempo bastante para desarrollarse. Sorprende, sin embargo, lo que dieron de sí aquellos cinco años repletos de inquietud, zozobra y, también, de ilusión.

El nuevo gobierno catalán, heredero tras un largo paréntesis de la *Mancomunitat*, trata de establecer conexiones, recobrar ideas, potenciándolas, y de lanzar otras nuevas. Puede afirmarse que, por parte de las instancias oficiales catalanas, aunque no existiera excesiva simpatía en relación con el nuevo arte, sí la hubo en ciertos miembros de la administración, como se comprobará una vez estallada la guerra en la calidad del cartelismo. Si por las urgencias y servidumbres de la guerra estos carteles no pudieron ser vanguardistas en sentido estricto, puede sin embargo apreciarse, en muchos casos, la directa influencia de dicho Vanguardismo.

No podemos referirnos a todas las actividades que recibieron, en mayor o menor grado, la difusa influencia de este movimiento, que, por el hecho mismo de su divulgación, rebajaba su nivel de exigencia y aparecía mezclado con el Art Déco —que era, en sí mismo, aplicación de ecos del Cubismo. Apuntemos que, no sólo la pintura y la escultura, marcadas en muchos casos por el Surrealismo, sino también la arquitectura, la música —con el único pero valioso ejemplo de Robert Gerhard—, la fotografía —recoremos el surrealizante *Català-Pic*—, las artes gráficas, el cine y otras facetas de las artes aplicadas, dan testimonio de la huella de la Vanguardia.

La arquitectura catalana había tenido dificultades para experimentar a fondo el Racionalismo funcionalista, que constituía, con el Organicismo, la Vanguardia arquitectónica. Gaudí, anticipándose formalmente, en algunos aspectos, quedaba como un caso aparte. No fue Gaudí un vanguardista, ni siquiera *avant la lettre*, y ni siquiera pretendió *ser* de su momento. Pero su genialidad, para expresarnos con énfase,

sis, se revelaba en la visión, que resultaría premonitoria, con que resolvía la forma y la decoración: las ondulantes fachadas de la Pedrera, el libérrimo *collage* de trozos de cerámica en el banco de la plaza del Parque Güell, la distorsión, que ahora puede parecer postmoderna, de la cripta de la Colonia Güell y, sobre todo, las increíbles formas de las chimeneas de la misma Pedrera, obligan a citarlo, aunque dejando sentada su excepcionalidad y el carácter de coincidencias, o de anticipaciones, que tiene con una aventura en la que nunca se propuso adentrarse.

Hay ejemplos, y de gran valor, de arquitectura de compromiso entre las nuevas tendencias y el principio de realidad al que deben rendirse casi siempre los arquitectos. Una ciudad como Barcelona, que tuvo —y tiene— la suerte de ver instalado el Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de 1929, obra de Mies van der Rohe, edificio emblemático de la moderna arquitectura, tuvo su momento auténticamente vanguardista en algunos de los edificios de J. L. Sert, Torres Clavé y algunos de sus compañeros del grupo GATCPAC, creado en 1930. Pero la arquitectura, por muy inspirada que esté, viene determinada, como hemos dicho ya, por un principio que el editorial del primer número de la revista «AC», órgano oficial del grupo, definió en función de una «utilidad», un «fin». Debe, añaden, «satisfacer la razón». Todo su programa es racionalista y, también, de exigencia y sinceridad en el desarrollo de todos los factores y elementos que entran en juego en el espa-

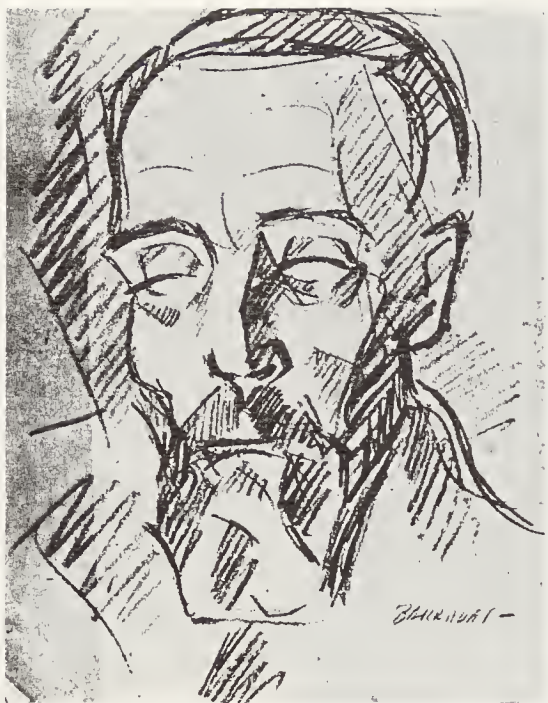


Sert y Le Corbusier en una audiencia del Presidente Macià al CIRPAC. 1932

cio arquitectónico.<sup>19</sup> Para decirlo en palabras de Oriol Bohigas, con el GATCPAC, «de golpe Cataluña vuelve a estar en la Vanguardia europea. En este sentido sorprende hallar en el GATCPAC posiciones tan anticipadoras.» Los estudios de la Ciudad de Recreo y de Vacaciones para Castelldefels; la conocida como Casa Bloque para obreros; el Plan Macià, en colaboración con Le Corbusier; la casa de la calle Muntaner, de Sert, y las casas de fin de semana de Sert y Torres Clavé, en Garraf, son ejemplos —con la reunión del CIRPAC,

preparatoria del CIAM IV, en Barcelona, en 1932— de una labor arquitectónica avanzada, concebida y realizada en pocos años y que ha quedado como paradigma para las generaciones que comenzaron a despertar tras el letargo de los años cuarenta, la etapa más dura del franquismo, al filo de 1950.<sup>20</sup>

Tratamiento especial merece, por diversas razones, ADLAN, grupo paralelo al de arquitectos al que nos hemos referido. Joan Miró, el inspirador del ADLAN, era gran amigo de Sert y amigo de ambos era Joan Prats, personaje clave en la Vanguardia catalana de los años treinta y, posteriormente, en la postguerra. Gracias a la investigación preparatoria de la exposición sobre el ADLAN celebrada 1970 en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en Barcelona, 1970, pudimos entrevistar a algunos de los protagonistas de aquella aventura y nos pareció conocer, revivir y percibir no sólo hechos sino también el ambiente, la atmósfera en que se desarrollaron sus actos. Transcurridos más de veinte años desde aquella primera revi-



**RAFAEL BARRADAS**  
*Retrato de Josep Dalmau.*  
«Alfar». Núm. 57  
Abril de 1926

sión, el ADLAN sigue pareciéndonos una agrupación de esfuerzos y fuerzas muy diversas, que por aquel entonces estaban marcadas, predominantemente, por el Surrealismo, y con una fuerte carga *snob*. Pero debe valorarse el impulso que dio al nuevo arte en distintos núcleos de Cataluña y el apoyo que ofreció a otros españoles especialmente inquietos, como el de Madrid y el de Tenerife, con los que lanzó un manifiesto triangular; no olvidemos tampoco la relevancia que alcanzó en aquellos momentos —1936— la exposición de Picasso. De su inquietud, información y voluntad formativa ha llegado hasta nosotros el magnífico y, a nuestro entender, inapreciable número extraordinario de «D'Ací i d'Allà», del invierno de 1934, dirigido por Sert y Prats.

La guerra no dio tiempo a desarrollar las posibilidades que ofrecía la aparición de nuevos artistas y seguidores, anunciada también por la Exposición Logicofofista, ya en vísperas de la Guerra Civil. Claro está que se contaba con Joan Miró, que seguía siendo un creador excepcional, pero a pesar de sus frecuentes apariciones lo cierto es que no ejercía especial influencia en los jóvenes artistas, que se inclinaban decididamente por Dalí, como en los casos de Joan Massanet y Àngel Planells. Los conocidos como los tres escultores del ADLAN —R. Marinello, Jaume Sans y Eudald Serra—, recién llegados al arte, eran prometedores, como lo era ciertamente Leandre Cristòfol.

Según contaría, mucho más tarde, Sebastià Gasch, «Prats propuso en la peña del Colón la fundación de “El Club dels Snobs”. El nombre —prosigue Gasch— no gustó y se adoptó el de ADLAN («Amics de l'Art Nou»). Pero da lo mismo, porque lo esencial era la valorización —y exaltación— del snob.» Como dice Gasch en su artículo, «no se puede abominar del esnobismo, y sus adeptos han prestado, en el transcurso de los siglos, una ayuda valiosísima a las artes», aunque, como también hace notar, al acoger todo lo que es nuevo e insólito y rechazar las obras que entroncan con la tradición, «pueden causar daño o perjuicio al conjunto de una producción digna de interés y que no puede ni quiere ser revolucionaria».<sup>21</sup>

Éste puede ser uno de los puntos del talón de Aquiles de la Vanguardia. Mientras estamos escribiendo estas líneas y se prepara esta exposición, las vanguardias, en el sentido estricto a que nos hemos referido —siempre existirán, en un sentido u otro, con este u otro nombre—, en Cataluña y fuera de ella son ya historia, susceptibles de revisión un tanto distanciada y serena. La Vanguardia ha sido extraordinariamente positiva, por su radicalidad en tiempos de radicalidades, rigurosa en tiempos de rigores. Ha sido, también, todo hay que decirlo, totalitaria, excluyente, en tiempos de totalitarismos políticos o ideológicos, de los que las Vanguardias y los vanguardistas fueron, también, víctimas. El triunfo del llamado Movimiento —que era esencialmente un Inmovilismo— impidió que la Vanguardia prosiguiera su camino, cortó o alteró profundamente las vidas de muchos vanguardistas y paralizó el cauce natural del arte en general o, al menos, lo desvió. Ahora, los totalitarismos de todo tipo parecen haber pasado. El propio concepto de Vanguardia, como algo actual, se halla en crisis. Pero, como nos recordaría Gasch, no debemos hacer caso de tendencias sino atender a la obra de artistas concretos. Y este consejo, que puede aplicarse en todos los momentos, es preciso utilizarlo para enjuiciar, debidamente, con la aproximación que permite una materia todavía tan querida por unos y denostada por otros como la Vanguardia, esta extraordinaria aventura del siglo XX. No la única, rica sólo por sus mejores logros y sus grandes creadores, pero sí tal vez la más sugestiva.

J. CORREDOR-MATHEOS

#### Notas

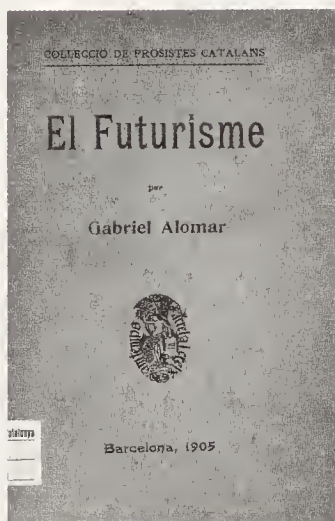
1. GASCH, Sebastià, *Expansió de l'art català al món*. Barcelona, 1953, págs. 98-99.
2. MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*. Barcelona, Antoni Bosch, 1983, pág. 23.
3. GASCH, Sebastià, *op. cit.* págs. 98 i 97-98, respectivament.
4. POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de Vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 214.
5. TORRES-GARCÍA, Joaquim, *Art-Evolució (a manera de manifest)*, "Un Enemic del Poble", núm. 8 (noviembre 1917), pág. 1.
6. VIDAL, Mercè, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona, PAM, 1991 (Biblioteca Abat Oliba), pág. 17.
7. GASCH, Sebastià, *Superrealisme*, "Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya", núm. 7-9 (julio-septiembre de 1930), págs. 195-197.
8. MINGUET BATLLORI, Joan M., "Introducció", a *Sebastià Gasch. Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona, Mall, 1987, pág. 30.
9. ARAGAY, Josep, *El nacionalisme de l'art*. Barcelona, "La Revista", 1920, pág. 26.
10. *Sebastià Gasch. Escrits d'art i d'avantguarda. cit.*, pág. 157.
11. GASCH, Sebastià, "Guerra a l'avantguardisme!", en *Comentaris*, "L'Amic de les Arts", núm. 17 (agosto 1927).
12. BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, pág. 147.
13. DÍAZ PELUFFO, Zolá, *Ideas fundamentales de Torres García*. Montevideo, Dirección General de Extensión Universitaria - División de Publicaciones y Ediciones, 1982, pág. 162.
14. CASSANYES, M. A., *Vers la màgia*, "D'Ací i d'Allà" (diciembre 1934).
15. DALÍ, Salvador, *Posició moral del surrealisme*, "Hèlix", núm. 10 (marzo 1930), págs. 4-6.
16. MOLAS, Joaquim, *op. cit.*, pág. 53.
17. MOLAS, Joaquim, *op. cit.*, pág. 53.
18. MASOLIVER, Joan Ramon, *Possibilitats i hipocresia del surrealisme a Espanya*, "Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya", núm. 7-9 (julio-septiembre 1930), págs. 198-206.
19. Edición facsímil: *A.C. / G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (Biblioteca de Arquitectura).
20. BOHIGAS, Oriol, *Homenaje al G.A.T.C.P.A.C.*, "Cuadernos de Arquitectura", núm. 40 (segundo trimestre 1960).
21. GASCH, Sebastià, *Elogio del snob*, "Destino" (30 noviembre 1963).

**LAS VANGUARDIAS  
LITERARIAS: IMITACIÓN  
Y ORIGINALIDAD**

JOAQUIM MOLAS

C

MINUBI



**GABRIEL ALOMAR**

*El futurisme*

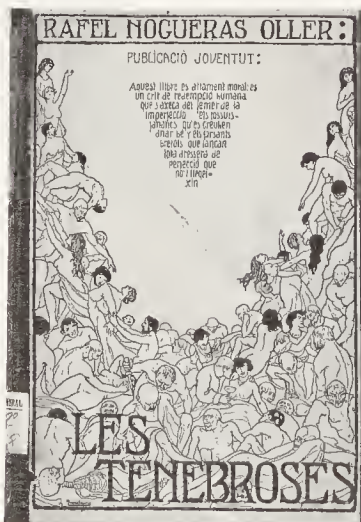
Conferència leïda en el «Ateneu  
Barcelonès» la nit del 18 de juny  
de 1904

Barcelona. «L'Aveng». 1905

**RAFAEL NOGUERAS OLLER**

*Les tenebroses*

Barcelona. Joventut. 1905



1924 no sólo fue un año decisivo para el conjunto de las Vanguardias europeas, sino también para las catalanas y, de modo específico, para las literarias. En efecto: en octubre, Breton publicó el primero de sus manifiestos surrealistas, donde amplió y profundizó muchos de los hallazgos anteriores y donde propuso una salida al *impasse* producido por la sistemática negación propugnada por los Dadá. Por otra parte, en agosto murió Salvat-Papasseit que, hasta entonces, había sido uno de los poetas más representativos de las Vanguardias catalanas y, más concretamente, del Futurismo. Y pocos meses después, en marzo, ya del año siguiente, otro poeta, J. V. Foix, que también había desempeñado un papel relevante en el Futurismo local,<sup>1</sup> hizo, para la «Revista de Poesia» y con óptica Dadá, un balance crítico de la literatura de vanguardia y puso de relieve las virtudes de la propuesta bretoniana. «Avui dia» —dice— «a França, resta com a conseqüència de tant d'aldarull un grup autènticament d'avançada: el dels superrealistes i tres o quatre joves escriptors independents que del campi-qui-pugui n'han salvat llur personalitat incontestable.» («Hoy en día, en Francia, queda como consecuencia de tanto jaleo un grupo auténticamente avanzado: el de los superrealistas y tres o cuatro jóvenes escritores independientes que del sálvese-quien-pueda han preservado su incontestable personalidad.») Y añade: «el dadaisme fou un entrenament a la irresponsabilitat. Heus ací els seus atletes més aprofitats: els superrealistes. Deixem-los en llur orgia: follies de neòfit! Reprès l'equilibri hauran descobert unes quantes d'imatges fresques i noves, ben aprofitables, i hauran alliberat la imaginació dels pòsits que la infectaven.»<sup>2</sup> («El dadaísmo fue un entrenamiento a la irresponsabilidad. He aquí sus más aprovechados atletas: los superrealistas. Dejémosles en su orgía: ¡Locuras de neófito! Recuperado el equilibrio, habrán descubierto unas cuantas imágenes frescas y nuevas, muy aprovechables, y habrán liberado la imaginación de los posos que la infectaban.») Por último, en noviembre del mismo año, Salvador Dalí, que no inaugurará su producción literaria hasta dos años después, hizo ya su primera exposición individual en las Galerías Dalmau. Así, el año



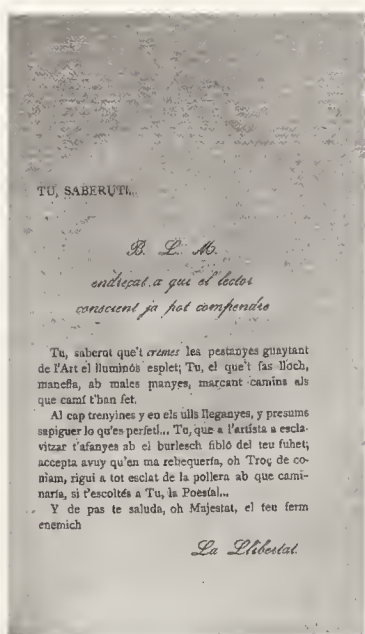
1924 divide las Vanguardias literarias del país en dos grandes bloques, cada uno de ellos con su dinámica propia. Sin embargo, los dos, por encima de las diferencias, a veces substanciales, muestran una serie de rasgos comunes que, de hecho, son los que, a la larga, los identifican.

### **Evolución y ruptura**

Como sus colegas plásticos, los poetas de comienzo de siglo, por iniciativa propia o por influencias de París, realizaron una serie de investigaciones que, como en la capital francesa, habrían podido desembocar naturalmente en la gran explosión de las Vanguardias. En efecto: Gabriel Alomar, en una conferencia leída en el Ateneu Barcelonès, al 18 de abril de 1904, y publicada en forma de libro al año siguiente, inventó, para designar su redefinición del Modernismo, una palabra mágica, Futurismo, que tuvo notable repercusión. Así, por un lado, Marinetti, que la descubrió en una reseña hecha por Marcel Robin y publicada en el «*Mercure de France*», la utilizó con otro contenido para bautizar a uno de los primeros grandes movimientos de Vanguardia.<sup>3</sup> Y, por otro, tanto el nombre como la propuesta que, en el fondo, no es sino una mezcla de regeneracionismo hispánico e idealismo alemán, generaron en Cataluña una línea de pensamiento que gozó de relativa difusión, al menos hasta los últimos años diez, y que ha dado lugar a muchas confusiones. En 1907, por ejemplo, Jaume Brossa, al analizar el panorama de las ideas más vivas, distinguió tres grandes corrientes: el Futurismo, de Alomar, el Humanismo o Noucentisme, de Eugeni d'Ors, y el Universalismo, que, en teoría, es una síntesis de los dos primeros y que, a fin de cuentas, es lo mismo que Brossa, en los años 90, había calificado de Modernismo.<sup>4</sup> Rubén Darío en la novela *La isla de oro*, escrita durante su primera estancia en Mallorca, entre el mes de noviembre de 1906 y la primavera del año siguiente, incorporó a Alomar en la lista de sus personajes de ficción, siempre con el apodo de «el Futurista». Y, dos años más tarde, al hacer, para «*La Nación*» de Buenos Aires, la reseña del manifiesto de Marinetti, recordó que «el Futu-

rismo estaba ya fundado por el gran mallorquín Gabriel Alomar», aunque, a su entender, «no se trata sino de una coincidencia». Y añade: «en todo caso, hay que reconocer la prioridad de la palabra, ya que no de toda la doctrina.»<sup>5</sup> Entre 1907 y 1910 aparecieron hasta tres revistas con el título de «Futurisme», una en Barcelona y las otras dos en Terrassa y Vilafranca del Penedès. Y, en 1912, Apel·les Mestres estrenó una «tragedia aristofanesca» sobre la *Justícia!*, en la que un personaje llamado Biel, que es el líder de los «jóvenes cultural-mundiales», muestra el «verdadero camino del porvenirismo» y, entre otras cosas, habla, no de «civilización», sino de «civillismo». Por otro lado, dos de sus ideas más significativas reaparecen, mínimamente adaptadas, entre los grupos vanguardistas anteriores a 1924. Primera: la idea de que, a lo largo de toda la historia, han existido «futuristas», es decir, tipos que, en un momento dado, se han revelado contra el mundo constituido y han abierto una nueva era, idea que fue recogida por el *Manifiesto del Ultra*, publicado en 1921, en el núm. 13 de «*Baleares*», y firmado entre otros por su hijo Joan y por Jorge Luis Borges. Y segunda: la idea del poeta como *Columna de Foc*, título de su único libro de poemas, es decir, como mesías o como columna vertebral de la sociedad, que fue utilizada por Salvat-Papasseit y, directamente o a través de éste, por el grupo de redactores de la revista «*La Columna de Foc*» (10 núms., Reus, 1918-20).

Por su parte, en 1905, Rafael Nogueras Oller publicó un libro de poemas, que lleva por título *Les tenebroses* y que incluye una especie de proclama sobre *La poesia negra*. Según él, los poetas cantan en tonos rosados «el amor, el matrimonio, la familia». O escriben «cancioncillas de cuna y décimas a la paternidad». Ahora bien, la poesía «íntima» de la Humanidad no es de color rosa, sino «negra y penosa». De hecho, más interesantes que la proclama, moralizante y convencional, son los poemas, con los que intenta dar esa versión «íntima» y «negra». Así, por un lado, Nogueras construye un discurso urbano de un realismo desnudo, pero lleno de simbolismos, a menudo fáciles y superficiales, que incorpora la máquina y la idea de multitud y a través del cual denuncia



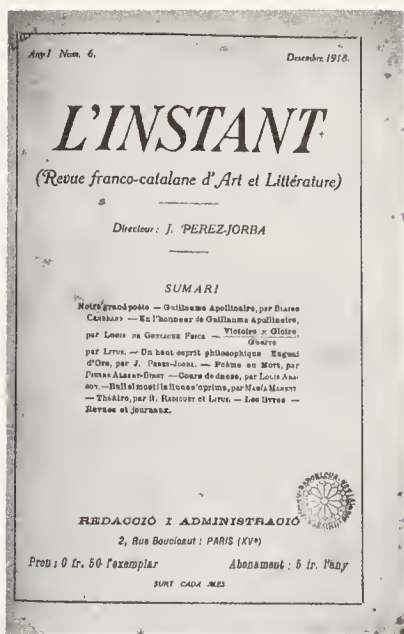
RAFAEL NOGUERAS OLLER

Tu, saberut!...

Les tenebroses

Barcelona. Joventut. 1905

«L'Instant (Revue franco-catalane d'Art et Littérature)»  
Año I. Núm. 6. Diciembre de 1918



sus miserias y fulmina sus vieios, desde el fanatismo o la hipocresía hasta las injusticias de tipo social. Y, por el otro, realiza una serie de rupturas formales que, en principio, resultan de una positiva novedad y que, a grandes rasgos, podrían resumirse en cuatro puntos. Primero: utiliza un lenguaje coloquial que pretende reproducir los movimientos más espontáneos de la realidad y que lleva hasta sus últimas consecuencias el iniciado por Apelles Mestres. O el consagrado por Maragall. Segundo: se sirve, no del verso medido, sino del versículo libre, sin que la sustitución suponga renunciar a la rima. Tercero: fragmenta, con la intención de poner de relieve los puntos-y-aparte del diálogo, la unidad del versículo en una sucesión de escalones y, además, desintegra la palabra para hacer juegos más o menos inspirados en la poesía tradicional (*Torrot*). Y cuarto: hace dos intentos de poesía visual. En uno de los cuales, inspirándose en la cola del ratón de las *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, reproduce gráficamente, en forma de ese, el vacilante monólogo de un borracho, y en otro, si no me equivoco, de modo absolutamente original, compone un verdadero *collage* con un «B.L.M.», que firma con la palabra LIBERTAD y que constituye una manifestación de rebeldía contra los eruditos y sus tratados de preceptiva:

«Al cap trenyines y en els ulls lleganyes, y presums sapiguer lo qu'es perfet!... Tú, que a l'artista a esclavitzar t'afanyes ab el burlesch fibló del teu fuhet; accepta avuy qu'en ma rebequería, oh Troç de coniam, rigui a tot esclat de la pollera ab que caminaría, si t'escoltés a Tu, la Poesía!...»

(«Telarañas en la cabeza y legañas en los ojos, y presumes de saber lo que es perfecto... Tú, que te apresuras a esclavizar al artista con el burlesco aguijón de tu zurriago; iaccepta hoy que en mi pataleta, oh Majadero, ría a carcajadas de la pollera con la que, si a ti te escuchara, andaría la Poesía!...»)

Pese a todo, estas investigaciones no tuvieron continuidad, en principio, por dos razones: los cambios provocados por la poderosa irrupción «romana» de D'Ors, Carner y, en general, del grupo noucentista, que, en poco tiempo, ocupó todos los lugares de decisión y ahogó cualquier posibilidad de subversión. Y, sobre todo, por las propias insuficiencias: falta de cohesión, poca consisten-

cia teórica y, en definitiva, escasa entidad de los productos. Por ello se produjeron algunos casos de desconcierto muy significativos. Joan Pérez-Jorba, por ejemplo, que había intervenido en las campañas modernistas del cambio de siglo y que, en 1901, se había instalado en París, donde entró en relación directa con las primeras Vanguardias, realizó una importante tarea de divulgación de éstas y, en cambio, llevó a cabo una obra original que, a grandes rasgos, reproduce, en lengua catalana, los modelos modernistas y que, cuando utiliza la francesa, se inscribe en las posiciones estéticas más avanzadas. Sin duda, «L'Instant», una revista que pretendía servir de puente entre ambas culturas, la catalana y la francesa, y que dirigió en dos etapas, la segunda con la colaboración de Millàs-Raurell, puede dar la medida de estas contradicciones. En efecto: en la parte francesa de la primera etapa, aparecida en París en 1918-19, sólo publicó textos e informaciones de tipo cubista. Y, por el contrario, en la catalana, de personajes más o menos importantes de la literatura institucionalizada y, por lo tanto, de la noucentista y, eventualmente, de la modernista, aunque estuviera ya muy evaporada. Así, los textos de Apollinaire, Albert-Birot, Reverdy o Soupault alternan con los de Guanyavents, Maseras o López-Picó. Y las reseñas de obras de Apollinaire, Reverdy o Dermée con estudios sobre Maseras, Sert, D'Ors y Carner. De hecho, sólo en contadas ocasiones dio textos o hizo reseñas equivalentes a los franceses: un poema de Salvat-Papasseit, algunos poemas de dos autores absolutamente desconocidos, Rafael Tobella y Claudi Carbonell, y reseñas de *Guynemer*, de Junoy, y de las revistas «Trossos» y «Are Voltaic». Las contradicciones de la segunda etapa, aparecida en Barcelona en 1919, son más patentes todavía. La parte francesa, aunque muy disminuida, mantiene la misma orientación, quizás, esta vez, más ligada al mundo Dadá, con los poemas de su líder, Tzara, y con unas *Divagacions sobre art d'Avantguarda*, de Pérez-Jorba. Y, por su parte, la catalana es, ya, monográficamente noucentista. Del mismo modo, la producción original de Pérez-Jorba reproduce los modelos de principios de siglo, poniendo a veces de manifiesto sus contradicciones. O sus insufi-

ciencias. El *Turmell i el béc en flames*, por ejemplo, publicado en 1921, consta de dos partes. La primera, que da título al conjunto, presenta, pese al convencionalismo de la estructura, algunos rasgos formales de modernidad, como la supresión de los signos de puntuación, la fragmentación de los versículos en sucesivos escalones y el uso de un tipo de imagen que, en principio, relaciona campos de significación muy alejados entre sí; en cambio, la segunda, titulada *Estances*, es sólo una colección de ciento cuarenta y tres cuartetos absolutamente tradicionales. Por otra parte, los pocos poemas franceses que conozco se inscriben, de lleno, en el mapa de unas Vanguardias vagamente cubistas, como la elegía por la muerte de Apollinaire («L'Instant», núm. 6). O el poema recogido en la *Antohologie Dada*, núms. 4-5, 1919. Además, Pérez-Jorba dio a luz, también en francés y en Barcelona, un largo ensayo sobre *Pierre Albert-Birot* (1920).

Josep M. de Sucre, que participó en la más negra bohemia modernista, intentó resolver el desconcierto y el desplazamiento, no como Pérez-Jorba, con el activismo y el uso simultáneo de dos lenguas, sino colaborando con los nuevos grupos, más como inconformista impenitente y disponible que como converso, y con el uso simultáneo, a partir de cierto momento, de dos formas distintas de expresión, la poesía y la pintura, planteada, cada una de ellas, según unos principios estéticos propios y opuestos. Así, hacia 1914, entró en contacto con la gente de Pombo y, más en concreto, con Ramón Gómez de la Serna. Entre 1917 y 1919, colaboró en «Un Enemic del Poble», una de las revistas de Salvat-Papasseit, para quien escribió un prólogo,<sup>6</sup> y en «La Columna de Foc», la revista «futurista» de Reus. En 1920, conoció a Josep Dalmau y, desde entonces, escribió varias reseñas o notas de presentación de algunas de sus exposiciones, entre otras la de carteles de Giménez Caballero y la de dibujos de García Lorca. A partir de 1925, asistió de modo regular, junto a Sàñchez-Juan, Gasch, Dalí y García Lorca, a la tertulia que Rafael Barradas sostenía en Hospitalet. En 1928, presentó con una conferencia la exposición que el pintor uruguayo hizo en Sitges y, con motivo de su muerte, le dedicó un artículo necrológico en

## ESTACIONS D'AFFICHES

Rectangle verd: abril fresc d'una figura de dona:  
sí·labes clares subratllades pel sol  
Grans cartells vermells: s'arrodoneixen uns noms de foc  
pel violent ESTIU dels cafès-concerts. Un petit anunci  
blan: (hom pot anar en aquests eternament llunyans  
països del Nord, autumnsals sempre?)  
Blanc i negre: arbres i neu: réclame de la mort LA  
VIDA I EL TEMPS són a 50 metres del camí La ro-  
sa dels vents del meu cervell els espargeix totseguit  
per latituds d'anyades i longituds de records.

LUCIANO FOLGORE

LUCIANO FOLGORE

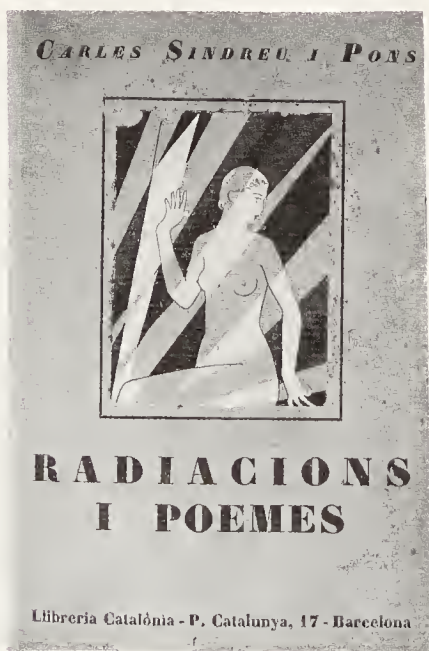
*Estacions d'Affiches*

«Trossos». Núm. 5. Abril de 1918

CARLES SINDREU I PONS

*Radiacions i poemes*

Barcelona. Llibreria Catalònia. 1928



«La Nova Revista», donde diseñó una revisión de toda la pintura contemporánea.<sup>7</sup> Y, por último, colaboró, aunque con textos no excesivamente definidos, en dos revistas españolas de gran significación, «Alfar» y «La gaceta literaria». Ahora bien, su producción poética, iniciada hacia 1910 con *Apol·noi* y proseguida, con intermitencias, hasta los años 50 como mínimo, se mantuvo siempre fiel a los modelos del cambio de siglo, con ligeras variantes que no vienen a cuento y que podrían ir desde el poema *A l'ombra d'Ariadna*, publicado en 1935 en «La Revista», de López-Picó, hasta los poemas urbanos de tono popularizante, entre ellos alguno en forma de romance, de la última época.<sup>8</sup> En cambio, sin traicionar la coherencia global, su producción pictórica que, iniciada hacia 1922 bajo los auspicios de Dalmau, no adquirió relevancia hasta la posguerra, se desarrolló en la órbita de las Vanguardias y, más en concreto, por algunas de sus características —como, por ejemplo, el intuicionismo, la interiorización y la elección, combinación e intensidad de los colores— en zonas muy cercanas a las del Expresionismo germánico.

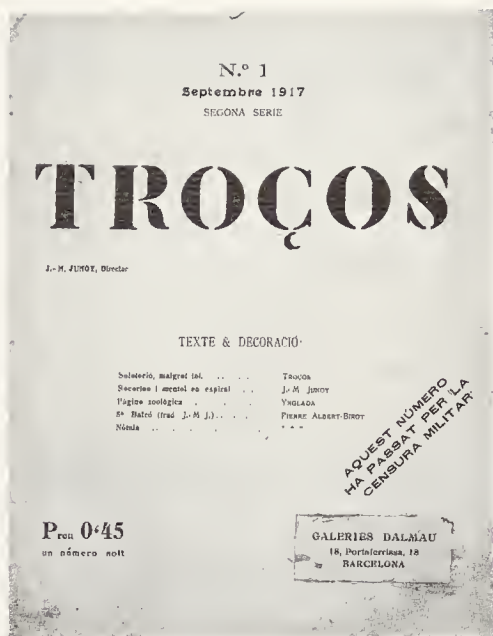
### Entre la colaboración y la subversión

Así, las Vanguardias literarias, a diferencia de las plásticas, fueron en Cataluña, no el término final de una evolución, como lo fueron las francesas, sino que, como las italianas, constituyeron una ruptura y, más todavía, no —como éstas— una ruptura original, sino importada. Antes de 1924, fueron una mezcla de muy distintos materiales, mezcla que fue bautizada con el nombre genérico de Vanguardia o, en un momento determinado, con el específico de Futurismo. De hecho, en Cataluña, el término Futurismo se utilizó en tres sentidos: 1) el regeneracionista de Alomar; 2) el artístico y provocador de Marinetti y su grupo, que produjo adhesiones, como las de ciertos redactores de la revista «Themis»,<sup>9</sup> y, a la vez, condenas fulminantes, como la de Josep Aragay,<sup>10</sup> y 3) uno particular que, no siempre con demasiada conciencia, confunde el regeneracionista y el marinettiano con materiales procedentes, para resumir, del Cubismo, el Nu-

nismo y, eventualmente, del Dadaísmo y que, sin duda, es el más frecuente y el más identificador. Probablemente, Salvat-Papasseit es una de sus figuras más típicas. En su primer poema, por ejemplo, publicado en el núm. 9 de «Un Enemic del Poble» y recogido en los *Poemes en ondes hertzianes*, definió, como Alomar, al poeta o, al menos, al rebelde, como una «columna de fuego» y, más exactamente, como una «columna vertebral» y como una «sageta de foc» («sacta de fuego») y, al mismo tiempo, como Marinetti, construyó para él una forma «en libertad». Además, introdujo los *Poemes*, aparecidos en 1919, con unas palabras de Albert-Birot y, en la *Lletra d'Itàlia*, que sirve de prólogo y pretende dar noticia de la actualidad italiana, metió en el mismo saco a futuristas, como Prampolini, expresionistas, como Beckmann, e incluso «modernistas», como Dídac Ruiz. En 1920, publicó, con el título *Contra els poetes amb minúscula*, el «primer manifiesto catalán futurista», que en el fondo no es sino una mezcla de ideas procedentes del cambio de siglo y del Futurismo marinettiano. Y, al año siguiente, puso un subtítulo genérico, «Poemas de Vanguardia», al segundo de sus libros, *L'Irradiador del port i les gavines*, libro que, sin embargo, junto a «palabras en libertad» y algún que otro caligrama, contiene las primeras manifestaciones de su poética personal, a medio camino entre el realismo cotidiano y el intimismo elegíaco. Por su parte, Joaquim Folguera organizó una muestra de *Poesia futurista* para «La Revista» de 1917, donde reunió textos de Drieu la Rochelle, Folgore, Apollinaire y Albert-Birot. Y uno de sus amigos, J. V. Foix, traductor de Folgore y de Tzara, compuso «palabras en libertad» estrictamente futuristas y, al mismo tiempo, siguió muy de cerca la aventura de la revista «Littérature», de París. Después de 1924, las Vanguardias, a pesar de que algunos críticos de arte, como Cassanyes o Gasch, defendieron el Expresionismo alemán o el Purismo de Ozenfant, participaron de modo directo y decisivo en el despliegue del Surrealismo, entendido no sólo como liberación de la imaginación o como exploración del mundo de los sueños, sino también como subversión moral. O, por el contrario, las identificaron con una idea general de «mo-

dernidad», como en los casos de Montanyà y del poeta Sindreu, idea que quedó definitivamente fijada gracias a las actividades del ADLAN.

Con todo, las Vanguardias literarias del país, a diferencia de las italianas o las plásticas, no constituyeron nunca una ruptura violenta sino que, muy a menudo, tendieron a colaborar con los grupos institucionalizados y con su programación cultural. De hecho, desde mediados del siglo XIX, la colectividad catalana luchaba para reconstruir una cultura y, más en concreto, para codificar una lengua que, por una serie de circunstancias, habían caído en la más absoluta indigencia. Así, el poeta que, por simple necesidad de supervivencia, se sentía implicado en la lucha, tendió a anteponer las ideas de continuidad y construcción a las de ruptura e investigación. Incluso los autores del *Manifest Groc*, en un momento dado, tuvieron que introducir ciertas reservas en su paquete de invectivas: «inútil qualsevol discussió amb els representants de l'actual cultura catalana, *negativa artísticament per bé que eficaç en d'altres ordres*» («inútil cualquier discusión con los representantes de la actual cultura catalana, *negativa artísticamente aunque eficaz en otros órdenes*») (la cursiva es mía). La tensión entre las obligaciones colectivas y las inclinaciones personales produjo algunos casos dramáticos como, sin ir más lejos, el de Foix, que, en 1921, pese a haber hecho «público un particular decantamiento», «una curiosa simpatía y un ardiente afecto, en ciertos casos, por las distintas manifestaciones, opuestas, de las tendencias vanguardistas extranjeras»,<sup>11</sup> dijo: «ens havem trobat oposats immediatament després d'haver considerat el procés evolutiu i constitutiu de la literatura catalana dels segles XII<sup>e</sup> al XVI<sup>e</sup> i el de les literatures italiana i francesa del mateix temps, a tota tendència moderna que tant pel seu esperit com per la seva expressió formal distregui la reintegració de la nostra literatura al període iniciat per Bernat Metge i secundat per Jordi de Sant Jordi i Auziàs March.»<sup>12</sup> («Nos hemos encontrado opuestos inmediatamente después de haber considerado el proceso evolutivo y constitutivo de la literatura catalana, desde el siglo XII al XVI, y el de las literatures italiana y francesa de la



«Troços»  
Núm. 1. Septiembre de 1917

misma época, a toda tendencia moderna que tanto por su espíritu como por su expresión formal distraiga la re-integración de nuestra literatura al período iniciado por Bernat Metge y secundado por Jordi de Sant Jordi y Ausiàs March.» Y, muchos años después, en una entrevista publicada en la prensa barcelonesa, resumió sus objetivos y sus condicionamientos en estos términos:

«Mi poesía aspira a un lirismo bastante adjetivado en el cual intervienen la tradición poética del país, el temperamento racial del hombre mediterráneo y, sobre todo, una responsabilidad que nos alcanza a los poetas en catalán: la de ser elementos formadores y sustentantes de una literatura que no ha conocido su Siglo de Oro, como la castellana. *Los poetas catalanes incluso debemos sacrificar aspectos que nos podrían dar una mayor originalidad personal, en aras a la forja de un lenguaje común que sea útil para generaciones futuras*» (la cursiva es mía).<sup>13</sup>

Por ello, a pesar de la contundencia de las propuestas de subversión, como la del *Art poètica*, de Junoy, existe, más que respeto por el lenguaje, voluntad de construcción. *Gertrudis*, por ejemplo, es un verdadero monumento lingüístico, perfectamente comparable a los de Verdaguer. O a los de Carner. Y por ello no fue un poeta sino un pintor, Salvador Dalí, quien, en fecha por otro lado muy tardía, inauguró el proceso de destrucción que, de todos modos, no tuvo continuidad. O, a lo menos, no la tuvo hasta los años 50.

«Un Enemigo del Poble. Fulla de subversió espiritual»  
Núm. 13. Mayo de 1918



## Una práctica individual

Por lo general, esta ruptura de importación y condicionada fue obra, más que de grupos articulados y con un programa común, de individualidades aisladas que, en el mejor de los casos, colaboraban, sin excesivo orden, unas con otras. De hecho, los pocos grupos que se formaron, además de disminuidos, fueron heterogéneos y de actividad muy puntual. Por ello, hasta el paso de los años 20 a los 30, no se organizaron actos públicos de provocación. O de divulgación. Y, a la larga, las Vanguardias literarias no consiguieron la incidencia que, al menos en teoría, habrían podido tener. Antes de 1924, las revistas más significativas, como «Trossos», dirigida, primero, por Junoy y, más tarde, por Foix, son empresas per-

sonales. En este sentido, Junoy, pese a haber colaborado con Josep Dalmau y haber figurado, como éste, entre los setenta y un presidentes Dadá, constituye el paradigma de una acción estrictamente individual. En los cuatro números de «Trossos» que dirigió, por ejemplo, sólo publicó trabajos literarios propios, entre ellos alguna traducción. Y dibujos de cuatro pintores, todos ellos amigos suyos: Inglada, Burty, Gleizes y Lagar. En cambio, Foix, en los dos que dirigió, además de textos propios, originales o traducidos, incluyó muestras de algunos de sus amigos, como Joaquim Folguera, Joan Miró o Josep M. López-Picó. De modo semejante, Salvat-Papasseit, para una de sus revistas más representativas, «Un Enemic del Poble», que se inició bajo los auspicios del regeneracionismo modernista y que, poco a poco, fue abriéndose a las nuevas especulaciones artísticas, contó con sus amigos más próximos, como Torres-García, Barradas y Josep M. de Sucre. Con algunos de sus maestros, como Dídac Ruiz, D'Ors y López-Picó. Y con amigos ocasionales, como los suburenses Magí A. Cassanyes y Josep Carbonell. Por otro lado, los dos manifiestos de Torres-García, publicados, ambos, en «Un Enemic del Poble», responden sólo de sus ideas pese a que uno de ellos, *Art-Evolució*, provocó la aparición de un grupo de plásticos, el de los evolucionistas, que, en principio, no tuvo demasiado eco. O que, a lo menos, no lo tuvo en la órbita que nos ocupa. Asimismo, los dos manifiestos que se autocalifican de futuristas, firmados respectivamente por Salvat-Papasseit y Sánchez-Juan, no sólo nacieron al margen de los grupos italianos, sino que, además, pese a la enumeración correlativa y a la interdependencia literaria de los autores, sólo responden, como los de Torres-García, de sus propias ideas. De todos modos, dentro de este panorama, Torres-García, Barradas y Salvat-Papasseit formaron un pequeño grupo, de afinidades personales más que de presión, que, dejando al margen «Un Enemic del Poble», donde los tres coincidieron, se manifestó colectivamente a través de dos publicaciones. Primera: el único número de la revista «Arc-Voltaic», aparecido en febrero de 1918, que, bajo la dirección de Salvat y con un título eminentemente futurista, reproduce, en versio-

nes francesa e italiana, el manifiesto evolucionista de Torres y que, en su cubierta, lleva, como divisa general, las particulares de cada uno de ellos: «Plasticitat del vèrtic» («Plasticidad del vértigo») y «Formes en emoció i evolució» («Formas en emoción y evolución»), de Torres, «Vibracionisme d'idees» («Vibracionismo de ideas»), de Barradas, y «Poemes en ondes hertzianes» («Poemas en ondas hertzianas»), de Salvat. Segunda: el primer libro de poemas de Salvat, en el que colaboraron Torres y Barradas, el primero, con seis dibujos de tono urbano y tema maquinístico, y el segundo, con un retrato «vibracionista» del poeta. Sin embargo, el grupo se disolvió muy pronto. En 1918, Barradas, y dos años más tarde, Torres, dejaron Barcelona, el primero para instalarse en Madrid, y el segundo, en Nueva York. Y, en 1921, con *L'Irradiador del port i les gavines* y con los *Fragments de lletres girades*, Salvat inició la gran aventura que, a la larga, le apartaría de los fervores futuristas. «Ara» —dice en los *Fragments*— «tiro per l'home, que diria la gent»<sup>14</sup> («Ahora me decanto hacia el hombre, como diría la gente.»)

Por el contrario, después de 1924, se formaron hasta cuatro grupos, aunque muy puntuales y sin un programa común, tres de ellos, alrededor de tres revistas, publicadas las tres, al menos en teoría, fuera de Barcelona, que consiguieron crear un mínimo estado de opinión y que desencadenaron cierto dinamismo, más que de ideas, de relaciones e intercambios. El grupo de la revista «Hèlix», capitaneado por Joan Ramon Masoliver, estaba integrado por estudiantes universitarios y, de hecho, se dispersó una vez abandonadas las aulas. O, a lo menos, se dispersó «literariamente». El de la revista «Art» de Lérida, tal vez el más ocasional y marginal, sobre todo por su ubicación geográfica, giró en torno a Enric Crous, Antoni Bonet y José Viola Gamón y, en conjunto, resulta más interesante por el diseño gráfico que por su doctrina literaria. O por su práctica poética. Sin duda, de los tres, el más decisivo es el de «L'Amic de les Arts», no sólo por la riqueza de sus propuestas, sino también por el hecho de que, gracias a los contactos con Joan Miró y a la actividad de uno de sus miembros, Salvador Dalí, logró una

# L'AMIC DE LES ARTS

GACETA DE SITGES

ANY I SITGES, ABRIL DE 1926 NÚM. 1

**L'AMIC DE LES ARTS**

Després d'una pausa de tres anys, torna a aparèixer el nostre amic, el qual sempre ha estat un dels nostres líders més actius i eficients. El seu director, el Sr. J. Ricart, ha estat sempre un dels nostres líders més actius i eficients. El seu director, el Sr. J. Ricart, ha estat sempre un dels nostres líders més actius i eficients.

**BUTLLETÍ**

amb l'Amic en les Arts, el Sr. Ricart, ha estat sempre un dels nostres líders més actius i eficients. El seu director, el Sr. J. Ricart, ha estat sempre un dels nostres líders més actius i eficients.

«L'Amic de les Arts»  
Núm. 1. Abril de 1926

E. C. RICART  
Sello del Ateneo «El Centaure», de Sitges



«Hèlix»  
Núm. 8. Enero de 1930

# Hèlix

vilafranca del penedès

gener 1930 8

SESSIÓ DE TEATRE MAX AUB

del teatre de porró, de copla andalusa o de capa i espasa) no pot ésser més que una manifestació literària— com la Novel·la, l'Assaig— que pot representar-se com el Cinema pot ésser sonor. Quanem dir que la representació és al Teatre, el que Berna Singerman a la Poèsia: una exteriorització ràpida i a través d'altres temporals — que generalment ens desfilen i no ens que ens priva de copsar-hi les bellesses i, adituc, les paraules.

En el programa figuraven dues obres, dues autors: Molière—França segle XVII —d'una banda, i Max Aub—València, Europa d'ara— de l'altra «El Casament per l'or» és prou conegut per a dir-ne un mot més. És l'obra ideal per a que un crític ens parla de lírica, d'estudi de caràcter, de vicis fusteria, etc., però hi podríem oposar superfluitat i efectisme. Hi ha una valor còmica: això és el que ens interessa.

«El Matíat Extraordinari»—conegut així per la traducció publicada a «La Revista» per Milha Raurell— que estrenarem és tot una altra cosa: Potser hi ha un excés d'intenció, però cal dir-hi d'èsser humà. Per a plantejar un problema on crecissim trucs escènics ni patelemes borrasisme. Una conversa molt normal, una conversa de qualsevol dia comporta un problema vital i els personatges, doncs, hi parlen com a la vida ordinària i és aquesta conversa, que podríem sentir tota els dies, la que només amb la seva força va creant el drama. Creu Max Aub: un home maliat que vol esbrinar tothora la veritat de les coses i bon punt aquest comença de deliberar— conversa entès el senyor Nicolau i el seu Doble—je, el creador però tot control del seu personatge— és el cervell del Sr. Nicolau—manifestat en aquesta conversa — qui creará el drama, qui descobrirà que el món no és més,

que no és res. Un gran concert del valencianisme agraït i glorificació del tòpic del lloc comú en què es basen tots els diàlegs, són compliments, frases, converses emprades per totbom, acordada a l'or arreu. I el mèrit és bastant amb ella una obra plena de vivacitat com a qualsevol no podem pensar en Max Aub sense que, al punt, no ens vingui a la memòria un cop Jean Cocteau: La dignificació del lloc comú no és més ni més que la realització del francès aquella petita meravella que és «Les mariés de la Tour Eiffel».

Però que si el públic v'observava una dificultat en reaccionar (és l'inconvenient del teatre representat de que parlem ara), una de les característiques del nou esperit és la comprensió prompta, la reacció instantània i així en un aplac on hi havia gran quantitat d'ulls bonics no era gaire factible. Però el públic, fruit de drama (no ens re-

auténtica projecció internacional. En efecte, el grupo, que fue formándose a través de dos revistas suburenses anteriores, «Terramar» y «Monitor», realizó un acto público que, en principio, debía de tener un alcance local y que, enseguida, se convirtió en un hecho emblemático: *Els 7 davant «El Centaure»*. Y, por otro lado, su izquierda, según expresión de «La gaceta literaria», es decir, el grupúsculo integrado por Dalí, Gasch y Montanyà, solo o acompañado por Foix, hizo las dos aportaciones programáticas más importantes de todas las Vanguardias literarias del país: el *Manifest Groc*, aparecido en marzo de 1928, y el núm. 31 de la revista, aparecido un año más tarde, en marzo de 1929, como publicación suelta. De hecho, el grupo, más que un conjunto homogéneo, es un verdadero rosario de propuestas que, con todo, coinciden en una sola idea, la de modernidad, entendida como se entendía después de la guerra del 14. Así, en el acto de «El Centaure», el director, Josep Carbonell, y Lluís Montanyà, el crítico literario, propusieron un «nuevo» clasicismo, pero desde perspectivas opuestas. Carbonell, por ejemplo, desde la noucentista de D'Ors. Y, en cambio, Montanyà desde la del *rappel à l'ordre* lanzado por Cocteau y, por lo tanto, desde la que supone, ya, la experiencia de las primeras aventuras vanguardistas. Sánchez-Juan expuso unas ideas éticas muy parecidas a las de Salvat: verdad, justicia y dignidad. Y, con ellas, la sinceridad. Por su parte, Gasch y Cassanyes, que habían protagonizado una dura polémica en las páginas de la revista, defendieron, respectivamente, el arte «puro», liberado de todas las costras decorativas, y el «realismo mágico» o síntesis del arte sensorial, o impresionista, y del arte místico, o expresionista. Como en el *Manifest*, Dalí, en nombre del Arte en mayúscula, se proclamó anti-artista y, contrario al pasotismo y el tipismo, propugnó la atravesá del cemento y de la máquina. Y, por último, Foix, que hace un análisis, entre teórico y práctico, de las imágenes hipnagógicas, es el único que se mueve ya en la órbita propiamente surrealista.

Antes y después del acto, el *Manifest* y el núm. 31 presentan un salto cualitativo importante, que va del *Esprit Nouveau* al Surrealismo. El *Manifest*, que consiguió gran difusión en todo el país y que, gracias a García

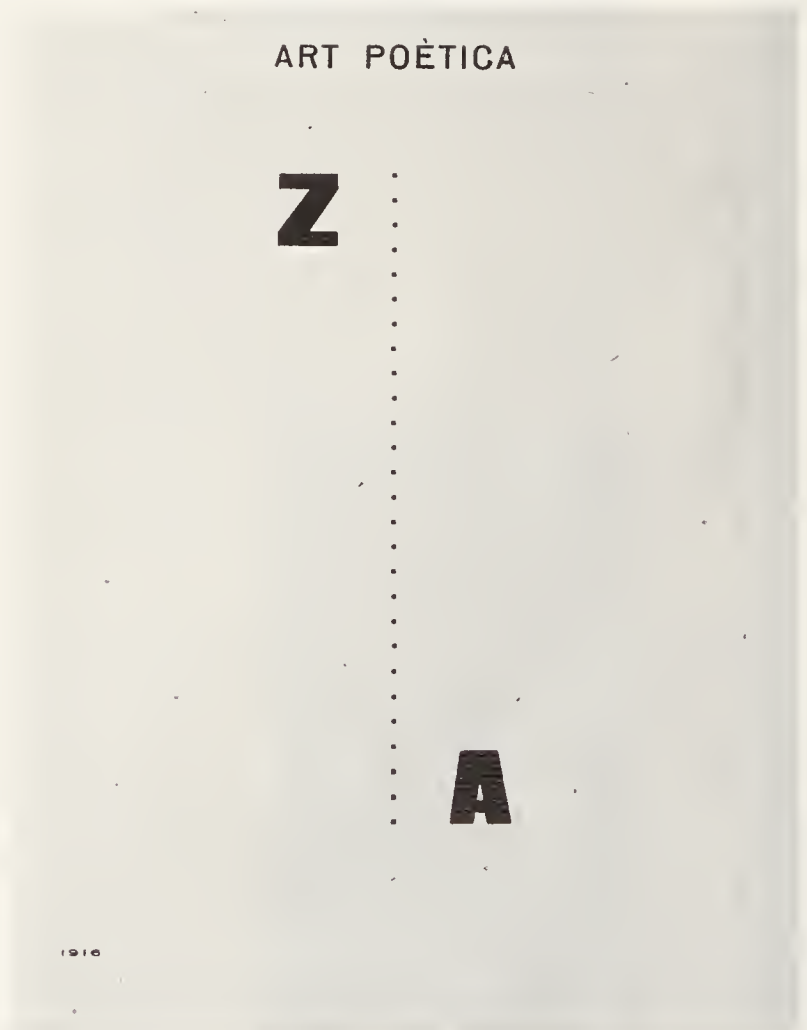


Lorca y a Giménez Caballero, llegó a los núcleos de iniciados andaluces y madrileños, sólo es una adaptación del *Esprit* postmaquinista y, más en concreto, de las virtudes del diseño industrial, el jazz, el deporte, el cine, etc. En cambio, el núm. 31, preparado, como mínimo, a partir del mes de diciembre del 28, constituye la primera manifestación organizada del Surrealismo en tierras hispánicas. Dalí, Gasch y Montanyà, que, junto con Foix, se hacen responsables de la publicación, firman con las iniciales una serie de notas agresivas, entre ellas, la que enfrenta a Benjamin Péret, «uno de los más auténticos representantes de la poesía de nuestro tiempo y una de las figuras más ESCANDALOSAS de nuestra época, a la poesía (?) y corrección indígenas». Sin duda, de los tres, Dalí es el más activo y el que con mayor audacia define un programa. En la nota introductoria, por ejemplo, no sólo inicia la destrucción del discurso, sino que, además, propugna, al mismo tiempo, el Surrealismo como hecho antiartístico y como subversión moral. Y, por lo tanto, diseña un cuadro de ideas que, a grandes rasgos, podría ser resumido en los siguientes términos: involuntariedad, irresponsabilidad, documentalismo, inspiración y no imaginación, que presupone una voluntad creadora, construcción, más allá de los «hallados», de objetos «oníricos», etc. Por otro lado, Foix, además de unas prosas recogidas en *KRTU*, realiza, respetando los cánones más ortodoxos del Surrealismo, una prodigiosa reflexión sobre la propia literatura y, más exactamente, sobre su sentido. Hacia 1929-30, sin embargo, el grupo de «L'Amic» se desintegró. O, al menos, se desintegró como tal. Por una parte, Dalí, ya a medio camino de París, intensificó los actos públicos de provocación, esta vez sin complicidades de ningún tipo, algunos tan importantes como la conferencia leída en el Ateneu Barcelonès en marzo de 1930, donde esbozó el método paranoico-crítico, la pronunciada en la Sala Capcir, en 1931, donde planteó la relación de Freud y de Marx, y la del Ateneu Enciclopèdic Popular, pronunciada en 1934 con una gran barra de pan en la cabeza. Y, por otra parte, algunos redactores de «L'Amic», como Foix, Gasch y Montanyà, se integraron en el último grupo constituido después de 1924, el ADLAN,

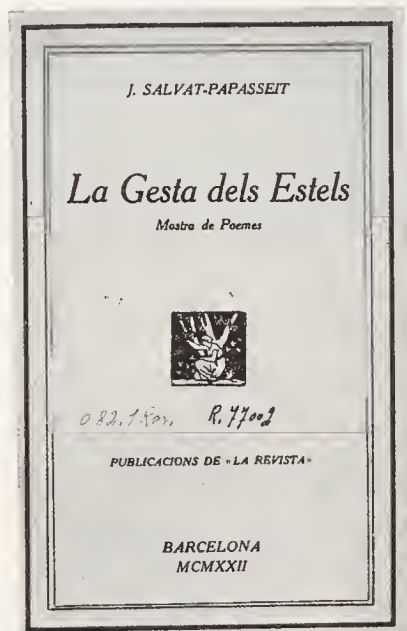
un grupo abigarrado que giraba en torno a Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis y que, sin reservas, identifica las Vanguardias con la idea general de modernidad. En conjunto, el ADLAN, más que un grupo literario, es un grupo de artistas plásticos, muy vinculado a otro grupo, éste de arquitectos: el GATCPAC.

### La literatura, tributaria de las artes plásticas

Así, las Vanguardias literarias, fruto de una práctica individual más que de grupos cohesionados y duraderos, fueron planteadas, por lo general, no en términos de subversión, sino de investigación. En este sentido, Junoy es un caso paradigmático. En efecto: *Art poètica*, fechado en 1916 y, al parecer, no publicado hasta 1920, no es sino una especie de juego alfabético muy parecido a los realizados por Franco Cangiullo o por Louis Aragon, a través del cual propone una total inversión de las leyes de la preceptiva:

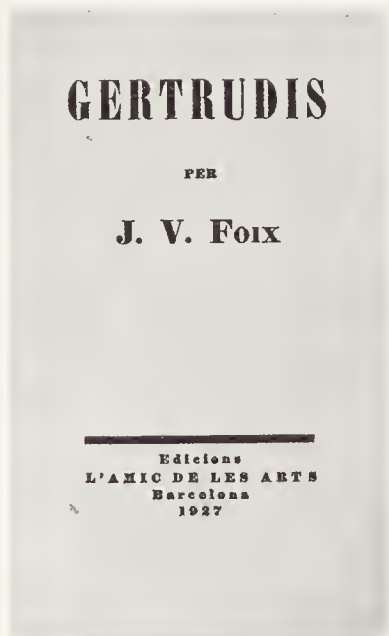


Por su esquematismo y por su diseño gráfico, la propuesta de Junoy se adelanta a la siguiente de Kurt Schwitters, fechada en 1922, y, más exactamente, a toda su poesía concreta:<sup>15</sup>



JOAN SALVAT-PAPASSEIT  
*La gesta dels estels*  
 Barcelona. Publicaciones de «La Revista». 1922

J. V. FOIX  
*Gertrudis*  
 Barcelona. Ediciones de «L'Amic de les Arts». 1927



Z A  
 [elementar]

Z Y X

W V U

T S R Q

P O N M

L K I H

G F E

D C B A

Ahora bien: la voluntad de inversión sólo afectó los aspectos formales, no los contenidos. Y, además, figura en un libro, *Poemes & cal·ligrames*, rematado por un programa a la vez moral y literario, que está en las mismas antípodas de sus expectativas:

“Mira, passant, d'eixa fontana  
 l'aigua que corre prestament:  
 així també la vida humana,  
 car sols hi ha Déu que és permanent.”

(«Mira, al pasar, de esa fontana  
 el agua que corre prestamente;  
 así es, también, la vida humana,  
 pues sólo Dios es permanente.»)

Por otro lado, Foix, que siempre se definió como investigador en poesía y no como poeta, realizó sus experimentaciones en el doble terreno de la tradición y de las

especulaciones de Vanguardia, sin modificar los contenidos filosóficos. O morales. Por eso cuando Salvat, en la *Lletra d'Itàlia*, hace un recuento de la actividad futurista, advierte, si no con ironía, con malicia: “aquí a Roma es murmura que per a comprendre En Foix de Sarrià hom deu llegir a Sòfocles primer.” («Aquí, en Roma, se murmura que para comprender a Foix de Sarrià debe leerse primero a Sófocles.») Y añade, refiriéndose al ideal de una *Ben Plantada* sarriancense: “la Laieta ha plorat, car haurà de tornar a començar pel Narro... perquè no el sap llegir.” («Laieta ha llorado, porque tendrá que volver a empezar por el Narro... porque no lo sabe leer.») También por ello, en un balance del Surrealismo en España, Joan Ramon Masoliver, que distingue perfectamente entre «una actividad “artística” (es innegable que *todavía* hay gente que cree en ello y que, conscientemente, hace arte)» y «la aplicación del subconsciente a la vida», es decir, que «labora por la revolución moral y social en cualquier momento», sitúa a Foix entre los primeros, a quienes califica de «subconscientistas». «El Surrealismo del primer manifiesto —dice— podría contar en sus filas con Foix. Publicado el manifiesto 1929, es imposible.»<sup>16</sup> Si bien se mira, antes de 1924, sólo Salvat, precisamente cuando liquidaba su actividad de prosista regeneracionista o socializante e iniciaba la estrictamente poética, intentó hacer como Mayakovski, pero sin su cohesión ideológica ni su decisión, una síntesis entre la revolución de la forma y la del contenido. El resultado, sin embargo, fue la inutilidad, el pesimismo. La claudicación. “El sol ho encén tot/—Però no ho consum.” («El sol todo lo enciende/—Pero no lo consume.») Y, después de 1924, Dalí fue el único que llevó a cabo una verdadera subversión moral y que, en un momento dado, planteó, como Breton, la posibilidad de vincular dos revoluciones, la freudiana y la marxista. Por ello, Masoliver, que, por razones morales, había descalificado a Foix como surrealista, afirmó contundentemente: «los únicos surrealistas actuantes, auténticamente surrealistas, son —en España— Luis Buñuel y Salvador Dalí.»<sup>17</sup>

Probablemente, las Vanguardias catalanas, por el hecho de plantearse sólo en el nivel formal, constituyeron

aventuras pasajeras o, al menos, paralelas a otras de sentido opuesto. Salvat, por ejemplo, aun sin renunciar nunca a los hallazgos formales, fue vaciándolos poco a poco de registros programáticos y, a la larga, los identificó con unas ideas, si no convencionales, muy genéricas, como las de juventud, lucha, libertad. O, sencillamente, las de amor y aventura. Así, en un poema que figura en uno de sus volúmenes más tradicionales, *La gesta dels estels*, y que, de modo muy significativo, titula *Crítica*, distingue al «vanguardista» del hombre de carne y hueso y, por lo tanto, cuando la enamorada quiere seducir al primero con los artefactos mecánicos que le son propios, como la linterna o el armazón metálico de los maniqués, el segundo descubre en cada uno de ellos a la mujer real: los ojos, las «cerezas del pecho», el «labio de carne». Y, en otro poema de la misma colección, titulado *Divisa*, el término «vanguardia» ha perdido ya cualquier connotación programática:

“Fem l'escamot dels qui mai no reculen  
i sols un bes els pot fer presoners,

fem l'escamot dels qui trenquen les reixes  
i no els fa caure sinó un altre bes.

Fem l'escamot dels soldats d'avantguarda:  
el primer bes que se'ns doni als primers.”

(«Formemos el pelotón de los que nunca retroceden  
y sólo un beso puede hacerles prisioneros,

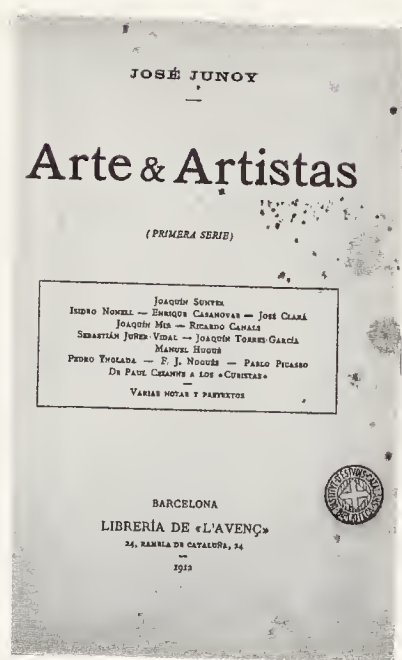
formemos el pelotón de los que rompen las rejas  
y sólo otro beso puede hacerles caer.

Formemos el pelotón de los soldados de vanguardia:  
que el primer beso se nos dé a los primeros.»)

El paso de Junoy, entre dos «clasicismos», el segundo, además, fervorosamente católico, por el mundo de las especulaciones vanguardistas duró también poco tiempo, de hecho, desde 1911 ó 1912, cuando intervino en la preparación de la magna exposición cubista organizada por Dalmau, hasta 1920, cuando publica los *Poemes*, aunque siguió produciendo un tipo de prosa de estilo elíptico y poetizante que, como en el caso de *El gris i el cadmi*, parece muy próxima a la propiamente cubista.



JOAQUIM FOLGUERA  
*Traduccions i fragments*  
 Barcelona. Publicaciones  
 de «La Revista». 1921



J. M. JUNOY  
*Arte & Artistas*  
 Barcelona. «L'Avenç». 1912

En cambio, las aventuras «futuristas» de Joaquim Folguera y de Vicenç Solé de Sojo, además de cortas, fueron paralelas a las de tipo retórico o culturalista, por decirlo de algún modo, y, a fin de cuentas, sólo fueron meros ejercicios de curiosidad. O de caligrafía.

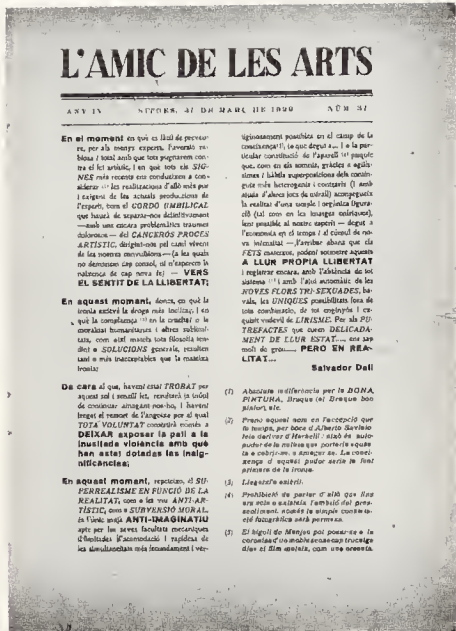
En general, estas Vanguardias, formales y complementarias o pasajeras, fueron tributarias del mundo plástico. O, al menos, sus relaciones con éste fueron intensas y profundas. En primer lugar, porque los pintores, por su propio dinamismo y por la universalidad de su lenguaje, pudieron elegir cómodamente el camino de la emigración y, por lo tanto, pudieron servir de correa transmisora entre las grandes capitales artísticas, como París o Milán, y Barcelona. Y, en segundo lugar, porque, por muchas razones, las Vanguardias borraron las fronteras entre las diversas formas de expresión y, más en concreto, entre la pintura y la literatura. Así, antes de 1924, un pintor uruguayo, Rafael Barradas, que se había formado en Milán y que, en 1916, se había instalado en Barcelona, dio a conocer su personal versión del Futurismo, bautizándola con el nombre de Vibracionismo, a otro pintor medio catalán y medio uruguayo, Torres-García, y a un poeta, Salvat-Papasseit, que todavía no había tenido ocasión de estrenarse líricamente. Y los tres constituyeron un pequeño grupo que dio soluciones paralelas, pero distintas, a las de Junoy, más vinculado con la experiencia cubista y, en definitiva, con la empresa de Dalmau, o con las del tándem Foix-Folguera, que, en principio, pertenecían a la escudería de «La Revista», de López-Picó. Y, después de 1924, uno de los grupos más poderosos y agresivos, el de «L'Amic de les Arts» fue, si no dirigido, orientado al menos por dos críticos de arte, Gasch y Cassanyes, y por un pintor, Dalí. Incluso Foix, el poeta del grupo, a la hora de defender las prosas de *Gertrudis*, tomó como referentes a dos pintores, Miró y Dalí, y no a gente de pluma, aunque, como Riba o como Manent, fueran amigos suyos.<sup>18</sup> Antes y después de 1924, los poetas, como Apollinaire en Francia o Marinetti en Italia, actuaron como apoyos de las artes plásticas, aunque en calidad de teóricos y críticos. O de simples divulgadores. Junoy, por ejemplo, contribuyó a la preparación

de la exposición cubista de 1912 con la publicación de un libro, *Arte y artistas*, y con la organización de un suplemento de «La Publicidad», para el que obtuvo colaboraciones inéditas, entre otros, de Max Jacob. Folguera y Salvat publicaron puntuales reseñas en periódicos. O en revistas especializadas. Y Foix, en sus campañas de «La Publicitat», dio toda clase de noticias sobre Miró o Dalí. Por otro lado, Torres-García, no sólo en su época noucentista sino también en la futurista o vibracionista y, sobre todo, en la constructivista, produjo una copiosa obra literaria y, especialmente, programática. Y, después de 1924, Dalí, que intentó hacer de la pintura y la literatura una sola aventura, utilizó en una y otra el mismo repertorio de temas y símbolos. Así, pinturas y prosas se complementan y se explican mutuamente, tanto en una primera etapa, la de la «santa objetividad», como en la surrealista de los años 30, que se abre y se cierra con dos poemas emblemáticos: *Le Grand Masturbateur*, que figura en *La femme visible*, y la *Métamorphose de Narcisse*. Por su parte, los poetas, con la idea de hacer nuevas exploraciones de tipo estético, para romper con la rutina tradicional del discurso o para hacer frente a la crisis de la palabra, reforzaron la escritura con toda clase de componentes gráficos, la sustituyeron por su representación plástica y, a la larga, por el propio objeto que designa. Junoy, sin ir más lejos, que, además de poeta y crítico, fue un excelente dibujante y, como los cubistas, reprodujo con una mezcla de palabras y grafismos el juego de descomposición y recomposición de la realidad, convirtió las reseñas puntuales de periódico en auténticos poemas visuales, reunidos monográficamente en el núm. 0 de «Trossos». Y, al mismo tiempo, hizo algunas *tavole parolibere* y algunos caligramas de gran belleza plástica, como la *Estela* funeraria del Boccioni o la elegía a *Guynemer*, el aviador muerto en plena guerra del 14. De hecho, la mayoría de poetas, como Salvat, Folguera y Foix, alternaron las *tavole* con los caligramas. Y Solé de Sojo, en la línea de experimentación del soneto inaugurada a comienzos de siglo, realizó una perfecta visualización de su estructura, convirtiendo, por un lado, los cuartetos en dos rectángulos independientes y, por el otro, los terce-

tos encadenados en dos triángulos cuyos lados son prolongación unos de otros y que descansan, no sobre las bases, sino sobre los vértices. Después de 1924, salvo en algunos casos emblemáticos, como las *tavole* deportivas de Sindreu, desaparecieron las investigaciones propiamente visuales. Y, justo en la frontera de la pintura o escultura y la literatura, Dalí, como Breton, construyó algunos objetos «oníricos», muchos de ellos, al parecer, perdidos.

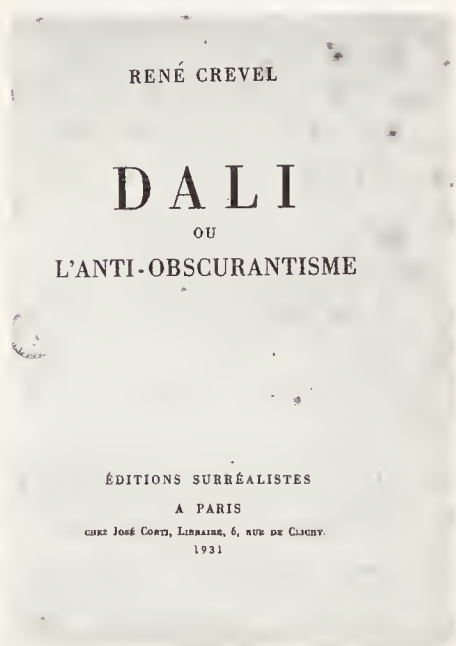
### Imitación y originalidad

Por último, estas Vanguardias, producto de una ruptura y tributarias de las artes plásticas, muestran grados muy distintos de originalidad. Por lo general, antes de 1924, son una reproducción mimética de las formas francesas o italianas. Y, en el mejor de los casos, son sólo variaciones más o menos personales. Salvat, por ejemplo, pese a su potencia poética, se limitó, en principio, a aprovechar los hallazgos nunistas o futuristas, con más retraso del conveniente, con un conocimiento no siempre preciso de las fuentes y una imaginación plástica más bien dudosa. O, al menos, sin disponer de los recursos materiales necesarios para llevarlas a cabo. De hecho, su verdadera originalidad reside, más que en la aventura estrictamente futurista, en la invención de una poética propia que funde, en un solo cuerpo, formas tradicionales, como la canción o el haikú, con los hallazgos más externos de las Vanguardias, como el uso de diferentes tintas o la fragmentación del verso en escalones. En cambio, Junoy, gracias a su capacidad de síntesis lírica y a su fina sensibilidad artística, incluso dejando a un lado la positiva originalidad del *Art poétique*, hace una serie de variaciones de gran personalidad que, además, saben reproducir con exactitud la idea futurista de movimiento, como en *Deltoïdes* y, sobre todo, en *Guynemer*. En este sentido, vale la pena comparar el estatismo del poema *En avió*, de Folguera, que, en principio, es una estructura pesada y de trazos duros que levanta el vuelo, con el dinamismo y la estilización del poema sobre *Guynemer*, que, con el formato de la letra, señala la doble dirección



L'Amic de les Arts  
Núm. 31. 31 de marzo de 1929

RENÉ CREVEL  
*Dalí ou l'anti-obscurantisme*  
París. Éditions Surréalistes. 1931



de la caída del aparato y la subida al cielo del alma del héroe.

En cambio, después de 1924, las Vanguardias del país son de una poderosa originalidad. O, a lo menos, lo son sus figuras más relevantes, Foix y Dalí. En efecto: Foix, que a través de las contradicciones de la realidad cotidiana intenta llegar a la Absoluta, hace, sobre todo a partir de los años 30, una verdadera síntesis de contrarios, por un lado, entre las ideas de soledad y de multitud, de razón y de sentidos, de unidad y de dispersión y, en definitiva, de eternidad y de instante. Y, por el otro, entre las formas tradicionales, que van de las trovadorescas o lullianas hasta las petrarquistas, y las más recientes y, además, entre las distintas propuestas que éstas han generado. Así, como los futuristas, no sólo mitifica la juventud, la máquina o el deporte para la construcción poética, sino también para la práctica diaria y, también como los futuristas, toma a veces una actitud generacional, incluso mesiánica: “Reculeu, voluntats ordenades entre ploms estrafets i betums en deliri!” («¡Retroceded, voluntades ordenadas entre plomos deformados y betunes en delirio!»), dice en un poema publicado en 1936. “Cediu, coratges excitats per les llanes i els fums esperiticosos! / Lliureu-vos, guerrers insepults: Som ací els herois nous.”<sup>19</sup> («¡Ceded, corajes excitados por las lanas y los espirituosos humos!/Entregaos, guerreros insepultos: Aquí estamos los nuevos héroes.») O, en un soneto que remite a su experiencia del año 1918, exclama:

“Porta les xifres ben altes! I tomba  
Riba de Mar enllà: Som el jovent  
De mil nou-cents divuit, i dins un rombe  
Encabim la Natura i el Moment.”<sup>20</sup>

(«¡Lleva muy altas las cifras! Y cae  
Más allá de la orilla del Mar: Somos la juventud  
De 1918, y en un rombo  
Metemos la Naturaleza y el Momento.»)

Además, como Apollinaire, defiende que, en arte, no hay errores, sino épocas y escuelas, todas ellas legítimas, y que la realidad de cada día alberga todo tipo de sorpresas y, más exactamente, que la poesía flota en el am-

biente y que sólo el poeta sabe deseubrirla y expresarla. Finalmente, para él, como para los dadaístas y los surrealistas, la poesía es una pura creación del espíritu. Por ello, investiga en el mundo de los sueños. Y pone especial énfasis en las imágenes hipnagógicas, es decir, las que saltan involuntariamente en los propios límites del estado de conciencia y el estado de inconsciencia. Por su parte, Dalí, a medio camino entre Freud y el divino marqués, realiza, como Foix, una profunda investigación en el campo de los sueños, con su juego de fragmentaciones, antítesis, transformaciones y sustituciones, que describe con un detallismo preciso y minucioso y a través del cual sublima sus relaciones consigo mismo. Con el padre. O con la mujer, incluida la hermana. Construye un obsesivo universo de símbolos, todos ellos extraídos del entorno de Cadaqués, como la aceituna, el corcho, las migas o las hogazas, los erizos de mar, las langostas y los asnos podridos, etc. Y, sobre todo, inventa un nuevo método de trabajo, el paranoico-crítico, es decir, el de la locura controlada, con el que amplió de modo revolucionario las fronteras doctrinales de Breton y que produjo hallazgos tan notables como, entre otros, el rediseñamiento del *Modern Style* y, con él, de Gaudí y su arquitectura.

JOAQUIM MOLAS



JOAN MIRÓ  
Dibujo para  
J. V. FOIX. *Gertrudis*  
Barcelona. Ediciones  
L'Amic de les Arts.  
1927

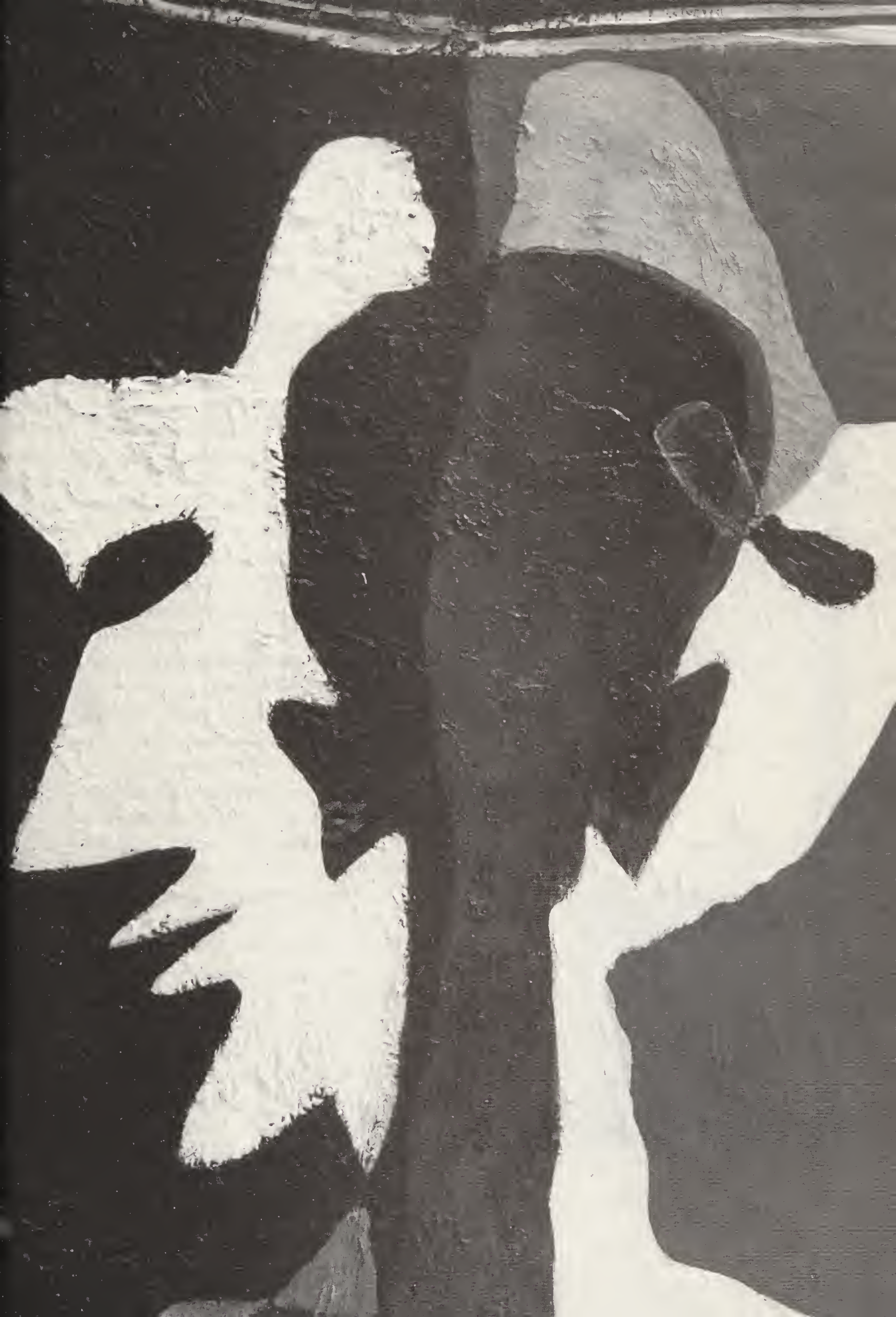
## Notas

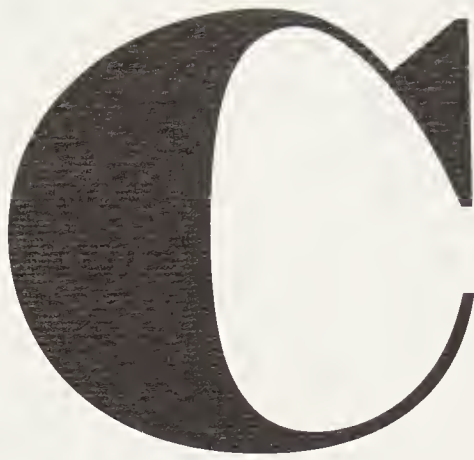
1. Algunos de sus amigos, como Joaquim Folguera, llegaron a identificarlo con el mismo movimiento. Así, por ejemplo, en una carta dirigida a López-Picó le pide libros: «Foix, envíeme los libros futuristas./Foix, envíeme los libros futuristas./Foix, envíeme los libros futuristas.» Y, en otra carta dirigida al mismo corresponsal, dice: «Nunca se insiste bastante con un futurista, fresco, amante de pantorrilleras y con crisis de estómago. Foix, libros, etc., etc., etc.» Cf. LÓPEZ-PICÓ, J. M., *Notes per a la biografia de Joaquim Folguera*, en *A mig aire del temps*. Barcelona, 1933, págs. 27 y 33.
2. FOIX, J. V., *Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda*, "Revista de Poesia", 1:2 (1925), 66, 68; reproducido en *Obres completes*, vol. IV: *Sobre literatura i art*, a cargo de M. Carbonell. Barcelona, 1990, págs. 26 y 29.
3. Cf. SANSONE, G. E., *Gabriel Alomar e il Futurismo italiano*, "Lettere Italiane", núm. 2 (1976), págs. 178-196.
4. BROSSA, J., *L'esperit universalista*, "El Poble Català", 11-XII-1907; reproducido en *Regeneracionisme i modernisme*, a cargo de J.-L. Marfany, Barcelona, 1969, págs. 53, 56-57.
5. DARIÓ, Rubén, *La isla de oro/El oro de Mallorca*, a cargo de L. Maristany, Barcelona, 1978; SCHWARTZ, J., *Marinetti y el Futurismo*, en *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, 1991, pág. 374. Entre la novela y la reseña, Rubén había aludido a Alomar y su Futurismo en las «Dilucidaciones» que figuran como prólogo del *Canto errante* (cf. *Poesías completas*, a cargo de A. Méndez Plancarte, Madrid, 1961, pág. 786).
6. SUCRE, J. M. DE, *La paradoxa*, "Un Enemic del Poble", núm. 18 (1919), pág. 1. Sin embargo, el libro, que debía reunir los *Mots-propis* publicados en la misma revista (números 1-18, 1917-19), no llegó a aparecer.
7. SUCRE, J. M. DE, *L'angèlic laic Rafael Barradas*, "La Nova Revista", V: 20 (1928), págs. 337-39.
8. Cf., por ejemplo, *Antologia lírica de Barcelona*, Barcelona, 1950, págs. 249-51; *Antologia lírica de Gràcia*, Barcelona, 1950, págs. 7-8, 37-40, 76-79, 138-44 y 226-34.
9. Cf. por ejemplo, S'ALA [SALA], R., *Els futuristes i el Futurisme*, "Themis", 11:18 (1916), págs. 1-5. Además, Sala tradujo el *Manifest de la dona futurista* (págs. 5-7).
10. Cf. ARAGÀ, J., *El nacionalisme de l'art*, Barcelona, 1920, págs. 21-29.
11. FOIX, J. V., *L'Avantguardisme*, "Monitor de les Arts i de les Lletres", 1:2 (1921), pág. 7; reproducido en OC, IV, 21.
12. FOIX, J. V., *Algunes consideracions preliminars*, "Monitor de les Arts i de les Lletres", 1:1 (1921), pág. 2; reproducido en OC, IV, 18.
13. BADOSA, E., *Conversaciones en la redacción: J. V. Foix, humanista y poeta*, "El Noticiero Universal", 28-IV-1959.
14. SALMAT-PAPASSEIT, J., *Fragments de lletres girades*, "La Revista", VII (1921), pág. 198; reproducido en *Mots-propis i altres proses*, a cargo de J. M. Sobré, Barcelona, 1975, p. 86.
15. SCHWITTERS, K., *Das literarische Werk*, vol. I: *Lyrik*, a cargo de F. Lach, Colonia, 1973, pág. 205.
16. MASOLIVER, J. R., *Possibilitats i hipocresia del Surrealisme a Espanya*, "Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya", 11:7-9 (1930), 203; reproducido en MOLAS, J., *La literatura catalana d'Avantguarda. 1916-1938*, Barcelona, 1983, pág. 435.
17. MASOLIVER, J. R., *ob. cit.*, 203; reproducido en MOLAS, J., *ob. cit.*, pág. 436.
18. FOIX, J. V., *Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals*, "L'Amic de les Arts", 11:20 (1927), págs. 104-106; reproducido en OC, IV, págs. 32-40.
19. FOIX, J. V., *Entre milers de bales de cotó fèiem voleiar llargues cintes blaves*, "Quaderns de Poesia", núm. 7 (1936), pág. 8.
20. FOIX, J. V. *Porta les xifres ben altes!*, en *Sol, i de dol*, Barcelona, 1935-36 [1947], pág. 78.

**CAMINOS DE  
LAS VANGUARDIAS.  
RECORRIDO DE UNA  
EXPOSICIÓN**

**DANIEL GIRALT-MIRACLE**







ataluña ha contribuido de manera decisiva en el desarrollo del movimiento de Vanguardia de este siglo. Poco a poco se va elaborando un discurso historiográfico que refleja la importancia real de esta aportación, pese a que todavía es habitual ver cómo en los estudios y las exposiciones sobre las corrientes de Vanguardia que se han realizado en Europa, se minimizan u olvidan personalidades, grupos y tendencias que se manifestaron en Cataluña, salvo en los casos en que existió una vinculación directa con París o con su área de influencia.

La exposición que presentamos quiere poner de manifiesto la interrelación entre las vanguardias internacionales y las nacionales. Su objetivo final es descubrir contactos, contribuciones, dependencias, buscar paralelismos y divergencias. Por primera vez, con el propósito de ofrecer una visión global dentro de los límites propios de una exposición, tratamos de articular las principales corrientes de Vanguardia que se han producido en Cataluña. Mediante doscientas cincuenta obras de arte originales y unos doscientos documentos bibliográficos, hemerográficos, fotográficos o manuscritos originales, hemos intentado seguir los distintos caminos que recorrieron las vanguardias entre 1906 y 1939.

A partir de 1969, con la importante exposición dedicada a las Galerías Dalmau que el Colegio de Arquitectos presentó en Barcelona, el estudio sobre las vanguardias toma una nueva dimensión y provoca una serie de revisiones, estudios historiográficos,<sup>1</sup> tesis, exposiciones,<sup>2</sup> monografías, trabajos de los medios de comunicación... que esta exposición trata de sintetizar.

Treinta años del siglo XX que queremos contemplar —y proponer que se contemplen— más allá de una lectura esquemática basada en las clasificaciones derivadas de los “ismos” convencionales establecidos por la crítica y la historia del arte. No entendemos esta exposición y los años que abarca como una mera sucesión de etapas o estilos, sino como la interrelación de unas corrientes y unos artistas que, motivados por todo lo que representan las vanguardias, propiciaron uno de los capítulos más densos y creativos del arte de este siglo. Las influencias, las rupturas, las innovaciones, las apropiaciones

JOAN MIRÓ  
*Personaje. 1931*



ciones, las negaciones se presentan por medio de un contacto directo, un diálogo cara a cara con la obra de arte que, sin duda, debe favorecer una lectura actualizada y nueva de las vanguardias.

### **Identificación con la Vanguardia**

Se afirma que el siglo XX, en lo referente a sus innovaciones y cambios, no comenzó exactamente en 1900, sino a partir de 1906, cuando entran en escena nuevas ideas, nuevas tecnologías, nuevas costumbres, vinculadas muchas de ellas a las corrientes de Vanguardia.

Lo que por definición nos proponían las vanguardias —en su forma y su fondo— era un enfrentamiento entre el orden y la aventura, entre la creación y la destrucción, entre la investigación y la subversión. Con el transcurso del tiempo, sin embargo, esta oposición va suavizándose hasta integrarse en la gran estructura de la cultura y convertirse en un capítulo más de la historia del arte.

En Cataluña, este enfrentamiento comenzó con el debate Modernismo/Noucentisme. Más tarde, el contacto directo con los demás países de Europa posibilitó la aparición de las distintas corrientes vinculadas a las vanguardias internacionales.

Sin embargo, durante algunos años de este siglo, se hizo difícil distinguir exactamente a los modernistas de los noucentistas, y a éstos de los vanguardistas, dada la gran permeabilidad de sus ideas y actuaciones. Hay personajes y grupos que pretenden ser la expresión de una corriente determinada y adoptan una posición militante, los hay que comparten prácticas y formas, otros que transitan de un movimiento a otro y, por fin, muchos que abandonan una adscripción por otra.

La Vanguardia más genuina reivindicará, como señas de identidad, la valoración del espíritu juvenil, el compromiso con la modernidad, el afán cosmopolita y la búsqueda de una idea sublime, de un arte total, para despertar a la sociedad del inmovilismo y orientarla hacia nuevos caminos.

En esas circunstancias, Picasso representa la intui-

ción de la modernidad que busca la Vanguardia en su epicentro, por lo que marcha a París, y Dalmau encarna la otra vertiente, la de quienes no desean renunciar a su mundo, a su país y a su cultura y prefieren renovarlos sin marcharse.

Picasso es el genio consciente de su talento que busca un mundo más amplio donde desarrollarse. París es la meta de todos los veteranos de su generación, especialmente de aquellos a quienes conoce en «Els Quatre Gats»; Picasso se va también a París, pero deja amigos y recuerdos que le obligarán a regresar con frecuencia, hasta el desastre de la Guerra Civil y la llegada de la Dictadura, que le alejarán físicamente de este país.

La respuesta del galerista Josep Dalmau a esta situación, permaneciendo en Barcelona, fue la de impulsar y fomentar una vanguardia vinculada a los grandes «ismos» europeos de comienzos de siglo —Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Constructivismo, etc.—, participando en una aventura internacional que lleva al límite de sus fuerzas y recursos.

Una actitud de vanguardia que, en ciertas ocasiones, coincidirá con la práctica y los idearios de italianos, franceses y alemanes y que, en otras, tendrá una especificidad propia.

### **Picasso en Cataluña**

Las relaciones de Picasso con Cataluña son algo más que un episodio biográfico de su vida. Gracias a la tarea de críticos como Joan Merli,<sup>3</sup> Alexandre Cirici,<sup>4</sup> Palau i Fabre,<sup>5</sup> J. E. Cirlot,<sup>6</sup> Rodríguez Aguilera,<sup>7</sup> J. Ainaud de Lasarte<sup>8</sup> y otros, a los distintos estudios artigráficos sobre Picasso que han aparecido desde los años cuarenta y a las exposiciones que se han dedicado a su obra, conocemos sus orígenes y el mundo en el que se consolida definitivamente.

El propio Picasso reiteraba la importancia de su experiencia catalana. La fuerte identificación con este país y, sobre todo, la incidencia cultural y paisajística que ejerció en él.



PABLO PICASSO  
*Ladrillar de Horta d'Ebre*, 1909



PABLO PICASSO  
*La señorita Léonie*, 1910

PABLO PICASSO  
*Mujer en una butaca*, 1917



Picasso llegó a Barcelona en 1895, cuando tenía 13 años. Y en esta ciudad inició su formación artística —en la Escuela de la Lonja—, hizo sus primeras pinturas, conoció el mundo artístico, participó en tertulias y movimientos renovadores, hizo sus primeras exposiciones y recibió las primeras críticas. Horta de Sant Joan, Gósol, Cadaqués, Ceret, Perpiñán y Collioure son los demás lugares de la geografía catalana que le acogieron y donde Picasso realizó el paso del clasicismo académico a la época azul y de ésta a la rosa, hasta culminar en el Cubismo, cuando ya se había instalado en París.

Profundamente vinculado a Cataluña, por la familia, la educación, los amigos y la cultura, después de marcharse definitivamente a París, en 1904, continuó manifestando su afecto por todo lo que este país representaba y se convirtió en el auténtico introductor de los artistas catalanes que iban a París (Canals, Sunyer, González, Gargallo, Miró, Dalí, Fenosa, etc.).

La estancia de Picasso en Barcelona, en 1917, fue realmente importante. Su obra respiraba ya la afirmación total de un lenguaje propio y Picasso fue recibido como un artista triunfador.

Aunque sus tanteos de juventud fueron realmente valiosos y de gran calidad artística, desde los puntos de vista técnico y estético, la auténtica experiencia vanguardista de Picasso en Cataluña sólo comenzó en 1909, tras haber realizado, en 1907, *Las señoritas de la calle Aviñón*.

Tanto los críticos como las agrupaciones de los movimientos vanguardistas catalanes lo entendieron siempre así. Sebastià Gasch, en su artículo *El veritable Picasso*,<sup>9</sup> escribió «creemos que el verdadero Picasso no es el anterior a 1909. El Picasso de la época azul, el de la época rosa, es bueno evidentemente. (...) En 1909 Picasso se entrega a un inflexible análisis de la realidad (...) llevado a sus últimas consecuencias (...) Analiza implacablemente la naturaleza (...) Se permite todas las libertades (...) 1909-1932. Éste es el verdadero Picasso.»

La misma actitud tuvieron los miembros del

ADLAN cuando, en 1936, presentó en las Galerías Esteve su última exposición antes de la Guerra Civil. Josep-Lluís Sert, como presidente, y Joan Prats, como organizador, seleccionaron veinticinco obras de Picasso, prestadas por distintos coleccionistas particulares, entre las que, premeditadamente, no había referencia alguna a las épocas azul, rosa y neoclásica. Palau i Fabre interpreta aquella decisión como la voluntad de mostrar, de Picasso, «aquello que no halagaba el gusto barcelonés establecido.»<sup>10</sup> Esta exposición, que tuvo un gran eco por el apoyo que recibió de los artistas y amigos de Picasso (Luis Fernández, Julio González, Salvador Dalí, J. V. Foix, etc.), encontró una hostil acogida en la prensa habitual, precisamente por haber eliminado de ella el Picasso más amable y comprensible.

Este Picasso rupturista, pues, ejerció una fuerte influencia en el despertar de las minoritarias corrientes de Vanguardia y, a partir de aquel momento, se convirtió en el más significado pionero de la creación vanguardista. La generosa actitud de Picasso con Barcelona se puso de manifiesto en las distintas donaciones de su obra que hizo a la ciudad. Desde 1919, cuando entregó al Museo de Arte Moderno de Barcelona el *Arlequín*, hasta las sucesivas aportaciones que permitieron inaugurar el Museo Picasso de Barcelona, en 1963; después, continuó haciéndolas hasta su muerte, y su esposa Jacqueline las completó.

Picasso ha ejercido una doble y profunda influencia en Cataluña. Una vinculada a las relaciones humanas y biográficas. La otra, por haber sido siempre un modelo arquetípico del espíritu de Vanguardia, de la creación libre, de la independencia del artista. Una relación siempre correspondida por ambas partes.

### De la exposición:

Nos hemos propuesto que las referencias a las poblaciones catalanas que acogieron a Picasso y las experiencias artísticas que en ellas desplegó queden reflejadas en este apartado de la exposición.

En pleno desarrollo de la aventura cubista, en 1909, Picasso regresó a Horta de Sant Joan acompañado, esta vez, por Fernand Olivier. Toda la serie de paisajes, construcciones y retratos de aquel momento, centrados en el obsesivo tema de la arquitectura prismática y de la construcción de los rostros con estructuras cubizantes (las distintas cabezas de Fernand), nos presentan un Picasso que había asumido por completo el lenguaje cubista y que reinterpretaba el paisaje desde una nueva comprensión de las cosas, como se manifiesta en su *Ladrillar de Horta d'Ebre*.

Tanto los dibujos realizados en Horta de Sant Joan como las distintas casas de Barcelona, de la misma época, sometidas también al efecto prismático y no muy alejadas del trabajo del último Cézanne, articulan las superficies y las cortan en pequeños planos sin facetas, formas interrumpidas, en un espacio poco profundo pero con evidente relieve. Las casas y las palmeras son simples volúmenes en movimiento. Con una cara positiva y otra negativa que, sin prescindir del argumento, nos dan de él una nueva visión.

Al año siguiente, 1917, pasó las vacaciones veraniegas en Cadaqués. Por aquel entonces, el Cubismo de Picasso vivía un momento más reflexivo, se planteaba nuevos problemas de concepto y penetraba en formulaciones más abstractas; magnífico ejemplo de ello son *La señora Léonie*, los distintos dibujos de las mujeres de Cadaqués o la posterior *Mujer con mandolina* (1911).

La serie *Nabucodonosor* (1910), dibujos de estudio dedicados a la barca de pesca de los Pitxot, que se llamaba así, es notable para percibir la aplicación del lenguaje cubista a los elementos más cotidianos de la realidad.

Si, en Horta de Sant Joan, la proximidad a la referencia real era todavía evidente, en Cadaqués Picasso vivía el momento de máxima abstracción de su Cubismo, cuya obra capital será, indiscutiblemente, *El puerto de Cadaqués*, hoy en la Galería Nacional de Praga.

Durante su trascendental viaje a Barcelona de 1917, Picasso realizó distintas obras de marcada influencia cubista. *Mujer en una butaca* es un buen ejemplo de esta composición del Cubismo a partir de formas geométricas planas (triángulos y rectángulos) estructuradas formando un cuerpo de mujer encajado en un sofá.

### Dalmau internacional

«Apóstol del arte moderno» o «introdutor de la pintura moderna en Cataluña» son algunos de los calificativos otorgados a Josep Dalmau por sus contemporáneos y por los historiadores del arte en general. Su galería pretendía ser un espacio abierto a la cultura y los artistas,



**GEORGES BRAQUE**  
*Naturaleza muerta, 1918*



**FERNAND LÉGER**  
*La rueda roja, 1920*



**ALBERT GLEIZES**  
*La bailarina de Barcelona, 1916*

**SERGE CHARCHOUNE**  
*Resúmea Guitarra, 1916*



donde encontraron acogida tanto los renovadores locales como las vanguardias nacional e internacional.

No sabemos si definir a Dalmau como vanguardista, capaz de establecer un compromiso directo con una tendencia o actitud, o considerarlo simplemente un hombre abierto, liberal y lúcido que, gracias a sus viajes por Europa, a su sensibilidad artística y a la conciencia de cambio que vivía el país, preparó el terreno a las corrientes de vanguardia y consiguió presentar, como primicia, el Cubismo, el arte francés de vanguardia, el Surrealismo, el Simultaneísmo, el Vibracionismo, el Neoplasticismo, etc. a través de sus principales protagonistas.

Dalmau veía muy claro que, en aquel momento, era necesario traer a Barcelona las nuevas corrientes de vanguardia de incidencia internacional y exportar los grandes talentos nacionales.

Cabe también decir que se daban unas circunstancias que favorecían esos intercambios con Europa. El estallido de la Primera Guerra Mundial y la pretendida neutralidad del Estado español, de la que Cataluña se benefició directamente en el campo político y en el económico, hicieron que muchos artistas europeos se refugiaron en los pueblos mediterráneos que más se parecían a la Costa Azul: Cadaqués, Tossa de Mar, Sitges, etc. fueron centros importantes y Barcelona, la capital indiscutible.

La Galería Dalmau fue el único espacio donde Picaabia, Duchamp, Léger, Gleizes, Metzinger, Sacharoff, Torres-García, Barradas, Burty, Delaunay, Charchoune, etc. pudieron exponer y sentirse acogidos por el entusiasmo del marchante. Por este motivo, y como homenaje a quien fue el auténtico internacionalizador de la escena catalana, reunimos en esta exposición la obra de una selección de los artistas internacionales más relevantes que expusieron o mantuvieron contactos directos con él.

Sebastià Gasch, en un artículo de balance sobre *L'art d'avantguarda a Barcelona*,<sup>11</sup> establece tres grandes etapas. La primera, protagonizada por Josep Dalmau, con su trayectoria y su galería; la segunda, promovida

por «L'Amic de les Arts», la revista publicada en Sitges entre 1926 y 1929, que se convirtió en plataforma del Vanguardismo real, y la tercera, impulsada por el AD-LAN, los Amigos de las Artes Nuevas, que, a partir de 1932, aglutinaron a «un grupo de amigos abiertos a todas las inquietudes espirituales», inteligentes o esnobs. Tres momentos bien definidos de esta exposición y que tratamos monográficamente.

Todo eso sucede en una Barcelona posterior a la Exposición Universal de 1888, que dejó de ser una ciudad provinciana y que, gracias a la fuerza y la originalidad del Modernismo, se sentía vinculada a París, Viena, Bruselas o Glasgow, es decir, en un momento idóneo para dar el salto de una cultura local a una cultura internacional.

Sin embargo, la burguesía y un sector mayoritario de la sociedad apostaron fundamentalmente por el Noucentisme, al entenderlo como un movimiento patriótico y moderno, desdeñando la vía de las vanguardias que Dalmau fomentaba y que sólo encontró apoyo entre los intelectuales, las clases medias y la burguesía más informada, es decir, un público con reducido poder económico.

Alexandre Cirici definió a Dalmau, certeramente, como «un mal táctico y un buen estratega»,<sup>12</sup> porque no tenía ninguna de las cualidades del hombre de negocios, pero sí la intuición, el entusiasmo y la entrega personal propios del artista. Como negociante, fracasó; como ciudadano, triunfó.

Una revisión de las exposiciones y actividades de Dalmau —que figuran en la cronología de este catálogo— pondrá de manifiesto su eclecticismo que, en el fondo, era sólo producto del posibilismo entre las circunstancias reales y los ideales, entre lo presente y lo que intuía como futuro.

Pese a tales altibajos, Jaime Brihuega<sup>13</sup> afirma que Dalmau consiguió consolidar un «tono», un «género» directamente vinculado a las vanguardias; con esta fuerza, Dalmau proyectó a Miró y Dalí en París, una vez concluida la Guerra Mundial.

Los mejores artistas del establecimiento Dalmau da-

rán el salto internacional, pero él no podrá seguirlos y continuará desarrollando localmente sus actividades hasta su muerte, cuando se inicia la Guerra Civil, en 1936, sin ningún reconocimiento especial. A partir de 1939, todos los movimientos de recuperación de las vanguardias lo reconocerán como el auténtico pionero de la internacionalización.

La historia de las Galerías Dalmau es la historia de una aventura —como ha afirmado Jaume Vidal i Oliveras—:<sup>14</sup> la de apostar por el arte moderno cuando éste podía vivirse como una aventura, no exclusivamente como un negocio.

#### De la exposición:

En una exposición de revisión, como ésta, lo más interesante es presentar lo que más destaca de la actuación internacional de Dalmau. Junto al extraordinario retrato, realizado por Lluís Bagaria, que inmortaliza a Dalmau con un físico enteco y luengas barbas, se han colocado obras muy representativas y aproximadas, en el ámbito estilístico y en el cronológico, a las que se expusieron en su galería. Los artistas seleccionados han sido Braque, Gris, Metzinger, Gleizes, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Léger y Charchoune.

Braque está presente con la *Naturaleza muerta* (1918), perfecto exponente de sus composiciones de sobremesa y casi idéntica a la que se expuso en las Galerías Dalmau.

De Gris hemos elegido una naturaleza muerta inspirada en los instrumentos musicales, *La guitarra* (1914), donde intensifica el lenguaje cubista con los efectos de los *papiers collés*.

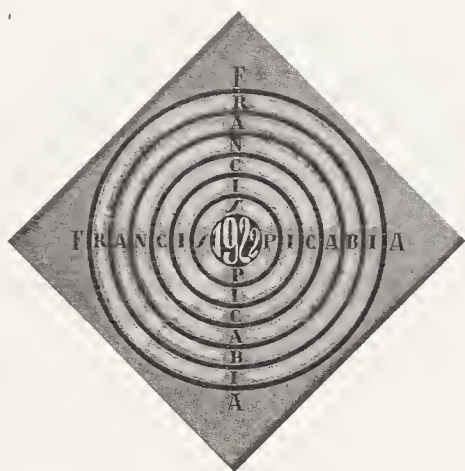
Una contundente pintura de Metzinger, *Retrato de Max Jacob* (1913), muestra la fuerza de su Cubismo, de gama *fauve*, como homenaje al escritor francés, tan amigo de los artistas catalanes.

Del teórico del Cubismo y fundador de la «Section d'Or», Albert Gleizes, hemos elegido la famosa *Bailarina de Barcelona* (1916), pintada durante su estancia en nuestra ciudad, y *Ciudad* (1914), de la misma serie, que fue expuesta en el establecimiento Dalmau.

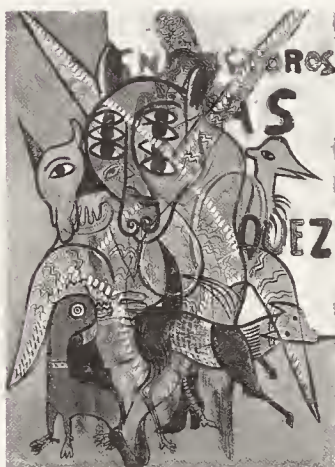
De Sonia y Robert Delaunay, hemos seleccionado obras vinculadas a las formas circulares en movimiento y a las evocaciones de la Torre Eiffel.

*La rueda roja* (1920), de Fernand Léger, pertenece a la misma serie vista en Barcelona y es representativa de su Cubismo abstractizante y maquinista.

Las cuatro obras de Serge Charchoune, el pintor ruso que se trasladó a Barcelona tras la Primera Guerra Mundial, suponen una auténtica novedad en los estudios de nuestras vanguardias y una de las aportaciones más originales de la exposición, dado que vinculan todas las preocupaciones de raíz futurista de la época con el arte ornamental de los azulejos domésticos, la música contemporánea y las secuencias del cine.

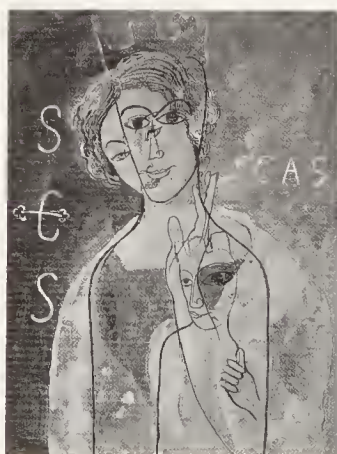


FRANCIS PICABIA  
*Diana. 1922*



FRANCIS PICABIA  
*Barcelona. 1924*

FRANCIS PICABIA  
*Virgen de Montserrat. 1928*



## El Picabia de Barcelona

Del grupo de extranjeros que se instalaron o refugiaron en Cataluña, ninguno desempeñó un papel tan fundamental nacional e internacionalmente como Francis Picabia, que, por su condición franco-cubana y por tener familia en distintos lugares de España, pasó una larga temporada en Barcelona, hasta convertirse en el verdadero animador de los extranjeros aquí instalados y de la actividad vanguardista del establecimiento de Dalmau. Apollinaire le consideraba uno de los pintores más renovadores de su tiempo, espíritu que transmitió a sus actividades y a su grupo de amigos. Dalmau siempre le concedió una especial atención porque, a través de él, se conectaba con París, Zurich y Nueva York. Gracias a sus buenos contactos, Picabia consigue que André Breton venga a presentar su exposición de Barcelona, hecho que permitirá a Dalmau establecer nuevos puntos de conexión con las vanguardias internacionales.

En más de una ocasión se ha trazado un paralelismo entre Picasso y Picabia: son dos artistas capaces de cambiar radicalmente sus estilos y hacer un giro copernicano. Picabia transmitió un espíritu de vanguardia asociado al inconformismo y a la investigación. En Barcelona, celebra una exposición individual y participa en otra colectiva, de las que conservamos algunos documentos: los catálogos, las fotografías y un comentario crítico de Cassanyes. Aquí publica libros y aquí advierte los límites y las posibilidades de este país.

Llega a Barcelona cuando había ya abandonado su etapa impresionista por falta de éxito y de reconocimiento, cuando había iniciado su ideario anárquico y cuando, imbuido del espíritu dadá, había rechazado todos los valores plásticos y literarios establecidos. Primero se aproximará al Cubismo; luego, al Futurismo y, finalmente, desarrollará un mundo mecanicista, que más de un crítico interpretó como una producción más científica que artística. A través de artefactos articulados, representa estados de ánimo, metá-



foras de la vida, frases crípticas y juegos idiomáticos en un intento de unir las imágenes y la literatura en forma de arte nuevo.

El año 1917 será trascendental en la orientación de la Vanguardia en Barcelona. Por un lado, Torres-García publica *Art-Evolució*, que abre la puerta a los movimientos constructivistas y futuristas y, por el otro, Picabia lanza la revista «391», cuya primera etapa se imprime en Barcelona (núms. 1-4) y que, posteriormente, seguirá publicándose en Nueva York (núms. 5-7), en Zurich (núm. 8) y en París (núms. 9-19). «391» será el germen del Dadaísmo que Picabia traía de Zurich y que, prosiguiendo su ruta internacional, expone y produce en Barcelona.

Hasta la llegada de Picabia y sus compañeros, Dalmau cumplió una misión informativa y de actualización. A partir del entendimiento entre ambos, cambia de papel y actúa como promotor de Picabia y de su revista, de la que será organizador y distribuidor internacional para conseguir la conexión con el exterior.

«391» pretende ser la continuación de la revista «291», publicada anteriormente en Nueva York por Alfred Stieglitz. En una carta que éste envía a Picabia el mismo año de la publicación, reconoce el mérito que tiene hacer en Barcelona una revista como aquella, ya que «ici il n'y a rien, rien, rien». Contestataria, nihilista, con una especial afición a la obscenidad, es producida completamente en lengua francesa por el grupo de extranjeros que viven aquí. De Barcelona sólo participan Dalmau, que actúa como promotor y distribuidor, y el prestigioso impresor Oliva de Vilanova.

Es evidente que la revista tuvo poca incidencia local, pero contribuyó esencialmente a aglutinar el grupo de los extranjeros (Laurencin, Glcizes, Gauthier, Cravan, etc.), ofreció un órgano de intercambio con los grupos y galerías de Europa y, por primera vez, presentó en Barcelona escritos de Apollinaire, Max Jacob, G. Ribemont-Dessaignes, etc.

«391», junto con los caligramas de Junoy y de Salvat-Papasseit, será un gran revulsivo para las publicaciones locales que aparecen a partir de entonces. El propio

Oliva de Vilanova, el impresor más prestigioso del Noucentisme, se abrirá al experimentalismo tipográfico de los caligramas y de las palabras en libertad, hecho que ejercerá una gran influencia en las posteriores revistas vanguardistas.

Por la importancia y la incidencia de «391», puede considerarse minoritaria, pero es radicalmente profunda y cualitativa. El propio Joan Miró recuerda, en una entrevista con Raillard, cómo le impresionó esta publicación y cómo supuso, para él, un estímulo en la libertad creadora, una «sacudida».<sup>15</sup>

Picabia dejará de residir en Barcelona, pero mantendrá todavía con ella dos contactos importantes. El primero en 1917, cuando confiará a la imprenta de Oliva de Vilanova la impresión de sus poemas escritos entre 1914 y 1917, con el título de *Cinquante-deux miroirs*, y el segundo en 1922, al realizar una exposición en las Galerías Dalmau presentada por André Breton.

Picabia y su trabajo tienen en Barcelona unas consecuencias trascendentales, pues aportan a la cultura catalana el fermento de las nuevas ideas cubistas, futuristas y dadaístas, que, según palabras de Cassanyes tras escuchar la conferencia de Breton, no eran tres movimientos distintos, sino partes de un movimiento más general cuyo alcance se desconocía todavía.

Por otro lado, como señala M. Lluïsa Borràs, el Picabia escritor nace en Barcelona, pues aquí publica su primer libro, el ya citado *Cinquante-deux miroirs*, y donde por primera vez utiliza la escritura automática, que emplearán también los poetas y escritores catalanes.<sup>16</sup>

#### *De la exposición:*

Picabia conserva un gran recuerdo de su estancia en Barcelona, por ello hemos elegido exponer unas obras muy directamente relacionadas con la ciudad, como el cuadro dedicado a *Barcelona* (1924), en el que interpreta al modo picabiano el «Agnus Dei» de Sant Climent de Taüll, incluyendo la palabra «toros» o la *Virgen de Montserrat* (1928), patrona de Cataluña, que juega con una superposición de elementos distintos entre un retrato realista y una máscara románica con ojos de pantocrátor, así como una serie de acuarelas y



«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»  
Núm. 8. Noviembre de 1917

«Arc Voltaic»  
Núm. 1. Febrero de 1918



dibujos mecanomorfos, como *Resonateur* (1922), que expuso en 1922 en las Galerías Dalmau y que son fáciles de identificar por las fotografías de la época que se conservan. El punto central de esta rememoración de Picabia gira en torno a los cuatro ejemplares de la revista «391» publicados en Barcelona, reproducidos íntegramente en el catálogo.

Y como referencia a su buena amistad con Marie Laurencin, compañera de Apollinaire, y de su estrecha vinculación con Barcelona, presentamos el *Portrait de Marie Laurencin*, también mecanicista y tecnomorfo, que contiene la leyenda «Le fidèle Coco, a l'ombre d'un boche, il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone!»

## Entre el Cubismo y el Futurismo

El Cubismo pictórico, que se dio a conocer en la exposición organizada por Josep Dalmau, en 1912, no consiguió una implantación local. En cambio, tanto el Cubismo como el Futurismo arraigaron profundamente en el campo literario.

Por un lado, Junoy se hizo suyos y divulgó los principios del Cubismo. Por el otro, Salvat-Papasseit se identificó con la estética y las formulaciones del Futurismo. Y ambos lo hicieron desde una perspectiva personal, asimilando estas corrientes internacionales a su propia poética.

Con tanta o más eficacia que las exposiciones, y siempre complementando su incidencia, a partir de 1917, comenzó a aparecer en Cataluña una serie de publicaciones abiertas a la Vanguardia, especialmente al Cubismo y el Futurismo, que lideraban Junoy y Salvat-Papasseit.

Además de «391», de Picabia, ya comentada, cabe mencionar, por su importancia, «Troços», «Un Enemic del Poble», «Arc Voltaic» y «Proa».

El primer número de «Troços» apareció en 1917, bajo la dirección de Josep M. Junoy, que se convirtió en uno de los teorizadores más prestigiosos de la época. Se publicaron 5 números, los dos últimos dirigidos por el otro gran poeta de la Vanguardia catalana, J. V. Foix. «Troços» era una publicación cuidada en su diseño y su compaginación, de osada tipografía y contenidos innovadores. Fue también, probablemente, la que obtuvo una mayor

proyección internacional, después de «391», gracias al interés de sus editores por distribuirla en París, Nueva York y Milán, y porque personalidades como Miró, Lagar, E. C. Ricart, Gleizes, Grunhoff, Charchoune, Burty, Tzara, Reverdy fueron invitados a participar en esta revista francófila, profundamente influida por la obra de Guillaume Apollinaire.

«Un Enemic del Poble» fue dirigida por un poeta más radical todavía, Joan Salvat-Papasseit, y tenía como subtítulo una declaración tan explícita como «Hoja de subversión espiritual». «Un Enemic del Poble» fue la plataforma que Torres-García utilizó para dar a conocer su cambio de posición con respecto a la Vanguardia, en el momento que abandonó el Noucentisme, inició la vía constructiva y escribió el memorable y premonitorio artículo *Art-Evolució*. Esta publicación representa la Vanguardia con una intencionalidad más política y con una ideología de tipo anarquizante, y se convierte en una excelente muestra para entender el debate estético de aquel momento, de claro predominio noucentista frente a los proyectos vanguardistas.

De «Arc Voltaic», que apareció en 1918, dirigida también por Salvat-Papasseit, sólo se publicó un número, que presentaba un revelador dibujo de Joan Miró en la portada, inicio de su trayectoria fauve-cubista, un dibujo vibracionista de Barradas, un poema visual dedicado a J. M. de Sucre, del propio Salvat-Papasseit, y las versiones italiana y francesa del manifiesto *Art-Evolució* de Torres-García.

«L'Instant», dirigida por Pércz Jorba, en 1918, desde París, se publicó posteriormente en Barcelona y adoptó una postura comprometida contra las opciones eclécticas y las falsas imitaciones de las vanguardias.

### **Torres-García y Barradas, entre la construcción y la vibración**

Es muy probable que Joaquín Torres-García (hijo de padre catalán y madre uruguaya) sea el artista que, en menos tiempo, hizo una más clara evolución estética

e intelectual hacia el Vanguardismo. Desde que llega a Barcelona, en 1892, se siente estrechamente vinculado a la cultura catalana, pero sin renunciar nunca a su americanidad. Vive el florecimiento del Modernismo, pero se identifica de lleno con el clasicismo noucentista, hasta llegar a ser uno de sus más profundos representantes. Su pintura, de gran calidad plástica, estará muy cerca del espíritu de Puvis de Chavannes y de la imagen de aquel mundo idílico, de inspiración grecolatina, que presenta en su obra hasta 1917. Un Mediterráneo sereno, beatífico, como el que patrocinaba la política oficial del gobierno de la Mancomunitat de Catalunya.

Alrededor de 1917, el año de los grandes trastornos, se producen una serie de cambios en el ideario y en la obra de Torres-García. Recibió la información sobre las nuevas corrientes vanguardistas a través de las publicaciones y, sobre todo, de la presencia del grupo de extranjeros instalados en Barcelona y patrocinados por Dalmau, especialmente de Barradas por lo que al Futurismo se refiere.

Un acontecimiento político aceleró el proceso, ya iniciado, de separación del clasicismo noucentista. La muerte de Prat de la Riba y su alejamiento personal e ideológico de Eugeni d'Ors hacen que Torres-García no pueda continuar la decoración de las grandes pinturas murales del salón de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat, iniciadas en 1912-13 y suspendidas por su nuevo presidente, J. Puig i Cadafalch.

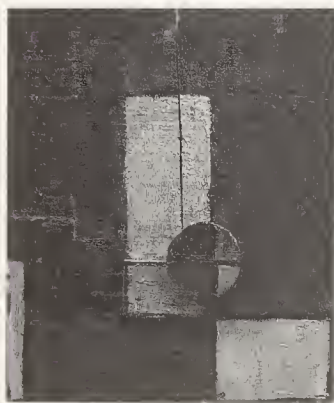
Si, por una parte, el trauma que vivió como hombre le obliga a refugiarse durante algún tiempo en la villa egarencense de «Mon Repòs», en plena naturaleza, por la otra, Torres-García, como intelectual y pensador eminentemente reflexivo, se sintió siempre algo filósofo. Aquel año, 1917, escribe: «Nada más hermoso que olvidar el pasado para ir a la ventura, en busca de lo desconocido. Así, en el arte, debe irse a la ventura. Soy enemigo de cualquier tradición, sea en el campo que sea (...) Nada podría producirnos mayor gozo que hallar una ruta nueva para ser los primeros en recorrerla; tener enfrente un horizonte sin límites y sentirse libre (...).»<sup>17</sup>



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Calle de Barcelona. 1917*

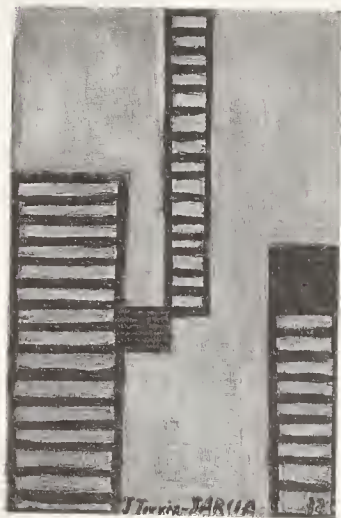


**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Bodegón con molinillo de café. 1928*



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Construcción con círculo superpuesto. 1928*

**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Composición. 1932*



Intuyó los grandes cambios que se estaban produciendo en el mundo, que el espacio moderno era el de las ciudades, el del dinamismo, el del tránsito, el de la civilización mecánica, el de los barcos, los trenes, los automóviles y los aviones, vivió todo eso en una ciudad que respiraba esa transformación de un modo intenso, que pasaba de lo rural a lo urbano, que adoquinaba las calles, que cambiaba la luz de gas por la eléctrica, la tracción animal por la mecánica... En la conferencia que hizo en las Galerías Dalmau, el 22 de febrero de 1917, lo explicaba así: «(...) Muy cerca de aquí una calle; un hormigueo de gente que se cruza en direcciones opuestas y se pierde en mil calles que enlazan con otras mil. Y en cada calle miles de casas y miles de agujeros donde esos miles de individuos habitan. Eso es nuestra ciudad (...).»<sup>18</sup>

Siguió hablando de la interrelación de la luna y el sol, de los árboles y las avenidas, los monumentos y las fuentes, el puerto, el ritmo de la vida, con una visión clarividente de los cambios que estaban produciéndose y de lo que sería la civilización del futuro. Lo que expresó con palabras, y de un modo tan claro, en su conferencia, aparece también en su dibujo y su pintura. Las ilustraciones que publicó en «Un Enemic del Poble», en junio de 1917, los apuntes que se conservan de aquella época, las pinturas de las calles de Barcelona, de las estaciones ferroviarias y de las escenas portuarias de 1918 y 1919, incluso sus extraordinarios juguetes, expresan esa conciencia de la ciudad moderna, premoniciones del Futurismo y de todo lo que descubrirá en Nueva York, donde acabará confirmando su vocación constructiva y su visión dinámica del mundo.

Evidentemente, no será una evolución rupturista, sino una progresiva maduración de unas ideas y unos conceptos que los más «evolucionistas» de aquella época defendían como vía de progreso.

En noviembre de 1917, publicó en la revista «Un Enemic del Poble» *Art-Evolució*, que, con el subtítulo *A manera de manifest*, reivindicaba la evolución como única vía de progreso y de autenticidad en arte. «No podemos admitir nada —dice— que no sea evolución en sí

mismo. En cada una de nuestras obras debe realizarse este proceso evolutivo (...) No nos será posible mantener una manera invariable (...) Nuestro criterio debe evolucionar constantemente (...) En esta vía natural evolutiva (...) nuestro papel debe consistir sólo en señalar, al modo de un sensibilísimo aparato receptor, lo que podríamos denominar la plasticidad del tiempo.» A todo ello añade, interpretando el espíritu del tiempo, «nuestra divida debiera ser: individualismo, presentismo, internacionalismo.»<sup>19</sup> Este conocimiento intuitivo, esta reivindicación de lo espontáneo y esta interpretación de los tiempos que antepone la evolución y la investigación al academicismo, dan un nuevo impulso a Torres-García para transitar desde una visión historicista del arte, basada en los valores eternos y el espíritu clásico, hasta un arte prospectivo, experimental, contemporáneo, que respire el espíritu del presente aun mirando hacia el futuro.

El gran disgusto de la campaña contra los murales al fresco le provocó una fuerte reacción y estimuló sus contactos internacionales. El paso por París, Bruselas y Nueva York renovó sus fuerzas, le puso en contacto con las nuevas corrientes hasta que, en 1926, se instaló en París y derivó definitivamente hacia la abstracción constructivista. Allí llegó a ser uno de los fundadores del grupo *Cercle et Carré*, junto a Theo van Doesburg, Mondrian, etc. Su tendencia racionalizadora (cezanniana), el espíritu sintético (cubista) y la calculada articulación de la forma (constructivista) confluyen en la abstracción geométrica, en clara oposición con el Surrealismo. En 1932, al regresar a España, intentó elaborar su propio Neoplasticismo, particularmente en la construcción de sus objetos. Al fracasar económica y socialmente, decidió regresar a América de modo definitivo, por lo que se extinguió el posible desarrollo de un Neoplasticismo que los grupos afines a Torres-García y a Barradas podrían haber desarrollado en Barcelona y Madrid.

Ni el Cubismo ni los constructivismos encontraron eco importante en las artes plásticas; el Surrealismo, en cambio, pronto halló figuras capitales, como Joan

Miró y Salvador Dalí, de real y potente proyección internacional.

En 1914 llegó a Barcelona Rafael Barradas, que se convertirá en el gran compañero y amigo de Torres-García. Nacido también en Montevideo y unido a España por vínculos familiares, se instaló en esta ciudad tras un viaje de estudios por Francia e Italia, donde había conocido el Futurismo.

Barradas llegó cargado de energía, con nuevas ideas y todo el empuje de las Vanguardias europeas. Nada le ataba al Noucentisme, al clasicismo o al mediterraneanismo. Encontró aquí un núcleo inquieto, dispuesto a recibir el mensaje del Futurismo. Torres-García y Barradas forman, inmediatamente, un tándem vinculado a Dalmau.

Torres-García explicó las experiencias compartidas en el artículo *El descubrimiento de sí mismo*, publicado en 1916,<sup>20</sup> donde hizo la mejor descripción del panorama artístico de la época: «Por aquel tiempo ni un sólo pintor se había atrevido con la ciudad, y menos con su aspecto moderno. Todos iban al campo o al mar, o se quedaban encerraditos en su taller (...)» Incluso habla de «la mansa pintura catalana de los Rusiñol, Sunyer, Mir y otros».

Barradas fue uno de los gérmenes innovadores más intensos de los que actuaron en aquella época. La originalidad y la intensidad de su trabajo, su altura intelectual, el círculo de sus amistades, sus contactos con Madrid y Zaragoza y su vinculación al mundo literario, con el grupo ultraísta, tuvo una extraordinaria incidencia relacionada con la corriente que él crea con el nombre de «Vibracionismo».

El Vibracionismo se basa en una interpretación personal y original del dinamismo pictórico futurista. Sin caer en la literalidad de la transmutación secuencial y cinética de este «ismo», Barradas interpretó el elemento más dinámico de la corriente para insertarla en la historia de la pintura, elemento que procede de la tradición cezanniana y cubista y que lleva al cuadro una «vibración de las ideas» o, como escribía él mismo, una translación de «la proporción geo-



**RAFAEL BARRADAS**  
*Kiosko de Canaletas. 1918*



**RAFAEL BARRADAS**  
*Barcelona. 1918*

**RAFAEL BARRADAS**  
*Salvat-Papasseit. 1918*



métrica de las cosas.»<sup>21</sup> Ésta será una de las contribuciones más originales al panorama artístico de la época. En primer lugar, la dará a conocer en las Galerías Dalmau de Barcelona (1917) y, después, en la Sala Mateu de Madrid (1919).<sup>22</sup>

Como animador de la vida cultural y vanguardista comprometido, pronto se solidarizó con los escritores y las publicaciones renovadoras de la época. En Barcelona, con Salvat-Papasseit y las revistas «Un Enemic del Poble» y «Arc Voltaic» y, en Madrid, con «Reflector», «Ultra», «Tableros», etc., promovidas por Manuel Abril, José Francés, Guillermo de Torres, Vázquez Díaz, etc. Pintó, de Barcelona, sus calles más céntricas, las Ramblas, los cafés de la Universidad, el puerto, etc. De Madrid, la estación de Atocha con su tumulto o, como se ha dicho, los puertos, fueran estos de tierra o de mar.

Torres-García y Barradas establecieron con Salvat-Papasseit una gran conexión intelectual y poética. Él les invitó a participar en la revista «Arc Voltaic», que lleva como subtítulo la divisa «Plasticidad del vértigo— Formas en emoción y evolución — Vibracionismo de ideas — Poemas en ondas Hertzianas», titular fonético y poético que reunía todas las preocupaciones y los idearios de la época.<sup>23</sup>

Salvat-Papasseit lleva a la literatura, más concretamente a la poesía, el mismo espíritu que Barradas y Torres-García transmitían a la pintura y al dibujo, la misma fascinación por Marinetti: los futuristas y Apollinaire, la misma visión de un mundo en transformación y la misma conciencia en lo referente a los cambios sociales. Por eso colaboran juntos en revistas y publicaciones, y luchan y defienden un mismo ideario enfrentado al Noucentisme.

El paso de Barradas por Barcelona fue profundo y dejó una fuerte huella. Su Ateneílo de Hospitalet fue el escenario de una relevante tertulia, en la que se encontraban habitualmente Gasch, Montanyà, Dalí, Díaz Plaja, Ángel Ferrant, Sucre, Capdevila, etc. y que fue visitada por Lorca, Buñuel, Gómez de la Serna, Sáinz de la Maza, Marinetti, etc. En más de una ocasión nos

hemos preguntado cómo Barradas, que vivía en las afueras de Barcelona y en condiciones de vida muy paupérrimas, podía convocar lo más relevante de las artes y las letras vanguardistas. Sólo la fuerza de su persona, su inteligencia, su información y sus contactos internacionales pudieron provocar un fenómeno tan importante entre 1925 y 1928.

Desencantado por la poca aceptación que tenía en Barcelona, salvo en los núcleos intelectuales, aceptó una invitación para dirigir el Museo de Arte Moderno de Montevideo y regresó a su país, donde murió en 1929 a consecuencia de una tisis, la misma enfermedad que acabaría con Salvat-Papasseit.

Sus amigos barceloneses le rindieron homenaje en la escollera del puerto, recordando su presencia en Barcelona, y le organizaron una exposición póstuma en las Galerías Dalmau. La revista «Hèlix» le dedicó un número especial.

El tándem Torres-García/Barradas constituyó uno de los fermentos teóricos y prácticos más activadores de la escena catalana, capaz de dar una respuesta propia a las vanguardias europeas y de conciliar tradición e innovación.

#### De la exposición:

J. Torres-García

La *Calle de Barcelona*, de 1917, es un magnífico ejemplo del camino que lleva a Torres-García del paisajismo mediterráneo a un proceso constructivo que cada vez será más abstracto y geométrico; también son buenos ejemplos de ello la *Naturaleza muerta con molinillo de café*, de 1928, y la *Composición* de 1932, o las mismas ilustraciones para los *Poemes en ondes hertzianes* de Salvat-Papasseit, que, aun realizadas en 1919, son ya premonitorias de su evolución.

La siguiente serie pertenece al Torres-García constructivista, tanto en las superficies planas como en los relieves y en los pequeños objetos, de vocación más escultórica que pictórica. Todas ellas serán formas construidas de lenguaje abstracto. *Construcción con círculo sobrepuesto*, de 1928. *Contrapunto*, de 1929 y *Construcción con círculo rojo*, de 1930, son piezas representativas de esa etapa tan depurada y directamente vinculada a Cercle et Carré.

Un análisis del Torres-García vinculado a Barcelona no puede omitir una referencia a los múltiples juguetes que produce durante su vida, las más de las veces como recurso

económico. No son simples juguetes, son un cuidadísimo trabajo de forma, son figuras constructivas de un esquematismo puro y formal. Son personajes recortados de sus cuadros, a los que da autonomía.

Rafael Barradas

Una obra muy representativa de su paso por Barcelona es *Kiosko de Canaletas*, de 1918, paisaje de la ciudad que pasa por el tamiz de las formas cubistas, de las estructuras constructivistas y del movimiento propio de la forma y el color en una particular versión de su Vibracionismo de clara influencia futurista.

El *Retrato de Salvat-Papasseit*, también de 1918, es un homenaje al amigo y compañero y una pieza maestra de la capacidad constructiva de Barradas, incluso cuando hace retratos. Forma y fondo articulados en un todo lleno de movimiento y dinamismo.

La figura femenina, tratada con evidente realismo en el *Retrato de Carmen* (o, quizá, *Retrato de Pilar*), de 1919, se integra en un conjunto de claras referencias vibracionistas, en una muestra evidente de su oficio de pintor y de su voluntad de investigación.

La *Bailarina*, de 1917, es un ejemplo de su virtuosismo dibujístico, capaz de desdoblar una sola figura en las múltiples contorsiones que ejecuta una bailarina en movimiento.

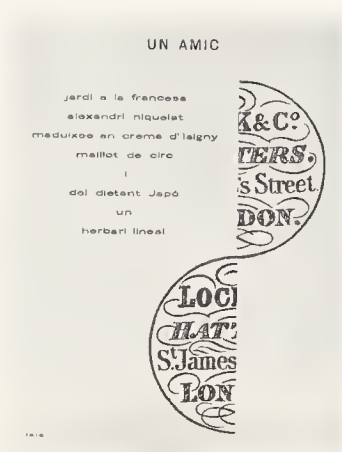
#### Palabras en libertad y caligramas

Uno de los campos de experimentación más genuinos, interesantes y originales de las corrientes de Vanguardia es el vinculado con las palabras en libertad y los caligramas. Aunque existía una larga tradición en la utilización poética de la caligrafía, la letra y los espacios de apoyo, las vanguardias europeas generaron unas formulaciones propias vinculadas al Futurismo y al Cubismo.

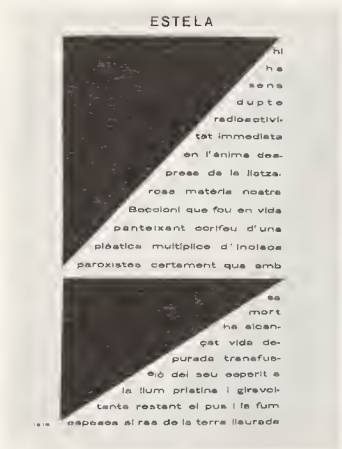
Pese a que existen precedentes de los siglos diecisiete y dieciocho, las vanguardias se apropiaron de las palabras en libertad y las cultivaron sistemáticamente, como uno de los campos más experimentales, relacionados con la idea de la cuarta dimensión. La libertad expresiva y compositiva, el movimiento de las formas, etc., principios reivindicados por las vanguardias.

El espíritu de investigación, la voluntad de nuevas formas expresivas y el desprestigio de la literatura provocaron otro modo de entender el diseño de las letras y las palabras, que combinaba los valores semánticos con los gráficos.

En Cataluña, el antecedente más directo de este modo de obrar, aunque marginal, es la composición de

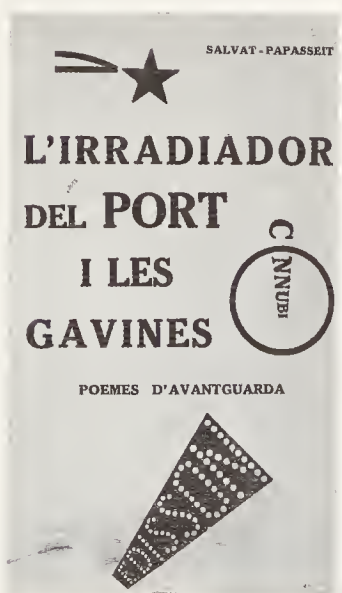


JOSEP MARIA JUNOY  
*Un amic. Poemes & Cal·ligrames. 1920*



JOSEP MARIA JUNOY  
*Estela. Poemes & Cal·ligrames. 1920*

J. SALVAT-PAPASSEIT  
*L'irradiador del port i les gavines. 1921*



1905 de Nogueras Oller incluída en el poemari *Les tenebroses*. No obstant, es en la obra de Junoy y de Salvat-Papasseit donde encontramos una práctica generalizada e identificada con los principios de la Vanguardia.

La crítica artística de Josep M. Junoy valoraba el hecho estético desde la sensibilidad. Fue uno de los primeros promotores del Cubismo, al que se adhirió entusiásticamente, tuvo contactos directos con los protagonistas de esta corriente y puso en marcha una campaña informativa sobre esta tendencia. Suya es una de las primeras reflexiones autóctonas sobre el Cubismo, recogida en su libro *Arte y artistas* (1912). Uno de los aspectos más interesantes de su trayectoria, sin embargo, son los caligramas, que comenzó a publicar a partir de 1916 y que reunió en su libro *Poemes & Cal·ligrames* (1920). Caligramas como la esquila dedicada a *Boccioni*, *Art poètica* y *Oda a Guynemer*, que presentamos en la exposición, son experiencias muy significativas que tienen el nivel y la calidad de objeto artístico.

El otro gran cultivador de la forma visual de la palabra es Salvat-Papasseit, que practicó una poética personal, cuyo origen debe buscarse en el Futurismo. Fue Barradas, posiblemente, quien le puso en contacto con las palabras en libertad y con las investigaciones de los círculos futuristas italianos. Sus obras más identificadas con el espíritu de Vanguardia —y que forman parte de esta muestra— son *Poemes en ondes hertzianes*, *L'irradiador del port i les gavines* (que incluye el poema *Marxa nupcial*) y *El poema de La rosa als llavis*, en los que trata los temas del maquinismo y de la ciudad utilizando los recursos futuristas: el juego tipográfico, el uso de tintas, los verbos escalonados, las palabras en libertad, etc.

Salvat-Papasseit, verdadero canalizador de la vitalidad vanguardista, fue esencialmente un hombre de letras, además de los libros ya citados, dirigió las revistas «Un Enemic del Poble», «Arc Voltaic» y «Proa» y escribió el manifiesto: *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*, excesivamente idealista. Pese a ello, sin embargo, no fue ajeno a las artes y se rela-



cionó con dos personajes claves de la historia de la Vanguardia pictórica de Cataluña, Torres-García y Barradas. Testimonio de esta amistad es su retrato realizado por Barradas, seleccionado para esta exposición, y el libro *Poemes en ondes hertzianes*, ilustrado por Torres-García.

Además de Junoy y Salvat-Papasscit, desempeñaron también un papel importante en esta vertiente de la creación plástico-literaria Joaquim Folguera, vinculado a los círculos progresistas, Vicenç Solé de Sojo, entre París y Barcelona, y, posteriormente, Carles Sindreu, que trabajó en distintos campos vinculados a la modernidad y que, más tarde, fue uno de los protagonistas del ADLAN.

### **1929: Mies van der Rohe y el Neoplasticismo**

Si en la pintura, con Miró y Dalí, y en la escultura, con Gargallo y González, Barcelona creó unos artistas capaces de generar un lenguaje propio, no podemos decir lo mismo por lo que se refiere a las corrientes constructivistas que, por lo general, llegaron del exterior, aunque hay un evidente interés por conocer teóricamente el Constructivismo ruso, los manifiestos de Gabo y Pevsner y la obra de Malevich, Tatlin, Rodchenko... La variante que más aceptación tuvo entre nosotros, sin embargo, fue la cubofuturista, con los grupos Cercle et Carré y Abstraction-Création, que llegaron a Barcelona durante los años treinta gracias a los contactos que Torres-García proporcionó a Josep Dalmau.

En el ámbito catalán, el Cubismo siempre tuvo mejor fortuna que el Constructivismo, interpretado como una evolución excesivamente racionalizadora de aquella corriente. Estando en París, Torres-García desempeñó un papel muy activo como teórico y como práctico en el grupo Cercle et Carré, fundado en 1929 por Michael Sefhor, con Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Jean Hélion, Van Doesburg, Vantongerloo, Herbin... En Barcelona, sólo Torres-García sintonizaba intelectual y plásticamente con aquel grupo en la línea de lo que ha-

bía manifestado en 1913, cuando, en sus notas de arte, defendía que «el arte más puro (...) el arte realmente ideal (...) viene del lado de la razón.»<sup>24</sup> En este mismo artículo aportó definiciones claras sobre el plasticismo, la proporción, la estructura y la pintura decorativa, al tiempo que intuía unos conceptos que, pese a surgir de una atmósfera noucentista, apuntaban ya las ideas que desarrollaría más tarde en *Art-Evolució*.

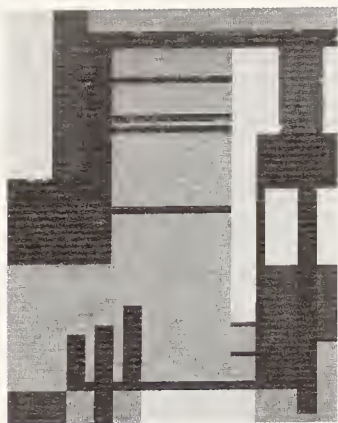
Las primeras muestras de Constructivismo las presentó Dalmau en la Sala Badrines (1928) y en sus galerías (noviembre de 1929) en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero, un abierto abanico de las corrientes y los artistas que dominaron aquella época.

Theo van Doesburg aportó unas composiciones elementaristas, propias del momento en que el pintor y arquitecto holandés se separó de los principios iniciales más estrictos del De Stijl, para buscar un sentido de movimiento y dinamismo a través de los planos inclinados que denominó «contraposición»; es decir, se trata del paso del Neoplasticismo al Elementarismo, del que llegaría a publicar un manifiesto específico.

Jean Hélion, arquitecto e ingeniero que desarrolló un papel muy activo en el grupo Abstraction-Création, presentó dos composiciones, dos magníficos ejemplos del tránsito entre el Cubismo y el Arte Concreto, al que se adscribió a partir de los años treinta.

Por lo que se refiere a la plástica pura, sin embargo, la figura capital de esta exposición fue Piet Mondrian, que expuso una composición netamente ortogonal, formada por distintos bloques de color, que es una pieza característica del trabajo que realizó durante los años veinte, con el que trataba de llevar la abstracción «hasta su objetivo final», meta a la que, según Mondrian, no llegó el Cubismo.

La Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero de 1929, pese a su eclecticismo, permite encontrar un Torres-García preconstructivista junto a Theo van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo, Hélion, etc., más radicales en sus propuestas.



**JEAN HÉLION**  
*Composición ortogonal. 1930*



**MIES VAN DER ROHE**  
*Pabellón Alemán de Barcelona. 1929*

**MIES VAN DER ROHE**  
*Silla Barcelona. 1929*



En el catálogo, M. A. Cassanyes, refiriéndose a estas obras y situándolas en el contexto general de la abstracción y en el movimiento De Stijl, las describía como un «abandono total de las apariencias externas», una «insobornable austeridad» y una «apreciación de las esencias».<sup>25</sup>

La prensa no se hizo excesivo eco de estas exposiciones, por lo que deducimos que los movimientos constructivistas, en nuestro país, fueron recibidos con más curiosidad que interés. De hecho, en aquellos años, la obra más racionalista de Mondrian, Theo van Doesburg, Hélion, etc. nunca fue exhibida de modo individual.

Estas construcciones esquemáticas y geométricas, basadas en composiciones verticales, horizontales, diagonales y curvas, sólo encontraron una aceptación clara entre los arquitectos y los escultores. La gente del ADLAN y del GATCPAC, en los años treinta, las citó y reprodujo en sus catálogos y revistas. También lo hizo a menudo la revista «Art» de Lérida.

Especialmente interesante es la relación que Theo van Doesburg mantuvo con Josep Dalmau cuando el primero estuvo en Barcelona. El resultado de esta aproximación se produjo en 1929, cuando, aprovechando el empuje de Dalmau y con el propósito de difundir en Barcelona las doctrinas constructivistas, intentó crear una revista, impresa al modo de «391», que debía ser una edición barcelonesa de «NB» («Nieuwe Beelding») del De Stijl. Sin embargo, desgraciadamente, el proyecto no prosperó.

El grupo Cercle et Carré, más que convertirse en un «ismo» o tendencia, pretendía agrupar las fuerzas vivas de la abstracción geométrica, por lo que se aproximó al Purismo pictórico y arquitectónico de Le Corbusier o al Racionalismo bauhausiano de Mies van der Rohe aplicado en el pabellón de Barcelona de 1929.

La obra decisiva, la que ejerció una influencia moral e ideológica más profunda, fue precisamente este famoso edificio de acero, piedra, mármol y cristal que Mies construyó especialmente para representar a la República Alemana en la Exposición Internacional

de Barcelona de 1929, y que en 1986 fue reconstruido en su emplazamiento original.<sup>26</sup>

La Exposición de 1929 representó para la ciudad la culminación de muchos esfuerzos de planificación urbana y de desarrollo tecnológico. Aunque la arquitectura dominante era representada por los neoclasicismos y los restos del Modernismo, el Pabellón Alemán constituyó un auténtico hito que, al igual que la silla que lleva el nombre de Barcelona, ha sido recordado como una pieza innovadora en el diseño y en la incorporación de nuevas ideas y nuevos materiales. Aquella primera voz del Funcionalismo, que defendía la elegancia desnuda y racional y se planteaba cuestiones como la desmaterialización del muro y una nueva concepción del espacio, aunque consiguió una mínima audiencia, supuso una auténtica revolución en los ámbitos estrictamente profesionales afines al Cubismo y al Constructivismo.

Desde una perspectiva actual, la vía constructivista triunfó en la arquitectura, gracias al Pabellón de Mies y al eco que las primeras obras de Le Corbusier consiguieron entre los jóvenes arquitectos que formarían, más tarde, el GATCPAC.

En aquel mismo 1929, Dalmau presentó en sus Galerías una exposición donde se mostraron por primera vez al público unos proyectos de Sert, Torres Clavé, Illescas, Rodríguez Arias, Puig Gairalt, Alzamora, etc. que intentaban llamar la atención hacia una nueva arquitectura. Éste fue, sin duda, el antecedente más claro y directo del GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), que se constituiría formalmente un año más tarde.

Ante el monumentalismo teatral de los edificios de la Exposición de 1929, a excepción del Pabellón de Artistas Reunidos, promovido por el FAD (Fomento de las Artes Decorativas) —que, aun acusando una clara influencia del Art Déco, incorporaba aportaciones constructivistas—, el pabellón de Mies destacaba claramente. Por su rigor y su pulcritud, era la apoteosis de la artesanía y la industria alemanas, una autén-

tica metáfora de la técnica y la estética del siglo XX. Mies fue capaz de representar, de un modo tridimensional, las ideas de espacio que los constructivistas habían planteado con su plástica.

#### De la exposición:

Puede verse una pintura de Hélión, radicalmente neoplasticista, *Composición Ortogonal* (1930), que presenta unas formas cercanas a Cerele et Carré.

De Mies van der Rohe, uno de los puntos capitales de la arquitectura y el diseño internacionales, damos a conocer unos esbozos originales del proyecto del Pabellón: un reportaje fotográfico, realizado en 1929, procedente del «Berliner Bild-Bericht», que nos da una imagen exacta de cómo era el pabellón cuando se inauguró; la maqueta que sirvió para la reconstrucción que se llevó a cabo en 1986 —bajo la dirección de los colaboradores de Mies—; un fragmento de las columnas originales, con sección de cruz, tan característica de la obra de Mies; fotografías del acto inaugural, procedentes de los archivos de la ciudad, y una versión original de la *Banqueta* y la *Silla Barcelona*, punto de referencia de todo el mobiliario posterior adscrito al movimiento internacional.

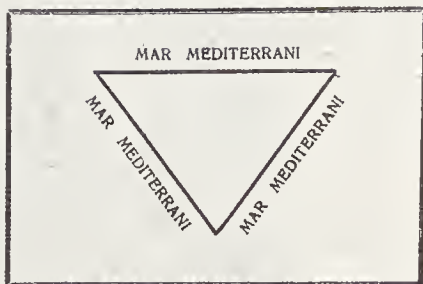
#### J. V. Foix

Indiscutiblemente, Foix es uno de los mayores artistas catalanes de este siglo. La magnitud de su obra se ha comparado a la de Joan Miró o Salvador Dalí, amigos y compañeros suyos en la gestación de la Vanguardia.

Foix, hombre de letras a quien le gustaba ser llamado investigador en poesía y en las distintas formas de escritura —en 1920 publicó ya un caligrama, *Poema de Catalunya*, en la revista de Sarrià «La Cònsola»— fue un animador de las corrientes vanguardistas, con las que se identificó desde muy joven. De espíritu moderno y abierto a los campos culturales, sociales y políticos, fue capaz de conciliar tradición y modernidad, y llegó incluso a formular uno de los axiomas definitorios de la cultura catalana del momento: «Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo».

Ante la Vanguardia, mantuvo siempre una actitud cautelosa, inteligente, crítica y renovadora que le llevó a defenderla en revistas como «Troços»

## POEMA DE CATALUNYA



J. V. FOIX

J. V. FOIX  
*Poema de Catalunya*. 1920



J. V. FOIX  
*KRTU*. 1932

JOAN MIRÓ  
*Aviat l'Instant*. 1919



—que dirigió en su última época—, «L'Amic de les Arts», «Quaderns de Poesia», etc., en las que colaboró activamente.

Su condición de «investigador» de las artes, además de acercarlo a los postulados defendidos por los futuristas y surrealistas, logró también que se moviera en un mundo donde la lírica y las artes plásticas, la tradición y la innovación, la «razón» y la «locura» fueran un todo, dado que, para él, poetas y artistas plásticos seguían «el ritmo de una misma línea ondulatoria».

Experimentador nato y uno de los intelectuales mejor informados de los movimientos internacionales de Vanguardia, hecho que le permitió escribir indistintamente sobre Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, Expresionismo, arquitectura, cine o aviación, fue uno de los modelos más vivos de las vanguardias activas que influyeron mucho tanto en el grupo Dau al Set como en las generaciones posteriores.

La búsqueda de una correspondencia entre el mundo literario y el plástico le llevó a escribir textos muy importantes para entender o interpretar a Dalí, Miró, Picasso o De Chirico y acompañar ya sus primeros libros de prosa poética, *Gertrudis* (1927) y *KRTU* (1932), con ilustraciones de Joan Miró.

Es preciso valorar la obra de Foix, uno de los mejores intérpretes de los grandes artistas de su generación, porque en el fondo fue uno de ellos, desde esta perspectiva de la investigación total.

### *De la exposición:*

Como homenaje a su trayectoria y como ejemplo de su obra más vinculada a las experiencias vanguardistas, presentamos la edición original de *Gertrudis* y de *KRTU* y las ampliaciones fotográficas del *Poema de Catalunya* y de los textos *Poema de Sitges* y 7 h. 50-11 h. 50, incluido en *Gertrudis*.

### **Joan Miró**

Si Joan Miró es el artista nacido en Barcelona que, indiscutiblemente, ha conseguido mayor proyección internacional durante este siglo, también es el artista

que ha sabido manifestar de modo más claro su arraigo en Cataluña, a través de un lenguaje propio y un código abierto, atractivo y penetrante.

En un momento de desorientación de la pintura y de agotamiento de las formas plásticas procedentes del academicismo, Joan Miró supo abrir una puerta y encontrar un camino de creación original que, a lo largo de su vida, profundizó y definió hasta crear un lenguaje de personalidad inconfundible.

Miró, aun no siendo comprendido por el público, innovó la escena catalana con sus primeras exposiciones en Barcelona e iluminó la vía surrealista con su presencia en París, que, por fin, le llevó a la formulación de un mundo plástico que superó sus fronteras.

Sus orígenes son los de cualquier familia barcelonesa de clase media, proveniente de la tradición artesanal y rural, que quiere integrar al hijo en sus negocios; sin embargo, en su caso la familia chocó con la resistencia del muchacho sensible a una dimensión distinta de la vida.

Tras estudiar comercio y administración de empresas, Miró comenzó trabajando como aprendiz de droguería, hasta que una profunda crisis psicológica, que sería la primera manifestación de su mundo interior, hizo cambiar de opinión a sus padres, que, por fin, accedieron a dejarle estudiar Bellas Artes en la Escuela de la Lonja, donde sólo dos profesores (Pascó y Urgell) descubrieron su talento. Tan escaso reconocimiento le produjo una nueva depresión nerviosa precisamente cuando contrajo una enfermedad infecciosa. Ese hecho alentó a los padres de Miró a enviarle a la casa familiar de Montroig del Camp, donde entró en contacto con otra realidad que le hizo descubrir una nueva visión del mundo. Un mundo áspero, rudo, sin sofisticaciones, vinculado a la naturaleza y a sus ciclos, a los animales, a los astros, a los oficios artesanales, etc., que le dio un nuevo impulso creador. Con el paso de los años, el propio Miró explicó que en Montroig había aprendido a sentirse parte de la naturaleza, por lo que la convirtió en el gran tema de su plástica. La enseñanza activa de las artes que había

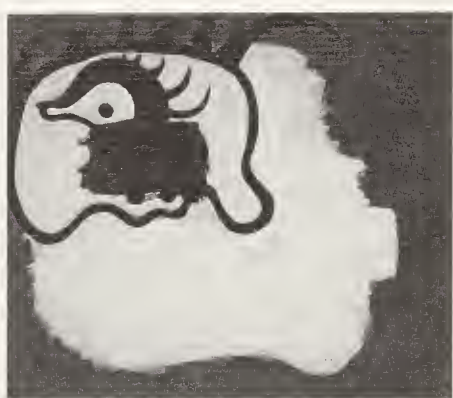
seguido en la escuela de un pedagogo moderno como Francesc d'A. Galí y su innata rebeldía contra todo lo convencional o académico le distanciaron del Noucentisme y le adentraron en un proceso de reflexión sobre la pintura, en la que confluían las últimas manifestaciones constructivistas del Fauvismo con las primeras muestras del Cubismo y el Surrealismo.

En los retratos, naturalezas muertas y paisajes de Montroig que formaban la primera exposición de Miró en las Galerías Dalmau de Barcelona, se descubría ya un Expresionismo radical y una voluntad de construir y estructurar las cosas, tanto en su forma externa como en la interna, lo que sorprendió a los críticos, incomodó al público e impulsó a Dalmau a llevárselo a París. Los viajes y las exposiciones que realizó en esta ciudad (Galerie La Licorne, 1921, y Galerie Pierre, 1925) le pusieron en contacto con un mundo que le conmocionó anímica y estéticamente, obligándole a reconsiderar su trabajo artístico.

Para superar el choque, necesitó regresar a su refugio de Montroig, donde siguió desarrollando un «arte de concepto» que, como afirmaba en 1923, le llevó a dejar completamente de lado el modelo natural para realizar unos paisajes que nada tenían que ver con la realidad aparente; eso le provocó una tensión física y psíquica que le obligó a decir: «(...) sigo caminos peligrosos (...) a veces siento un pánico propio del caminante que se halla en caminos no explorados anteriormente».<sup>27</sup> El gran cuadro de aquella época es *La masía* (1921-22), pintado precisamente en Montroig. Joan Miró confesaba que lo había realizado en un fuerte estado de agresividad, motivado por la excitación que le provocaba la búsqueda. A partir de aquel instante, Miró profundizó en el mundo que había descubierto, simplificó, prescindió de todo lo anecdótico y se quedó con lo esencial, hasta conseguir aquella escritura personal, aquel sistema de signos que lograba con el grafismo su máxima expresión y, con el color, uno de los signos de identidad más eficaces. A este período siguió otro muy fecundo, lleno de imaginación, estrechamente vinculado a la poesía de los surrealistas



JOAN MIRÓ  
*Cabeza de campesino catalán. 1925*



JOAN MIRÓ  
*Juego de niño. 1932*

JOAN MIRÓ  
*Cabeza. 1937*



tas. Guy Weelen ha afirmado que «las telas de Miró anteriores a 1924 —año del nacimiento oficial del Surrealismo— eran ya surrealistas en espíritu».<sup>28</sup>

Miró transmite al grupo surrealista la necesidad de descubrir nuevos métodos y otras concepciones de la vida, no en las formas externas, como los dadaístas, sino en las formas más íntimas, más profundas, más vinculadas al subconsciente, como preconizaba Sigmund Freud.

Poco a poco, Miró abandonó la simbología más vinculada a la realidad en favor de una pintura basada en el automatismo, con la que dará otra visión de la realidad y, como siempre, se mantendrá estrechamente relacionado con la poesía.

Si, en Montroig, Miró descubrió su arraigo en la tierra y su deseo de pisar fuerte, tras su estancia en Varengeville (Normandía) durante la guerra, descubrió la inmensidad del cielo y del mundo de las constelaciones, que completaron su corpus pictórico. Y siguió trabajando allí tras haberse instalado en Mallorca, donde murió en 1983.

Miró, tan radical en sus tomas de decisión, afirmó en 1927 «quiero asesinar la pintura»,<sup>29</sup> sentencia con la que, simplemente, planteaba una profunda interrelación sobre el sentido de los materiales y las formas del arte. Miró fue siempre un pintor insatisfecho, en busca de nuevos caminos y nuevos procedimientos, tanto en la pintura como en la escultura, el grabado, el dibujo, los libros, el *collage*, el tapiz, la escenografía, etc., consciente de que era capaz de superar los límites que él mismo se había establecido. Por ello, su obra es sintética y profunda, atractiva y hermética, poética y trascendental.

### De la exposición:

Para comprender la evolución de Miró entre 1919 y 1935, hemos elegido la pintura *Ciurana* (1917) y la del cartel de 1919 destinado a anunciar la revista «L'Instant», vigorosas muestras de su particular síntesis entre Fauvismo y Cubismo, representativo de la época de Montroig.

*Cabeza de payés catalán* (1925) es el inicio de un mundo de formas libres que, por un lado, encontrará en los signos su fuerza y su vigor y en la simbología de los personajes la definición del mundo biomorfo, un mundo que seguirá desarrollando con los personajes, intensos de color y contundentes de forma y textura, de las composiciones de los años treinta.

Una sutil *Composición azul* (1926) y una mágica y exótica *Composición* (1929) muestran el rostro secreto, imprevisible a veces, de Joan Miró.

*Sin título* (1931) es un óleo sobre madera de rica expresión surrealista que combina elementos constructivos geométricos con formas blandas, netamente biomorfas.

Toda la fuerza icónica de la simbología mironiana y la contundencia de su color se hallan en *Juego de niño* (1932). Una obra por completo distinta, aunque del mismo año 1932, es la *Composición* entre caligráfica y gestual, síntesis de la escritura pictórica más esquemática de Miró.

Dos piezas decisivas, *Llama en el espacio y mujer desnuda*, de 1932, y *Cabeza*, de 1937, concentran toda la energía de un vocabulario ya configurado y emplean el color y la composición con una libertad y una poética que Miró utilizará, ya para siempre, como signos de identidad propios.

La guerra no le dejó indiferente. Colabora con *El segador* en el Pabellón de la República Española de la Exposición de París de 1937, diseña el sello-cartel *Aidez l'Espagne* e inicia la serie *Barcelona*, trabajada toda en blanco y negro, que se convierte en una de las expresiones más patéticas y dramáticas de la monstruosidad bélica. Con los *pochoirs* del ADLAN y del «D'Ací i d'Allà», complementamos esta etapa mironiana de un lenguaje inmediatamente anterior a la debacle de las guerras, la civil y la europea.

## Salvador Dalí

La obra de Salvador Dalí supera los límites propios de la pintura, pero ésta es la mejor fuente de interpretación y de comprensión de su personalidad polivalente.

Si Dalí hizo de su vida un espectáculo utilizado como instrumento de popularidad, después de su muerte, su mundo plástico y literario despierta el máximo interés y está produciendo otras interpretaciones de su arte y de su vida, interpretaciones que generan nuevos libros y exposiciones.

Como la mayoría de los artistas catalanes de su generación, se formó en la Academia y se dio a conocer con

el Noucentisme mediterraneizante, influido por Sunyer; después, transitó del Cubismo a la pintura metafísica y, de ésta, al Surrealismo «paranoico-crítico» —como él mismo lo definía. Su trayectoria culminó en un realismo particular y amanerado.

La obra de Dalí está estrechamente ligada a su biografía y a una interpretación de la realidad que le hicieron reaccionar violentamente, esquizofrénicamente a veces, contra las formas convencionales de la vida y del arte. Los «monstruos de la razón» hurgaban en su subconsciente hasta el punto de propiciar un delirio onírico que plasmó en sus «paisajes mentales».

Aunque fue un auténtico vagabundo, capaz de emplear París y Nueva York como plataformas de proyección internacional, se sintió siempre arraigado en el paisaje de su país. De hecho, el mismo influjo psicósomático que el campo de Tarragona tuvo en Joan Miró, lo ejercieron en Salvador Dalí el Ampurdán y la Costa Brava. En 1975, en el libro *Confesiones inconfesables*, afirmó: «soy inseparable de este cielo, de este mar, de estas rocas, ligadas para siempre a Portlligat, donde he definido todas mis verdades y raíces».<sup>30</sup>

En sus primeros cuadros describió los lugares y las costumbres rurales de los pueblos de la Cataluña marítima, pero hasta que su lenguaje surrealista no llegó a la madurez no pudo interpretar la magia, el misterio y la potencia de este territorio. A partir de este momento, los acantilados agrestes y solitarios, los parques de horizontes infinitos y todo lo que dibujan las olas del mar y el viento de tramontana se hicieron presentes en sus pinturas de modo obsesivo. Los ásperos y rocosos paisajes de esta parte del norte de Cataluña se convirtieron en parte de un mundo imaginario donde aparecían las deformadas anatomías, las jirafas incendiadas, los relojes blandos, las gigantescas muletas, las monedas de oro y todo el repertorio iconográfico que le define inconfundiblemente. Dalí creó su mundo de un modo progresivo y fue definiendo los elementos identificadores de su pintura y su dibujo, algunos de los cuales repetirá obsesivamente a lo largo de su vida: la maleabilidad de algunos objetos



SALVADOR DALÍ  
*Maniquí de Barcelona. 1926-1927*



SALVADOR DALÍ  
*Carne de gallina inaugural. 1928*

SALVADOR DALÍ  
*Violetas Imperiales. 1938*



sólidos, las continuas alusiones al mundo sexual, la yuxtaposición de objetos y seres, la metamorfosis de las personas en cosas y animales y el regreso a un realismo «pompier» que explotará durante la última parte de su vida.

Dalí, con sus actitudes y actuaciones —medio provocativas, medio esnobistas—, fue uno de los que despertaron el espíritu de Vanguardia. Las conferencias que pronunció en Barcelona, y las colaboraciones literarias, especialmente en «L'Amic de les Arts», no sólo revelan un gran talento y una cultura artística sólida, sino también una clara intuición del espíritu del Surrealismo y de las actuaciones de las Vanguardias, que proclamó a través del *Manifest Groc*, redactado con Sebastià Gasch y Lluís Montanyà y publicado en 1928, con el que pretenden liquidar las costumbres y los valores del pasado en favor de todo lo nuevo y lo moderno.<sup>31</sup>

Dalí se sintió siempre «al servicio de la revolución». Con sus imágenes literarias y pictóricas, quiso «sistematizar la confusión y contribuir al desmoronamiento del mundo de la realidad»,<sup>32</sup> y lo hizo con agresividad, con imágenes horribles y obscenas, como las que aparecen en *Un chien andalou*, la película que hizo con Buñuel, cuando una navaja de afeitar corta el ojo de una mujer. Esta película, que tuvo gran impacto en París, donde permaneció un año en cartel, ejerció una fuerte incidencia en el lenguaje cinematográfico posterior.

En París, el artista conectó y sorprendió al grupo de los surrealistas, y les conmovió con su «actividad paranoico-crítica» hasta el punto de implementar los propios fundamentos del Surrealismo con sus teorías y su obra. El propio Freud, que conoció a Dalí en Londres años más tarde, le consideró mucho más interesante que los demás surrealistas, probablemente porque había una profunda afinidad entre ambos en lo referente al enigmático mundo del subconsciente.

Un personaje tan autónomo como Dalí, tan centrado en sus fantasías y elaboraciones, no podía mantener una relación estable con el grupo surrea-



lista; así, fue oficialmente expulsado en 1936, aunque Breton afirmara que «durante tres o cuatro años, Dalí encarnó el espíritu surrealista y le dio todo su esplendor (...) es innegable que el contenido poético de estos cuadros tiene una densidad y una fuerza explosiva extraordinarias». <sup>33</sup>

En relación con Cataluña, Dalí fue una fuerza centrífuga por su proyección internacional y por su anhelo de universalidad y, al mismo tiempo, una energía centrípeta que atrajo al grupo de los surrealistas de París (Magritte, Arp, Eluard, Gala, Goemans) y a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes de Madrid (García Lorca, Buñuel, etc.). A lo largo de su vida ejerció un magnetismo que hoy tiene continuidad todavía, fundamentalmente a través del Teatre-Museu de Figueras.

Ésta fue la conciencia vanguardista de Dalí, que, por su afán de interdisciplinariedad, incidió en el cine, en la poesía, en el teatro, en la literatura, etc., para trasladar unas obsesiones y unos mitos que van más allá de los límites que había establecido el arte académico, arte que Dalí desborda con su inagotable curiosidad. <sup>34</sup>

El Dalí más creador fue un hombre que, voluntariamente, atentó contra el conciente, que conjuntó el potencial físico y psíquico para luchar contra las limitaciones propias de las facultades humanas e intelectuales. Como escribió en la *Vida secreta*, su existencia discurrió en una «constante subversión espiritual». <sup>35</sup> No todos supieron entenderlo, pero todos ven en ello el secreto de su genio.

La amplitud de su pensamiento abrió nuevas vías, nuevos horizontes, a la teoría y a la práctica artísticas, donde la razón, el intelecto, la imaginación, la poesía y la locura demuestran que la cultura no se compone de formas fijas, sino de formas mutantes, cambiantes como el hombre y la vida.

Trabajador infatigable, dedicado en cuerpo y alma a su obra artística y literaria, se le considera actualmente uno de los pintores más importantes de la modernidad y uno de los forjadores del espíritu de Van-

guardia, hasta que claudicó ante los imperativos del comercio y la popularidad y entró en la decadencia de la última etapa de su vida.

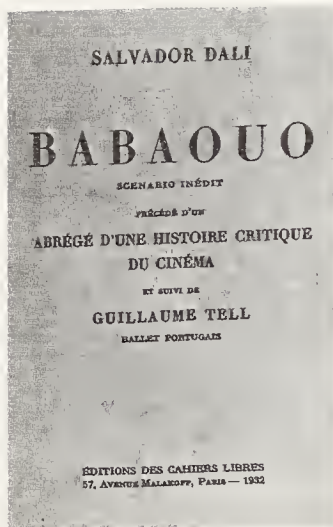
#### *De la exposición:*

Presentamos una selección de la obra de Dalí que empieza con sus tanteos próximos a la pintura metafísica: la *Naturaleza muerta*, de 1924; sigue con la *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1925-26), interesante conjunción de formas cubistas y de temas sobrerreales, y con el multiforme despliegue del *Maniquí de Barcelona* (1926-27), el cual se expuso en las Galerías Dalmau y fue reproducido en «L'Amic de les Arts», y con el *Autorretrato que se despliega en tres* (c. 1926-27), que reúne elementos constructivos del Cubismo con el desarrollo de las formas futuristas y que culmina en el Surrealismo más personal de la *Carne de gallina inaugural* (1928), el *Pájaro herido* (1928), el *Claro de luna* (c. 1928), la *Simbiosis mujer-animal* (1928) y las *Singularidades* (c. 1935-36), que nos presentan el Dalí más creativo en el tratamiento de los materiales, la libertad de composición y la codificación de su mundo plástico, por lo que se refiere a personajes, temas, ambientes y objetos. Un Surrealismo innovador. Lleno de imaginación y de sabiduría pictórica, que representa uno de los momentos culminantes de su obra. Como reflejo de la etapa más realista y como muestra de las posteriores etapas dalinianas, hemos seleccionado un cuadro tan representativo como *Violetas imperiales* (1938), que muestra la atmósfera lóbrega de la Guerra Civil en el contexto de los horizontes ampurdaneses. Los dibujos de *La mano cortada* (c. 1927-28) y *Estudios de movimiento para un guión de película* (1935) son dos ejemplos de imágenes potentes, provocativas, atípicas en la tradición de las artes plásticas, que Dalí incorporó al mundo del cine con un particular sentido poético.

#### **Dalí escritor**

Pocas veces un artista ha sobresalido con la misma fuerza en los campos de la acción plástica y de la literatura. El volumen y la dimensión de la obra escrita de Salvador Dalí, desde que redactó sus primeros artículos en la revista «Studium» del Instituto de Figueras, en 1919, es de una gigantesca potencia y de una indiscutible originalidad. Él mismo afirmó que escribía mejor que pintaba, lo que demuestra el placer y el interés que tenía para él el mundo de las letras.

Dalí empleó la literatura como un instrumento de reflexión, cuando era joven; como útil de provocación y creación durante la época de las vanguardias, y como

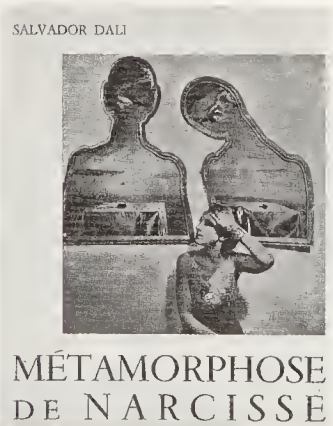


SALVADOR DALÍ  
*Babaouo*. 1932



SALVADOR DALÍ  
Artículo para «Minotaure». Núms. 3-4, 1933

SALVADOR DALÍ  
*Métamorphose de Narcisse*. 1937



plataforma publicitaria en su última etapa activa. No puede escribirse la historia de la Vanguardia, en Cataluña o en todo el mundo, sin tener en cuenta la contribución literaria de Salvador Dalí. Como ha observado el Dr. Molas: «pintura y literatura, al menos en los momentos de máxima tensión creadora, que podríamos situar en la veintena de años que van, aproximadamente, de 1925 a 1945, son dos formas de expresión paralelas y en cierta medida, complementarias a través de las que se articula un solo universo de imágenes y símbolos».<sup>36</sup>

Muy probablemente, su interés por la literatura fue más conceptual que estilístico. Buscaba imágenes, expresaba impresiones, forzaba la lengua hasta los límites de las ideas —lo hizo indistintamente en todos los idiomas que conocía: catalán, castellano, francés o inglés— y cultivó todos los géneros que las necesidades o las circunstancias le exigieron: artículos para la prensa, análisis teórico, ensayo, poesía, autobiografía, novela, etc.

Lector voraz y concedor de los grandes clásicos de la literatura universal, su pensamiento estaba lleno de ideas procedentes del pensamiento catalán, desde Ramon Llull hasta Francesc Pujols o Eugeni d'Ors.

Como ha estudiado Annemieke van de Pas,<sup>37</sup> a lo largo de la carrera artística de Dalí existen distintas fases de creación literaria. La primera, relacionada con las revistas de la Vanguardia catalana, española y francesa, es decir, la época en que colaboró activamente en «L'Amic de les Arts» (1927-29), «Le surréalisme au service de la Révolution» (1917-29) y los distintos artículos que publicó en «Minotaure» (1933-36) o las colaboraciones más ocasionales en «La Gaceta Literaria», «Mirador» y «Cahiers d'Art».

Es inconcebible pensar en un discurso surrealista sin hacer referencia a su vinculación con las Éditions Surréalistes de París, iniciadas en 1930 con *La femme visible* y culminadas en 1937 con *Métamorphose de Narcisse*; con obras tan esenciales como las ya citadas y *L'amour et la mémoire*, *Babaouo*, *La conquête de l'irrationnel*, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* o los nueve ar-

títulos que publicó en «Minotaure» entre los que destaca *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style*, donde hizo una vibrante defensa del Modernismo catalán, especialmente de la obra de Gaudí, ilustrada con fotografías de la Pedrera realizadas por Man Ray.

La otra gran faceta que acerca a Dalí a los libros es la de ilustrador, a la que dedicó mucho tiempo y talento. Un ejemplo de esta época son las ilustraciones para *Les Chants de Maldoror*, en las que aplica su método paranoico-crítico de las aportaciones de Lacan, y que son antecedente del gran trabajo de ilustración que desarrollará en el futuro, basándose en los grandes temas y personajes de la literatura universal.

#### De la exposición:

Los libros de la época surrealista ya mencionados se presentan, en ediciones originales, junto al dibujo *El viento Este* (1927), de Federico García Lorca, su gran amigo y compañero de juventud. Las secuencias más lacerantes de *Un chien andalou*, que realizó junto a Luis Buñuel en 1929; las fotografías de la obra de Gaudí realizadas por Man Ray; la edición original de la *Oda a Salvador Dalí* de la «Revista de Occidente» (1926) y el catálogo de la exposición de dibujos de Federico García Lorca en las Galerías Dalmau (1927) completan este apartado dedicado a Dalí y a su mundo intelectual.

### Pablo Gargallo y Julio González.

#### La vía del hierro

Los caminos de indagación propios de la escultura de Vanguardia tienen Barcelona como punto de partida internacional. A medida que se organizan exposiciones y se realizan estudios sobre la obra de Pablo Gargallo y Julio González, se reconoce que aquellos hijos del Modernismo catalán, que desarrollaron variantes del Noucentisme durante los primeros años de sus carreras, se plantean la búsqueda del espacio como nueva dimensión de la plástica y se convierten en los auténticos pioneros de la escultura que caracteriza el siglo XX.

El trabajo, entre expresionista y abstracto, que el arquitecto Antoni Gaudí, en colaboración con Jujol, efectuó en los balcones de la Pedrera, es considerado por algunos una experiencia precursora en el tratamiento del hierro como materia escultórica moderna, del mismo modo que Gargallo y González son reconocidos internacionalmente como los escultores que señalaron los rumbos estéticos y los caminos de creación que culminan en los trabajos de un David Smith o de un Anthony Caro.

Pablo Gargallo (Macla, 1881 - Reus, 1934) procede del ambiente artístico barcelonés más genuino, de Els Quatre Gats, de la tertulia que formaban Picasso, Nonell, Manolo, Canals, etc., de la Escuela de Bellas Artes de la Lonja y, sobre todo, de la tradición de los oficios artesanales en Cataluña.

Por sus dotes y por su inquietud, en 1900 recibió una beca para visitar París. En 1903 efectuó este viaje que, para él, fue toda una revelación, en especial por los contactos con Manolo, Max Jacob y Rodin, a quien Gargallo admiraba profundamente. Su primer viaje a París lo realizó en un momento deslumbrante, por una parte, se presentaban las retrospectivas de Gauguin y Cézanne y, por la otra, coincidió con la gran exposición de arte negro y las primeras manifestaciones cubistas de Picasso, Braque y Gris. Supuso un impacto definitivo que coincidió con los cambios más decisivos que se produjeron en su obra.

Al regresar a Barcelona, comenzó una etapa activa de colaboración con los arquitectos modernistas, en especial con Domènec i Montaner, con quien trabajó en los proyectos del Hospital de Sant Pau y del Palau de la Música.

Vista en conjunto, valorar como estrictamente modernista toda la obra que Gargallo produjo en este período es una simplificación, dado que mantuvo siempre un línea muy personal que Alexandre Cirici situaba, certeramente, en el Expresionismo catalán afín al Nonell de las gitanas y al Picasso de la época azul,<sup>38</sup> cuya obra se convirtió en uno de los precedentes de un arte preocupado por transmitir vitalidad a la figura humana,



PABLO GARGALLO  
*Gran profeta*, 1933



PABLO GARGALLO  
*Máscara de Pierrot*, 1927

PABLO GARGALLO  
*Joven del cabello rizado*, 1911



dar dimensión de volumen a los materiales y buscar una fuerza expresiva que pusiera de manifiesto sus preocupaciones argumentales y técnicas.

En 1912, Gargallo realizó otro viaje a París, donde había conectado ya directamente con las inquietudes vanguardistas, en especial con las de raíz cubista, y cuando regresó a Barcelona su trabajo siguió buscando una línea propia, especialmente en la escultura metálica.

Al ser destituido, durante la Dictadura de Primo de Rivera, del cargo de director de escultura de la Escuela de Bellos Oficios de la Mancomunitat de Catalunya, se estableció en París, donde su amigo Julio González le sugirió la utilización de la soldadura autógena, aplicándola junto con la utilización de planchas recortadas para buscar una nueva dimensión del volumen que cultivará durante el resto de su vida.

Con este procedimiento, Gargallo inició un proceso de renovación de la escultura contemporánea lleno de inventiva y de carácter experimental y se convirtió en adalid de la adopción del hierro y de la plancha metálica y de la incorporación del espacio a la escultura, más allá de la idea de masa, hasta el punto de acabar entendiendo la escultura como una «toma de posesión del espacio».<sup>39</sup>

Llevó a cabo una obra rotunda, ligera, aérea, construida, capaz de establecer una síntesis entre aquel Naturalismo clasicista que siempre le sedujo y una obra nueva, vibrante, esquemática, conceptual y visualmente tridimensional, que le convirtió en uno de los vanguardistas más dotados y originales del siglo.

Por desgracia, su muerte a los cincuenta y tres años, en la plenitud de la definición de su arte, no le permitió proseguir un camino que González y otros pudieron llevar a sus últimas consecuencias.

Clasistizante, figurativo, modernista, expresionista, cubista, abstracto, Gargallo cubre todo ese trayecto, porque estaba convencido de que «no hay realidad completa, como no hay abstracción absoluta y hemos de intentar llegar, tocar sus límites, para intentar superarlos, aunque evitando la obscuridad».<sup>40</sup>

**De la exposición:**

El *Joven del cabello rizado* (1911) es una primera expresión del tratamiento de la figura humana que sintetiza la tradición románica, las máscaras del arte negro y los ojos almendrados propios de los cubistas, en un tratamiento de la plancha lírico y ornamental que, posteriormente, simplificará en busca de un lenguaje descriptivo y constructivo al mismo tiempo, como en la *Máscara de Pierrot* (1927) o en la *Cabeza de arlequín* (1929).

El *Homenaje a Chagall* (1933) muestra una intensificación de las «formas reales» y de las «formas imaginarias». Gargallo está más preocupado por la idea de lo lleno y lo vacío que por la contorsión y el dinamismo de la plancha, proceso que culminará en una obra rotunda, llena de fuerza y expresividad, como el *Gran profeta* (1933), antípoda de los recursos artesanales y los ingenios plásticos de la primera etapa.

Por razones biográficas, de amistad, de coincidencia en los lugares y de afinidades estéticas, es un tópico relacionar a Gargallo, Julio González y Picasso. Lo cierto es que esta tríada de artistas, que dejó Barcelona para instalarse en París, provocó cambios importantes en la gestación de la Vanguardia y trastornó los cánones de la escultura, hasta el extremo de abrir vías de creación nuevas y proféticas. Una crítica tan experta en el análisis de la escultura del siglo XX como Margit Rowell ha escrito: «Brancusi, cortando la madera y la piedra, y González forjando el metal, iniciaron la nueva visión de la escultura como hoy la conocemos».<sup>41</sup>

Julio González (Barcelona, 1876 - Arcueil, 1942) procede también de la tradición menestral y artesana de la Barcelona de fines de siglo: se formó como orfebre en el taller de su padre, el prestigioso forjador Concordi González. Sus primeras joyas, en vez de responder al espíritu curvilíneo y suave del Modernismo, son recortadas, construidas, elaboradas a partir de la plancha de hierro, en busca de una dimensión más escultórica. Al morir su padre, la familia decidió vender el taller y trasladarse a París. En sus años jóvenes, también en Els Quatre Gats, coincidió con Gargallo y todos los artistas que, más tarde, encontró en París y que le conectaron con los movimientos de Vanguardia. González descubrió, en París, una ciudad cosmopolita en plena efervescencia intelectual y artística, donde la fotografía,

el cine, el teatro, la literatura, las artes plásticas, el mundo de la ciencia y el mundo de la técnica provocaban cambios trascendentales.

En 1918, comenzó a trabajar en los talleres de la Soudure Autogène Française (al servicio de la fábrica Renault), hecho que le permitió descubrir la soldadura autógena, una de las técnicas básicas para continuar su trabajo e innovar la escultura del siglo XX.

El aliento que recibió de Gargallo y de Picasso logró que se dedicara de lleno a la escultura de investigación. El tránsito hacia las nuevas propuestas no fue rectilíneo ni progresivo. Los primeros años del siglo acusaron una influencia modernista evidente; más tarde, prefirió las formas redondeadas y mediterráneas, con una manifiesta admiración por Rodin, aunque cultivó también una pintura silenciosa, íntima, de acentos expresionistas, de un clima sensual, dramático, preocupado siempre por los temas intelectuales y sociales.

Indiscutiblemente, sin embargo, el conocimiento del Cubismo y el contacto con los grupos Cercle et Carré y Abstraction-Création le hicieron captar una nueva dimensión del espacio y formular un nuevo lenguaje que, primero, osciló entre la figuración y la abstracción y que, por fin, llegó a lo que él mismo denominaba «la cuarta dimensión» aunque siempre recordó que «las obras verdaderamente nuevas que a menudo parecen extrañas son, sencillamente, las directamente inspiradas en la naturaleza y las hechas con amor y sinceridad».<sup>42</sup>

Paradójicamente, este hombre silencioso, tímido, introvertido y dubitativo, elaboró una obra fuerte, compacta y racional, que tuvo como meta el «dibujo en el espacio» y que transportó la libertad y las posibilidades propias del dibujo a otra dimensión, más relacionada con la técnica, la arquitectura y el urbanismo del espacio moderno.

González fue consciente de los tiempos que vivía y sabía que era necesario «proyectar y dibujar en el espacio con la ayuda de nuevos medios, aprovechar este espacio y construir con él como si se tratara de un material nuevo».<sup>43</sup> El dibujo fue el auténtico cuaderno



**JULIO GONZÁLEZ**  
*Pequeña máscara aireada, 1930-1935*

**JULIO GONZÁLEZ**  
*Daphne. C. 1937*



de notas de su pensamiento, lo utilizó para crear, para investigar, para gestar las ideas de horizontalidad y verticalidad, de lo vacío y de lo lleno, de lo rectilíneo y lo curvilíneo, de lo real y lo abstracto, de lo cubista y lo surrealista, de lo tecnomorfo y lo biomorfo... Fue la expresión indiscutible de un escultor, pero también de un gran artista.

El redescubrimiento de las posibilidades del hierro, el dibujo en el espacio, y la deformación sintética de las formas fueron las aportaciones de González para proponer una escultura hecha de conjuntos coherentes, disonante, exaltados, deformados, cargados de «férrea monumentalidad», como dijo Werner Hofman en 1958.<sup>44</sup> Con un léxico que contravendría las leyes de la composición clásica, basada en la armonía, plasma retratos y máscaras, torsos humanos, maternidades, autorretratos...

González mantuvo siempre dos fidelidades: una, a Cataluña, a lo que representaba su tierra y su lengua y, la otra, a una conciencia social intensa que le mantuvo constantemente vinculado al movimiento obrero, a la lucha por las libertades y al rechazo de la guerra. Claro ejemplo de ellos son obras tan contundentes como *La Montserrat* y todas las máscaras y dibujos sobre este tema, *El túnel* o *La hoz y el martillo*, tratados como un emblema escultórico.

Se afirma que, en su evolución, González siguió un camino parecido al de la historia, que pasó de la edad de la piedra, la vinculada al Modernismo de Barcelona, a la edad del bronce, la de las primeras fundiciones de cabezas y torsos femeninos, entre Barcelona y París, hasta culminar en la edad del hierro, a partir de 1927, donde despertó su poética del vacío, los esqueletos incorpóreos, los planos abiertos y el dibujo en el espacio, por los que se le considera el «padre de toda la escultura en hierro de este siglo», como reconoció David Smith.<sup>45</sup>

**De la exposición:**

El Julio González de las líneas esenciales está representado por la *Pequeña máscara aireada* (1930-35), por la misteriosa, elegante y sintética *Cabeza con espejo* (1934), por los personajes y las mujeres que buscan en el espacio una dimensión nueva, la filiforme del *Gran personaje de pie* (1934) o la compacta *Mujer sentada I* (1935) y *Daphne* (c. 1937). Todo ello culmina en *La gran hoz* (1937), de una inconfundible carga iconográfica, y en una serie de dibujos que explican el proceso seguido por *La Montserrat*, desde la construcción de un rostro expresionista hasta la sintetización de una forma construida próxima a la morfología del *Hombre Cactus* (1939-1940).

**Búsqueda y modernidad: letras**

El Surrealismo fue un fenómeno tan potente que penetró en todos los campos de la creación artística, por lo que se ha convertido en una de las corrientes más importantes del siglo XX. Como movimiento globalizador, abarcaba todas las dimensiones de la existencia y todas las prácticas artísticas habituales: pintura, escultura, literatura, cine, teatro, filosofía, etc. Por sus características, pudo ser también un gran movimiento literario, que fue recibido favorablemente en el mundo artístico catalán, aunque de modo absolutamente minoritario.

Su penetración en Cataluña coincidió con otros movimientos de Vanguardia, como el Futurismo y el Dadaísmo, en una mezcla de influencias que provocó hechos, obras, episodios y realizaciones aislados pero de gran fuerza militante.

Las revistas que recogieron de modo más intenso estas conexiones fueron «L'Amic de les Arts» y «Hèlix», que también actuaban como grupos de opinión.

«L'Amic de les Arts» fue la principal plataforma teórica del Vanguardismo, gracias a la liberalidad de Josep Carbonell, su director, a la presencia de Dalí, Gasch, Montanyà, Foix y Cassanyes y a la publicación de importantes textos de Peret, Bello o Buñuel. También colaboraron de manera regular Planes, Sánchez-Juan y, esporádicamente, Lorca, Manent, Garcés, Buñuel, Benjamín Peret, etc. Editada en Sitges entre 1926 y 1929, por su grado de reflexión, que hoy parece vigente todavía, es

una de las revistas más interesantes de las que se han publicado en Cataluña.

En realidad, «L'Amic de les Arts», como ha observado el Dr. Molas,<sup>46</sup> fue un grupo, uno de los centros de operaciones más importantes de la Vanguardia catalana, una vanguardia abierta y polémica, a veces, a fin de cuentas, agresiva, pero genérica y, por ello, imprecisa.

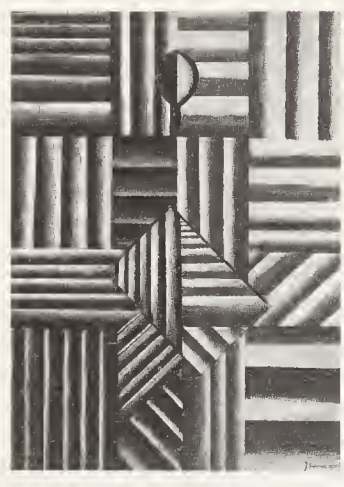
Otra de las publicaciones de aquel período que debe destacarse es «Hèlix», revista literaria y artística de aparición mensual, publicada en Vilafranca del Penedès entre 1929 y 1930, bajo la dirección de Joan Ramon Masoliver. Por su contenido, por su tono y por su forma, se la considera una de las revistas más vinculadas al Vanguardismo. Se publicaron diez números. Su primer editorial empleaba palabras tan descriptivas como «lucha», «sangre joven», «producciones modernísimas», etc. Es una publicación que destaca tanto por el alto nivel literario como por el artístico. Foix, Gasch, Díaz-Plaja, Giménez Caballero, Max Aub o Luis Buñuel fueron algunos de los autores de los artículos, y Miró, Barradas, Benjamín Palencia, Santiago Ontañón, Planells, los de las ilustraciones. Esta revista, con una anticipación indiscutible, publicaba textos de Joyce y Breton traducidos al catalán por J. R. Masoliver y, en su último número, transcribió la famosa conferencia de Dalí *Posición moral del surrealismo*, que reproducimos íntegramente en este catálogo.

Por otro lado, un texto de gran trascendencia es el *Manifest Groc*, publicado por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, en 1928, que condensa con el lenguaje propio de un manifiesto combativo su rechazo de la tradición y de los valores del Noucentisme y defiende encarnizadamente las corrientes vinculadas a las novedades artísticas y al progreso de la técnica. El cine, el jazz, los concursos de belleza, los trasatlánticos, los autódromos, la literatura, el arte y la arquitectura modernos son defendidos en oposición a los valores y las costumbres tradicionales.

Como segunda parte de este documento, apareció el primero y único de los *Fulls Grocs*, que reunía textos de Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y Guillem Díaz-Plaja.

M A N O L O
No es necesario decir lo que es el cubismo. No es necesario decir lo que es el futurismo. No es necesario decir lo que es el dadaísmo. No es necesario decir lo que es el surrealismo. No es necesario decir lo que es el expresionismo. No es necesario decir lo que es el constructivismo. No es necesario decir lo que es el neoplasticismo. No es necesario decir lo que es el purismo. No es necesario decir lo que es el clasicismo. No es necesario decir lo que es el academicismo. No es necesario decir lo que es el tradicionalismo. No es necesario decir lo que es el conservadurismo. No es necesario decir lo que es el reaccionarismo. No es necesario decir lo que es el retrógrado. No es necesario decir lo que es el anacrónico. No es necesario decir lo que es el arcaico. No es necesario decir lo que es el primitivo. No es necesario decir lo que es el bárbaro. No es necesario decir lo que es el salvaje. No es necesario decir lo que es el feroz. No es necesario decir lo que es el implacable. No es necesario decir lo que es el implacable. No es necesario decir lo que es el implacable.

«Hèlix» Núm. 6. Octubre de 1929



JOAN SANDALINAS Autorretrato, 1926

JOAN MASSANET Nacimiento de Venus, 1929



Dalí estaba en París y no se vinculó a esta nueva hoja, que provocó una carta de protesta de Carles Riba, publicada en «La Publicitat». Tres textos de ataque y de protesta, sin base teórica, dedicados a cuestionar el veredicto del premio Creixells de 1929, concedido a Puig i Ferrater, o a denigrar al crítico y pintor Rafael Benet, portavoz de la pintura más convencional.

El panfleto Crítics infal·libles que escribió Àngel Planells en 1930, publicado en la revista «Recull» de Blanes es otro texto importante de este período. Adoptando el tono de un manifiesto, Planells se alineó con la posición de Gasch y criticó contundentemente a Rafael Benet, Joan Cortés o Feliu Elies (Joan Sachs), a quienes calificaba de «putrefectos», «muertos» y opositores al «arte vivo», defendiendo a Miró y Dalí como símbolos de la modernidad.

Búsqueda y modernidad: artes plásticas

Las experiencias relacionadas con la Vanguardia que se vivieron en Cataluña desencadenaron variantes de las corrientes y las prácticas de ámbito más internacional o procesos personales realmente originales. Durante los primeros treinta años de este siglo se produjo una intensa efervescencia: se intentó reflejar en el lenguaje plástico, sin una clara conciencia delimitadora de la corriente o de la tendencia, las intuiciones, el afán renovador, la voluntad de cambio, la asimilación de los descubrimientos de la ciencia y de la psicología, etc. Entre otros posicionamientos estéticos, se produjo una primera oleada cubista, un evidente entusiasmo por el Futurismo, una simpatía por Dadá, una intensa identificación con el Surrealismo, un interés analítico por el Racionalismo y, en la mayoría de los casos, se hace difícil descubrir de dónde vienen los estímulos intelectuales y dónde están las influencias. No es posible hacer una específica delimitación de los territorios, especialmente cuando las interferencias son muy evidentes y cuando un mismo artista puede alternar Fauvismo con pintura metafísica, Cubismo con Futurismo o Surrealismo con Expresionismo. Lo que predominó en un importante



sector de los jóvenes vanguardistas fue la voluntad de renovar los lenguajes plásticos y de conectar con un ámbito más internacional.

En Cataluña, se vivieron muchas iniciativas que, aun teniendo como foco Barcelona, se daban simultáneamente en distintos lugares: las revistas y tertulias de Sitges, el gran colectivo ampurdanés vinculado al Surrealismo, el compacto núcleo leridano y otros grupos menos cohesionados teóricamente y en la práctica, pero capaces de producir publicaciones artístico-literarias (Vilafranca del Penedès, Vilanova i la Geltrú, Caldes de Montbui, Reus, etc.).

El Surrealismo fue la corriente dominante, por una probable identificación intelectual, producto de las circunstancias históricas y morales de aquel período, y por la fuerza indiscutible que Joan Miró y Salvador Dalí generaron entre sus coetáneos.

Las exposiciones del establecimiento Dalmau, la presencia de Breton, el debate de las revistas especializadas, la voluntad de conocer los libros y las publicaciones del Surrealismo lograron que muchos de aquellos artistas nuevos se suscribieran a revistas como «Mino-taure» y recibieran una información directa de aquella mítica revista publicada entre 1933 y 1939 y producida por Albert Skira, que se hacía eco de la pintura, la fotografía, la literatura, el pensamiento, la música, la etnografía, la psiquiatría, las ciencias ocultas, etc.

Más que debatir sobre Surrealismo, Cubismo o cualquier otro «ismo» muy definido, debiéramos hablar de un espíritu surrealista, de unas investigaciones cubistas donde se produjeron más afinidades que adscripciones o de sucesivas generaciones identificadas con el Surrealismo y las distintas vanguardias.

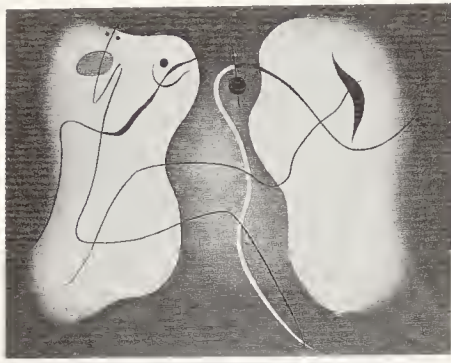
Para representar en esta exposición el amplio colectivo de artistas que, en un momento u otro de su carrera, estuvieron conectados con el Vanguardismo, hemos seleccionado algunos por el interés de su obra y por considerarlos los más simbólicos.

Joan Massanet (1899-1969), artista y boticario, se identificó muy pronto con el Vanguardismo. En 1936, participó ya en el Salón de la Asociación de Artistas In-

dependientes, organizado por el mismo Dalmau en un local de la Gran Vía, y en la exposición del grupo logicofobista, organizada por el ADLAN en las Galerías Catalònia. Reemprendió sus actividades a partir de los años cincuenta, siempre fiel a un Surrealismo eminentemente daliniano, con referencias a Ernst, primero, y a De Chirico más tarde, y muy vinculado a los paisajes y a las mitologías del Ampurdán. En su última etapa, incorporó las texturas del Informalismo, interesado siempre por las corrientes de Vanguardia.

Nacido en Cadaqués y auténtico hijo del Ampurdán, Àngel Planells (1901-1989) se confesó siempre amigo y compañero de Salvador Dalí. Como él, fue descubierto por Josep Dalmau, en cuya galería expuso individualmente en 1929. Defensor convencido del Vanguardismo, en 1930 publicó en Blanes un importante texto, *Crítics infal·libles*, en el que atacó a los críticos y a los pintores noucentistas por sus «ideas cerradas» y por su «intransigencia rabiosa». <sup>47</sup> Aunque, en 1936, André Breton le invitara a participar en la Primera Exposición Internacional del Surrealismo en Londres, junto a Picasso, Miró, Dalí, Ernst, Tanguy, Magritte o Chirico, Planells no se sometió a los dictados de esta corriente y desarrolló un mundo propio, generalmente vinculado a la figuración fantástica con referencias magrittianas.

Con una trayectoria muy discreta, reservada a su trabajo y silenciada por la crítica, Joan Sandalinas (1903-1991), ha sido uno de los artistas más interesantes de la Vanguardia. Se dio a conocer, también, en 1929, cuando participó en la Exposición de Arte Abstracto presentada por las Galerías Dalmau. Durante los años veinte y treinta, Sandalinas inicia un camino personal, permeable a la pintura metafísica, al Futurismo, al Cubismo, al Orfismo y, por fin, al Surrealismo, siempre desde una perspectiva propia, de carácter claramente experimental, que no permite encasillarlo en una sola escuela, aunque probablemente sea uno de los precursores de la pintura geométrica en nuestro país. Por desgracia, la guerra interrumpió una línea experimental que no evolucionó con el mismo interés.

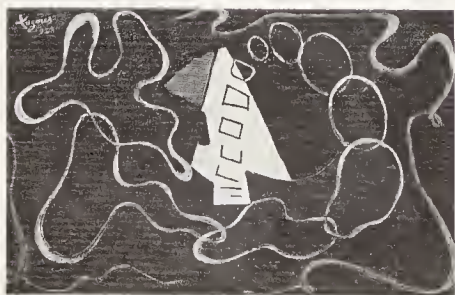


**ARTUR CARBONELL**  
*Dos figuras. 1931*



**ÁNGELES SANTOS**  
*Un mundo. 1929*

**JOSEP DE TOGORES**  
*Composició. 1928*



Artur Carbonell (1906-1973) es una figura polifacética de las artes pues se dedicó a la pintura, a la escenografía y a la dirección teatral. Fue también un artista promovido por las Galerías Dalmau, donde expuso en 1929, presentado por Sebastià Gasch, y seleccionado por el ADLAN para participar, en mayo de 1936, en la exposición surrealista de las Galerías Catalònia. Carbonell, que fue una persona muy activa en la promoción del teatro contemporáneo, representa un Surrealismo altamente poético, basado en las formas orgánicas o geométricas que planean en un espacio libre y que juegan con las transparencias, los colores, el cruce de líneas y el equilibrio constructivo.

Por haber nacido en Portbou, Ángeles Santos (1912) podría adscribirse al Surrealismo del Ampurdán, pero gran parte de su carrera se desarrolló entre Madrid y Valladolid. Su obra más trascendental y reveladora es *Un mundo*, pintada cuando tenía 17 años. Desde una perspectiva cósmica y mítica, presenta una visión de todas las fuerzas que mueven el mundo: a un lado sitúa rascacielos, aeropuertos, trenes, manzanas de casas, etc., y, al otro, seres fantasmagóricos, estrellas y ángeles, en una visión onírica del mundo próxima al Surrealismo. El resto de su obra presenta figuras humanas y paisajes urbanos entre un cierto Expresionismo alemán y un Criticismo solanesco.

Esteve Francès (1913-1976), nacido también en el Ampurdán, es uno de los superrealistas catalanes de trayectoria internacional más intensa. Su mundo, lleno de formas orgánicas y fantasías espaciales, le permitió, en 1937, adherirse al grupo surrealista, con el que colaboró durante algunos años. Breton demostró muy pronto fascinación por su obra, describiéndola como crepitantes paisajes que discurrían por un río misterioso. Profundamente influido por el estudio de la psicología, elaboró una morfología propia y una versión original de la técnica del *grattage*. Su compañera, Remedios Varo (1913-1963), siempre admirada por los críticos por la «hipersensibilidad agudizada» de su pintura, llena de la «extraña poesía turbadora de las pesadillas», vivió en Barcelona entre 1932 y 1937 (en 1936, parti-

cipa en la Exposición Logicofobista organizada por el ADLAN). Al conocer a Paul Eluard, se marchó a París, donde encontró al poeta surrealista Benjamin Péret, con quien se casó y viajó a Méjico. Allí, junto a Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera, se convirtió en una figura nacional. Pese a haber vivido poco en Barcelona, e intensamente en París, su carrera se desarrolló en Méjico, donde cultivó una fabulación propia del segundo Surrealismo, ligada a personajes femeninos situados en arquitecturas fantasmagóricas, mezclando poesía, humor, ironía y cierta agresividad.

Uno de los momentos culminantes de la plástica surrealista ligada a los bellos oficios ha sido la aportación del pintor y orfebre Manuel Capdevila (1910). Tras una estancia en París, regresó a Barcelona en 1926 y colaboró en el taller familiar, propiciando una renovación intensa de la joyería que culminó, en 1936, en las series de broches realizados en plata y laca. La estructura, la forma y los colores permiten ver hasta qué punto el espíritu de las Vanguardias está presente en esas pequeñas esculturas.

El pintor, escultor y grabador Antoni Clavé (1913) se interesó muy pronto por las nuevas corrientes de las Vanguardias. Sus carteles y los decorados para algunos cines de Barcelona, realizados durante los años treinta, son el ejemplo de un particular vínculo entre el Cubismo y el Surrealismo que quedó claramente reflejado en las composiciones plásticas que ejecutó en 1939: *Cochille-plage*, *L'homme au monocle* y *Téléphone*. Entre las formas oníricas, el objeto encontrado y la escultura de vanguardia, la obra de Clavé, por aquel entonces, es una auténtica anticipación de muchas de las experiencias próximas al *collage* tridimensional y a los *ready-made* duchampianos.

Aun procediendo de la tradición realista por su vinculación a la Agrupación Courbet, Francesc Domingo (1893-1974) conectó con las tendencias vanguardistas tras un viaje a París en 1919. Con un profundo dominio de la línea y de la forma, en un espíritu claramente cezanniano, Domingo cultiva durante una breve etapa de su carrera un Postcubismo bien estructurado, uno de

cuyos ejemplos paradigmáticos es el *Pueblo cubista*, de 1920, en el que transforma un paisaje urbano convencional en una sintética composición de planos, cercana al Constructivismo. Su compañero y amigo Enric-Cristòfol Ricart (1883-1960), adscrito también a la Agrupación Courbet y buen amigo de Joan Miró, a quien acompañó en su primera visita a París en 1919, procedía también de las Galerías Dalmau. Antes de entregarse de lleno al cultivo de la xilografía noucentista más diestra y creativa, pasó por una etapa que oscila del Fauvismo al Cubismo y que encuentra en la *Naturaleza muerta* de 1920 el ejemplo más característico de Cubismo sintético de gran calidad.

Miembro activo del grupo vanguardista de Lérida y colaborador de la revista antiartística «Art», Antoni García Lamolla (1910-1981) mantuvo muy pronto contactos con el Surrealismo a través de Paul Eluard, a quien conoció en Barcelona, o de Guillermo de Torre, Manuel Abril y García Lorca, en Madrid. En 1935, participó en la Exposición Logicofobista de Barcelona y en la de Artistas Ibéricos de París. Su adscripción al Surrealismo fue clara y directa, tanto en su vertiente compositiva como en la formal o la temática. Su amigo y compañero J. Viola, decía, ya en 1935, que: «sabe unir lo irreconciliable: el universo tangible y el fenoménico con lo extrarreal. La mano que descorre la cortina del misterio.»<sup>48</sup> Exponemos, de García Lamolla, dos *gouaches* de 1934, hasta hoy inéditos y de reminiscencias mironianas.

J. Viola Gamón, zaragozano arragaido en Lérida, será un auténtico impulsor de las vanguardias, tanto en la teoría como en la práctica. Activo militante del Surrealismo y miembro destacado de la redacción de la revista «Art» y de la Exposición Logicofobista, dejó el arte para dedicarse a la revolución, aunque, después de la guerra, volvió a él practicando un Informalismo gestual muy particular.

El caso de Josep de Togores (1893-1970) es realmente interesante. Muy bien dotado para la experiencia vanguardista, compañero de Picasso, Gris, Braque y Dérain, colaborador de Kahnweiler, entre 1928 y 1930 vi-



MANUEL CAPDEVILA  
*Ritmos*. 1937

ANTONI CLAVÉ  
*Concha-playa*. 1939



MARC CHAGALL  
*El violinista celeste*. 1935

vió una intensa y original etapa surrealista de gran fuerza expresiva, a la que renunció definitivamente en 1931, cuando regresó a Barcelona y se convirtió en un apologista del Realismo más académico. Su etapa vanguardista, llena de vibraciones, gestualidad y ritmos orgánicos, fue reconocida en toda Europa y elogiada por Max Jacob en distintos textos.

Un caso parecido será el de Joan Rebull (1899-1981), que, procediendo de un Noucentisme perfeccionista y depurador de las formas, de inspiración clásica, vivió una etapa de experimentación vanguardista de evidente influencia superrealista, en la que encaja las figuras como si fueran volúmenes interseccionados. Muy pronto, sin embargo, renunció a estos tanteos y recuperó la estatuaria antropomorfa en la que destacó hasta su muerte.

#### *De la exposición:*

Hemos seleccionado, de todos estos artistas, las obras que eran el exponente más genuino de su contacto con las corrientes de Vanguardia.

Un repertorio, amplio y diversificado, de la identificación con las corrientes experimentales de los años veinte y treinta. Obras únicas y no repetidas, obras adscritas a períodos de corta duración, todas ellas reflejo de la intensidad experimental y de la curiosidad estética de unos jóvenes que eran conscientes de las mutaciones que se estaban produciendo en toda Europa y en las que también participaban.

#### **Tossa, Babel de las artes**

Las características paisajísticas y arquitectónicas de Tossa de Mar hicieron que, durante las primeras décadas de este siglo, se instalaran allí muchos artistas, tanto del país como del extranjero, que convirtieron esta población en un centro privilegiado de creación artística.

Cuando, a causa de la guerra, los países centroeuropeos se desestabilizaron, los artistas comenzaron a encontrar dificultades en Collioure, Ceret, Saint-Tropez, Niza, Cannes, etc.; entonces Tossa se convierte en un auténtico paraíso donde refugiarse, por su proximidad a la

frontera francesa, por las similitudes climáticas con las poblaciones de la Costa Bermeja y de la Costa Azul y por el bajo coste de la vida. Ignoramos si la importancia de Tossa es el resultado de la extraordinaria crónica *Tossa, Babel de les arts*,<sup>49</sup> de Rafael Benet, o si es producto de una realidad fehaciente que incidió efectivamente en los artistas del país; lo cierto, sin embargo, es que casi nadie olvida citar esta población cuando se trata de documentar las conexiones entre el arte catalán y el internacional.

Benet, con este artículo, actuó como Tucídides de la Costa Brava, explicando una especie de guerra del Peloponeso de los artistas que durante los años treinta se movían, desde Tossa, entre las Vanguardias comprometidas y el regreso a una figuración sensible y culta, como la que él había practicado siempre.

Este texto, entre periodístico, descriptivo e histórico, se ha convertido en un buen documento para conocer la especie de paraíso independiente que Tossa era. Benet dice que «el catalanismo estructurado en los núcleos urbanos, no ha llegado a Tossa o ha llegado muy destenido. Tossa es todavía un rincón del mundo.»<sup>50</sup> Un refugio que permitió que se transformara en una babel internacional de artistas.

Este centro artístico, sin embargo, no es una improvisación de los años treinta, por el contrario es la herencia de una larga tradición en la pintura catalana de carácter paisajístico. Masriera, Roig i Solé, Brull, Galwey, Badrinas, Mallol, Serra, Camps-Ribera, Bosch-Roger o Mompou fueron algunos de los predecesores de una devoción por Tossa de la que Pere Créixams, Emili Armengol y el propio Benet fueron los más fieles mantenedores.

Según la crónica de Benet, en 1933 Tossa comenzó a ser un centro de veraneo de pintores e intelectuales, y en 1934 se produjo lo que denominó «el desplazamiento de Montparnasse a nuestra playa (...) en unas proporciones extraordinarias».<sup>51</sup> Si Ibiza acogía a los artistas e intelectuales más acaudalados, Tossa era el Mediterráneo próximo y económico.

En esta Tossa encontramos, pues, a Jean Metzinger, teórico y práctico del Cubismo, Stanley-William Hay-

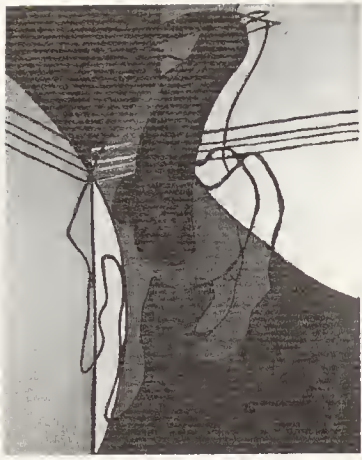
ter, el surrealista inglés que mezclaba abstracción y figuración, o Georges Kars, el pintor checo instalado en París que aplicaba todas las experiencias cubistizantes a la figura humana. Pero, muy probablemente, las grandes figuras del verano dorado de 1934 fueron Marc Chagall, André Masson, Oskar Zügel y el poeta Jules Supervielle. Gracias al citado artículo de Benet, disponemos de unas excepcionales fotografías de las obras que se pintaron aquel verano en Tossa, obras que, en el caso de Chagall, mantenían sus constantes rusas y parisinas pero que, en los casos de Zügel o Masson, desarrollaban investigaciones pictóricas absolutamente inmersos en el contexto que les acogía.<sup>52</sup>

El *Violinista celeste*, que se conserva en el Museu de Tossa, la *Evocación de Vitebsk*, la *Evocación azul de París* o *La ventana*, son obras realizadas en esta villa mediterránea, que, en muchos de sus escritos, Chagall denominó «Tossa, paraíso azul».

La fascinación de Masson por España y Portugal hizo que mantuviera una vinculación mucho más estrecha que la de Chagall con Tossa, de donde se marchó cuando estalló la Guerra Civil para alistarse en las Brigadas Internacionales a favor de la República. Masson, que se encontraba en un momento de gran intensidad creadora y que interpretaba el Surrealismo a su modo, desarrolló en Tossa un capítulo importante de su obra, el que aliaba las lecturas de su amigo Georges Bataille con el estudio del mundo de los insectos y del paisaje. Producto de ello son pinturas tan intensas como *Noviazgo de insectos* o las series de *Acéphale* (1936) y de *Sacrifices* (1930-36), reflexiones vinculadas a los mitos, a los hombres, a la muerte, a la devoración, al sexo y a la violencia.

Por otro lado, cabe destacar también la presencia de Oskar Zügel, el representante del Cubismo mejor construido, con influencia de los constructivistas más geométricos y próximo al trabajo de Picasso, al que Benet consideró un exiliado del nazismo.

Pintores, escultores, dibujantes, decoradores, arquitectos, cartelistas, críticos, poetas, fotógrafos; franceses,



STANLEY WILLIAM HAYTER  
Composición con caballo. C. 1934



ANDRÉ MASSON  
Acéphale. 1936

alemanes, armenios, checos, ucranianos, rusos, suecos, fineses, argelinos, turcos, escoceses; muchos judíos y un buen montón de catalanes constituyeron, todos juntos, un grupo realmente internacional que, en la cantidad y con la intensidad que Tossa supo concentrar, no se halla en ninguna otra población catalana.

Es difícil averiguar si fue un magnífico lugar par el turismo o una babel de las artes, pero no cabe duda de que «la conjunción de estos artistas fue importante porque puso en contacto el mundo catalán y el mundo internacional del arte».<sup>53</sup>

#### De la exposición:

*El violinista celeste* (1935), de Marc Chagall, preside este apartado de la exposición. Todos los tópicos de su pintura, paisaje, argumento, colores, fabulación, etc., están presentes en este *gouache* que, por fortuna, fue adquirido por el Museo de Tossa de Mar, del que es la pieza más representativa y una de las pocas obras de este pintor que forma parte de las colecciones catalanas.

La *Composición al caballo* (c. 1934), de Stanley-William Hayter es un claro exponente de las dotes de este pintor y grabador británico, estrechamente conectado con los grupos de la Vanguardia francesa y de los Estados Unidos —donde creó el famoso Atelier 17—, que resume todas las preocupaciones constructivas y formales derivadas hacia el Cubismo y el Futurismo.

Una obra característica de André Masson, que vincula el automatismo surrealista, la preocupación por el mundo de los insectos y la conjunción del instinto con la inteligencia que este artista preconizó siempre, es *Persecución* (1933), que, temática y argumentalmente, se relaciona con *Noviazgo de insectos* (1934), que Benet reproduce en su artículo de la revista «Art».

*Acéphale*, fechado en Tossa de Mar, en 1936, es un original destinado a la revista de religión, sociología y filosofía que Bataille publicaba en París. En esta ilustración, Masson refleja la animadversión que sentía contra la guerra, la religión y los símbolos del fascismo.

Antes de cerrar este capítulo —y como razón de ser del mismo—, queremos recordar a Rafael Benet, exponiendo un ejemplar del segundo volumen de la revista «Art» (1934), que muestra las páginas donde aparecen las fotografías de los protagonistas de la Babel de las Artes.

#### ADLAN, el espíritu de innovación

«El ADLAN no nació por generación espontánea. Fue la lógica consecuencia de los movimientos de vanguardia que lo precedieron, y también su “aboutissement”, su

extinción.»<sup>54</sup> Esta definición de Sebastià Gasch, protagonista, animador y miembro del ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), es probablemente la que mejor sitúa las características de esta asociación, dinámica y entusiasta, que tuvo una vida breve (1932-1936).

De las tres grandes etapas que el mismo Gasch estableció en el arte de Vanguardia en Barcelona (determinadas por Josep Dalmau, «L'Amic de les Arts» y el ADLAN),<sup>55</sup> la última fue producto de la inteligencia, la sensibilidad y la visión abierta, por lo que a las artes se refiere, de un grupo minoritario como el ADLAN y de la capacidad organizadora de Joan Prats, a quien Josep Lluís Sert definió como un «mecenas sin dinero, amigo de todas las artes vivas de nuestro tiempo».<sup>56</sup>

Si las Galerías Dalmau fueron el resultado de una iniciativa personal, capaz de interesar a todo un colectivo, y «L'Amic de les Arts» fue un colectivo formado por destacados intelectuales y centrado en el mundo de los artistas y los escritores, el ADLAN fue producto de una visión moderna e interdisciplinaria de asociacionismo al modo de los «Kunstverein» alemanes, que integraron a artistas, promotores, intelectuales y patrocinadores seducidos por la idea de modernidad e interesados por todo lo que «de *viviente* hay dentro de lo *nuevo* y lo que de *sincero* hay en lo *extravagante*», como dice el punto séptimo de su manifiesto.

De todos los grupos de Vanguardia, éste, que se definía como «un grupo de amigos abierto a todas las inquietudes espirituales» y que existió hasta 1936, cuando tuvo que desaparecer a causa de la guerra, fue el colectivo mejor estructurado: dispuso de unos estatutos propios, oficialmente aprobados, y de un manifiesto corto, claro y concreto, redactado sin tremendismos e impreso en la tipografía más racionalista.

Probablemente por su condición de burgueses y artistas y por su estrecha relación con el GATCPAC, constituido básicamente por arquitectos, consiguió una operatividad en la organización y en los objetivos de la que no habían gozado los colectivos anteriores.

El GATCPAC y el ADLAN lo compartieron todo: el local del Paseo de Gracia, las ideas estéticas, muchos de

sus socios, las actitudes para con la sociedad y la política, la revista «AC», que el ADLAN aprovechaba como tribuna, y la elaboración del extraordinario y excepcional número de la revista «D'Ací i d'Allà» publicado en invierno de 1934.

Como muchos de los colectivos de la época, el ADLAN surgió en la tertulia del café Colón, donde se encontraban personas procedentes de «L'Amic de les Arts», de la arquitectura, de la poesía o de la música que, más tarde, se adscribirían al GATCPAC o al ADLAN. El interés por todo lo que era nuevo les hizo pensar en denominar su asociación «Club de los esnobs», nombre que no adoptaron, finalmente, para evitar cualquier connotación frívola.

Prats, como buen animador y organizador, supo reunir a todos los que se dejaban llevar por el *espíritu de la modernidad*, en el sentido más amplio. En eso, el ADLAN fue la postrera culminación de las distintas corrientes de vanguardia anteriores a la guerra.

Los estatutos del ADLAN permitían la existencia de cuatro tipos de socios: los honorarios, los activos, los protectores y los adheridos. De este modo, Prats y sus colaboradores más directos, Joaquim Gomis, Josep Lluís Sert y Carles Sindreu reunieron a artistas, escritores, críticos, hombres de negocios, industriales, propietarios de hoteles, galeristas, arquitectos, etc., es decir, una variedad de procedencias que, según su manifiesto, tenía por objeto dar a conocer «las nuevas inquietudes espirituales» y «seguir la trayectoria de las artes de hoy».

Consciente de que la sociedad y la cultura catalanas vivían una actitud acomodaticia y estancada, esta «minoría selecta»,<sup>57</sup> como la denominó Gasch, respondió al inmovilismo con una actitud moderna. El propio hecho de apostar por ideas y actitudes nuevas con un «espíritu libre por encima de los dogmas y valores entendidos» resultó una provocación.

Con conferencias, exposiciones, viajes y contactos, el ADLAN defendió un nuevo modo de mirar el arte. La exposición dedicada a los objetos de feria de 1932, los contactos que estableció con el mundo del circo y con las fiestas populares (Xiquets de Valls, Patum de Berga),



HANS ARP  
*Cabeza*. 1929



MAN RAY  
*Piedras*. C. 1934

LEANDRE CRISTÒFOL  
*Ventana*. 1936



los conciertos de música contemporánea (Robert Gerhard), las exposiciones de postales y fotografías (Joaquim Gomis), la recuperación del arte negro, oceánico y pre-colombino, así como la revalorización del arte popular y artesano (juguetes, silbatos mallorquines, cántaros, etc.), los dibujos de niños, el arte de los alienados, etc. son algunas de las manifestaciones y actuaciones que, aunque no se centraran en el arte contemporáneo, entendían que estaban directamente vinculadas con la libertad vindicada por las vanguardias.

Evidentemente, sin embargo, el ADLAN destacó en el campo del arte contemporáneo, por todo lo que ofreció a sus socios: el contacto directo con la persona y la obra de Joan Miró, que les ofrecía la primicia de sus obras antes de enviarlas al extranjero (1933-34); la presencia de Calder en el local GATCPAC-ADLAN (1932), donde dio a conocer su *Circo*, síntesis de la elegancia y esbeltez de su escultura y de todos los elementos que intervienen en el circo; la exhibición de las obras de Ángel Ferrant, el escultor vanguardista que tanto influyó, como profesor y como artista, en la Barcelona de los años treinta; el lanzamiento de las tres jóvenes promesas promovidas por la asociación (Ramon Marinello, Jaume Sans y Eudald Serra); la exposición en Barcelona de una obra tan innovadora como la de Hans Arp o la de Man Ray, y, sobre todo, la gran muestra de Picasso (enero de 1936), que tanta polémica provocó, que tanto éxito de público tuvo y que, en el fondo, representó la definitiva despedida de Picasso de su país, al que nunca regresó ya por razones políticas.

La presencia de Picasso en Barcelona, además de ofrecer un contacto con su obra más reciente, sin hacer mención alguna de las épocas azul, rosa y neoclásica, suponía para el ADLAN una evidente manifestación de Vanguardismo que no fue entendida por los sectores más conservadores, hasta el punto de que se distribuyeron panfletos contra Picasso y el arte contemporáneo, como el del P.A.C. (Pro Arte Clásico), que asoció la figura del artista con un asno en deposición. Las radios emitieron el acto inaugural de la muestra, en la que intervinieron Joan Miró, Julio Gon-



zález y Salvador Dalí, Sabartés leyó una poesía especial de Picasso y Paul Eluard vino para pronunciar una conferencia sobre Surrealismo. Todo ello constituyó un auténtico acontecimiento, producto de la intuición de la gente del ADLAN y, sobre todo, de la capacidad provocativa e innovadora de la obra de Picasso.

La última actuación del ADLAN fue la exposición dedicada al grupo logicofobista, que se presentó en la librería Catalònia en mayo de 1936. Organizada por M. A. Cassanyes, esta muestra presentaba básicamente los grupos independientes de las vanguardias, formados por Leandre Cristòfol, A. G. Lamolla, Ángel Ferrant, Esteve Francès, Ramon Marinello, Joan Masanet, Maruja Mallo, Àngel Planells, Jaume Sans, Remedios Varo, Juan Ismael, etc., que se consideraban afines a un arte que preconizaba la *fobia a la lógica*, es decir, un modo propio de denominar el «automatismo psíquico» del Surrealismo internacional. Esta exposición, muy propia del carácter del ADLAN, presentó valores nuevos que experimentaban en el mundo, amplio y difuso, de la bretoniana «realidad interior», con las técnicas del automatismo, del *grattage*, del mundo onírico de los *collages*, que siempre anteponen en sus morfologías el mundo *psíquico* a las realidades *físicas*.

Muchas han sido las lecturas que se han hecho del ADLAN. Sin embargo, todos coinciden en asegurar que fue un movimiento realmente innovador, acusadamente vanguardista, que intuía el sentido del arte y de la cultura en el futuro inmediato, en una sociedad libre, abierta y cosmopolita. Como dijo Joan Prats en 1970, el objetivo principal del ADLAN era despertar al pueblo catalán de su «característica somnolencia».<sup>58</sup>

### **Leandre Cristòfol y «Art»**

Uno de los artistas más originales de los presentados en la Exposición Logicofobista es el escultor Leandre Cris-

tòfol, que pronto utilizó los conocimientos artesanales que había obtenido en su trabajo de ebanista para realizar experimentos de Vanguardia. Con materiales pobres y de desecho, en la idea de los objetos hallados, y como resultado de una investigación del espacio por completo alejada de la tradición formalista, produjo una escultura de espíritu y de formas surrealistas, hasta convertirse, junto a su amigo Ángel Ferrant, en el representante más conspicuo de ese modo de hacer.

Ese espíritu vanguardista que Leandre Cristòfol defendía en Lérida, fue asumido, aunque desde posiciones más militantes, por los promotores de «Art. Revista de les Arts», que se editó, también en Lérida, en marzo de 1933, como publicación combativamente vanguardista. Dirigida por el grafista y diseñador tipográfico Enric Crous Vidal, con la colaboración del pintor Manuel Viola y del arquitecto Antoni Bonet Castellana, fue la revista de los vanguardistas apasionados, de los que estaban más vinculados a la rebelión que a la renovación de las ideas.

«Art», o «Anti-Art» —como, según los mismos redactores, hubiera sido más oportuno denominarla—, presentaba dos líneas predominantes. En el campo artístico defendía la opción surrealista y el automatismo psíquico, y en el arquitectónico y el gráfico, la opción racionalista, en la línea de la Bauhaus y del GATCPAC. Incorporaba también secciones de cine, teatro, danza, grafismo, fotografía, publicidad, etc., temas sobre los que sus colaboradores, como buenos vanguardistas, disponían de información de primera mano.

### **La revista «D'Ací i d'Allà»**

Uno de los momentos culminantes de la acción realizada conjuntamente por el GATCPAC y el ADLAN se alcanzó, sin duda, en invierno de 1934, con la publicación del número extraordinario de la revista «D'Ací i d'Allà» dedicado al arte del siglo XX.

«D'Ací i d'Allà»<sup>59</sup> fue una revista mensual que se publicó desde 1918 y que, en sus orígenes, estuvo vincu-



**JOAN MIRÓ**  
*Pochoir para «D'Ací i d'Allà». 1936*

**JEAN HÉLION**  
*Pochoir para «D'Ací i d'Allà». 1936*



**VASILY KANDINSKY**  
*Pochoir para «D'Ací i d'Allà». 1935*



lada a la Lliga Regionalista, de tendencia burguesa y conservadora. Sin embargo, poco a poco, fue evolucionando hasta transformarse en un «magazine» de información general que combinaba temas de actualidad con noticias sobre las letras, las artes plásticas, la música, el cine o la moda, y que, por la gran calidad de la fotografía, la compaginación y la impresión que utilizaba, resultaba mucho más atractiva que las demás publicaciones. Ayudaba también el hecho de que colaborasen los escritores y periodistas más reconocidos por aquel entonces, que se sentían próximos a las corrientes de Vanguardia en general y a la idea de modernidad.

Tras diversas etapas, en 1931 reapareció como publicación trimestral, con un nuevo formato y bajo la dirección de un hombre exquisito y culto como Carles Soldevila, que interpretó el espíritu de modernidad que la Barcelona ilustrada necesitaba. Papel couché, letra futura, fotografías a toda página, generosa utilización de los blancos, secciones importantes consagradas a las novedades artísticas y literarias, presencia relevante de la arquitectura y la decoración: todo ello dio un nuevo estilo a la publicación, diseñada por Josep Sala, conocido también como fotógrafo experimental.

En aquel momento, Soldevila invitó a Sert y Prats, es decir, al GATCPAC y al ADLAN, a preparar un número especial de Navidad (1934) que fuera una miscelánea del arte y la arquitectura modernos. Y fue mucho más que un número extraordinario sobre arte contemporáneo: se convirtió en un manual de las corrientes modernas y del espíritu de la Vanguardia en Cataluña. Profusamente ilustrado, enriquecido con una cubierta y con un *pochoir* original de Joan Miró, reprodujo obras muy recientes de Kandinsky, Arp, Ferrant, Léger, Mondrian, Gris, Braque, Theo van Doesburg, Gropius, Lurçat, Gabo...

Este número extraordinario respiraba un espíritu de modernidad muy avanzado que informaba tanto de las vanguardias como de las novedades técnicas de la arquitectura y la vivienda. A través de importantes artículos y, sobre todo, grandes fotografías, vertebraban un discurso del arte del siglo XX, mezclando dibujos de ni-

ños con esculturas griegas, pintura románica, arte negro con Cézanne, Picasso, Braque, Gris, Léger, Mondrian, Brancusi, Kandinsky, Arp, Miró, Giacometti, González, Dalí, Chirico, Man Ray, las obras de Le Corbusier, Gropius y otros racionalistas con artículos sobre la arquitectura de los ingenieros del siglo XIX, la arquitectura sin arquitecto, los rascacielos, la función social del urbanismo y la arquitectura, el nuevo interiorismo, etc., reivindicando siempre la utilización de los nuevos materiales para la vivienda, pavimentos de goma, muebles anatómicos, iluminación indirecta, insolación, ventilación, etc.

Desde el punto de vista teórico, el cuadro sinóptico de la evolución de los conceptos de «pintura» y de «escultura» de Luis Fernández, la introducción de Christian Zervos sobre *La Nostra Generació*, el artículo de Foix sobre el *Dadá* o el de Gasch sobre *L'art d'avantguarda a Barcelona* son puntos de referencia informados e indiscutibles sobre el grado de penetración de las vanguardias, de ámbito internacional, en nuestro contexto cultural.

Quien ha definido mejor el innegable valor bibliográfico y artigráfico y la trascendencia de este número de «D'Ací i d'Allà» fue Alexandre Cirici, que afirmó que «cuando se habla de culturas grandes y de culturas pequeñas, a menudo no se sabe ver que hay hechos que cuentan tanto como que “D'Ací i d'Allà” llegara a ser una de las revistas mejor editadas del mundo y que este número especial haya quedado como el más importante testimonio del sentir de la plástica de toda una época. Durante muchos años, antes de la aparición de los libros de síntesis de estos últimos años (...) tal vez fuera el único breviario exacto y sintético que existía sobre las grandes creaciones del siglo XX.»<sup>60</sup> Una revista que aspiraba a tener la calidad de «Cahiers d'Art» o de «Mino-taure», aun siendo de carácter más divulgativo.

Del mismo modo que Joan Miró manifestó que la revista «391» de Picabia fue el documento que más le estimuló a conectar con el espíritu y las ideas del arte internacional, Antoni Tàpies, en *Memòria personal*,<sup>61</sup> explicó la importancia que, para él y para la genera-

ción de la posguerra, tuvo este número extraordinario de «D'Ací i d'Allà».

El éxito conseguido con este especial de «D'Ací i d'Allà» y la vocación internacional del ADLAN hicieron que este grupo editara una serie de *pochoirs*, que confiaron a Miró, Kandinsky, Hélión y Calder (los tres primeros se editaron y, del último, sólo existe el dibujo original), para conseguir fondos para la edición de una revista propia, que debía denominarse «Síntesi». Por desgracia, tanto este proyecto como la organización del Primer Congreso de Artistas Creadores (encargada a Prats) se malograron con la guerra.

Desde una perspectiva actual, por lo tanto, el ADLAN fue realmente la simiente de una modernidad que, tímidamente, brotó de nuevo en la posguerra y se recuperó a través del Club 49, del Círculo Mallol y de la generación de «Dau al Set».

Fue, muy probablemente, una experiencia piloto que permitió a Sert conocer y tratar a los artistas que, más tarde, invitó a participar en el Pabellón de la República, en París, en 1937. No en vano los artistas que promovieron el ADLAN y el GATCPAC se convirtieron en los grandes creadores del arte del siglo XX en España. Una generación a la que dieron apoyo, por la carga creativa, testimonial e innovadora que aportaban.

#### De la exposición:

La evocación del ADLAN se centra en la composición de una galería imaginaria formada por una selección de obras de los distintos artistas que recibieron el apoyo de esta agrupación, trátase de artistas en ciernes o de artistas ya consagrados, que el ADLAN presentó, como primicia, en Barcelona.

El *Manifest* del ADLAN, de 1932, abre este apartado de la exposición como pieza emblemática, tanto por sus contenidos como por la presentación.

El homenaje de Miró a Prats, el famoso *collage* de los sombreros que planean en el aire, y el móvil de Calder procedente de la tienda de Joan Prats son dos referentes históricos que reconocen el papel desempeñado por Joan Prats como motor y animador del grupo.

La edición del texto manuscrito de Joan Miró, de 1972, que evoca sus encuentros con Calder en Barcelona y en Montroig, cuando presentó el famoso *Circo* y el *Móvil-Station*.



«D'Ací i d'Allà»  
Núm. 179, Diciembre de 1934



JOAN MIRÓ  
*Pochoir*  
«D'Ací i d'Allà»  
Núm. 179, Diciembre de 1934



G. A. T. C. P. A. C.  
*Dispensario Antituberculoso*, 1934-1938  
Fachada

bile que Calder regaló a Prats son dos testimonios de la profunda amistad que vinculó a ambos artistas.

La proyección del vídeo en el que el propio Calder da vida a su *Circo*, ambientada con la reproducción de los distintos personajes circenses realizados con alambre, pone de relieve la importancia que Calder tuvo entre nosotros.

A continuación, hay una selección de fotografías experimentales de Man Ray, una pieza de Hans Arp, con las mismas características y fecha que las que se expusieron en la Joyería Roca, y una obra de Picasso, de la misma serie que fue exhibida en la Sala Esteva de Barcelona.

De Marinello, Sans y Serra, los artistas más jóvenes que promocionó el ADLAN, hemos realizado una selección de las obras con que se dieron a conocer en las Galerías Catalònia de Barcelona, en 1935.

La figura capital de Ángel Ferrant se evoca a través de dos obras de fuerte carga surrealista: el *Automóvil primitivo* (s. f.) y *Dibujo* (1932), reproducidas en las revistas «AC» y «D'Ací i d'Allà», respectivamente.

Tres esculturas de Leandre Cristòfol, de los años treinta, una de tierra, una de pared y una en suspensión, señalan la importancia de este escultor leridano que, en su momento, interesó ya al grupo surrealista internacional por su capacidad para experimentar con las ideas y los materiales más insólitos.

Presentamos también la revista «Art» de Lérida, como una de las muestras más osadas, por su tono y por su estilo, del Vanguardismo en Cataluña.

El catálogo original de la Exposición Logicofobista (1936), presentado por Cassanyes y Viola, recuerda una de las actuaciones más vanguardistas del ADLAN y una de las más ricas exposiciones de participación colectiva.

El apartado dedicado al número editado en invierno de 1934 por «D'Ací i d'Allà» pone de manifiesto la conexión del ADLAN con el GATCPAC. Se exponen originales de esta emblemática publicación y los tres extraordinarios *pochoirs* encargados por el ADLAN a Miró, Hélión y Kandinsky —que, por primera vez, se exponen juntos—, así como el proyecto en *gouache* del *pochoir* realizado por Calder, que no llegó a estamparse.

Los artistas que participaron en las actividades del ADLAN y que ya figuran en otros apartados de esta exposición no han sido incorporados a la sección monográfica destinada al ADLAN.

## El GATCPAC, una arquitectura de Vanguardia

El Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC), a través de la arquitectura y del urbanismo, representó el espíritu de Vanguardia directamente dirigido a la acción social y a los servicios públicos, para favorecer un hábitat mejor o, como ellos decían, un arte capaz de hacer cambiar las condiciones de vida.

Es probable que el Noucentisme, muy estrechamente vinculado a las instituciones, frenara el desarrollo de una arquitectura ligada a la orientación vanguardista que Dalmau defendía. No en vano el propio Dalmau abrió, por primera vez, las puertas de una galería a una exposición de Arquitectura Contemporánea, con la presentación de proyectos de Sert, Torres Clavé, Illescas, Armengou, Perales, Alzamora, Pecourt, Churruga, Fàbregas, Rodríguez Arias y, como invitado, A. Puig Gairalt. En el catálogo de esta muestra, los expositores defendían un nuevo estado de espíritu que, en todas partes, «ha influido en la arquitectura que, aprovechando sin prejuicios las ventajas que nos da la moderna técnica de la construcción, ha creado la vivienda que satisfará las necesidades actuales»,<sup>62</sup> es decir, una arquitectura de «formas nuevas y racionales»,<sup>63</sup> que sabía prescindir de los «prejuicios de escuela» y con el transcurso del tiempo, hoy que tenemos un más exacto conocimiento de todas las actuaciones que el GATCPAC efectuó entre 1930 y 1937, descubrimos la importancia de su aportación a los aspectos culturales y sociales.

La involución autoritaria que se vivía en los países más importantes de Europa contrastaba con «los renovados aires de libertad y progreso que se respiran en Cataluña».<sup>65</sup> Los treinta fueron unos años eufóricos, de recuperación de la autonomía catalana y de un creciente reconocimiento internacional de Barcelona, ciudad puntera en urbanismo. Aquí se celebraron las reuniones del CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea), preparatorias del congreso que debía celebrarse en Moscú; de aquí zarpó el barco «Patriks 2» en dirección a Atenas, donde se proclamó la Carta Magna del urbanismo, y aquí dieron conferencias las más destacadas figuras de la arquitectura y el urbanismo de la época: Le Corbusier, Bourgeois, Gropius, Von Festeren y Giedion.

Agotada la vida modernista por su exuberancia y fastuosidad, mientras el Noucentisme derivaba hacia un monumentalismo entre florentino y barroco

de carácter marcadamente folklórico, apareció el Racionalismo, bajo la directa influencia de Le Corbusier, como un poderoso modo de hacer y renovar las ciudades.

Guillem Díaz-Plaja escribió que el GATCPAC representaba «la lucha juvenil contra dos estéticas todavía vigentes: las últimas consecuencias del modernismo y el predominio del estilo monumentalista cuya máxima expresión es la Exposición Internacional de Barcelona».<sup>66</sup>

Como reacción a estos excesos formales y de acuerdo con el espíritu de las corrientes constructivistas de las vanguardias europeas, el lenguaje racionalista, con la economía de medios, la rigurosa organización del espacio, la depuración de la línea y de la forma y con una elegante plasticidad aportaba una forma desnuda y funcional que anunciaba una nueva concepción de la construcción de las ciudades que, lógicamente, entusiasmó a todo aquel grupo.

El GATCPAC fue uno de los movimientos mejor organizados, más activos y realmente vanguardistas de la Cataluña contemporánea, impulsado por unos estudiantes de arquitectura jóvenes y espoleados por las dos fuerzas que siempre han movido la cultura en Cataluña: la realidad política nacional y la conexión con las corrientes internacionales punteras.

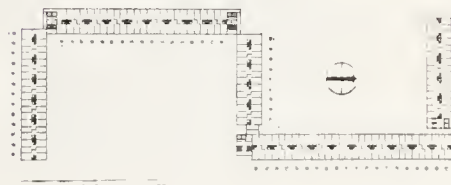
Promovido básicamente por Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, ambos titulados en 1929 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, pronto se les unieron Sixt Illescas, Subirana, Rodríguez Arias, Churruga, Armengou, etc., que, junto a otros compañeros arquitectos, formaron grupos asociados con la denominación de GATCPAC en Madrid y el País Vasco.

Según sus estatutos, el GATCPAC entendía que «la arquitectura responde a una utilidad, a una finalidad. Debe satisfacer a la razón. Partir de elementos, programa, materiales, espacio, luz (...) desarrollándose racionalmente desde el interior (función) hacia el exterior (fachada) de un modo simple y constructivo, buscando la belleza en la proporción, en el orden, en el equilibrio, suprimir la decoración superflua. Luchar



LE CORBUSIER  
*Plan Macià. 1932-1933*

G. A. T. C. P. A. C.  
*Casa Bloque. 1932-1936*  
Perspectiva y planta



contra el falso uso de materiales, arquitectura de imitaciones. Llevar la arquitectura a su medio natural, es decir, al técnico, social y económico (...) coordinando, al mismo tiempo, esfuerzos y trabajando colectivamente.»<sup>67</sup> Con este ideario, es evidente que la mayoría de los miembros del GATCPAC eran simpatizantes de la causa republicana, por lo que tenía de renovación y búsqueda de nuevas propuestas sociales y culturales.

En cierto modo, el Vanguardismo del GATCPAC y de sus compañeros de la Península tiene un carácter eminentemente social, una cierta vocación de lucha, decididamente izquierdista en el caso de Torres Clavé y de Sert, que la centraban fundamentalmente en unos capítulos muy concretos: la vivienda (Casa Bloque, 1932-36), el ocio (Ciudad de Recreo y de Vacaciones, 1929-35), la sanidad (Dispensario Central Antituberculoso, 1934-36) o la escolaridad (Escuela de la avenida del Bogatell, 1934). Divulgaban un nuevo modo de entender la ciudad que se plasmó en el Plan Macià (1932-33) como idea de conjunto y que fue defendida y definida doctrinalmente a través de la revista «AC», una de las publicaciones más interesantes de los años treinta, que presentaba, con pasión e inteligencia, el nuevo ideario racionalista. Un órgano de información abierto a la teoría, al debate de las artes, a la cultura, a las novedades tecnológicas, a la información internacional, a los congresos, con una compaginación y un diseño netamente vanguardistas, sin concesiones de ningún tipo.

«AC», de la que se publicaron, entre 1931 y 1937, 25 números<sup>68</sup> bajo la dirección de Torres Clavé, fue una revista de opinión destinada a difundir la ideología del grupo. Como plataforma vanguardista, utilizaba un lenguaje directo e incisivo que combinaba la crítica razonada con el panfleto denunciador, con gran eficacia literaria y visual.

Se prestó especial atención a la dimensión socio-cultural de la arquitectura y el urbanismo, al descrédito de la academia como estilo oficial, al arte popular y a la ingeniería como modelos para la arquitectura, a la escolaridad, a la vivienda mínima, al aire libre, a los jardines, a los rascacielos, a todo lo que se relacionaba con la es-

tandarización, el interiorismo, el diseño, las artes aplicadas, etc. Todos estos temas fueron tratados con antelación, incluso en relación con los movimientos europeos contemporáneos.

La Casa Bloque (en los núms. 91-105 de la avenida de Torres i Bages de Barcelona), el primer encargo de la Generalitat al grupo, recogía una serie de experiencias que aplicaban los códigos del *existezminimum* y las nuevas fórmulas espaciales a la vivienda. Se trataba de una experiencia piloto de diez habitáculos económicos, con las mejores condiciones de residencia. Ésta fue la primera concreción práctica de la teoría del GATCPAC, bajo la influencia directa de Le Corbusier y Gropius y con la sensible aportación de un acento mediterráneo y local, aunque los dúplex, los servicios interiores de la manzana y los equipamientos colectivos (guardería, baños, club, etc.) se aplicaron con más entusiasmo que experiencia.

La Ciudad de Recreo representó el primer planteamiento de unas vacaciones racionales pensadas para las personas con menos recursos económicos. La avenida de las Corts Catalanes se transformó en el eje que atravesaba la ciudad y debía facilitar el acceso a la playa de Castelldefels, donde se concentraban los baños, las piscinas, los cines al aire libre, los espacios para atracciones y ferias, los campos de deporte, los hoteles, los campings, los servicios sanitarios y, sobre todo, unas casas mínimas, absolutamente estándar, que podían ser alquiladas a bajo precio. Se trataba de una ciudad completa, equilibrada, ideal, que contrastaba con el caos urbanístico que, durante los años cincuenta, apareció en aquella misma zona.

El Dispensario Central Antituberculoso, de 1934, fue el último encargo que la Generalitat hizo a Sert, Torres Clavé y Subirana antes de la guerra. Era un edificio inscrito en el distrito que tanto preocupaba al GATCPAC, el Distrito V; un edificio que sintetizaba todo el ideario arquitectónico y el programa sanitario del grupo, en relación con la salud pública: el saneamiento y la descongestión del barrio chino, las nuevas tecnologías (estructura metálica, bóveda ligera, elementos pre-

fabricados), la higiene, la asepsia, la ventilación, la insolation, la comunicación con el exterior, etc. al servicio de una de las enfermedades infecciosas que, por aquel entonces, tenía una mayor incidencia social. Un nuevo modo de entender la arquitectura y la sanidad, al servicio de la medicina moderna.

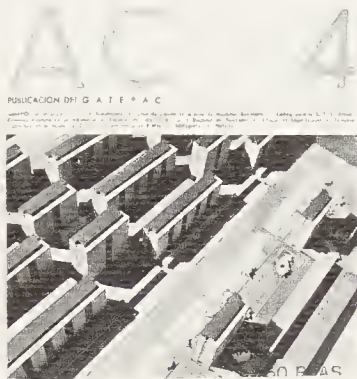
Éste era el prototipo de una futura red hospitalaria, cuyo elemento central debía ser el gran Hospital del Valle Hebrón, encargado a Sert y a Torres Clavé y que, por desgracia, no pudo realizarse a causa de la guerra.

El tema de la enseñanza, que inquietaba profundamente a la sociedad republicana, apareció numerosas veces en la revista «AC». Por el hecho de estar vinculado a las experiencias pedagógicas más modernas, el GATCPAC creía que las escuelas debían ser un espacio abierto, en contacto directo con la naturaleza, donde enseñar a compartir los servicios colectivos. De estructuras sencillas y claras, con un lenguaje claramente racionalista, el proyecto de la Escuela de la avenida del Bogatell representa el modelo más claro de esta concepción de la educación, antitética del autoritarismo pedagógico que imperaba.

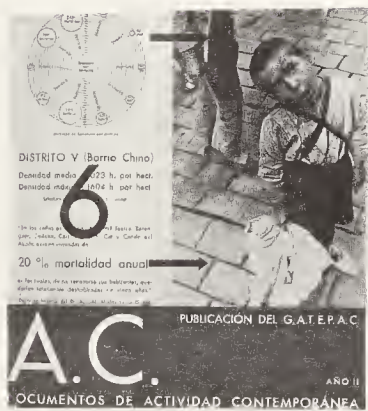
El Plan Macià tuvo una importancia decisiva, pues pretendía ser el reflejo de una concepción global del hecho arquitectónico para la ciudad. Era un esquema de ordenación de Barcelona, inteligente, razonado y prospectivo. La colaboración entre los jóvenes arquitectos de Barcelona y Le Corbusier logró que se llegara más allá de la rígida compartimentación en zonas, propia del arquitecto suizo, en beneficio de un plan más rico en propuestas y alternativas. La Barcelona del GATCPAC era una ciudad que se proyectaba al mar, con un centro terciario alrededor del antiguo puerto, con dos ejes viarios en diagonal, el paralelo a la Meridiana y la Gran Vía, eje transversal paralelo a la costa.

Esta imagen de la ciudad, estructurada sobre los grandes ejes de circulación y que parecía polémica por aquel entonces, se ha convertido después en un auténtico modelo para la ciudad.

El Plan Macià tuvo una importancia decisiva desde el punto de vista ideológico, porque era el fiel reflejo de



Revista «A. C.»  
Portadas



su concepción global del hecho arquitectónico: la idea de la ciudad como elemento cohesionador de las más variadas intervenciones arquitectónicas.

Aunque se ha insinuado que todos estos conceptos procedían de un Racionalismo importado, desvinculado de la tradición peninsular, al ver el conjunto de la obra se advierte que los miembros del GATCPAC fueron auténticos pioneros de cierto tipo de Racionalismo, siempre latente en la historia de la arquitectura en Cataluña, como ya dijo Oriol Bohigas en 1960: «el racionalismo en Cataluña no sólo tiene una extensión proporcionalmente superior a la de muchos países, sino que además acusa una personalidad muy característica. Si quisiéramos definirlo, diríamos que nuestro racionalismo tiene dos rasgos fundamentales: la lucha constante para liberarse de cualquier formalismo y la continuidad de cierta tendencia expresionista.»<sup>69</sup>

Aunque históricamente, la duración del GATCPAC fue muy breve (1930-36), conceptual y profesionalmente su incidencia fue profunda, tanto por los vínculos que tenía con el funcionalismo propio de la arquitectura catalana, manifiesto desde el gótico, como por su identificación con las nuevas tecnologías y necesidades sociales del mundo moderno. Desaparecido el GATCPAC, tuvieron que pasar diez años para que, tímidamente, el grupo R retomara aquel ideario.

#### *De la exposición:*

Presentamos el GATCPAC desde tres vertientes: la urbanística y arquitectónica (maquetas y planos), la revista «AC» (ejemplares originales y fotografías) y el diseño de mobiliario (objetos originales).

Por lo que al urbanismo se refiere, hemos adoptado el referente general del Plan Macià, llamado también de la Nueva Barcelona, como proyecto globalizador de la idea de ciudad que ofrece una extensión renovada de la trama constructiva de Cerdà, orientada hacia el Besòs y el Llobregat. En cuanto a la obra arquitectónica, hemos elegido los cuatro campos de actuación más representativos de sus objetivos sociales: la vivienda (el grupo de pisos obreros de la Casa Bloque), la enseñanza (el proyecto del Grupo Escolar de la avenida del Bogatell), la sanidad (a través de la obra maestra del GATCPAC, el Dispensario Central Antituberculoso, y del gran proyecto de Hospital para Tuberculosos de Barcelona), y el ocio (con la Ciudad de Descanso y de Vacaciones y sus equipamientos deportivos).

De la revista «AC», mostramos una importante selección



de las páginas más comprometidas con su ideario en lo referente a la estandarización, las técnicas y los nuevos materiales constructivos, la dimensión social de la arquitectura, los rascacielos, los jardines, el rechazo al academicismo, el acondicionamiento del hogar, etc., para que las fotografías y los titulares transmitan el espíritu de la publicación.

Una selección de muebles de asiento, mesas y lámparas permite advertir el carácter puntero que el GATCPAC proponía para los interiores, con una clara asimilación del lenguaje racionalista y la utilización del tubo y las estructuras metálicas como anticipación del posterior diseño industrial.

## Búsqueda y modernidad: fotografía

El interés por la fotografía existe en Cataluña desde su misma aparición, cuando en 1839 se realizó en Barcelona, en el Pla de Palau, la primera fotografía española. En aquellos años se vivió un auténtica daguerrotipomanía, una especie de epidemia que invadió todos los sectores de la sociedad. Evidentemente, se trataba de una fotografía al servicio del retrato, la familia, los paisajes, las estampas rurales o marítimas, los monumentos histórico-artísticos, la ciencia, etc.

El cambio de siglo aportó novedades técnicas y conceptuales que dieron a la fotografía una vertiente más artística, en lo que se ha denominado «pictorialismo», próximo al ideario estético de los pre-rafaelitas y de la pintura académica, en busca de un estatuto de artisticidad para la fotografía.

La incidencia del Noucentisme retrasó la aparición de la fotografía de investigación. Hasta los años veinte no se realizaron las primeras incursiones experimentales, en torno a entidades como el Círculo Artístico de Barcelona o la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

Con la aparición, en 1933, de la revista «Art de la Llum», dirigida por el fotógrafo Andreu Mir Escudé, surgió un nuevo modo de entender la fotografía que, partiendo del pictorialismo, se abrió a un nuevo debate teórico y a un modo más experimental de entender la creación fotográfica. Casi todas las revistas abiertas a las vanguardias de la época entendieron la fotografía como un campo de experimentación vinculado a las reflexiones de estas corrientes. Revistas como «Mirador», «D'Ací i d'Allà» o «Art» dedicaron im-

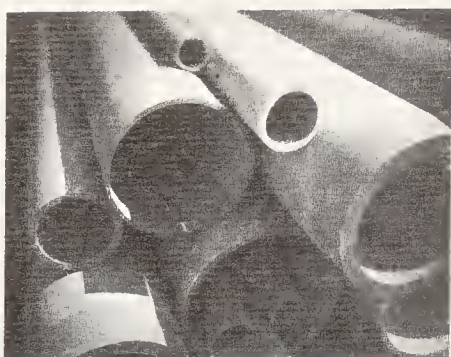
portantes espacios a la fotografía, la comentaron o produjeron algunos originales.

Poco a poco penetraron las ideas de Laszlo Moholy-Nagy, el concepto de «nueva visión» y la voluntad de emplear recursos técnicos y creativos alternativos, como el fotograma, la radiografía, el fotomontaje, la solarización o los contratipos, que supusieron para la fotografía cambios conceptuales y técnicos importantes que la aproximaron a la abstracción.

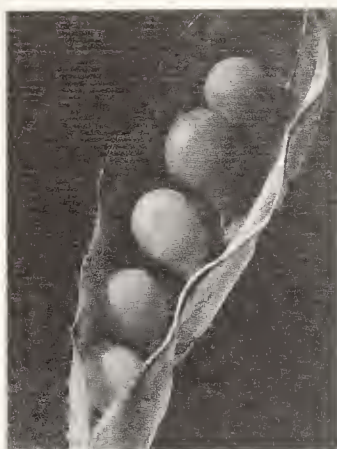
En 1927, el propio Salvador Dalí, en el artículo *La fotografia, pura creació de l'esperit*,<sup>70</sup> hizo una apasionada defensa de la fotografía y llegó a afirmar que «saber mirar es un modo de inventar». *La revolució fotogràfica moderna*<sup>71</sup> es el título de un artículo de Català-Pic donde explicaba la actitud que los profesionales adoptaban ante la fotografía vanguardista.

Entre los pioneros de este nuevo concepto de fotografía, deben situarse las figuras del Dr. Joaquim Pla Janini y de Josep Masana. Pla Janini se interesó por la fotografía desde muy joven y fue presidente de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, de 1927 a 1930. Al abandonar la práctica de la medicina por razones de salud, se dedicó de lleno a la fotografía, buscando nuevas posibilidades técnicas y plásticas vinculadas aún al mundo del paisajismo y de la naturaleza muerta. Por otro lado, Josep Masana, activo en la fotografía desde 1914, compartió la fotografía documental con la fotografía de creación e inició incursiones en el fotomontaje y nuevos efectos fotográficos.

El auténtico renovador de la fotografía en Cataluña fue, sin embargo, Pere Català-Pic. La entendió como medio de comunicación visual, sin distinguir la fotografía de creación de la industrial o publicitaria, que también cultivó. Sus trabajos emplearon, indistintamente, el fotomontaje, el *trompe-l'oeil*, la dimensión surrealista de las cosas, la amalgama de espacios y ciertos patrones constructivistas. Colaboró activamente con el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya durante la Guerra Civil y es el autor de la famosa fotografía de la cruz gamada pisoteada por una alpargata.

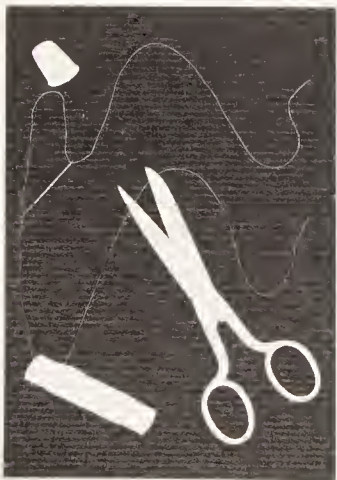


**JOSEP SALA**  
*Sin título. C. 1930*



**EMILI GODES**  
*Guisantes. C. 1930*

**PERE CATALÀ-PIC**  
*Caligrama. C. 1935*



Josep Sala, formado en la Lonja como artista, fue un impulsor de la fotografía de Vanguardia, desde la vertiente creativa, con su propia obra y desde la asociacionista a través del FAD y de la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Se dedicó preferentemente a la fotografía publicitaria, a la que renovó conceptualmente, en el espíritu de Man Ray y Moholy-Nagy. Sus fotografías se publicaron, fundamentalmente, en «Mirador» y en «D'Ací i d'Allà», revistas de las que fue director artístico.

Emili Godes fue el autor más próximo a las tesis de la nueva objetividad. A lo largo de su vida profesional, compartió los trabajos de laboratorio con la fotografía industrial, la artística y la técnica. Fue también asesor de directores de cine. Sus macrofotografías de pequeños detalles de insectos y plantas tienen un nivel de calidad conceptual y técnica cercano a la obra de Albert Renger-Patzsh.

Profundamente relacionado con el mundo del arte y de los artistas, Joaquim Gomis fue un vanguardista nato. Fue el primero en retratar la obra de Gaudí con un espíritu moderno o de documentar el mundo de Miró con su atmósfera. A lo largo de su vida, compaginó sus negocios con la fotografía y con múltiples viajes. Trabajó con un gran sentido de la composición y con una noción moderna de las posibilidades de la fotografía.

Agustí Centelles representa la modernidad en el campo del fotoperiodismo. Colaborador gráfico de la prensa de Barcelona desde su juventud, su gran momento está vinculado a los acontecimientos de la Guerra Civil, que documentó desde primera línea con todo el dramatismo y la crueldad, al modo de un Robert Capa o de una Guerda Taro.

Muchos otros fotógrafos trabajaron en el campo de la fotografía de vanguardia o de experimentación. Entendemos, sin embargo, que esta selección reúne los más significativos que abarca la exposición.<sup>72</sup>

**De la exposición:**

El Dr. Pla Janini denominó *Naturaleza muerta modernista*, un bromuro de 1927, como premonición de los nuevos ensayos que se podían realizar con la fotografía, desde una perspectiva innovadora.

Josep Sala representa una vertiente más experimental, conectada con los trabajos que llevaban a cabo los grupos de vanguardia centroeuropeos. Realizó una fotografía directamente relacionada con la publicidad y el diseño, *Sin título* (c. 1930).

Por otro lado, Emili Godes aportó el alto dominio técnico aplicado por el profesional que conoce todas las posibilidades de la fotografía y el cine. Directamente vinculado a la nueva objetividad, su trabajo constituye una de las aportaciones más innovadoras, desde el punto de vista plástico (*Guisantes*, c. 1930).

Siempre relacionado con el mundo de las artes, Joaquim Comis seleccionó elementos de la vida cotidiana, para llevar a cabo una lectura fotográfica moderna. *La Molina. Estación del telesilla* (1935) es un claro ejemplo.

La obra fotográfica de Josep Masana respira las señas de identidad del mundo moderno. El *collage* se convierte en instrumento privilegiado para ensamblar distintos fragmentos y le permitió obtener un calidoscopio de imágenes de alto valor polisémico, como puede comprobarse en el fotomontaje de los radiadores (c. 1927).

Desde el punto de vista de la experimentación, Pere Català-Pic representa el dinamizador más activo en el campo de la nueva fotografía, tanto la de creación, como en *Caligrama* (1935), como en la aplicada a la publicidad, como en *Aixafem el feixisme* (1936).

**El pabellón de la República. París, 1937**

Una pieza capital en el conjunto de la obra arquitectónica de Josep Lluís Sert, que reúne el impulso renovador del GATCPAC y concentra toda la fuerza de un manifiesto contra el fascismo, es el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de 1937, en París (Exposition Internationale des Arts et Techniques), proyectado junto con el arquitecto Luis Lacasa.

En pocas ocasiones se ha producido tan intensa penetración entre el arte de Vanguardia y la política oficial de un Estado. Es, probablemente, una de las excepciones que confirman la regla en las relaciones entre acción gubernamental y creación vanguardista.

Por el hecho de haber desaparecido, y por las circunstancias políticas derivadas de la caída de la República, el pabellón no pudo ser apreciado como merecía hasta que, en los últimos años, se han publicado estu-

dios monográficos que valoran en profundidad sus dimensiones arquitectónica, cultural y política.<sup>73</sup>

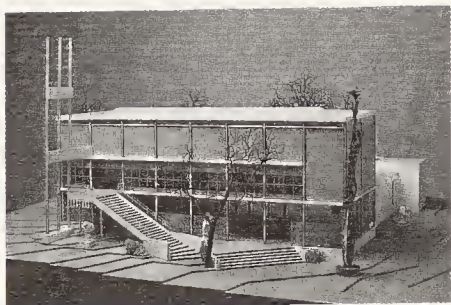
Sert y Lacasa interpretaron la voluntad de un pueblo y entendieron aquel pabellón como una oportunidad excepcional para denunciar una guerra que enfrentaba las ideas de progreso, defendidas por los artistas y los intelectuales que apoyaban la República, con los intereses conservadores aliados con el fascismo.

Sert, que por razones de seguridad vivía en París y que, en aquellos momentos, colaboraba en el estudio de Le Corbusier, se dedicó en cuerpo y alma a este proyecto y, como era habitual en él, se convirtió en el gran aglutinador de personas, fuerzas e ideas. Él mismo consiguió convencer a los comisarios y delegados de que aquélla era una ocasión especial que exigía, tanto en sus contenidos como en los continentes, una respuesta excepcional. Su arquitectura lo fue y la aportación de los artistas plásticos, también.<sup>74</sup>

En contraste con el provincialismo del gobierno francés, que se presentó en la Exposición con un conjunto de casas de pueblo, y con la Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin, que se inclinaron hacia el monumentalismo, la República española construyó un pabellón pequeño, situado ante la gran explanada del Trocadero, que supuso un impacto revolucionario, tanto por la calidad del edificio como por la fuerza del discurso que su contenido defendía. El Estado español formó parte de los países que se identificaban con el movimiento moderno (Austria, Países Bajos, Checoslovaquia, Suecia, Finlandia, Dinamarca, etc.) y presentó un pabellón de proporciones reducidas, pero de gran calidad conceptual.

El planteamiento que hicieron los gobiernos de la República, la Generalitat de Catalunya y el País Vasco —que asumieron conjuntamente la construcción— fue el de aprovechar aquella situación histórica para lanzar un mensaje eminentemente cultural y social, a fin de dotar de la máxima eficacia comunicativa la presencia republicana.

A través de la arquitectura, de las obras de arte, de la artesanía y de las actividades que allí se celebraron, el



**JOSEP LLUÍS SERT,  
LUIS LACASA**  
*Pabellón de la República  
Española. París. 1937*  
Maqueta

**PABLO PICASSO**  
*Gernika. Estudios para las cabezas  
del toro y del caballo*  
20 de mayo de 1937



pabellón se transformó en una proclama contra el fascismo. Aunque José Gaos fuera el comisario general español, Sert fue el gran organizador, el hombre que estructuró el mensaje y que distribuyó los espacios, el creador de una obra modélica, tanto por su concepción como por las posibilidades de uso que la arquitectura ofrecía. El *Gernika* de Picasso, el *Payés catalán y la revolución* de Joan Miró, *La Montserrat* de Julio González, la *Fuente de Mercurio* de Calder, entre otras obras, y las muestras de trabajo artesanal seleccionadas por Llorens Artigas, los fotomontajes de Renau, los plafones informativos y las manifestaciones teatrales fueron la máxima expresión de una Vanguardia de espíritu revolucionario, espoleada por unas circunstancias históricas.

El conjunto del pabellón representó una unidad perfecta desde el punto de vista arquitectónico y desde el punto de vista del contenido. Se ajustó a los objetivos de una exposición que pretendía ser clara, precisa y directa. Aunque, inicialmente, Lacasa propuso un pabellón convencional, Sert, con el apoyo de la Generalitat, se inclinó claramente hacia el código racionalista, porque se adaptaba muy bien al terreno cedido y a la funcionalidad que la República quería conseguir. Construido entre marzo y julio de 1937, ocupaba una superficie de 1.400 m<sup>2</sup>, de los que 1.100 m<sup>2</sup> estaban edificados, y consistía en una planta baja y dos pisos de forma rectangular. La planta baja, donde estaba el *Gernika*, quedó formada por un porche y un gran toldo que se utilizaba como auditorio para celebrar los distintos actos culturales programados.

El pabellón se convirtió en un centro de información, en una plataforma donde se explicaban los acontecimientos de la guerra. Los progresos y los retrocesos de la República se señalaban en un gran panel, de modo que la información de todo lo que ocurría en España sólo estaba actualizada en aquel espacio.

Sert, que siempre había trabajado para acercar el arte a la arquitectura, fue el indiscutible conceptualizador de aquel pabellón, que, por su importancia y representatividad, se considera una de las obras más importantes del Racionalismo español y uno de los monumentos del arte

de Vanguardia más interesantes del siglo XX. Un proyecto que todos coinciden en valorar como una acción propia del Agit-Prop, que supo unificar lo que quería el gobierno de Madrid con el mensaje de modernidad y libertad que siempre defendió Sert.

Un edificio claro, contundente, sencillo que encontró en el código racionalista, ya aplicado por Sert en los edificios de Barcelona, su definición más esencial y pragmática, y que hoy, gracias a la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, ha sido reconstruido como un homenaje tributado por su ciudad.

La relación de Sert con el arte de Vanguardia seguirá viva a lo largo de toda su carrera. Indiscutibles ejemplos de ello son la Fundación Maeght, en Saint Paul de Vence, el estudio de Joan Miró, en Mallorca, y la Fundación Joan Miró de Barcelona.

#### De la exposición:

El apartado correspondiente al pabellón de la República presenta una reconstrucción de la maqueta que permite conocer con detalle las características de esta joya del Racionalismo y situar el emplazamiento de las obras más importantes que se expusieron. Dos estudios del *Gernika*, la *Cabeza de toro* y la *Cabeza de caballo*, del 20 de mayo de 1937, se exhiben por primera vez en Barcelona y refuerzan el mensaje de aquel pabellón.

El sello original y la ampliación del famoso *pochoir* en forma de cartel *Aidez l'Espagne*, que Joan Miró realizó para obtener recursos para la causa de la República, se presentan junto a una de las obras más enérgicas y acusadoras de Joan Miró, la *Serie Barcelona*, iniciada en 1939 y concluida en 1944, de la que sólo se hicieron cinco ejemplares numerados y dos pruebas de artista. Miró renunció al color e hizo unas litografías vigorosas que tienen un gran paralelismo con la serie de grabados *Sueño y mentira de Franco*, de Picasso. Un Miró directo, contundente, original, que explica todo el drama de la guerra y la obscuridad de la posguerra.

Para completar este alegato en favor de la libertad, hemos situado *La caída de Barcelona*, de Le Corbusier, obra inspirada en los desastres de la guerra y la inviabilidad de unos ideales y unos proyectos que cayeron con la República.

## El cartel de guerra

La generalización del uso público y propagandístico del cartel se produjo alrededor de los años treinta, pese a que, desde comienzos de siglo, existen antecedentes de cartelismo publicitario de gran calidad estilística, tanto

en el Modernismo (Alexandre de Riquer, Ramon Casas, Adrià Gual, Antoni Utrilla, Joan Llaverias, Josep Alumà, etc.), como en el Noucentisme (Evarist Mora, Josep Obiols, Francesc d'A. Galí, Ricard Canals, Xavier Nogué, etc.), o en las asimilaciones del Cubismo, el Déco y el Expresionismo posteriores (Josep Morell, Joan Seix, Nicolau Miralles, Pere Pruna, Antoni Clavé, Ferran Teixidor, Jacint Bofarull, etc.).<sup>75</sup>

El florecimiento de un cartelismo original, pujante, cargado de contenidos y al servicio de la propaganda política no se produjo, sin embargo, hasta la llegada de la República y, más concretamente, con la declaración de la guerra, cuando coincidieron la renovación conceptual del cartel, entendido como herramienta comunicativa de combate, y una situación social y política intensa, auténticamente revolucionaria en ciertos momentos; con su utilización, este medio, que convertiría en un verdadero *mass-media*, un propagador de sus proclamas.<sup>76</sup>

Josep Renau, uno de los cartelistas más eminentes y originales de aquel período, escribió distintos textos teóricos donde analizaba el papel del cartel y su función social y cultural. Para él, se trata de un «arte público y popular en conexión directa con el pueblo»,<sup>77</sup> más allá de los limitadores condicionantes de la publicidad comercial. Renau reconoce que aquellas circunstancias fueron «el germen de una profunda transformación del cartel artístico»,<sup>78</sup> tal como se había producido en Europa durante la Primera Guerra Mundial, que provocó una mayor «efectividad de sus recursos expresivos».<sup>79</sup>

Todos los artistas, como todos los políticos del momento, entendían que el cartel era la manifestación más popular de las artes o, como ellos defendían, «el arte de masas más genuino».<sup>80</sup>

La posición que adoptaron las escuelas de arte, el sindicato de artistas, los talleres de dibujantes y las revistas especializadas de la época fue entender que la causa de la cultura, la libertad y la defensa de la República necesitaba un instrumento tan eficaz de comunicación inmediata con el público como el cartel, que llegaba a la escuela, a la calle, a las fábricas y al frente.



JOAN MIRÓ  
*Aidez l'Espagne. 1937*



HELIOS GÓMEZ  
*L'Opinió. C. 1930*

SOLÀ  
*Cartel. S. E.*



Renau lo tiene muy claro: «el cartel político en los regímenes fascistas vive en precario, sin encontrar el estímulo vital que independice sus formas de la propaganda comercial.»<sup>81</sup> El enfrentamiento entre fascismo y democracia, derecha e izquierda, dictadura y república, les dio el auténtico estímulo creativo para generar uno de los cartelismos más originales que se han producido a lo largo del siglo XX.<sup>82</sup>

Todas las experiencias que vivió Europa con la Gran Guerra, la revolución rusa, el Cubismo, el Futurismo, el Surrealismo o el fotomontaje se concentraron en un arte que estimulaba la creatividad de una generación que utilizó el cartel como un arma más en aquel combate, que tuvo una duración muy breve, de 1936 a 1939, pero que fue de gran intensidad ideológica, plástica y emocional.

En Cataluña, la acción propagandística a través del cartel fue promovida por la Generalitat, a través de su Comisariado de Propaganda, y el Sindicato de Dibujantes Profesionales de la UGT de Barcelona, aunque la acción del primero fue mucho más amplia y, junto a los carteles, editó también postales, aleluyas, poesías ilustradas, libros, revistas, etc. Este comisariado coordinó, asimismo, el Pabellón de la República en París, de 1937, y preparó la gran exposición de arte medieval catalán.

El Sindicato de Dibujantes Profesionales, adscrito a la UGT y al que, en 1936, se unió el del PSUC, inició una campaña de captación de artistas, otorgando la máxima dignidad y prestigio al cartel y utilizando los encargos de la administración. En octubre de 1936, había casi dos mil asociados o miembros del Sindicato. Este colectivo promovió una movilización general que implicó a todos los profesionales del gremio (decoradores, litógrafos, tipógrafos, retocadores, fotograbadores, técnicos de cine), porque entendían que su arte era un arte de agitación, paralelo al que se había producido durante la revolución rusa y que, «ante la criminal insurrección fascista, se ha puesto inmediatamente al servicio del pueblo».<sup>83</sup>

El cartelismo, por lo tanto, se transformó en uno de los medios de expresión más vivos y enérgicos, una au-

téntica consigna que tenía, según explica Imma Julian, tres objetivos: transmitir los deberes y obligaciones del ciudadano en el campo de batalla y en la retaguardia, mantener la moral del pueblo e informar acerca de los peligros derivados de la lucha en el frente y en las ciudades. Todo con un tono personal y con eslóganes tan directos como «*I tu? Què has fet per la victòria?*»; o de gran eficacia onomatopéyica: «*Més homes, més armes, més municions*» o «*Tancs, tancs, tancs*».

Educación, enseñanza, asistencia social, ayuda a los niños, agricultura, servicios forestales, etc., todos los carteles presentaron una imagen globalizadora de la actuación social que necesitaba un pueblo que se hallaba en la situación límite de la guerra.

En el nivel plástico, las formas, los colores, las composiciones, la utilización de la tipografía, el dibujo y la fotografía gozaban de la misma fuerza y combatividad que las proclamas contenidas en los mensajes de los carteles. Contenido y continente llegaron a un grado de síntesis sin precedentes.

Los artistas, por aquel entonces, vivían un momento de reflexión, en el aspecto político y en el profesional, buscaban una utopía que les liberara de gobiernos autoritarios que pudieran controlar y censurar su arte y que, al mismo tiempo, les alejara de las degradaciones propias de la publicidad comercial y consumista fruto del capitalismo. Una situación emocional que les inclinó hacia el realismo como lucha contra los artificios y sofisticaciones de la cultura burguesa y que les vinculó al inconformismo de las corrientes de Vanguardia.

Tan grande era la conciencia social de aquella actuación que, como ha explicado Carles Fontserè, muchos carteles mantenían en el anonimato a su autor y sólo incorporaban las siglas del sindicato o del partido que lo había realizado.<sup>84</sup> Es preciso descubrir, aquí, el carácter vanguardista del cartel, que se puso al servicio de una causa con todo el espíritu de revolución y de innovación propio de las corrientes sociales y culturales de aquellas décadas. Un cartel eminentemente realista, tanto en el sentido iconográfico como en el social, que utilizó unas imágenes

lacerantes en la tradición crítica de Goya, Delacroix, Daumier o Solana.

Aunque la fotografía y el fotomontaje de El Lissitzky y de Rodtchenko fueron interpretados con recursos y lenguajes propios por Català-Pic, Monleon o Renau, el cartel de adscripción más pictórica (Clavé, Teixidor o Bofarull) imitó los encuadres del cine y de la fotografía y redujo las imágenes a unos emblemas de gran eficacia simbólica, como el puño, el casco, el fusil, los tanques, los aviones, los milicianos, etc. Un vocabulario que otorga a aquel cartelismo una inconfundible identidad y que, al mismo tiempo, supone una aportación decisiva al grafismo internacional.

#### *De la exposición:*

Para cerrar este apartado centrado en la guerra, y esta exposición, hemos hecho una reducida selección entre la abundante e innovadora producción de carteles que aparecieron en aquellos años. Hemos elegido ejemplos de gran fuerza plástica, que reúnen las distintas facetas formales de aquel momento histórico, fugaz pero intenso.

Buscando la máxima eficacia visual, Martí Bas empleó puntos de vista procedentes de la fotografía periodística y de la cinematografía para dar un dinamismo especial a la representación de los tanques, de los cañones o de los desfiles populares: *Feu tancs... tancs... tancs... que són els vehicles de la victòria; Indústria de pau? de guerra!; Front Popular, front de victòria i de llibertat y Defensar Madrid és defensar Catalunya*. De Josep Renau, uno de los realizadores más fértiles y difusor de la fuerza del cartel, presentamos *Por la independencia de España*. De Josep Fontserè, animador del S. D. P. y uno de los creadores más originales de aquel período, hemos elegido el campesino que levanta la hoz y grita *Llibertat!*, publicado por la FAI. De Lorenzo Coñi, el famoso cartel, publicado por la UGT de Barcelona, *Més homes, més armes, més municions per al front*, que presenta los uniformes de los distintos cuerpos militares. De Rafael Tona, uno de los carteles más emblemáticos, la serie de puños ante una bandera roja. Este recurso reiterativo lo utiliza también Solà en los carteles *Més homes! Més armes! Més municions!*, publicado también por la UGT, y *Unió és força*, de UGT y CNT. Síntesis de los distintos lenguajes pictóricos y gráficos de la época es el cartel de Jacint Bofarull *Obrer! Camperol! Unitat per la victòria!* (FAI-CNT), que en una sola figura reúne las imágenes de un miliciano y un campesino. La influencia de la gráfica de la revolución rusa se hace patente en el cartel anunciador del diario obrero «Adelante», firmado por NIV, o en *Treballadors! Vòteu la candidatura del Bloc Obrer i Camperol*, firmado por Estenka. De la misma procedencia, pero con una voluntad más renovadora en la vertiente plástica, es el cartel que Helios Gómez realizó para anunciar «L'Opinió».



**PERE CATALÀ-PIC**  
*Aixafem el feixisme*. 1936-1939



**AGUSTÍ CENTELLES**  
*Quinto*. Septiembre de 1936

Como ejemplo de la aplicación de la fotografía moderna al campo del cartel hemos elegido la famosa y contundente imagen de Català-Pic *Aixafem el feixisme*, publicada por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

Hemos reservado las últimas imágenes de la guerra para la fotografía, mostrando cinco ejemplos del fotoperiodismo que Agustí Centelles practicó entre 1936 y 1939. Unas imágenes tan directas, lacerantes e instantáneas como las de Robert Capa.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

#### Notas

1. CIRICI, Alexandre, *L'art català contemporani*. Barcelona, 62, 1970. AA. VV., *Les avantguardes a Catalunya (1914-1936)*, "L'Avenç", número monográfico (septiembre 1979), págs. 17-48. BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979. BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1939*. Madrid, Istmo, 1981 (Fundamentos, 72). RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *L'art català contemporani*. Barcelona, Cotal, 1982. JARDÍ, Enric, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona, Cotal, 1983. MIRALLES, Francesc, *L'època de les avantguardes: 1917-1970*. Barcelona, 62, 1983 (Història de l'Art Català, VIII). MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*. Barcelona, Antoni Bosch, 1983. JULIAN, Immaculada, *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona, Els llibres de la Frontera, 1986 (Coneguem Catalunya, 13).
2. AA. VV., *Homage to Barcelona. The city and its arts. 1888-1936/Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts. 1888-1936*. Barcelona, Ayuntamiento, 1987. DD. AA., *Katalanische Kunst des 20. Jahrhunderts/Art i modernitat als Països Catalans*. Berlín, Staatliche Kunsthalle, 1978. AA.VV., *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona, 1987.
3. MERLLI, Joan, *Picasso. El artista y la obra de nuestro tiempo*. Buenos Aires, 1942.
4. CIRICI, Alexandre, *Picasso antes de Picasso*; Barcelona, 1946. *L'art català contemporani*; Barcelona, 62, 1970.
5. PALAU I FABRE, Josep, *Doble assaig sobre Picasso*; Barcelona, 1964. *Picasso a Catalunya*; Barcelona, 1966. *Picasso per Picasso*; Barcelona, 1970. *Picasso i els seus amics catalans*; Barcelona, 1971. *Picasso vivent*; Barcelona, Polígrafa, 1980.
6. CIRLOT, J. E., *El nacimiento de un genio*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
7. RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Picasso en Barcelona*. Barcelona, Labor, 1974.
8. AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *1881-1981. Picasso i Barcelona*. Barcelona, Ayuntamiento, 1981.
9. GASCH, Sebastià, *El veritable Picasso*, "Mirador" (agosto de 1932).
10. PALAU I FABRE, Josep, *Picasso a Catalunya*. Barcelona, Polígrafa, 1975, pág. 219.
11. "D'Ací i d'Allà", núm. 179 (invierno de 1934).
12. CIRICI Alexandre, *L'art català... Op. cit.*, pág. 123.
13. BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias... Op. cit.*, págs. 181 y 199.
14. VIDAL I OLIVERAS, Jaume, *L'aventura per l'art modern*, "Avui", 1/XI/1989; *L'origen del marxant Josep Dalmau*, "Dovella" (Manresa), octubre de 1991.
15. RAILLARD, Georges, *Conversaciones con Miró*. Barcelona, Granica, 1978 (Conversaciones), pág. 24.
16. BORRÀS, M. Lluïsa, *Picabia*. Barcelona, Polígrafa, 1985.
17. TORRES-GARCÍA, Joaquim, "Conferència a can Dalmau", en *Escrits*



- sobre art (ed. a cargo de Francesc Fontbona). Barcelona, 62 y La Caixa, 1980 (Les millors obres de la literatura catalana, 44), pág. 182.
18. TORRES-GARCÍA, Joaquim, *ibid.*, pág. 179.
  19. TORRES-GARCÍA, Joaquim, *Art-Evolució (a manera de manifest)*, "Un Enemic del Poble", núm. 8 (noviembre de 1917).
  20. TORRES-GARCÍA, Joaquim, *El descubrimiento de sí mismo*. Tarrasa, Morral, 1916.
  21. FRANCÉS, J., *Barradas el vibracionista*. Madrid, Añar, 1919. pág. 111.
  22. AA. VV., *Futurismo & Futurismi*. Milán, Bompiani, 1986. Biografía Barradas de Joan Abelló, pág. 427.
  23. "Arc Voltaic", portada del número 1 (febrero de 1918).
  24. TORRES-GARCÍA, *Escrits... Op. cit.*, pág. 37.
  25. CASSANYES, M. A., texto del catálogo de la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. Galerías Dalmau, noviembre de 1929.
  26. SUBIRANA I TORRENT, Rosa Maria (dir.), *El Pavelló Alemany de Barcelona de Mies van der Rohe. 1929-1986*. Barcelona, Fundació Pública del Pavelló Alemany de Barcelona de Mies van der Rohe, 1987.
  27. RÀFOLS, J. F., *Miró antes de "La masía"*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" (julio-diciembre, 1948), págs. 499 y ss.
  28. WEELEN, Guy, *Miró 1940-1955*. Barcelona, Gustavo Gili, 1960, pág. 5.
  29. COMBALÀ, Victoria, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos. 1918-1929*. Barcelona, Destino, 1990, pág. 84.
  30. PARINAU, André; DALÍ, Salvador, *Confesiones inconfesables*. Barcelona, Bruguera, 1975.
  31. MINGUET I BATLLORI, Joan M., *Dalí i la subversió cultural*, "Avui", 22/10/1989.
  32. DALÍ, Salvador, *Posició moral del surrealisme*, "Hèlix", núm. 10 (marzo de 1930), págs. 4-6.
  33. FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, *Dalí*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971 (Serie Pintores), pág. 34.
  34. GIRALT-MIRACLE, Daniel, "Dalí, un artista multidimensional", en AA. VV., *Homenatge a Salvador Dalí i Domènech*. Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí, 1990, págs. 7-15.
  35. DALÍ, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras, Dasa, 1981.
  36. MOLAS, Joaquim, "Prólogo" a PAS, Annemieke van de, *Salvador Dalí. L'obra literària*. Barcelona, Mediterrània, 1989.
  37. PAS, Annemieke van de, *Salvador Dalí*. *Ibid.*
  38. CIRICI, Alexandre, *Gargallo i Barcelona*. Barcelona, Ariel y Fundació Picasso-Reventós, 1975.
  39. SANTOS TORROELLA, Rafael, *Pablo Gargallo, naturaleza y abstracción*, "ABC", 17/1/1981.
  40. Nota de taller citada por SANTOS TORROELLA, *ibid.*
  41. ROWELL, Margit, *Juli González*. Nueva York, 1983.
  42. Bloc de notas citado por PARCERISAS, Pilar, *El secret d'un art nou: dibuixar en l'espai*, "Avui", 20/2/1983.
  43. AA. VV., *Juli González*. París, Galerie de France, 1959.
  44. HOFMANN, Werner, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt-am-Main, 1958. Edición española: Barcelona, 1960.
  45. ROWELL, Margit, "Introducción", en AA. VV., *Juli González*. Milán, Electa Spa, 1987.
  46. MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda*. *Op. cit.*
  47. AA. VV., *Surrealisme a Catalunya 1924-1936*. Barcelona, Polígrafa, 1988, pág. 1.985.
  48. VIOLA GAMÓN, J., "El espectro Lamolla" (1936), en AA. VV., *Lamolla inèdit*. Lérida, Fundació Caixa de Barcelona, 1987.
  49. BENET, Rafael, *Tossa. Babel de les arts*, "Art", volumen 2 (octubre de 1934), págs. 3-21.
  50. BENET, Rafael, *ibid.*
  51. BENET, Rafael, *ibid.*
  52. BOSCH i MIR, Glòria, *Museu Municipal de Tossa. Secció d'art modern*. Tossa de Mar, Ayuntamiento, 1986, pág. 255.
  53. MIRALLES, Francesc, *L'època de les avantguardes*. *Op. cit.*, pág. 146.
  54. GASCH, Sebastià, *ADLAN, vist per un espectador*, "Cuadernos de Arquitectura", núm. 79 (COACB, 1970), pág. 43.
  55. GASCH, Sebastià, *L'art d'avantguarda a Barcelona*, "D'Ací i d'Allà", núm. 179 (diciembre 1934).
  56. SERT, Josep Lluís, *Joan Prats, Amic de l'Art Nou*, "Cuadernos de Arquitectura", núm. 79 (COACB, 1970), pág. 63.
  57. GASCH, Sebastià, *Amics de l'art nou*, "La Publicitat", 30/11/1932.
  58. PRATS, Joan, "Cuadernos de Arquitectura", núm. 79 (COACB, 1970), pág. 52.
  59. TRESSERRAS I GAJU, Joan Manuel, *D'Ací i d'Allà (1918-1936). Aparador de la modernitat i la massificació*. Barcelona, Llibres de l'Índex, 1992.
  60. CIRICI, Alexandre, *L'aportació de Joan Prats*, "Serra d'Or", núm. 11 (noviembre de 1963), pág. 35.
  61. TÀPIES, Antoni, *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona, Crítica, 1977.
  62. AA. VV., *Arquitectura. Exposició de projectes*. Barcelona, Galerías Dalmau, 13-27 de abril de 1929.
  63. AA. VV., *Arquitectura*. *Ibid.*
  64. AA. VV., *Arquitectura*. *Ibid.*
  65. ROCA, Francesc, en AA. VV., *Homenatge a Barcelona*. *Op. cit.*, pág. 134.
  66. DIAZ-PLAJA, Guillermo, *ADLAN y GATEPAC*, "La Vanguardia", 6/4/1976.
  67. Editorial, "AC", núm. 1 (1931).
  68. AA. VV., *AC/GATEPAC (1931-1937)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (Biblioteca de Arquitectura).
  69. BOHIGAS, Oriol, *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*. Barcelona, 62, 1963, pág. 46.
  70. DALÍ, Salvador, *La fotografia, pura creació de l'esperit*, "L'Amic de les Arts" (Sitges), núm. 18, 1927.
  71. CATALÀ PIC, Pere, *La revolució fotogràfica moderna*, "Mirador", núm. 203, 22/12/1932.
  72. FONTCUBERTA, Joan, "Apéndice sobre la fotografía española", en NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
  - CASADEMONT, Josep M., "La fotografía", en *L'art català contemporani*. Barcelona, Proa/Aymà, 1972.
  - AA. VV., *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
  73. MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla, Universidad, 1982. AA. VV., *Pabellón Español. Exposición Internacional de París. 1937*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. AA. VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (Comunicación Visual).
  74. BOHIGAS, Oriol, *Once arquitectos*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, págs. 190-193.
  75. JARDÍ, Enric, *El cartellisme a Catalunya*. Barcelona, Destino, 1983.
  76. GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 1979 (Cuadernos de Arte Cátedra). GIRALT-MIRACLE, Daniel, *El cartel en la cultura contemporánea*. Tesis de licenciatura. Bellaterra, Facultat de Ciències de la Informació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1981, págs. 107-123.
  77. RENAU, Josep, *Función social del cartel*. Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 33.
  78. RENAU, Josep, *ibid.*, pág. 81.
  79. RENAU, Josep, *ibid.*, pág. 81.
  80. RENAU, Josep, *ibid.*, pág. 79.
  81. RENAU, Josep, *ibid.*, pág. 51.
  82. GIRALT-MIRACLE, Daniel, *El cartel... Op. cit.*, pág. 74 y ss.
  83. JULIAN, Imma, "El cartelismo y la gráfica en la guerra civil", en AA. VV., *España. Vanguardia artística... Op. cit.*, pág. 45.
  84. Parlamento pronunciado por Carles Fontserè en la presentación del libro MIRALLES, Jaume; TERMES, Josep; FONTSERÈ, Carles, *Carteles de la República y de la Guerra Civil*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

# OBRAS EXPUESTAS. CATÁLOGO

## Presentación

- 1 JOAN MIRÓ.**  
*Personaje.* 1931.  
Reconstrucción del original  
realizado en Montroig.  
Madera, flores artificiales y  
paraguas. 222×115×155 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

## Picasso en Cataluña

Pintura y dibujo (1909-1917).  
Horta d'Ebre, Cadaqués y Barcelona.

- 2 PABLO PICASSO.**  
*Ladrillar de Horta d'Ebre.* 1909.  
Brick factory in Tortosa [sic].  
Óleo sobre tela. 53×60 cm.  
Museo del Ermitage. San  
Petersburgo.
- 3 PABLO PICASSO.**  
*El estanque de Horta.* 1909.  
Le réservoir d'Horta.  
Pluma y tinta en un sobre virgen.  
11,2×14,4 cm.  
Musée Picasso. París.
- 4 PABLO PICASSO.**  
*Casas.* 1909.  
Maisons.  
Pluma y tinta negra. 17×13 cm.  
Musée Picasso. París.
- 5 PABLO PICASSO.**  
*Casas y palmera.* 1909.  
Maisons et palmier.  
Pluma y tinta negra. 17×13 cm.  
Musée Picasso. París.
- 6 PABLO PICASSO.**  
*Casas sobre la colina.* 1909.  
Maisons sur la colline.  
Mina de plomo sobre papel rayado.  
20,3×13,3 cm.  
Musée Picasso. París.
- 7 PABLO PICASSO.**  
*Estudios de barca.* 1910.  
Etudes de barque.  
Pluma y tinta sepia. 22,6×17,4 cm.  
Musée Picasso. París.
- 8 PABLO PICASSO.**  
*La señorita Léonie.* 1910.  
Mademoiselle Léonie.  
Lapiz y tinta china sobre papel.  
64,3×49,5 cm.  
Colección Marina Picasso. Galerie  
Jan Krugier. Ginebra.

**9 PABLO PICASSO.**  
*Composición cubista. Mujer.*  
1910-1911.  
Composition cubiste. Femme.  
Tinta china sobre papel.  
31,5×21,5 cm.  
Colección Marina Picasso. Galerie  
Jan Krugier. Ginebra.

**10 PABLO PICASSO.**  
*Mujer con mandolina.* 1911.  
Femme à la mandoline.  
Óleo sobre tela. 100×81 cm.  
Colección Marina Picasso. Galerie  
Jan Krugier. Ginebra.

**11 PABLO PICASSO.**  
*Mujer.* 1911.  
Femme.  
Tinta china sobre papel.  
31,5×21,5 cm.  
Colección Marina Picasso. Galerie  
Jan Krugier. Ginebra.

**12 PABLO PICASSO.**  
*Mujer en una butaca.* 1917.  
Óleo sobre tela. 92,5×61 cm.  
Museu Picasso. Barcelona.

## **Dalmau, difusor de la Vanguardia**

Pintura y dibujo (1910-1928).

**13 LLUÍS BAGARIA.**  
*Josep Dalmau.* C. 1910-1920.  
Acuarela sobre papel. 46×30 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**14 GEORGES BRAQUE.**  
*Naturaleza muerta.* 1918.  
Óleo sobre tela. 45×33 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**15 JUAN GRIS.**  
*La guitarra.* 1914.  
Collage sobre tela. 65×46 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**16 JEAN METZINGER.**  
*Retrato de Max Jacob.* 1913.  
Portrait de Max Jacob.  
Óleo sobre tela. 92×65 cm.  
Colección particular. París.

**17 ALBERT GLEIZES.**  
*La bailarina de Barcelona.* 1916.  
Danseuse de Barcelone.  
Óleo sobre papel. 102×77 cm.

Colección Mizné-Blumental. Rio de Janeiro.

**18 ALBERT GLEIZES.**  
*La ciudad.* 1914.  
La ville.  
Óleo sobre tela. 130×97,8 cm.  
Galerie Beyeler. Basilea.

**19 ROBERT DELAUNAY.**  
*La torre se dirige al Universo.* 1909.  
La tour à l'Univers s'adresse.  
Óleo sobre tela. 46,2×38,2 cm.  
Colección J. Louis y Eric Delaunay.  
París.

**20 SONIA DELAUNAY.**  
*Disco núm. 153.* 1915.  
Disque N° 153.  
Pintura a la cera sobre papel.  
19,7×14,3 cm.  
Colección J. Louis y Eric Delaunay.  
París.

**21 SONIA DELAUNAY.**  
*Disco núm. 154.* 1918.  
Disque N° 154.  
Pintura a la cera sobre papel.  
26,6×20,5 cm.  
Colección J. Louis y Eric Delaunay.  
París.

**22 SONIA DELAUNAY.**  
*Disco núm. 155.* 1915.  
Disque N° 155.  
Pintura a la cera sobre papel.  
18×21,5 cm.  
Colección J. Louis y Eric Delaunay.  
París.

**23 FERNAND LÉGER.**  
*La rueda roja.* 1920.  
La roue rouge.  
Óleo sobre tela. 65×54 cm.  
Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou. París.

**24 SERGE CHARCHOUNE.**  
*Composición.* 1916.  
Composition.  
Proyecto para un catálogo de las  
Galerías Dalmau.  
*Gouache.* 34×27 cm.  
Colección Manoukian. París.

**25 SERGE CHARCHOUNE.**  
*Ornamental núm. 1.* 1916.  
Ornamental N° 1.  
*Gouache* en papel encolado sobre  
tela. 20×26,5 cm.  
Colección Raymond Creuze. París.

**26 SERGE CHARCHOUNE.**  
*Resumen Guitarra.* 1916.  
Resume Guitarra.  
Óleo sobre tela. 20×35 cm.  
Colección Raymond Creuze. París.

**27 SERGE CHARCHOUNE.**  
*El Juego de punto. Movimiento de un film pintado.* 1916.  
Le Jeu du point - Mouvement d'un  
film peint.  
Óleo sobre tela. 38×55 cm.  
Colección Raymond Creuze. París.

**28 SERGE CHARCHOUNE.**  
*"Mi madre me vendió". Movimiento de un film pintado según la canción folklórica.* 1917.  
Mi madre me vendió-Mouvement  
d'un film peint d'après la chanson  
folklorique.  
Óleo sobre tela. 46×35 cm.  
Colección Raymond Creuze. París.

**29 FRANCIS PICABIA.**  
*Retrato de Marie Laurencin.*  
1916-1917.  
Portrait de Marie Laurencin.  
Four in hand.  
Tinta china y aguada, gouache y  
acuarela sobre cartón.  
56×45,5 cm.  
Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou. París.

**30 FRANCIS PICABIA.**  
*Resonador.* 1922.  
Resonateur.  
*Gouache* y tinta sobre cartón.  
74×55 cm.  
Colección Grey Art Gallery & Study  
Center. Colección de Arte de la  
Universidad de Nueva York.  
Donación de Frank J. Bradley. 1958.

**31 FRANCIS PICABIA.**  
*Diana.* 1922.  
Tinta y gouache. 19,5×19,5 cm.  
Colección R. y M. Santos Torroella.  
Barcelona.

**32 FRANCIS PICABIA.**  
*Pequeña flor de Trambly sur Mauldre.* 1922.  
Petite fleur du Tremblay sur Mauldre.  
Dibujo. 44×30 cm.  
Colección particular. París.

**33 FRANCIS PICABIA.**  
*Barcelona.* 1924.

Óleo sobre cartón encolado en conglomerado de fibra. 104,2×74,9 cm. The Seattle Art Museum. Colección Eugene Fuller Memorial. Seattle.

**34 FRANCIS PICABIA.**

*Virgen de Montserrat.* 1928.

Vierge de Montserrat.

*Gouache* sobre papel. 62×47 cm.

Colección particular. París.

Catálogos de exposiciones promovidas por Josep Dalmau (1912-1934).

**35 Exposición de Arte Cubista.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Del 20 de abril al 10 de mayo de 1912.

Presentación: Jacques Nayral.

Artistas: Auguste Agero, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Jean Metzinger, Le Fauconier y Fernand Léger.

Impresión: J. Horta Impresor.

Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

**36 Van Dongen.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Diciembre-enero de 1915-16.

Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

**37 Albert Gleizes.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Del 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1916.

Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

**38 Exposició Hélène Grunhoff.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Del 17 al 31 de marzo de 1917.

Presentación: Caligrama de J. M. Junoy (1916).

Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

**39 Serge Charchoune.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Del 6 al 20 de abril de 1917.

Presentación: Caligrama de J. M. Junoy con partitura de Balilla Pratella.

Impresión: R. Tobella.

Procedencia: Arxiu Històric de la

Ciutat. Barcelona.

**40 Invitació a les exposicions (...) d'en Torres García i d'en Barradas.**

Galerías Dalmau (...) Barcelona.

Del 1 al 15 de diciembre [1917].

Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

**41 Exposició Joan Miró.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Del 16 de febrero al 3 de marzo de 1918.

Presentación: Poema aeróstico de J. M. Junoy (diciembre, 1917).

Impresión: Oliva de Vilanova, impresor.

Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

**42 Exposición de Arte Francés de Vanguardia.**

Galerías Dalmau. Portaferrissa, 18. Barcelona.

Del 26 de octubre al 15 de noviembre de 1920.

Presentación: Maurice Raynal.

Artistas: Maria Blanchard, Jean-Louis Boussingault, Georges Braque, Ed. Cross, Jean Dufy, Raoul Dufy, Derain, André Dunoyer de Segonzac,

Emile-Othon Friesz, Paul-Elie Gernez, Albert Gleizes, Juan Gris, Henry Hayden, Auguste Herbin, Paul Hermenn, Georges Jack, Irene Lagut, Pierre Laprade, Marie Laurencin, Fernand Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz, Robert Loteron, Manguin, Jean Marchand, Marquet, Henri Matisse, Jean Metzinger, Joan Miró, Luc-Albert Moreau, Robert Mortier, Ortiz de Zárate, Pablo Picasso, Diego M. Rivera, K. X. Roussel, Gino Servin, Paul Signae, Joaquim Sunyer, Leopold Sourvage, Georges de Traz, Louis Valtat, Félix Valloton, K. van Dongen, Maurice Vlaminck, Angel Xarraga.

Impresor: A. Artís.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

**43 Exposition de peintures et dessins de Joan Miró.**

Galerie La Licorne, 110, rue de la Boétie [París].

Del 29 de abril al 14 de mayo [1921].

Presentación: Maurice Raynal.

Procedencia: Colección particular. Barcelona.

- 44** *Exposició S. Dalí.*  
Galeries Dalmau. Passeig de Gràcia, 62. Barcelona.  
Del 14 al 27 de novembre de 1925.  
Impresión: Altés Impresor.  
Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.
- 45** *Exposición Rafael Barradas.*  
Galerías Dalmau. Paseo de Gracia, 62. Barcelona.  
Del 13 al 26 de marzo de 1926.  
Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.
- 46** *Exposició S. Dalí.*  
Galeries Dalmau. Passeig de Gràcia, 62. Barcelona.  
Del 31 de diciembre de 1926 al 14 de enero de 1927.  
Impresión: Altés Impresor.  
Procedencia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Biblioteca General d'Història de l'Art.
- 47** *Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero.*  
Galerías Dalmau. Paseo de Gracia, 62. Barcelona.  
[Del 31 de octubre al 15 de noviembre] 1929.  
Presentación: M. A. Cassanyes.  
Artistas: Hans Arp, Tauber Arp, Louise Blaire, Gustave Cochet, Petro Cupera, A. Clergé, Charchoune, Theo van Doesburg, E. Eusel Rozier, Otto Freundlich, Louis Fernandez, Jean Hélion, A. Jouclar, André Lhote, Marembert, Glyca Nilbauer, Piet Mondrian, Adya van Rens, Vantongerloo, Otto Weber, John Xceron, Evaristo Basiana, Joaquín Biosca, Créixams, Arturo Carbonell, Montserrat Casanova, Valerio Corberó, Antonio Costa, José Claret, Pedro Daura, Agustín Ferrer, Aurora Folquer, Luis Garay, Javier Güell, Emilio Grau Sala, Elvira Homs, Juan Junyer, María Luisa Lamor, López Cañete, Luis Morató, José M. Puig, Pablo Planas, J. Papiol, Ángel Planell[s], Ramón Reig, Juan Sandalinas, José Maria de Sucre, Torres-García, Ignació Vidal, Miguel Villá.  
Impresión: J. Horta.  
Procedencia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Biblioteca General d'Història de l'Art.
- 48** *Salvador Dalí.*  
Galeria d'Art Catalònia. Ronda de Sant Pere, 3. Barcelona.  
Del 8 al 21 de diciembre de 1933.  
Presentación: Anónimo.  
Impresión: Magsa.  
Procedencia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Biblioteca General d'Història de l'Art.
- 49** *Salvador Dalí.*  
Galeria d'Art Catalònia. Ronda de Sant Pere, 3. Barcelona.  
Del 2 al 4 de octubre de 1934.  
Se anuncia también una conferencia de Salvador Dalí: *Misteri surrealista i fenomenal de la taula de nit.*  
Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.
- Catálogos de exposiciones promovidas por Josep Dalmau (1912-1933).  
Reproducciones fotográficas.
- 50** *Exposición de Arte Cubista.* 1912.  
Cubierta.  
Vid. núm. 35.
- 51** **MARCEL DUCHAMP.**  
*Sonata.*  
*Exposición de Arte Cubista.* 1912.  
Vid. núm. 35.
- 52** **ALBERT GLEIZES.**  
Pintura.  
*Exposición de Arte Cubista.* 1912.  
Vid. núm. 35.
- 53** **JEAN METZINGER.**  
Dibujo.  
*Exposición de Arte Cubista.* 1912.  
Vid. núm. 35.
- 54** **JUAN GRIS.**  
Dibujo.  
*Exposición de Arte Cubista.* 1912.  
Vid. núm. 35.
- 55** *Van Dongen.* 1915-16.  
Anverso.  
Vid. núm. 36.
- 56** *Exposició S. Charchoune i H. Grunhoff.* 1916.  
Galeries Dalmau. Portaferriça, 18. Barcelona.  
Del 29 de abril al 14 de mayo de 1916. Anverso.  
Impresión: R. Tobella.
- 57** *Exposició S. Charchoune i H. Grunhoff.* 1916.  
Cubierta.  
Vid. núm. 37.
- 58** *Exposició Albert Gleizes.* 1916.  
Cubierta.  
Vid. núm. 37.
- 59** *Exposició Albert Gleizes.* 1916.  
Cubierta.  
Vid. núm. 37.
- 60** *Invitació a les exposicions (...) d'en Torres-García i d'en Barradas.* [1917]. Cubierta.  
Vid. núm. 40.
- 61** *Exposició Joan Miró.* 1918.  
Anverso, con un poema acróstico de J. M. Junoy.  
Vid. núm. 41.
- 62** *Exposició Joan Miró.* 1918.  
Cubierta (reverso).  
Vid. núm. 41.
- 63** *Exposición de Arte Francés de Vanguardia.* 1920.  
Cubierta.  
Vid. núm. 42.
- 64** **GEORGES BRAQUE.**  
*Nature morte.* 1918.  
*Exposición de Arte Francés de Vanguardia.* 1920.  
Vid. núm. 42.
- 65** **FERNAND LÉGER.**  
*Le disque rouge.* 1919.  
*Exposición de Arte Francés de Vanguardia.* 1920.  
Vid. núm. 42.
- 66** **JEAN METZINGER.**  
*Nature morte.* 1919.  
*Exposición de Arte Francés de Vanguardia.* 1920.  
Vid. núm. 42.
- 67** **JOAN MIRÓ.**  
*La consola.*  
*Exposición de Arte Francés de Vanguardia.* 1920.  
Vid. núm. 42.
- 68** *Exposition de peintures et dessins de Joan Miró* [1921].  
Cubierta.  
Vid. núm. 43.
- 69** **JOAN MIRÓ.**

- Portrait*. 1918.  
*Exposition de peintures et dessins de Joan Miró* [1921].  
Vid. núm. 43.
- 70 JOAN MIRÓ.**  
*Catalogne - La maison et le palmier.*  
*Exposition de peintures et dessins de Joan Miró* [1921].  
Vid. núm. 43.
- 71 JOAN MIRÓ.**  
*Nu de la jeune fille au miroir.*  
*Exposition de peintures et dessins de Joan Miró* [1921].  
Vid. núm. 43.
- 72 JOAN MIRÓ.**  
*Les cartes espagnoles.*  
*Exposition de peintures et dessins de Joan Miró* [1921].  
Vid. núm. 43.
- 73** *Exposició Francis Picabia/ Conferència per André Breton (...): Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe.*  
Galeries Dalmau/Ateneu Barcelonès. Barcelona.  
Tarjeta de invitación. Anverso.  
Del 18 de noviembre al 8 de diciembre/viernes, 17 de noviembre, a las 10 de la noche de 1922.
- 74** *Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Cubierta.  
Vid. núm. 95.
- 75 FRANCIS PICABIA.**  
*Femme espagnole.*  
*Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Vid. núm. 95.
- 76 FRANCIS PICABIA.**  
*Astrolabe.*  
*Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Vid. núm. 95.
- 77 FRANCIS PICABIA.**  
*Thermomètre pour/des aveugles.*  
*Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Vid. núm. 95.
- 78 FRANCIS PICABIA.**  
*Aviation.*  
*Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Vid. núm. 95.
- 79 FRANCIS PICABIA.**  
*Fixe.*
- Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Vid. núm. 95.
- 80 FRANCIS PICABIA.**  
*Optophone.*  
*Exposition Francis Picabia*. 1922.  
Vid. núm. 95.
- 81** *Exposició S. Dalí*. 1925.  
Cubierta.  
Vid. núm. 44.
- 82 SALVADOR DALÍ.**  
*Retratos.*  
*Exposició S. Dalí*. 1925.  
Vid. núm. 44.
- 83 SALVADOR DALÍ.**  
*Retrato de mi padre.*  
*Exposició S. Dalí*. 1925.  
Vid. núm. 44.
- 84** *Exposición Rafael Barradas*. 1926.  
Cubierta.  
Vid. núm. 45.
- 85** *Exposición de Modernismo Pictórico Catalán confrontado con una sección de obras de artistas de vanguardia extranjeros.*  
Galeries Dalmau. Paseo de Gracia. 62. Barcelona.  
Del 16 de octubre al 6 de noviembre de 1926.  
Cubierta.  
Presentación: Sebastià Gasch.  
Artistas: Frank Burty, Delaunay, Raul Dufy, Albert Gleizes, Helena Grun[h]off, Marie Laurencin, Madame X, Otto Weber, Francis Picabia, Slavi Soucek, Maurice Wlamick, Carles Albesa, Rafael Benet, Rafael Barradas, Emili Bosch Roger, Francesc Camps, Magí A. Cassanyes, Salvador Dalí, Josep Dalmau, Jaume Guàrdia, Josep Gausachs, Manuel Humbert, Manolo Huguó, Joan Junyer, Pere Jou, Joan Miró, Josep Mompou, Ramon Pichot, Enric C. Ricart, Joan Rebull, Joaquim Sunyer, Alfred Sisquella y J. Torres-García.  
Impresor: Artes Gráficas Belart.
- 86** *Exposició S. Dalí*. 1926-1927.  
Cubierta.  
Vid. núm. 46.
- 87 SALVADOR DALÍ.**  
*Naturaleza muerta*. 1926.

*Exposició S. Dalí. 1926-1927.*  
Vid. núm. 46.

- 88** *Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. 1929.*  
Cubierta.  
Vid. núm. 47.

- 89** **THEO VAN DOESBURG.**  
*Composition Élémentariste.*  
*Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. 1929.*  
Vid. núm. 47.

- 90** **JEAN HÉLION.**  
*Composition.*  
*Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. 1929.*  
Vid. núm. 47.

- 91** **PIET MONDRIAN.**  
*Composition.*  
*Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. 1929.*  
Vid. núm. 47.

- 92** **J. TORRES-GARCÍA.**  
*Cave. 1929.*  
*Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. 1929.*  
Vid. núm. 47.

- 93** *Salvador Dalí. 1933.*  
Cubierta. Incluye una fotografía de Salvador Dalí realizada por Man Ray.  
Vid. núm. 48.

- 94** *Salvador Dalí. 1933.*  
Catalogación. Incluye seis fotografías de Man Ray.  
Vid. núm. 48.

Francis Picabia. Publicaciones.

- 95** *Exposition Francis Picabia.*  
Galerías Dalmau, Portaferriça, 18.  
Barcelona.  
Del 18 de noviembre al 8 de diciembre de 1922.  
Presentación: André Breton.  
Editor: Josep Dalmau.  
Procedencia: Sala Parés. Barcelona.

- 96** "391".  
Núms. 1-4. Barcelona. 1917.  
Director: Francis Picabia.  
Procedencia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Biblioteca General d'Història de l'Art.

- 97** **FRANCIS PICABIA.**  
*Cinquante-deux miroirs. 1914-1917.*  
Barcelona. Oliva de Vilanova. 1917.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Reproducciones fotográficas de la revista "391".

- 98** **FRANCIS PICABIA.**  
*Noria.*  
"391". Núm. 1.  
25 de enero de 1917.  
Portada.  
Vid. núm. 96.

- 99** **FRANCIS PICABIA.**  
*Peigne.*  
"391". Núm. 2.  
10 de febrero de 1917.  
Portada.  
Vid. núm. 96.

- 100** **FRANCIS PICABIA.**  
*Flamenca.*  
"391". Núm. 3.  
1 de marzo de 1917.  
Portada.  
Vid. núm. 96.

- 101** **FRANCIS PICABIA.**  
*Roulette.*  
"391". Núm. 4.  
25 de marzo de 1917.  
Portada.  
Vid. núm. 96.

- 102** **GUILLAUME APOLLINAIRE.**  
*L'horloge de demain.*  
"391". Núm. 4.  
25 de marzo de 1917.  
S. p.  
Vid. núm. 96.

### Pablo Gargallo

Escultura (1911-1933).

- 103** **PABLO GARGALLO.**  
*Joven de cabello rizado. 1911.*  
*Jeune homme aux cheveux frisés.*  
Cobre. 15,2×12,3×0,6 cm.  
Colección C. Anguera. París.

- 104** **PABLO GARGALLO.**  
*Gran profeta. 1933.*  
Bronce. 238×76×48 cm.  
Colección P. Gargallo Anguera. París.

- 105** **PABLO GARGALLO.**  
*Máscara de Pierrot. 1927.*  
*Petit Pierrot.*  
Cobre. 10,5×11×4,8 cm.  
Colección P. Anguera. París.

- 106** **PABLO GARGALLO.**  
*Cabeza de Arlequín. 1929.*  
*Tête d'Arlequin.*  
Cobre. 21×28×17 cm.  
Colección C. Anguera. París.

- 107** **PABLO GARGALLO.**  
*Homenaje a Chagall. 1933.*  
*Hommage à Chagall.*  
Hierro forjado. 38×22×21,5 cm.  
Colección C. Anguera. París.

### Entre el Cubismo y el Futurismo

Libros, revistas y documentos.

- 108** **RAFAEL NOGUERAS OLLER.**  
*Les tenebroses.*  
Barcelona. Joventut. 1905.  
Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

- 109** **GABRIEL ALOMAR.**  
*El futurisme. Conferencia leída en el "Ateneo Barcelonés" la noche del 18 de junio de 1904.*  
Barcelona. L'Avenç. 1905.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

- 110** "Futurisme. Revista Catalana".  
Núm. 1. Barcelona. 1 de junio de 1907.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

- 111** **JOSÉ JUNOY.**  
*Arte & Artistas.*  
Barcelona. L'Avenç. 1912.  
Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

- 112** "Troços".  
Barcelona. 1917-1918. Tres números (continúa como "Trossos").  
Director de "Troços": J. M. Junoy.  
(De "Trossos": J. V. Foix.)  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

- 113** **J. M. JUNOY.**  
*Guyner (Traduit du catalan).*

- Barcelona. Librairie Antonio López.  
1918.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.
- 114 JOSEP MARIA JUNOY.**  
*Poemes & Cal·ligrames.*  
Barcelona. Llibreria Nacional  
Catalana. 1920.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.
- 115** "Un Enemic del Poble. Fulla de  
subversió espiritual".  
Barcelona. 1917-1919.  
Director: J. Salvat-Papasseit.  
Procedencia: Museu Nacional  
d'Art de Catalunya. Biblioteca  
General d'Història de l'Art.
- 116 JOAQUIM FOLGUERA.**  
*Carta a J. M. López Picó.*  
Sin fecha (c. 1915-1918).  
Hoja manuscrita. 21×15 cm.  
Procedencia: Arxiu Històric de la  
Ciutat. Barcelona.
- 117 J. SALVAT-PAPASSEIT.**  
*Poemes en ondes hertzianes.*  
Barcelona. Mar Vella. 1919.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.
- 118 J. SALVAT-PAPASSEIT.**  
*L'irradiador del port i les gavines.*  
Barcelona. 1921.  
Procedencia: Arxiu Històric de la  
Ciutat. Barcelona.
- 119** "L'Instant (Revue franco-catalane  
d'Art et Littérature)".  
París-Barcelona. 1918-1919.  
Los ocho primeros números se  
publicaron en París y los cinco  
últimos en Barcelona.  
Director: J. Pérez-Jorba.  
Procedencia: Universitat Autònoma  
de Barcelona. Bellaterra.
- 120 PIERRE ALBERT BIROT.**  
*Poème au mort.*  
"L'Instant". Núm. 6. Diciembre de  
1918. Págs. 8-9.  
Vid. núm. 119.
- 121 J. PÉREZ-JORBA.**  
*Pierre Albert-Birot.*  
París. Bibliothèque de "L'Instant".  
1920.  
Procedencia: Biblioteca de
- Catalunya. Barcelona.
- Libros, revistas y documentos.  
Reproducciones fotográficas.
- 122 J. SALVAT-PAPASSEIT.**  
*Marxa nupcial.*  
*L'irradiador del port i les gavines.*  
Págs. 61-64.  
Vid. núm. 118.
- 123 J. SALVAT-PAPASSEIT.**  
*Contra els poetes amb minúscula.*  
*Primer manifest català futurista.*  
Barcelona. 1920.
- 124** "Un Enemic del Poble. Fulla de  
subversió espiritual".  
Núm. 8. Noviembre de 1917. Pág. 1.  
Vid. núm. 115.
- 125** "Un Enemic del Poble. Fulla de  
subversió espiritual".  
Núm. 13. Mayo de 1918. Pág. 1.  
Vid. núm. 115.
- 126** "Arc Voltaic".  
Núm. 1. Barcelona. Febrero de 1918.  
Portada.  
Director: Joan Salvat-Papasseit.
- Caligramas.  
Reproducciones fotográficas.
- 127 JOSEP MARIA JUNOY.**  
*Art poètica.*  
*Poemes & Cal·ligrames.* 1920.  
Vid. núm. 114.
- 128 J. M. JUNOY.**  
*Films. Serge Charchounne.*  
"Troços". Núm. 0. 1916. S. p.  
Vid. núm. 112.
- 129 J. M. JUNOY.**  
*Deltoïdes (a Nijinski).*  
"Troços". Núm. 1. Septiembre de  
1917. S. p.  
Vid. núm. 112.
- 130 J. M. JUNOY.**  
*Eufòria.*  
*Almanac de la Revista. Any 1918.*  
Barcelona. "La Revista". 1917.  
Pág. 133.
- 131 J. M. JUNOY.**  
*Oda a Guynemer*  
(*"Ciel de France"*).  
*Guynemer (Traduït du*  
*catalan).* 1918.



Vid. núm. 113.

**132 JOSEP MARIA JUNOY.**

*Un amic.*  
*Poemes & Cal·ligrames.* 1920.  
Vid. núm. 114.

**133 JOSEP MARIA JUNOY.**

*Estela.*  
*Poemes & Cal·ligrames.* 1920.  
Vid. núm. 114.

**134 JOAN SALVAT-PAPASSEIT.**

*Columna vertebral: sageta de foc.*  
"Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual".  
Núm. 9. Diciembre de 1917. Pág. 1.  
Vid. núm. 115.

**135 JOAN SALVAT-PAPASSEIT.**

*Cal·ligrama de les formigues.*  
"Proa". Núm. 0. Enero de 1921.

**136 JOAN SALVAT-PAPASSEIT.**

*Jaculatòria.*  
*El poema de La rosa als llavis.*  
Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1923.  
Pág. 23.

**137 JOAN SALVAT-PAPASSEIT.**

*Resa una noia en son batell.*  
*El poema de La rosa als llavis.*  
Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1923.  
Pág. 67.

**138 JOAQUIM FOLGUERA.**

*Músics cegs de carrer.*  
"Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual".  
Núm. 16. Marzo de 1919. Pág. 1.  
Vid. núm. 115.

**139 V. SOLÉ DE SOJO.**

*Carroussel.*  
*Almanac de la Revista.* 1919.  
Barcelona. "La Revista". 1919.  
Pág. 184.

**140 V. SOLÉ DE SOJO.**

*Sonet.*  
"Iberia". Núm. 157. 20 de abril de 1918. Pág. 20.

**Plasticismo y Vibracionismo**

Rafael Barradas.

*Pintura y dibujo (1917-1919).*

**141 RAFAEL BARRADAS.**

*La bailarina.* C. 1917.  
Tinta y lápiz sobre papel.  
32×28 cm.  
Colección Pere Aguirre. Barcelona.

**142 RAFAEL BARRADAS.**

*Kiosko de Canaletas.* 1918.  
Acuarela y gouache sobre papel.  
47,7×62 cm.  
Colección Eduardo F. Costantini.  
Buenos Aires.

**143 RAFAEL BARRADAS.**

*Barcelona.* 1918.  
Pintura al temple sobre papel.  
49×45 cm.  
Museu de l'Hospitalet de Llobregat.

**144 RAFAEL BARRADAS.**

*Salvat-Papasseit.* 1918.  
Técnica mixta sobre cartón.  
49,5×47 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**145 RAFAEL BARRADAS.**

*Retrato de Carmen* (también llamado *Retrato de Pilar*). 1919.  
Óleo sobre tela. 80×60 cm.  
Colección Salvador Riera.  
Barcelona.

J. Torres-García.

*Pintura (1917-1932).*

**146 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Calle de Barcelona.* 1917.  
Óleo sobre tabla. 62×72 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**147 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Bodegón con molinillo de café.*  
1928.  
Óleo sobre cartón. 36,5×51,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**148 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Composición.* 1932.  
Óleo sobre tela. 41×26,7 cm.  
IVAM. Centro Julio González.  
Generalitat Valenciana. València.

*Escultura.*

**149 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Formas sobre fondo blanco.* 1924.  
Madera pintada. 31×14×6 cm.

Colección Fundació Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

**150 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Construcción con círculo superpuesto.* 1928.  
Madera pintada. 29×24,5×3 cm.  
Colección Fundació Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

**151 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Contrapunto.* 1929.  
Madera pintada. 20×5×6 cm.  
Colección Fundació Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

**152 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Forma abstracta.* 1929.  
Madera pintada. 25,5×9,1×4,7 cm.  
Colección Fundació Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

**153 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Construcción con círculo rojo.* 1930.  
Madera pintada. 39,5×10×6,5 cm.  
Colección Fundació Museu d'Art Contemporani. Barcelona.

**154 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Objeto plástico: Composición.*  
C. 1931-1934.  
Objet plastique: Composition.  
Temple y madera. 52,1×41,9×9 cm.  
IVAM. Centro Julio González.  
Generalitat Valenciana. Valencia.

*Juguetes (c. 1919).*

**155 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Hombrecillo.* C. 1919.  
Madera tallada y pintada.  
15×7×4,2 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**156 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Pájaro.* C. 1919.  
Madera tallada y pintada.  
7 x 17,1 x 2,2 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**157 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Hombre con sombrero de copa.* C. 1919.  
Madera tallada y pintada.  
28,5×13,2×2 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**158 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Hombre azul.* C. 1919.

Madera tallada y pintada.  
17,7×6,5×4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**159 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Negra*. C. 1919.  
Madera tallada y pintada.  
24,8×7×2,1 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**160 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**

*Muñeca*. C. 1919.  
Madera tallada y pintada.  
15,5×7×2,2 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**1929: Mies van der Rohe  
y el Neoplasticismo**

Jean Hélion. Pintura.

**161 JEAN HÉLION.**

*Composición ortogonal*. 1930.  
Composition orthogonale.  
Óleo sobre tela. 100×81 cm.  
Musée National d'Art Moderne.  
Centre Georges Pompidou. París.

*Documentos.*

**162** *Exposición de Arte Moderno  
Nacional y Extranjero.*  
Galerías Dalmau. Barcelona. Paseo  
de Gracia. 62.  
Del 31 de octubre al 15 de  
noviembre de 1929.  
Cartel.

**163** Carta de Theo van Doesburg a Josep  
Dalmau (16 de agosto de 1929)  
relativa al proyecto de una  
publicación que debía titularse  
"Nouveau Plan" y que debía ser  
dirigida y subvencionada por Josep  
Dalmau, pero que no llegó a  
materializarse (reproducción  
fotográfica).

Pabellón Alemán de la Exposición  
Internacional de Barcelona. 1929.

*Fotografías originales.*

**164 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 15×22,8 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**165 BERLINER BILD-BERICHT.**

*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 17×23 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**166 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 16,9×23,2 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**167 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 16,5×22,9 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**168 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 22,7×16,7 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**169 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 16,9×23 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**170 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 16,8×23 cm.  
Fundación Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**171 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 16,7×22,6 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

**172 BERLINER BILD-BERICHT.**  
*Pabellón Mies van der Rohe*. 1929.  
Bromuro. 17×22,9 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

*Maqueta.*

**173 MIES VAN DER ROHE.**  
*Pabellón Alemán de Barcelona*.  
1929.  
Maqueta de madera.  
82×142×218 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.  
Realización: Juan Pablo Marín.

*Arqueología.*

- 174** *Fragmento de la columna original del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe de Barcelona.* 1929.  
56×19×19 cm.  
Fundació Mies van der Rohe.  
Barcelona.

*Planos.*  
*Reproducciones fotográficas.*

- 175 MIES VAN DER ROHE.**  
*Dos planos. Esbozo. (Posible primera idea del pabellón.)*  
Two plans. Sketch. (Possibly first idea for pavilion.)  
Lápiz sobre papel vegetal.  
21×30 cm.  
The Museum of Modern Art. Nueva York.

- 176 MIES VAN DER ROHE.**  
*Dos exteriores en alzado.*  
Two exterior elevations.  
Lápiz sobre papel vegetal.  
39,9×62,1 cm.  
The Museum of Modern Art. Nueva York.

- 177 MIES VAN DER ROHE.**  
*Plano de planta.*  
Floor plan.  
Impreso. 54,4×134,2 cm.  
The Museum of Modern Art. Nueva York.

- 178 MIES VAN DER ROHE.**  
*Planta. Primer esquema preliminar.*  
Floor plan. First preliminary scheme.  
Lápiz sobre papel vegetal.  
48,3×91,4 cm.  
The Museum of Modern Art. Nueva York.

- 179 MIES VAN DER ROHE.**  
*Banco de travertino. Plano, alzados.*  
Travertine bench. Plan, elevations.  
Lápiz sobre papel vegetal.  
43,2×54,9 cm.  
The Museum of Modern Art. Nueva York.

- 180 MIES VAN DER ROHE.**  
*Puertas desmontables. Perspectiva, alzado, dos detalles de sección.*  
Removable doors. Elevation, perspective, detail elevation, two detail sections.  
Lápiz sobre papel de calco.  
47,5×70,8 cm.

The Museum of Modern Art. Nueva York.

*Mobiliario.*

- 181 MIES VAN DER ROHE.**  
*Silla Barcelona.* 1929.  
Acero cromado, poliéster, fibra dacrón, piel y cuero.  
77×77,5×77,5 cm.  
Edición de Knoll Internacional.  
Mario Cavallero. Rubí.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.
- 182 MIES VAN DER ROHE.**  
*Banqueta Barcelona.* 1929.  
Acero cromado, poliéster, fibra dacrón, piel y cuero. 38×58×56 cm.  
Edición de Knoll Internacional.  
Mario Cavallero. Rubí.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.

**Joan Miró**

*Pintura (1917-1937).*

- 183 JOAN MIRÓ.**  
*Ciurana.* 1917.  
Óleo sobre tela. 39×49 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 184 JOAN MIRÓ.**  
*Aviat l'Instant.* 1919.  
Proyecto de cartel.  
Óleo sobre cartón. 107×76 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 185 JOAN MIRÓ.**  
*Cabeza de campesino catalán.* 1925.  
Head of a catalan peasant.  
Óleo sobre tela. 91×72,5 cm.  
Colección privada. En depósito en la National Gallery of Scotland.  
Edimburgo.
- 186 JOAN MIRÓ.**  
*Composición azul.* 1926.  
Composition bleu.  
Técnica mixta. 19×24 cm.  
Colección J. Suñol. Barcelona.
- 187 JOAN MIRÓ.**  
*Composición.* 1929.  
*Gouache y collage* sobre papel.  
73×108 cm.  
Galería Theo. Madrid.
- 188 JOAN MIRÓ.**  
*Sin título.* C. 1930.  
*Gouache* sobre papel. 41×32,5 cm.

Colección particular. Barcelona.

- 189 JOAN MIRÓ.**  
*Sin título.* 1931.  
Óleo sobre madera. 33,5×23,7 cm.  
Galería Theo. Madrid.
- 190 JOAN MIRÓ.**  
*Llama en el espacio y mujer desnuda.* 1932.  
Óleo sobre madera. 41×32 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.
- 191 JOAN MIRÓ.**  
*Juego de niño.* 1932.  
Jeu d'enfant.  
Óleo sobre tela. 71×62 cm.  
Galería Theo. Madrid.
- 192 JOAN MIRÓ.**  
*Composición.* 1932.  
Técnica mixta sobre papel Ingres.  
62×48 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 193 JOAN MIRÓ.**  
*Cabeza.* 1937.  
Óleo con *collage* de toalla y pintura sobre "celotex".  
121,8×91,4 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

**J. V. Foix**

*Libros.*

- 194 J. V. FOIX.**  
*Gertrudis.*  
Barcelona. Ediciones de L'Amic de les Arts. 1927.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.
- 195 J. V. FOIX.**  
*KRTU.*  
Barcelona. Ediciones de L'Amic de les Arts. 1932.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

*Reproducciones fotográficas.*

- 196 J. V. FOIX.**  
*Poema de Catalunya.*  
"La Cònsola. Periòdic quinzenal de Sarrià".  
Barcelona. Núm. 19. 11 de septiembre de 1920. Pág. 4.
- 197 J. V. FOIX.**  
*Poema de Sitges.*  
"Terramar". Números 9-18.  
Noviembre de 1919 - marzo de 1920.  
Pág. 18.

198 J. V. FOIX.  
*Gertrudis*. 1927.  
Cubierta.  
Vid. núm. 194.

199 J. V. FOIX.  
*7 h. 50-11 h. 50*.  
*Gertrudis*. 1927.  
Pág. 34.  
Vid. núm. 194.

200 J. V. FOIX.  
*KRTU*. 1932.  
Cubierta.  
Vid. núm. 195.

### "L'Amic de les Arts"

Revista.

201 "L'Amic de les Arts".  
Revista mensual, publicada en  
Sitges entre los años 1926 (núm. 1)  
y 1929 (núm. 31).  
Director: Josep Carbonell i Gener.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.

Reproducciones fotográficas.

202 "L'Amic de les Arts".  
Núm. 1. Abril de 1926.  
Cabecera.  
Vid. núm. 201.

203 J. V. FOIX.  
*Sense simbolisme*.  
"L'Amic de les Arts". Núm. 5. Agosto  
de 1926. Pág. 17.  
(Incluye la reproducción de una  
obra de Joan Miró, *Llum de petroli*,  
de 1924.)  
Vid. núm. 201.

204 J. V. FOIX.  
*Conte de Nadal*.  
"L'Amic de les Arts". Núm. 9.  
Diciembre de 1926. Págs. 10-11.  
(Incluye dos ilustraciones de  
Salvador Dalí.)  
Vid. núm. 201.

205 "L'Amic de les Arts".  
Núm. 21. 31 de diciembre de 1927.  
Portada.  
Vid. núm. 201.

206 JOSEP CARBONELL.  
*Butlletí. Els 7 davant "El Centaure"*.

"L'Amic de les Arts". Núm. 24.  
30 de abril de 1928. Pág. 181.  
Vid. núm. 201.

207 FEDERICO GARCÍA LORCA.  
*Nadadora sumergida. Pequeño  
homenaje a un cronista de salones y  
Suicidio en Alejandría*.  
J. V. FOIX. *Naixença de la nit*.  
JAUME MIRAVITLLES. *La foire de  
Paris*.  
LLUÍS MONTANYÀ. *Panorama. J. M.  
López-Picó. Temes. Exercicis de  
geografia lírica*.  
"L'Amic de les Arts". Núm. 28. 31 de  
septiembre de 1928. Págs. 218 y  
219.  
Vid. núm. 201.

### Búsqueda y modernidad: letras

Libros, revistas y documentos.

208 JACOBO SUREDA.  
*El prestidigitador de los cinco  
sentidos. Poesías*.  
St. Blasien. José Weissenberger.  
1926.  
Procedencia: Colección particular.  
Mallorca.

209 FRANCESC TRABAL.  
*L'any que ve*.  
Sabadell. Edicions La Mirada. 1925.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.

210 CARLES SINDREU I PONS.  
*Radiacions i poemes*.  
Barcelona. Llibreria Catalònia.  
1928.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.

211 SEBASTIÀ SÀNCHEZ-JUAN.  
*Cua de gall. Poemes*.  
Barcelona. Llibreria Verdaguer.  
1929.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.

212 CARLES SALVADOR.  
*Vermell en to major. Poemes*.  
Castellón. J. Armengol. 1929.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.

- 213 G. DÍAZ-PLAJA, SEBASTIÀ GASCH, LLUÍS MONTANYÀ.**  
*Fulls grocs. 1.*  
[Barcelona,] 15 de diciembre de 1929.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.
- 214** "L'Amic de les Arts".  
Núm. 31. 31 de marzo de 1929.  
Procedencia: Colección particular. Barcelona.  
Vid. núm. 201.
- 215 GUILLEM DÍAZ-PLAJA.**  
*L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica.*  
Barcelona. "La Revista". 1932.  
Publicacions de La Revista. Núm. 103.  
Procedencia: Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra.
- 216** "Anti. Full mensual d'Arts i Lletres".  
Any I. Núm. 1. Maig del 1931.  
Caldes de Montbui.  
Procedencia: Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra.
- 217 FIVALLER [Carles Sindreu].**  
*Cal·ligrama tennístic. Noblom.*  
"L'Esport Català". Núm. 28.  
13 de octubre de 1925. Pág. 7.  
Procedencia: Generalitat de Catalunya. Secretaria General de l'Esport. Biblioteca de l'Esport. Barcelona.
- Reproducciones fotográficas.
- 218 JACOBO SUREDA, FORTUNIO BONANOVA, JOAN ALOMAR, JORGE LUIS BORGES.**  
*Manifiesto del ultra.*  
"Balears". 15 de febrero de 1921.
- 219 DAVID CRISTIÀ [Sebastià Sánchez-Juan].**  
*Segon manifest català futurista. Contra l'estensió del tifisme en literatura.*  
Barcelona [1922].
- 220 SALVADOR DALÍ, SEBASTIÀ GASCH, LLUÍS MONTANYÀ.**  
*Manifest Groc.*  
Barcelona. Marzo de 1928.
- 221 ÀNGEL PLANELL.**  
*Crítics infal·libles.*  
[Blanes. 1930.]
- 222** "L'Amic de les Arts".  
Núm. 31. 31 de marzo de 1929.  
Cubierta.  
Vid. núm. 201.
- 223 JOAN RAMON MASOLIVER.**  
*Un chien andalou (film de Luis Buñuel i Salvador Dalí).*  
"Hèlix". Vilalranca del Penedés.  
Núm. 7. Noviembre de 1929. Pág. 7.
- Salvador Dalí**
- Pintura y dibujo (1924-1938).
- 224 SALVADOR DALÍ.**  
*Naturaleza muerta.* 1924.  
Óleo sobre tela. 125×99 cm.  
Fundación Federico García Lorca. Madrid.
- 225 SALVADOR DALÍ.**  
*Naturaleza muerta al claro de luna malva.* 1925-1926.  
Óleo sobre tela. 148×198 cm.  
Museo Nacional Reina Sofía. Madrid.
- 226 SALVADOR DALÍ.**  
*El pájaro herido.* 1928.  
L'oiseau blessé.  
Óleo y arena sobre cartón.  
55×65,5 cm.  
Colección Mizné-Blumental. Rio de Janeiro.
- 227 SALVADOR DALÍ.**  
*Autorretrato que se desdobra en tres.*  
C. 1926-1927.  
Óleo sobre tela. 71×51 cm.  
Ayuntamiento de Figueras. En depósito en el Teatre-Museu Dalí. Fundación Gala-Salvador Dalí. Figueras.
- 228 SALVADOR DALÍ.**  
*Maniquí de Barcelona.* 1926-1927.  
Óleo sobre tela. 198×148 cm.  
Museo Nacional Reina Sofía. Madrid.
- 229 SALVADOR DALÍ.**  
*La mano cortada.* C. 1927-1928.  
Tinta china. 19×21 cm.
- Colección particular. Barcelona.
- 230 SALVADOR DALÍ.**  
*Carne de gallina inaugural.* 1928.  
Óleo sobre tela. 75,5×62,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 231 SALVADOR DALÍ.**  
*Sin título.* 1928.  
Dibujo sobre papel. 24×32 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 232 SALVADOR DALÍ.**  
*Claro de luna.* C. 1928.  
Óleo sobre tabla con arena.  
63,1×75,7 cm.  
Fundación Gala-Salvador Dalí. Figueras.
- 233 SALVADOR DALÍ.**  
*Simbiosis mujer-animal.* 1928.  
Óleo sobre tabla con arena.  
50,2×65,5 cm.  
Fundación Gala-Salvador Dalí. Figueras.
- 234 SALVADOR DALÍ.**  
*Estudios para el guión de un film.*  
1935.  
Studies for motion picture scenario.  
Lápiz carbón y tinta china sobre papel. 55×41 cm.  
Colección J. Suñol. Barcelona.
- 235 SALVADOR DALÍ.**  
*Singularidades.* C. 1935-36.  
Óleo sobre tabla. 40,5×51,1 cm.  
Fundación Gala-Salvador Dalí. Figueras.
- 236 SALVADOR DALÍ.**  
*Violetas Imperiales.* 1938.  
Óleo sobre tela. 100×142,5 cm.  
Colección Arango. Madrid.
- Libros.
- 237 SALVADOR DALÍ.**  
*La femme visible.*  
París. Éditions Surréalistes. 1930.  
Presentación: Paul Eluard y André Breton.  
Colección Eduard Fornés. Barcelona.
- 238 SALVADOR DALÍ.**  
*L'amour et la mémoire.*  
París. Éditions Surréalistes. 1931.

Colección Eduard Fornés.  
Barcelona.

Fotografía original. 23×18 cm.  
Colección L. Treillard. París.

- 239 SALVADOR DALÍ.**  
*Babaouo. Scénario inédit, précédé d'un abregé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell; ballet portugais.*  
París. Éditions des Cahiers Libres. 1932.  
Colección Eduard Fornés.  
Barcelona.

**240 SALVADOR DALÍ.**  
*La conquête de l'irrationnel.*  
París y Nueva York. Éditions Surréalistes y Julien Levy. 1935.  
Dos ejemplares, uno de ellos con un dibujo original sobre el Ángelus de Millet.  
Colección Eduard Fornés.  
Barcelona.

**241 SALVADOR DALÍ.**  
*Métamorphose de Narcisse.*  
París y Nueva York. Éditions Surréalistes y Julien Levy Gallery. 1937.  
Colección Eduard Fornés.  
Barcelona.

Federico García Lorca, Man Ray y Luis Buñuel.  
Revistas, fotografía, pintura y cine.

- 242 FEDERICO GARCÍA LORCA.**  
*El viento Este.* 1927.  
*Gouache y tinta sobre papel.*  
50×32 cm.  
Colección Salvador Riera.  
Barcelona.

**243 LUIS BUÑUEL, SALVADOR DALÍ.**  
*Un chien andalou.*  
París. 1929.  
Secuencias de la película recogidas en vídeo.

**244 MAN RAY.**  
"La Pedrera". 1935.  
Fotografía original. 23,5×18,2 cm.  
Colección L. Treillard. París.

**245 MAN RAY.**  
*Puerta de hierro forjado.* 1935.  
Portail fer forgé.  
Fotografía original. 18,2×24 cm.  
Colección L. Treillard. París.

**246 MAN RAY.**  
*Parque Güell.* 1935.

- 247 FEDERICO GARCÍA LORCA.**  
*Oda a Salvador Dalí.*  
"Revista de Occidente". Madrid. Año IV. Núm. 34. Abril de 1926.  
Págs. 52-58.  
Procedencia: Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

**248** Catálogo de la exposición *Federico García Lorca.*  
Galerías Dalmau. Paseo de Gracia, 62. Barcelona.  
Del 25 de junio al 2 de julio de 1927.  
Procedencia: Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona.

**249 SALVADOR DALÍ.**  
*De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style.*  
"Minotaure". Núms. 3-4. Diciembre de 1933. Págs. 69-76.  
Colección Joan Massanet. La Escala.

### **Julio González**

Escultura (1930-1937).

**250 JULIO GONZÁLEZ.**  
*Pequeña máscara aireada.* 1930-1935.  
Bronce. 17,3×9×4 cm.  
Colección de Arte del Siglo XX.  
Museo "La Asegurada". Alicante.

**251 JULIO GONZÁLEZ.**  
*Gran personaje de pie.* 1934.  
Bronce. 128,5×70×40 cm.  
Base de Ramon Massana.  
Colección J. Suñol. Barcelona.

**252 JULIO GONZÁLEZ.**  
*Cabeza ante el espejo.* C. 1934.  
Tête au miroir.  
Bronce fundido. 56×29×31 cm.  
IVAM. Centro Julio González.  
Generalitat Valenciana. Valencia.

**253 JULIO GONZÁLEZ.**  
*Mujer sentada I.* C. 1935.  
Femme assise I.  
Bronce fundido. 118×54×36 cm.  
IVAM. Centro Julio González.  
Generalitat Valenciana. Valencia.

**254 JULIO GONZÁLEZ.**  
*Daphne.* C. 1937.  
Hierro fundido. 140×66×31 cm.

IVAM. Centro Julio González.  
Generalitat Valenciana. Valencia.

**255 JULIO GONZÁLEZ.**

*La gran hoz.* 1937.  
La grande faucille.  
Bronce forjado. 45×24×0,4 cm.  
Musée de Grenoble. Grenoble.

**Búsqueda y modernidad:  
artes plásticas**

Pintura y *collage* (1920-1939).

**256 ENRIC-CRISTÒFOL RICART.**

*Naturaleza muerta* (también titulada *Cosas*). C. 1920.  
Óleo sobre tela. 52,2×68,4 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**257 FRANCESC DOMINGO.**

*Ciudad cubista.* C. 1920.  
Óleo sobre tela. 59×71 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**258 JOSEP DE TOGORES.**

*Composición.* 1928.  
Óleo sobre tela. 38×61 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**259 ESTEVE FRANCÈS.**

*Sin título.* S. f.  
Pintura sobre papel. 50×65 cm.  
Colección particular. Valencia.

**260 REMEDIOS VARO.**

*Ojos sobre mesa.* S. f.  
*Gouache* sobre papel. 13×20 cm.  
Colección particular. Valencia.

**261 REMEDIOS VARO.**

*Deseo frustrado.* 1935.  
*Gouache* sobre papel. 16×20 cm.  
Colección particular. Valencia.

**262 JOAN SANDALINAS.**

*Autorretrato.* 1926.  
Óleo sobre tela. 90×65 cm.  
Colección particular. Bañoles. Pla  
de l'Estany.

**263 ÁNGELES SANTOS.**

*Un mundo.* 1929.  
Óleo sobre tela. 300×300 cm.  
Colección Ángeles Santos Torroella.  
En depósito en el Muscu de  
l'Empordà. Figueras.

**264 ÁNGEL PLANELLS.**

*Mujer y cabeza de hombre.* 1931.

Óleo sobre madera. 38×26 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**265 JOAN MASSANET.**

*Nacimiento de Venus.* 1929.  
Óleo y *collage* sobre madera. 61×50  
cm. Colección Joan Massanet i  
Serra. La Escala.

**266 ARTUR CARBONELL.**

*Dos figuras.* 1931.  
Óleo sobre tela. 67×79 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**267 ANTONI G. LAMOLLA.**

*Sin título.* 1934.  
*Gouache* y tinta sobre papel.  
34×45 cm.  
Colección Fidela y Yolanda Lamolla.  
Lérida.

**268 ANTONI G. LAMOLLA.**

*Sin título.* 1934.  
*Gouache* y tinta sobre papel.  
36×50 cm.  
Colección Fidela y Yolanda Lamolla.  
Lérida.

**269 ANTONI CLAVÉ.**

*Concha-playa.* 1939.  
Coquille-plage.  
Yeso, arena y cartón. 38×46×2 cm.  
Colección del artista. Saint-Tropez.

Joyas.

**270 MANUEL CAPDEVILA.**

*Ventana.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**271 MANUEL CAPDEVILA.**

*Barco.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**272 MANUEL CAPDEVILA.**

*Frutero.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**273 MANUEL CAPDEVILA.**

*Acuario.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**274 MANUEL CAPDEVILA.**

*Ritmos.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**275 MANUEL CAPDEVILA.**

*Iris.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**276 MANUEL CAPDEVILA.**

*Cetáceo.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**277 MANUEL CAPDEVILA.**

*Pez.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**278 MANUEL CAPDEVILA.**

*Guitarra.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**279 MANUEL CAPDEVILA.**

*La España replegada.* 1937.  
Plata y laca japonesa. 4,5 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**Tossa, Babel de las Artes**

Pintura (1933-1936).

**280 ANDRÉ MASSON.**

*Persecución.* 1933.  
Poursuite.  
Óleo sobre tela. 81×116 cm.  
Arteurial. París.

**281 ANDRÉ MASSON.**

*Acéphale.* 1936.  
Pluma y tinta sobre papel.  
40,6×31,6 cm.  
Colección particular. París.

**282 STANLEY WILLIAM HAYTER.**

*Composición con caballo.* C. 1934.  
Composition au cheval.  
Óleo sobre tela. 92×73 cm.  
Arteurial. París.

**283 MARC CHAGALL.**

*El violinista celeste.* 1935.  
*Gouache* sobre papel. 48×63 cm.  
Ayuntamiento de Tossa de Mar.  
Museu Municipal de Tossa de Mar.

Reproducciones fotográficas.

**284 RAFAEL BENET.**

*Tossa, Babel de les Arts.*  
"Art". Volumen II. Núm. 1. Octubre  
de 1934.  
Páginas: 3, 17, 22 y 29.

**A.D.L.A.N.  
(Amigos de las Artes Nuevas)**

Pintura, dibujo, escultura y  
fotografía.

*ADLAN internacional.*

**285 PABLO PICASSO.**

*Mandolina sobre un velador.* 1920.  
Mandoline sur un guéridon.  
Gouache sobre cartón. 30×20 cm.  
Musée Picasso. París.

**286 PABLO PICASSO.**

*El violoncelista.* 1920.  
Gouache y pastel. 27×21 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**287 HANS ARP.**

*Cabeza.* 1929.  
Tête.  
Relieve en madera pintada.  
35×22,5 cm.  
Arteurial. París.

**288 JOAN MIRÓ.**

*Homenaje a Joan Prats.* 1934.  
Collage y lápiz sobre papel.  
63,3×47 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

**289 ALEXANDER CALDER.**

*Móvil Joan Prats.* S. f.  
125 cm. de diámetro.  
Colección particular. Barcelona.

**290 ALEXANDER CALDER.**

*Sin título.* S. f.  
Móvil-stabile de sobremesa.  
62×91×42 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**291 MAN RAY.**

*Rayograph.* 1925.  
Fotografía original. Tiraje reciente.  
30,4×23,8 cm.  
Colección L. Treillard. París.

**292 MAN RAY.**

*Picasso.* 1930.  
Fotografía original. 22,5×17,5 cm.  
Colección L. Treillard. París.

**293 MAN RAY.**

*San Juan de Luz.*  
Saint Jean de Luz.  
Original tardío del álbum  
1920-1934. 23,5×40 cm.  
Colección L. Treillard. París.

**294 MAN RAY.**

*Piedras.*  
Original tardío del álbum  
1920-1934. 24×30 cm.  
Colección L. Treillard. París.

**295 MAN RAY.**

*Lirio negro.*  
Original tardío del álbum  
1920-1934. 24×30 cm.  
Colección L. Treillard. París.

*Artistas catalanes.*

**296 EUDALD SERRA.**

*Sin título.* 1931.  
Papel de lija y pintura. 20×30 cm.  
Colección del autor. Barcelona.

**297 EUDALD SERRA.**

*Sin título.* 1933.  
Terracota policromada y cordel.  
41×17×11 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**298 JAUME SANS.**

*Miniatura.* 1934.  
Óleo sobre tela. 9,6×12,5 cm.  
Colección familia Sans. Cabrera de  
Mar.

**299 JAUME SANS.**

*Forma.* 1934.  
Óleo sobre tela. 21,8×23,2 cm.  
Colección familia Sans. Cabrera de  
Mar.

**300 RAMON MARINELLO.**

*Composición.* 1936.  
Cerámica. 42×32×6 cm.  
Colección Anna Riera Noé.  
Barcelona.

**301 RAMON MARINELLO.**

*Cabeza crepuscular.* 1936.  
Yeso. 6×31×26 cm.  
Colección del artista. Barcelona.

**302 ÁNGEL FERRANT.**

*Automóvil primitivo.* S. f.  
Dibujo y papel recortado. 62×47 cm.  
Colección Galería Joan Prats. En  
depósito en la Fundació Joan Miró.  
Barcelona.

**303 ÁNGEL FERRANT.**

*Dibujo.* 1932.  
Dibujo con tinta china. 33×26 cm.  
Colección particular. Barcelona.



- 304 LEANDRE CRISTÓFOL.**  
*Del aire al aire.* 1933.  
Aluminio, metal y madera.  
50×35×4 cm.  
Ayuntamiento de Lérida. La Paeria.  
Cultura.
- 305 LEANDRE CRISTÓFOL.**  
*Ventana.* 1936.  
Acero, corcho, madera y porcelana.  
42,5×31,8×10 cm.  
Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
Barcelona.
- Documento fotográfico.
- 306 FRANCESC CATALÀ-ROCA.**  
*Joan Prats.* C. 1969  
Fotografía.  
Archivo Català-Roca. Barcelona.
- Pochoirs.
- 307 JEAN HÉLION.**  
*Pochoir para "D'Ací i d'Allà".* 1936.  
42,8×61 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 308 VASILI KANDINSKY.**  
*Pochoir para "D'Ací i d'Allà".* 1935.  
50×65 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 309 JOAN MIRÓ.**  
*Pochoir para "D'Ací i d'Allà".* 1936.  
50×45 cm.  
Colección particular. Barcelona.
- 310 ALEXANDER CALDER.**  
*Sin título.* 1936.  
Pintura sobre papel. 60×80 cm.  
Modelo para un *pochoir*.  
Colección Ramon Marinel-lo.  
Barcelona.
- Publicaciones.
- 311 "D'Ací i d'Allà".**  
Núm. 179. Diciembre de 1934.  
Número extraordinario de Navidad  
dedicado al arte del siglo XX.  
Directores: J. L. Sert y J. Prats  
(GATCPAC y ADLAN).  
"D'Ací i d'Allà" se publicó en  
Barcelona entre 1918 y 1936. Del  
1918 al 1931 tenía periodicidad  
mensual y, tras una interrupción de  
cinco meses, a partir de 1931 se  
publicó trimestralmente.  
Directores: Josep Carner, 1918;  
Ignasi Folch i Torres, 1919-1924;
- Antoni López i Llausàs, 1924, y  
Carles Soldevila, a partir de 1932.  
Procedencia: familia Giralt-Miracle.  
Barcelona.
- Manifiestos, catálogos y revistas.  
Reproducciones fotográficas.
- 312 Manifest de l'ADLAN.**  
Barcelona. 1932.
- 313 JOAN MIRÓ.**  
*Calder.* 1972.  
Catálogo de la exposición Alexander  
Calder. Sala Pelaires.  
Palma de Mallorca.
- 314 ALEXANDER CALDER.**  
*El circo.* 1931-1932.  
Dibujos y figuras.  
Colección Whitney Museum of  
American Art. Nueva York.
- 315 "Art".**  
Lérida. núm. 7. S. f. [1933-34].  
Portada.  
Director: E. Crous Vidal.
- 316 AA. VV.**  
*Poemes.*  
"Art". Lérida. Núm. 5. S. f.  
[1933-34]. S. p.
- 317 [Jan Brzekowski]**  
*Quilometratge de la pintura  
contemporània. 1908-1930.*  
"Art". Lérida. Núm. 9. S. f.  
[1933-34]. S. p.
- 318 ENRIC CROUS VIDAL.**  
*Revista. Revista. Revista.*  
"Art". Lérida. Núm. 9. S. f.  
[1933-34]. S. p.
- 319 JOAN MIRÓ.**  
Dibujo.  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
Portada.  
Vid. núm. 311.
- 320 JOAN MIRÓ.**  
*Figuras frente al mar.* 1934.  
*Pochoir.* Realizado expresamente  
para "D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
Vid. núm. 311.
- 321 CHRISTIAN ZERVOS.**  
*La Nostra generació.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S.p.
- Vid. núm. 311.
- 322 PAUL WESTHEIM.**  
*Picasso.*  
(Extraído de "Herois i Aventurers".)  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 323 M. A. CASSANYES.**  
*Fauvisme.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 324 KARL EINSTEIN.**  
*Braque.*  
(Extraído de "Cahiers d'Art".)  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 325 JUAN GRIS.**  
*Bodegón.* 1918.  
*La carta.* 1926.  
Obras reproducidas en "D'Ací i  
d'Allà". Núm. 179. 1934. S. p.  
Vid. núm. 311.
- 326 M. A. CASSANYES.**  
*Juan Gris.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 327 THEO VAN DOESBURG.**  
*Neoplasticisme. Elementalisme.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 328 Fragment del manifest  
constructivista de Gabo i Pevsner.**  
*Moscú. 1920.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 329 Resum de les teories de Kandinsky.**  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 330 JOSEP LLUÍS SERT.**  
*"Cap a una arquitectura" sense  
"estil" i sense "arquitecte".*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 331 Arquitectura-Urbanisme. Funció  
social.**  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934. S.p.

- Vid. núm. 311.
- 332** Reproducción de un interior de Le Corbusier.  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 333 J. V. FOIX.**  
*Dadà.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 334** *Poema de Hans Arp.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 335** Reproducción de dos obras de Giacometti.  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 336 ANATOLE JAKOVSKI.**  
*González.*  
S. GASCH. *Àngel Ferrant.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 337 CARLES SINDREU.**  
*Joan Miró.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 338** Reproducción de dos obras de Salvador Dalí ("*Dormida, caballo, león invisible*" e "*Imagen de Gala*").  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 339 M. A. CASSANYES.**  
*Dalí.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.
- 340 SEBASTIÀ GASCH.**  
*L'art d'avantguarda a Barcelona.*  
"D'Ací i d'Allà". Núm. 179. 1934.  
S. p.  
Vid. núm. 311.

Vídeo.

- 341 ALEXANDER CALDER.**  
*El circo.*  
Vídeo.  
Procedencia: Whitney Museum of American Art. Nueva York.

## **G.A.T.C.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea)**

Urbanismo

---

*Plan Macià. Le Corbusier. Barcelona (1932-1933).*

*Maqueta.*

- 342** Estudio comparativo de una manzana de 400×400 m. propuesta en el Plan Macià y de nueve manzanas del Plan Cerdà, según la normativa vigente en 1932.  
Maqueta. 1/1000.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.  
Realización: Laura Baringo.

*Planos.*

*Reproducciones fotográficas.*

- 343** Perspectiva.  
FLC. París.
- 344** Zonificación.  
FLC. París.
- 345** Nuevo módulo de 400×400 metros.  
FLC. París.
- 346** Transportes.  
FLC. París.
- 347** Ferrocarriles.  
FLC. París.
- 348** Transportes marítimos.  
FLC. París.
- 349** Aviación.  
FLC. París.
- 350** Zona Pueblo Nuevo. Vivienda en greca dentada.  
FLC. París.
- 351** Croquis de estudio del casco antiguo.  
FLC. París.

Vivienda

---

*Grupo de viviendas obreras. Casa Bloque. Paseo de Torras i Bages, 91-105. Barcelona (1932-1936).*

*Maqueta.*

**352 GATCPAC: JOSEP LLUÍS SERT, JOAN BAPTISTA SUBIRANA, JOSEP TORRES CLAVÉ.**

*Casa Bloque.* 1932-36.  
Maqueta. Yeso. 1/150.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.  
Realización: Laura Baringo.

*Planos.*  
*Reproducciones fotográficas.*

**353** Perspectiva del conjunto.

**354** Planta baja, planta inferior y planta superior de las viviendas.

**355** Fachada.

**356** Sección.

**357** Perspectiva axonométrica de un módulo de vivienda.

**358** Fotografías del edificio.

---

**Sanidad**


---

*Dispensario Central Antituberculoso (DCAT).*

*Maqueta.*

**359 GATCPAC: JOSEP LLUÍS SERT, JOAN BAPTISTA SUBIRANA, J. TORRES CLAVÉ.**

*Dispensario Central Antituberculoso.* 1934-1938.  
Calle de Torres Amat, 8-10.  
Barcelona.  
Maqueta. Yeso. 1/100.  
Colección Juan Pablo Marín.  
Barcelona.

*Planos.*  
*Reproducciones fotográficas.*

**360** Planta baja.

**361** Planta tipo.

**362** Sección.

**363** Fotografías del edificio.

*Hospital para tuberculosos (HT 400).*

*Maqueta.*

**364 JOSEP LLUÍS SERT, JOSEP TORRES CLAVÉ.**

*Proyecto de Hospital para Tuberculosos en Barcelona.* Valle de Hebrón. Barcelona. 1936.  
Maqueta. Yeso. 1/100.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.  
Realización: Laura Baringo.

*Planos.*  
*Reproducciones fotográficas.*

**365** Planta baja.

**366** Planta tipo.

**367** Sección.

---

**Escolaridad**


---

*Grupo Escolar.*

*Maquetas.*

**368 JOSEP LLUÍS SERT.**  
*Proyecto de Grupo Escolar.* Avenida del Bogatell. Barcelona. 1933.  
Maqueta. Yeso. 1/150.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.  
Realización: Laura Baringo.

**369 JOSEP LLUÍS SERT.**  
*Proyecto de Grupo Escolar.* Avenida del Bogatell. Barcelona. 1933.  
Maqueta. Detalle de un módulo de aulas.  
Yeso. 1/50.  
Colección Fundació Caixa de Catalunya.  
Realización: Laura Baringo.

*Planos.*  
*Reproducciones fotográficas.*

**370** Perspectiva.

**371** Planta piso.

**372** Planta baja.

**373** Axonométrica.

**374** Plano de emplazamiento.

*La Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRV)*

*Viladecans, Gavà y Castelldefels (1932-1935).*

*Planos.*  
*Reproducciones fotográficas.*

**375** Emplazamiento.

**376** Perspectivas aéreas.

**377** Hoteles de fin de semana.

**378** Hoteles de temporada.

**379** Viviendas tipos A, B y D.

**380** Equipamientos (cine y estadio).

---

**Mobiliario**


---

**381 JOSEP TORRES CLAVÉ.**  
*Luminator.* C. 1933.  
Lámpara de pie.  
Tubo metálico. 210×10 cm.  
Colección Raimon Torres i Torres.  
Barcelona.

**382 JOSEP TORRES CLAVÉ.**  
*Mesa de trabajo.* C. 1933.  
Estructura metálica, madera y vidrio.  
73×120×80 cm.  
Colección Raimon Torres i Torres.  
Barcelona.

**383 JOSEP TORRES CLAVÉ.**  
*Silla tubular con brazos.* C. 1933.  
Tubo metálico, madera y tapicería.  
80×52×45 cm.  
Colección Raimon Torres i Torres.  
Barcelona.

**384 J. L. SERT.**  
*Asiento con brazos de la Sala de Actos.* C. 1934.  
80×56×60 cm.  
Dispensario Central Antituberculoso. Barcelona.  
Generalitat de Catalunya.

---

**Revista "A. C."**


---

**385** "A. C. Documentos de Actividad Contemporánea".  
Revista trimestral. Barcelona - Madrid - San Sebastián. 1931 - 1936.  
Apareció regularmente en castellano como "publicación del G.A.T.E.P.A.C." El núm. 25 y último (junio de 1937) se publicó en

catalán y como "publicación del G.A.T.C.P.A.C."  
Procedencia: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Biblioteca General d'Història de l'Art.

"A. C."  
*Reproducciones fotográficas.*

*Premisas.*

**386** "A. C."  
Núm. 17. Primer trimestre de 1935.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**387** "A. C."  
Núm. 21. Primer trimestre de 1936.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**388** *Respetamos la buena arquitectura del pasado...*  
"A. C."  
Núm. 2. Segundo trimestre de 1931.  
Págs. 22-23.  
Vid. núm. 385.

**389** *El Barrio Chino de Barcelona (Distrito V).*  
"A. C."  
Núm. 6. Segundo trimestre de 1932.  
Portada y pág. 31.  
Vid. núm. 385.

*Soluciones: la ciudad funcional.*

**390** "A. C."  
Núm. 2. Segundo trimestre de 1931.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**391** *S. Giedion dice en su libro Befreites Wohnen.*  
"A. C."  
Núm. 3. Tercer trimestre de 1931.  
Pág. 15.  
Vid. núm. 385.

**392** "A. C."  
Núm. 5. Primer trimestre de 1932.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**393** "A. C."  
Núm. 20. Cuarto trimestre de 1935.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**394** *Urbanización de la Barcelona*

*future.*

"A. C."

Núm. 1. Primer trimestre de 1931.  
Págs. 20-21.  
Vid. núm. 385.

**395** "A. C."  
Núm. 11. Tercer trimestre de 1933.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**396** "A. C."  
Núm. 12. Cuarto trimestre de 1933.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

*Instrumentos: la estandarización.*

**397** *Elementos "Standard" en la construcción.*  
"A. C."  
Núm. 2. Segundo trimestre de 1931.  
Pág. 27.  
Vid. núm. 385.

**398** *"Columbus Haus". Edificio para despachos. Berlín. Arquitecto: Erich Mendelsohn.*  
"A. C."  
Núm. 5. Primer trimestre de 1932.  
Pág. 35.  
Vid. núm. 385.

*Propuestas I: rascacielos. Jardines. Aire libre.*

**399** *La evolución del rascacielos.*  
"A. C."  
Núm. 6. Segundo trimestre de 1932.  
Págs. 36, 37 y 38.  
Vid. núm. 385.

**400** **A. RIGOL.**  
*Jardines.*  
"A. C."  
Núm. 2. Segundo trimestre de 1931.  
Págs. 28 y 29.  
Vid. núm. 385.

**401** "A. C."  
Núm. 7. Tercer trimestre de 1932.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

**402** *La necesidad de la vida al aire libre.*  
"A. C."  
Núm. 7. Tercer trimestre de 1932.  
Pág. 17.  
Vid. núm. 385.

- 403** *La arquitectura de una época responde al espíritu de la misma...  
...espíritu que se traduce en todas las manifestaciones del individuo.*  
"A. C."  
Núm. 7. Tercer trimestre de 1932.  
Págs. 40 y 41.  
Vid. núm. 385.

*Propuestas II: escolaridad.*

- 404** "A. C."  
Núm. 9. Primer trimestre de 1933.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

- 405** *El problema escolar en España.*  
"A. C."  
Núm. 9. Primer trimestre de 1933.  
Pág. 16.  
Vid. núm. 385.

*Interiorismo.*

- 406** "A. C."  
Núm. 19. Tercer trimestre de 1935.  
Págs. 23, 26, 27 y 28.  
Vid. núm. 385.

*El arte de vanguardia.*

- 407** *Fotografía y cinematografía.*  
"A. C."  
Núm. 1. Primer trimestre de 1931.  
Págs. 28 y 29.  
Vid. núm. 385.

- 408** *Hans Arp y Madame Arp.*  
"A. C."  
Núm. 6. Segundo trimestre de 1932.  
Pág. 42.  
Vid. núm. 385.

- 409** **SEBASTIÁN GASCH.**  
*El escultor americano Calder.*  
"A. C."  
Núm. 7. Tercer trimestre de 1932.  
Pág. 43.  
Vid. núm. 385.

*La Revolución.*

- 410** *Problemes de la revolució.*  
"A. C."  
Núm. 25. Junio de 1937.  
Portada.  
Vid. núm. 385.

- 411** *La revolució no ha d'haver estat inútil; n'ha de sorgir l'ordre nou.*  
"A. C."

Núm. 25. Junio de 1937.  
Pág. 2.  
Vid. núm. 385.

- 412** *L'ambient forma l'individu.*  
"A. C."  
Núm. 25. Junio de 1937.  
Pág. 8.  
Vid. núm. 385.

- 413** *Superpoblació.*  
"A. C."  
Núm. 25. Junio de 1937.  
Pág. 20.  
Vid. núm. 385.

**Búsqueda y modernidad:  
fotografía**

- 414** **JOAQUIM PLA JANINI.**  
*Bodegón modernista.* 1927.  
Bromuro. 25,5×37,5 cm.  
Colección Joaquim Pla. Barcelona.

- 415** **JOSEP SALA.**  
*Sin título.* C. 1930.  
Tiraje al clorobromuro de plata.  
22×30 cm.  
Colección Marta Gili y Joan Fontcuberta. Barcelona.

- 416** **EMILI GODES.**  
*Guisantes.* C. 1930.  
Bromuro. 29×23 cm.  
Colección familia Godes. Barcelona.

- 417** **JOAQUIM GOMIS.**  
*La Molina. Estación telesilla.* 1935.  
40×40 cm.  
Colección familia Gomis.

- 418** **JOSEP MASANA.**  
*Radiadores.* C. 1927.  
Fotomontaje. 29,5×21,8 cm.  
Colección familia Masana.  
Barcelona.

- 419** **PERE CATALÀ PIC.**  
*Caligrama.* C. 1935.  
Fotograma. 28,9×22 cm.  
Colección particular. Barcelona.

**La Guerra**

Maqueta.

- 420** **JOSEP LLUÍS SERT, LUIS LACASA.**

*Pabellón de la República Española.  
Exposición Internacional de París.*  
1937.  
Maqueta.  
135×201×231 cm.  
Museo Nacional Reina Sofía.  
Madrid. En depósito en la Fundació  
Joan Miró. Barcelona.

Pintura, dibujo y obra gráfica.

- 421** **LE CORBUSIER.**  
*La caída de Barcelona.* 1939.  
Chute de Barcelone.  
Óleo sobre tela.  
81×99,5 cm.  
Museo Nacional Reina Sofía.  
Madrid. Donación Heidi Weber.

- 422** **JOAN MIRÓ.**  
*Aidez l'Espagne.* 1937.  
Facsímil del cartel. 31,6×24,5 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

- 423** **JOAN MIRÓ.**  
*Aidez l'Espagne.* 1937.  
*Pochoir* para "Cahiers d'Art". 1937.  
Colección J. J. Tharrats.

- 424** **JOAN MIRÓ.**  
*Serie Barcelona. Núm. I.* 1939-44.  
Litografía. 54×71 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

- 425** **JOAN MIRÓ.**  
*Serie Barcelona. Núm. XIX.*  
1939-44.  
Litografía. 54×71 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

- 426** **JOAN MIRÓ.**  
*Serie Barcelona. Núm. XXV.*  
1939-44.  
Litografía. 54×71 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

- 427** **JOAN MIRÓ.**  
*Serie Barcelona. Núm. XXVI.* 1939-  
44.  
Litografía. 54×71 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

- 428** **JOAN MIRÓ.**  
*Serie Barcelona. Núm. XXXII.* 1939-  
44.  
Litografía. 54×71 cm.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.

- 429 JOAN MIRÓ.**  
*Serie Barcelona. Núm. XXXVII.*  
 1939-44.  
 Litografia. 54×71 cm.  
 Fundació Joan Miró. Barcelona.
- 430 PABLO PICASSO.**  
*Estudio para la cabeza del toro.*  
*Gernika.* 20 de mayo de 1937.  
 Grafito y gouache sobre papel  
 telado. 23,1×29,2 cm.  
 Museo Nacional del Prado. Madrid.
- 431 PABLO PICASSO.**  
*Estudio para la cabeza del caballo.*  
*Gernika.* 20 de mayo de 1937.  
 Grafito y gouache gris sobre papel  
 telado. 23,1×29,1 cm.  
 Museo Nacional del Prado. Madrid.
- Carteles.
- 432 HELIOS GÓMEZ.**  
*L'Opinió.* C. 1930.  
 106×66 cm.  
 I. G. Viladot S. L. Barcelona.  
 Biblioteca J. M.  
 Figueras, Centre d'Estudis  
 d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 433 RAFAEL TONA.**  
*Ingresseu al Partit Socialista*  
*Unificat.* 1936-1939.  
 100×69 cm.  
 S.D.P.- U.G.T.  
 Graf. Ultra S. A. Barcelona.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 434 SOLÀ.**  
*Més homes! Més armes! Més*  
*municions!* 1936-1939.  
 100×70 cm.  
 S.D.P.- U.G.T.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 435 LORENZO GOÑI.**  
*Més homes, més armes, més*  
*municions per al front.* 1936-1939.  
 100×69 cm.  
 S.D.P. - U.G.T.  
 Graf. Ultra S. A. Barcelona.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 436 MARTÍ BAS.**  
*Defensar Madrid és defensar*  
*Catalunya.* 1936-1939.
- 139×99 cm.  
 Graf. Ultra. Barcelona.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 437 MARTÍ BAS.**  
*Indústria de pau? De guerra!* 1936-  
 1939.  
 138×100 cm.  
 S.D.P. - U.G.T.  
 Graf. Ultra. Barcelona.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 438 MARTÍ BAS.**  
*Front popular. Front de victòria i*  
*de llibertat!* 1936.  
 138×100 cm.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 439 MARTÍ BAS.**  
*Feu tancs... tancs... tancs...! Que són*  
*els vehicles de la victòria.* 1936-  
 1939.  
 138×100 cm.  
 Biblioteca Josep M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 440 NIU.**  
*Adelante. Diario obrero.* S. f.  
 100×70 cm.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 441 SOLÀ.**  
*Unió és força.* 1936-1939.  
 100×70 cm.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 442 ESTENKA.**  
*Treballadors! Votau la candidatura*  
*del Bloc Obrer i Camperol.* 1936.  
 99×69 cm.  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre  
 d'Estudis d'Història Contemporània.  
 Barcelona.
- 443 CARLES FONTSERÉ.**  
*Llibertat! F.A.I.* 1936-1939.  
 140×100 cm.  
 F.A.I.  
 Gràfiques Boix,  
 Biblioteca J. M. Figueras, Centre

- d'Estudis d'Història Contemporània.  
Barcelona.
- 444 PERE CATALÀ-PIC.**  
*Aixafem el feixisme.* 1936-1939.  
100×70 cm.  
Comissariat de Propaganda de la  
Generalitat de Catalunya.  
Biblioteca J. M. Figueras. Centre  
d'Estudis d'Història Contemporània.  
Barcelona.
- 445 JOSEP RENAU.**  
*Soldado. Estima como un tesoro el  
arma que la Patria ha puesto en tus  
manos.* 1938.  
109×76 cm.  
Subsecretaria de Propaganda.  
Graf. Ultra. Barcelona.  
Biblioteca J. M. Figueras. Centre  
d'Estudis d'Història Contemporània.  
Barcelona.
- 446 JACINT BOFARULL.**  
*Obrer! Camperol! Unitat per la  
victòria!*  
1936.  
138×98 cm.  
Biblioteca Josep M. Figueras. Centre  
d'Estudis d'Història Contemporània.  
Barcelona.
- Fotografia.
- 447 AGUSTÍ CENTELLES.**  
*Soldados disparando desde la  
Teléfonica.*  
Barcelona, 20 de julio de 1936.  
Colecció Fundació Caixa de  
Catalunya.
- 448 AGUSTÍ CENTELLES.**  
*Frente de Aragón.*  
S. f.  
Colecció Fundació Caixa de  
Catalunya.
- 449 AGUSTÍ CENTELLES.**  
*Quinto.*  
Septiembre de 1936.  
Colecció Fundació Caixa de  
Catalunya.
- 450 AGUSTÍ CENTELLES.**  
*Bombardeo de la Gran Vía.*  
Barcelona, 17 de marzo de 1938.  
Colecció Fundació Caixa de  
Catalunya.
- 451 AGUSTÍ CENTELLES.**  
*Campo de concentración de Bram.*  
Bram, 1939.  
Colecció Fundació Caixa de  
Catalunya.
- Libros.
- 452 PERE QUART [Joan Oliver].**  
*Oda a Barcelona.*  
Ilustración de Joan Junyer.  
Barcelona. Comissariat de  
Propaganda de la Generalitat de  
Catalunya, 1937.  
Procedencia: colecció particular.  
Barcelona.
- 453 MIQUEL DURAN DE  
VALÈNCIA.**  
*Guerra, victòria, demà.*  
Valencia. Edicions de Cultura  
Popular, 1938.  
Procedencia: Biblioteca de  
Catalunya. Barcelona.
- CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
- La Polígrafa, S. A.  
Réunion des Musées Nationaux,  
París. © Photo R.M.N.—SPADEM.  
Galerie Jan Krugier. Ginebra.  
Arxiu Fotogràfic de Museus.  
Ayuntamiento de Barcelona.  
Service de Photographie du Musée  
National d'Art Moderne. París.  
© Museo Nacional del Prado.  
Madrid.  
Galerie Natalie Seroussi. París.  
J. L. Delaunay. París.  
Photo Galerie Raymond Creuze. París.  
New York University Art Collection.  
Grey Art Gallery and Study Center.  
Nueva York.  
Susan Dirk. The Seattle Art  
Museum. Seattle.  
Galerie Didier Imbert. París.  
© ADAGP. Photo Walch. París.  
© Francesc Català-Roca. Barcelona.  
Montserrat Sagarra. Barcelona.  
Instituto Valenciano de Arte  
Moderno. Valencia.  
Photo James Dee. Barcelona.  
Photo Yan Mercader. Barcelona.  
Photo Monrós.  
The Museum of Modern Art. Nueva  
York.  
Berliner Bild-Bericht. Berlín.  
National Gallery of Scotland.  
Edimburgo.  
Artecurial. París.  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía. Madrid.
- Fundación Federico García Lorca.  
Madrid.  
© DEMART Pro Arte B.V. Ginebra.  
Gonzalo de la Serna. Madrid.  
© ADAGP-TMR-Coll. París.  
Museo de "La Asegurada". Alicante.  
Musée de Grenoble. Grenoble.  
Torner. Figueras.  
Rogelio Teston. Valencia.  
© Ramon Manent. Barcelona.  
Josep M. Espluga. Lérida.  
Museu Municipal de Tossa.  
Tossa de Mar.  
Denis Bernard.  
Ayuntamiento de Lérida. Lérida.  
Arxiu Emili Godes. Barcelona.  
Arxiu Joaquim Pla Janini.  
Barcelona.  
Arxiu Josep Masana. Barcelona.  
Arxiu Joaquim Gomis. Barcelona.  
Arxiu Josep Sala. Barcelona.  
Biblioteca Figueras. Centre  
d'Estudis d'Història  
Contemporània. Barcelona.  
Fundació Caixa de Catalunya.  
Barcelona.  
Blázquez. Madrid.  
Fundació Joan Miró. Barcelona.





**LAS VANGUARDIAS EN CATALUÑA**

---

---

**1906 - 1939**

---

---

**A**

---

---

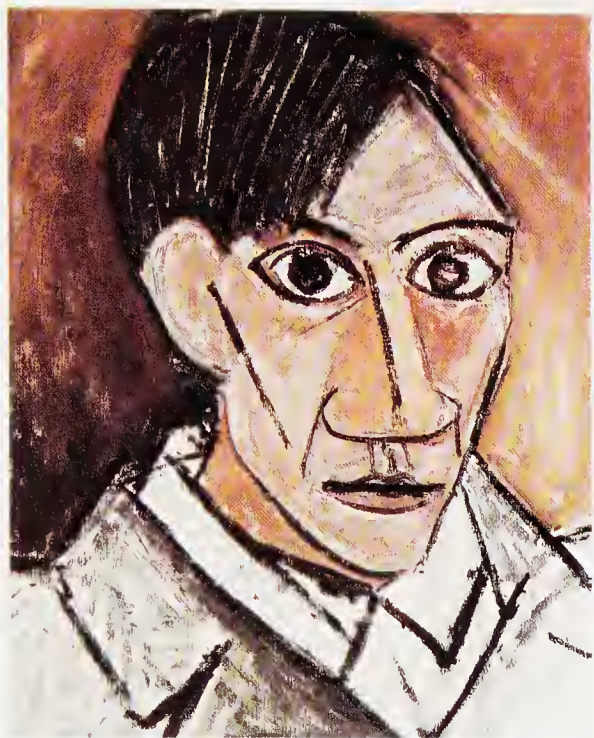
**C**

**PROTAGONISTAS**

**TENDENCIAS**

**ACONTECIMIENTOS**

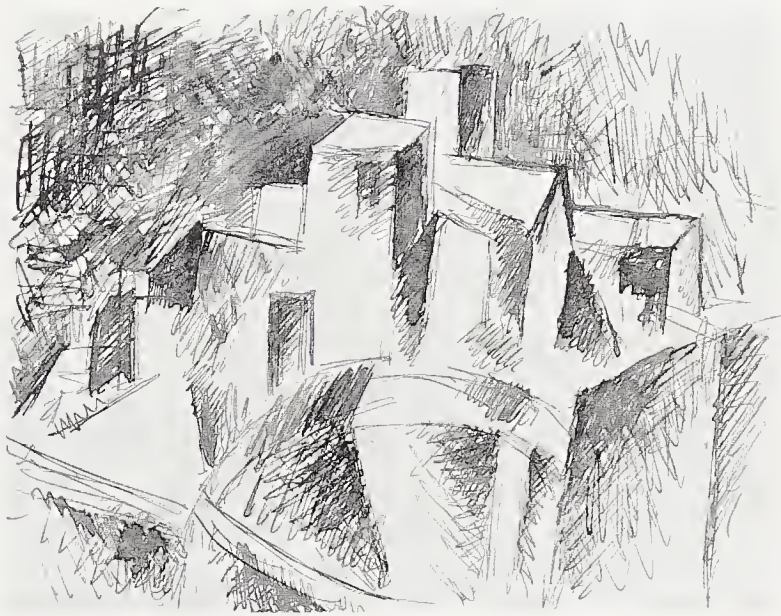
**P I C A S S O**  
**E N C A T A L U Ñ A**



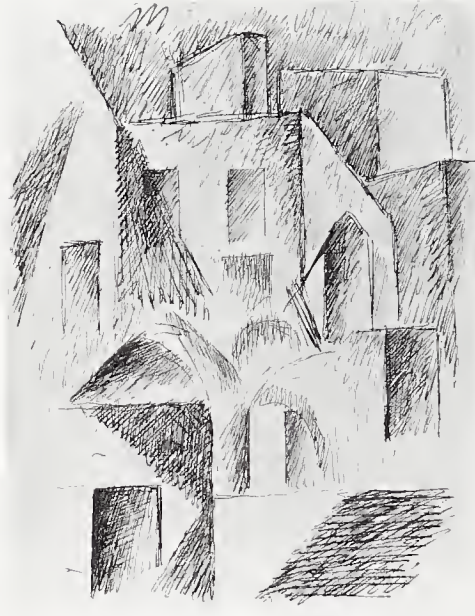
PABLO PICASSO  
*Autorretrato cubista. 1907*

**Picasso se forma y se inicia profesionalmente en Barcelona. Esta es la etapa más conocida de las relaciones de Picasso con Cataluña. Pero cuando Picasso se instala definitivamente en Francia, hacia 1904, sigue manteniendo un vínculo espiri-**

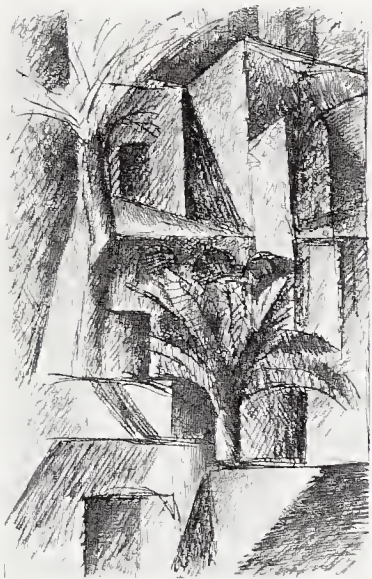
**tual con Cataluña. Además del Picasso de los períodos azul y rosa, existe otro, vanguardista, menos conocido, vinculado a distintos lugares de la geografía catalana. Está el Picasso de Gósol (1906), donde prepara las investigaciones cubistas, y, más tarde, el Picasso propiamente vanguardista, arraigado en Horta d'Ebre (1909), donde practica el Cubismo analítico, en Cadaqués, donde da el salto al Cubismo abstracto, y el de Barcelona (1917), con la última serie de obras realizadas en esta ciudad, donde desarrolla una personalísima línea de investigación con nuevas propuestas.**



**PABLO PICASSO**  
*El estanque de Horta*, 1909  
Pluma y tinta en un sobre virgen. 11,2 x 14,4 cm  
Museo Picasso, París



**PABLO PICASSO**  
*Casas*, 1909  
Pluma y tinta negra. 17 x 13 cm  
Museo Picasso, París



**PABLO PICASSO**  
*Casas y palmera*, 1909  
Pluma y tinta negra. 17 x 13 cm  
Museo Picasso, París



**PABLO PICASSO**  
*Casas sobre la colina*, 1909  
Mina de plomo sobre papel rayado  
20,3 x 13,3 cm  
Museo Picasso, París



**PABLO PICASSO**

*Ladrillar de Horta d'Ebre*, 1909

Óleo sobre tela, 53 x 60 cm

Museo del Ermitage, San Petersburgo

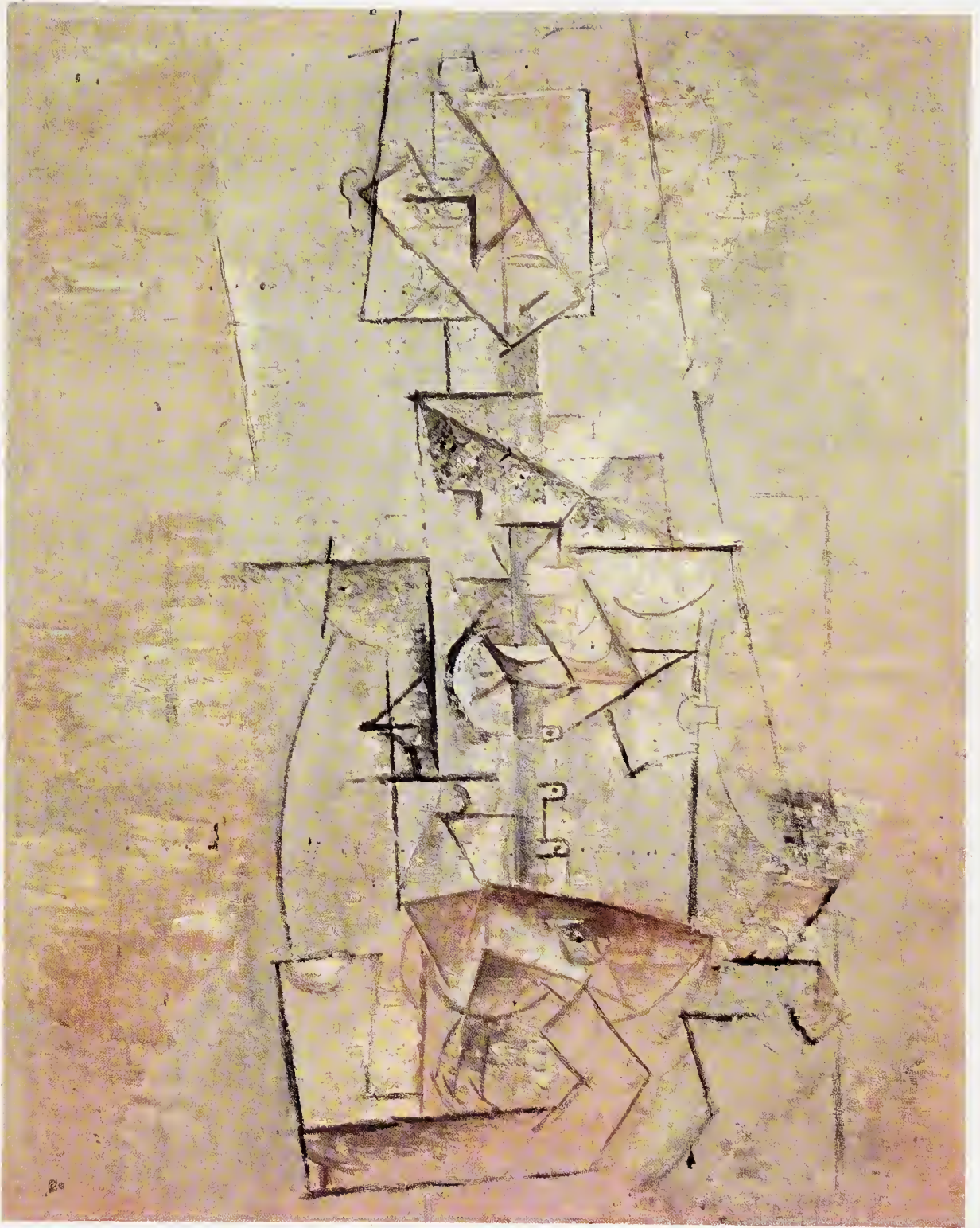


**PABLO PICASSO**

*La señorita Léonie*. 1910

Lápiz y tinta china sobre papel. 64,3 x 49,5 cm

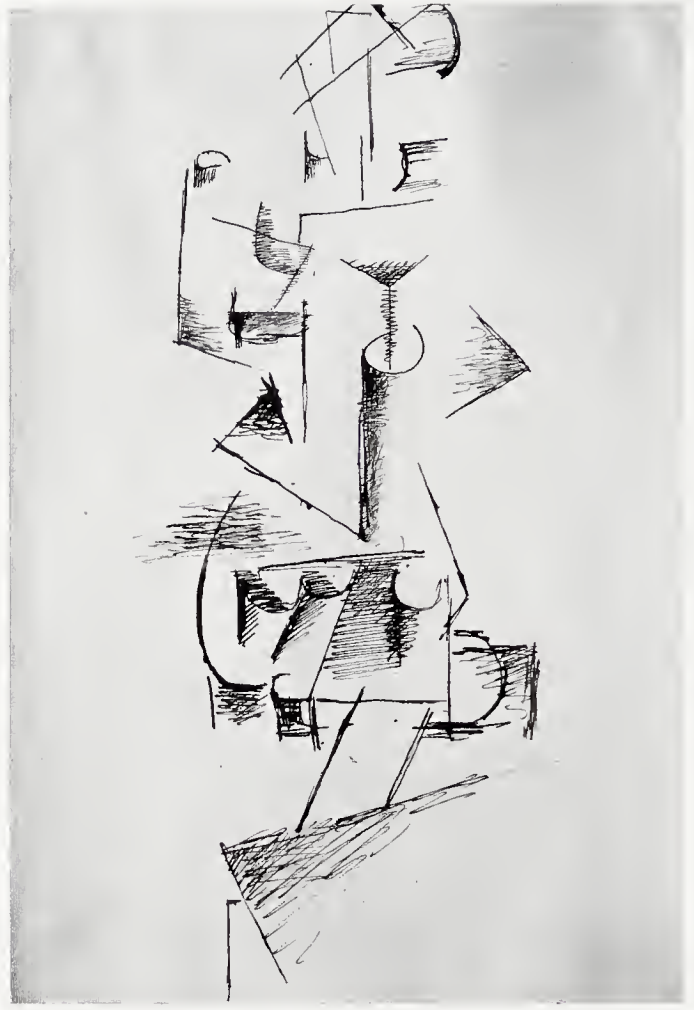
Colección Marina Picasso. Galería Jan Krugier. Ginebra



**PABLO PICASSO**  
*Mujer con mandolina*, 1911  
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm  
Colección Marina Picasso, Galería Jan Krugier, Ginebra

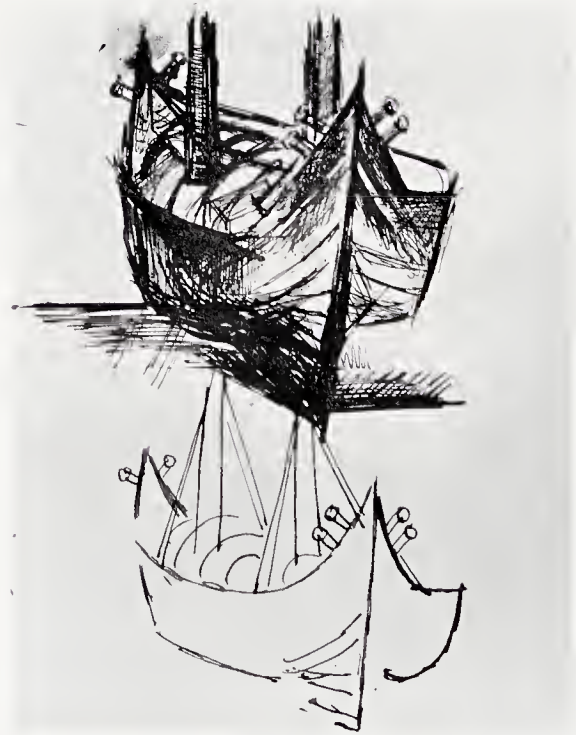


**PABLO PICASSO**  
*Composición cubista. Mujer.* 1910-1911  
Tinta china sobre papel. 31,5 x 21,5 cm  
Colección Marina Picasso. Galería Jan Krugier, Ginebra



**PABLO PICASSO**  
*Mujer.* 1911  
Tinta china sobre papel. 31,5 x 21,5 cm  
Colección Marina Picasso. Galería Jan Krugier, Ginebra

**PABLO PICASSO**  
*Estudios de barca.* 1910  
Pluma y tinta sepia. 22,6 x 17,4 cm  
Museo Picasso, París







**PABLO PICASSO**

*Mujer en una butaca*, 1917

Óleo sobre tela, 92,5 x 61 cm

Museo Picasso, Barcelona

**DALMAU,  
DIFUSOR DE  
LA VANGUARDIA**

Antigüetats J. DALMAU Art Modern

QUADROS • RETAULES • MOBLES • ROBES • GRAVATS

Portaferrissa, núm. 18 - BARCELONA - Telèfon núm. A-1791

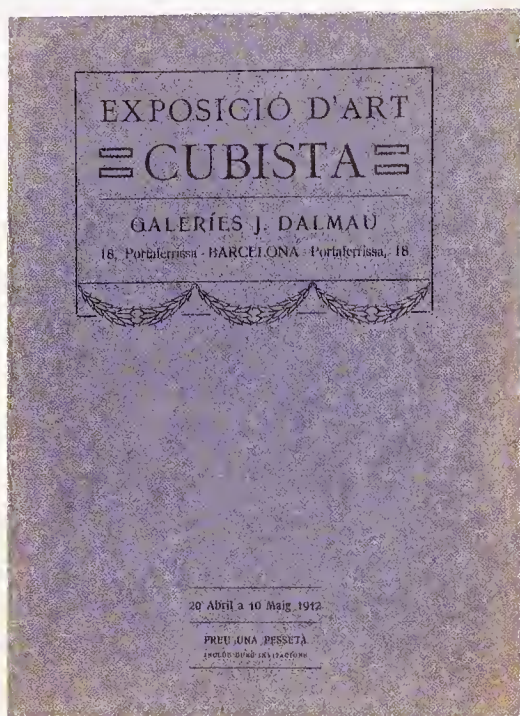
**Josep Dalmau i Rafel (Manresa 1867 – Barcelona 1937) es el marchante que promueve e introduce las Vanguardias en la Barcelona anterior a la Guerra Civil. La actividad de Dalmau con respecto al arte de Vanguardia y con la modernidad puede definirse en cuatro puntos. Primero: importación de exposiciones**



**LLUÍS BAGARIA**  
*Josep Dalmau. C. 1910-1920*  
Acuarela sobre papel. 46 x 30 cm  
Colección particular. Barcelona

**de arte extranjero y promoción de las Vanguardias internacional y autóctona. Posibilita que artistas como Arp, Braque, Duchamp, Theo van Doesburg, Léger, Picabia, Gleizes, Charchoune, Torres-García, Barradas, etc. expongan en Barcelona. Segundo: promoción del arte innovador local y de las nuevas generaciones, como Àngel Planells, E. C. Ricart, Sandalinas, etc. Tercero: apoyo a experiencias editoriales vinculadas a las Vanguardias, como «Trossos» y «391». Cuarto: intento de proyección del arte catalán al exterior, como en el caso de Miró.**

## EXPOSICIÓN DE ARTE CUBISTA (1912)



Portada del catálogo de la *Exposición de Arte Cubista* Galerías Dalmau



«Pàgina Artística de La Veu». Núm. 123  
«La Veu de Catalunya» (25 de abril de 1912).  
Incluye el artículo de Joaquim Folch i Torres *El cubisme* e imágenes de las obras exhibidas en las Galerías Dalmau

La Exposición de Arte Cubista, celebrada entre el 20 de abril y el 10 de mayo de 1912, representa el primer gran episodio del arte de Vanguardia en Cataluña y supone, al mismo tiempo, un acontecimiento en la proyección de las Vanguardias internacionales. Paralela al XXVIII Salón de Artistas de París, es la quinta exhibición mundial de las cubistas como grupo, la segunda que se celebra fuera de París y la primera que se realiza en una galería privada. En la exposición participan Duchamp, Metzinger, Laurencin, Gris — simultáneamente con el Salón de París, ésta es su primera aparición pública con los cubistas—, Agero y Le Fauconier. Braque y Picasso no participan. La exposición surge de una polémica, iniciada por Eugeni d'Ors, que vinculaba el Cubismo con un arte estructurado —es decir, con el núcleo de la estética que defendía—, y contestada por un sector de la crítica. Como contribución a este debate, Dalmau toma la iniciativa de llevar a Barcelona una muestra de arte cubista. En la exposición se exhibe el famoso *Desnuda bajando una escalera. Núm. 2*, de Marcel Duchamp, que al año siguiente iba a presentarse en la exposición Armory Show de Nueva York y que se convertiría en una obra emblemática del arte contemporáneo.



DUCHAMP MARCEL (Francés)  
9, Rue Antral de Jouville, Neuilly-Seine

- N.º 13 Sonata. (Pintura.)
- 14 Desau baixant una escala. (Pintura.)

**MARCEL DUCHAMP**  
*Sonata*



GLEIZES ALBERT (Francés)  
24, Avenue Gambetta, Courbevoie, Seine

- N.º 15 « Les Maisons », 1910. (Pintura.)
- 16 « Paysage à Meudon », 1911. (Pintura.)
- 17 Estudi pel retrat de Jacques Nayral. (Pintura.)
- 18 El Sota. (Dibuix.)
- 19 Dibuix.
- 20 Dibuix.
- 21 Dibuix.

**ALBERT GLEIZES**  
*Pintura*

**JUAN GRIS**  
*Dibujo*



GRIS JOAN (Espanyol)  
15, Rue Ravignan, Paris



METZINGER JOAN (Francés)  
46, Rue des Dames, Paris

- N.º 44 Naturales muerta. (Pintura.)
- 45 Dones en un paisatge. (Pintura.)
- 46 Dibuix.

**JEAN METZINGER**  
*Dibujo*

Obras reproducidas en el catálogo de la *Exposición de Arte Cubista*  
Galerías Dalmau, Barcelona, del 20 de abril al 10 de mayo de 1912

# GLOSARI

## EL CAS DU CHAMP

«Per què—me demanava un dia una senyora, al visitar el Saló dels Independents—per què'ls artistes nous se donen tan freqüentment a pintar natures mortes?» Aquella senyora no s'entenia gaire en metafísiques. Així li fou respost: «Ay, senyora, les pomes y els gots y les ampolles de ginebra no cobren cinch ni tres franchs per sessió com els models!»

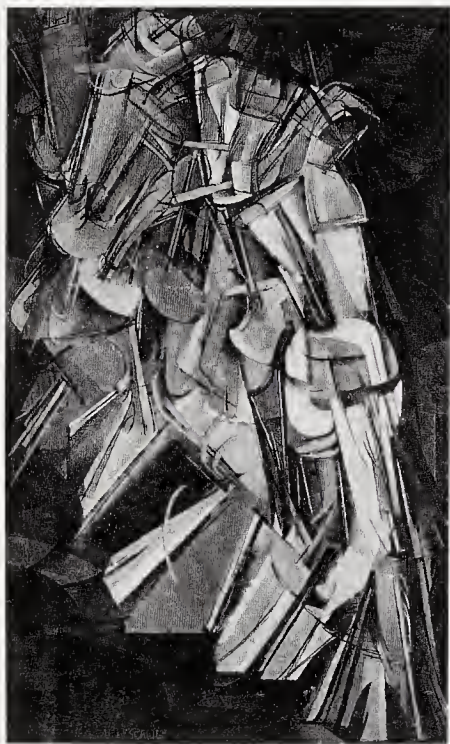
Però'ls lectors del Glosari estan ja romputs a la metafísica y se mereixen altres rahons.

En 1890, els artistes, quan parlaven d'obres fetes y, sobre tot, d'obres a fer, solien fer oscilar la mà dreta, mitg clo-sa, en una yaga designació nerviosa, o agitarla en una vibració. Pera dirho tot, feyen momentàniament el músich. Avuy, en circumstancies parelles, o deixen caure gravement el grupu format pels tres primers dits, en una gràfica alusió a la línia ferma, o bé, ab la mà ja més ober-ta, el palmell girat cap enlaire, accionen com pera sospesar, a ff de que's pensi en pesos y volums. Y més aviat diriau, quan signen aixís, que us les haveu ab uns apassionats arquitectes... Vetaquí, donchs, el cambi en un geste inconscient que'ns dona molta llum sobre un altre cambi que ja's realisa en el camp de la consciencia. «Moviment, color!»; tal era el crit de guerra, en aquells anys; y fou quan els artistes s'empenyaven en que'ls models marxessin pel taller pera sorprendre's en efecte de vida; y quan tots els principiants anaven pel carrer, robant siluotes esquemàtiques al natural... «Equilibri, estructural» sembla ésser, al con-trari, la divisa contemporania. Y n'ha vingut les composicions serenes y estàtiques y l'afició a les natures mortes; y n'ha vingut l'aplicació, confessada francament, de l'abstracció geomètrica a les arts del dibuix. L'extrem de lo primer fou representat per l'escultor italià Medardo Ros-só, qui pretengué treure de son camp la mateixa art de la esculptura, lleansantla a representar efectes de llum y movi-ments embolcallats en l'atmòsfera; l'ex-trem de lo segón, es representat avuy pels cubistes, y es lo que dona tant de valor ideològich a son esforç.

Mes aquest valor se'n va per terra, y entrom aleshores en plena monstruo-sitat, quan, per un singular efecte de contradicció, se preté aplicar els pro-cediments de mena essencialment es-tàtica—, propis de la tematica d'avuy, a ambicions de natura dinamica, com les propies d'ahir. Tal es el cas del pintor Du Champ y de son monstruós «Nu baixant la escala», exhibit a les Galeries Dalmau. La banal, prouho- mesca explicació d'aquesta taula noi ha escapat a ningú: ja s'ha vist que's tracta de representar alhora y quasi superpo-sades les fases sucesives d'un movi-ment: el cinematògraf ens té prou acos-tumats an aquest ordre d'anàlisis.—Mes qui, sense'l profund malestar que a tota ànima ben nascuda dona la incoherencia, pot lligar això ab mèto-des fets pera la composició, pera l'equilibri, pera la construcció, pera l'arquitectura? El pin-tor Du Champ, en l'actual exposició de Barcelona, ha adulterat, ha contradit l'es-forç dels demés. Els qui havem dema-nat, pera les noves tendencies, respecte y estudi, no li podrem perdonar aquest tort ab massa facilitat.

Però menys encara pondonarem al des-zonegut autor del prefaci den Dalmau, un altre tort paralel, y certament inexplic-able.

XENIUS.



MARCEL DUCHAMP

*Desnudo bajando una escalera*

Obra presentada en la Exposición de Arte Cubista celebrada en las Galerías Dalmau de Barcelona en el año 1912 (núm. 14 del catálogo)

XENIUS [Eugeni d'Ors]

Glosari. El cas Du Champ

«La Veu de Catalunya» (29 de abril de 1912, edició de la tarde)

Arte y Artistas. Suplemento artístico de La Publicidad.  
«La Publicidad» (26 de abril de 1912), págs. 3 y 4. Incluye artículos de Maurice Raynal (*Exposición de obras de pintores cubistas*), Max Jacob (*Petit guide pratique de l'amateur du cubisme*), Josep Maria Junoy (*Exposición de arte cubista*), August Agero (*De la escultura*) y Romà Jori (*Impresiones sobre el cubismo*)

# ARTE Y ARTISTAS

## Suplemento Artístico de LA PUBLICIDAD



Bodegón, de J. Eric



Escultura, de A. Agero



Desnuda, cuadro de Metzinger

### EXPOSICION DE OBRAS DE PINTORES CIBISTAS

Escrite expresamente para LA PUBLICIDAD

En la ya casi lejana época en que los artistas ilustrados se batían de lo que se puede llamar el "cubismo", puesto que cada palabra suena y aún a veces se oye, debe designar el método de los artistas que presentamos, era necesario explicar, comentar las nuevas ideas y luchar para imponerlas.

Ya no se trata de lo mismo en la hora presente. La inmaterial tontería de la Bruyère "Tout est dit et l'on vient trop tard", ha cesado de ser tomada seriamente y nadie dejó ya engañarse por semejantes subtregadas.

Al mismo tiempo que un gran número de saleros intrépidos se han consagrado a extraordinarias investigaciones científicas, cuyos solos alicances trastornan el entendimiento común y la sensibilidad vulgar, el siglo XX ha visto nacer una generación de artistas que poseídos de una cultura excepcional, han querido recovar una ayuda de sus conocimientos y sus afinidades con el movimiento moderno, las complejidades y los procedimientos técnicos de los antiguos.

El mundo moderno se ha transformado. A los períodos lúdicos en que el defecto de la vulgarización de los métodos científicos dio lugar a producciones, con frecuencia hermosas, pero tan sólo momentáneamente de la imaginación, del azar, de la inspiración y de la quimera, ha sucedido una época positiva en la que se ha pasado a estudiar la esencia de las cosas antes de querer discutir sobre ellas. Hoy ya no existe más lugar para los sofistas, y ya ha pasado el tiempo en que J. J. Rousseau podía juzgar un ideal de la Sociedad perfecta de haberla estudiado tal como era. Pero los pintores modernos han producido todos siguiendo ese error y además no han querido nunca hacer caso de los métodos científicos según los métodos científicos, como en todo tiempo lo han comprendido tan bien los ingenieros y los arquitectos, y es a estos defectos a los que deben las duras mediciones de sus producciones.

Los artistas que presentamos, cuidándose poco de agradar a la nobleza del

Saubourg St. Honoré, han trabajado para la ilusión de la elite. Esta elite de hoy día, ha llegado a ser el conjunto de aquellos que quieren temerarse la molestia de pensar, y a la vez crece firmemente que el artista debe hacer algo más que sentarse, después de haber almorzado bien, ante el caballo, para pintar alguna especie humana, captando la hora del aperitivo o la del banquete que ha organizado. Con justicia se estima hoy día que el artista debe al mismo tiempo que ver, pensar mucho, y sobre todo concebir el objeto que tiene la intención de representar. El fin de la pintura o de la escultura no es, — y esto no se repetirá nunca bastante, — la imitación servil de la naturaleza, sino mejor su traducción, su interpretación siguiendo los medios intelectuales del artista y siguiendo las tendencias de su tiempo. La imitación tendrá, si se quiere, un arte propio, un pequeño arte, pero un arte que sólo puede representar la fotografía.

El pintor y el escultor deben crear, y para esto deben proceder conforme a métodos diferentes al de la imitación. Cuando el hombre quiso ver, el error de la imitación le llevó de momento a copiar los movimientos del pájaro. Por ello el arte y nuestro moderno. Ader se encuentran completamente. No eran pocas las alas botantes a los señores, sino un trazo de mano que girase. Y así fue como no poco piezas a su vaporillo, y por esto la falta de clarividencia que retrasó el vuelo del hombre, ha dejado a la pintura y a la escultura en este momento del que se busca hacerlas salir de nuestros días.

Los que quisieran ayudarnos, desearían sin duda conocer los principios que nos han guiado, y es por eso que ensayaremos de presentar brevemente algunas de las ideas que han precedido en la ejecución de las obras expuestas.

Por regla general los pintores y los escultores llamados Cibistas, han buscado el proceder, para las artes de la pintura y de la escultura, siguiendo esta ley de la Síntesis que gobierna toda espe-

ciudadanos condensaos han querido, muy ligeramente en las reflexiones que han precedido sus trabajos y en ellos mismos, descender juiciosamente de los principios a las consecuencias y de las causas a los efectos, y esta, para poder a restituir las dos artes a su principio elemental y a su simplicidad ideal, es decir, a la línea.

Ante todo, pues, separar, siguiendo los métodos analíticos propios a cada uno de ellos y siguiendo las características del objeto los elementos principales de las esculturas que tienen intención de traducir. En segundo lugar, estos elementos separados, son estudiados y analizados siguiendo las más sencillas leyes pictóricas. Por fin, en definitiva estos objetos así analizados son representados metódicamente con la ayuda de cada uno de sus diversos elementos, pero esta vez bien conocidos y comprendidos rigurosamente.

Y es así como los pintores que presentamos habrán creído el Algebrá de la pintura. Todas las partes de los cuerpos serán, pues, descomponidos matemáticamente para ser recombinados matemáticamente. Ellos saben que todos los cuerpos no tienen más forma particular determinada más que por que es el resultado de la concepción matemática que se ha hecho más o menos a conciencia del artesano que los ha construido. También los objetos no deben ya más ser considerados únicamente como representaciones diversas, sino como agrupaciones de fuerzas de los agregados de partes distintas ajustadas siguiendo a leyes matemáticas. En adelante serán los objetos mismos, considerados esta vez en la pura recepción de la palabra, es decir, como espacios llenos, limitados, u ocupados por agregaciones de cuerpos.

La observación de los objetos será toda vez completada por el estudio de algunos puntos esenciales.

Los objetos pueden ser considerados desde dos puntos de vista en su equilibrio natural y en sus diferentes movimientos, es decir, bajo el doble aspecto estático y dinámico.

En primer lugar los pintores Cibistas tienen en cuenta que el movimiento simplifica las formas, el reposo las disminuye. Después, siguiendo los principios de la estática y de la dinámica, los cuerpos pueden sufrir modificaciones posibles, la dinámica de un cuerpo puede influir sobre la estática de otro o viceversa, porque los objetos pueden ser independientes unos de otros. Entre ellos tienen radiaciones que el artista debe determinar, tienen atracciones y repulsiones semejantes a las que existen entre los elementos que unen o separan sus afinidades químicas, tienen, en definitiva, relaciones radio-activas como las que tienen los hombres entre sí. Y como en cada objeto, aunque sea inanimado, pueden encontrarse elementos estáticos y dinámicos, estos objetos al traducirlos en la tela por medio de líneas diversas, ocasionadas por sus fuerzas internas, racionales, o derivadas de una influencia.

He aquí observaciones que aconsejaron necesariamente el entendimiento de M. Vaucaelles, pero un refinamiento y su delicadeza han conducido a los espíritus más finos y más a los más sencillos, pues los objetos al traducirlos en la tela por medio de líneas diversas, ocasionadas por sus fuerzas internas, racionales, o derivadas de una influencia.

En esta parte de la obra es donde más se afirmará la personalidad, es en la que el pintor o el escultor se dejará dominar más por lo arbitrario. En esta parte más culminante, es una palabra, donde creemos debe hallarse la plena manifestación del Arte.

Más académicos que los académicos, nuestros pintores han llevado la observación a su rigor extremo. Han estudiado

además los colores en sus relaciones con las formas para determinar exactamente las medidas y cualidades de las formas diversas que cada una de ellas podía dar al mismo objeto. Todo el mundo sabe hasta los modistos que los rayos blancos alargan los cuerpos los negros los disminuyen, los blancos los amplían; únicamente los pintores no lo habían tenido jamás en cuenta. Estos ejemplos comunes de observaciones nuestras en cuanto han tenido el cuidado de la exactitud los pintores (bustos, y como son hasta más espontáneos que los miembros del Instituto).

Bajo el favor de estos principios, por brevemente expuestos se necesitara un volumen para ser completo, esta notable pléyade de artistas ha intentado desear a la pintura y a la escultura de las últimas épocas que han causado las inimitables producciones de los artistas modernos.

Muchos de ellos han llegado a dar su última obra licorables, pero han sido los que dotados de una vasta colección de espíritu, habrían podido — si hubiesen querido mirar un momento con los ojos del concepto, sino con los del espíritu — librarse de prejuicios y renovar su arte.

JUAN METZINGER es la encarnación del verdadero pintor francés. Los franceses, a causa de su reciente inteligencia no han tenido nunca artistas geniales; han poseído, sin embargo, artistas de gran talento.

Metzinger es uno de ellos. Todo es en él claridad, buen gusto, orden, elegancia y solidez. No va en busca de la aventura por que teme las excesos. Guarda una actitud de mesura rigurosamente determinada y cierra de antemano el paso a las investigaciones un poco peligrosas, en las que su espíritu penetrante podría comprometerse. No es preliminar su arte y dice tan sólo lo que sabe, y conviene advertir que sabe mucho. El único reproche que podemos hacerle es el de que no posee una suficiente sensibilidad.

Sin embargo, debemos a esta sensibilidad un poco fría y sólo aquí, necesariamente algo penosa cuando intenta manifestarse, esta extraordinaria "nature morte", tan ricamente ordenada.

Jean Metzinger, ha sabido adaptar magníficamente al gusto francés los principios de la Escuela algo rigurosos en principio, lo cual es muy acertado y denota que Francia, el país de la mesura y de los hombres hábiles en exceso, es muy reacio en todo lo que con los Artes se relacione y, en cambio, es la primera en el dominio de las Ciencias.

No podríamos reprochar lo mismo a Juan Gris. Dotado de una extraordinaria sensibilidad, de la cual está avergonzado, ha procurado reducirlo por medio de for-

mulas científicas manejadas por él, con una desconcertante habilidad. Su pintura un poco fría, agrada a los espíritus investigadores, difíciles de satisfacer como él, y en cambio de todo lo que sea basar o cultivar una obra descompone hasta la infinidad los elementos mismos en elementos, busca el constante resultado con la ayuda de ecuaciones muy ingeniosas, y lo peor es que muchas veces lo descubre.

Su amor por los descubrimientos y por la exactitud lo ha permitido resolver de una vez casi todas las fórmulas de la Escuela y le ha servido para el descubrimiento de muchas otras. Sus discípulos tendrán en su obra un terreno rico para explorar, ya que es el autor de teorías pictóricas que se tendrán seguramente en cuenta en las escuelas futuras. A causa de ello, sin duda M. R. Allard, ordenadamente mejor documentado día su día, que las obras de Juan Gris era insignificantes. Al fin ella le pesará, haber lanzado esta afirmación.

Juan Gris, desde de un tiempo a esta parte, a dejar en sus obras mayor espacio a la sensibilidad, pero lo hace más a pasar suyo. A pesar de todo y de su personal opinión, admiraremos sus más recientes dibujos y sobre todo ese "Jeune homme en habit de una gracia la juventud y turadora, que hace presente que si Juan Gris muy atrevido, logra combinarse con una manera adecuada su inteligencia con su sensibilidad, será, sin duda alguna, uno de los mejores pintores de nuestro tiempo.

ALBERT GLEIZES, da pruebas de una cierta sensibilidad. El "Jockey" que sigue es de una frescura y de un ritmo fogoso que seguramente no satisficieran el espíritu de Juan Gris. Quizás, Albert Gleizes se abandona demasiado a la fantasía y de aquí que puede reprochársele el defecto contrario al que condenamos en Juan Gris. Y efectivamente, hay cierto abandono, la sensibilidad desbordada, el retrato de M. Nayral es una prueba de ello. Que M. Gleizes contenga su imaginación, que la disciplina, que descomponga un poco más los elementos de sus cuadros, alcanzarán éstos un más elevado aspecto y una unidad que hoy día les falta. Con las cualidades pictóricas que ha demostrado poseer, nos hace un poco el efecto del discípulo muy inteligente que no quiere darse la pena de aprender y que confía tan sólo en su vivacidad de espíritu para coordinar las cosas que ha conocido bastante a fondo.

M. DUCHAMP, ha querido darnos, de primer momento, un ejemplo del error futurista. En el "Nu descendente (reverso)", los futuristas han tomado una a una los métodos de nuestros pintores, exceptando como idea principal uno de ellos que no es considerado como personalidad

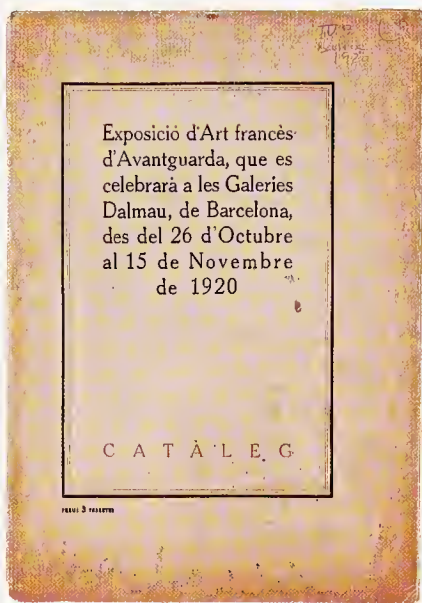


Aguaarte, de Mlle. Marie Laurencin



Paisaje, de Gleizes

## EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCÉS DE VANGUARDIA (1920)



Portada del catàleg de la Exposició de Arte Francés de Vanguardia. Galerías Dalmau

Los Galerías Dolmou organizon lo muestro de Vanguardio que ho sido colificado como lo más importante de los realizados hosto entonces: lo Exposición de Arte Francés de Vanguardio, entre el 26 de octubre y el 15 de noviembre de 1920. Los porticipontes son, entre otros, Georges Broque, Albert Gleizes, Juon Gris, Auguste Herbin, Fernond Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz, Henri Motisse, Jeon Metzinger, Joon Miró, Poble Picosso, Diego M. Rivery, K. von Dongen, etc. Un obonico ecléctico que reflejo un espíritu de modernidad y de vanguardia. Dolmou ho desarrollado uno político informativo de exposiciones de arte extronjero y ésto supone un hito. Además, o partir de los años veinte, inicio uno compoño poro promocionar el arte cotolón en el extronjero mediante uno operación de intercambio de exposiciones: importación de arte foróneo/exportación de arte local. El proyecto no puede llevarse o cabo y quedo como síntoma e intención; pero, grocios o él, Dolmou organizo importantes exposiciones: lo Exposición de Modernismo Pictórico confrontado con uno sección de obros de artistas extronjeros, del 16 de octubre al 6 de noviembre de 1926, y lo Exposición de Arte Moderno Nacionol y Extronjero, de noviembre de 1929.

**GEORGES BRAQUE**  
*Nature morte*, 1913







**AUGUSTE HERBIN**  
*Les roses, 1912*

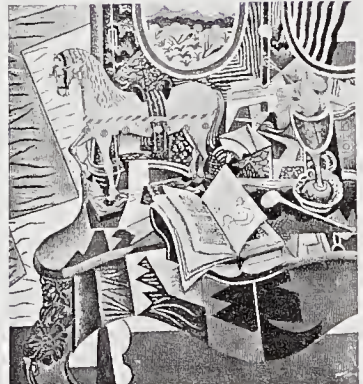


**JEAN METZINGER**  
*Nature morte, 1919*

**FERNAND LÉGER**  
*Le disque rouge, 1919*



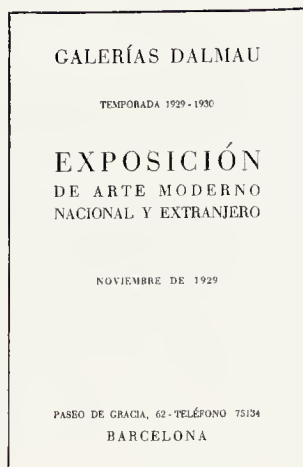
Fernand Léger *Le disque rouge*



Joan Miró *La consola*

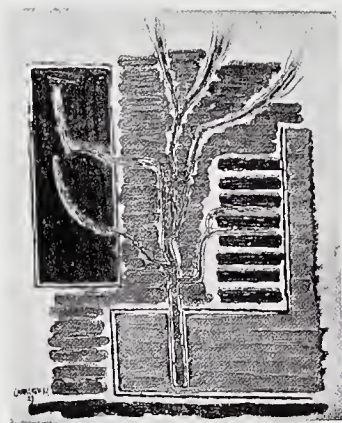
Obras reproducidas en el catálogo de la Exposición de Arte Francés de Vanguardia  
Galerías Dalman, Barcelona, del 26 de octubre al 15 de noviembre de 1920

# EXPOSICIÓN DE ARTE MODERNO NACIONAL Y EXTRANJERO (1929)



Portada del catálogo de la Exposición de Arte  
Moderno Nacional y Extranjero  
Galerías Dalmau

La Exposición de Arte Moderna Nacional y Extranjero, presentada en noviembre de 1929, es la muestra de Vanguardia más importante desde la exhibición de arte francés de 1920. Tiene dos líneas: por un lado, hay una representación de arte abstracto que cuenta con la participación de Hans Arp, Tauber Arp, Van Doesburg, Jean Hélion, Piet Mondrian, Vantongerloo, John Xceron, etc., y, por el otro, una muestra de arte del país can, entre otros, Àngel Planells, Jaan Sandalinas y Artur Carbonell. Las respectivas selecciones son heterogéneas. Es una de las pocas episdias dedicados al arte abstracto en el que participan miembros del grupo De Stijl y otras próximos al grupo de arte abstracto Cercle et Carré. Seguramente, Torres-García, que par aquel entonces residía en París y estaba vinculada con dichos círculos, puso en contacto a Dalmau con dichos artistas. La muestra refleja una voluntad informativa de los valores de novedad y originalidad. Es solidaria con una operación de promoción del arte abstracto en Europa pero, desde la perspectiva de Dalmau, existe también una voluntad de inserción en las estrategias de las Vanguardias internacionales.



**SERGE CHARCHOUNE**  
*Tronc vert*



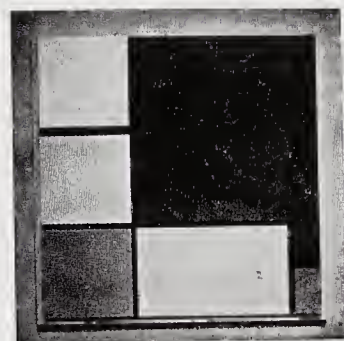
**THEO VAN DOESBURG**  
*Composition élémentariste*

**HANS ARP**  
*Relief plastique*



Art Glass Relief plastique

**PIET MONDRIAN**  
*Composition*



Art Glass Composition

Obras reproducidas en el catálogo de la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero  
Galerías Dalmau, Barcelona, noviembre de 1929



**B R A Q U E**

**G R I S**

**L É G E R**

**M E T Z I N G E R**

**R . D E L A U N A Y**

**S . D E L A U N A Y**



**GEORGES BRAQUE**

*Naturaleza muerta*. 1918

Óleo sobre tela. 45 x 33 cm

Colección particular. Barcelona



JUAN GRIS

*La guitarra*, 1911

Collage sobre tela, 65 x 46 cm

Colección particular, Barcelona



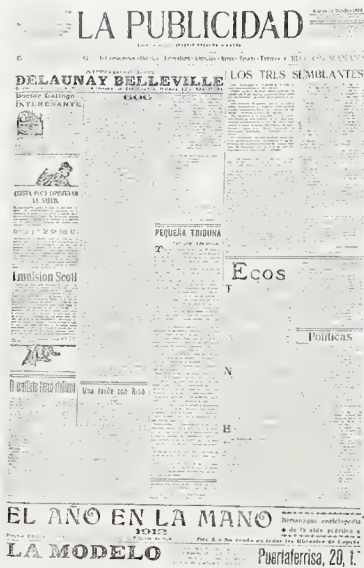
**FERNAND LÉGER**

*La rueda roja*, 1920

Óleo sobre tela, 65 x 54 cm

Museo Nacional de Arte Moderno

Centro Georges Pompidou, París



# LOS TRES SEMBLANTES

*Jean Metzinger es, después de Picasso, el más representativo de los Cubistas.*

*Pintor culto y delicado temperamento, ha sabido dar á sus nuevas especulaciones técnicas un carácter y un sabor marcadamente clásicos.*

*Sus pinturas de paisaje, por su elevada y sabia composición y elegante ordenamiento pueden compararse hasta cierto punto con las nobles y rítmicas pinturas de Poussin.*

*Muy en breve he de ocuparme con la extensión debida del arte cubista y de sus más inteligentes representantes de hoy día: dicho Metzinger, Gleizes, Braque, el Incógnito Picasso, Fernand Leger, Mlle. Marie Laurencin, Le Fauconnier, Delaunay, La Fresnaye, etc., etcétera.*

*Hoy entretanto, con una modesta traducción libre, quiero presentar á los lectores de La Publicidad una muestra preciosa del talento literario de Metzinger, que es, á la vez que distinguido pintor, poeta sutil y refinado.*

J. J.

En un museo, teatro ó parque, varios son los que dan vueltas alrededor de una figura que posee tres semblantes.

El semblante izquierdo con una gisa volado; se dibuja en él una sonrisa—una sonrisa maternal. Aparto el velo; y hallé debajo otro y otro y así muchos más. A medida que iba apurándolos, perdía dulzura la sonrisa. Al levantar el último velo, borroso por completo y nada supe ver delante mío que pareciera un semblante. Visible solamente, informe algo así como una piedra.

—Este semblante izquierdo representa la belleza de las cosas lejanas. Los velos figuran los miles de kilómetros ó los miles de años. ¿Pensáis en las pirámides de Egipto, en el abanico del Mikado, en las últimas palabras de Sócrates? Entendido. Mirad ahora el semblante de la derecha.

No usaba velos el semblante derecho; pero sus rasgos de una indefinible movilidad tampoco formaban fisonomía alguna bien caracterizada: sofadores, los labios se conjuntaban; alegres, entreabríanse, avanzando con ternura, luego se retiraban, con desesperación. ¡Y los ojos!... derribábanse rápidos, por un sendero de matices, del horror al éxtasis.

—¡Admirad, admirad! ved aquí la Belleza de las cosas que nos interesan, la que es nombrada simplemente por los poetas: Belleza. Admiradla, ¡oh vosotros que de ella blasfemáis! echados á sus pies, implorable perdón. Porque ella aromatiza las brisas otoñales y sabe hacer de los hielos sus joyas irisadas; porque ella encierra el universo en la elipse de los humanos ojos y porque es su mirada la viva luz del sol; aun vistiéndose con trajes de reina encima de los ríos durmientes y ella es también la que flota en el fondo de las grutas. Su tristeza dirige la representación de los dramas del mar y la alegría suya rie bailando por encima las nebulosas tricolores de las fiestas populares.

El tercer semblante era tal que tuve que cerrar los ojos y mirar dentro mio para verte mejor.

Formado por varias líneas de sombra recordando una roja claridad, aparecía de perfil; si yo hubiese querido contemplarle de frente, me habría bastado—de pronto lo pensé—multiplicar por aquí, el número de líneas de sombra.

Este tercer semblante representa la Belleza que de nosotros deriva. La claridad roja es la irradiación de nuestra sangre, y las líneas de sombra que la definen son nuestras ideas.

La imagen no se alteraba; no obstante y como sucede al acercar al fuego una columna mercurial, un inteligencia—por sabios demonios graduada—se extendía verticalmente hacia Dios. Y alcanzaba la región múltiple de la Lucidez, región que una luz blanca crudamente ilumina. De pronto la roja claridad vació.

¿He vuelto acaso en sí delante de las vitrinas de un museo, en los corredores de un teatro ó debajo los plátanos de un parque?

Se solamente, para la succión de mis horas, que el horno de mi cerebro aglutinó toda la fuerza de sus flamas sin poder fundir jamás en un único sol los tres semblantes de la Belleza.

Jean Metzinger.

(Traducción de José Junoy.)

JEAN METZINGER

Los tres semblantes

«La Publicidad» (24 de octubre de 1911, edición de la mañana)





**JEAN METZINGER**  
*Retrato de Max Jacob*, 1913  
Óleo sobre tela, 92 x 65 cm  
Colección particular, París



**ROBERT DELAUNAY**  
*La torre se dirige al Universo*, 1909  
 Óleo sobre tela, 46,2 x 38,2 cm  
 Colección J. Louis y Eric Delaunay, París

**"EL SIMULTANISME"**  
**DEL SENYOR I LA SENYORA DELAUNAY**

**A** PROPOS de notre visite la semaine dernière dans le pays de Culture, nous avons été frappés par les œuvres de M. et Mme Delaunay, que nous avons vues avec un intérêt particulier. Ce que vous dites à propos du Cubisme est très juste, peut-être trop bon ajouté même.

Vous m'y mettez dans le Cubisme. Moi, à priori, je dis je n'y suis jamais rentré et je suis pas si sûr d'être, car je suis peintre et j'aime la pratique.

Vous avez raison de parler du Cubisme car c'est vraiment un cas et un fait étrange - cela n'a rien d'habituel - que ce soit comme ça. L'art de la couleur le plus beau m'est de la couleur, mais je ne vous pas ce que cela peut avoir d'important, en d'autres termes, ce n'est pas la science à peu près. Le seul fait que je salue est l'emploi du mot "simultanisme". Mais, plus tard, votre bonne intention est tout à fait louable pour ne pas être abusé et déformé sur la réalité de ce Simultanisme qui n'est qu'une déformation du réel, l'important, le travail, le geste, le simulé n'a été jamais d'avoir à dire plusieurs aspects d'une même chose ou la même chose sur plusieurs simultanément.

La réaction du Simultanisme en art n'est pas la description d'un objet, ni des objets ni des choses, mais au contraire, à trouver l'Équilibre, à pas un mètre métrique, appliqué ou en dehors de la dimension, du fait même, et de l'impressionnisme, Néo-impressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Futurisme, Synchronisme, est un mot, de

ont plus et j'ai en envie de vous communiquez de ce sujet certaines confirmations et peut-être certaines contradictions.

Ce que vous dites à propos du Cubisme est très juste, peut-être trop bon ajouté même.

Vous m'y mettez dans le Cubisme. Moi, à priori, je dis je n'y suis jamais rentré et je suis pas si sûr d'être, car je suis peintre et j'aime la pratique.

Vous avez raison de parler du Cubisme car c'est vraiment un cas et un fait étrange - cela n'a rien d'habituel - que ce soit comme ça. L'art de la couleur le plus beau m'est de la couleur, mais je ne vous pas ce que cela peut avoir d'important, en d'autres termes, ce n'est pas la science à peu près. Le seul fait que je salue est l'emploi du mot "simultanisme". Mais, plus tard, votre bonne intention est tout à fait louable pour ne pas être abusé et déformé sur la réalité de ce Simultanisme qui n'est qu'une déformation du réel, l'important, le travail, le geste, le simulé n'a été jamais d'avoir à dire plusieurs aspects d'une même chose ou la même chose sur plusieurs simultanément.

La réaction du Simultanisme en art n'est pas la description d'un objet, ni des objets ni des choses, mais au contraire, à trouver l'Équilibre, à pas un mètre métrique, appliqué ou en dehors de la dimension, du fait même, et de l'impressionnisme, Néo-impressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Futurisme, Synchronisme, est un mot, de



La Tour par Robert Delaunay (1910)

dans les derniers photos, les plus récentes: "Douces valises simultanées forme ou l'homme à l'écrit" ne donnent pas les résultats appréciables pour ceux qui n'ont pas vu le tableau à l'art.

C'est naturellement cette époque dans le

passé qui m'intéresse le plus et qui est sacrée, pour la raison photographique; dans ce sens la photo n'est même pas ce qu'est l'écriture musicale plus rapport à l'audition. Je ne suis pas écrivain - mon ordre ce sont mes tableaux - et j'ai dans mon atelier

**R. DELAUNAY**  
*El simultanisme del senyor i la senyora Delaunay (fragmentos)*, *«Vell i Nou»*, Núm. 57 (15 de diciembre de 1917)

**SONIA DELAUNAY***Disco núm. 155. 1918*

Pintura a la cera sobre paper. 18 x 21,5 cm  
 Colección J. Louis y Eric Delaunay. París

**SONIA DELAUNAY***Disco núm. 154. 1918*

Pintura a la cera sobre paper. 26,6 x 20,5 cm  
 Colección J. Louis y Eric Delaunay. París

**SONIA DELAUNAY***Disco núm. 153. 1915*

Pintura a la cera sobre paper. 19,7 x 14,3 cm  
 Colección J. Louis y Eric Delaunay. París



novel·la, d'acord amb els mètodes clàssics, sense traces de mala fe, ni interpretacions espectaculars. Havem de dir que ho ha assolit plenament i la demostrat així d'una manera, sense necessitat de les equívocas sobre la corda. Huieny, i reprimint tota veulencia de singularitat. Mar-

que proposa: li plauen el teatre, la pintura i la literatura. Té, més a més, una amant delícia, Simone, bella, emborça, culta i atractiva. Comença a ocupar el seu lloc en la fàbrica, de mala gana, sense el més petit interès; esperant ansios els seus moments de llibertat, fletorós de poder deixar Pont-de-l'Èure i anar uns

no es pot assegurar mai res, pot ser començau a comprendre que heveu fet malbé un gran amor i que és una gran illatrina... Jo us anoyaré molt de temps i val més, però, una recança que s'apaga lentament, que la vida de dubte, d'espera, de decepcions que ha estat i viu una vida assonorada i tranquil·la al costat d'ella. Per la mort de l'avi Achil-



ALBERT GLEIZES - JUGADORES DE FÚTBOL

Col·lecció del seignior J. J. Dalmou.

viem en aquest llibre. Simone, amant de Bernard, inflexible i deserta, en aquesta, la part de l'ofici prevalent sobre la part de l'amor. François Quezay, en canvi, conxex la victòria. «Quin dels dos homes, Bernard o Antoine, haurà estat el més encoratxat en escollir?» Bernard Quezay és un suboficial francès que acaba de fer la guerra i ingressa com associat en una important fàbrica de teixits que regenta el seu avi, Achille, i de la qual foren també part el seu germà, Antoine, i el seu oncle, Lecourbe. Bernard és el contrari d'un industrial modern, intel·ligent, estima París i totes les agradables sensacions

dies a París, a donar-se un bany de societat, de modèrnia, d'art, d'amor. Sense que ell mateix se'n dongui compte, però, la fàbrica se'n va apoderant, se'l fa seus, i tantament; l'herència el treu a l'ús dels seus tentacles ocultos que no perdonen. Els dies s'escuden monòtons i Bernard creu ésser sempre el mateix i tan naturalment i insensiblement ha anat lent-se la transformació. La raga el germà i de mica en mica s'assembla cada dia més al seu pare, al seu avi, que abusos no comprenia la vida dels quals semblava menquina, limitada i ridícula. Simone ho comprèn aviat veu que en la gran partida empenyada en el cor del seu amor, la fàbrica ha

lle, Bernard passa a la gerència de la fàbrica i el reemplaça perfectament; el negoci riu mil·lars que mai i Bernard troba en el propi lloc del seu ésser energic i modalitats inespèrades que el fan un dels millors industrials del seu temps. Roger Lecourbe, el seu nevet, novell associat, el troba, via a via d'ell, en idèntica situació que Bernard, al començament, davant del seu avi. I la història, potser reconença...

Amb una gran facilitat, sense el menor esforç aparent, Maurice va relacionar-se donant la seva intel·ligent opinió sobre tots els problemes, totes les inquietuds de la nostra època, d'una fàcil i a la vegada lleugera i penetrant. Ha ha una frase en el seu llibre, que era agra dels altres: «Et — dieu — potser la cosa més bella que hi ha en l'home modern, aquesta la qual de desdoblar-se, d'acceptar el compliment de la com- pletude. Les mar- netes han rompres la pau i continuen a ser a l'estat de l'èpo- ? Pot donar-se una mitjà bella i repre- tació del paper de l'home en la com- dia de la vida?» Bernard Quezay és el llibre de la tra- dicció. El nostre am- bient industrial, tan semblant a aquell en el qual es desen- volupa aquesta no- vel·la està mancant d'un novel·lista que el compreni i el descriu. Esten di- nombres novel·- leres sorgides d'apre- nent en generació, en condicions per a intentar-ho?

El Verd i el Amic de les Arts, núm. 3

DE GALERIA EN GALERIA

SEBASTIÀ GASCÓN

En moltes ocasions, havem combatut, des de les mateixes pàgines d'aquesta Gasetta, la deplorable ignorància i la lamentable banalitat que són les dominants de l'actual moviment pictòric

Borcelono ocoge dos hitos importantes en lo difusión y evolución del Cubismo, ombos protagonizados por Albert Gleizes (Porís, 1881 - Aviñón 1953). En primer lugar, la Exposición de Arte Cubista de 1912, en los Galeríos Dolmou, donde se exhiben 16 obras del ortisto. Posteriormente, en 1916, reolizó una exposición individual en las mismas Galeríos. Albert Gleizes se instola en Borcelona con su mujer, Juliette Roche, de finoles de mayo a diciembre de 1916. En esta estoncia, se re- laciona con los círculos progresistos autóctonos, con Dalmou y Junoy, y se gono el respeto de la crítico mós conservodora, que, oun tratóndose de un pintor cubisto, lo voloron técnicamente. Expuso de nuevo en las Galeríos Dalmou en 1920 con motivo de lo Exposición de Arte Francés de Vanguardio.

ALBERT GLEIZES

Jugadores de fútbol. 1913

Obra reproducida en «L'Amic de les Arts», núm. 3 (noviembre de 1926).

Fue expuesta en las Galerías Dalmau en 1916 (núm. 31 del catálogo)

y perteneció a la colección del marchante

EXPOSICIÓN ALBERT GLEIZES

DEL 29 NOVIEMBRE AL 12 DICIEMBRE 1916

GALERIES DALMAU 18, PORTAFERRISSA, 18 - BARCELONA

CATÁLEG

1 L'homme au piano	1915	17 Danseuse espagnole	1916
2 Portrail d'Ygor Slavinsky		18 Voltige	1916
3 de Florent Schnitt		19 Clowns	1916
4 Paysage en Lorraine		20 Nu a la toilette	1916
5 " " "		21 Gitane	1916
6 Nature morte		22 Danseuse espagnole	1916
7 La cruche		23 Nature morte	1916
8 Portrail de J. R.	1915	24 Paysage	1916
9 " " T. M.	1915	25 Les ufliches New-York	1916
10 " " Jacques Nuyral	1915	26 New York	1916
11 Broadway - New-York -	1915	27 " " "	1916
12 " " "	1915	28 Etude pour l'homme au piano	1915
13 New-York	1915	29 Souvenir de Toul	1915
14 Astor Cup Race - New-York	1915	30 Etude pour J. Cocteau (ballet)	1916
15 Portrail de Jean Cocteau	1916	31 Joueurs de Foot-ball	1913
16 Les acrobates	1910		

AQUABELLES, DIBUIXOS I AIGUAFORTS

Catálogo / diptico de la Exposición Albert Gleizes, Galerías Dalmau, Barcelona, del 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1916



**ALBERT GLEIZES**  
*La bailarina de Barcelona*, 1916  
Óleo sobre papel, 102 x 77 cm  
Colección Mizné-Blumental, Rio de Janeiro

# EL JÉAN COCTEAU

## D'ALBERT GLEIZES

Cerebral concreció d'una verticalitat en cadencia complexa que vibra màgica amb suaus inclinacions de palma esvelta — ben de raça.

Dita intel·ligent figuració perpendicular apareix bellament involucrada dins d'un polifon mosaic de amplis quadrilàters y triangulars incisos — multicolors...

(Dos abrillantats d'Orient...)

Es el poeta Jéan Cocteau que usa aquí francesa militar dalmàtica blau horitzó, ben ajustades polaines de cuir gris i l'ocrós corretjam — reglamentari.

Remarqueu, geogràfics companys, l'anècdota més evident de l'ondejada caballera cimborial que festoneja el rostre crudel...

Un rostre crudel per lo molt subtil, lis haraldic, emergint d'una curva de Murano — tubular...

Finalment.

Curiosa i potser oportuna també l'extrapictural maniobra de desplaçar d'un segón terme relatiu cert plat de nevada porcel·lana per incrustar-lo en forma de discret polit relleu al costat dret del finíssim personatge...

(Ens plau d'imaginar : a la manera d'un. escut immaculat.)

J. M. JUNOY

*El Jean Cocteau d'Albert Gleizes*

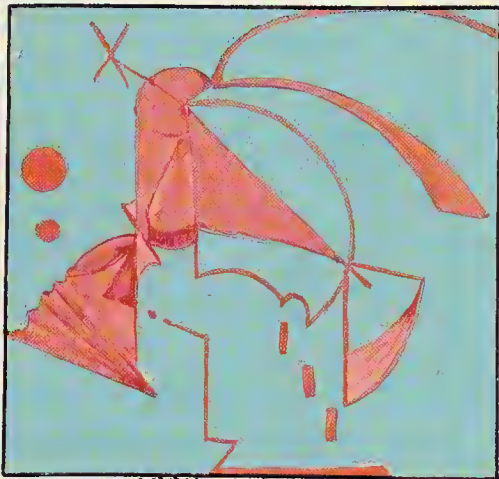
«Troços», Núm. 0, 1916



**ALBERT GLEIZES**  
*La ciudad*. 1914  
Óleo sobre tela. 130 x 97,8 cm  
Galería Beyeler. Basilea

# SERGE CHARCHOUNE

## EXPOSICIÓ HÉLÈNE GRUNHOFFI-SERGE CHARCHOUNE



ABRIL - MAIG - 1916  
GALERIES DALMAU PORTAFERRISA 18  
BARCELONA

### SERGE CHARCHOUNE

*Composición*, 1916

Proyecto para un catálogo de las Galerías Dalmau

*Gouache*, 34 x 27 cm

Colección Manoukian, París

Tarjeta / catálogo de la Exposición Serge Charchoune. Art Ornamental. Galerías Dalmau Barcelona. Del 6 al 20 de abril de 1917. Incluye el poema *Films* de J. M. Junoy

FILMS  
SERGI CHARCHOUNE

Après accoustement

lobular / dectidario del re / a / c / t / a / p / r / i / s / m / a / e / n / t / r / e / l / l / a / c / a / s / i / d / e / s / t / a / n / g / e / n / t / e / s / c / e / r / e / l / e / s / i / g / n / e / s / f / l / e / x / a / q / u / a / d / r / a / t / u / r / e / s / r / e / c / t / a / n / g / u / l / a / s / a /c /c /o /s / - / l /a /n /u /l /i

permes abstracter puints / r / a / t / i / l / l / e / s / m / i /c /a /l / s / i /m /u /l /a /c /e /s / f /l /o /r /a /d /e /s / s /u /m /e /t /r /e /s / e /a /l /e /p /t /o /p /t /e /r /a /v /i /b /r /a /c /i /ó / - /f /i /l /m /a /d /e /l /e /v /o /r

morat - cendra - cadmi

Diciembre de 1910  
J. M. JUNOY  
(Música interpretada de BAILLILA PRATELLA)

### EXPOSITION SERGE CHARCHOUNE ART ORNEMENTAL

FILMS ORNEM  
N 1 FLEUR RUSSE  
• 2 JEU DU POINT  
• 3 GUITARRA

PEINTURE ORNEMENTAL  
N 4 COURONNE FLEUR RUSSE  
• 5 RESUME GUITARRA

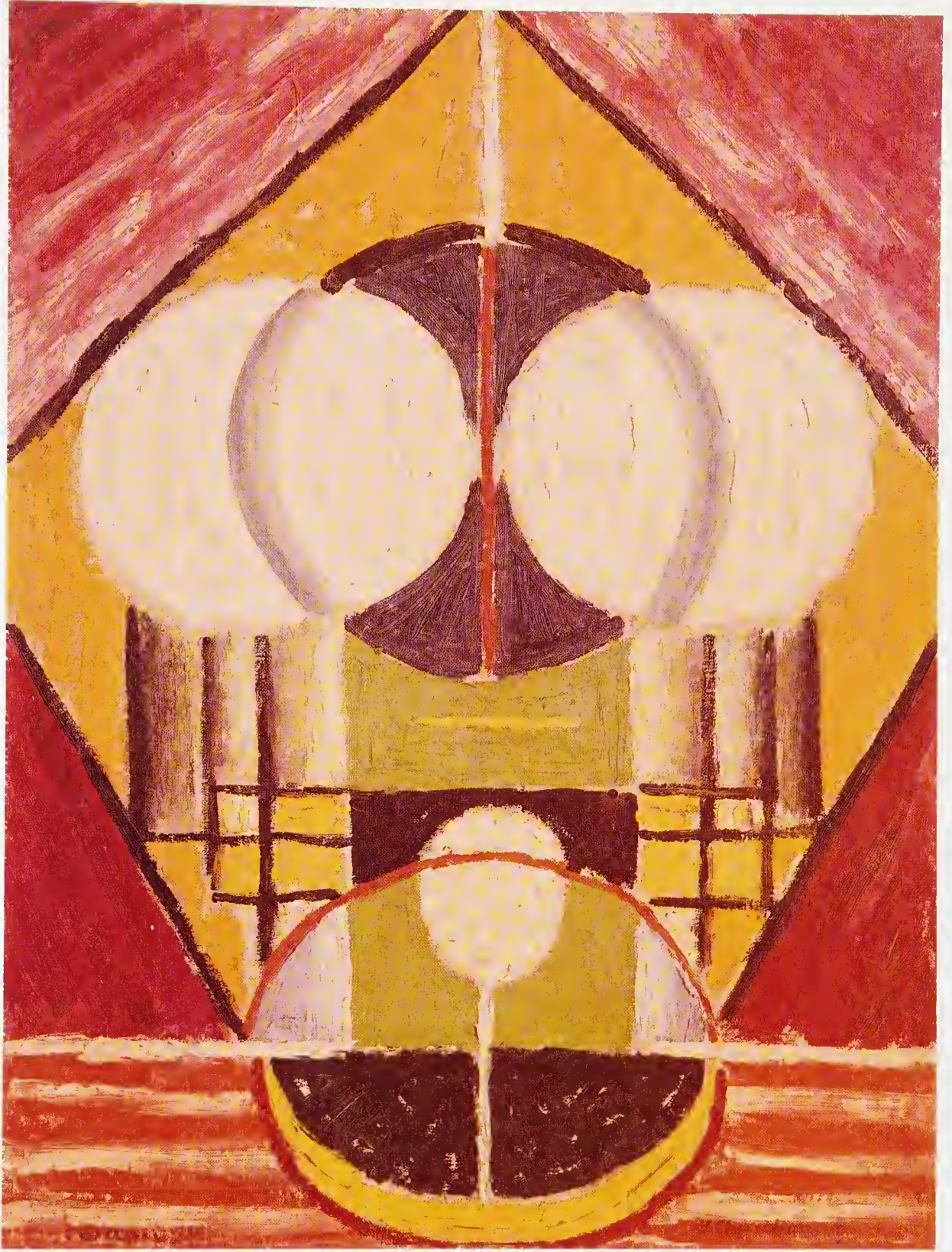
Nº Nº  
DIVERS ORNEM. INDUSTRIEL

GALERIE DALMAU  
PORTAFERRISA, 18 - BARCELONA

11-13 H 6-20  
4 18-20 H  
1917

El paso por Barcelona de Serge Charchoune (Buguruslan, Samara, 1888 á 89-Villeneuve - Saint - Georges 1975) es decisiva para su trayectoria como artista. En la misma Barcelona inicia una incursión en el arte abstracto, espoleada por ciertos elementos de la cultura popular. Es una pintura que él denominaba Cubismo ornamental, inspirada en la cultura rusa y en las investigaciones plásticas de la época. Charchoune se instalará provisionalmente en Barcelona en 1914, exiliada a causa de la Primera Guerra Mundial. Realiza aquí dos exposiciones en las Galerías Dalmau: en 1916, junto a su compañera, Hélène Grunhoff, e individualmente en 1917, presentada con un caligrama de J. M. Junoy. Son las primeras muestras de arte abstracto en Barcelona. Durante la etapa catalana, se vincula con los sectores autóctonos más inquietos y con la colonia de artistas extranjeras de Vanguardia, exiliadas también por la guerra, como Crevan, Otto Lloyd, los miembros de la revista «391», etcétera. También participó en la Exposición de Arte Moderna Nacional y Extranjera (1929).





**SERGE CHARCHOUNE**

*«Mi madre me vendió».*

*Movimiento de un film pintado  
según la canción folklórica. 1917*

Óleo sobre tela. 46 x 35 cm

Colección Raymond Creuze, París



**SERGE CHARCHOUNE**

*Ornamental núm. 1. 1916*

*Gouache en papel encolado sobre tela. 20 x 26.5 cm*

Colección Raymond Creuze. París



**SERGE CHARCHOUNE**

*El Juego del punto. Movimiento de un film pintado. 1916*

Óleo sobre tela. 38 x 55 cm

Colección Raymond Creuze. París



**SERGE CHARCHOUNE**

*Resumen Guitarra. 1916*

Óleo sobre tela. 20 x 35 cm

Colección Raymond Creuze. París

**PICABIA**

IL N'EST PAS DONNÉ À TOUT LE MONDE  
D'ALLER À BARCELONE

Detalle de la inscripción que aparece en el  
*Retrato de Marie Laurencin* de FRANCIS PICABIA

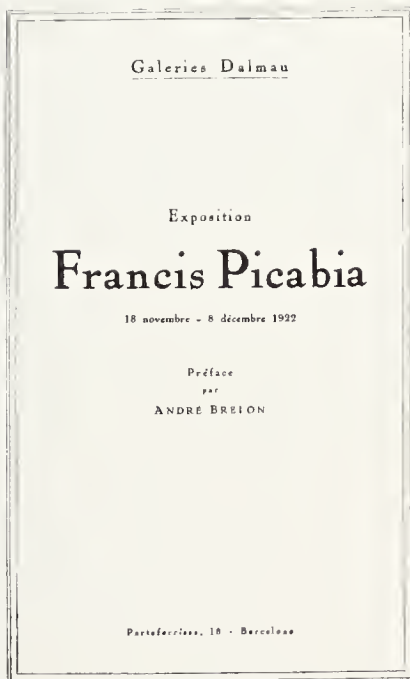
Tarjeta de invitación a la *Exposition Francis Picabia* y a la *Conferencia de André Breton*  
Galerías Dalmau / Ateneo Barcelonés,  
Barcelona, 1922

GALERIES DALMAU  
PORTAFERRISSA, 18 · BARCELONA  
EXPOSICIÓ  
FRANCIS PICABIA  
DEL 18 NOVEMBRE AL  
8 DESEMBRE DE 1922  
INVI TACIÓ  
INAUGURACIÓ DISSABTE DIA 18 A LES SIS TARDÀ

ATENEU BARCELONÉS  
DIVENDRES 17 DE NOVEMBRE A LES DEU DE LA VETLLA  
CONFERENCIA  
per ANDRÉ BRETON Director de la revista "Littérature"  
Tema: Caractères de l'évolution moderne  
et ce qui en participe  
(Conférencià relacionada amb l'Exposició PICABIA)

Provocador y corrosivo, Francis Picabia (París, 1879 – 1953) es el primero que aporta una actitud antiartística cercana a las posiciones dadaístas, pero es difícilmente clasificable. De ascendencia española, se

exilia en Barcelona, a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, hacia el verano de 1916 y se marcha en la primavera de 1917. En el terreno pictórico, ésta es para Picabia una etapa muy fértil: desarrolla el período mecanicista (1915-1922, aproximadamente), uno de cuyos ejemplos es el *Retrato de Marie Laurencin*, que incluye la frase «Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone». Además, inicia la publicación de la revista «391» y publica su primer libro *Cinquante-deux miroirs*. Posteriormente, entre el 18 de noviembre y el 8 de diciembre de 1922, presenta una exposición en las Galerías Dalmau, acompañada por una conferencia en el Ateneo Barcelonés, pronunciada por Breton, quien, por otro lado, presentaba al artista en un espléndido catálogo editado por Dalmau. Picabia vuelve a Barcelona en otra ocasión, a mediados de los años veinte, en la llamada época de los monstruos, y realiza una serie de obras inspiradas en las pinturas románicas catalanas.



Picabia nous est ici d'un très rare secours. Quelqu'un me racontait qu'à New-York, parmi les visiteurs qui se pressent dans les galeries de peinture les jours de vernissage, il y a toujours quelques personnes pour ne jeter sur les murs qu'un coup d'œil désenchanté et s'informer en hâte du nom du prochain exposant. Si l'impossible voulait que pareil fait se produisit au cours d'une exposition Picabia, j'aimerais simplement qu'il fût répondu: Francis Picabia. Tant il est vrai qu'en ces sortes de choses on ne peut gagner qu'au change et qu'aussi l'homme qui nous change le plus de Picabia, c'est Picabia.

Nous n'avons pas trop de tous nos yeux pour embrasser cet immense paysage et, ce faisant, l'émotion de *jamais vu* nous laisse à peine le temps de res-

*On ne prête pas à Francis Picabia, non qu'il ne soit le plus riche des hommes, mais parce que tout commentaire à son œuvre ferait l'effet d'une surcharge et ne saurait être tenu que pour un acte d'incompréhension. Toute l'activité de Picabia est en opposition ardente à cette surcharge. Se corriger, aussi bien que se répéter, n'est-ce pas aller en effet contre la seule chance que l'on ait à chaque minute de se survivre? Vous n'avez pas cessé de courir et, quelque distance que vous pensez avoir mise entre vous et vous, vous laissez sans cesse sur votre route de nouvelles statues*

pirer. L'élan calculé en fonction de sa brisure et en prévision de nouveaux élans; une pensée ne répondant à aucune autre nécessité connue qu'à la foi en sa propre exception; cette perpétuelle sécurité dans l'insécurité qui lui confère l'élément dangereux sans quoi elle risquerait à son tour de se faire enseignante; l'humour, inaccessible aux femmes, qui, au-delà de la poésie même, est ce qui se peut opposer de mieux à la mobilisation, militaire ou artistique, aussi bien qu'à la mobilisation «dada», ce qui est amusant (l'humour et le *scandale* qui en procède); tous les talents aussi, avec le secret d'en user sans délectation particulière, comme de la chance au jeu; l'amour par-dessus tout, l'amour inlassable dont ces livres: CINQUANTE-DEUX

de sel. Entre tous serez-vous seul à ne jamais sentir le cœur vous manquer? Et qu'on ne m'objecte point que Picabia doit mourir un jour; il suffit que pour l'instant cela me semble insensé.

Je suis assez jeune pour m'étonner encore — est-il besoin de m'ire que c'est aussitôt pour m'en féliciter? — de ne pas trouver Picabia à la tête d'une mission officielle, internationale, disposant de pouvoirs illimités, et dont le but, d'ailleurs malaisé à définir, dépasse singulièrement celui de la poésie et de la peinture. C'est que, de plus en plus, nous sommes en proie à l'ennui et que, si l'on n'y prend garde, «ce monstre délicat» nous aura bientôt fait perdre tout intérêt à quoi que ce soit, autrement dit nous aura privé de toute raison de vivre. L'exemple de

MIROIRS, POÉSIE RON-RON empruntent le langage même et épousent les charmantes machinations, font que nous sommes quelques-uns qui, chaque matin, en nous éveillant, aimerions consulter Picabia comme un merveilleux baromètre sur les changements atmosphériques décidés dans la nuit.

Cette nuit est, pour beaucoup, complète et je ne m'attends pas à ce que l'anecdote suivante fasse autrement sensation. Mais je la tiens de Picabia et, au cours de ces lignes, elle mérite de passer comme un trait de lumière: Un jour qu'en compagnie d'un de ses amis, M. S. S., de haute noblesse persane, celui-ci était allé visiter une exposition de peinture à Lausanne, le jeune homme, demeuré par bonheur étranger à notre «culture», lui dit:

Portada y Préface de ANDRÉ BRETON al catálogo *Exposition Francis Picabia*, Galerías Dalmau, Barcelona. Del 18 de noviembre al 8 de diciembre de 1922



- 14 -

«Vraiment tous ces artistes ne sont que des débutants; ils en sont encore à copier des pommes, des melons, des pots de confiture» et, sur l'observation que c'était très bien peint: «Ce qui est beau, c'est de bien peindre une invention; ce monsieur, Cézanne, comme vous l'appellez, a un cerveau de fruitier.»

La vérité est que nous chercherions vainement une raison à ces exercices de toutes sortes. Il est aussi facile de faire un bon tableau qu'un bon plat, en utilisant certaines recettes. Une expérience récente a montré qu'un individu donné, en état d'hypnose, est capable d'exceller dans le genre le plus difficile, pourvu qu'il s'agisse d'un genre déterminé sur lequel l'attention du sujet a été attirée préalablement.

- 15 -

La fameuse maxime: «Comprendre c'est égaler» demande donc à être prise dans son sens fort. Il n'y a pas lieu de chercher plus loin les causes du succès de telle ou telle formule artistique, à l'origine de laquelle on ne trouve jamais qu'une convention. On a pris l'habitude de légitimer cette dernière par le *besoin d'harmonie*. Le mot harmonie est absolument dénué de signification et ne témoigne que du désir d'exprimer après coup, de manière tout-à-fait insuffisante, que nous éprouvons seulement des émotions raisonnables, ce qui importe peu. De là la prédilection longtemps marquée pour les formes fixes en matière littéraire, de là le dogme de la «composition» en peinture. C'est au prix d'un renouvellement constant, qui porte notamment

- 16 -

sur les moyens, qu'un artiste peut éviter de devenir le prisonnier d'un genre qu'il ait ou non créé lui-même.

Et si l'on y tient pour de bon, devant les aquarelles qu'expose Picabia en novembre 1922, et dont la plus ancienne date de quelques mois, ne serait-on pas fondé à parler d'harmonie ou à faire appel à telle autre hypothèse mystique qu'on voudra? Si ces lois existaient, je pense qu'elles ne seraient pas propres à l'optique et que nulle production n'en serait en tous points justiciable comme celle-ci. C'est qu'en effet, l'œuvre ne réside plus dans un assemblage plus ou moins heureux de couleurs, dans un jeu de lignes qui touche de plus ou de moins près la réalité. Il n'y a plus de ressemblance, même lointaine.

- 17 -

La plaisanterie de l'interprétation n'a que trop duré. La grâce des contours connus, ceux dans lesquels Picabia a si souvent fait apparaître les belles Espagnoles, la romance des tons à laquelle il a fait prendre ce tour tragique, lui qui le premier a peint la terre bleue et le ciel rouge, cède le pas à ces compositions où les valeurs plastiques, pures de toute intention représentative ou symbolique, ne jouent peut-être pas un rôle plus important que la signature et le titre. On se souvient que c'est Picabia qui naguère eut l'idée d'intituler des ronds: Ecclésiastiques, une ligne droite: Danseuse étoile; ce qu'à mon sens a d'un peu regrettable cette manière, qui n'en procède pas moins d'une des plus belles trouvailles idéalistes que je connaisse,

- 18 -

est de tenir trop systématiquement compte de l'étonnement du spectateur, toujours prêt à croire qu'on se moque de lui. Ici cet inconvénient cesse, aucun titre ne faisant image ni, pourtant, double emploi. Il est impossible de voir en lui autre chose que le complément nécessaire du reste du tableau. Au point de vue de l'esprit dans lequel celui-ci a été conçu et après avoir tant insisté sur la faculté que Picabia possède au premier chef de rompre avec les images qu'un autre, depuis longtemps, se contenterait de laisser de lui-même, est-il besoin de faire observer que ce serait à tort que l'on croirait pouvoir rattacher ces dernières œuvres à son «époque mécanique»? Il s'agirait d'une véritable confusion et je n'ai pas à com-

- 19 -

battre un jugement aussi superficiel. Quelles objections il faut prévoir! Un autre peintre qui est, avec Picabia et Duchamp, peut-être l'homme à qui nous devons le plus, Picasso, me disait l'autre jour qu'en présence d'un de ses tableaux dans lequel il avait laissé quelques parties de toile non recouverte, estimant que l'absence de couleur était encore une couleur, ses amis n'avaient qu'une voix pour déplorer que le tableau restât inachevé. Il était obligé de leur affirmer que le blanc de la toile était peint *de sa main*. Comment veut-on, dès lors, que ceux qui se prononcèrent sur les aquarelles de Picabia n'incriminent pas la distribution des éléments colorés sur la feuille, cette émouvante apparence de disjonction chimique que présentent certaines



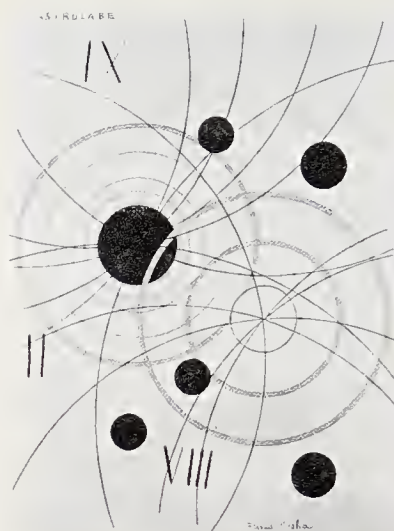
Interiores de las Galerías Dalmau durante la celebración de la Exposición Francis Picabia. 1922

d'entre elles et qui est ce que jusqu'ici nous tenions pour le plus contraire à l'agencement d'un tableau? Et comment la majorité des hommes s'apercevrait-elle que, pour la première fois, une peinture devient source de mystère après n'avoir été longtemps que spéculation sur le mystère et qu'avec cet art sans modèle, ni décoratif, ni symbolique, Picabia vient sans doute d'atteindre au degré le plus élevé de l'échelle de la création?

ANDRÉ BRETON



Aviation



Astrolabe



Thermomètre pour aveugles



Femme espagnole



Optophone

#### FRANCIS PICABIA

*Aviation, Astrolabe, Thermomètre pour aveugles, Femme espagnole y Optophone.*

Obras reproducidas en el catálogo de la *Exposition Francis Picabia*. Galerías Dalmau. Barcelona. Del 13 de noviembre al 3 de diciembre de 1922



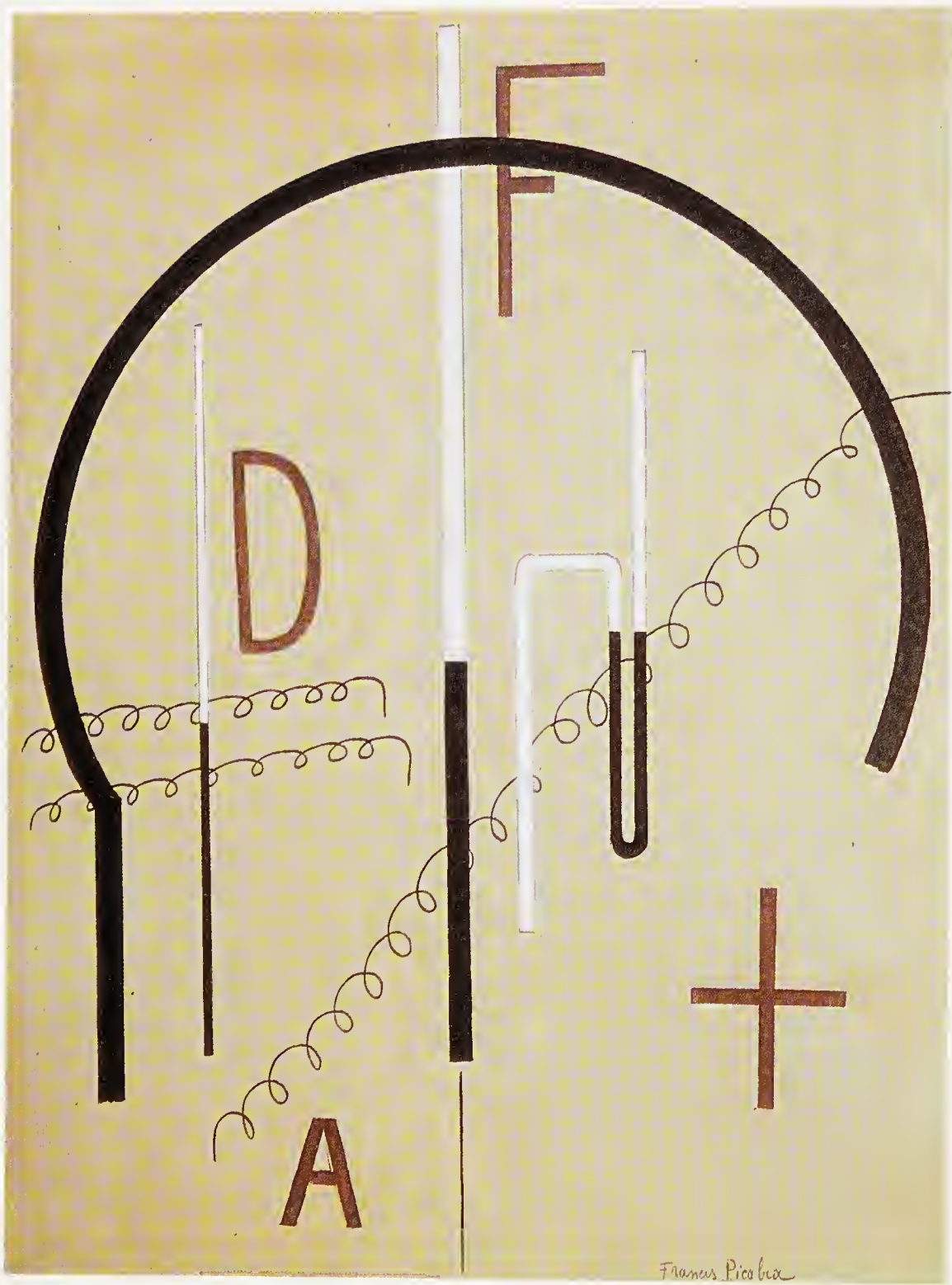


FRANCIS PICABIA

*Diana*, 1922

Tinta y gouache, 19,5 x 19,5 cm

Colección R. y M. Santos Torroella, Barcelona



**FRANCIS PICABIA**

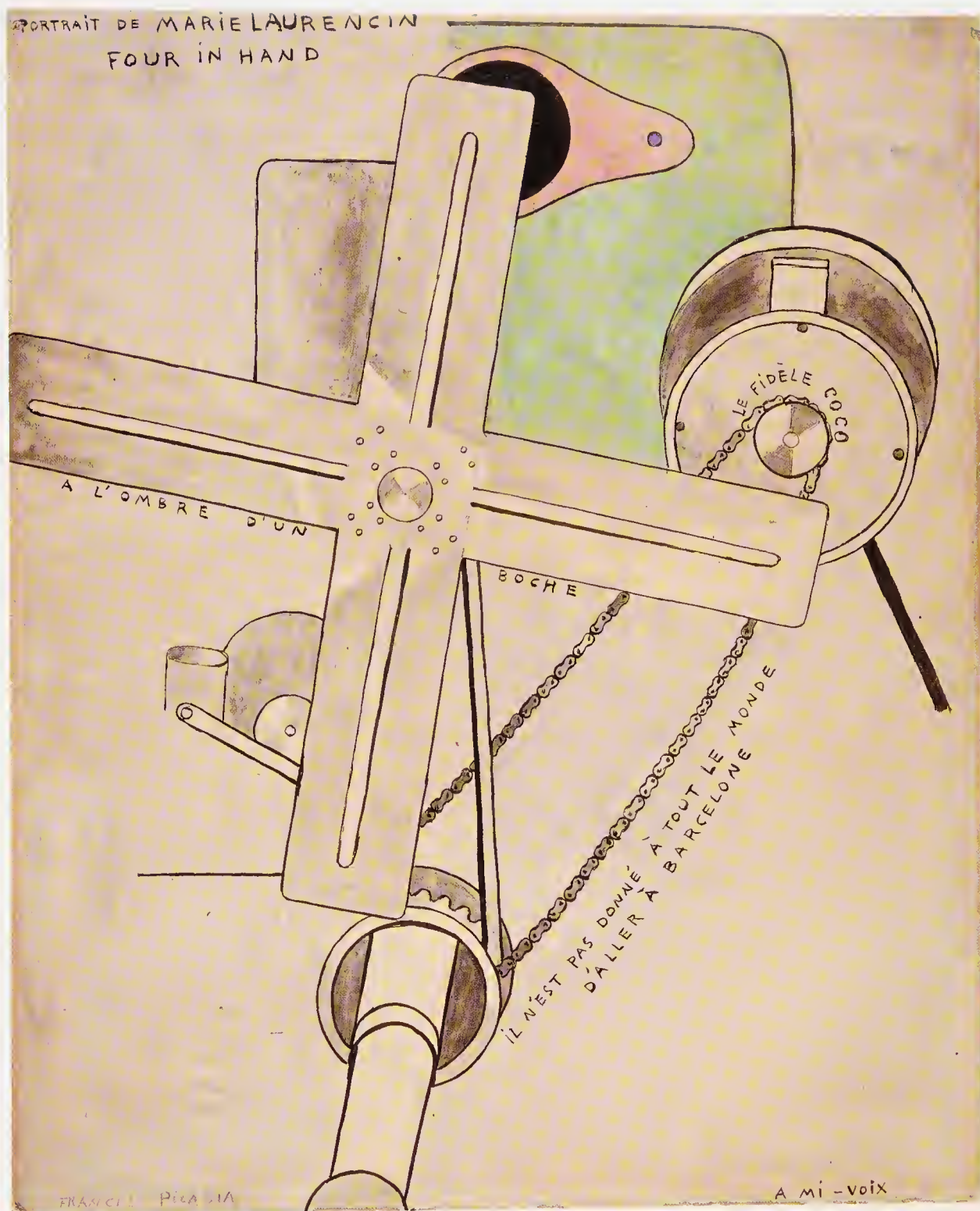
*Resonador*, 1922

Gouache y tinta sobre cartón, 74 x 55 cm

Colección Grey Art Gallery & Study Center

Colección de Arte de la Universidad de Nueva York

Donación de Frank J. Bradley, 1958



**FRANCIS PICABIA**

*Retrato de Marie Laurencin, 1916-1917*

Tinta china y aguada, gouache y acuarela sobre cartón, 56 x 45,5 cm  
 Museo Nacional de Arte Moderno. Centro Georges Pompidou, París



**FRANCIS PICABIA**

*Barcelona*, 1924

Óleo sobre cartón encolado en conglomerado de fibra, 104,2 x 74,9 cm

Museo de Arte de Seattle, Colección Eugene Fuller Memorial, Seattle

Detalles de las pinturas románicas de San Clemente de Tahull («Agnus Dei» apocalíptico e imagen del pobre Lázaro), incorporados por **FRANCIS PICABIA** al óleo *Barcelona*





**FRANCIS PICABIA**  
*Virgen de Montserrat*, 1928  
 Gouache sobre papel, 62 x 47 cm  
 Colección particular, París

Virgen románica del Museo Nacional de Arte de Cataluña, cuya silueta es reproducida por **FRANCIS PICABIA** en la *Virgen de Montserrat*.



Detalle de un querubín representado en las pinturas románicas de Santa Eulàlia de Estaó. Una silueta como la de esta imagen aparece en *Barcelona* de **FRANCIS PICABIA**. Las inscripciones SCS y (LU)CAS se corresponden con las que aparecen en la *Virgen de Montserrat*.



3 9 1

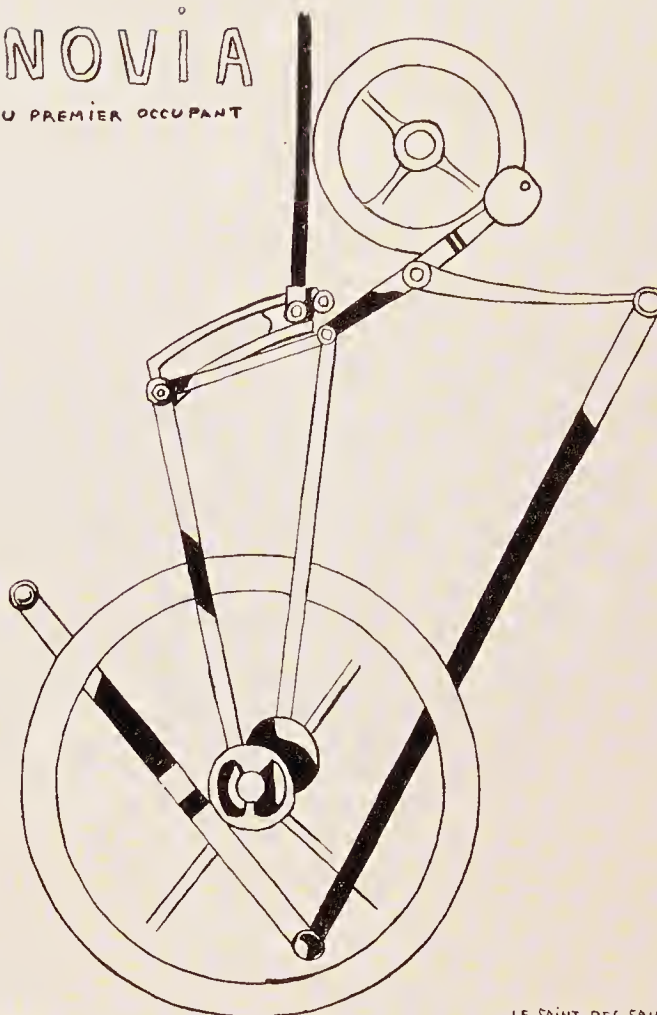
Cabecera de la revista «391»

En enero de 1917, aparece el primer número de la revista «391», una contribución desde Barcelona a las Vanguardias internacionales. Se trata de una iniciativa personal de Francis Picabia, patrocinada por Josep Dalmau, que centraliza su redacción y administración. En cierta medida, es una continuación de las revistas «Camera Work» y, sobre todo, «291» (en la que había colaborado Picabia), fundadas por Alfred Stieglitz en Nueva York. Del «391» de Barcelona, se publican cuatro números, el último de las cuales fechada el 25 de marzo de 1917. Posteriormente, Picabia seguirá editando «391» en Nueva York, Zurich y París, hasta 1924. En los números de «391» publicadas en Barcelona, encontramos textos de Marie Laurencin, Max Gath, el propio Picabia (a veces con el seudónimo de «Pharamausse»), Gabrielle Buffet, Max Jacob y Georges Ribemont-Dessaignes. También hay un espléndido caligrama de Guillaume Apollinaire, *L'horloge de demain*, así como dibujos e ilustraciones de Otha Lloyd, Olga Sacharoff, Marie Laurencin y Francis Picabia. En esta época, Picabia publica en su revista, entre otros, los dibujos *Navia ou premier occupant*, *Peigne*, *Flamenca a Morie*, donde aparece el nombre de «Barcelone».

# 391

## NOVIA

AU PREMIER OCCUPANT



BARCELONE 1917

LE SAINT DES SAINTS  
*Picabia*



N. 1

25 Janvier 1917

0'60

**FRANCIS PICABIA**

*Novia*

«391». Núm. 1

25 de enero de 1917

Portada

MADRID

Roi d'Espagne.
Prenez votre manteau
Et un couteau.
Au jardin zoologique
Il y a un tigre paralytique
Mais Royal
Et le regarder fait mal.

M. L.

SIGNAUX D'ASTRES

C'est l'Univers Madame,
n'est que le reflet de votre ame
Les étoiles, c'est haut, c'est loïn,
La lumiere, c'est impalpable,
La Palisse est mort, c'est certain...
Madame, est-il rien d'explicable?
Vous me parlez et je vous parle.
Mars à Venus fait des signaux
Electriques. Vous êtes pâle.
Madame. Entendez vous mes mots?
Regardez moi, regardez moi,
Sur mon visage c'est mon âme
En ce moment-ci que l'on voit...
M'avez-vous entendu, madame?
Mars à Venus fait des signaux
Electriques.

MAX GOth

REVOLVER

Chercher à contraindre moins qu'à plaire
Odieuses caresses
Femmes ou hommes litérés
Homicide egoïste et malheureuses victimes
Et ils prétendent aimer
Besoin Sexuel
Eglises
Ecoles de petites filles
Promenades publiques
Les vierges ne guérissent pas la syphilis.

FRANCIS PICABIA

JANINE ET MARIE



Marie Laurencin.

ODEURS DE PARTOUT

BOUQUIN, BOUQUIN! — C'est ainsi que commence le dialogue de deux hommes...

au café

Mais le contraire n'est pas toujours...
Et comment une demoiselle qui lit...
Cela me fait penser à une certaine demoiselle...



d'un livre à son compagnon...
Le livre arrive à la bibliothèque avec les...

Le portrait de Jeanne n'est pas...
Les femmes modernes sont-elles donc...
Le monde n'est pas ce qu'il était...

241. — Et évidemment, le '99, de l'autre côté...
242. — Le regard, le regard...
243. — C'est un monde...
244. — C'est un monde...

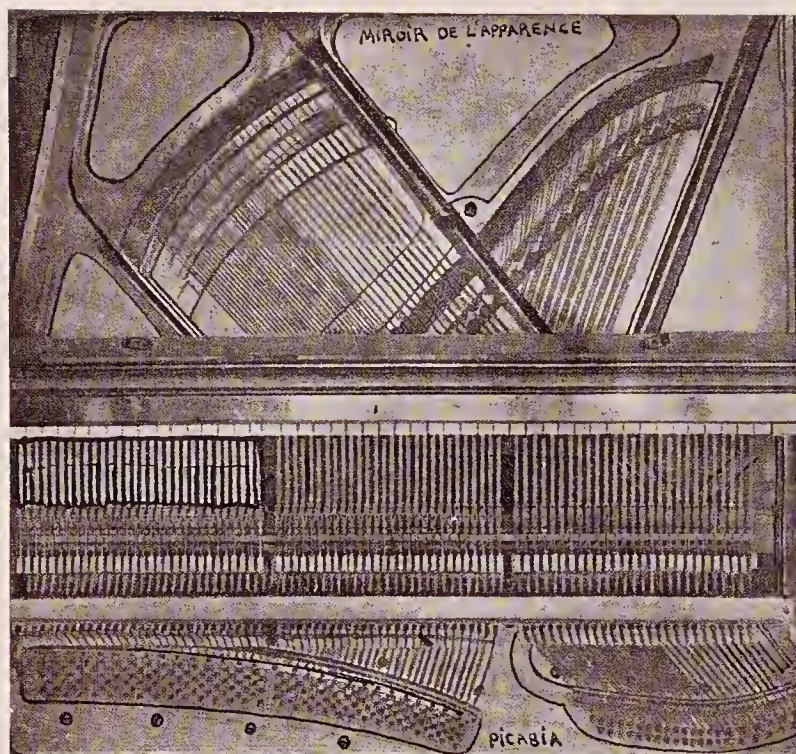
«391». Núm. 1
25 de enero de 1917

391 Parait deux fois par mois. Le numéro : 0 60. Abonnement, un an 12 00.
Adressez tout ce qui concerne la Revue, Rédaction et Administration à
«391», Galerías Dalmau, Puertalerriera, 18, Téléphone A 1791.
Ce numéro, tiré à 500 exemplaires, dont dix de luxe repris à la main (10 00),
a été imprimé par Olliva de Vilanova, Casanova, 169, Barcelone. Exemplaire N.º 163



## 391

## PEIGNE



PICABIA.

"Regarde au loin, ne regarde pas en arrière  
on déraisonne  
quand on veut toujours connaître les raisons."

N.° 2

10 Février 1917

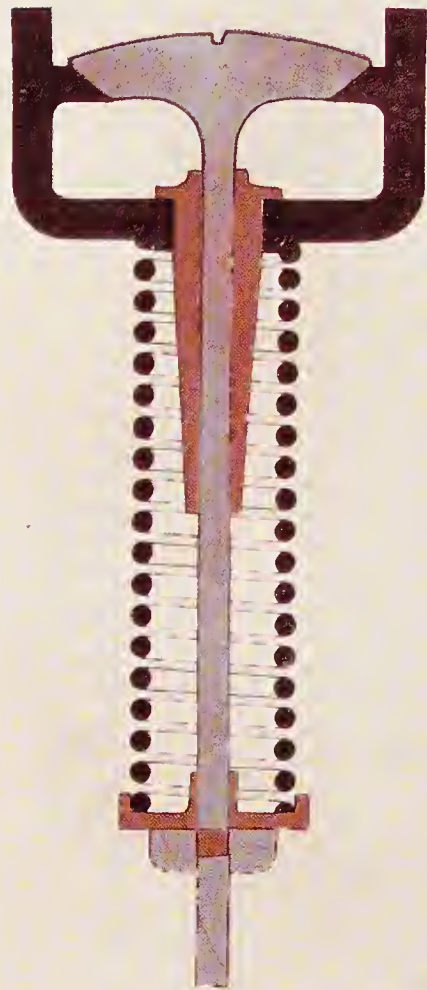
0'60

FRANCIS PICABIA  
*Peigne*  
«391», Núm. 2  
10 de febrero de 1917  
Portada



391

FLAMENCA



*Picabia.*

N.º 3

1 Marzo 1917

0'60

FRANCIS PICABIA

*Flamenca*

<391>, Núm. 3

1 de marzo de 1917

Portada

Il est avéré désormais que le plus pur moyen de témoigner de l'amour...
Cela n'est nullement plus repugnant que de se nourrir de sévères mal-

Posséder par le cœur, ou passer par l'estomac? Celui-ci est plus certain. Et puis, en cas de contre-ordre, il y a toujours la nausée.

Nul egoïsme. Le plus laid mange le plus laid. Tu es admis à ma table, o man agueu! T'amo, t'amo!

Analogie avec l'amour des amants. La femelle (qui parlait est un homme) connaît par l'intérieur la pensée du mâle (qui parlait est une femme).

Les hideux amateurs de la saucisse sont aussi des anthropophages, ni pourrai leur être reconnaissant de débarrasser l'air d'une telle légalité, si leur haine ne s'en ressentait.

Bonbons à l'essence de bananes, et pipperrimi, donnent à la fu mauvais estomac. Que dire d'un violoniste?— Es schmeckt, es schmeckt! — Gare le gros ventre! Donnez cela aux Chacals.

Au moins quand le Saint mange son vieux père mort, ou un missionnaire anglais, c'est parce que la chair parle, et que la narine se dilate voluptueusement, comme à l'odeur de l'ivrogne qui roussit.

Fatale soumission aux lois de la pesanteur. Surnaçage de la tête dans les airs. Voilà l'entrepôt constitué. Haut, Bas. Et lui, monte sur les marchandises, et toujours sa tête est plus haute.

De la main gauche et de la main droite, il ne peut s'empêcher de peser le chant même des petits oiseaux.

Pourtant ses cheveux que le vent emporte, finissent par reposer sur le Sol. Terre! Terre! A une telle altitude, il importe peu qu'il rêve de cervelles désaffectées, d'intestins déroulés au mètre, de muscles et de graisse pulvérisés en rosée sur les garçons rouges. Ainsi en son sommeil, certes, jouait-il au billard avec des yeux vitreux, et équilibrait-il un œuf blanc sur le jet de sang jailli du cou qu'un obus priva de chef.

Il ne peut encore comprendre pourquoi la tête si légère lorsqu'elle remarque le corps vers le ciel, est si lourde si le câble se rompt.

G. RICHMOND-DUBAIGNE.

Un flair plus subtil peut glisser sur une forme humaine victorieuse...
Après-midi, après quelque chose critique tentatives courageuses...
Opinions d'élites non-valeurs de panassé la restera morale! — Il faut être beaucoup de choses —

PIERAB.

AVOIR UNE ILE...

La capitale est un palmier parapluie parasol nourrière.

Il est la coupe où le soleil vient boire. La limite de la terre et la limite de la mer Tente ciel vert A hampe noire.

A son pied, le fauileil de jardin de mon omnipotente volonté.

ET RENDRE LA JUSTICE.

Un rayon ultra-violet a pu traverser l'armature du temps-logique-bon goût.

Exprit qu'il est pure Il a braie toute bequille sur son genou.

Flamme, danse et lumière, il danse et luit. Sans loi.

Max Goth.

CINEMATOGRAFHE

Parce qu'il est adapté aux exigences...
Le film n'est pas seulement un objet d'usage technique...
Aussi le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

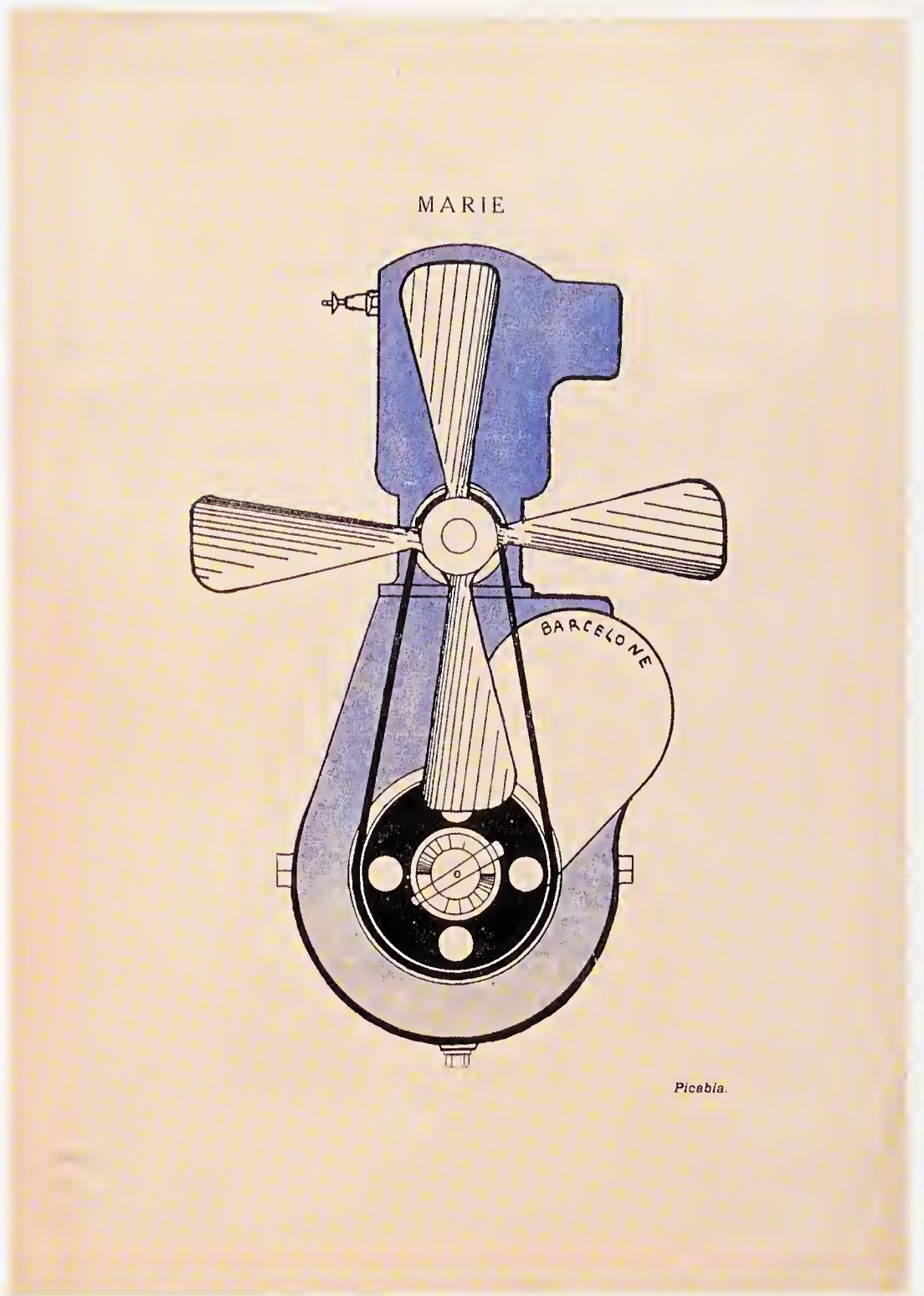
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...

Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...
Le film d'aujourd'hui nous ramène en face de l'impasse...



Fig. 12



FRANCIS PICABIA  
*Marie*  
-391-, Núm. 3  
1 de marzo de 1917

# CHRONIQUE D'ABRAHAM

*Philosophes idéalistes et matérialistes qui ont à tous deux une idée sans laquelle par leurs réalisations n'aurait pu naître le christianisme des siècles et des hommes, nous nous mettons à faire un tableau un peu sommaire, mais il différencie plus ou moins les généralisations, idéalistes, matérialistes et équilibrées respectives des deux grandes familles d'Abraham et d'Adam.*  
*On a dit de notre méthode qu'elle est une pure exécution de l'esprit. Rien de mieux à dire. Car la méthode appartient pas à un homme, mais s'élève à une famille de découvertes. Elle est elle-même un produit de l'esprit. Elle n'est autre qu'une méthode de découverte, elle est elle-même un produit de l'esprit. Elle n'est autre qu'une méthode de découverte, elle est elle-même un produit de l'esprit. Elle n'est autre qu'une méthode de découverte, elle est elle-même un produit de l'esprit.*  
*Nous aurons donc posé notre justification qu'il nous est loisible d'indiquer en quoi, dans notre méthode de classification des artistes et des hommes, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.*

Toute faculté d'invention demeurant dévolue aux seuls fils d'Abraham, les fils d'Adam doivent se contenter de la seule faculté de découverte. Trois pommes sur un compotier, nous l'avons dit, peuvent induire tel fils d'Adam en un perpétuel étonnement. Trois pommes sont trois pommes. Et c'est vert. Et c'est rouge. Et c'est rond. Ces découvertes peuvent suffire à toute une vie.

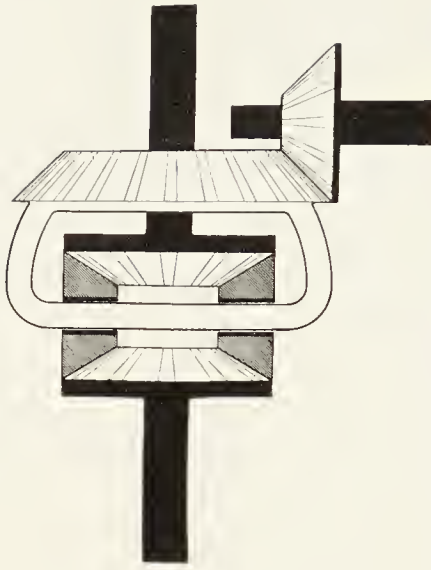
[Note scientifique] — De plus en plus, deux toutes les branches de l'industrie, la méthode tend à remplacer l'homme. Les progrès accomplis en tant que pas "de matériel" — A ce stade de l'Adam, l'appareil photographique peut se substituer partiellement. Et nous, qui savons que la méthode nous est supérieure à tout ce que nous pouvons inventer, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

Précieuse donc que l'apanage héréditaire des enfants d'Abraham. Principe de tout art, perfectionnement et sublimité, c'est à lui que l'univers des concepts et des formes doit de se rajourner sans cesse. Car il y a le même rapport entre l'œuvre de l'artiste enfant d'Abraham et la nature, qu'entre celle-ci et un moteur à explosions. Ici et là, des éléments éternels et bruts, puisés dans la nature, mais adaptés à un ordre humain, concourent à une réalisation supérieure de vie. Saints, savants, artistes ou philosophes, il appartient aux fils d'Abraham de transformer le monde sensible, et d'assigner un but à la création.

MAX GOTH

[Note scientifique] — Un critique de son livre, nous pourrions, à un quelconque moment de la vie, être — la leçon du don à la Nature — Et nous, nous n'aurons rien de plus à dire. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

# LAMPE ILLUSION



Picaba

# DE NOS ENVOIES SPECIAUX

**VENIS** — Une certaine époque, mais c'est dans les temps d'aujourd'hui que nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

**MILANO** — Une certaine époque, mais c'est dans les temps d'aujourd'hui que nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

### PARIS

Il est certain que de l'invention, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

### BARCELONE

Il est certain que de l'invention, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

### MADRID

Il est certain que de l'invention, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

### VALENCE

Il est certain que de l'invention, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

### MURTIE CITY

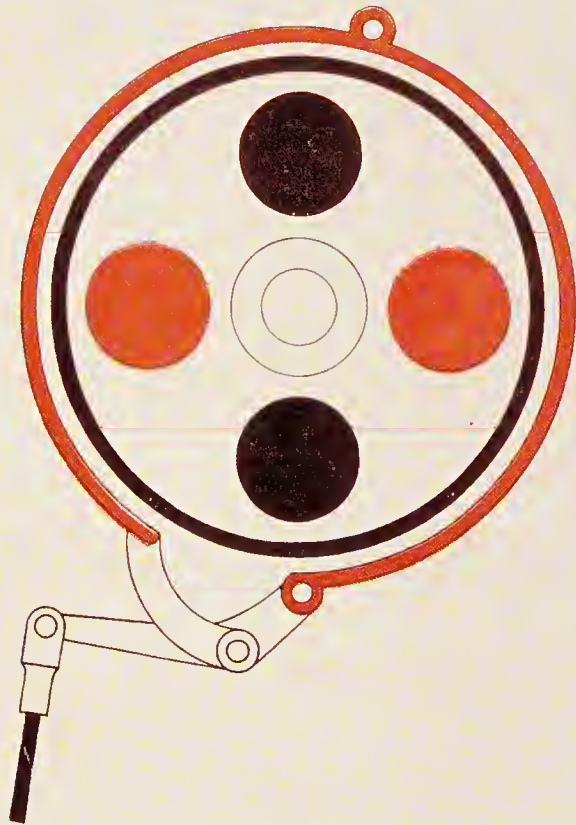
Il est certain que de l'invention, nous nous sommes trouvés, soit de l'invention. Mais nous ne le ferons que plus tard, si l'un nous y pousse ou nous y sommes, car nous estimons assez notre lecture pour abandonner à ses soins tout élémentaire problème.

391 Parait deux fois par mois. Le numéro 0°60. Abonnement, un an 12'00. Adresser tout ce qui concerne la Revue, Rédaction et Administration à "391" Galerías Dalmau, Puerta Ferrissa, 18. Téléphone 1791.A Ce numéro, tiré à 300 exemplaires, dont dix de luxe repris à la main (10'00), a été imprimé par Oliva de Vilanova, Cassanova, 169, Barcelone. Exemptaire N° 245

«391», Num. 3  
1 de marzo de 1917

# 391

ROULETTE



Picabia.



N.º 4

25 Mars 1917

0'60

FRANCIS PICABIA

*Roulette*

«391», Núm. 4

25 de marzo de 1917

Portada

#### BOSSUS

Il se perd beaucoup de fruits si la fatuité garde son trésor de vieux rais mais d'une façon d'ordre contraire à Napoléon unique synthèse des occasions. Car le salut toujours prêt des déboires d'honnêtes gens infondés à la papauté fruit dégénéré et abâtardi fait la guerre aux révolutionnaires au plus haut degré de civilisation. C'est la poésie unitaire des haines patronymiques de la vie industrielle basée sur un développement ridiculement superficiel. Donc je sens le devoir des précurseurs comme un brouillard de portes verrouillées mais sans niveleurs paresseux brillants et sceptiques. Il y aura alors une pression efficace sur la terre une influence décisive soumise peut-être pendant quelque temps à des conditions identiques les courants supérieurs n'existant pas. Néo-américains plus ou moins homogènes se refroidissent mulâtres métis créoles dépourvus de toutes proportions mais il faut se garder d'en avoir de sorte que l'on vous considère d'utilité publique célèbres dans les villes. Habileté mondaine. Discours de pensionnat. Intelligences militaires. Dogmes. Atmosphère de moyen-âge. Civilisation d'enfants. Idéal antique. Marriage médical. Hypocrisie. Cervelles publiques. Mais tout s'éfondre. Aussi il faut jouer simultanément.

PICABIA.

#### HORREUR DU VIDE

*Elle songe de l'autre côté  
Afin de se crever une mémoire  
Elle se donne ainsi des liens  
Au-dessus d'effrayants précipices  
Elle agit timidement et avec inquiétude  
Sa haine contre le barbare  
Elle fait effort d'effronterie étourdie  
Et donne confiance aux hommes  
Elle est digne maîtresse de l'insaisissable égoïsme  
Mais qu'importe!*

F. P.

#### LE CALMANT

Plus qu'ennuyée  
Triste  
Plus que triste  
Malheureuse.  
Plus que malheureuse  
Souffrante.  
Plus que souffrante  
Abandonnée  
Plus qu'abandonnée  
Seule au monde.  
Plus que seule au monde  
Exilée.  
Plus qu'exilée  
Morte  
Plus que morte  
Oubliée.

M. L.



#### L I O N

Lion généreux  
Je te fais mon parent  
Pour dire à tous ces gens  
Que je n'ai pas peur d'eux

M. L.



L'HORLOGE DE DEMAIN



Guillaume Apollinaire.

GUILLAUME APOLLINAIRE

L'horloge de demain  
-391-, Núm. 4  
25 de marzo de 1917

MUSIQUE



Marie Laurencin.

EVOLUTION



Lloyd

PETITE MAISON

Nécessité d'un besoin de devoirs égaux dans l'intimité christianisante.  
 Prodigieux instinct dans l'intimité.  
 Nerfs de jour en jour plus hystériques.  
 Y entrer vite et comme une proie de perfection en victime de son talent.  
 Existence immorale de certaines cervelles martyres.  
 Façon de vieillir plus subtile et de goût meilleur en rejetant l'Église aux trois quarts dans le rapport sexuel.  
 La petite maison est une cage où elle ne peut s'envoler.  
 Fascinée aujourd'hui elle reste en liberté.  
 Cacao.

F. P.

ROMANCE 1912

Au clair de la lune  
 j'ai vu  
 dans les hautes d'un soleil  
 l'une  
 des femmes d'Alger  
 La belle Hélène du Café de Rouen  
 avec ses bardeaux noirs  
 à la Vierge  
 son air maigre  
 d'être une  
 tout habillée  
 c'est Anna Karoline  
 Jambe fine et culotte qui bouffe  
 pernique  
 qui frise  
 le Chevalier des Giroux  
 sur son arête cheminée  
 belle du Massenet  
 ou roulotte  
 du Glink  
 et dans sa lune  
 de moules-poire épingle  
 ma main souge à Louis XV  
 ou Delucout.  
 Et mon fils  
 c'est moi.

FATIGUE

Pugilat de nos doubles innombrables.  
 Nos sommeils sont d'exténuants voyages  
 Parmi des élévations, des chutes et des coups.  
 La violence du temps a meurtri nos genoux  
 Nous travaillons à balayer des nuages  
 Sempiternels. Et le soleil a fait naufrage  
 Le métal est l'élément roi.  
 Il chante et siffle et fait la loi  
 Tel un goncé à roufflaquettes.  
 Ah! le réveil amer  
 Des amoureuses filles publiques!

MAX GOTH

MAGIC CITY

Un vent dangereux et tentateur de sublime nihilisme  
 nous sous-suait avec une allégresse prodigieuse.  
 Héral inattendu,  
 Rupture d'équilibre.  
 Enervement croissant.  
 Émancipations  
 Partout hommes et femmes avec une musique qui me plaît  
 publiquement ou en secret  
 déchirant leurs passions stériles  
 Opium.  
 Whisky  
 Tango.  
 Spectateurs et acteurs  
 de plus en plus subtils  
 surmontent les satisfactions grossières.  
 Femmes moins fortes  
 plus belles et plus inconscientes  
 Les hommes avec une silencieuse arrière-pensée  
 regardent leur plaisir  
 Années de genre et de soleil oriental.  
 1914-1915

F P

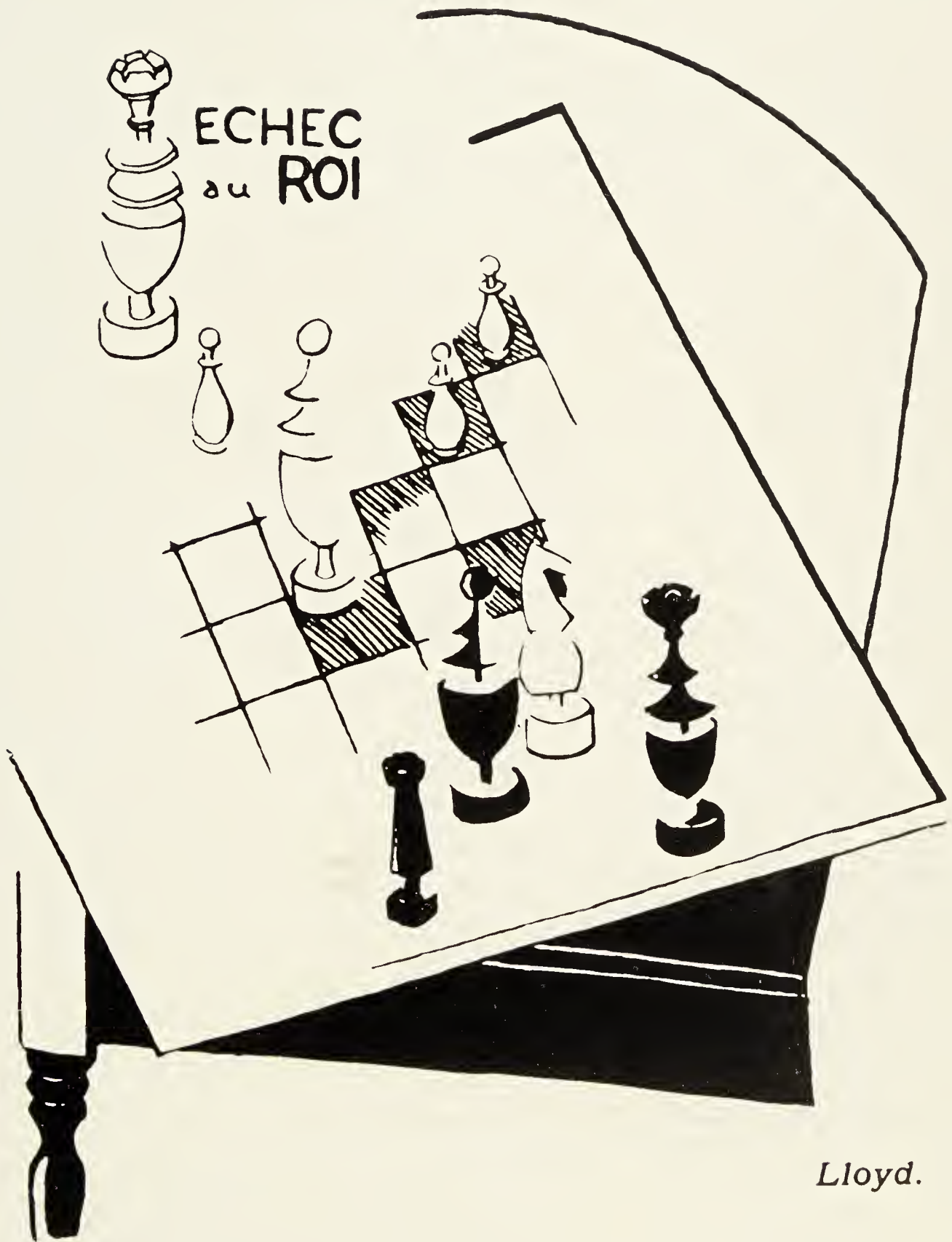
D'UNE VILLE INFORTUNÉE

Il ne nous parvenait de Magic City que de très confuses nouvelles. Les dépêches de nos correspondants partis ailleurs sont régulièrement déviées par la censure. Cela tient sans doute à la mauvaise volonté personnelle de nos collaborateurs ou à des erreurs. Fort simples de nature, ces messages du contrôle postal perdent selon la lettre. Et ils échappent résolument dès qu'ils ne concernent plus, en regardant tout ne sait quoi. Sans doute même ils le prouvent à de purs débats introspectifs.  
 Vous nous le fournirez, pour parvenir à reconnaître les jugements. Autant que dans Magic City, il y a de la magie, un réseau effrayant d'ingénierie. Qui est-ce à annoncer, il y a quelques jours, que ce haut magistrat dont l'autorité s'impulsait à des millions et des millions d'âmes allait être rencontré rue de Miramont, dans un restaurant de maçons, devant un haricot-de-mouton, et triant La Dépêche de Toulouse?  
 La baguette à main d'ivoire est tombée au large de jube de vaste depuis le renversement de l'Alcade et la reprise par Pablo Picasso des sceptre et diadème autocratiques de la fougère de notre des yeux. Cela se fit à la faveur d'un coup d'état.  
 La campagne électorale battait son plein. Houssou et Pouches se battaient de voir être désignés par le suffrage universel Albert Giffes et Jean Meringer, candidats du gouvernement multipliaient les traits. François Picabia les encourageait du genit. Une indicible agitation s'ignait. Le lendemain, Picasso était très inégalement, en l'air.  
 « Je veux, dit-il à ses sujets, et c'est en toute hâte, plonger publiquement mes doigts à cette couronne que j'ai préalablement posée sur ma tête. J'ajoute par un père, Italien par ma mère et Français par idéologie, la parole de mes songes est le signe de ma véritable nature. Il y a des amis secrets, anonymes parce qu'ils ont beaucoup lu Nietzsche et il aille vers la dignité d'empereur qui se sont toujours montrés fermes républicains. Apôtre de toute liberté, j'ai pour moi, reconnu l'usage des médailles. Et se deux fois de Léonard de Vinci, Géricault, les sculpteurs grecs en bronze, Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, mon marchand de couleurs et M. Kahnweiler. Que Dieu punisse l'instinct! »  
 Pharaonisme

391

Parait deux fois par mois. Le numéro. 0° 60. Abonnement, un an 12 00.  
 Adresser tout ce qui concerne la Revue, Rédaction et Administration à  
 391, Galeries Dalmau, Puerri Ferriss, 18, Téléphone 1791 A.  
 Ce numéro. tiré à 500 exemplaires, dont dix de luxe repris à la main (10° 00).  
 a été imprimé par Oliva de Vilanova, Cusnavova, 169, Barcelone. Exemplaire N

# EVOLUTION



Lloyd.

## PAU GARGALLO

(Apropòsit d'unes obres que exposa a les Galeries  
Laietanes : Corts Catalanes, 613.)

Psicologia en ferro-llauna.

Caligrafia atàvica :

Redondilla.

(Màgic parfum dels ulls, fina i minuciosament  
dentats com la flor de camomilla.)

Teogonía oposada.

Rés a veure, companys de mapa, el nou P. G.  
amb la tradició greco-llatina, la lloba nostra.

J. M. JUNOY

*Visites & Indicacions: Pau Gargallo*

«Revista Nova». Núm. 45

31 de diciembre de 1916

# PABLO GARGALLO

## REVISTA NOVA

Bulletí de l'Agrupació "Les Arts i els Artistes"

Arag. II - Segona Epoca - N.º 45

BARCELONA

31 de Diciembre de 1916



DIBUIX, PER PAU GARGALLO

PABLO GARGALLO

*Dibujo*

«Revista Nova». Núm. 45

31 de diciembre de 1916

Portada

**Pablo Gargallo (Maella, Aragón, 1881 – Reus 1934) es uno de los introductores del metal en la escultura, al tiempo que le transmite los criterios estéticos contemporáneos elaborados en otros ámbitos del arte. Lo más representativo de su obra es**



**el trabajo sobre plancha retorcida y recortada, hecho que le permite incorporar a la escultura valores como el vacío y la transparencia. Gargallo se forma en Barcelona y se inicia en el contexto de la estética modernista. El contacto con los círculos de vanguardia de París, hacia 1907, le incitará a hacer un trabajo de investigación a partir del**

**metal. En 1916, ya en Barcelona, presenta, por primera vez, trabajos de investigación en las Galerías Valentí y en las Galerías Layetanas. Se trata, entre otras, de piezas y máscaras realizadas en metal que revelan una estilización cubista.**

**PABLO GARGALLO**

Apunte

«Un Enemig del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 13. Mayo de 1918

Portada



**PABLO GARGALLO**  
*Gran profeta*. 1933  
Bronce, 238 x 76 x 18 cm  
Colección P. Gargallo Anguera, París



**PABLO GARGALLO**  
*Máscara de Pierrot*. 1927  
Cobre, 10,5 x 11 x 4,8 cm  
Colección P. Anguera, París



**PABLO GARGALLO**  
*Homenaje a Chagall*. 1933  
Hierro forjado, 38 x 22 x 21,5 cm  
Colección C. Anguera, París



**PABLO GARGALLO**  
*Cabeza de Arlequin*. 1929  
Cobre, 21 x 28 x 17 cm  
Colección C. Anguera, París



**PABLO GARGALLO**  
*Joven del cabello rizado*, 1911  
Cobre, 15.2 x 12.3 x 0.6 cm  
Colección C. Anguera, París

RAFAEL BARRADAS  
*Retrato de Torres García. 1918*



# PLASTICISMO Y VIBRACIONISMO



RAFAEL BARRADAS  
*Autoretrato. 1929*



Rafael Barradas llega a Cataluña en 1914 procedente de la Italia futurista. Con su presencia, un pintor y un poeta, Joaquín Torres-García y Joan Salvat-Papasseit, respectivamente, toman conciencia de las nuevas maneras de entender el arte y, poco a poco, se adentran en las Vanguardias. Barradas aporta una pintura



J. TORRES-GARCÍA  
Dibujo, 1917  
«Un Enemig del Poble»  
Fulla de subversió espiritual-  
Núm. 3. Junio de 1917

muy personal, que él denomina «vibracionismo», y en la que se perciben las influencias del dinamismo futurista. Torres-García va abandonando sus vínculos con el Noucentisme y formula una evolución pictórica y teórica hacia el Plasticismo. Finalmente, Joan Salvat-Papasseit, que actúa de punto de unión entre ambos pintores, se entrega al cultivo de las palabras en libertad, de la poesía de Vanguardia.

# Un enemic del Poble

NOM 8 - NOVEMBRE 1917  
(IV DE LA ERA DEL CINE)

FULLA DE SUBVERSIÓ ESPIRITUAL

REDACTOR EN CAP  
J. SALVAT PASESIT

## ART - EVOLUCIÓ

(A MANERA DE MANIFEST)

L'art ha de ser quelcom en concordància amb el curs de la vida. Però hem d'ésser evolucionistes. No podem admetre res que en si no sigui evolució. En cada una de les nostres obres deu realitzar-se aquest procés evolutiu sobre de nosaltres mateixos. No ens serà possible tenir una manera invariable. Ni admetre la formació d'escoles. Ni tampoc tenir criteris, si aquest ha de basar-se en quelcom d'immòbil que pugui servir de punt o terme de comparació. En tot cas, nostre criteri, ha d'evolucionar constantment. — Situats en aqueixa via natural evolutiva, nostre paper ha de consistir únicament en senyalar, a la manera d'un sensibillíssim aparell receptor, el que podriem anomenar la plasticitat del temps. Però se'ns en dona el mateix una terra que un'altra; una que altra part de món. Volem ser internacionals. — Res que ja sigui realitzat, pot servir-

nos; ni les mateixes obres nostres. Per a nosaltres, res pot haver de definitiu. És necessari que ignorem el que farem demà. — Devem col·locar en segon terme aquell treball propi de l'esperit d'escullir i seleccionar, per a abandonar-nos a l'espontani. — El coneixement intuitiu, els estats de simpatia amb el món real. Hi ha que identificar-se amb tot, a fi de conèixer veritablement les coses. — El jo viu, és l'únic interessant. No's deu pintar ni parlar sinó de si mateix. D'aqueixos estats de simpatia amb les coses. — Ser evolucionista no és pertànyer a una escola; és ésser independent; és anar contra de les escoles. És ser quelcom en el temps. Però, no hem de creure que podem arribar a coneixen's del tot; hem d'anar descobrint-nos. — Nostra divisa tindria d'ésser: individualisme, presentisme, internacionalisme.

J. TORRES-GARCÍA

### Simulaciones

Si un escritor hablara de conquistadores célebres y se dejara en el tintero al emperador Alejandro, le llamaríamos indocumentado. Si un viajero ilustre nos hablara de las magnificencias de París y sus alrededores y se olvidara del *Bos de Boulogne* (juzga con el idioma francés), diríamos que ni por pienso ha pisado París. Si un literato se empeñara en describirnos con pelos y señales una ciudad que los hijos de la bella Italia llaman Milán, y omitiera citar al *Novo Cimicero* (juzga con el italiano), o el *Teatro delle Scalo*, tendríamos por cierto que ese literato no ha visto la capital de Lombardia ni ha pasado por el corso Vittorio Emanuele, ni contemplado las pantanosas llanuras de Magenta, donde no sé quién dió no sé qué batalla en no sé qué fecha.

¡Ay, amigos! La simulación de la sapiencia, es defecto de *Tra Fingida* (obra que desconozco y que ignora si pertenece a Cervantes o algún otro indolito), es el oropel con que se distraza a menudo la carencia de genio y de fortuna. El arte de simular produce a menudo triunfos fáciles a los ojos de los simples que apenas alcanzan a ver más allá de sus narices. La simulación en la lucha por la vida (no conozco la obra psicológica del doctor americano Inguinetti, que lleva ese título) es un hecho. La simulación de la locura (creo que el mencionado doctor tiene otra obra con este título, no leida por mí todavía) suele llevarse a cabo para evitar condenas de los Tribunales. La simulación del sentimiento (Max Nordau escribió una novela psicológica que la describe bastante bien) consigue triunfos amorosos. Hasta la muerte se simula (desconozco lo que en su obra *La muerte aparente* escribe Cambray) para determinados fines. El teatro, qué es, según nos lo describe Cervantes en el *Quijote*, sino una simulación de la vida corriente, real y verdadera? El sueño (no el acto de dormir, sino el de soñar), qué otra cosa es más que la simulación de los hechos cotidianos, cotidianos, o como se diga, con algunas exaltaciones de la imaginación? La simulación se da en el arte, en la ciencia, en la sociología y en la literatura con inusitada frecuencia. ¡Y cualquiera separa, so pena de ser uo profundo erudito, lo simulado de lo real!

Con una *Guía de París*, de Bailly-Bailliére, en la mano, podréis hacer admirables descripciones de la villa Lutecia, que así llaman a lo capital de



Dibujos, por Barreda

J. TORRES - GARCÍA

*Art-Evolució (a manera de manifest)*

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 8. Novembre de 1917

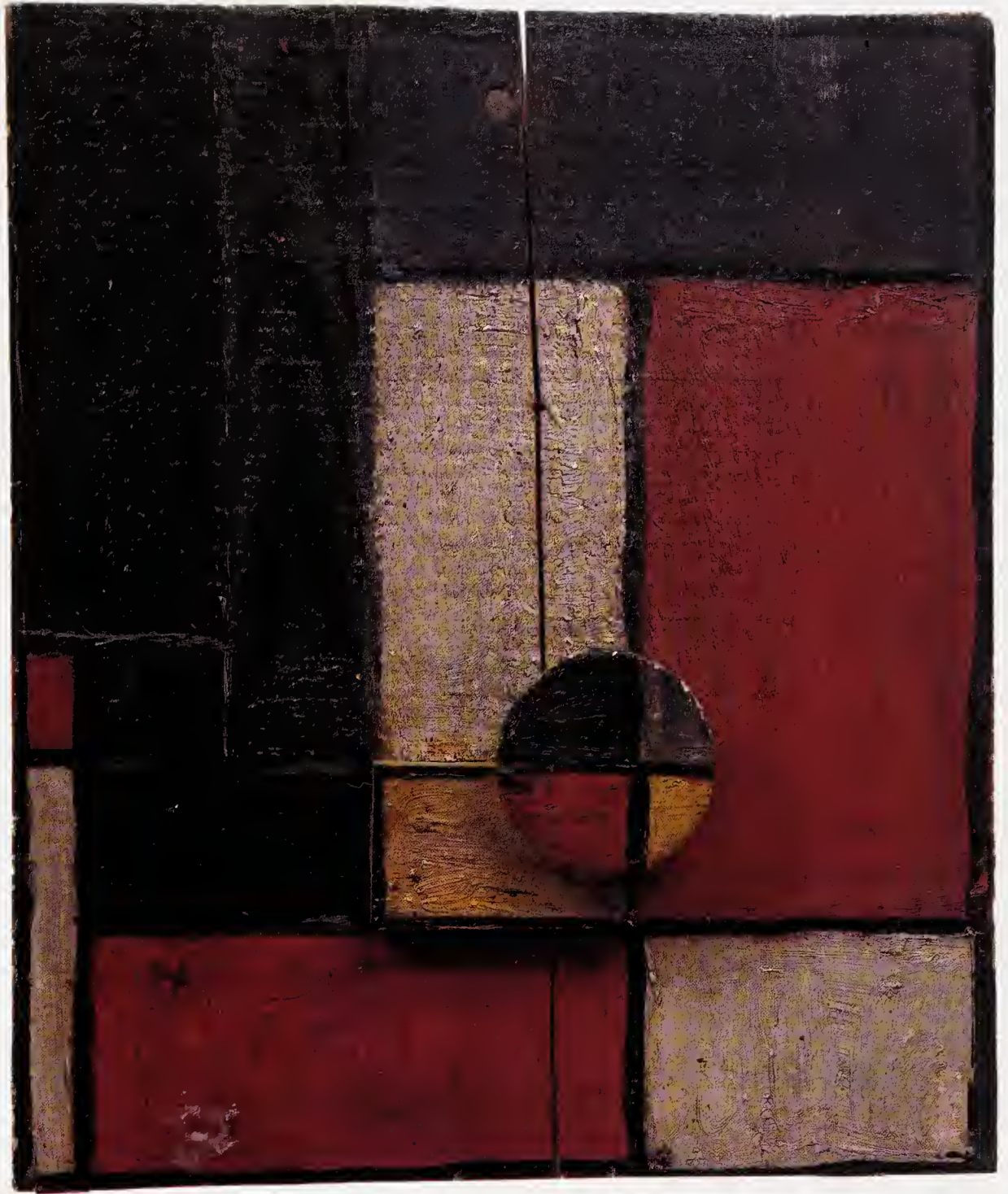
Hijo de padre catalán y madre uruguayo y profundamente arraigado en el contexto catalán, J. Torres-García (Montevideo, 1874 - 1949) es una figura capital de las Vanguardias autóctonas con eco internacional. Aunque llega a ser uno de los artistas más importantes del Naucentisme, hacia 1917 replantea su posición estética e inicia una trayectoria identificado con las Vanguardias, con una intensa actividad pragmática y doctrinal de promoción del nuevo espíritu de búsqueda e investigación, una prueba de la cual es su *Art-Evolució (o manera de manifest)*. En 1920, se marchó de Cataluña desengañado por lo poca repercusión de su actividad vanguardista, tras haber intentado crear una industria de juguetes. Esta etopo, originada en Cataluña, supone el punta de partida de uno de los itinerarios más representativos de las vanguardias internacionales, cuyo término es el Universalismo constructivo, que se asocio con las investigaciones plásticas más avanzadas del momento en el campo de lo abstracción.



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Calle de Barcelona*, 1917  
Óleo sobre tabla, 62 x 72 cm  
Colección particular, Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Bodegón con molinillo de café*, 1928  
Óleo sobre cartón, 36,5 x 51,5 cm  
Colección particular, Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**

*Construcción con círculo superpuesto. 1928*

Madera pintada. 29 x 24,5 x 3 cm

Colección Fundación Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Forma abstracta*, 1929  
 Madera pintada, 25,5 x 9,1 x 1,7 cm  
 Colección Fundación Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona



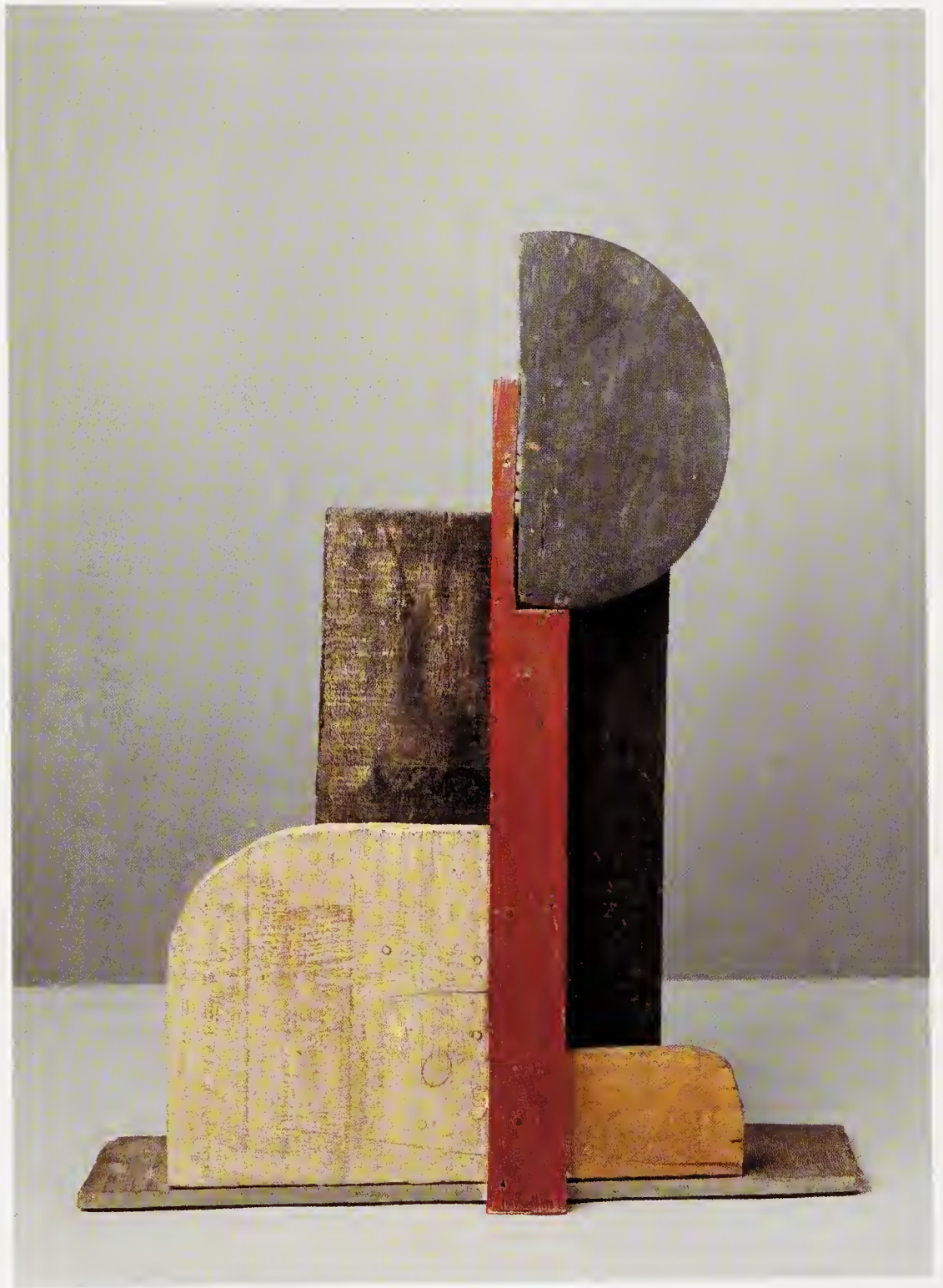
**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Construcción con círculo rojo*, 1930  
 Madera pintada, 39,5 x 10 x 6,5 cm  
 Colección Fundación Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Contrapunto*, 1929  
 Madera pintada, 20 x 5 x 6 cm  
 Colección Fundación Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Formas sobre fondo blanco*, 1921  
 Madera pintada, 31 x 14 x 6 cm  
 Colección Fundación Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**

*Objeto plástico: Composició. C.*, 1931-1931

Temple y madera, 52,1 x 41,9 x 9 cm

IVAM, Centro Julio González, Generalitat Valenciana, Valencia



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Hombrecillo*. C. 1919  
 Madera tallada y pintada. 15 x 7 x 4,2 cm  
 Colección particular. Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Hombre con sombrero de copa*. C. 1919  
 Madera tallada y pintada  
 28,5 x 13,2 x 2 cm  
 Colección particular. Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Negra*. C. 1919  
 Madera tallada y pintada  
 24,8 x 7 x 2,1 cm  
 Colección particular. Barcelona

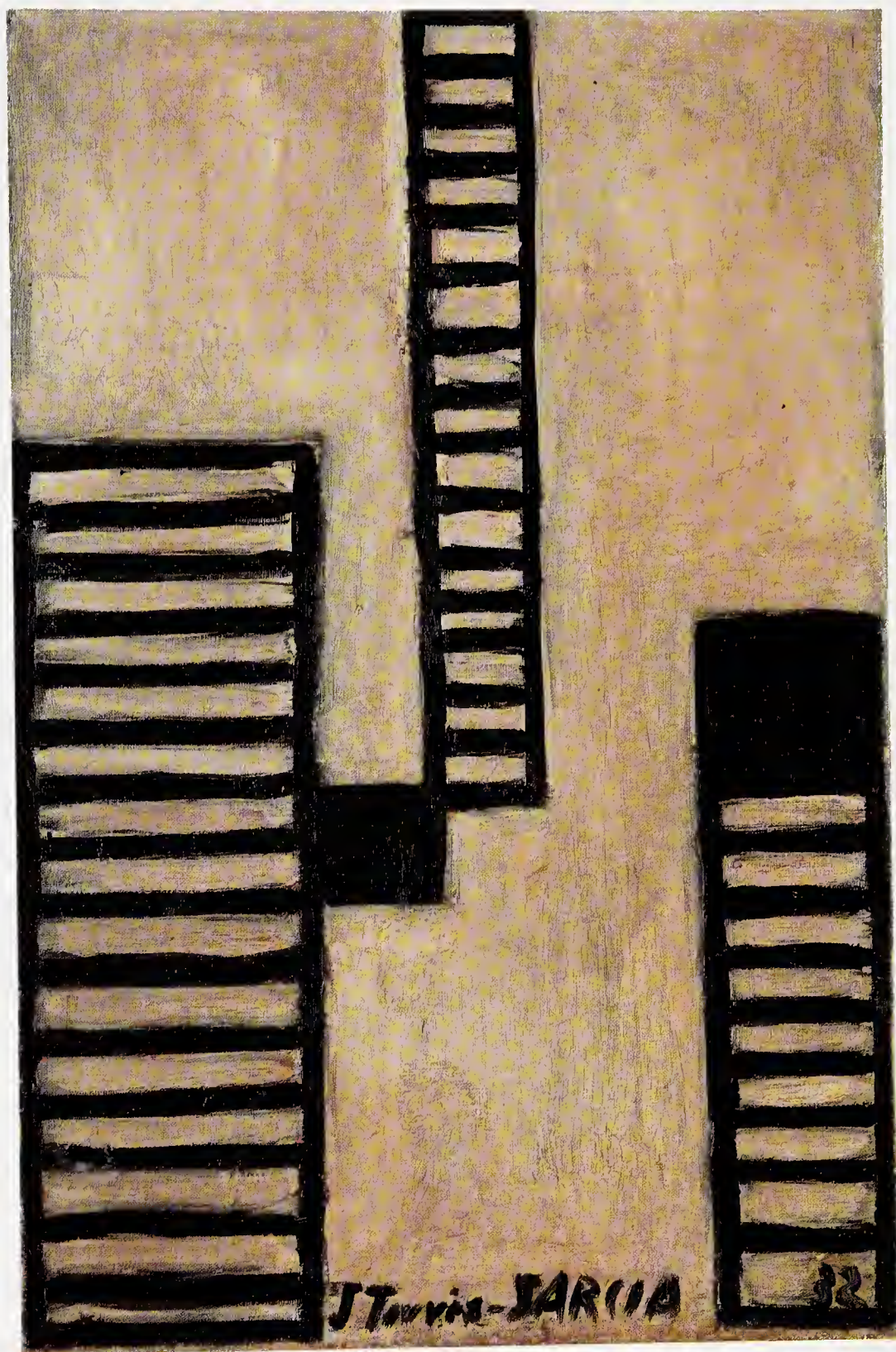


**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Muñeca*. C. 1919  
 Madera tallada y pintada  
 15,5 x 7 x 2,2 cm  
 Colección particular. Barcelona



**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**  
*Hombre azul*. C. 1919  
 Madera tallada y pintada. 17,7 x 6,5 x 4,2 cm  
 A su lado, *Pájaro*. C. 1919.  
 Madera tallada y pintada. 7 x 17,1 x 2,2 cm  
 Colección particular. Barcelona





**JOAQUÍN TORRES-GARCÍA**

*Composición*, 1932

Óleo sobre tela, 41 x 26,7 cm

IVAM, Centro Julio González, Generalitat Valenciana, Valencia

## RAFAEL BARRADAS



RAFAEL BARRADAS

Dibujo. 1917

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 8. Noviembre de 1917



RAFAEL BARRADAS

El tranvia 56. 1917

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 7. Noviembre de 1917

En 1914, tras haber conectada directamente con los futuristas italianos, Rafael Barradas (Mantevildeo, 1890 - 1929) llegó a Barcelona. Borradas aporta una lectura personal, una síntesis articulada de varias elementos de las Vanguardias internacionales (del Cubismo, del Simultaneísmo, etc., y, muy especialmente, del Futurismo) que se ha identificado con el término de Vibrocionismo. Su obra amplía, de forma original, el concepto de Vanguardia más allá del Cubismo, que casi monopolizaba el horizonte de las Vanguardias en Cataluña. En 1926, tras vivir una temporada en Madrid, se instala en Hospitalet de Llobregat e instaura una tertulia, el Ateneílllo, a la que concurren todos los intelectuales inquietos de la época. En aquel momento, cultiva una especie de Expresionismo, alejado de la radicalidad del Vibracionismo.

RAFAEL BARRADAS

Dibujo vibracionista. 1917

«Arc Voltaics»

Núm. 1. Febrero de 1918





**RAFAEL BARRADAS**

*Kiosko de Canaletas*, 1918

Acuarela y gouache sobre papel, 47,7 x 62 cm

Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires



**RAFAEL BARRADAS**

*Retrato de Carmen* (también denominado *Retrato de Pilar*). 1919

Óleo sobre tela, 80 x 60 cm

Colección Salvador Riera, Barcelona



**RAFAEL BARRADAS**

*Barcelona, 1918*

Pintura al temple sobre papel, 49 x 45 cm

Museo de Hospitalet de Llobregat



Barradas


"La Bailarina" (dibujo futurista)

RAFAEL BARRADAS

La bailarina. C. 1917

Tinta y lápiz sobre papel. 32 x 28 cm

Colección Pere Aguirre. Barcelona


 ATENEILLO HOSPITALET  
 Quiero Fernán,  
 Esta es mi vida, vana,  
 amiga, con misterio, de  
 intrínsecas la Gioconda  
 en el penacho.  
 Luis Jorgens Enrique Se de Jorgens  
 BARRADAS  
 Manó Verdugo  
 Julián Sánchez  
 Vito Souto Lian  
 Eny de Eny  
 Juan Casanova  
 GASCH  
 L. Sánchez

Carta con el membrete del  
Ateneo de Hospitalet de Llobregat



**RAFAEL BARRADAS**

*Salvat Papasseit*, 1918

Técnica mixta sobre cartón, 49,5 x 47 cm

Colección particular, Barcelona

# CONTRA ELS POETES AMB MINÚSCULA

## PRIMER MANIFEST CATALÀ FUTURISTA

— Temps de l'èpica, el poeta era el que cantava l'heroisme català, el que cantava l'heroisme d'Andorra, el que cantava l'heroisme de la grossa smpanta de moment i de tota la gran insalubre catalana separada en tres parts: la de l'Espanya per la nostra i de la que peria a l'est, la de la nostra i de la que peria a l'est, la de la nostra i de la que peria a l'est, la de la nostra i de la que peria a l'est...



Poeta era el que cantava l'heroisme català, el que cantava l'heroisme d'Andorra, el que cantava l'heroisme de la grossa smpanta de moment i de tota la gran insalubre catalana separada en tres parts: la de l'Espanya per la nostra i de la que peria a l'est, la de la nostra i de la que peria a l'est, la de la nostra i de la que peria a l'est...

Convenim el poeta qui publica amb una minúscula, però a cada línia una paraula que comença amb majúscula. Els poemes que no s'ajusten a aquest esquema, però que són bons, no es publicaran.

Convenim el poeta qui publica amb una minúscula, però a cada línia una paraula que comença amb majúscula. Els poemes que no s'ajusten a aquest esquema, però que són bons, no es publicaran.

Entre els poemes inutils que els teòlegs castiguen, la falta d'interès que no interès, però que són bons, no es publicaran.

Entre els poemes inutils que els teòlegs castiguen, la falta d'interès que no interès, però que són bons, no es publicaran.

Per l'envio d'aquest Manifest: Granvia, 613.-Barcelona

**JOAN SALVAT-PAPASSEIT**  
*Contra els poetes amb minúscula.*  
*Primer manifest català futurista*  
Barcelona, Julio de 1920

Joan Salvat-Papasseit es uno de los poetas más representativos de las Vanguardias catalanas. Se inicia en una ideología libertaria y regeneracionista pero el contacto con Barradas y Torres-García, probablemente, le acercan a una posición de vanguardia próxima al Futurismo italiano. Es director de «Un Enemy del Poble» (1917), «Arc Valtaic» (1918) y «Prau» (1921), que vehiculan buena parte de la inquietud vanguardista. Escribe el primer manifiesto de las Vanguardias catalanas, *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista* (1921), ejemplo de una intensa actividad programática. Sus obras más identificadas con el espíritu de innovación son *Paemes en andes hertzianes* (1919), *L'irradiador del part i les gavines* (1921) y *El poema de La rasa als llavis* (1923). En estas obras, desarrolla una idea de modernidad (el dinamismo de la ciudad, el maquinismo moderno) unido a las estrategias poéticas del Futurismo y a las palabras en libertad, en cuya práctica es uno de los más significativos representantes.



# Un enemic del Poble

NOM. 9: DESEMBRE 1917  
(IV DE LA ERA DEL CRIM)

FULLA DE SUBVERSIÓ ESPIRITUAL

REDACTOR EN CAP:  
J. SALVAT PAPASEIT

COLUMNA VERTEBRAL: SAGETA DE FOC

LLUITA × BELLES GESTES I ACCIONS: eterna espiral vers l'Infinit.

VICTORIA

VOLUNTAT × UN DESIG BOIG DE CÓRRER: i córrer sempre als cims, així com fuig la cèrvola.

JOVENTUT

Un jaç arran de la carretera  
per als vells i els qui cauen.  
— NO HI VOLGUEU SABER RES.  
Si acàs,  
que ells mateixos s'aixequin.

Hi ha un HOME a la presó,  
dels qui avençaven:  
JUNTEU-VOS,  
treieu-li l'embarràs que li oprimeix les mans.  
PERQUÈ FACI CAMÍ.

Al desencoratjat no l'atieu.  
Ni al fanàtic  
absurde.  
Deixeu-los barallar;  
que es destorbin ells sols.

Experiència,  
moral,  
sistemes de govern,  
sistemes filosòfics,  
rel·ligions:

SOFISMES

Sofismes els sofismes per als qui només veuen amb els ulls del cervell.

Mes...  
si cal governar i dirigir,  
agafeu una tralla.  
Vos estimaran més i àdhuc obeïran.  
— NO VOLGUEU GOVERNAR.

Amunt! Amunt!  
Encara més...  
A on anem? No és bo preocupar-se'n.

Ara ha sortit del niu un oronell.  
— AIXÓ JA ÉS UN CAMÍ.

SEMPRE AMUNT!!

SAGETA DE FOC

J. SALVAT PAPASEIT

JOAN SALVAT-PAPASSEIT

Columna vertebral: sageta de foc

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 9. Diciembre de 1917



## Lletra d'Italia

Amic Millàs-Raurell:

Prampolini ha fet trossos la munifica vesta de Beatriu (de Giovanni-Duprè). Siena s'és conmoguda. A Florencia — per via sense fils — la dissort hi és vinguda aiximateix: els plecs del monument a Ferrari Corbelli són desapareguts. Les publicilles, tot nues, s'han posat a canter com diableses una canço infernal. Suara he arribat jo.

A "Valori Plastici", es diu: Giovanni Papini ha enviat per correu a Marx Bekman, un xop cervesa Pilsen. (Il mio futurismo). — Ara no ho fessiu correr, que els de "Noi" no s'ho poden acabar.



Aquí a Roma es murmurà que per a comprendre En Foix de Sarrià hom déu llegir a Sófocles primer. La Lleteta ha plorat, car haurà de tornar a començar pel Narro... perquè no el sap llegir.

Didac Ruiz, a Módena (ens ho ha fet a saber Antonino Foschini), ha escrit que la blasfèmia és la rosa de foc de la virtut. Per aquest expedient Prampolini ha sortit de la presó.

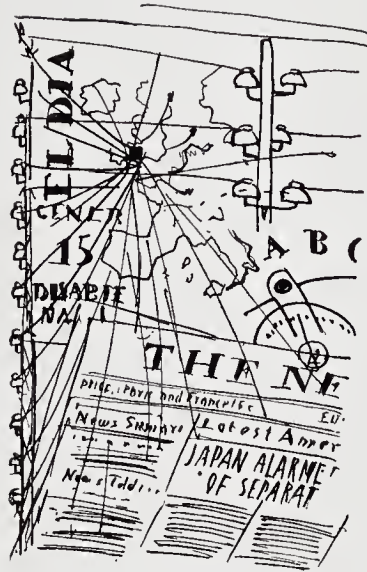
—M. Giobbe ha esgrafiat una testa de Ruiz. —Giuseppe Ravagnani ha manat a Strawinsky que en fes la partitura: ha comprat els pentàgrames a Gerald de Tyrwitt. Tot això no està bé, ja ho saps, però jo en enterar-me'n he enviat un telagrama a En V. Solé de Sojo. Que en tregui ell l'entrellat.

—En Carra i En Soffici s'han canviat una tala. Es la darrera nova que he sabut.

*J. Salvat-Papasseit*

J. TORRES-GARCÍA  
Dibujos a la pluma, 1919  
Ilustraciones para JOAN SALVAT-PAPASSEIT  
*Poemes en ondes hertzianes*  
Barcelona, Mar Vella, 1919

JOAN SALVAT-PAPASSEIT  
*Lletra d'Itàlia*  
*Poemes en ondes hertzianes*  
Barcelona, Mar Vella, 1919



**PASSEIG**

*a Joaquim Torres-García*

La boira  
fredament  
acaba d'engolir la llarga via

Els llums són guaites

En acabar de ploure  
quan els arbres somiquen  
o que és dolç escoltar el silenci

El silenci és la boira

Jo somric

I mil llums em somriuen

Són mil llums  
no pas homes

Còm és càlid el somriure dels llums

I les espurnes blanques  
del trolley dels trams  
dansen com les estrelles

M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE CASSAVA



**54045**

*a J.-V. Foix*

La dinamo turgent mou els priaps de foc  
en CIRCUMVAL·LACIÓ

No he vist més majestat que en lo stylo de foc  
TROLLEY TROLLEY TROLLEY

Es que jo só igual per cadascú  
en el passatge

Fa fàstic tothom sap estranger  
i és segur que aquest vell no coneix el meu nom

Un altre porta ulleres  
i els vidres entelats

Ran de nas Ran de nas  
PERQUÈ EL REVISADOR

El cobrador abans tenia la paraula  
(de guisa que em feia l'ullet  
5-4-0-4-5)

ARC DE TRIOME

M'he palpat bàrbarament  
si m'han pres la cartera

A fe que no en portava amic

J. TORRES-GARCÍA  
Dibujos a la pluma. 1919.  
Il·lustracions para JOAN SALVAT-PAPASSEIT  
*Poemes en ondes hertzianes*  
Barcelona. Mar Vella. 1919

JOAN SALVAT-PAPASSEIT  
*Passeig y 54045*  
*Poemes en ondes hertzianes*  
Barcelona. Mar Vella. 1919

**PALABRAS EN  
LIBERTAD Y  
CALIGRAMAS**

*K&C<sup>o</sup>  
TERS.  
is Street.  
DON.*

*LOCI  
HATE  
S. James  
LON*



J. SALVAT-PAPASSEIT  
*L'irradiador del port i les gavines*  
Barcelona. 1921  
Portada

Una de las consecuencias de los contactos mantenidos por los ambientes literarios catalanes con las primeras corrientes de Vanguardia es el cultivo de unas formas poéticas que consiguen registros de gran calidad: las palabras en libertad y el caligrama. Sus autores se dejan influir, a uno y otro lado, por el Cubismo y el Futurismo o, más específicamente, por la poética de las *tavole parolibere* que había generado la corriente futurista liderada por Marinetti, en Italia, o por la poesía de Apollinaire y otros escritores franceses del momento. Dos figuras capitales lo corroboran: Josep M. Junoy, creador de la revista «Troços», que cultiva una poesía de inspiración más bien francesa, y Joan Salvat-Papasseit, editor de revistas de vanguardia y poeta que se inicia con una obra llena de resonancias futuristas (juegos tipográficos, temario próximo a la modernidad...). Y, junto a ellos, Joaquim Folguera, gran amigo de Salvat y de Foix, muerto prematuramente, Vicenç Solé de Sojo, crítico de arte que también hace incursiones poéticas, y, más alejado en el tiempo, Carles Sindreu, especialmente dedicado a la temática deportiva. Finalmente, como raro precedente, nos ha llegado un poema del modernista Rafael Nogueras Oller.

# FILMS

## SERGI CHARCHOUNNE

*Agitato angosciosamente*

lobular destilació del refractat prisma entrellacs irisades tangents cercles  
igneus llises quadratures rectanguls acuosos — lunuls

germes abstractes punts i ratlles inicials simulacres florades simetries en  
lepidoptera vibració — films de fervor

morat ————— cendra ————— cadmi

(Música intercalada de BALILLA PRATELLA)

# JONGLEURS D'HÉLÈNE GRUNHOFF

À N I MA  
 Illum crua de voltaic nodrint una  
 massa de narració polièdrica  
 d'un tirànic i confós dinamisme  
 eritzat de vermelló ciratge negre i or  
 Noble  
 &  
 Giebement

J. M. JUNOY  
 Jongleurs d'Hélène Grunhoff  
 Poemes & Cal·ligrames  
 Barcelona, Llibreria Nacional Catalana, 1920

forta pictòrica

**M**

atèria

IV (9)  
1918

**I**

mpregnada

d'una

**R**

efractibilitat

c

**Ó**

ngestionant



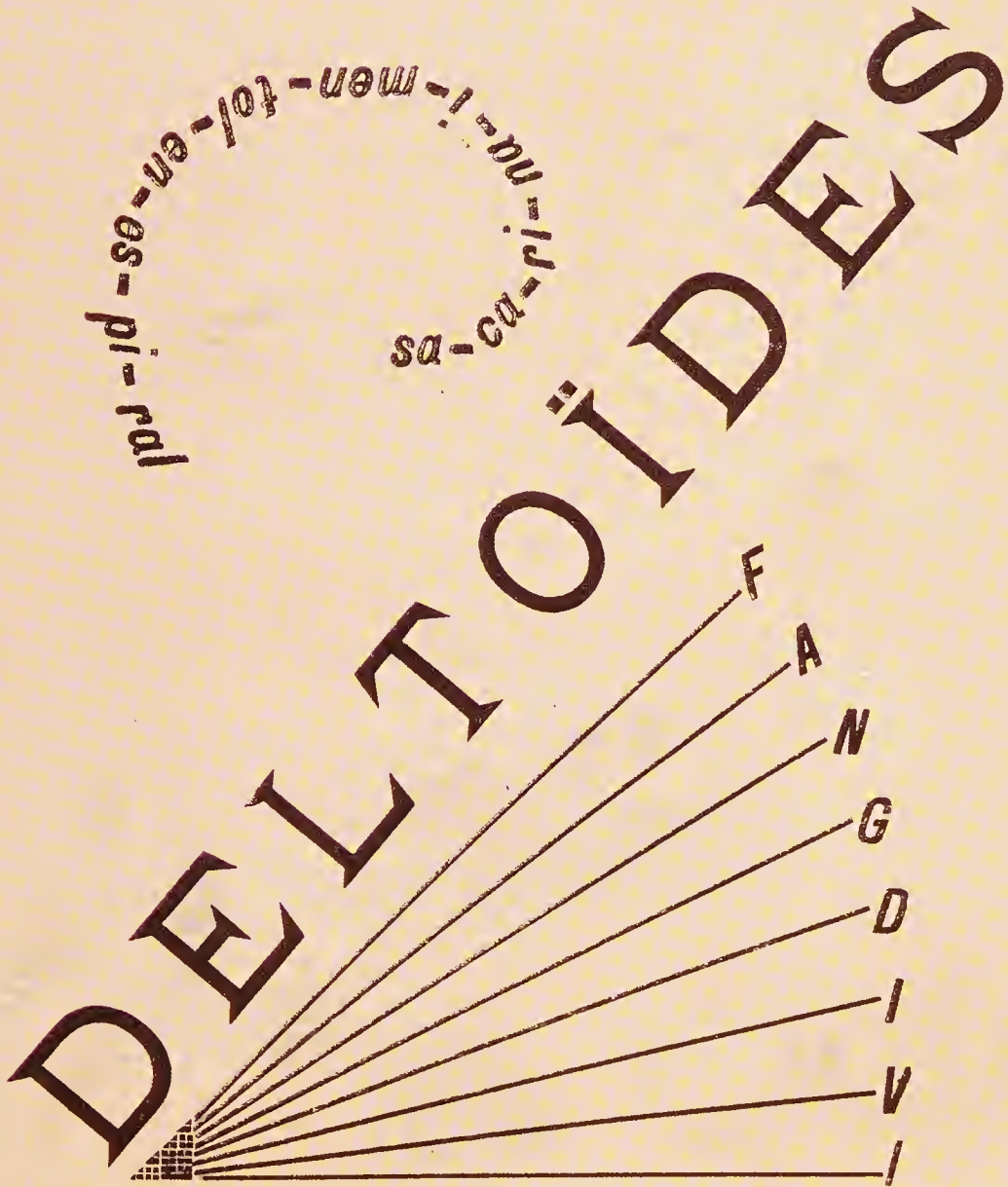
J. M. Junoy  
Desembre, 1917

J. M. JUNOY  
Miró. 1917

Exposición Joan Miró. Galerías Dalmau. Barcelona. Del 16 de febrero al 3 de marzo de 1918



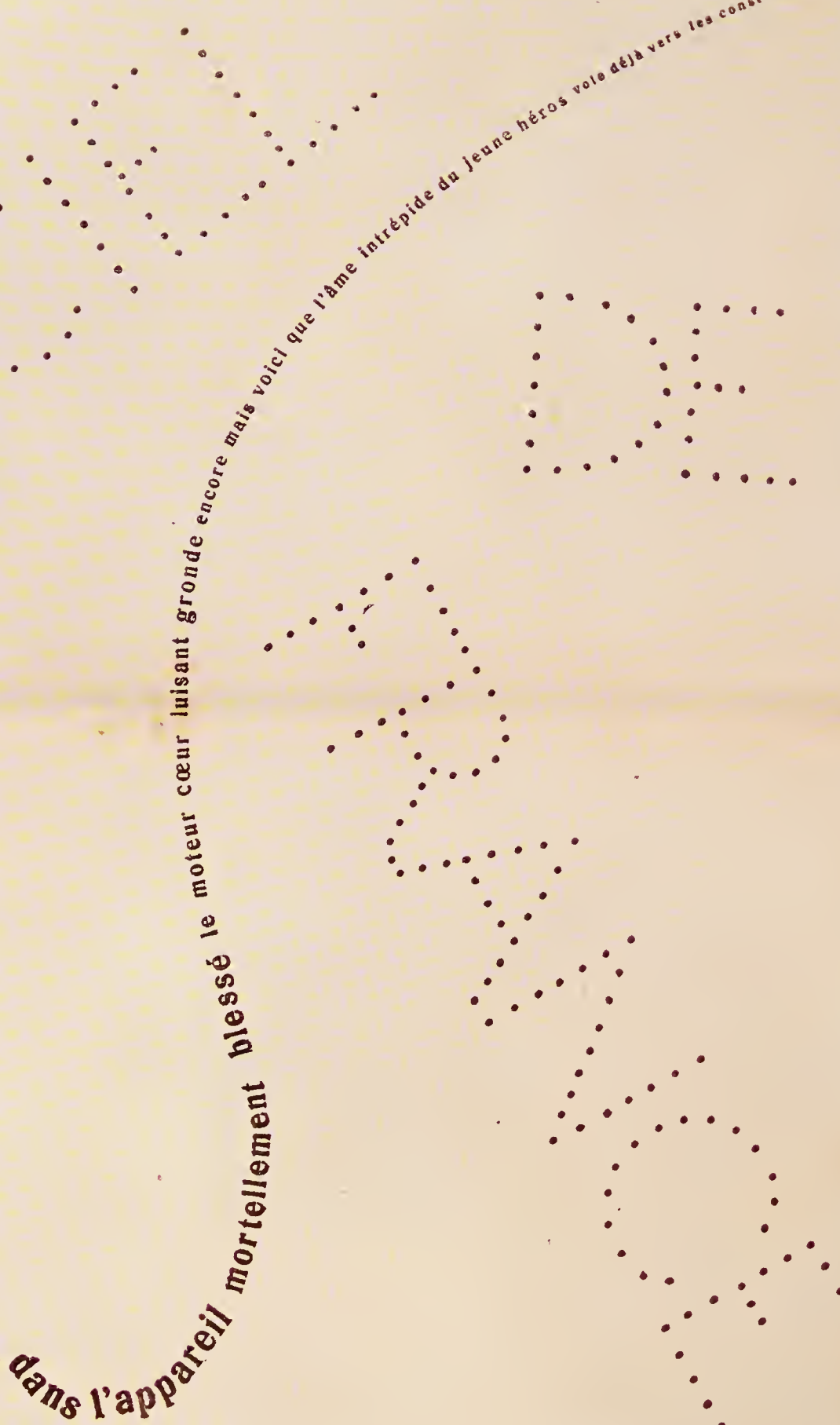
(a Nijinski)



J.-M. JUNOY.  
Juny 1917

J. M. JUNOY  
Deltoides (a Nijinski), 1917  
"Troços", Núm. 1, Septiembre de 1917

dans l'appareil mortellement blessé le moteur cœur luisant gronde encore mais voici que l'âme intrépide du jeune héros vole déjà vers les constellations



J. M. JUNOY  
*Oda a Guynemer ("Ciel de France")*  
*Guynemer (Traduit du catalan)*  
Barcelona. Libreria Antonio Lopez. 1918

## UN AMIC

jardí a la francesa  
 alexandri niquelat  
 maduixes en crema d'Isigny  
 maillot de circ  
 i  
 del distant Japó  
 un  
 herbari lineal

K&C<sup>o</sup>  
 TERS.  
 's Street.  
 DON.

LOCI  
 HATE  
 S. James  
 LON

1916

J. M. JUNOY

*Un amic. Poemes & Cal·ligrames*

Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1920

# ESTELA

hi  
ha  
sens  
dupte  
radioactivi-  
tat immediata  
en l'ànima des-  
presa de la llatza-  
rosa matèria nostra  
Boccioni que fou en vida  
panteixant corifeu d'una  
plàstica múltiple d'incisos  
paroxistes certament que amb

sa  
mort  
ha alcan-  
çat vida de-  
purada transfus-  
sió del seu esperit a  
la llum pristina i giravol-  
tanta restant el pus i la fum  
espessa al ras de la terra llaurada

1916

J. M. JUNOY

*Estela. Poemes & Cal·ligrames*

Barcelona. Llibreria Nacional Catalana, 1920

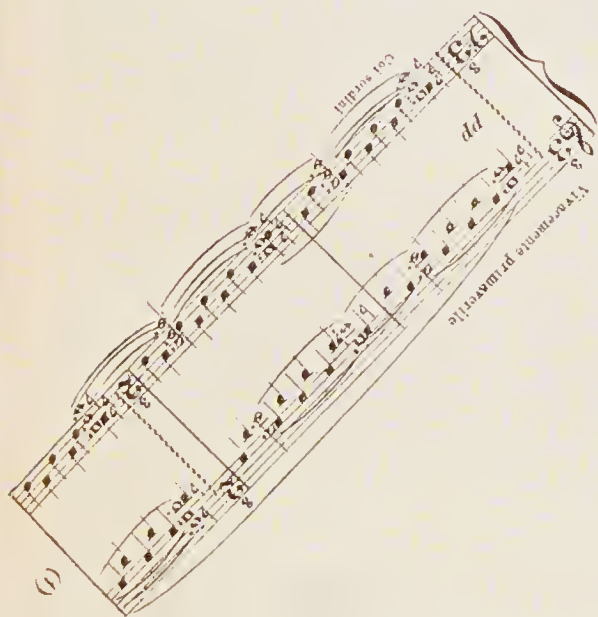
# EUFÒRIA

decisions sinòptiques  
sanbripons suoisicøp

cos nu al sòl

mentol al cor

retall del "Courrier de la Presse"



J. - M. JUNOY  
Desembre 1917

(1) Balilla Pratella.

J. M. JUNOY  
Eufòria. Almanac de la Revista. Any 1918  
Barcelona. «La Revista». 1917

# ZIG - ZAG

ja de bona hora tendra pluja de pètals

De rosa ! ubriagueses de triangle de raim

muscat pro la meva dolor no es fon al sol

1917

J. M. JUNOY

*Zig-zag. Poemes & Cal·ligrames*

Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1920

# ART POÈTICA

Z



A

1916

J. M. JUNOY  
*Art poètica. Poemes & Cal·ligrames*  
Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1920



camí de sol - per les

rutes

amigues

- unes for mi gues





Llum de l'IRRADIADOR camaleònic damunt  
l'estrella del Circ encara exagonal

Exit! Exit!! Exit!!!

CLOWNS equilàters líders romàntics  
Això és sà i en les constel·lacions de quatre berrets  
cònics

La terra només gira perquè jo soc aquí i jo soc un  
PALLASSO qui agonitza

Margot amb el MALLOT i els cabells pintats  
rojos sembla un ciri que cremi  
Només crema per mi:  
Davant dels cent centaures que fan faixa a la Pista  
DAURADA D'EMOCIÓ

Margot ara m'esguarda fit a fit i en caient del  
Trapezi he llegit un anuncià a la pantalla:

---

Escupiu a la closca  
pelada  
dels cretins

---

Aquest home que diu:

—La musica de Circ és tant definitiva com no la va co-  
nèixer Richard Wagner            tant-mateix un pompier!

La sombra dels comparses en el sol de les taules  
Moure's            i projectar-se            no existir:»

La **VIDA** al Dinamisme

Jo protesto que això degeneri també

—Perqué ara el «domador» vol fer jocs malabars  
i els cavalls            amb les potes

Més m'estimo l'



i En **CHARLOT** que s'han tornat bessons per  
tal d'entrar en sèrio a la glòria del cel

(car ells són ignorants de que venim d'ahir  
d'abans d'ahir de l'altre abans d'ahir  
i més d'abans encara)

L'Esfera del rellotge a les **DOTZE** fecundales ho-  
res que vindran que són:

una	dues	tres	quatre
cinc	sis	set	vuit
nou	deu	onze	

i després el



—i així seré immortal perquè d'aquí ha nascut el meu  
JO dins el TOT

O  
H  
T  
O  
T  
A  
P  
U  
L  
C  
R  
A

JACULATÒRIA

ROSA LA ROSA ET SOC PREGANT:  
PETAL QUE ES MORI TREMOLANT  
EL BES DONANT SEMPRE CREMANT  
—I UN ALTRE PETAL ESPERANT

ET DURÉ **SEMPRE**

AL PIT

ET SOMNIARÉ

A LA NIT

G  
O  
T  
E  
S  
D  
E  
S  
A  
N  
G

ESPINES DE  
LLIGA-AMANT

**FERIU MA CARN**

*l'estampeta és d'or*

JOAN SALVAT-PAPASSEIT

*Jaculàtoria. El poema de La rosa als llavis*  
Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1923

# PLANOL

---

a J.-M. de Sucre

## MONT AVENTI

D  
E  
C  
A  
D  
E  
N  
C  
I  
A

ESGLÉSIES

XALETS

ARISTOCRACIA VICI  
IRONIA EN EL CRIM

S  
U  
B  
U  
R  
B  
I  
S

HOSPITAL

RAMERES POBRES  
LA GALERA  
HONRADESA FAM

El sol ho encen tot

— Però no ho consum

Com sé que es besa  
la besaré

SOTA LES VELES LA CAPTINDRE

•oh viens tout près de moi  
puis pose avec emoi  
tes levres sur ma bouche  
—dans un baiser farouche  
je serais toute a toi•

RESA UNA NOIA EN MON BATELL:

marineret

si no li duia cap cançó —

qui no vigila —

corsari ve i li pren l'aimia —  
corsari ve i li pren l'amor

MARSEILLE PORT D'AMOUR

NOTRE

DAME

DE LA GAR

DE

PRIEZ

POUR

NOUS



*(Si, per tenir-la,*

Si, per tenir-la, la feria al cor  
—era l'ortiga  
que alena cremor.

*(Si n'era un lladre*

Si n'era un lladre cor-robador,  
mirada bruna, llavi de foc.  
—Ai, la padrina, m'ha pres el dot.

JOAN SALVAT-PAPASSEIT

*Si, per tenir-la.*

*Si n'era un lladre cor-robador*

*El poema de La rosa als llavis*

Barcelona. Llibreria Nacional Catalana. 1923



# DRAMA EN EL PORT

a Lluís Escobet

GLOP D'OCEÀ  
 EN LA NIT  
 (HABILLAT AMB LA CLAROR DELS HOMES

ARC-VOLTAIC)

ALS MEUS PEUS  
 LLUMS BLANQUES  
 VERDES  
 ROGES

EL MASCLE

TRANSATLÀNTIC

UDOLANT

LES SIRENES NO HO SABEN  
 PERÒ XISCLEN

ELS EMIGRANTS S'EMPENYEN

PASSO RAN DE LA

DRAGA

QUE ÉS FOSCA I CREIX

LA BOIA INQUIETA

T À G L  
 R N O

ARA LES ONES CANTEN EL DESIG D'ENGOLIR

EL TRO AL LLUNY  
 SOSPIR DE LES TENEBRES  
 JO EM VEIG EN L'HORIZZÓ

FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN

JOAN SALVAT-PAPASSEIT

*Drama en el port. Poemes en ondes hertzianes*  
 Barcelona. Mar Vella. 1919



## ROMÀNTICA

el clar de lluna és un lladruc de gos  
 quelcom que compromet

gub bub bub bub gub gub bub bub  
 bub bub  
 gub  
 bub  
 bub gub bub gub

—com una arcova amb llum  
 la ciutat quan fa lluna

—quan és feta d'un'ungla  
 l'endemà al matí tots els gats s'han fet sang:  
 al cap i a les orelles s'han fet sang

—i la mar fa

bub bub gub gub bub bub gub gub  
 gub gub bub bub

# Vetlla de desembre plujos

PIANO LLUNYÀ

LA PLOMA GRINYOLA I ES TRENCA  
ARTRITISME

ROSE  
C

"MAESTOSO"  
SIMFONIA DE VENT  
MON CONTACTE AMB LA TERRA ÉS PER LES OIDES  
I L'ESPINA DORSAL

PENJO

DE LA FIBLADA QUE NO EM DEIXA RESPIRAR  
'ALLEGRO'  
LA MÚSICA NO S'ACOMPASSA AL RESPIR  
CROCE TRUCA A LA MENT  
—NO HI SÓ  
DESORDRE HOSTIL D'OBJECTES I D'IDEEES  
ARA VOLDRIA UN LLIB INÈDIT, MOLT BLANC  
"ON CAP DELS MEUS SIGUI NAT  
ON CAP DELS MEUS SIGUI MORT"

ROSE  
C

L'EFLUVI MUSICAL CESSA  
ARA SÓ COM PENJAT D'UN ARC VOLTAIC  
UN REÓFOR A L'ESPINA DORSAL I UN ALTRE AL CAP  
ELS ESTELS EM CAUEN ENCESOS SOBRE EL CERVELL  
LA GENT ES MOFA DE MI A SOTA

VENT VENT VENT

ALTRA VEGADA MÚSICA  
DOLOR: SCHUMANN'

VENT VENT

ROSE  
C

SONERIA MENTAL  
ALTRA VEGADA CROCE TRUCA  
—NO HI SÓ, NO HI SÓ  
SONERIA ELÈCTRICA  
"ALLEGRISSIMO"  
EL COR S'ESVERA I PIAFA  
ENDOCARDITIS

ROSE  
C

MORFINA

VENT VENT VENT

QUI ÉS ALLO, SCHUMANN O LA PLUJA?

JOAQUIM FOLGUERA

JOAQUIM FOLGUERA

Piano llunyà

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 16. Marzo de 1919. Portada

# Musics cegs de carrer

A Guillaume Apollinaire

LLA QRI MES DE MUSICA RELLISCANT SOBRE PEQA GRECA  
 VIBRACIO DE CORDES I DE NERVIS I D'AIRE  
 AIOUES TERBOLES QUE S'AOITEN I MAL FLAIREN  
 DRAPS VERDS MANS OROQUES CORDES BLANQUES  
 ULLS D'AGATA SERENA I POLIDA  
 MAXIMA PRESSIO DEL GEMEO MUSICAL  
 DEGOT ALL DE MELODIA OLIOSA  
 MULTITUT TANGENT  
 VALVULA LITERARIA  
 MENDICITAT  
 PUCCINI

JOAQUIM FOLGUERA

JOAQUIM FOLGUERA

*Musics cegs de carrer*

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 16, Marzo de 1919, Portada

# EN AVIÓ

L'ETERNITAT  
SI NO FOS QUE L'ETERNITAT HA D'ESSER TEBIA DIRIA QUE AIXO ES

FRESCOR DE MAR  
UNA EN VE ARA  
VELOCITAT CUTÁNEA  
ELS ESTELS PENTINEN LA MEVA CABELLERA D'INFINIT

Q I O I A  
DE SOPAR  
OLORETA  
QUINA

WTHE ESGARRINXAT AMB UNA AGULLA GÒTICA

BUIT DE SENSAS  
O I C I O

FREGADIS DE POLLANCRES  
MOKKODORS  
J

JOAQUIM FOLGUERA

JOAQUIM FOLGUERA

En avió

«Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual»

Núm. 16. Marzo de 1919. Portada

# CARROUSSEL

O I C C C I D D E N T  
 SERPENTINES  
 C SERPENTINES  
 O O R I N E N T  
 BARQUES·MUSICA EXALTADA·CAMELLS  
 UN MUL  
 inconscient  
 mena  
 la  
 TOTAL  
 HARMONIA  
 BANLIEUE·COCHONS·UNA  
 CAMA FINA·POLSI  
 D'ACEITILLES·FLAMES  
 D'APATS·SI  
 SERPENTINES  
 F T

V. SOLÉ DE SOJO

# CIRL

Paisatge de glicines en floració  
emmirallant-se en l'aire blau  
a través del filat de la raqueta.

## CLAPES DE SOL

Agil corre sobre la court de set capes.  
Onades intermitents de «Canadian's Popy»

VELA LLISTADA BLANCA I VERDA  
Triangles la nuca  
MEL sobre de seda

**CIRERES. CIRERES. CIRERES.**

*Dolly, ja és tard...*

V. SOLÉ DE SOJO



# BAR

Els plànols de les taules s'entrecreuen  
en múltiples diedres.

Dones en roig, dones en verd, dones en groc.  
Una dona en verd beu pippermint amb glas praliné.  
Una dona en roig beu Irish-cocktail.  
Una dona en groc beu whisky.

Desitjos de protagonisme cartellístic.  
Correspondències desesseintianes

## *Köhl*

En una copa de cocktail una palla es decanta i reposa:  
a la seva punta hi ha una taca roja de raisin.

## *Perfums:*

*Atkinson-Gosnell.*  
*Tay-Guerlain.*  
*Houbigant.*

## *Música:*

*The happy fox.*  
*Rose and silver.*  
*Cuidado con la pintura!*

## *Whisky:*

*White horse.*  
*Black and white.*  
*Canadian's.*

Les flors als pits i en els búcars  
ascendeixen vers l'artificialitat.

Robes a quadros en moviment: *Kaleidoscopia*

# DRINKS

## Sonet

Rodolar d'obusos en l'aire de Primavera sobre el paisatge de la Illa de França.

sonar de bocines.

sonar de bocines.

Vols d'avions en la nit sense estrelles i un res

Movibles triangles que escruten l'espai i tallen.

una pura claror.

fins, la tenebra.

Mutil·lats que porten una medalla al pit. I als ulls

Cendres calentes sempre dels morts per la França. (Es

lids)... I el nom d'un altre mort: Gallieni!

nos rols el marbre del Sepulcre als Idris.

Sota els obusos, sota el volar dels Gothas els nímens tutelars mantenen la eterna protecció:

S A L

VENUS DE MILO VICTORIA DE SAMOTRACIA

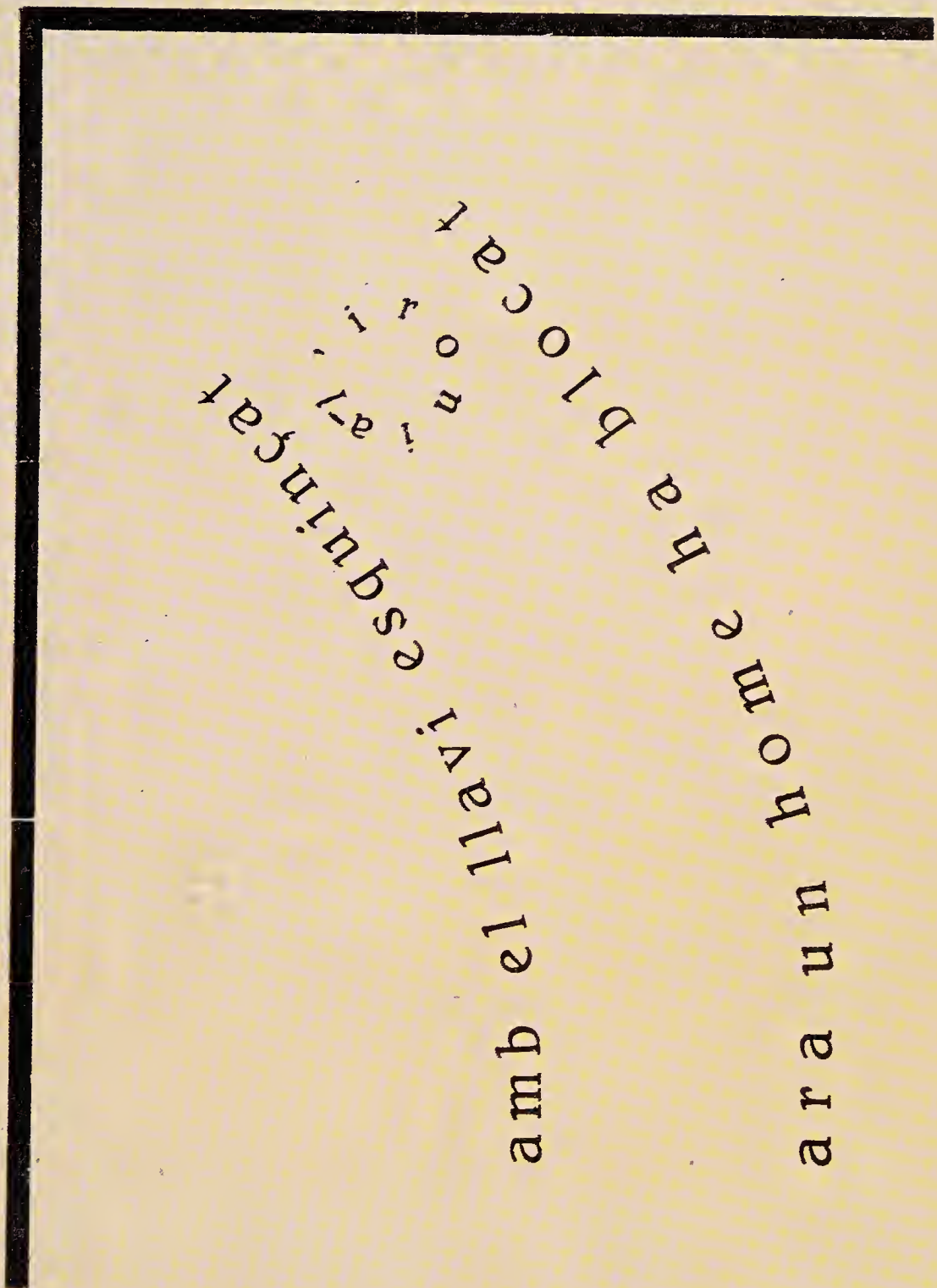
V. SOLÉ DE SOJO

V. SOLÉ DE SOJO

Sonet

«Iberia», Núm. 157, 20 de abril de 1918

# FUTBOL



amb el llavi esquinçat  
ara un home ha blocat  
nora

CARLES SINDREU I PONS  
*Futbol. Radiacions i poemes*  
Barcelona. Llibreria Catalònia, 1928

VENTALL QUE ES MOU CEREMONIOS I LENT - LA BALA LLISCA

SOBRE

COIXINS DE PLOMES  
TALLADES

CONTACTES MANYACS

ESQUINÇ DE  
L' AIRE

T E O O D  
R M L R E

VOLONCEL LLUNYÀ

FLUMS

DE COLORS  
SUAUS

BOIRINES  
FINES

SON

SON

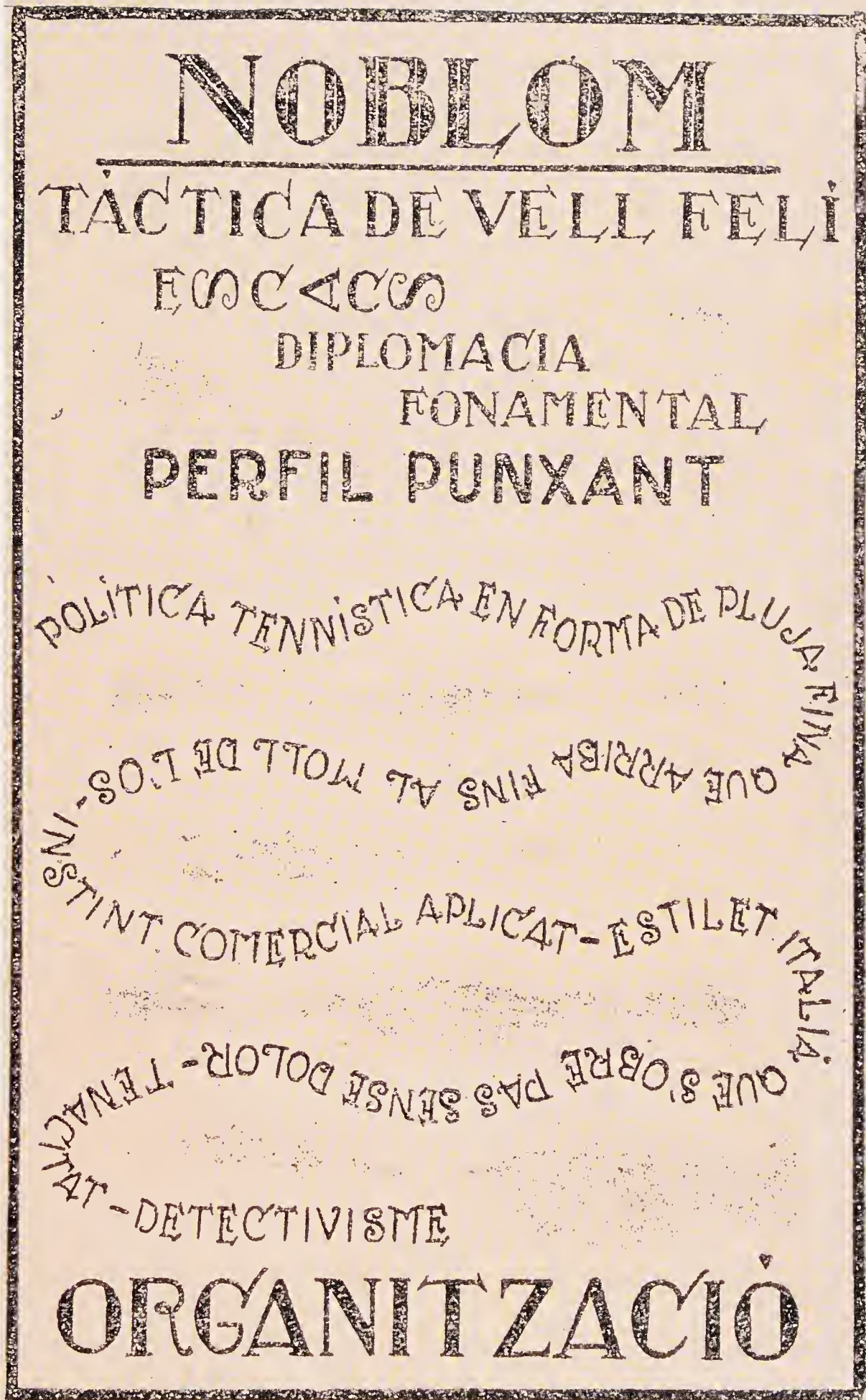
SON

MOR LA TRAJECTORIA EN

PER

NOD

ON LA CLAROR ES CEGA I LLISCO SA



FIVALLER [Carles Sindreu]  
Cal·ligrama tennístic. Noblom  
«L'Esport Català»  
Núm. 28. 13 de octubre de 1925

PLENILUNI

teules lluentes

sines de la mar

L'ESPERIT

hi viatja sens FATIGA

i va deixant-hi un rastre

ESBORRADIS

com un serpent o una musica antiga

## UNA ESSE

Ay, tirolí,  
 qu'es bo aquest vil  
 Omplem el got,  
 que fet un bot,  
 vull fê'l camí!...  
 ¿Que't rius de mi?  
 Vatúa Deu,  
 si el món es meul  
 Quan veig xicots  
 m'aclamen tots;  
 sempre aplaudint,  
 me van seguint.  
 Tinch tant poder,  
 tanta influencia,  
 que tot me fa  
 gran reverencia.  
 Cases y gent  
 l'acatament!  
 Que jo os ho dich,  
 mal garranyich!  
 La gent, passant,  
 va saludant.  
 Vatúa Deu,  
 si tot es meul  
 Jo sóch, ay coy,  
 el Deu-bocoy,  
 y el gura aquêt  
 un gran ximplet.  
 No vull seguir,  
 que sóch honrat!...

---

# JOAN MIRÓ

JOAN MIRÓ  
Dibujo.  
«Arc-Voltaic»  
Núm. 1. Febrero de 1918  
Portada





# M

En 1918 Joan Miró hizo su primera exposición individual en las Galerías Dalmau, pero no volvió a exponer en Barcelona hasta los años treinta, por iniciativa del A.D.L.A.N. De todos modos, a fines de los años veinte, inicia, en París, una

# I

trayectoria artística que le convertirá en una de las figuras capitales del arte del siglo XX. La primera exposición que hace en la capital francesa se celebra en la Galerie La Licorne (1921), impulsada y organizada por Josep Dalmau. A partir de aquí, Joan Miró se integrará rápidamente en los círculos culturales y artísticos más avanzados de aquella ciudad, se relacionará con el Surrealismo en su momento de

# R

máximo esplendor creativo y conseguirá nuevas exposiciones individuales en París que, ya a finales de los años veinte, le consagrarán como una figura internacional. No obstante, Joan Miró continuará manteniendo intensas relaciones con Cataluña, tanto a través de las habituales estancias en su masía de Montroig, en el Campo de Tarragona, como gracias a la amistad y a los contactos personales que conservará con artistas y críticos catalanes.

# Ó



Anverso y reverso de la hoja / catálogo de la Exposición Joan Miró. Galerías Dalmau. Barcelona. Del 16 de febrero al 3 de marzo de 1918. Incluye el poema acróstico de J. M. Junoy

Exposition de peintures et dessins de Joan Miró. Galerie La Licorne, Paris. Del 29 de abril al 14 de mayo de 1921. Portada, catálogo y reproducción de las obras de JOAN MIRÓ: *Portrait*, *Catalogue-La maison et le palmier*, *Nu de la jeune fille au miroir* y *Les cartes espagnoles*.



JOAN MIRÓ  
*Aviat l'Instant*, 1919  
 Proyecto de cartel  
 Óleo sobre cartón, 107 x 76 cm  
 Colección particular, Barcelona



**JOAN MIRÓ**

*Ciurana*, 1917

Óleo sobre tela, 39 x 49 cm

Colección particular, Barcelona



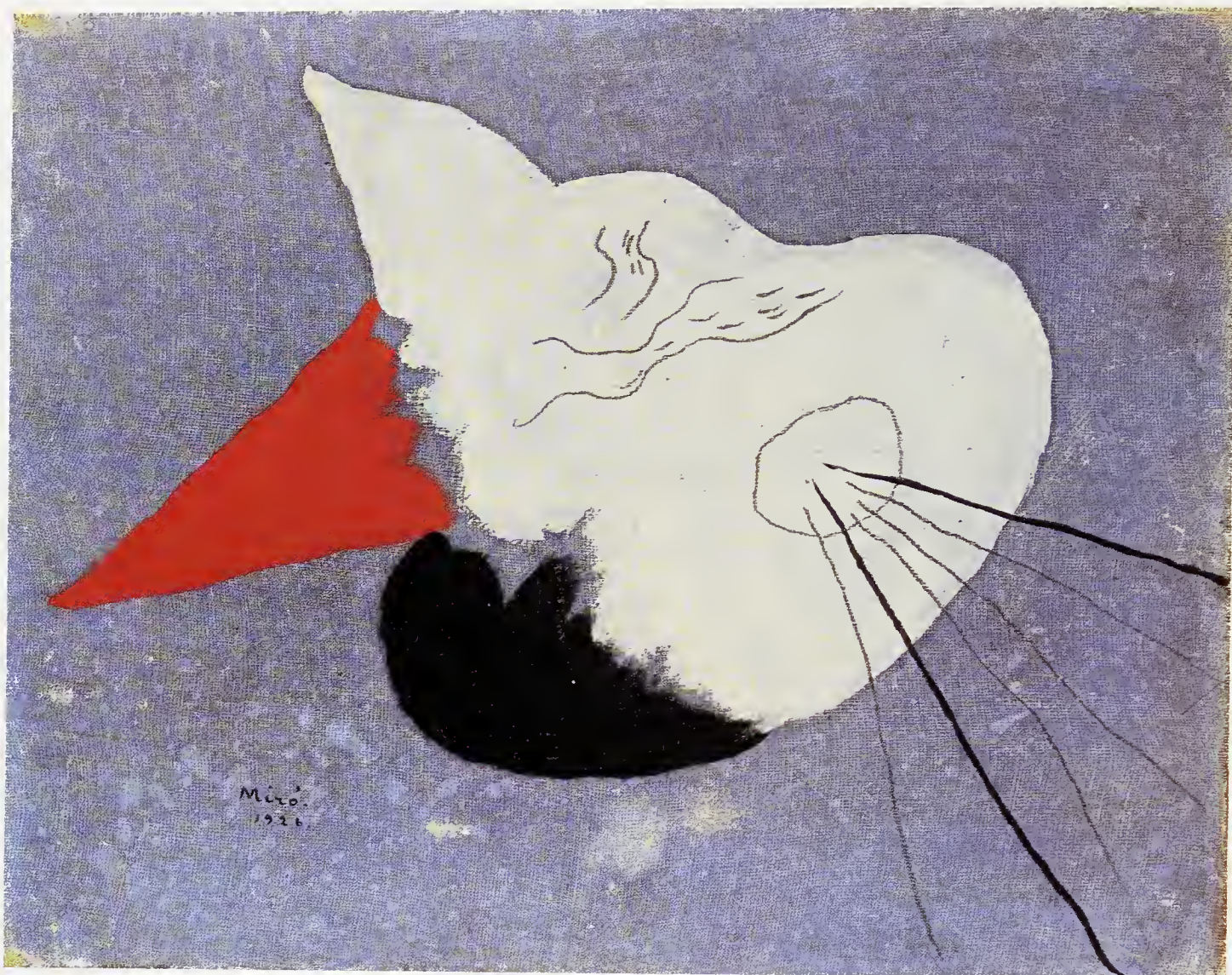
JOAN MIRÓ

*Cabeza de campesino catalán*. 1925

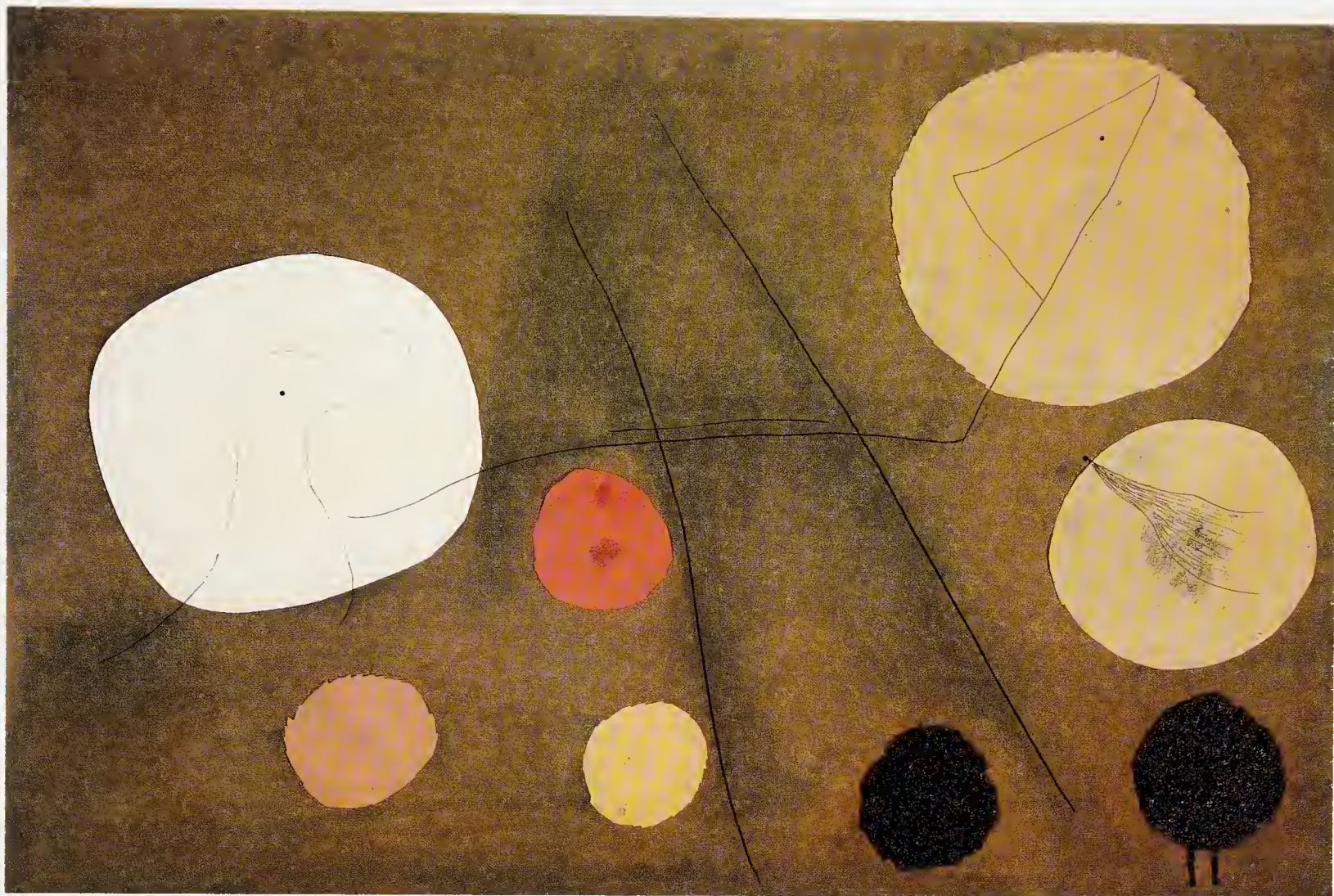
Óleo sobre tela. 91 x 72,5 cm

Colección privada. En depósito en la Galería  
Nacional Escocesa de Arte

Moderno. Edimburgo



**JOAN MIRÓ**  
*Composición azul*, 1926  
Técnica mixta, 19 x 24 cm  
Colección J. Suñol, Barcelona



**JOAN MIRÓ**  
*Composición*, 1929  
Gouache y collage sobre papel, 73 x 108 cm  
Galería Theo, Madrid



**JOAN MIRÓ**

*Composición*, 1932

Técnica mixta sobre papel Ingres, 62 x 48 cm

Colección particular, Barcelona





JOAN MIRÓ  
*Sin título*. C. 1930  
Gouache sobre papel. 11 x 32,5 cm  
Colección particular. Barcelona

DARRERA EL VIDRE

1915-1920

per

CARLES SINDREU

Dibuixos de  
JOAN MIRÓ

Colofó de  
J. V. FOIX



Edicions  
L'AMIC DE LES ARTS  
Barcelona  
1933

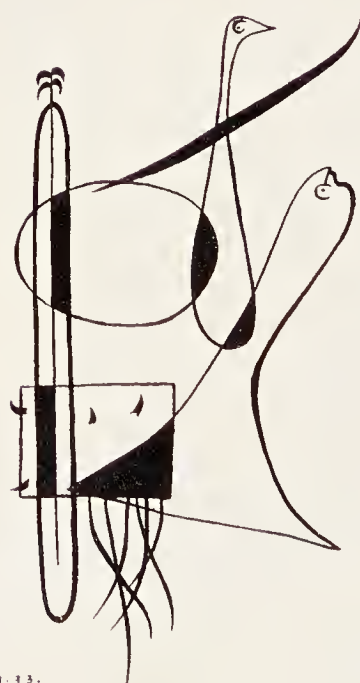


JOAN MIRÓ

Tres dibujos fechados el 18-3-1933 para CARLES SINDREU

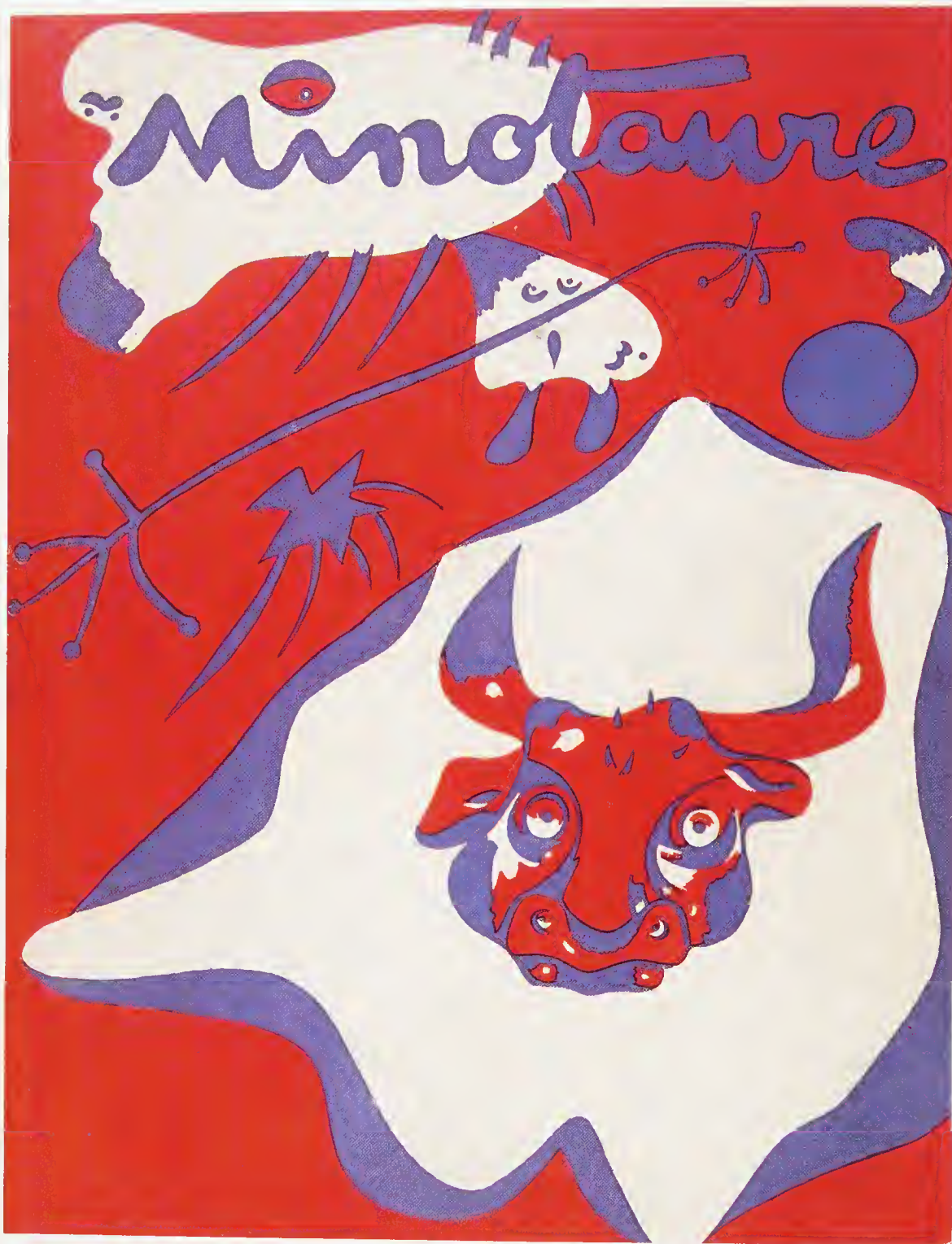
*Darrera el vidre*, 1915-1920

Barcelona, Ediciones «L'Amic de les Arts», 1933





JOAN MIRÓ  
*Sin título*, 1931  
Óleo sobre madera, 33,5 x 23,7 cm  
Galería Theo, Madrid



JOAN MIRÓ  
Portada de «Minotaure»  
Núm. 7, Junio de 1935



**JOAN MIRÓ**

*Llama en el espacio y mujer desnuda*, 1932

Óleo sobre madera, 41 x 32 cm

Fundación Joan Miró, Barcelona



JOAN MIRÓ

*Juego de niño*, 1932

Óleo sobre tela, 71 x 62 cm

Galería Theo, Madrid



**JOAN MIRÓ**

*Cabeza*, 1937

Óleo con collage de toalla y pintura sobre «celotex», 121,8 x 91,4 cm

Fundación Joan Miró, Barcelona



**J. V. FOIX**



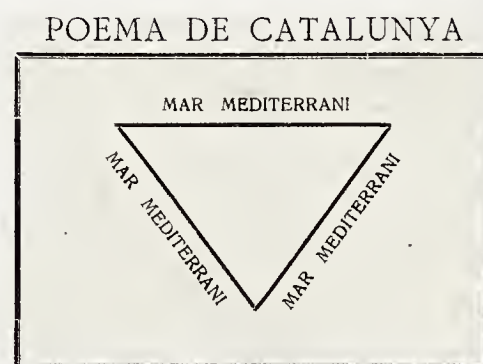


Josep Vicenç Foix es un personaje clave en la historia del Vanguardismo catalán. En primer lugar, por la modernidad y por el rigor de su obra literaria. En segundo lugar, por su presencia en la cultura catalana, como informador y como pensador de los acontecimientos principales de la cultura europea. Atraído inicialmente por el Dadaísmo, o por el Proto-surrealismo, tras ocasionales contactos con los caligramas futuristas, dirige los dos últimos números de la revista «Trossos», fundada por Junoy, y allí mismo ya da algunas muestras de su literatura subconscientista. Más tarde, se convierte en uno de los pilares de «L'Amic de les Arts», tanto por la influencia programática como por la riqueza de sus colaboraciones literarias. De aquí surgen sus dos primeros libros de creación: *Gertrudis* (1927) y *KRTU* (1932).

J. V. FOIX  
*Poema de Catalunya*  
«La Cònsola. Periòdic quinzenal de Sarrià»  
Barcelona. Núm. 19. 11 de septiembre de 1920

Foix, además, está presente

en la formación y en la evolución del A.D.L.A.N. y se convierte en uno de los pocos puntos de contacto de las Vanguardias catalanas anteriores y posteriores a la Guerra Civil.



N.º 4  
MARÇ 1918  
SEGONA SÈRIE

# TROSSOS

J. N. JUVET, fundador

J. V. FOIX, director

TEXT & DECORACIÓ:

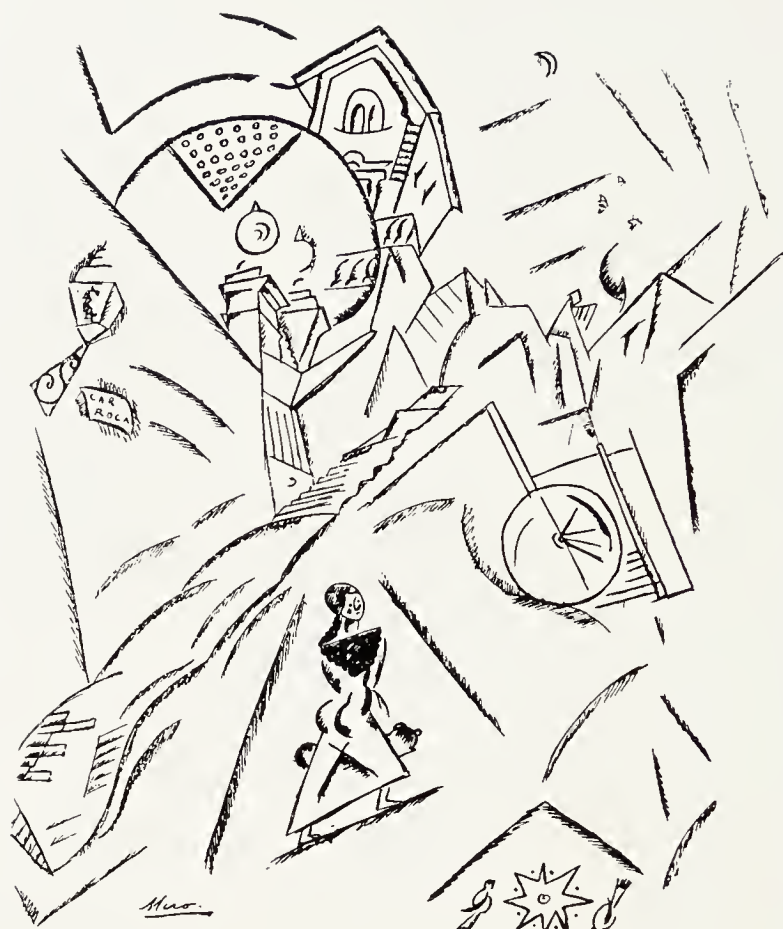
Remarque	***
Dània	JOAN MIRÓ
A l'Amleia	JOAQUIM FOLGUERA
Poema dramaturgic (trad. J. V. F.)	PHILIPPE SOUPAULT
Diale	E. C. RICART
Singalar anarad	J. V. FOIX
Falsetge geomètric (trad. J. V. Foix)	EMIL BOLCHONAN
Aha la impreta (trad. J. Folguera)	PIERRE REVERDY

AQUEST NÚMERO  
HA PASSAT PER LA  
CENSURA MILITAR

Precu 0'30 P.ics.

GALERIES LAIETANES  
613, Granvia, 613  
BARCELONA

PRINCIPALS PUNTS DE VENDA: BARCELONA: Principals llibreries. — PARIS: LA  
RE MONNIER, 7, rue de Toléon — GALERIE PAUL GUILLAUDME, 16, avenue de Villiers — NEW YORK: MODERN  
GALLERY, 55, 5th Avenue.



Dibuix de JOAN MIRÓ

«Trossos»  
Núm. 4, Marzo de 1918  
Portada

JOAN MIRÓ  
Dibujo  
«Trossos»  
Núm. 4, Marzo de 1918

## Joan Miró

a les Galeries Dalmau. Senyalem només la data: del 16 de febrer al 3 de març. Amb aquells qui adressen llurs esforços a desvetllar una nova sensibilitat i inicien una marxa triomfal devers un nou clacissisme — nervi del noucents i sang del futur —, TROSSOS hi troba la seva companyia. Direm, doncs, el nom dels nostres sense adjectivar-los però sil·labejant-los amb voluptuosa complaença.

## JOAN MIRÓ ES DELS NOSTRES

J. V. FOIX  
Singular narració  
«Trossos»  
Núm. 4, Marzo de 1918

## SINGULAR NARRACIÓ

Jo acabava de llançar mon bitllet quan l'inspector, bufat, em refusà l'escusa: calia abonar de nou el trajecte.

Contra el costum fou ell mateix qui em lliurà rebut: un manyoc de bitllets multicolors em floria de sobte entre mans mentre l'inspector em befava amb cadència perquè distingís el meu.

Son esguard, voraç, em xuclava les rels del cabell i em sentia per moments esdevenir calb; hauria llevat mon braç en actitud d'amenaça si la fúnebre sensació de tenir-lo amputat no m'hagués aturat la voluntat sota aixella i enterbolit mon seny

el qual s'obstinava a agrandir una llàntia groga que mon inspector lluia arran mateix d'un botó amb imatgeria d'ex volo.

El vehícol, un tram d'imperial, era en aquell moment sense passatgers; jo que el sabia tot ocupat en fui sorprès i hauria jurat que no havíem fet cap parada.

S'inicià una angoixa que m'anegà del tot en adonar-me que mancava el conductor i que el trajecte que recorriem m'era desconegut: només tres xiprers de prop de l'estació de Gràcia foren copsats de llisquentes però desplaçats del tot.

Totduna, l'inspector canvià son esguard obsessionant en tendror complaent i jo era gosat d'agraïr-li ho quan me sobtà la seva figura: duia barba i jo podia assegurar la seva cara rasa en aparèixer-se'm; em conhortà el veure que usava rellotge-brassalet i uns botins la color dels quals ni escolant la memòria entre celles puc precisar.

Parà el vehícol i l'esma em va empènyer a baixar: vaig intentar de fer-ho primer, quan, l'inspector, m'allissonà la ineducació tot pulsant un piu automàtic que abaixà l'estreb a una profunditat que m'impossibilitava el salt.

Llunyats del lloc d'atur, vaig esguardar endarrera i vaig adonar-me que en aquell paratge no hi havia instal·lació tramviària de cap mena: el tram, sense rodes, amb la carrosseria esbotzada i el trolley malmès, tenia l'aspecte de fer anyades a desdir que es podria sobre l'areny a l'embat del temps.

Arribats al peu d'una alzinera, mon inspector, reprenent aquell esguard que impossibilitava un refús, m'obligà a cenyir damunt la carn viva un cilici: creguí en mon pròxim traspàs.

En mig d'un turment afrós, VAIG ENDEVINAR que les pues, cares als penitents, havien estat substituïdes hàbilment per lletres d'acer reblat del caràcter de les que en els catàlegs de fundició tipogràfica se senyalen *titulars grotesques*, i LLEGIA, closos els ulls, però a través les ferides sagnoses, un poema de Ramon Rucabado.

M'anegà una suor amarga com si a mos vint anys m'obliguessin davant la vida escarlata a una actitud a la Remy de Gourmont.

La bromera que em donava el martiri esdevenint depilatori formidable esquitxà la cara del meu butxí i el xollà del tot: em trobava davant per davant del poeta López-Picó

el qual, esglaiat d'esser descobert en son crim, submergí el braç en un glop enorme de fosca que s'escorria entorn nostre, emmascarant-se'n la mà per embrutar-se'n la cara i disfressar-la.

El vaig esguardar fit a fit i restà èrtic: amb l'ull esquerre projectava a tot mon damunt una fredor que em glassava els ossos fins a l'esgrunament; l'ull dret es feu escorredís de gairell, i, desprenent-se de l'òrbita s'allunyà a través de l'horitzó

i espià per ciutat si el poeta Folguera havia estat testimoni de ma crudel tortura.

Confiat que el crim romania secret, l'ull miraculós, magnificat per les esplendors del Pecat Secret, aparegué altre cop a mon obir; hesità entre les branques d'un roure soberg i s'enfilà amb un llampagueig a cada moment més viu vers al firmament estel·lat.

El poeta havia desaparegut del meu davant; una lleu latència m'endua amb cordialitat; el cilici s'havia després del meu cos i una benaurança m'afluixava el cor.

L'ull de l'ex inspector era un estel més, d'un guspireig insòlit, destil·lant una mel que m'amorosia el llavi i que, socarrimant el fil de la meva memòria, em divinitzava mentre jo, en regraciament, entonava els més bells cantars de Schahrazada.

J.-V. Foix

# GERTRUDIS

PER

J. V. FOIX

Edicions  
L'AMIC DE LES ARTS  
Barcelona  
1927

J. V. FOIX

Gertrudis

Barcelona. Ediciones de L'Amic de les Arts. 1927

Cubierta y 7 h. 50-11 h. 50

7 h. 50-11 h. 50

Hora boira, els bees de gas escampen da-  
nat el meu carrer una tendra claror d'apo-  
cari. El barber penja sota la barba postissa  
d'una carota de gegant el vell globus polsós de  
porcellana, i l'encén.

L'ombra del campanar tomba agònica da-  
munt el passeig i un número 12 fosforescent  
la totua recorrent els seus membres envul-  
sos. Pengim-penjam, a totes les acíeles bal-  
len, indescriptiblement tronades, centenars  
de parells de salates.

Mal cobrint-se les naves amb un tros de  
primer full de "La Vanguardia", surten de  
llurs palaus, pelosos, els Sàtirs. Un monstre  
mitològic, cavalcant son cavall alat, branda, al  
eim de Sant Pere Màrtir, un manque de nú-  
meros esgroguets de "El Mundn Ilustrado"  
(1.<sup>a</sup> època) i illumina els flanes de la muntanya.  
Quan s'acaba de fer nit, amb son buf poderós  
fa oscil·lar suauement les constel·lacions.

34

# KRTU

PER

J. V. FOIX

Edicions  
L'AMIC DE LES ARTS  
Barcelona  
1932

J. V. FOIX

KRTU

Barcelona. Ediciones de L'Amic de les Arts. 1932

Cubierta

## TEORIA I PRACTICA DEL SUD-REALISME

### teoria

Les proses que ací es trascriuen no tenen res a veure ni amb el "sur-  
realisme" de BRETON ni amb el de FELIU ELIES. SEBASTIA SÁNCHEZ-JUAN és  
d'un extraordinari realisme en la seva poesia i un superrealista exem-  
plar en la vida pràctica. JOAN SACS, al contrari, és surrealista en els seus  
bodegons i altres pintures. SALVAT-PAPASSEIT fou realista en els seus poe-  
mes; SALVADOR DALÍ fou surrealista en les pintures que exposà a cà'n  
Dalmau en 1927 abans de conèixer la doctrina de la secta parisenca;  
realista JOAN MIRÓ i surrealista BULARD i RIALP. SEBASTIA GASCH és "su-  
realista" per l'ombra de la seva testa quan se projecta, sol ponent, da-  
munt la paret oliosa de l'Asil de Sant Joan de Déu (Diagonal, 635—  
Tel.: 30558). Lirics [(LÓPEZ-PICÓ, RIBA, LEONARD) (SUNYER, MIR)] i idea-  
listes [(GASSOL, ALBERT) (TORRES-GARCIA)] són d'un perfecte realisme. Hi  
ha, també, a migdia, a la platja de Salou, que fan ombres xineses amb llurs  
cossos íntegramente nus ROVIRA i VIRGILI, M. A. CASSANYES, MANUEL BRU-  
NET i JUST CABOT. I mutilat de braços i cames, sota el pont de la riera de  
Cà'n Canet, JOSEP M.<sup>a</sup> DE SEGARRA.

### pràctica

Juliol, 18.—Fins a dos quarts de dues no ha vingut a la platja lliure  
dels "Orientals" En Josep M.<sup>a</sup> Puigdomènec, campió de natació. Com  
cada dia, ha comparegut vestit de cotxer de gran luxe de les Pompes  
Fúnebres: casaca i copalta negres i un pom de flor de taronger a la mà  
esquerra. Habituals a les seves maneres jo i els altres companys del club  
hem continuat, damunt la sorra, l'entrenament de llançament de disc. Tot  
i que l'espectacle d'un cotxer funerari que es capbussa a la mar vestit i  
testa-cobert és d'una gran emoció, ningú dels que érem a la platja no s'ha  
torbat. Però quan tot just passava de deu brases la segona de les bo-  
tes, En Puigdomènec s'ha posat a cridar amb gran desesperança: "El  
"surrealisme" és una moral! "surrealisme" és una moral! Sense esma, he

Bulletí de l'Agrupament Escolar

225

allargat el barnús al Dr. Carles Cardò que arribava en bicicleta cobert  
d'un simple eslip brodat d'or i amb mitjons blancs i, desesperat, ha pin-  
tat amb mangra damunt la pissarra del club un 9 immens.

Juliol, 19.—Després d'una marxa fadigosa de 12 quilòmetres pel tú-  
nel clandestí que duu del peu del monument a Colom a Tiana n'ha es-  
tat possible de retrobar En Sebastià Gasc. Ja sé que En Gasc no ha pas-  
sat mai aquest túnel i que no el passarà en tota la seva vida. Ignorava,  
però, el seu enginy per a pronunciar, els ulls en blanc, la testa majes-  
tuosament tirada enera, amb la mà dreta al cor i tot escanyant un gat  
amb la mà esquerra, divines profecies com les que transcriu: 1.<sup>a</sup> *Vindrà  
Diumnro i girarà l'esguard a la muntanya; hi haurà "panne" als cors i  
un ocell repetirà les meves tonades.* 2.<sup>a</sup> *No tots els ocells moriran sempre  
al peu de les casernes; un dia, el gran Ocell providencial, nat del ven-  
tre d'una prostituta siria venjarà tants de crims com s'han comès en nom  
de la poesia.* I moltes d'altres sobre l'esdevenidor de les plantes dels peus,  
els gelats de maduixa, les bugies "Champion", les fulles d'afaitar, et-  
cètera. Aleshores m'ha allargat un tub de carmi Coty "rouge foncé" nú-  
mero 5, ha pintat amb carbó un bigoti a l'esquena nua d'una cocotte i  
havent agafat el carretó de mà amb què reparteix comptadors de gas del  
matí al vespre ha marxat carrer avall tot xiulant el preludi de "La Bo-  
hème".

J. V. FOIX



A Trias

Nola cuint

226

Bulletí de l'Agrupament Escolar

J. V. FOIX

Teoria i pràctica del Sud-realisme

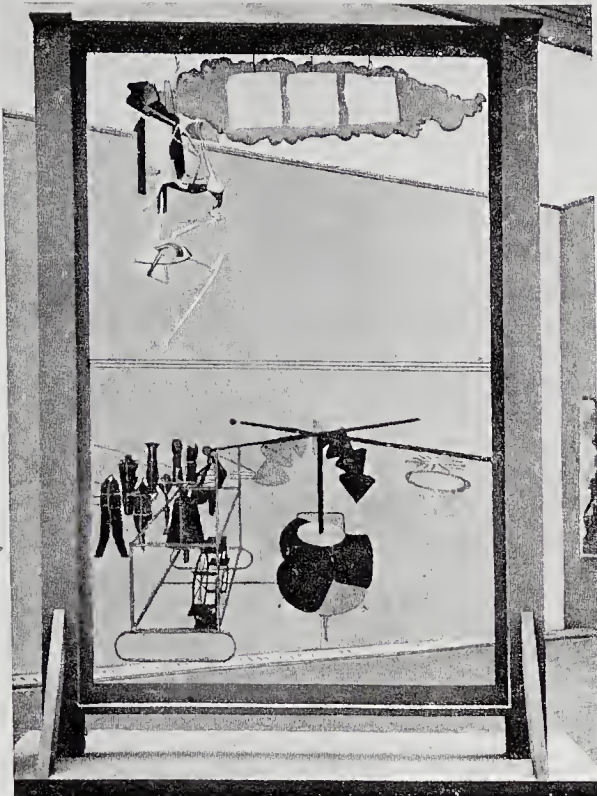
-Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de  
Ciències Mèdiques de Catalunya-

Año II. Núm. 7-9. Julio-septiembre 1930

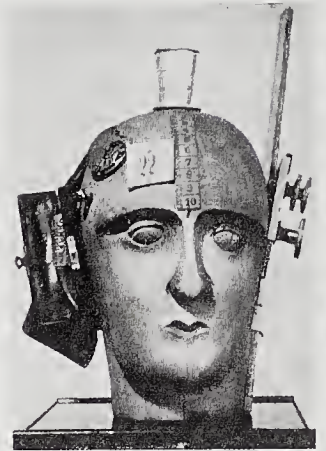
# dada

J. V. FOIX

«Dadà, 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 Dadà (Tzara, Hnelgenbeck; Zuric). Després d'alguns sondeigs, encara artístics, Dadà 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. «Dadà, 1917-1918» Tzara, Serner, Arp. (Aquest darrer oscil·la de l'abstrac-tisme a la surrealtzació). «Dadà, 1919» Ingrés de Picabia, influència de Duchamp. Picabia arriba a Barcelona on publica uns números de la revista abstracto-dadaista «391». Ingrés de Man Ray. Anti-Cubisme. «Dadà, 1919-1920»: Ingrés de Breton i Aragon. Infiltracions gidistes, empelt metafísic de Fitalià Chirico i del fantasme decadentista francès. Bifurcació: Dadà-Zuric mor. Naixença de Dadà-Berlín (polític-realista, proletarista, comunista: Club Dadà) i de Dadà-París relativista i preciosista: «Littérature». Dadà és absorbit per la política l'any 1920, data de l'aparició de l'«Almanac Dadà» germano-franco-suís. L'activisme poètic antiliterari, antiartístic, antimodern, esdevé a Alemanya comunisme pràctic, i a París surrealisme evolutiu. A la revolució pràctica oposa la revolució permanent.



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



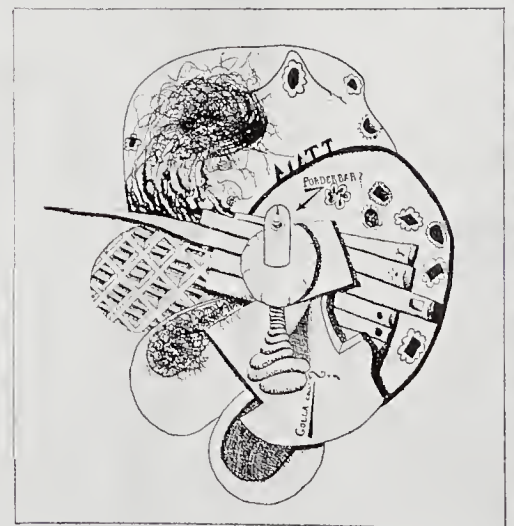
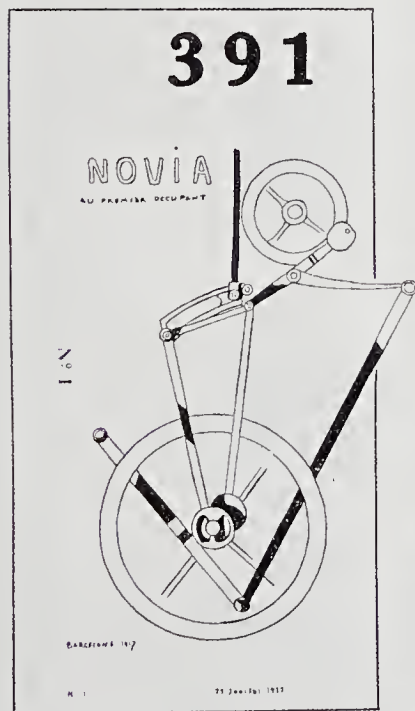
ESCULTURA DADAISTA

1920 MAX ERNST



BARGET DIBUIX

COBERTA DEL N.º 1



J. V. FOIX

Dadà

«D'Ací i d'Allà»

Núm. 179. Diciembre 1934

« L'AMIC DE  
LES ARTS »

«L'Amic de les Arts»  
Cabecera

# L'AMIC DE LES ARTS

GASETA DE SITGES

ANY I

SITGES, ABRIL DE 1926

NÚM. I

En abril de 1926, aparece en Sitges «L'Amic de les Arts», considerada como la revista más importante que logró generar el Vanguardismo catalán. La publicación mantiene una periodicidad insólitamente regular: entre abril de 1926 y diciembre de 1928, salen treinta números, a los que debe añadirse el número 31 y último, aparecido en marzo de 1929 por iniciativa de Dalí. A lo largo de su existencia, se convierte en vehículo de expresión de las ideas de modernidad y de Vanguardia vigentes. A su alrededor, se congregan una serie de personajes que inciden en una nueva forma de entender la cultura en Cataluña: J. V. Foix y Lluís Montanyà, en el campo de la literatura; Sebastià Gasch y Magí A. Cassanyes, en el terreno de la crítica de arte; Salvador Dalí, en actuaciones polifacéticas cada vez más absorbentes, y todos ellos amparados bajo la figura del director de la revista, Josep Carbonell. Constituidos como un núcleo activo, dan a conocer, por primera vez en Cataluña, la obra de algunos pintores, escultores o escritores europeos. En «L'Amic de les Arts» se encuentran, también, algunos de los textos más emblemáticos del Vanguardismo catalán, como los que se habían leído en la sesión de vanguardia *Els 7 davant «El Centaure»*.



-L'Amic de les Arts-  
Núm. 21. 31 de desembre de 1927  
Portada

## CONTE DE NADAL

PER  
J. V. FOIX

Per a J. M. López-Picó

¿Per què aquella florida absurda de roselles dalt dels murs, inabastables? Tots els passatges eren tancats i m'hauria calgut substituir el guardaagulles per poguer-li parlar. Però, ¿on era la via fèrria, on eren els trens? A la casa del cim del turó aquella tarda feien ball perquè era diumenge. El balcó del centre carlí era ple d'homes amb tricor-ní i el senyor rector havia fet penjar dalt del campanar una ampla bandera morada. Entre bambolina i bambolina oscil·lava el primer estel i havíem abocat tot el vi a la carretera. No havies de tenir por, però, de capretret: m'havia tornat tan esquitit, anava tan espellifat que ni tan sols no m'hauries conegut. Havia clavat, certera, la daga al portal de darrera l'hort. ¡Balla! ¡Balla! Però si la mare m'hagués donat la clau de les golfes m'hauria rigut de tu i del president de la Societat. Allà hi tinc la cota de malla, l'elm, l'escut i la llança

i a les parets hi ha dibuixats míls de continents verges i mars inexplorades innombrables.

El ball es devia acabar aviat. Al cim del turó només s'hi veien les runes centenàries d'un castell i per l'horitzó desert acabava de passar, rabent, l'home del saxo-fó, tot bufant amb desesperança, tot llançant sons profunds que en commoure'm em feren vacil·lar damunt les dues travesses de fusta on, encamellat, em sentia un heroi de cinema. Fou aleshores quan vaig topar amb el vigilant nocturn del meu barri que anava de gran uniforme com per l'ofici de la festa major, però amb les clauasses de cada nit a la mà, el fanal i la llança. Em digué que m'acompanyaria perquè el camí era llarg i perdedor. Vaig sentir fresa de veus i de riallades grasses que vaig creure que eren dels sarauistes que tornaven cap a casa, però, que, de fet, la movien centenars de vigilants nocturns, mudats de festa

J. V. FOIX  
Conte de Nadal  
«L'Amic de les Arts»  
Núm. 9. Diciembre de 1926



com el del meu barri i carregats també amb els estres de cada nit. Al cim del turó tampoc no era un castell enrunat allò que jo havia cregut que era la sala de ball on passava els capvespres la meua estimada, sinó una tenebrosa caserna de carrabiners. Tots els vigilants feien una cara idèntica i tenien un posat igual a la cara i al posat del meu company i deixaven un rastre olorós de crom litografiat.

«On devia haver anat a passar la tarda, Gertrudis?»

«Emprenguérem tots plegats el camí, quasi a trot. Per l'asfalt de la carretera la lluna abandonava els milers de vels amb què cobreix inútilment la seva nuesa. A un tombant del camí, entre l'expectació dels centenars de col·legues seus que ens seguïen amb gran soroll de claus, de llances i de botes clavetejades, el meu guia em preguntà: —¿No us deureu pas aturar a Molins de Rei avui, oi?»

«En sentir-me a dir de vos amb tant de respecte, vaig tremolar de feblesa. Tot just el dia abans, Diagonal enllà, un home m'havia tustat l'esquena per dir-me: —Escolta, noi.»

«Vaig sentir-me petit, petit davant d'aquell home que em deia de vos, i vaig tenir fred, molt de fred. El vigilant, amatent, em cobrí — jo sorpresa! — amb un gruixut abrigo multicolor que jo havia regalat a Gertrudis. En girar-me per saber perquè hi feien un brogit tan viu de comentaris els nostres seguidors, vaig constatar que la remor era d'uns pins que havíem deixat endarrerar i que el meu company i jo caminàvem per les soledats d'una muntanya ignorada. Vaig agafar-me instintivament de la mà del vigilant cada vegada, als meus ulls, més homenàs. El soroll d'unes branques remogudes amb compte em féu descobrir el mosso del bar que, clandestinament, passava i traspassava carregat amb llargues barres de gel.»

«Els estels eren més alts que mai. ¿Per què a la meua gorra de mariner deia 'Pelayo'? ¿Com és que jo duia els pantalons curts de quan era infant? ¿Per què tant de fred, tanta de soledat? Em vaig posar a plorar. El vigilant, als meus ulls de proporcions gegantines, per aconhortar-me feia saltar les claus, alçava i abaixava el fanal amb la punta de la llança i s'esforçava per mirar-me amb dolcesa. Impotent per vèncer la meua rebequeria, amb veu de falsset, es posà a cantar velles nades populars tot acompanyant-ne el ritme amb rars picaments de peus. Aleshores vaig adonar-me que al cim de la muntanya per on ascendíem hi havia un palau amb els seus finestral·ls il·luminats i cenyit el clos dels seus jardins per altíssims eucaliptus d'on penjaven, a la manera d'arbres de Nadal, joguines de mecanisme complicat i d'ús inconegut alternades amb les altres joguines dels meus somnis: autos, vaixells d'aventura, avions, nines de múltiples moviments, estoigs de xocolates, etc., lligades a les branques per belles llaçades escocesses com les que cenyien el trenat del cabell de Gertrudis la primera vegada que la vaig veure a l'oratori del col·legi de monges. Adalerats per arribar-hi, m'agafava a les cames del vigilant, arrossegant-me pel pedruscall. — Això no és cap palau il·luminat, ni als eucaliptus hi ha joguines, ni els arbres són eucaliptus, — exclamà el meu guia. — Això són els jardins Giusti de Verona. — No, vaig observar jo: — És la vil·la Gustiniani, a Padua. — Tampoc, respongué el vigilant: — És el temple de Karnak i ens trobem al cor de l'Egipte. Mentalment, jo confegia noms de ciutats i de contrades exòtiques amb dificultat; Safed, Baalbek i, d'esma, recitats en veu alta i amb llarga cantarella: Serátov, Sarajevo, Sasebo, Bashkir, Kirkuk, Kuban, Bangkok, Kodok. El vigilant cloguè els ulls i digué: — No, no: Nak, Nak, Nak... Nagpur, Nak, Nak... Nakhitxevan. I jo, a continuació: Pp; no, ans: Dj, Dk... Havia perdut, però, el sentit de les vocals, n'ignorava el valor i, àdhuc, llur grafia.»

«Haviem arribat al cim. Ni vestigi no hi trobàrem de palau ni de castell: només el bastiment rudimentari d'una cabana depastor amb els quatre pellingots que li feien de cobertura batent a ple vent com els quatre gallardets negres d'un vaixell corsari. De cara al cel observàrem meravellats els filaments purpuris i argentins que circulaven follegant pels espais inter estel·lars i que descrivien arabescos similars als que dibuixen els corrents ma-

ritims—blau de nit i rosa agònic—en el meu pocket atlas. D'amagat del meu company vaig desar entre quatre pedres, presa d'estranya emoció, un centrill d'oli que jo duia no sé perquè.»

«En explorar la vall des de la vessant occidental de la muntanya descobríem un espectacle sorprenent. Damunt una vasta extensió de sorral, en aparença llit d'un gran riu, enormes carrossells elevaven i descendien llurs originals berlines vertiginosament; milers de barraques on s'oferien els enginyos de jocs i d'esports singularíssims cobrien la vall per on circulaven, tot desafiant una apoteosi de coets i piules que teixien davant els nostres ulls meravellats el més bell tapis imaginable, figures grotesques d'èssers mitològics no catalogats. I del més pregon de l'abís, d'allà on adés les aigües devien haver estès la punta de llur mantell per cobricelar-hi les més folles de les sirenes, en pujava una dolça música emesa per instruments imprecisables.»

«Fent mitja closca de coco amb la seva mà dreta el vigilant m'hi encabí, per emprendre la devallada. Però allò no era un pendent de muntanya sinó una enorme cascada que saltava pel precipici i per on jo, tot sol, intentava bogar mig ajaçat a una piroga. Ni al fons de la vall hi havia cap Montmartre celeste, sinó les ales immenses que despleguen en llurs cales extremes els estanyos alterosos. El fred havia glaçat els estels inestables els quals es retien abandonant-se

d'un infant? Vaig estendre les mans a les tenebres i em vaig sentir revifat per la presència de l'arquitecte Rafols que tot corbat pel pes d'una enorme cistella mexicana que duia penjada a l'esquena i d'on ne sortien tendres petites testes alades, acompanyava l'arquitecte Fises el qual s'havia ennegrit la cara amb fum d'estampa per assemblar-se més al cació mestís de Tetaità. Més enllà, seguia el pintor Joan Miró amb una carpeta carregada de planisferis celestes damunt els quals projectava noves constel·lacions i modificava el traçat monòton de les existents. I, a darrera d'ells, d'altres coneguts meus encara, entre els quals, el poeta Sánchez-Juan qui, fent altaveu d'un embut, declamava poemes novíssims.»

«Perquè s'adonessin de mi passava a frec seu i barbotejava noms pedants: Brunelleschi, Blois, Pirandello i, àdhuc, Pitàgoras o «nosaltres, els catalans»... No em reconegueren. Vaig butxaquejar i, llarg d'un pam, vaig fer sortir el títol d'un número atrotinat de *La Publicitat*. Ni em veieren. Desolat, em vaig refugiar darrera una columna de pneumàtics i vaig llançar per terra els pocs anissos que restaven a la paperina. L'home del saxofó passà de nou i m'arrossegà darrera seu. Vet ací els vigilants formats, vet ací el meu guia; vet ací el garatge que cercàvem; tothom s'agenolla i jo intento, inútilment, de cantar. «Hossanna, hossanna! Estiro un pastor del gec i li dic: —¿Veieu com sant Josep cinyeix la seva cintura a l'americana i no duu alta la trinxà? ¿Veieu com la Mare de Déu seu a la dreta i faig bé d'adormir-me cada vespre d'aquell costat?»

«Tampoc no em respongué. Un brogit d'ales ofegà el meu plor. Em vaig escórrer per entre les cames dels adoradors innúmers i em vaig trobar a un cel obert misterios. Petit, insignificant, em vaig arrossar a dins d'un caixó ple de closques d'ou. El fred era vivíssim. Em vaig tancar, amb un tros de sac. Amb l'esguard moribund veia marcir-se una tirallonga de mitges penjades d'una corda entre dues muntanyes inacessibles. La meua orella era atent al soroll de vestits de seda i d'enagos carmesí que feien els astres en llur carrera.»

«On vas passar aquella nit, Gertrudis?»



...el vigilant nocturn...



...era ple d'homes amb tricorns...  
Il·lustracions de Salvador Dalí

en flocs de neu pels pics inassolibles que dibuixaven els núvols.

«L'home del saxofó passà, rabent encara, perdent-se per un corriol. En vaig cercar la misteriosa i mon Gold Flake; en va em posava de puntetes per semblar més alt. Si hagués tingut eines hauria despenyat jo mateix la porta perquè la nit i la serena em fan por. ¿Però qui fa cas

com vaig poguer, amb un tros de sac. Amb l'esguard moribund veia marcir-se una tirallonga de mitges penjades d'una corda entre dues muntanyes inacessibles. La meua orella era atent al soroll de vestits de seda i d'enagos carmesí que feien els astres en llur carrera.»

«On vas passar aquella nit, Gertrudis?»

## LA LITERATURA

LLETJA A UN  
AMIC I COL·LEGAPER  
J. V. ROIX

Distingit amic i col·lega:

Em cal desfer un equívoc: la lectura de les meves proves que tu compares a «una estesa de guants dissecats a les golfes d'una tintoreria», t'ha fet nàixer un dubte. Com tants d'altres, menys dolents, sospites que la meua producció literària és una inhabilitat mantinguda per a dissimular, sota una pluja d'encenalls, el meu cos vergonyosament insepulc. Però jo qui tan incurós sol del parer d'altres, seré feanc amb tu, el més subtil de mos amics i col·legues.

No, no és pas darrera la pineda Pindret on sojorna l'antiga servent orba qui, a la cambra contigua a la del meu dormitori, fa la seva aparició diària, embenada de cap a peus com una mòmnia, amb els braços estesos endavant i les mans obertes.

Es cert que les parets del passadís són de marbre blanc i que la veu qui em crida pel meu nom és, cada vespre, més forta. Però si trec el cap per la finestra, ja ningú, del més profund dels cellers, no contesta els meus senyals desperats. I quan, de ponton, avança la negra columna dels ocells que fa l'ombra de les ortes tan temible, terra i cel esdevenen per a mi un mòrbid vellut o un mar vell s'olega i on riu plors naufragues.

Jo augur però que una gran claredat farà recular desordenadament tantes d'ombres fàctodes. No temis, mentrestant, per a mi. Per la immensa avigüada deserta que albir d'ací estant, un barri espantosament solitari projecta damunt l'asfalt la seva ombra divina. I si em sacceig, mil regalims de quítrà, en submergir-me voluptuosament, em recorden que la botxa del meu cos no ha estat encara definitivament espremuda.

## PANORAMA

PER  
LLEIS MONTANYÀ—  
PAUL MORAND

La topografia literària dista molt d'ésser una ciència exacta. I si tractem d'aplicar-la a un escriptor contemporani, les probabilitats d'error són encara més rares, puix que la manca de distància comporta, més a més,

moltíssims errors de perspectiva. Així i tot, creiem possible distingir en l'obra de Paul Morand, tres períodes, gairebé cronològics, ben determinats. El primer s'inicia a amb el seu llibre de versos «Lampes a arc», culmina en la seva col·laboració a la revista dadaista «Littérature» i acaba amb «Feuilles de température».

No, no és pas darrera la pineda Pindret on sojorna l'antiga servent orba qui, a la cambra contigua a la del meu dormitori, fa la seva aparició diària, embenada de cap a peus com una mòmnia, amb els braços estesos endavant i les mans obertes.

Es cert que les parets del passadís són de marbre blanc i que la veu qui em crida pel meu nom és, cada vespre, més forta. Però si trec el cap per la finestra, ja ningú, del més profund dels cellers, no contesta els meus senyals desperats. I quan, de ponton, avança la negra columna dels ocells que fa l'ombra de les ortes tan temible, terra i cel esdevenen per a mi un mòrbid vellut o un mar vell s'olega i on riu plors naufragues.

Jo augur però que una gran claredat farà recular desordenadament tantes d'ombres fàctodes. No temis, mentrestant, per a mi. Per la immensa avigüada deserta que albir d'ací estant, un barri espantosament solitari projecta damunt l'asfalt la seva ombra divina. I si em sacceig, mil regalims de quítrà, en submergir-me voluptuosament, em recorden que la botxa del meu cos no ha estat encara definitivament espremuda.



SALVADOR DALÍ «LA ME ES MÉS DOLÇA QUE LA SANG» (SALÓ DE TABOR)

Abans de lliurar-nos a l'anàlisi del seu darrer llibre — motiu immediat d'aquest assaig — tractarem de donar una idea sintètica del Morand de les dues primeres èpoques que hem des tacat; èpoques de formació i de tanteig que precediren el seu pas per l'Orient, aquesta experiència asiàtica que li ha servit de

pretext per a mostrar-nos, a la llum, i ara ja d'una manera definitiva, el seu real talent: un dels més indiscutibles de la generació francesa que es troba avui als volts de la quarantena.

DALÍ'S HIBERNOVEIGÜES

Nascut l'any 1888, a Rússia, de família francesa. Estudià a Oxford. Agregat al «Quat d'Orsay», a les ordres de Jean Giraudou. (Servei de propaganda de les lletres franceses a l'estranger). Secretari d'ambaixada a Londres, a Roma i a Madrid. Emplacat d'una casa de

banca, per a documentar-se per a la seva novel·la «Lewis i Irene». Ha postat la valenta diplomàtica, successivament, a l'otxe les capitals d'Europa i del món. Amic de Cocteau i assidu del «Boeuf sur

ceus parien de l'ambient en el qual Paul Morand s'ha desenvolupat i assenyalen, d'una manera precisa, les influències que han gravitat damunt la seva obra.

Rússia, França, Anglaterra, Giraudou, Cocteau, la baoca, el volani, la carrera diplomàtica. Sobretot aquesta. ¡Admirable escola, camp d'observació, de comparació, d'experiència! De Morand pot dir-se que la seva carrera ha servit meravellósament la seva obra i que la seva obra ha estat un esplèndid compliment de la seva carrera. L'autòdrom també. El seu estil ha estat confrontat a la marxa del motor, a les brusques arrencades, als viratges en angle agut...

BIBLIOGRAFIA

PRIMER PERÍODE: «LAMPES A ARC» (1918); «FELIPE DE TEMPERA TURE» (1920); «TRES RETRATS DE DONA» (1921); «L'ESTRIBOR» (1922).

Influència marcada de Blaise Cendraris i de Max Jacob, contrastada per reflexos de Jules Romains. Art poètic imprecís i generosa. Infiltracions britàniques. Procediments cubistes en una poesia còsmica. Tot l'esperit poètic que pot admetre un cor substancialment irònic i uns oeris laxats. Imatges singularíssimes, violetes, capricioses i deliciosament arbitràries. Artíficials sovint. (¡Compte amb les imatges recercades, de paper pintat! No n'hi ha prou amb comparar un fanal amb un embriac que branda al mig del carrer, un autòmbus amb un monstre avantdilluvi que amenza devorar els transeüants. Cal una il·lació intuitiva, un ritme interior indispensable. El culte de la imatge en sèrie pot produir un estil decoratiu i insincer, simplement de manera, de procediment.)

SEGON PERÍODE: «TENDRES STOCKS» (1923); «L'ORIENT LA NUIT» (1924); «LES NITS» (1925); «L'UNIVERS» (1926); «L'AMIC DE LES ARTS» (1927).

Massa papalloneig a la Giraudou enterbolia l'encís exòtic irresistible de «Tendres stocks». Aviat, però, compregué que els equilibris mecànics, fórmula Marinetti, esqueien menys al seu talent que les delicades concessions de la seva «Ode a Proust», i una brusca variació ens revelà el brillant i seductor conista de les «Nuits» agíl reconstrucció dels recons cosmopolites de l'Univers, en els quals el desenfoque de «Tendres stocks» deixa lloc a una qualitat més precisa: la sensualitat alliberada de tota trava. Paradoxalment sana i lliure, és suggerida amb una lòcida crueltat que, amb un d'aquests efectes arbitraris de balança, cas a Morand, podríem comparar a un quadre de Marie Laurencin. Descripcions inédites de tipus europeus desconeguts. El Morand d'aquest període, s'inclina sobre la natura humana i ens reporta

## SALVADOR DALÍ

Sant Sebastià

«L'Amic de les Arts»

Núm. 16. 31 de julio de 1927

## SANT SEBASTIÀ

PER

SALVADOR DALÍ

A. F. GARCIA LORCA

IRONIA

Heràclit, en un fragment recollit per Temísti, ens diu que a la naturalesa li plau d'amagar-se. Alberto Savinio creu que aquest amagar-se ella mateixa és un fenomen d'auto-pudor. Es tracta — ens consta — d'una raó ètica, car aquest pudor neix de la relació de la naturalesa amb l'home. I ell descobreix en això la raó primera que engendra la ironia.

Enriquet, pescador de Cadaqués, em deia, en el seu llenguatge, aquestes mateixes coses aquell dia que, en mirar un quadre meu que representava la mar, observava: Es igual. Però millor en el quadre, perquè en ell les ones es poden comptar.

També en aquesta preferència podria començar la ironia, si Enriquet pogués passar de la física a la metafísica.

Ironia — ho hem dit — és nueça; és el gimnasta que s'amaga darrera el dolor de sant Sebastià. I és, també, aquest dolor perquè es pot comptar.

PACIÈNCIA

Hi ha una paciència en el remmar d'Enriquet, que és una sàvia manera d'inacció; però hi ha, també, la paciència que és una manera de passió, la paciència humil en el madurar els quadros de Vermeer de Delft, que és la mateixa manera de paciència que la del madurar els arbres fruiters.

Hi ha una altra manera, encara: una manera entre la inacció i la passió, entre el remmar d'Enriquet i el pintar de Van der Meer, que és una manera d'elegància. Em refereixo a la paciència en l'exquisit agonitzar de sant Sebastià.

DESCRIPCIÓ DE LA FIGURA DE  
SANT SEBASTIÀ

Em vaig adonar que estava a Itàlia per l'enllosat de marbre blanc i negre de l'escalinata. La vaig pujar. Al final hi havia sant Sebastià lligat a un vell tronc de cirerer. Els seus peus reposaven sobre un capitell trenecat. Com més observava la seva figura, més curiosa em semblava. No obstant, tenia idea de conèixer-la de tota la vida, i l'assèptica llum del matí em revelava els seus més petits detalls, amb tal claredat i puresa, que no era possible la meua torbació.

El cap del sant estava dividit en dues parts: l'una, formada per una matèria semblant a la de les meduses i sostinguda per un finíssim cercle de níquel; l'altra, era ocupada per mig rostre que em recordava algú de molt

## SALVADOR DALÍ

La mel és més dolça que la sang

«L'Amic de les Arts»

Núm. 19. 31 de octubre de 1927

conegut; d'aquest cercle partia un suport d'escaiola blanquíssima que era com la columna dorsal de la figura. Les fletxes portaven, totes, anotada llur temperatura i una petita inscripció gravada en l'acer que deia: *Invitació al coàgul de sang*. En certes regions del cos, les venes apareixien a la superfície amb llur blau intens de tempesta del Patinir, i descriuïen corbes d'una dolorosa voluptuositat damunt el rosa coral de la pell.

En arribar a les espatlles del sant, restaven impressionades, com en una làmina sensible, les direccions de la brisa.

## VENTS ALISIS I CONTRA-ALISIS

En tocar els seus genolls, l'aire escàs es parava. L'auriola del màrtir era com de cristall de roca, i, en el seu *whisky* endurit, florí una aspra i sagnant estrella de mar.

Damunt la sorra coberta de conxes i mica, instruments exactes d'una física desconeguda projectaven llurs ombres explicatives, i oferien llurs cristalls i aluminis a la llum desinfectada. Unes lletres dibuixades per Giorgio Morandi indicaven: *Aparells destit'lats*.

## L'AIRE DE LA MAR

Cada mig minut arribava l'olor de la mar, construït i anatómic com les peces d'un cranc.

Vaig respirar. Res no era encara misteriós. L'olor de sant Sebastià era un pur pretext per a una estètica de l'objectivitat. Vaig tornar a respirar, i aquesta vegada vaig tancar els ulls, no per misticisme, no per veure millor el meu jo intern — com podriem dir platònicament, — sinó per la sola sensualitat de la fisiologia de les meves parpelles.

Després vaig anar llegint lentament els noms i indicacions estrictes dels aparells; cada anotació era un punt de partida per a tota una sèrie de delectacions intel·lectuals, i una nova escala de precisions per a inèdites normalitats.

Sense prèvies explicacions intuïa l'ús de cada un d'ells i l'alegria de cada una de llurs exactituds suficients.

## HELIOMETRE PER A SORDS-MUTS

Un dels aparells portava aquest títol: *Helio metre per a sords-muts*. Ja el nom m'indicava la seva relació amb l'astronomia, però per damunt de tot ho evidenciava la seva constitució. Era un instrument d'alta poesia física format per distàncies i per les relacions d'aquestes distàncies; aquestes relacions eren expressades geomètricament en alguns sectors, i aritmèticament en d'altres; en el centre, un senzill mecanisme indicador servia per mesurar l'agonia del sant; aquest mecanisme era constituït per un petit quadrant de guix graduat, en el centre del qual un coàgul

vermell empronat entre dos cristalls, feia de sensible baròmetre a cada nova ferida.

En la part superior de l'heliòmetre, hi havia el vidre multiplicador de sant Sebastià. Aquest vidre era còncau, convex i pla alhora. Gravats en la muntura de plati d'aquests nets i exactes cristalls, hom llegia: *Invitacions a l'astronomia*; i més avall, amb lletres que imitaven el relleu: *Santa objectivitat*. En una vareta de cristall numerada, hom podia llegir encara: *Mida de les distàncies aparents entre valors estètics purs*; i al costat, en una proveta finíssima, aquest anunci

com un senzill i euriòmic organisme arquitectònic.

Damunt la coberta d'un blanc paquebot, una noia sense pits ensenyava a ballar el *black-bottom* als mariners sadollats de vent sud. En altres trasatlàntics, els balladors de *charleston* i *blues* veien Venus cada matí en el fons de llurs *gin cocktails*, a l'hora de llur pre-aperitiu.

Tot això estava lluny de vaquetat, tot es veia netament, amb claredat de vidre de multiplicar. Quan parava els meus ulls damunt un detall qualsevol, aquest detall s'engrandia com en un *gros plan* cinematogràfic, i as-



subtil: *Distàncies aparents i mides aritmètiques entre valors sensuats purs*. Aquesta proveta estava plena, fins a la meitat, d'aigua de mar.

En l'heliòmetre de sant Sebastià no hi havia ni música, ni veu i, en certs fragments, era cec. Aquests punts cecs de l'aparell eren els que corresponien a la seva àlgebra sensible, i els destinats a concretar el més insubstancial i miraculós.

## INVITACIONS A L'ASTRONOMIA

Vaig acostar el meu ull al vidre multiplicador, producte d'una lenta destil·lació numèrica i intuïtiva alhora.

Cada gota d'aigua, un número. Cada gota de sang, una geometria.

Vaig mirar. En primer lloc la carícia de les meves parpelles damunt la sàvia superfície feta de càlcul. Després, vaig veure una successió de clars espectacles percebuts amb una ordenació tan necessària de mides i de proporcions, que cada detall se m'oferia

solia la seva màxima categoria plàstica.

Veig la jugadora de polo en el far niquelat de *Isotta Fraschini*. No faig sinó detenir la meua curiositat en el seu ull, i aquest ocupa el màxim camp visual. Aquest únic ull, súbitament engrandit i com a sol espectacle, és tot un fons i tota una superfície d'ocèa, en el qual naveguen totes les suggestions poètiques i s'estabilitzen totes les possibilitats plàstiques. Cada pestanya és una nova direcció i una nova quietud; el *rimmel* untuós i dolç forma, en el seu augment microscòpic, precises esferes per entre les quals hom pot veure la Verge de Lourdes o la pintura (1926) de Giorgio de Chirico: *Naturalesa morta evangèlica*.

En llegir les tendres lletres de la galeta

Superior  
Petit Deurre  
Discuit

els ulls se m'omplien de llàgrimes.

Una fletxa indicadora i a sota: *Direcció Chirico; vers els límits d'una metafísica*.

La línia finíssima de sang és un mut i ample pla del metropolità. No vull prosseguir fins a la vida del radiant *leococit*, i les ramificacions vermelles es converteixen en petita taca, tot i passant ràpidament per totes les fases de llur decreixement. Hom veu altra vegada l'ull en la seva dimensió primitiva, al fons del mirall còncau del far, com insòlit organisme en el qual ja n'eden els peixos precisos dels reflexes en el seu aquós medi lacrimal.

Abans de seguir mirant, em vaig detenir encara en les precisions del sant. Sant Sebastià, net de simbolismes, era un let en la seva única i senzilla presència. Unicament amb tanta d'objectivitat és possible de seguir amb calma un sistema estelar. Vaig continuar la meua visió heliomètrica. M'adonava perfectament que em trobava dins l'òrbita anti-artística i astronòmica del *Noticiari Fox*.

Segueixen els espectacles, simples fets motivadors de nous estats lírics.

La noia del bar toca *Dinah* en el seu petit fonògraf, mentre prepara ginebra composta per als automobilistes, inventors de les súbtiles barreges de jocs d'atzar i de superstició negra amb les matemàtiques de llurs motors.

En l'autòdrom de portland, la cursa de Bugattis blaus, vista des de l'avió, adquireix un somniós moviment d'hidroides que es submergeixen en espiral al fons de l'aquarium, amb els paracaigudes desplecats.

El ritme de la Joséphine Baker al *ralenti*, coincideix amb el més pur i lent creixement d'una flor a l'accelerador cinematogràfic.

Brisa de cinema, encara. Guants blancs amb teclcs negres de *Tom Mix*, purs com els darrers entrecrecuaments amorosos dels peixos, cristalls i astres de *Marcoussis*.

Adolphe Menjou, en un ambient anti-trascendental, ens dona una nova dimensió de *l'smoking* i de la ingenuïtat (ja únicament delectable dins el cinisme).

Buster Keaton, — ¡heus ací la Poesia Pura, Paul Valéry! — Avingudes post-maquínístiques, Florida, Corbusier, Los Angeles. Pulcritud i euriòmia de l'útil standarditzat, espectacles asèptics anti-artístics, claredats concretes, humils, vives, joïoses, reconfortants, per oposar a l'art sublim, deliquescents, amarg, putrefacte...

Laboratori, clínica.

La clínica blanca s'arrecra a l'entorn de la pura cromolito-grafia d'un pulmó.

Dins els cristalls de la vitrina, el bisturi cloroformitzat dorm ajegut com una bella dorment en el bosc impossible d'entrellaçament dels níquels i del *ripolin*.

Les revistes americanes ens ofe-

reixen *Girls, Girls, Girls* per als ulls, i — sota el sol d'Antibes — *Man Ray* obté el clar retrat d'una magnòlia, més eficient per a la nostra carn que les creacions tàctils dels futuristes.

Vitrina de sabates en el Gran Hotel.

Maniquís. Maniquís quiètes en la fastuositat elèctrica dels aparadors, amb llurs neutres sensualitats mecàniques i articulacions torbadores. Maniquís vives, dolçament beneïtones, que caminen amb el ritme alternatiu i contradirecció d'anques-espallles, i apreten en llurs artèries, les noves fisiologies reinventades dels vestits.

#### PUTREFACCIÓ

El costat contrari del vidre de multiplicar de sant Sebastià corresponia a la putrefacció. Tot, a través d'ell, era angoixa, obscuritat i tendresa encara; tendresa, encara, per l'exquisida absència d'esperit i naturalitat.

Precedit per no sé quins versos del Dant, vaig anar veient tot el món dels putrefactes: els artistes transcendents i plorans, lleny de tota claredat, conreadors de tots els gèrmens, ignorants de l'exactitud del doble decímetre graduat; les famílies que compren objectes artístics per a damunt del piano; l'empleat d'obres públiques; el vocal associat; el catedràtic de psicologia... No vaig voler seguir. El sùbtíl bigoti d'un oficinista de taquilla m'enterní. Sentia en el cor tota la seva poesia exquisida, franciscana i delicadíssima. Els meus llavis somreïen a desgrat de tenir ganes de plorar. Em vaig ajeure en la sorra. Les ones arribaven a la platja, amb remors quiètes de *Bohémienne endormie*, d'*Henri Rousseau*.

#### SEBASTIÀ GASCH

*Les fantasies d'un reporter*

«L'Amic de les Arts»

Núm. 20. 30 de novembre de 1927

## LES ARTS

### LES FANTASIES D'UN REPORTER

PER  
SEBASTIÀ GASCH

A les darreries de l'estiu passat, el meu amic En Joan Miró em comunicava que un cavaller francès, amic seu, interessat en afers artístics, volia visitar la nostra terra amb l'objecte de conèixer allò de més notable que es produïa pictòricament ací. Pregat per En Miró d'assenyalar-li els noms dels pintors més dignes d'interès de Catalunya, vaig anomenar En Salvador Dalí i En Francesc Domingo, com a úniques valors interessants, tot i donant llurs adreces respectives.

Passades algunes setmanes, En Miró i el seu amic anaren a Figueres en automòbil, amb la intenció de conèixer l'obra del pintor empordanès. Jo havia d'acompanyar-los. Un excés de feina m'ho impedi. Alguns dies després, rebí una lletra d'En Dalí en la qual, entre altres coses, m'escrivia els següents mots sobre el viatge a Figueres d'En Miró i el seu amic:

«Abans d'ahir vaig rebre la visita del teu amic Miró i del seu company. La visita fou rapidíssima. En Miró em feu una gran impressió personal; no cal dir que no parlàrem quasi gens. Ço que més els interessà fou les dues últimes teles que he pintat: *Bosc d'aparells* i *Aparell* i

*mà*. Ells coincidiren a afirmar que certs trossos recorden Yves Tanguy, però amb una tècnica molt superior, molt millor de *nature*, i infinitament més plàstica. De les pintures, dins la nova objectivitat, i mirant el retrat d'Anna-Maria, digueren que era millor que Severini. L'amic d'En Miró em digué únicament que volia estar en estret contacte amb mi».

Altres qüestions sol·licitaren més directament la meua atenció i vaig oblidar completament aquell assumpte. Un article de *La Nau*, del dia 3 de Novembre, s'encarregà de recordar-me'l. En aquesta informació, el seu autor — un gasetiller completament allunyat dels afers artístics — amb la deliciosa precipitació de tots els reporters, s'engegava capriciosament amb una rica fantasia d'un marxant, de teles bones i teles dolentes de Dalí, de cent mil francs, i altres filigranes i arabescos per l'estil. Aquesta informació, feta amb un sentit nul de la responsabilitat, era segurament filla de rumors arribats a oïdes del reporter, i ocasionats per una versió equivocada dels fets que he descrit més amunt. Indignat per la falsedat de la informació que posava en dubte l'honorabilitat del meu amic, vaig adreçar, el mateix vespre del dia 3, la següent nota a la secció: *El lector diu*, de *La Publicitat*:

«Un senyor Joan Gols s'entre-

té des de les planes de *La Nau*, a fer uns divertits comentaris a l'entorn de les obres d'En Salvador Dalí, exposades recentment al Saló de Tardor, comentaris tan divertits com l'hipotètic retrat que il·lustra aquell article.

No valdria la pena de donar una importància desmesurada a les paraules del senyor Gols, si ell s'hagués limitat, per mitjà del seu article, a fer una senzilla exhibició de la seva incompetència. Es dona el cas, però, que el tal senyor Gols, amb evident mala fe, es permet de fer unes afirmacions tan absolutament falses que, com amic de la veritat i íntim d'En Salvador Dalí, no em puc estar de desmentir. Haig, doncs, de fer saber al senyor Gols, per si ho ignora:

I. Que amb motiu del Saló de Tardor no ha vingut a Barcelona cap marxant parisenc per tal de veure les obres d'En Dalí.

II. Que és absolutament fals que el suposat marxant s'entrevistés a Barcelona amb En Dalí, ja que aquest pintor no s'ha mogut de Figueres fa tres mesos.

III. Que és absolutament fals, per tant, que En Dalí pogués dir al suposat marxant — mig avergonyit davant l'oferta que li feia — d'anar al seu taller a fi de mostrar-li coses bones.

IV. Que és absolutament fals que En Dalí consideri dolentes les seves obres del Saló de Tardor, ja que en un article que apareixerà d'ací uns quants dies en el núm. 19 de L'AMIC DE LES ARTS, el pintor figuerenc, en resposta als crítics, parla de les seves pintures amb una passió i una fe completament allunyades de l'escepticisme que li atribueix el senyor Gols.

Després d'això, si al senyor Gols li interessa, puc assabentar-lo que, un marxant parisenc, curiós en efecte de les obres de Dalí, visità aquest pintor en el seu domicili de Figueres, no a Barcelona, on veié tota, absolutament tota la seva producció, interessant-se especialment per la més recent, i no éssent qüestió en l'entrevista de cap quantitat ni molt menys d'aquests cent mil francs de la faula, que uns quants interessats a desprestigiar En Salvador Dalí han fet córrer amb evident lleugeresa i flagrant mala fe».

Aquesta nota no fou publicada. Posteriorment, el reporter en qüestió — contestant uns comentaris que tingueren més sort que els meus: els escrits dels meus amics Dalí i Montanyà — volgué sortir de l'impasse on s'havia ficat, amb una sèrie d'explicacions que no feren sinó desprestigiar-lo més del que estava que el seu article contenia inexactituds de detall (per al tal senyor Gols, allò que constitueix el fons i la veritable essència d'un assumpte són simples detalls sense importància); que tot allò li havien contat i que, si l'havien enga-

nyat, ell no en tenia pas cap culpa; i diversos altres arguments tan imponents com els citats. El tot, condimentat amb una salsa feta d'una divertida barreja de futurisme, hiperestèsisme, suprerrealisme, gran quantitat de frases meves sense esmentar-ne la procedència, etc., etc.

Però, potser estem donant massa importància a totes aquestes facècies, més divertides que importants. Posem punt final amb l'obligada conclusió: el públic en general i aquest famós senyor Gols en particular, s'hauran adonat que en un país que

hora. *La idea...* com diu ell amb unció d'il·luminat.

Menyspreat, arreconat, oblidat. I no obstant, ningú no ignora que, gràcies a En Dalmau, hem conegut a Barcelona les obres dels artistes més representatius de l'art moderna. Ningú no ha oblidat les nombroses exposicions de pintors estrangers que ell ha organitzat. Ningú no ha oblidat aquella memorable *Exposició d'art francesa*, de 1920, que ens permeté de conèixer les obres de Braque, de Gleizes, de Gris, de Hayden, de Léger, de Matisse, de Metzinger,

inaugural que hem esmentat.

Aquesta exposició, no sabem si degut a les precipitacions de l'organització, no té el to que hauria de tenir tractant-se d'una iniciativa d'En Dalmau. Aquesta exposició ens porta novament a abominar de l'art dit d'avantguarda. *Guerra a l'avantguardisme!* — cridàvem no fa pas gaire damunt aquestes mateixes columnes. — Ens cal repetir-ho encara. Si l'il·lustrador Basiana fa cubisme, si l'antic preciosista Xavier Güell fa *fauvisme*, això, a nosaltres, no ens interessa gens. Puix que, per damunt de tot això, hi ha el bo o el dolent, la bona o mala qualitat. I la majoria d'obres ací exposades són de la qualitat més baixa, a desgrat de llur aspecte de modernitat que podrà enganyar únicament als babaus.

Uns quants noms, però, noms que cobreixen una autèntica mercaderia de positiva valor, ens treuen el mal gust de tanta de mediocritat emboscada.

Barradas i Ferrant, en primer lloc. Fent-los costat Junyer, Flores i Garay. Tres joves. Tres autèntiques esperances. Una mica allunyats Gausachs, cada dia en possessió de nous guanys. I ja podem parar de comptar. Examinem, doncs, la personalitat de cada un d'aquests artistes.

Rafael Barradas és un poeta, un autèntic poeta. Tots els seus actes, la seva conversa ricament imatjada, els seus magnífics poemes que només alguns íntims coneixem, reflecteixen clarament tota la intensitat d'aquesta poesia de que és ric el fort artista uruguaià. La vocació insubornable havent-lo menat invenciblement, tot al llarg de la seva vida, a cobrir superfícies de línies i de colors, les seves pintures han reflectit també, tothora, aquest lirisme que l'anima.

Aquesta poesia, però, ha pogut més, moltes vegades, que la pintura. Les valors plàstiques s'han vist arreconades sovint per les valors poètiques, l'ona lírica arrossegant-ho tot al seu passatge. La pintura de Barradas ha estat sovint literatura.

Visitàrem, hi ha temps, el taller d'aquest pintor amb Salvador Dalí, i tinguérem ocasió de contemplar tota la producció de Barradas, des de la més antiga a la més recent. En abandonar aquell *Ateneïllo* de totes les nostres predileccions, Dalí, plasticista furibund, home de principis estructurals arreladíssims, ens digué que certs elements de les teles de Barradas no tenien explicació plàstica possible, que no podia explicar-se per quina causa hi figuraven. L'explicació és senzilla. Aquelles teles de Barradas no eren plàstiques, sinó expressives. Molts dels elements, la situació dels quals en les pintures de Barradas repugnava al nostre amic per refusar categòricament tota justificació plàstica, no po-



RAFAEL BARRADAS. — «DIBUIX»

fou fins ara de masells, ja no són possibles certes atzagaiades. Ja no és possible d'especular amb la reputació d'una persona sobre bases tan poc sòlides com els *raconfars* de penya.

### L'EXPOSICIÓ INAUGURAL DE LES GALERIES DALMAU

Josep Dalmau. L'home que més ha fet per la pintura moderna a Catalunya. L'home que més malament ha estat recomanat del seu esforç.

Menyspreat, arreconat, oblidat, Dalmau exhauréix lentament les darreres reserves morals i materials que li resten, per a defensar fins a l'últim moment els ideals que l'han animat tot-

de Severini, de Vlaminck, i de tants d'altres pintors de grans mèrits.

Ara mateix, encara no dominada la crisi econòmica més greu que han conegut les seves Galeries, encara no refet del sotrac econòmic més violent que l'ha fet trontollar, En Dalmau, amb una empena formidable, es llença apassionadament al trasbals que suposa la complexa organització d'una exposició col·lectiva.

No oblidem, doncs, tan fàcilment els heroics esforços realitzats per Dalmau a favor de l'art moderna. Que cadascú els hi recompensi en la mida de les seves forces. En Josep F. Ràfols parlava recentment d'organitzar un homenatge al benemèrit Josep Dalmau, i el projectava d'una guisa tan delicada que ell tan sols podia imaginar-la. No cal dir que ens adherim fervorosament a tot allò que es farà. I ara, recensionem l'exposició

jans plàstics inèdits donà al conjunt un sorprenent valor poètic. Amb elements primaris assoleix Gecé realitzacions estilitzadíssimes.

La seva més valuosa aportació a la crítica literària, és, però, per a nosaltres, l'humor. Li ha llevat una transcendència feixuga i antipàtica. Al dogmatisme insuportable ha substituït la ironia i una gràcia racial.

Si haviem de traduir amb dues paraules la impressió de conjunt de l'obra actual de Giménez-Caballero, diríem que pot posar-se sota el signe de la inquietud i de l'enginy. De la inquietud en el sentit intrínsec de desplaçament, de la impossibilitat de romandre massa temps en la mateixa posició. I de l'enginy en el sentit intraductible d'espirt. Un espirt meridional, passat per Heilberg. Giménez Caballero, sortosament, no és un escriptor fixat, definitiva, de significació declarada. No és encara, per fortuna, perfecte. Amb la seva impetuositat, però, amb la seva fuga, amb la seva originalitat expressiva, amb totes les seves qualitats, amb tots els seus defectes, inspira una forta simpatia i és mereixedor del més ample crèdit.

Tot això — no caldria dir-ho — no són més que unes notes incoherents per a un projectat *Cartell del cartellista*. Que hauríem volgut fer avui, si la manca de temps no ens ho hagués impedit. Un altre dia serà.

## INFORMACIONS LITERÀRIES

◆ Els nostres companys Dalí, Montanyà i Gasch han publicat un manifest, *el manifest*, on exposen llur punt de vista davant la situació actual de les arts i de les lletres a Catalunya. Ha estat comentat diversament. Qui l'ha rebutjat com rebutja tot allò que traspua juvenesa. Són aquells qui us obliguen a tancar tothora les finestres, pobres asmàtics per als quals tot corrent d'aire és mortal. Qui ha preferit ofegar-lo pel silenci. És clar: hi ha qui l'ha comentat tot fent justícia a la noblesa i al desinterès dels seus signataris. Adhuc hi ha hagut (Joan Mates, a *La Nau*) qui entre les objeccions que li ha suggerit el dit manifest transcriu la d'èsser passat de moda. Creiem, al contrari, que qualsevol manifest és entre nosaltres, actualíssim. És que cal creure en la realitat d'un monopoli literari segons el qual és un deure patriòtic trobar excel·lent aquest llibre i aquella pintura d'autor català ja sigui d'En Joan Llongueres o d'En Joan Santamaria, d'En Ricard Canals o d'En Ramon Cases?...

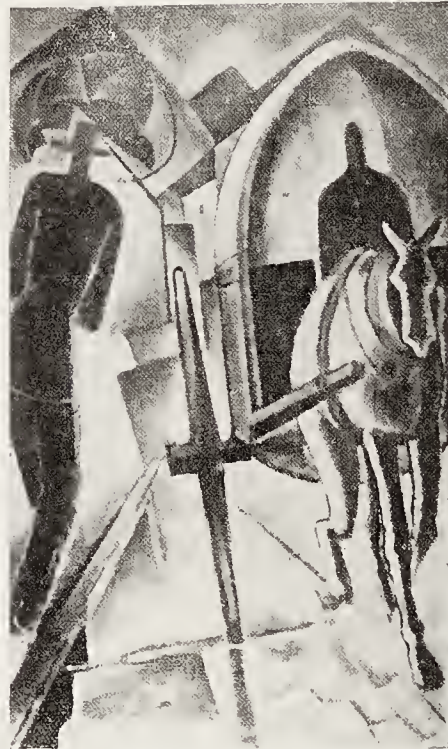
...Un cop havem saludat en un ciutadà la seva lleialtat i el seu exemplar patriotisme, ens creiem en el dret, és més, sostenim que és un deure el combatre en ell, des del nostre punt de vista l'artista, si la pugna d'interessos espirituals ho reclama. I això, durament, amb la mateixa duresa que exigirem de l'adversari per a la nostra obra. Per ventura la manca d'estil, de personalitat, de caràcter que tant caracteritzen les nostres realitzacions col·lectives han d'esdevenir endèmiques?...

◆ La manca d'espai, que a tantes limitacions ens obliga, no ens ha permès d'honorar en aquest mateix número la memòria d'Ibsen, el primer centenari del natalici del qual

hom enguany celebra. Lluís Montanyà, en el número immediat, retrà a l'obra del famós escandinau la justa recordança que mereix. Així mateix publicarem l'article que ens ha restat de Ramon Planes.

◆ A. Escasians ha tramès, per a la seva publicació, un article titolat *L'Escola dels «Pompiers»* en el qual debat el recent manifest llençat al públic pels nostres companys Dalí, Montanyà i Gasch. Anirà de diana en el pròxim número.

◆ El catorzè aniversari de la mort de Mistral ha estat commemorat per totes les associacions i revistes occitanes de França i per algunes revistes d'aquí amb sengles actes i articles en els quals hom ha tornat a estu-



JOAN SANDALINES. — PINTURA

diar, sense gaires modificacions, la personalitat del famós fill de Provença. Homer d'Occitània, el nom de l'autor de *Mireia* és brandat en l'aire, com tots els grans noms, per aquells que amarien d'estacar-se en la contemplació de la seva glòria, l'aparent imitació de la qual troben prou bona, i aquells altres que senten la veu del poeta com un batec d'ales, qui els empeny vers els cimals que ell, des del que assolí, albirà i assenyala... D'aquí dos anys, el 8 de setembre de 1930, farà cent anys que el gran home nasqué a Malhana. Aquest centenari, els que a França serveixen la memòria i continuen l'obra de Mistral, caldria que ja des d'ara el preparassin solemníssim i eficaç. Per exemple, un gran aplec i congrés de les cultures gal·les, on bretons, alsaciens, occitans i llurs adherits de la França estricta, fixessin les bases d'una nova convivència cultural i els pròxims de la quarta república, més alta, més vasta, més forta i apta, per acarar-se amb les noves contingències que la política mediterrània pot deparar als nostres veïns. No d'altra guisa es podria honorar millor el record d'aquell, una part de l'obra del qual fou veu i eco en el desert.

## LES ARTS

## GUIA SINÒPTICA

Seta aquesta nova rubrica els nostres redactors Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch s'ocuparan, per a ús d'aquells qui s'interessin a les activitats més vives del nostre temps, dels fets contemporanis més representatius i intensos. Ho faran en forma de comprimís punts de vista orienta-

## CINEMA

Manera inèdita i novíssima d'expressió.

FOTOGÈNIA	RITME
Nou valor de significat assolit per personatges i objectes pel sol fet de la transposició fotogràfica.	Música visual. Expressió successiva.
Valor expressiu i plàstic.	Sensualitat.

El film artístic està infestant, amb tots els germens de la putrefacció artística, la pulsació pura i recent nascuda del cinema.

El senyor Canons perdona la vida al cinema, precisament a causa d'aquests films on les filtracions artístiques aconsegueixen de commoure el seu fons insubornable de cursileria.

El millor que ha produït el cinema és la pel·lícula còmica, anònima i rapidíssima, de dos rotllos, que commou intensament les multituds i que precisament és considerada pels putrefactes com el comble de l'absurditat i de la manca d'art. Aquests films són els més intensos, alegres, purs, àgils, aguts, divertits, bells i perfectes que han estat produïts. 100 m. d'un d'aquests films compensen, amb escreix, tot l'avorriment de l'humorisme híbrid, lent, groller i insubstantial servit pel teatre i la literatura amb una manca absoluta d'intensitat.

La putrefacció artística cinematogràfica dels Murnau, Gance, Fritz Lang — l'únic cinema que accepta el senyor Canons — té un gran interès pel sol fet d'èsser cinema. Tot allò que ha estat realitzat cinematogràficament, per equivocacat que sigui, serà encara meravellós pel sol fet d'èsser filmat, d'èsser aconseguit d'aquesta manera tan real i tan irreal alhora que és el cinema.

Fora d'aquest film còmic, rapidíssim i gairebé anònim, d'una o dues bobines, recomanem encara les grans produccions dels grans cineastes Harry Langdon, Charlie Chaplin, Buster Keaton i les mil constel·lacions que els volten. Immediatament després, Adolphe Menjou com a símbol d'un dels matisos més purs del cinema d'avui.

En un mateix ordre, anotem la pel·lícula documental, tipus Noticiari Fox, i els films científics, d'una emoció inenarrable: creixement de plantes, processos de fecundació, microscopi, història natural, vegetació submarina, etc., etc.

Aquests films despassen en suggestió, al nostre entendre, les millors intencions de les formidables temptatives de film pur o absolut de Man Ray, Chomette, Léger i seguidors.

Salvador Dalí,  
Lluís Montanyà, Sebastià Gasch.

L'esfinx feia un posat admiratiu. Vaig prosseguir:

*Però a vós us daria  
uns prismes alegres i el raig de sol més  
net)  
i la lleit més suau d'una daina ferida,  
jo us llescaria el pa i no tindria set  
en degustar-lo fresc de ganivet.*

De sobte, una sageta, havent fes el vidre de la cambra, es clavà al front de l'esfinx. Aquesta no feu cap moviment de sorpresa. Li rajava la sang, i un fil de llàgrimes a causa, simplement, de la violència física. Aleshores, commogut, vaig tenir la revelació del seu nom. L'esfinx nomia: VERITAT, JUSTICIA, DIGNITAT.

Senyors, hi ha tanta de veritat, tanta de justícia —i de justesa—, tanta de dignitat, en les coses, com en les imatges que suggereixen les coses.

Proclamín els filòsofs la superioritat del realisme envers l'idealisme, el subjectivisme inferior a l'objectivisme, etc. Però la sinceritat amb què jo expresso el meu sentiment de la bellesa, és insubornable. Cada artista té raó amb els seus arguments. L'obra artística és superior a tots els raonaments de la filosofia.

El fet d'una plàstica, d'una lírica, d'una música, de diversíssimes tendències, implica una agilitat de comprensió, qui no està, certament, desenrotllada en tots els esperits. Implica, però, també, humilitat i amor, per a fruit un més enllà de bellesa.

Qualsevol és ardit a atacar els falsos o els febles, qui pretenen dissimular llur ineptitud sota formes fàcils de llibertat artística. Però ja no s'heuen amb aquells llamps de Déu qui han resistit tots els blasmes inútils, i oïda que encara algunes invectives es desfan a l'escut dels cavallers del geni.

#### "L'AMIC DE LES ARTS"

publicarà pròximament en la secció

*La Literatura,*

DOS POEMES

per

SALVADOR DALÍ

En la secció *Les Arts,*

ASSAIG DE CLASSIFICACIÓ  
DEL MOVIMENT DE L'ART  
MODERNA

per

M. A. CASSANYES

LUCIAN CADÉNE-E. H. DULIER

per

J. P. REGIS

MÉS SOBRE LA IMATGERIA  
NAPOLÈONICA A  
CATALUNYA

per

FREDERIC CAMP

¶ *Els estudis històrics*

EL MONESTIR DE SANT VICEN-  
CENTS DE GARRAP I LA PIA  
ALMOINA

per

JOSEP DE PERAY I MARCH

EL CICLÓ DEL "BORIQÜEN"

per

EMERÈNCIA ROIG

## LES ARTS

JOAN MIRÓ

PER

M. A. CASSANYES

...Si, tal com ho formulà Kant, la característica essencial del geni és l'originalitat, cap pintor mereix com En Joan Miró un qualificatiu semblant; en ell l'originalitat, element consubstancial, esdevé quelcom d'inesborrable.

Diferent en això de Picasso, per exemple, al qual hom troba tota mena de parentius i d'influències —Morales, Lautrec, Puvís, Ingres, l'art negre, etc.,

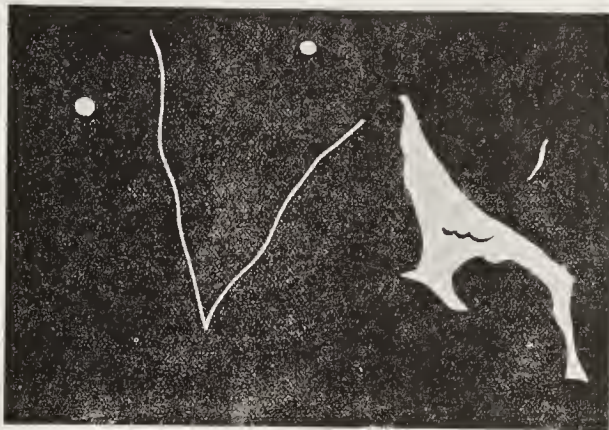
JOAN MIRÓ

PER

SALVADOR DALÍ

Amb els mateixos vegetals i la mateixa sorra amb els quals un pintor de vells paisatges obtindria un imbecil stock de vistes exòtiques, el papa de l'antiga Guinea fabrica les imatges dels seus esperits sonors, que xiulen amb el vent de la selva com un xiulet.

Per la meua banda, jo sé l'enginy per a convertir un cap de be sec en un rar i pelut aparell, que



JOAN MIRÓ. — "PINTURA" (1927)

etc.— Joan Miró ha estat sempre ell, indiscutiblement ell, àdhuc quan (tal fou el cas de les seves teles *El peix* i *La masia*) s'acostà al *parisme* i al *constructivisme*, o sigui a les tendències que hom creuria més aptes a esvanir tot accent personal.

Sentada aquesta forta prova afirmativa de l'originalitat d'en Joan Miró, ço és, del seu geni, no ha de sorprendre gens que, puix que com a tal posseeix, alhora, el sentit de la humanitat primordial i, segons els mots escrits recentment per Benet, *camina pels camins dels estels*, en tant que ignora del tot el sentit mitjà de les coses, resti del tot incomprès i combatut pels representants d'aquella cultura de *manicó*, els quals no saben fer res més que afeblir o tornar groller, vulgaritzant-ho, tot allò que veritablement és gran. Herois del moment que no val la pena d'esmentar.

De cara als que el precediren en el seu camí, Miró manté, també, la pròpia originalitat. En contrast amb llurs obres d'introspecció *transcendental*, les d'en Miró són d'introspecció *novoempírica*, ni *mística*, ni *màgica*, ans *tolèmica* i, més que *superrealista*, és a dir plenament *ideal, subrealista*. En parlarem un altre dia.

m'assenyala la proximitat del mal temps. I, encara, amb l'ajuda d'un suró i unes plomes de colors, jo sé la manera de fabricar un reclam per a atraure els fetus de les gates prenyades, i desviar el vol orb i ple de crueltat de les colomes.

Joan Miró, però, sap la manera de seccionar límpidament el rovell d'un ou, a fi de poder apreciar el curs astronòmic d'una cabellera. Joan Miró retorna la ratlla, el pic, el lleu estireganyament, el significat figuratiu, els colors, a llurs més pures i elementals possibilitats màgiques.

Les pintures de Joan Miró ens aconduïxen, per un camí d'automatisme i superrealitat, a apreciar i constatar aproximadament la realitat mateixa, tot i corroborant així el pensament d'André Breton, segons el qual la superrealitat estaria continguda en la realitat i viceversa.

Efectivament, en un estat d'esperit particularment distret, i per tant absent de tot acció imaginativa, contrària sempre a tot moment passiu, l'espectacle d'un carro de vela, aturat i enganxat a un animal, pot subítament convertir-se en el més minuciós i torbador conjunt màgic, en el moment de considerar la vela del carro i les cordes mogudes pel

vent com a part viva i palpitant del conjunt, puix que realment són les úniques que es belluguen davant dels nostres ulls, i, per contra, el cavall quiet com a continuació inanimada, inerta, de les rodes i de la fusta.

Es tracta, doncs, de la possessió instantània de la realitat en un moment en què el nostre esperit considera l'esmentat conjunt, fora de la imatge estereotipada, anti-real, que la intel·ligència ha anat formant artificialment.

Hi ha moments del Bosco que semblen obeir a aquesta superrealitat, continguda en la realitat mateixa; el procés del Bosco, però, és netament imaginatiu, addicional, actiu a fi de comptes, i, sovint, una ruptura súbita separa la realitat i la superrealitat. Aquesta ruptura desapareix quan la imaginació és reemplaçada per la pura inspiració, l'instint religiós, l'estat passiu d'automatisme, etc. És per això que, en Joan Miró, s'estableix, entre la superrealitat i la realitat, una osmosi d'un marge il·limitat de misteri, capaç d'emocionar-nos amb la intensitat vivíssima de les més llunyanes i punyents realitzacions màgiques.

Naturalment, l'art de Joan Miró ve gran al món estúpid dels nostres artistes i intel·lectuals, en el qual la màxima realitat és atorgada a la pintura d'arbres torts.

Miró, però, ens aconhorta de l'acaparadora buidor indígena, i de la càrrega feixuga d'absurditats i llocs comuns que poblen les nostres sales d'exposicions i les nostres revistes.

#### JOAN MIRÓ

PER

SEBASTIÀ GASCH

L'artista ha d'extreure la substància oculta de les coses, copsar l'esperit que viu dins la matèria, i expressar-lo en les seves obres.

L'artista, però, que no és un ésser pur, no entra en contacte directe amb aquest esperit ni l'expressa en tota la seva immaterialitat. L'artista el copsa en el sensible i l'expressa per mitjà del sensible. És a dir, que aquest esperit és revelat a l'artista per mitjà d'allò que molts de filòsofs anomenen *forma* i que, segons el Dr. Cardó, és la revelació de la realitat a través de la matèria.

L'artista heu la primera noció de la forma pels sentits. L'artista, per mitjà dels sentits, entreveu aquesta forma reveladora de l'esperit, que entra llavors en contacte amb la seva ànima, on és treballada fins a fer-la apta a ésser traslladada en les seves obres.

En l'artista, però, que com havem dit no és un ésser pur, no s'estableix el contacte d'aquesta forma amb les regions més pro-

M. A. CASSANYES. *Joan Miró*

SALVADOR DALÍ. *Joan Miró*

SEBASTIÀ GASCH. *Joan Miró*

«L'Amic de les Arts»

Núm. 26. 30 de junio de 1928

fundes de l'ànima, sinó amb les regions més superficials. Són molts els que coincideixen a delimitar la nostra ànima en dues regions: superficial i profunda. Paul Claudel les defineix magníficament: *animus*, la primera, i *ànima*, la segona. Generalment, aquestes dues zones són denominades pels esteticistes moderns *conscient* i *subconscient*.

Evidentment, en l'artista el subconscient juga un rol important, però generalment és controlat pel conscient. L'artista opera molt a la vora de la zona profunda de l'ànima, sense moure's, però, de la zona superficial.

Tenim, doncs, que l'artista es lliura generalment a la següent operació: unir la zona superficial de la seva ànima amb l'esperit de les coses revelat per la forma. Aquesta és la regla general. No hi ha, però, regla sense excepció. I avui anem a acarar-nos amb una excepció d'alta categoria, una excepció tan insòlita, tan sense precedents, que el crític es disposa a examinar-la no sense una certa recança. Ens referim a l'obra de Joan Miró.

Gosariem a dir que Miró posa en estret contacte l'essència de les coses amb la zona més profunda de la seva ànima. L'essència de les coses, sense l'intermediari de la forma, amb la zona més profunda de la seva ànima, més enllà de la zona superficial. Gosariem a dir que Miró llança un cable que va des de la seva ànima, sense passar per l'*animus*, fins a l'esperit de les coses, sense passar per la forma.

Això ens porta lògicament a considerar que, més que en front d'un esteta, ens trobem en front d'un asceta; més que en front d'un artístic, en front d'un místic. Perquè el místic prescindeix de l'intermediari de la forma per arribar a l'esperit: unió el seu subconscient, deslligat de la tutela del conscient, amb la realitat profunda, sense la mitjaneria de la forma.

Hom s'adona ben aviat dels terrenys perillosíssims que petja constantment Joan Miró. Un altre, que no fos aquest *élonnant catalan*, com l'ha anomenat un crític belga, no tardaria gaire a precipitar-se dintre l'abim. Un altre, que no fos Joan Miró, cauria fatalment dins el suïcidi angelista per oblit de la matèria, de què ens parla Maritain. Car ens trobem de ple en la concepció de la poesia, indubtablement equivocada, de l'abat Brémond, que confon el místic amb el poeta, i que: el Dr. Cardó rebatia magistralment en un admirable assaig molt recent. I cal confessar que, teòricament, el Dr. Cardó té tota la raó. Però cal confessar, també, que les teories fallen davant un cas pràctic: el cas pràctic de Joan Miró.

Havem dit que, a les altures on opera Joan Miró, un altre que no

posseís els seus dons ja s'haguera estimbat definitivament. I és que el nostre artista voreja constantment el precipici, sense, però, caure mai en ell. Un tacte segur i exquisit le'n preserva tothora.

En les obres de Miró, en efecte, hi ha sempre, per bé que rudimentaris, vestigis visibles de la forma. En el nostre artista, també, el conscient, per bé que en petita escala, controla sempre els actes del subconscient. Sense això, Miró es trobaria en la terrible situació d'unir dos esperits purs, inexpressables.

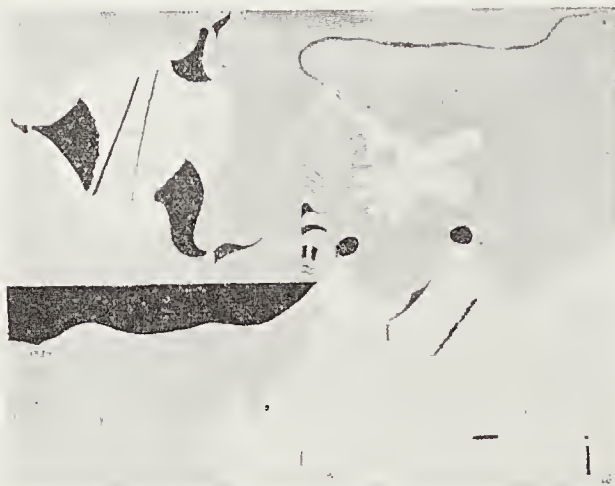
En les obres de Miró, hi ha també, per bé que rudimentaris, mitjans pictòrics sense els quals Miró es trobaria encara en la te-

ta més pur, més irreductiblement pur dels temps moderns. I, potser, l'artista més pur, no solament de tots els que són, ans encara de tots els que han estat.

#### L'EXPOSICIÓ JOAN MIRÓ

Ens parlen des de París de l'exposició Joan Miró a la Galeria Georges Bernheim, com un dels esdeveniments més importants i de més ressonància de la temporada artística que acaba de finir.

Tot just inaugurada aquesta exposició, eren adquirides totes les teles que la integraven. El nom de Joan Miró ha passat a enriquir els catàlegs de nombro-



JOAN MIRÓ. — «LA LLAGOSTA» (1926)

rrible situació de no poder-se expressar, talment com l'adorador que no disposés de la paraula.

Els vestigis de forma de què havem parlat, però, són reduïts a la mínima expressió: simples signes, senzilles al·lusions, estrictes punts de referència, que ens priven de perdre'ns en les tenebres de l'inexplorat, en el laberint de l'inconegut.

Quant als mitjans plàstics, són també reduïts a la mínima expressió: primaris, purs, completament descarnats. Els colors de Miró, per exemple, no pessigollegen els nostres ulls per relacions més o menys enginyoses, més o menys decoratives. Els colors de Miró nets, desinfectats, esterilitzats, d'una netedat brutalment incisiva, són d'una força espiritual inenarrable, i ajuden poderosament a comunicar al nostre esperit aquell inefable tremolor que li encomanen les obres de Joan Miró.

Es a dir, que els vestigis de forma i els mitjans pictòrics són, en l'obra de Miró, els estrictament necessaris per a no sucumbir al suïcidi angelista de què havem parlat més amunt.

Saludem en Joan Miró l'artis-

tes col·leccions que no posseïen encara teles seves, i ha engròssit la llista d'obres d'altres col·leccions que ja en posseïen temps ha.

No ens estranya aquest èxit sorprenent. El nostre pintor sembla haver-se convertit, d'uns quants anys ençà, en el favorit dels més importants col·leccionistes europeus i americans. Bastarà de dir, per a justificar les nostres afirmacions, que les teles de Miró antigues, les quals, quan ell arribà a París es venien a francs 300, ara són revenudes a 20.000.

Heu-vos ací els noms d'algunes de les grans col·leccions que compten amb obres del nostre amic:

Col·lecció Gaffé, de Brussel·les. Col·lecció Van Hecke, de Brussel·les. Col·lecció Schwarzenberg, de Brussel·les. Col·lecció Janlet, de Brussel·les. Col·lecció Vicomte Noailles, de París. Col·lecció Mme. Cüttoh, de París. Col·lecció Kahn, de París.

Museu de Moscou. Museu d'Art Modern de New York, Museu de Grenoble.

L'èxit de públic de l'exposició d'en Miró ha estat, doncs, complet. La crítica, per la seva banda, no ha vacil·lat a posar el nom del

nostre pintor al lloc altíssim que legítimament li correspon.

Heu-vos ací algunes de les crítiques més importants que han estat publicades.

**Dieu Waldemar George a La Presse:**

«Eugenio d'Ors ha escrit en un assaig crític, titulat: *Tres hores al Museu del Prado*, que la història de la pintura s'aguantava entre aquestes dos pos: els vasos grecs o etruscs i els paisatges de Monet. En efecte, si la pintura dels vasos representa el summum de l'escriptura lineal, l'impressionisme constitueix l'apogeu de l'escriptura tonal. Mentre que en un vas bicrom, les formes, netament delimitades, es perfilen en siluetes precises, els trets i els volums del mestre de Giverny es dissolen en l'ambient lluminós. Si havíem de jutjar l'obra de Joan Miró sota un angle exclusivament tècnic, assimilaríem la majoria de les seves teles als decorats dels vasos grecs. Però un punt de vista com aquest ens interdiria per sempre més de comprendre el sentit de l'esforç realitzat pel jove català. Miró ve després de Picasso. I lluny d'ésser tributari del pintor dels *saltimbanquis* sembla voler reaccionar contra la forma d'expressió instaurada pel seu compatriota.

No hi ha dubte que els orígens de Miró i de Picasso presenten alguns punts comuns. Tots dos debutaran traçant figures d'un estil gairebé gràfic. Tots dos han reaccionat contra el naturalisme. Veritat és que Picasso lluità molts d'anys abans d'arribar a imposar un art que esquivava els hàbits adquirits i que barrava el curs d'una tradició malgrat tot homogènia, mentre que Miró trobava al seu davant un canvi aclarit i un públic disposat a admetre totes les recerques i totes les temptatives. És aquest públic més liberal, més cultivat i més comprensiu que el que entorpira el pas a Picasso i a Matisse? De cap manera. Però les bases de la fe estètica estan tan fortament commogudes que no poden oposar als revolucionaris cap resistència efectiva. He dit revolucionaris, relacionant-los fins amb el cubisme. Perquè el cubisme (almenys tal com es practicava fins al 1920), és un estil constructiu. Els cops contra la realitat, segons les lleis que regeixen el mecanisme de l'ull, donats per Picasso i Braque, no són sinó llibre tats, llicències poètiques i plàstiques. Qualsevulla que siguin les llibre tats que s'hagin pres amb les apariències, mai no es separaren els mestres del Cubisme de la lògica, de l'enteniment. Miró deixa el pla de la pintura, fi en ella mateixa, imatge o equivalència de l'univers. El món on evolucionarà, des d'ara, és el de la màgia.

Superfícies nues, desmesurades; superfícies desèrtiques, teles cruces que animen per indrets taques negres i vermelles; superfícies cobertes d'un color uniforme i sembrades de jeroglífics que subratllen sagetes indicadores; superfícies dividides en zones horitzontals. Que Miró les poblí d'esperits o d'estranyes homínics, que dreci en l'espai de la tela escales privades de punt d'apoi, que es limiti a contrastar dos tons o fer nèixer en l'ànima de l'espectador una sensació de buit o d'inímit, fent ondular les seves fràgils línies d'horitzó, Miró apareix sempre com un artista que líquida el capital clàssic de l'Occident, que es remunta a les fonts de la prehistòria i que restitueix a la pintura moderna aquestes grans virtuts màgiques de les quals s'havia perdut fins el record.

Les influències que ha pogut sentir Miró, especialment les de la ceràmica catalana i de les joguines rústiques de les Balears, no ens donarien la clau del seu geni enigmàtic i rústic, refinat i bàrbar. Aquest pin-

SEBASTIÀ GASCH

L'Exposició Joan Miró

«L'Amic de les Arts»

Núm. 26, 30 de junio de 1928

Fragmento



A la fi t'has després, i llançat el teu vestit de ball d'argent; i una ampla mar, il·luminada per la lluna, ens ha allunyat dels nostres enemics.

La petita sal volia explotar com una cendra.

Ara, si vòlgueu, podríem perllongar aquell besinterromput en el *dancing*. Però, ¿no som a la tarda? ¿No és el sol encara alt?

Les herbes més fines tenen un costat il·luminat, i l'altre ombrívol com els planetes.

Allà, darrera la casa, sé l'indret on hi ha un petit escarbat sec.

Dalt de la pedra, una oliva està quieta.

Si apreto els teus dits, aixafo els grans de gotim de raïm del meu berenar; i si vull recordar les teves cames, no aconseguixo sinó reveure aquell torbador ase podrít amb el cap de rossinyol.

L'oliva quieta porta una petita faldilla.

Jo tinc una bonica foto de Nova York.

LLETRES ANDALUSES

NADADORA SUMERGIDA

Pequeño homenaje a un cronista de salones.

Yo he amado a dos mujeres que no me querían, y sin embargo no quise degollar a mi perro favorito. ¿No os parece, condesa, mi actitud una de las más puras que se pueden adoptar?

Ahora sé lo que es despedirse para siempre. El abrazo diario tiene brisa de molusco.

Este último abrazo de mi amor fué tan perfecto, que la gente cerró los balcones con sigilo. No me haga usted hablar, condesa. Yo estoy enamorado de una mujer que tiene medio cuerpo en la nieve del norte. Una mujer amiga de los perros y fundamentalmente enemiga mía.

Nunca pude besarla a gusto. Se apagaba la luz, o ella se disolvía en el frasco de *whisky*. Yo entonces no era aficionado a la ginebra inglesa. Imagine usted, amiga mía, la calidad de mi dolor.

Una noche, el demonio puso horribles mis zapatos. Eran las tres de la madrugada. Yo tenía un bisturí atravesado en mi garganta y ella un largo pañuelo de seda. Miento. Era la cola de un caballo. La cola del invisible caballo que me había de arrastrar. Condesa: hace usted bien en apretarme la mano.

Empezamos a discutir. Yo me hice un arañazo en la frente y ella con gran destreza partió el cristal de su mejilla. Entonces nos abrazamos.

Ya sabe usted lo demás.

La orquesta lejana luchaba de manera dramática con las hormigas volantes.

Madame Barthou hacía irresistible la noche con sus enfermos diamantes del Caíro y el traje violeta de Olga Montcha acusaba, cada minuto más palpable, su amor por el muerto Zar.

Margarita Gross y la españolisima Lola Cabeza de Vaca, llevaban contadas más de mil olas sin ningún resultado.

En la costa francesa empezaban a cantar los asesinos de los marineros y los que roban la sal a los pescadores.

Condesa: aquel último abrazo tuvo tres tiempos y se desarrolló de manera admirable.

Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito.

Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor.

Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio.

Por un abrazo sé yo todas estas cosas y también por este gran amor que me desgarró el chaleco de seda.

¿No oye usted el vals americano? En Viena hay demasiados helados de turrón y demasiado intelectualismo. El vals americano es perfecto como una Escuela Naval. ¿Quiere usted que demos una vuelta por el baile?

A la mañana siguiente fué encontrada en la playa la Condesa de X con un tenedor de ajenjo clavado en la nuca. Su muerte debió ser instantánea. En la arena se encontró un papelito manchado de sangre que decía así: «Puesto que no te puedes convertir en paloma, bien muerta estás.»

Los policías suben y bajan las dunas montados en bicicleta. Se asegura que la bella Condesa de X era muy aficionada a la natación, y que esta ha sido la causa de su muerte.

De todas maneras podemos afirmar que se ignora el nombre de su maravilloso asesino.

SUICIDIO EN ALEJANDRÍA

13 y 22

Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad. Seré necesario calmar a esas rosas, dijo la anciana. Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre.



12 y 21

Después de la terrible ceremonia, se subieron todos a la última hoja del espino, pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado.

11 y 20

Luego se fueron en automóvil. Querían suicidarse por dar ejemplo y evitar que ninguna canoa se pudiera acercar a la orilla.



10 y 19

Rompían los tabiques y agitaban los pañuelos. ¡Genoveva! ¡Genoveva! ¡Genoveva! Era de noche, y se hacía precisa la dentadura y el látigo.

9 y 18

Se suicidaban sin remedio, es decir, nos suicidábamos. ¡Corazón mío! ¡Amor!

La *Tour Eiffel* es hermosa y el sombrío Tàmesis también. Si vamos a casa de Lord Butown nos darán la cabeza de langosta y el pequeño círculo de humo. Pero nosotros no iremos nunca a casa de ese chileno.

8 y 17

Ya no tiene remedio. Bésame

sin romperme la corbata. Bésame, bésame.

7 y 16

Yo, un niño, y tu, lo que quiera el mar. Reconozcamos que la mejilla derecha es un mundo sin normas y la astronomía un pedacito de jabón.

6 y 15

Adiós. ¡Socorro! Amor, amor mio. Ya morimos juntos. ¡Ay! Terminad vosotros por caridad este poema.

5 y 14

4 y 13

Al llegar este momento vimos a los amantes abrazarse sobre las olas.

3 y 12

2 y 11

1 y 10

Un golpe de mar violentísimo barrió los muelles y cubiertas de los barcos. Sólo se sentía una voz sorda entre los peces que clamaba

9

8

7

6

5

4

3

2

1

0

Nunca olvidaremos los veraneantes de la playa de Alejandría, aquella emocionante escena de amor que arrancó lágrimas de todos los ojos.

Federico Garcia Lorca

FEDERICO GARCÍA LORCA

Nadadora sumergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones y Suicidio en Alejandría

«L'Amic de les Arts»

Núm. 29, 31 de septiembre de 1928

**SALVADOR  
DALÍ**

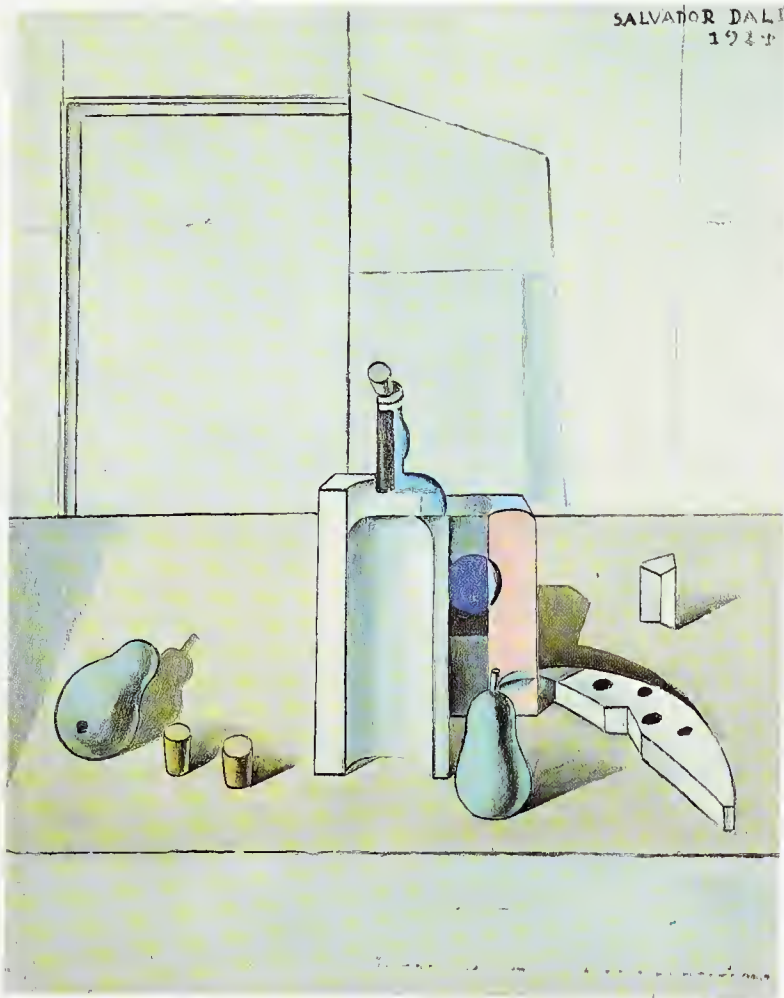


En pocos años, la pintura de Salvador Dalí quema etapas creativas con inusual frecuencia. Asimila influencias, las sistematiza y, poco después, prescinde de ellas: del Fauvismo al Noucentisme, del Noucentisme al Cubismo, del Cubismo



SALVADOR DALÍ  
*Naturaleza muerta*, 1926

al Surrealismo, etcétera. Tan rápida sucesión de estilos, siempre marcada por su fuerte personalidad, culminará muy pronto en la asunción de una manera propia de entender la pintura y el arte en general. Dalí, poco a poco, se configura, primero, como un autor que practica un eclecticismo enormemente rico y, más tarde, como una personalidad pictórica relevante. Una personalidad pictórica que irá desarrollándose con el paso de los años hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial.



**SALVADOR DALÍ**  
*Naturaleza muerta*, 1921  
Óleo sobre tela, 125 x 99 cm  
Fundación Federico García Lorca, Madrid

Federico García Lorca junto a la *Naturaleza muerta*  
de Salvador Dalí, Granada, 1927





**SALVADOR DALÍ**  
*Pájaro herido*. 1928  
 Óleo y arena sobre cartón. 55 x 65,5 cm  
 Colección Mizúé-Blumental. Rio de Janeiro

**SALVADOR DALÍ**  
 Ilustraciones para el artículo  
 ...*L'alliberament dels dits...*  
 «L'Amic de les Arts», Núm. 31. 31 de marzo de 1929



«Un dit sol ha estat el tema...»



«El meu polze...»



**SALVADOR DALÍ**

*Naturaleza muerta al claro de luna malva. 1925-1926*

Óleo sobre tela. 118 x 198 cm

Museo Nacional Reina Sofía. Madrid



SALVADOR DALÍ  
*Maniquí de Barcelona*. 1926-1927  
Óleo sobre tela. 198 x 148 cm  
Museo Nacional Reina Sofía. Madrid



**SALVADOR DALÍ**

*Estudios para el guión de una película. 1935*

Lápiz carbón y tinta china sobre papel, 55 x 11 cm

Colección J. Suñol, Barcelona





**SALVADOR DALÍ**  
*La mano cortada*. C. 1927-1928  
 Tinta china, 19 x 21 cm  
 Colección particular. Barcelona

**SALVADOR DALÍ**  
*Sin título*. 1928  
 Dibujo sobre papel, 24 x 32 cm  
 Colección particular. Barcelona



Fotograma de *Un chien andalou*. 1929





**SALVADOR DALÍ**

*Autorretrato que se desdobra en tres, C. 1926-1927*

Óleo sobre tela. 71 x 51 cm

Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras



**SALVADOR DALÍ**  
*Carne de gallina inaugural*, 1928  
Óleo sobre tela, 75,5 x 62,5 cm  
Colección particular, Barcelona



**SALVADOR DALÍ**  
*Simbiosis mujer-animal*, 1928  
Óleo sobre tabla con arena, 50,2 x 65,5 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

**SALVADOR DALÍ**  
*Singularidades, C.*, 1935-36  
Óleo sobre tabla, 10,5 x 51,1 cm  
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras





**SALVADOR DALÍ**

*Claro de luna*. C. 1928

Óleo sobre tabla con arena. 63.1 x 75.7 cm

Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras

## EXPOSICIÓ S. DALÍ



GALERIES DALMAU  
BARCELONA

Exposició S. Dalí  
Galeries Dalmau, Barcelona. Del 14 al  
27 de novembre de 1925. Portada del  
catàlego

## EXPOSICIÓ S. DALÍ



GALERIES DALMAU  
BARCELONA

Exposició S. Dalí  
Galeries Dalmau, Barcelona. Del 31 de  
diciembre de 1926 al 14 de enero de  
1927. Portada del catàlego



### SALVADOR DALÍ

*Natura morta* 1926. Lámina encartada en  
el catàlego de la Exposició S. Dalí. Galeries  
Dalmau, Barcelona. Del 31 de diciembre  
de 1926 al 14 de enero de 1927



Dalí 8 al 21 de  
diciembre 1933

Foto: Man Ray

### Salvador Dalí

Galeria d'Art Catalònia

*Salvador Dalí*  
Galeria de Arte Catalònia, Barcelona.  
Del 8 al 21 de diciembre de 1933.  
Portada (con una foto de Dalí por  
Man Ray) e interior, con el catàlego  
de las obras expuestas

## CATÀLEG

- 1 L'Enigma de Guillem Tell (oli), 1933
  - 2 Naixement dels desigs líquids (oli), 1932
  - 3 Complex de roses i buracrata mitja (dibuix), 1933
  - 4 Variant del Cavaller de la Mort (dibuix), 1933
  - 5 La malencunia de la pluja (dibuix), 1933
  - 6 i 7 Aiguaforts (grans proves)
  - 8 al 32 Aiguaforts (1.ª estat) per a l'obra Les Chants  
de Maldoror (en premsa) — Albert Skira, editor, Paris
  - fotografies 33 Le grand masturbateur, 1929
  - 34 Guillem Tell, 1930
  - 35 La memòria de la femme-enfant, 1931
  - 36 La virillesse de Guillaume Tell, 1931
  - 37 Testa
  - 38 Banana
  - 39 Bijiecte surrealista
- Six fotografies de Man-Ray

## Salvador Dalí

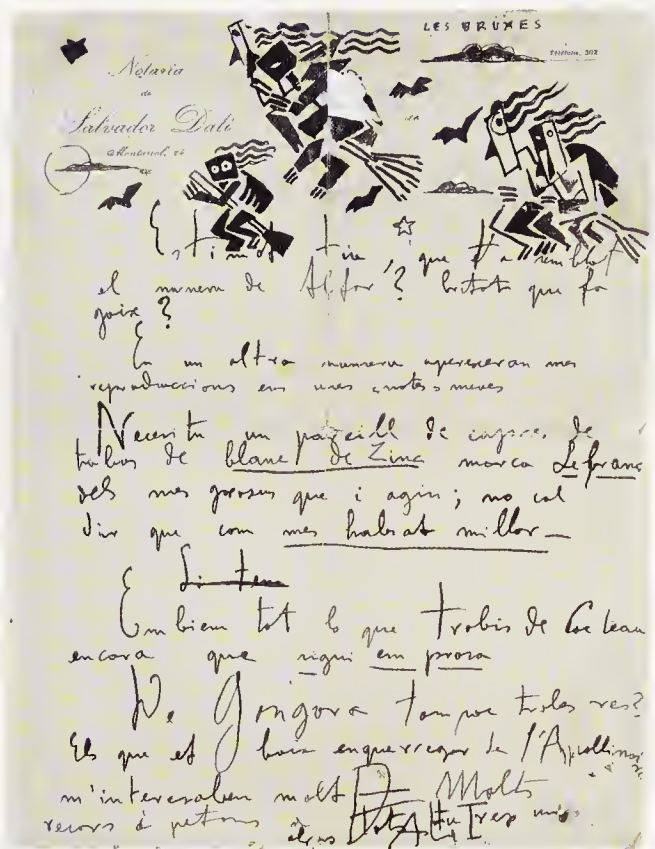
JOSEP DALMAU, Director,  
presenta durant tres dies,  
les cinc últimes pintures de DALÍ  
DEL 2 AL 4 D'OCTUBRE

### Salvador Dalí

Galerías de Arte Catalònia  
Barcelona. Del 2 al 4 de octubre de 1934  
Catàlego



**SALVADOR DALÍ**  
*Violetas Imperiales*, 1938  
Óleo sobre tela, 100 x 142,5 cm  
Colección Arango, Madrid



**SALVADOR DALÍ**  
Carta  
Colección Eduard Fornés  
Barcelona

**C. FAGES DE CLIMENT**  
*Les bruixes de Llers*  
Barcelona. Editorial Políglota. 1924  
Cubierta ilustrada por Salvador Dalí



**SALVADOR DALÍ**  
**LLUÍS MONTANYA**  
**SEBASTIÀ GASCH**  
*Manifest Groc*  
Barcelona. Marzo de 1928

Las actividades más provocativas y arriesgadas de Salvador Dalí se producen, con muy pocas excepciones, en su vertiente literaria. O, más en general, fuera de la pintura. Las libras, las artículos, las conferencias, las guiones de películas a las ilustraciones sirven a Dalí para articular toda un mundo, paralelo al de su pintura, pero mucha más extrema. Y llena de sugerencias y de riquezas interpretativas. Sus primeras artículos en «L'Amic de les Arts» y su participación en el *Manifest Groc* desembacon, a comienzas de 1929, en la confección del número 31 de la revista suburense, toda una declaración de fe surrealista. Sus primeras ilustraciones para el libro *Les bruixes de Llers*, de Carles F. de Climent, dan pasa a las que realizará para libras de Breton, Eluard, Huguet a para el *Segunda Manifesta Surrealista*. O para la revista «Minataure». Sus primeras libras, llenas de poesía, de reflexión y de provocación literaria y visual, aparecen editadas por la oficialidad surrealista parisina. A fin de cuentas, este palimarfismo resulta indispensable para entender, en toda su conjunta, la figura de Salvador Dalí.



Del present **MANIFEST** hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inútil qualsevol discussió amb els representants de l'actual cultura catalana, negativa artísticament per bé que eficaç en d'altres ordres. La transigència o la correcció condueixen als delinqüents i lamentables confusionismes de totes les valors, a les més irrespirables atmosferes espirituals, a la més perniciosa de les influències. Exemple: «*La Nora Berista*». La violenta hostilitat, per contra, situa netament les valors i les posicions i crea un estat d'esperit higiènic.

**HEM ELIMINAT**  
**HEM ELIMINAT**  
**HEM ELIMINAT**  
**HEM ELIMINAT**

tota argumentació  
tota literatura  
tota lírica  
tota filosofia  
a favor de les nostres idees

Existeix una enorme bibliografia i tot l'esforç dels artistes d'avui per a suplir tot això.

**ENS LÍMITEM**  
**ENS LÍMITEM**

a la més objectiva enumeració de fets i assenyalar el grotesc i tristíssim espectacle de l'intel·lectualitat catalana d'avui, tancada en un ambient resclosit i putrefacte.

**PREVENIM**

de la infecció als encara no contagiats. Afer d'estricta asèpsia espiritual.

**SABEM**

que res de non anem a dir. Ens consta, però, que es la base de tot el non que avui hi ha i de tot el non que tingui possibilitats de crear-se.

**VIVIM**

una època nova, d'una intensitat poètica imprevista.

**EL MAQUINISME**  
**EL MAQUINISME**

ha revolucionat el món  
—anttesi del circumstancialment indispensable futurisme— ha verificat el canvi més profund que ha conegut la humanitat.

**UNA MULTITUD**

anònima — ant artística — col·labora amb el seu esforç quotidià a l'afirmació de la nova època, tot i vivint d'acord amb el seu temps.

**UN ESTAT D'ESPERIT POST-MAQUINISTA HA ESTAT FORMAT**

**ELS ARTISTES**

d'avui han creat un art non d'acord amb aquest estat d'esperit. D'acord amb llur època.

**ACÍ, PERÒ, ES CONTINUA PASTURANT IDÍLLICAMENT**

**LA CULTURA**

actual de Catalunya és inservible per a l'alegria de la nostra època. Res de més perillós, més fals i més adulterador.

**PREGUNTEM**

**ALS INTEL·LECTUALS CATALANS:**

—De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després heu de confondre la Grècia antiga amb les ballarines pseudo-clàssiques?

**AFIRMEM**

que els sportmen estan més aprop de l'esperit de Grècia que els nostres intel·lectuals

**AFEGIREM**

que un sportman verge de nocions artístiques i de tota erudició està més a la vora i és més apte per a sentir l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, mops i carregats d'una preparació negativa

**PER NOSALTRES**

Grècia es continua en l'acabat numèric d'un motor d'avió, en el teixit anti artístic d'anònima manufactura anglesa destinat al golf, en el nu en el music-hall americà

**ANOTEM**

que el teatre ha deixat d'existir per a uns quans i gairebé per a tothom

**ANOTEM**

que els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ésser sinònims de llocs irrespirables i aburridíssims.

**PER CONTRA**

nous fets d'intensa alegria i jovialitat reclamen l'atenció dels joves d'avui.

**HI HA**  
**HI HA**

el cinema  
l'estadi, la boxa, el rugby, el tennis i els mil esports

**HI HA**

la música popular d'avui: el jazz i la dansa actual

**HI HA**

el saló de l'automobil i de l'aeronàutica

**HI HA**

els jocs a les platges

**HI HA**

els concursos de bellesa a l'aire lliure

**HI HA**

la desfilada de maniquins

**HI HA**

el nu sota l'electricitat en el music-hall

**HI HA**

la música moderna

**HI HA**

l'antòdrom

**HI HA**

les exposicions d'art dels artistes moderns

**HI HA**

encara, una gran enginyeria i uns magnífics trasatlàntics

**HI HA**

una arquitectura d'avui

**HI HA**

útils, objectes, mobles d'època actual

**HI HA**

la literatura moderna

**HI HA**

els poetes moderns

**HI HA**

el teatre modern

**HI HA**

el gramòfon, que és una petita màquina

**HI HA**

l'aparell de fotografiar, que és una altra petita màquina

**HI HA**

diaris de rapidíssima i vastíssima informació

**HI HA**

enciclopèdies d'una erudició extraordinària

**HI HA**

la ciència en una gran activitat

**HI HA**

la crítica, documentada i orientadora

**HI HA**

etc., etc., etc.,

**HI HA**

finalment, una orella immòbil sobre un petit fum dret.

**DENUNCIEM**

la influència sentimental dels llocs comuns racials de Guimerà

**DENUNCIEM**

la sensibleria malaltiga servida per l'Orfeu Català, amb el seu repertori tromat de cançons populars adaptades i adulterades per la gent més absolutament negada per a la música, l'Àdhuc, de composicions originals. (Pensem amb l'optimisme del chor dels «*Rerellers*» americans).

**DENUNCIEM**

la manca absoluta de joventut dels nostres joves

**DENUNCIEM**

la manca absoluta de decisió i d'audàcia

**DENUNCIEM**

la por als nous fets, a les paraules, al risc del ridient

**DENUNCIEM**

el soporisme de l'ambient podrit de les penyes i els personalismes barrejats a l'art.

**DENUNCIEM**

l'absoluta indocumentació dels crítics respecte l'art d'avui i l'art d'ahir

**DENUNCIEM**

els joves que pretenen repetir l'antiga pintura

**DENUNCIEM**

els joves que pretenen imitar l'antiga literatura

**DENUNCIEM**

l'arquitectura d'estil

**DENUNCIEM**

l'art decoratiu que no sigui l'estandarditzat

**DENUNCIEM**

el pintors d'arbres torts

**DENUNCIEM**

la poesia catalana actual, feta dels més rebreguts tòpics maragallians

**DENUNCIEM**

les metzines artístiques per a ús infantil, tipus: «*Jordi*». (Per a l'alegria i comprensió dels nois, res de més adequat que Rousseau, Picasso, Chagall...)

**DENUNCIEM**

la psicologia de les noies que canten: «*Rosó, Rosó...*»

**DENUNCIEM**

la psicologia dels nois que canten: «*Rosó, Rosó...*»

**DENUNCIEM**

**FINALMENT ENS RECLAMEM DELS GRANS ARTISTES D'AVUI**, dins les més diverses tendències i categories:

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ, BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ELIARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESSOS, JEAN COCTEAU, GARCIA LORCA, STRAWINSKY, MARITAIN, RAYNAL, ZERVOS, ANDRE BRETON, ETC., ETC.

**SALVADOR DALÍ LLUÍS MONTANYÀ**  
**SEBASTIÀ GASCH**

Barcelona, març de 1928

# L'AMIC DE LES ARTS

AAA 13 NÚM. 31 DE MARÇ DE 1929 NÚM. 31

En el moment en què es fa difícil de preveure, per als menys experts, l'averat cabalosa i total amb que tota pugna contra el fet artístic, i en què tots els **SIGNES** més recents es condueixen a considerar "1" les realitzacions d'alt més pes i exigent de les actuals produccions de l'esperit, com el **CORDO UMBILICAL** que basat de separar nos delinivament — amb una encara problemàtica trajectòria dolerosa — del **CANCEROS PROCES ARTÍSTIC**, dirigit més pel camí vivenc de les nostres convulsions — (a les quals no demanem cap consoli, ni n'esperem la naixença de cap nova le) — **VERS EL SENTIT DE LA LIBERTAT**;

En aquest moment, doncs, en què la ironia esdevé la droga més ineluctable, i en què la complexitat — en la creació o la moralitat humanitària i altres moliments, com ara mateix tota filosofia tendint a **SOLUCIONS** generals, resulten tant o més inacceptables que la mateixa ironia:

De cara al que, havent estat **TROBAT** per aquest sol i senzill fet, resultarà la inutilitat de continuar amagant nos-bo, i havent llegit el ressalt de l'angoixa per al qual **TOTA VOLUNTAT** consisteix a **DEIXAR** exposar la pall a la inusitada violència amb què han estat dotades les insignificàncies;

En aquest moment, repetidor, d'**SUPERREALISME EN FUNCIO DE LA REALITAT**, com a fet viu **ANTI-ARTÍSTIC**, com a **SUBVERSIVÓ MUNDAL** — fins més **ANTI-IMAGINATIU** que per les seves lacunats meclriques d'limitades d'acomodació i rapidesa de les simultànies més secundàries i ver-

lignament possibles en el camp de la consciència "1", que degut a... i a la particular constitució de l'aparell "1" psíquic que, com en els somnis, gràcies a agilitat i habilitat superpulsions dels consistents més heterogenes i contraris (i amb ajuda d'altres tocs de mirall) aconseguirà la realitat d'una simple i orgànica figura-cio (tal com en les imatges oníquies), fent possible al nostre caprit — degut a l'extrema en el temps i al consili de nova intenció — ferir abans que els **FETS** mateixos, poder solmetre aquesta **A LLUR PROPRIA LIBERTAT** i exigir encara, amb l'absència de tot sistema "1" amb l'ajut automàtic de les **NOVES FLORS TRI-SEXUADES**, bàvales, les **UNIQVES** possibilitats fora de tota combinació, de tot enginyos i esquisit volubilitat **LIBRISME**. Per als **PUNITRIFACTES** que copen **DELICADAMENT DE LLUR ESTAT** — ens sap molt de greus... **PERO EN REALITAT**...

Salvador Dalí

- (1) Absoluta indiferència per la **BONA PINTURA**. Brique (el Brique bon pintor); etc.
- (2) Prenc aquest nom, en l'acceptació que fa temps, per boca d'Alberto Savinio ieta derivat d'Hendel; així és, autènticador de la natura que portaria aquesta a cobrir-se, a amagar-se. La consciència d'aquest poder seria la font primera de la ironia.
- (3) Lleges i estèril.
- (4) Prohibició de parlar d'alt que lina ara sois a existeria l'embró del presentiment: només la simple constatació fotogràfica serà permesa.
- (5) El signat de Menjou pot posar-se a la coroneta d'un moble sense cap perjudici dins el film mateix, com una ornela.

"L'Amic de les Arts"  
Núm. 31. 31 de marzo de 1929  
Selección de páginas



### ...L'alliberament dels dits...

per Salvador Dalí

No calia que minúsculs sobre l'absolutament inadmissible que emparca avui, en solament el poc ma, sinó tota mena de producció literària que no vea pogut a l'aparició anti-artística, fidel, objectiva, del món dels llet, al significar oculi dels quals demanen i n'esperem constantment la revelació. Res més llibre de les nostres aspiracions i del que entesa en: pot atarar, que la imatge meclora i altres recusos de la difuna posata, tant o més inacceptables que la mateixa imagnació.

No és tampoc el moment de refer l'elogi leuveda de la dada literària, i del de vezag i stase mitde de per camera de l'evolució i evolutas els simples llet que cada dia més violentament algunquien d'ine el coneixement i la vea coratada, o, potser, encara de puha més important, només aquelles dades parciais d'aquella **APTITUD GENERAL** a que al·ludeix Breton, «**QUI ME SERAIT PROPE ET NE ME SERAIT PAS DONNEE**».

Antolat que, vers els 7 o 8 anys, sentia una gran preferència per la capa de llagot de camp on l'ent el més petit i del que pugui l'itilitat ielament aquest a preferència, puja que encara que recodo, amb claredat i d'una lano especialment viva, el plaer que

em produïa els tons delicats de les seves ales en lo matix estendec les amb els dies, sembla evident al meu caprit, que aquesta no era la cosa **UNICA** de les meves careres (hug d'antia que quasi sempre alliberava el comentari anmelat poc després de llur captura).

En aquesta mateixa època, en les roques de davan la nostra casa de Cadaques, vaig agafar amb la ma un peix de tanqu pelu la seva veia molt presimilant l'ant i d'una manera tan capcatal que m'el feu llançar honestat, acompanyant l'acció d'un gran tó. **La cara igual que una lle gofia** — constata va repugnant amb veu alta.

Des d'aquí heu heu sentit durant la enta de la meua vida un veritat horror a les llagot, heu ve que es repetix amb igual intensitat sempre que jovent caues sola el meu eguad: llur record em produïa una impressió d'acolora peonaima.

Cal anotar, encara, que l'anèdota del peix r'eboní absolutament de la meua memòria, sense deixar el vatre coneixent més llet, fins que d'icou pare me la coní; recordant la jo allavors amb inusitada claredat. Aquesta anèdota produí cert encisa al meu pare i el mateix, no ha alomat.

L'onzeor, però de tal honor, me l'havia explicat (fins a conèixer l'anèdota citada) per diverses raupcions i anèdotas completament falses, a les quals vaig arribar a atorgar un cert credid de veritat.

En plau ara de recordar que, en 1927, sense el més lleu contacte colidim sobre l'ase podill, tres persones de temps allunyades: jo, a Cadaques, ecclintava aquella dies una veje de plintore, en les quals apareixia una mena d'ase podill ple de moniques com a lerna obsolonsati: quasi simultàniament quela doua lletres Pura



«El meu polze...»

de Popin Belleu, de Madrid, en la qual em parlava de l'ase podill i descrivia cosos d'un tot al paratidme

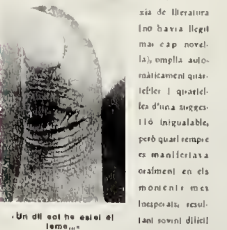
amb altres de meves recitament escrites, poc dies després. Luis Buñuel em parlava d'un ase podill en una carta de París.

Posteriorment, Popin Belleu ha recordat com de ven l'eta més d'un quilòmetre cada dia en sol' d'en tufi, per anar a veure un ase podill que l'avia des rotet en un paratge en família, del qual li fou aparada la viada, passant, naturalment, de pressa.

Recordo ara, dels meus 6 o 8 anys, la visió d'un llargandac descompost i casual per les formigues.

Un dia hauré de dedicar un gran capítol, sobre la publicació d'un llibre, a un personatge anomenat Engrael Sánchez, amb el qual em lliga una gran amicitia durant els nou mesos que fecim l'ota dot el servei militar. A aquest home extraordinari, del qual m'haurodament he perdut tot rastre, des l'haver passat hores de les meves intenses de la meua vida i encara algunes poas totes d'un l'icidre excepcional.

L'individu en qüestió era careret d'ofici i d'una vocultura absoluta raiba esteticament d'insurre i de lle gtu amb ell, però, me cura potser millor que amb algú, de les coses, precisament les meues, asequibles, no tan sols al dialog sinó al propi consili conuocent.



«Un oïll not he asat el l'eme...»

tot el que deia. Sensyalat, només, com després d'un silenci molt prolongat, exclama: «**Hi ha un**



... en les roques de davant la noire casa de Cadaques

faltos rotador, i seguidament el dibuixat damunt el resultat de la taua del calit. No cal pas dir la meua sorpresa, puja que no podia conèixer l'existència d'il **Fallies Alt** de les autiques evolutas clons, sobre els quals vaig llegir posteriorment les d'elles de Freud.

Dequ probablement a una imatge biogràfica del pes-sona, en la qual ensuava haver vist un dill roñ i l'itana, la imatge d'un del solat era l'ic què en els teatre que seguidament em llouera a l'examen. Per la meua banda, tal que avui que de molt de temps hauria observat el genit de l'indome de les manes dels amants co agallava el mi, de manera que totvoluntad d'una d'elles únicament els dia mitant allavor aguent amb un dot especial que em llouera, sempre que es repitia, l'equel. El meu polze m'havia sempre sentit repetitament, malgrat el conuoc en veu i solat solat pot focal de la palata com a quidom de l'indome i l'indome. De tractament he observat en els meus el genit i s'ua l'accl pliable d'indome i la ma i deixat els dits solts en llibertat.

Un dill not he entat el tema, d'algunes plantures i realitzacions fotogràfiques meves, recodit, per aquest camí violent en què podem solmetre **ENCARA** les coses a la seva pròpia llibertat...

### ...l'alliberament dels dits...

Oposem Benjamin Péret, un dels més autèntics representants de la poesia dels nostres temps i una de les figures més ESCANDALOSSES de la nostra època, a la poesia (?) i correcció indígenes.

D. G. M.

POEMA DE BENJAMIN PÉRET (de "Dormir dormir dans les pierres")

A qui bon les germes des arbres dans le sillage des végétations obscures... A qui bon le vase devant la nuit... A qui bon le soleil moussicaux près de moi...

A qui bon puisque tout n'est qu'eau et vent comme vous et moi... A qui bon mon torpore et mon cauchemar se confondent dans une goutte d'eau qui tombe perpétuellement sous mon crâne...

Peix perseguit per un raïm

Per Salvador Dali

Aquell peix i aquell raïm no eren res més que totser peixers i raïms, però, costes més rodones que totser i enlloc quietes d'allí del indi... Aquella costera, que era un costal amb cua, estava dalt de la taula...

i veleg, a la persecució d'aquell peix. Aquest, gràcies a una hàbil transformació en el brillant de l'anel·la de la meua nit, juga dissimulat en el seu dit... Sentim a la veu dels motors... Sentim el galop vermell de llurs cavalls...

Revista de tendències anti-artístiques

Objectes superrealistes. Objectes onírics.

Al costat dels objectes superrealistes la creació i delictiu, Breton ha proposat la totalitat de nous objectes que, segons el moment, igualment a les lectures del bellíssim poema, suposin un tòpic particular que vingui a esmer en relació amb el límit de l'objecte superrealista...

Analitzar els objectes i poder-los situar amb què compra avui el documental: lingüístic, fotogràfic, cinemà, literari, oníric, etc. Els debats analítics documentals coneguts ens adverteixen que estem a la velleïta del desenvolupament d'una nova literatura.

Centenari de l'historisme. Breton i Aragón des de la Revolució Surrealista celebren el centenari de la literatura i situen una avinentesa: l'historisme delimitat de tota la seva mitologia i significació al·lucinant: cronològic. Les seves històries passen d'una història a una emoció, i després d'una emoció a una altra.

Imaginació sense ill. Telegrafia sense ill, telefonat sense ill, imatge sense ill... la imatge de Dali, diu Breton, però creia que més potència: més perill, però creia que més potència: més perill, però creia que més potència: més perill...

Documentals. Una tendència violentament anti-artística veia debuta en l'impuls d'avaluar el documental... El documental, però, igual que les altres tendències anti-artístiques, està en un estat d'emboscada que no priva, però, que la s'ha pogut veure amb importància problemàtica en el món de la cultura...

Libres. Un llibre francès possible de llegir, encara LE GRAN JEU de Benjamin Péret, el poeta francès més autèntic del nostre temps.

LUIS BUÑUEL

"mettre en scène" cinématographique, del qual pot esperar molt el cinema europeu, i les produccions del qual aviat seran revelades al públic, ha contestat a Salvador Dali i per a "L'Amic de les Arts" el següent qüestionari:

- ¿Que está más cerca de lo espiritual, el film onírico industrial o los diversos ensayos de film arte hasta ahora realizados?
— ¿Crees que en Europa puede aspirarse al puro film superrealista, sucesión de imágenes superrealistas, secuencias oníricas, etc.?
— ¿Crees que Man Ray puede representar algo de esta aspiración o de esta simplemente un caso aislado, de incompreensión del superrealismo o pesar de su inclusión en el grupo?
— ¿Charlot o Buster Keaton?
— ¿Pregunta última. Charlot ya no hace más que a los intelectuales. Los niños se aburren con él. Los campesinos no lo comprenden. Ha podido llegar a todos los niveles, a todas las Sociedades de Compañía y Conferencias del mundo. Las máscaras dicen: ¿Está delirando o lloran cuando ven vacía la pila del cine? ¿Aun hay algún niño que, que se mantenga puro y habla del "vacío" de Charlot? ¿Ha descrito del bando de los niños y ahora se dirige a...

los artistas y a los intelectuales. Pero en recuerdo de los tiempos en que perdía su más que un parpadeo, tan pronto para él un pláido merecía. Y no volvíam ya nunca a verlo.
— ¿Qué tendencia o qué grupo de las actuales promociones europeas está más cerca de lo espiritual?
— En cine, ninguno. Vilmalm, el tercer film. Aunque su obra es inferior a la de otros. No debería por eso de ser la, que más me interesa y esta más cerca de mi espíritu del mundo.
— ¿Te interesó el arte?
— Nada, y aún menos, el artista. Hablo con respecto los cuadros, en los números y en las imágenes de nuestra época. Estoy interesado contra el film.
— ¿Qué valor das a "escenarios, películas, subcópago", "artismo", "fotografía", "iluminación", etc.?
— Son estas, precisamente, las cosas que sabidamente equilibran componen un film. Hay una importancia fundamental definitiva, a la fotografía y al "dibujado". Te comito a mi reciente artículo sobre el "dibujado" en La Gaceta Literaria. La "verdad", el sentido que le presta el dibujo, me parece absolutamente indolente. Cuando la "verdad" es tan modesta como Hay Langdon, de los elementos constituyentes de un film me parece el más importante. En cambio, a ritmo, no se lo que sea.
— ¿Crees que lo más reciente de la actual producción espiritual, Picasso, Miró, etc., se mueve dentro del arte o representa una serie de actividades fuera por completo de ese terreno?
— Picasso, aceptando lo que ya todo el mundo acepta se puede perfectamente encasillar con toda la tradición artística. Es un gran gusto más en la Historia del Arte. Pero en modo alguno se le puede considerar como pintura anti-artística. Me extraña vuestra incondicionalidad respecto de él. Empezando por Breton. Miró, en cambio, se mueve en tiempos muy distintos. Yo tendría en mi casa cuadros suyos y de Miró, y en cambio no mostraría mi pared con un cuadro del Greco ni de Picasso.
— ¿Crees que el arte actual tiene la influencia de los superrealistas para modificar y liberar el tipo de Miró?
— El ver. Desde luego continúa preocupándose por esos esos cuadros, eso es, cosa que ya tiene muy de cerca. Ahora me ha ido intrigando por saber si se ha que es mucho o demasiado. Estoy seguro de que lo hallaría mucho mejor contigo que leyendo a Nadia, que tan cara le es.
LUIS BUÑUEL

DE LA BEAUTÉ TERRIFIANTE ET COMESTIBLE, DE L'ARCHITECTURE MODERN' STYLE.

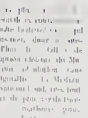


La beauté est... L'architecture moderne...  
 L'architecture moderne est une...  
 L'architecture moderne est une...  
 L'architecture moderne est une...

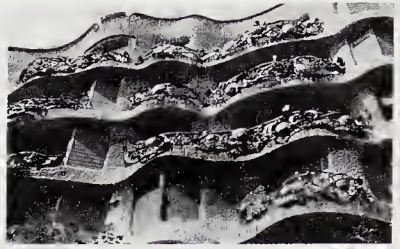
L'architecture moderne est une...  
 L'architecture moderne est une...  
 L'architecture moderne est une...  
 L'architecture moderne est une...



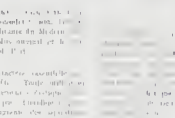
Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...

Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...

Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...

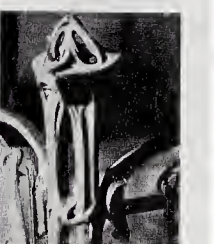
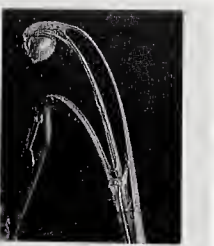
Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...

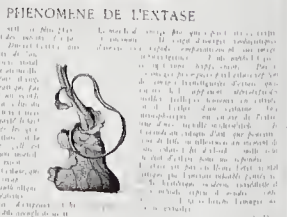


Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...

Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



Le plus grand...  
 Le plus grand...  
 Le plus grand...



**SALVADOR DALI**  
 De la beauté terrifiante et comestible de  
 l'architecture Modern' Style  
 «Minotaure», Nums. 3-4, Décembre de 1933

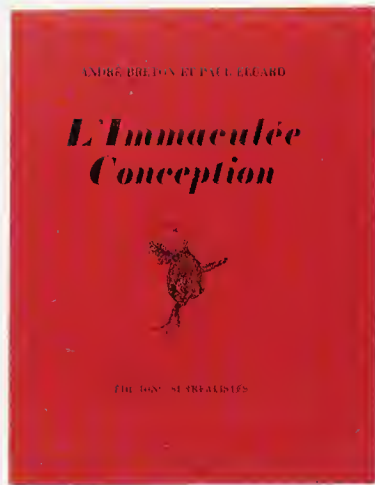
**S. D. [Salvador Dali]**  
 Le Phénomène de l'extase  
 «Minotaure», Nums. 3-4, Décembre de 1933



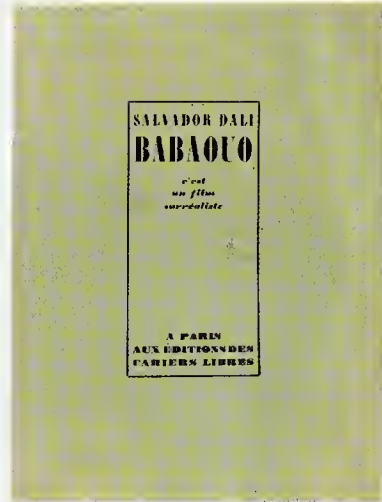
SALVADOR DALÍ  
Portada de «Minotaure»  
Núm. 3. Junio de 1936



**SALVADOR DALÍ**  
*La femme visible*  
 Paris, Éditions Surréalistes, 1930



**ANDRÉ BRETON, PAUL ELUARD**  
*L'Immaculée Conception*  
 Paris, Éditions Surréalistes, 1930



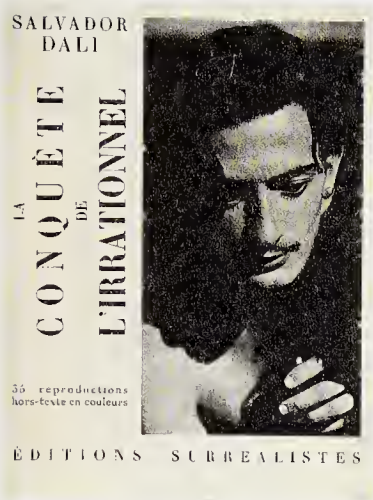
**SALVADOR DALÍ**  
*Babaouo. Scénario inédit, précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell; ballet portugais*  
 Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932



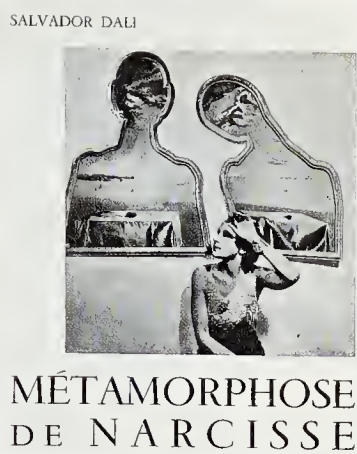
**SALVADOR DALÍ**  
*L'amour et la mémoire*  
 Paris, Éditions Surréalistes, 1931



**SALVADOR DALÍ**  
 Frontispice de *La femme visible*, 1930



**SALVADOR DALÍ**  
*La conquête de l'irrationnel*  
 París y Nueva York. Éditions Surréalistes  
 y Julien Levy. 1935



**SALVADOR DALÍ**  
*Métamorphose de Narcisse*  
 París y Nueva York. Éditions  
 Surréalistes y Julien Levy Gallery.  
 1937



**SALVADOR DALÍ**  
*Dessins pour revues américaines*  
 «American Weekly», 7 de julio de 1935  
 Incluye la reproducción de la obra *Estudios para un guión de un film*.  
 1935



**SALVADOR DALÍ**  
 Grabado para  
**CONDE DE LAUTRÉAMONT. Les chants de Maldoror**  
 París. Albert Skira. 1934

febrer 1929

**helix**  
vilafranca del penedès

Hem vi un gallinet de porcut-Menc i encrem que trerola al vent que el beu sota el blau vilatranqui.  
Dues mans l'han trobat amb el sandi, no amb peton propàlita...  
tot el que comença en tí, no prometem en positi de tonta  
nosra a la premsa hi haurà un NOU-NAT.  
retiquem comprensió... per que no? - LLUITA, que adia l'infelicitat.  
No soum - no en podem tenir - peticions de renarle la nostra cambra le quatre finestrals, però ens decantem vers els corrons no ratlats.  
Dóni la fortrava la hem classat en ponedí L.  
a les xarpetes ens apuitem morococ nosa i l'atrella dels VENTS de sou l'PERD.  
i semem la nostra alçada de pensament que hi be en la noventa de les produccions modernísimes  
coadun en ones quantes hauria que ens compendran i no ajudeu.  
per que no hem de contar hi?  
sigu ens ha dit que si ESPEREN  
en coques guars moltals, en ens mou cap donat de pèlular.  
enles entencor de lura de la nostra SANS JOVE.

«Hèlix»  
Núm. 1. Febrero de 1929  
Portada

« H È L I X » • « A R T »



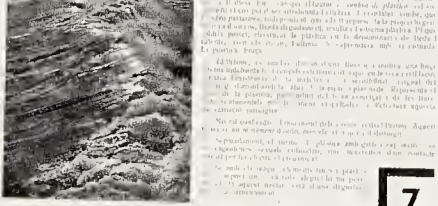
**PLASTICA, LIRISME**

per  
**enric CROUS**

Una producció de la línia...  
plàstica...  
dels límits...  
dels límits...  
dels límits...

**PLASTICA**...  
dels límits...  
dels límits...  
dels límits...

**LIRISME**...  
dels límits...  
dels límits...  
dels límits...



Oueda CROUS

7

«Art»  
Núm. 7. S. f. [1933-34]  
Portada



Tras las revistas de influencia futurista de Joan Salvat-Papasseit y tras la experiencia dinamizadora que supone «L'Amic de les Arts», durante los años treinta pervive el impulso de la prensa de Vanguardia en Cataluña. «Hèlix», con diez números de historia, se publica entre 1929 y 1930 y la lidera Joan

The title 'hèlix' is rendered in a vibrant pink, flowing, cursive script. The letters are interconnected, with the 'h' and 'è' sharing a common vertical stroke, and the 'l' and 'i' also appearing to be part of a continuous line. The 'x' is formed by two intersecting strokes. The overall effect is one of dynamic movement and organic form.

Ramon Masoliver. Aglutina a su alrededor a un grupo de jóvenes universitarios que, al tiempo que mantienen contactos con los más prestigiosos vanguardistas (Foix, Dalí, Gasch, etc.), aportan nuevas miradas culturales y, algunos de ellos, apuestan claramente por el Surrealismo. A su vez, la revista «Art», con



diez números entre 1933 y 1934, reúne escritores y artistas de Lérida que se mueven en un programa estético ecléctico, entre el Surrealismo y otras variantes de la Vanguardia. Enric Crous Vidal, el alma de «Art», dota la revista de una modernidad gráfica y de un diseño novedosos, comparado con las anteriores revistas de Vanguardia.

NOTES DEL "DIARI"

No són cases; no és el meu carrer. Sota una xarxa de cordes intèl·ligents, sento el brogit de la mar que no veuré mai més. Faig un esforç mortal i arribo a entendre els mots gruixuts que al fons d'un túnel sense llum hi duen un home amb brusca de pintor i N'Alexandre Plana vençut sota el pes de les arcaïques A. B. que li penjen de les orelles. Damunt la pell de paguiderm que cobreix el cel, per sempre hi ha pintats cavalls negres i pneumàtics amb llum fonda.

\*

Perquè m'he pintat la faç de negra, la fonnera, amb un quinquet a la mà, em mira gelosa. Però se que ignota les pràctiques líbido-ses del tintorer i que ara faran un sostre a banda i banda dels carrers que no deixarà veure més les estrelles. Les parets de la tintoria són peludes i, a mitja nit, si les palpejo bé, hi trobareu imatges vils de notes adolescents. És de l'aprenentia, que eren blans com la combinació que va estrenar la Dolores pel seu sant, els tinc jo. Quan dormo me'ls poso damunt el ventre.

\*

Hi ha cavalls per portals i nostres. Hi ha enagües vernielles al cap del carrer que tapen la nuca de Gertrudis. Darrera Gertrudis hi ha el mar i damunt el mar flota la peruca que penjava del portal de la Vaqueria. El perruquer, sota el dossier argentat que dona entrada a la llòbrega boïga, somriu sarcàstic. La seva dona amb un bigoti postic, que li penja més del costat dret, desmolla les testes decapitades de les seves tres filles. L'anell que porto a la mà dreta pertany a la segona, en forma de segell conté, dibuixant una E, les dues Elvira; el seu cordó umbilical.

J V F O I X



JOAN MIRO Hélix IX 1929

J. V. FOIX

Notes del «Diari». Inclou una il·lustració de Joan Miró fechada en Montroig en septiembre de 1929 «Hélix». Núm. 7. Noviembre de 1929

SALVADOR DALÍ

Posició moral del Surrealisme «Hélix». Núm. 10. Marzo de 1930

SALVADOR DALÍ :

Abans de tot, crec indispensable de denunciar el caràcter eminentment evasivador que suposa l'acte de donar una conferència, i encara més l'acte d'escoltar-la. És doncs amb les màximes excuses que reflecteixo en un acte semblant, que pot considerar-se sens dubte com el més allunyat de l'acte surrealista i el més pur que, com explica Bionet des del segon moment, m'ha assistit a rebre'ls als punys, baixat al carrer i tirar a l'atzar, tant com es pugui sobre la multitud.

No obstant en un cert pla de relativitat, l'humane acte de la conferència, pot ésser utilitzat encara amb mires altament desmarxades i confusionsistes. Confusionsistes car, naturalment als procediments que cal considerar com a bons sempre que s'arriben a fumar de buitament les idees de família, patria, religió ens interessa igualment tot el que pugui contribuir també a la ruïna i desordre del món sensible i intel·lectual, que en el procés entaulat a la realitat pot condensar-se en la voluntat rebolrosament irreflexiva de sistematitzar la confusió, aquesta confusió tot del pensament occidental que ha acalat éssent cretívement reduïda al no-res de l'especialació, o a la sagueta o a la brúixa.

L'innoble esnobisme ha

vulgaritzar les troballes de la psicologia moderna, adal-teixit les llos al punt nau d'hi de fer-les servir per a amenitzar subtilment les conversacions i espirituals dels salons i semblat una estúpida novel·la en l'immens poder d'impresió de la novel·la i el tracte modern dels somnis. No obstant, els mecanismes de Freud són ben lleïtos, i per di-munt de tot ben posapropia l'espial de la societat actual.

Efectivament, aquesta mecanisme han il·luminat els ac-res humans d'una clara i enlluernadora i a trete familiar.

Hi ha l'abnegació. Una esposa amatíssima del seu marit, té cura d'aquest, dos anys durant una llarga i cruel malaltia, el cura dia i nit amb una abnegació que ultrapassa tots els límits de la tendresa i del sacrifici. Segurament, com a recompensa de tant d'amor, el marit en aquest guaire,

segurament la muller cau malalta d'una gran neurosi. La gent creu lògicament la malaltia conseqüència de l'esgotament nerviós. Però, però, de més lluny de tot això. Però els tals no hi ha esgotament nerviós. La



Palau de la Música Catalana. Dalí, 1928

psicoanalíticament pre-establert dels somnis de la multitud a continuem a desd'ins creixentíssim subconscient que tant ignora i de la mateixa manera a la que aquest menta la neurosi del de-

saig de mou i s'extrema contra ella mateixa. L'extrema abnegació es utilitza com una defensa del ideig inconsistent.

Una nit és tira un tret sobre la tomba del seu marit. Qui comprèn això? Els blindats ho comprenen quan presencien col·lar els símbols de llurs notes amb la llei que ordena de fer cre-

Hi ha encara l'abnegació,

l'abnegació altament desinterressada entre familiars. És a dir, durant la gran guerra s'ha pogut constatar estabílicament un tant per cent creixentíssim de sadisme entre intermeres de la Creu Roja. Precisament entre les més atorgades d'aquestes que deien estar un ben estar hauria sovint privilegiat acudien en massa als camps de batalla sovint luren sorpreses amb les estimacions llargues i continue-tes de nos per pur plaer, i encara luren entregaments incondicionals i això de vestit de matrona. Calia ho-hi un plaer llarg i intens per compensar tanta penúria. Així ve que, com és molt probable i mecànica i alguns de les poms intermeres les emans coactant amb les seduccions de tot un masculinitat.

Sota l'acaball de la revisió dels sentiments hi ha uns dits elevats que ens ofereix consolament la recent psicologia. I realment no és necessària del tot la sol·licitud per a atribuir a poder comunicar com en el pla moral que la crisi de consciència que el surrealisme crea abans tot provocant una línia com la del Maniques de Sade així ve amb una patena de dia-mant i en canvi per exemple l'operació un personatge nostri, res no pot semblar més que baix més in-noble, més digne d'aprobar, que els «bons sentiments»

POSICIÓN MORAL DEL SURREALISME

del gran porre el gran pe-derasta, l'immens putrefac-te pelut, l'àngel Güimera Recentment jo he escrit damunt d'una pintura re-presentant un sograt Cor «J'ai craché sur un meves. Eugeni d'Ors (al qual conside-ro un perfecte com) ha vist en aquesta inscripció un senzill insult privat, una senzilla manifestació cílica inútil de l'ur que aquesta in-terpretació és falsa i treu tot el sentit realment sub-vertit a la l'al·lusió de la trista alienació i d'un con-ducit moral d'ordre molt semblant al que ens planteja el somni quan en el astassinament una persona es finalia i aquest somni és general i l'et que els im-pressions subconscients sovint el una extensió cruel per a la nostra consciència, es mostrarà més mes per no deixar de manifes-tar les on són els amics de la veritat.

La crisi d'ordre sensorial, l'error, el confusionsisme sistematitzat, que el surrealisme ha provocat en l'ordre de les imatges i de la realitat, són encara recurrents i al-tament desmarxades. I si avui pué dir que el Mo-dernisme, que a Barcelona és una representació excepcio-nal, és el que està més a la vora del que avui podem estimar sincerament, és ben bé una prova de fàstic i in-diferència total per l'art, el mateix fàstic que ens fa consi-derar la carta postal com

el document més viu del pensament popular modern, pensament d'una profunditat sovint tan aguda que es-capa a la psicoanàlisi (en referència especialment a les cartes postals poringràliques).

La naixença de les nove-s imatges surrealistes cal con-

per un procés netament pa-ranoic, he acon egint una imatge de dona i la posició, ombres i morfologia de la qual, sense alterar ni deor-mar el més mínim el seu aspecte real, es al mateix temps un cavall. Cal pensar que és únicament qüestió d'una intensitat paranoica més violent, d'aconseguir



Palau de la Música Catalana. Dalí, 1928

siderar la abans que tot com la naixença de les imat-ges de la desmarxació. Cal insistir en la rara agude-sa d'atenció, reconeguda per tots els psicòlegs, a la Piràmida, forma d'enfer-metat mental, que consis-teix a organitzar la realitat de manera a fer-la servir per el control d'una cons-trucció imaginativa. El pa-ranoic que creu ésser enve-nenat, i descobreix en tot el que el rodeja, fins en els de-talls més imperceptibles i subtils, els preparatius de la seva mort. Recentment,

l'apareix d'una tercera imatge i d'una quarta, i de trenta imatges. En aquest cas seria curiós de saber què és el que representa en realitat la imatge en qüestió, quin és la veritat, i seguit-ment és planteja el dubte mental de pensar si les imatges mateixes de la realitat, són únicament un pro-ducte de la nostra facultat paranoica.

Però això és un curt in-cident i hi ha encara els grans sistemes, estats més generals i estudiats, l'al·lucinació, el poder d'hal·lu-

cinació voluntària, el pre-somni, la il·luminació, el somni dur (car es somnia sense interrupció), l'aliena-ció mental i molts altres es-tats que no deixen de tenir menys sentit i importàcia que l'estat anomenat nor-mal del putrefacit enorme-ment normal que pren caie.

No obstant la normalitat de la gent que omple els carrers, les seves accions d'ordre pràctic, són traïdes dolorosament per l'automa-tisme. Tathom es corba do-lorosament i s'agita per uns sistemes que creu normals i lògics no obstant tota la seua acció, tots els seus gestos, responen incons-cientment al món de la irra-cionalitat i de les conven-cions, les imatges entreve-tes i perdudes en els som-nis, es per això que quan troben unes imatges que és l'amor i duen que no-mes de mirar-les els fan somnar.

El plaer és l'aspiració la més legítima de l'home. En la vida humana el principi de la realitat s'eleva contra el principi del plaer. Una defensa rabiosa s'imposa a la intel·ligència, defensa de tot el que a través l'abomi-nable mecanisme de la vida pràctica, de tot el que a tra-vés dels insofribles sentimen-tos humanitaris, a través les belles frases, amor al treball etc, etc, que nosal-tres enmerdem, puguen aconduir a la masturbació,



te ha defensat - L'escultura automàtica - El text Surrealista - Les imatges de preson...

al exhibicionisme, al crim, a l'amor

El principi de la realitat contra el principi del plaer, la posició veritable del veritable desaper...

La revolució surrealista és abans que tot una revolució d'ordre moral...

La Revolució Surrealista

N O T E S

El mateix biòleg - Un pop desintegrat les cènques es van repuntar la supremacia...

La reacció del surrealisme

El grup surrealista ha publicat diversos manifestos...



Un moment de la obra 'Andalouses en el moment del qual treballa Dalí'

UN CHIEN ANDALOU (Film de Luis Buñuel i Salvador Dalí)

El que hem de dir a posteriori és que l'obra és una mica més que una simple crítica...



La obra 'Un chien andalou'

que basen l'escandol, la reacció, la vivència. Pocs hauran meditat que sota les paraules de Dalí...

seure que vulgues «un puer pla», amb una aflicció a antinomia entre l'entendiment i el fet de la vida...

deixes noves, en ambossos, ena ben tènues, amb un altre element tot diferent...

He dit res?

Joan Ramon Masoliver

Nota important: A la de camí no hi heu conegut el Dalí, Subconscient i el pes dels preceptes...



Tres de 'Andalouses' - Andalouses

FREDERIC MOMPOU

La meua música «Hèlix», Núm. 8, Enero de 1930

FREDERIC MOMPOU. LA MEUA MÚSICA

Sincerament, dubto si soc o no soc músic. I és que, tret del precís moment en el qual produeixo...

Una època creia i una altra època construïa. El geni és una mena de revulsió admirable.

els drets reduïts al màxim. Escriu música a mida que va surtintem va gulant fins que ella mateixa posa el seu...

La nostra època és purament de laboratori i seria sacrificada. El futur geni se servirà de tot el nostre...

El meu intent de formar una escola de espiritualisme no suposava sinó arribar a un concepte molt...

Es possible que alguna de les meves obres -Alititud, per exemple-, hagi adquirit la forma d'expressió de diàleg...

Aprofito aquesta ocasió per a repetir que aquest llibre no m'agrada ni m'agrada ni m'agrada...

és més bé per ésser un mugiú orador que un subtil pensador. Tant aquest com aquell són els nostres representants...

En l'actualitat els meus músics preferits són Ravel i Stravinski. Tota l'altra música moderna solament m'interessa.

El meu racianisme d'escola és insubstancial, però és la meua terra i la meua raça la que m'inspira. És impossible fer una música sincera sense portar el bestell de procedència.

Per a mi, una simple harmonització de motius folklòrics té una gran importància, però una obra que només s'inspira en cançons populars és, precisament, el que hem de combatre a casa nostra.

PROFESSOR CARLOS VIGANZA

DUES NOTES

La Crítica deu a Ernest Giménez Caballero una mètrica i un autèntic reconeixement. La Crítica era...

Sebastià Gasch - amb un començament massa benevolent - va recollir a 'La Veu de Catalunya' un fragment de la meua nota...

que la direcció més viable del gramisme en la crítica literària és el que la retrocedeix a la crítica de la cultura...

record del somni Homoc amb aquesta constitució ha estat tota l'època. I el que és més important...

maxim de les seves aproximacions representatives de la direcció d'Alfons Formes...

Caricatures de poesia car la poesia ha perdut el seu significat primitiu. El símbolisme va ser...

El nostre temps pot vantarse d'un gran gloriós i d'haber arribat a l'estrem

JOAN RAMON MASOLIVER

Un chien andalou (Film de Luis Buñuel i Salvador Dalí) «Hèlix», Núm. 7, Novembre de 1929

M. [J. R. Masoliver]

Carquem noves formes de poesia GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Dues notes. «Hèlix», Núm. 5, Junio de 1929

CARLES M. CLAVERIA

Poesia Estandarizada «Hèlix», Núm. 5, Junio de 1929

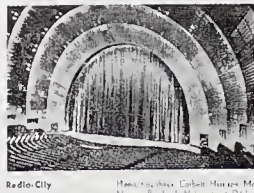
# REVISTA REVISTA REVISTA

La revista "Revista" ha estat publicada amb regularitat des de la seva creació el 1933 fins a l'any 1934. Aquesta publicació ha estat una de les principals fonts d'informació sobre l'art i la cultura de l'època. El seu contingut inclou articles, crítiques i reproduccions d'obres d'art. La revista ha estat publicada en diverses edicions i ha estat una de les principals fonts d'informació sobre l'art i la cultura de l'època.

La revista "Revista" ha estat publicada amb regularitat des de la seva creació el 1933 fins a l'any 1934. Aquesta publicació ha estat una de les principals fonts d'informació sobre l'art i la cultura de l'època. El seu contingut inclou articles, crítiques i reproduccions d'obres d'art. La revista ha estat publicada en diverses edicions i ha estat una de les principals fonts d'informació sobre l'art i la cultura de l'època.



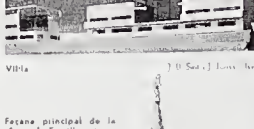
Fill de l'artista



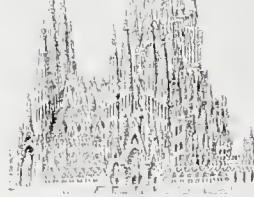
Radio City



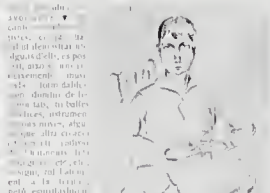
Nalus molla



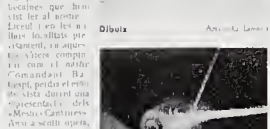
Vila



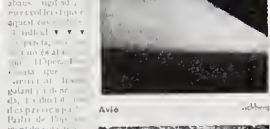
Farenc principal de la Sagrada Família



Dibuix



Aviso



La mare morta

## ENRIC CROUS VIDAL Revista, Revista, Revista «Arts», Núm. 9, S. I. [1933-34] Selecció de pàgines



Sala de música

La sala de música és un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals.



Vicente

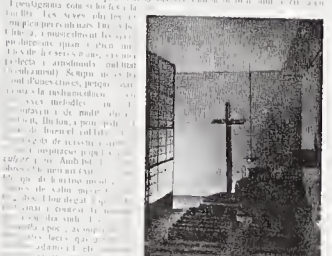


Arxiveria

La sala de música és un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals.



Arxiveria



Església



Faldades

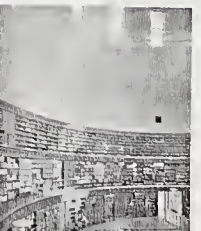


Ballarina Espanyola



Teula

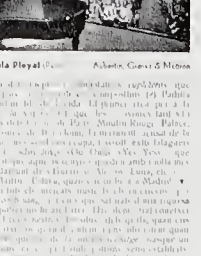
La sala de música és un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals.



Biblioteca



Sala Pleyel



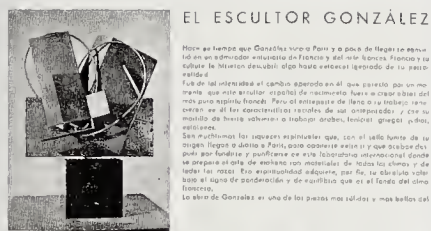
Sala Pleyel

La sala de música és un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals. És un espai on es realitzen concerts i representacions musicals.





**JULIO GONZÁLEZ**

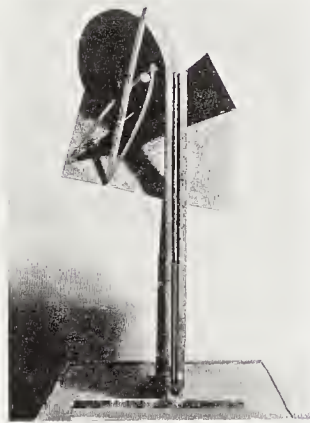


EL ESCULTOR GONZÁLEZ

«Hoy es tiempo que González vaya a París y a poder de llegar se convierta en un escultor más que en un artesano y que su cultura le permita descubrir algo hasta entonces ignorado de la plástica moderna. Fue de tal interés el cambio operado en él que creí necesario un momento que este escultor español de nacimiento fuera a trabajar en el extranjero en el fin de experimentar el uso de los materiales y de su modo de hacer sobre un medio artístico que él mismo se crea. Sea cualquiera la manera española que, con el bello arte de la escultura, llega a Julio a París, esto conviene así y que trabaje en el extranjero y que se prepare el arte de trabajar con metales, de los que él mismo ya sabe hacer. Era una necesidad que se le diera un valor que el hierro de su escultura y de su escultura que es el hierro del hierro. Sea cualquiera la manera española que, con el bello arte de la escultura, llega a Julio a París, esto conviene así y que trabaje en el extranjero y que se prepare el arte de trabajar con metales, de los que él mismo ya sabe hacer. Era una necesidad que se le diera un valor que el hierro de su escultura y de su escultura que es el hierro del hierro.»



LUIS FERNÁNDEZ  
El escultor González  
«A.C.» Núm. 5. Primer trimestre de 1932



«Este escultor que no está acostumbrado a trabajar con el hierro y que por tanto se crea en España, que de repente con un medio de trabajo que él mismo se crea. Sea cualquiera la manera española que, con el bello arte de la escultura, llega a Julio a París, esto conviene así y que trabaje en el extranjero y que se prepare el arte de trabajar con metales, de los que él mismo ya sabe hacer. Era una necesidad que se le diera un valor que el hierro de su escultura y de su escultura que es el hierro del hierro.»

**Julio González (Barcelona 1876 - Arcueil, París, 1942) contribuyó de forma decisiva a definir el concepto de escultura contemporánea. Muy dotado técnicamente, sus colaboraciones con Gargallo y Picasso revolucionan sus principios artísticos y profesionales. Su aportación se basa en el uso del hierro como elemento artístico, ya que hasta entonces había sido un material marginado y utilizado, exclusivamente, en el ámbito de la artesanía. Julio González desarrolla su carrera artística fuera de Cataluña, pero su contribución se fundamenta en la sabiduría artesanal catalana de la forja. Al principio, su obra se desarrolla en el taller familiar del barcelonés barrio de Gracia y se complementa con estudios en la Lonja. Estos inicios y su capacidad profesional se interrelacionan en el transcurso de las investigaciones plásticas más avanzadas del momento.**



**JULIO GONZÁLEZ**

*La gran hoz*, 1937

Bronce forjado, 45 x 24 x 0,4 cm

Museo de Grenoble

**JULIO GONZÁLEZ**

*Pequeña máscara aireada*, 1930-1935

Bronce, 17,3 x 9 x 4 cm

Colección de Arte del Siglo XX. Museo «La Asegurada», Alicante





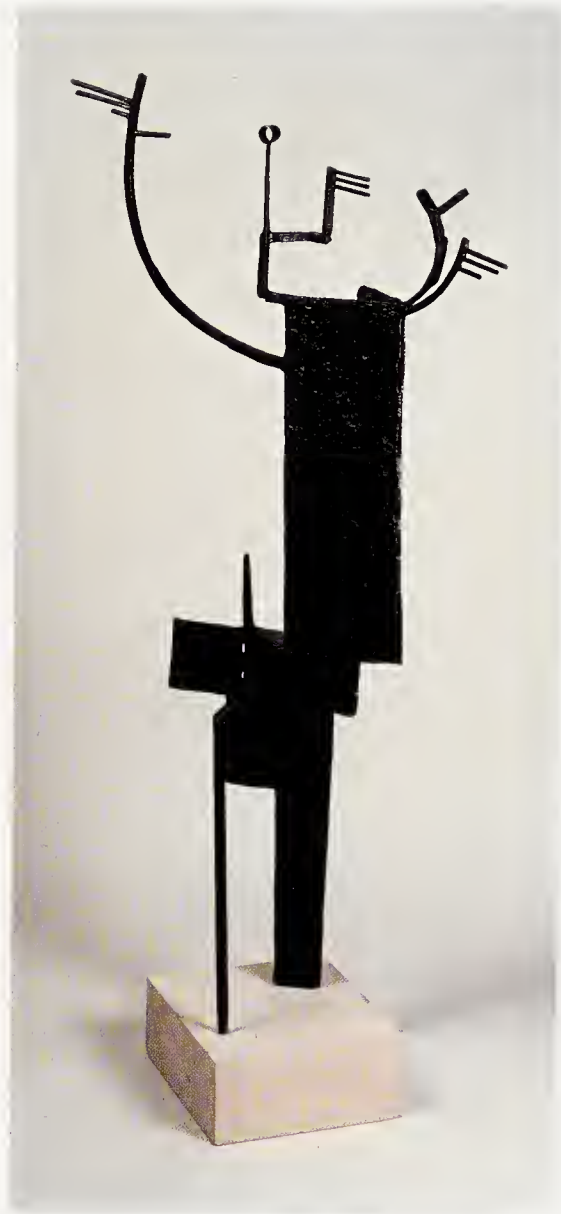


**JULIO GONZÁLEZ**  
*Cabeza ante el espejo*. C. 1934  
Bronce fundido. 56 x 29 x 31 cm  
IVAM. Centro Julio González. Valencia



**JULIO GONZÁLEZ**

*Gran personaje de pie*. 1934  
Bronce. 128,5 x 70 x 40 cm  
Base de Ramon Massana  
Colección J. Suñol. Barcelona



**JULIO GONZÁLEZ**

*Daphne*. C. 1937  
Hierro fundido. 140 x 66 x 31 cm  
IVAM. Centro Julio González. Valencia



**JULIO GONZÁLEZ**  
*Mujer sentada I. C. 1935*  
Bronce fundido. 118 x 54 x 36 cm  
IVAM. Centro Julio González. Valencia



**BERLINER BILD-BERICHT**  
*Pabellón Mies van der Rohe. 1929*  
 Bromuro. 15 x 22,8 cm. Fotografía original  
 Fundación Mies van der Rohe. Barcelona

# 1929: MIES VAN DER ROHE Y EL NEOPLASTICISMO

**GALERÍAS DALMAU**  
 ARTE MODERNO

Temporada 1929-1930. Inauguración el 31 de octubre

**Exposición de Arte Moderno**  
**Nacional y Extranjero**

Del 31 de octubre al 15 de noviembre de 1929

**EXPOSITORES EXTRANJEROS**

Arp, H. - Arp, T. - Blau, I. - Cochet, G.  
 Capora, F. - Chigé, A. - Chirchmann  
 Dösching Theo Van - Ensel Rozeur, L.  
 Freundlich, O. - Formulez, L. - Hofma, I.  
 Juchacz, A. - Libete, A. - Mendenhall-Nallinger, G.  
 Piet Mondrian - Boss Alda Van - Roos Otto  
 Van - Aantangerloo - Welser, O. - Neuman, I.

**EXPOSITORES ESPAÑOLES**

Bosoma, E. - Busen, E. - Carreras, P. - Cas-  
 bonell, A. - Casanova, M. Seta - Guelvici, A.  
 Gesta, A. - Chrea, J. - Folguere, A. - Ferrer, A.  
 Duran, P. - Gaus, J. - Gual, X. - Grau Sa-  
 ba, E. - Hims, F. Seta - Juyser, L. - López  
 Gaiete - Lantur, M. L. Seta - Muro, I.  
 Planas, P. - Pujol, J. - Planell, A. - Puig, J.M.  
 Reig, B. - Simoldinas, J. - Sureda, E. M. de -  
 Torres Gacera - Vidal, I. - Vilá, M.

Paseo de Gracia, 62 - Teléfono 75134 - BARCELONA

Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero  
 Galerías Dalmau. Barcelona  
 Del 31 de octubre al 15 de noviembre de 1929  
 Cartel

El edificio más importante de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 es el Pabellón Alemán, proyectado por el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrán 1886 – Chicago 1969). El pabellón es una especie de manifiesto de la arquitectura racionalista, con elementos como los espacios abiertos, la idea de planta libre, la utilización de materiales



*Fragmento de la columna original del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe de Barcelona. 1929*  
56 x 19 x 19 cm  
Fundación Mies van der Rohe  
Barcelona

prefabricados o la simplicidad. En esta estructura aérea y transparente, la intersección de los planos horizontales y verticales abre múltiples perspectivas. Las divisiones interiores son divisiones espaciales y no tienen una función

sostenedora, ya que unos ligeros montantes de acero aguantan las planchas de hormigón armado del techo. Mies van der Rohe, además, diseñó el mobiliario del Pabellón: entre otras piezas, la emblemática *Silla Barcelona*, hecha de cuero y de acero cromado. La Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero, organizada por Dalmau aquel mismo año y que integraba a autores que cultivaban especialmente la abstracción geométrica, es una evidente coincidencia con los planteamientos de la obra de Mies van der Rohe. El Pabellón, arquitectura efímera, ha sido recientemente reconstruido en su emplazamiento original de 1929.

Monsieur D. José Dalma au .Passeig de Gracia 62.Barcelone

DE NIEUW  
STIJL

ORGAN DER NIEUWE BEELDING  
REDACTEUR THEO VAN DOESBURG  
Avenue SCHNEIDER. 64. CLAMART-LEZ-PARIS (S.)

Mon cher Monsieur Dalmau !

Ci-inclus vous trouverez deux devis au sujet du journal "Nouveau Plan", un de l'imprimeur Mr. Marchand et encore un autre de Mr. Mersch. La différence entre ces deux est presque le double. L'imprimerie Marchand travaille assez bien et dispose d'un choix de caractères assez complet, tandis que l'autre imprime plus luxueux, mais je ne crois pas que ça sera nécessaire ! Ecrivez moi que vous désirez. Si je trouverai un imprimeur encore meilleur marché, je vous l'écrirai immédiatement. Le prix de Marchand est, à mon avis, très avantageux, parce que le format est pareil à une revue pliée de 16 pages. J'ai demandé en même temps le prix d'une circulaire pour encourager l'abonnement; une espèce de prospectus pour la propagande. Je pourrai les envoyer aux abonnements de De Stijl, mettre aux consulet hollandais, etc, etc! - J'ai trouvé un jeune peintre-écrivain, qui dispose de beaucoup d'ambition et de talent et qui se mettra à ma entière disposition pour soigner les corres-

ADMINISTRATIE: UTRECHTSCH E JAAGPAD 17. LEIDEN (HOLLAND)

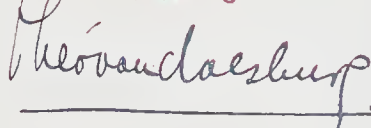
M E M O R A N D U M

tions. Je ne sais pas où vous avez l'intention d'écrire une introduction pour le premier numéro. Je voudrais bien que vous m'indiquerez que vous avez projeté et que vous désirez au sujet du prix, tirage, papier, lettre, etc.

J'espère bien de recevoir votre réponse le plutôt possible, parce que pour faire paraître à la fin du mois de septembre le premier numéro, il faut que je donne le manuscrit entier le 1e Sept.

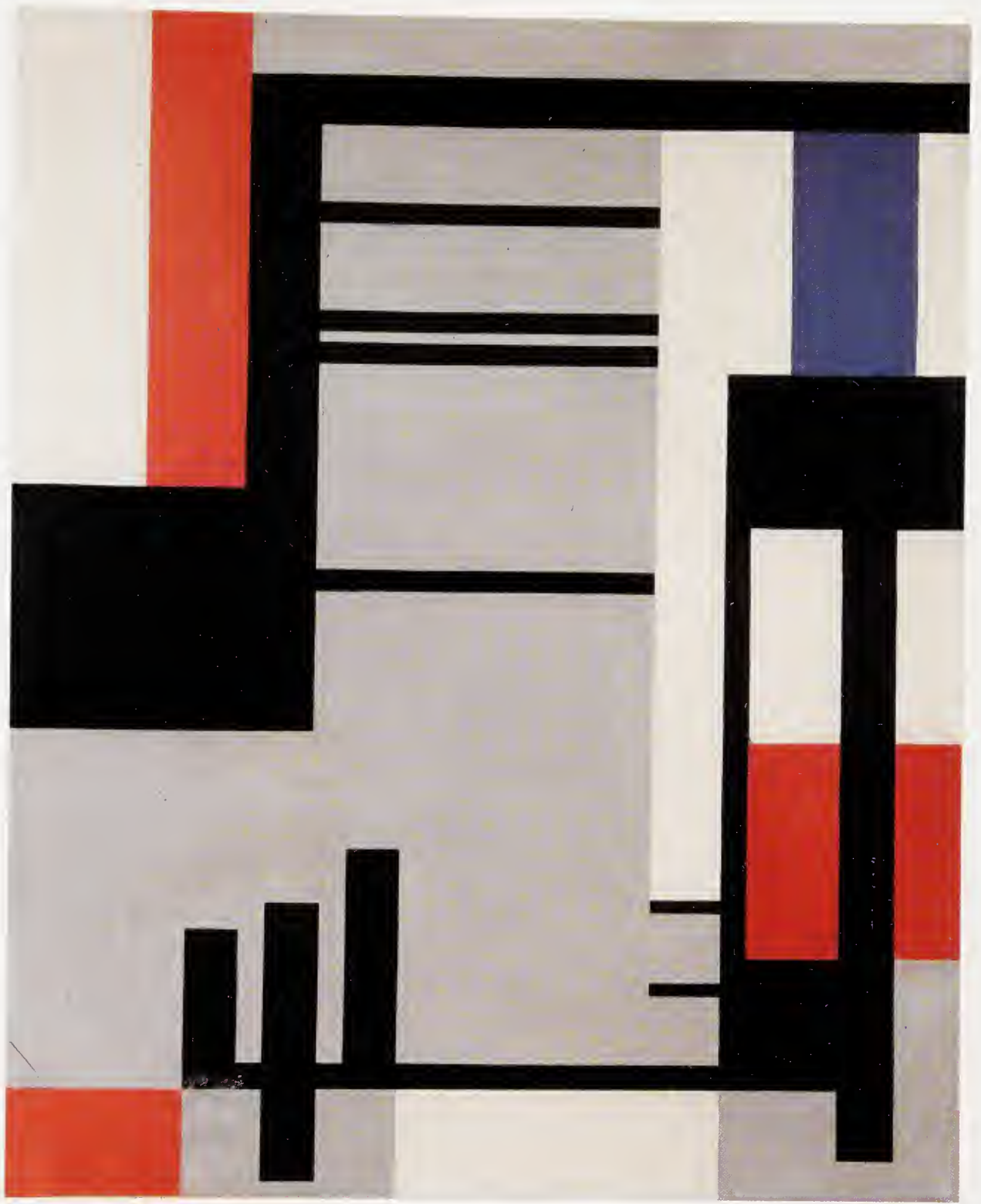
Avec mes meilleures salutations et les hommages de ma femme, veuillez croire Monsieur à mes sentiments très respectueux

Theo van Doesburg



Villa Corot  
rue D'Arqueill 2  
Paris 14 ème  
16 Août 1929.

Carta de Theo van Doesburg a Josep Dalmau (16 de agosto de 1929)  
relativa al proyecto de publicación de la revista  
«Nouveau Plan», que debía ser dirigida y subvencionada por  
Josep Dalmau pero que no llegó a materializarse.

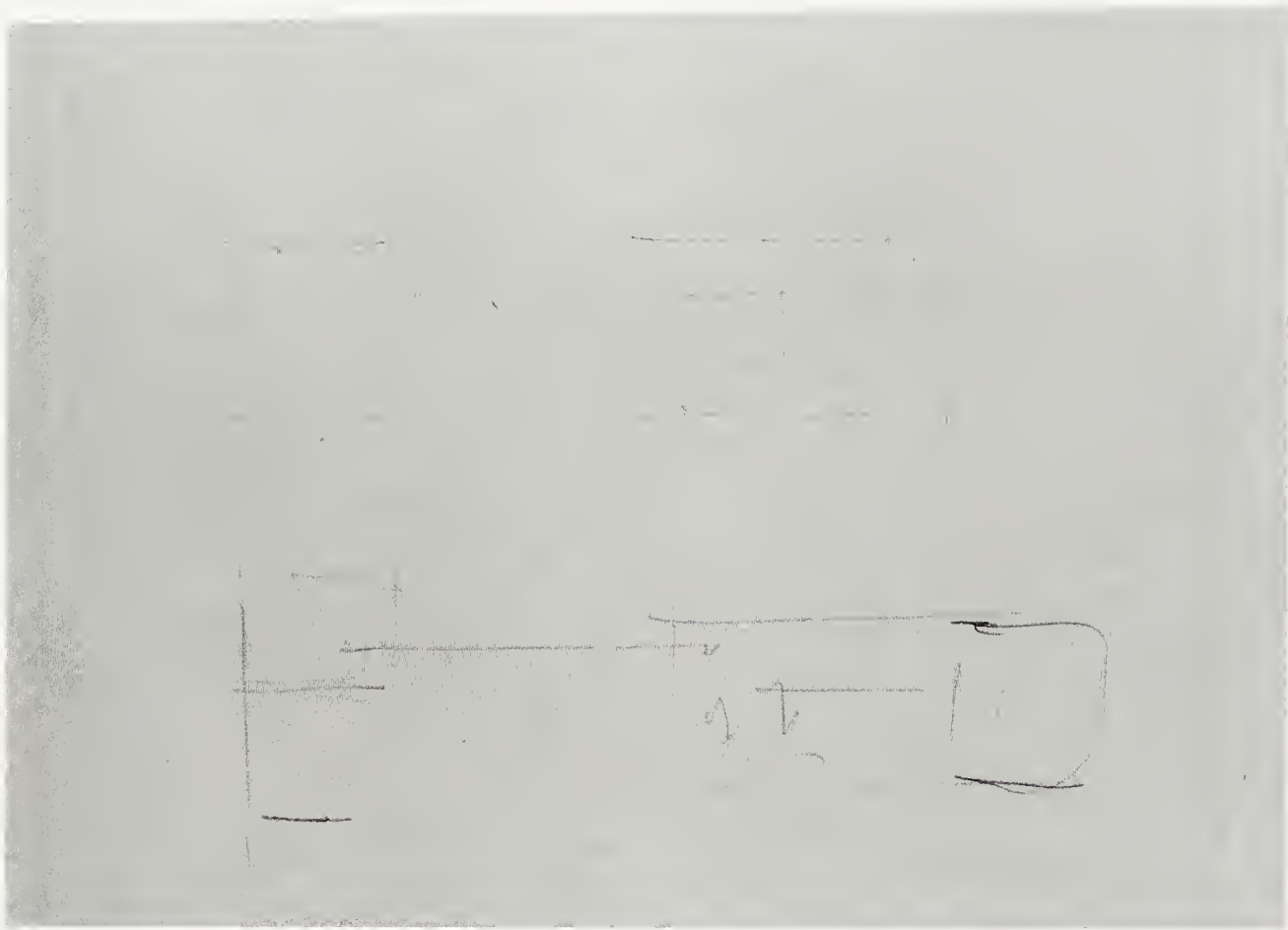


**JEAN HÉLION**

*Composición ortogonal*, 1930

Óleo sobre tela, 100 x 81 cm

Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París



**MIES VAN DER ROHE**

*Dos planos. Esbozo (posible primera idea del pabellón)*

Lápiz sobre papel vegetal, 21 x 30 cm

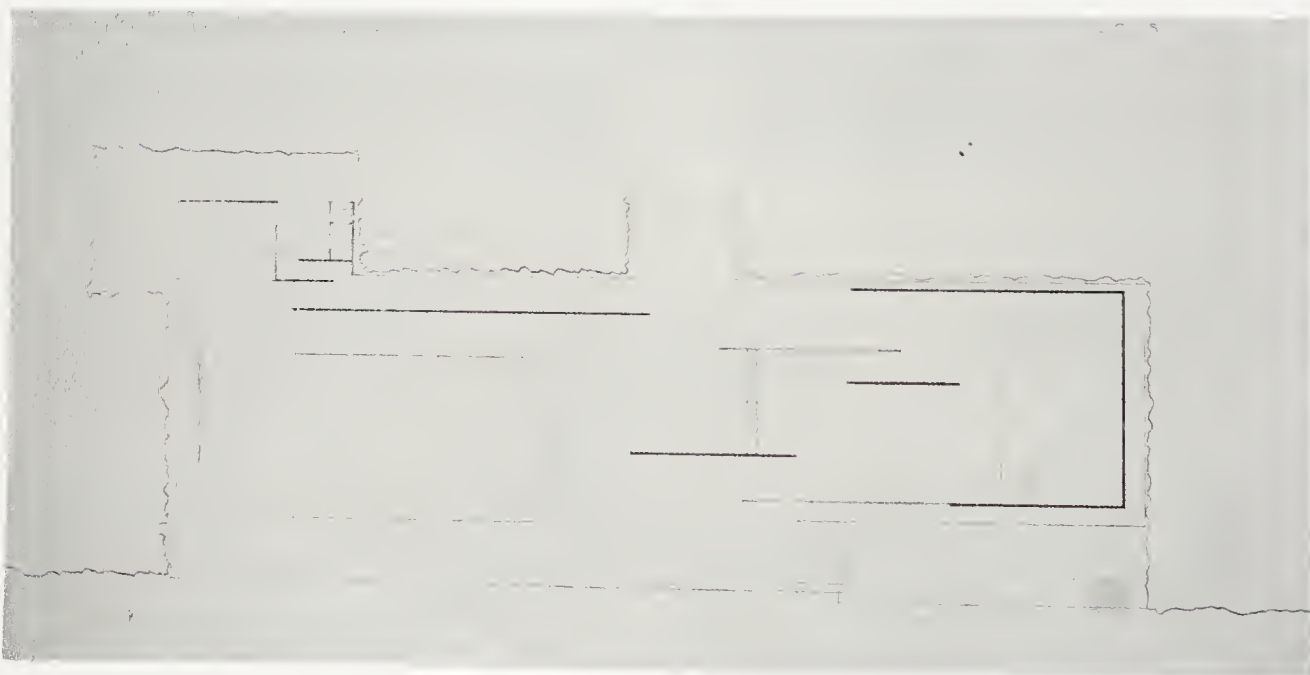
Museo de Arte Moderno, Nueva York

**MIES VAN DER ROHE**

*Primer esquema preliminar*

Lápiz sobre papel vegetal, 48,3 x 91,4 cm

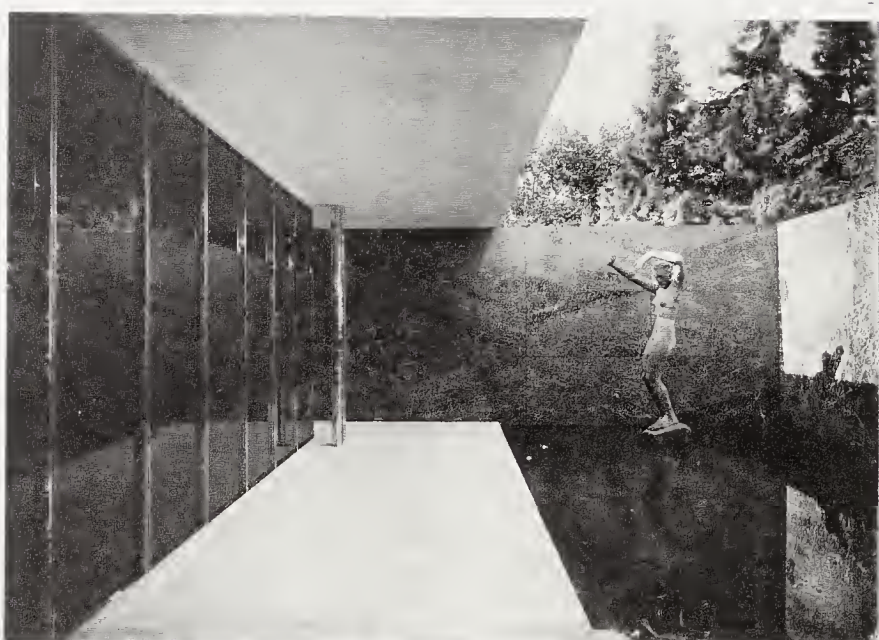
Museo de Arte Moderno, Nueva York



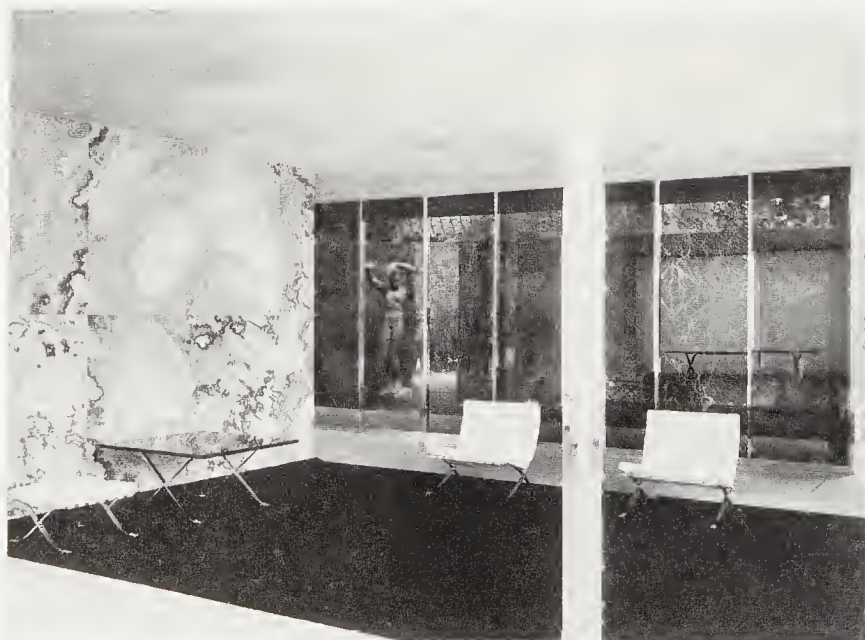




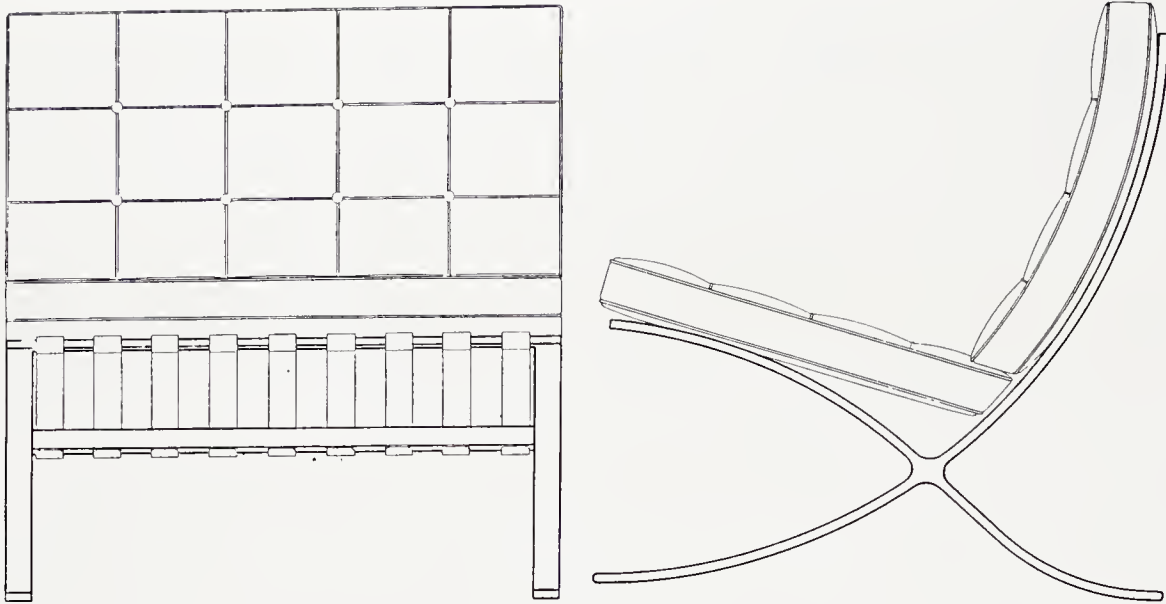
**BERLINER BILD-BERICHT**  
*Pabellón Mies van der Rohe, 1929*  
Bromuro, 17 x 23 cm. Fotografía original  
Fundación Mies van der Rohe, Barcelona



**BERLINER BILD-BERICHT**  
*Pabellón Mies van der Rohe, 1929*  
Bromuro, 16,5 x 22,9 cm. Fotografía original  
Fundación Mies van der Rohe, Barcelona



**BERLINER BILD-BERICHT**  
*Pabellón Mies van der Rohe, 1929*  
Bromuro, 16,7 x 22,6 cm. Fotografía original  
Fundación Mies van der Rohe, Barcelona



**MIES VAN DER ROHE**  
*Silla Barcelona. 1929*  
 Alzados frontal y lateral. Dibujo



**MIES VAN DER ROHE**  
*Banqueta Barcelona. 1929*  
 Alzados frontal y lateral, y planta. Dibujo

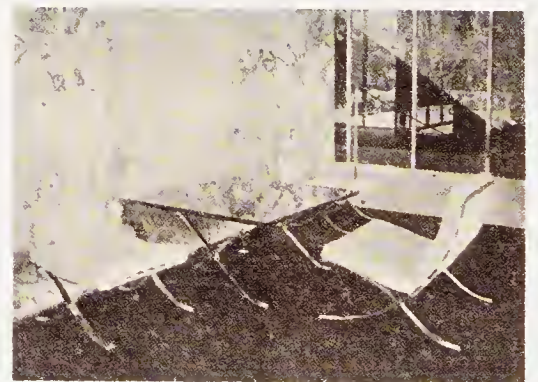


**MIES VAN DER ROHE**  
*Banqueta Barcelona. 1929*  
 Fundación Mies van der Rohe. Barcelona

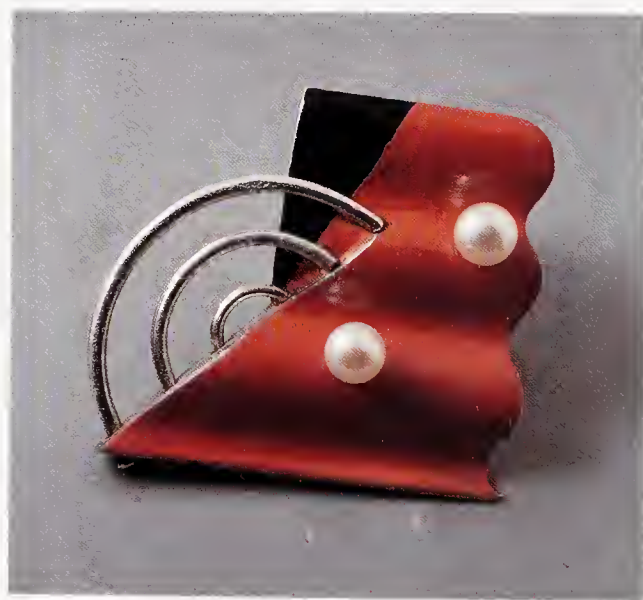


**MIES VAN DER ROHE**  
*Silla Barcelona. 1929*  
Fundación Mies van der Rohe. Barcelona

Fotografía del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe, realizada en 1929 y publicada en «Exposición Internacional de Barcelona. Diario Oficial». Num. 35. 2 de noviembre de 1929



**BÚSQUEDA  
Y MODERNIDAD:  
ARTES PLÁSTICAS**



**MANUEL CAPDEVILA**  
*Iris*, 1937  
Plata y laca japonesa, 4,5 cm  
Colección particular, Barcelona

La irrupción de las corrientes de Vanguardia en Cataluña tiene varias repercusiones. Las más conocidas son, tal vez, la aparición de personalidades como Joan Miró o Salvador Dalí y la edición de diversas publicaciones. No obstante, hay un grupo de autores de menor renombre internacional que también se sienten atraídos por las nuevas ideas y los nuevos modos de actuar vanguardistas. En algunas ocasiones, los encontramos aisladamente, como en los casos de Francesc Domingo, Enric Cristòfol Ricart y Josep de Togores, cuya pintura remite a una sutil recepción del Cubismo. Otras veces, son probaturas más o menos conseguidas, como se advierte en la obra primeriza de Antoni Clavé y en la del joyero Manuel Capdevila. Finalmente, hay autores comprometidos de forma clara con las Vanguardias, aunque algunos de ellos practiquen también una pintura más tradicional como medio de subsistencia: Àngel Planells, amigo de Dalí, que llega a participar en alguna Exposición Internacional de Surrealismo; Joan Massanet, también perceptiblemente influido por Dalí; Artur Carbonell, Ángeles Santos, Esteve Francès y Remedios Varo, con una obra conectada con la poética surrealista; Antoni G. Lamolla, pintor leridano en quien advertimos una mirada procedente de Miró, y Joan Sandalinas, que refleja una cierta presencia constructivista en Cataluña.



FRANCESC DOMINGO  
*Ciudad cubista*. C. 1920  
 Óleo sobre tela. 59 x 71 cm  
 Colección particular. Barcelona

## L'AMIC DE LES ARTS

ANT III      SICURA SI HIR WAID DRIDIA      NÚM. 25

**L'AMIC DE LES ARTS**  
 revista mensual de crítica i informació artística, fundada el 1918 per Enric Sans i Josep Gual, amb el lema de "per a la cultura catalana".

El 1920, en el context de la "Ciudad cubista" de Francesc Domingo, l'amic de les arts publica una crítica detallada de l'obra, destacant la seva innovació i el seu impacte en l'art català de l'època.

### BUT-LLIPI

El but-llipi és un tipus de arquitectura que combina elements modernistes i cubistes, caracteritzat per les seves formes geomètriques i l'ús de materials diversos.



FRANCESC DOMINGO - CIUDAD CUBISTA

La "Ciudad cubista" de Domingo representa una síntesi de les tendències artístiques de l'època, fusionant el cubisme amb altres corrents modernistes. Aquesta obra és un exemple paradigmàtic de l'evolució de l'art català a principis del segle XX.

En el context de la crítica publicada a l'amic de les arts, s'analitza l'impacte de l'obra de Domingo en el panorama artístic català. S'argumenta que aquesta obra no només reflecteix les tendències internacionals, sinó que també contribueix a la formació d'una identitat artística pròpia de Catalunya.

«L'amic de les Arts»  
 Núm. 25. 31 de mayo de 1928  
 Portada con la reproducción de la  
*Ciudad cubista* de FRANCESC DOMINGO



**ENRIC-CRISTÒFOL RICART**  
 Naturaleza muerta (también titulada Cosas). C. 1920  
 Óleo sobre tela. 52,2 x 68,4 cm  
 Colección particular. Barcelona

«L'Amic de les Arts»  
 Núm. 8. Noviembre de 1926  
 Reproducción de la Naturaleza muerta o Cosas  
 de ENRIC-CRISTÒFOL RICART

4 L'AMIC DE LES ARTS

El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.

Francisco  
 El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.

Francisco  
 El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.

Francisco  
 El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.

Francisco  
 El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.

Francisco  
 El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.

Francisco  
 El arte, después de haber  
 la vida humana, se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 animales, y se eleva a  
 el nivel de la vida de los  
 seres humanos. El arte  
 es una actividad que se  
 realiza en el mundo de  
 los seres humanos, y que  
 tiene un fin en sí misma.  
 El arte es una actividad  
 que se realiza en el mundo  
 de los seres humanos, y  
 que tiene un fin en sí  
 misma. El arte es una  
 actividad que se realiza  
 en el mundo de los seres  
 humanos, y que tiene un  
 fin en sí misma.



**JOSEP DE TOGORES**

*Composición*, 1928

Óleo sobre tela, 38 x 61 cm

Colección particular, Barcelona





**JOAN SANDALINAS**  
*Autoretrato*, 1926  
Óleo sobre tela, 90 x 65 cm  
Colección particular, Bañolas



**ANGEL PLANELL'S**  
*Mujer y cabeza de hombre*, 1931  
Óleo sobre madera, 38 x 26 cm  
Colección particular, Barcelona



**ÁNGELES SANTOS**

*Un mundo. 1929*

Óleo sobre tela. 300 x 300 cm

Colección Ángeles Santos Torroella

En depósito en el Museo del Ampurdán. Figueras



**ESTEVE FRANCÈS**

*Sin título. S. I.*

Pintura sobre papel. 50 x 65 cm

Colección particular. Valencia

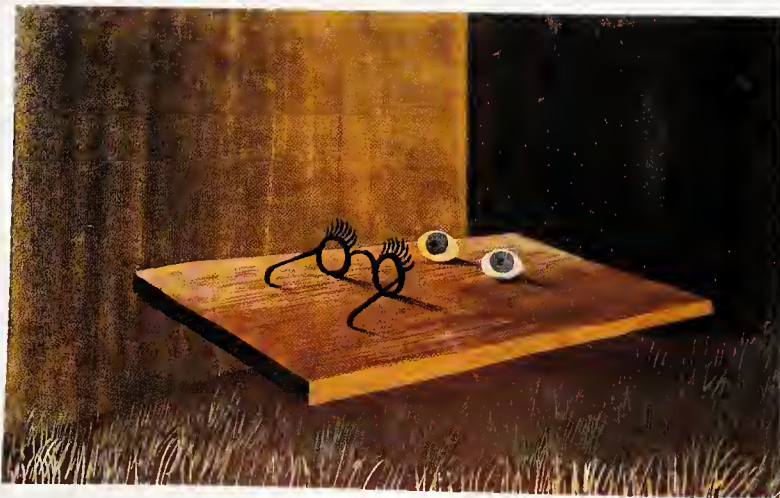


**REMEDIOS VARO**

*Deseo frustrado. 1935*

Gouache sobre papel. 16 x 20 cm

Colección particular. Valencia



**REMEDIOS VARO**

*Ojos sobre mesa. S. I.*

Gouache sobre papel. 13 x 20 cm

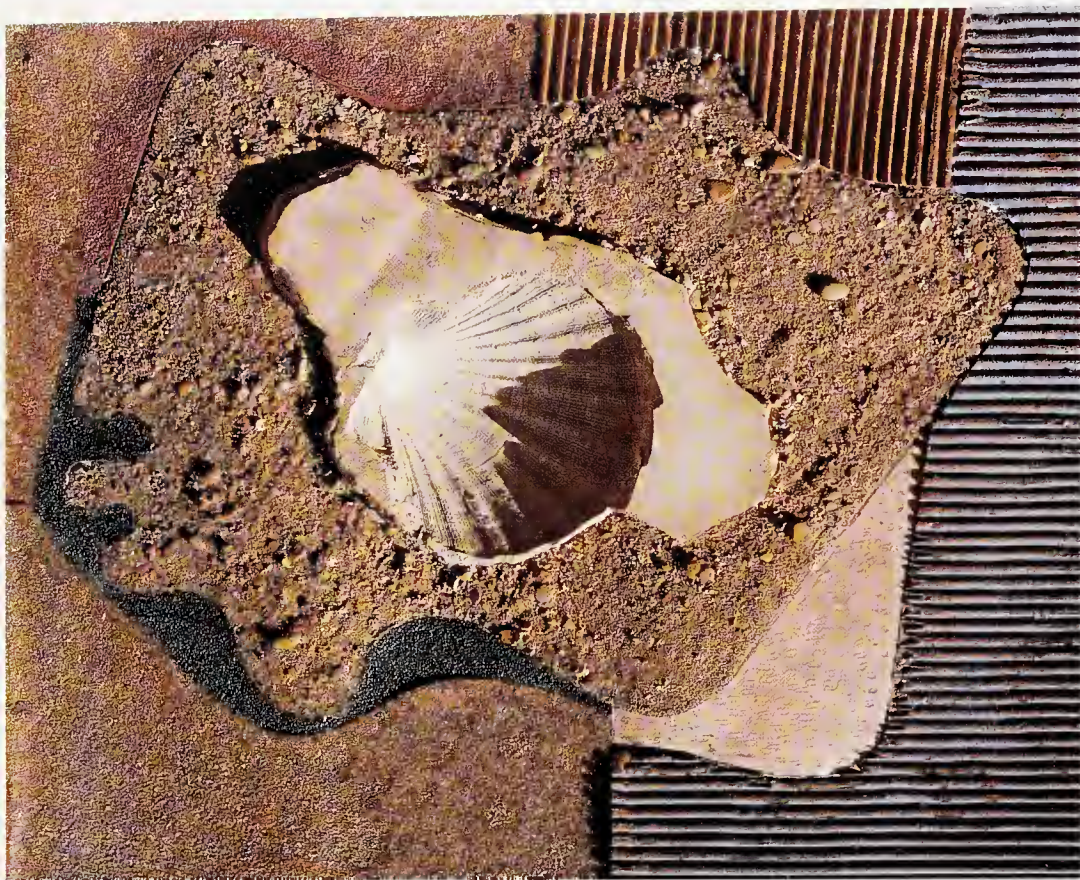
Colección particular. Valencia



**JOAN MASSANET**  
*Nacimiento de Venus*, 1929  
 Óleo y collage sobre madera. 61 x 50 cm  
 Colección Joan Massanet i Serra, La Escala

**ARTUR CARBONELL**  
*Dos figuras*, 1931  
 Óleo sobre tela. 67 x 79 cm  
 Colección particular, Barcelona





**ANTONI CLAVÉ**  
*Concha-playa*, 1939  
 Yeso, arena y cartón. 38 x 46 x 2 cm  
 Colección del artista. Saint-Tropez

**MANUEL CAPDEVILA**  
*Ritmos*, 1937  
 Plata y laca japonesa. 4,5 cm  
 Colección particular. Barcelona



**MANUEL CAPDEVILA**  
*Barco*, 1937  
 Plata y laca japonesa. 4,5 cm  
 Colección particular. Barcelona



**MANUEL CAPDEVILA**  
*Cetáceo*, 1937  
 Plata y laca japonesa. 4,5 cm  
 Colección particular. Barcelona



**ANTONI G. LAMOLLA**  
*Sin título.* 1934  
Gouache y tinta sobre papel. 34 x 45 cm  
Colección Fidela y Yolanda Lamolla. Lérida



**ANTONI G. LAMOLLA**  
*Sin título.* 1931  
Gouache y tinta sobre papel. 36 x 50 cm  
Colección Fidela y Yolanda Lamolla. Lérida

**T O S S A ,**

**B A B E L D E L A S A R T E S**

*Tossa - paradis bleu*

*Marc Chagall*

*1934*





## TOSSA. BABEL DE LES ARTS

El PROLOGO

Es un gran mal estar que afecta a Tossa, consecuencia de una revolución. No la hemos olvidado, porque en el que hace momentos salimos al exterior, el movimiento. En esta forma, algunos momentos importantes de la vida y algunos personajes que han pasado por ella, la mayoría muertos a Tossa, otros por una enfermedad o por una causa que no podemos olvidar.

Tossa, como siempre ha sido, es un pueblo de la costa, y como tal, su vida es una mezcla de la vida rural y la vida urbana. Tossa es un pueblo que vive de la vida rural y la vida urbana, que vive de la vida rural y la vida urbana. Tossa es un pueblo que vive de la vida rural y la vida urbana, que vive de la vida rural y la vida urbana.

Los momentos de Tossa son momentos de una gran vida, momentos de una gran vida, momentos de una gran vida.

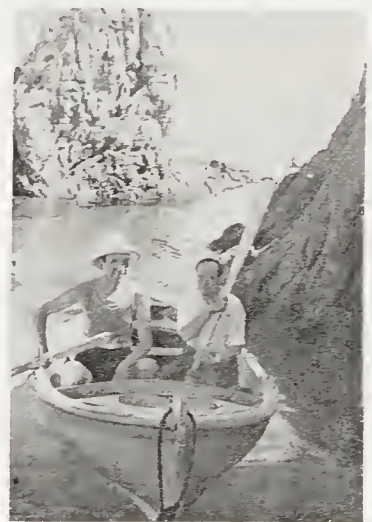
Tossa es un pueblo que vive de la vida rural y la vida urbana, que vive de la vida rural y la vida urbana. Tossa es un pueblo que vive de la vida rural y la vida urbana, que vive de la vida rural y la vida urbana.

Es un gran mal estar que afecta a Tossa, consecuencia de una revolución. No la hemos olvidado, porque en el que hace momentos salimos al exterior, el movimiento. En esta forma, algunos momentos importantes de la vida y algunos personajes que han pasado por ella, la mayoría muertos a Tossa, otros por una enfermedad o por una causa que no podemos olvidar.

En verano de Tossa, un tiempo de vida, un tiempo de vida, un tiempo de vida. En verano de Tossa, un tiempo de vida, un tiempo de vida, un tiempo de vida.

Primera página del artículo de Rafael Benet, publicado en la revista «Art» de Barcelona, en octubre de 1934.

*de les arts*, donde hace un sistemático repaso de la relevancia de las personalidades del arte y la cultura que visitan aquella población costera durante los veranos. En el largo listado de poetas, críticos de arte, pintores, filósofos, etcétera que Benet cita, destaca la obra de tres autores por su vinculación con la villa de Tossa: André Masson, gran amigo de Miró y buen conocedor del paisaje catalán; el surrealista inglés, pintor y grabador Stanley William Hayter, y Marc Chagall, de quien se conserva en el Museo de Tossa, de aquella época, la obra *El violinista celeste*.

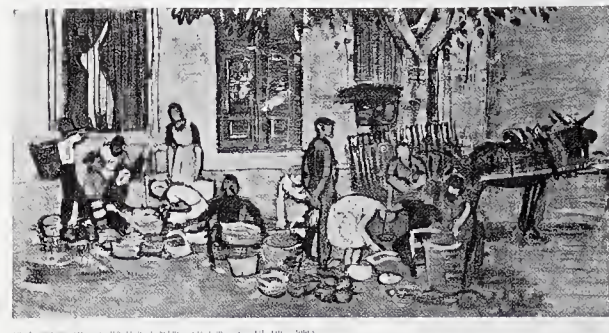


Jules Supervielle y Rafael Benet en Tossa de Mar en 1934.



ament en l'obra d'una correspondència no, c'estreix entre el camp de l'home i de l'home excelsior, en el que per a molts, es solien en el canvi de l'Oració són argentin...  
 Si els seus sentiments i els seus miralls, volen poder dels seus paisatges, es que la naturalitat de l'artista es manifestava, malgrat que el seu canvi no hagi portat destrucció les línies esquives de la gestió.

minis de canvi. El no es que Chagall signa mateixa amb a prop, i es ha donat altres de manera, i a més lo de Santoni i altres profundament les il·luminades, amb el seu 4000 edis 1914, a molts que grates, com un bell bodegós de fruita que ho ha fet aquell...  
 És el mateix que ho ha fet aquell...  
 És el mateix que ho ha fet aquell...  
 És el mateix que ho ha fet aquell...



Aquesta simplicitat, aquesta sinceritat de l'art del nostre país, fou cantada pel gran mestre el pintor Manolo Utrillo en el primer simposi d'Art pictòric, que va començar el...  
 que la línia de Matisse es la present d'elles 11 i 12. Ho trobo una sensació de constant, en el dit que l'art està treballant a Tossa, el seu propi. En aquest segon any l'artista se sent...  
 Tant com l'home i el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

que la línia de Matisse es la present d'elles 11 i 12. Ho trobo una sensació de constant, en el dit que l'art està treballant a Tossa, el seu propi. En aquest segon any l'artista se sent...  
 Tant com l'home i el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

Tant com l'home i el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.



Qu'el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

Qu'el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

Georges Kars, en el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

Georges Kars, en el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

Tant com l'home i el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

Tant com l'home i el seu dit que tant potser en centimetre digne dos tradicions an' Cant en l'home. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.

MARC CHAGALL. *Evocacion de Vitebsk*. Tossa, 1931  
 Fotografia de Chagall, su esposa y su hija en la playa.

GEORGES KARS. *El mercado de verduras*. Tossa, 1934.  
 Fotografia de Kars y Chagall en la playa.



Tant que passaven per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista. De de tots n'ostres l'esperit qu'el que per a l'home l'artista en l'artista de l'artista i l'artista.



pública d'André Masson, que no hauria aconseguit la claredat i claritat del seu moment actual.



STANLEY WILLIAM HAYTER. *Suicida*. Tossa, 1933  
 Fotografia de Enrie Casanovas y su esposa en la playa.

ANDRÉ MASSON. *Noviazgo de insectos y Tarragona*. Tossa, 1934  
 Fotografia de André Masson con su esposa en el balcón de su casa, en Tossa.

Páginas del artículo *Tossa, Babel de les arts* de Rafael Benet, publicado en el volumen II, núm. 1 de la revista «Arts de Barcelona» (octubre de 1934).



**MARC CHAGALL**

*El violinista celeste*, 1935

Gouache sobre papel, 48 x 63 cm

Museo Municipal de Tossa de Mar



STANLEY WILLIAM HAYTER  
*Composición con caballo*. C. 1934  
Óleo sobre tela, 92 x 73 cm  
Arteurial, París



**ANDRÉ MASSON**  
*Persecución*, 1933  
 Óleo sobre tela, 81 x 116 cm  
 Arterrial, París

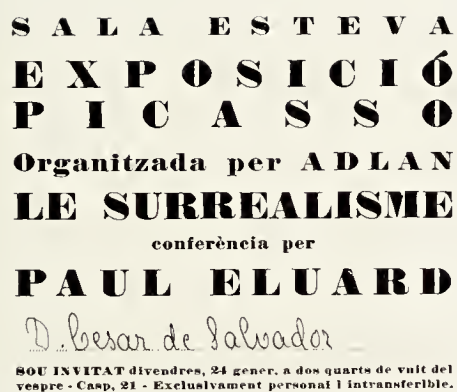


**ANDRÉ MASSON**  
*Acéphale*, 1936  
 Pluma y tinta sobre papel, 40,6 x 31,6 cm  
 Colección particular, París

**A . D . L . A . N .**

**adlan us crida**

El 9 de noviembre de 1932 se aprueban los estatutos de una nueva asociación cultural: A.D.L.A.N. (Amics de l'Art Nou) [Amigos de las Artes Nuevas]. Sus impulsores iniciales son Joan Prats, Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert, que, con Carles Sindreu, mantienen en funcionamiento la entidad entre 1932 y 1936. Muy pronto, sin embargo, se integraron en el grupo, con mayor o menor grado de militancia, personajes como J. V. Foix, Sebastià Gasch, Magí A. Cassanyes, Lluís Montanyà, Robert Gerhard, etcétera. Las actividades del A.D.L.A.N. se inauguran el mismo mes de noviembre de 1932, con la presentación en Cataluña del *Circo* de Alexander Calder y con una exhibición de las obras recientes de Joan Miró en las Galerías Syra. A partir de aquí, alternarán las manifestaciones artísticas más exigentes con otras actividades menos pretenciosas, pero igualmente representativas de su apertura de espíritu: exposiciones de artistas consagrados, como Hans Arp, Man Ray, Calder, Miró, Picasso o Ángel Ferrant; exposiciones de artistas nacionales, como los escultores Marinello, Sans y Serra, o la Exposición Logicofobista, que reúne a los artistas más avanzados de la Cataluña de aquel momento. Además, mantienen una constante conexión con otros núcleos vanguardistas del resto de España y organizan actividades cinematográficas, musicales, circenses, etc., encaminadas a dar salida a una forma de entender la modernidad cultural.



Tarjeta de invitación a la conferencia *Le Surréalisme* de Paul Eluard, organizada por el ADLAN con motivo de la exposición de Picasso  
Sala Esteva, Barcelona, 24 de enero de 1936

# ADLAN

---

un grup d'amics obert a tates les na-  
ves inquietuds espirituals.

## adlan us interessa

---

- 1) si sau un temperament dispat a seguir la trajectòria de les arts d'avui.
- 2) si acalliu amb respecte (seleccionant amb passió) tot esforç vers l'incanegut.
- 3) si manteniu l'esperit lliure damunt els dogmes i valars entesas.
- 4) si valeu marxar al ritme de les descabertes de l'esperit actual (al cas-  
tat de les descabertes de l'enginy.)
- 5) si valeu pasar una antena receptara a les últimes manifestacions en tates les arts.
- 6) si valeu lluitar a favor d'un art tata-  
litari d'acard amb les aspiracions uni-  
versals del moment.
- 7) si valeu salvar el que hi ha de **vivent** dintre **el nou** i el que hi ha de **sincer** dintre **l'extravagant**.

## adlan us crida

---

per a prategir per a danar escalf  
**a tota manifestació de risc que  
comporti un desig de superació.**

Tres impulsors del ADLAN:  
Prats, Sert y Gomis







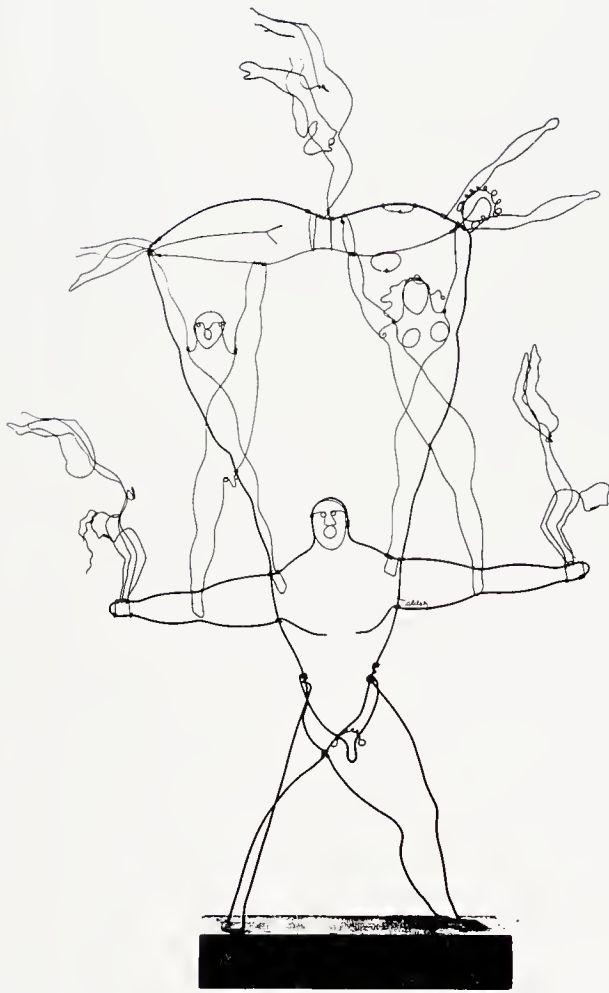
**JOAN MIRÓ**

*Homenaje a Joan Prats, 1934*

*Collage y lápiz sobre papel, 63,3 x 47 cm*

Fundación Joan Miró, Barcelona

## ALEXANDER CALDER



**ALEXANDER CALDER**  
*Familia de acróbatas. 1927*  
Alambre

**ALEXANDER CALDER**  
*Domador. 1932*  
Dibujo



La primera actividad orgánica que realiza el A.D.L.A.N. es la presentación en Cotoño de *El pequeño circo* a *El circo más pequeño del mundo* de Alexander Calder. Calder llegó a Cotoña, probablemente, a través del contacto que mantiene con Juan Mirá y muy pronto se enamoró de Barcelona y del ambiente cotoñero. El *Circo* de Calder contiene dos elementos artísticos: por un lado, se trata de una escenificación escultórica de los elementos más típicos del espectáculo circense (el hombre más fuerte del mundo, el *écuyère*, el domador, el foquir, el tropecista, etcétera) contruados con pequeñas piezas retorcidas. Por otro lado, Calder en persona realizó una representación circense con sus miniaturas. La conjunción de ambos elementos fue muy valorada por el público y por la crítica cotoñera. Calder presentó su circo escultórico en tres ocasiones, las tres auspiciadas por el A.D.L.A.N.: en noviembre de 1932, en las locales del G.A.T.C.P.A.C.; el mismo noviembre, una caminata del A.D.L.A.N., encabezada por el propio Calder, va a Manraig y presentó el circo en la masía de Juan Mirá, en presencia de unas cincuenta campesinos del pueblo, y, por fin, en febrero de 1933, en las Galerías Syro, junto a una colección de dibujos.

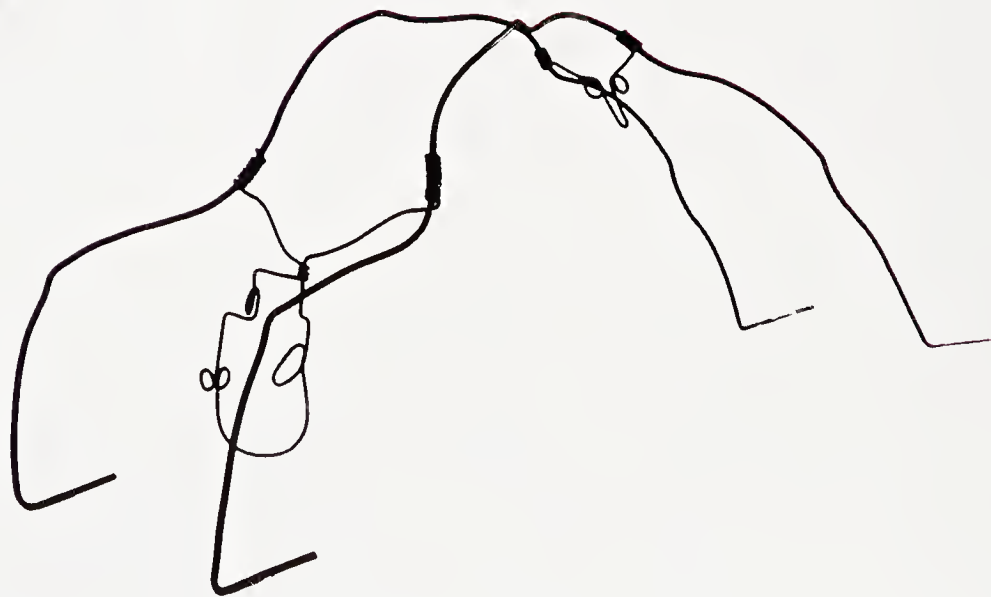


**ALEXANDER CALDER**

*Sin título. S. I.*

Móvil-stabile de sobremesa. 62 x 91 x 42 cm

Colección particular. Barcelona



**ALEXANDER CALDER**

*Acrobata haciendo el puente. 1930*


Alambre

Sandy,  
 Sandy,  
 t'enz  
 de souvenirs - tu  
 cette cravate  
 chenille

que tu m'as  
 donnée à  
 Barcelone  
 il y  
 40 ans.  
 d'aquella  
 del teu circ a  
 present a dió



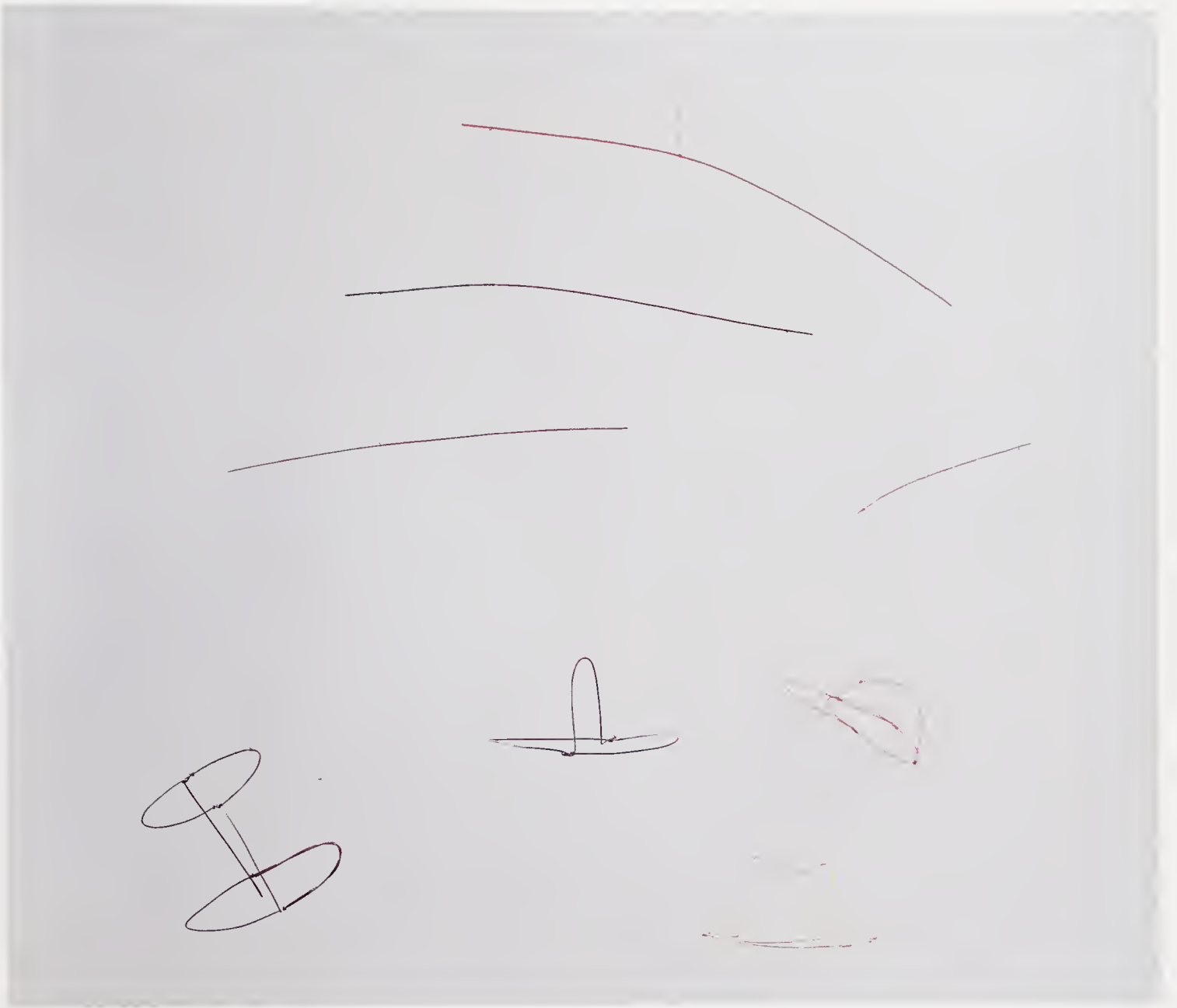
ADL AN  
 amb Sert i Prat  
 d'aquella al  
 de Mont. i cas  
 amb tots tageres  
 el



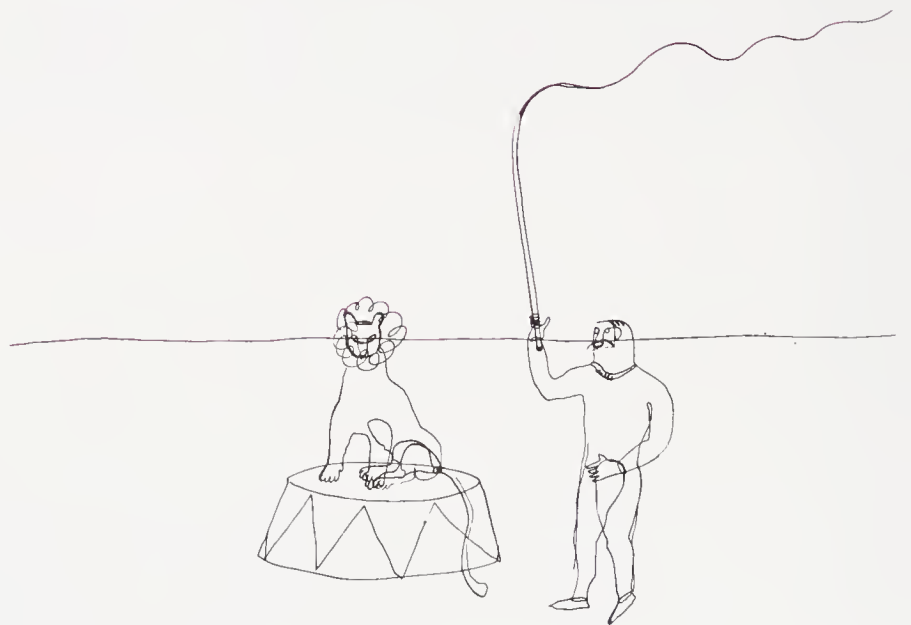
LOUISA  
 (Miro 29 /  
 VIII) 72



JOAN MIRÓ  
 Calder, 1972  
 Catálogo de la exposición de Alexander Calder en la Sala Peñales  
 Palma de Mallorca

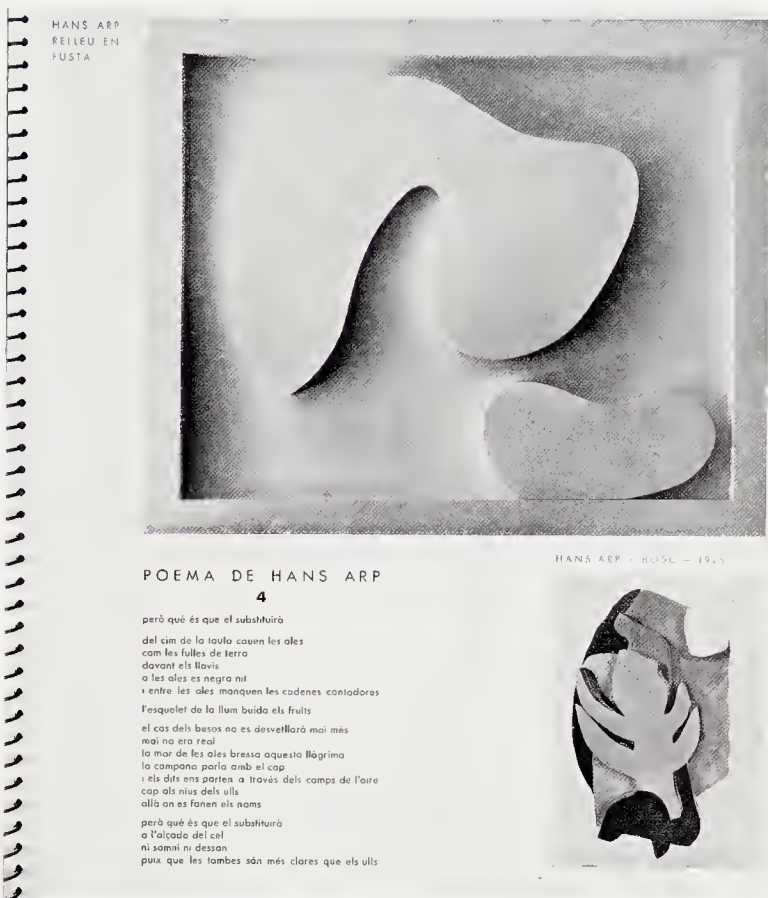


**ALEXANDER CALDER**  
*Móvil Joan Prats, S. I.*  
 125 cm. de diámetro  
 Colección particular, Barcelona



**ALEXANDER CALDER**  
*Domador de leones, 1932*  
 Dibujo

# HANS ARP



Poema de Hans Arp  
«D'Ací i d'Allà»  
Núm. 179. Diciembre de 1934

Vinculada inicialmente al Dadaísmo, Hans Arp (Estrasburgo 1887 – Basilea 1966) reconduce su trayectoria posterior hacia el arte abstracto y el Surrealismo. La primera vez que exhibe obra en Barcelona es en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjera en noviembre de 1929, en la que participa con un relieve. Su mujer, S. Tauber Arp, concurre también con dos acuarelas. En verano de 1932, Hans Arp visita Barcelona y, en marzo de 1935, el A.D.L.A.N. organiza una exposición individual del artista en la Joyería Roca. Arp es un ejemplo de la relación Cataluña/ exterior. Tras estas actividades, hay una voluntad informativa y de apertura a las investigaciones plásticas más avanzadas del momento, que enriquecen la propia actividad artística: importación de información que, a veces, va seguida de la exportación y de la proyección de artistas catalanes, como en el caso de Miró y Dalí.

ADLAN  
AMICS DE L'ART NOU - GATCPAC - PASSEIG DE GRACIA, 99 - TELÈF. 71179 - BARCELONA  
INVITA

personalment a

- Exposició HANS ARP
- Dies 9, 11, 13, i 14 de Març de 1935.
- Sala Joyeria Roca

Exposició Hans Arp  
Joyería Roca  
Barcelona. Del 9 al 14 de marzo de 1935  
Invitación



**HANS ARP**

*Cabeza*, 1929

Relieve en madera pintada. 35 x 22,5 cm

Artcurial, París

# MAN RAY



## MAN RAY

Un fotógrafo de nuestros días  
Par P. CATALÀ Y PIC

Durante el último año de la fotografía en un momento de gran actividad, el mundo de la fotografía se ha visto afectado por una revolución que no es solo técnica, sino también artística. En el campo de la fotografía, se han producido cambios de gran importancia que han llevado a un nuevo estado de cosas. Man Ray, uno de los más destacados representantes de esta revolución, ha sido el primero en aplicar estos nuevos principios a la fotografía. Su obra es un ejemplo de la nueva fotografía que se está creando en estos días.



**P. CATALÀ-PIC**  
*Man Ray, un fotógrafo de nuestros días*  
-Revista Ford-  
Núm. 36. Agosto de 1935  
Fragmento

Pintar, cineasta y creador de objetos inusuales, Man Ray (Filadelfia 1890 - París 1976) es conocida, sobre todo, como fotógrafa de investigación y retratista. Su trayectoria artística se asocia habitualmente a los círculos dadaístas y surrealistas. En una de sus frecuentes estancias en Barcelona, elabora uno de sus trabajos más representativos: unas fotografías sobre la arquitectura modernista —entre otros edificios, de la fachada de la Pedrera— realizadas para un artículo de Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style* publicado en la revista «Minature». También hace dos exposiciones de fotografías originales. La primera acompañaba la exposición que Salvador Dalí presenta en las Galerías Catalània en 1933, donde Man Ray presenta fotografías que se complementan con la obra del pintor y, además, otras fotografías de temática más personal. La segunda es una muestra individual organizada por A.D.L.A.N., en 1935, en la Joyería Roca, que ofrece una visión panorámica de su universo.

**ADLAN**  
AMICS DE L'ART NOU-GATCPAC-PASSEIG DE GRACIA 99-TELEF. 71179-BARCELONA

### INVITACIÓ PERSONAL

- A l'Exposició **MAN RAY**
- Dies 29-31 Maig, 1-3 Juny 1935
- Sala Joieria Roca

Exposició Man Ray  
Joyeria Roca  
Barcelona. Del 29 de mayo al 3 de junio de 1935  
Invitación





MAN RAY

*Piedras*

Original tardío del álbum 1920-1934. 21 x 30 cm

Colección L. Treillard, París



MAN RAY

*San Juan de Luz*

Original tardío del álbum 1920-1934, 23,5 x 40 cm

Colección L. Treillard, París

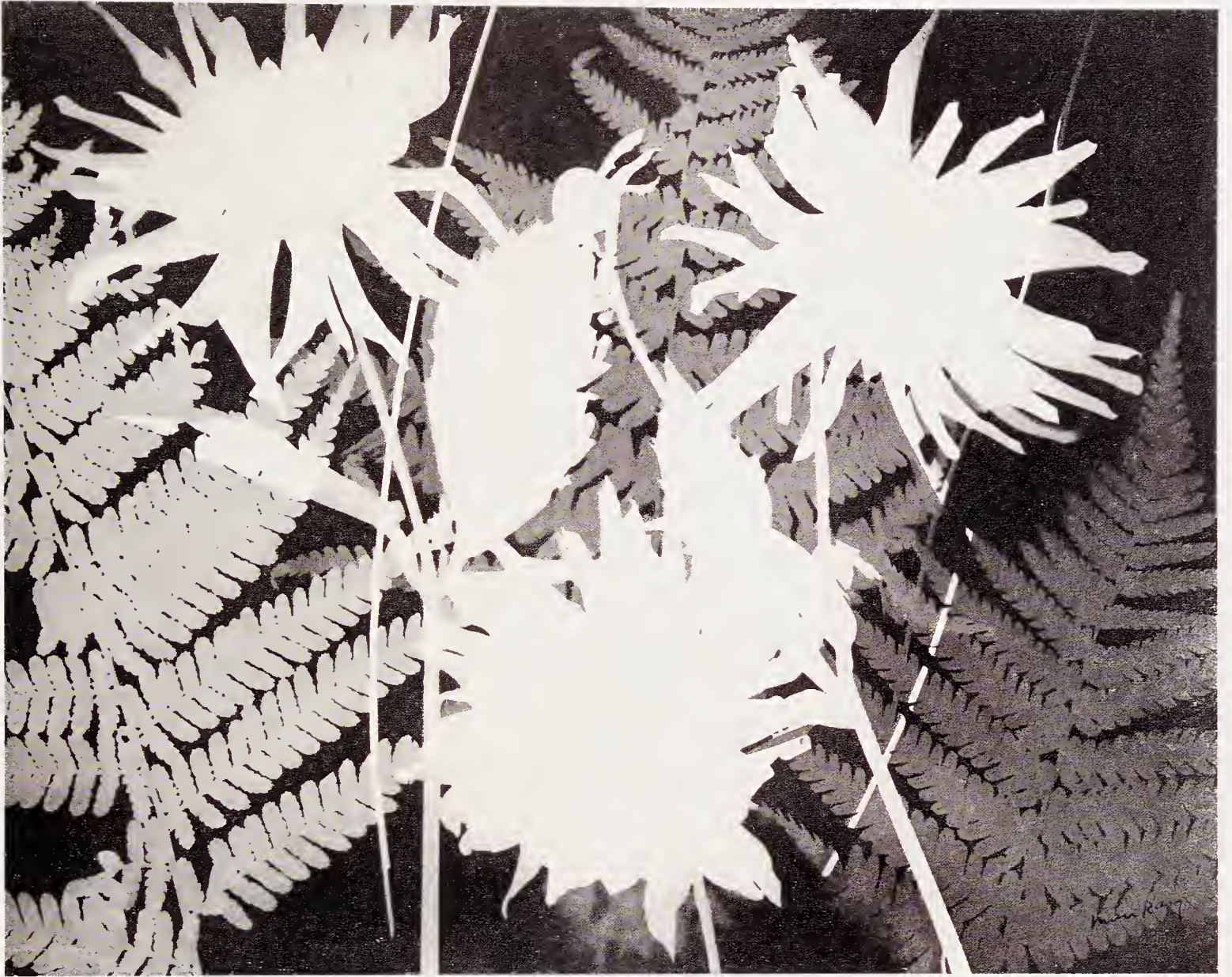


MAN RAY

*Lirio negro*

Original tardío del álbum 1920-1934, 24 x 30 cm

Colección L. Treillard, París



**MAN RAY**

*Rayograph*, 1925

Fotografía original. Tiraje reciente. 30,1 x 23,8 cm

Colección L. Treillard, París



**MAN RAY**

*Picasso*, 1930

Fotografía original. 22,5 x 17,5 cm

Colección L. Treillard, París

**PICASSO  
PRESENTAT  
PER ADLAN**



En un dels seus moments més encertats escriví Voltaire: «El primer que comparà una dona amb una flor fou un poeta i el segon un imbècil». Més endavant Paul Gauguin afirmà que: «en art solament hi havia revolucionaris i plagiaris». Aquestes dues dites són més que suficients per a explicar perquè, en organitzar l'EXPOSICIÓ PICASSO, els d'ADLAN han eliminat per complet totes les pintures de Picasso que puguin donar peu al lamentable equívoc que els «imbècils» i els «plagiaris», les malifetes dels quals omplen suara abundantment Galeries, Salons i Museus, el pogueu prendre per un dels seus i han escollit, per contra, aquelles produccions en què Picasso ens mostra més evidentment ésser un poeta i un revolucionari o, més ben dit, aquelles obres en les quals és, més purament i íntegrament que mai, Picasso.

**LLISTA D'OBRES**

1 - Projet de tapisserie, peinture et papiers collés. — 2 - Peinture. (Appartenant à Mme. Cuttoli) — 3 - Papiers collés. (Appartenant à Mme. Lise Deharme) — 4 - Guitare et compotier, pastel. (Appartenant à Mme. d'Errazuriz) — 5 - Nature morte, peinture. (Appartenant à Mr. Kochnitzki) — 6 - Papiers collés. (Appartenant au Dr. Laugier) — 7 - Peinture. (Appartenant à Mr. Lipchitz) — 8 - L'atelier. — 9 - Deux lemmes. — 10 - Jeunes filles devant la fenêtre. — 11 - Peinture. (Appartenant à Mr. Picasso) — 12 - Nature morte, peinture. — 13 - Buste d'homme, peinture. — 14 - Table de toilette, peinture. — 15 - Femme assise, peinture. — 16 - Nature morte, peinture. — 17 - Nature morte, aquarelle. (Appartenant à la Galerie Pierre) — 18 - La guitare, peinture. (Appartenant à Mr. Maurice Raynal) — 19 - Papiers collés. — 20 - Dessin. — 21 - Dessin. (Appartenant à Mr. Tristan Tzara) — 22 - Métamorphose, peinture. — 23 - Baigneuses à Dinar, peinture — 24 - Baigneuses, peinture. (Appartenant à Mr. Wildenstein) — 25 - Peinture. (Appartenant à Mr. Zervós).

**BIBLIOGRAFIA**

"Proudhon, Marx, Picasso", per Max Raphael. — "Picasso", per Maurice Raynal. — "Vom Monet zu Picasso", per Max Raphael. — "Picasso", per Pierre Reverdy. — "Ode à Picasso", per Jean Cocteau. — "Picasso", per Waldemar George. — "Picasso", per Dr. Oskar Schürer. — "Picasso", per Henri Mahaut. — "Picasso", en la sèrie "The World Masters", per Anthony Bertram. — "Picasso et la tradition française", per Wilhelm Uhde. — Números especials dedicats a Picasso de "Documents" i "Cahiers d'Art". — "Picasso", per Eugeni d'Ors. — Bernhard Geiser, "Picasso Graveur". — André Serel "Picasso". — Zervós "Picasso". — "L'œuvre de Picasso". — S. Solmi "Picasso disegnatore". — Yavorskaia "Pablo Picasso".

Exposició Picasso

Sala Esteva, Barcelona, 1936

Folleto con texto de presentación, lista de obras y bibliografía

**EXPOSICIÓ PICASSO**

ORGANITZACIÓ A. D. L. A. N.

A  
SALA ESTEVA

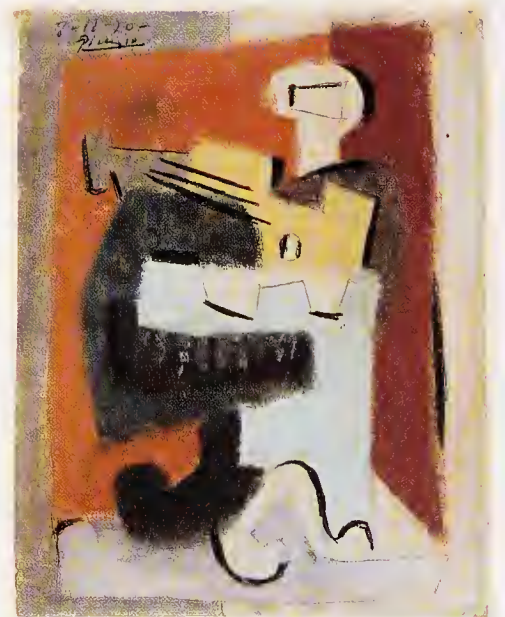
INVITACIÓ NUM. 1808

Exposició Picasso  
Sala Esteva, Barcelona, 1936  
Invitació

Organizada por el A.D.L.A.N., en enero de 1936 se inaugura una exposición de Picasso en la Sala Esteva. Se trata de una selección antológica para la que se escogieron exclusivamente obras de Vanguardia del artista. Ésta es una de las iniciativas más trascendentales del A.D.L.A.N. y origina a la vez adhesiones y censuras. Desde 1912 Picasso no había expuesto de forma individual en Barcelona, por la que se había creado una enorme expectativa. El acto inaugural fue retransmitido por radio. En él participaron Julia González, Salvador Dalí, Luis Fernández, Jaan Miró y Jaume Sabartés... Paul Eluard realizó una conferencia sobre Picasso: *Picasso según Eluard, según Breton y según él misma*, y otra sobre *El surrealismo*. En relación con la exposición, J. V. Foix publicó en la prensa un retrato del poeta Eluard realizado por el propio Picasso.



**PABLO PICASSO**  
*Mandolina sobre un velador*, 1920  
 Gouache sobre cartón, 30 x 20 cm  
 Museo Picasso, París



**PABLO PICASSO**  
*El violoncelista*, 1920  
 Gouache y pastel, 27 x 21 cm  
 Colección particular, Barcelona

## ÁNGEL FERRANT

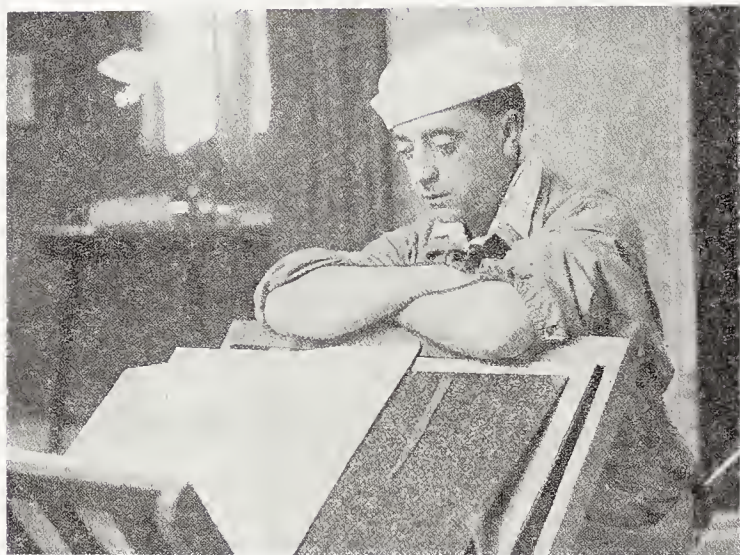
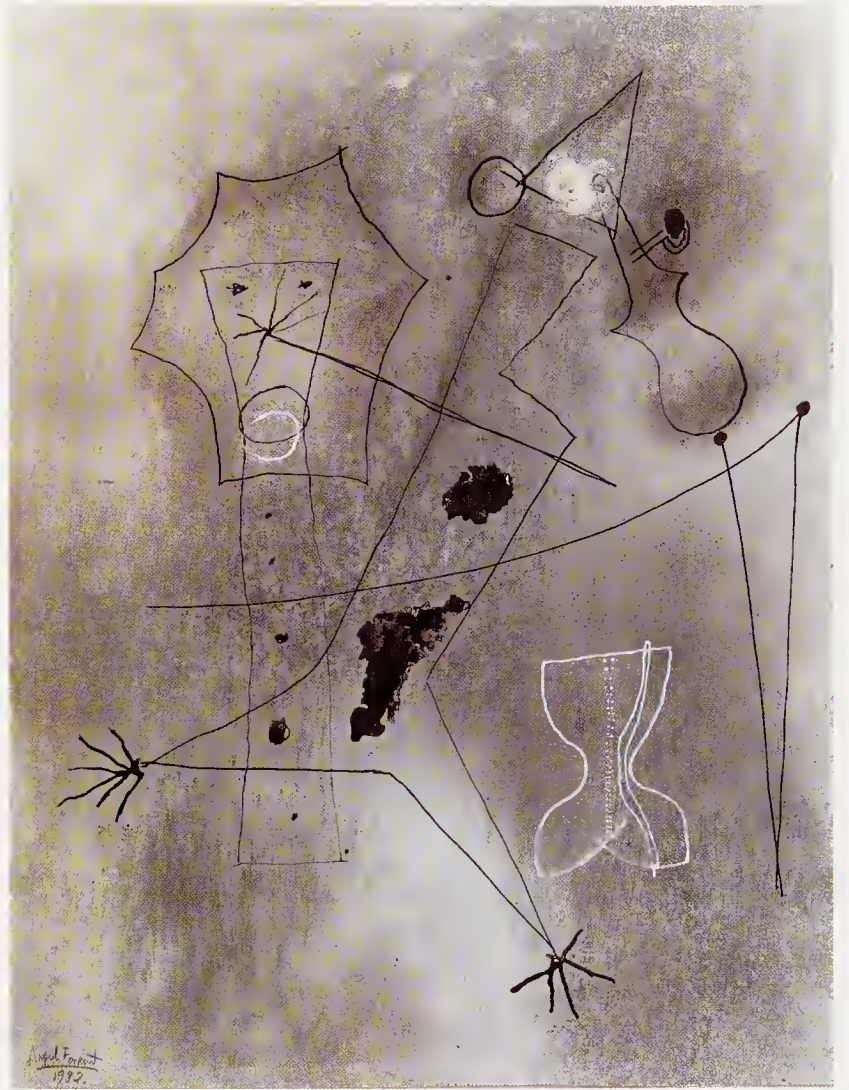


Imagen de Ángel Ferrant reproducida en el artículo de Joan Cortès i Vidal  
*Els alumnes i el pla Ferrant*  
«Mirador», 17 de noviembre de 1932

Durante su estancia en Cataluña, entre 1920 y 1934, Ángel Ferrant (Madrid 1891 - 1961) despertará su inquietud por las Vanguardias y se vinculará con los sectores artísticos más progresivos. Ángel Ferrant desarrolla una importante tarea de investigación en el campo de la escultura, con la incorporación de elementos surrealistas y dadaístas y con un interés por el *colloge* y por las abjetas cotidianas. Lleva también a cabo una importante actividad pedagógica, testimonios de la cual son discípulos como Marinella, Sans y Serro y un polémico proyecto de renovación pedagógica que nunca se llevó a la práctica. En enero de 1933, A.D.L.A.N. organiza una sesión privada en las Galerías Syra con obras suyas. Son piezas elaboradas con materiales humildes: alambres, latas, clavos y baldosas, entre otras. En esta sesión se muestra el *Hidroviación*, una de sus piezas más emblemáticas, hecho con una sierra, un punzón, un cuello de camisa, un pedazo de urolita, etc. Algunos de estos objetos, junto con obras de su discípulo Marinella, se mostraron, en 1936, en la Exposición de Objetos Surrealistas de París.



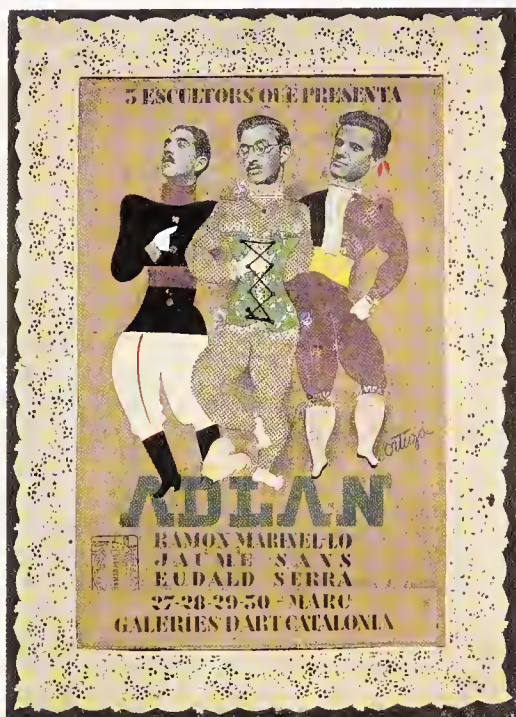
**ÁNGEL FERRANT**  
*Dibujo*, 1932  
 Dibujo con tinta china, 33 x 26 cm  
 Colección particular, Barcelona



**ÁNGEL FERRANT**  
*Automovil primitivo, S. I.*  
 Dibujo y papel recortado, 62 x 17 cm  
 Colección Galería Joan Prats. En depósito en la Fundación Joan Miró, Barcelona

RAMON MARINELLO · LO, JAUME SANS,

EUDALD SERRA



ORTIGA

3 escultors que presenta  
ADLAN. Ramon Marinello, Jaume  
Sans, Eudald Serra  
Galerías de Arte Catalónia  
Barcelona. Del 27 al 30 de marzo  
de 1935  
Cartel



**Ramon Marinello**


En Ramon ens descobrim:

- 1 La essència estàtica dels éssers i de les coses, és dir, volum.
- 2 La essència dinàmica dels éssers i de les coses, és a dir, història. Exemple: la ginecologia i el de les stenes.

Inquiet, demà ens descobrim una altra cosa.

2, 3.

**1**



**Jaume Sans**

Qui entra en si  
dóna adéssia  
a les amors i  
a les dolors  
del món. Ell no  
troba més que  
l'essència pura  
sense dimensió ni mesura  
tot simplement eterna.

Rushbrock Admirable

**2**



**Eudald Serra**

Eudald Serra: és un  
compositor de mate-  
rials selectes.  
Materials vius per  
si sols de qualitat i  
color.

Qualitat i color que controlats per la  
seva sensibilitat donen com a resultat  
aquests treballs exemplars escultòrics  
que tenen tota la força i serenitat del sol  
mediterrani.

Ignasi de Figueras

**3**

Exposició 3 escultors que  
presenta ADLAN. Ramon  
Marinello, Jaume Sans, Eudald  
Serra  
Galerías de Arte Catalónia  
Barcelona. Del 27 al 30 de marzo  
de 1935. Tarjetas de presentación  
de los artistas

La exposició Tres Escultors, presentada per el A.D.L.A.N. en març de 1935 en las Galerías Catalónia, es un hito en la historia de la escultura de Vanguardia, porque es una de las primeras muestras de escultura y de trabajos de investigación con connotaciones surrealistas y dadaístas. Presentada por un cartel-collage de Ortiga, participan en ella Ramon Marinello, Jaume Sans y Eudald Serra. Los tres escultores habían sido discípulos de Ángel Ferrant y educados con unos criterios abiertos a la investigación. Ramon Marinello presentó un «Proyecto para la configuración de una plaza legendaria», que tiene como título *El banito cadáver de Elisenda fue encontrada esta mañana en la plazo donde jugaba*, realizado con una combinación de formas geométricas y orgánicas. Jaume Sans muestra unas piezas orgánicas en las que los huecos y las masas, los entrantes y el vacío conforman las composiciones. Eudald Serra exhibe *Escultura* (1934), terracota de forma fálica, policromada y con cordeles, así como otras obras desaparecidas, tales como *Poste telegráfico* o *Composición*, que son objetos tridimensionales hechas con materiales cotidianos, y unas composiciones planas a la manera de *colloques*, elaboradas con materiales muy diversos: cartón, papel de lija, yesa, corcho, etc., que reflejan la preocupación por las texturas, la investigación sobre nuevos materiales y la composición.





**RAMON MARINEL·LO**  
*Cabeza crepuscular*, 1936  
 Yeso, 6 x 31 x 26 cm  
 Colección del artista, Barcelona



**RAMON MARINEL·LO**  
*Composició*, 1936  
 Ceràmica, 42 x 32 x 6 cm  
 Colecció Anna Riera Noé, Barcelona



**JAUME SANS**

*Forma*, 1934

Óleo sobre tela, 21,8 x 23,2 cm

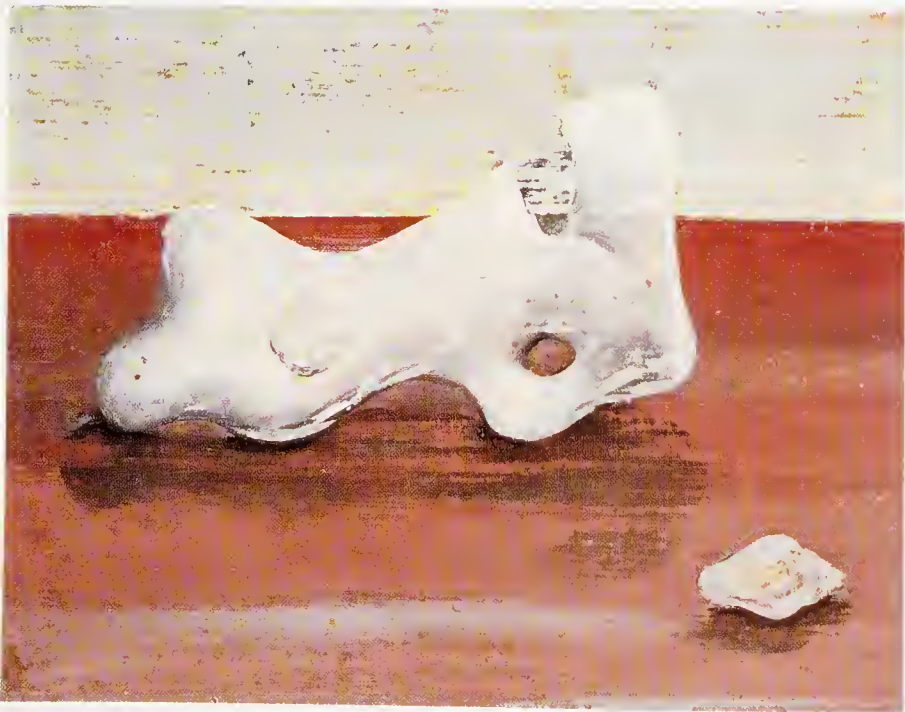
Colección familia Sans, Cabrera de Mar

**JAUME SANS**

*Miniatura*, 1934

Óleo sobre tela, 9,6 x 12,5 cm

Colección familia Sans, Cabrera de Mar





**EUDALD SERRA**

*Sin título.* 1931

Papel de lija y pintura. 20 x 30 cm

Colección del autor. Barcelona



**EUDALD SERRA**

*Sin título.* 1933

Terracota policromada y cordel. 41 x 17 x 11 cm

Colección particular. Barcelona

# Exposició Logicofobista

Per a explicar amb tota l'amplitud volguda el programa essencial del Logicobisme, n'hi hauria prou amb la simple transcripció d'aquells aurs passatges del "Pedre", on Plató exalta, amb mítica simplicitat, la inspiració poètica o mania enfront i per sobre la raó i la lògica.

Aquestes són precisament aquelles facultats per les quals sentim més adversió. L'ur empremta en la producció artística s'inicia en aquella tendència propugnada per Courbet que culmina en l'impressionisme i que elimina tot allò que, despassant la vulgaritat, suggereixi o recordi els abims cap a dalt o cap a baix, puix que, com escriví justíssimament Jorris Karl Huysmans: "per a ésser superaguda, tota obra hauria d'ésser satànica o mística per tal com fora d'aquests punts extrems, no hi ha més que obres de clima temperat, de purgatori, obres sortides d'assumptes humans més o menys menyspreables".

Ultra, però, aquests extrems indespassables que són el Cel i l'Infern, encara hi ha, creiem, un punt superior i transcendental que els unifica, tot situant-los: Erkenntnis. És així, doncs, que per a classificar jeràrquicament els diversos aspectes presents per les produccions reveladores de la vida més profunda de la "psique" humana —aquesta és precisament la missió que es proposa el moviment Logicofob—, hem emprat un sistema total i unitari en el qual aquelles puguin encabir-se sense esforç ni arbitrarietat.

¿Quin sistema més adequat per a això que el desenvolupament dialèctic hegelian?

Emprant aquest sistema dialèctic, podríem dir, doncs, que al moment de la tesi, corresponen dins la teoria de la Logicofobia, aquelles produccions artístiques arrelades en la Litúrgia, o dit d'una altra manera, que tenen per base la Religió, així és la Consciència moral d'un "més enllà". Al moment oposat i complementari o "Antítesi", per contra, totes les obres que són filles de les al·lucinacions oníriques o altres, l'origen de les quals cal cercar en les tènues regions de l'ànima on dominen els tan variats aspectes de la Líbido.

El "Surrealisme", aspecte dialècticament antitètic dins la concepció sintèticament global que és el Logicofobisme, s'oposa a tota expressió artística i considera la Poesia com a activitat de l'esperit. En la seva recerca del meravellós, sorprenent i excepcional, no és pas evasionista en si, sinó que, tot abas-

Mentre que les obres que corresponen a la "tesi" les trobaríem en tots els períodes de la Història de l'Art —començant per Egipte i Caldea, passant per Grècia, l'Índia i el període Gòtic, sense deixar de banda l'Art dit "negre"—. En allò que concerneix l'Antítesi, s'esdevé precisament el contrari, puix que aquestes són força recents, car si bé és veritat que tant Goya com Rops poden passar com els seus precursors, el seu aspecte negatiu i destructor troba la seva expressió més íntegra en el "Surrealisme". Quant al moment final del desenvolupament dialèctic, la "Síntesi", podem incloure-hi les creacions d'aquelles individualitats excepcionals que manifesten les concepcions pures de l'Esperit: "Metafísica". Exemples: Blake i Runge, Cornelius i Wiertz, Watts i Moreau, Böcklin i Klinger, Redon i Fidus.

Actualment hom encabeix a tot arreu l'epítet "social". ¿Què té de sorprenent que també s'hagi pretès encabir-lo en els dominis de l'Art estètic? En aquest particular, nosaltres creiem que, basant-nos en la classificació jeràrquica de les activitats de l'Esperit d'Hegel, l'Art ha de servir, si, però solament a allò que està per sobre d'ell: la Religió i la Filosofia. Mai, però, a allò que està per sota, com la Política o la Sociologia. En aquest particular repetim els molts escrits pel gran i subtil Odilon Redon: "Hom ha emprat molt el qualificatiu "social" durant tota la meua vida. Avui en desconfio molt".

Acabarem proclamant obertament que la Logicofòbia o, en la seva manifestació artística, el logicofobisme, és una tendència neta i metafísica. ¿Es que és possible unir l'art i la metafísica? Creiem que sí sempre que donem a aquest mot la significació que li dona el gran líric anglès Percy Bysshe Shelley en aquells sorprenents "Fragments" que són com una mena de presentiment programàtic de les recerques i experimentacions psicològiques que avui ens preocupen i en els quals podem llegir que: "La metafísica pot ésser definida com la recerca de les coses que depenen de la natura interna de l'home o que hi són relatives".

M. A. CASSANYES

tant el concretament poètic, tendeix a precipitar l'actual crisi de consciència, mostrant-se essencialment com a expressió de la revolució permanent de l'esperit.

El "Surrealisme" és a la vegada nova noció de la poesia i un mètode nou de coneixença.

J. VIOLA GAMON

## ARTUR CARBONELL

- 1 Interior
- 2 Paisatge assassinat
- 3 Òrbita

## LEANDRE CRISTÓFOL

- 4 Peix damunt la platja
- 5 Nit de lluna
- 6 L'auréola astral i impassible està a punt de sortir
- 7 Finestra

## ANGEL FERRANT

- 8 Composició
- 9 Dibuix

## ESTEVE FRANCÉS

- 10 Maria és casadora
- 11 De la mar sorgeix un mal son
- 12 Chipre-remei o el complex del dictador

## A. CAMBOA-ROTHWOSS

- 14 Pensaments claustrals de Josafat Jokey
- 15 Records dels ocells sentimentals
- 16 Enterrament

## A. C. LAMOLLA

- 16 L'espectre de les tres gràcies dins l'aura subtil
- 17 Madrepòra onírico-plàcida
- 18 Tubèrcul incúbic tot esperant l'hora seca
- 19 Per la planície implacable passa alguna cosa
- 20 Carícia oviforme
- 21 Abraçada aeri-plàstica sense perifrasi

## RAMON MARINEL·LO

- 22 Cap crepuscular
- 23 Els meus records d'adolescent
- 24 Noies que es besen
- 25 Les dues amigues (cristallització)

## JOAN MASSANET

- 26 Rastre faidic del simulacre sòlid

## MARUJA MALLO

- 27 L'empremta
- 28 Cranotes i excrements

## ANGEL PLANELLS

- 29 Natura morta (el silenci s'ha fet concret)
- 30 La dona impúdica
- 31 L'arpa de Napoleó

## JAUME SANS

- 32 Camagüey

## NÀDIA SOKALOVA

- 33 La boira

## REMEDIOS VARO

- 34 Lliçons de costura
- 35 Accidentalitat de la dona—violència
- 36 La cama alliberadora de les amibes gegants.

## JOAN ISMAEL

- 37 L'arpista tot improvisant
- 38 En arribar Cloude
- 39 Va arribar quan jo l'esperava

Cornellà-Bonet, S. A.

# LEANDRE CRISTÓFOL

La Exposició Logicofobista, que A.D.L.A.N. organitza en 1936 en Barcelona, permete, entre otras cosas, que un grupo de artistas catalanes se reúna en aquella peculiar muestra colectiva. Entre ellos, el escultor y colaborador del grupo que giro en torno a la revista leridana «Art», Leandre Cristòfol Cristòfol, por aquel entonces, ha iniciado ya el camino hacia una escultura impregnada de Surrealismo, que él mismo había definido así: «Son obras espontáneas, cuyo lenguaje busco en una ósmosis mutua entre la realidad y la superrealidad, creada en estados intensos de espíritu y concrecionada en formas más o menos reales, dispuestas de modo ilógico y de acuerdo con mi interior, para lo consecución de una completa expresividad.»

Exposició Logicofobista  
Galerías Catalònia  
Barcelona, Mayo de 1936  
Catálogo



**LEANDRE CRISTÓFOL**

*Del aire al aire.* 1933

Aluminio, metal y madera. 50 x 35 x 4 cm  
Ayuntamiento de Lérida. La Paeria. Cultura



**LEANDRE CRISTÓFOL**

*Lentana.* 1936

Acero, corcho, madera y porcelana. 42,5 x 31,8 x 10 cm  
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona

## POCHOIRS

A.D.L.A.N. promueve la realización de tres *pochoirs*, coincidiendo, aproximadamente, con la edición del número especial de la revista «D'Ací i d'Allà» dedicado al arte del siglo XX. La edición debió servir para conseguir fondos en beneficio del grupo. Estas tres obras están firmadas por sendos artistas de renombre internacional y de dispor procedencia estilístico: Jean Hélion, Vasili Kandinsky y Joan Miró.

### ALEXANDER CALDER

*Sin título*. 1936

Pintura sobre papel. 60 x 80 cm

Modelo para un *pochoir*

Colección Ramon Marínello. Barcelona





**JOAN MIRÓ**  
*Pochoir para «D'Ací i d'Allà»*, 1936  
 50 x 45 cm  
 Colección particular, Barcelona



**JEAN HÉLION**  
*Pochoir para «D'Ací i d'Allà»*, 1936  
 42,8 x 61 cm  
 Colección particular, Barcelona



**VASILY KANDINSKY**  
*Pochoir para «D'Ací i d'Allà»*, 1935  
 50 x 65 cm  
 Colección particular, Barcelona



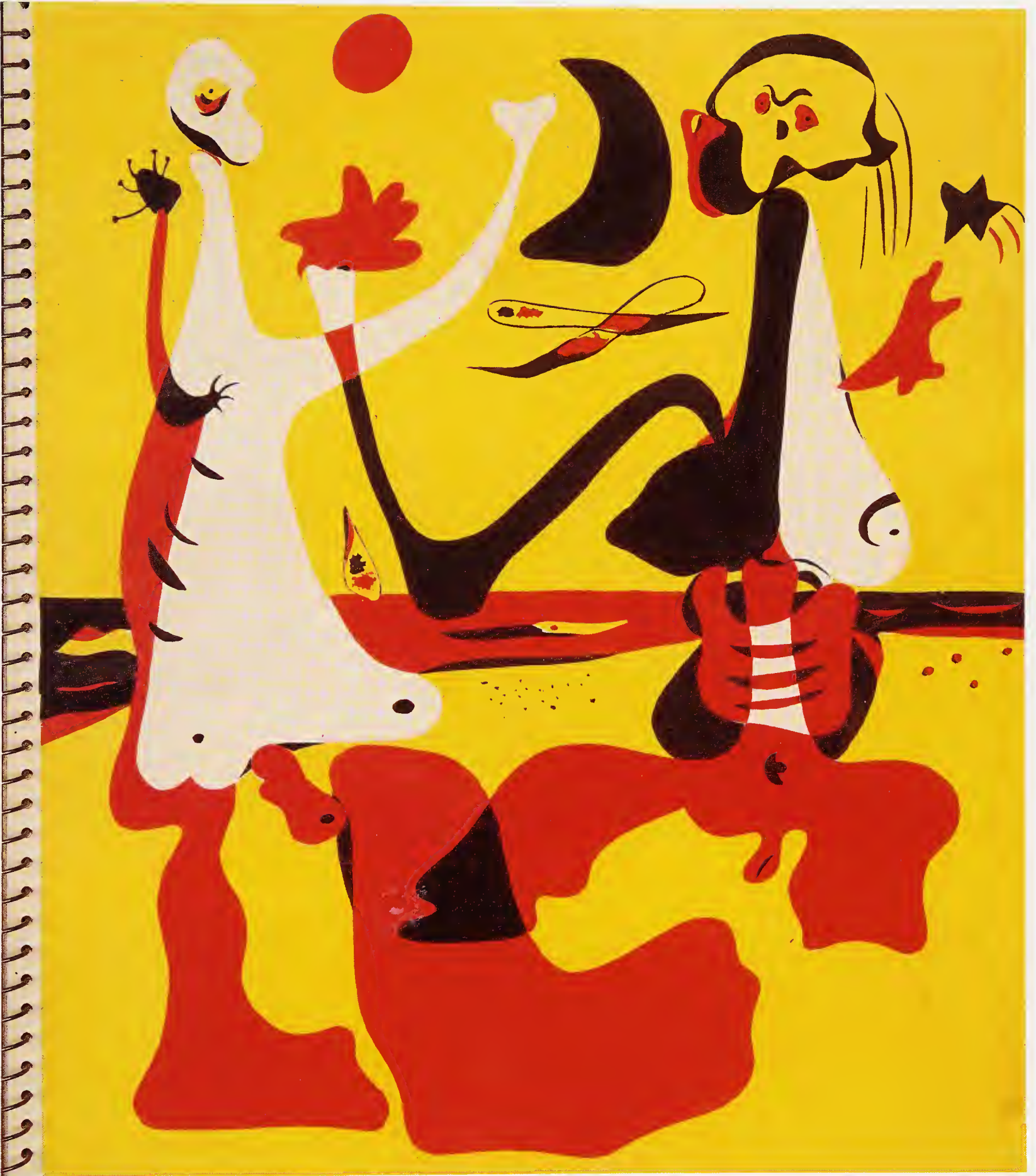
JOAN MIRO  
Dibujo  
«D'Ací i d'Allà»  
Núm. 179. Diciembre de 1934  
Portada

«D'Ací i d'Allà»  
Núm. 179. Diciembre de 1934



En diciembre de 1934 aparece, bajo los auspicios del G.A.T.C.P.A.C. y de A.D.L.A.N. un «Número Extraordinario de Novidad dedicado al arte del siglo XX» de la revista «D'Ací i d'Allà», presentado, formalmente, con una característica encuadernación de espiral. Josep Lluís Sert y Joan Prats coordinan el número, que pretende hacer un recorrido por algunos de los grandes «ismos» y los grandes artistas del arte contemporáneo. Se reproducen, así, una serie de textos breves y didácticos, firmados por Luis Fernández, Christian Zervos, A. Jakovsky, Josep Lluís Sert, Carles Sindreu, J. V. Foix, Magí A. Cassanyes y Sebastià Gasch. Entre los textos de reflexión, más genéricos, destaca el *Vers la màgia*, de Cassanyes, y *L'art d'avantguarda a Barcelona*, de Gasch. Se reproducen en color obras de Picasso, Braque, Gris, Léger, Kandinsky y Dalí. Y, en blanco y negro, de Lipchitz, Gabo, Pevsner, Le Corbusier, Gropius, Duchamp, Arp, Giacometti, Julio González, Ángel Ferrant, Mox Ernst, Miró, Dolí, Chirico, Josep Sala, Luis Fernández, Man Ray, Artur Carbonell, Severini, Mondrion y un largo etcétero. El número extraordinario de «D'Ací i d'Allà» se convierte, así, en un documento ocreditativo del interés de todo una generación de catalanes por el arte contemporáneo.



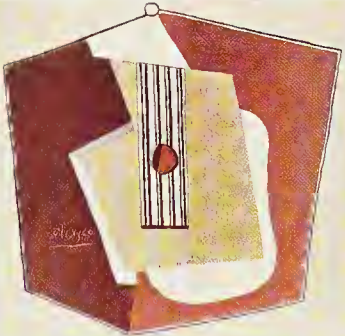


JOAN MIRÓ

*Figuras frente al mar*, 1934

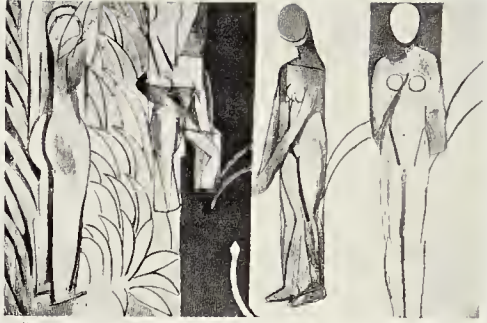
Pochoir realizado expresamente para «D'Ací i d'Allà»

Núm. 179, Diciembre de 1934



### PICASSO

Picasso en una Pintura, representant el primer retrat, que encara la història de tota la modernitat artística, se situa en el moment de la seva creació. És una obra que ha deixat una empremta profunda en la història de l'art. Aquesta obra és un exemple de la seva capacitat d'innovació i de la seva capacitat de crear un llenguatge propi. És una obra que ha deixat una empremta profunda en la història de l'art. Aquesta obra és un exemple de la seva capacitat d'innovació i de la seva capacitat de crear un llenguatge propi. És una obra que ha deixat una empremta profunda en la història de l'art. Aquesta obra és un exemple de la seva capacitat d'innovació i de la seva capacitat de crear un llenguatge propi.



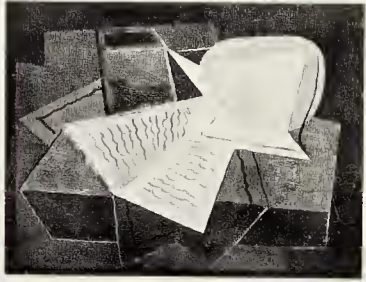
### FAUVISME

El fauvisme és un moviment artístic que apareix a finals del segle XIX i principis del segle XX. Es caracteritza per l'ús de colors vibrants i formes simplificades. Els artistes fauvis busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern. Els artistes fauvis busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern.



### BRAQUE

El cubisme és un moviment artístic que apareix a finals del segle XIX i principis del segle XX. Es caracteritza per l'ús de formes geomètriques i colors vibrants. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern.



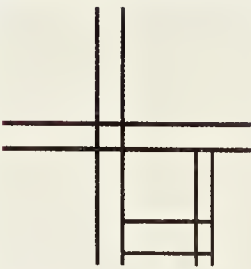
### JUAN GRIS

Juan Gris és un pintor cubista que apareix a finals del segle XIX i principis del segle XX. Es caracteritza per l'ús de formes geomètriques i colors vibrants. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern.

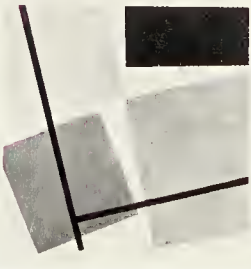


### MANIFEST DELS PINTORS FUTURISTES

El futurisme és un moviment artístic que apareix a finals del segle XIX i principis del segle XX. Es caracteritza per l'ús de formes geomètriques i colors vibrants. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern.



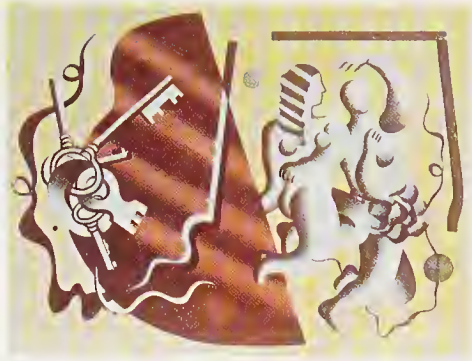
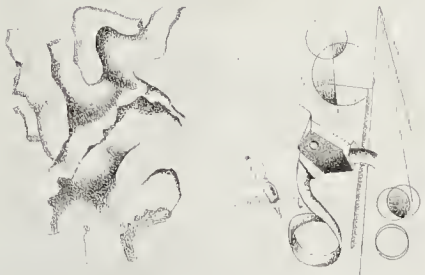
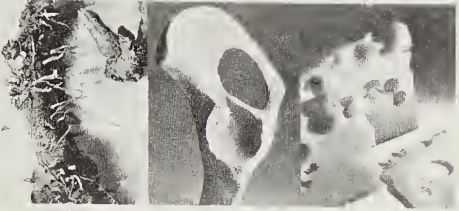
### NEOPLASTICISME • DESTRUCTIVISME



### CONSTRUCCIO

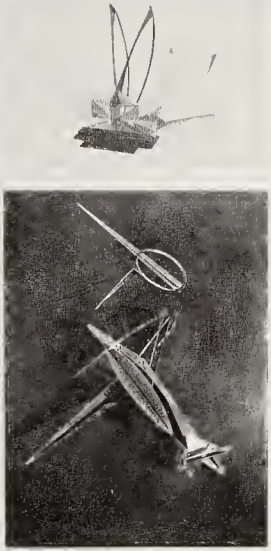
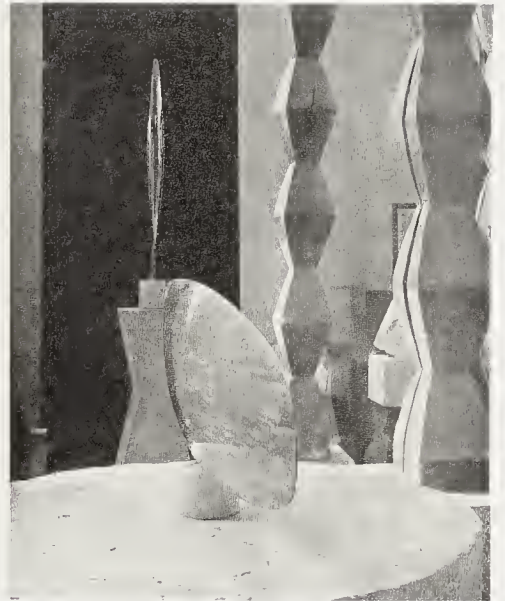
El constructivisme és un moviment artístic que apareix a finals del segle XIX i principis del segle XX. Es caracteritza per l'ús de formes geomètriques i colors vibrants. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern.

El constructivisme és un moviment artístic que apareix a finals del segle XIX i principis del segle XX. Es caracteritza per l'ús de formes geomètriques i colors vibrants. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern. Els artistes cubistes busquen expressar les seves emocions i sensacions a través de la pintura. Aquest moviment és considerat com un dels més importants de la història de l'art modern.



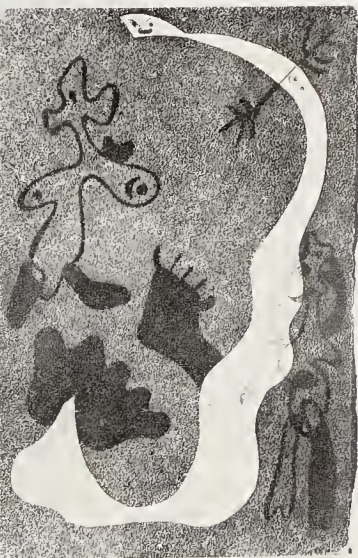
LEGER

Quatre Leger és el que es coneixia amb el nom de "L'Art Déco". És el resultat de la fusió de les formes geomètriques amb el color i el moviment. És el resultat de la fusió de les formes geomètriques amb el color i el moviment. És el resultat de la fusió de les formes geomètriques amb el color i el moviment.



FRAGMENT DEL MANIFEST CONSTRUCTIVISTA DE GABO I PEVSNER MOSCÚ, 1920

- 1. El món és un gran joc de formes i colors.
2. El món és un gran joc de formes i colors.
3. El món és un gran joc de formes i colors.
4. El món és un gran joc de formes i colors.
5. El món és un gran joc de formes i colors.



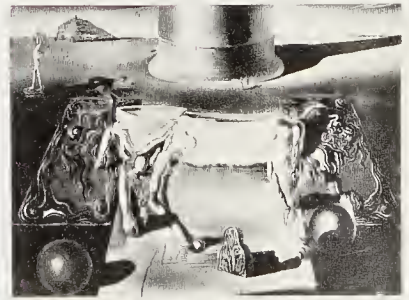
JOAN MIRO

DEL CARTELL DE L'URTEL



DALI

Éste representació confereix a donats per André Breton no fa que a la Mota del Mar Mar de Bessons que l'habitant de la Mota de la mola i volia ser polític darrerament amb el tel. És el resultat de la fusió de les formes geomètriques amb el color i el moviment.



## VERS LA MAGIA

A les manifestacions artístic-estètiques que hom anomena adés modernes, adés avant-guardistes, o bé altres qualificatius que ni tan sols volem esmentar, se'ls ha donat, naturalment, tota mena d'interpretacions que, si unes eren encertades, d'altres no ho eren gaire. Pel que concerneix a nosaltres, no ens amaguem pas, ni molt menys, de manifestar que allò que més ens fa interessar i donar una valor i importància a aquestes manifestacions, dites modernes, és el que elles ens confirmen, d'una guisa fins i tot esborronadora, aquell do de profecia que tan peculiarment distingeix l'artista, sempre i quan és digne d'aquest nom, segons la definició kantiana del geni estètic, és a dir, quan trenca les regles o normes corrents per estatuir-ne o crear-ne d'altres de noves. Aquest do de profecia, ens sembla que, precisament en una època caòtica i confusa, com totes les de transició, com és la nostra, mereix una atenció particularíssima per tal com ens permet de certa manera besllumar quelcom d'allò que està a punt de venir • ¿Què és, doncs, allò que aquestes manifestacions ens deixen besllumar? Si considerem ara un instant la inepta i avorrida munió de pintura que es diu realista i que talment s'adequa a la vulgaritat «municipal i expressa» de la *vehlacràcia* imperant i incapaç de superar-se, veurem situar-se enfront d'ella i dibuixar-se netament dues trajectòries, malgrat les necessàries transicions força netes i distintes. D'una banda, veurem com es manifesta el mateix corrent materialista i pasivista, per cert cada dia més passat de moda, puix que ell és l'herència fatal del baixíssim liberalisme capitalista, encara que la lucidesa i conseqüència implacables per ell manifestades, el situa malt per damunt d'aquell vacu sensualisme sense contingut de la pintura dels realistes, el corrent de la qual enlloc no es fa reconèixer més purament que en les distintes branques del constructivisme, que si bé en les seves produccions pictòriques i escultòriques es mostra a la veritat d'una manera prou problemàtica, en canvi en el domini de l'arquitectura ateny resultats verament convincents, encara que la seva finalitat, exclusivament utilitària, ens obligui a excloure-los de les nostres consideracions teòriques i estètiques, puix que res no ens desplaça més que aquelles intolerables confusions en què s'acostumen a entortolligar els enamorats de la claredat • Per a fer ben albirador allà que més diferencia aquests constructivistes dels que figuren a l'altra trajectòria, res no ens apar més adequat que l'emprar la justíssima terminologia del Danzel que distingeix la polaritat essencial del conjunt de les manifestacions humanes en els dos grups, o, millor dit, tipus humans que anomena *hama faber*, l'un, i *homa divins*, l'altre. Les activitats essencials dels quals i que més els distingeixen, culminen en l'Economia i en la Màgia. Ara bé, com que avui la total crisi econòmica prova implacablement el fracàs total de l'*homo faber*, o home pràctic, fins en el seu mateix domini, dedicarem particularment la nostra atenció a escatir de la manera més senzilla i curta que puguem, l'actitud i les manifestacions de l'altre tipus humà, el de l'*homa divins*, que, sigui dit de paraula, és l'únic creador de totes les grans cultures de la humanitat, mentre que l'*hama faber* solament ha estat capaç de produir la Civilització, és a dir, l'explotació d'allà creat pels altres i que ens ha donat aquest tipus insuportable de l'impotent pretensió que, tant com en la pintura dita realista, es fa albirador en aquella talment nul·la arquitectura romano-renaixentista que el gran Ruskin qualificà tan justament d'ésser l'expressió més neta de la «imbecil·litat ben educada» • Posats a considerar la possibilitat per a l'artista d'atènyer aquesta màgia que és l'atribut essencial de l'*homa divins*, hom ha de tenir en compte que, en tant que era un pur artista, li estaven closos els camins vers ella, amagats o al marge de les baixeses del període tècnic-econòmic avui del tot fracassat, com ho mostra amb tanta evidència com el retorn dels artistes vidents a la màgia que ara comentem, el fet que els seus representants típics, o sigui el burgès i el proletari, lluitin implacablement l'un amb l'altre i s'insultin i denigrin mútuament amb tanta fúria com raó, i els camins dels quals eren o bé la tradició esotèrica, o bé la metafísica, o bé el misticisme. De manera que a l'artista l'únic camí que li restava per a poder atènyer la dita màgia característica de l'*homa*

(segueix)



MAX ERNST — COLLAGE — 1926

MASCARA D'OCEANIA



M. A. CASSANYES

*Vers la màgia*

«D'Aci i d'Allà»

Núm. 179, Diciembre de 1934

(continuació)

divinans, era el que ja havia estat besllumat per Füssli i Blake o bé els grups dels romàntics alemanys, i que Nietzsche indicà posteriorment en afirmar que per mitjà del somni podem conèixer i viure estats anteriors aparentment oblidats, més latents al dins del dins nostre; això mateix que Nietzsche creia propi i peculiar del somni, fou estès per les trasbalsadores teories de Freud amb la seva psicoanàlisi, allò que el somni no era més que una de les manifestacions o exterioritzacions, o sigui allò inconscient, el domini d'allò metal·lògic, aquest món de la irrealitat interna que hom pot conèixer, millor dit, del qual hom pot percebre la vida i les manifestacions mitjançant la investigació introspectiva, tal com ho hem fet amb més o menys decisió els artistes de la forma que s'acostumen a classificar com expressionistes, dadaistes, i, aquests amb més integritat que ningú, surrealistes. És força remarcable el fet que entre els surrealistes es pot observar el mateix procés evolutiu que ha esdevingut amb la màgia o la religió, que és el mateix

• Així que mentre, per exemple, les obres més típiques de l'extraordinari Joan Miró que, com hom ja sap, és omb Salvador Dalí el sol compatriota nostre que ha influït i, per tant, compta en l'art universal. En les obres de Joan Miró es pot observar el mateix que en les manifestacions de la màgia primitiva, o sigui que elles neixen d'una reacció directa a les excitacions trameses per la seva sensibilitat verament mediterrània. Així que es pot dir que elles són unes conjuracions espontànies i automàtiques, amb les quals aquest extraordinari Joan Miró, seguint la recepta goethiana, es deslliura, mitjançant la seva plasmació externa, d'allò que viu a dins d'ell mateix, amb una vitalitat inquietant. Aquestes sismografies psíquiques, que poblen larves silencioses i evidents, són, si és que es consideren d'un punt de mira estilístico-estètic, sempre, però, una expressió, mentre que les de Salvador Dalí, que són més significatives, presenten tots els caràcters d'una representació. Aquesta mateixa diferència estilística entre representació i expressió, que hom percep entre les produccions de Miró i de Dalí, és susceptible també, si és que hom les considera ideològicament, puix que mentre la conjuració correspon a la càutica màgia primitiva, allò que es fa remarcar més en Salvador Dalí és el seu do sorprenent de crear mites. I no és precisament el mite allò més caracteritzat de la màgia, ja organitzada o ideològica, és a dir, la religió? Quant a la màgia o religió de Dalí, aquesta representa cam una mena de Maniqueisme, ja que ell es posa resolutament de la banda d'Ahrimà, el déu de la fosca, i en contra del de la llum, aquesta aparença nocturna sempre més goètica que no pas teúrgica, i na aniríem pas molt errats si l'anomenéssim satànica, del conjunt de l'obra de Dalí. Igualment que en les produccions plàstiques i literàries, es manifesta patser encara amb més crua evidència en el seu mètode d'investigació filosòfica que ell mateix ha denominat *paranaica-critic*, i això per la capacitat esborronadora que aquest posseeix de la confusió i destrucció netament canibalesca del món de la Realitat per mitjà d'una irrealitat provocadora més evident que no pas ell mateix; per la qual cosa creiem no anar errats en pensar que una definició bastant justa de l'esmentat mètode dalinià, fóra el de classificar-lo com *materialisme transcendental*, que es correspon estrictament i unitàriament amb la irracionalitat concreta de les figuracions dels seus mites trasbalsadors de Guillem Tell, del Pregadéu, de la Dida Hitleriana, o bé del Gran Mosturbador • No podem passar més endavant sense remarcar la convicció de Salvador Dalí, que aquesta *irracionalitat concreta* atenyé una realització primicera i desconcertant amb les arquitecturacions *fantariosimes* d'aquell admirable *modern stil* del qual ell s'ha fet el panegirista més entusiasta. Per cert que l'atmosfera inquietadora de crepuscular crueltat, en què ens apareixen les plasmacions dels esmentats mites de Dalí, contrasta d'una guisa talment i extremadament diversa de les assolellades i diverses lluminositats intrínseques, amaraades d'una joia primordial de les produccions mironianes, la *irracionalitat abstracta* de les quals ens suggereix sempre quelcom de primari, ingenu i pur, mentre que la

(segueix)



A. GAUDÍ - CASA MILA - BARCELONA (Detall) - Foto Mas

G. MOREAU - L'ANGEL VIATGER - (Louvre)





G. DE CHIRICO  
L'ARRIBADA — 1913

A baix  
G. DE CHIRICO  
NOSTALGIA  
D'ESTIU — 1917



[continuació]

irracionalitat concreta de Dalí ofereix sempre una aparença de nocturnisme i de crueltat tals, que el fan semblar com un Zurbarán de Sawat. Precisament aquesta crueltat que les fa ésser toltment provocatives i excitadores, i que ens mogué en certa ocasió a qualificar-lo de Marquès de Sade de la pintura, ens ha fet recordar una dita de Nietzsche que, per tal com justifica l'afirmació que la introspecció permet copsar o reviuire estats de la psique peculiar d'estadis humans anteriors, pensem transcriure aro, per cloure així amb ella, aquesta sumària ullada a les manifestacions d'ort dites modernes que ens ha fet besllumor, tant com el retorn de la màgia, un esfondrament de la caixa mentalitat de l'hama faber, segons la dita nietzscheana que segueix: «els homes que avui són cruels ens hon de fer l'efecte d'estadis de civilitzacions anteriors que haguessin sobreviscut: la muntanya de la humanitat presenta amb ells al descobert les formacions inferiors que, d'altra guisa, restarien amagades. Aquests homes ens ensenyen allò que tots fórem i ens espanta: però són ton poc responsables com pot ésser-ho un tros de granit d'ésser granit. En el nostre cervell es deuen trobar així moteix certes esquerdes i replens corresponents a aquesta manera de pensar, així com en la forma de certs òrgans humans es deu trobar vestigis de l'estat pisciforme» • M. A. CASSANYES

M. A. CASSANYES

Vers la màgia  
«D'Ací i d'Allà»

Núm. 179, Diciembre de 1931

## L'ART D'AVANTGUARDA A BARCELONA

Encara que he combatut diverses vegades l'ús i abús de la paraula *avantguarda*, confusional 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 precís que *art modern*, *art viu*, *art d'avui* i altres 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, pasats en valor i donats a conèixer, s'haurien dispersats i haurien restat segurament ignorats. A més, aquests animadors han creat una atmosfera, tot i estimulant l'eclasià 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 unció 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 Palanès, en la qual el nostre públic pogué admirar les obres de Boznanska, 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, Marquet, Matisse, Signac, Survage, Van Dingen, Vlaminck, etc., etc. En aquesta gran exposició figuraren també dos catalans. Miró i Sunyer • Els sals 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, Burty, Cano, Tarres García, la primera dels evolucionistes el 1918, amb una presentació de Francesc Pujals, 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 traspassà 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. Na 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 inconegut 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, Papià 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 naves 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 Jaan i 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 sotraços ni parèntesis, sinó amb una admirable continuïtat, els arquitectes del grup GATCPAC treballen amb intel·ligència i salvència, 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 pat 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

SEBASTIA GASCH

*L'art d'avantguarda a Barcelona*

«D'Ací i d'Allà»

Núm. 179. Diciembre de 1934

**G . A . T . C . P . A . C .**

**A . C .**

**PUBLICACIÓ DEL G.A.T.C.P.A.C.**

**DOCUMENTS D'ACTIVITAT COI**

---



**El 28 de noviembre de 1930 se aprueban los estatutos del Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (G.A.T.C.P.A.C.). Al principio, en la órbita del grupo están, entre otros, Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Germà Rodríguez-Arias, Pere Armengou, Ricard de Churruga, Sixt Illescas, Francesc Fàbregas, Jaume Mestres i Fossas, Joan B. Subirana, Manuel Subiño y R. Duran Reynals. El G.A.T.C.P.A.C. se convierte en la entidad que aglutina y difunde el Racionalismo arquitectónico en Cataluña y lo hace, fundamentalmente, a través de la revista «A. C. (Documentos de Actividad Contemporánea)» y a través de la propia práctica constructiva. También se preocupan por los registros colectivistas o comunales en los que la arquitectura puede incidir con fuerza. En este sentido, al margen de proyectar viviendas individuales o bloques de pisos con una poética constructiva muy determinada, se interesan por aspectos urbanísticos o por la función social de la arquitectura: las escuelas, los hospitales, las viviendas obreras, el Plan Macià y un largo etcétera.**

**MPORÀNIA.**



# ARQUITECTURA

EXPOSICIO DE PROJECTES.- "GALERIES DALMAU"

Passeig de Gràcia, 62. - Del 13 al 27 d'abril

- A. PUIG GADRALT** (invitat) . . . . . Fàbrica de Perfums "Mirurgia".  
Maqueta núm. 2.  
Planos núms. 6-10.
- R. DE CERRICA - E. FÀBREGAS**  
**G. RODRIGUEZ ARIAS** . . . . . Plaça de brans.  
Maqueta núm. 1.  
Planos núms. 1-5.
- C. ALZAMORA - E. PECOURT** . . . . . Clínica.  
Maqueta núm. 3.  
Planos núms. 11-16.
- P. ARMENGOU - F. PERALES** . . . . . Club d'esports.  
Maqueta núm. 4.  
Planos núms. 17-21.
- S. ILLESCAS** . . . . . Estació per un port aeri.  
Maqueta núm. 5.  
Planos núms. 22-28.
- J. LL. SERT - J. TORRES CLAVÉ** . . . . . Poble d'estiu a la costa de llevant  
Maquetes núms. 6, 7 i 8.  
Planos núms. 29-51.
- Hotel en una platja.  
Maqueta núm. 9.  
Planos núms. 52-58.

- Una gran època acaba de començar.
- Existeix un nou esperit.

PROGRAMME DE L'ESPRIT NOUVEAU  
N.º 1, Octubre de 1920.

■ Estem vivint aquesta nova època ocasionada per aquest nou estat d'esperit.

■ Arreu aquest nou estat d'esperit ha influït en la Arquitectura, la qual, aprofitant sense prejudicis els avantatges que ens dóna la moderna tècnica de la construcció, ha creat la habitació que satisfà les necessitats actuals.

■ Aquesta Arquitectura, que és universal, com ho és l'automòbil, com ho és l'individu actual, presenta en abordar els problemes propis de cada latitud petites modificacions, per exemple: en el cas del nostre país, on la necessitat d'amplitud de visió, és la mateixa de tot arreu, però no així l'intensitat de llum, pot quedar aqueixa tamisada per mitjà de lloses volades o galeries, semblants a les que la lògica havia dictat sempre per aqueixos climes.

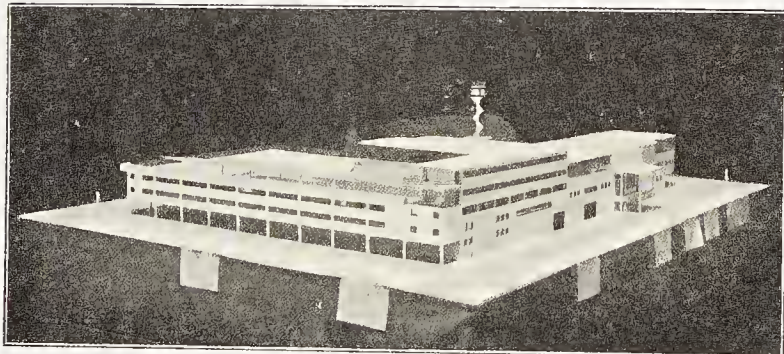
■ La finestra horitzontal perfectament justificada constructivament per les llums que permet el ciment armat, considerant-la de la mateixa superfície vitrada que la vertical, presenta com avantatges sobre aquesta:

- I Una més gran visualitat;
- II Una més perfecta il·luminació;
- III Una més gran harmonia amb les línies dominants horitzontals del paisatge.

■ En aquesta Arquitectura, els nous problemes donen necessàriament formes noves i racionals creades amb un esperit sà que sàpiga prescindir dels prejudicis d'escola i d'estil.

IMP. ALTA - 7712

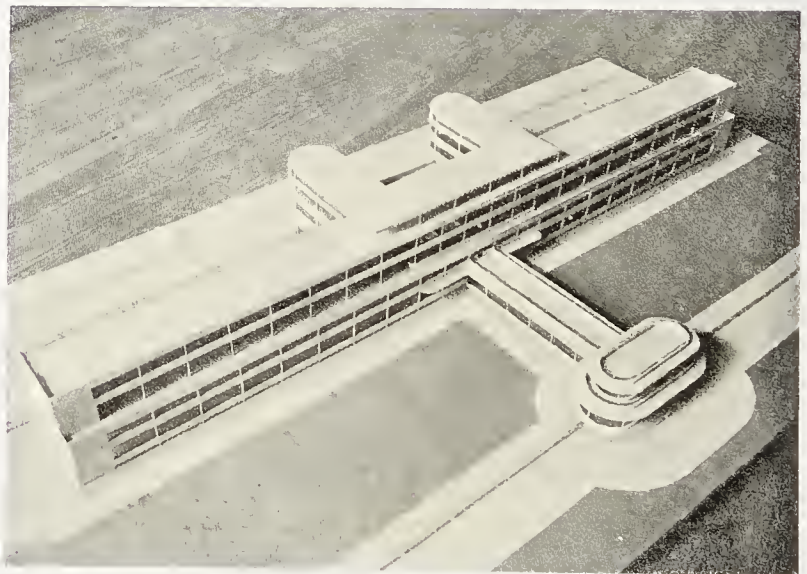
Arquitectura. Exposició de projectes. Galerías Dalmau. Barcelona. Del 13 al 27 de abril de 1929. Reproducción del catálogo y de algunos de los proyectos presentados. publicados en el «Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya». IX (1929). También fueron publicados por la «Gaceta de les Arts». Núm. 9. Mayo de 1929



**P. ARMENGOU Y F. PERALES**  
*Club deportivo*



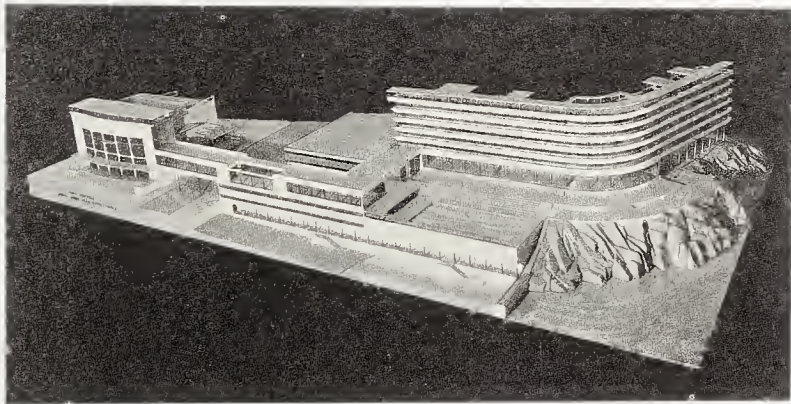
**C. ALZAMORA Y E. PECOURT**  
*Clínica*



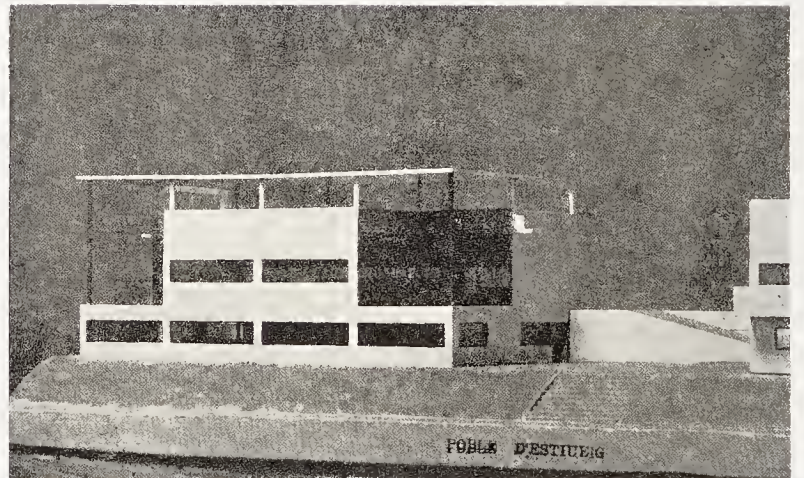
**S. ILLESCAS**  
*Terminal para un aeropuerto*



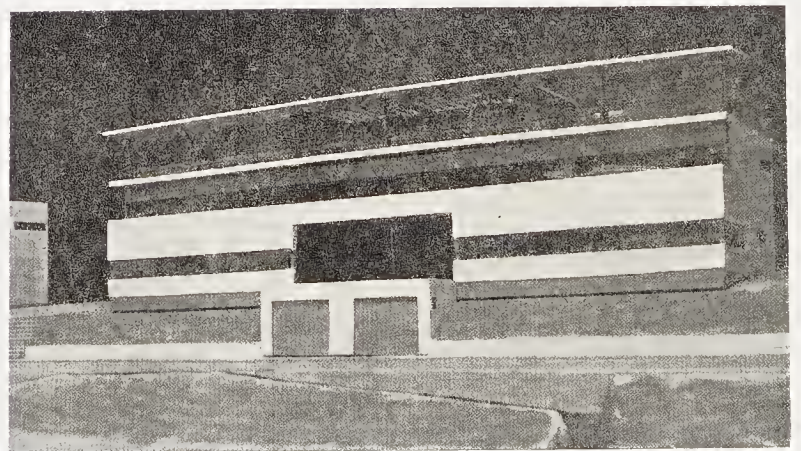
**J. L. SERT Y J. TORRES-CLAVÉ**  
*Pueblo de veraneo en la costa de Levante. Perspectiva de conjunto*



**J. L. SERT Y J. TORRES-CLAVÉ**  
*Hotel casino, club náutico y cine para el pueblo de veraneo*

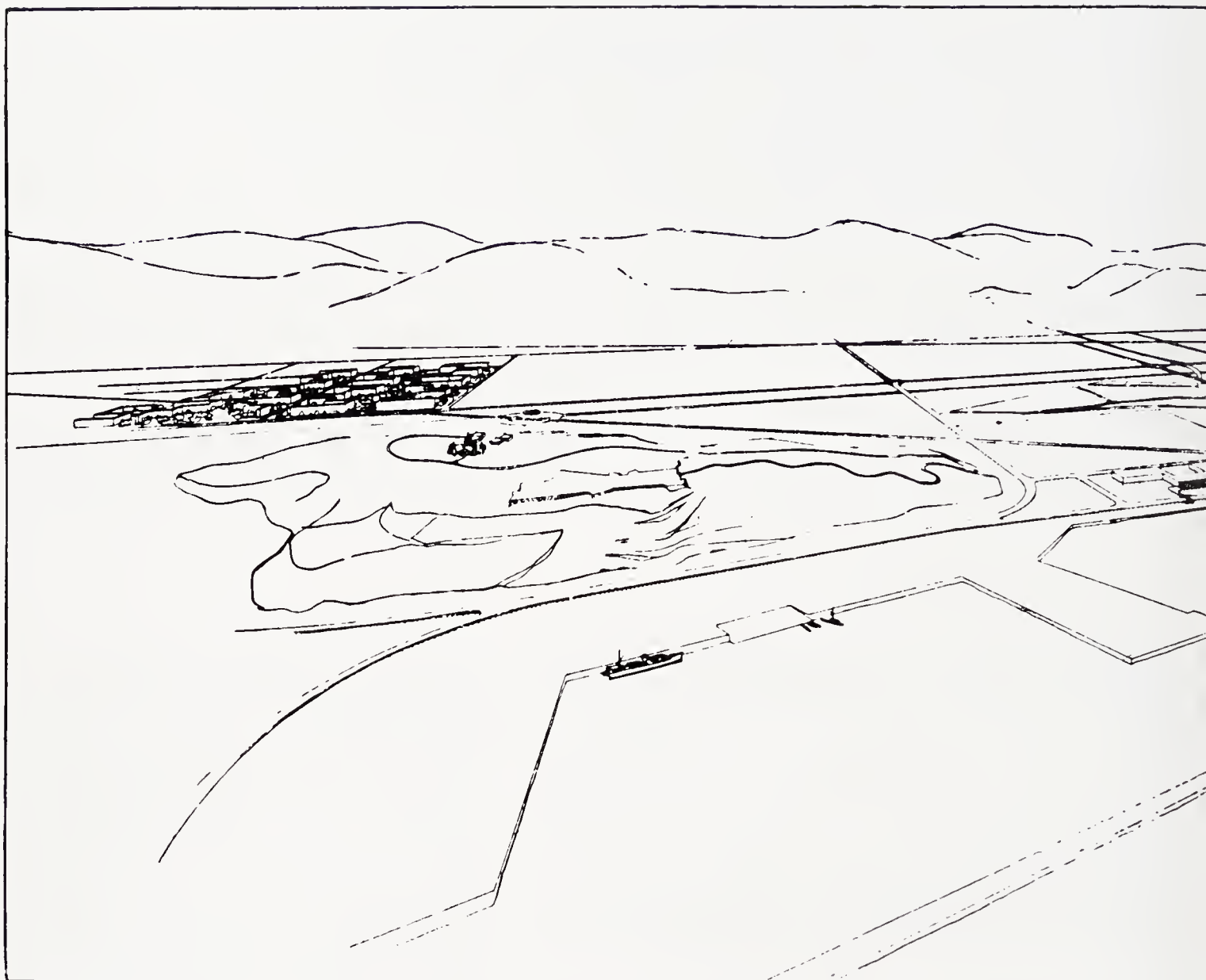


**J. L. SERT Y J. TORRES-CLAVÉ**  
*Tipo de casa para el pueblo de veraneo*



**J. L. SERT Y J. TORRES-CLAVÉ**  
*Tipo de casa para el pueblo de veraneo*

## EL PLAN MACIÀ



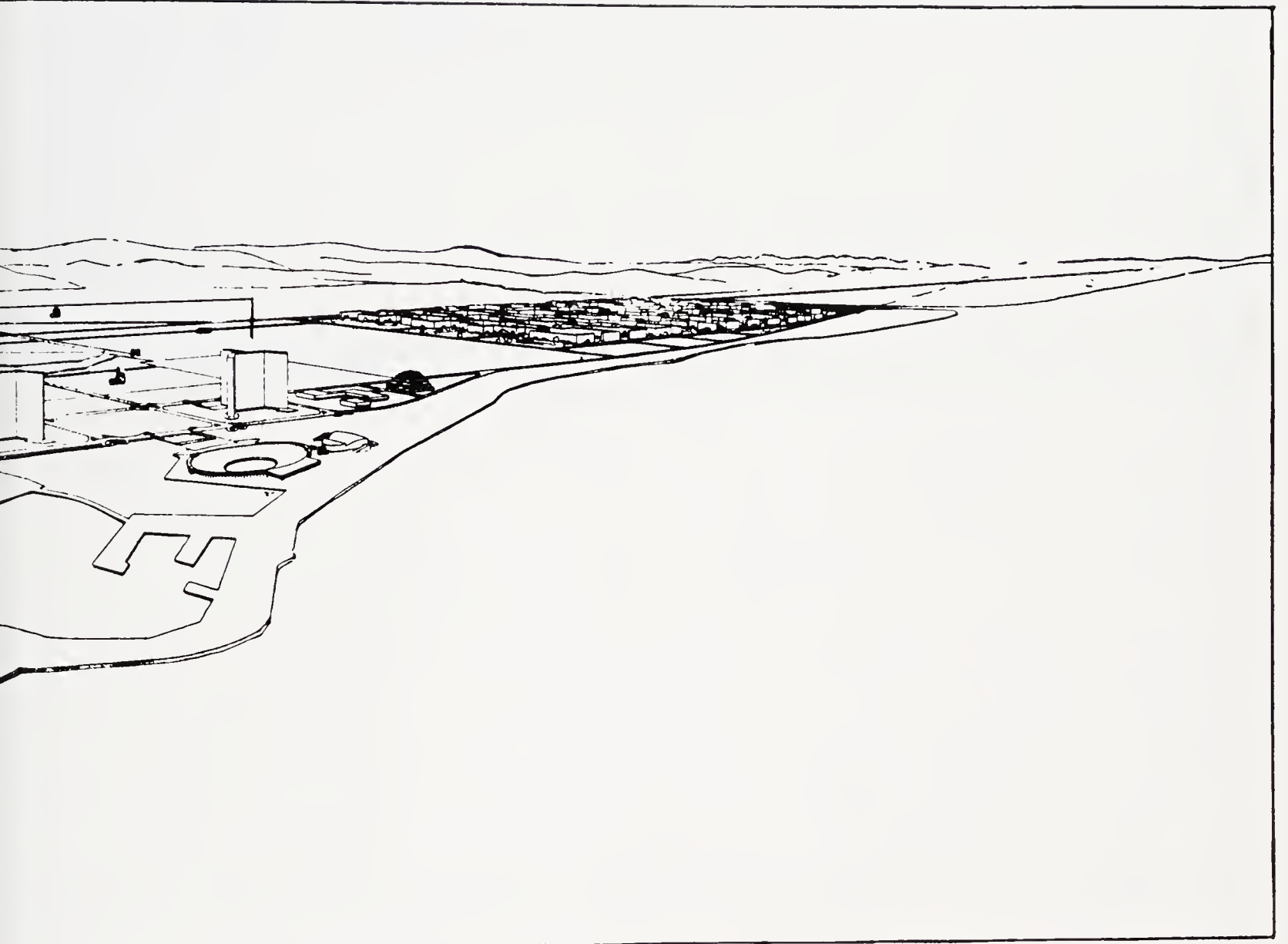
### LE CORBUSIER

*Plan Macià de Barcelona. 1932*

Perspectiva del nuevo puerto de Barcelona, de la zona de negocios y de las grandes vías rápidas

El Plan Macià era un ambicioso proyecto en el que se hacía una propuesta integral para la expansión de Barcelona: estructuraba la ciudad a partir del puerto y de las vías transversales que unían las ciudades periféricas. También proponía, entre muchas otras cosas, la reforma del núcleo antiguo de la ciudad. El proyecto nació en marzo de 1932, a raíz de la presencia de Le Corbusier en Barcelona con motivo de la reunión preparatoria del congreso del C.I.R.P.A.C. Josep Lluís Sert, im-

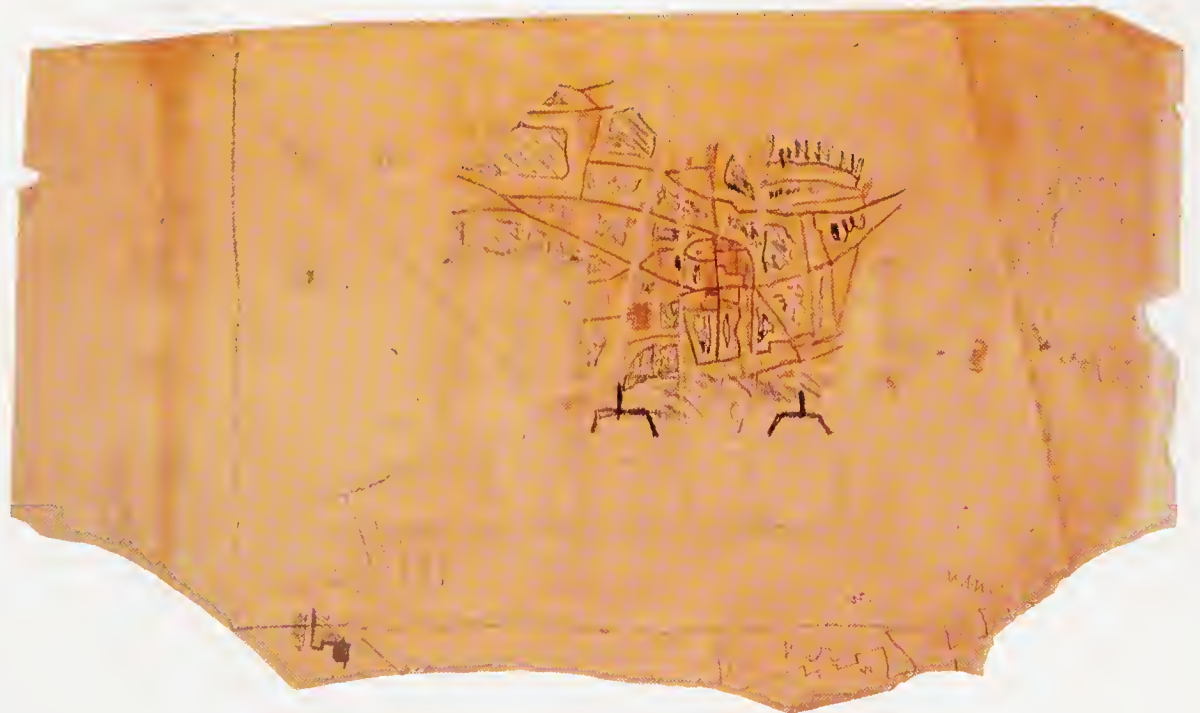
pulsor del G.A.T.C.P.A.C., facilitó a Le Corbusier una audiencia con Francesc Macià, presidente de la Generalitat de Catalunya, con objeto de pedir el apoyo institucional para la nueva planificación urbanística de la capital catalana. El presidente accedió. En adelante, Le Corbusier y su primo, Pierre Jeanneret, se ponen a trabajar junto a los miembros del G.A.T.C.P.A.C. en un plan regulador de Barcelona, destinado a guiar el futuro crecimiento de la ciudad.

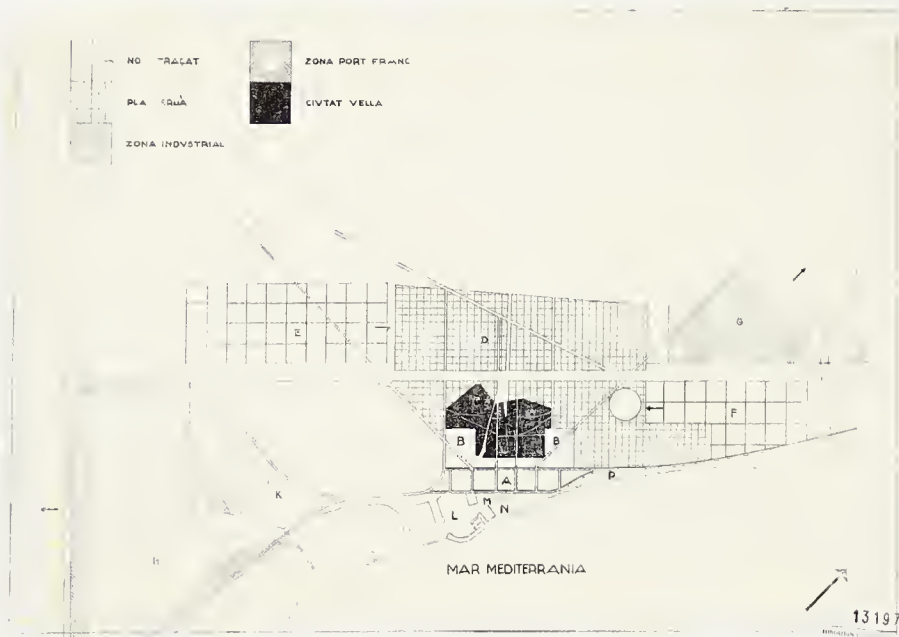


**LE CORBUSIER**

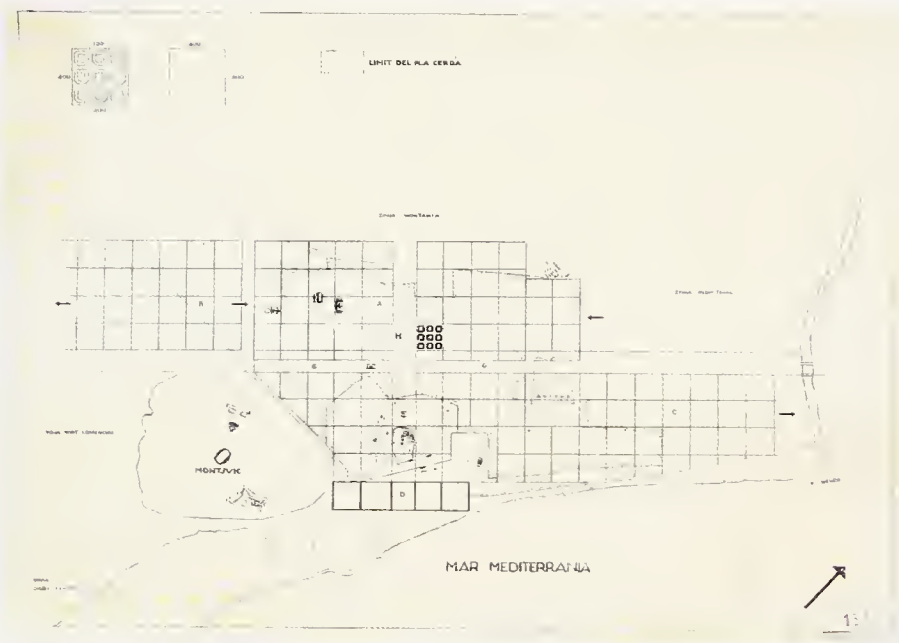
*Plan Macià de  
Barcelona. 1932*

Croquis de estudio del casco antiguo

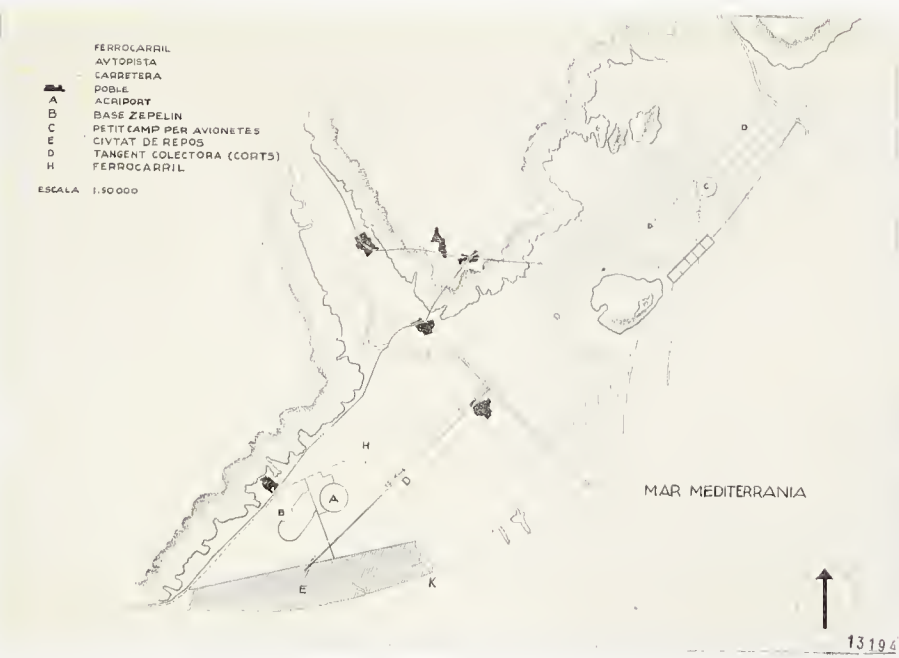




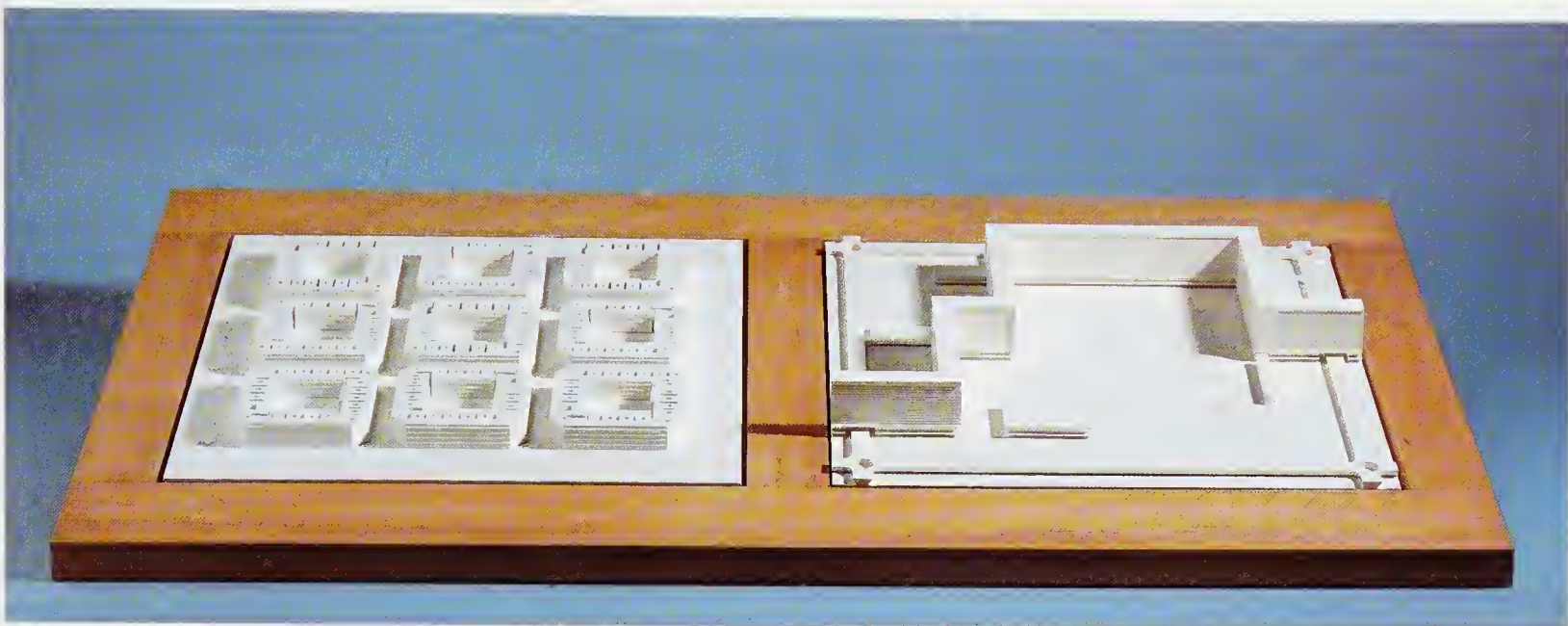
**LE CORBUSIER**  
*Plan Macià de Barcelona, 1932*  
 Zonificación



**LE CORBUSIER**  
*Plan Macià de Barcelona, 1932*  
 Nuevo módulo de 400 x 100 m

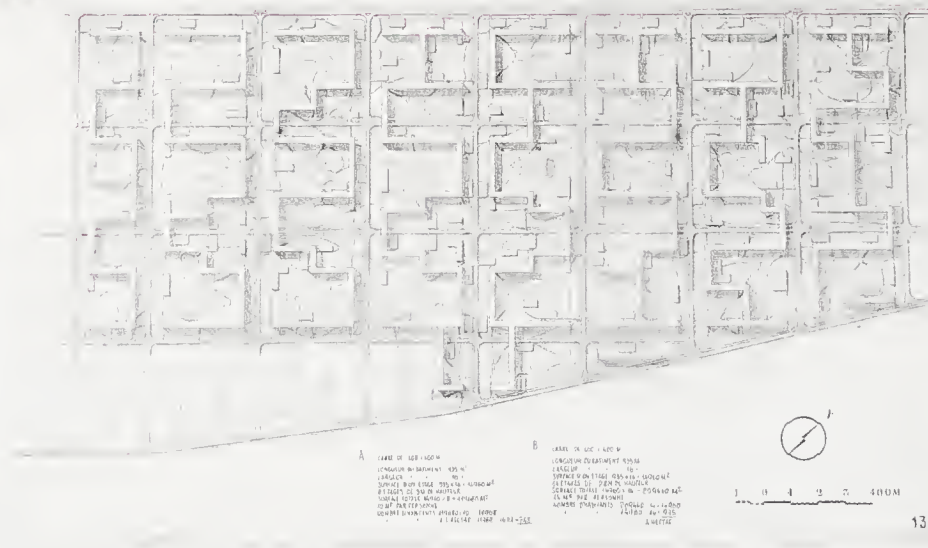


**LE CORBUSIER**  
*Plan Macià de Barcelona, 1932*  
 Aviación



Estudio comparativo de una manzana de 400 x 400 m. propuesta en el Plan Macià y de nueve manzanas del Plan Cerdà, según la normativa vigente en 1932  
 Maqueta. 1/1000  
 Colección Fundación Caixa de Catalunya

# B a r 5265



**LE CORBUSIER**  
*Plan Macià de Barcelona, 1932*  
 Viviendas en greca dentada

## GRUPO DE VIVIENDAS OBRERAS.

### LA CASA BLOQUE

En 1937, en Barcelona, concluye la construcción de la Casa Bloque, iniciada en 1933 a partir de un proyecto articulado, en el entarna del G.A.T.C. P.A.C., par Jasep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Jaan Baptista Subirana. La obra, encargada par la Camisaría de lo Coso Obrero de la Generalitat de Catalunya, consiste en la canstrucción, en el barrio de Sont Andreu, de un blaque de casas con 207 viviendas que se convertirá en una seño de identidad del Racionalismo orquitectánica en España.

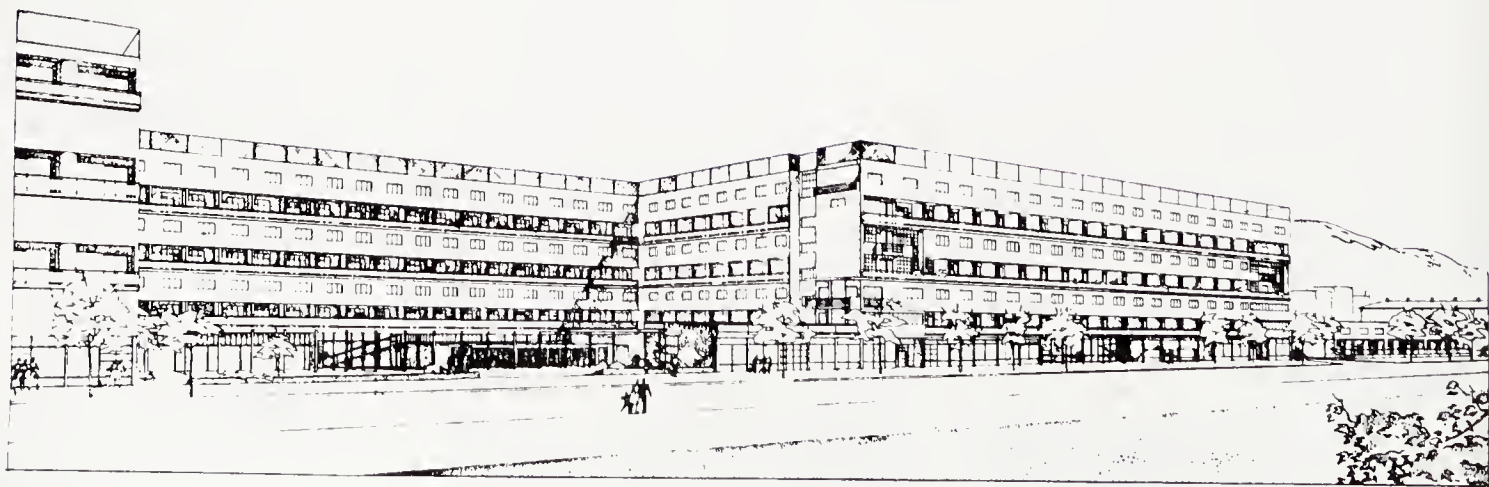
#### GATCPAC

##### *Casa Bloque*

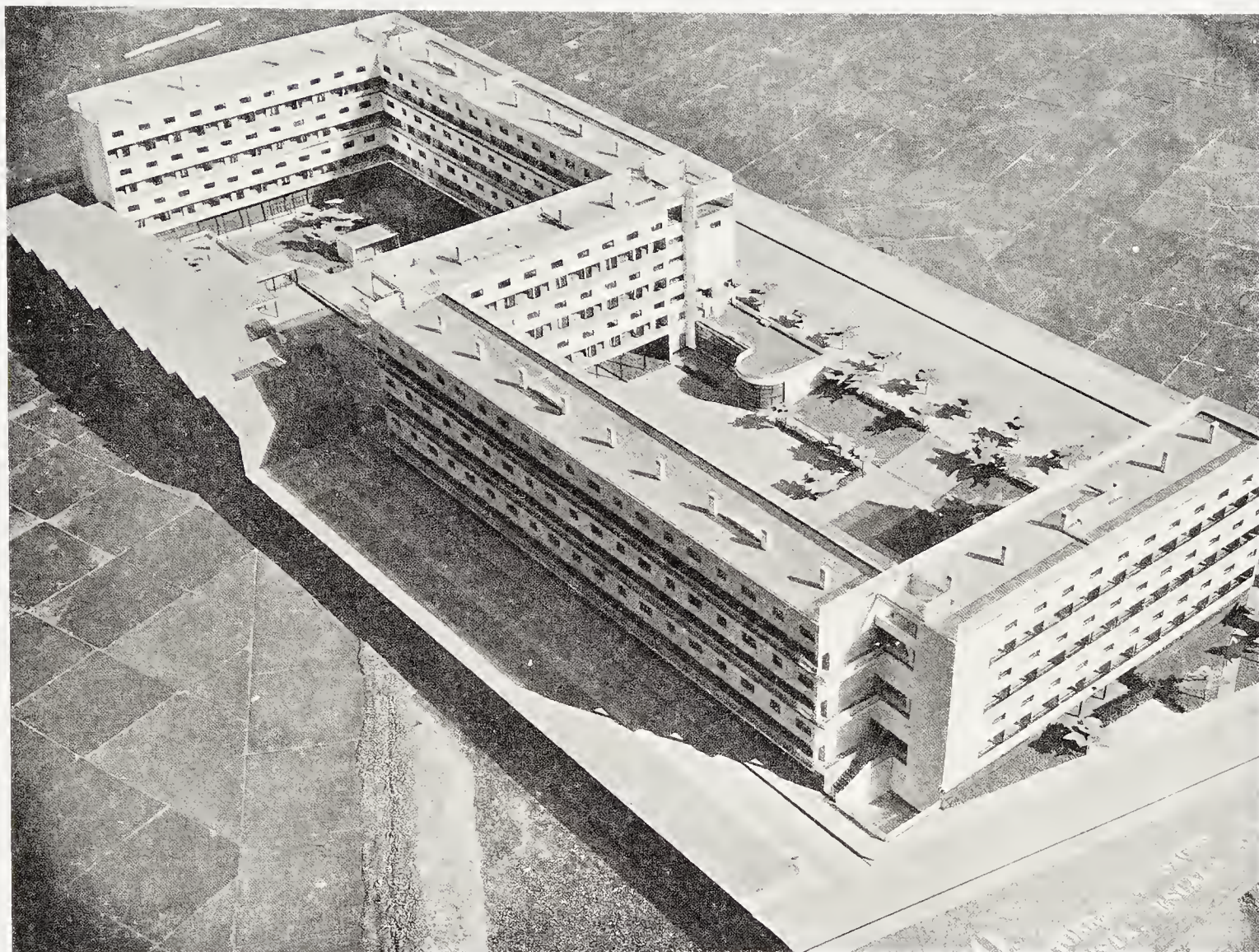
Paseo de Torras i Bages, 91-105. Barcelona. 1932-1936

Perspectiva del conjunto. Dibujo publicado en «A. C.»

Núm. 11. Tercer trimestre de 1933





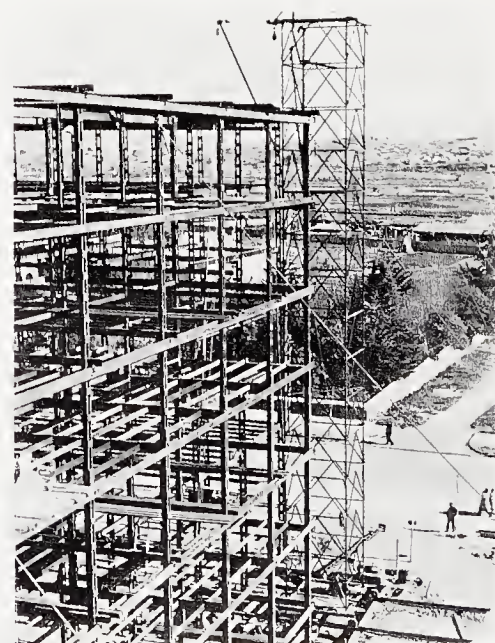


**GATCPAC**

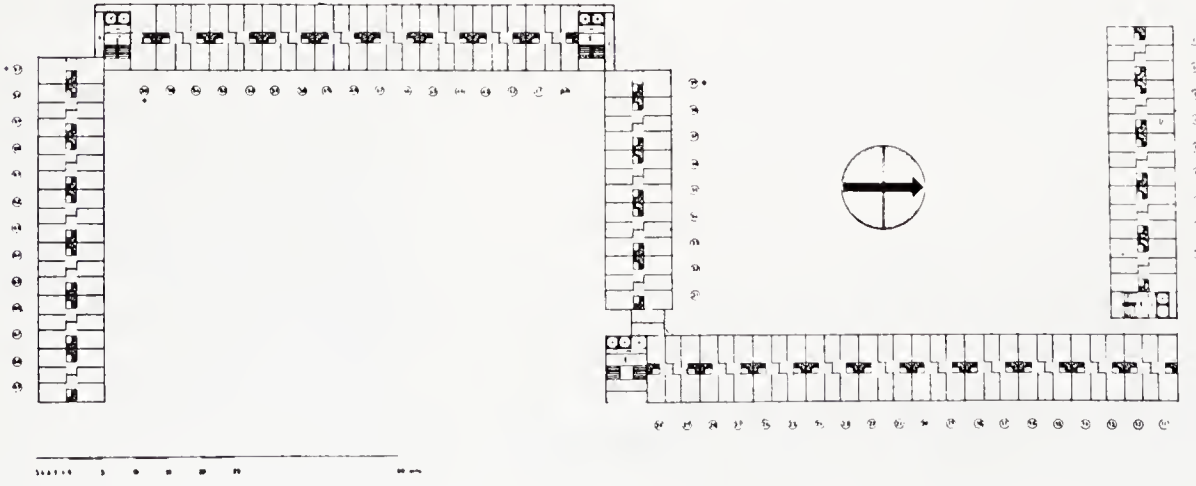
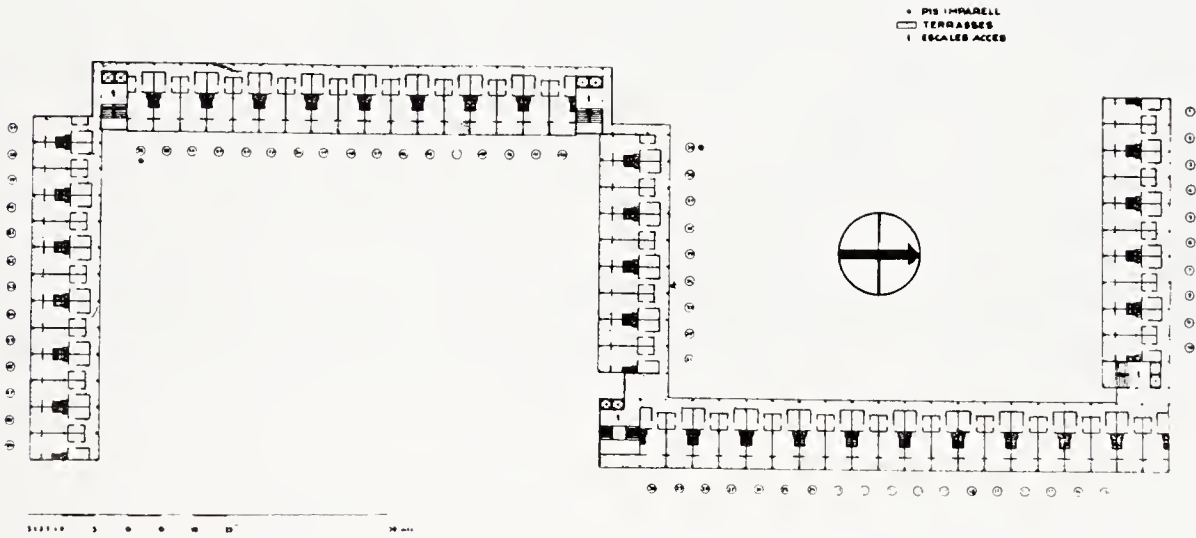
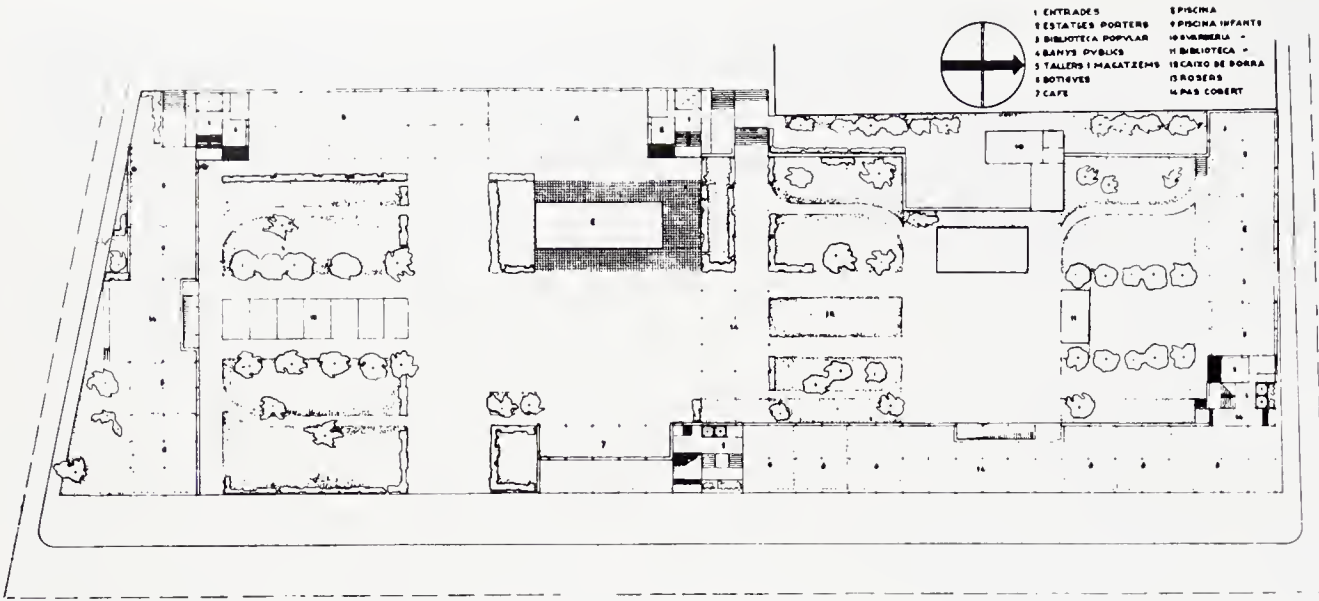
*Casa Bloque*

Maqueta. Publicada a «A. C.»

Núm. 11. Tercer trimestre de 1933

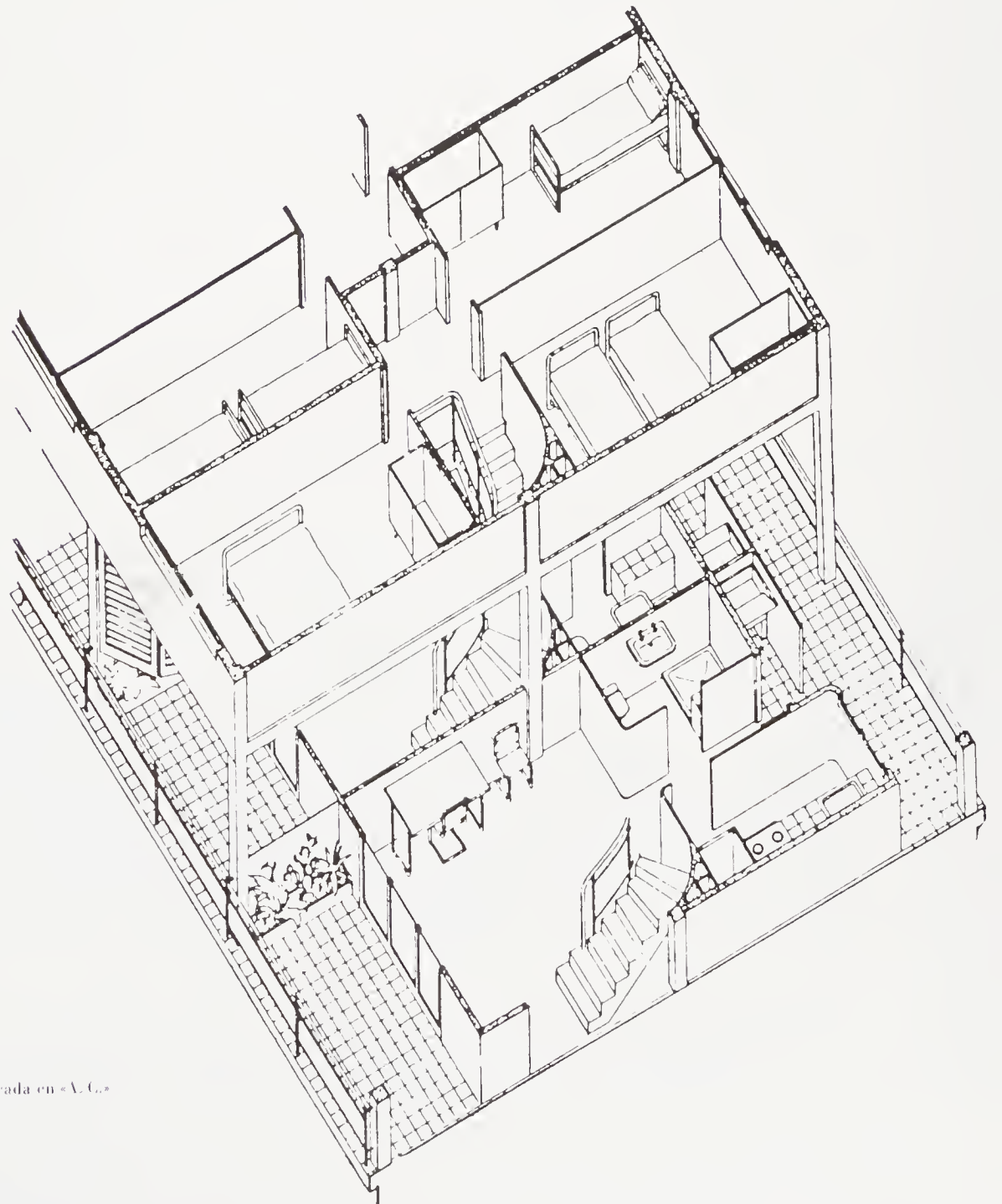
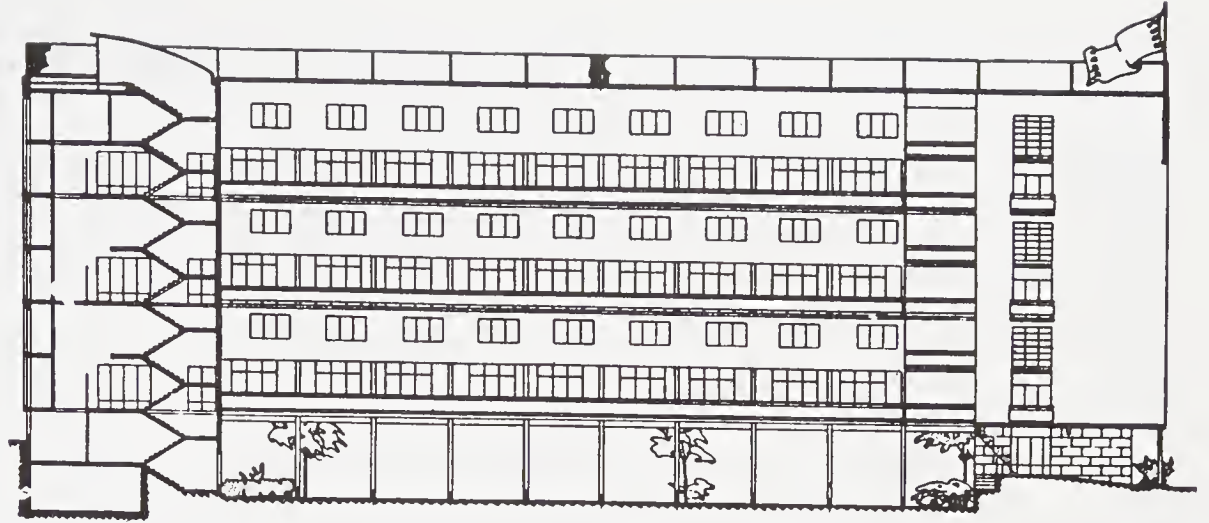


*La Casa Bloque en construcción*



**GATCPAC**  
*Casa Bloque*  
 Planta baja y plantas de los pisos. Publicado en «A. C.»  
 Núm. 11, Tercer Trimestre de 1933

GATCPAC  
*Casa Bloque*  
Sección transversal



GATCPAC  
*Casa Bloque*  
Axonométrica de un módulo de vivienda. Publicada en «A.C.»  
Núm. 11, Tercer trimestre de 1933

## GRUPO ESCOLAR



**JOSEP LLUÍS SERT**

*Proyecto de Grupo Escolar*

Avenida del Bogatell, Barcelona, 1933

Maqueta. Detalle de un módulo de aulas. Yeso. 1/50

Colección Fundación Caixa de Catalunya

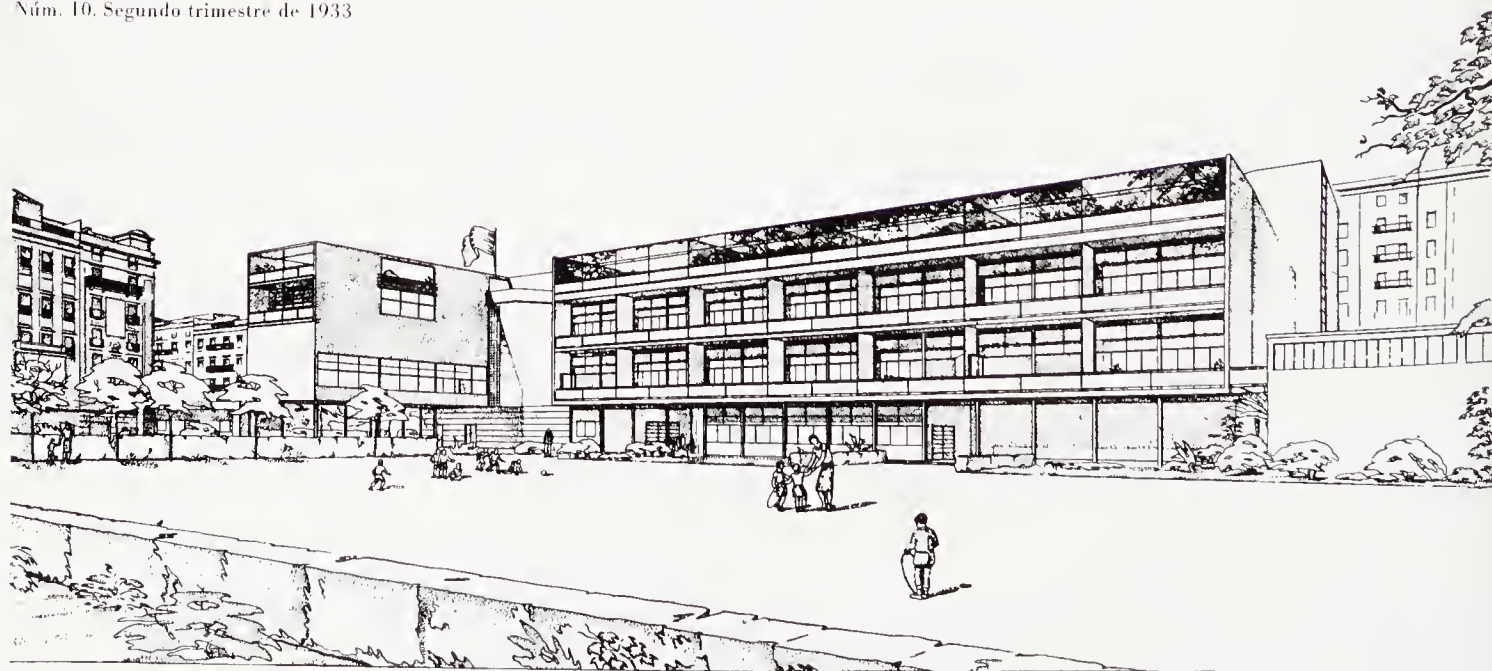
Lo escuela, como tema arquitectónico y como perspectiva social, se convierte en uno de los puntos claves de la obra del G.A.T.C.P.A.C. La revista «A. C.» dedicó dos números consecutivos a la arquitectura escolar, tanto a los problemas constructivos como a los relativos al mobiliario o a los propiamente ideológicos. Además, los arquitectos del G.A.T.C.P.A.C. ofrecen información sobre algunos proyectos escolares elaborados o realizados por ellos mismos. En esta perspectiva, destaco el proyecto de un grupo escolar en la Avenida del Bogatell, de Barcelona, obra de Josep Lluís Sert.

**JOSEP LLUÍS SERT**

*Proyecto de Grupo Escolar*

Perspectiva del conjunto publicada en «A. C.»

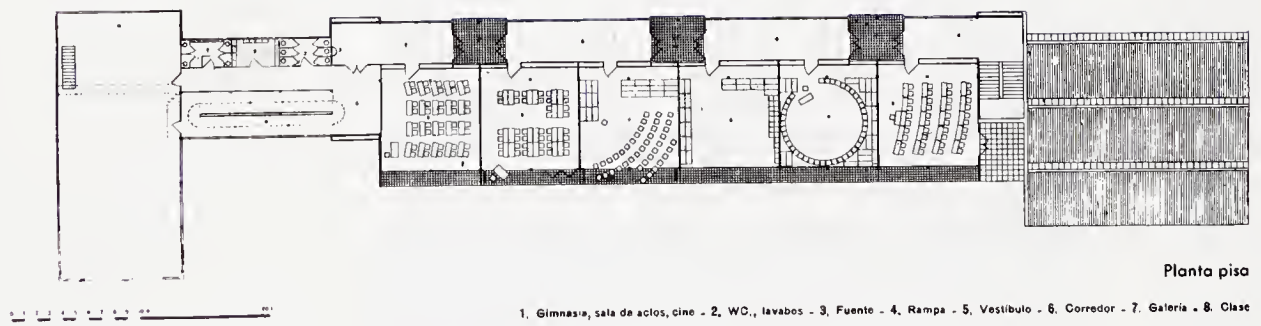
Núm. 10. Segundo trimestre de 1933





**JOSEP LLUÍS SERT**  
*Proyecto de Grupo Escolar*  
 Maqueta. Yeso. 1/150  
 Colección Fundación Caixa de Catalunya

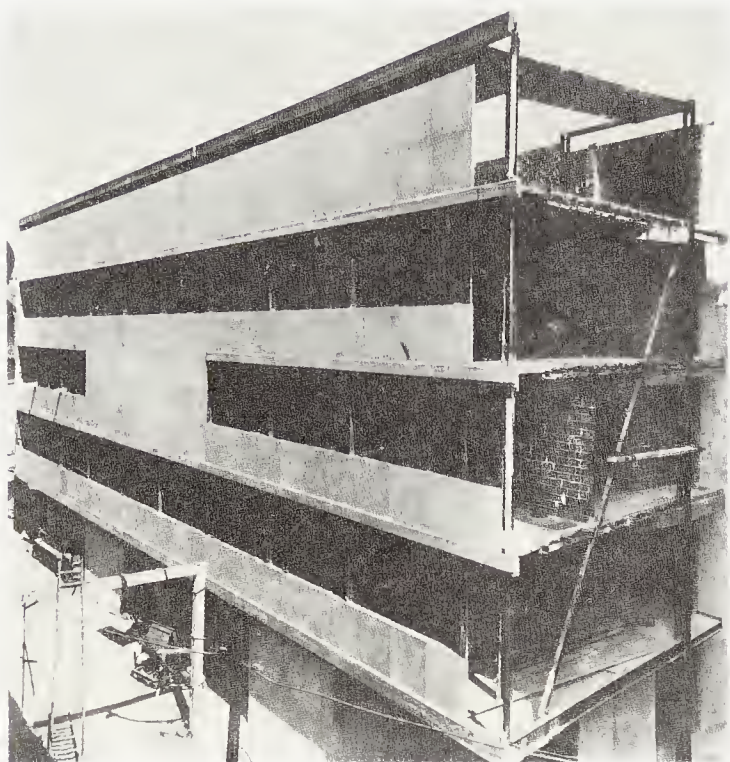
**JOSEP LLUÍS SERT**  
*Proyecto de Grupo Escolar*  
 Planta piso publicada en «A. C.»  
 Núm. 10. Segundo trimestre de 1933



Planta piso

1. Gimnasio, sala de acios, cine - 2. WC., lavabos - 3. Fuente - 4. Rampa - 5. Vestibulo - 6. Corredor - 7. Galeria - 8. Clase

## DISPENSARIO CENTRAL ANTITUBERCULOSO



Otra de las preocupaciones centrales de las arquitectas del G.A.T.C.P.A.C. en su vertiente colectiva es la sanidad. En esta línea, debe subrayarse la realización del Dispensario Central Antituberculoso, de la calle Torres i Amat de Barcelona, que se convierte en una seña de identidad característica en el campo de la salud. Se trata de una obra en la que confluyen una concepción moderna del lenguaje arquitectónico y una preocupación por los aspectos más sociales de la arquitectura.

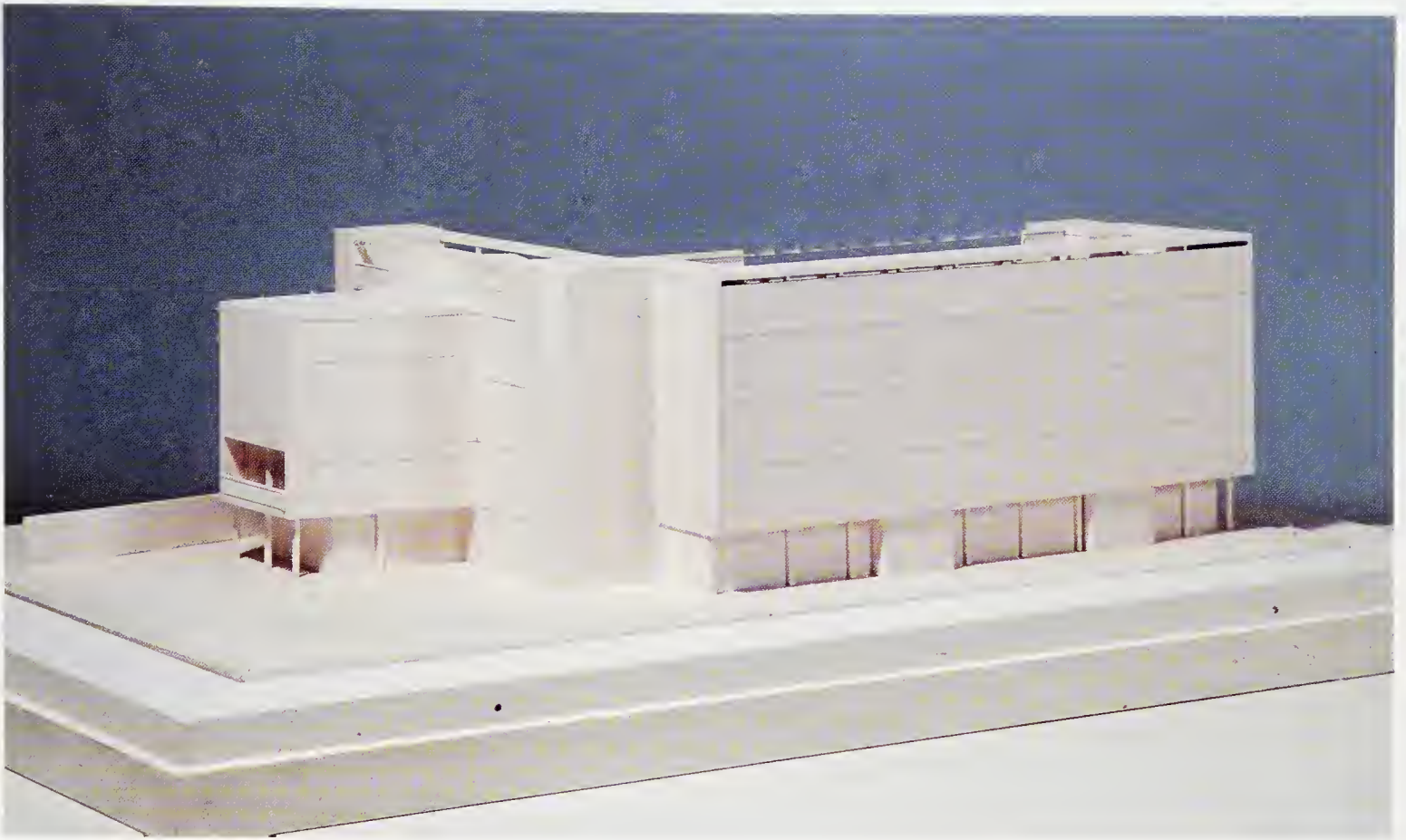


### GATCPAC

*Dispensario Central Antituberculoso (DC AT)*, 1931-1933

Calle de Torres i Amat, 8-10, Barcelona

Estructura y cerramiento durante la construcción. Fachada



**GATCPAC**

*Dispensario Central Antituberculoso (DCAT), 1934-1938*

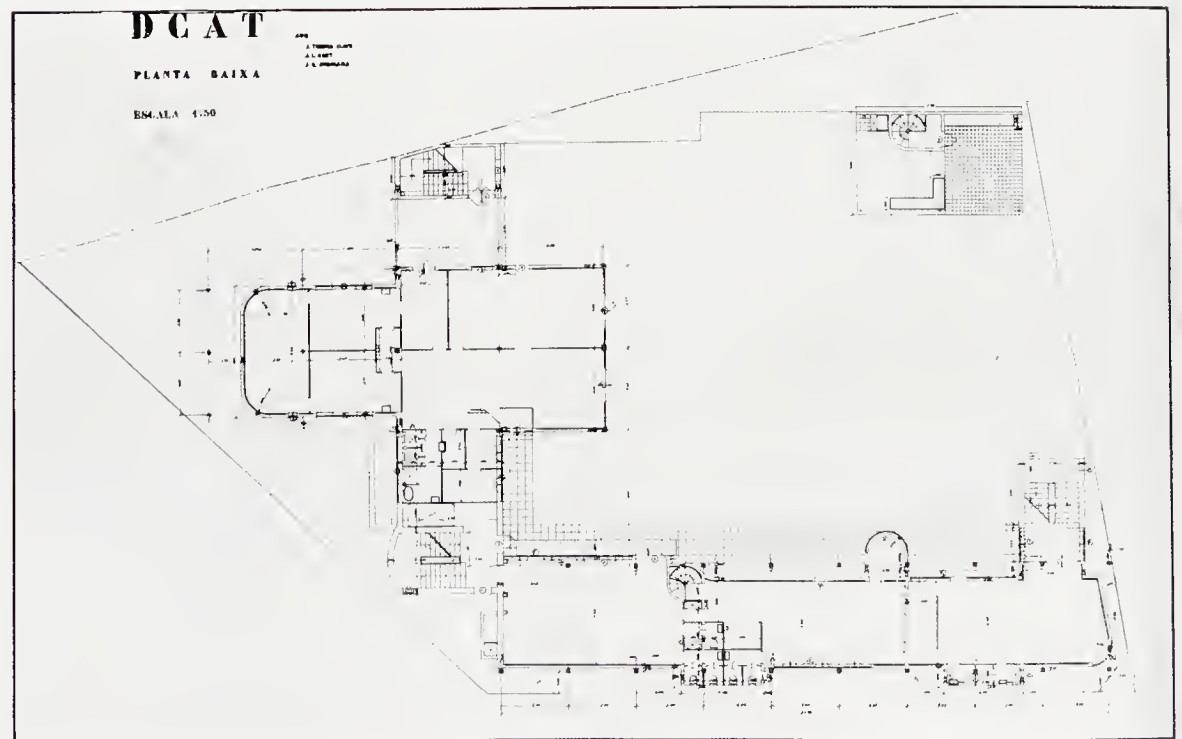
Maqueta. Yeso. 1/100

Colección Juan Pablo Marín. Barcelona

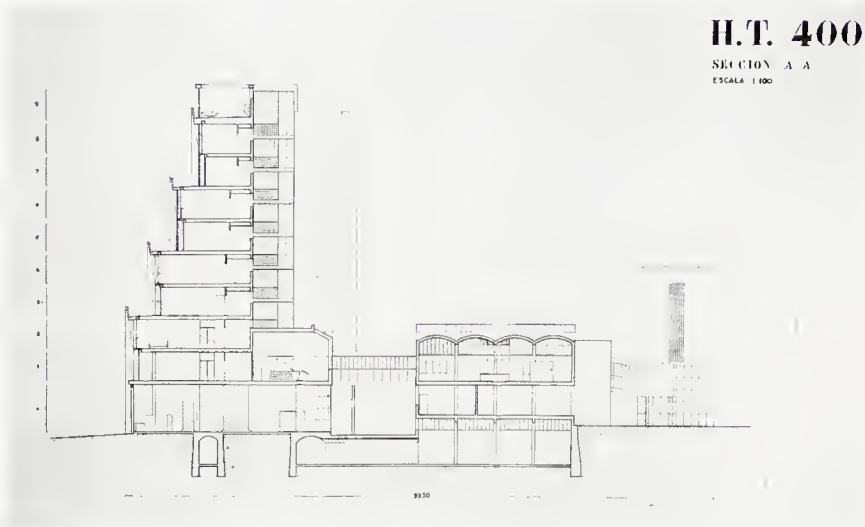
**GATCPAC**

*Dispensario Central Antituberculoso (DCAT), 1934-1938*

Planta baja



# PROYECTO DE HOSPITAL PARA TUBERCULOSOS DE BARCELONA



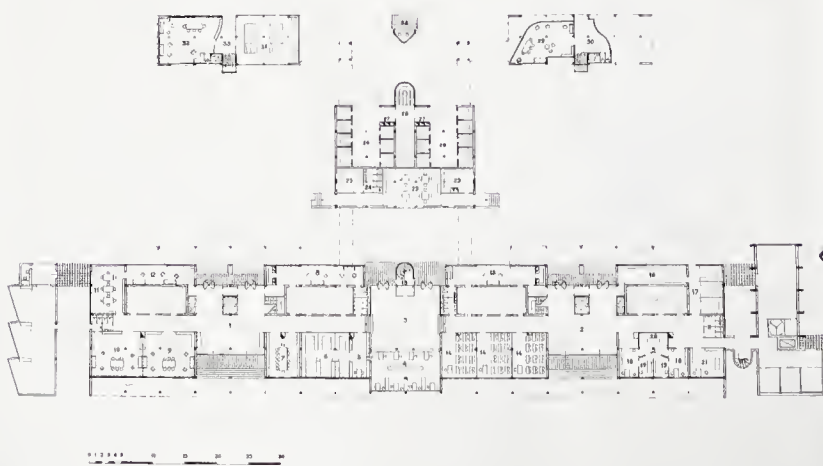
**JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES CLAVÉ**

*Proyecto de Hospital para Tuberculosos  
de Barcelona (HT100)*  
Valle de Hebrón, Barcelona, 1936  
Sección transversal

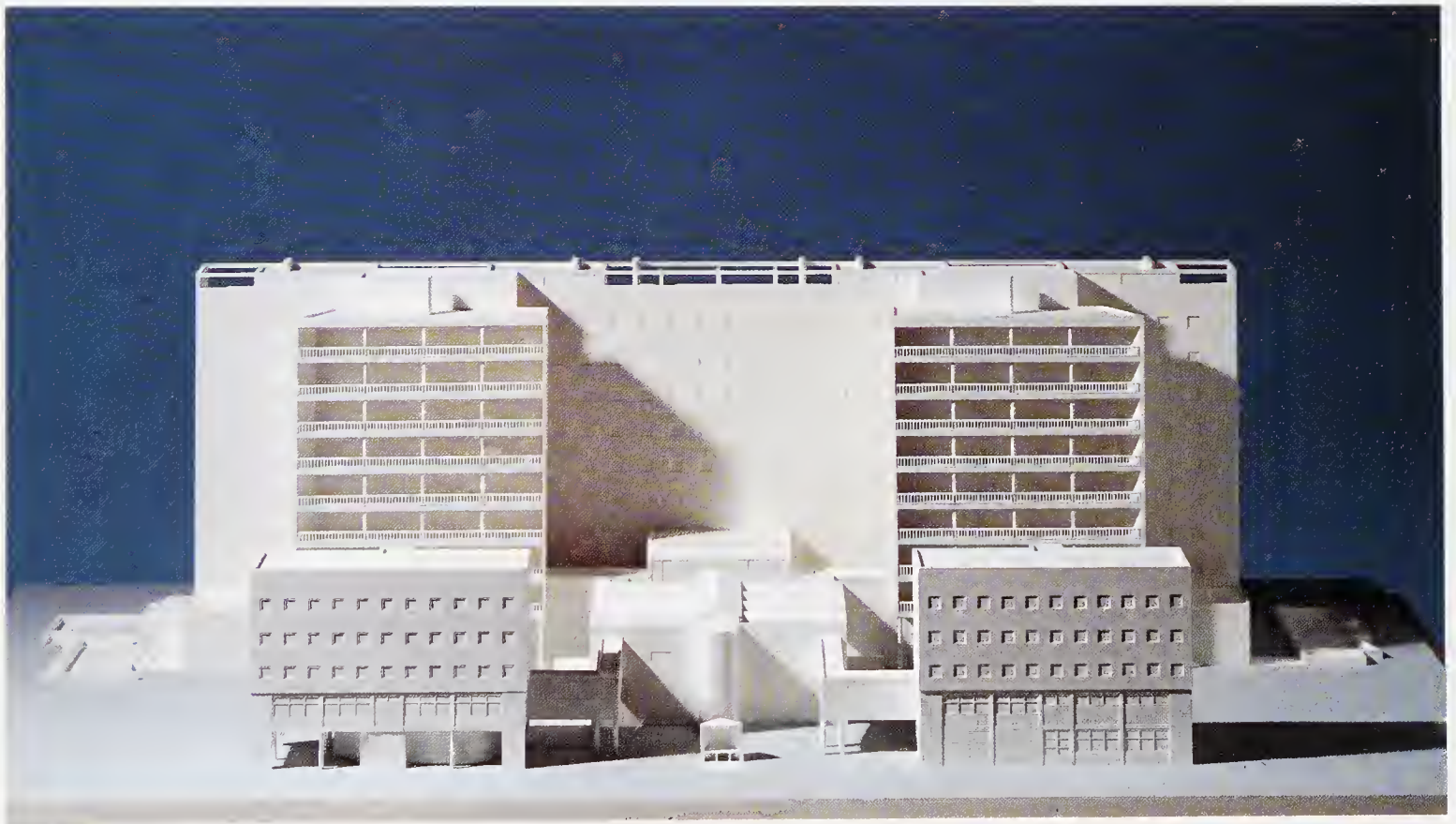
Un proyecto fundamental del G.A.T.C.P.A.C., fechado en junio de 1936, es la construcción de un gran hospital que debía situarse en el Valle de Hebrón de Barcelona. El proyecto es obra de Josep Lluís Sert y de Josep Torres Clavé. La idea, que no llegó a cuajar, conecta perfectamente con la preocupación que demostrará siempre el G.A.T.C.P.A.C. por el tema de la sanidad pública. Así, ya en 1934, Sert, Torres y Jaan Baptista Subirana habían realizada, a partir de un encargo de la Consejería de Sanidad y de Asistencia Social de la Generalitat de Catalunya, un proyecto de hospital estándar que aplicaron, con el transcurso del tiempo, a varias poblaciones catalanas.

**JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES CLAVÉ**

*Proyecto de Hospital para Tuberculosos  
de Barcelona (HT100)*  
Valle de Hebrón, Barcelona, 1936  
Planta







**JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES CLAVÉ**  
*Proyecto de Hospital para Tuberculosos*  
*de Barcelona (HT100)*  
 Valle de Hebrón, Barcelona, 1936  
 Maqueta, Yeso, 1/100  
 Colección Fundación Caixa de Catalunya

## CIUDAD DE RECREO Y DE VACACIONES

El G.A.T.C.P.A.C. da a conocer su proyecto de Ciudad de Recrea y de Vacaciones en una exposición celebrada en las subterráneas de la plaza de Cataluña entre finales de febrero y comienzos de marzo de 1934. La idea, en la que se trabajaba desde hacía unas tres años, consistía en proyectar una ciudad de ocio en la costa de las poblaciones de Gavá, Viladecans y Castelldefels. En su desarrollo, se prevén zonas para baño, práctica de deportes, cines al aire libre, viviendas de fin de semana, así como zonas residenciales (hoteles, casas de colonias, espacios escolares, espacios sanitarios, etcétera). Para llevarlo a cabo, se crea la Cooperativa Popular «La Ciudad de Recrea y de Vacaciones», Entidad de Interés Pública, integrada por diversas entidades catalanas encabezadas por la misma Generalitat de Catalunya. Las obras se inician con la desecación de las marismas del Llobregat y con la prolongación de la Gran Vía, pero se detienen cuando estalla la Guerra Civil.

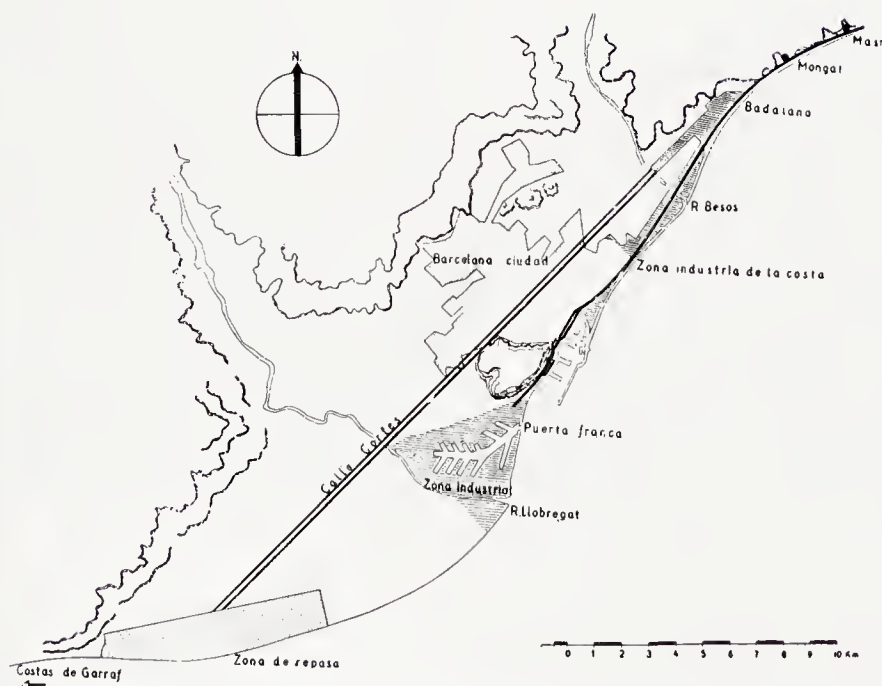
### GATCPAC

*Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRV)*

Viladecans, Gavá y Castelldefels. 1932-1935

Plano del emplazamiento, respecto al eje de la Gran Vía de Barcelona

Publicado en «A. C.» Núm. 7. Tercer trimestre de 1932

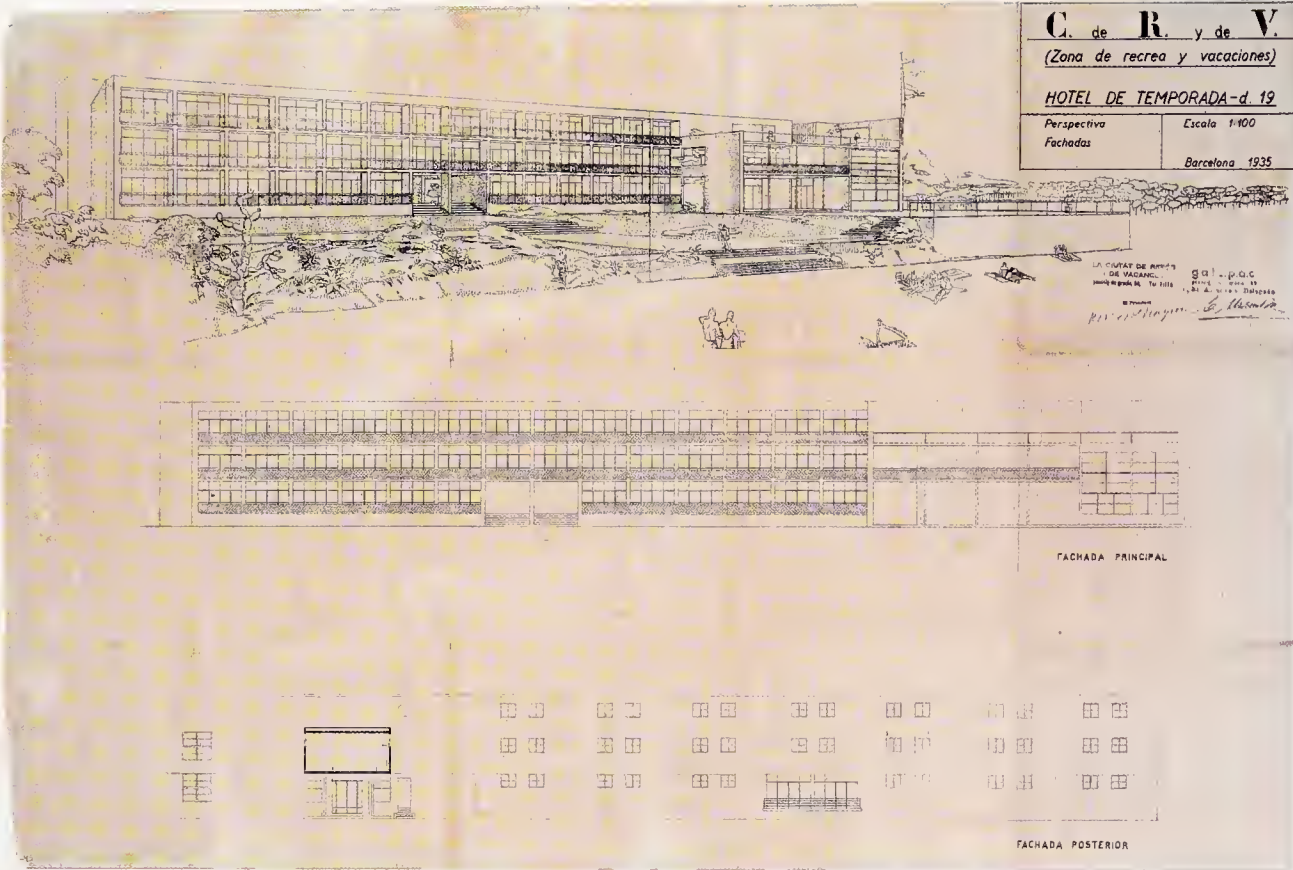




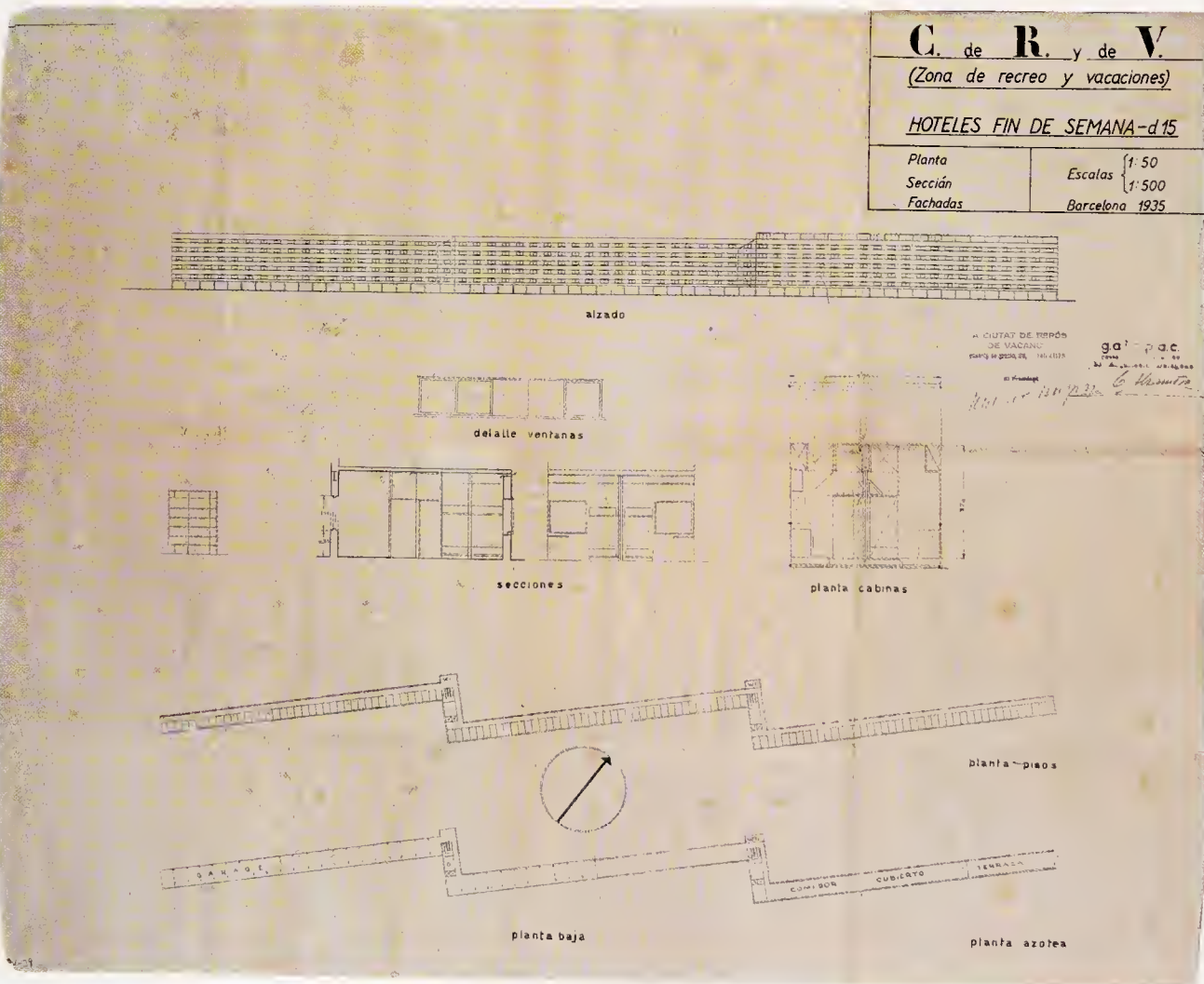
**GATCPAC**  
*Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRI)*  
Dibujo. Perspectiva de conjunto



**GATCPAC**  
*Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRI)*  
Fotomontaje. Emplazamiento de los hoteles  
de fin de semana

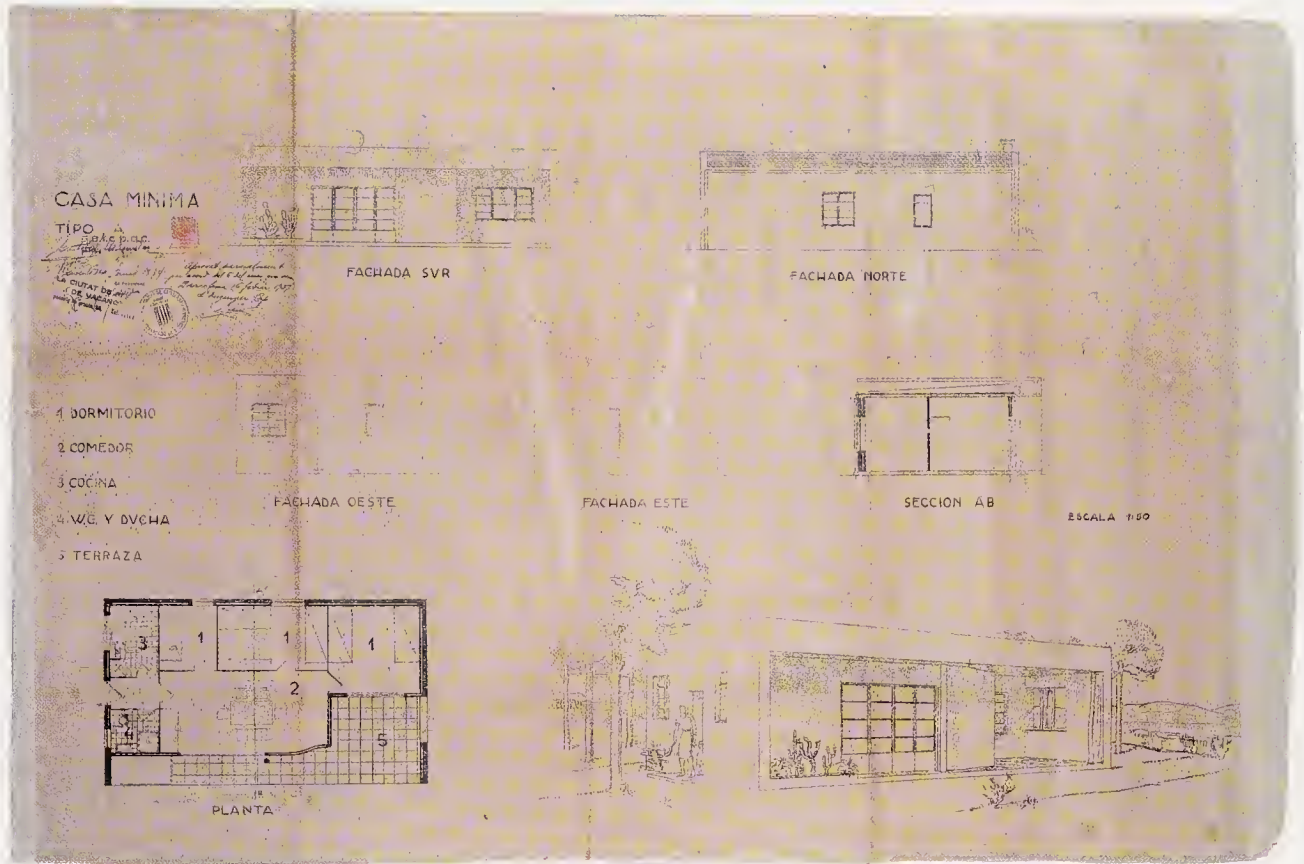


GATCPAC  
 Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRI)  
 Hoteles de temporada  
 Fachadas  
 Colegio de Arquitectos de Cataluña. Archivo Histórico

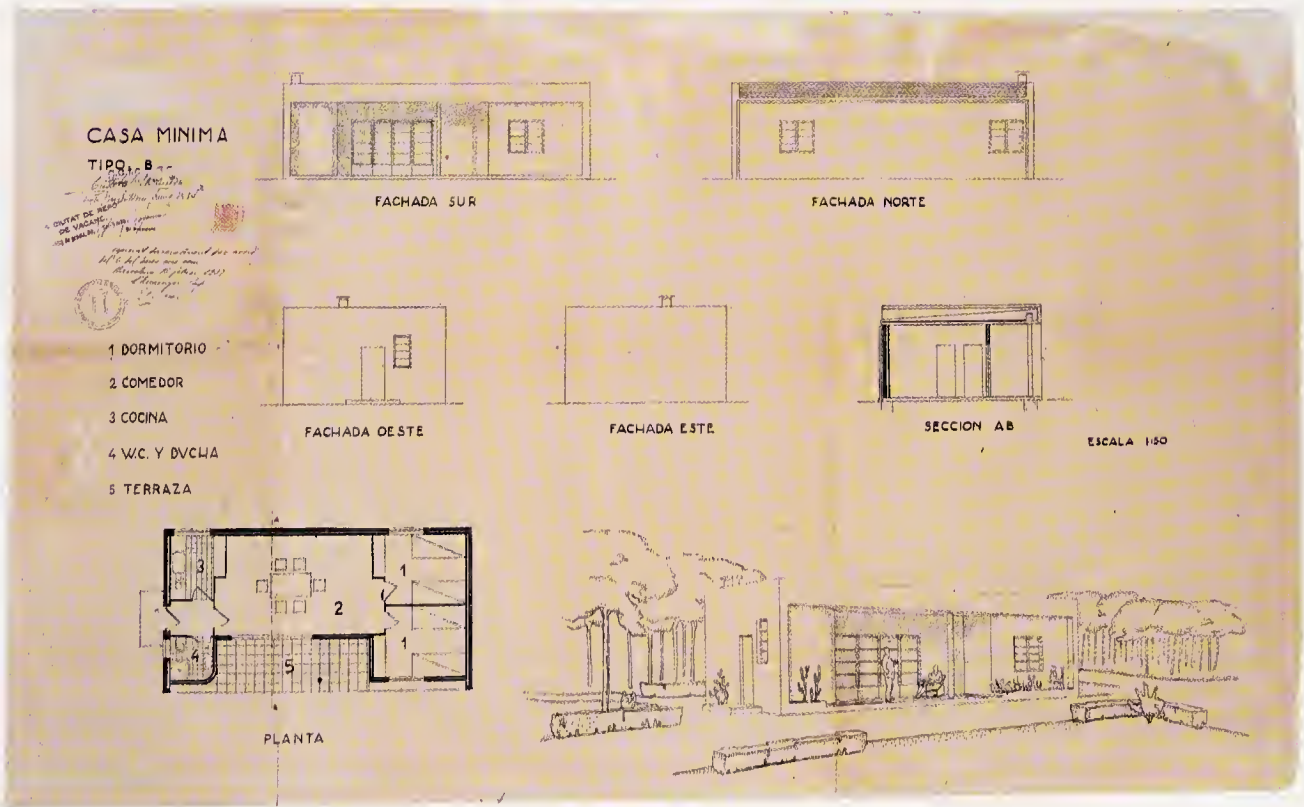


GATCPAC  
 Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRI)  
 Hoteles de fin de semana  
 Fachada y plantas  
 Colegio de Arquitectos de Cataluña. Archivo Histórico

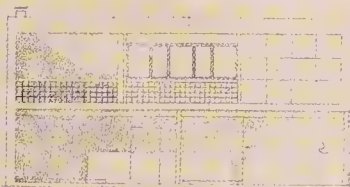
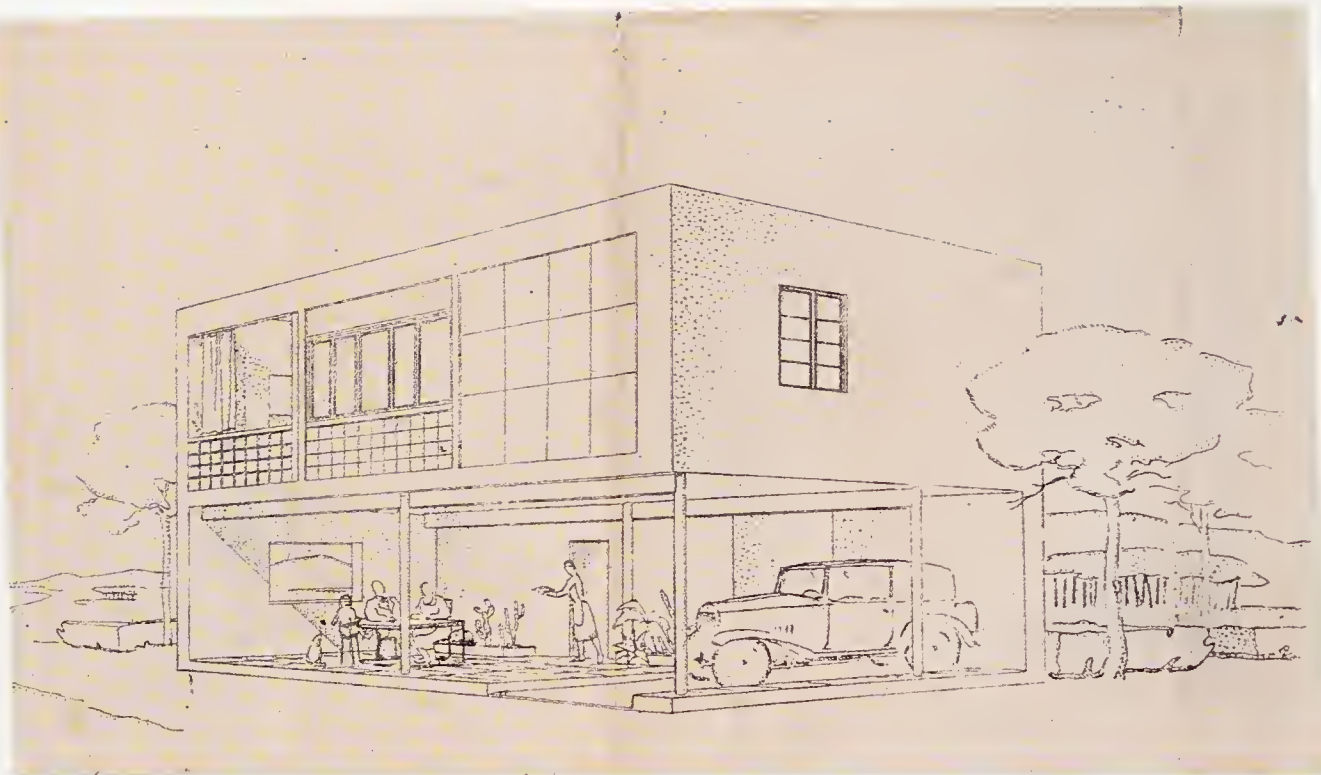
GATCPAC  
Ciudad de Recreo  
y de Vacaciones (CRI)  
Casa mínima tipo A  
Perspectiva, fachadas y planta  
Colegio de Arquitectos de  
Cataluña. Archivo Histórico



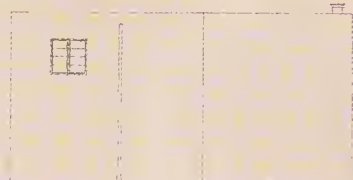
GATCPAC Ciudad de Recreo  
y de Vacaciones (CRI)  
Viladecans, Gavá y Castelldefels  
1932-1935  
Casa mínima tipo B  
Perspectiva, planta y fachadas  
Colegio de Arquitectos de  
Cataluña. Archivo Histórico



GATCPAC  
 Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRV)  
 Casa tipo D  
 Perspectiva, plantas y fachadas  
 Colegio de Arquitectos de  
 Cataluña. Archivo Histórico



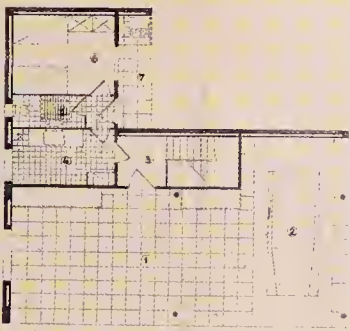
FACHADA SUR



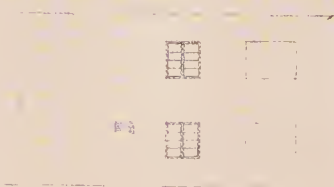
FACHADA NORTE



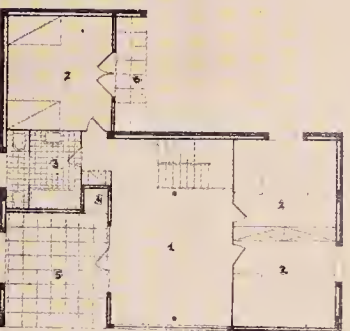
FACHADA LEVANTE



PLANTA BAJA



FACHADA PONIENTE



PLANTA PISO

CASA TIPO D

PLANTA BAJA

- 1 PORCHE CUBIERTO
- 2 GARAGE
- 3 ENTRADA
- 4 COCINA
- 5 TOILETTE
- 6 DORMITORIO SERVICIO
- 7 GALERIA Y LAVADERO

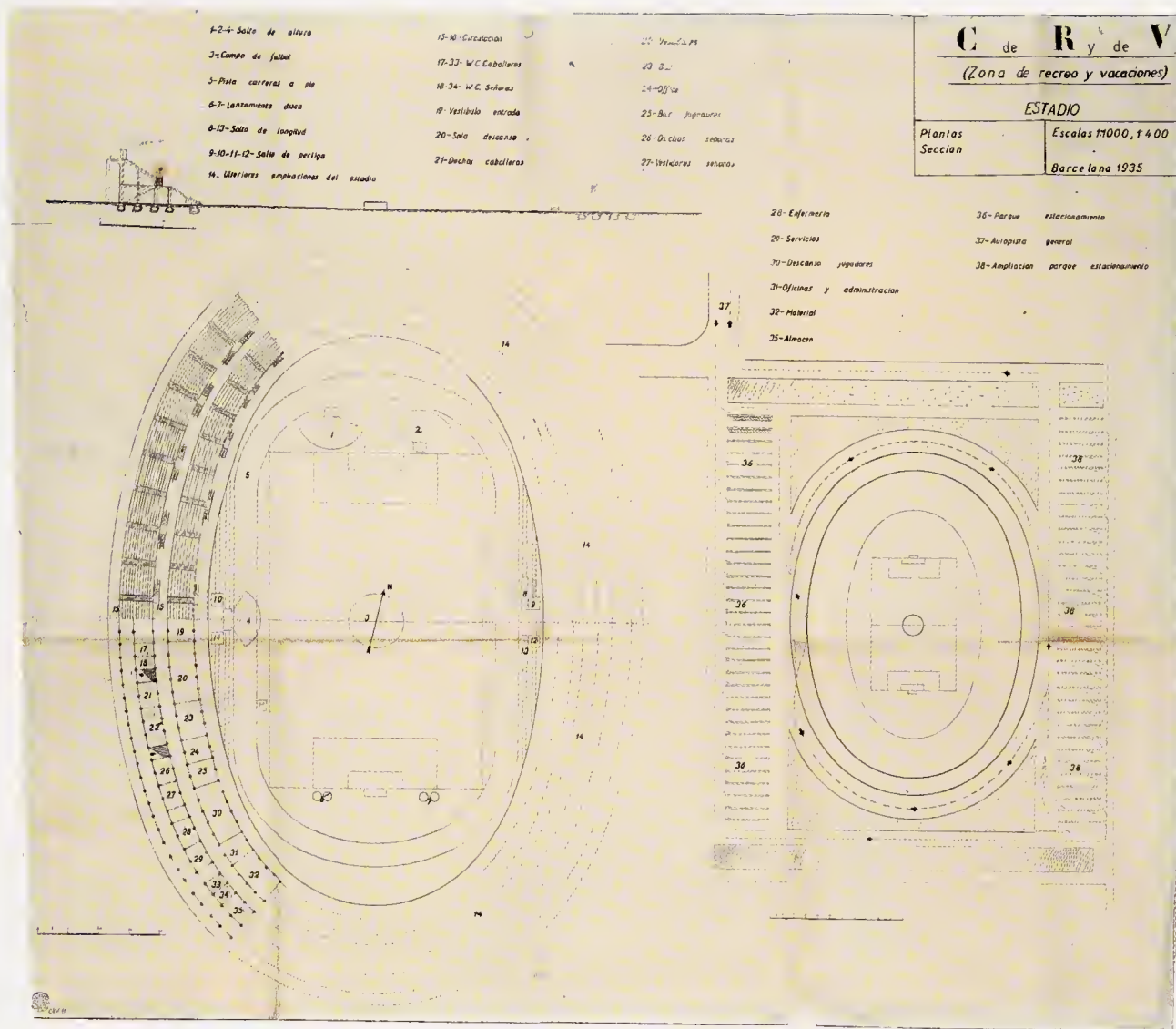
PLANTA PISO

- 1 LIVING ROOM
- 2 DORMITORIO
- 3 BAÑO
- 4 DUCHA
- 5 TERRAZA SOLARIUM
- 6 GALERIA CUBIERTA



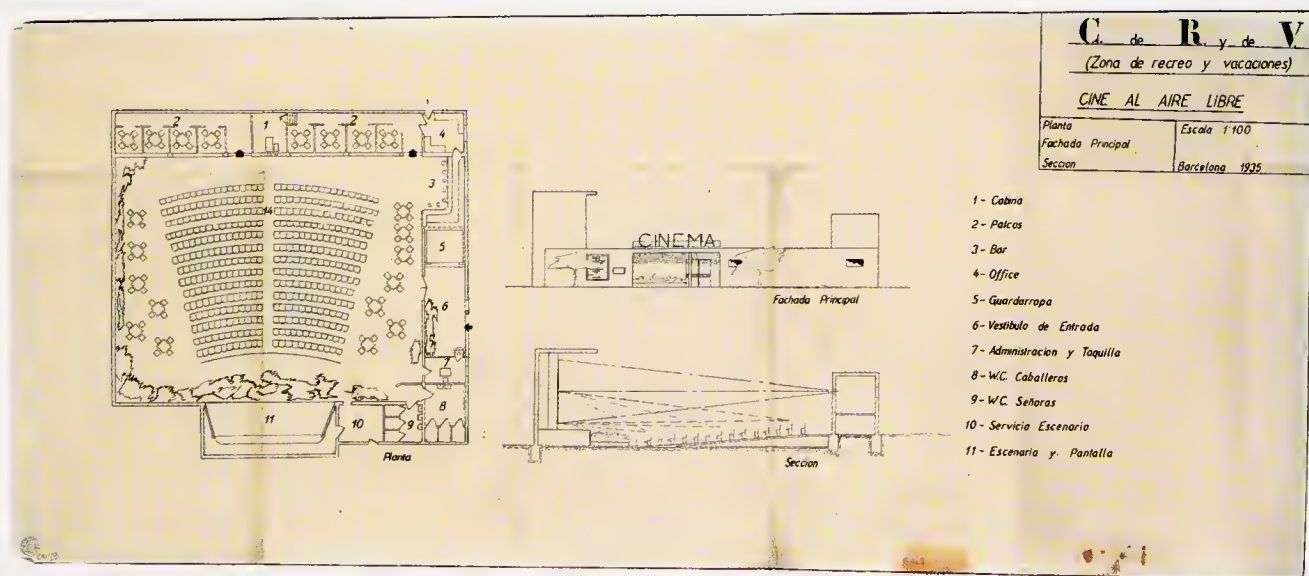
GATCPAC

Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRV)  
Estadio. Plantas y sección  
Colegio de Arquitectos de Cataluña. Archivo Histórico



GATCPAC

Ciudad de Recreo y de Vacaciones (CRV)  
Cine al aire libre  
Planta, sección y fachada  
Colegio de Arquitectos de Cataluña. Archivo Histórico



## MOBILIARIO

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA



# A.C. 23-4

PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C. - AÑO VI - PTAS. 3,25

«A. C.»

Núm. 23-4, Tercer y cuarto trimestres de 1936

Portada

El G.A.T.C.P.A.C. participará, en 1936, en el Primer Salón de Decoradores, organizada por el Fomento de las Artes Decorativas en la cúpula del Cine Caliseum. Concurren con el stand M.I.D.V.A. (Muebles y Decoración de la Vivienda Actual), en el que representan una terraza exterior con mobiliaria de madera barnizada y trenzada de cuerda de palma. El interés del G.A.T.C.P.A.C. por el mobiliario moderna se había manifestado en otras ocasiones: hallamos múltiples referencias de ella en las páginas de «A. C.». En 1931, sus miembros ya habían dado a conocer algunas de sus proyectos de muebles, como una butaca de madera, una mesa, un armario de madera contrachapada y de tuba de acero, y una cama de tuba de acero modela «Thonet».

MODELS  
G. a. t. c. p. a. c.  
Thonet  
Aalto  
Styclair



## M. I. D. V. A.

MOBLES I DECORACIO DE LA VIVENDA ACTUAL

EXPOSICIÓ P. GRACIA, 99 TEL 71179 - BARCELONA

M. I. D. V. A.

[Muebles y Decoración de la Vivienda Actual]

«A. C.» Núm. 21, Primer trimestre de 1936

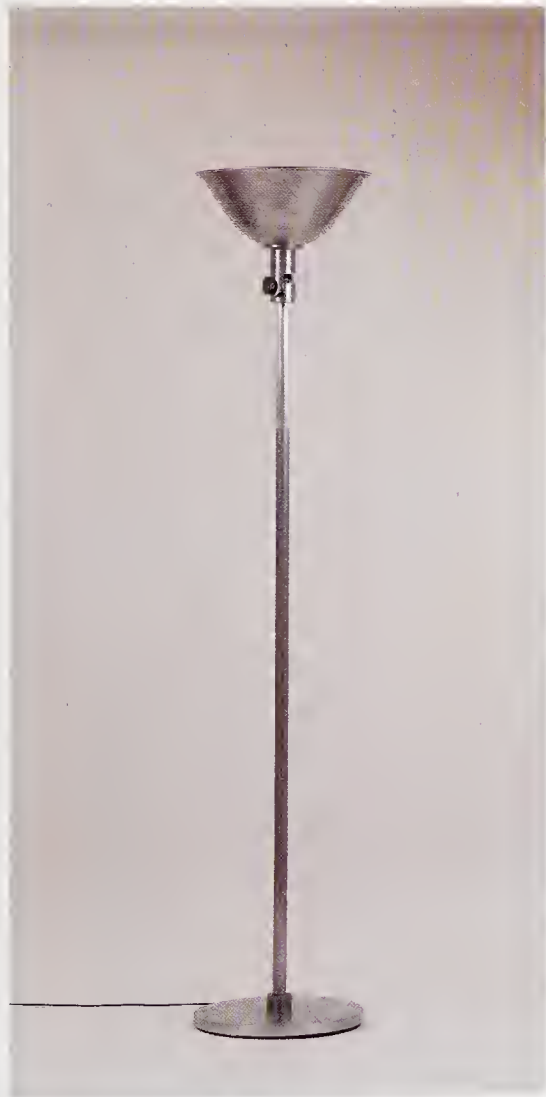




**GATCPAC**  
Mesa con tablero macizo y soporte de tubo de acero cromado



**GERMÀ RODRÍGUEZ ARIAS**  
Butaca de bastidor metálico con muelles y estructura tubular pintada. Asiento y respaldo con posiciones variables



**JOSEP TORRES CLAVÉ**  
*Luminator*, C. 1933  
Lámpara de pie  
Tubo metálico, 210 x 10 cm.  
Colección Raimon Torres, Barcelona



**JOSEP TORRES CLAVÉ**  
Mesa y silla de trabajo con estructura metálica tubular, C. 1933  
Colección Raimon Torres, Barcelona

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

# AC 1

PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C.



SUMARIO

- \* Exposición de Pintura y Arquitectura Modernas de San Sebastián.
- \* Puertas "Standard" de madera.
- \* Urbanización de la Barcelona futura.
- \* Ensanche de Ceuta.
- \* San Pol de Mar (Barcelona).
- \* Habitaciones de Hotel.
- \* Fotografía Cine.
- \* La ciudad verde de Moscú.
- \* Noticias.
- \* Bibliografía.

2,50 Ptas.

A. C.  
Núm. 1. Primer trimestre de 1931  
Portada

La revista «A. C. (Documentas de Actividad Contemporánea)» se edita como publicación del G.A.T.E.P.A.C., organización española en la que se integraba el G.A.T.C.P.A.C., aunque la coordinación de la misma se hace desde Barcelona. Salen, en total, veinticinco números de aparición trimestral, entre el comienzo de 1931 y junio de 1937. «AC» pretende combinar la condición de revista técnica con la presentación de artículos que den una idea global de modernidad cultural. En este sentido, se incluyen artículos sobre arte a cine. O se informa de las actividades promovidas por A.D.L.A.N. Sin embargo, el centro neurálgico de «AC» se dedica a la arquitectura contemporánea: por un lado, se informa, con textos e ilustraciones, de los proyectos surgidos del propio GATC-PAC, tanto individuales como colectivos, con un claro contenido ideológico. Por otro lado, tienen también cabida referencias a la actividad arquitectónica o al interiorismo coetáneo, con especial dedicación al Racionalismo como modo de entender la arquitectura.

## DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

Las grandes creaciones de los ingenieros del siglo XIX han sido las inspiradoras de la nueva arquitectura. Ejemplo estimulante contra el espíritu de imitación y de rutina que aún perdura en las escuelas de arquitectura de hoy.

## A.C. 17

PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C. - AÑO V - PTAS. 3,25

«A. C.»

Núm. 17. Primer trimestre de 1935. Portada



## DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

## A.C. 21

PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C. - AÑO VI - PTAS. 3,25

«A. C.»

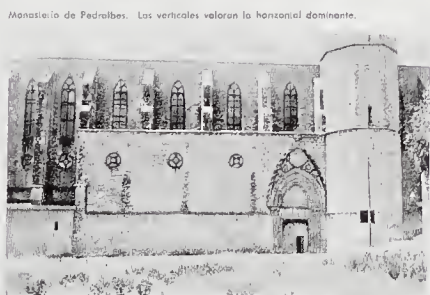
Núm. 21. Primer trimestre de 1936. Portada

## RESPETAMOS LA BUENA ARQUITECTURA DEL PASADO . . .



Sia. Mariva del Mar. Formas primarias, claridad mediterránea.

por esto razón precisamente, no tratamos de resucitarlo como algo arqueológico. La admiración que sentimos por estas obras nos lo priva. Actualmente no podemos sentir las causas que las produjeron, ni los problemas de otra época son los actuales; estos problemas eran entonces algo vivo y sujeto a una evolución y a un deseo de constante perfeccionamiento, pero ya existen como tales problemas hoy día. Son algo muerto que no responde a nuestro época y de inútil solución. No queremos tocar una sola piedra del pasado digno. No creemos a nadie con suficiente autoridad para modificar (nos horrorizan las restauraciones) uno solo de esas obras admirables que son orgullo y elementos de educación de nuestro espíritu. Por ellas hemos llegado a comprender los constantes de todo bueno arquitectura. Constantes que han de perdurar hoy día: ORDEN, CLARIDAD, RITMO DE VOLUMENES, DE ESPACIOS Y DE LUZ. Esto es la lección



Monasterio de Pedralbes. Las verticales velan la horizontal dominante.



Incomprensión de los "tradicionales"

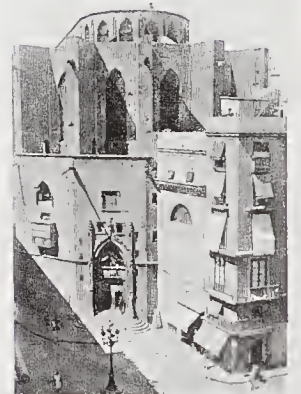
que no debemos olvidar de la arquitectura del pasado. La creación y la renovación de formas siempre están justificadas por una nueva necesidad y nuevos conocimientos técnicos. En ninguno de los presentes ejemplos no vemos, ni encontramos nunca, formas rebustadas desligadas de todo sentido arquitectónico.

Nos enseña la historia de los pueblos, que toda época de grandes manifestaciones arquitectónicas coincide con una de grandes transformaciones, nuevas condiciones sociales, de las que emanan nuevas necesidades; la satisfacción de estas valiéndose de los conocimientos y medios constructivos más adecuados, da lugar a una nueva arquitectura, desechando los antiguos procedimientos que no nos permiten realizar nuestro programa.

Debido a esto séne de cambios sociales y constructivos la arquitectura ha hecho su magnífico obra o través de los tiempos, por ellos se ha renovado, de no ser así, degeneraría en un producto de erudición sin vitalidad y sin fuerza.

Únicamente así hemos de sentirnos tradicionales. Queremos continuar, un prejuicio, la magnífica tradición de la arquitectura, pero no eso tradición basada en la erudición y el eclecticismo, sino una tradición fruto de la comprensión de que, la fuerza arquitectural radica en la exteriorización sincera, clara y optimista de un problema bien planteado, de un plano con la debida articulación.

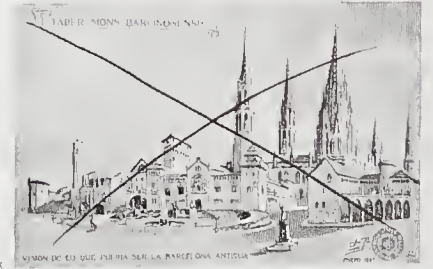
Es necesario ya que vivimos rodeados de interpretaciones arqueológicas de la arquitectura del pasado, tratar de recabar una virginidad de visión que nos permita captar y comprender todos aquellos conceptos y todos aquellos formas al parecer olvidados.



Ciudad, geometría, moldes que reducidos al mínimo.



Gótico dicto  
del siglo XX



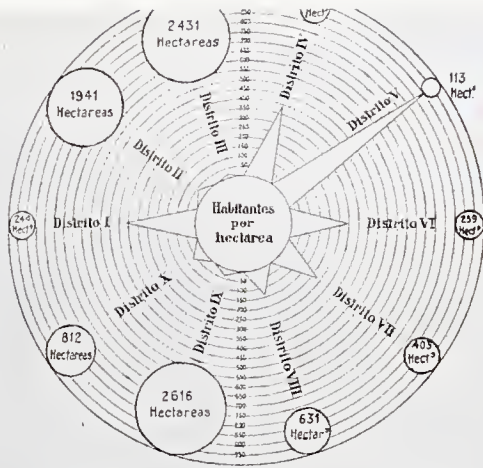
VISION DE LO QUE HABRÁ SER LA PARCELONA ANTICUA

22

Respetamos la buena arquitectura del pasado

«A. C.» Núm. 2. Segundo trimestre de 1931

23



Densidad de Barcelona por distritos

### DISTRITO V (Barrio Chino)

Densidad media: 1023 h. por hect.  
Densidad máxima: 1604 h. por hect.

(Estadísticas municipales de la ciudad)

“En las calles de *Amalia, Arco del Teatro, Berenguer, Cadena, Carrera, Cid y Conde del Asalto*, existen viviendas de

**20 % mortalidad anual**

en las cuales, de no renovarse sus habitantes, quedarían totalmente deshabitadas en cinco años.”

(De la conferencia del Dr. Aguadé, Alcalde de la Ciudad)



# A.C.

PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C.

AÑO II

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

El Barrio Chino de Barcelona (Distrito V)  
«A. C.» Núm 6. Segundo trimestre de 1932

## EL BARRIO CHINO DE BARCELONA (DISTRITO V)

Por imperativo de la profilaxis más elemental, debemos evidenciar hoy el cáncer barcelonés del llamado "barrio chino" como caso clínico "típico" existente en casi todas las grandes urbes. Lo que decimos o continuación puede aplicarse, modificando cifras a todas las ciudades de población densa, compacta, las cuales se han desarrollado sin plan de conjunto, divorciados de toda idea funcional, creciendo extraordinariamente al aparecer el fenómeno maquiavélico debiendo resolver sin soluciones urbanísticas la enorme crisis de viviendas y locales para las nuevas industrias. En la mayoría de estos casos se cometió el grave error de conservar la castañalada de la vieja ciudad, la estrechez de

sus calles y las condiciones absolutamente antihigiénicas de sus viviendas. Después, al añadir nuevas plantas a estas casas labérgas y apiladas ("respetando" en los de cinco pisos las mismas absurdas patas de ventilación que tenían los de dos plantas), al edificar lo que antes eran huertos y solares, sin pensar en alterar el insuficiente sistema de cloacas ni los primitivos medios higiénicos, etc., las viviendas de estos barrios descendieron a la categoría de antihumanas...

La población ha aumentado enormemente de densidad hasta el momento en que se ha juzgado imprescindible derribar las murallas apesoradas. [Bar-

celona los conserva hasta el año 1800]. Con la aprobación de los nuevos proyectos de extensión y ensanche, se crearon nuevos barrios en mejores condiciones higiénicas, se redusieron los bloques de calles anchas, las habitaciones y su higiene fueron sujetas a nuevas normas... Pero las viviendas de la vieja ciudad, que debían de haberse destruido, pasan a ser la habitación de las clases humildes, la de las gentes que acuden del campo y de tierras interiores, atraídos por la luz cegadora del progreso industrial y que pasan a llenar los nuevos talleres, los nuevos fábricas, que en desorden y a toda prisa se levantaban cerca de las líneas ferroviarias de reciente creación... Todos estos gentes han sido paca o poco mirados en su salud por el medio ambiente...



riedad de presentar un frente único a la crisis económica es el más oportuno para hacer la guerra a este ejército de la infección: Falta trabajo y son brazos. La escasez de habitaciones no es tan manifiesta como la fue en un momento dado...

Hay, con un buen plan de construcción de habitaciones económicas, podría iniciarse la destrucción de las calles atacadas de mayor mortalidad, procediendo inmediata y simultáneamente a la clausura de las viviendas de estas calles, que ocultan lo terrible cifra de un 20% (!) de defunciones. Arco del Teatro, Cid, Amalia, Cera, etc.—(Véase pagado.)  
Es preciso, además, construir o toda urgencia sanatorios del tipo popular, a

fin de que las familias procedentes de las habitaciones que han de destruirse, sean sometidas a un examen médico, después del cual los infecciosos serán trasladados a sanatorios especiales y alojados en habitaciones soleadas e higiénicas los pacos que puedan considerarse aún sanos.  
Creemos que el Ayuntamiento de Barcelona, antes que nada, debe estudiar un plan de conjunto. En este caso creemos, también, que encontrará altamente interesantes las sugerencias que, para realizar este objetivo, profíctico, han salido del Congreso de Arquitectos que ha tenido lugar en Barcelona.  
Crear una policía de la habitación (servicio de inspección) y organizarla cuan-

to antes para que proceda a la clausura de estos focos de infección y a la destrucción de las viviendas antihigiénicas.  
Trazado y construcción progresiva de la nueva urbanización de dichos barrios...  
...Si alguien llega o imagina que este proyecto puede ser calificado de anti-económico, tranquilícese del todo. Los edificios de las calles indicadas, están sobradamente amortizados por los alquileres excesivos que, desde la gran guerra, han cobrado sus propietarios.  
Piense, además, que estos solares, una vez llevado a cabo el derribo y trazado la nueva urbanización, aumentarán considerablemente de valor.



DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

# AC 2

PUBLICACION DEL G. A. T. E. P. A. C.

SUMARIO: Exposición permanente que el G. A. T. E. P. A. C. ha inaugurado en Barcelona. • Viviendas de alquiler en Barcelona. • Arquitectura del pasado. Urbanización del Madrid futuro. • Ventanas "Standard" de madera. • Anepuerto de Barajas. • Jardines. • Fotografía y cine. • Exposición de la temática revolucionaria y social en los artes. • Crítica. • Ensanche de Coate. • Noticias. • Bibliografía. • Report de Le Corbusier en el congreso de Bruselas.



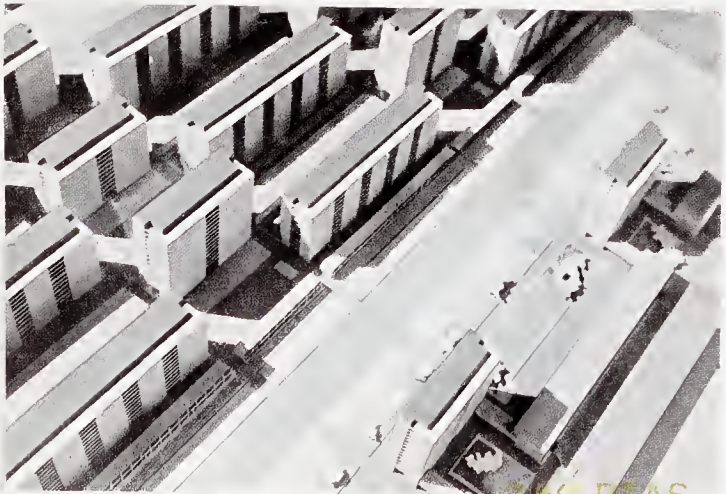
«A. C.»  
Núm. 2. Segundo trimestre de 1931  
Portada

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

# AC 4

PUBLICACION DEL G. A. T. E. P. A. C.

SUMARIO: Los edificios de Arquitectura. • Casa de alquiler en la calle de Montaner, Barcelona. • Edificio para la S. S. L. Bilbao. Documentos mandados en el extranjero. • Proyecto de urbanización de la Diagonal de Barcelona. • Dibujos de Angel Ferrant. • Las nuevas inquietudes en el Japon. • Crítica. • Conferencia de E. May. • Bibliografía. • Noticias.



«A. C.»  
Núm. 4. Cuarto trimestre de 1931  
Portada

# AC 3

REVISTA TRIMESTRAL • PUBLICACIÓN DEL "G. A. T. E. P. A. C." • BARCELONA - MADRID - SAN SEBASTIAN  
AÑO I. PRIMER SEGUNDO TRIMESTRE 1931  
DIFUSIÓN 10 PÉSETAS AÑO. EXTRANJERO 15.  
PRECIO: 2,50 PTAS.

S. Giedion dice en su libro Befreites Wohnen

NECESIDADES

QUEREMOS LIBRARNOS.

- de la casa de valor perpetuo y sus consecuencias
- de la casa de alquileres caros
- de la casa de muros gruesos y sus consecuencias
- de la casa-monumento
- de la casa cuya conservación nos esclaviza
- de la casa que absorba todo el trabajo de la mujer

PARA ELLO NECESITAMOS:

- la casa barata
- la casa abierta
- la casa que nos simplifique la vida



G. Hecartel, Arq. Casa Dr. H. en Zaragoza

BELLEZA?

- BELLA es una casa si responde a nuestro sentimiento vital. Esto exige. Luz, Aire, Movimiento, Horizonte.
- BELLA es una casa si puede adaptarse a todas las condiciones del terreno.
- BELLA es una casa si permite vivir en contacto con el cielo y los capas de los árboles.
- BELLA es una casa cuya luz en el interior es uniforme (ventanas continuas, paredes de vidrio...)
- BELLA es una casa si su interior no da la sensación de encierro.
- BELLA es una casa si su encanto consiste en el conjunto de funciones bien cumplidas.

S. Giedion dice en su libro Befreites Wohnen  
«A. C.» Núm. 3. Tercer trimestre de 1931

21.980	25.354	29.729	28.012	32.386	—	—
30.079	31.790	33.551	37.211	40.990	49.205	51.630
30.750	38.156	40.981	45.704	50.066	58.245	62.795
43.827	46.250	48.755	53.065	57.455	66.074	70.225
52.025	54.425	57.857	61.969	70.412	78.970	82.905
62.036	65.370	68.442	75.976	83.526	93.509	104.066
67.808	71.524	75.255	83.012	91.230	102.068	113.564
75.534	79.317	83.431	91.985	101.002	112.023	125.467
81.050	85.300	89.674	98.720	108.400	121.105	134.580
87.221	92.070	96.748	106.592	116.782	130.374	144.790
94.368	99.870	104.915	115.430	126.514	141.208	156.710
102.903	108.749	113.540	124.811	136.608	153.363	168.060
108.619	114.165	119.665	131.700	144.204	166.806	178.245
112.951	118.722	124.660	139.040	152.274	182.320	188.682
122.401	128.755	135.198	147.620	162.786	191.978	200.325
128.804	135.460	142.248	156.396	174.310	191.028	211.940
136.123	144.147	151.375	166.411	182.122	203.318	225.582
143.770	151.170	158.763	174.592	191.226	213.334	230.220
153.871	161.214	169.922	186.801	204.770	228.223	251.302
161.100	170.000	178.100	197.000	215.881	240.841	267.300
168.30	18,77	19,24	—	—	—	—
1.922	1.922	2.029	—	—	—	—
174.738	183.790	193.082	212.430	232.876	259.874	288.500
18,26	18,24	19,20	20,14	—	—	—
1.917	1.918	2.016	2.115	—	—	—
191.028	201.304	211.786	233.100	255.583	285.284	316.704
18,24	18,20	19,17	20,12	21,06	21,98	—
1.915	1.914	2.013	2.115	2.211	2.330	—
199.001	209.402	220.131	242.077	265.834	300.823	338.702
18,20	18,07	19,14	20,08	21,03	22,02	23,44
1.911	1.910	2.010	2.108	2.208	2.333	2.459
207.400	218.249	229.423	252.602	277.224	300.661	344.030
18,16	18,03	19,10	20,04	21,00	22,19	23,70
1.907	1.905	2.006	2.104	2.205	2.330	2.456
117.002	124.821	136.200	150.420	163.790	190.339	234.901
18,12	18,59	19,06	20,01	20,97	22,15	23,90
1.903	1.912	2.001	2.101	2.202	2.330	2.453
110.001	121.202	134.180	149.021	164.200	192.825	243.513
18,09	18,16	19,03	19,98	20,94	22,13	23,94



PUBLICACION DEL G. A. T. E. P. A. C.  
**A.C.**  
AÑO II

«A. C.»  
Núm. 5. Primer trimestre de 1932  
Portada



## URBANIZACIÓN DE LA BARCELONA FUTURA

**El plano de la Barcelona futura** Acaba de crearse en el Ayuntamiento de Barcelona un Consejo Superior de Urbanismo con carácter oficial, amplios atribuciones, fallos inapelables. Una vez más a los arquitectos y técnicos de Barcelona, se les niega el derecho de exponer sus ideas y contribuir con ellas a la solución de un problema de tal capital interés para todas sus ciudadanías.

**Necesidad del plano de la futura Barcelona.** La ciudad en estos últimos treinta años ha aumentado en 462.646 habitantes (gráfico), de seguir aumentando proporcionalmente, en 1960 su población será de 1.500.000 habitantes.

**Plano Cerda.** Desde 1854 a 1931, Barcelona se ha extendido sometiendo a un trazado previamente ordenado, señalado en el Plano Cerda. La ciudad ha arrebosado este plano y como consecuencia de esto y por falta de otro plano de conjunto ha adaptado el Ayuntamiento de Barcelona el Sistema de Urbanizaciones parciales



que presenta como graves inconvenientes: 1. Favorecer, en aumento, intereses particulares. 2. No tener en cuenta al no ser la distribución de las distintas zonas de la futura ciudad ni su emplazamiento. 3. Imposibilidad de unir estas urbanizaciones entre sí de una manera lógica y racional. 4. El plano actual de enlaces sólo tendrá razón de existir cuando estén perfectamente determinados cada uno de los nuevos zonas, pues resulta imposible enlazar lo no determinado. Es necesario la formación de un plano a Barcelona en el que se precise la situación, facilitando la extensión de cada una de las zonas que integran la nueva ciudad. Con los mismos inconvenientes del anterior sistema de urbanización, está a punto de aprobarse el Plano de Reforma del Casco Antiguo, este plano también depende de la forma y disposición del conjunto de la nueva ciudad y es éste el que nos debe indicar por dónde han de pasar las nuevas vías que tengan que atravesar el Casco Viejo para facilitar la circulación y enlazar una parte de la ciudad con los otros. No se puede atender modernizar la ciudad vieja en cambio necesario higienizarla y enlazarla con la nueva urbanización por medio de vías de comunicación, dejando los principales monumentos rodeados de las construcciones actuales, al lado de las cuales aquellos no dan perfecta idea de su escala, cosa que parecería si se llevasen a cabo las grandes plazas y vías proyectadas.

El momento actual es el más propicio para el estudio de esta nueva urbanización, pues ha-

biéndose arrebasado el plano Cerda y continuando con este sistema de urbanizaciones parciales, dentro de poco tiempo no será posible trazar el nuevo plano sin verse obligado a destruir grandes superficies edificadas. Es necesario convocarlo de un concurso, dada la gran importancia y responsabilidad de esta cuestión. Creemos que de él dependen la obra de todos los arquitectos que trabajan y trabajaron en Barcelona durante muchos años y el incremento y la vida de la ciudad en todos sus aspectos.



Urbanización de la Barcelona futura  
«A. C.» Núm. 1. Primer trimestre de 1931

### „LA CIUDAD FUNCIONAL“

PROGRAMA DE TRABAJO DE LOS C.I.A.M.  
(CONGRESOS INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA MODERNA)

IV. CONGRESO 1933 ATENAS

CONSTATACIONES - RESOLUCIONES

REGION - CIUDAD

CONGRESO 1936

FUNCIONES DE LA CIUDAD

# A.C.20

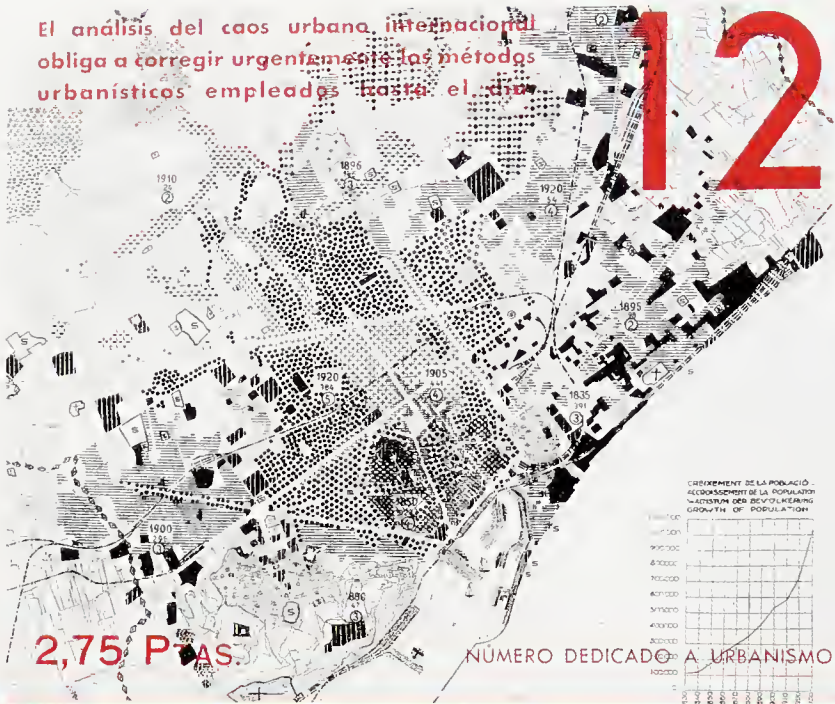
SINTESIS REGION - CIUDAD - FUNCIONES

PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C. - AÑO V - PTAS. 3,25  
DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA

«A. C.»  
Núm. 20. Cuarto trimestre de 1935  
Portada

El análisis del caos urbano internacional obliga a corregir urgentemente los métodos urbanísticos empleados hasta el día

# 12



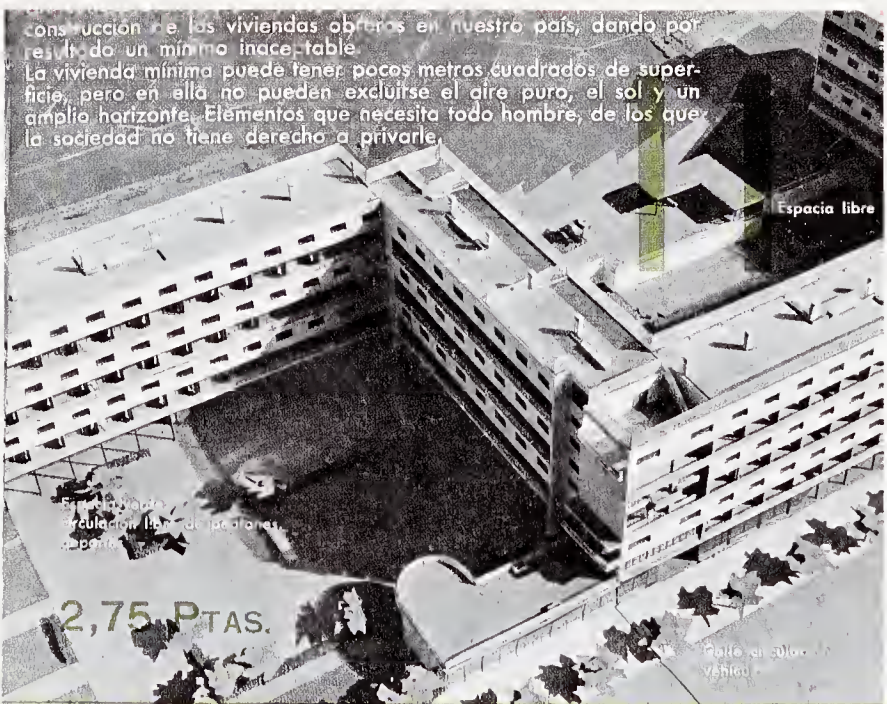
2,75 PTAS.

NÚMERO DEDICADO A URBANISMO

**A.C.** PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C.

AÑO III

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA



**A.C.** PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C.

DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

«A. C.»  
Núm. 12. Cuarto trimestre de 1933  
Portada

«A. C.»  
Núm. 11. Tercer trimestre de 1933  
Portada



# Elementos "Standard" en la construcción

**VENTANAS.** Solucionada el problema de supresión del muro de carga por el sistema de apoyos aisladas, podemos adaptar la ventana horizontal que reúne todas las ventajas de iluminación y visión. Su estudio tiene que hacerse teniendo en cuenta que ha de ocupar poca espacio al abrirse y que no presente dificultades su limpieza y reparación.

El tipo corredero horizontal (véase figura) es el único que además de satisfacer las anteriores necesidades presenta las siguientes ventajas:

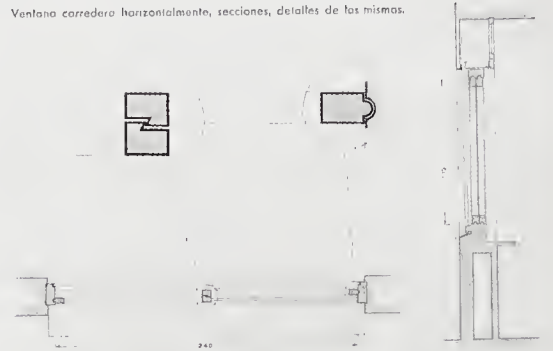
Como el peso de cada hoja gravita sobre la guía, aquella no sufre la misma deformación que si abriese al interior a exterior. Buen cierre (véase detalle sección). El viento no modifica la abertura. Facilidad de calacar, persiana enrollable y puerta de ballesta en el interior para mayor seguridad. Las carlinas no estorban la ventana en ninguna posición. Los objetos que estén sobre un mueble o repisa delante la ventana, no han de moverse para abrir o cerrar aquella.

El tipo que abre hacia el interior puede ser compuesto de hojas móviles y fijas. Las hojas móviles deben, una vez abiertas, plegar sobre las fijas, de la contraria ocupan sitio en la habitación y estorban el paso de las cortinas.

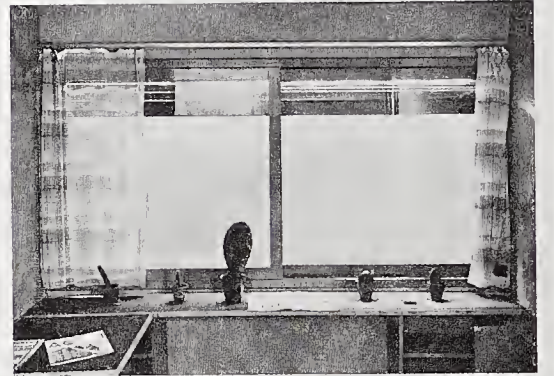
Si abre al exterior todas sus hojas han de ser giratorias y reversibles para que sea posible la limpieza, o deben emplearse bisagras especiales como las del tipo "Hope".

Las tipos correderas entre tabiques, lo mismo que el que podría hacerse a imitación del sistema de manivela de automóviles, presentan dificultades de conservación, limpieza de la guía oculta y reparación costosa casa de tenerse que desmontar.

Ventana corredera horizontalmente, secciones, detalles de las mismas.



Ventana corredera existente en el local de exposición del G. A. T. E. P. A. C.



## Elementos «Standard» en la construcción

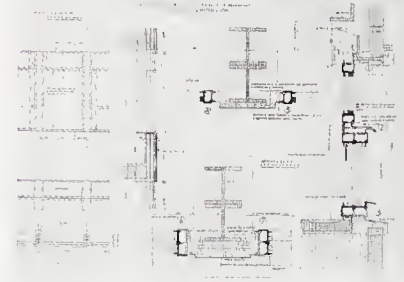
«A. C.» Núm. 2. Segundo trimestre de 1931

## «Columbus Haus», Edificio para despachos. Berlin. Arquitecto: Erich Mendelsohn

«A. C.» Núm. 5. Primer trimestre de 1932

### «COLUMBUS HAUS» Edificio para despachos. Berlin. Arquitecto Erich Mendelsohn

Este edificio es un ejemplo de la nueva arquitectura. El arquitecto Erich Mendelsohn ha conseguido una perfecta adaptación de la arquitectura a las necesidades de la vida moderna.



# LA EVOLUCION DEL RASCACIELOS

La construcción en altura, al objeto de concentrar en el mínimo espacio de terreno el máximo de individuos, es una creación de Norteamérica; es un producto de la necesidad.

Las construcciones de la edad media (Siena, San Ginignano, fig. 1), aunque obedeciendo a otros principios: el de defensa, atalaya, tenían de común con el actual rascacielos algo de lo que éste ha llegado a ser como elemento de reclame. Aquéllas indicaban el poderío de un sector de la ciudad o de un templo (campanile) y éstos anuncian un gran hotel, una gran industria, una casa de banca, etc...

En Nueva York, por lo limitado del terreno Manhattan y su enorme valor, invaden este barrio las grandes cons-

trucciones en altura que se apiñan en el mayor desorden. Son, en una palabra, el monumento que, de subsistir, dará a las futuras generaciones una idea perfecta de la vida de los años de prosperidad capitalista durante el primer período de la postguerra.

Ahora bien, ¿ha llegado a su apogeo el rascacielos durante el período de inflación? ¿Qué suerte le espera al emblema arquitectural de las grandes industrias, mientras perdure la actual crisis? Interesante contraste de nuestra época evolutiva. Mientras en U. R. S. S. se hablaba de desurbanizar, en Nueva York se han elevado las más fantásticas construcciones de este género.

El rascacielos neoyorquino, producto de la necesidad es, según declaración

norteamericana: «factible gracias al acero (osatura) y práctico porque existe el ascensor».

Norteamérica nos da, con estas construcciones, una maravillosa lección de lo que puede hacerse a base del trabajo bien organizado; la asombrosa rapidez constructiva que se consigue con elementos standardizados y traídos del taller, es una de las más interesantes maravillas de la industria moderna.

Lo curioso de la historia de los rascacielos es que, a pesar de su innegable importancia arquitectónica, han sido tratados hasta hoy de una forma que consideramos totalmente equivocada. Desde el primer momento (y sólo entonces explicable) se revistió la osatura metálica con materiales pétreos,

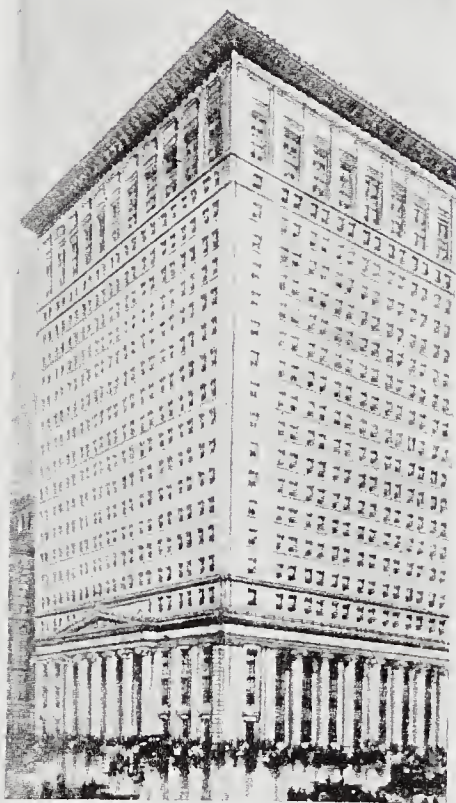


Fig. 2

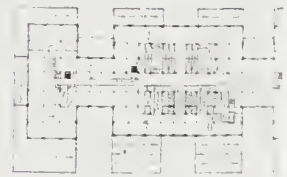


Fig. 3

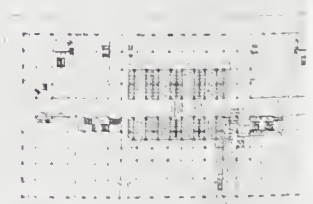
Plantas tipo de un rascacielos, según los ordenanzas municipales de Nueva York.



Ultimos pisos



Pisos intermedios



Pisos inferiores

completamente injustificables desde el punto de vista económico, constructivo y arquitectónico. El arquitecto ha hecho aquí el lamentable papel de decorador, y lo mayoría de las veces de mal decorador. Lo que había de ser por su novedad magnífico producto de una época, se revistió con almonohillados y pilastros, reproduciendo a veces, con paciente exarritud, fragmentos de palacios florentinos. Se vino a Europa para pedir ayuda e inspiración a Brunelleschi y a Vignola, con el único afán de salir del paso. Se dividió el primer en tres porciones, cuyos dos últimos vienen a hacer las veces de un basamento y de un elemento de coronación (fig. 2). El cuerpo intermedio que predomina es una masa lisa con huecos regulares que se repiten en toda su extensión superficial. Se da, a veces, el caso cómico de tomar elementos de algún conocido ejemplo clásico; se ha seccionado un palacio florentino por la cornisa y, después, lo mismo que si se tratara de una caja, se ha introducido entre uno y otro parte el cuerpo principal del edificio. ¡Triste papel el del arquitecto!



Torres señoriales en San Gimignano (Toscana), siglos XIII y XIV. Fig. 1

Pertenece a este tipo las rascacielos que podríamos

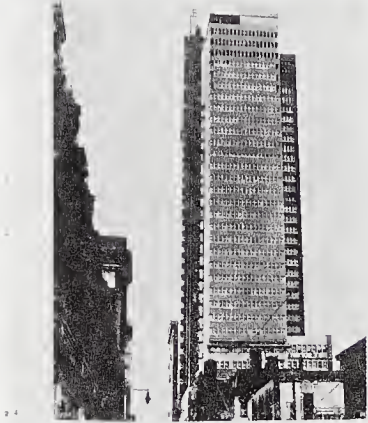


Fig. 5



Fig. 6

37

llamar de la primera época. Luego, al ser superadas estas construcciones por otras de mayor altura, tuvieron los constructores que sujetarse a unos ordenanzas municipales, las cuales, para asegurar su estabilidad y proporcionar más luz a los calles les obligaban a ir retirando sucesivamente los pisos de la línea de fachada o media que cubría el edificio, dando a este forma escalonada que dificultaban cada vez más la aplicación de elementos clásicos. (Véanse plantas fig. 4). Esta renovación coincidió con unos años prósperos en literatura sobre los rascacielos y en disculpa su estética. Llegó un momento en que el entusiasmo cristalizó en un ecnoma a la vericordada. Poco a poco desaparecen otros elementos, pero se conserva aún el revestimiento pétreo en los espacios entre los vanos, so

aplica uno material distinto de color y calidad en lo que es alfeizor, grueso del piso y dintel, al mismo tiempo que con un truco (?) se trata de recordar ciertas construcciones mesopotámicas; fig. 3. Después de estos tanteos y de las creaciones de Le Corbusier (fig. 7) y Mies Van der Rohe (fig. 6) penetra, por fin, el buen sentido en esta clase de construcciones. Las ventanas valiéndose de la libertad de fachada que nos proporciona la osalura metálica, son fajas de vidrio dispuestas horizontalmente que repartirán equitativamente la luz en el interior; condición de primera necesidad si se tiene en cuenta que dentro de estos edificios han de trabajar miles de personas, muchas de ellas o bostantes metros de los vanos. El rascacielos, tratado horizontalmente (fig. 5), nos sugiere claramente la im-

presión de su altura, pues en él podemos imaginar con más facilidad la dimensión humana. De esto se habla huido en absoluto en los tipos primero y segundo, habiéndose incluso llegado al absurdo de simular puertas de la altura de cinco pisos para conservar en ellos los modelos propuestos por Vitruvio. El tercer tipo acaba de iniciarse. Si el rascacielos debe continuar emulándose en lo sucesivo, depende tan solo de si son o no necesarias las grandes concentraciones puestas que encarnan la única solución higiénica y racional de este problema. Podemos esperar, pues, que nos será dado en breve el espectáculo magnífico de algo que sea la justa expresión del adelanto maquinístico, unido a una renovación total del espíritu.

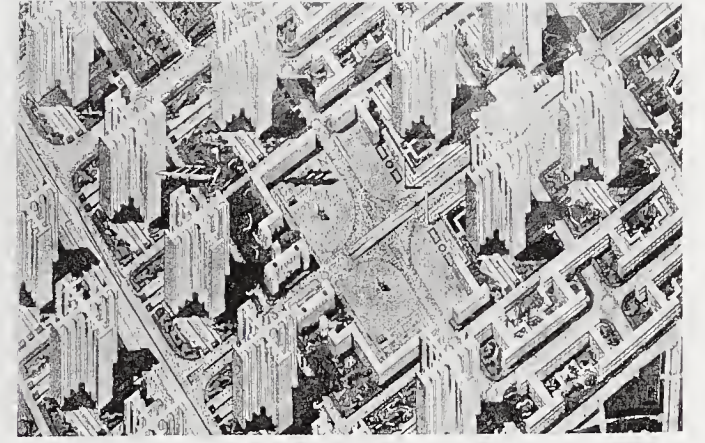


Fig. 7

38



JARDINES

Los que fijan su atención sobre los ejemplos de jardines proyectados por los arquitectos y jardineros de espíritu moderno, podrán comprobar la existencia de dos tendencias. Unos los conciben dentro de una estructura geométrica mas o menos regular pero acentuada y perceptible a primero vista. Otros como una continuación del paisaje. Un fondo verde o de flores, unas árboles colocados en lugares escogidos para que den sombra o para acusar una masa verde de un tono apropiado, unos arbustos y unas flores dispersas o formando colonia, flanqueando los caminos y unos caminos que permitan pasear por el parque o jardín. Podríamos clasificar los dos tendencias diciendo que en lo primero el jardín es una serie de caminos que dejan entre ellos unos espacios para plantar flores y en lo segundo unos espacios plantados en los que hoy unos caminos para pasear. Son, el jardín regular o geométrico liberado de dibujos y de decoración hecho con plantas y el jardín de paisaje sin las ruinas ficticias, las grutas de piedra rústica ni los "corbelles" sobre la simplicidad y elegancia del prado. Un buen proyecto de jardines debe dominar las dos fórmulas. Para patios terrazas y alrededores de una casa será conveniente el jardín regular y para otros lugares de la misma finca mas adecuados de la casa el jardín de paisaje. Lo que verdaderamente esta reñido con la concepción moderna de la jardinería es el abuso de las plantas recortadas. Bien está que se empleen las plantas que sirven para fondos verdes y para bordear caminos como son el huyo, ciprés, eucalipto, mirto, romero, laurel, etc., pero debe desestimarse plantas depadas crecer libremente, bellas por su follaje o por sus flores. Precisamente uno de los más bellos conceptos del espíritu contemporáneo es este atractivo del conjunto que nos hace estimar los seres tal como son, con todos sus gracias y defectos. Hay que deshechar los prejuicios contra determinados plantas. Todas son bellas cuando pueden crecer y desarrollarse con exuberancia. La misión pues del jardinería será la de distribuir la vegetación colocando cada planta en el lugar que le corresponde. A finales del siglo pasado y a principios de este se abusó de los palmeros en los jardines, se plantaban aislados como elemento principal en el centro de un parterre, a modo de "Mono de Pascua" este abuso dio lugar a una reacción en contra al uso de los palmeros. En los jardines solo debían plantarse cipreses, naranjos, mirtos y adelfas. No dándose cuenta que el defecto no estaba en el árbol sino en la mala disposición de los mismos. Agrupados convenientemente y en lugares adecuados son tan bellas como cualquiera otra planta.

Arriba. Jardín de palmeras en los costas del Mediterráneo. Vegetación adaptada al paisaje.

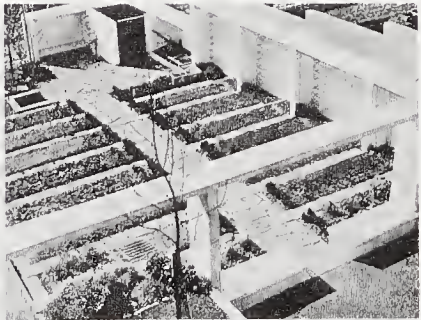
Izquierda. Los estanques regulares de la Villa d'Este en Tivoli, Italia. La vegetación convierte un elemento de paisaje en obras del hombre.

Abajo. En forma de "mono de Pascua".



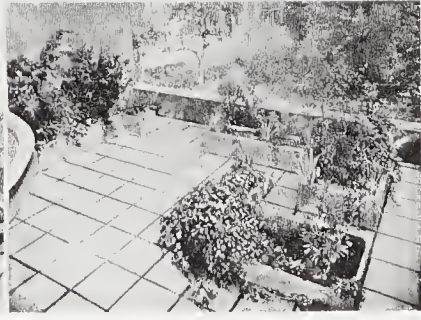
A. RIGOL  
Jardines  
«A. C.» Núm. 2, Segundo trimestre de 1931

des de una cosa será conveniente el jardín regular y para otros lugares de la misma finca mas adecuados de la casa el jardín de paisaje. Lo que verdaderamente esta reñido con la concepción moderna de la jardinería es el abuso de las plantas recortadas. Bien está que se empleen las plantas que sirven para fondos verdes y para bordear caminos como son el huyo, ciprés, eucalipto, mirto, romero, laurel, etc., pero debe desestimarse plantas depadas crecer libremente, bellas por su follaje o por sus flores. Precisamente uno de los más bellos conceptos del espíritu contemporáneo es este atractivo del conjunto que nos hace estimar los seres tal como son, con todos sus gracias y defectos. Hay que deshechar los prejuicios contra determinados plantas. Todas son bellas cuando pueden crecer y desarrollarse con exuberancia. La misión pues del jardinería será la de distribuir la vegetación colocando cada planta en el lugar que le corresponde. A finales del siglo pasado y a principios de este se abusó de los palmeros en los jardines, se plantaban aislados como elemento principal en el centro de un parterre, a modo de "Mono de Pascua" este abuso dio lugar a una reacción en contra al uso de los palmeros. En los jardines solo debían plantarse cipreses, naranjos, mirtos y adelfas. No dándose cuenta que el defecto no estaba en el árbol sino en la mala disposición de los mismos. Agrupados convenientemente y en lugares adecuados son tan bellas como cualquiera otra planta.



Arriba. Jardín de palmeras en los costas del Mediterráneo. Vegetación adaptada al paisaje.

Buena adquisición de la arquitectura moderna. El jardín que no cubre en el poco terreno que rodea la casa, sube y se instala en las terrazas, cerca las habitaciones y se convierte con sus velorios, duchas, solarios, bancos, mesas, plantas, flores y agua, en la mejor habitación de la casa.



A. Rigol



Arriba y abajo. Jardines en un jardín adaptado al clima y al terreno.

# A C

# 7

REVISTA TRIMESTRAL • PUBLICACIÓN DEL "G. A. T. E. P. A. C." • BARCELONA - MADRID - SAN SEBASTIÁN

REDAC. Y ADM.: PASEO GRACIA, 99-BARCELONA  
AÑO SEGUNDO - TERCER TRIMESTRE DE 1932  
SUSCRIPCIÓN: 10 PESETAS AÑO - EXTRANJERO: 15

PRECIO: 2,75 PESETAS



## LA NECESIDAD DE LA VIDA AL AIRE LIBRE

El deporte, la vida higiénica al aire libre, el perfecto equilibrio físico, constituyen hoy día una necesidad ineludible para las masas.

El ritmo veloz, absorbente y dinámica de la vida moderna, exige estos paréntesis de contacto directo con una atmósfera absolutamente sana.

Existe la necesidad, pero no los medios fáciles de satisfacerla. Es preciso, pues, crearlos, de una manera inteligente y racional.

Es urgente organizar las zonas de reposo de que carecen las ciudades y facilitar al ciudadano medios rápidos y económicos de transporte a esas zonas.

Éstas son elementos por crear y constituyen algo orgánicamente nuevo. Un problema de nuestro tiempo que impone una solución nueva, divorciada de toda clase de tradiciones históricas y de experiencias anacrónicas. Las grandes aglomeraciones de las masas y sus desplazamientos simultáneos, en días determinados — festivos —, crean un problema que ha de ser resuelto con el plan moderno, expresión del espíritu de nuestra época.

Es un hecho vivo el cambio de costumbres y necesidades de los últimos veinte años. Existe un afán de contacto directo con la naturaleza (reacción psicológica contra la vida urbana). Y la humanidad busca instintivamente los medios de mejorar el individuo.

Las autoridades, mandatarias del pueblo, deben recoger este deseo, esta necesidad de las masas. Y tienen el deber, la obligación, de organizar, crear y estructurar por los medios más modernos — funcionalistas — las zonas dedicadas al reposo y a la vida al aire libre, antes de que el crecimiento de la ciudad lo haga imposible.

— 17

*La necesidad de la vida al aire libre*  
«A. C.» Núm. 7. Tercer trimestre de 1932  
Portada

ES NECESARIO ORGANIZAR  
EL REPOSO DE LAS MASAS



2,75 ptas.

**A.C.** PUBLICACIÓN DEL G.A.T.E.P.A.C.  
AÑO II  
DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

«A. C.»  
Núm. 7. Tercer trimestre de 1932  
Portada

LA ARQUITECTURA DE UNA ÉPOCA RESPONDE AL  
ESPÍRITU DE LA MISMA.....



Casino-Baño «San Sebastián», en la playa de Barcelona



Detalle de «arquitectura»

Edificio situado en una playa frente al Mediterráneo. Aunque de construcción reciente, no hay manera de ligarlo con la indumentaria de las gentes que pueblan actualmente la playa. En el ambiente de aire libre y sol, es un cadáver arquitectónico. Caracteriza una época reciente, pero que conviene enterrar cuanto antes.



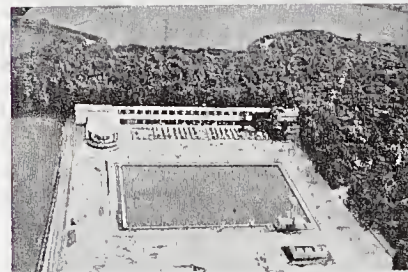
Una playa de moda en 1911 (Trouville). El edificio de la fotografía superior sólo pudo inventarlo un hombre de otra época que concibiese así la vida de playa.

40 --

... ESPÍRITU QUE SE TRADUCE EN TODAS LAS MANI-  
FESTACIONES DEL INDIVIDUO



Piscina en Stuttgart. Paul Bonatz y F. E. Schalek, Arquitectos



Piscina en Leuna - Kurt Jahn, Arquitecto



1930

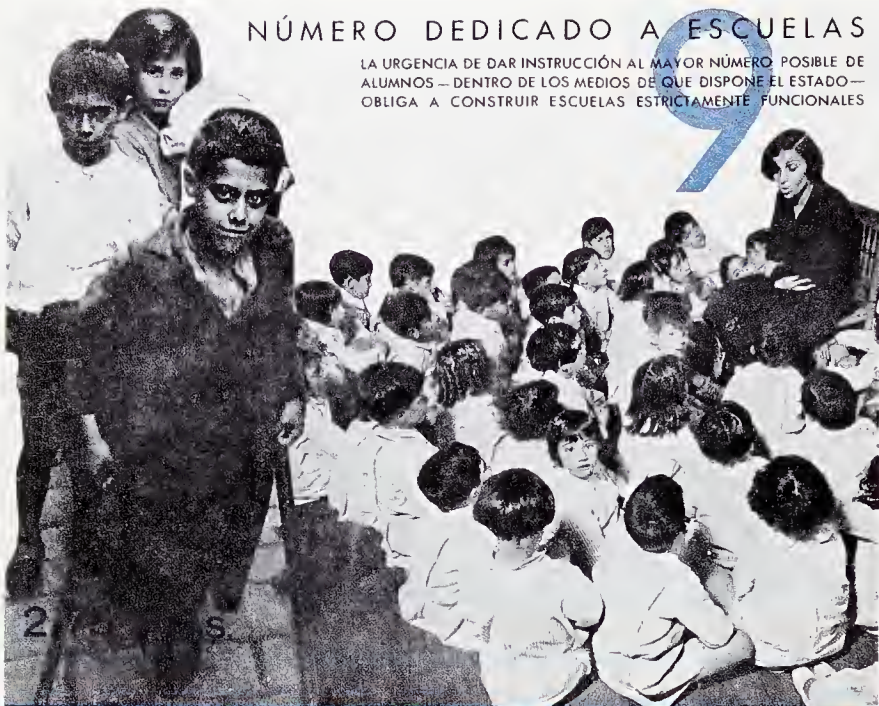
Construcciones creadas con el espíritu de nuestra época, responden a la actual vida de playa. Son un dolor más que una idea de la rápida evolución de la humanidad, en los últimos veinte años. En ellas el individuo encuentra todo lo que necesita para su mejoramiento físico ante el mar y la playa. Libres de los elementos fútiles de decoración que se cultivan aún en las escuelas de arquitectura, nos brindan la tranquilidad que el caos actual de las ciudades nos hace añorar.

41

La arquitectura de una época responde al espíritu de la misma...  
...espíritu que se traduce en todas las manifestaciones del individuo  
«A. C.» Núm. 7. Tercer trimestre de 1932

# NÚMERO DEDICADO A ESCUELAS

LA URGENCIA DE DAR INSTRUCCIÓN AL MAYOR NÚMERO POSIBLE DE ALUMNOS — DENTRO DE LOS MEDIOS DE QUE DISPONE EL ESTADO — OBLIGA A CONSTRUIR ESCUELAS ESTRICAMENTE FUNCIONALES



«A. C.»  
 Núm. 9, Primer trimestre de 1933  
 Portada

**A.C.** PUBLICACIÓN DEL G. A. T. E. P. A. C.

AÑO III

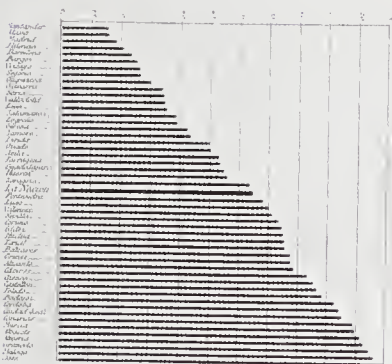
DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

## EL PROBLEMA ESCOLAR EN ESPAÑA

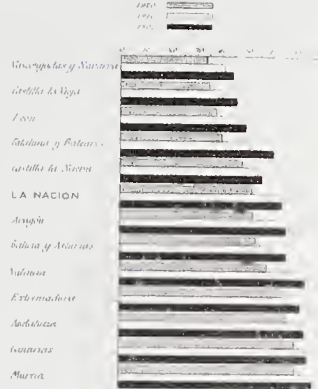
LA LEY DE LA REPUBLICA ANTE ESTE PROBLEMA. Dispuestas a combatir de raíz tan importantes

le problema, el Ministerio de Instrucción Pública ha ordenado los créditos necesarios para la creación de la gran cantidad de es-

cuelas que harán posible la reducción, en la intensidad de escara, de los deprimentes estadísticas del analfabetismo en España



Porcentaje de analfabetos en las provincias y en la Nación con arreglo a los resultados del censo de población de 1920 (últimos oficiales)



El analfabetismo por regiones.



El Distrito V (barrio chino) de Barcelona, donde la falta de escuelas se evidencia en escenas callejeras como esta



Clase al aire libre en un pueblo de la provincia de Guadalajara.

*El problema escolar en España*  
 «A. C.» Núm. 9, Primer trimestre de 1933



Casa Batlló, Barcelona. - A. Gaudí, arquitecto. 1904.

Foto "Arauc Mas"

El espíritu de creación de este interior, en pugna con las normas académicas dominantes, le da cierta semejanza con el de la página siguiente. Es interesante la libertad de expresión conseguida y el buen deseo de utilización de todos los conocimientos técnicos disponibles.

26 —



Le Corbusier y P. Jeanneret. — 1934

Señores académicos del modernismo: He ahí algo perfectamente moderno en el que no encontramos los tópicos de siempre; ni sillón de tubo cromado, ni muebles demasiado "funcionales", ni estructuras rigidamente "racionales" y sí unas superficies curvas, para muchos desconcertantes... Esto nos muestra las enormes posibilidades y soluciones variadísimas en perspectiva, del interior actual.

En resumen; tiene hoy el arquitecto en sus manos más medios y elementos nuevos que nunca para ordenar o distribuir un interior. Los que creen que la arquitectura moderna no es más que una moda, son los que sólo admiten de ésta los tópicos y trucos más vulgares y repetidos, base del moderno académico.

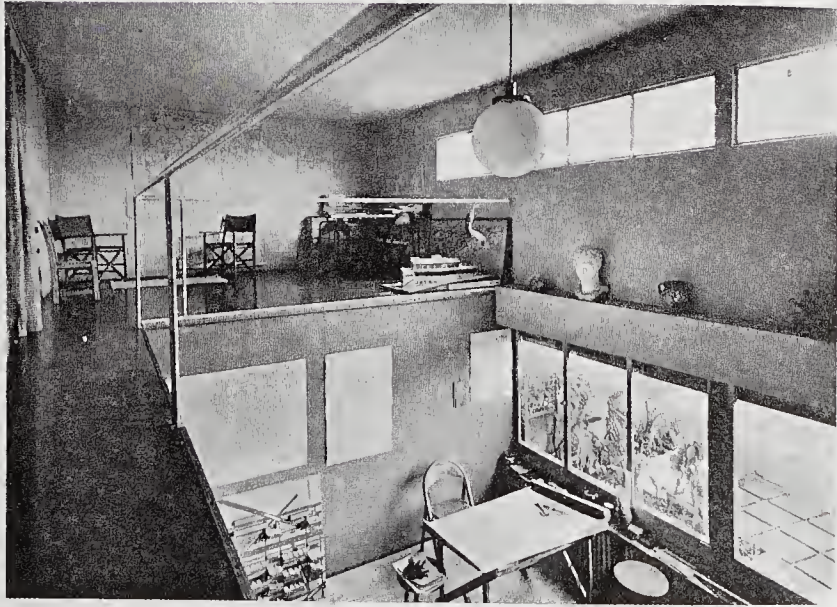
— 27



Barcelona. — Estudio, J. Luis Sert, arquitecto

En el ambiente de un interior actual se traslucen las preferencias de la vida de hoy. Los objetos que lo animan son los que nos recuerdan los horas pasados en el campo, lejos de la ciudad, en un ambiente de deporte... Estos elementos humanizan lo vivienda, restándole la rigidez de una composición preconcebida. Los muebles populares, de fabricación tradicional, armonizan con otros elementos más modernos, a base de materiales modestos y sin ninguna pretensión artística.

— 23 —



Barcelona. — Estudio del arquitecto G. Rodríguez Arias

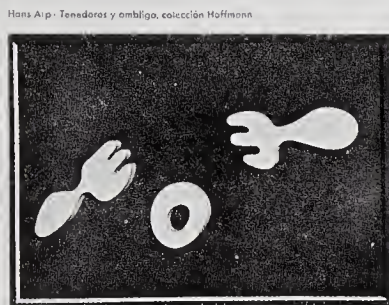
28 —

«A. C.»  
Núm. 19. Tercer trimestre de 1935





Hans Arp. Figuras



Hans Arp. Tenedoras y ambígo, colección Hoffmann

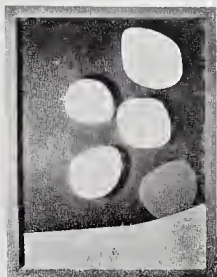
## HANS ARP Y MADAME ARP

Hans Arp, pintor, escultor y poeta, ha sido explorador antes de ser colono. En calidad de jefe de equipo, tomó parte en la expedición "Dada", la cual partió de Suiza en busca de tierras desconocidas, visitó todos los ciudades de Europa y de América, llevando a los indígenas de esos países lejanos, a cambio de burlas e insultos, la alegría, la salud y también unos pequeños frasquitos con la etiqueta "rebelión" que unos consideraban como un veneno y otros como un antídoto.

Después, tomó parte en la "Misión Surrealista" que se había propuesto convertir los indígenas de los países civilizados al nuevo Evangelio de Freud, revisado y corregido por los jefes de la expedición.

Habiendo encontrado en el camino otra expedición, el "Neo-Plasticismo", Arp recorrió solitario los

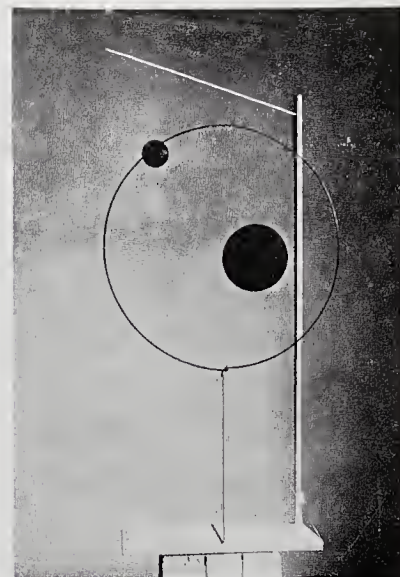
Objetos distribuidos al azar



## EL ESCULTOR AMERICANO CALDER

Huésped reciente de Barcelona, pertenece al grupo Abstracción Concreta, que cuenta con elementos tan volutasos como Arp, Baumeister, Helson, Mandrón y otros. Los miembros de este grupo cultivan la plástica pura, oligarada de elementos explicativos o anecdóticos. Se trata, pues, de un arte no figurativo.

Calder, con sus esculturas, opone la creación a la copia o la imitación, a la transcripción o la interpretación, como se quiera llamar, de la naturaleza. Para Calder, creación significa inventar objetos que tendrán una belleza tan inédita como la de una creación natural, porque, como ésta, no se parecerán a nada. Las obras de Calder son bellas en sí, no por comparación, y tienen una belleza autónoma. Son pura creación, como creación es una flor o una fruta. Puras invenciones de formas. Creación, no imitación.



Calder pertenece a la línea de Brancusi y Arp. Pero lleva todavía más allá la desnudez plástica de éstos. Esos escultores, en efecto, crean objetos que tienen una corporeidad, hacen cuerpos, mientras que Calder hace esqueletos. Esqueletos metálicos son sus obras que impresionan por su desnudez absoluta y su simplicidad, la belleza de su plástica pura.

Sebastián Gasch

### LUIS FERNÁNDEZ

*Hans Arp y Madame Arp*

«A. C.» Núm. 6. Segundo trimestre de 1932

### SEBASTIAN GASCH

*El escultor americano Calder*

«A. C.» Núm. 7. Tercer trimestre de 1932

## FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA



Del film "Light Rhythms", de Francis Bruguière y Oswald Bloekston.



Fotografía F. Loido



Del gran film ruso "La Tierra".



Fotografía de Aizpurua, Arquitecto.



«La Tierra», el gran film ruso de lo editora «Wulku-Charkow», ha sido dirigido por Dowshanka.

«La Tierra» es un canto a la nueva vida del campesino ruso.

«La Tierra» muestra la placidez de la vida agraria en una forma inédita en cuanto a fuerza de expresión de su fotografía.

En «La Tierra» se da idea profunda de la lucha que hubieron de sostener los obreros modernos y progresistas en contra del rulinismo de los hombres atrotados.

El episodio de lo llegado a un pueblo ruso de un tractor para roturar la tierra, arrincando viejos aperos y costumbres seculares, es algo épico y sorprendente.

«La Tierra» ha sido considerada como el mejor film internacional por el Congreso de Directores de Cine celebrado últimamente en Bruselas.

### Fotografía y cinematografía

«A. C.» Núm. 1. Primer trimestre de 1931

# SUPERPOBLACIÓ

Les vivendes de la ciutat vella, amb l'acumulació de pisos nous aconseguida mitjançant l'alçada de les cases existents, descendeixen a la categoria d'"antihumanes" passant a ésser l'habitació de la gent del camp atreta per la llum cegadora del progrés industrial.

## SUPERPOBLACIÓN

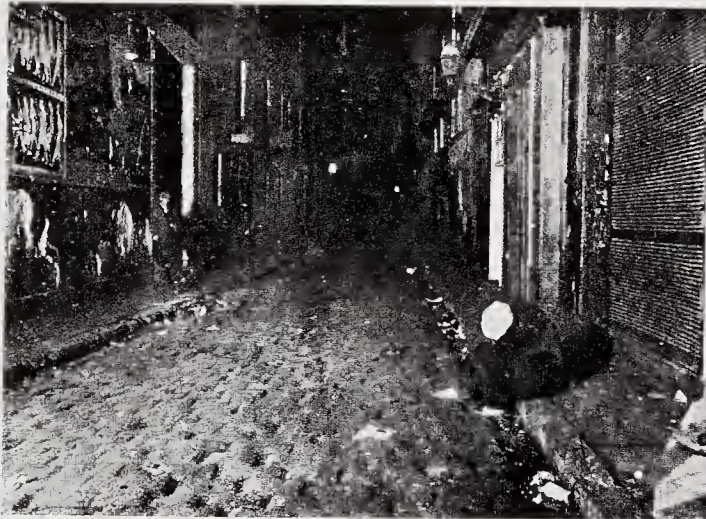
Las casas de la ciudad vieja, con la acumulación de nuevas pisas, superpuestas a las edificios ya existentes, sólo consiguen descender a la categoría de viviendas "antihumanas" pasando a ser habitación de la gente campesina atraída por la cegadora luz del progreso industrial.

## SURPOPULATION

Les résidences de la vieille cité avec l'accumulation d'appartements nouveaux, obtenue en augmentant l'hauteur des maisons existentes, descendent a la catégorie de "demeures antihumaines" constituant généralement la demeure des paysans attirés par la lumière éblouissante du progrès industriel.

## LLURS CONSEQÜÈNCIES

CONSECUENCIAS. CONSÉQUENCES.



### 1 Maquinisme

Maquinisma, Machinisme.

### 2 Importació de la gent del camp

Irrupció de la gent del camp. Irruption des gens de la campagne.

### 3 Superpoblació

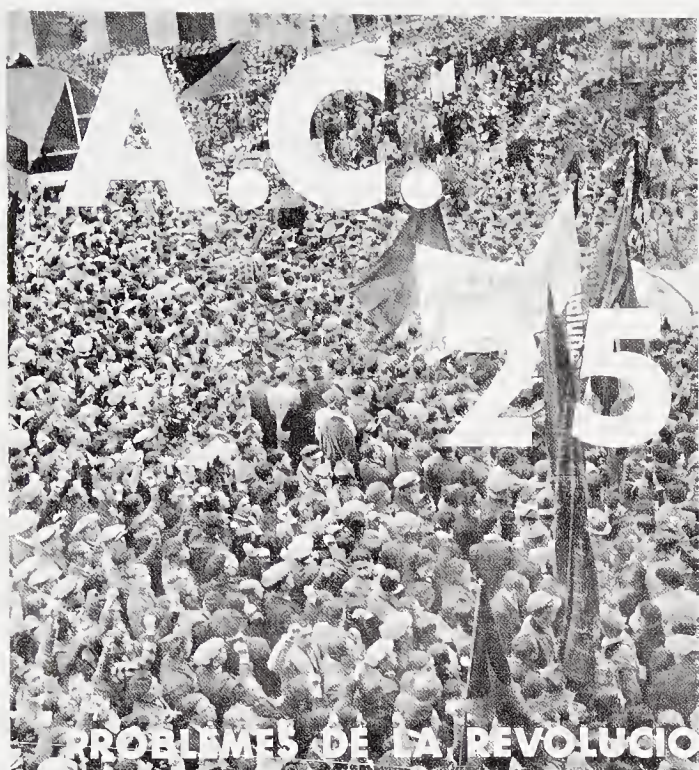
Superpoblación, Surpopulation.

### 4 Insalubritat

Insalubridad, Insalubrité.

### 5 Mortalitat

Mortandad, Mortalité.



*Problemes de la revolució*  
«A. C.»  
Núm. 25. Junio de 1937  
Portada

**L'AMBIENT FORMA L'INDIVIDU**



L'individu que nas, viu i es desenvolupa en els barris baixos de la ciutat, ha d'acabar forçosament en la seva formació física, mental i moral, les catastròfiques condicions de l'ambient.

**EL AMBIENTE FORMA AL INDIVIDUO**  
L'individu que nas, viu i es desenvolupa en els barris baixos de la ciutat, ha d'acabar forçosament en la seva formació física, mental i moral, les catastròfiques condicions de l'ambient.

**L'AMBIANCE FORME L'INDIVIDU**  
L'individu que nas, viu i se desenvòpe dans les bas-fonds de la ville, doit nécessairement, sa formation physique et morale, les catastrophiques conditions de l'ambiance.

8

*L'ambient forma l'individu*  
«A. C.»  
Núm. 25. Junio de 1937



**LA REVOLUCIÓ NO HA D'HAYER ESTAT INÚTIL; N'HA DE SORGIR L'ORDRE NOU**

LA REVOLUCIÓN NO PUEDE HABER SIDO INÚTIL; DE ELLA HA DE SALIR EL NUEVO ORDEN  
LA REVOLUTION NE DOIT PAS ÊTRE INUTILE; IL DOIT EN SURGIR UN ORDRE NOUVEAU

2

*La revolució no ha d'haver estat inútil; n'ha de sorgir l'ordre nou*  
«A. C.»  
Núm. 25. Junio de 1937

# BÚSQUEDA Y MODERNIDAD: FOTOGRAFÍA

La revolució fotogràfica moderna



P. CATALÀ-PIC  
*La revolució fotogràfica moderna*  
«Mirador», 22 de diciembre de 1932

REVISTA FOTOGRAFICA DE CATALUNYA

REDACCIÓ PROVENÇA, 287. TELÈFON 71177  
 ANV I NUM 1 JUNY - 1933

PREU DE SUSCRIPCIÓ	MEMBRE	PREU DE SUSCRIPCIÓ	MEMBRE
1 any	100 pessetes	1 any	100 pessetes
6 mesos	50 pessetes	6 mesos	50 pessetes
3 mesos	25 pessetes	3 mesos	25 pessetes
1 mes	8 pessetes	1 mes	8 pessetes

PORTIC

Ahora que hemos pasado con el sur abona el entusiasmo a los En-  
 tistes, publicadores, sus nombres subscritores fundadores a los que amos  
 tunc amonente en unis nos parit han fet possible amo el seu nom que  
 com tinguem el pag de que el nostre primer numero de la Revista egi la llum  
 Saludem cordialment també a tots les Entistes Culturals i Artístiques a la  
 Plaça en general sistema de la nostra terra i en abona d'obra i d'eres del  
 non.

Ara br. si siq ue presenta qum ideal representem duns l'ART DE LA  
 LLUM i d'item que la directiva principal de la nostra actuaem, additem  
 abona que tot fa la gestioem entre totes les Entistes fotogràfiques, Grup  
 Seccions i abonaem a xeret bellat

La foto que una primera descomposició es d'una gran encapçada de  
 degades i mes unis de repeticio artística

Apartir d'aquí d'ici buscarem tot el nostre mod i per tant na repa  
 rem amb el nostre per tal d'anar a la maxima oporocion: si com orem  
 no ens manca i nos missa i m'atenc de totes aquelles Entistes i de l'obra  
 en general que tenim el deure de conèixer les meixes incognites nostres

L'ART fotogràfic a Catalunya tot ara na havia tingut en Portic que  
 produgem per l'ocasion d'aquell bell AN com ee de qui

Tal al que siq ue pel de de produir, tindem en mesillme l'obra i entusiar  
 la acollida

Com a mitjà d'entrega d'un qumtes plans ressem abona a aquells  
 espais selectes que amb la seva prima i treballa puguen donar algun ene-  
 rgament i pugun ésser un estimulant certede

Publicarem numers extraordinaris per donar a conèixer l'obra d'aquells  
 gran mestres i artistes que avui s'ignora

En la l'obra per manca de dades la nostra Revista si dem nostra porque  
 a TOHORA SERA ECESSIVA I ÚNICAMENT DE TOTS ELS AF-  
 CIONATS DE LA NOSTRA TERRA de totes aquelles d'itemes necessaris  
 per a col·laborar i acompanyar i col·laborador de tot el alve a la fotografia

Entre vostelles i nosaltres, amics, ho hemem de fer

Procurem doncs que avorada facta que ene propoem dur a terme  
 sigan ben benites i probites i sempre com a no tades que abonem aquell  
 espais que no tenem entre del non, per manca d'una feliç i bona idea  
 tal fa de l'ART DE LA LLUM i podrem de tal manera les fomes de nos  
 de nos que fins avui na ha em produir per mes de descomposar en novells  
 materials el valor que posem

L'OMPANYIA s'ignora que el nostre abonament i material na ene man-  
 que ni en un instant procurem doncs entre nos, fer obra practica i ben  
 fiera

Tal pel nostre ideal

Cataluña ha mostrado, tradicionalmente, un gran interés por la fotografía y, durante las décadas de los veinte y los treinta, los fotógrafos catalanes se moverán en la línea de búsqueda y de experimentación que se da en toda Europa. Así, hay una sucesión de ejemplos que corroboran el deseo de hallar nuevos caminos expresivos para la fotografía catalana. Josep Masana, uno de los fotógrafos más prestigiosos del momento, incorpora algunos fotomontajes a su producción fotográfica, esencialmente pictorialista. Durante la década de los treinta, también Pere Català-Pic, dedicado profesionalmente a la fotografía industrial y publicitaria, realizará algunos fotomontajes y publicará algunos textos muy trascendentes sobre las aportaciones al lenguaje fotográfico de Man Ray y Laszlo Moholy-Nagy, por ejemplo. En el campo del objetivismo fotográfico, son notables los trabajos de Emili Godes sobre insectos y plantas con primeros planos detallistas. Un lugar similar ocupa Josep Sala, que cultiva un lenguaje muy objetual. Se dedicó profesionalmente a la fotografía publicitaria, pero también produjo obras llenas de modernidad. Esta línea objetivista, que se halla en las mismas esencias del lenguaje fotográfico, acabará tomándose como reivindicación de cierta Vanguardia cultural. En este sentido, la obra de Joaquim Gomis o de Joaquim Pla Janini representará una alternativa a la fotografía más institucionalizada.

Portada del primer número de la revista «Art de la Llum» Junio de 1933



**JOAQUIM PLA JANINI**  
*Bodegón modernista*, 1927  
Bromuro, 25,5 x 37,5 cm  
Colección Joaquim Pla, Barcelona

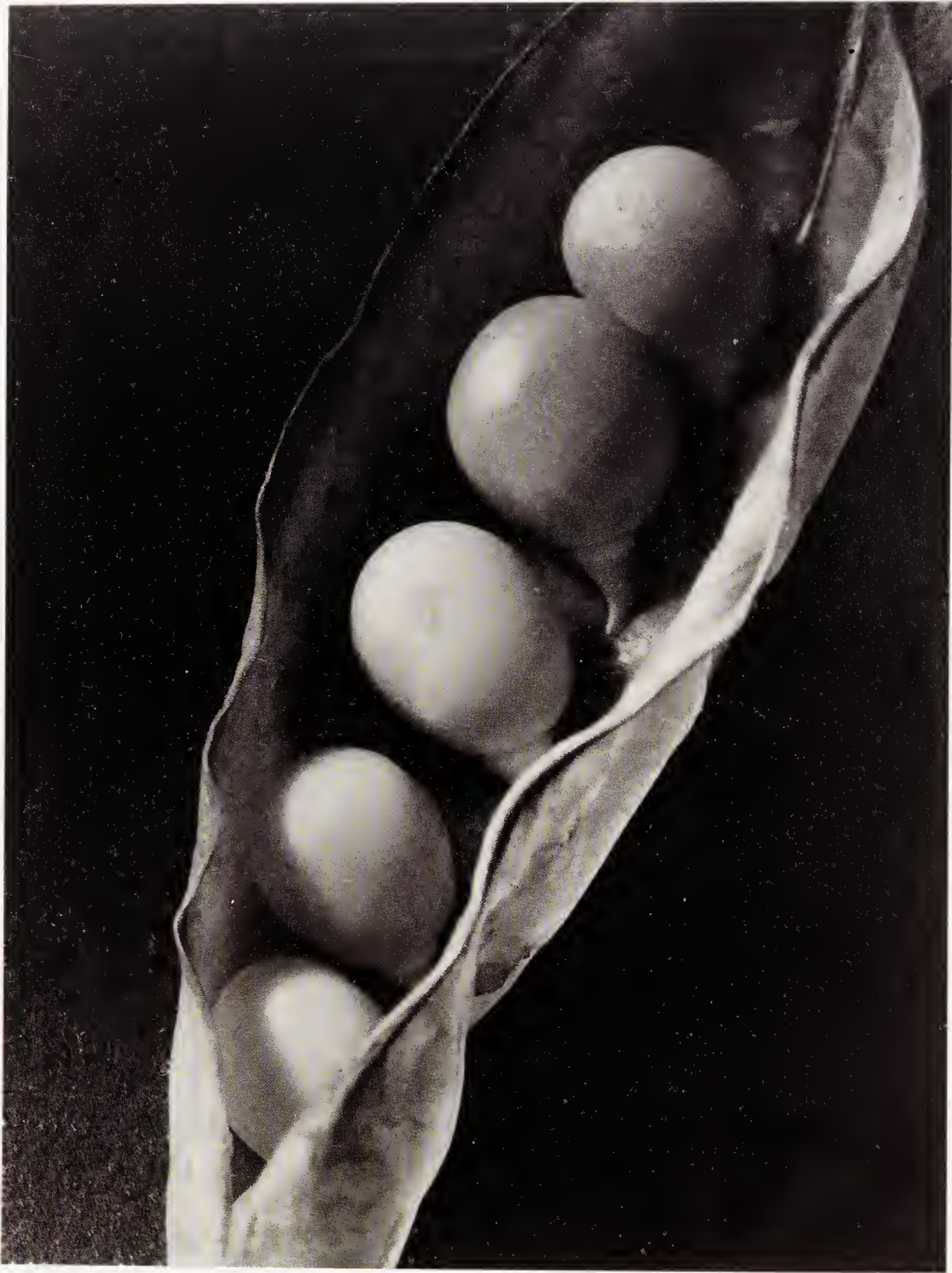


**JOSEP SALA**

*Sin título*, C. 1930

Tiraje al clorobromuro de plata, 22 x 30 cm

Colección Marta Gili y Joan Fontcuberta, Barcelona



**EMILI GODES**

*Guisantes*, C. 1930

Bromuro, 29 x 23 cm

Colección familia Godes, Barcelona



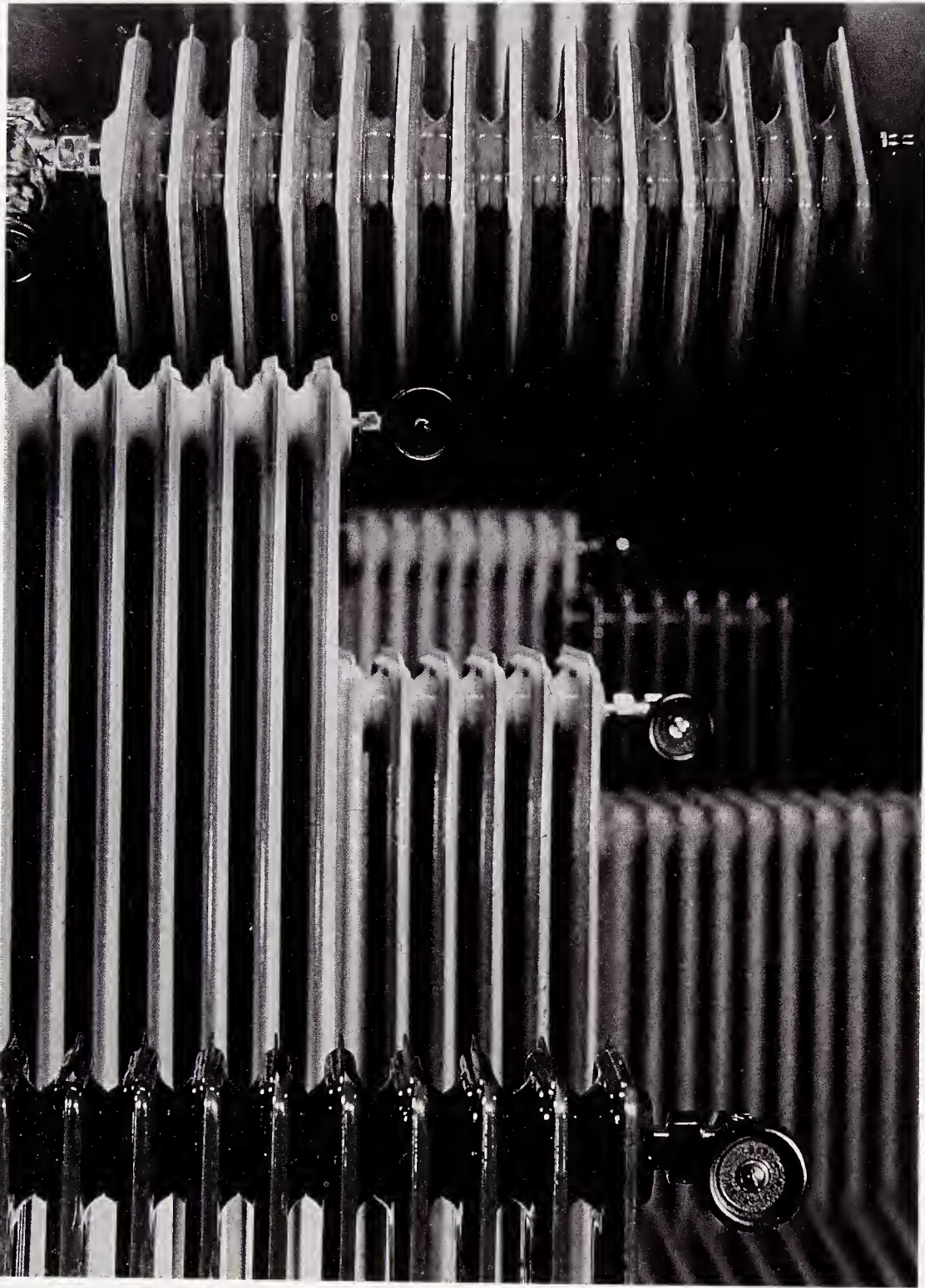


**JOAQUIM GOMIS**

*La Molina. Estación telesilla. Detalle. 1935*

10 x 40 cm

Colección familia Gomis

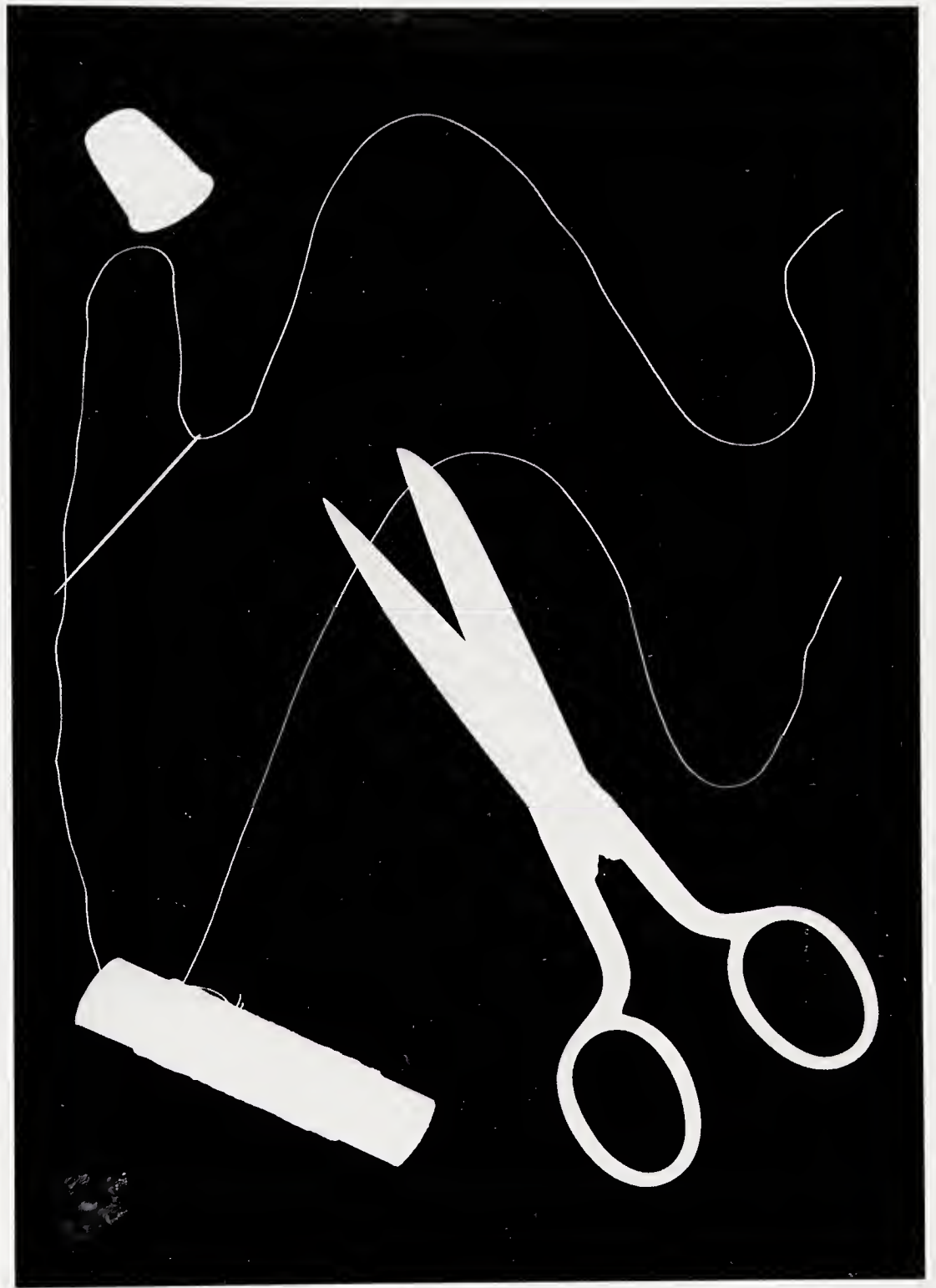


**JOSEP MASANA**

*Radiadores, C. 1927*

Fotomontaje, 29,5 x 21,8 cm

Colección familia Masana, Barcelona



**PERE CATALÀ PIC**  
*Caligrama*. C. 1935  
Fotograma. 28,9 x 22 cm  
Colección particular. Barcelona



# LA GUERRA CIVIL

JOAN MIRÓ  
*Aidez l'Espagne.* 1937  
Facsimil del cartel. 31,6 x 24,5 cm  
Fundación Joan Miró. Barcelona

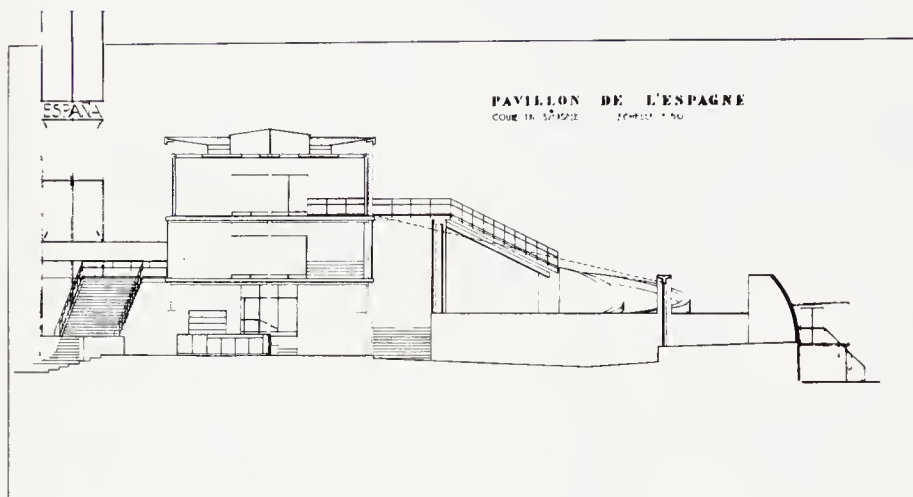
El estallido de la Guerra Civil española repercute negativamente en la vida cultural de Cataluña. En el ámbito de las Vanguardias, estas repercusiones serán igualmente traumáticas. No obstante, desde la proclamación de la República, la Vanguardia es poco a poco asumida por los sectores culturales hegemónicos y pierde buena parte de su carga rupturista inicial: la cultura catalana se ideologiza enormemente y los aspectos formales quedan en un segundo plano. Entre 1936 y 1939, muchos de estos aspectos formales serán asumidos en be-



neficio de una cultura comprometida con la legalidad republicana, a través de la fotografía de guerra, el cartelismo o la arquitectura. El ciclo se cierra con algunas respuestas pictóricas relacionadas entre sí por su defensa de la República: el *Gernika* de Picasso, la serie litográfica *Barcelona* de Joan Miró y el último homenaje de Le Corbusier a Cataluña, *Chute de Barcelone*.

## PABELLÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA.

### EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS (1937)



**JOSEP LLUÍS SERT Y LUIS LACASA**

*Pabellón de la República Española. Exposición Internacional de París. 1937*

Sección

En 1937, el gobierno de la República Española, en el contexto de la Guerra Civil y con la colaboración de la Generalitat de Catalunya, participa en la Exposición Internacional de París con un Pabellón diseñado por el catalán Josep Lluís Sert, vinculada al Racionalismo, y por el asturiano Luis Lacasa. Sert llevará la iniciativa en el diseño y apartará el código racionalista empleada y el pabellón se convertirá en una pequeña manifiesta de la arquitectura racionalista con elementos de la arquitectura mediterránea. Construida a partir de una estructura metálica con todos los elementos propios de la arquitectura racionalista (el cristal, otros elementos estándar, muros-cartina, etc.), consta de dos plantas y de un patio interior con un toldo retráctil. El contenido del Pabellón es una síntesis cultural y social de las dramáticas momentos por las que pasa el Estado español y se exhiben obras capitales del arte contemporáneo: el *Gernika* de Picasso, *El campesino catalán* y *la revolución* de Jaan Mirá, *La Montserrat* de Julia González o la *Fuente de Mercuria* de Calder. Jaan Mirá diseñará el conocido cartel *Aidez l'Espagne*.

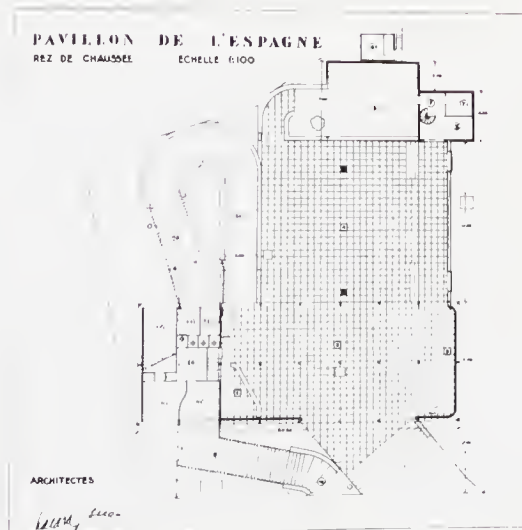


**JOSEP LLUÍS SERT Y LUIS LACASA**

*Pabellón de la República Española. Exposición Internacional de París. 1937*

Maqueta, 135 x 201 x 231 cm

Museo Nacional Reina Sofía, Madrid. En depósito en la Fundación Joan Miró, Barcelona





JOSEP LLUÍS SERT Y LUIS LACASA  
*Pabellón de la República Española*  
*Exposición Internacional de París. 1937*  
Exteriores e interiores







**JULIO GONZÁLEZ**  
*La Montserrat. 1936-37*

**JOAN MIRÓ**  
*Campesino catalán y la revolución. 1937*



**PABLO PICASSO**  
*Gernika. 1937*

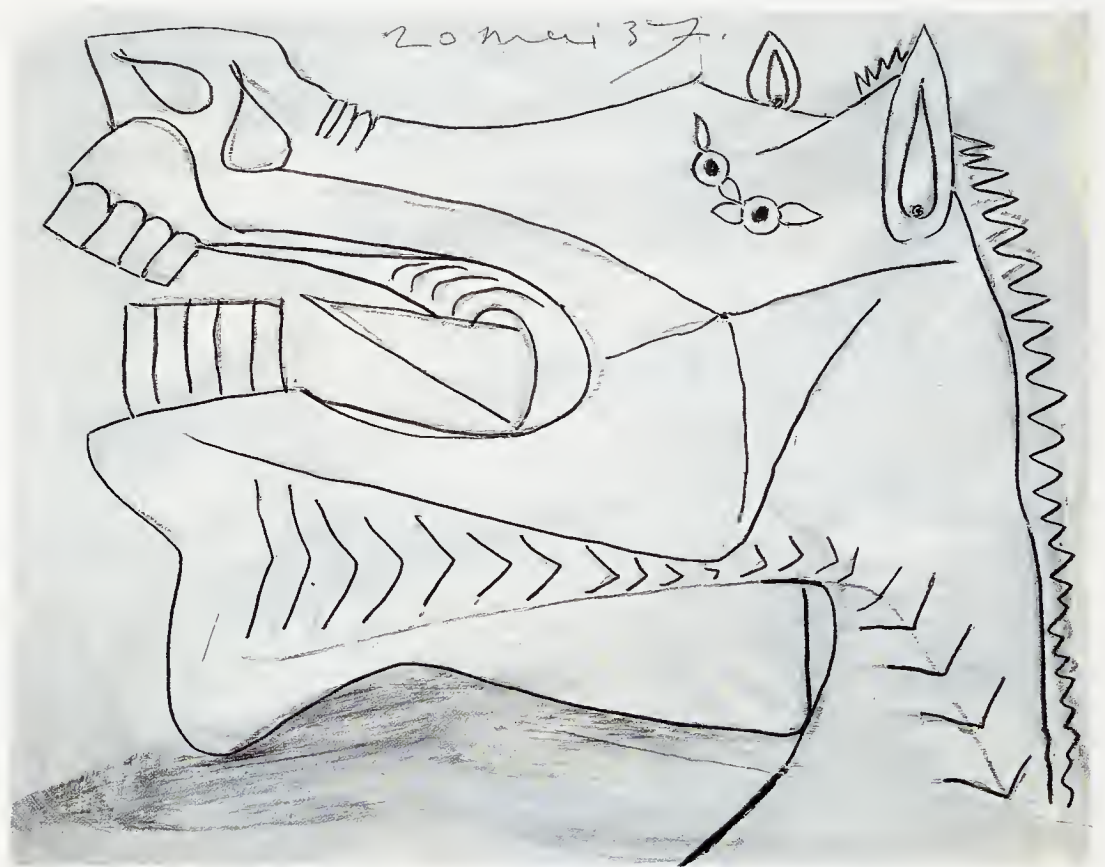


**PABLO PICASSO**

*Estudio para la cabeza del toro. Gernika. 20 de mayo de 1937*

Grafito y gouache sobre papel telado, 23,1 x 29,2 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

**PABLO PICASSO**

*Estudio para la cabeza del caballo, Gernika.* 20 de mayo de 1937

Grafito y gouache gris sobre papel telado. 23,1 x 29,1 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

## JOAN MIRÓ. SERIE BARCELONA



**JOAN MIRÓ**

*Serie Barcelona. Núm. I. 1939-44*

Litografía. 51 x 71 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona



**JOAN MIRÓ**

*Serie Barcelona. Núm. XIX. 1939-44*

Litografía. 51 x 71 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona

En 1936, a partir del estallido de la Guerra Civil, las distintas órbitas artísticas se movilizan para dar respuesta a una situación que consideraron rebusca. Así, tanto los pintores y los escultores como los fotógrafos, los arquitectos a los escritores intentan dar respuesta a la situación y elaboran sus propuestas desde las posiciones más diversas: desde la resignación a la provocación, desde la ironía a la profunda preocupación. Joan Miró contribuye también y, así, inicia en 1939, tras la ocupación de su ciudad, la serie *Barcelona*, un conjunto de cincuenta litografías que pueden considerarse la respuesta plástica de este artista a la contienda bélica.



Joan Miró, y Pablo Picasso, en París, 1937



JOAN MIRÓ

*Serie Barcelona. Núm. XXI. 1939-44*

Litografía. 54 x 71 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona



JOAN MIRÓ

*Serie Barcelona. Núm. XXII. 1939-44*

Litografía. 54 x 71 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona

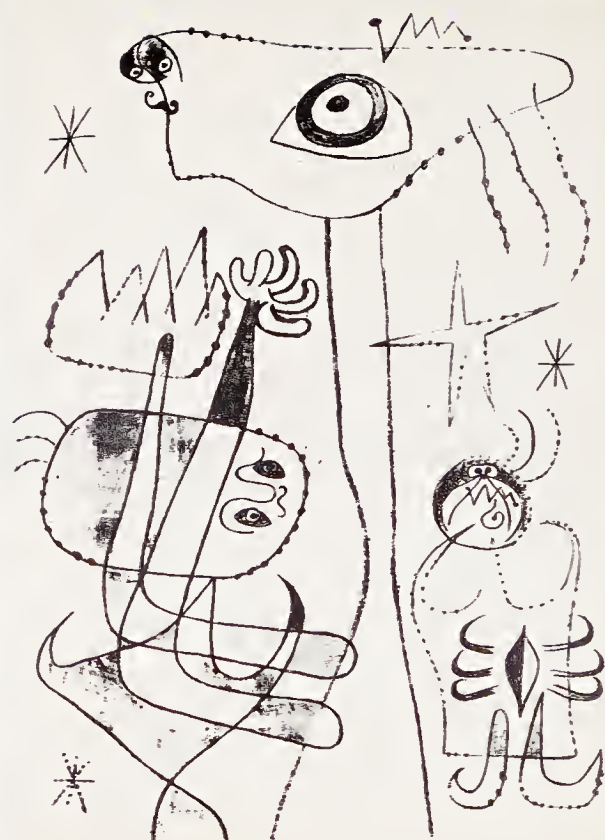


JOAN MIRÓ

*Serie Barcelona. Núm. XXVII. 1939-44*

Litografía. 54 x 71 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona



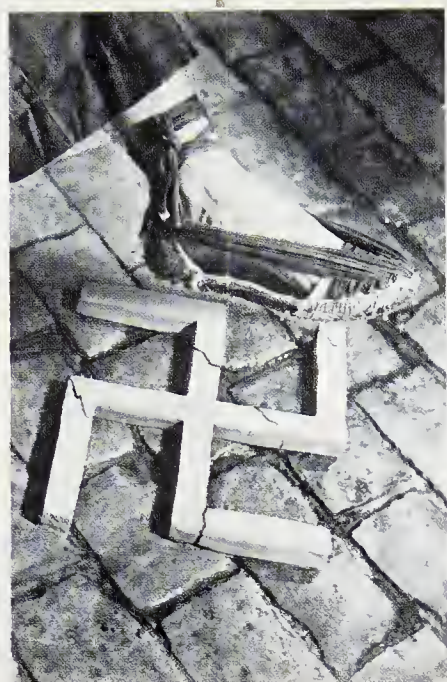
JOAN MIRÓ

*Serie Barcelona. Núm. XXXII. 1939-44*

Litografía. 54 x 71 cm

Fundación Joan Miró. Barcelona

## EL CARTEL DE GUERRA



AIXAFEM EL FEIXISME

**PERE CATALÀ-PIC**

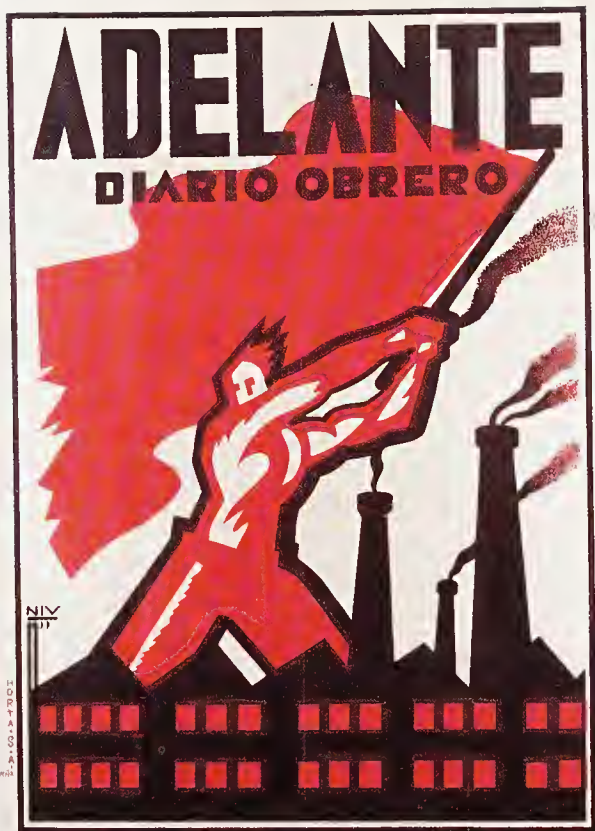
*Aixafem el feixisme*. 1936-1939

100 x 70 cm. Comisariado de Propaganda  
de la Generalitat de Catalunya

Durante la guerra, el cartel se empleó como un instrumento de valor artístico y propagandístico a la vez. Un instrumento que recoge, sin embargo, todo una tradición artística donde están presentes los sedimentos dejados por movimientos como el Futurismo o el Constructivismo. Muchos carteles de guerra anteceden al discurso formal la necesidad de defender el orden republicano y, en este sentido, se entremezclan conceptos artísticos con ideas publicitarias e importantes.



**SOLÀ**  
*Més homes! Més armes! Més municions! S. E.*  
100 x 70 cm



NIU  
*Adelante, Diario obrero*. S. E.  
 100 x 70 cm



ESTENKA  
*Treballadors! Voteu la candidatura del Bloc Obrer i Camperol*. 1936  
 99 x 69 cm



HELIOS GÓMEZ  
*L'Opinió*. C. 1930  
 106 x 66 cm





R. TONA  
*Ingresseu al Partit Socialista Unificat, 1936-1939*  
100 x 69 cm



**CARLES FONTSERÈ**  
*Llibertat! F.A.I.* 1936-1939  
 140 x 100 cm



**JOSEP RENAU**  
*Soldado. Estima como un tesoro ... Por la independencia de España.* 1938  
 109 x 76 cm



**SOLÀ**  
*Unió és força.* 1936-1939  
 100 x 70 cm



J. BOFARULL  
*Obrer! Camperol! Unitat per la victòria!*  
1936  
138 x 98 cm



MARTÍ BAS  
*Indústria de pau? De guerra! S. E.*  
 138 x 100 cm



LORENZO GOÑI  
*Més homes, més armes, més municions  
 per al front. 1936-1939*  
 100 x 69 cm



MARTÍ BAS  
*Front popular! Front de victòria i de llibertat! 1936*  
 138 x 100 cm



MARTÍ BAS  
*Defensar Madrid és defensar Catalunya. 1936-1939*  
139 x 99 cm

Todos los carteles expuestos pertenecen a la Biblioteca J. M. Figueras, Centro de Estudios de Historia Contemporánea, Barcelona

## AGUSTÍ CENTELLES



### AGUSTÍ CENTELLES

*Biescas*

S. E.

Colección Fundación Caixa de Catalunya

Agustí Centelles aprovechará, de su trabajo profesional como reportero gráfico para distintos periódicos barceloneses, toda la carga objetivista del lenguaje fotográfico para captar contundentemente aspectos de la Guerra Civil española.



**AGUSTÍ CENTELLES**  
*Guardias de asalto en la calle Diputació*  
Barcelona, 19 de julio de 1936  
Colección Fundación Caixa de Catalunya



**AGUSTÍ CENTELLES**  
*Quinto*  
Septiembre de 1936  
Colección Fundación Caixa de Catalunya



**AGUSTÍ CENTELLES**  
*Soldados disparando desde la Telefonica*  
Barcelona, 20 de julio de 1936  
Colección Fundación Caixa de Catalunya



**AGUSTÍ CENTELLES**  
*Campo de concentracion de Bram*  
Bram, 1939  
Colección Fundación Caixa de Catalunya





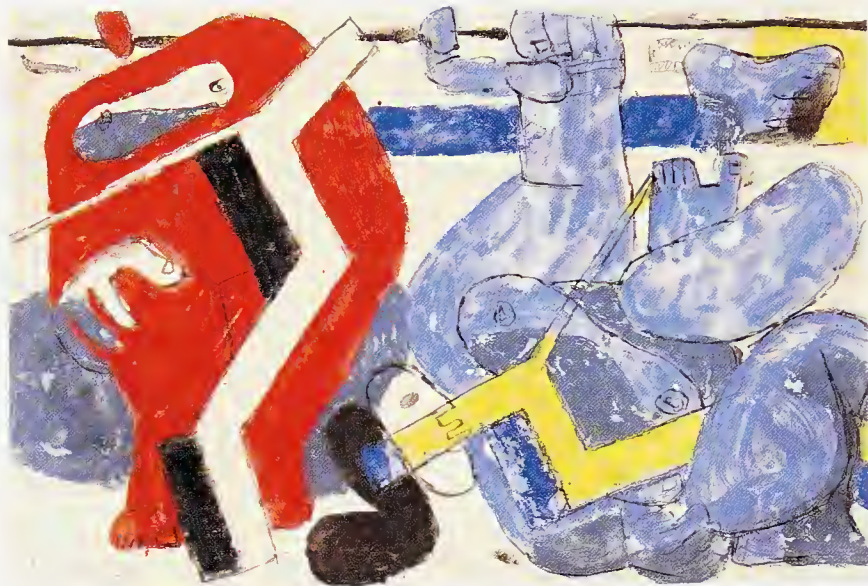
**AGUSTÍ CENTELLES**

*Frente de Aragón*

S. I.

Colección Fundació Caixa de Catalunya

## LA CAÍDA DE BARCELONA



**LE CORBUSIER**

*La caída de Barcelona.* 1938

Estudio en lápiz, gouache, pasteles y aguada sobre papel.

32 x 48 cm

Fundación Le Corbusier. París

Le Corbusier, que había demostrado una atención preferente, profesional y afectiva, por la ciudad de Barcelona, recurre en 1939 a su segunda lengua creativa, la pintura, y concluye una serie pictórica, iniciada ya a finales de 1938, que lleva el significativa título de *Chute de Barcelone*. Las formas constructivistas de su pintura se hacen agónicas al servicio de Barcelona, ciudad que simboliza un país ocupada que acaba de perder sus libertades.

Artículo del periódico «Paris Soir» referente a la caída de Barcelona. 1939. Fundación Le Corbusier. París



**LE CORBUSIER**

*La caída de Barcelona*. 1939

Óleo sobre tela. 81 x 99,5 cm

Museo Nacional Reina Sofía. Madrid. Donación Heidi Weber



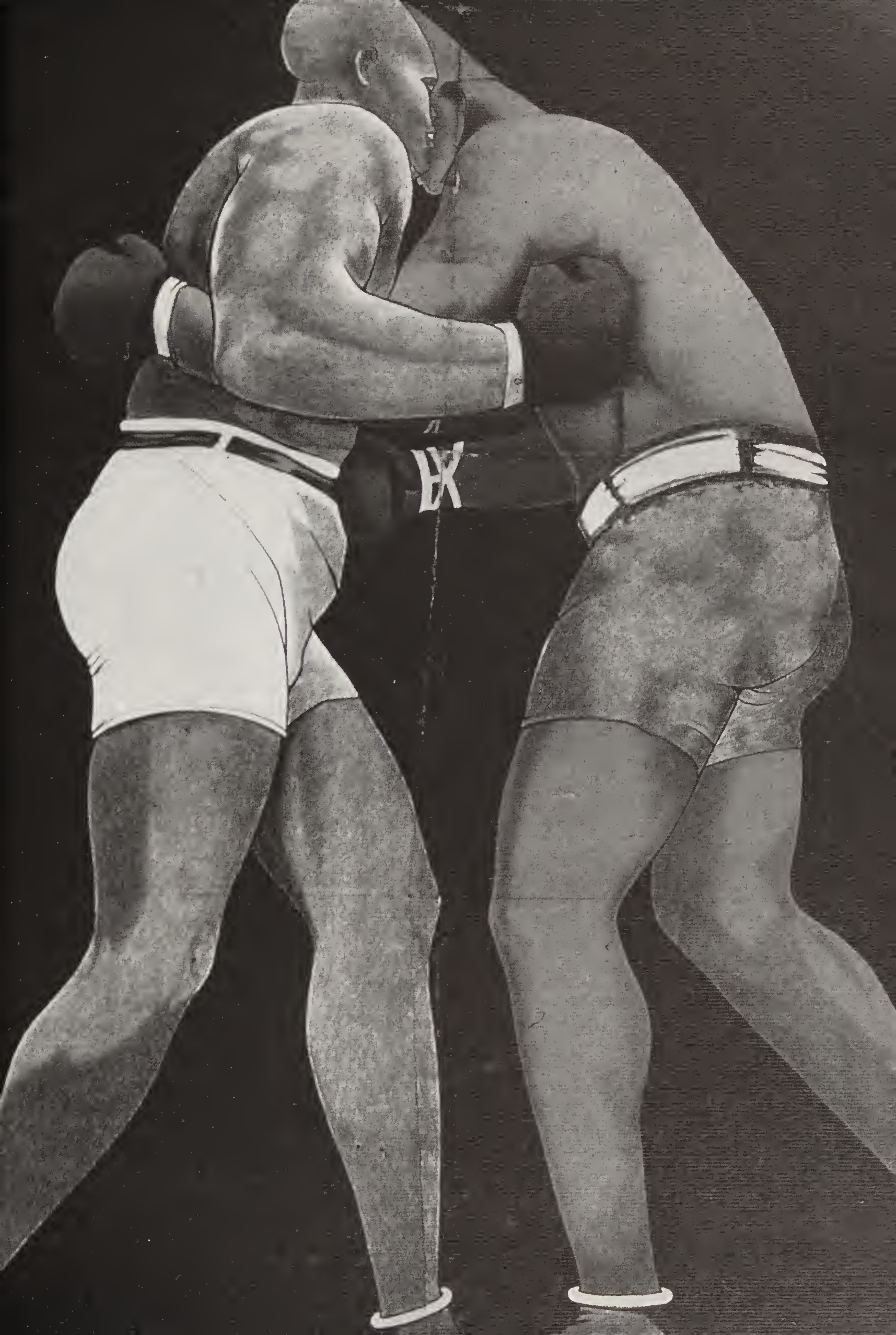
c

—

**LAS VANGUARDIAS  
EN CATALUÑA.  
CRONOLOGÍA CRÍTICA  
(1906-1939)**

**JOAN M. MINGUET BATLLORI**

**JAUME VIDAL I OLIVERAS**





Manuel Font "Siau", J. V. Foix, Sebastià Gasch,  
Lluís Montanyà, Josep Carbonell, Federico García  
Lorca, Salvador Dalí y Magí Albert Cassanyes,  
en Sitges. hacia 1927.



## Preámbulo

**E**l objetivo de este texto es construir una historia documentada de las Vanguardias en Cataluña entre 1906 y 1939. Una historia que se amolde formalmente a la estructura propia de una cronología. Y que, además, tenga una visión complectiva del período y del objeto de estudio: en nuestro escrito, hemos integrado referencias de las señas de modernidad y/o Vanguardismo que hemos podido rastrear en casi todos los lenguajes artísticos que tuvieron cierta presencia en la sociedad catalana de aquel período. Con destacada preeminencia de la pintura, la literatura, la escultura y la arquitectura, pero sin olvidar menciones relevantes a la música, al cine, a la fotografía, a la cerámica o al diseño, por ejemplo. Al mismo tiempo, hemos querido reflejar todos los mecanismos de difusión que empleó el Vanguardismo catalán durante estos años: exposiciones, revistas, libros, pinturas o edificios concretos, manifiestos, conferencias, actos de provocación, tertulias, conciertos, etcétera.

Para conciliar dinámicamente la magnitud del objeto de estudio, su extensión en el tiempo y la ambición de los planteamientos críticos iniciales, hemos configurado una nueva propuesta formal de cro-

nología. Esta propuesta evita la lectura excesivamente fragmentaria y lacónica que, muy a menudo, define este tipo de textos. En efecto, nuestro trabajo sigue, obviamente, un orden consecutivo en el tiempo, pero estructurado temáticamente, de modo que las noticias que componen esta cronología puedan entenderse como bloques compactos. De este modo, en el interior de cada bloque, ponemos de relieve el tema central de la noticia, es decir, el artista, la revista, el manifiesto u otro aspecto cualquiera relacionado con la historia del Vanguardismo catalán que sea mencionado por primera vez (resaltado en negrita en el texto), bajo el pretexto de una fecha significativa y documentada que nos sirve de entrada. Esta entrada va seguida de unas explicaciones o unas interpretaciones que pueden remontarse a años anteriores a la fecha inicial o encabalgarse con hechos posteriores. En definitiva, busca una unidad temática que, no sólo registre cronológicamente unos hechos, sino que intente también documentarlos a la luz de la época y de la evolución que vivieron los ambientes vanguardistas, o de modernidad, de la Cataluña anterior a 1939. A nuestro entender, esta lectura integral de las noticias, y la conexión que mantienen con una estructura también integral de todo el texto, permiten una vi-

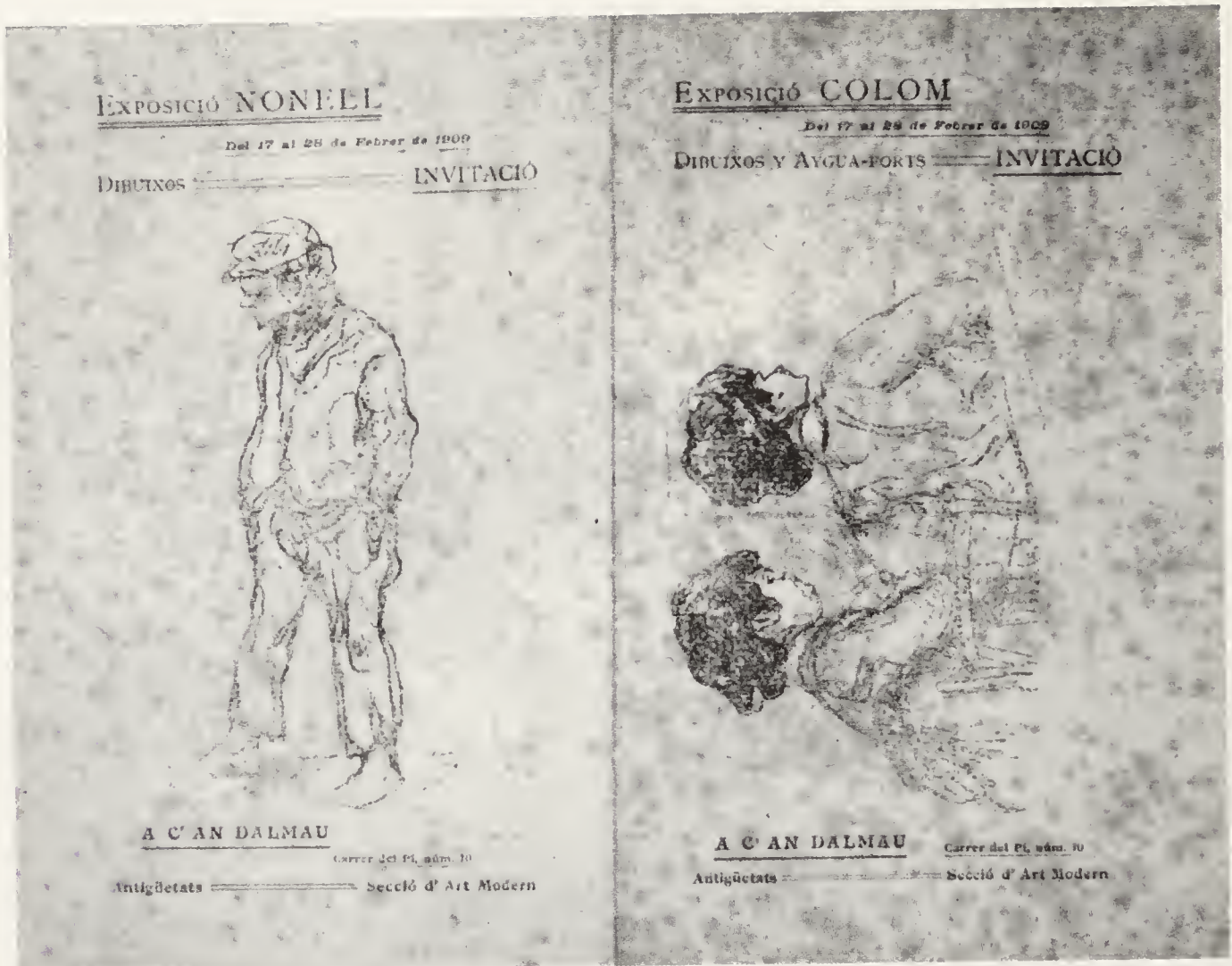
sión más ágil y comprensible de los fenómenos literarios, plásticos, arquitectónicos, sociales, etcétera que se explican y se documentan.

Esta historia cronológica de las Vanguardias en Cataluña, entre 1906 y 1939, partió, en buena medida, de la acumulación de documentación y referencias que habíamos reunido durante nuestras investigaciones sobre la historia de la cultura catalana —o en Cataluña— de este período. Es preciso añadir a ello la obtención de material y de fechas significativas, fruto de las investigaciones concretas iniciadas para la preparación de la exposición «Las Vanguardias en Cataluña, 1906—1939». Sin embargo, nuestras investigaciones no abarcaban el amplio abanico temático de la exposición, con la diversidad de lenguajes artísticos a que antes nos referíamos, ni la propia precisión o concisión, en todo el marco cronológico, a la que debíamos ceñirnos. Ante esta situación, como es lógico, apelamos a las aportaciones historiográficas que, sobre el tema de las vanguardias en Cataluña, habían publicado ya muchos autores, cada uno de ellos especializado en un aspecto de la materia o en un período concreto. En este sentido, queremos manifestar que, al margen de artículos de revista, de catálogos de arte o de capítulos de libros que nos

han proporcionado datos muy específicos, cuyas referencias podrán encontrarse en la bibliografía incluida en este mismo catálogo, nuestro trabajo no hubiera sido posible sin las inestimables aportaciones, tanto historiográficas como críticas, de Maria Lluïsa Borràs, Jaime Brihuega, Victoria Combalá, Josep Miquel Garcia, J. Emili Hernández-Cros, Francesc Miralles, Joaquim Molas, Rafael Santos Torroella y Jaume Vallcorba-Plana. Por obvias razones de compaginación y concepción del texto, no hemos podido introducir notas a pie de página que explicitaran, en cada momento, nuestras fuentes bibliohemerográficas, indirectas o de primera mano. Dejamos, pues, constancia aquí de nuestro agradecimiento a las obras de todos estos autores, sobre todo por los datos que nos han proporcionado, algunos de los cuales han sido integrados en nuestro escrito sin ser previamente contrastados. Aunque nuestra cronología no coincide siempre con la valoración crítica que algunos de ellos hacen de ciertos fenómenos capitales de la historia de las vanguardias en Cataluña, es evidente que, sin sus aportaciones, nuestro trabajo no habría sido posible.

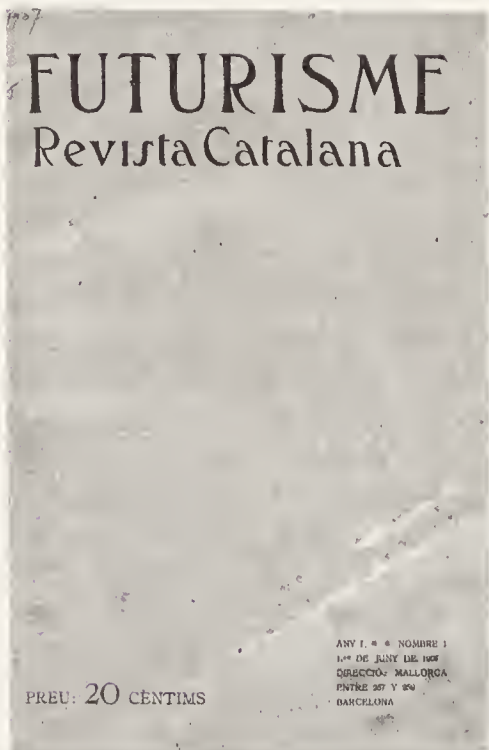
J. M. M. B.

J. V. O.



Catálogo de la exposición Nonell/Colom. 1909  
 Una de las primeras exposiciones organizadas por J. Dalmau

Portada de la revista «Futurisme»  
 Barcelona. 1907



En 1906 se coloca la primera piedra de la Casa Milà (La Pedrera). En 1909, Ismael Smith publica en el semanario "Cu-cut" una caricatura satírica sobre Gaudí

## 1906

El marchante **Josep Dalmau** inaugura un establecimiento de antigüedades en la calle del Pi, 10. Es un comercio orientado a la importación/exportación con Francia. Con el paso del tiempo incluirá una pequeña sección de arte moderno. En esta etapa se llevan a cabo las exposiciones de **Mompou** (1908) y las de **Nonell/Colom** (1909).

• **Picasso**, instalado definitivamente en París desde 1904, viaja a comienzos de mayo de 1906 a Barcelona y pasa una temporada —de mayo hasta mediados de agosto— en Gósol. Le acompaña su amiga Fernande Olivier. Se ha designado Gósol como una etapa con identidad propia en el artista ya que prepara las investigaciones cubistas: simplicidad, primitivismo, estructura, modelado. Hay gran afición por los ocres y las tierras. Joan Ainaud la califica de «espíritu de clasicismo y mediterráneo». De estas fechas consta el llamado *Carnet catalán*, un cuaderno de apuntes. En él hay una transcripción autografiada de Picasso de un poema del libro *Enllà* de Joan Maragall, el quinto de la serie «Vistes al Mar», con un dibujo de un grupo escultórico. El año siguiente realizará en París *Las señoritas de la calle de Aviñón* (1907), punto de partida del Cubismo.

• El pintor **Joaquim Mir**, entre los años 1902 y 1913, durante sus estancias en Mallorca y en el campo de Tarragona, desarrolla una obra que tiende —con todos los matices y ambigüedades necesarios— hacia la abstracción: la figura se difumina y se descompone con el fondo y la pintura se convierte en un estallido de manchas de color. Es un itinerario en solitario y aislado de las corrientes internacionales. A partir de 1913 se hace más convencional. En la década de los 20 Mir es uno de los pintores catalanes más reconocidos.

## 1907

Se celebra la **Quinta Exposición Internacional de Arte**, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. La administración local asume desde el siglo XIX la función de promoción ya que le faltaba una plataforma estatal. A partir de 1901 la actividad se ve potenciada. Tras estas manifestaciones existe la voluntad de contribuir a la configuración de un arte nacional y a una política de protección del patrimonio: adquisiciones, inventario, etc. y la creación de una infraestructura museística. Teóricamente tenían una periodicidad bienal. El déficit, la falta de subvenciones estatales y, de vez en cuando, las tensiones políticas del Ayuntamiento, demoraban su celebración. En 1906, con el desalojo del Palacio de Bellas Artes de las obras de los museos de Barcelona, se soluciona el problema del espacio para este tipo de manifestaciones. En esta convocatoria participaron expositores de Francia, Italia, Bélgica, Portugal, Noruega, Dinamarca, Holanda, Inglaterra... Nos interesa destacar, como sector más inquieto, la participación de artistas procedentes del campo del Impresionismo: Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Rodin, Meunier, James Ensor, etcétera.

Ésta era la pintura más «revolucionaria» que se había visto en Barcelona hasta entonces, cuando en Francia había dejado ya de serlo. A título de anécdota citemos la participación de Francis Picabia (no vinculado todavía a la vanguardia) y Giacomo Balla con una obra, *En el espejo*, reproducida en el catálogo con el núm. 4; es de tipo simbolista. En la actualidad la vanguardia internacional debe ser codificada todavía. Entre los catalanes Nonell, Canals, Pichot, Raurich, Clarà, Ismael Smith —dado a conocer en 1906 en la Sala Parés— y los castellanos Zuloaga y Regoyos eran los artistas más innovadores. También participaba Gar-

gallo con una obra, probablemente, de tipo simbolista. Josep M. Junoy y Josep Mompou participaban con caricaturas.

• En el mes de junio aparece el primer número de la revista barcelonesa «**Futurisme**». En los años posteriores se editarán unas revistas del mismo título en Terrassa (1908) y Vilafranca del Penedès (1910). En la edición de Barcelona colaboraban, entre otros, Enric Casanovas, Josep M. Folch i Torres, Ramon Casas, Apelles Mestres o G. Vinyas. Y Gabriel Alomar, que publicaba el texto *Els amics del Futurisme*. El escritor mallorquín Gabriel Alomar había inventado el término «Futurisme» en una conferencia dictada en el Ateneo Barcelonés el **18 de abril de 1904**, y recogida al año siguiente en un volumen editado por la Editorial L'Avenç. Pese a que Alomar no empleaba el término como categoría estética, sino que lo aplicaba más bien como terminología política (se refería al concepto «catalanismo futurista»), se ha apuntado la posibilidad de que T. F. Marinetti aprovechara, sin citarlo, la palabra creada por Alomar y la dotara de unos contenidos programáticos determinados. En este supuesto, se apunta la posibilidad de que Marinetti conociera la aportación de Alomar a través de una reseña que la revista francesa «*Mercur de France*» había hecho del volumen que el mallorquín había publicado en 1905. (Esta idea la avanzaba ya, en 1922, Santiago Valentí i Camp en su libro *Ideòlogos, teorizantes y videntes*.) Nosotros, por nuestra parte, quisiéramos añadir la hipótesis de que el líder de la corriente futurista italiana entrara en contacto con la palabra a través de la traducción al castellano que Alomar había hecho de su original catalán para la revista madrileña «*Renacimiento*», en 1907. Pese a todo, que Marinetti se inspirara o no en Alomar para definir su movimiento cultural se convierte en un factor muy secundario, aun-

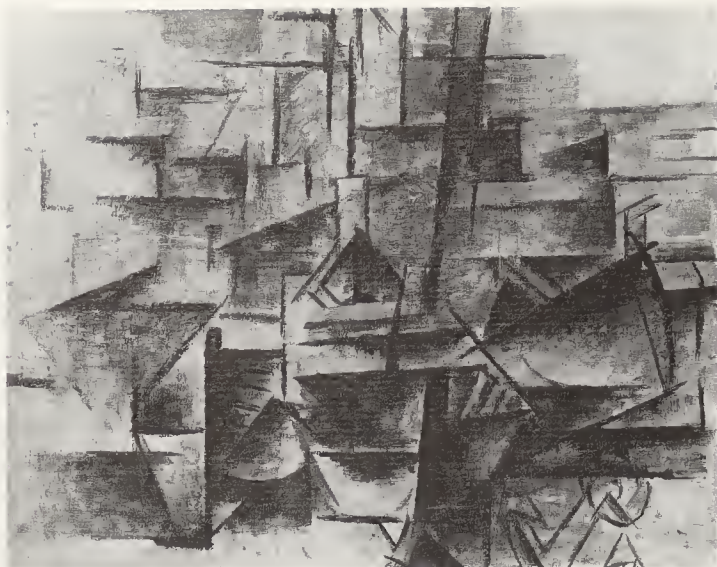
que Alomar reivindicó la paternidad del término, pero no del concepto marinettiano, poco después de aparecer, el 22 de febrero de 1909 en «*Le Figaro*» el *Manifiesto Futurista*. En efecto, Gabriel Alomar sería uno de los primeros en informar de la aparición del manifiesto en su artículo *El futurisme a París*, publicado en «*El Poble Català*» el 9 de marzo de 1909, es decir, poco más de quince días después de la edición del texto de Marinetti, y adelantándose, pues, a la divulgación del panfleto realizada desde las páginas de la revista madrileña «*Prometeo*», que lideraba Ramón Gómez de la Serna.

## 1909

**Picasso** viaja en julio a Barcelona acompañado por Fernande Olivier. En julio se va a Horta de Sant Joan y en septiembre regresa a París. En Horta articula una etapa importantísima: el Cubismo analítico. En otoño realiza la cabeza de *Fernande*, que se considera la primera escultura cubista.

## 1910

El 30 de abril se realiza la primera exposición de la agrupación **Les Arts i els Artistes** en el *Faijanç Català*. Es una asociación de artistas que aparece en un contexto de voluntad de renovación con el apoyo de personalidades del mundo político y cultural. Su objetivo es la organización de dos exposiciones anuales y la fundación de un museo de arte contemporáneo. La actividad de la asociación se reducirá a una serie de exposiciones con irregular frecuencia hasta 1936, conferencias y la publicación de una colección de libros. La asociación reúne los sectores artísticos más inquietos y representa la producción artística más innovadora del momento que, con el transcurso del tiempo, acabó imponiéndose en



**PABLO PICASSO**  
*El puerto de Cadaqués. 1910*



**ANDRÉ DERAÏN**  
*Cadaqués. 1910*

Retrato de Manolo Hugué  
C. 1912



la sociedad catalana. Ciclo completo de la innovación a la institucionalización en los años 20. Originariamente, Les Arts i els Artistes estaba integrada por Enric Casanovas, Josep Clarà, Nicolau Raurich, Francesc Labarta, Sebastià Junyer, Joaquim Mir, Xavier Nogués, Rafael Martínez Padilla, Pere Ysern, Alexandre de Cabanyes, Joan Borrell i Nicolau, Ricard Canals, Joan Colom, Feliu Elies, Isidre Nonell, Iu Pascual, Pablo Gargallo, Ismael Smith y los hermanos Oslé. La agrupación tiene un carácter ecléctico. Integra figuras de los círculos que se han denominado noucentistas y postmodernistas, aquellos sectores que tienen una dimensión innovadora. De hecho, en sus inicios, Les Arts i els Artistes iban a ser un revulsivo en el panorama artístico catalán. Acabó aglutinando todas las figuras significativas de la segunda década del siglo y monopolizó buena parte de la inquietud artística no adscrita a las vanguardias. La agrupación estuvo abierta a incorporaciones y desplazamientos. Punto de referencia de las nuevas generaciones, y entre el ejemplo y la oposición, acabó por integrarlas.

•

Debía celebrarse una sexta exposición internacional que el Ayuntamiento de Barcelona se había comprometido a organizar con una periodicidad bienal. Por distintas circunstancias se aplazó hasta el año siguiente y se llevó a cabo la **Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos**. Mencionaremos la participación de los artistas que representan una posición de renovación, como Clarà, Ismael Smith o los que con fuerte personalidad son de difícil adscripción a un sector determinado, como sucede con Aleix Clapés; éste procedía del Modernismo y, de vez en cuando, es calificado como simbolista fantástico y expresionista. Además de Gargallo, debe destacarse la participación

de jóvenes artistas que adquirirán relieve en la década de los veinte: Togores —que es galardonado en la Exposición Internacional de Bélgica aquel mismo año—, Francesc Domingo, Marquès Puig, etc., que presentan también obras muy tempranas. En este sentido es preciso destacar la presencia de **Joan Miró** en su primera aparición pública. De la vertiente internacional cabe subrayar la presencia de Renoir y Toulouse-Lautrec, con una obra cada uno.

•

En 1910 **Manolo Hugué** vive en Ceret, ciudad en la que se encuentran distintos pintores, como Frank Burty —Frank Haviland—, que fue uno de los amigos y protectores de Manolo. Ceret acabará calificándose de «Meca del Cubismo» o «Barbizon del Cubismo» por la confluencia de importantes artistas y promotores de esta tendencia entre 1911 y 1914: Braque, Gris, Max Jacob... Picasso se instala en Ceret durante el verano y parte de la primavera de los años 1911, 1912 y 1913. Entre la primavera y el verano de 1912 pasaron por Ceret los catalanes Ramon Pichot, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas y Josep M. Junoy. En 1912, Manolo inició una relación comercial con el marchante Kahnweiler, que le compraba toda la obra a cambio de una mensualidad, y eso se prolongará hasta 1933, con un largo paréntesis debido a la Primera Guerra Mundial. El contrato con Kahnweiler le proyectará internacionalmente en prestigiosas muestras: la primera individual parece que se celebró en Nueva York, en la Little Gallery of Photo-Secessions. 291 de Alfred Stiegliz, uno de los puntos de referencia de la introducción del arte de vanguardia europeo en los Estados Unidos. De las muchas exposiciones en que participó nos interesa destacar la International Exhibition of Modern Art Armory Show (1913), la famosa exposición de arte europeo en los Estados Unidos. Ma-

nolo practica una escultura clasicista, maciza, cercana a la estética mediterránea y a Maillol, pero con un carácter arcaizante y un sabor que, hoy en día, nos parece popular. Fue testigo excepcional de la formación del Cubismo. Su obra tiene una geometrización y una simplificación que representa una incorporación de una especie de influencia del Cezannismo y del Cubismo con el que nunca se identificó, permaneciendo al margen. Debido a la I Guerra Mundial vuelve a Barcelona.

•

**Picasso** veranea con su compañera Fernande Olivier en Cadaqués y pasa por Barcelona. Para Kahnweiler la estancia en Cadaqués representa «(...) El gran paso se ha dado ya. Picasso ha hecho estallar la forma homogénea». Picasso llega prácticamente a la abstracción. A Cadaqués llega también Derain, que realiza la famosa pintura *Cadaqués*. Picasso coincidió, en esta estancia, con Eugeni d'Ors, con quien había mantenido ciertos contactos en París, al menos en 1909.

## 1911

Se publica el **«Almanach dels Noucentistes»**, promovido por Eugeni d'Ors. Éste, que a través de su *Glosari*, nacido en 1906 en las páginas de «La Veu de Catalunya», había formulado opiniones estéticas de diversa índole, había depositado mucha ilusión en la edición de aquel «Almanach», como una especie de manifiesto del Noucentisme. El «Almanach» evidenciaba, sin embargo, que el Noucentisme, más que un estilo, era la expresión de un nuevo espíritu y una actitud generacional que operaba en muchos ámbitos culturales, pero sin concreción práctica en ninguno de ellos. En este sentido, así como en la literatura del Noucentisme había conseguido articular, muy pronto ya, un conjunto de componentes estéticos

e, incluso, estilísticos que pretendían renovar el panorama literario con el que se habían encontrado, en el arte existía la voluntad de encontrar o adjudicar un estilo (sobre todo por parte del propio Ors) más que el estilo mismo. La selección de artistas que componían el «Almanach» es bastante demostrativa de este eclecticismo indefinido: Aragay, Canals, Clarà, Gargallo, Mir, Nogués, Nonell, Picasso, Pijoan, Smith, Torné Esquiús y Torres-García.

•

**Josep M. Junoy** inicia sus colaboraciones como crítico de arte en el periódico «La Publicidad», con el seudónimo de «Héctor Bielsa». Cultivaré una crítica subjetivista, promoveré el arte «mediterráneo» (bajo la influencia estética de la «Action Française» de Charles Maurras y de la tendencia clasicizante de la Ecole Romane y del poeta Jean Moréas) y será de los primeros en hacerse eco de la eclosión del Cubismo. En este sentido, en octubre de 1911, Junoy regresa de un viaje por Europa, con una especial estancia en París (y un probable contacto anterior con Picasso, aquel mismo verano, en Ceret), durante el que trabará conocimiento directo con la corriente cubista. Se le atribuye una campaña de difusión del Cubismo desde «La Publicidad». Tanto es así que Junoy aportará una colaboración inédita de **Jean Metzinger**, por aquel entonces uno de los pocos artistas cubistas (con Gleizes) que teorizaba sobre el movimiento. En efecto, Metzinger publica el 24 de octubre de 1911, en «La Publicidad», un artículo o manifiesto teórico, traducido por el propio Junoy al castellano, que el poeta y crítico catalán introducía con un texto que se iniciaba así: «Jean Metzinger es, después de Picasso, el más representativo de los cubistas.» Con esta aportación teórica, el diario barcelonés se convertía en uno de los primeros periódicos europeos que prestaba atención al

## PETIT GUIDE PRATIQUE DE L' AMATEUR DE CUBISME

### (Fragmento de un prefacio) (INEDITO)

1.º Arrivez devant le tableau sans parti pris de sarcasme facile.

2.º Considérez la peinture comme on regarde une pierre taillée. Apprez les facettes, l'originalité de la taille, sa lutte avec la lumière, la disposition de la ligne et des couleurs (M. Juan Gris a cubé la lumière; M. Gleize se bat contre ses puissantes sensations jusqu'à réduire l'univers aux charmes d'une tapisserie).

3.º Se raccrocher à un détail qui donne la clef de l'ensemble; le fixer un bon moment et le modèle surgira.

4.º Sur cette dernière comparaison se laisser transporter vers les régions de l'Allusions puissamment exquise.

Je ne sais pas si les cubistes professionnels approuvent ma méthode personnelle de contemplation: je me borne à l'exposer! je ne doute pas que vous n'en trouviez, vous qui par delà les Pyrénées avez des délicatesses que nous ignorons, hélas! à Paris, une plus adéquate, plus artiste.

P. S. Je n'ai pas félicité individuellement messieurs les exposants, je laisse ce soin aux critiques espagnols ou catalans. Il me semble que c'est plus convenable.

N. B. Regrettez ici, je vous en conjure, l'absence de M. M. Georges Braque et André Derain sans parler de l'autre notre bien aimé Maître.

Errata: André Derain n'est pas un cubiste, mais il le deviendra s'il plait à Dieu.

*Max Jacob*

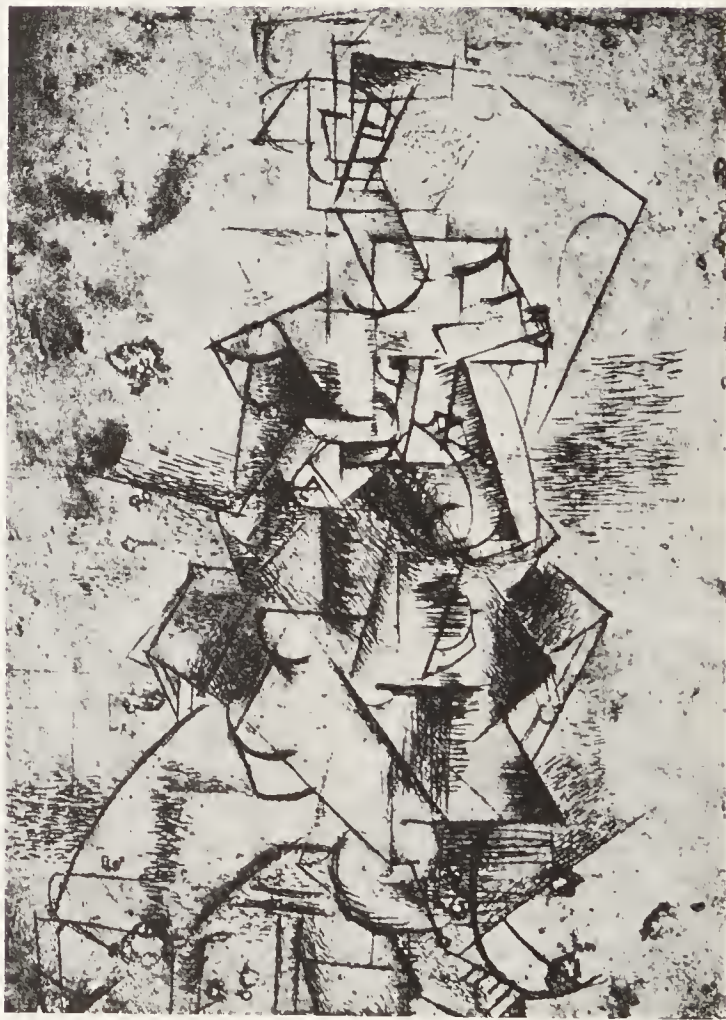
MAX JACOB

*Petit guide pratique  
de l'amateur de cubisme*

«La Publicidad», 26 de abril de 1912



MAX JACOB  
*Saint Matorel*. Paris. 1910  
Frontispicio de PABLO PICASSO



PABLO PICASSO  
Aguafuerte para ilustrar *Saint Matorel*  
Plancha III. Cadaqués. 1910

Cubismo. Y Junoy en el primer crítico catalán, junto con Eugeni d'Ors, como más adelante veremos, que se hacía eco de aquella corriente pictórica. O, mejor dicho, que se mostraba partidario de ella, ya que Jaume Brossa también lo mencionaba en aquellas fechas (en «La Publicidad», 19 de octubre de 1911), pero empleando un tono claramente condenatorio.

El 20 de junio de 1911 se celebra la inauguración de la **Exposición Internacional de Arte**, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. Participan delegaciones de Francia, Bélgica, Holanda, Austria-Hungría, Suecia, Italia y Rusia. Entre los artistas nativos más inquietos están Regoyos, Mir, Torres-García, Pichot, Clarà, Canals, Darío Vilás, Francesc Vayreda, Marquès Puig, es decir, prácticamente, los sectores postmodernistas y noucentistas. Estos sectores representan la investigación plástica desde una postura de continuidad con la tradición. Es necesario señalar por su trayectoria posterior la presencia de Joan Miró, Togores y Gargallo, que presenta obras todavía con veleidades simbolistas. Destacan, entre los extranjeros, Meunier (dos obras), Bonnard (3) y Vuillard (3). La exposición no tuvo el vuelo de la de 1907 y la crítica en general hizo de ella una valoración mediocre. Parece, además, que a consecuencia de una subvención estatal que no llegó a satisfacerse hasta 1914 y, posiblemente, también por tensiones políticas, se bloqueó la realización de otras exposiciones internacionales hasta 1917 y 1918. En este lapsus de tiempo, Cataluña permaneció sin una plataforma oficial de promoción de arte nacional y de escarparate de experiencias foráneas.

Se anuncia en «La Publicidad» la publicación de *Saint Mo-*

*rel* [sic] de **Max Jacob**, ilustrado con trabajos de **Picasso** realizados durante su estancia en Cadaqués. Se ha considerado el primer libro de poesía con ilustraciones de carácter cubista.

**Dalmau** se traslada de local y se instala en la calle Portaferrissa, 18. Comienza otra etapa. Su objetivo cuando inaugura el nuevo local es un programa expositivo que consiste en las antiqüedades, «el arte moderno» y la importación de exposiciones de arte extranjero. El establecimiento se inaugura con una exposición de la pintora polaca, instalada en París, Mela Mutermilch. La artista practica una pintura postimpresionista con elementos cezannistas y expresionistas. Es recibida con un entusiasmo generalizado por la crítica. Mela Mutermilch, por su condición de polaca y actitud nacionalista, motiva una reflexión sobre el nacionalismo y el arte.

**Joaquim Sunyer** realiza en el *Faiang Català* su primera exposición en Barcelona y se considera como uno de los referentes del nacimiento del Noucentisme. La exposición provoca cierto escándalo pero Sunyer será rápidamente asimilado. La muestra presentaba dos tipos de obras: por un lado piezas que enlazaban con la tradición impresionista y, por el otro, un conjunto de piezas más innovadoras y de reciente realización, entre otras, *La Pastoral*. Estas piezas no pueden calificarse de vanguardistas, pero tampoco son académicas. Son consecuencia de una lectura personal de Cézanne, el primitivismo de distintas vertientes del Postimpresionismo y del Cubismo —tendencia con la que, posiblemente, había entrado en contacto recientemente en Cèrret, y que motivó su salto estético—. La exposición contó con el apoyo del poeta Joan Maragall, que calificó a Sunyer de

arte propiamente catalán.

Se anuncia en la prensa una próxima visita de **Braque** a Barcelona.

## 1912

Se exponen obras de la época azul de **Picasso** en el establecimiento de Dalmau.

Xènius (*Del cubisme* en el «Glosari», 9-10-1911) presta atención a los cubistas en el Salón de los Independientes de París. Subraya su dimensión constructiva y arquitectónica en oposición al Impresionismo y lo relaciona con el núcleo de su estética: «Con la necesidad general de estructura». «(...) De Josep Clarà sé decir que, aun sin tener nada de cubista, los libros de arquitectura no se le caen de las manos.»

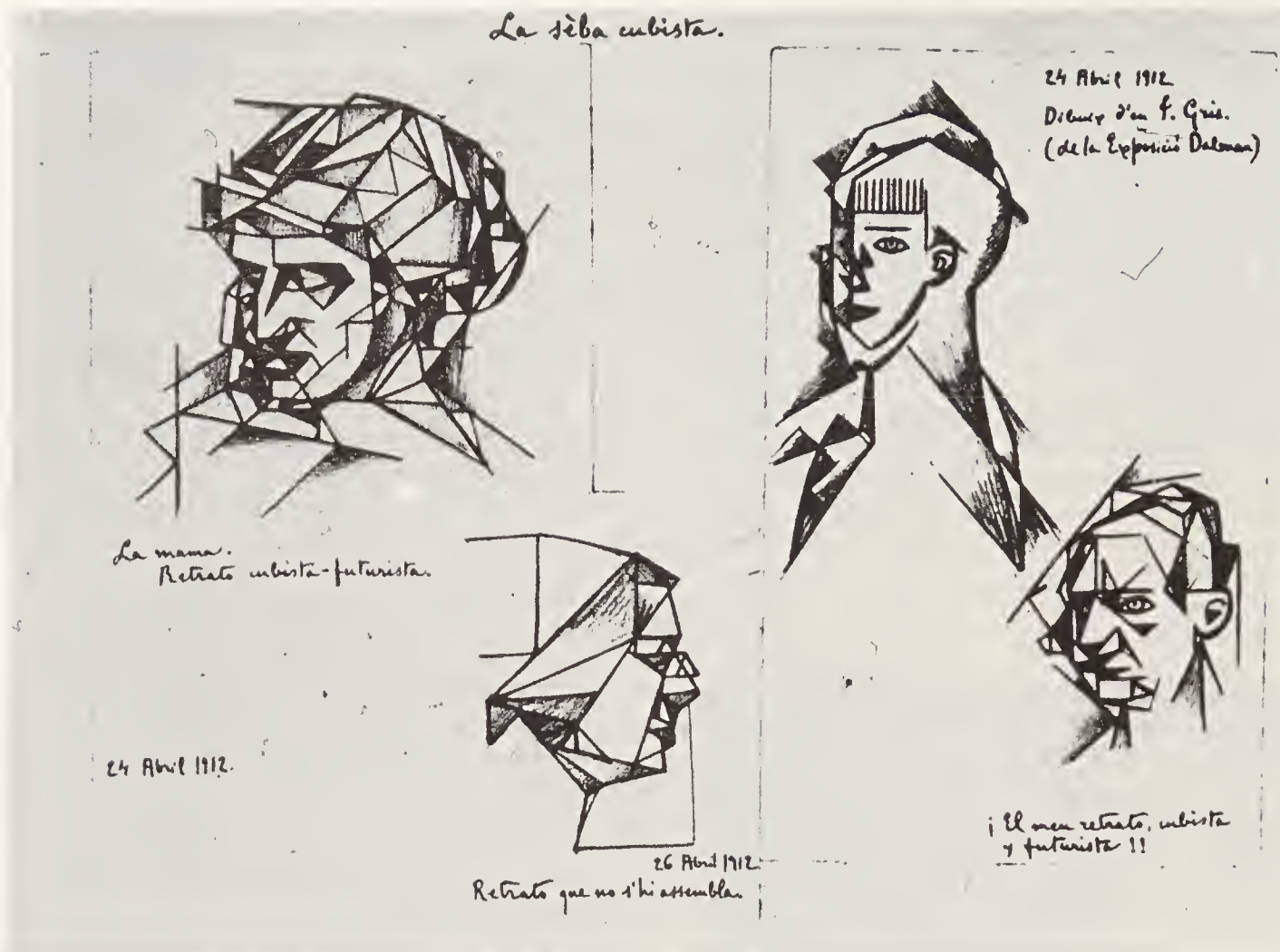
«La Publicidad», de octubre de 1911 a diciembre de 1912, aproximadamente, hace una tarea de difusión y promoción del Cubismo por medio de notas informativas (especialmente dedicadas a Juan Gris y a Ceret) y otros textos. El más importante es un artículo de Metzinger, traducido por J. M. Junoy (24-10-1911) y, posteriormente, la doble página dedicada al Cubismo con motivo de la exposición de las Galerías Dalmau (26-4-1912) con textos de **R. Jori**, **A. Agero**, **J. M. Junoy**, **Max Jacob** y **M. Raynal** e ilustrado por **F. Léger**, **J. Gris**, **A. Agero**, **J. Metzinger**, **A. Gleizes** y **M. Laurenciu**.

Xènius publica *Pel cubisme a l'estructuralisme* («Pàgines artístiques de la Veu de Catalunya», 1-2-1912). Aquí se plantea una relación entre el Cubismo y la problemática mediterránea de la estructura. El Cubismo, sin embargo, se entiende como un estadio provisional en la medida que significa una toma de conciencia o aprendizaje. El artículo de Xè-

nius motiva una polémica y una reflexión entre **J. Sacs** —que informa desde París sobre el Futurismo—, **J. Folch i Torres** y **Torres-García** y otra vez **Xènius**, que replica. Alrededor de esta polémica motivada por el artículo de Xènius, **Dalmau** toma la iniciativa de organizar la Exposición de Arte Cubista, y la contrata en París.

**J. M. Junoy** publica el libro *Arte y Artistas*. Conviven en él capítulos dedicados a los artistas postmodernistas (Nonell, Mir), mediterraneanistas (Torres-García, Clarà, Casanovas, etc.) con cubistas (Picasso y Cézanne). Esta vinculación puede sorprender. Sin embargo, son muy reveladoras las observaciones de Romà Jori acerca del libro de Junoy: «(...) vio claramente que todo en arte, saber, ciencia, podía estar animado por un mismo espíritu. Que la belleza es una en sus formas varias. Y que la forma en sí misma es nada o casi nada siéndolo todo. Que la forma no se ha de mirar de afuera a dentro. Sino que ha de surgir de dentro afuera.» Más adelante, Romà Jori selecciona una cita de Junoy igualmente significativa: «Existe una vasta y compleja relación entre todas las formas sensibles del mundo.» De las citas se desprende que, para los autores, el vínculo es una suerte de unidad interior, una suerte de platonismo. *Arte y artistas* se publica primero que *Du Cubisme*, de A. Gleizes y J. Metzinger, una de las primeras reflexiones sobre la citada tendencia.

En la **Exposición de Arte Cubista** participan: **Duchamp**, **Gleizes**, **Metzinger**, **Laurenciu**, **Gris**, **Agero**, **Le Fauconier**. El catálogo incluye una nota según la cual dos de los artistas incluidos en la relación de participantes no pueden asistir: Le Fauconier y Léger. Léger, efectivamente, no participa en la exposición. En cambio, Le Fauconier está presente. Dalmau anuncia desde



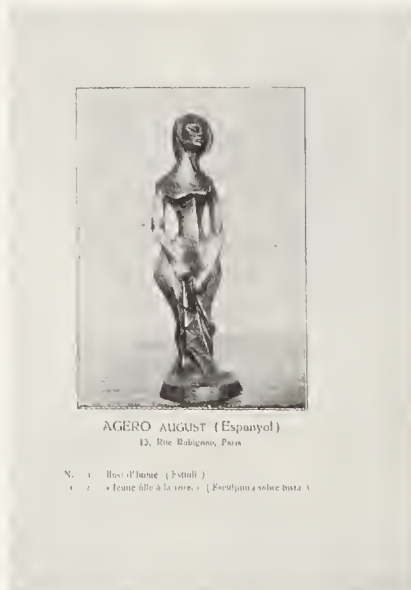
Fragmento del diari de **JOAQUIM RENART**  
Abril de 1912

**AUGUSTE AGERO**

*Escultura* (c. 1912). Reproducida en el  
catálogo de la Exposición de Arte Cubista.  
Galerías Dalmau, 1912

Catálogo de la Exposición de Arte Polaco  
Galerías Dalmau, 1912

Catálogo de la Exposición  
**J. TORRES-GARCÍA**  
Galerías Dalmau, 1912





París que la introducción al catálogo la haría Max Jacob, pero finalmente corrió a cargo de **J. Nayral**. La presentación de J. Nayral es un texto lírico (es decir que responde a una noción emotiva y subjetiva del objeto artístico) y que plantea el tema de la no objetividad (reproducción no mecánica/fotográfica) y la independencia del arte frente a la realidad. Se editaron dos catálogos, uno con ilustraciones y el texto de presentación en francés, el otro, de un formato más reducido, sin fotografía y con el texto traducido al catalán, que también se publicó en «La Veu de Catalunya». La muestra, casi paralela al XXVIII Salón de Artistas Independientes de París, fue la quinta muestra mundial cubista oficial —simultáneamente con la de París—, la segunda que se efectuaba fuera de París y la primera que se hacía en una galería privada. Picasso y Braque se desmarcaron y nunca participaron en el grupo. El abanico de obras expuestas era ecléctico. Participaban Laurencin, promovida como cubista por Apollinaire sin participar realmente de su espíritu. También Auguste Agero, algunas de cuyas obras —según la crítica de la época— escapaban de un concepto de innovación. Sin embargo, los documentos gráficos de que disponemos confirman el espíritu de vanguardia y radicalidad del conjunto. Fue la presentación de Juan Gris con los cubistas —paralelamente al Salón de París— con obras como *Banjo et verres* (núm. 21 del catálogo razonado de Margaret Potter). La exposición fue la primera muestra plástica de vanguardia que se hacía en España.

**Xènius** dedica tres glosas a la recepción de la exposición con un punto de vista idéntico al de sus anteriores textos; el Cubismo como oposición al impresionismo, a la subjetividad, etc. Para el glosador, el Cubismo representa la objetividad, la racionalidad después de la resaca

impresionista: «Son los ejercicios del arte contemporáneo.» Xènius desarrolla un análisis con aguda exposición en la que señala el eclecticismo. Critica las emanaciones líricas de Jacques Nayral. También censura el *Desnudo bajando una escalera* de **Marcel Duchamp**. (Aquí, el título de la glosa ironiza con el nombre del artista, *El cas Du Champ*) porque aplica «los procedimientos —de tipo esencialmente estático (...)— a ambiciones de naturaleza dinámica.» Xènius demuestra un conocimiento de la polémica cubista y realiza un cuidadoso análisis. Pese a que Duchamp hubiera manifestado que sus investigaciones se aproximan al Cubismo, a la «descomposición de las formas» y a «la representación estática del movimiento», más que a «efectos cinemáticos» y la sugestión o simultaneidad del movimiento, el paralelismo de Duchamp con las propuestas futuristas y la cronofotografía es obvio.

En 1977 Duchamp confesaría a Pierre Cabanne que esta pieza, por tensiones de ortodoxia en el mismo grupo de los cubistas, se retiró del Salón de los Artistas Independientes de París, de 1912. Por esta razón pudo ser exhibida en Barcelona: «El *Desnudo bajando una escalera* había sido rechazado en los Independientes de 1912. Gleizes está en el origen de ello; la tela había provocado tal escándalo que, antes de la apertura, encargó a mis hermanos que me pidieran que la retirara. (...) El *Desnudo* fue expuesto en Barcelona; no fui, pero leí un artículo que hablaba de una suerte de caso especial, el caso del *Desnudo bajando una escalera*, que por otro lado tampoco hizo demasiado ruido.» Esta pieza es la conocida como *Nu descendant un escalier* núm. 2. Obtuvo un extraordinario éxito, al año siguiente, cuando fue exhibida en la muestra *Armory Show* de Nueva York, convirtiéndose en una obra emblemá-

tica del arte contemporáneo. La primera vez que se exhibió públicamente fue en Barcelona, en las Galerías Dalmau, en 1912. Es preciso tener cuidado y no confundirla —como ocurre a veces— con otra versión del mismo cuadro de Duchamp, con el mismo título, la núm. 1, realizada anteriormente.

**Junoy** promueve —recordemos el folleto dedicado al Cubismo de «La Publicidad»— y hace de «cicerone» en la misma galería.

Aparece la revista «**Correo de las letras & de las artes**», dirigida por J. M. Junoy, que sólo tiene una continuidad de tres números. Hay una alternancia de temas mediterraneos y cubistas.

Dalmau organiza la «**Exposició d'art polonès. Grup d'artistes polonesos residents a París**». Participan Olga Boznanska, Antoine Buszek, Stanislaw Centnerszwer, Witold Gordon, Léopold Gottlieb, Mieczyslaw Jakimowicz, Roman Kramsztyk, Joseph Markowski, Elie Nagelman, Stanislaw de Rzecki, Jean Rubszcak, Félícia Szerer. Debe subrayarse la presencia de Joseph Pankiewicz [Marjan Paszkiewicz] que es identificado por Gasch, en los años veinte, como el ensayista de arte moderno domiciliado en Madrid, protagonista del movimiento ultraísta. También debe señalarse a Zak y Mela Mutermilch, que habían expuesto, el año anterior, en la misma galería. Es una muestra ecléctica: clasicismo, tendencias simbolistas y posicionamientos postimpresionistas. Es básicamente una manifestación de la escuela de París que tiene detrás a Gauguin, Van Gogh, Cézanne, etc.: Fauvismo, Expresionismo, Cezannismo, etc. La muestra es interpretada por la crítica como un signo de modernidad. Folch i Torres manifiesta que esta exposición y la que se realiza paralelamente de Nonell en el primer aniversa-

sario de su muerte son acontecimientos capitales para la vida artística barcelonesa. La muestra tiene un trasfondo de reivindicación nacionalista. Michal Mutermilch presenta el catálogo y realiza una conferencia sobre el arte polaco. Algunos artistas polacos viajaron a Barcelona.

**J. Torres-García** realiza una exposición programática del Mediterraneismo en 1912, presentada por Eugeni d'Ors en las Galerías Dalmau. Torres-García no es, en estos momentos, un artista de vanguardia. Pero la exposición representa una innovación en el microclima catalán que la crítica conservadora desautoriza. Cabe decir que la obra de Torres-García no es pompier ni académica. Por aquel entonces entra en un marco que, vagamente, podríamos calificar de modernidad y que, además, plantea una problemática que coincide, en parte, con la de la vanguardia. En la trayectoria del artista hay una línea de continuidad entre este período y las experiencias de investigación posteriores: el idealismo, un concepto no fotográfico del arte... Él mismo dirá en sus memorias, con respecto a este tipo de pintura mediterraneista: «Era llevar la pintura a otra nobleza y, sobre todo, sacarla del naturalismo (...)» y refiriéndose a la diferencia entre ésta y otras experiencias posteriores de raíz vanguardista, señalará: «(...) en una y otra pintura, en uno y otro caso, en la base de todo, estaba él, su personalidad. Y la línea, a pesar de parecer distinta, era la misma de siempre, fuese en lo que pintase o escribiese.» La base de la trayectoria de la que habla Torres-García es una especie de idealismo. Joan Sacs, cuando escribe la crónica de la exposición de 1917, Torres-García —Barradas, que incluye obras de vanguardia, observará también una continuidad entre esta pri-

**EXPOSICIÓ CELSO-LAGAR**  
 PINTURES, ACUAREL-LES  
 QUATRE ESCULTURES DE M.<sup>re</sup> BAGUÉ




**GALERÍES DALMAU** Portaferrisa, 15  
 BARCELONA  
 :: DEL 28 DE JANER AL 12 DE FEBRER DE 1915 ::

D-32.936



Catálogo de la Exposición de **CELSO LAGAR**  
 Galerías Dalmau. 1915

**EXPOSICIO**  
**CELS LAGAR**  
 ESCULTURES I DIBUIXOS ANIMALISTES DE  
 HORTANSE BEGUÉ



**GALERÍES LAIETANES**: Granvia, 613: BARCELONA  
 DEL 1 AL 15 D' ABRIL DE 1918.

D-32.933

Catálogo de la Exposición de **CELSO LAGAR**  
 Galerías Layetanas. 1918

mera época y la posterior de vanguardia, teniendo precisamente como base un idealismo que se manifiesta —para Joan Sacs— especialmente en el Cubismo. El origen de este idealismo se sitúa en el Modernismo —simbolismo— de finales de siglo. Nos parece que éste es el punto de partida y la formación de una generación estructurada espiritualmente en el Modernismo, que nos permitirá enfilar con la vanguardia.

Torres-García presenta una obra inspirada en Puvis de Chavannes que alude a la cultura clásica. Es de un elevado primitivismo, ingenuismo, tendencia a la simplificación y sentido estructural, predominando la línea y los colores planos, sin matices ni modelado. Con el paso del tiempo irá radicalizando esta propuesta, hecho que ya se observa en las mismas reproducciones del catálogo de 1912. El artista poseía todos los ingredientes para adoptar por sí mismo una posición de vanguardia. Cabe decir que el itinerario de Torres-García, como en el caso de Gargallo, convivirá dos poéticas, una con connotaciones mediterránicas y la otra asociada al arte de investigación. En 1913 realiza una exposición individual en el *Faiang Català*.

El Círculo Artístico inaugura, el 2 de junio, la **Primera Exposición Internacional de evoluciones últimas del arte**, un proyecto que no tuvo continuidad inmediata y que tenía como objeto presentar las últimas tendencias artísticas. De hecho, desde el Modernismo, nos encontramos con una ansiedad de importación de exposiciones y de exploración de experiencias foráneas. Esta inquietud se ve espoleada por la falta de intervención oficial en el paréntesis que va desde la exposición de 1911 hasta los años 1917 y 1918, cuando el Ayuntamiento vuelve a organizar exposiciones internacionales. El pro-

yecto expositivo de Dalmau, como el presente, no es ajeno a una tarea de suplencia. La presente exposición albergaba un total de 54 obras que iban del Fauvismo al Puntillismo, con algunos ejemplos simbolistas también. Era básicamente una muestra postimpresionista. Los participantes, de renombre algunos, fueron: Edwin Bucher, Auguste Chaboud, William Degouve de Nuncques, Georges Ribedmond Dessaignes, Hans Ekegard, Frederic Fiebig, Henri Jirardot, Alexis Merodack Jeanneau, Joseph von Moos, Paul Ramond, Diego M. Rivera, Johannes Tiecens, Felix Tobeen, Marcel Wolfers y dos catalanes: Xavier Gosé y Joaquim Mir.

## 1913

Breve estancia de Picasso en Barcelona, con motivo de la muerte de su padre.

**Darío de Regoyos**, que expuso a comienzos de 1912 en el *Faiang Català*, realiza su última exposición en el establecimiento de Dalmau. Al año siguiente, en 1914, se le dedica una exposición a título póstumo en la misma galería. Torres-García prologa el folleto de esta última. Entre Torres-García y Regoyos existe un vínculo espiritual. La búsqueda de un arte no naturalista por parte de Torres-García es solidaria con el primitivismo casi *naïf* y el ingenuismo de Regoyos.

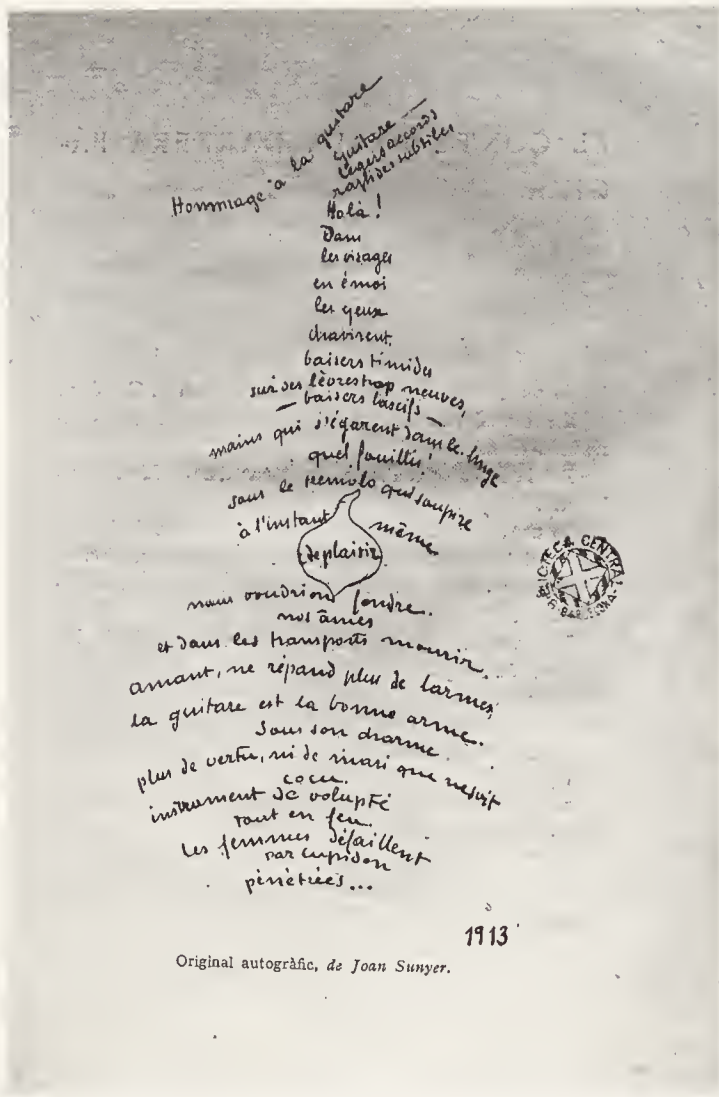
Se inaugura la institución **«L'Athenea»** (1913-1917) en Gerona. Es el centro de difusión del Noucentisme y de animación cultural de la ciudad. Organiza exposiciones, conciertos, conferencias. Esta entidad canaliza la obra de un grupo internacional de artistas que permanecen en Gerona hasta la Primera Guerra Mundial. Entre otros, estaban Manolo Hugué, Celso Lagar, Mela Mutermilch, que expone individualmente en 1914, etc.

## 1914

**Celso Lagar**, nacido en Salamanca, se forma en Madrid, Barcelona y París, donde se estableció en 1911. Después de iniciarse profesionalmente en París, regresa a Cataluña a causa de la guerra y aquí desarrolla su actividad. Algún historiador informa de una exposición de Lagar, en el mismo 1914, en la Sala Parés pero el dato no parece muy plausible. En 1915 celebra dos exposiciones en Barcelona: la primera, en las Galerías Dalmau, junto con esculturas de Hortènsia Begué, su compañera y, la otra, en la tienda de antigüedades La Cantonada. En 1916 expone en la Sala Athenea de Gerona y en las Galerías Layetanas de Barcelona. Su última exposición barcelonesa también tuvo lugar en las Galerías Layetanas de Barcelona, en abril de 1918. Además, expone en Madrid y en Bilbao. Finalizada la guerra, regresa definitivamente a París. En esta estancia en Cataluña (en verano de 1916 pinta en Blanes), su obra se asocia a los «ismos»: Xènius le identifica con el Estructuralismo y Jori con el Fauvismo-Cezannismo-Cubismo. Lagar se sitúa en una pintura primitiva, cezannista, construida. Pero, al mismo tiempo, aunque sea provisionalmente, trabaja en la órbita de la Vanguardia. Muestra de ello son los trabajos publicados en las revistas «Trossos» y «Un Enemic del Poble», mezcla de principios cubistas, futuristas, cercanos al Vibracionismo de Barradas, que él denominó Planismo. En este sentido, es significativo un artículo del propio Lagar publicado en la revista «Cultura» (Gerona) en 1915, titulado *El renacimiento del arte después del cubismo*, dedicado a Xènius. Los rasgos fundamentales que de él pueden deducirse son: Cezannismo, primitivismo, desconfianza en la educación académica, valoración en el autoaprendizaje, sensibilidad

—opuesta al pensamiento racional, etc. También alude a la noción de volumen, pero es difícil extraer conclusiones. El mediterraneísmo junoniano, que él debía conocer, favorecía en un principio las reflexiones y prácticas sobre el Cubismo, y Lagar plantea una problemática que gira alrededor de los problemas que son caballo de batalla de las Vanguardias.

En el mes de abril, aparece el primer número de la **«Revista Nova»**. La publicación, fundada por el marchante y promotor Santiago Segura, se constituye en un primer intento de incluir regularmente noticias sobre la actividad artística europea en el marco de una revista cultural muy ecléctica. Pero abierta. Junto a artículos sobre arte oriental, sobre Impresionismo, sobre Gaudí, sobre Ricard Canals o sobre Nonell, se encuentran durante 1914 algunas referencias escritas o gráficas al arte de vanguardia del momento: una referencia a Marinetti, artículos de Pierre Reverdy o de André Lhote o números ilustrados por Kees Van Ponggen o por el propio André Lhote, a quien se presentaba así: «Revista Nova» se honra hoy con la reproducción de las obras de aquel caudillo de la pintura de vanguardia y le saluda como maestro en un futuro próximo.» En esta línea, en el mes de junio, Francesc Pujols publicó el artículo *Cubisme i Futurisme*, donde se hace, desde Cataluña, una de las primeras reflexiones sobre las vanguardias europeas. En el mes de noviembre, tras treinta y un números, «Revista Nova» anuncia su desaparición y denuncia el «conservadurismo artístico tan asfixiante» de la ciudad de Barcelona. Entre mayo y diciembre de 1916, la revista renació con una periodicidad aproximadamente quincenal. De este período destacan, en primer lugar, una serie de artículos muy documentados de Joan Sacs sobre el Cubismo, subdividido



**JOAN SUNYER**  
 Hommage à la guitare  
 Almanaque de «La Revista»  
 Barcelona. 1919

TV 1920 19/5

# VAN DONGEN

EXPOSA SET OBRES A LES  
**GALERÍES DALMAU,**  
 18, PORTAFERRIÇA - BARCELONA  
 DESEMBRE 1915 - GENER 1916

Catálogo de la Exposición **VAN DONGEN**  
 Galerías Dalmau. 1915-1916



**CELSO LAGAR**  
 Desnudo. S. f.

en cuatro capítulos (la teoría, el estilo, la filiación y la crítica). Asimismo, un curioso artículo de Francesc Pujols titulado *L'estètica de les màquines i de llur producció*. Y, ya en el último número, unos poemas de Josep M. Junoy: una pieza caligráfica, titulada *Pau Gargallo* y publicada a raíz de la exposición del escultor en las Galerías Layetanas, y una versión del caligrama *Jongleurs d'Hélène Grunhoff*, que Junoy desautorizó.

En 1914, llega a Barcelona **Rafael Barradas** procedente de Italia y de París, donde había conocido los núcleos futuristas. Barradas, a principios de 1915, abandona Barcelona y vuelve a establecerse a finales del mismo año. En Barcelona, entra en contacto con el poeta Joan Salvat-Papasseit y posteriormente, en 1916, con su compatriota J. Torres-García. Previsiblemente, Barradas dio a conocer aspectos importantes y de primera mano de la poética futurista.

## 1915

En 1915, nace una publicación que, aun perteneciendo a los sectores más normativos de la cultura catalana, mantiene relaciones con los movimientos de Vanguardia: «**La Revista**». Liderada por el poeta Josep M. López-Picó, «La Revista» prolongó su existencia hasta 1936. Aunque venía a representar una visión clasicista de la cultura catalana, en algunos momentos vinculada a la preceptiva noucentista, la publicación mantuvo un eclecticismo lo bastante amplio como para dar cabida a ciertos proyectos claramente vinculados con las Vanguardias. Del mismo modo que hallaremos a López-Picó publicando en buena parte de las revistas vanguardistas nacidas en Barcelona, también él permite que en su publicación coexistan discursos diferenciados, cuando no claramente opuestos.

El núcleo central de colaboradores de «La Revista» se reunía en una tertulia, la tertulia del Continental, a la que asistían personajes de extracción cultural tan diferenciada como López-Picó, Carles Riba, Clementina Arderiu, Josep Milla-Raurell, Agustí Esclassans, Tomàs Garcés, Rafael Benet y Ramon Rucabado. O Joaquim Folguera y J. V. Foix, entre muchos otros. La mixtura de poetas, pintores, críticos o publicistas era, pues, evidente. Además de la tertulia del Continental, trasladada posteriormente al Cafè de la Rambla, todos debían de encontrarse en la redacción de la revista, situada durante algunos años en las Galerías Layetanas, donde trabajaba Joan Salvat-Papasseit. La presencia de Folguera y de Foix, junto con la apertura cultural de López-Picó, iba a ser determinante para la atención que se prestó a las Vanguardias en «La Revista».

Así, ya en 1916 se publica una noticia sobre el futurista Boccioni, debido a su muerte en el frente. Más tarde, en abril de 1917, Folguera incorpora la traducción de un conjunto de poemas extranjeros bajo el significativo epígrafe de «Poesía futurista». Y, más adelante, se añadirán traducciones de Paul Dermée, Pierre Reverdy, Marinetti, Papini, Paul Eluard, James Joyce, Maiakovsky, Louis Aragon y otros. Antes de que nacieran las publicaciones de Vanguardia catalanas, «La Revista» permitía que, por primera vez en Cataluña, se conocieran composiciones poéticas extranjeras de primera línea. López-Picó recordaba así, más tarde, aquellas inquietudes aparecidas en el seno de la redacción de «La Revista»: «J. V. Foix compartía las curiosidades vanguardistas del Junoy de aquellos días y de Folguera. Llegaban a nuestras manos informaciones, folletos, periódicos de última hora, manifiestos. Birot, Paul Dermée, Pierre Re-

verdy, Max Jacob, Jean Cocteau, Philippe Soupault, eran traducidos y comentados. Solé de Sojo poetizaba a su modo. Salvat-Papasseit gritaba su originalidad. Voces de Italia alentaban nuevas búsquedas. (...) Se concretó la idea de una "Antología" y se pidió un prólogo a Apollinaire.» Efectivamente, como recuerda López-Picó, la editorial de «La Revista» pretendía publicar, por iniciativa de Folguera, una *Autología de lírics d'Avantguarda* para la que Guillaume Apollinaire envió un prólogo que, ante el fracaso del proyecto, fue recuperado en la misma revista, en diciembre de 1918, con motivo de la muerte del poeta francés. El texto de Apollinaire era, de hecho, un fragmento de la conferencia *L'esprit nouveau*, que había sido publicada originariamente en la revista «*Mercur de France*».

Finalmente, en esta misma línea precursora, «La Revista» acogió, tanto en las páginas de la publicación como en la de los «Almanacs» que editó al final de la década de los diez, piezas literarias de Vanguardia de autores catalanes. Comenzando por Foix, que, al margen de algunos poemas publicados en 1917 y 1918, inserta, en 1926, unas prosas poéticas del *Diari 1918* que, más tarde, incluirá en *Gertrudis*. En el «Almanac» de 1919 publicará, también, una relevante prosa onirista: *Capítol II d'una autobiografia*. También Salvat-Papasseit publica entre 1920 y 1924 unos poemas, algunos de los cuales integrará más tarde en sus sucesivos libros. Junoy está presente en los «Almanacs» de «La Revista» con sendos caligramas, como Vicenç Solé de Sojo, además de su participación en la revista con otros poemas. Años más tarde, Sebastià Sánchez-Juan y Guillem Díaz-Plaja participan, también, en la publicación con su producción de Vanguardia. Y también un curioso caligrama en francés, *Hommage à la gui-*

*tarre*, firmado por Joan Sunyer en 1913, y publicado en el «Almanac de La Revista» de 1919...

Más allá de todos estos registros, «La Revista», pese al eclecticismo o ambivalencia de sus colaboradores y su sumario, y a pesar de la dureza de algunos de sus editoriales (firmados por Ramon Rucabado), fue una publicación infusa de aires de modernización para Cataluña.

Se expone públicamente la colección Plandiura. Se muestran 6 piezas de Picasso. También participan, entre otros, sectores del Postmodernismo y del Noucentisme.

**Van Dongen** expone en las Galerías Dalmau desde el 26 de diciembre de 1915 hasta mediados de enero de 1916. El artista, según la prensa de la época, está de paso en Barcelona, tras de un breve viaje a Mallorca, vía París. Posiblemente, Van Dongen llega a Barcelona a través del grabador Lluís Jou. El artista parece que llega acompañado y expone en el local de Dalmau junto con Jou. Presenta siete obras: *Tanger, Vacances, Cousine, Le Chrysanthème, Intérieur, Portrait de la princesse Salomé Andreïff y Danseuse Orientale*. Por los documentos gráficos existentes, se trata de obras de muy reciente producción, representativas del Fauvismo fresco y vivo con que suele calificarse las primeras etapas del artista. La crítica progresista se hizo eco de la muestra. Romà Jori en «Vell i Nou» y J. F. Ràfols en la revista «Themis» y en «L'Esquella de la Torratxa» advirtieron de su importancia y le dedicaron su atención. Joan Sacs, en el balance del año 1916, también se refiere a dicho autor. La obra expositiva de Dalmau representa un trabajo de educación para las nuevas generaciones: Ricart, Miró, Ràfols... Van Dongen es un episodio más de la formación de los sectores y de las generaciones jóvenes vinculadas al arte de investigación.

**EXPOSICIÓ**   
**S. CHARCHOUNE**  
**H. GRUNHOFF**  
 DEL 29 D'ABRIL AL 14 DE MAIG DE 1916  
**CATÀLEG**   
**GALERIES DALMAU - PORTAFERRISSA, 18 - BARCELONA**

<p><b>HELENE GRUNHOFF</b></p> <p style="text-align: center;">ESCLTURES ART OUBISTE</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 GRUP</li> <li>2 MOVIMENT</li> <li>3 RELLEU</li> <li>4 RELLEU</li> <li>5 BOSQUEIG</li> <li>6 PLAFÓ DE MARQUETERIA</li> <li>7 PLAFÓ DE MARQUETERIA</li> <li>8 MOSAIC</li> <li>9 AL 13 INCLUSIU, DIBUIXOS</li> <li>14 AQUAREL·LA</li> </ol>	<p><b>SERGE CHARCHOUNE</b></p> <p style="text-align: center;">PRIMER PERIODE ART CUBISTE</p> <p>NÚMS. 1 AL 6 INCLUSIU</p> <p style="text-align: center;">SEGÓN PERIODE ESTUDIS DE COLOR</p> <p>NÚMS. 7 AL 18 INCLUSIU</p> <p style="text-align: center;">ART ORNAMENTAL</p> <p>NÚMS. 19 AL 48</p>
--	---

Catálogo de la Exposición de S. CHARCHOUNE y H. GRUNHOFF Galerías Dalmau, 1916

**EXPOSICIÓ DE HELENA GRUNHOFF**  
 Del 17 al 31 de Març de 1917  
**GALERIES DALMAU; Portaferrissa, 18 (Al soterrani)**

**HELENA GRUNHOFF**  
(D'una JONGLEURSA, ralleu colorit)

llum crua de voltaic nodrint una  
**A**  
 massa de narració polièdrica

**N**  
 d'un tiranic i confós dinamisme

**I**  
 eritzat de vermello citratge

**MA**  
 i or

**J.-M. JUNOY**  
 Desembre 1916.  
 D-32.930

Catálogo de la Exposición HELENA GRUNHOFF Galerías Dalmau, 1917 Caligrama de J. M. Junoy

EL POBLE CATALÀ

ART 217 - NÚMERO 4219 - 14 DE BARCELONA, DILLUNS, 15 DE GENYER DE 1917 - UN PÒSQUA DE CENTIMS

**STA REPUBLICANA**

**el senyor S16**

en l'apartament de Reialta de arils

**Visites & indicacions**

**СЕРГЕЙ ШАРШУНЪ**

**SERGE CHARCHOUSSE**

Artista rus.

Distribució del refectari prima catalana i rusa

monet nostra colom

Desembre de 1916  
J.-M. JUNOY  
(Membre titular de la Societat de la Polítca)

**LA POLITICA**

Homenaje a la cultura catalana y rusa

**Docks Comerc**

Capital 5.00

JOSEPH M. JUNOY Caligrama Visites & Indicacions Serge Charchoune «El Poble Català», Barcelona, 15 de enero de 1917

# 1916

**Hélène Grunhoff** y su compañero **Serge Charchoune** exponen en las Galerías Dalmau. Hélène Grunhoff, alumna de Bourdelle y de Archipenko, exponía trabajos de marquetería, relieves, objetos, etc. y Serge Charchoune mostraba estudios, dibujos y trabajos de vidrios policromados. Es difícil hacer una valoración de Hélène Grunhoff con los pocos elementos de que se dispone, pero su obra incorpora, con un espíritu de investigación, elementos próximos al Futurismo y a la decoración popular, con casi ausencia de representación. S. Charchoune, con una posterior trayectoria conocida, adscrito a los círculos dadaístas, presenta —episodio que pasó desapercibido hasta ahora— la primera muestra de arte abstracto del país, práctica que denominó «Cubisme ornamental» y que inició y elaboró en Barcelona. En 1916, Solé de Sojo realiza un cuidadoso análisis de Charchoune y, con el pretexto de la exposición, explica los conceptos básicos de la pintura abstracta. El catálogo de la exposición de 1971 en el Centre National d'Art Contemporain de París, que recoge el testimonio del artista, es explícito: «Tous deux [Charchoune y Grunhoff] habitent le quartier Vallcarca (...). Dans la cuisine de leur villa, une bordure mozarabe d'azulejos récents arrête son regard. Cette vision quotidienne l'amène à préciser son concept de "Cubisme Ornamental", obeissant à une tendance innée et spécifiquement russe vers la peinture ornementale à deux dimensions ignorée du cubisme français.» En palabras del propio Charchoune: «Azulejos! Les carreaux de faïence peinte ont transformé ma conception picturale en libérant en moi ma nature slave innée. Mes tableaux sont devenus colorés et ornementaux.» En 1917, cada artista realiza una exposición

individual, presentadas por dos caligramas de **Junoy**. H. Grunhoff es calificada de mezcla de elementos futuristas y cubistas. S. Charchoune presenta los «films abstractes». Cabe, no obstante, saber el significado otorgado aquí a la palabra «film». A pesar de que en el folleto de Junoy hay una partitura, y que connota una experiencia de cine abstracto, podría tratarse de una utilización subjetiva del término «film», que, con toda probabilidad, se refiere metafóricamente al movimiento.

• **Pablo Gargallo** muestra públicamente por primer vez en las Galerías Valentí trabajos en plancha de metal. Este mismo año, también expone en las Galerías Layetanas máscaras de metal y piezas que revelan una estilización cubista. El artista, formado en Barcelona, se inició en una estética modernista y postmodernista. El contacto con los círculos de vanguardia de París (con cierta reserva, hacia 1907) le incitará a hacer un trabajo de investigación realizado en metal. Gargallo se estableció en París de 1912 hasta 1914, cuando la guerra le obliga a regresar a Barcelona, donde reside hasta 1923. Gargallo, paralelamente a un trabajo de investigación, cultivará una estética mediterránea. Será profesor de la Escuela de Artes y Oficios.

• Entre 1915 y 1916, el marchante **Josep Dalmau** escribe cuatro artículos en defensa de sus exposiciones. Más adelante, en 1936, firmará el *Manifest núm. 1 a la intel·lectualitat artística*. No forman un corpus teórico, pero proporcionan elementos para pensar en su tarea como promotor de arte moderno y sobre su concepto de arte a la luz de sus actividades como galerista. En síntesis, son los siguientes: (1) Hay un substrato modernista/neorromántico/idealista —cuyo origen cabe buscar en su formación moder-

nista— que facilita su vínculo con las Vanguardias y la valoración de su novedad y originalidad. (2) La promoción, para Dalmau, significa posibilitar la libre expresión; hay, por lo tanto, un componente ético en la tarea de exhibición. Las galerías se convierten durante los años 10 en una plataforma para la marginalidad artística, que de otro modo no habría disfrutado de un canal de exposición (vanguardia, jóvenes artistas, etc.). (3) Su posición estética nerromántica es solidaria con la modernidad y la vanguardia. (4) La subjetividad es su punto de partida.

El artículo sobre la exposición de **Otto Weber** (1915), escrito por Dalmau como protesta por la incompreensión ocasionada, es el síntoma de que el concepto de innovación es dinámico y, a la vez, se desgasta con el paso del tiempo. La exposición de Otto Weber, que escandalizó tanto al público hasta el punto de que provocaba risas, hoy no pasa de ser simplemente una propuesta cezannista. Ello es importante para valorar los conceptos de modernidad y de innovación, porque están sometidos a valoraciones variables. En el contexto de la época, el año 1915, el Cezannismo era motivo de incompreensión para el público, pese a que podía ser aplaudido por un determinado sector de la crítica.

El texto que expresa la adhesión total de Josep Dalmau a las Vanguardias es *A propòsit dels artistes Helena Grunhoff i Serge Charchoune* (1916). Es el primer texto que plantea un discurso vanguardista. Torres-García, «Trossos» y «391» son posteriores. En resumen, los puntos más destacables son: (1) La búsqueda de una modernidad adecuada al tiempo histórico presente. El arte debe ser el reflejo del paso del tiempo. Se observa una disociación sociedad/arte que cabe coordinar e integrar en la vida. (2) La subjetividad es el elemento fundamental de la

creación. (3) La noción de cambio y de innovación se relacionan con un concepto de progreso histórico que legitima la novedad. La historia se entiende como progreso. (4) El artista es la punta de lanza de la sociedad. Artista y creación son concebidos según el modelo platónico.

• En 1915 nace en Vilanova i la Geltrú la revista «**Themis**», de la que aparecerán dieciocho números hasta marzo de 1916. Se tienen las primeras noticias de un grupo de personajes que Junoy definiría, en aquellos momentos, como Escuela de Vilanova, en la que podría incluirse a Enric Cristòfol Ricart, Josep Francesc Ràfols y Rafael Sala. Ràfols y Ricart mantuvieron una intensa relación de amistad con Joan Miró, y todos ellos, junto con Francesc Domingo, integrarían meses más tarde la Agrupación Courbet. Rafael Sala y Enric C. Ricart viajan, en 1914, a Florencia, donde entran en contacto, en el café Giubbe Rosse, con una serie de intelectuales imbuidos del nuevo espíritu futurista. Concretamente, conocen a Giovanni Papini y a Ardengo Soffici, impulsores de la revista «Lacerba», nacida poco antes a raíz de una confrontación con la publicación «La Voce», dirigida por Prezolini, y con el fin de reivindicar el nuevo programa futurista. De regreso a Vilanova, Rafael Sala dedica un número monográfico de «Themis» al Futurismo, el núm. 18, de **20 de marzo de 1916**. Sala (que en 1912 también había viajado a Alemania y había conocido directamente la experiencia de Der Blaue Reiter) publica el artículo *Els futuristes i el Futurisme* y, al mismo tiempo, traduce un manifiesto de Valentine de Saint-Pont: *Manifest de la dona futurista*. Como consecuencia directa de este número, considerando el carácter localista de la revista y la osadía que debía representar aquella iniciativa para algunos

# PLAZA DE TOROS MONUMENTAL

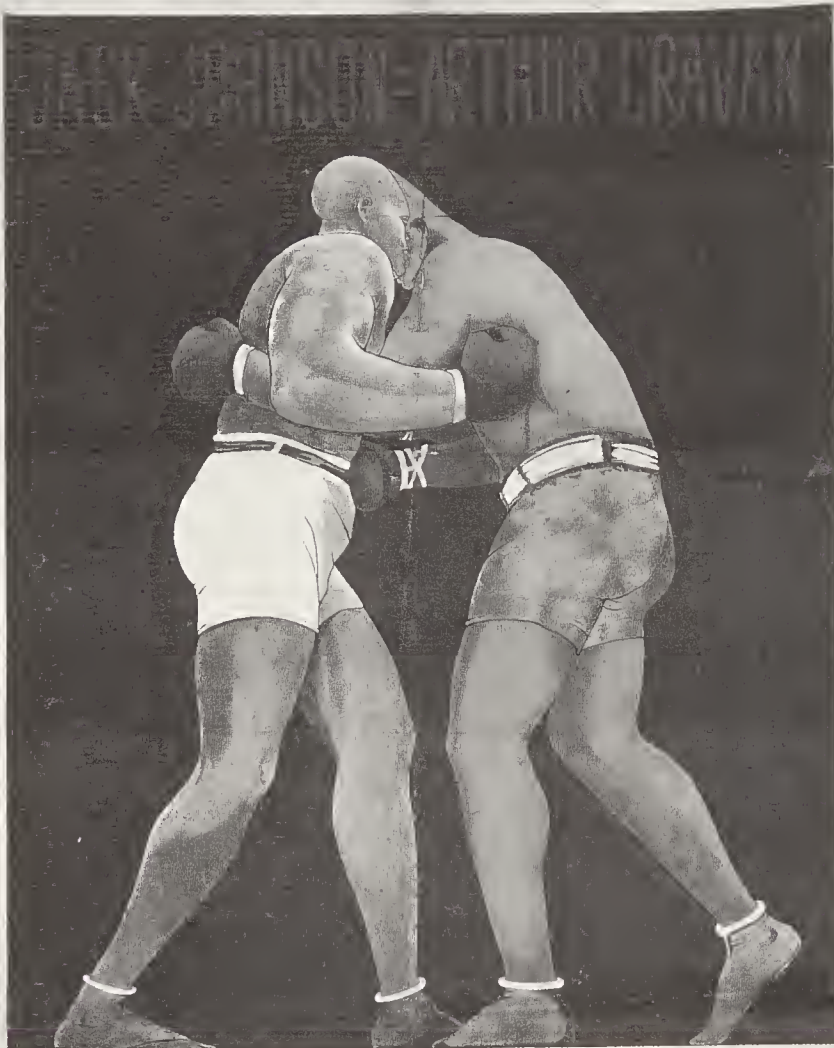
## DOMINGO 23 ABRIL DE 1916

A las 3 de la tarde

# GRAN FIESTA DE BOXEO

en la cual tendrán lugar

## 6 interesantes combates entre notables luchadores, 6



Finalizará el espectáculo con el sensacional encuentro entre el campeón del mundo

# Jack Johnson

Negro de 110 kilos  
y el campeón europeo

# Arthur Cravan

Blanco de 105 kilos

En este match se disputará una bolsa de **50.000** ptas. para el vencedor.

Véanse programas

### PRECIOS (incluidos los impuestos)

**SOMBRA Y SOL Y SOMBRA:** Palco sin entradas, 20 pesetas.-Silla de ring 1.ª fila con entrada, 36 ptas.-Silla de ring 2.ª fila con entrada, 28 ptas.-Silla de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada, 15 ptas.-Sillas de ring 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª filas con entrada, 12 ptas.-Barrera con entrada, 10 ptas.-Contrabarrera con entrada, 650 ptas.-Sillón delantera de Palco con entrada, 8 ptas.-Sillón tendido de Presidencia con entrada, 8 ptas.-ENTRADA GENERAL, 3'50 ptas.-Entrada de carnets (impuestos) 0'80 ptas.  
**SOL** Silla de ring 1.ª fila con entrada 18 ptas.-Silla de ring 2.ª fila con entrada 12 ptas.-Sillas de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada 8 ptas.-Silla de ring restantes con entrada 6 ptas.-ENTRADA GENERAL 2 ptas.

Sobs, de López Robert y O.ª, impresores, Asalto, 63

# EL GRAN JACK JOHNSON

## CAMPEON DEL MUNDO

Miércoles 12 de Abril 1916

A LAS 10 NOCHES

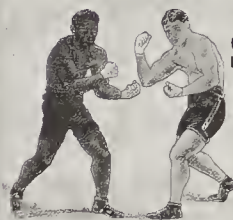
## SESION EXTRAORDINARIA DE BOXEO

Iris-Park Calle VALENCIA

Enrique contra Montero

Stanley contra Alajx

Evelyn Knight contra Miro



Fred Jack contra Sum y Allack contra Franck Hoche

El campeón del mundo **Jack Johnson** contra **Arthur Cravan**

El combate tendrá lugar en el campo de Asalto en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona. Todo Barcelona podrá admirar el combate de los dos grandes campeones del mundo.

DETALLES POR PROGRAMAS PRECIOS 5, 3 Y 1'50 PTAS

Cartel de una sesión extraordinaria de boxeo Barcelona, 1916

### PLAZA DE TOROS MONUMENTAL

BARCELONA  
Domingo 23 de Abril de 1916  
A las 3 y media de la tarde. Precio en 7

Colosales combates de Boxeo = 50.000 pesetas en premios

Por primera vez en España tendrá lugar la presentación del campeón del mundo.

## Jack Johnson

El combate tendrá lugar en el campo de Asalto

## Arthur Cravan

El combate tendrá lugar en el campo de Asalto

El orden del espectáculo será el siguiente:

1. Enrique contra Montero
2. Mora contra Solsona
3. Dalmases contra Barcino
4. Musik contra Allack
5. Martinez contra Fred Jack
6. Gies Riboles contra Kid Johnson
7. Match a 20 rounds de tres minutos entre el campeón europeo del mundo

### Jack Johnson Arthur Cravan

El combate tendrá lugar en el campo de Asalto

El premio en metálico será de 50.000 pesetas para el vencedor

El combate se celebrará en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona

La entrada a cuenta de la bolsa de 50.000 pesetas se cobra en el momento de la entrada

PRECIOS (Incluidos los impuestos)

Palco sin entrada	20
Silla de ring 1.ª fila con entrada	36
Silla de ring 2.ª fila con entrada	28
Silla de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada	15
Sillas de ring 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª filas con entrada	12
Barrera con entrada	10
Contrabarrera con entrada	650
Sillón delantera de Palco con entrada	8
Sillón tendido de Presidencia con entrada	8
ENTRADA GENERAL	3'50
Entrada de carnets (impuestos)	0'80
SOL Silla de ring 1.ª fila con entrada	18
Silla de ring 2.ª fila con entrada	12
Sillas de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada	8
Silla de ring restantes con entrada	6
ENTRADA GENERAL	2

ADVERTENCIAS

El premio en metálico será de 50.000 pesetas para el vencedor

El combate se celebrará en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona

La entrada a cuenta de la bolsa de 50.000 pesetas se cobra en el momento de la entrada

PRECIOS (Incluidos los impuestos)

SOMBRA Y SOL Y SOMBRA: Palco sin entradas, 20 pesetas.-Silla de ring 1.ª fila con entrada, 36 ptas.-Silla de ring 2.ª fila con entrada, 28 ptas.-Silla de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada, 15 ptas.-Sillas de ring 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª filas con entrada, 12 ptas.-Barrera con entrada, 10 ptas.-Contrabarrera con entrada, 650 ptas.-Sillón delantera de Palco con entrada, 8 ptas.-Sillón tendido de Presidencia con entrada, 8 ptas.-ENTRADA GENERAL, 3'50 ptas.-Entrada de carnets (impuestos) 0'80 ptas.  
SOL Silla de ring 1.ª fila con entrada 18 ptas.-Silla de ring 2.ª fila con entrada 12 ptas.-Sillas de ring 3.ª y 4.ª filas con entrada 8 ptas.-Silla de ring restantes con entrada 6 ptas.-ENTRADA GENERAL 2 ptas.

Cartel del combate de boxeo entre Jack Johnson y Arthur Cravan Barcelona, 1916

Cartel del combate de boxeo entre Jack Johnson y Arthur Cravan Barcelona, 1916



vilanovinos, «Themis» dejó de publicarse.

•

El **23 de abril de 1916** se celebra, en la plaza de toros Monumental de Barcelona, un combate de boxeo entre el púgil profesional Jack Johnson, entonces campeón de Europa, y el poeta y artista **Arthur Cravan**. Cravan llegó completamente borracho a la pelea y cayó fuera de combate durante el primer asalto. Cravan estaba en Barcelona con otros intelectuales que habían huido de sus países por la Primera Guerra Mundial. Pasaron por Barcelona: Robert Delaunay y Sonia Delaunay (posteriormente establecidos en Madrid), Albert Gleizes y su esposa, Juliette Roche —llegados en mayo de 1916—, Marie Laurencin (amante de Apollinaire) y su marido, Otto von Watgen, Otho Lloyd y su esposa, Olga Sacharoff (que se quedará definitivamente en Barcelona), Max Goth (seudónimo de Maximilien Gauthier), Nicole Groult, Serge Charchoune, Hélène Grunhoff, Francis Picabia (que llegó procedente de Nueva York) y su esposa, Gabrielle Buffet, Ricciotto Canudo y el propio Cravan, seudónimo de Fabian Avenarius Lloyd, hermano de Otho Lloyd.

•

Se anuncia en la prensa que Junoy vuelve a ejercer como promotor y crítico de arte.

•

En junio, se anuncia en la prensa que **Gleizes** y su esposa están en Barcelona. En diciembre, expone en las Galerías Dalmau. Muestra, entre otras obras, *Joueurs de foot-ball* (1913) y *El retrato de Cocteau* (1916). La exposición exhibe básicamente obras de muy reciente producción que tendían hacia la abstracción y en las que mostraba el proceso de trabajo. Junoy dedica un lírico y subjetivo comentario, *El Jean Cocteau de Gleizes*, al retrato del mismo nombre. De hecho, Gleizes disfruta de gran respecto y presti-

gio entre un determinado sector de la crítica. Joan Sacs y Folch i Torres le valoran técnicamente, pero censuran el Cubismo. Folch i Torres, por su renuncia a la realidad, por su proceso de abstracción. Joan Sacs —pese a que se interesa fragmentariamente por él— considera el Cubismo como una opción desligada de las Bellas Artes. Como respuesta a la incompreensión del público, Dalmau escribe un artículo que quedará inacabado. En este artículo, Dalmau parece señalar la evolución del Cubismo hacia la abstracción y definirlo como la búsqueda de una especie de ritmo y armonía.

•

**Gleizes** abandona Barcelona el 16 de diciembre. **Arthur Cravan**, el 25 del mismo mes.

## 1917

En enero, aparece el primer número de la revista «**391**». Nacida como iniciativa personal de **Francis Picabia**, y como prosecución en cierta medida de las revistas «Camera Work» y, sobre todo, «291» (en la que había colaborado Picabia), fundadas por Alfred Stieglitz en Nueva York, «391» tomó cuerpo al aprovechar las facilidades concedidas por Josep Dalmau, que centralizó en su galería de la calle Portaferrissa la redacción y la administración de la revista. Se imprimía en los talleres de Oliva de Vilanova, con una tirada no superior a los quinientos ejemplares. Los primeros cuatro números, el último de los cuales fechado el 25 de marzo de 1917, aparecieron en Barcelona. Posteriormente, Picabia continuó editando «391» en Nueva York (números 5, 6 y 7), Zurich (número 8) y París (del número 9 al 19), donde concluyó su existencia en 1924. En los cuatro números publicados en Barcelona, se hallan textos de Marie Laurencin, Max

Goth, el propio Picabia (en ocasiones bajo el seudónimo de «Pharamousse»), Gabrielle Buffet, Max Jacob y Georges Ribemont-Dessaignes. Del mismo modo, también se puede apreciar un espléndido caligrama de Guillaume Apollinaire publicado en el número 4 con el título *L'horloge de demain*. Y dibujos o ilustraciones de Otho Lloyd, Olga Sacharoff, Marie Laurencin y Francis Picabia. En esta época, Picabia publicó en su revista, entre otros, los dibujos *Novia au premier occupant* (portada del número 1, de 25 de enero); *Peigne* (portada del número 2, de 10 de febrero); *Flamenca* (portada del número 3, de 1 de marzo), o *Marie* (en el mismo número 3), donde aparece el nombre de «Barcelone». En este período, también pintó el *Retrato de Marie Laurencin*, que incluye la frase «Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone».

A grandes rasgos, cabe señalar que la presencia de Picabia en Barcelona o la publicación de «391» no tuvo ningún tipo de repercusión directa, y experimentó una resonancia tal vez más importante fuera de Barcelona que en los ambientes culturales de la ciudad. Además de una indiferencia generalizada, hubo también una oposición frontal a la actividad picabiana en Barcelona. Así, en octubre de 1917, coincidiendo con la publicación del primer libro de poemas de Picabia, la revista «Vell i Nou» criticaba al artista y hacía referencia a un comentario despectivo contra Barcelona que el promotor de «391» había incorporado al número 5 de la publicación, el primero que editaba, después de la etapa barcelonesa, en Nueva York. En efecto, en aquella ocasión, junio de 1917, Picabia, bajo el seudónimo de «Pharamousse», había escrito: «Barcelona: con el mar a sus pies, enorme de salud azul y de ingenuidad pura. Montjuïc y un fantasma como cabecera. Y, hormigueando por todo su

cuerpo de vieja “tata” que se embadurna el rostro de azúcar, hombres. Hombres que, como en Nueva York, París, Petrogrado, Londres, Pequín, en parte alguna es agradable mirarlos y olerlos. Entre ellos, unos cuantos artistas. Tienen tan poca importancia en el tiempo que M. Saglio, cuando recorre Barcelona, a duras penas distingue alguno. Pero importan tanto al espacio que el viajero que se demora en la playa pronto los ve sólo a ellos: más altos que el Tibidabo; más suaves que los célebres olores de una administración menos carente de “vigilantes” que de vigilancia deja flotar entre aquellas callejas y aquellos paseos que los naturales de la tierra comparan —tranquilamente y por turnos— con las vías romanas y las avenidas de Chicago. Como toda ciudad de mala vida, Barcelona está llena de cabras y de intelectuales que, aquí, son de sangre fría y prefieren el onanismo a la violación; la mugre al baño; el sutil juego de las insinuaciones contradictorias a la afirmación peligrosa. Son a la vez —afirman— filósofos, poetas y políticos; su pasatiempo favorito consiste en preocuparse por diferenciar en una misma persona, hecho o idea, la opinión de sus tres componentes. En consecuencia, es perfectamente normal que ese caballero que, sin que se lo pidáis en absoluto, viene a demostrar la mayor simpatía como filósofo, os hunda entre los hombros el puñal del político. No hay en ello sino contradicción aparente y lógica profunda.»

Picabia había lanzado esta diatriba contra Barcelona en un comentario aparecido en el número anterior de «391», donde anunciaba la próxima exposición de arte francés de vanguardia que estaba preparando el Ayuntamiento, y se lamentaba de que Apollinaire no pudiera estar presente debido a la oficialidad cultural española.

14802

# INVITACIÓ

A LES EXPOSICIONS DE PIN-  
TURES QUE, DEL 1 AL 15 DE  
DESEMBRE, TINDRAN LLOC: :  
A LES GALERIES DALMAU  
(ASSAIGS D'EN TORRES GARCÍA  
I D'EN BARRADAS). : : :  
AL SALÓ DE «LA PUBLICIDAD»  
(ASSAIGS D'EN TORRES-GARCÍA).  
I A LES GALERIES LAIETANES  
(ASSAIGS D'EN TORRES-GARCÍA).

Senyor En .....

D-32 928

Invitación a las exposiciones  
de J. TORRES-GARCÍA  
y R. BARRADAS  
Barcelona. 1917



LS qui tinguin  
gust de veure  
els meus gravats  
al boix, dibuixos i pintures, els  
agrahiré que passin per ca'n  
Dalmau, al carrer de la Porta-  
ferrissa, on els tindrè exposats  
cosa d'una quinzena.

ENRIC C. RICART

Ciutat i Gener de 1917.

Catálogo de la Exposición  
de ENRIC C. RICART  
Galerías Dalmau. 1917



RAFAEL BARRADAS  
Calle de Barcelona. (Plaza Universidad). 1918

Picabia escribía, entre otras cosas: «Como todo estado civilizado, España cuenta con cierto número de artistas oficiales, interesados directamente por el buen equilibrio del presupuesto de las bellas artes. Los gastos extraordinarios previstos para este año han sido, para estos señores, una fuente de inquietud legítima. Se ha calificado de excesiva la hospitalidad ofrecida, se ha intentado reducir el número de cubiertos ya que no había tiempo para cerrar la puerta. (...) ¿Quién ha salvado la situación, sino los artistas no-oficiales, entre quienes figuran los hijos de Abraham? Sería bastante injusto olvidarlo.» A raíz del comentario aparecido en el primer número neoyorquino de «391», el propio J. M. Junoy replicaba a Picabia desde las páginas de «Iberia».

La actitud de Picabia hacia Barcelona fue, pues, ambigua: aprovechó las oportunidades que le brindaba Dalmau, con quien parece que le unía una profunda amistad, y sin embargo se lamentó de la situación cultural global de la ciudad dominada por tendencias tradicionalistas e incluso reaccionarias. Sea como sea, cabe remarcar la inteligente apuesta que hizo Dalmau al querer aprovechar activamente la estancia en Barcelona de Picabia y del resto de artistas europeos exiliados. Una apuesta gracias a la que se puede rentabilizar históricamente aquella estancia.

Las relaciones de Picabia con Barcelona proseguirían, pese a su viaje a Nueva York, con Gabrielle Buffet, presuntamente entre marzo y abril de 1917. En efecto, en **octubre de 1917** se publica en Barcelona, de nuevo por medio de Josep Dalmau, el primer libro de poesía de Francis Picabia, *Cinquante-deux miroirs*, donde se recoge una serie de poemas escritos entre 1914 y 1917, algunos de ellos, probablemente, en Barcelona. (El primer poema del libro se titula *Chicot*.) El libro, al igual que la

revista «391», fue impreso en el taller de Oliva de Vilanova. Hay noticias de una presentación del libro por parte de Dalmau el 16 de agosto de 1917, pero en caso de ser cierta, esta presentación no debía de contar con la presencia de Picabia, porque se encontraba, o bien todavía en Nueva York, o bien en Zurich. Picabia sí volvería a relacionarse con Dalmau en noviembre de 1922, con motivo de una exposición en sus Galerías, ocasión que originó la presencia en Barcelona de André Breton.

•  
**E. C. Ricart**, en enero, realiza su primera exposición barcelonesa. Presenta el catálogo de Miquel Ferrà. Es un conjunto de grabados en boj inspirados en modelos populares y dibujos que, en general, son aplaudidos por la crítica. También presenta algunos óleos. El núm. 1 del catálogo es *Retrato de Joan Miró (soldado)*, donde el joven pintor aparece vestido de soldado con colores vivos, con un *collage*: una placa pegada revela su regimiento. La exposición se identifica con la modernidad.

•  
 Se anuncia a la prensa que **S. Charchoune** abandona Barcelona. Se incorpora a los batallones rusos que luchan en Francia contra los alemanes.

•  
 En 1917, **Torres-García** inicia una campaña programática de promoción del arte de Vanguardia: la publicación de una serie de textos y, en un breve lapso de tiempo, un conjunto de exposiciones identificadas con el espíritu de Vanguardia. Es uno de los episodios más importantes del desarrollo de la Vanguardia en el marco catalán. No sólo por la dimensión y entidad del discurso de Torres-García, sino también por la voluntad de implicación y su efecto de retroalimentación y pedagógico en diferentes sectores de la sociedad catalana. Y es una de las diferencias con la colonia de artistas extranjeros de

vanguardia exiliados a causa de la Primera Guerra Mundial que, en términos generales, no arraigaron ni se vincularon nunca con el ambiente artístico del país. Por otra parte, el trabajo de Torres-García no posee carácter de importación. Es un cruce de elementos, orígenes e influencias muy diversas elaborado y motivado por la dinámica y en la dinámica de las artes del país: se trata de una lectura y una aportación originales y personales de/a las Vanguardias internacionales que se interrelacionan con una trayectoria artística previa y en un contexto específico.

En el plazo de dos años, entre 1917 y 1918, Torres-García desarrolla las siguientes intervenciones: en febrero de 1917, da una conferencia en las Galerías Dalmau con una serie de obras que presentan al público su nueva etapa. En diciembre del mismo año, realiza una gran exposición simultánea en tres galerías, al parecer con un centenar de obras: en el Salón de «La Publicidad», en las Galerías Layetanas y en las Galerías Dalmau. En esta última sala, expone conjuntamente con **Rafael Barradas**. En marzo de 1918, Torres-García vuelve a exponer en el Salón Reig. Además, en abril, junto con Barradas y otros artistas, participa en una muestra colectiva en las Galerías Dalmau. En 1918, participa en el Primer Salón de Otoño. Concurre, en 1918 y 1919, en las exposiciones organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona. En la primera, en 1918, participa con un plafón de la Diputación apadrinado, con Barradas, por la Agrupación Courbet. En 1919, presenta, entre otras, obras de tipo vanguardista. Este ciclo, de 1917 a 1919, se cierra con un capítulo en el que el artista se dedica a la construcción de juegos y, finalmente, con su huida de Cataluña, como expresión del fracaso y la incompreensión de su programa.

En este período, Torres-García desarrolla una intensa reflexión y actividad como escritor y promotor del nuevo espíritu de vanguardia. Publica, en 1917, un texto emblemático, *El descubrimiento de sí mismo*, que, en su opinión, es un «grito romántico de independencia (exaltación del yo) ofensiva contra toda tradición en arte —todo debe ser actual.» También publica, a partir de 1917, en forma de artículos y en una especie de textos cercanos al manifiesto, un corpus de pensamiento de vanguardia; en síntesis, se resumen en los siguientes puntos: (1) Oposición a la academia y a cualquier escuela; la subjetividad como valor generador. (2) Búsqueda constante sometida a un proceso dinámico de constante renovación. (3) Oposición a los principios de racionalidad frente al instinto y lo primitivo. (4) Lo universal frente al hecho particular y nacional. (5) Oposición a la tradición, propuesta de un arte integrado en la vida y en la contemporaneidad. (6) Autonomía de la pintura ante la realidad. (7) Idealismo como substrato del arte. Etcétera. En definitiva, se trata de todos los tópicos y tics de las Vanguardias pasados, eso sí, por un personal cedazo. Esta actividad como publicista en los diarios catalanes proseguirá durante los años veinte, cuando Torres-García se ha desvinculado ya del territorio.

Este viraje estético ha sido considerado como una consecuencia del contacto con Barradas y su versión del Futurismo, del distanciamiento de los noucentistas, del rechazo de Puig i Cadafalch a su proyecto para el Palacio de la Diputación... Todo ello hizo que el artista replanteara su posición. Es posible. Pero cabe añadir que la búsqueda de un arte antinaturalista e idealista está implícita en toda la trayectoria del pensamiento de Torres-García y que no hay solución de continuidad.

# UN ENEMIC DEL POBLE

NUM. 15. GENYER 1919  
(En la Desunió-Sagrada)

FULLA DE SUBVERSIÓ ESPIRITUAL

REDACTOR EN CAP:  
J. SALVAT-PAPASEIT

## SOC JO, QUE PARLO ALS JOVES:

1. Siguen, al menys, cada hù de vosaltres, una cuca de llum.
2. La grandesa de Goethe es troba en ço que feu, no en ço que deixà de fer.
3. Només són Poetes aquells qui canten en la lluita i blasmen en llurs cançons.
4. En la sublim llegenda, Jehová és el comparat. Aquella és grandesa: la dels angels rebels.
5. Sigui la vostra moda tota crua nuesa.
6. Mai no voleu saber quina és l'hora, quietat del repós. Preguntau a la mar, —maxim— cavall de força— perquè llurs braves ones festegen al neguit eternament.
7. No coneguessiu altre majestiat que aquelles de les intel·ligències actives!
8. Si junt un cel calent us ha sigut donat un zènit pur i una mar blava no, per a reposar, us ha sigut donat perquè s'ho mereixessin.
9. No menyspreueu la persistència dels pescadors de canya; menyspreueu llur paciència, si us és gran.
10. Aquell qui de vosaltres, i per la llibertat, no ha fet posar qual que vegada, sa llibertat en perill, aquell no és jove; aquell qui per vida no s'apresta a morir, aquell tampoc no és jove; aquell que lliure i viviu, no és donat a tothom.
11. Voleu que allengereu vos de mentida, tota galanteria per extemplició. No accepteu companya embarcats per fora i bñids per dins.
12. Els grans mots de Jesús, —edificat— queu damunt la pedra viva—, no foren dirigits als febles sinó als forts; més aviat als vells amb cor de joventut que no als joves amb ànima de vell.
13. Tot el que surti sa de la ment vostra, parireu amb dolor, més no ho voleu parir sense dolor car sou vinguts en temps de du-

Ai d'aquell que s'abandona, per baix cinisme o altre vil fredor!—J.-M. DE SUCRE

res proves. Quiscun d'entre vosaltres té vint anys.

14. Tingueu com cal impuls i tingueu reflexió. No massa reflexió ni massa impuls: que essent bon xic infants, no fessiu el pecat d'arribar a semblar-ho.

### FRUITES

Poems en pentàgrams, per Joan F. Tori

Sitges, 8 i 9 de 1918

Portada de «Un Enemic del Poble»  
Núm. 15. Barcelona, Enero de 1919

### EXPOSICIO RAFAEL SALA



A LES GALERIES DALMAU  
PORTAFERRISSA, 18 - BARCELONA  
DEL 24 FEBRER AL 10 MARÇ

Catálogo de la Exposición  
de RAFAEL SALA  
Galerías Dalmau, 1917

El ciclo de exposiciones de 1917-1919 se plantea prácticamente como un proceso evolutivo. Según Joan Sacs, en la que tuvo lugar en febrero de 1917, «(...) el pintor se muestra apartado de todo helenismo romántico, recogiendo el realismo de la vida moderna que inició en el bonito friso ejecutado para el despacho de don Pedro Corominas en el Ayuntamiento. (...) Estas últimas telas están pintadas con mayor simplicidad que aquel friso y con un estilo verdaderamente infantil (...).» Es decir, Torres-García introduce el tema de la ciudad, símbolo de la modernidad y radicaliza el proceso de simplificación. En las exposiciones simultáneas de diciembre de 1917, según V. Solé de Sojo, «tres aspectos, tres épocas pueden advertirse claramente en la obra de Torres-García (...): obras fieles a la estética de la Escuela de Decoración [noucentistas], obras de tránsito en las que, siguiendo la misma técnica de las anteriores, se introducen en el paisaje elementos característicos de la vida moderna y obras, finalmente, que responden a una visión por completo nueva de la realidad objetiva.» El mismo V. Solé de Sojo dice: «(...) ha tenido un acierto para nosotros indiscutible, el de exponer paralelamente a las nuevas obras actuales (...) para mostrarnos el vínculo (...) que existe entre unas y otras, para enseñarnos que, pese a la diversidad de tendencia, hay una unidad de espíritu y de temperamento nunca sacrificado en su producción.» En la exposición de 1918, no exhibía, al parecer, piezas clasicistas y que proseguía el proceso de investigación, con la ciudad como tema central.

Con respecto a las exposiciones simultáneas de diciembre de 1917, en las que también participó Barradas, Torres-García explicaba en el catálogo: «Al querer bautizar nuestros intentos de pintura (...) nos hemos enfrentado con una gran difi-

cultad para expresar, por medio de la palabra, lo que ha hallado adecuada expresión en la forma y el color: algo que por llamarlo adecuadamente, es puro PLASTICISMO BIOLÓGICO. Muchas tentativas como las nuestras no deberían llevar rótulo alguno. Es más, nos parece que toda indicación en este sentido es contraproducente, ya que podría desviarse la atención del público, fuera de propósito. Porque, en el fondo, se trata de resolver sólo un problema plástico sin ingerencias ajenas al mismo.» Este texto plantea el tema de la pintura pura y de la autonomía del arte, cuyo origen debe buscarse en una elaboración del idealismo de comienzos de siglo. Formalmente, se trata de una articulación personal de ingredientes muy distintos (Cubismo, Futurismo, el Simultaneísmo de Delaunay, etc.), que, entre otros calificativos, ha sido definida como Vibracionismo. Esta exposición conjunta Torres-García/Barradas fue su primera muestra.

Barradas se presentaba al público barcelonés en la exposición conjunta con Torres-García en diciembre de 1917. Torres-García recuerda, en un texto publicado en 1944, sus diferencias y sus acuerdos con Barradas: «¡Lo nuestro! Algo idéntico y muy distinto al mismo tiempo. Sí, pero que se juntaba en lo que tenía de plástico absoluto, de anti-imitativo, de anti-naturalista, y también porque tendía o ya era una construcción, pero difería en la expresión, en el proyectarse fuera con marcadísima divergencia... Algo radical nos separaba en el fondo: él concebía una pintura dinámica porque partía del hecho real del conjunto, que incluye el aspecto plástico, acción real de personas y cosas, calidades, sonidos, ruidos, carácter, expresión moral..., yo tendía a algo estático, así como arquitectura, a la idea de la cosa, a la proporción como fundamento, a lo constante, a la ley, a lo general; y más que en el

aspecto moderno, a esa tradición humana de siglos.» En efecto, un examen comparativo entre los dos artistas revela una más elevada voluntad de construcción en Torres-García. En cualquier caso, la trayectoria posterior de cada uno de ellos afirma la diferencia observada por Torres-García. La obra de Barradas tiene una dimensión idealista y anti-naturalista que tal vez se inicie en el Futurismo. Barradas, posiblemente sin una idea de estructura que ilumine su búsqueda y sin el apoyo de un mercado artístico, evolucionará durante los años 20 hacia una especie de aguado Expresionismo. En cambio, una de las vías abiertas por Torres-García, muy complejas y originales todas ellas, fue la abstracción y el Constructivismo.

El protagonismo de Torres-García en la prensa de la época eclipsó el de Barradas, que aparece en un plano muy secundario. Barradas, al margen de la exposición de 1917 en las Galerías Dalmau, junto a Torres-García, interviene en las siguientes muestras: participa en la exhibición colectiva con motivo de la clausura de la Exposición de Arte Francés, organizada por las Galerías Dalmau en julio de 1917, y—según parece—en la Exposición de carteles. En 1918, hace una exposición individual en las Galerías Layetanas, el mismo mes participa en la citada exposición colectiva con Torres-García, en las Galerías Dalmau, y en la ya mencionada Exposición de Arte organizada por el Ayuntamiento. Barradas, en agosto de 1918, se marchará a Madrid, donde trabará amistad con los vanguardistas españoles, vinculados o no al Ultraísmo, y colaborará en múltiples publicaciones de las Vanguardias («Alfar», etc.) o normativas («Revista de Occidente», etc.).

•  
**Rafael Sala** expone también en el establecimiento de Dalmau en 1917. En 1918, lo hace en las Galerías Layetanas.

Tiene un concepto dibujístico de la pintura e influencias de Sunyer.

•  
En marzo, aparece el primer número de la revista «**Un Enemic del Poble. (Fulla de subversió espiritual)**». Se editarán de ella 18 números, el último fechado en mayo de 1919. La revista es una iniciativa de **Joan Salvat-Papasseit**, que aquel mismo año había comenzado a trabajar como librero de Jaume Segura, promotor de las Galerías Layetanas. Los primeros números de «Un Enemic del Poble» rezuman la ideología del Salvat de la época, culturalmente regeneracionista (con menciones directas o indirectas a Ibsen, Gorki, Maeterlinck...) y políticamente libertaria. La toma de contacto con el Futurismo italiano, probablemente a través de los pintores Joaquín Torres-García y Rafael Barradas, conducen a Salvat y su revista hacia posiciones cercanas al Vanguardismo. En esta línea, en el número de diciembre de 1917, Joan Salvat-Papasseit publica su primer poema, *Columna vertebral: Sageta de foc*, claramente vinculado a las palabras en libertad de la poética futurista. Y, a partir de aquí, las páginas de la publicación aumentarán su compromiso con las Vanguardias. A destacar que Joaquín Torres-García aprovechará «Un Enemic del Poble» para explicitar su transformación artística, su abandono de la doctrina noucentista y el camino que emprende hacia un Evolucionismo que acabará llevándole, años más tarde, a la abstracción pictórica. Torres-García publicará, entre otros, los siguientes textos o manifiestos: *Devem caminar* (noviembre de 1917), *Art-Evolució (a manera de manifest)* (noviembre de 1917), *Plasticisme* (junio de 1918) y *Natura i art* (octubre de 1918). Sin embargo, dejando esto a un lado, la revista nunca tendrá un tono de uniformidad y, junto a colabora-

Professió de fe preliminar: Vive la France!

## SALUTACIÓ, MALGRAT TOT

el desprestigi d'a-  
quest costum editorial  
i càmalotaige enutjós del

### PRIMER NÚMERO!

... Car ço que a les properes  
o llunyanes amistats NO NECES-  
SARI

Sí, creiem. TRIBUT a lo des-  
conegut o per venir.

TROÇOS

«Troços». Núm. 1. Barcelona. 1917

**P. YNGLADA**

Pàgina zoològica

«Troços». Núm. 1. Barcelona. 1917



Catálogo de la Exposición de Arte Francés  
Ayuntamiento de Barcelona. 1917



J. M. Junoy autor i propietari. Queda fet el dipòsit que marca la llei. Edició única de 101 exemplars dels quals se'n han imprès 5 en paper Japó (numerats de 1 a 5 respectivament, no posats a la venda) i 96 en bon paper (numerats respectivament de 6 a 101, al preu de 2'50 Ptes.) Justificació del tiratge N.º 42. Imprempta de Oliva de Vilanova. Llibreria de les Galeries Laietanes. Gran-Via, 613. Barcelona. Any 1916.

# TROÇOS

Portada de «Troços»  
Núm. 0. Barcelona. 1917

dores que explicitan su militancia vanguardista, podemos encontrar escritores o dibujantes claramente relacionados con la cultura institucional. Podemos citar, por un lado, a Josep M. de Sucre, Ramón Gómez de la Serna, Joan Pérez-Jorba, Josep Carbonell o Joaquim Folguera, así como la traducción de poemas de Josep Rivière (a cargo de Josep M. de Sucre) y Max Jacob (a cargo del propio Salvat), y las aportaciones plásticas de Rafael Barradas (con algunos dibujos «vibracionistas»), Celso Lagar, Alfred Sisquella o algún dibujo de Torres-García que podría interpretarse como precedente de su posterior Constructivismo. Pero, por otro lado, y como ejemplo del eclecticismo de la prensa de vanguardia catalana, y de esta revista en concreto, pueden citarse también como colaboradores, habituales o esporádicos, de «Un Enemic del Poble» escritores como Josep M. López-Picó, Francesc Pujols, Eugeni d'Ors, J. Farran y Mayoral, Dídac Ruíz o Alfons Maseras; o pintores como Joaquim Sunyer, Josep Obiols, Xavier Nogués, Josep Aragay, Rafael Benet o Pablo Gargallo.

Advirtamos que la primera página del número 16 de «Un Enemic del Poble» se dedicó a glosar, póstumamente, la figura de **Joaquim Folguera**, que había muerto el 23 de febrero de 1919.

•

En marzo de 1917, probablemente, aparece el número cero de la revista «**Troços**», aunque la cabecera indique el año 1916. Puede suponerse que, con la aparente falsificación, Junoy quería respetar la fecha de publicación de su primer caligrama, *Helena Grunhoff*, en la «Revista Nova» de diciembre de 1916. Este cuaderno contiene, exclusivamente, composiciones poéticas de Junoy, algunas de ellas publicadas anteriormente y/o que habían servido como texto de presentación de algunas exposiciones celebradas en Barcelona. Algunas de estas

composiciones, concretamente las tituladas *Pierre Ynglada*, *Jongleurs d'Hélène Grunhoff*, *Films. Sergi Charchoune* y *Estela angular* suponen el sistematizado cultivo, por parte de Junoy, de la poesía ideográfica.

A partir del mes de septiembre de 1917, Junoy transforma el título de aquel cuaderno poético en cabecera de una revista, de la que se publicaron cinco números. Los tres primeros salieron bajo la dirección de Josep M. Junoy (en septiembre, octubre y noviembre de 1917) y los dos siguientes fueron dirigidos por J. V. Foix, con el nombre de la cabecera normativizado «**Trossos**». Junoy iniciaba el primer número de la revista con una declaración de principios que no era en absoluto gratuita: «Profesión de fe preliminar: Vive la France!» Lo componían un caligrama dedicado al bailarín Nijinski, que en junio de aquel mismo año había estado en Barcelona, la traducción de un poema de Pierre Albert-Birot, la colaboración de Pere Ynglada (con un *collage* zoofílico bastante curioso) y una sección de noticias de distinta índole, entre las que puede destacarse un expresivo elogio hacia *Pau Picasso*. En el segundo número, encontramos de nuevo un caligrama de Junoy, y un aparato de noticias diversas. Encontramos también sendos dibujos de Albert Gleizes (dedicado a Junoy) y de Frank Burty. Finalmente, las páginas del tercer número dirigido por Junoy, además de unos dibujos de Pere Ynglada y de Celso Lagar, incluyen un poema del propio Junoy y distintas notas y noticias redactadas, sin duda, por el propio poeta.

«Trossos» reaparecerá en marzo de 1918 con el número 4, en el que constan Junoy como fundador y J. V. Foix como director. En abril saldrá el quinto y último número. En el número 4, encontramos un poeta normativista de Joaquim Folguera, de quien se acababa de publicar el libro *El poema espars*, y una na-

rración del propio Foix. Foix incluye, también, la traducción de unos poemas de Philippe Soupault, de Ezio Bolongaro (en versión catalana realizada por él mismo) y de Pierre Reverdy (en versión de Joaquim Folguera). Las ilustraciones corren a cargo de Enric Cristòfol Ricart y de Joan Miró, de quien se anuncia una exposición en las Galerías Dalmau, aprovechándolo para afirmar muy significativamente: «Joan Miró es de los nuestros.» El último número de la revista incorpora la traducción de unos tres textos de Tristan Tzara y de Luciano Folgore, una primeriza prosa poética de Foix titulada *Gertrudi* y un caligrama de Vicenç Solé de Sojo titulado *Cirl*. Además de una ilustración de J. Torres-García y de las notas correspondientes (muy centradas en las corrientes literarias y plásticas que descollaban en Europa), el número incluía también un poema clasicista de Josep M. López-Picó, demostrando así el eclecticismo de las Vanguardias catalanas o, mejor dicho, la convivencia de los hombres preocupados por los movimientos culturales y artísticos avanzados que se estaban dando en Europa con los que respondían a criterios mucho más encerrados en la cultura tradicional.

•

**Togores** realiza su primera exposición individual en el Saloncito de «La Publicidad». Junoy prologa el catálogo. Por aquel entonces, se identifica con una pintura estructurada, cezanniana.

•

En el contexto de la Gran Guerra europea, Francia ha suspendido la organización de sus salones de arte oficiales. A instancias de un grupo de artistas catalanes, el Ayuntamiento de Barcelona acuerda, en 1916, celebrar una exposición de Arte Francés que integrara el «Salon des Artistes Françaises», el «Salon de la Société Nationale des

Beaux Arts» y el «Salon d'Automne». Pese a las tensiones políticas internas, las presiones de Madrid, que pretendía protagonizar el acontecimiento, la exposición se inauguró el 23 de abril de 1917 con el apoyo del gobierno francés y las autoridades políticas y culturales de la ciudad. Fue un gran acontecimiento, recogido por la prensa de un modo muy importante, que convulsionó la vida artística. El marchante francés Vollard aportó un notable número de obras. Acudió a Barcelona y pronunció dos conferencias, el 2 y el 23 de mayo: una sobre Renoir y otra sobre Picasso.

La organización de la exposición manifiesta el posicionamiento de los círculos artísticos y culturales catalanes. El país está dividido en dos bandos: el germanófilo y el francófilo. Francia significa la civilización latina, los principios democráticos y federalistas. Representa una oposición a las convicciones centralistas y de uniformidad de la germanofilia. Hay otro aspecto destacable: la orientación francesa de la pintura catalana desde comienzos de siglo. En el transcurso de la exposición, Saglio, delegado del gobierno francés, manifiesta un proyecto cultural: el intercambio de exposiciones Francia-Cataluña. Es una expectativa compartida por algunos sectores culturales, como en el caso de Dalmau y de Folch i Torres. En este sentido, la Exposición de Arte Francés ilumina nuevas perspectivas.

En el catálogo se reseñan 1.458 obras. Es preciso subrayar la presencia de muchos pintores impresionistas y postimpresionistas (simbolistas, fauvistas...) que nunca habían estado en Barcelona. Participaron, entre otros, P. Bonnard, A. Marquet, H. Matisse, C. Monet, O. Redon, Renoir, G. Rouault, P. Signac, F. Vallotton, E. Vuillard, Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Morisot, Pissarro, Puvis de Chavannes, Rodin, Seurat, Sis-



PABLO PICASSO  
*El balcón*  
Barcelona. 1917



EXPOSICIÓ  
**MANOLO**

Catálogo de la Exposición  
de **MANOLO HUGUÉ**  
Sala Parés. 1931



ley, Toulouse-Lautrec, Desvaireres Jaulmes, La Fresnaylle, Otton Friesz, Bourdelle, Dufresne, etc. en el proyecto inicial se manifestó la voluntad de incluir el arte de Vanguardia. En la muestra, prácticamente está ausente. La exposición es interpretada como un caudal de modernidad que tuvo un efecto revulsivo en el panorama artístico catalán.

•

**Josep Llorens i Artigas** se introduce en el mundo de la crítica de arte en las «Pàgines Artístiques de La Veü de Catalunya» de la mano de Folch i Torres. Colaborará también en «Vell i Nou», «La mà trencada», «Gaseta de les Arts», «Mirador», «La Revista» e incluso, al parecer, en publicaciones extranjeras. La actividad crítica de Llorens i Artigas será una constante, pero disminuirá de modo progresivo a partir de 1919. Llorens i Artigas se aproxima al arte de investigación y percibe la problemática del arte de innovación. Su crítica sobre la primera exposición de Joan Miró, en la que plantea las cuestiones de la originalidad, de la subjetividad y de la búsqueda de un lenguaje pictórico en un marco que está por construir, es ejemplar. Demuestran una reflexión personal y profunda sobre el hecho estético contemporáneo. En aquel 1917, la «Exposition d'Art Français» y algún viaje a París en 1918, orientaron su vocación y significaron su toma de conciencia de la cerámica de innovación.

•

En junio de 1917, debuta en el Liceo de Barcelona la Compañía de ballets rusos de Serge Diaghilev. El programa que se presentaba no incluía el famoso ballet *Parade*, con escenografía de Picasso (telón, decorados y vestuario), pero sí otras piezas más tradicionales. En el elenco de bailarines estaba el legendario Vaclav Nijinsky. En Barcelona, precisamente, surgieron graves tensiones entre Nijinsky y Diaghilev,

tensiones en las que participó Francesc Cambó en calidad de abogado. Concluidas las representaciones, Picasso se queda en Barcelona y trabaja en distintas obras, como *Frutera*, *Manola*, *Arlequín* y *El balcón*, donde aparece el monumento a Colón del puerto de Barcelona. De estas fechas proviene también el *Carnet barcelonés*. Picasso cultiva dos tendencias. Una figurativa que, a veces, tiende a una suerte de interpretación clasicista que había iniciado ya unos años antes. La otra vertiente se mueve en una línea de investigación. Las Galerías Layetanas aprovechan su estancia en Barcelona y organizan una comida de homenaje a Ramiro de Maeztu, Iturrino y Picasso (la revista «Vell i Nou» publica una fotografía del acto). Meses después, en noviembre de 1917, cuando Picasso no está ya en Barcelona, la Compañía de Diaghilev regresa a la ciudad para presentar en el Liceo *Parade*, el ballet que se había estrenado en el Théâtre Chatelet de París, el 18 de mayo anterior. Al parecer existió un proyecto de ciertos sectores catalanes para montar un espectáculo con los ballets rusos, pero no tuvo éxito. Eugeni d'Ors habría escrito el texto, Diaghilev se habría encargado de la coreografía, la música habría sido del maestro Pahissa y los decorados de Picasso, sobre temas catalanes: la Patum de Berga, los Xiquets de Valls...

•

En octubre se celebra una exposición de **Manolo Hugué** en las Galerías Layetanas. Es su primera exposición individual en Barcelona y su segunda monográfica. También participa en diversas exposiciones colectivas en Barcelona: en la Exposición de Arte y en el Primer Salón de Otoño de la Asociación de los Amigos de las Artes, en las Galerías Layetanas, en 1918, y en la Exposición de Arte y en la Exposición de la Agrupación Courbet, en las Galerías Layetanas, en 1919. Concluida la guerra, re-

gresa a Ceret, donde Manolo coincidirá con un grupo de artistas, entre los que están Gargallo, André Lhoté, Marc Chagall, Raoul Dufy, Albert Marquet, Josep Llorens i Artigas... Ceret, durante los años veinte, es una especie de centro turístico de artistas de vanguardia. Tras su estancia en Barcelona, Manolo endulza y estiliza los acabados de sus obras. Con el transcurso del tiempo, hacia los años treinta, incorporará un carácter más dinámico y naturalista, menos geométrico. Desde 1923, Kahnweiler sigue promoviéndolo internacionalmente, hasta 1932, cuando rompen sus relaciones comerciales, aunque la presencia internacional de Manolo se mantiene. Destacan, entre otras muchas, la exposición conjunta de Togores y Manolo en la Galería Wolfsberg de Zurich, en 1928, y la participación —junto a Gargallo— en la muestra colectiva de escultura contemporánea de la Galería Georges Berheim de París, en 1929. En 1927, Manolo se instalará definitivamente en Cataluña y al año siguiente hará una exposición en la Sala Parés, que es recibida con entusiasmo por la crítica. Posteriormente, en la misma Sala Parés, en 1931 y 1934, y en la Syra, en 1935. También participa en exposiciones colectivas: la Exposición de Arte, en 1923; la Exposición del Modernismo Pictórico Catalán en las Galerías Dalmau, en 1926; el Salón de Otoño de la Sala Parés, en 1927 y 1928; en colectivas de distinto tipo de la Sala Parés, de los años 1930, 1933, 1934 y 1935, y en la Exposición de Primavera de 1933.

•

**Frank Burty**, traído por J. M. Junoy, realiza una exposición antológica en las Galerías Dalmau. Recoge, entre otras, piezas cubistas realizadas en Ceret. **Torres-García** escribe un emocionado artículo inspirado en esta exposición: *Notas al margen de la exposición F. Burty*. Se plantea el problema de la imitación y de la interpreta-

ción de las artes.

•

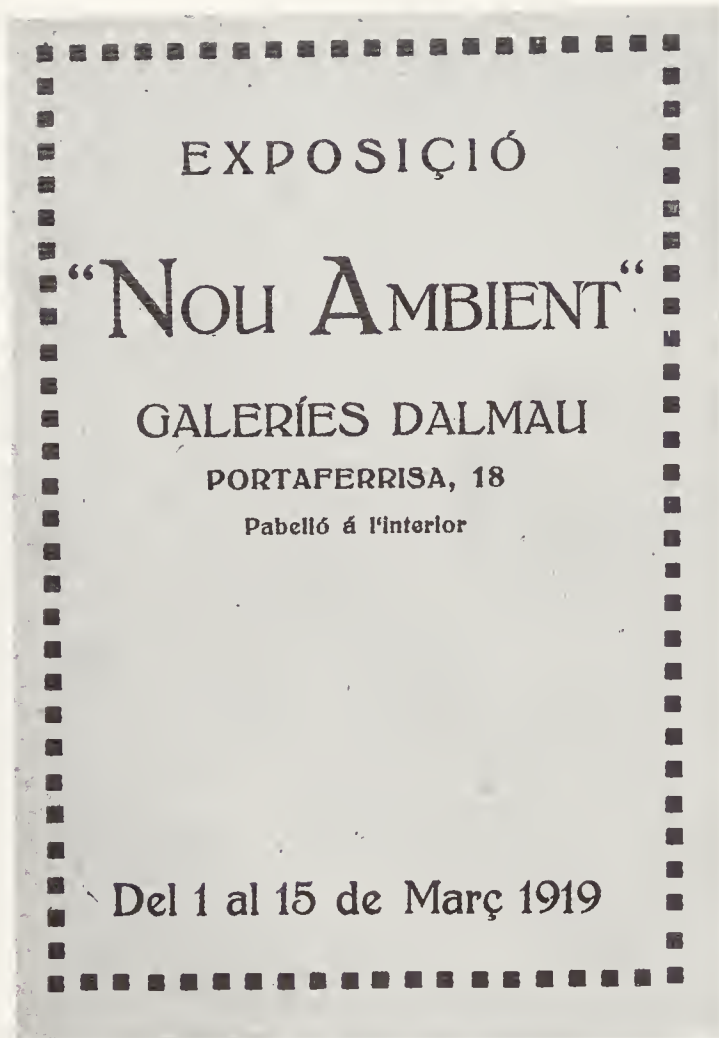
**Joan Sacs** (Feliu Elias) publica el libro *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, en el que comienza a mostrarse contrario a las nuevas corrientes pictóricas. Estaba editado por las Publicaciones de La Revista y llevaba un prólogo de Joaquim Folguera.

•

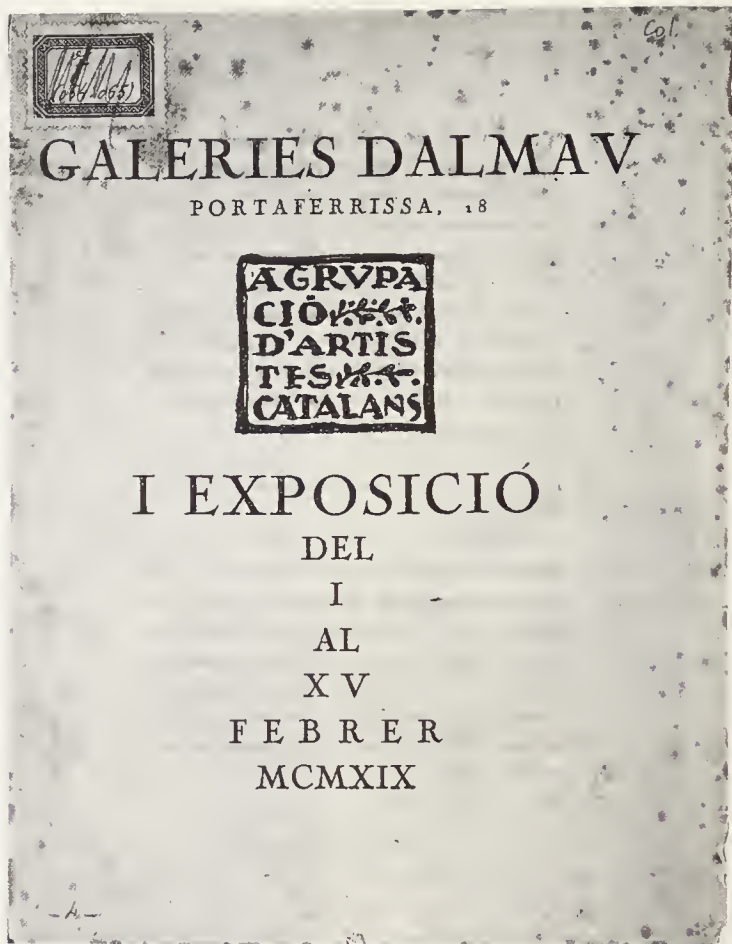
**Vicenç Solé de Sojo** (1891-1963) mantiene contactos más o menos regulares con las Vanguardias catalanas. En primer lugar, desde la tribuna de crítico de arte del diario «El Poble Català», donde informa, por lo menos desde 1917, de algunas de las exposiciones más avanzadas que se presentan en Barcelona, sobre todo a través de Dalmau, empleando un tono que permite entrever su implicación en la poética de vanguardia. Cultiva también una poesía caligramática o, al menos, de juego tipográfico, que se evidencia en su poema *Carroussel*, publicado en el «Almanac de La Revista 1919», por ejemplo. También publicó poesía de vanguardia en revistas como «Iberia», «Trossos» o «Proa». La temporada 1920-1921, Solé de Sojo es todavía el único catalán que participa en la encuesta promovida por la revista «L'Esprit Nouveau», que tanto influyó en los vanguardistas catalanes, bajo el enunciado «Faut-il brûler le Louvre?» El poeta y crítico de arte contestó: «Non, malgré la Joconde.»

## 1918

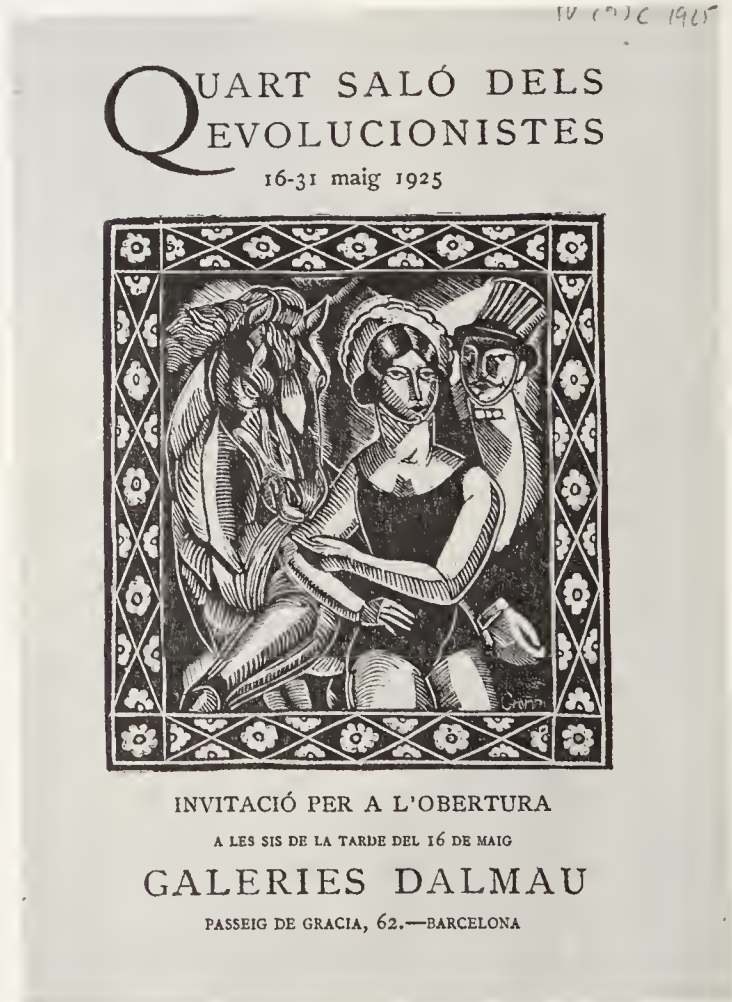
Hacia 1917, aflora una generación de jóvenes artistas. En términos generales, no se inscriben en militancia de vanguardia alguna aunque, puntualmente, realicen ciertas experiencias. Representan los sectores más inquietos no adscritos a las Vanguardias. Marian Espinal (primera exposición: 1917, en las Galerías Dalmau), Eduard Ver-



Catálogo de la Exposición Nou Ambient  
Galerías Dalmau. 1919



Catálogo de la Exposición Agrupación de Artistas Catalanes  
Galerías Dalmau. 1919



Catálogo de la Exposición  
Cuarto Salón de los Evolucionistas  
Galerías Dalmau. 1925

gez, Ernest Engiu, Jaume Mercader (primera exposición, 1917, en las Galerías Layetanas), etc., algunos de los cuales son hoy prácticamente desconocidos. J. M. Junoy y Joan Sacs hablaron de la escuela de Vilanova al referirse a **Ricart, Sala y Ràfols**.

A partir de 1918, se asociarán en agrupaciones de jóvenes artistas. El vínculo estético es frágil, les une el origen formativo y una voluntad de diferencia y oposición a la estética dominante, a los restos del Modernismo y de la Academia. Sus referentes —según explicaría J. Cortés refiriéndose a los Evolucionistas, hacia los años 50— son los componentes de *Les Arts i els Artistes* (Xavier Nogués, Manuel Humbert, Ricard Canals), aunque existe una voluntad de diferenciación que hoy nos resulta difícil de definir. Estas agrupaciones son, básicamente, una estrategia de introducción en el mercado. Son un reclamo para la prensa y facilitan el acceso a las exposiciones —siempre más barato— y a los salones. El reglamento de los Salones municipales exigía a cualquier entidad un mínimo de cinco años de existencia legal para disponer de una sección especial y no hacía falta la presencia de jurado alguno en la admisión de obras. Al parecer, la creación de estos grupos está relacionada con su origen formativo. Los Evolucionistas procedían de la Escuela Municipal del Distrito V. Los de la Agrupación Courbet fueron discípulos de la Escuela Galí y del Círculo de Sant Lluc. El Salón Nou Ambient surgió de la Escuela Gelabert...

Los primeros fueron los **Evolucionistas** (anunciados por la «La Publicidad», el 7/1/1918): en marzo, expusieron en las Galerías Dalmau presentados por F. Pujols, secretario de *Les Arts i els Artistes*. Inicialmente, formaron los Evolucionistas: **Antoni Canadell, Joan Cortès, Francesc Elies** (primera ex-

posición individual en las Galerías Dalmau aquel mismo 1918), **Ernest Engiu** (primera exposición individual en 1918), **Joan Serra, Alfred Sisquella, Eduard Verguez** (primera exposición individual en 1918), y el escultor **Josep Viladomat**. En 1923, participan en la Exposición Municipal de Arte. La tercera muestra de los Evolucionistas se realiza en 1924, del 1 al 15 de mayo, en las Galerías Dalmau. Participan Apel·les Fenosa, Josep Granyé, Joan Rebull, Ramon de Capmany, Antoni Canadell, Julià Castedo, Josep Mompou y Joan Serra. En 1925, del 16 al 31 de mayo, se organiza el cuarto Salón de los Evolucionistas, también en las mismas galerías. En relación con la anterior convocatoria, se añaden Josep Viladomat, Jaume Guàrdia y Enric Momeny. Desaparece Apel·les Fenosa.

Poco tiempo después del florecimiento de los Evolucionistas, se anuncia la fundación de la **Agrupación Courbet**, formada en principio por **Rafael Sala, E. C. Ricart, F. Domingo, Joan Miró y Llorens i Artigas** («La Publicidad», 28/2/1918). En 1918, como socios del Círculo de Sant Lluc, participan en su Salón de Primavera, sin especificar su identidad, Rafael Sala, E. C. Ricart Domingo, Joan Miró, Marian Espinal y Ràfols. En 1919, la Asociación vuelve a participar en la exposición del Ayuntamiento: Rafael Sala, E. C. Ricart Domingo, Joan Miró, Marian Espinal, Josep Obiols, Rafael Benet y Torres-García. También en 1919, los courbets organizan una exposición de dibujos con artistas invitados: Manolo Hugué, Manuel Humbert, Picasso, Sunyer y Nogués. El grupo se amplió a Obiols, Torgores, Torres-García... La agrupación se disuelve aquel mismo 1919.

La **Agrupación de Artistas Catalanes** se presenta en 1919, del 1 al 15 de febrero, en las Galerías Dalmau, donde el

grupo realizó todas las demás exposiciones. Originariamente, la forman: **Emili Bosch Roger, Pre Daura García, Pere Farró Llorella, Josep Girbal Mauri, Ferran Mussons Guàrdia, Miquel Muntané, Josep Salvà Turnubell, Agapit Vidal Salichs, Francesc Vidal Gomà y Jaume Vila**. La segunda exposición de esta agrupación tiene lugar en 1920, del 2 al 15 de enero. de la convocatoria desaparecen J. Salvà, A. Vidal y P. Daura. Se incorporan Aurora Fontecha y Hèctor Ragni Fontana. La tercera convocatoria se lleva a cabo en 1922, del 1 al 15 de febrero; participan: Emili Bosch Roger, Lluís Bracons, Ferran Callicó, Manuel Cano, Joan Corominas, Créixams, Pere Daura García, Pere Farró Llorella, Josep Girbal Mauri, Ferran Mussons Guàrdia, Hèctor Ragni Fontana, Josep Salvà Turnubell y Francesc Vidal Gomà. La cuarta muestra de la agrupación se celebra en 1925, del 7 al 22 de enero; participan: Bosch Roger, Créixams, Ferran Callicó, Pere Daura, Josep Gausachs, Pere Jou, Ferran Mussons y Francesc Vidal Gomà.

La agrupación **Nou Ambient** se presenta también en 1919, del 1 al 15 de marzo, en las Galerías Dalmau, como todas las demás exhibiciones. Los expositores eran: **Francesc Camps Ribera, Alfons Iglésies, Tomàs Llobet, Emili Marquès, Ramon Soler, F. Vidal Galicia y Pere A. Villanueva**. La segunda muestra de Nou Ambient se realiza en 1920, del 31 de enero al 14 de febrero. No hay variación alguna en el grupo. La tercera exposición tiene lugar en 1921, del 1 al 15 de marzo. A esta muestra se incorpora **Antoni Roca** y no está P. A. Villanueva, que ha desaparecido.

En 1922, del 1 al 15 de mayo, se presenta el Primer Salón Noucentista. Participan Lluís Arnau, Ramon Carbonell, Ernest Ferrer, Joan Sordé y Joan Vicens, y Fran-

cesc Camps como invitado.

•

En enero, nace el primer número de la revista «**El Camí**». Saldrán seis números, hasta junio de 1918. Partía de una declaración de intenciones muy nacionalista: en el primer número, manifestaban su adhesión a la Juventud Nacionalista de la Lliga Regionalista y, en literatura, se declaraban continuadores de la trayectoria de todo un país: «traemos una piedra más, un esfuerzo más, una nueva adhesión a la obra colectiva que, tras siglos de inacción, han emprendido los catalanes de construir la nueva patria». La nómina de colaboradores es heterogénea, pero marcada por la juventud de la mayoría: Josep Pla, Marià Manent, J. V. Foix, Josep Carbonell, Magí A. Cassanyes, etc., muchos de los cuales hallaremos, en los años posteriores, vinculados a las Vanguardias. Pese a sus declaraciones políticas, «El Camí» optaba más por la vertiente literaria. Y, en lo referente al terreno vanguardista, encontramos, entre otras cosas, informaciones sobre otras revistas de vanguardia, autóctonas o foráneas. (En este sentido, en el número 3, hay una curiosa nota en la que se ponen de relieve las distancias entre «El Camí» y «Un Enemic del Poble».) También la publicación, en francés, de sendos poemas de Pierre Reverdy y Pierre Albert-Birot. Así como la traducción del francés, realizada por Josep. A. Vandellós, de los cuatro poemas que componían el volumen *Tour Eiffel*, de Vicente Huidobro. El librito se había publicado, en el mismo 1919, en Madrid, donde Huidobro llegó procedente de París y donde conectó rápidamente con los círculos vanguardistas. Entre otros, conoce al matrimonio Delaunay, instalado en Madrid por aquel entonces, tras una breve estancia en Barcelona: Robert Delaunay será, precisamente, quien ilustrará el volumen poético de Huidobro. Mención aparte merece el hecho de que

B O X E

III

LE NŒUD DES MUSCLES JOUE L'ENTR'ACTE DE L'EXPECTATIVE  
LE ZIRCON SUR LA POITRINE  
WHISKY POUDDRE DE PERLINPINPIN  
TOURNEZ TOURNEZ LA ROUE DES MEMBRES  
CAR IL Y A UNE VÉRITÉ AU MONDE  
INCURABLE SUPPOSÉE SOUS LES ÉPINES HACHÉS  
DE L'OBSCURITÉ PROFONDE ÉTUDE  
QUI HÉSITE LE COUP FINAL  
AGITE LES SOUPÇONS LE CRATÈRE DÉFORMÉ ET LES HUITRES PERLIÈRES

C A L E N D R I E R

16

ENTRE DEUX TUYAUX ET LA ROSE DIAGONALE  
OUVERT LE ROBINET POUR LUMIÈRE PEACH BRANDY  
LA CROIX MONTE D'UN VERRE GARDEROBE  
VIOLONCELLE CUIT BLEU HYPERMANGANATE  
ENGRENAGE EMBRYONNAIRE  
ET LES TRACES DU CRAYON TRIDENT

TRISTAN TZARA

Huidobro, que tanto influyó en el Vanguardismo español, sobre todo en los primeros latidos del Ultraísmo, fuera tan rápidamente conocido en Cataluña.

Se celebra una exposición de **Joan Miró** en las Galerías Dalmau (16/2-3/3/1918), la primera y única exposición individual del pintor en Barcelona. En el catálogo se incluye un poema acróstico de J. M. Junoy, que desarrolla una importante actividad promocional en torno a la exposición. Miró presenta 64 obras, dibujos aparte, realizados entre 1914 y 1917. En estas obras hay una personal mezcla de ingredientes fauvistas, vibracionistas y cezannistas. Es una síntesis de elementos diversos de las Vanguardias que pasan por un original tamiz. Es una pintura con una línea marcada, a veces con contrastes de color, que tiende a la ausencia de volumen. Progresivamente, el espacio se irá descomponiendo (disolución, fragmentación o introducción de líneas quebradas, etc.).

Llorens i Artigas realiza una crónica sobre la muestra que plantea la posición del artista de investigación: el artista que construye un nuevo lenguaje no tiene referencias ni motivos de ejemplo. Es el precio de la libertad, de la desvinculación de las reglas académicas. Entonces, el modelo se convierte en un «caos al que debe dársele forma». En el caso de Miró —según Llorens i Artigas—, la obra se convierte en una tarea de investigación y de estudio de la realidad para obtener una visión propia; es decir, se trata de un intercambio entre el modelo y la subjetividad del artista.

A veces, la exposición se ha planteado como un fracaso. Gasch fantaseó, posteriormente, sobre ella, y contribuyó a formar una imagen negativa. Al parecer, era habitual que las Galerías Dalmau provocaran carcajadas y fueran objeto de incompreensión. No es una novedad.

Sin embargo, la crítica —excepto la crónica de Joan Sacs— se mostró muy respetuosa.

La exposición fue objeto de un agravio anónimo: una *Carta abierta al señor D. Joan Miró*. Sospechamos que provocó una respuesta de solidaridad por parte del colectivo de artistas, una de cuyas muestras es una nota de Rusiñol en la que felicita a Miró.

Al parecer, la relación Miró-Dalmau se inició en 1916 y todo hace pensar que mantuvieron vínculos muy estrechos. Se sabe, por ejemplo, que Miró realizó obras en el almacén de Dalmau. Miró es una de las primeras operaciones de promoción de la pintura catalana de ambición internacional. Dalmau compró la totalidad de la exposición a cambio de organizarle una exposición en París.

Una vez concluida la exposición individual, se exponen telas de Ricart y Miró, coincidiendo con la primera exposición de los Evolucionistas.

En febrero, Joan Salvat-Papasseit saca a la luz un único número de la revista «**Arc Voltaic**». Su subtítulo se ha interpretado como una especie de declaración de intenciones en la que se articulan poéticas provenientes de Barradas («Vibracionismo»), de Torres-García («plasticidad») y del propio Salvat (anunciando el título de su primer libro, publicado un año después): «**Plasticitat del vèrtic-Formes en emoció i evolució-Vibracionisme de idces-Poemes en ondes hertzianes**». En sus páginas encontramos los poemas *Plànol*, de Salvat, y *Capvespre*, de Folguera. Joaquín Torres-García participa con sendas traducciones al italiano y al francés de su manifiesto *Art-Evolució*, publicado por primera vez en noviembre de 1917 en «Un Enemic del Poble». Y se da cuenta de la versión francesa del caligrama *Gynemer*, de Junoy. Gráficamente, encontramos unos dibujos de

Joan Miró, autor de la portada, y de Rafael Barradas.

El 11 de mayo, se inaugura la **Exposición de Arte**. Con esta muestra se inicia una serie de exposiciones municipales de arte. Se establece un nuevo reglamento y las salas se organizan por entidades: el Real Círculo Artístico, la Asociación de Arquitectos, el Fomento de las Artes Decorativas; al margen, intervienen también un grupo de artistas independientes. Destaca la presencia de Manolo Hugué, Sunyer, Enric Casanovas, Josep Clarà y algunos jóvenes artistas, como E. C. Ricart, Marian Andreu, Jaume Mercader, Francesc Vayreda, Rafael Sala, Darius Vilas, Marquès Puig, Francesc Domingo, Espinal, Rafael Benet, J. F. Ràfols —que presentaba unos proyectos de arquitectura—, etc. Es decir, el sector asociado al Estructuralismo y al Cezannismo que, en el panorama del microclima local, representa el ámbito más renovador. Es importante la participación, por primera vez, de artistas y trabajos identificados con las Vanguardias internacionales en una exposición institucional: Barradas —todavía residente en Barcelona— participaba con dos obras; al amparo de la entidad Les Arts i els Artistes, participaban también Celso Lagar, con una obra, y R. Delaunay —que había abandonado Barcelona y residía ya en Madrid— presentaba dieciocho piezas, posiblemente muy recientes y representativas de su poética. Llorens i Artigas reclama su atención desde las «Pàgines artístiques de La Veu». Es la primera intervención pública de R. Delaunay en España. De las dos piezas que presentaba Gargallo, una está hecha con plancha. Miró presenta tres: *Naturaleza muerta* (reproducida en el catálogo; actualmente, *El molinillo de café*, col. Maeght), *Retrato de Heribert Cassany* y *Retrato del señor Sunyer*. Por los documentos gráficos de que disponemos, se trata de piezas muy similares

a las de la exposición del establecimiento Dalmau, en 1918: una especie de Expresionismo con elementos fauvistas y cubistas, donde predomina especialmente la línea y donde el espacio tradicional comienza a romperse. Torres-García participaba también, pero en este caso presentaba un plafón decorativo de la Diputación.

**Torres-García** publica *El públic i les noves tendències d'art* («Vell i Nou», 15/5/1918). Es una especie de barómetro del estado de las vanguardias cuando el fin de la guerra hace pensar en el cierre de un ciclo. Conclusión: en Barcelona, no hay un mercado de arte de Vanguardia. Otra conclusión: el arte de Vanguardia debe desarrollarse en el exterior. Cuando finaliza la guerra, muchos artistas catalanes se marchan fuera y la colonia de artistas extranjeros, vinculados a las Vanguardias, se ha dispersado ya.

Torres-García hace una exposición de juguetes en las Galerías Dalmau, en 1918. La muestra es un gesto de protesta contra la incompreensión de su pintura. Pero en el hecho de transportar el juguete a la galería hay, posiblemente, la voluntad de dignificarlo estéticamente. También en 1919, participa en un stand de la VI Exposición de Juguetes y Artículos de Bazar, en la Universidad Industrial. El juguete canaliza también su experiencia y su inquietud pedagógicas de Mont d'Or y es, por aquel entonces, una actividad que se plantea como trabajo de subsistencias. «(...) Y, viendo entonces que nada podía esperar del arte, y queriendo crearse una situación independiente, pensó en fabricar juguetes. (...) Comenzó a crear algunos modelos, los cuales, al verlos el carpintero industrial que le ayudaba en ese trabajo, pareciéndole que con ello podía hacerse un buen negocio, se propuso formar una sociedad a fin de reunir capital para fabricarlos a gran escala. Torres-García



aceptó porque ése podía ser el medio, al fin, de ser independiente. Y se formó la sociedad, y se vendieron juguetes, se exportó, hasta que al fin sucedió lo que tenía que suceder, y fue que ese industrial quiso eliminarle por parecerle que ya no lo necesitaba. Y buscó el medio que fue no darle más dinero, alegando razones que no lo eran, dejando así a Torres en la peor de las situaciones. Y fracasado esto, ya no le quedaba nada que hacer en Barcelona.» En 1920, se anuncia en la prensa que Torres-García se va a los Estados Unidos. En mayo, algunos amigos (Barradas, Salvat, Sucre) le dan una cena de despedida.

•

En julio de 1918, por iniciativa de **Joan Pérez-Jorba**, aparece la revista «**L'Instant**», que lleva como subtítulo «Revue franco-catalane». En efecto, Pérez-Jorba se había establecido en París, en 1901, y desde allí siguió con atención el nacimiento y evolución de los primeros movimientos de Vanguardia, hasta el punto de dedicar un libro al poeta Pierre Albert-Birot, editado en 1920 por la Bibliothèque de L'Instant. La revista tenía dos focos de atención, París y Barcelona, aunque centralizados en la figura del director de la publicación. Desde París, Pérez-Jorba se encargó de reproducir poemas de Pierre Albert-Birot, Pierre Reverdy, Louis Aragon o Philippe Soupault, o de reseñar libros de Blaise Cendrars o de Paul Dermée. Y de glosar ampliamente la figura de Guillaume Apollinaire con motivo de su muerte. El mismo Pérez-Jorba publicó algunos textos dedicados a personajes como Eugeni d'Ors, Josep Carner o Alfons Maseras, que servían de punto de contacto con la parte catalana de la revista, que contaba con la participación de Josep M. López-Picó, Joan Capdevila, Carles Grandó o el propio Maseras. O la publicación de algunos poemas de Joan Salvat-Papasseit o la reseña del poema *Gwynemer*, de

Josep M. Junoy. El último número de la revista, el octavo, aparece en febrero de 1919.

Unos meses más tarde, en agosto de 1919, sale una segunda etapa de la revista, titulada ahora «**L'Instant. Revista quinzenal**», con dos redacciones diferenciadas, en París y en Barcelona, aunque prevalece la que desde aquí dirigía Millàs-Raurell. Pérez-Jorba, además de publicar un texto de reflexión titulado *Divagacions sobre l'art d'Avantguarda*, se encargó de proporcionar la reproducción de poemas, otra vez, de Albert-Birot, Reverdy, Soupault y Tristan Tzara. La redacción catalana, en cambio, se inclinó preferentemente por la vehiculación de la cultura más institucional, cercana a las estrategias del Noucentisme, pese a la presencia —nominal al menos— de Salvat-Papasseit en la redacción. Los colaboradores catalanes de esta etapa serán, entre otros, Ors, Carner, Josep Sebastià Pons, Josep Pla, Clementina Arderiu o Nicolau d'Oliver. Y todavía unas breves participaciones escritas de Joaquín Torres-García y de Josep M. Junoy. Gráficamente, la portadas de «L'Instant» reproducen dibujos o pinturas de Picasso, Josep Obiols, Enric Cristòfol Ricart, Joaquim Sunyer, Xavier Nogués o Torres-García. Hay un cartel de anuncio de la revista, diseñado por Joan Miró, que al parecer no se imprimió nunca.

•

En octubre, aparece en Reus el primer número de la revista «**La Columna de Foc. Fulla de subversió espiritual**», un título con claras resonancias futuristas. Saldrán en total diez números, hasta mayo de 1920. La iniciativa, al parecer, partió de dos reusenses, Salvador Torrell, que figura como director de la publicación a partir del número 4, y Bonaventura Vallespinosa, de quien se han destacado algunos textos de clara inspiración futurista, pese a que, al año siguiente del nacimiento de «La

Columna de Foc», participó en la gestación de otra revista reusense, «**Llaç**», de características más noucentistas que vanguardistas. «La Columna de Foc» incluye también la coexistencia de registros culturales distintos e, incluso, opuestos. En este sentido, en sus páginas encontramos colaboraciones de Salvat-Papasseit, de quien se reproduce el subtítulo de su revista «Un Enemic del Poble», de Joaquim Folguera o de Josep M. de Sucre, así como el aprovechamiento de palabras emblemáticas del Vanguardismo catalán del momento: plasticidad, vibracionismo... y, también, al mismo tiempo, aportaciones de Àngel Semblancat, Millàs-Raurell o Ventura Gassol.

•

**Manuel Cano** es un artista prácticamente desconocido. Fue discípulo de Torres-García en la escuela de decoración. Entonces, identificado con la estética mediterránea, llamó la atención de Joan Sacs en la «Revista Nova». En 1917, se anuncia a la prensa el proyecto de una exposición suya en París. En 1918, presenta una exposición en las Galerías Layetanas al regresar de un viaje a Nueva York. Son trabajos de investigación que se asocian a las Vanguardias internacionales. En febrero de 1920, en las Galerías Dalmau, expondrá de nuevo, presentado por J. M. de Sucre, obras de vanguardia. En 1922, participa en la tercera exposición de la Agrupación de Artistas Catalanes.

•

Exponen en las Galerías Dalmau los artistas suecos **Bertil Damm** —que, residente en Barcelona, había participado en la Exposición de Arte de 1918—, **Hadar Jözén** y **Folke Öström**. Estos artistas sólo cultivan el Postimpresionismo. Presentan obras realizadas en Cataluña y paisajes de Gerona.

•

La Associació d'Amics de les Arts organiza, en diciembre de 1918, el **Primer Saló de**

**Otoño**. La sociedad pretende canalizar obras y captar caudales para formar el Museo Nacional de Arte Moderno, un museo de pintura catalana contemporánea. En términos generales, el espíritu de la muestra coincide con lo que, por aquel entonces, representaba la modernidad: compromiso entre continuidad e innovación.

La muestra está prácticamente monopolizada por la Agrupación de Amics de les Arts y por la segunda hornada del Noucentisme. Llorens i Artigas señala, en 1918, que, de los expositores, una tercera parte ha salido de la Academia Galí. En el Primer Saló, cabe destacar la presencia de Picasso, con dos obras de juventud, y de Torres-García, con cuatro obras de «sus sensitivas visiones de ciudad». Llorens i Artigas manifiesta, acerca de estas piezas: «(...) Torres-García representa uno de los caracteres más modernos de la pintura catalana y una de las más hermosas plasmaciones de sus inquietudes civiles. Con su obra entraría en el Museo el ideal de la ciudad.»

El Saló tuvo continuidad. El Segundo se realizó en 1920, y el Tercero a finales de 1921. En términos generales, la nómina de artistas se amplía; se incorporan los Evolucionistas, hay trasposos entre los componentes de las distintas asociaciones artísticas. Pese a todo, el espíritu es el mismo. Sin embargo, refiriéndonos al Tercero, debemos señalar especialmente la participación de Olga Sacharoff, su marido Lloyd —y, tal vez, también Rebull—, que presentan obras vinculadas a las Vanguardias.

## 1919

La revista francesa «**Sic**», dirigida por Pierre Albert-Birot, dedica el primer número del año 1919 a la figura de Guillaume Apollinaire. Colaboran Josep M. Junoy y J. V. Foix.



J. TORRES-GARCÍA  
 Dibujo para JOAN SALVAT-PAPASSEIT  
*Poemes en ondes hertzianes*. Barcelona. 1919

POEMA DE SITGES

Un déu bastí la vila aquesta nit

**NU** { Gertrudi tota nua  
 Xarrupa mel de l'omèlic de Filis

**BLAU** { Els ulls de Filis blaus  
 Donen un tomb sota el capell

A l'avenc escarlata  
 Un monstre escampa la seva dolor  
 Un mur carrer del Mar recula  
 Escapça cinc palmes que cauen en sec  
 Unes verges d'aram  
 Lliuren llur donzellatge al Sol a la Mar

L'OMBRA DIVINA DE BACCHUS AVANÇA  
 Sota el ventre badat d'una sirena  
 Les mans del monstre s'hi han podrit

LA SEVA NEGROR COBREIX EL PAISATGE

Damunt la mar agonitzant  
 Els estels hi abandonen llur espectre  
 Un naufrag esgaripa i mor  
 El monstre cau i creva en mil colors

L'arc del cel Escata polièdrica  
 J. V. FOIX.

J. V. FOIX  
*Poema de Sitges*  
 "Terramar". Sitges. 1919-1920



•

El 23 de febrero de 1919 muere **Joaquim Folguera**. Como ya hemos dicho, el número 16 de la revista «Un Enemic del Poble» le dedica monográficamente la primera página, que consta de un dibujo «vibracionista» de Rafael Barradas y una semblanza poética de Folguera, escrita por Salvat-Papasseit, que concluye: «Ahora, está ya en la paz del magnífico Guillaume Apollinaire.» Además, «Un Enemic del Poble» incluía tres poemas de vanguardia del propio Folguera: *En avió, Músics cegs de carrer* (dedicado precisamente a Apollinaire) y *Vetlla de desembre plujós*. Estos poemas, y otros más, se incorporaron al libro póstumo *Traduccions i fragments*, publicado en diciembre de 1921. En este volumen, Folguera incorporaba la traducción del texto de Apollinaire *L'Esprit Nouveau et les poètes*, aparecido originariamente en la revista parisina *Mercur de France*, en el número correspondiente a noviembre y diciembre de 1918. En esta traducción, Folguera eliminaba la referencia que Apollinaire hacía de España y conservaba, exclusivamente, la que el poeta había hecho de los «jóvenes ardientes» de Cataluña. Dos años antes, en noviembre de 1919, también de modo póstumo, Folguera había publicado el volumen *Les noves valors de la poesia catalana*, que incorporaba un último capítulo dedicado a Junoy y a Foix. De hecho, el interés de Folguera por las Vanguardias se había manifestado ya en su vinculación a «La Revista». Así, en 1917, publicó en sus páginas un conjunto de poemas presentados bajo el epígrafe «Poesía futurista». El bloque, traducido y compilado por Folguera, contaba con poemas de P. Drieu La Rochelle (*Usina-Usina*), Luciano Folgore (*Paisatge en un plat*), Guillaume Apollinaire (el caligrama *Plou*) y Pierre Albert-Birot (*Jardins públics*). Por estas mismas fe-

chas, Folguera y López-Picó habían tenido la idea de editar una antología de la poesía de Vanguardia, por cuyo motivo se pusieron en contacto con poetas como Folgore, Apollinaire (que llegó a redactar un prólogo) o Tristan Tzara, aunque el proyecto no llegó a cuajar.

•

**Exposición de Primavera** de 1919, inaugurada el 28 de marzo. Destaca el sector asociado al Postmodernismo, como Mir, Clapés, Canals, Raurich, Gimeno... y al Noucentisme, como Clarà, que probablemente mantienen su vitalidad, pero que ya no aportarán nada nuevo por lo que se refiere a la originalidad y a la renovación del lenguaje. Lo que tal vez al comienzo de la década tenía un significado de renovación, cuando la misma termina se ha sedimentado poco a poco en la sociedad.

Destaca un sector formalmente próximo al Noucentisme: una especie de Cezanismo que es una toma de posesión con la que, en términos generales, se identifican las generaciones que surgen y que representan el ámbito más innovador, al margen de las Vanguardias. Algunos harán en ellas puntuales incursiones. Son, mayoritariamente, los jóvenes quienes nutren las agrupaciones de artistas que van apareciendo: Joan Rebull, Rafael Benet, Josep Obiols, E. C. Ricart, Jaume Guàrdia, Darius Vilas, Ferran Nuson, Francesc Domingo, Ernest Engiu, Marian A. Espinal, Camps Ribera, A. Sisquella, Pere Pruna, Josep Beltran, etc. Consideramos aparte el caso de Miró, que participa con cinco obras, porque ofrece rasgos específicos de su particular evolución. Presenta *La riera* —reproducida en el catálogo—, *El forn d'obra*, *Nota del batre*, *L'hort* y *La casa de la palmera*. En estas obras, ha comenzado ya a introducir la caligrafía y el gusto por la miniatura de connotaciones orientalizantes. Torres-García participa con unos

plafones para la Diputación, pero, seguramente, con obra de Vanguardia. Picasso expone obras realizadas, básicamente, en 1917 durante su estancia en Barcelona. Las hay de dos clases: unas identificadas con un registro clasicista —*Retrato del pintor Sebastià Junyer Vidal*, *La señora Canals*, *Arlequín* (1917), *La Salchichona* (1917), *Retrato de Olga con mantilla blanca* (1917)— y otras identificadas con el espíritu de las Vanguardias —*Paseo de Colón* (1917), *Blanquita Suárez* (1917), *Bodega del frutero* (1918). Son los únicos ejemplos de arte de Vanguardia en la exposición que hemos documentado. Durante la exposición, se había previsto la celebración de un ciclo de conferencias con asistencia de Maeterlinck, Anatole France, D'Annunzio, Marinetti..., pero no se llevó a cabo.

•

**Joan Salvat-Papasseit** publica en noviembre su primer libro de poesía, *Poemes en ondes hertzianes*, ilustrado con dibujos de Joaquín Torres-García y con un retrato de Salvat realizado por Rafael Barradas. El volumen incluye algunos de los poemas que había ya publicado en «Un Enemic del Poble» entre los que está su primer poema de Vanguardia: *Columna vertebral: sageta de foc*. Significativamente encabezado por una frase de Pierre Albert-Birot («L'art commence où finit l'imitation»), *Poemes en ondes hertzianes* desarrolla un programa poético que se anuncia en el mismo título del libro: el dinamismo de la ciudad, el maquinismo moderno. Salvat se acoge, en general, a las estrategias poéticas del Futurismo italiano, a las palabras en libertad propugnadas por Marinetti, y las mezcla con una versión particular del caligrama de inspiración cubista. El resultado es una colección de poemas que, temáticamente, participan también de la idea de modernidad impulsada por los futuristas, aun-

que con incorporaciones poéticas extraídas de una tradición más clásica. Destacan algunas composiciones: *Lletra d'Itàlia*, prosa poética que se convierte en una especie de declaración de intenciones y de admiraciones futuristas; *54045*, descripción dinámica de un viaje en tranvía por Barcelona; *Plànol*, publicado en el único número de «Arc Voltaic», o *Drama en el port*.

•

Entre 1919 y 1920, aparece en Sitges la revista «**Terra-mar**». En sus páginas, encontramos las colaboraciones críticas de Josep Carbonell, Josep M. Junoy, Maurice Raynal y J. Pérez-Jorba, que, desde París, informaba de la actualidad literaria y artística francesa. J. V. Foix publica uno de los pocos caligramas que se le conocen, *Poema de Sitges* (El otro es el *Poema de Catalunya*, publicado en la revista de Sarrià «La Cònsola».) Y se reproducen composiciones poéticas de Pierre Albert-Birot, Pierre Reverdy y Tristan Tzara. Por otro lado, la publicación mantenía un intercambio, aparentemente regular, con revistas como «De Stijl», de Theo van Doesburg, o «Dadaphone». Las ilustraciones corrían a cargo de R. Benet, J. Sunyer, M. Espinal... Y un dibujo de Magí A. Cassanyes. Un año más tarde nacía, también en Sitges, la revista «**Monitor**» (1921-1922), que llevaba el sobrenombre de «Gazeta nacional de política, art i literatura» y que fue encabezada por Carbonell, Foix y Cassanyes, un trío que, años más tarde, integraría, junto a Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, el núcleo principal de la revista «L'Amic de les Arts»

## 1920

Primer viaje de **Miró** a París. Llega a primeros de mayo y regresa a Montroig en julio.

•

En la contraportada del nú-

# CONTRA ELS POETES AMB MINÚSCULA

## PRIMER MANIFEST CATALÀ FUTURISTA

1 Cerqueu arreu arreu de la nostra península d'Ibèria—Catalunya, Castella, Galícia-Portugal, Andalusia, Euzkadi—i enlloc no trobareu aquesta grossa empenta de nomenats Poetes com aquí entre nosaltres catalans. Separats com estem amb la resta d'Espanya per la nostra cultura superior i cremant (cal recordar la influència més que funesta avui als espanyols del Valle-Inclán el «chivo» i del Ruben Darío, gats de vi inflats de vent que és tota la cultura hispano-americana) ens hem deixat dur per la mateixa empenta, i perquè ells no valien, havem també nosaltres prescindit de valer. Després de Maragall, Poeta ple de fe i de romanticisme, que és el que més escau a tot Poeta, no es troba a Catalunya un Poeta veritat i representatiu.—Qual cosa bé vol dir que encara que es publiquin trenta o quaranta llibres de versos tots els anys, la majoria inèdits, joves apareguts de suara mateix, no per això es mou res entre nosaltres en un aspecte nou, ni sincer, ni valent.

2 Coneixem el poeta qui publica cada any un o un parell de llibres—proesa matemàtica encara que no ragi; coneixem el poeta qui a dotze anys ja escrivia com Bernat Metge ho feia, i avui ja no en parlem; coneixem el poeta qui jutja dels demés per si saben o no embrutar trenta fulls a tall com ho faria la màquina d'escriure, que vol dir que ell els omple o que ell es veu capaç d'omplir-ne més i tot; coneixem el poeta que vota per a que un llibre deixi de publicar-se si no n'admet l'Església el contingut, i en coneixem cent més que així s'hi afegirien; perquè la qüestió és viure, arregar el que's pugui i que's tracta d'això precisament. Però no coneixem, fóra d'aquests que hem dit i als quals el blanc rebost els ha fet que perdessin tota altivesa digna de Poetes—cap Poeta veritat, ni modern del temps nostre, ni soldat cavaller, i a fe que ens fa una falta que s'acosta a l'angoixa.

3 Entre els pecats mortals que els teòlegs castiguen, hi falta aquest enorme que no mereix perdó i que és el convertir-se en homes pràctics: aquells bons cristians que's feren amb Jesús, no ho saberen mai ésser.—Aquests poetes nostres, s'han penyorat l'espasa pel bastó de passeig, lliberaran un dia Catalunya amb una reverència. La suor que acompanya a les comoditats



els ha ablanit la lira. És així que hom no hi troba ni la virior de Whitmann, ni l'alè de d'Annunzio, ni el batec tremolós, imperceptible quasi, però etern, de les nines d'Homer.

No sabríem entendre la petja del Poeta sinó en la dignitat que hi deixa segellada. Perquè, com l'entendríem sinó en una actitud de dignitat? Si tinguéssim Poeta, aquest seria, amics, un home independent. Potser, potser i tot, fins ni escriuria versos... Cada gest d'aquest home, cada mot d'aquest home seria com un vers. Signaria una ratlla, i aquesta sola ratlla podria no pertànyer a cap alexandri, podria no sonar a les pobres orelles dels doblegats versaires a preu fet, però amb aquesta ratlla tindríem un Poema.—Si tinguéssim Poeta no hi hauria editor que llencés gastaments.

4 Recomanem encara aquell nostre treball que varem titular *Concepte del Poeta* \*. El Poeta d'avui és el Poeta d'avui i no el d'ahir. Per molt que se'ns repliqui que hi ha quelcom que espera ésser cantat tots els temps, l'extàtic clar de lluna malaltic, nosaltres preferim sense fugir d'això si ens és indispensable, cantar l'home ferreny qui es capbussa en les ones, a la platja o a alta mar, el que s'ha capbussat tota la vida i el que's capbussarà tota la vida. Homer si va cantar els remes de la victòria, fou perquè en el seu temps per la força dels remes s'obtenien victòries; En Marinetti avui cantarà els cuirafats, els aeroplans frenètics i les boques de foc dels monstruosos canons.—Lliurarem Catalunya per la força dels remes?

5 Jo us invito, poetes, a que sigueu futurs, és a dir, immortals. A que canteu avui com el dia d'avui. Que no mideu els versos, ni els compteu amb els dits, ni els cobreu amb diners. Vivim sempre de nou. El demà és més bell sempre que el passat. I si voleu rimar, podeu rimar: però sigueu Poetes, Poetes amb majúscula: altius, valents, heroics i sobre tot sincers.

J. SALVAT-PAPASSEIT  
PORTAVANGUARDISTACATALÀ

Barcelona, juliol 1920

\* Mar Vella, revista 12-1919.

mero 6 del «Bulletin Dadá» (1920), editado en Zurich, se reproduce una lista encabezada por el genérico título de *Quelques Présidents et Présidentes* del movimiento dadaísta. En esta lista figuran dos catalanes: Josep Dalmau y J. M. Junoy.

•  
**Ángel Ferrant** se instala en Barcelona al obtener el traslado de su cátedra de la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña.

•  
**Rafael Barradas** viaja a Barcelona hacia el mes de mayo y permanece aquí una corta temporada, hasta el verano tal vez. Llega con la compañía del teatro Martínez Sierra, que trae unas representaciones que se acaban de estrenar en Madrid. El artista colabora como escenógrafo. Durante su estancia, Barradas realiza dos exposiciones. Una, en el Teatro Goya, que consiste en unos retratos de la actriz Catalina Bárcena, estrella de la compañía. En febrero del mismo año, había realizado una exposición similar en el Teatro Novedades de Madrid. Posiblemente, expuso desde originales de carteles publicitarios hasta trabajos de tipo experimental. En el contexto de la compañía, Barradas pintó muchos retratos de la actriz y contribuyó a popularizarla a través de los carteles publicitarios. La otra exposición se presenta en el establecimiento de Dalmau, entre los meses de mayo y junio. En esta muestra, se exponen 30 piezas. Son obras trabajadas en Madrid, expone piezas que prosiguen las investigaciones vibracionistas; entre otras, *Bazar 0,65*, de 1919 (Museo Nacional de Bellas Artes de Uruguay), las series de la puerta de Atocha y la calle Pacíficos, de 1919, donde se expresa el bullicio de la ciudad. En esta serie, sin embargo, la gama cromática se ha modificado, hay cierta tendencia hacia la monocromía y los colores terrosos. Posiblemente, la muestra incorpora también las nuevas aportaciones del pintor:

simplificación, tendencia hacia la unidad de espacio, monocromía, introducción del tema de interior... La exposición pasó casi desapercibida en la prensa.

•  
 En junio de 1920, **Josep M. Junoy** publica su libro *Poemes & Calligrammes* en la editorial de los Salvat-Papasseit. El volumen, que aparece cuando Junoy se ha decidido por la vía poética de los «haikú» japoneses y cuando ha iniciado ya lo que sería un progresivo distanciamiento de sus posiciones proclives a las Vanguardias, incluye un conjunto de caligramas, algunos de los cuales habían aparecido ya en «Troços» o habían visto la luz en otras publicaciones, aunque incorpora ciertos matices visuales. Entre otros, se reproduce una versión catalana del caligrama *Guynemer*, aparecido originalmente en «Iberia», en octubre de 1917, y del que Junoy hizo una versión francesa en un folleto impreso por Antoni López. En aquellos momentos, febrero de 1918, Junoy había hecho llegar el poema a Guillaume Apollinaire, que le envió una postal con un texto muy alentador. El poeta catalán reproducía, ahora, el texto de la postal de Apollinaire como prefacio para su libro, dando a entender que el «padre de los caligramas» apadrinaba aquella ya antigua producción poética de Junoy. Sin embargo, aquel mismo 1920, Junoy publicaría el libro *Amour et Paysage*, editado en francés y compuesto por su nueva orientación poética influida por la poesía breve japonesa.

•  
 Del 15 de abril al 30 de junio, se realiza la **Exposición Municipal de Primavera**. Canals y Casanovas tienen en ella una sala especial. Es un síntoma de la institucionalización del denominado Postmodernismo y del Noucentisme. Los sectores más inquietos estaban agrupados en la asociación Les Arts i

els Artistes (citemos, al azar, a Francesc Domingo, Rafael Benet, E. C. Ricart, Nogués, Gargallo, etc.) y en el Círculo Artístico de Sant Lluç (Bosch Roger, Josep Ràfols, Francesc Vidal, Ramon Sunyer, etc.). Pueden también citarse otros artistas no escritos en tales asociaciones, como Jaume Mercader... que representan la modernidad. Un aspecto destacable es la presencia de André Lhote, con 8 obras, al amparo de Les Arts i els Artistes; junto con Bonnard, es una de las escasas presencias extranjeras. A título de anécdota, citaremos la participación de Sebastià Gasch, con una pieza de carácter vanguardia, en el Círculo Artístico de Sant Lluç. Es su primera y única intervención única como pintor, entre las burlas de compañeros y visitantes. La obra de Gasch y de Lhote son el testimonio de la presencia del arte de Vanguardia en la exposición, pero pasa prácticamente desapercibida para la prensa de la época. Llorens i Artigas, en un artículo sobre la exposición, resume el contenido de la muestra en la obra de Gargallo y Domingo como «valores del arte moderno». Gargallo presenta trece piezas, entre una terracota y trabajos en piedra, plancha, metal y orfebrería. Presenta, entre otras, *El virtuoso*, *Muchacha de Caspe*, etc. Domingo participa con una sola obra: *Los jugadores*. Para Artigas, el arte más renovador del país se identifica con esta zona de la modernidad. Llorens i Artigas, en el análisis de Gargallo, hace —con cuidadoso conocimiento—, una especie de resumen de los principios del arte de Vanguardia y modernos: la obra de arte como proceso de experimentación nunca definitivo, la búsqueda de la originalidad, la subversión del dogma y las reglas establecidas, la investigación de los materiales, París y su contexto, etc.

•  
 En julio, **Joan Salvat-Papasseit** publica el mani-

fiesto *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*. Y lo firma con una nota de autor que es toda una declaración de intenciones, «Poeta vanguardista catalán», aunque el manifiesto no contiene excesivo ideario poético ni va mucho más allá de cierta reivindicación de modernidad lanzada a los poetas que le eran coetáneos. Estructurado en cinco puntos, los primeros están destinados a manifestar la opinión de que «hoy en día», los poetas catalanes se han dejado influir por el mediocre panorama de la literatura del resto de la «península de Iberia», y a lamentarse por la ausencia de Poetas —con mayúscula— y Poemas que conecten con el espíritu de la sociedad que les ha tocado vivir. Escribe Salvat: «Os invito, poetas, a que seáis futuros, es decir, inmortales. A que cantéis el hoy como el día de hoy. (...) El mañana es más hermoso siempre que el pasado. Y si queréis rimar, podéis rimar: pero sed siempre Poetas, Poetas con mayúscula: altivos, valientes, heroicos y, sobre todo, sinceros.» En el cuarto epígrafe de su manifiesto cuyo eco parece haber sido bastante nulo, Salvat-Papasseit concretaba un poco más sus referentes del momento en el Futurismo italiano: «Si Homero cantó los remos de la victoria, lo hizo porque, en sus tiempos, por la fuerza de los remos se obtenían las victorias; hoy, Marinetti cantará los acorazados, los frenéticos aeroplanos y las bocas de fuego de los monstruosos cañones.»

•  
 En el verano de 1920, **Jorge Luis Borges**, su hermana, la pintora **Norah Borges**, y el vanguardista madrileño **Gui-Hermo de Torre** se instalan en Mallorca y entran en contacto con un grupo isleño que gira alrededor de Gabriel Alomar. De este modo, la presencia de Borges y, sobre todo, de Torre, que aquel mismo año editó el *Manifiesto Vertical Ultraísta*,

Guiándonos siempre el deseo de dar a conocer todo cuanto significa avanzar hacia el ideal, y habiéndose iniciado en Mallorca el movimiento ultraísta que está llamando la atención en todas las naciones del mundo, no hemos vacilado un momento en acoger en nuestras páginas las palpataciones de ese nuevo grupo de valiosos jóvenes que en esta isla cultivan con gran acierto esa nueva corriente literaria y pictórica. Para que nuestros lectores puedan hacerse cargo de lo que es el Ultra y lo que significa en la moderna escuela, publicamos a continuación el brillante manifiesto que los jóvenes ultraístas de Mallorca dirigen al público:

## Manifiesto del Ultra

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja—más allá de las cárceles espaciales y temporales—su visión personal.

Esta es la estética del Ultra. Su vocación es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepusculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hastaarquitectar cada uno de nosotros su creación subjetiva.

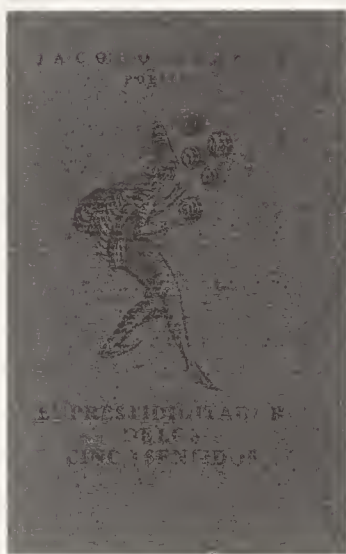
Por lo arriba expuesto habrá visto el lector que la orientación ultraísta no es, no puede ser nunca patrimonio—como se ha querido suponer—de un sector afanoso de arbitrariedades que encubran malamente su estulticia. Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la *vitalidad de las cosas*. Sin ellos seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros. Nuestro credo audaz y *consciente es no tener credo*. Es decir, desechamos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. *La creación por la creación*, puede ser nuestro lema. La poesía ultraísta tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En ese punto radica una de sus más esenciales innovaciones. La sensibilidad, la sentimentalidad son eternamente las mismas. No pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión.

Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a los filisteos en nuestro contra, es precisamente la que nos enaltece. *Toda gran afirmación necesita una gran negación*, como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche... Nuestros poemas tienen la textura escueta y decisiva de los marcoñigramas.

Para esta obra de superación adicionamos nuestro esfuerzo al que realizan las revistas ultraístas *Grecia*, *Cervantes*, *Reflector* y *Ultra*.

JACOBO SUREDA.—FORTUNIO BONANOVA.—  
JUAN ALOMAR.—JORGE LUIS BORGES.

*Manifiesto del Ultra*  
«Baleares», Palma de Mallorca. 1921



JACOBO SUREDA  
*El prestidigitador de los cinco sentidos*  
St. Blasien. 1926

incitó a aquellos jóvenes mallorquines a solidarizarse con el movimiento ultraísta. El 15 de febrero de 1921, **Juan Alovera**, **Jacobo Sureda** y **Fortunio Bonauova** (seudónimo de Josep Lluís Moll), junto al propio Borges, firman y publican en el diario «Balears» un *Manifiesto del Ultra* con el que quieren explicitar que añaden «nuestro esfuerzo al que realizan las revistas ultraicas Grecia, Cervantes, Reflector y Ultra». El manifiesto iba acompañado por una ilustración de Norah Borges y por poemas de Alovera, Sureda y Borges.

Años más tarde, en 1926, algunos de estos mallorquines situarán de nuevo su práctica cultural en la corriente ultraísta o en sus últimas desinencias. En este sentido, **Miquel A. Colomar**, que se había relacionado también con Borges durante su estancia en Mallorca, publica en el diario «El Día» una veintena de poemas. Aquel mismo año, Jacobo Sureda publica en la Selva Negra, donde residía, el volumen *El prestidigitador de los cinco sentidos*, que, entre otras cosas, incluye un poema fonético.

•

En el Salon d'Automne de París hay una sección dedicada a los artistas catalanes, a consecuencia de la Exposition d'Art Française de 1917. Participan, entre otros: Julio González, Gargallo, Ricart, Togoires, Miró...

•

Las Galerías Dalmau organizan la **Exposición de Arte Francés de Vanguardia**. Los participantes son **Maria Blanchard** (una obra), **Jean Louis Boussingault** (1), **Georges Braque** (1), **Ed Cross** (1), **Jean Dufy** (5), **Raoul Dufy** (6), **Derrany** (1), **André Dunoyer de Segonzac** (2), **Émile Otton Friesz** (2), **Paul-Elie Gernez** (3), **Albert Gleizes** (3), **Juan Gris** (1), **Henri Hayden** (1), **Auguste Herbin** (1), **Paul Ger-**

**men** (3), **Georges Jack** (2), **Irene Lagut** (1), **Pierre Laprade** (2), **Marie Laurencin** (3), **Fernand Léger** (1), **André Lhote** (1), **Jacques Lipchitz** (1), **Robert Lotifron** (1), **A. Manguin** (1), **Jean Marchand** (4), **Marquet** (1), **Henri Matisse** (1), **Jean Metzinger** (1), **Juan Miró** (3), **Luc-Albert Moreau** (3), **Robert Mortier** (5), **Ortiz de Zárate** (1), **Pablo Picasso** (cuatro obras, tres de las cuales formaban parte de la colección Plandiura y una, *Pierrot*, fue enviada por el marchante Rosenberg), **Diego Rivera** (1), **K. X. Roussel** (1), **Gino Severini** (1), **Paul Signac** (3), **Joaquim Sunyer** (2), **Leopold Survage** (1), **Georges de Traz** (3), **Louis Valtat** (2), **Felix Vallotton** (1), **K. van Dongen** (1), **Maurice Vlaminck** (2) y **Angel Xarraga** (1). Es un abanico muy ecléctico que refleja un espíritu de modernidad y que, además, incluye una especie de panorámica del arte de Vanguardia. En palabras de Dalmau, que parece distinguir entre modernidad y Vanguardia, se presentan unos artistas que «de modo general representan todo el espíritu del Arte moderno (...) dándose la particularidad de haberse podido reunir por primera vez, en una sola exposición, las personalidades más significadas del Arte de Vanguardia». Aunque no todos los artistas son franceses, se integran artistas —y/o también los que se querían integrar, como en el caso de Sunyer y Miró— de la llamada Escuela de París. El catálogo fue presentado por Maurice Raynal y reproducido en las «Pàgines Artístiques de la Veü de Catalunya». Algú autor ha calificado esta muestra como la exposición de Vanguardia más importante de las realizadas hasta entonces. Pero, pese a su importancia, no tuvo la misma repercusión ni el mismo impacto que la de los cubistas del año 1912. Aquella fue la primera muestra de arte de

Vanguardia en el ambiente provinciano de Barcelona. Desde entonces, se produce una tarea de difusión de las Vanguardias en distintos niveles y por diversos medios que supuso un impacto. Además, en 1912, la problemática del Cubismo se convertía en el tema nuclear de la reflexión sobre el arte mediterráneo que implicaba, polémicamente, al sector noucentista. La selección estuvo a cargo del joven poeta francés Ferrant Fleuret. La mayor parte de las obras provenía de los marchantes Leonce Rosenberg, M. Marseille y Bernheim. La muestra adquirió dimensión oficial con la implicación de los poderes públicos. El comité de honor estaba formado, entre otras personalidades, por el Alcalde de Barcelona, el Cónsul General de Francia en Barcelona, etc. La presencia de los poderes públicos se explica por distintas razones pero, especialmente, porque la voluntad íntima de Dalmau es una operación de importación de arte extranjero, en una primera fase, y, posteriormente de exportación de arte nativo para, de este modo, proyectar los artistas catalanes al exterior. Es un proceso muy complejo de coordinación de intereses que exige un apoyo político. Por otro lado, en el proyecto de Dalmau hay una tarea de suplencia de los organismos oficiales, de respuesta a las exposiciones organizadas por el Ayuntamiento, faltas de arte extranjero.

Dalmau realiza una campaña de exposiciones para dar a conocer el arte extranjero, pero, al mismo tiempo, para promover y exportar el arte catalán en una operación de intercambio. Con ello se introduce un elemento que, hasta entonces, no estaba presente: la difusión en el exterior, pues hasta aquel momento las muestras de Dalmau eran exclusivamente informativas. Este proyecto no pudo llevarse a cabo hasta sus últimas consecuencias. Permanece como sín-

toma e intención, cuyo testimonio son las siguientes exposiciones: (1) Exposición de Arte Francés de Vanguardia (26/10/15/11/1920), (2) Exposición de Modernismo Pictórico confrontada con una sección de obras de artistas extranjeros (16/10-6/11/1926) y (3) Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero (noviembre de 1929). Las dos últimas constan de dos secciones: la formada por una selección de arte extranjero y la de alternativo.

Para entender el significado de estas exposiciones colectivas, es muy ilustradora una carta de Josep Dalmau dirigida a López-Picó. Una carta muy formal en la que le invita a formar parte del comité honorífico de la exhibición de 1920. El texto no concreta cuestión alguna, pero alude, de un modo difuso, casi inconsciente, a la voluntad de intercambio: «dada la importancia de este acontecimiento artístico, y teniendo en cuenta la profunda simpatía de los citados elementos [expositores franceses] a favor de la idea de establecer un intercambio en nuestra querida Ciudad (...); tanto más cuanto, en estos momentos, por una feliz coincidencia, en París, en el “Salon d'Automne” se celebra una exhibición de artistas catalanes, a los que se les ha cedido una sala especial». Nueve años después, en 1929, en una entrevista en «La Publicidad», Dalmau declara que el gobierno francés le ha concedido la organización de una exposición de arte francés en Barcelona y señala: «(...) ahora puedo ya dar como segura la aportación de maestros contemporáneos de la pintura para que sean vistos y estudiados. En cierto modo, eso lo intenté ya en 1920, con la exposición de arte francés. Tal vez lo que más me place de este viaje [1929] es haber podido hacer viable una idea que persigo desde hace mucho tiempo: abrir las puertas de Europa a nuestros artistas; no

# F. T. Marinetti. — 8 anime in una bomba

novel·la esplosiva

Vuit ànimes en una bomba i totes en una ànima. A Marinetti és a qui ha caigut la destrucció dels cànons i de les preceptives literàries. Ell no hauria construït sinó amb conceptes vells, — i la revelació de la seva revolta fou al 1909 — perquè ja era format un gran intel·ligent abans de produir-se en la rebel·lió. La tradició que el mena, si tots som tradició, podria destorbar-lo en la seva vidència. Marinetti va veure que no es faria res del temps nostre en avant si no es tenia en compte la destrucció que ell fes seguit dels centmil bojos i de les centmil feres de qui s'acompanyava. I el món ha pogut veure como tenia raó : a partir del seu crit, i la seva mà alçada, els més joves de tots han pogut adonar-se que no som en els temps del formatge de llet i el flaviol sonant. — *Dafnis i Cloe*, ahir, sorgí com una flor. Pobre Longus, avui, si es passejava sol pels carrers de New-York i no tenia pressa. L'irreverend Broadway se l'enduria, i els nostres classicistes no el podrien convèncer.

Marinetti va vèncer la seva tradició. *Les mots en liberté*, edició com aquesta, de "Poesia", feren preocupar a tot intel·ligent. Àdhuc als més amants de la clara sintaxis. — De la clara sintaxis sigui dit *perquè si*. Si tinguessiu a mà una ànima només de les que fan paràbola en aquesta novel·la — les altres set més tard — ja podríeu comprendre la valor d'aquest llibre. I algun crític també de casa nostra. El gran boig Marinetti, explica com pot fer-se el llibre de una guerra. (Quan s'ha viscut la guerra, s'és entès). I pot fer-se només reproduint el desordre amb el mateix desordre : La guerra, diria ell, sola higiene del món.



F. T. MARINETTI  
8 anime in una bomba  
Reseña en «Proa». Barcelona. 1921



Portada de «Proa»  
Núm. 0. Barcelona. 1921

sólo a los que se sienten llamados por ciertas tendencias sino a todos.» En definitiva, en este proyecto hay una doble operación de importación/exportación. El proyecto se concreta al margen de otra muestra puntual, la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero (noviembre de 1929), que ya había contratado poco tiempo antes. Pese a ello, el espíritu era el mismo.

Este programa, sin embargo, debe entenderse en un contexto más amplio: la tradición y los vínculos entre Francia y Cataluña (la Exposición de 1917, la francofilia generalizada, la orientación francesa de la pintura catalana, etc.) y la misma trayectoria y una campaña de credibilidad y de proyección de la imagen de Josep Dalmau en el exterior. Probablemente, la **Exposición con motivo de la clausura de la exposición de arte francés (1917)**, la revista «391», la implicación de los poderes públicos en la **Exposición de Arte de Vanguardia Francés (1920)** o la **Exposición Picabia (1922)** son operaciones calculadas de introducción en el mercado internacional.

No es gratuito que el proyecto de intercambio comience a manifestarse por aquel entonces. Nace a partir de las deficiencias específicas del contexto. En Barcelona no hay un mercado artístico, ni Dalmau tiene los instrumentos necesarios para crearlo. En 1918, Torres-García manifiesta que no hay arte de vanguardia en Barcelona. Cuando la guerra está a punto de finalizar, es significativo que Miró proponga a Dalmau la compra de su exposición a cambio de organizarle una en París: el arte de vanguardia se ha desarrollado en el extranjero. El caso de Miró no es un caso aislado. El proyecto de Dalmau de promocionar el arte catalán en el extranjero es mucho

más amplio, pese a que nunca pudo desarrollarse.

## 1921

En enero de 1921, Joan Salvat-Papasseit saca a la luz su revista «**Proa**». En diciembre del mismo año saldrá el segundo y último número de la revista. Contrastando con el espíritu más radial de una de sus anteriores aventuras editoriales «Arc Voltaic» en la nueva revista de Salvat la poética de vanguardia compartirá el espacio con un discurso más heterogéneo. En este sentido, el nacionalismo político tendrá un peso significativo (con unas reflexiones de Tomàs Garcés y unos textos editoriales y unas referencias a la revuelta de Irlanda, escritos probablemente por el mismo Salvat). No en vano, en su libro *La gesta dels estels*, publicado en 1922, y al reseñar las anteriores publicaciones del autor, «Proa» llevaba el significativo subtítulo de «Hoja de poesía y guerra». En literatura, además de una colaboración clasicista de Josep M. López-Picó, encontramos unos poemas de Salvat-Papasseit, entre ellos el caligrama *Les formigues*, el poema *Bilbao*, de Vicenç Solé de Sojo, y una tardía incursión en las Vanguardias por parte de Josep M. Junoy, con el poema en francés *Jenny*. También encontramos una reseña de las *8 anime in una bomba*, de Marinetti. En el apartado plástico, predomina una tendencia clasicista, representada por Enric Casanovas, Manuel Humbert, Domènec Carles o Manolo Hugué, junto a un dibujo aproximadamente futurista de Torres-García, un paisaje de Nueva York bastante interesante.

En abril, Joan Salvat-Papasseit publica su segundo libro de poemas: *L'irradiador del port i les gavines*, subtítulo *Poemes d'avantguarda*. Salvat insiste, ahí, en algunos elemen-

tos, temáticos y formales, que provienen de su contacto con el Futurismo pero, al mismo tiempo, camina ya muy decididamente hacia una poética personal. Una poética en la que, pese a su eclecticismo, las Vanguardias estarán presente en uno u otro grado. En *L'irradiador del port i les gavines* hallamos algunos poemas en los que el maquinismo y el dinamismo de la ciudad son reflejados de forma más o menos normativa. También una especie de «haikú» agrupados bajo el genérico, y barradasiano nombre de «Vibracions». Junto a éstos, Salvat incorpora el caligrama *Les formigues*, publicado en «Proa» poco antes, y el espléndido poema *Marxa nupcial*. En *Marxa nupcial*, Salvat-Papasseit articula y sistematiza un conjunto de elementos que había empleado en sus anteriores poemas de vanguardia, a partir de su adscripción a las palabras en libertad futuristas. E incluso los lleva más allá, como ejemplifica la incorporación de una frase, «escupid en la pelada calabaza de los cretinos», enmarcada entre unos filetes que representan un anuncio publicitario cinematográfico, o la introducción de la trompa de un fonógrafo en cuyo interior podemos leer: «Edison». La nueva sociedad maquinista e industrial se había incorporado plenamente a la poesía salvatiana.

•  
Joan Miró alterna Montroig y París, donde entra en contacto con diversos artistas e intelectuales franceses. Ha conocido a Picasso (1920), Maurice Raynal (1921) y, por recomendación de Dalmau, a Max Jacob (1921). En 1922, es vecino de Masson. Conoce también a Michel Leiris (1922), y Reverdy y Tristan Tzara (como máximo en 1923), y a los marchantes Rossenberg y Daniel Henry Kahnweiler. A través de Masson se introduce en los círculos surrealistas y se inicia en las técnicas del automatismo y en la poética surrealista.

Joan Miró expone en la **Galerie La Licorne** de París (del 29 de abril al 14 de mayo). Es una exposición ecléctica; presenta 29 obras, además de 15 dibujos de 1915 a 1920. Todos los períodos del joven Miró estaban presentes. Se exponían obras de aquella síntesis de elementos de Vanguardia con la que se presentó en Barcelona en 1918. Había también obras que reflejaban su interés por la miniatura y la caligrafía o una especie de Expresionismo de los retratos realizados hacia 1918. Se presentaba obras de su última etapa, una muestra de las cuales se había expuesto en el Salon d'Automne de 1920, en París: una geometrización, arabesca, a veces —se ha hablado de marquetaría—, interpretación del Cubismo.

La muestra es organizada por Dalmau. Maurice Raynal presenta su catálogo. En el catálogo, se explicita la pertenencia de algunas piezas. La núm. 22 *Portrait d'artiste* (1919), pertenece a Picasso. Picasso protege al joven Miró y lo da a conocer a otros marchantes.

Al parecer, la exposición fue un fracaso económico. Dalmau se vio desbordado por el mercado internacional y Miró emprendió pronto el vuelo con otros marchantes y con la proyección de los mecanismos de las Vanguardias. Éste fue el primer peldaño de su fulgurante ascenso.

•  
Desde el 23 de abril hasta el 15 de junio, se celebrará la **Exposición Municipal de Primavera**. Mantiene el mismo carácter que la anterior de 1920, es decir, se institucionaliza el Postmodernismo y las generaciones del Noucentisme: Mir y Nogués tienen una sala de honor; la Associació d'Amics de les Arts y el Círculo Artístico de Sant Lluc son los sectores más inquietos; se advierte la ausencia o la intrascendencia del arte de Vanguardia. Debe señalarse una diferencia: Gargallo tiene

l'autòmnibus  
correcte  
ara acull al nadó amb la dida que el porta

el nadó és més petit que la mamella d'ella  
més petit i més bru:

—tot ell sembla una O  
de joguina que riu

(la mare deu ser prima  
—bella com un obsequil)

a dintre de l'autòmnibus el nadó té l'olor de la  
llet matonada

jo penso en aquell temps  
que  
anant a cercar pa  
em menjava la torna si era coca ensucrada

vetaquí que—altre temps—  
jo també era un nadó

de cop me feia gran  
i em duïen al fotògraf  
—recordeu el retrat on sóc dalt de cavall  
un cavall arrogant  
alt i net  
de cartró:

101

i era com al cartell de l'Obiols—  
aquell que diu:

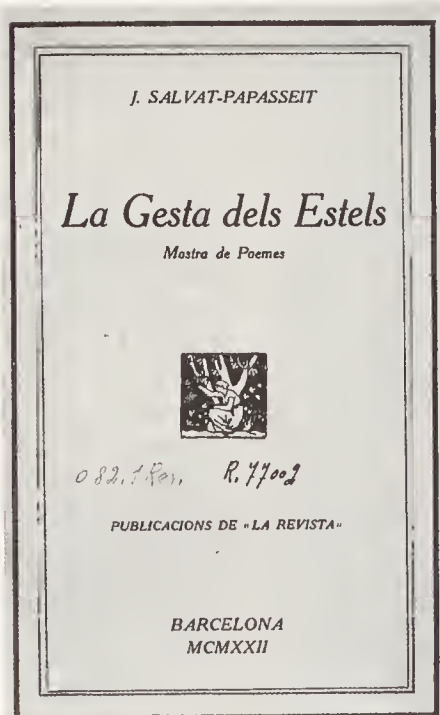
**JA SOU**  
**DE L'ASSOCIACIÓ PROTECTORA**  
**DE L'ENSENYANÇA CATALANA?**

vetaquí que la dida  
en amagar-se el pit  
ha regada la cara a un senyor de l'autòmnibus  
semblava aquelles fulles escurades de nata

102

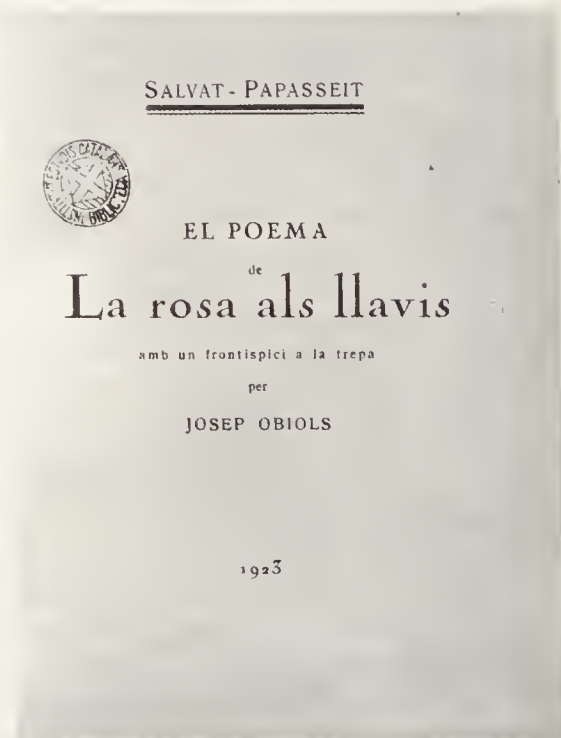
JOAN SALVAT-PAPASSEIT

*Billet de quinze*  
*La gesta dels estels*  
Barcelona. 1922



JOAN SALVAT-  
PAPASSEIT  
*La gesta dels estels*  
Barcelona. 1922

JOAN SALVAT-  
PAPASSEIT  
*El poema de*  
*La rosa als llavis*  
Barcelona. 1923





una sala especial con trece obras. También debe citarse la primera aparición pública de Antoni Costa.

El 23 de junio en las Galerías Dalmau, se inaugura la exposición de clausura de la temporada 1920-21. Se presenta un conjunto heterogéneo. Destacan Francesc Camps que, según Benet, «aporta su cubismo ligero, un poco de almacén» y Miró con el núm. 10 del catálogo: *Coloracions Nu* (pertenece a J. Dalmau). Benet señala que la muestra no puede calificarse de Vanguardia dado su eclecticismo.

**Vázquez Díaz** se presenta por primera vez en Barcelona en las Galerías Dalmau. Es su cuarta muestra en España desde su regreso de París, 1918, donde conoció las tendencias de Vanguardia y las tendencias de la pintura francesa. En el ambiente madrileño donde reside representa una novedad. En Barcelona, ofrece dos tipos de obras: unas de carácter más bien impresionista y otras que tienden hacia el Estructuralismo, hacia un espíritu de modernidad. Es significativo que Plandiura le comprara dos piezas y que se abriera una suscripción popular para adquirir otra obra y ofrecerla al Museo Municipal, sin embargo, esta pieza nunca llegó al Museo. De hecho, la modernidad de Vázquez Díaz se sitúa en un registro cezannista más o menos radical que encaja en las experiencias catalanas.

## 1922

**Vicente Rincón**, pintor de origen aragonés, presenta su primera exposición en las Galerías Dalmau (del 31 de diciembre de 1921 al 14 de enero de 1922). Pese a la falta de documentación gráfica, creemos que presenta obras vinculadas al arte de Vanguardia. En abril de

1923, en las mismas galcrías, inaugura su segunda muestra, y Dalmau prologa su catálogo. En ambas exposiciones presenta dos tipos de obras. Por un lado, hay trabajos de tipo tradicional, y por el otro, trabajo de tipo cubista y de un Expresionismo que ha sido comparado al de Goya. En 1924, realiza otra exposición en el establecimiento de Dalmau, esta vez, con obras de espíritu más convencional. A partir de ésta, en las exposiciones individuales que realiza en las Galerías Dalmau (1925 y 1926) y Parés (1926—Penya del Recó—, 1927, etc.), abandona las inquietudes vanguardistas y practica una especie de Post-impresionismo.

La Associació Catalana d'Estudiants convoca el Concurso-Exposición de obras de arte originales de estudiantes. Participa Salvador Dalí. Es su primera aparición pública como pintor en Barcelona. Las obras presentadas son las siguientes: *La Venus que sonríe*, *Crepúsculo*, *Olivos*, *Mercado*, *La merienda «sur l'herbe»*, *Cadaqués* y *La fiesta en la ermita*. No se le concedió ningún galardón pero su presencia fue advertida por la prensa.

Se celebra la **Exposición de Primavera**. En esta convocatoria se adjunta una selección de arte holandés. En términos generales, destaca la poca participación o intrascendencia de la Vanguardia. Mantiene el carácter de las ediciones anteriores. Es destacable, sin embargo, la participación de Pablo Gargallo y de Llorens i Artigas, y la de artistas próximos al concepto de modernidad como Francesc Domingo.

**Sebastià Sánchez-Juan**, con el seudónimo de David Cristià, publica el *Segon manifest català futurista*, que encabeza con un titular: *Contra l'estensió del tifisme en literatura*. La hoja, con la que

Sánchez-Juan se da a conocer en el ambiente literario—no publicará su primer libro de poemas hasta dos años después— es sólo una reivindicación de Salvat-Papasseit y, a través de él, de una poesía de Vanguardia más o menos incompleta: «Preconizamos la Poesía desnuda, joven, libre, que camina y que vuella y que nada y se entrega a rabietas y ríe y ama sin treguas, sin molestias, dejando a un lado las mezquindades.» Sánchez-Juan, por aquel entonces al menos, sabe muy bien cuál es, por decirlo de algún modo, el enemigo: el Noucentisme. El redactor del manifiesto asimila el «*tifisme*» («cagadismo») con los ambientes literarios propiciados y regentados por los noucentistas, propensos a un «neoclasicismo envarado» al que rechaza muy explícitamente. Mirándolo bien, se trata de una de las pocas referencias concretas que se hace contra el Noucentisme en los textos generados por las Vanguardias catalanas. Y, además, cuando la estrategia del Noucentisme todavía puede considerarse más o menos vigente. A fin de cuentas, no debe olvidarse que otros poetas de las Vanguardias, como Salvat, Folguera o el propio Foix, nunca se habían enfrentado abiertamente con el clasicismo noucentista, e incluso habían colaborado con él muchas veces, más o menos directamente, a través de la amistad que les unía con el director de «La Revista», Josep M. López-Picó.

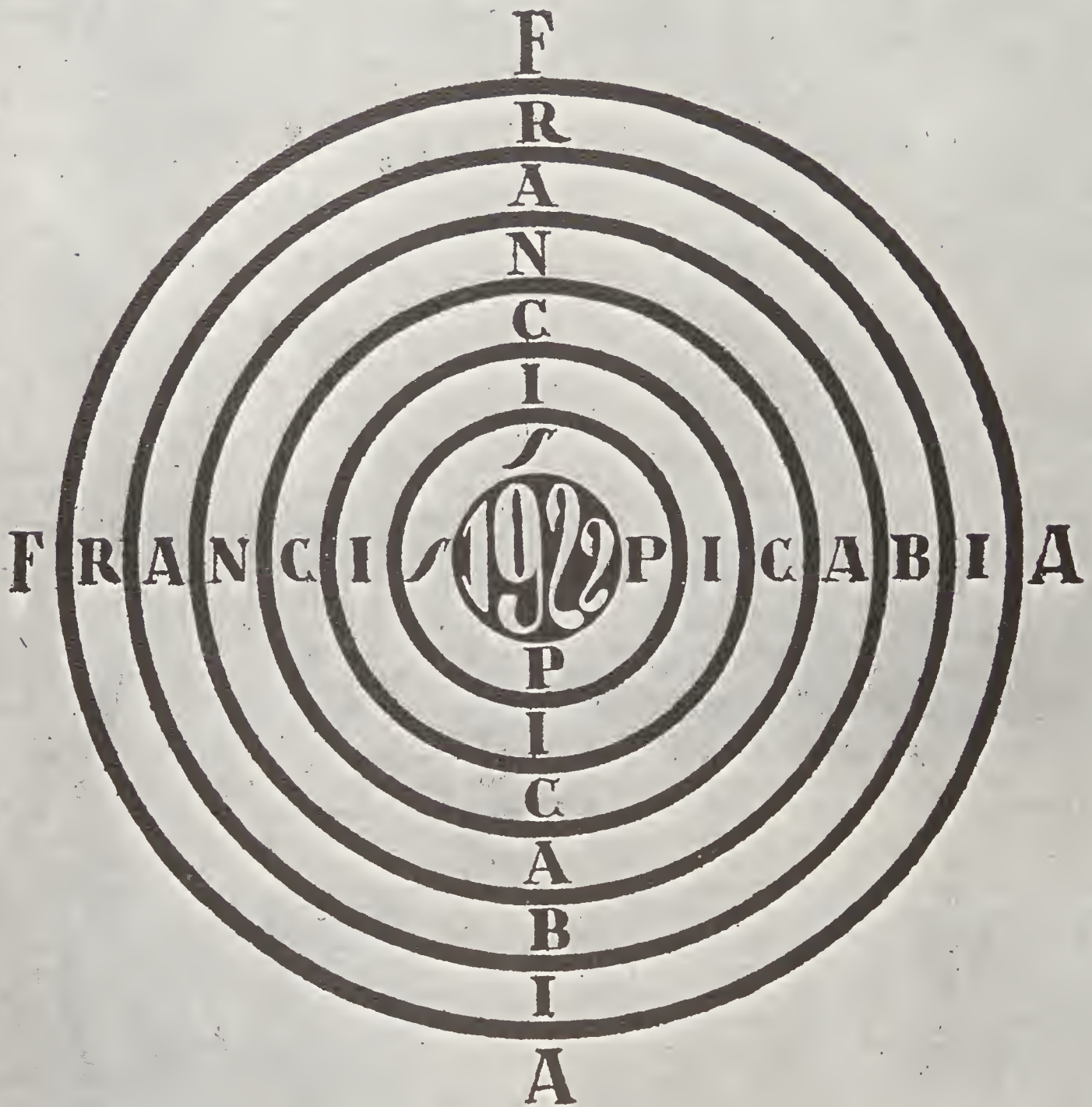
En la galería de Dalmau, se presenta la exposición de clausura de la temporada con el fondo del establecimiento. La prensa señala la presencia de obras cubistas de Vicente Rincón y la exhibición de la obra *Visión de Nueva York* de Gleizes, pieza elogiada por Francesc Pujols. Además, participan los pintores suecos Bertil Damm y H. Jözen, Ricard Otto Weber... y algunos jóvenes artistas, como Francesc Camps, Ramon

Capmany, Alfons Iglésies, Miquel Navarro, Josep Pujó y Sisquella.

En noviembre, **Joan Salvat-Papasseit** publica el libro de poemas *La gesta dels estels*. El poemario, editado en las Publicacions de «La Revista», supone la consolidación de una poética muy personal, en la que se pueden encontrar rastros de la sedimentación progresivamente acumulada a lo largo de su aventura vanguardista. Rastros formales incluso, como el uso del juego tipográfico en el verso. De hecho, la pervivencia y la maduración de estos sedimentos de Vanguardia son perceptibles, todavía, en su siguiente producción poética. En efecto, en *El poema de La rosa als llavis*, editado en 1923, Salvat-Papasseit incorpora, en concordancia con el conjunto temático del volumen, dos caligramas, al margen de trabajar con la incorporación de elementos tipográficos poco normativos, como los grandes paréntesis, o usar con absoluta pertinencia el verso libre para la gestación de su particular mundo creativo. En general, *El poema de La rosa als llavis* es más audaz que *La gesta dels estels*. Encontramos aquí un conjunto de recursos emparentados con las *tavole parolibere* futuristas, como el verso escalonado, los juegos formales y, sobre todo, el uso de tintas para dar sentido al poema. En *El poema de La rosa als llavis*, Salvat, que poetiza sobre la iniciación de una muchacha en el juego del amor, utiliza, en sendos caligramas, la tinta azul, que simboliza el mar, y la tinta roja, que simboliza la sangre.

El 17 de noviembre hay una conferencia de **André Breton** en el Ateneo Barcelonés: *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*. Al día siguiente, se inauguraba en las Galerías Dalmau la exposición de **Francis Picabia** (18 de no-

# EXPOSICIÓ



del 18 de novembre al 8 de desembre de 1922

**GALERIES DALMAU**

PORTAFERRISSA - 18 (Pavelló a l'interior)

**BARCELONA**



viembre/8 de diciembre). Picabia realiza esta exposición tras una polémica intervención en París. Presenta obras de carácter figurativo, piezas de tipo abstracto y otras que revelan fascinación por los objetos mecánicos. Este período del artista se ha calificado como de tránsito entre el Dadaísmo y el Surrealismo. Picabia expresa en la muestra diversas líneas de investigación en el arte de búsqueda del momento (abstracción, elementos surrealistas, dadaístas, etc.) pasadas por un tamiz muy personal. Dalmau edita un magnífico catálogo ilustrado con una presentación de Breton y escrito en francés. Breton plantea la corrosividad de Picabia, cuya personalidad define como inclasificable. El contenido de la conferencia fue posteriormente recogido, por primera vez, en *Les pas perdus* (1924). La muestra, sin embargo, pasó prácticamente desapercibida en la prensa. Magí Casanyes le dedica una de las contadas reseñas, *Sobre l'exposició Picabia i la conferència de Breton*, que más tarde fue traducida en la revista «Littérature» (segunda serie; núm. 9, febrero-marzo de 1923, París). La muestra parece orientarse más a la sociedad francesa que a la catalana, posiblemente, para Breton y para Picabia, la muestra de Barcelona era una operación de promoción más, con el consiguiente eco en París, mientras que, para Dalmau, significaba la oportunidad de autopromocionarse, ayudado por el dispositivo propagandístico y legitimizador de las Vanguardias.

•  
**Llorens i Artigas**, que se había formado como ceramista en la Escuela Superior de Bellos Oficios, publica *Les pastes ceràmiques i els esmalts blaus a l'antic Egipte*, estudio efectuado en los museos de París gracias a una beca del Consejo de Pedagogía de la Diputación de Barcelona, en 1921. Este texto debe entenderse en el marco de una inquietud por la renovación de

la cerámica. En los años veinte y treinta, Llorens i Artigas lleva a cabo una tarea de innovación que consiste en la monocromía, en el abandono de la decoración, en la técnica del gres, de los esmaltes y de las formas de torno y en la incorporación de una influencia oriental. Hoy, esta posición es, tal vez, convencional, pero por aquel entonces representaba una innovación y enlazaba con una de las problemáticas de las Vanguardias: la estructura, el purismo formal, la honradez de los materiales, la ausencia de decoración, etc. Transformaban la cerámica en un objeto abstracto, tanto por la forma como por su decoración.

## 1923

Alrededor de 1923 se produce el nacimiento de lo que la historiografía ha denominado **Grupo de Sabadell**, formado por Francesc Trabal, Joan Oliver y «Armand Obiols», seudónimo de Joan Prat. Entraron en contacto con las poéticas y las actitudes de las Vanguardias, y se hicieron partícipes de ellas, en un primer momento, a través de actos intencionalmente provocativos o rupturistas y, más tarde, con una práctica cultural abierta, aunque no estrictamente cercana a las Vanguardias. En esta vertiente provocativa, nos han llegado noticias de algunos de los actos convocados por los integrantes de este grupo, como la realización de ciertas «anti-cenas», celebradas en subterráneos, que consistían en grandes raciones de judías servidas en calaveras, de cuyas cavidades caían las alubias; también conferencias atípicas, como la que dio Josep M. Junoy junto a un caballo que excretaba desde hacía horas; o la realización, en un periódico de la ciudad, de una encuesta sobre la eutanasia *avant la lettre*, que consistía en responder si se mataría o no a la amada en caso de

que estuviera en un proceso de enfermedad irreversible y «torturada por terribles sufrimientos». Por lo que atañe a su acción normativista, los miembros del Grupo de Sabadell inician la tarea editorial en 1926, a través de la colección «La Mirada» (donde publican, entre otros, Rovira i Virgili, Carner o Riba), y comienzan también su propia labor creativa. Así, **Francesc Trabal** publica, en 1925, el volumen humorístico *L'any que ve*, que incluye dibujos del propio Trabal. Más tarde, en 1929, comenzará a publicar novelas, como *L'home que es va perdre* (1929) o, en 1936, *Vals*, que demuestran sus deudas con ciertas ideas de Vanguardia, sobre todo la utilización de un humorismo urbano. A su vez, **Joan Oliver**, que, como Trabal, colaboró en algunas publicaciones barcelonesas importantes, como «Mirador», «La Veu de Catalunya», «Meridià», etc., publica en 1928 una sátira de la burguesía sabadellense, *Una tragèdia a Lil·liput*, y hasta 1934 no se iniciará como poeta —con el seudónimo de «Pere Quart»—, con la publicación del volumen *Les decapitacions*. A causa del conflicto bélico, que se inicia en julio de 1936, Oliver orientará su práctica cultural hacia la defensa del orden republicano, como ejemplifica su *Oda a Barcelona*.

•  
 Se realiza la Exposición Municipal de Primavera. En ella se homenajea, entre otros, a Sunyer y participa la asociación Les Arts i els Artistes, en representación de la cual exponen obra Gargallo, Hugué, Domingo y Togores, que ofrecen las propuestas más innovadoras. Del Círculo Artístico de Sant Lluc concurren, entre otros, Antoni Costa y Joan Sadalinas, que hace su primera aparición pública. Este año se incorporan dos secciones: una para la agrupación de los Evolucionistas (Sisquella, Rebull, Granyó, etc.) y otra para los artistas catalanes

residentes en París (Pruna, Marian Andreu...), y hay una participación muy especial de Julio González, con cuatro piezas.

•  
**Julio González** desarrolla su carrera artística fuera de Cataluña. Se marchó de Barcelona hacia 1900 y, desde entonces, residió prácticamente en París. La participación en la Exposición de Primavera es su primera y única muestra pública en Barcelona de este período. Julio González ha sido calificado como el padre de la escultura de hierro, ya que contribuyó de modo decisivo a definir el concepto de escultura contemporánea. El lenguaje personal que emplea parece definirse hacia 1930, cuando traduce las investigaciones plásticas en el campo de la escultura. Técnicamente muy dotado, colaboró con Gargallo y Picasso, que recurría a su habilidad en el dominio de los materiales. Estas colaboraciones significaron un intercambio que le espoleó y concienció como escultor con Gargallo y que, posteriormente, le impulsó a un trabajo de búsqueda con Picasso. La aportación o, mejor dicho, el punto de partida de Julio González coincide, sobre todo, con el descubrimiento del hierro como material artístico, marginado hasta entonces y utilizado sólo en el campo de la artesanía, y en el conocimiento y la sabiduría de carácter artesanal con el que se lo trataba. Este planteamiento se origina en Cataluña, en la tradición catalana de la forja. La formación de González es básicamente artesanal y se desarrolla en el taller familiar del barcelonés barrio de Gracia, complementada con estudios en la Lonja. Este origen y su capacidad profesional se interrelacionan en el transcurso de las investigaciones plásticas más avanzadas del momento.

•  
**Llorens i Artigas** se instala en París, comienza a colaborar con Raoul Dufy y, juntos, exponen trabajos en colaboración,

# GALERIES DALMAU

*Passeig de Gràcia, 62 - Barcelona*

## EXPOSICIÓ INAUGURAL

amb obres dels eminents artistes

R. BAIXERAS - R. BENET - C. BLANES - A. de CABANYES - F. CAMPS  
R. de CAMPMANY - R. CANALS - A. CARDUNETS - D. CARLES  
E. CASANOVAS - R. CASAS - J. CASTEDO - J. COLOM  
F. ELIAS BRACONS - M. ESPINAL - E. GALWEY - P. GARGALLO  
I. GENOVER - J. GUARDIA - O. JUNYENT - J. LLIMONA  
Elvira MALAGARRIGA - I. MALLOL - J. MARQUES-PUIG - LI. MASRIERA  
S. MATILLA - J. MOISES - J. MOMBRU - J. MOMPOU - X. NOGUES  
B. PUIG PERUCHO - J. RAFOLS - E. C. RICART - V. RINCON  
A. ROCA - A. ROS - E. SOLER de las CASAS - R. SOLER - R. URGELL  
F. VAYREDA - C. VAZQUEZ - F. VIDAL GALICIA - F. VIDAL GOMA

DIES 12 AL 22 DE DESEMBRE DE MXMXXIII

INVITACIÓ

DES. TIP. CATALANA - TICH, 14

Exposición inaugural del nuevo local de las Galerías Dalmau, 1923

ARJA  
DE  
CONVIT

RIGOROSAMENT  
PERSONAL a l'acte  
de la inauguració ínti-  
ma del nou local de les  
GALERIES  
DALMAU

al Passeig de Gràcia, 62,  
que tindrà lloc el dia 19  
de desembre de 1923,  
a les sis de la tarda

TIP. CATALANA

Invitación al acto inaugural  
del nuevo local  
Galerías Dalmau, 1923

los años 1924 y 1926, en París, en 1927, Londres, y en 1928, en Bruselas. En 1925, en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, son galardonados por un trabajo conjunto. En la misma exposición, Llorens i Artigas es miembro de uno de los jurados. La carrera del ceramista catalán tiene una dimensión internacional. En la década de los treinta, colaborará con Albert Marquet. Realiza, entre otras —al margen de las intervenciones en el país—, exposiciones en Nueva York (1932) y en París (1937), y es galardonado numerosas veces en Milán (1936), París (1937)... En 1932, el Metropolitan Museum de Nueva York adquiere un jarrón de Llorens i Artigas. Es la primera vez que compra cerámica contemporánea.

•

**Dalmau** se traslada de local. Del establecimiento que tenía en el número 18 de la calle Portaferriça, se va al número 62 del pasco de Gracia e inicia una nueva etapa. El local se inaugura con una heterogénea muestra colectiva. Entre otros participantes, destacamos los más cercanos al concepto de modernidad y vanguardia: R. Benet, F. Camps, R. Capmany, F. Domingo, M. Espinal, P. Gargallo, J. Marquès-Puig, J. F. Ràfols, E. C. Ricart, V. Rincón, F. Vayreda, etc.

Esquemáticamente, en la etapa de Portaferriça pueden distinguirse las siguientes acciones de promoción:

(1) Una campaña de importación de exposiciones de arte extranjero: Mela Mutermilch (1911), Gosé (1911), residente en Francia, la Exposición de Arte Cubista (1912), la Exposición de Arte Polaco (1912) y la Exposición de Miniaturas Persas (1913), muestra de antigüedades que podría conectar con una reflexión sobre los ballets rusos. Al parecer, esta última exposición fue un fracaso e interrumpió la campaña de importación de arte foráneo hasta 1915, cuando ab-

sorbe a los artistas forasteros vinculados a las Vanguardias, que estaban de paso o se habían establecido en el país a causa de la Guerra Europea.

(2) Una acción marcada por la recesión que impone la Guerra Europea a los países beligerantes y que repliega la vida artística en los países neutrales. Eso implica la recepción de artistas extranjeros, pero también nativos que residían especialmente en Francia. Hay una notable diferencia por lo que respecta a la importación de exposiciones. Las muestras de artistas extranjeros realizadas entre 1915 y 1918, a diferencia de las anteriores, no son contratadas fuera del país por una gestión concreta del marchante, sino acogidas por las Galerías Dalmau como resultado de la absorción de los artistas extranjeros exiliados y establecidos en Barcelona. Éste es el elemento que define y diferencia a Josep Dalmau en el contexto barcelonés: su adhesión a las Vanguardias internacionales. Incluso contribuyó a ellas de forma decisiva, apoyando la revista «391». El mérito en la promoción de artistas nativos identificados con el arte de investigación lo comparte con otras galerías. Pero el acercamiento a las Vanguardias internacionales corresponde exclusivamente a Dalmau. Al finalizar la Guerra Europea, no se queda prácticamente artista extranjero alguno y se produce una especie de éxodo de artistas catalanes hacia el exterior.

(3) Paralelamente, se produce la promoción del arte autóctono. Las Galerías se definen como una plataforma plural y abierta a las nuevas inquietudes. La selección de Dalmau es ecléctica teniendo en cuenta un criterio exclusivamente estilístico. La promoción del arte moderno integra opciones que van desde el Postimpresionismo y el Noucentisme hasta los primeros brotes de las Vanguardias, pero que representan una innovación en el contexto de la época.

Las Galerías Dalmau son propensas a la «novedad» como expresión de la modernidad, pero la novedad es un registro que no se asigna a ninguna tendencia en particular. La novedad es un concepto dinámico y variable. Hay una canalización de los sectores marginales (artistas desvinculados del territorio, jóvenes artistas, asociaciones de artistas jóvenes, primeras exposiciones, etc.) que se asocian con la innovación. De hecho, hay un buen número de exposiciones que no se distinguen de la línea de las Galerías Layetanas, pero existe un alejamiento del arte de tipo académico y una búsqueda de lo inédito y de lo nuevo que no se definen sólo por el registro estilístico.

(4) Hay un intento de proyección del arte catalán al exterior cuando termina la Guerra Europea. Dalmau intentará difundir a Miró, en 1921, en París; pero inicia también un estratégico intercambio de exposiciones y una política de autopromoción. La revista «391», la Exposición de Arte Francés de Vanguardia, en 1920, la exposición de Pica y la conferencia de Breton, en 1922, forman parte de esta operación, aunque este aspecto no agota su explicación.

La etapa de Portaferriça estaba iluminada por su carácter radical: la rentabilidad no era un fin prioritario. La oferta del establecimiento estaba diversificada: restauración, venta de marcos y artículos para pintar y, especialmente, el comercio de anticuario, etc. Es muy posible que la promoción del arte moderno fuera subvencionada por el comercio de antigüedades. La actividad expositiva de arte contemporáneo no es regular ni está normalizada, sino puntual, aunque, a medida que pasa el tiempo, va consolidándose y creciendo.

El cambio de local, en 1923, significa iniciar una nueva etapa. Significa la voluntad de institucionalizar la actividad del arte moderno, de transfor-

marse en una industria artística. A partir de entonces, la tarea expositiva se convertirá en una práctica más regularizada y normalizada. Por otro lado, la promoción se ampliará a manifestaciones más moderadas, por decirlo de algún modo. Existe, sin duda, la voluntad de acercamiento a sectores más amplios de público, existe la voluntad y la necesidad de crear un mercado y de posibilitar la autosuficiencia y rentabilidad en la promoción del arte moderno. Posiblemente, la iniciativa del nuevo local y el proyecto de promoción de Dalmau se plantean sobre un vacío en el contexto galerístico de Barcelona. Santiago Segura, fundador de la industria artística más importante, había muerto en 1918, la Sala Parés pasaba por un período de decadencia. Aunque existían otras galerías, no tenían la perspectiva ni la ambición de Dalmau. Parece que Dalmau no aporta diferencia cualitativa alguna al contexto de mercado, con respecto a la etapa de Portaferriça. En 1925, los hermanos Maragall ingresan en el mundo de las galerías y dinamizan el mercado en unos términos muy profesionales. Una de sus aportaciones fue la introducción del sistema de exclusivas, que representó para Dalmau una fuerte competencia: se vio desbancado cuando trató de competir en el mercado con métodos actualizados, porque era económicamente frágil. Las causas de la crisis de Dalmau proceden, tal vez, de la inviabilidad de unos procedimientos no adaptados a los años veinte, cuando el mercado artístico ha llegado a unos altos niveles de sofisticación. Dalmau fracasó cuando quiso introducirse en un mundo que le era ajeno: el mercado artístico.

La etapa del paseo de Gracia es difícil de analizar detalladamente. La promoción se ha multiplicado y se desdibuja. La radicalidad de la etapa de Portaferriça se ha enturbiado y la pre-

## Contra l'Estensió del Tifisme en Literatura



no a guisa de mestratge sinó com un gest normalíssim en nostre temps.

En ple noucents català i en plena ufana de noucentistes la crítica literària i els poetes de cafè barrabassegen amb tant de soroll qui ni saben de què se les lieuen. Això i molt més podríem dir dels qui en fer la crítica d'un llibre de poemes hi reflecteixen un desgranatge d'escrupulositats pel vers junyint, per consegüent, el fermall d'un neoclassicisme encarcerat i àdhuc arriben a blasmar una obra poètica perquè els versos s'estiren o s'arroncen. Passat el trajecte ve un atur obligatori i aquest és que els neoclassicistes del 922 són uns ineptes malgrat la paradoxa sigui una mica frapant.

El *tifisme* de què ens parlava Salvat-Papasseit ha prè la susdita forma neoclàssica en el tarannar d'uns rimadors panxacontents, bons barcelonins — emprant l'idea de l'Adrià Gual — i que fan de cirabotes.

Nosaltres, qui havíem callat fins ara, obrim nostra boca, en primer lloc, per a gitar un garagall an aquest *tifisme* tan pudent de poetes amb minúscula i per a cridar uns mots subversius — toc de trompeta de l'Avantguarda — afirmació la més solemniàl de nostre concepte.

La Poesia és el batec infinit. — El Poeta n'és el plasmador.

A la Poesia no li cal el Vers. Millor dit, li fa nosa, li és un cinzell.

La Poesia i el Vers maridaren per força un temps que una mena de seny que se'n deuria dir ordenador els hi lligués les mans en l'encaixada.

— I vet-ací que aquesta mena de seny del primer temps s'ha sorollat una mica en el traspàs promotor de l'època actual i el flabiol i l'orga han tornat a xiular i a bramir amb idèntica mesura.

La Poesia, d'altra banda, pot festejar amb el Vers i àdhuc encaixar i maridar-s'hi per unes estones a guisa d'un retorn de Venus amb sabates Lluís XV, abillament estret i coll postic.

Però ella — la Poesia, Venus en nostre exemple — serà la Sobirana de la Creació — jova i lliura: serà l'eterna reencarnada.

El Poeta en serà l'escultor — jove, lliure — i, si vol, abillarà la Venus de la llegenda campoamoriana amb amb la túnica musical d'un vers polit, correcte. I, si vol, — serem gosats a dir — alambicarà la Poesia i la posarà en conserva. Però no creurem pas que aquesta mena de poesia sigui tota la substància del numen del Poeta.

I per això blasmem a viva veu les incoerències d'aquells senyors que ens titllen d'ineoerents als Poetes d'Avantguarda per tal que nosaltres escrivim el que pensem i el que sentim.

I amb aquesta certitud immanent de nostra essència poètica damunt la vida preconitzem la Poesia nua, jova, lliura, que marxa i que vola i que neda i que fa rebequeries i que riu i que ama sense treves, sense noses, bandejant les mígradeses.

DAVID CRISTIÀ

Ciutat, març de 1922

Per l'envio d'aquest Manifest: Massini, 59. Barcelona

sencia de arte extranjero de investigación ha disminuido porque, en la etapa del paseo de Gracia, hay una voluntad de consolidar el mercado y ampliar la promoción. También, posiblemente, porque hay un declive de las Vanguardias que se expresa, paradigmáticamente, con la huida de Miró, de Torres-García y de Barradas. Hasta los años de 1926, con el regreso de Barradas, la aparición de Dalí, los brotes del Surrealismo, etc., no volverá a conseguir un nuevo impulso. La «idea» de modernidad, sin embargo, sigue vigente; Dalmau promoverá el arte innovador y a los jóvenes artistas e intentará proyectar el arte catalán en una operación de importación/exportación que se manifiesta en la Exposición de Modernismo Pictórico confrontada a una sección de obras de artistas extranjeros (16/10-6/11/1926) y la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero (noviembre de 1929).

## 1924

En marzo de 1924, el compositor **Igor Stravinsky** es invitado a dar unos conciertos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Los conciertos se celebran los días 13, 16 y 19 de marzo y Stravinsky dirige algunas de sus piezas más representativas. El 21 de marzo, hay también un recital de canciones de Stravinsky en el Ateneo Barcelonés, con la voz de Mercè Plantada, acompañada al piano por el propio compositor. La presencia de Stravinsky levantó mucha expectación, algunas opiniones contrarias a su música y un considerable éxito final. Ésta fue la causa de que, el 28 de marzo y el 2 y 5 de abril de 1925, Stravinsky protagonizara un «Festival Stravinsky» en la temporada de Cuaresma del Liceo en el curso del cual estrenó, entre otras, las piezas *La historia del soldado* y *Octeto*, que provocaron fuertes tumultos entre los

partidarios y detractores de la nueva música. Tres años después, el 22 y 25 de marzo de 1928, Stravinsky vuelve al Liceo para presentar, entre otras obras, su prestigiosa *La consagración de la primavera*. En esta ocasión no hubo tanta polémica entre el público, aunque la crítica no tomó una actitud unánime. Años más tarde, Stravinsky volverá de nuevo a Barcelona, concretamente el 16 de noviembre de 1933, con un concierto en el Palau de la Música, y el 12 y el 15 de marzo de 1936, con sendos conciertos en el Liceo. Además de la trascendencia que tuvieron en los ambientes musicales catalanes los pasos de Stravinsky por Barcelona, su música es una de las pocas que adoptaron algunos vanguardistas catalanes como seña de identidad: Joan Salvat-Papasseit menciona ya a Igor Stravinsky en el poema *Lletra d'Itàlia*, incorporado a su primer libro, *Poemes en ondes hertzianes*, en 1919; casi diez años después, el compositor ruso es el único músico que aparece en el *Manifest Groc*, aclamado como gran artista del momento.

El 7 de agosto, muere Joan Salvat-Papasseit.

En el mes octubre, **Sebastià Sánchez-Juan**, que en 1922 había lanzado el *Segon manifest català futurista*, publica su primer libro de poemas, *Fluid*. El volumen reúne una serie de composiciones poéticas que, según confesaba el propio Sánchez-Juan en una carta enviada a Marinetti, estaban claramente influenciadas por el Futurismo. Para corroborarlo, los poemas de *Fluid*, impresos en tinta azul, se estructuran en tres partes encabezadas con elementos significativos del temario futurista: «Films», «T. S. F.» y «Finestres» a los que deben añadirse otros elementos (el jazz, la velocidad...) que se insertan en el interior de las poesías. A partir de este volumen, Sánchez-Juan

compaginará su participación en las Vanguardias, aunque unas vanguardias más bien cautelosas, alejadas de la provocación (más adelante encontraremos el enfrentamiento del poeta con Dalí, a causa de la sesión *Els 7 davant "El Centaure"*) y más encerrada en un nuevo modo de entender la creación, con la poesía más clasicista y tradicional (en 1927, publica *Constel·lacions* y, en 1928, *Elegies*). En 1929, sin embargo, volverá a un cultivo más recurrente de las ideas vanguardistas, siempre bajo el influjo futurista, como él mismo manifiesta en el acto de presentación de la sesión teatral futurista de la Compañía Belluguet a la que más adelante nos referiremos. Aquel mismo año, publica dos interesantes volúmenes poéticos: *Cua de Gall*, donde regresa a ciertos rasgos distintivos de *Fluid*, como el canto a la velocidad, a la realidad suburbial, a los objetos industriales, a través de algunos poemas relevantes, como *Eva Askwith*, *Paisatge aproximatiu de Charlie Chaplin*, *Oda al Poble Nou*, *Nadal*, etc. y *Divagacions*, un volumen más alejado de la ortodoxia futurista, por decirlo de algún modo, e imbuido del ánimo de búsqueda en los campos de la imaginación y de la fantasía. A partir de aquí, la poesía de Sánchez-Juan, y también su actitud cultural, se inclinará claramente hacia el normativismo.

Joan Merli, promotor y editor de arte, saca a la luz la revista «**La Mà Trencada**». El primer número lleva fecha del 6 de noviembre de 1924. El sexto y último aparece el 31 de enero de 1925. Aun tratándose de una revista de arte y de cultura más que de una revista de cultura, en sus páginas podemos encontrar algunos elementos notables. Por ejemplo, la publicación de algunos poemas o algunas referencias a Joan Salvat-Papasseit (aunque se centren más en el poeta normativo que

en el de vanguardia). O una encendida polémica sobre la poesía caligramática, a propósito del mismo Salvat e implicando también a Sebastià Sánchez-Juan (que acababa de publicar su primer libro de poemas, *Fluid*), entre Agustí Esclassans, por aquel entonces incipiente crítico cultural, defensor de una modernidad más o menos conectada con ciertos registros de las Vanguardias, y Carles Soldevila, que en este caso defiende unas posiciones poéticas más integradoras. Encontramos también la traducción de una narración corta de Franz Kafka, *Un fratricidi*, publicada con el epígrafe de «Literatura expresionista», o un apologetico artículo de Josep Llorens i Artigas sobre Picasso. Por lo que a las ilustraciones se refiere, junto a unos números dedicados a Enric Casanovas, Josep Obiols, Xavier Nogués o el italiano Felice Casorati, encontramos dos dedicados a un arte plástico más osado, centrado uno en las esculturas de Pablo Gargallo y otro, en la reproducción de dibujos y óleos de Pablo Picasso, que abarcan las distintas tendencias pictóricas que, hasta entonces, había adoptado el artista, con una notable presencia de algunas composiciones cubistas.

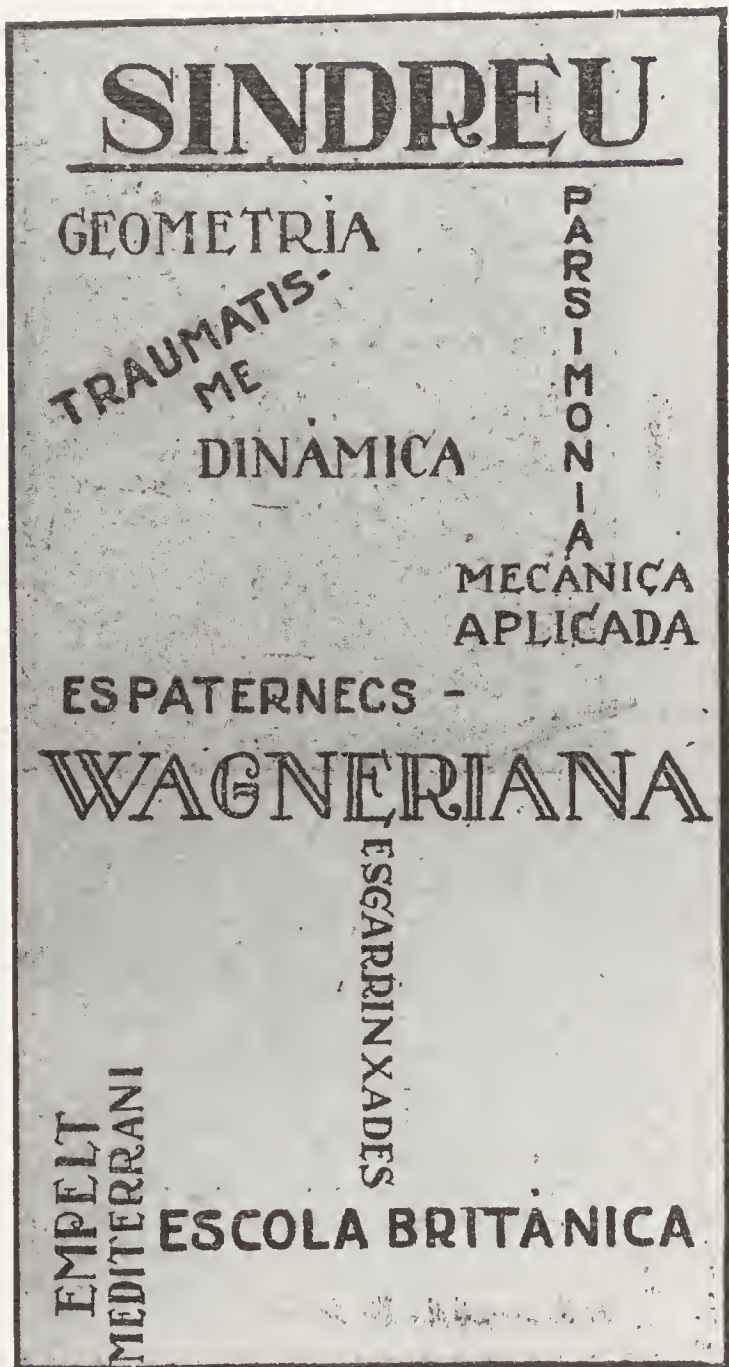
**Pirandello** visita Barcelona en diciembre y participa en un coloquio sobre su obra en el Teatro Romea. Intervienen entre el público Adrià Gual, Josep M. Millàs Rourell, Salvador Vilaregut, Prudenci Bertrana, etcétera.

## 1925

Marià Manent dirige entre 1925 y 1927, los once números de «**Revista de Poesia**», una publicación literaria de raíz noucentista en la que colaboraron Carles Riba, Josep Carner y Tomàs Garcés. Y J. V. Foix, de quien hallamos, aquel mismo

DAVID CRISTIÀ [Sebastià Sánchez-Juan]

*Segon manifest català futurista.*  
*Contrn l'estensió del tifisme en literatura*  
Barcelona. 1922



CARLES SINDREU  
*Cal·ligrama tennístic, Barcelona, 1925*



PERE CATALÀ PIC  
*Sin título*

Catálogo de la Exposición  
 de JOAN JUNYER  
 Galerías Dalmau, 1925





1925, el texto *Algunes consideracions sobre la literatura d'Avantguarda*, cuya publicación en aquella revista es indicativa del interés por la modernización de la cultura catalana de algunos sectores no claramente vinculados con las Vanguardias. En este texto, Foix, además de reflexionar sobre el Cubismo, el Futurismo y un incipiente Surrealismo, separaba a su amigo Salvat-Papasseit, recientemente fallecido, de los modelos vanguardistas: «En rigor, las tendencias extremas no han influido demasiado en la literatura catalana contemporánea. Es un error citar a Salvat-Papasseit. Se engañó él y engañó a los demás. El infortunado poeta nunca fue un vanguardista, ni en la interpretación directa ni en la equívoca dada a esta actividad literaria. Sus caligramas son infelicísimos. (...) Quería hacer constar, sólo, que es menos moderno que Carner, que López-Picó, que Sagarra por ejemplo, los cuales, con sus características particulares y su propia expresión formal, han aportado imágenes de modernidad efectiva.» Foix aprovechaba, en cambio, para poner de relieve la excepcionalidad de la obra de Folguera, «el más ágil, el más sensible, tal vez el único que, de nuestra generación, había comprendido el alcance de la renovación literaria por las directrices extremas», y de Junoy. En esta línea de reflexión, sobre la renovación de la literatura catalana a través de las «directrices extremas», como las calificaba Foix, «Revista de Poesia» dedicó, a fines de 1925, un número monográfico a la figura de Joan Salvat-Papasseit, con la participación de Josep M. López-Picó, Agustí Esclassans, J. Gutiérrez-Gili, etc.

El número 20 de la «Gaseta de les Arts» (1 de marzo de 1925) sale totalmente ilustrado con obras recientes de **Picasso**.

En abril de 1925, nace la re-

vista «**L'Esport Català**», que prolongará su existencia hasta septiembre de 1927. La revista acoge en su redacción un conjunto de colaboradores que, por lo general, mantienen una actitud intelectual con respecto al deporte. La forman, entre otros, Antoni Vila (*Crítias*), Just Cabot, Joaquim Ventalló, Xavier Regàs y Josep M. Planas. Y Carles Sindreu, que canalizó su interés por la literatura de Vanguardia en la revista a través de un conjunto de *tavole parolibere* sobre temas tenísticos y, en menor medida, sobre otros temas deportivos. El trabajo de Sindreu, en este campo, es muy singular y original. De todos modos, no está aislado. Uno de los elementos más relevantes, precisamente, en un virtual temario de la modernidad, junto al cine, el jazz o la aeronáutica, por citar algunos ejemplos, es el deporte. En efecto, las Vanguardias demostraron un especial interés por el deporte como signo de modernidad, y eso se puso de relieve tanto en un registro internacional como en el interior del Vanguardismo catalán. En este sentido, distintos poetas reflejaron esta idea de la práctica deportiva como modelo cultural propio de su tiempo. Así, Josep M. López-Picó, Josep Carner, Guerau de Liost o Agustí Esclassans, pese a su extracción cultural más normativa, hicieron referencias al deporte en su obra escrita. Y, en el terreno de la Vanguardia, Joaquim Folguera, J. V. Foix o Sebastià Sánchez-Juan mostraron también su interés por captar el deporte en su obra. Como hizo también Francesc Trabal en su novela *Quo vadis, Sánchez*, publicada en 1937, donde explica, en clave de humor, la desgraciada historia de un deportista que, finalmente, termina siendo campeón del mundo del juego de la peonza. En el *Manifest Groc* pueden encontrarse, también, claras referencias al deporte. En principio, coloca «el estadio, el boxeo, el rugby, el tenis, y los mil depor-

tes» como segunda alternativa al mundo cultural que los autores del panfleto rechazan. Y manifiesta, también, en clara alusión a la estrategia noucentista, que «los sportmen están más cerca del espíritu de Grecia que nuestros intelectuales». Y eso, entre otras muchas cosas. Tampoco puede olvidarse la afición al boxeo que manifestaron muchos vanguardistas catalanes, afición que, de vez en cuando, les llevó a practicar ese deporte, como lo hicieron, por ejemplo, Joan Miró y Sebastià Gasch. (El boxeo había estado ya presente en Barcelona con el mítico combate celebrado entre Jack Johnson y Arthur Cravan). En el terreno plástico, la pasión por el deporte quedó también reflejada, tanto en la pintura como en la fotografía (Josep Masana, Pere Català-Pic...), pese a que tal vez con menor contenido programático.

El 14 de noviembre, se inaugura en las Galerías Dalmau la primera exposición individual de **Salvador Dalí** en Barcelona. Con ella, Josep Dalmau, como había hecho siete años antes con la primera exposición barcelonesa de Joan Miró, daba a conocer por primera vez un pintor que, con el tiempo, iba a convertirse en figura capital del arte del siglo XX. Y ello a pesar de que las obras presentadas en esta exposición no muestran, todavía, la voluntad de ruptura que evidenciará Dalí meses más tarde con su pintura y, más todavía, con su acción cultural. Sin embargo, desde una mirada retrospectiva, Dalí presentó en esta ocasión obras muy representativas de su evolución pictórica, sobre todo de su paso por un Cubismo muy personal. Estaban, entre otras, *Venus y marino* (homenaje a Salvat-Papasseit), *Depart. Homenaje al Noticiero Fox*, *Pierrot tocando una guitarra*, *Retrato de mi hermana* o *Figura en una ventana*. Carles Capdevila, desde las páginas de «La Publicidad», se ha-

cía eco de la exposición y situaba así al joven Dalí, después de recordar que ya había mencionado su pintura con motivo de la exposición de estudiantes aficionados que Dalmau había realizado años atrás: «En el catálogo, Dalí ha transcrito algunas máximas de Ingres y entre las obras expuestas las hay de cubistas. Si no tuviéramos ante los ojos sus telas, estos dos datos nos darían su filiación estética; pero la observación atenta de sus obras nos dice que no tiene resuelto, como cree, su problema estético. Precisamente el rasgo más curioso, más picante de su exposición, extraordinariamente interesante en todos los conceptos, es la silenciosa lucha que, tal vez sin que ni él mismo lo advierta, entablan en su espíritu las teorizaciones del *Esprit Nouveau* y la tradición realista que existe en su subconsciencia.» Por su lado, Rafael Benet se mostraba muy escéptico ante la pintura de Dalí, le acusaba de no haber sintetizado bien las ideas de Vanguardia que quería recuperar y le situaba en una enrucijada de distintas influencias: en primer lugar, la cubista y, notablemente, la neoclásica de un Casorati e, incluso, el cerebralismo de un Ozenfant.

Se publica, póstumamente, el libro de poemas de Joan Salvat-Papasseit *Óssa menor*, con el significativo subtítulo de *Fi dels poemes d'avantguarda*. El volumen incluye, entre otros, los poemas *Romàntica* y *Batzec*, así como ilustraciones de Josep Obiols.

Se celebra la primera exposición individual en Barcelona de **Joan Junyer**, en las Galerías Dalmau (28/11-11/12/1925). Cultiva una pintura de tipo Postimpresionista. Con el transcurso del tiempo, va personalizando su obra hasta identificarse con las Vanguardias. En aquellos momentos, practica una especie de Expresionismo



que, poco a poco, irá depurando hasta terminar en una disolución del espacio. En 1929, es galardonado con el premio Carnegie de pintura, en Pittsburg.

•

**Sebastià Gasch**, que había conocido a Joan Miró y Joan Prats en el Círculo Artístico de Sant Lluç y que había abandonado la práctica pictórica, porque desconfiaba de sus posibilidades de lograrlo, se inclina hacia la escritura y publica, en noviembre de **1925**, su primer artículo, titulado precisamente *Els pintors d'avantguarda: Joan Miró*, en la revista que dirigía Joaquim Folch i Torres: la «Gaceta de les Arts». A partir de este artículo, Gasch inicia un rápido ascenso como crítico de arte, especialmente dedicado a las vanguardias, y colabora en las revistas culturales más importantes y en los periódicos más relevantes, tanto de Cataluña como del resto de España («La Nova Revista», «D'Ací i d'Allà», «La Veu de Catalunya», «La Publicidad» «L'Amic de les Arts», «La Gaceta Literaria», «A. C.», «Gallo» y un muy largo etcétera). Al mismo tiempo, Gasch está presente en todas las tertulias, en todas las manifestaciones y en todas las publicaciones que el Vanguardismo catalán es capaz de generar (como el famoso *Manifest Groc* o las conferencias de *Els 7 davant "El Centaure"*). Y entabla amistad con muchos personajes del arte y la literatura del momento: J. V. Foix, Rafael Barradas, Lluís Montanyà, Joan Prats, Josep Lluís Sert, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Jean Arp, Alexandre Calder, Guillermo Díaz-Plaja, Ángel Ferrant, Eduardo Westerdhal, Carles Sindreu, Rafael Benet... Y, naturalmente, Salvador Dalí. Sebastià Gasch, con formación francesa y muy bien informado por la prensa extranjera que leía, se convirtió en un dinamizador del panorama artístico catalán a través de la información y, más toda-

vía, de la polémica.

Por otro lado, a partir de los años treinta, Gasch compagina su tarea como crítico de arte, comprometido con su dedicación, con una sucesión de manifestaciones a las que no presta demasiada atención la cultura oficial: el cine (espectáculo al que consagra una sección en el periódico «L'Opinió»), el circo, el *music-hall*, el jazz, el boxeo, las pinturas infantiles, la danza... Y, en estos ambientes, también consigue entablar amistad con importantes bailarines, bailaoras de flamenco, artistas de circo, taberneros de los barrios viejos de Barcelona, etcétera. Y se convierte en el más conspicuo defensor de aquellos escenarios culturales poco atendidos por la alta cultura catalana.

## 1926

En 1925, en el Palacio de Cristal de Madrid, se realizó la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos sin casi representación catalana. Sunyer, que había firmado el manifiesto y había expuesto por primera vez en Madrid, en 1924, no participó. Ors y Plandiura, que participaron en la iniciativa, permanecieron al margen. El único catalán que expuso obra fue Dalí, vinculado por aquel entonces a los círculos madrileños. Nunca se ha aclarado esta ausencia, pero, posiblemente no fue gratuita y se produjeron ciertas tensiones. En enero de 1926, el periódico «El Heraldo de Madrid», por aquel entonces relacionado con el mundo político catalán, organiza una especie de réplica a la ESAI en el Palacio de Bellas Artes. Destaca, entre otras, la participación de Dalí, Miró, Francesc Camps, Rebull, J. Granyer, Marquès-Puig, Ràfols, Ricart y F. Vayreda. Muchos de estos artistas exponían por primera vez en Madrid. La gestión corrió a cargo de Dalmau.

•

**Francesc d'A. Galí** presenta una exposición de originales de carteles en las Galerías Dalmau, del 16 al 29 de enero. Galí es una de las primeras propuestas de cartelismo como lenguaje específico, al margen de los referentes de la pintura de caballete. Su cartelismo se convierte en una interpretación del Cubismo y del Art Déco.

•

Tras una estancia en Madrid, **Rafael Barradas** vuelve a Barcelona mediados los años veinte, entre 1925 y 1926. Barradas se instala en Hospitalet atraído, probablemente, por el ambiente obrero y la accesibilidad económica de aquella ciudad vecina de Barcelona. Y funda allí una tertulia que llegará a tener cierto eco historiográfico: el **Ateneillo de Hospitalet**. En su piso de la calle Porvenir de Hospitalet, Barradas organiza unos encuentros dominicales en los que consigue reunir algunos de los nombres que conforman la plana mayor de las Vanguardias catalana y española del momento, a quienes se unen otros personajes que, como Juan Gutiérrez-Gili o Juan Alzamora, por ejemplo, acuden a los encuentros aun sin significarse por su práctica cultural rupturista. Guillermo Díaz-Plaja, Ángel Ferrant, Sebastià Sánchez-Juan, Josep M. de Sucre, Sebastià Gasch, Mario Verdaguier, Lluís Montanyà, Salvador Dalí, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna o Federico García Lorca son algunos de los vanguardistas que en un momento u otro frecuentaron, al parecer, las reuniones del Ateneillo. Aquellos encuentros no generaron manifiesto ni acción conjunta alguna pero, significativamente, buena parte de quienes acudían dejaron constancia de él como importante elemento dinamizador. Uno de ellos, Mario Verdaguier, publicó, por aquel entonces, que en el Ateneillo «se recoge toda palpi-

tación de aire nuevo y verdadero». Gutiérrez-Gili, a su vez, entrevistaba a Barradas en «La Gaceta Literaria» y el pintor manifestaba, con respecto a las tertulias que se desarrollaban en su casa que «el "Ateneillo de Hospitalet" es un meandro de interpretaciones. En él se reciben las visitas más invisibles, que son las más auténticas.»

Pese a la incidencia de la personalidad de Rafael Barradas en los círculos culturales de Vanguardia, su pintura no obtuvo semejantes cotas de reconocimiento. Las críticas no le eran siempre favorables y su pintura, que había entrado en una etapa de síntesis, no fue excesivamente valorada, hasta el punto de que casi nunca vendió nada de lo que exponía. Paradójicamente, mientras su trabajo creativo no conseguía arraigar, su nombre —y su tertulia— se convertía en una referencia muy recurrente durante los años veinte.

Aquel mismo año, Barradas presentó una exposición en las Galerías Dalmau, entre el 13 y el 26 de marzo. El catálogo comprende series de pinturas y dibujos: *Figuras del café*, *Pescadores de Saint Jean de Luz*, *Figuras de España*, *Retratos de mujer*, *Retratos de niño* y *Diversos ensayos*. En esta muestra hay un cambio de posición con respecto a su última exposición de Barcelona. El artista ha abandonado la radicalidad de sus investigaciones y tiende hacia una especie de Expresionismo. El cambio se produce hacia 1922.

La serie *Pescadores de Saint Jean de Luz* es la más reciente. Es el resultado de una campaña iniciada justo después de abandonar Madrid —o poco antes de instalarse en Hospitalet—, cuando pasó una temporada en la costa del sur de Francia. Son piezas con temas y personajes marineros que recuerdan la tarea de ilustrador de Barradas.

Las *Figuras del café* es una se-

GUIA SINÒPTICA

L'ANUNCI COMERCIAL  
PUBLICITAT  
PROPAGANDA

L'anunci comercial ens produeix una emoció d'ordre infinitament superior a la que ens procuren els quilòmetres de pintura qualitativa que infesten els nostres salons. L'anunci comercial està regit per lleis de composició i d'economia que han governat les produccions de les èpoques més florents. Repetim-ho: l'anunci comercial està més a la vora de la Grècia antiga que la sàvia indumentària arqueològica que tapa la carnassa de les ballarines pseudo-clàssiques.

Parlem, és clar, de l'anunci estrictament comercial, anti-artístic, americà de preferència. L'anunci presidit per la sobrietat tipogràfica més absoluta i totalment verge d'ouíl ornamentació, que ens emociona per la sola alegria de les proporcions, per la sola persuasió de les relacions numèriques, per la sola i exacta distribució d'elements. L'anunci que no tolera altra ornamentació que la fotografia sàviament disposada i exactament repartida.

ANUNCI PUBLICITAT ANTI-ARTÍSTICA	
Lleis estrictes. Útil comercial.	Elements simples rítmats.
Sorpresa. Suggestió. Visualitat. Agilitat. Vivacitat. Aplom.	Colors sencers. Formes elementals. Qualitats inusitades. Canvis d'escala. Maneres físiques diverses. Explicativitat.
Jovialitat	Reacció psicològica ràpida, intensa.

POESIA

Parlem, repetim, de l'anunci anti-artístic. Puix que, com en el cicoema, enfront del pur anunci anti-artístic, hi ha l'anunci artístic que cal denunciar inexorablement. L'anunci que recomanem els sentimentals, els plorans, els infectats per tots els tòxics sensibles i malaltissos: tots aquells qui necessiten l'intim pessigolleig de l'ornament, de la floreta, de la roseta, del petit arabesc, de l'escarabat sagrat, de la flor de lotus, de tota la il·lògica complicació afemellada que els impulsi a pasmar-se de gust i a posar els ulls en blanc. L'anunci artístic, cabdric, desordenat, no regit per altres lleis que les fràgils regles de la fantasia i de la improvisació. Anunci aotie-eficaz per excel·lència, que mareja, que destorba, que fa mal a la vista, que eo lloc d'atraure repel·leix.

Hi ha nombrosos tipus d'anunci anti-artístic que cal recomanar.

Hi ha els anuncis de la *Southern Pacific*, de *The New York & Porto Rico S. S. Co.*, de la *Dollar Steamship Line*, de la *Clyde Steamship Co.*, etc., etc.

Cal denunciar els anuncis infestats de tots els gèrmens de la putrefacció artística.

DENUNCIEM el cartell futurista del *Lloyd Sabaudo*, les brochures cubistes de la *Cie. de Wagons Lits*, la propaganda de la *Navigazione Generale Italiana*. I, limitant-nos a aquest país, denunciem els anuncis presidits per la deliquescència malaltissa de *els Galí* i *comparses*.

La publicitat envaeix el paisatge urbà. Un disc de fonògraf o una pipa, augmentats deu mil vegades, ocupen tot un edifici en construcció. Una ampolla d'específic, de dos metres, camina entre els vianants. Arran els llavis de la gent, passen les tipografies multicolors que corren amb els autobusos. Per la finestra del taxi, plouen del cel els anuncis del music-hall i, del cel dels cinemes, cauen mil fulles torbadores.

L'anunci que embolica la pasta d'afeitar. L'anunci en el magazine. L'anunci en l'esquena nua de les extras. L'anunci de l'avió....

Cada nit: l'anunci elèctric, la font lluminosa, els coets, la bandera vermella en el Kremlin, viva sota el reflector i el ventilador gegants....

Anunci comercial — Publicitat — Propaganda.

FONTS DE POESIA.

Salvador Dalí,  
Lluís Montanyà, Sebastia Gasch.

ELS PINTORS  
NOUS

PER  
SEBASTIÀ GASCH

ANTONI COSTA

Antoni Costa és un pintor complet.

André Lhote, enumerava recentment les propietats pictòriques essencials, en aquest ordre: dibuix, composició, color. I en estudiar el procés de recreació plàstica seguit pels cubistes, constatava que aquests havien procedit lògicament. Retrobament del dibuix, primer. Recerca de la composició, després. I, finalment, com a coronament de llur obra, com a ornamentació agradable però no necessària, el color.

Dibuix, composició i color són

ANY III

SITGES, 30 DE JUNY DE 1928

NÚM. 24

L'AMIC DE LES ARTS

JOAN GASCH I GARCIA  
SEBASTIÀ GASCH  
ANTONI COSTA  
Lluís Montanyà

quali hom nega el fill central, en altre canal o per una desvortada, i que s'ha patentat en català, quan per llur d'un període de anti-disme, que després estudiarem, li era cegat el fill central, en una de les manifestacions subsidiàries de la veritable demetalsica que hom supervisa-

aplatat a una diminuta cabina fotogràfica.  
«Justini i Anna, elements re-fusats en l'edat del progrés...» (en l'edat maquiavèlica que omenen els tres companys del mural) però només, potser perquè com escriu Keyserling de l'esperit, també són elts «per essència actius i no passius...» cal que s'abolis-

Keyserling) que «l'Argin (i per tant al li) enceta i s'avorza es troben...» (Perícia, s'avorza, el primer estel)  
«Com l'Armonista, que tenia vers el camí de la terra sense altra ajuda ni reborg que la pròpia resistència i el personal ardiment, però al qual no per a orientar-se ni per a batre el foc, no cal captenir-se de l'element guiatge dels estels o de la primària fracció d'una silènci, ans pot valdre's dels enginyers — rians, rians, rians, rians, rians, etc. — que la creació dels homes ha posat en les seves mans, així mentalment, traçant el laberint on no la guie entrem, o des-embocant i per a dir-ho en mots gecs corrents que ajudin a fer una comprensible aquest treball) a l'altra sila d'aquesta condició — coa, podem, d'acord que amb què haves sentit de Keyserling, valdrem dels benlles de la cultura adquirida per a orientar l'instint contemporani vers la terra s'omonia d'un somnelli, d'una nova significació, vers l'Armenisme de la nostra cultura, vers el temps en l'ordre dels quals les arts i les lletres podran assolir el diafane i la recerca del qual anem. Fins ara havem trobat un vast panorama de realitat metafísica, amb la qual cal comptar, de la qual cal parlar però l'instint fa temps que fou despassat, a l'instint il·l'cal la gosa de l'esperit, i l'instint compta ja amb els seus anomenats dels quals pot volar vers noves conquestes. Si, com deia Pascal, cal bestialitzar-se, també és cert que cal aconseguir aquesta bestialia concenconament i en vertic a una més alta projecció a través la desvopada o concencomada atconera concencomana. No és pas altre el sentit dels mots de Keyserling quan diu que, «en representant, en principi, no s'acompleix mai una forma d'un retorn a l'estal primitiu, ans per l'entreda en joc d'una significació nova; o, encara, «per el chausseu na representant més que una nota de sentit ben manlinda — però sense ser sentit — el que salvava el món, ans el seu report amb en la fonamental del Sen-



JOAN MIRÓ. «PINTURA 1928»

lava (tal elevat a religió, com era elevada a religió) — ni idea l'itza i mistic en oposició al naturalisme, al realisme, a l'impresionisme dominant — i en l'art més recent, superrealista, metafísica, reata, i metafísica pura de primitivitat (en contrast amb l'idealisme avui de 1890) transmutadora de les realitats més cegues (tal Clavins, tal Tanguy, tal Miró, tal Dalí, etc) que en algun altre aspecte devancu als vostres companys que en l'rapa i cega, amb la mateixa violència que un frazari l'egrega la llum d'un gran reflector de colassat, amb l'esperit que és la descom- gati per a formar-se un foc, en el qual l'esperit s'avorza, tot amb tot, la preponderància i donat el nivell, l'opacitat a la qual d'altres para, l'esperit s'avorza i s'avorza i s'avorza a atorgar la significació de l'Armenisme... i Perícia la, s'avorza, el primer estel Profunda concencomatització i transmutadora de tres elements, cabdric per al diafane i la recerca del qual anem: de l'instint retrobat el seu destí, de l'instint corrent en un excursi agulom de representant metafísica, de l'esperit que sap (parafrazant, encara,

Portada de "L'Amic de les Arts"  
Sitges, Núm. 26. 30 de juny de 1928

rie iniciada en Madrid, hacia 1922, que se extiende a lo largo de casi toda la etapa madrileña. Consiste en una colección de retratos que, en un principio, eran planistas, es decir, figuras simplificadas, estructuradas en grandes planos y sin volumen. La última obra de esta serie es una pintura construida y de un Expresionismo conmovedor, con unos colores muy oscuros y monocromáticos.

La serie *Figuras de España*, se refiere, tal vez, a un conjunto que ha sido llamado *España trágica y Luz negra*, retratos expresionistas duros y con colores oscuros de tipos castellanos y aragoneses. Al parecer se inició en 1923, en una campaña del artista en Luca de Jiloca (Aragón). Barradas tiende hacia el Expresionismo construido que, a veces, se ha comparado con Solana.

La muestra pasó prácticamente desapercibida para la prensa barcelonesa.

•

Dalmau realiza, en marzo, una exposición de «cuadros antiguos y modernos». Se distingue la presencia de Celso Lagar y Vicente Rincón.

•

En abril aparece, en Sitges, «*L'Amic de les Arts*», que, por diversas razones, es la revista más importante del Vanguardismo catalán. La publicación consiguió una periodicidad insólitamente regular, sobre todo si se compara con las demás revistas de Vanguardia nacidas en Cataluña, antes o después de su aparición: entre abril de 1926 y diciembre de 1928, salieron 30 números, a los que debe añadirse el número 31, el último, aparecido en marzo de 1929, que representa una especie de traca final, literaria e ideológica, a la que volveremos más adelante.

«*L'Amic de les Arts*», al tiempo que representa el punto álgido de la prensa de las Vanguardias históricas, se incluye también en el modelo de revista cultu-

ralmente histórica, al que parecen responder todas las publicaciones de este período: pese a la fuerza o la agresividad de algunos de sus textos, en sus páginas conviven también discursos estrictamente localistas sobre Sitges o poesías por completo normativas (con Josep M. López-Picó como invitado especial). Sin embargo, aunque los primeros números de «*L'Amic de les Arts*» se inclinan hacia una heterogeneidad cultural accentuada, en la que se da prioridad a la idea de modernidad sobre la de vanguardias y, ya desde el comienzo, se mezclan en ellas mensajes culturales claramente antiinstitucionales. En el primer número incluso, encontramos una reflexión/reivindicación de Picabia, realizada por Cassanyes. Por otra parte, desde el comienzo, Sebastià Gasch informa sobre algunos de los pintores más interesantes del panorama artístico europeo (Miró, Ernst, Léger, Braque...) o sobre las exposiciones barcelonesas más destacadas. **Lluís Montanyà**, por su parte, informa de la actualidad literaria que le parece más próxima a la modernidad y, junto a un artículo de *Elogi del jazz-band*, escribe, entre otros temas, sobre Cocteau, Desnos, etcétera. Foix intercala prosas poéticas de creación que posteriormente integrarán sus libros *Gertrudis* y *KRTU*, con otras que son presentadas como fragmentos del *Diari 1918* y textos de ensayo o de reflexión cultural que se centran, por ejemplo, en Pierre Reverdy. **Magí Albert Cassanyes** mantiene una actitud programática quizá más heterogénea (informa sobre Alfred Sisquella, Josep Togores o sobre la Bauhaus alemana), pero siempre con el rigor que caracterizó su obra crítica. Finalmente, Carbonell, el director de la revista, se reserva un texto aproximadamente editorial en el que suele mantener un tono poco comprometido. Todos ellos (Carbonell, Foix, Montanyà, Gasch y Cassanyes),

junto a dos redactores suburense, Domènec Forment y Ramon Planes, son los que forman, en un primer momento, el cuerpo de redacción de «*L'Amic de les Arts*».

En julio de 1927, sin embargo, se produce la incorporación de Salvador Dalí como asiduo colaborador de la revista, a través del texto *Sant Sebastià*. A partir de ahora, el grado de inconformismo y de beligerancia cultural de la revista irá creciendo, en primer lugar, porque pueden encontrarse ciertos textos claramente insurreccionales con respecto al sistema institucional de la cultura catalana; en segundo lugar, porque el núcleo principal de «*L'Amic de les Arts*» se constituirá como grupo activo, alrededor del cual se articularán distintas manifestaciones de Vanguardia o, por lo menos, la revista se convertirá en su portavoz oficial (*Els 7 davant "El Centaure"*; las polémicas originadas en los Salones de Otoño de la Sala Parés, el *Manifest Groc*, etc.). La presencia de Dalí y su intensa amistad con Gasch (amistad que sufrió, posteriormente, una vehemente ruptura) ayudan a convertir «*L'Amic de les Arts*» en un grupo dinámico, abierto a las distintas manifestaciones culturales y atento siempre a que prevalezca su presencia vanguardista.

Es preciso destacar algunos aspectos de la riqueza programática y literaria de la revista. En primer lugar, y en el plano estricto del arte de Vanguardia, «*L'Amic de les Arts*», junto con el *Manifest Groc*, se convierte en el principal vehículo de expresión de la poética del Anti-Arte articulada por Dalí, pero muy pronto asumida por Gasch y seguida, más o menos de cerca, por Montanyà. En la revista encontramos, entre muchos otros artículos cuyo motivo principal es la defensa de la anti-artisticidad, dos textos programáticos o teóricos muy interesantes. En efecto, los me-

ses de marzo y abril de 1928, coincidiendo con el lanzamiento del *Manifest Groc*, aparecen dos artículos firmados por Dalí, Gasch y Montanyà con el título común de «**Guia sinòptica**». El trío insiste, en estos dos textos, en la formulación de la poética del Anti-Arte, donde la consideración tradicional del Arte aparece como un obstáculo para la evolución de la sociedad moderna, maquinística, contraria a cualquier ornamentación. En marzo, aparece la primera «Guia sinòptica», dedicada al *Cine*, donde se apuesta claramente por el cine cómico norteamericano, porque no tiene ningún tipo de contenido artístico. El cine representa, para ellos, una manifestación propia de la nueva sociedad industrial, una manifestación en la que no hay intervención personal, genial o artística: «El perfeccionamiento del cine obedece a un proceso neta y estrictamente industrial y anónimo. Su belleza y poesía antiartísticas son un resultado de estandarización absolutamente paralelo al de las demás industrias: el automóvil, el avión, el fonógrafo, etc., etc.» En el número de abril, centran la manifestación antiartística en *L'anunci comercial, publicitat, propaganda*. Los tres autores señalan clarívidamente: «La publicidad invade el paisaje urbano.» Ante la proliferación de esta nueva «fuente de poesía», la publicidad estandarizada, industrial, denuncian los carteles artísticos: «El anuncio que recomiendan los sentimentales, los llorones, los infectados por todos los tóxicos sensibileros y enfermizos: todos los que necesitan el íntimo cosquilleo del ornamento, de la florecilla, de la rosita, del pequeño arabesco, del escarabajo sagrado, de la flor de loto. (...) Anuncio antieficaz por excelencia, que marea, que molesta, que hace daño a la vista, que en vez de atraer repele.»

También debe señalarse el homenaje que los redactores de

J. CARNER RIBALTA

POETES  
RUSSOS  
DE LA RE  
VOLUCIÓ

BARCELONA  
MCMXXXVII

J. CARNER RIBALTA  
*Poetes russos de la revolució*  
Barcelona. 1937

«L'Amic de les Arts» rinden a **Joan Miró**, a quien, al margen de la constante atención que Sebastià Gasch le presta, dedican en junio de 1928 un número con textos de Foix, Cassanyes, Dalí y Gasch. Joan Miró representa para ellos el triunfo de las Vanguardias catalanas en toda Europa y, por ello, lo utilizan como ejemplo para sus reivindicaciones. Joan Miró, a su vez, está indirectamente presente y es protagonista de la controversia que, amistosamente, mantienen Sebastià Gasch y Magí A. Cassanyes acerca del arte que cada uno de ellos defiende en sus textos críticos. La polémica, mantenida entre agosto y octubre de 1927, ejemplifica, entre otras cosas, lo que separaba a Gasch y Cassanyes, tal vez los dos críticos más importantes de aquel momento en Cataluña: Gasch era un defensor acérrimo del arte francés de Vanguardia, plenamente influido por las revistas de cultura y arte que recibía, y, por encima de su opción teórica, entendía su práctica crítica como una tarea de agitación cultural. Cassanyes, por su parte, era un amante de la cultura alemana y, en el campo artístico, manifestaba preferencias por el Expresionismo germánico, primero, y por la Nueva Objetividad, después. Al mismo tiempo, Cassanyes, al revés de la actitud combativa de Gasch, se refugiaba en una postura intelectual, sumamente rigurosa y, aparentemente, más razonada que la de su amigo «francófono».

Además de todo eso, «L'Amic de les Arts» sirvió para dar a conocer textos de creación de Dalí y de Foix, que vertieron allí la parte más importante de su literatura poética de aquellos años, y de Sánchez-Juan y de muchos otros. Y reprodujo, junto a pinturas o grabados de distinto orden, obras plásticas de Miró, Dalí, Domingo, un desconocido Josep Papiol, Joan Sandalinas, Alfred Sisquella,

Artur Carbonell...

•  
«Este año “Les Arts i els Artistes” y los “Evolucionistas” se presentan al público fusionados. No podemos decir si se trata de una inyección de juventud efectuada en un cuerpo senil o se trata de una inyección de senilidad efectuada en un cuerpo joven, pues el conjunto es un discreto apagón que domina por completo este Salón.» Gasch expresaba de este modo el desgaste del concepto de modernidad y de innovación que se atribuye a ambas agrupaciones hasta los años veinte.

•  
El 27 de abril se inaugura la muestra **Exposición del Grabado Alemán Contemporáneo** en las salas del Real Círculo Artístico. Es una muestra que presenta una panorámica del grabado alemán desde el Impresionismo hasta la «Nueva Objetividad». Era, prácticamente, la primera vez que en España se exponían obras tanto de Kate Kollwitz, Erich Heckel, Schmidt Rottfuhl, Emil Nolde, Oskar Kokoshka, Otto Dix, E. L. Kirchner, Max Pechstein, Ernest Barlach, Wilhelm Beckmann, Ludwig Meidner, George Grosz, etc., como de los integrantes de la Nueva Objetividad: Georg Scholz, Benhard Kretschmar, Georg Schrimpf, etc. Por primera vez, también, los defensores del Expresionismo germánico (y las posteriores primeras voces vindicativas de la «Nueva Objetividad»), que podríamos simbolizar en la figura del crítico Magí Albert Cassanyes, tuvieron oportunidad de gozar de aquel arte, que algunos oponían a los «delirios» pictóricos franceses.

•  
El 18 de mayo, se estrena en París el ballet *Romeo y Julieta*, representado por el Ballet de Montecarlo y dirigido por Serge Diaghilev. **Joan Miró**, junto con Max Ernst, diseña los decorados de la obra, hecho que provoca las críticas de sus compa-

ñeros del grupo surrealista de París.

•  
**Torres-García**, desde su marcha de Barcelona, se ha instalado en Nueva York y en Italia y, en estos momentos, reside en Villefranche-sur-Mer, desvinculado del territorio catalán. En 1925 había participado en una muestra colectiva en las Galerías Dalmau, posiblemente realizada con los fondos de las Galerías. A final de año y a comienzos de 1926, se agita el tema de las pinturas murales de la Diputación, cuyo proyecto y realización habían sido paralizados por Puig i Cadafalch. El asunto se cierra definitivamente en 1926, cuando las autoridades políticas toman la decisión de cubrirlas, pese a las protestas de determinados sectores artísticos y las demandas del propio Torres-García. 1926 es un año importante por lo que se refiere a la actividad de Torres-García en Cataluña. En marzo, se publica en Barcelona, en las Edicions Quatre Coses de Joan Merli, la primera monografía sobre el artista escrita por J. F. Ràfols, *Joaquín Torres-García*. Es una panorámica de su trayectoria, que pasa por los primeros trabajos del artista y las primeras ilustraciones de final de siglo, hasta llegar a la etapa vibracionista tratada con mucho cuidado. En junio, realiza una exposición individual en las Galerías Dalmau, donde presenta obras de recentísima producción. Al parecer, la exhibición mostraba obras de investigación de carácter diverso y al margen del Vibracionismo, que representaban una reelaboración y radicalización de aquel Estructuralismo de la segunda década del siglo. Es una etapa más de la evolución del artista, cuyo término concluye con las búsquedas del «Arte Constructivo» y del arte puro. Rafael Benet describe así el contenido de la exposición: «Parece, por la Exposición de Dalmau, que Torres-García, durante su agitado

exilio, ha pretendido crear de nuevo varias de las etapas artísticas de su vida entre nosotros, pero lo ha hecho de un modo nuevo y extraordinariamente más valeroso, y ha resultado lo que podríamos denominar la conclusión —nunca definitiva, seguramente— de su concepción. Su regreso a la eurtimia [elasicismo] es, desde los tambaleos vibracionistas, maquinistas, más sólido, más auténtico; en absoluto romántico. Su retina, colorísticamente, ha ido llenándose de aquel gris tan característico de la pintura de nuestro artista (...).» La muestra es, significativamente, simultánea a la presentación en la Galería A. G. Fabre de París de su primera exposición individual. Son las primeras exposiciones tras el regreso de los Estados Unidos. A finales de julio pasa por Barcelona y, en agosto, se va. En octubre, Torres-García participa con una obra antigua en una colectiva de las Galerías Dalmau, en la Exposición del Modernismo Pictórico, y con otra en el Primer Salón de Otoño de la Sala Parés.

•  
Gasch manifiesta, en mayo, que en las Galerías Dalmau se expone un «cuadrillo» de Dalí.

•  
Josep Carner-Ribalta publica, en el número de verano de «Revista de Catalunya», el artículo *Poetes russos de la revolució*, en el que informa, desde una óptica más bien política, sobre los poetas futuristas, al tiempo que traduce algunos de ellos. El artículo nace, probablemente, del viaje que había realizado el año anterior a Moscú, en compañía de Francesc Macià.

•  
**Exposición de Modernismo Pictórico catalán confrontado con una sección de obras de artistas de Vanguardia extranjeros** en las Galerías Dalmau, del 16 de octubre al 6 de noviembre. La

# LES ARTS

**SALVADOR DALÍ**  
PER  
SEBASTIÀ GASCH

Per a definir l'objecte de l'obra pintada, podríem dir que ha d'interessar primerament el sentit visual per tal d'interessar més tard la intel·ligència i la sensibilitat. És a dir, pel mitjà dels ulls, satisfer les necessitats del cervell i del cor.

En efecte la primera necessitat que ha de satisfer un quadre és la necessitat visual. Abans de tot, el quadre ha de satisfer les necessitats dels ulls per tal de satisfer després necessitats més elevades. En primer lloc, un quadre ha d'interessar necessàriament els ulls, ha de conquistar-se'ls, ha de fer-se'ls seus, per tal d'interessar més tard òrgans més importants.

Un quadre, doncs, ha d'ésser, abans que res, un excitant, un estimulant, una crida per als nostres ulls, que ha d'atraure poderosament. Cal disposar el quadre de tal manera—ha dit Vauvrecy, aquell col·laborador del desaparegut *Esprit nouveau* sota el nom del qual s'amagava, creiem, la poderosa personalitat d'Amédée Ozenfant—que l'espectador sigui com hipnotitzat, que la seva atenció sigui forçada.

Aquesta atracció visual s'aconsegueix per mitjà de l'equilibri de l'harmonia, de l'ordre que els nostres ulls necessiten, que els nostres ulls demanen, que els nostres ulls exigeixen imperiosament. Reeditem els exemples que citàvem no la gaire en unes recents anotacions al marge de l'arquitectura moderna: A la paret, el quadre s'inclina desespejadament; automàticament el redreçem, tot i cercant el rigid paral·lelisme indispensable. A la taula de la biblioteca, una revista surt del regle; immediatament la replaçem al seu lloc, a fi de restablir l'exacte equilibri romput. Acabada la nostra feina, arreglem instintivament tots els instruments de treball esparsos damunt la taula. Tot això ho fem inconscientment. Ho fem sense saber per què. Ho fem tot obeint el desig d'ordre i d'equilibri que té la nostra retina; la nostra retina que cerca desesperadament l'ordre al seu entorn, la nostra retina que està satisfeta amb l'ordre i que ressent una sensació de malestar en ensopegar amb el desordre.

Pictòricament, aquest ordre s'aconsegueix per mitjà de la

composició que és la més exacta materialització de l'ordre; la composició que és la mateixa base de l'obra pictòrica, que arranja l'agrupament de les masses, que equilibra la disposició de línies, que disciplina la col·locació de formes. La composició satisfà plenament els nostres ulls puix—com diu Paul Sérusier en el seu *A B C de la peinture*—«en la dilatació netament llur funció».

Heu vos aci, doncs, els nostres ulls satisfets per mitjà de la composició, del ritme, de l'ordenació.

Passat el meravellament sensual inicial que ens immobilitza i ens fa aptes a gustar altres sensacions, la intel·ligència s'apressa a constatar, a verificar, a analitzar, i no tarda a descobrir les

relacions elevades que són les úniques que aconseguen de satisfer-lo plenament.

Heus aci, doncs, una altra part del nostre organisme satisfeta. Heus aci els nostres ulls i el nostre cervell fora de combat. La pintura, però, no ha de considerar-se saciada amb la sola satisfacció d'aquestes dues necessitats i n'ha de satisfer imprescindiblement una altra tan o més peremptòria i tan o més important: la necessitat del cor.

La manera de satisfer aquestes necessitats és indefinible i incodificable; depèn de la part de l'obra que impedeix que l'artista dotat ha d'introduir en la seva obra.

Posem ara punt final a tota aquesta eixuta classificació de la qual l'artista ha de prescindir, però, que el crític ha de debutar davant l'obra realitzada, i que ens permetrà de jutjar l'obra de

duir absoluta satisfacció als nostres ulls. En efecte en cada una d'aquestes teles, la composició és a la base de totes les obres de Dalí. Heus aci alguns exemples presos a l'atzar.

El núm. 1 del catàleg—*Acadèmia neo-cubista*—(vegeu el número 10 de L'AMIC DE LES ARTS) la gran tela de la sala del fons de les Galeries del Passeig de Gràcia—«tela que té tot l'aspecte d'una sobreimpresió cinematogràfica a causa de la representació simulània d'un interior i d'un exterior—és composta per mitjà d'un triangle isòcel, i tots els elements que intervenen en la confecció de l'obra són ordenats pels costats del dit triangle i per llurs múltiples paral·leles. A més a més, un rectangle netament definit, que ha estat inscrit dins aquest triangle, estableix les línies mestresses de la composició. Les verticals i horitzontals paral·leles als costats d'aquest quadrilàter contribueixen decisivament a l'harmonia del conjunt.

En el número 6 (el meravellós dibuix d'una dona amb el seu lilet en braços) tot és supeditat a dos angles rectes determinats per la cadira l'un, i pel braç i la cama de la dona l'altre, que estableixen una ordenació exactament ritmada.

En el núm. 4—*Nota cosint*—tot convergeix vers el centre de la tela, centre de simetria, tot i engendrant un ritme radial, aquella composició per radiació tan cara a Paul Cézanne.

En el número 10—*Passa-regals*—la composició és basa sobre les dues diagonals de la tela o creu de Sant Andreu; ordenació que intervé abundantment en les obres de molts de mestres, Poussin i Delacroix entre altres. A més, un rectangle és inscrit dins aquesta creu de Sant Andreu.

Si l'espai no ens manqués, podríem seguir analitzant una a una les obres de Dalí. Amb els exemples precitats, però, creiem haver indicat clarament les intencions constructives del jove artista i la seva sotmissió absoluta a la composició que presideix totes les seves teles. Adhuc les més recents, aquelles teles cubistes exposades, on el dogma ha estat considerablement endolcit per la voluntat del pintor d'atorgar una major expansió al seu instint en el número 18, per exemple, les dues diagonals ordenen el quadre; les formes, però, no són rigidament cenyides pels traçats reguladors, sinó que s'allarguen insensiblement vers els quatre angles de la tela.

Havem demostrat, doncs, que l'obra de Salvador Dalí, per mitjà de l'ordenació, satisfà plenament la primera necessitat que ha de satisfer tota obra plàstica: la necessitat visual. Esbrava el primer contentament òptic, la intel·ligència intervé i no tarda a ensopegar amb *rappports de línies*,



SALVADOR DALÍ. — LA MANIQUÍ



SALVADOR DALÍ. FIGURES AJUDADES A LA BORRA

lleis que han presidit la composició, en les quals reconeix les lleis d'equilibri que governen tot el creat, les lleis arquitectòniques que presideixen l'ordenació de tota obra pintada en les quals el nostre cervell troba relacions matemàtiques d'ordre superior

Dalí i de situar-la clarament. Després del lent examen de les teles que Salvador Dalí ha exposat darrerament a les Galeries Dalmau, constatem que l'obra del jove pintor aconsegueix en primer lloc de cridar imperiosament els sentits i que sap pro-

En el número aïnat  
L'ESPALERS LES PENITÈNCIES DE  
SALVADOR DALÍ  
PER  
M. A. CAMARFFF

## SEBASTIÀ GASCH

Salvador Dalí

«L'Amic de les Arts». Sitges. Núm. 11

28 de febrero de 1927

Referència a la exposició de Salvador Dalí.

# EXPOSICIÓ

DE MODERNISME  
PICTORIC CATALÀ  
CONFRONTADA AMB UNA  
SELECCIÓ D'OBRES D'ARTISTES  
D'AVANTGUARDA  
EXTRANGERS

16 OCTUBRE  
6 NOVEMBRE  
DE 1926

GALERIES DALMAU  
PASSEIG DE GRACIA, 62 - BARCELONA

Catálogo de la Exposición de Modernismo  
Pictórico Catalán (...)  
Galeries Dalmau. 1926

## SALO DE TARDOR

ANY 1926

## CATALEG



## SALA PARES

Catálogo del Salón de Otoño  
Sala Parés. 1926

Salvador Dalí's article 'El nostre extraordinari' (Our extraordinary) from 'L'Amic de les Arts'. The page features a portrait of Dalí in an oval frame on the right and a sketch of a figure on the left. The text discusses his artistic style and the influence of various artists.

Referència a Dalí  
"Sol ixent". Cadaqués. 1927



presentación del catálogo corresponde a Sebastià Gasch. Con esta exposición, se abría la temporada 1926-27 de las Galerías. La muestra tiene dos secciones, una de arte de Vanguardia extranjero y otra formada por artistas nativos. En la sección de artistas extranjeros, participaban **Frank Burty, Delannay, Albert Gleizes** (que presentaba dos obras: *Les joueurs de football* y *New York*), **Helena Grunhoff, Maria Laurencin, Otto Weber, Francis Picabia, Slavi Souzek, Maurice Vlaminck**. En la sección de los autores autóctonos, participaban **Carles Albesa, Rafael Benet, Rafael Barradas, Emili Bosch Roger, Francesc Camps, Magí Cassanyes, Salvador Dalí, Josep Dalmau, Jaume Gnàrdia, Josep Gansachs, Manuel Humbert, Manolo Hugué, Joan Junyer, Pere Jou, Joan Miró, Josep Mompon, Ramon Pichot, E. C. Ricart, Joan Rebull, Joaquim Snyer, Alfred Sisquella, Torres-García** y, fuera de catálogo, **Elvira Homs**.

La rehabilitación del término «Modernismo» en el título es curiosa y la advirtieron ya los críticos contemporáneos, en la medida que el término se identificaba habitualmente con el estilo modernista. Pero aquí, el término Modernismo se utiliza en su sentido etimológico, es decir, como producción reciente, arte nuevo, moderno. Eso produce un equívoco, porque Gasch no lo utiliza en el catálogo. Para calificar la sección autóctona, el crítico emplea la palabra «Vanguardismo». Probablemente, la iniciativa de la incorporación de la rúbrica «Modernismo» es de Dalmau, que se formó en el Modernismo.

Denomínese como se denomine, la selección nativa engloba producción reciente, pero heterogénea. Abarca posiciones distintas, desde el primer y segundo Noucentisme hasta las po-

siciones de las Vanguardias. Rafael Benet, que participaba como pintor, señala este eclecticismo: «La obra de muchos de nosotros puede pasar por vanguardista aquí, donde tan retrasados estamos en el campo de la investigación, pero en ningún otro lugar podríamos intentar pasar por tropas de choque. Tampoco en las Galerías Dalmau, junto a los monstruos de la pintura nacional y extranjera ya citados que, a la mayoría de los pintores de aquí, nos sitúan en las líneas de substitución.» Hay, en esta cita, una conciencia de la diversidad y de los niveles de innovación y de investigación. Entre la selección autóctona, Dalí, E. C. Ricart y Francesc Camps presentan obras que —conocidas por reproducciones en la prensa— se inscriben en el marco de las Vanguardias internacionales. Por otro lado, por las crónicas de la prensa, deducimos que Cassanyes, el propio marchante Dalmau y Barradas aportaban trabajos de investigación. Miró y Torres-García participaban también, pero presentaban obras antiguas.

La selección de obras de artistas extranjeros formaba parte de la colección de Dalmau. Eran obras de mucho tiempo atrás y parece que se habían visto ya, anteriormente, en Barcelona. La muestra no tiene ningún carácter inédito o de novedad. De todos modos, el espíritu de la exhibición está cercano al de la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero (1929), donde se confrontaba un grupo de artistas extranjeros con artistas del país. La presente exposición es mucho más modesta, no tiene carácter de acontecimiento internacional, pero es una especie de ensayo del proyecto de difusión del arte catalán de Dalmau, que consistía en un intercambio de artistas extranjeros y nativos para exportar arte catalán, uno de cuyos síntomas es la citada exposición de 1929.

El contrapunto de la exhibición sobre Modernismo pictórico de las Galerías Dalmau es el **Primer Salón de Otoño** de la Sala Parés, exposición inaugural de la temporada 1926-27 (9-29/10/1926) de la sala. Se celebraron dos más: el Segundo y el Tercer Salón de Otoño, que abrieron, respectivamente, las temporadas de 1927-28 y de 1928-29. Inspirados en los Salons d'Automne, son instaurados por los hermanos Maragall —que en 1925 compraron la Sala Parés—, aunque existen otros precedentes. Son amplias exposiciones colectivas que tuvieron mucho impacto en la ciudad. Con pocas excepciones, están formadas por sectores noucentistas de la primera y segunda generación (1917). Acogen, puntualmente, episodios de Vanguardia, protagonizados en concreto por Salvador Dalí, que les da una especial promoción y publicidad. En primer lugar, en estos salones, como en el caso de Dalmau, hay una voluntad de suplencia de la tarea de promoción institucional. Las Exposiciones Municipales de Primavera se habían interrumpido desde la Dictadura de Primo de Rivera. En segundo lugar, hay también el deseo de búsqueda de un mercado, un público y unos artistas para la empresa que los hermanos Maragall acaban de iniciar. Es una especie de prueba. Los Salones se interrumpen cuando la ciudad recupera las plataformas institucionales de promoción del arte y cuando, presumiblemente, la sala ha encontrado su público. A comienzos de la temporada de 1929, la Sala Parés deja a un lado el Salón de Otoño y presenta una selección propia de artistas, el Grupo de la Sala Parés, desvinculado de inquietudes de Vanguardia.

En el Primer Salón de Otoño no hay manifestaciones de Vanguardia. Exponen, básicamente, los sectores noucentistas y la generación que floreció en 1917 participa en la muestra con plena madurez y sin ninguna ve-

leidad de Vanguardia: Benet, Torres-García, como antes hemos dicho, Ràfols, E. C. Ricart, Marquès Puig, Vicente Rincón, Jaume Mercader, Lluís Mercader, Obiols, Olivé, Marian Espinal, Vila Puig, Vilàs, etc. Ahora bien, el artista más importante es Salvador Dalí, que expone *Muchacha cosiendo* y *Figura en unas rocas*: la primera es una obra significativa del período en que Dalí utilizaba a su hermana Anna Maria como modelo, mientras que en la segunda destaca la influencia que Picasso ejercía entonces en el pintor ampurdanés. La pintura de Dalí no había realizado todavía el giro conceptual hacia el Surrealismo. En el Salón de Otoño del año siguiente, el giro se consumará aunque sólo en un primer estadio.

Gasch compara el Primer Salón de Otoño con la selección de artistas autóctonos de la Exposición del Modernismo, presentadas al mismo tiempo. La crónica de Gasch trata ambas muestras en oposición simétrica. A propósito del Primer Salón de Otoño, señala: «Comprobamos (...) que la pasmosa mansedumbre que preside casi toda la pintura catalana actual, llega, en esta putrefacta competición, a su período álgido y alcanza su paroxismo.» En cambio, en la selección de pintura de la Exposición del Modernismo, pese a sus reservas, manifiesta: «(...) aunque una exposición de calidad bastante mediocre como ésta pasaría, seguramente, desapercibida fuera de aquí, es necesario aquí aceptarla sin reservas y recomendarla efusivamente por lo que representa de protesta viril contra la exangüe normalidad (...)»

• **Picasso** pasa por Barcelona. Ángel Ferrant le entrevista en el periódico «La Publicitat».

• Entre diciembre de 1926 y enero de 1927, **Salvador Dalí** hace su segunda exposición individual en las Galerías Dalmau. Las obras que presenta marcan una distancia con res-



FEDERICO GARCÍA LORCA  
*El viento Este*. 1927  
 Colección Salvador Riera  
 Barcelona

SEBASTIÀ GASCH  
 Picasso  
 "Gallo"  
 Granada. Abril 1928



P I C A S S O

El arte de Picasso es indefinible e inclasificable. Nada menos propicio a ser clasificado o encasillado que el arte de Picasso. Nada que rebuya tan categóricamente la definición del crítico como el arte de Picasso. Arte incontrolable, arte hecho de imponderables, el del gran indoluz. Arte que se opone desdichadamente a todo análisis de la crítica de diseción de laboratorio, y que acepta únicamente la crítica poética. El comentario del poeta que, uno de los primeros, Salmon sostendrá, y que los modernos surrealistas han inventado de suprema autoridad.

No he nacido poeta. Y sin embargo, habiendo sido solicitado por este admirable gallo—dispuesto bravamente a lanzar su grito varonil en medio del prudente murmullo en boga—para comentar la obra de Picasso, voy a intentar unas breves notas en torno al arte prodigioso de ese malagueño genial que solicita ardientemente la atención de los mejores artistas actuales. Una invitación de esa procedencia no se puede rebuñir.

El arte de Picasso es un arte esencialmente animico. Plástico de alma. Para Picasso no hay otra realidad que su realidad interior y son los movimientos de su alma, torturada e inquietada, apasionada y vehemente, que el gran pintor imprime en sus telas, traduce en sus pinturas. En cualquier trazo de Picasso, en el más sencillo, en el más abstracto y más virgen de significación representativa, se adviene el misterio del mundo interior del artista. El alma de Picasso deja sus huellas en el menor trazo que vive, tembloroso, con ese estremecimiento vital propio de las obras más intensas y más profundas.

Picasso, al entregarse frenéticamente a su arte, corre grandes peligros, bodegas constantemente el precipicio desde otros, menos dotados, se hubiera estrellado ya.

Vemos este peligro. El de la abstracción, en primer lugar, donde naufragan numerosos pintores contemporáneos. La abstracción plástica de algunos cubistas y la abstracción mística de algunos surrealistas. Las obras de Picasso, en cambio, no son nunca abstractas. Son, al contrario, de una gran realidad, de un parecido asombroso, no con el aspecto exterior de los objetos, sino con su interior, con su realidad profunda, con su superrrealidad; es decir, con el espíritu que vive dentro de la materia y que únicamente los grandes artistas saben discernir. Similitud espiritual, la de las obras de Picasso. Similitud espiritual en vez de material.

Otro peligro el de la divagación literaria. Veo a Picasso a Christian Zervos, al visitar recientemente una exposición parisiense de las mal llamadas de vanguardia. "Verdaderamente, no valía la pena de que nuestra generación hiciera tantos esfuerzos para ver a un genio caer otra vez en la literatura y olvidar la plástica más elemental".

2

Opuesto a todos esos artistas quienes, con el pretexto de plasmar una emoción incontrolada, se entregan al intuitivismo más desenfrenado sin cuidar de qué sentido plástico la sonreiga, Picasso respeta siempre las leyes plásticas ineludibles. Las ha respetado siempre. Desde los paisajes de Horta de Ebro hasta su etapa actual, esencialmente poética, pasando por sus concepciones clasicistas de la pintura.

Poeta, poeta auténtico; pintor, además, pintor auténtico. Picasso convierte todo lo que toca no solamente en poesía, sino también en pintura, engrandeciendo así sus maravillosas realizaciones que podríamos llamar plásticas-poéticas y que presiden la moderna pintura con una autoridad y un prestigio que nadie se atreve ya a registrarles.

SEBASTIÀ GASCH



PICASSO.—Pintura de 1927.

pecto a las de su exposición del año anterior, en las mismas Galerías, y muchas prefiguran ya la fuerza de las dos que presentará en el Salón de Otoño de la Sala Parés de 1927. Dalí ha hecho pasar el Cubismo por un personalísimo tamiz y acabará derivando hacia una pintura subconscientista u onírica y, más tarde, conectará oficialmente con la estética surrealista. Aquí, sin embargo, tenemos ya preclaros anuncios, como *Naturaleza muerta (Invitación al sueño)* o *Composición con tres figuras (Academia Neocubista)*. Junto a este tipo de piezas, Dalí mostraba también obras ligadas a su exposición anterior, como *Muchacha cosiendo*, *Rocas de Llaner*, *Paisaje del puerto de Cadaqués*, etcétera. Además, Dalí se presentaba ya en un contexto mucho más marcado. Un mes escaso antes de la inauguración de la exposición, Sebastià Gasch había ya publicado un artículo muy elogioso sobre Dalí en la «Gaceta de les Arts», artículo que se convertirá en el inicio de una intensísima amistad, con una efervescencia súbita y muy fértil y un lento distanciamiento que terminará en violenta ruptura hacia 1932. El texto es replicado, en el mismo número, por Joaquim Folch i Torres en un tono no muy fervoroso ni tampoco muy crítico. En «L'Amic de les Arts» comienzan a aparecer algunas ilustraciones suyas. Con todo, la revista subterránea aprovecha la exposición de las Galerías Dalmau y, en el número de enero de 1927, J. V. Foix publica una *Presentació de Salvador Dalí*. El siguiente fragmento de este texto es bastante revelador, tanto de la poética del momento de Dalí como de todo el grupo de «L'Amic de les Arts», en el que se antepone la fuerza creativa del individuo a la adscripción a una tendencia: «Al entrar en la sala de exposiciones —escribe Foix— Dalí acariciaba un pajarraco multicolor que reposaba sobre su hombro

izquierdo. —¿Superrealismo? —No, no. —¿Cubismo? —No, tampoco: pintura, pintura por favor. Y me mostró los ventanales del maravilloso palacio que había construido en las Galerías Dalmau. Tuve la exacta conciencia de encontrarme en los momentos precisos del nacimiento de un pintor.»

•  
Helios Gómez realiza una exposición de «Acuarelas decorativas» entre el 7 y el 20 de diciembre en las Galerías.

## 1927

•  
**J. V. Foix** publica su primer libro de creación, *Gertrudis*, bajo el patronazgo editorial, más nominal que empresarial, de «L'Amic de les Arts». El volumen es producto de la actividad literaria que Foix desarrolló entre 1918 y 1927. Así, en la segunda etapa de la revista «Trosos», dirigida por el propio Foix, aparecía ya un texto titulado, premonitoriamente, *Gertrudi*, que, ahora, se incluía en el libro. *Gertrudis* respondía a las investigaciones literarias de Foix, que conocía las experiencias llevadas a cabo en torno a la revista «Littérature», en el mundo de los sueños y en el aprovechamiento poético y verbal de la lengua catalana. Una investigación que le llevará a una prosa llena de imaginativas asociaciones que parten de la realidad cotidiana para elevarse hacia un mundo simbólico, lleno de «incisos visionarios». El volumen estaba ilustrado con un dibujo de Joan Miró.

•  
En enero de 1927, sale el primer número de «**La Gaceta Literaria**», revista dirigida por Ernesto Giménez Caballero, en Madrid, que aglutinó a su alrededor los personajes y las tendencias que deseaban modernizar la cultura española. Aun sin ser, en sentido estricto, una revista de Vanguardia, «La Gaceta Literaria» prestaba mucha aten-

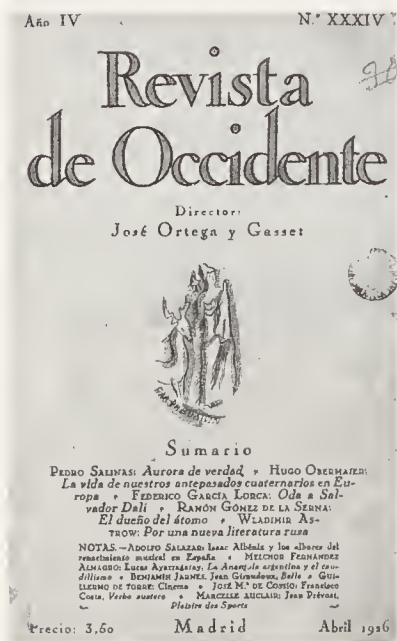
ción a los signos de Vanguardia que aparecían en el territorio peninsular. Al mismo tiempo, fundamentalmente por iniciativa de Giménez Caballero, en sus páginas tenía especial relevancia la cultura catalana, una cultura entendida globalmente, que daba cabida a autores y temas muy diversos. Durante su primer año de vida, «La Gaceta» incluye artículos, en su mayoría publicados en lengua catalana, de Manuel de Montoliu, Carles Soldevila, Josep M. de Sucre, Joan Estelrich, Agustí Esclasons, Tomàs Garcés (con un texto sobre la vida y la obra de Salvat-Papasseit), J. Farran i Mayoral y muchos otros. Pronto se añadirán, sin embargo, a este tipo de colaboraciones muchos artículos procedentes de la estrecha relación que mantenían «La Gaceta Literaria» y «L'Amic de les Arts» o, más concretamente, Ernesto Giménez Caballero y buen número de vanguardistas catalanes. (Recordemos que, en enero de 1928, las Galerías Dalmau organizaron una exposición de Giménez Caballero acompañada de un homenaje a «La Gaceta Literaria» y, obviamente, a su impulsor.) Escribirán en ella Sebastià Sánchez-Juan, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà... Esta atención preferente a Cataluña culminará, en diciembre de 1927, con un número monográfico dedicado a la cultura y al libro catalanes. A partir de 1928, la participación en la revista de los miembros más destacados de «L'Amic de les Arts» irá aumentando: Sebastià Gasch se convierte en uno de los más asiduos colaboradores de «La Gaceta Literaria», con un conjunto de artículos especialmente centrados en la temática artística, en los que emplea una dureza que nadie sigue. También comienza a colaborar con cierta regularidad Salvador Dalí, primero con dos artículos de temática cinematográfica, producto de su amistad con Luis Buñuel, en los que desarrolla un muy intere-

sante poética cinematográfica, conectada con su idea de la objetividad antiartística. Y, más irregularmente, participan también Lluís Montanyà y Josep Carbonell. A partir de 1929, la revista madrileña incluirá una sección, titulada «Gaceta catalana», en la que regresará a un registro de colaboraciones más ecléctico y encaminado a divulgar ciertos valores «exportables» de la música, la literatura (Carner, Riba, etc.) o el arte catalanes. A partir de 1930, y hasta su extinción, en 1932, este interés por Cataluña irá decreciendo, pese a las ocasionales colaboraciones de Gasch, el más asiduo, Guillem Díaz-Plaja, Carles M. Claveria y algunos otros. De todos modos, «La Gaceta Literaria», revista imprescindible para el estudio de las Vanguardias españolas, no se mantuvo ajena a los focos vanguardistas catalanes; ni mucho menos: les prestó una relevante consideración.

Los contactos de las Vanguardias catalanas con los núcleos vanguardistas del resto de España no se redujeron, no obstante, a esta colaboración con «La Gaceta Literaria». El grupo de «L'Amic de les Arts», por ejemplo, mantuvo también muy buenas relaciones con Andalucía. En esta vía, Lluís Montanyà se interesó por dejar constancia de la nueva poesía andaluza (Alberti, Lorca, Buendía, etc.) y, como comentamos en otro lugar, los contactos de García Lorca con Cataluña fueron intensos. La revista «**Gallo**», fundada en Granada por Lorca en febrero de 1928, y que sólo se prolongó en otro número, dos meses después, no sólo tradujo al castellano el *Sant Sebastià* de Dalí sino que hizo también lo mismo con el *Manifest Groc*, acompañado de un artículo de Gasch sobre Picasso. Lorca trabó fuerte amistad con Gasch, en quien tuvo absoluta confianza como crítico de arte. Gasch, precisamente, es el punto de contacto que se esta-



**SALVADOR DALÍ**  
Escenografía para *La familia de l'Arlequí*, de Adrià Gual. Barcelona. 1927



Portada de la «Revista de Occidente»  
Madrid. Abril de 1926

G A L E R I E S D A L M A U  
PASSEIG DE GRACIA, 62

EXPOSICIO  
RAFAEL BARRADAS

INAUGURACIÓ EL DIA 30 D'ABRIL,  
A LES SIS DE LA TARDA, AMB UNA  
CONFERENCIA SOBRE "VALORA-  
CIONS PLASTIQUES", PER EL POETA  
JUAN GUTIERREZ GILI



Catálogo de la Exposición de  
**RAFAEL BARRADAS**  
Galerías Dalmau. 1926

Salvador Dalí junto al cuadro  
*Naturaleza muerta* (1924), que regaló  
a García Lorca

blece entre las Vanguardias catalanas y las demás revistas, como la murciana «**Verso y prosa**», donde publica un artículo sobre el Cubismo, o «**Meridiano (Revista de Orientación Estética)**», de Huelva, donde inserta un texto titulado *Un perro andaluz*, ilustrado con un dibujo de Joan Miró dedicado al propio Gasch.

Años más tarde, esta colaboración entre Cataluña y otros núcleos vanguardistas se producirá a través de la revista de Tenerife «**Gaceta de Arte**». Aparecida entre febrero de 1932 y octubre de 1935 y conducida por Eduardo Westerdahl, gran amigo de algunos catalanes de la época; «Gaceta de Arte» se relacionó orgánicamente, por decirlo de algún modo, con el ADLAN. Precisamente a través de los Amigos de las Artes Nuevas, organizaron una exposición de esculturas de Ángel Ferrant en Tenerife, de la que, naturalmente, la revista se hizo eco. Además, Guillem Díaz-Plaja publicó el texto *Dogmática del cinema*, resultado del curso de Estética del Cine que impartió en la Universidad Autónoma de Barcelona. Y en el último número se hicieron eco de los problemas provocados en las islas por la proyección de *L'Age d'or*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

El 12 de marzo, se estrena la obra de teatro *La familia de l'Arlequí*, con decorados diseñados por **Salvador Dalí**, la primera intervención documentada del pintor en el campo de la escenografía. Escrita por Adrià Gual, la realización de la obra corría a cargo de Joan Morales, en el contexto del Teatre Íntim. En la representación intervenía Joan Magrinyà.

**Evarist Basiana** se presenta en Barcelona por primera vez en las Galerías Dalmau (18/3-1/4/1927). Su trayectoria es híbrida. Cultiva una pintura estructurada, cezannista, pero

también es influido por las Vanguardias. Desarrollará interpretaciones del Cubismo, Art Déco, Fauvismo, Primitivismo, etc. Volverá a exponer en las Galerías Dalmau en 1930, entre el 4 y el 17 de enero.

**Francesc Domingo**, tras una larga temporada, vuelve a exponer en Barcelona (Sala Parés, 16-29/4/1927). Practica una pintura construida que incorpora cierta influencia de las Vanguardias. Por aquel entonces, es uno de los artistas más valorados por la crítica progresista. Para Gasch, Domingo es, con Dalí, el único artista exportable y su obra es una elaboración del Cubismo: «Domingo es hijo de su época. Los problemas plásticos que el cubismo ha suscitado están siempre presentes en la obra de Domingo.» Cuando Domingo pasa a formar parte del Grupo de la Sala Parés, modificará su posicionamiento y perderá combatividad. Expondrá individualmente en la Sala Parés en 1931, 1932, 1934, 1935 y 1936.

**Rafael Barradas** expone en las Galerías Dalmau. El 30 de abril, en el acto de inauguración, el poeta Juan Gutiérrez Gili da una conferencia, *Valoraciones plásticas*, sobre la valoración del arte, que se publica en la prensa.

El catálogo de la muestra señala: «Pinturas expuestas: Figuras de taberna, Retratos, Paisajes.» Son, posiblemente, obras de recentísima producción, inspiradas y realizadas en Hospitalet. La muestra tiene especial eco en la prensa. Esta respuesta es síntoma de la integración de Barradas en los círculos catalanes más inquietos.

La **Asociación de Escultores** realiza su primera exposición en la Sala Parés (30/4-16/5/1927), con la presencia de Gargallo, que aporta una máscara, de Rebull y de Granyer. Este último presenta *Dandi con*

*un bastón*. En mayo de 1929, se realiza la segunda muestra de la Asociación. El rasgo más significativo es la participación de Ángel Ferrant. La Asociación era una estrategia para concurrir a la Exposición Internacional de 1929, ya que se exigía pertenecer a alguna sociedad con un mínimo de tres años de funcionamiento.

El 24 de junio se estrena, en el Teatro Goya de Barcelona, la obra *Mariana Pineda*, de **Federico García Lorca**, a cargo de la compañía Margarita Xirgu, con decorados de Salvador Dalí. García Lorca y Dalí se habían conocido durante el curso 1922-1923 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y habían establecido, rápidamente, una intensa amistad que, sin embargo, llegaría a contener elementos tumultuosos. En abril de 1925, el poeta andaluz permaneció algunas semanas en Cadaqués y, un año más tarde, en abril de 1926, publicó en «Revista de Occidente» una *Oda a Salvador Dalí* que había ya leído el 8 de abril, en Valladolid, presentado por Jorge Guillén. A partir de sus relaciones con Dalí, García Lorca entró en contacto con los círculos vanguardistas catalanes, sobre todo con Sebastià Gasch, con el que mantuvo una entrañable amistad, fundamentalmente epistolar. Lorca consideraba a Gasch el crítico más incisivo de España y le aconsejó que abriera su campo de acción a otros territorios. Lorca escribía a Gasch: «Yo siempre digo que tú eres el único crítico y la única persona sagaz que he conocido y que no hay en Madrid un joven de tu categoría y de tu ciencia artística, ni tampoco, es natural, de tu sensibilidad.» Gasch y Dalí quisieron implicar a García Lorca en la redacción del *Manifest Groc* y, al parecer, el poeta llegó a trabajar con Dalí en el panfleto durante su estancia en Cadaqués de julio de 1927. Por otro lado, Lluís Montanyà tam-

bién se relacionó con el poeta de Granada a raíz de sus estancias en Cataluña y, a partir de aquí, prestó atención preferente a la evolución poética de Lorca, ya desde las páginas de «L'Amic de les Arts», ya desde su tribuna literaria en «La Publicitat». Por otro lado, Lorca asistió también a algunas de las reuniones que se celebraban en la tertulia del Ateneillo, en casa de Rafael Barradas, al que el autor del *Romancero gitano* conocía ya desde la estancia del pintor uruguayo en Madrid. Como fruto de esta amistad colectiva, García Lorca inaugura una exposición de dibujos en las Galerías Dalmau, al día siguiente del estreno de *Mariana Pineda*, el 25 de junio de 1927. Esta exposición había sido promovida por Sebastià Gasch. Y el propio Gasch se hizo eco de ella en un artículo muy elogioso publicado en «L'Amic de les Arts», en el que decía: «Los dibujos de Lorca se dirigen exclusivamente a los puros, a los simples, a los capaces de sentir sin comprender. Los inefables degustadores de la infinita poesía de los objetos pueriles, antiartísticos y antitrascendentales, desde la tarjeta postal ilustrada hasta el inmenso lirismo del interior de la «Loge de concierge», pasando por toda la intensidad patética del rótulo del «Bistró.» Salvador Dalí, en el punto máximo de su amistad con García Lorca, escribió también un artículo sobre la exposición de dibujos del poeta. En efecto, el ampurdanés publicó en «La Nova Revista», el artículo *Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits*, donde pone de relieve la influencia oriental que percibe en los dibujos de su amigo y escribe: «La plástica de Lorca participa, a veces y, en sus mejores momentos, de la vida gráfica de algunas rayas dictadas de los surrealistas y del decorativismo tonto e irisado de los interiores coloreados y en espiral de las bolas de cristal.»



SALVADOR DALÍ. — 1927

## ELS MEUS QUADROS DEL SALÓ DE TARDOR

Graciosíssima és l'actitud de malfiança que, en general, ha adoptat la crítica davant els meus dos quadros, representatius de la meua més recent producció.

Per la meua banda, puc dir que pretenc de pintar amb el màxim de naturalitat, de la manera més normal que sé. La meua pintura és entesa meravellósament i totalment pels nens i els pescadors de Cadaqués; és entesa, encara, per un car amic—automovilista famós—verge de la més lleu preparació artística. Ho entenen i els emociona. Els crítics d'art, per contra, no ho entenen i diuen que tampoc els emociona. A tot estirar, ho roben interessant, tot i creient sovint en possibilitats mixtificadores i en una presència constant d'ironia.

En el meu assaig de nom *Sant Sebastià*, aparegut danunt les pàgines d'aquesta gasetta, jo parlava de la ironia, no en l'accepció anglesa de la paraula, sinó en un concepte més antic, que—per boca d'Alberto Savinio—feia derivar d'Heràclit. Aquest alt concepte de la ironia equivalia a realitat nua. En aquest sentit, la ironia pot trobar-se present en les meves obres. Mai, però, en el sentit picaresc que m'atribuïa recentment Rafael Benet.

A mi, la pintura anomenada *artística* no em diu res, i no emociona tampoc a la gent sana, desinfectada d'art. Només arriba a ésser degustada pels intel·ligents i entesos, els quals, a còpia de profunditats i experiència, han pogut copsar-ne la sensual generositat, la succulent matèria, els lirismes perlats i les infinites subtilitats de què és tan rica tota aquesta producció, tan confusament complexa i difícil d'entendre.

Les meves coses, per contra, són anti-artístiques i directes, emocionen i són compreses instantàniament, sense la més lleu preparació tècnica. (La preparació artística és la que priva d'entendre-les). No són necessàries, com en l'altra pintura, explicacions prèvies, *idees prèvies*, *prejudicis*. Cal només que siguin mirades amb uns ulls purs.

¿Rares? Un ull vivent, el més anodí i insignificant vegetal, una mosca, són organismes infinitament més complicats, més misteriosos, més insòlits, que qualsevol dels meus senzills i primaris organismes, descrits, de més a més, amb una claredat tan precisa, que no ens és mai oferta per la naturalesa, sempre a mercè del més lleu accident. Saber mirar un objecte, un animal, d'una manera espiritual, és veure'l en la seva màxima realitat objectiva. La gent, però, veu tan sols imatges estereotipades de les coses, pures ombres buides d'expressió, purs fantasmes de les coses, i troba vulgar i normal tot el que té el costum de presenciar freqüentment, per meravellós i miraculós que sigui. Per això he escrit recentment, en parlar de la fotografias *Mirar és inventar*.

Tot això em sembla més que suficient per a fer veure la distància que em separa del superrealisme, malgrat la intervenció en el fet que podríem anomenar de transposició poètica, de la més pura subconsciència i del més lliure instint. Però això ja em portaria massa lluny, i són precisament les coses que els crítics han d'analitzar i aclarir.

Ço cert és que la gent es quedava enganxada davant els meus quadros com les mosques en el paper *Tanglefoot*, malgrat de trobar risible i estúpid allò que no podia estar-se de mirar. ¿Per què? Perquè la retenia el fet poètic, que l'emocionava subconscientment, malgrat de les enèrgiques protestes de la seva cultura i de la seva intel·ligència.

*Salvador Dalí.*

Addició al núm. 19 de L'AMIC DE LES ARTS. - Octubre 1927.

SALVADOR DALÍ

*Els meus quadros del  
Saló de Tardor*

Folleto de «L'Amic de les Arts»  
Sitges. Octubre de 1927

**Josep M. de Sucre** estuvo presente en las tertulias celebradas en casa de Rafael Barradas, en Hospitalet. Sucre es un personaje curioso. Nacido en 1886, formado en la tradición modernista, esta formación neorromántica, idealista, le hará conectar por fin con los primeros ímpetus vanguardistas que aparecen tanto en Madrid, a través de Ramón Gómez de la Serna, como en Cataluña, en torno a Salvat-Papasseit. Con eso, la trayectoria de Sucre sería similar a la del galerista Dalmau, buen amigo suyo, a quien dedicó un artículo muy elogioso en el semanario «Mirador»: al igual que Sucre, también Dalmau provenía del Modernismo y acabó vinculado a los ambientes de Vanguardia. Al igual que Dalmau, también, que combinó su faceta de impulsor de las vanguardias con el cultivo de una pintura cercana al Modernismo, Sucre se relacionó con las Vanguardias, como militante, por decirlo de algún modo, y como pintor (faceta creativa que desarrollaría con intensidad después de la guerra), pero como poeta siguió vinculado a los modelos modernistas. Esta vinculación con las Vanguardias se prolongará durante toda su vida. Sucre no sólo colaboró en revistas como «Un Enemigo del Poble» o «La Columna de Foc», o en las empresas editoriales de Joan Salvat-Papasseit, sino que, más tarde, siguió vinculado a las posteriores hornadas vanguardistas. Y, al igual que había hecho con Gómez de la Serna, sirvió de puente entre Cataluña y otros núcleos de Vanguardia españoles: colaboró en la última época de la revista «Alfar» y en la de «La Gaeeta Literaria». En Cataluña, lo hallamos presente, de modo anónimo o sin especial protagonismo, en muchos actos significativos, como las mismas reuniones del Ateneillo, en la cena de despedida a Torres-García, que se celebró en Barcelona en 1920, a raíz de la marcha del pintor uruguayo, en el acto de

homenaje a Rafael Barradas en la escollera del puerto de Barcelona... Como pintor, lo hallamos documentado por primera vez, precisamente, en la Exposición de Homenaje a Rafael Barradas que Dalmau montó en Sitges al conocerse la muerte del anfitrión de la tertulia de Hospitalet, y volvemos a encontrarle en las exposiciones de Arte Abstracto y en la de Arte Moderno Nacional y Extranjero. Destacamos, finalmente, la sorda presencia de Sucre en los textos que firmó como presentación de algunos artistas que exponían en las Galerías Dalmau. Encontramos la firma de Josep M. de Sucre en los catálogos dedicados a Rafael Barradas (1928), a los hijos de Torres-García (1929), a Elvira Homs (1932), celebrada ésta en las Galerías Layetanas, y a Rodríguez Luna (1934) etc.

En agosto, la prensa informa de que Francis Picabia ha estado en Barcelona.

En octubre, se celebra el **Segundo Salón de Otoño** en la Sala Parés. Sigue la línea emprendida en la edición anterior y se amplía en todos sus niveles. El salón se oficializa: lo inauguran personalidades de la vida pública barcelonesa. Se dilata la relación de artistas, aunque predominen los sectores noucentistas de primera y segunda hornada, y se abren las puertas a artistas que exponían por primera vez en la Sala Parés. En este sentido, cabe destacar la incorporación de artistas residentes fuera de Cataluña como Manolo, Gargallo —que presentaba unos apuntes y una máscara de metal fuera de catálogo—, Rebull, Pruna y Togores. También la incorporación de Domingo, que integra determinada influencia de las Vanguardias. Por aquel entonces, Domingo es uno de los artistas más valorados por la crítica progresista. Cabe también citar a Sisquella, que a veces se aproxima tam-

bién a las Vanguardias, a Francesc Camps, etc. Sin embargo, la adscripción del Salón a las Vanguardias, pese a la amplitud de los criterios, se reduce prácticamente a Francesc Camps y a Salvador Dalí.

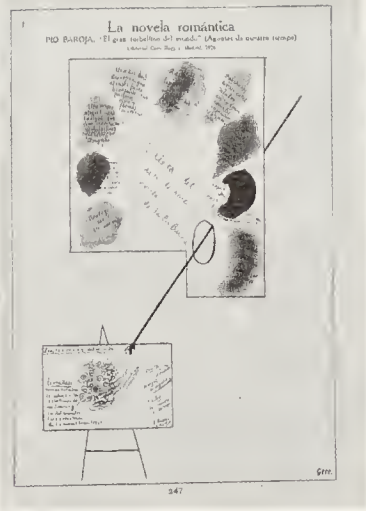
Dalí expone los cuadros *Aparato y mano* y *La miel es más dulce que la sangre*. Esta última tela, además de confirmar la acelerada incursión de la pintura daliniana en la órbita de las vanguardias que le eran coetáneas, originó una pequeña polémica. Por un lado, Agustí Esclassans y Lluís Montanyà tomaron el título de la obra, *La miel es más dulce que la sangre*, como punto de partida de una discusión que derivó hacia las posibles, para unos, o inexistentes, para otros, influencias del Surrealismo en la obra de Dalí. En esta discusión participaron, aunque sólo fuera tangencialmente, Sebastià Gasch y el propio Dalí, con el escrito *Els meus quadros del Saló de Tardor*, publicado como «Addenda» a la revista «L'Amic de les Arts». Dalí escribía: «Todo eso me parece más que suficiente para hacer ver la distancia que me separa del superrealismo, pese a la intervención en el hecho que podríamos llamar de transposición poética, de la más pura subconsciencia y del más libre instinto.» Más o menos coetáneamente a la presencia de Dalí en la colectiva de la Sala Parés, el pintor ampurdanés recibió la visita en Figueras de Joan Miró y de su marchante Pierre Loeb. Miró quería dar a conocer la pintura de Dalí, y también la de Francesc Domingo, según sabemos por una carta del propio Miró a su amigo Sebastià Gasch.

El Salón tuvo un éxito extraordinario, incluso de crítica. Se organizaron actos paralelos, entre los que destaca una conferencia de Joan Sacs, *Valor cognoscitiu de l'art, de la importància social d'aquest valor*, y una de Carles Soldevila, *En defensa del snobisme*. Este último —pese a las implícitas contradiccio-

nes— hace una defensa del esnobismo como fórmula para dinamizar y hacer que arraiguen las manifestaciones artísticas.

Las Galerías Dalmau presentan la **Exposició de Conjunt Inaugural de la temporada 1927-28**, réplica del Segundo Salón de Otoño de la Sala Parés. Benet manifestaba: «Puede estar contento el director de las Galerías Dalmau, pues ha conseguido darnos una exposición doblemente interesante si se tiene en cuenta que quienes han aportado su concurso a este Salón Inaugural son elementos nuevos, o casi nuevos, que no han tomado parte en el clausurado Salón de Otoño de la Parés.» En efecto, la Sala Parés, plataforma mucho más prestigiosa que las Galerías Dalmau, absorbió buena parte de los artistas que Dalmau dio a conocer y presentó, hasta entonces, al público barcelonés. Hay, sin duda, una fuerte competencia entre la Sala Parés de los hermanos Maragall y las Galerías Dalmau, que, debilitadas, comenzaron a hundirse. Dalmau se ve obligado a buscar nuevos artistas, la mayoría de ellos jóvenes prácticamente desconocidos. El atractivo de la exposición es la presentación de nuevos valores y artistas. Ésta es la tarea que siempre ha realizado Dalmau: dar a conocer nuevos artistas desde la periferia. Participaron Almada, Barradas, Evarist Basiana, Joaquim Biosca, Gustau Cochet, Magí Cassanyes, Artur Carbonell, Felip Coscolla, Agustí Ferrer, Pedro Flores, Josep Gausachs, Luis Garay, Xavier Güell, Elvira Homs, Joan Junyer, Joan Miró, Manuel Muntades, Josefina Portusachs, Ramon Reig, Ignasi Vidal, Miquel Vilà, Valldaura, Ángel Ferrant, Claudi Mimó y Miquel Paredes. La Sala Parés —pese a la incorporación de Dalí— y las Galerías Dalmau representan dos orientaciones distintas del arte catalán.

Gasch, en la reseña de la



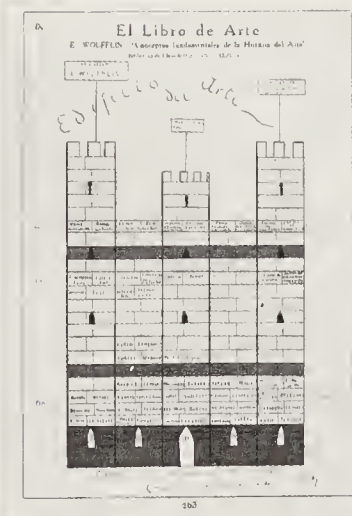
# CARTELES LITERARIOS

Catálogo

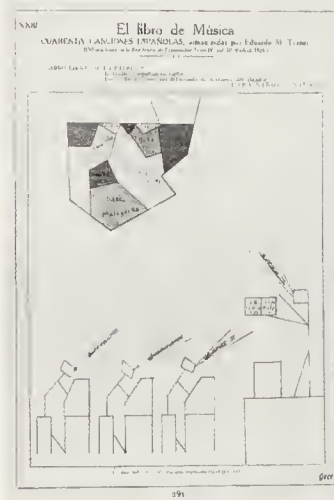
Catálogo

1. El teatro de la Ilustración española	2. La fama de Babel	3. La leyenda del Rey Rodrigo	4. Juan Cisneros	5. El siglo de oro de Juan Ortega y Gasset	6. La fama de Babel	7. Situación filosófica de Marra	8. Poesía y Literatura	9. Gabriel Miró	10. Miguel de Unamuno	11. Visión superrealista del antiguo Anaco	12. Fuente de Juventud en plátano	13. Un libro de filosofía alemana	14. Estratagemas de Pérez de Ayala	15. Juan Ramón Jiménez	16. La transformación de Eugenio d'Ors	17. Nuestros puntos de vista en arte	18. Barroco	19. Juan Ramón Jiménez	20. La tautología de Eugenio d'Ors	21. El arte de los años	22. Antaño España	23. Guillermo de Tossa	24. El libro de los cuentos	25. La novela romántica	26. D. Nicolás M. de Urgoiti	27. La Princesa Matilde	28. El libro del gallo	29. Teoría de Wolf	30. José Bergamín	31. Museo de Buenos Aires
---	---------------------	-------------------------------	------------------	--	---------------------	----------------------------------	------------------------	-----------------	-----------------------	--	-----------------------------------	-----------------------------------	------------------------------------	------------------------	--	--------------------------------------	-------------	------------------------	------------------------------------	-------------------------	-------------------	------------------------	-----------------------------	-------------------------	------------------------------	-------------------------	------------------------	--------------------	-------------------	---------------------------

Catálogo de la exposición «Carteles literarios»  
Galerías Dalmau. 1928



ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO [Gecé]  
Carteles  
Madrid. 1927





## 1928

Inaugural, rinde un homenaje a Dalmau como promotor de las Vanguardias. Es la primera vez que se reivindica y se hace una lectura global de su tarea como marchante comprometido con el arte moderno. Este homenaje se repetirá en las sucesivas inaugurales. Por lo que a la muestra se refiere, Gasch censura duramente la falta de rigor de Dalmau en esta exposición. Por aquel entonces, Gasch apoya una especie de arte constructivo y estructural: plástico. Una manifestación, representada por el Noucentisme de la segunda hornada, que la Sala Parés se hace suya: Domingo, Sisquella, Benet, etc. La Inaugural de las Galerías Dalmau amplía el registro de vanguardia.

Dalmau representa un abanico diverso pero que significa, a fin de cuentas, una originalidad. Cassanyes insinúa que la Inaugural presenta una panoplia de novedades, a diferencia del Salón de Otoño, cuya única novedad fue Dalí. La diversidad de posicionamientos hace difícil una valoración en conjunto. Se mezcla desde el Neoclasicismo de raíz picassiana de los murcianos Pedro Flores y Luis Garay —presentados como novedad foránea— hasta el Cubismo injertado de Art Déco de Basiana, pasando por el Expresionismo aguado de Barradas. Por los documentos gráficos con los que contamos, la muestra, en conjunto, es permeable e incorpora un sustrato de influencia de las Vanguardias, pero no puede identificarse con el concepto de Vanguardia internacional. Es preciso señalar, por su trayectoria posterior, la presencia de Ángel Ferrant y de Joan Junyer y la participación de Barradas, puestos ya de relieve por la crítica. Artur Carbonell participa con una especie de Noucentisme: deja a un lado, pues, el Surrealismo con el que suele identificarse. Joan Miró participa con obras de 1917, del fondo de las Galerías.

**Magí Albert Cassanyes** representa, en el clima artístico catalán, la figura de un crítico de arte con sólida formación cultural y con un modo de entender la práctica profesional que busca más la reflexión del lector que el impacto combativo (como sucede, muchas veces, en Gasch). Cassanyes mantenía un programa estético heterogéneo, fruto tal vez de su riqueza de conocimientos, lo que le permitía escribir sobre temas artísticos muy diversos. Al mismo tiempo, sin embargo, se mantiene firme en su defensa del Expresionismo como piedra angular del arte contemporáneo (en este sentido, hablaba del Surrealismo como de una «degeneración del Expresionismo»). Su postura reflexiva hizo que, al revés de otros críticos de arte más incisivos y voluntariamente polémicos, como Joan Sacs o Sebastià Gasch, Cassanyes no tuviera una repercusión pública tan directa, pese a que sus textos puedan hacer pensar, de vez en cuando, en aportaciones conceptuales muy interesantes para la evolución de la cultura catalana de aquel momento.

Cassanyes colaboró en distintas revistas, como «El Camí», «Terramar», «Monitor», «Oc», etc., pero donde más abiertamente desarrolló su rigor en el ejercicio de la crítica fue en «L'Amic de les Arts», en cuyas páginas participaba regularmente, como lo hizo también, aunque con mayor distancia, en la constitución de la revista subirensis como núcleo dinamizador de las Vanguardias catalanas. (Cassanyes, por ejemplo, participó en el acto de *Els 7 davant «El Centaure»*, aunque su aportación va, de nuevo, más por el camino de la reflexión estética que por el de la provocación.) Por otro lado, lo hallamos reseñado como pintor en algu-

nas de las exposiciones colectivas que organizó Dalmau entre 1926 y el cierre de sus Galerías. De este modo, Cassanyes intervino, al parecer, con obras más o menos innovadoras, según las referencias del momento, en la Exposición del Modernismo Pictórico Catalán (1926), en las Exposiciones Inaugurales de las Galerías Dalmau de las temporadas 1927-1928 y 1928-1929, en la Manifestación de Arte de Vanguardia (1928), organizada como celebración del primer año de «La Gaceta Literaria», etc.

Su actividad crítica se prolongó durante los años treinta: escribiendo textos para catálogos de exposiciones, colaborando intensamente en las páginas de arte de «La Publicitat» desde donde informa de muchas de las exposiciones de Vanguardia que se celebraban en Barcelona, etcétera. Participó también con el ADLAN en dos frentes trascendentes: en el número especial de la revista «D'Ací i d'Allà» de invierno de 1934, dedicado al arte del siglo XX, y en la preparación y presentación de la Exposición Logicofobista, celebrada en 1936.

Exposición de carteles literarios de **Gecé** (Ernesto Giménez Caballero) en las Galerías Dalmau (del 8 al 20 de enero). Esta exposición es simultánea a la Manifestación de Arte de Vanguardia, en la que participaron R. Barradas, E. Basiana, S. Dalí, M. Cassanyes, J. Gausachs, J. Güell, E. C. Ricart y los escultores J. Ketterer Moya y A. Guyas. En estas muestras, paralelas, se celebraba el primer aniversario de «La Gaceta Literaria».

Giménez Caballero, director de «La Gaceta Literaria», había publicado, en 1924, un conjunto de trabajos visuales inspirados en libros o personalidades literarias y que eran una especie de valoración o de lectura de síntesis. Eran como poemas visuales. Estos traba-

jos fueron acogidos con entusiasmo por los sectores progresistas. Cassanyes manifiesta: «Su libro de carteles —lección de juventud, de agilidad, de ironía y de entusiasmo— aporta a la crítica literaria, comúnmente ejercida por figurones arqueológicos, una necesaria inyección de frescor juvenil. Fue una aventura eficaz y quijotesca, sin precedentes inmediatos. Generosa y audaz. Libro revelador de una cultura y una erudición formidables, disimuladas bajo una media sonrisa de clown. Auto-irónico. En la última parte de este libro, Stadium, Giménez Caballero intentaba una nueva fórmula crítica. El cartel, esquema gráfico de un libro, o de la obra o personalidad de un escritor. Y el resultado era de una fuerza sugestiva, notable. La crítica, en todos sus aspectos, tiene un valor intrínseco, independiente por completo de los asuntos que refleja.»

En las Galerías Dalmau presenta, al parecer, una nueva serie más radical. Giménez Caballero se desplaza a Barcelona acompañado por Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Antonio Espina y Juan Chaves. Para Cassanyes «su más valiosa aportación a la crítica literaria es el humor (...). Si debiéramos traducir en dos palabras la impresión de conjunto de la obra actual de Giménez Caballero, diríamos que puede ponerse bajo el signo de la inquietud y del ingenio.»

Con motivo de la llegada a Barcelona de **Ramón Gómez de la Serna**, en enero, se organiza una exposición de homenaje con dibujos íntimos de «**Barradas-Barcelona**» en las Galerías Dalmau. En Sitges, en el mes de agosto, Dalmau organiza otra exposición de Barradas, presentada por Sucre. Es una muestra con voluntad de apoyo y ayuda al artista. Se abre una suscripción popular para



FILIPPO T. MARINETTI

CREATORE DEL FUTURISMO

LUNEDÌ sera, al Teatro Novedades, Filippo T. Marinetti, il creatore del futurismo, l'artista che da più di vent'anni Europa ed America acclamano e ammirano, darà una conferenza con proiezioni; e una conferenza di Marinetti, si sa non è soltanto una **conferenza**, ma tutto uno spettacolo.

Salutiamo l'ospite illustre, l'uomo che Ramón Gomez de la Serna, ha chiamato recentemente "il primo eroe di tutto un rinnovamento" e disponiamoci ad accoglierlo com'egli merita. Marinetti, sopra tutte le teorie e le discussioni di programmi e di scuole, è certo uno dei più geniali e audaci temperamenti della nostra razza latina.

Invitación a la conferencia de F. T. Marinetti  
en el Teatro Novedades. Barcelona. 1928

adquirir una pieza, *Natividad*, para la colección municipal de Sitges.

•

Durante el mes de febrero, **Filippo Tommaso Marinetti** da una conferencia en el Teatro Novedades de Barcelona. En una entrevista que le hace Ángel Ferrant para «La Publicitat», Marinetti dice que ve como seguidores suyos, en Cataluña, a Sánchez-Juan, Cassanyes y Dalí. Sin embargo, sólo Sánchez-Juan, de los tres, parece considerar a Marinetti como maestro: la correspondencia que mantuvieron así lo confirma. Además, Sánchez-Juan, tal vez alentado por la presencia del líder italiano en Barcelona, da una conferencia en el Ateneo Democrático Regionalista del Poble Nou durante la cual lee poemas suyos, del propio Marinetti, de Max Jacob y de Huidobro, y muestra reproducciones de obras plásticas de Boccioni y de Carrà. Mirándolo bien, sin embargo, el eco de la estancia de Marinetti en Barcelona es mínimo, si lo comparamos con la influencia que el futurista italiano había ejercido en las primeras vanguardias catalanas. Pese a ello, en las Galerías Dalmau se organiza una exposición de homenaje con obras de Barradas, Dalí, Gleizes, Miró, Burty, Otto Weber, Pujó, García Lorca, Picabia, Ricart y Miquel Villà.

Marinetti visitará Barcelona en dos ocasiones más. En una de ellas, pasará fugazmente por la Exposición Internacional de 1929, la otra lo hará como delegado de Italia en el 13<sup>o</sup> Congreso Internacional del PEN Club, celebrado en Barcelona en 1935.

•

En marzo de 1928, Sebastià Gasch distribuye el **Manifest Groc** entre intelectuales, escritores, artistas y entidades culturales de Cataluña. Este manifiesto, conocido también como *Manifiesto Anti-Artístico Catalán*, lo firman Salvador Dalí, Se-

bastià Gasch y Lluís Montanyà y se convierte en una de las iniciativas más impactantes del Vanguardismo catalán. En el *Manifest Groc*, se arremetía contra la cultura catalana hegemónica en aquel momento, heredera de las estrategias culturales del Noucentisme, y se proponía un nuevo orden cultural basado en el maquinismo y en los elementos culturales propios de la sociedad industrial (el cine, el jazz, el teatro moderno...). La gestación de la hoja había sido lenta (en julio de 1927 se informaba ya, desde las páginas de «La Veu de Catalunya» de su futuro lanzamiento) y contó con diversas fases de confección. Sus principales impulsores eran Dalí y Gasch, a quienes muy pronto se unió Montanyà, pero se quiso implicar a otros personajes, como Joan Miró, Federico García Lorca, Joan Prats... La distribución del *Manifest Groc* suscitó, en el seno de la cultura catalana, una polémica breve pero intensa en la que intervinieron, entre otros, Ángel Semblancat, Carles Soldevila, Alfons Maseras, Rafael Benet, Prudenci Bertrana, Jaume Miravittles, Octavi Saltor, Domènec Guansé, Joan Mates o Joan Sacs. Por otro lado, el manifiesto tuvo cierta repercusión exterior y fue reproducido en la revista «Taula de Lletres Valencianes» y, traducido al castellano, en la revista fundada por Federico García Lorca, en Granada, «Gallo». Ernesto Giménez Caballero, desde «La Gaceta Literaria», de Madrid, se hizo también elogioso eco. El *Manifest Groc* ha obtenido, más tarde, una constante atención historiográfica, que ha incidido en su tono ecléctico, a medio camino entre una sedimentación del temario futurista y una incipiente conexión con el Dadaísmo. En cualquier caso, era la defensa de una modernidad amplia y heterogénea, más que de un arte o una literatura radicales. Algunas de las versiones anteriores del *Manifest Groc* permiten

comprobar que, como atestiguó Sebastià Gasch en alguna ocasión, Dalí había apostado por un manifiesto más arriesgado y más comprometido con las vanguardias que les eran coetáneas, aunque no había todavía adoptado plenamente los criterios surrealistas, que asumiría meses más tarde. Por otro lado, queda claro el consenso entre los firmantes del *Manifest Groc* acerca de la poética que habían extraído de la revista «L'Esprit Nouveau», dirigida entre 1920 y 1925 por Amedée Ozenfant, y por Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier). Lo que contribuye a explicar el eclecticismo y la cautela que se desprende de una primera lectura del panfleto. Y a aclarar también la reivindicación de una modernidad más acumulativa (music-hall, jazz, cine, aeronáutica, arquitectura funcionalista...) que restrictiva.

•

El 24 de abril de 1928, Josep M. Junoy reincide en antiguas preocupaciones sobre la cultura vigente y da una conferencia en el Ateneo Barcelonés con el título de *Modernitat i avantguardisme*. Cita a Apollinaire, condena el Dadaísmo y apunta hacia una diferenciación entre los dos términos del enunciado del discurso: «El vanguardismo es cosa de contemporáneos; la modernidad es cosa de la historia.»

**Junoy** era, por aquel entonces, director de «**La Nova Revista**», que salió entre enero de 1927 y agosto de 1929. A lo largo de su existencia, Junoy permitió, en las páginas de «La Nova Revista», la coexistencia de artículos de reflexión o de textos de creación clasicistas con otros que, aun no siendo claramente provocativos, tendían a tratar temas de cierta modernidad. En este sentido, Sebastià Gasch publicó un artículo titulado *Del Cubisme al Superrealisme*; Jaume Miravittles, otro sobre el Vanguardismo, *Notes a l'entorn de l'art*

*d'avantguarda*; Alfons Maseras, *Remarques sobre l'art d'avantguarda*. Por lo general se tocaron temas que otras publicaciones desdeñaban por completo, como el cine, al que dedicaron textos importantes Alexandre Plana, Jeroni Moragues o el propio Gasch. O se permitió la colaboración de personajes con los que Junoy no debía de conectar demasiado. Con respecto al apartado gráfico, la revista contó con colaboraciones de Salvador Dalí (que, además, publicó un artículo sobre la exposición de dibujos de García Lorca en las Galerías Dalmau), de Rafael Barradas o de Francesc Domingo, entre otros.

•

El 13 de mayo se celebra en el Ateneo el Centaure de Sitges el acto *Els 7 durant "El Centaure"*. Según una crónica periodística del momento, la sala de actos estaba llena y con un «auditorio selectísimo». Los conferenciantes, invitados expresamente por «El Centaure», comenzaron las exposiciones a las 11 de la mañana con el siguiente orden de intervenciones: Josep Carbonell, Josep Vicenç Foix, Salvador Dalí y Sebastià Sánchez-Juan. La sesión de la tarde contó con las aportaciones de Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y Magí Albert Cassanyes. Según el cronista, Foix habló sobre el Surrealismo y fue aplaudido por el auditorio. Dalí es calificado como «el plato fuerte, imprescindible de la sesión. (...) Da el verdadero, auténtico tono de míting con su parlamento breve, vibrante y agresivo. Dalí no discute ni busca: sólo afirma. Según él, cuando el arte se hace viejo y deja de servir para nuestra sensibilidad, debe arrinconárselo, pasa a ser historia.» Sobre Sánchez-Juan, se dice que recita sus inéditas *Divagacions*, que son elogiadas por el público.

«L'Amic de les Arts» se encargó de reproducir los siete parlamentos a lo largo de 1928, entre el número 24 y el número

# BUTLLETÍ

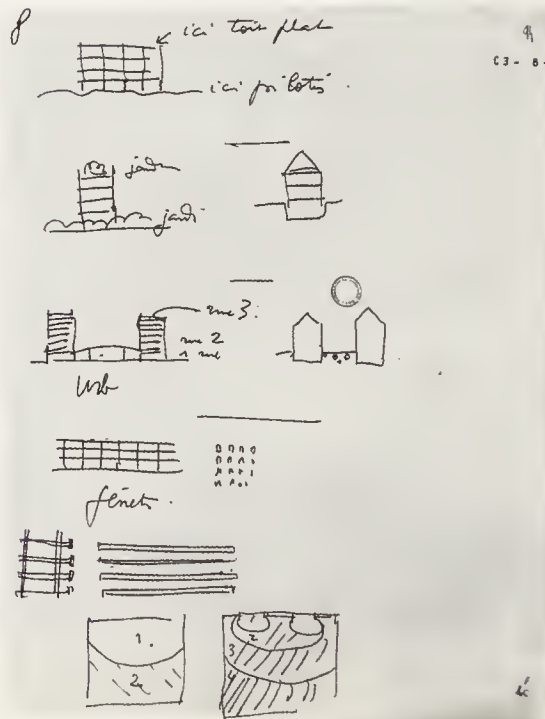
PER  
JOSEP CARBONELL

## ELS 7 DAVANT «EL CENTAURE»

Per al 13 del propinent mes de maig, l'ateneu de Sitges, El Centaure, té anunciada una triple conferència sobre les més modernes tendències artístiques i literàries, o, si hom vol parlar tabú, una triple conferència avantguardista. Dalí, Foix i el que signa, ens havem encarregat d'acomplir, en el si de la benemèrita entitat cultural, la missió a què els redactors d'aquesta gasetà fórem convidats. Complement d'aquesta sessió que començarà al migdia en punt del dia assenyalat, als postres del dinar al qual, com s'ha anunciat, podran assistir, mitjançant certa quota, els socis de El Centaure, i mitjançant una altra els que no en siguin, Lluís Montanyà, Sebastià Sánchez-Juan, Sebastià Gasch i M. A. Cassanyes, marcaran, amb sengles treballs sobre el mateix tema, el punt de la diada. Els ateneïstes de El Centaure i els concurrents a l'esmentat dinar, tindran, amb aquests actes, avinentesa de veure i de comprendre el vast panorama artístic i literari d'Europa (i qui diu Europa diu el món) on, tal una afe-rrissada batalla, lluiten i moren tota mena de tendències, i on hom espera albirar aquella que, victoriosa, enrioli els temps amb una llarga i venturosa treva.

Com que els treballs dels nostres set redactors i col·laboradors seran llargs i volem donar-los tots en aquesta gasetà, comencem avui la publicació del nostre en aquest apartat del Butlletí.

*Traduït de l'italià de Le Corbusier*  
il est très facile de se tromper  
que le mouvement de la vie moderne  
est d'ordre synchronique  
une invention technique est l'application  
d'un fait ou l'admission d'un  
élément existant  
les inventions sont, à chaque pas, une  
manifestation du milieu. Le milieu en  
est perturbé, managé. Mais si l'art est  
pas au désastre futur, il faut le  
surmonter et dire: le milieu générera  
de nouveaux faits, et le bénéficiaire  
de l'art. Et la technique après  
avoir bouleversé le milieu antérieur  
offre les merveilleuses solutions littéraires  
et fécondes du milieu présent.  
le grand événement est l'introduction d'une  
nouvelle vertu artificielle ou non naturelle.  
le pas de l'homme = vertu simple } remplacé par le véhicule  
à vapeur ou à moteur  
locomotives auto  
aviation  
= vertus virtuelles.  
le milieu futur de l'homme simple  
ne peut plus résister aux vertus  
virtuelles.



### LE CORBUSIER

Páginas con el guión de las conferencias  
pronunciadas en la Sala Mozart de Barcelona. 1928

### JOSEP CARBONELL

Els 7 davant «El Centaure»  
«L'Amic de les Arts»  
Sitges. Núm. 24. 30 de abril de 1928

29. El primero que lo hace, antes incluso de la celebración del acto, es Josep Carbonell, con el texto *Contribució a la recerca d'un nou classicisme*. A partir de éste, se publicaron los textos sin seguir el orden de la sesión: Lluís Montanyà, *Proselitisme, no*; Sebastià Gasch, *Veritable sentit de l'avantguardisme*; Salvador Dalí, *Per al «meeting» de Sitges*; Sebastià Sánchez-Juan, *Síntesi del parlament improvisat*; Magí A. Cassanyes, *Assaig de classificació del moviment de l'art moderna*, y J. V. Foix, *Textos, pràctiques*. No es preciso decir que, como se reseñaba en la revista, el parlamento más polémico —esperadamente polémico— fue el de Salvador Dalí. En el texto, el pintor no sólo insultaba a «nuestros artistas, adoradores del aspecto ruinoso, macabro y hediondo de la arqueología», o el barrio gótico de Barcelona, «el lugar más infecto, incómodo y vergonzoso» de la ciudad. Dalí exponía también un programa poético, basado en su teoría del anti-arte, y resumía este programa en un decálogo que contenía, además de proposiciones provocativas, como la abolición de la sardana, ideas de interés: «propagar la idea de que vivimos realmente una época post-maquinista», «propagar la idea de que el cemento armado existe realmente», «considerar a los artistas como un obstáculo para la civilización», etc.

El protagonismo de Dalí debió de sentar mal a Sánchez-Juan porque, en un artículo publicado en el periódico «La Nau», a finales de junio, arremete contra el ampurdanés a propósito del decálogo que el pintor había propuesto en el acto de Sitges. Sánchez-Juan escribía, entre otras cosas: «Debemos declarar, como lo hicimos en Sitges, que no compartimos la iconoclastia del figuerense —pese a nuestro interés por su pintura.» Y manifestaba claramente que Dalí no podía ser considerado como líder del Van-

guardismo catalán, al tiempo que lamentaba los ataques contra la cultura catalana normativista lanzados desde el *Manifest Groc* o por el propio Dalí. Sánchez-Juan trazaba una línea divisoria muy clara entre los presuntos integrantes de las Vanguardias catalanas, y él mismo se colocaba en el bando más honesto: «Los que, siguiendo un ritmo de evolución espiritual, hacemos nuestra obra, honestamente, acusada de características ultramodernas (un Pahissa, un Domingo, un Gargallo, un A. Puig-Gairal, nosotros mismos), no consentimos, ni en broma, el csmirriado desprecio a nuestra cultura.» Tras afirmar que le gusta que exista una Vanguardia catalana, y citar a Verdaguier como «Precursor del vanguardismo», Sánchez-Juan concluía el artículo con una profesión de fe patriótica: «Pero, que conste, no somos desleales ni malnacidos y amamos nuestro país por encima de todo.» Desde «L'Amic de les Arts» no tardaron en responder, precisamente en el número que reproducía la participación de Sánchez-Juan en el acto de *Els 7 davant "El Centaure"*. Tras definir al poeta como «caudillo ilustre del vanguardismo catalán pre y postfuturista», y de insistir en la idea —muy apreciada por Gasch, por ejemplo— de que no se consideraban vanguardistas, como no se consideraban «imbéciles», manifestaban que creían «un deber de lealtad hacer público su voto favorable a que, por medio de un plebiscito nacional, se mantenga por unanimidad el título de "Líder del Vanguardismo Solariego" para el poeta Sánchez-Juan».

Los días 15 y 16 de mayo de 1928, pronunció sendas conferencias en Barcelona el arquitecto **Le Corbusier**, expresamente invitado por Josep Lluís Sert, por aquel entonces estudiante del último curso de la carrera y presidente de la Asociación de Alumnos de la Escuela

Superior de Arquitectura. Debe recordarse que Le Corbusier, así o con su nombre auténtico (Charles Edouard Jeanneret) había influido mucho ciertos sectores de la cultura catalana a través de la revista «L'Esprit Nouveau», que había codirigido con el pintor Amedée Ozenfant. Y que, como comprobaremos, tendría todavía mayor repercusión como arquitecto a través de la influencia que ejerció sobre los miembros del GATCPAC.

• La Sala Parés celebra, en septiembre, el **Tercer Salón de Otoño**. El Salón, prácticamente oficializado, es inaugurado por las personalidades culturales del momento y tiene una repercusión ciudadana superior a los de convocatorias anteriores. Sus ingredientes son: una manifestación conjunta vinculada al Noucentisme, la participación puntual de Dalí y la organización de actos paralelos.

En términos generales, el registro de Vanguardia queda reducido a la presencia de Dalí. Tal vez sería necesario incluir a otros, como Francesc Camps, que seguramente fueron eclipsados por Dalí, pero falta documentación gráfica. Parece que las inquietudes de innovación de los participantes (Domingo, Sisquella, etc.) se han atemperado. Cabe señalar, por su trayectoria posterior, la presencia de Artur Carbonell, Antoni Costa y Joan Sandalinas, con obras que no se identifican con las Vanguardias internacionales.

Dalí protagonizó una doble controversia. El primer motivo de conflicto surgió cuando los responsables de la Sala Parés (o establecimientos Maragall, como era conocida entonces la tradicional galería de arte) decidieron retirar uno de los cuadros que Dalí había presentado a la muestra colectiva. Dalí quería exponer dos obras: *Dedo gordo, playa, luna y pájaro podrido* y *Diálogo en la playa*.

Esta última obra, sin embargo, contenía la imagen de una mano perceptiblemente identificable con un pene en erección, por lo que el director de la Sala Parés impidió su exposición. Los responsables de la sala explicaban la decisión con una evidente ambigüedad: «Tomamos esta decisión aun considerando que la obra es de grandísimo valor artístico y, tal vez, una de las más logradas del discutido artista. (...) Pero, teniendo en cuenta la forma de desarrollar la idea que, a su entender, se interpreta, creemos que no es apta para ser exhibida en ninguna Sala de Exposiciones visitada, habitualmente, por un público numeroso y poco preparado para ciertas sorpresas.» Dalí se enfureció, envió a los periódicos una nota en la que negaba su participación voluntaria en el Salón de aquel año y denunciaba la prohibición. Maragall pactó con el pintor la compra de ambas telas, aun persistiendo en la idea de exponer sólo una, y consiguió de Dalí el compromiso de mantener en pie la convocatoria de la conferencia que habían anunciado. Esta conferencia fue el origen del segundo punto de conflicto.

En efecto, el 16 de octubre, Dalí lee la conferencia *L'art català actual relacionat amb el més recent de la jove intel·ligència*. Según las crónicas del acto, asistieron muchos personajes de la cultura catalana, muchos de ellos curiosos, probablemente, ante lo que Dalí podía decir o hacer. (Por aquel entonces, el nombre de Dalí debía ya de asociarse con la provocación cultural, a raíz de su participación en diversos actos o de su colaboración como escritor en los medios más adelantados.) En la conferencia, Dalí se expresaba contundentemente cuando afirmaba que el arte catalán del momento era anacrónico, prolongaba un Impresionismo superado ya en toda eu-



SALVADOR DALÍ Y LUIS BUÑUEL  
Fotogramas del film *Un chien andalou*. 1929



Salvador Dalí y Luis Buñuel  
en Figueras. 1928

ropa y se movía en un «estado de espíritu putrefacto». Dalí sólo elogiaba a Picasso y Miró y a todo el maquinismo industrial del momento. Frente a este maquinismo, el pintor abjuraba del arte tradicional: «Ha llegado el momento de manifestar sin pudor alguno que consideramos los intentos artísticos, y el arte en general, como el sùmmum de las putrefacciones, de lo despreciable, de lo inservible para los deseos y la emoción actual.» Según Dalí, además, no existía una pintura catalana «racional», auténtica, que conectara con la tradición románica o gótica; sólo existían pintores «de árboles torcidos» que parodiaban a Sisley o Courbet. Las reseñas del acto fueron mayoritariamente contrarias a la posición adoptada por Dalí. El propio Antoni Rovira i Virgili publicó un editorial en «La Nau» con el significativo título de *L'assassinat del carrer de Petritxol*. Dalí, sin embargo, siguió insistiendo en su actitud polemizadora: el 24 de octubre, publicó en «La Publicitat» una notita, llena de ironía, en la que manifestaba su simpatía hacia el público de la conferencia, porque le había dejado vencer, al no rebatir sus argumentos, aunque después se le hubiera combatido rotundamente en la prensa.

Se celebra la **Exposición inaugural de la temporada 1928-29** de las Galerías Dalmau (del 22 de octubre al 6 de noviembre), réplica del Tercer Salón de Otoño de la Sala Parés. Dalmau presenta un conjunto diverso que, en términos generales —con ciertas excepciones, como Mimó y Reig—, se identifican con el arte de Vanguardia y con la innovación. Esta muestra es una especie de balance en lo que respecta a la producción de arte de investigación en el país. Gasch, a propósito de la muestra, censura a Dalmau su concepto de Vanguardia y el poco rigor en la selección de los artistas. Pero, a fin de cuentas, es

arte de Vanguardia. En cambio, Gasch censura al Tercer Salón de Otoño por su falta de Vanguardismo. En la inaugural de Dalmau, participan **R. Burradas, J. Biosca, E. Basiana, J. Bassas Ribera, M. Casanyes, V. Corberó, C. Collet, S. Dalí, J. Dalmau, M. Freser, J. Gansachs, X. Güell, E. Homs, J. Pujó, Papiol, A. Planells** —que presenta dos obras surrealistas—, **R. Reig, J. Ros, E. Store, I. Vidal, J. Cuyas, C. Mimó, J. Moya Ketterer y M. Paredes**.

• **Carles Sindreu** publica su primer libro poético, titulado *Radiacions i poemes*, en el que se incluyen composiciones escritas entre 1920 y 1927. (En 1933, publicaría los poemas anteriores a 1920 en *Darrera el vidre*.) Bastante heterogéneo, el volumen rezuma la influencia que el Futurismo había ejercido en Sindreu, pero también una particular visión de la modernidad aplicada a la literatura. En *Radiacions i poemes*, además de poemas de estrofas más o menos convencionales, encontramos piezas que, bajo el epígrafe «radiacions», consisten en frases cortas que buscan el impacto conceptual antes que el placer estético, un poco al modo de las «greguerías» de Ramón Gómez de la Serna. Estas «radiacions» darán paso, en 1931, a la edición del volumen *La klàxon i el caní*, donde lleva a sus últimas consecuencias este concepto poético, o esta poesía del concepto. Por otro lado, Sindreu, además de convertirse posteriormente en un activista cultural de primera línea, sobre todo en la formación del ADLAN y en las colaboraciones periodísticas, cultivó la poesía ideográfica, tanto en sus libros como en su colaboración en revistas de deporte, manifestación por la que Sindreu demostró siempre una especial preferencia.

La Sala Badrines de Barcelona presenta, en diciembre, una exposición de las últimas obras francesas de **J. Torres-García**. Por las referencias gráficas que existen, son obras realizadas con un fondo de franjas o superficies planas de color, a menudo degradado con grises, al que se superponen signos esquemáticos y caligráficos. Torres-García, instalado en París, ha llevado a cabo una intensa actividad artística desde 1926. En 1928, establece contacto con Theo van Doesburg y, posteriormente, en 1929, con Seuphorth, Mondrian, etc. Con Seuphorth, Xceron, Vantongerloo, Daura y Russolo, Torres-García se implica y participa en las actividades de fundación y promoción, en París, de un grupo de orientación abstracta y de oposición al Surrealismo, que adquirirá forma en el grupo Cercle et Carré. Síntomas de estos contactos y actividades vinculadas al territorio catalán, en 1929, son el diseño de Torres-García, de tipo neoplasticista, para un stand de la firma de productos de alquitrán Benito Badrinas, en la Feria Industrial de Barcelona y su participación en la Exposición de Arte Nacional y Extranjero (1929).

• Primera exposición individual de Llorens i Artigas en la Galería A. M. Reitlinger de París.

## 1929

En el mes de enero, Salvador Dalí y Luis Buñuel se encuentran en Figueras para preparar el guión de una futura película. El título provisional era *Dangerous de se pencher dedans*. A partir de aquel guión inicial, titulado finalmente *Un chien andalou*, Luis Buñuel inició el rodaje de la película en París, el 2 de abril. A mediados de abril, Dalí llegará a la capital francesa para incorporarse a la filmación: se dedica a buscar (sin

éxito) las hormigas que aparecen en una de las secuencias más famosas y actúa en unos fotogramas de otra secuencia, vestido de cura, junto a su amigo Jaume Miravittles, arrastrados por una cuerda atada a un piano y a unos asnos podridos. *Un chien andalou*, se estrenó, en el cine Studio des Ursulines de París, el 6 de junio de 1929. A comienzos de septiembre, se proyecta en un congreso cinematográfico en la ciudad suiza de La Sarraz, donde, según el propio Dalí, Sergei M. Eisenstein dijo palabras de elogio sobre la película. El 1 de octubre, se presenta en la sala Studio 28 de París, en régimen comercial, y se mantiene algunos meses en cartel. En Barcelona, se estrenó el 24 de octubre de 1929 en las Sesiones Mirador. Con motivo de esta presentación, Dalí publicó, en el semanario «Mirador» un artículo expresamente redactado para la ocasión y titulado, precisamente, *Un chien andalou*. No hay duda de que Buñuel organizó cinematográficamente el material literario que ambos habían preparado en Cadaqués, pero la historiografía ha puesto de relieve, últimamente, la influencia de Dalí en algunos aspectos iconográficos y en ciertas asociaciones visuales de la película, discernibles, sobre todo, en la famosa secuencia del ojo cortado, de clara inspiración daliniana.

• En febrero de 1929, actúan en el Palau de la Música de Barcelona los pianistas franceses **Wiener y Doucet**, que son anunciados en la prensa como «Los pianistas de jazz» y que vienen avalados por los elogios recibidos de Jean Cocteau y otros intelectuales. El crítico Joan Tomàs los entrevista en la revista «Mirador», donde exponen la convicción de que el jazz es un signo de modernidad. «El jazz —observan ambos pianistas— responde a nuestra época; reposa en el movimiento y en el ritmo.» El concierto del Palau



Quinteto Jazz Band L'As. 1924



Orquesta del Hot Club de Barcelona. 1935



Quinteto del Hot Club de Francia



Napoleon's Band. 1935



mereció una contundente respuesta de la «Revista Musical Catalana», el órgano de expresión, por decirlo de algún modo, de los ambientes musicales más clasicistas y normativos: «Digámoslo sin eufemismos: el arte de Wiener y de Doucet (el arte que practican, en todo caso, tocando juntos, a dos pianos) no es propio de una sala de conciertos. Evoca el ambiente (e incluso las *necesidades*) de un *music-hall*. A los amigos del arte ligero, del ritmo insistente, de los ruidos *negros*, les gustará, sin duda, ese digamos arte, esa digamos música, y ese uso y abuso de “miseñora” la síncopa, mientras hablan, fuman, beben o bromean. Pero se convierte rápidamente en inaguantable desde una sala de conciertos en la que, realmente, no suele hablarse, ni fumar, ni bromear.» La invasión del *sancta sanctorum* de la música institucional no debía de caer bien a ciertos sectores musicales, pese a que ambos pianistas no eran una banda de jazz en sentido estricto y a que, en aquel concierto, se limitaron a adaptar libremente piezas clásicas, como vales de Strauss, por ejemplo, o a interpretar la posteriormente famosa *Rhapsody in blue*, de George Gershwin.

Aquel concierto en el Palau, precedido de actuaciones anónimas en cafés-concierto y en salas de espectáculos o *music-halls*, tuvo continuación en la Exposición Internacional de 1929. A raíz de aquel acontecimiento, llegaron a Barcelona la orquesta del inglés **Jack Hilton** y la orquesta del pianista negro norteamericano **Sam Wooding y sus Choclat Kiddies** (que habían estado en Barcelona anteriormente). El jazz se introdujo también a través del teatro o la danza negros, con Louis Douglas y sus Black Follies, por ejemplo (comentadas con simpatía por Josep M. Planas en «L'Opinió», en febrero de 1928) o la revista de Harry Flemming *Harry Fle-*

*ming's Blue Birds*. Otro camino de iniciación al jazz, tal vez el más divulgador de todos ellos, fue la contundente implantación de la industria discográfica en el sistema cultural catalán. Sobre ello, Alexandre Plana escribía, en el semanario «Mirador» (*5 anys de música automàtica*), el 5 de mayo de 1931: «El beneficio más considerable del disco eléctrico ha sido el jazz. Sin el disco, la orquesta de Jack Hilton, meses atrás, les habría parecido a los barceloneses un maravilloso descubrimiento. En cambio, la experiencia del disco nos denuncia su pompiérismo digno de una pequeña fiesta mayor.» Un músico de prestigio como **Baltasar Samper** dedicó algunas de sus colaboraciones en la «Revista de Catalunya», entre 1930 y 1931, a reflexionar muy positivamente sobre el jazz-band como fenómeno musical y a informar de la discografía jazzística que ofrecían los catálogos de casas como Odéon, Parlophon o Columbia (distribuida en Cataluña como Regla), y destacando la presencia de discos de orquestas o de músicos *hot* como Duke Ellington, Sam Wooding, Frankie Trumbauer, Dorsey Brothers, Bix Beiderbecke o Louis Armstrong, «considerado como el mejor de los artistas *hot* del día», afirmaba Samper. (Unos años más tarde, Baltasar Samper daba conferencias sobre jazz en el Ateneo Barcelonés, acompañando las disertaciones de una audición discográfica.) Así pues, bien a través de la presencia de músicos, orquestas o compañías teatrales o de espectáculos, o bien a través de la discografía que llegaba a Cataluña, el jazz fue empapando en pocos años el tejido cultural catalán y despertó reticencias en los sectores más oficialistas y simpáticos o claras filiaciones en los sectores más vanguardistas.

En este sentido, ya en 1924, Sebastià Sánchez-Juan mencionaba poéticamente el jazz-band en el primer poema de su pri-

mer libro *Fluid*. Más tarde, en agosto de 1926, Lluís Montanyà publicó en «L'Amic de les Arts» un premonitorio artículo que, con el título de *Elogi del jazz-band* auguraba un futuro lleno de riquezas artísticas al jazz y de controversias generadas por su presencia en la vida cultural. También Sebastià Gasch, en noviembre de aquel año, publicaba su primer artículo sobre Salvador Dalí, donde señalaba cierto paralelismo entre la pintura del ampurdanés y el ritmo de la música jazzística. (Artículo al que respondió Dalí con una carta a Gasch en la que manifestaba su devoción por «esta música maravillosamente antiartística».) Gasch insistió nuevamente en la apología del jazz en varias de sus colaboraciones periodísticas, por ejemplo a raíz de la actuación de la orquesta de Jack Hilton en Barcelona, y publicó en «La Gaceta Literaria» de Madrid, en 1930, un espléndido artículo de vindicación titulado simplemente *Jazz*. También Guillem Díaz-Plaja se manifestó partidario del nuevo ritmo musical implantado por el jazz: en su sección regular en el diario «La Noche», aprovechó la polémica generada por el concierto de Wiener-Doucet en el Palau de la Música y escribió un artículo de apología de jazz titulado *Trascendència del jazz*. Y, unos meses antes, el poeta valenciano Carles Salvador redactaba el texto *El jazz, el maquinisme i la poesia pura* para la revista «Taula de Lletres Valencianes». En él, Salvador escribía: «Deseamos, por lo tanto, el respeto a los clásicos y el respeto por el arte adelantado y la comprensión del jazz y del maquinismo acotadores de la poesía pura que levanta en cilindro hacia el cielo todas las sensibilidades.»

Este ambiente cultural propicio al jazz y a la creciente implantación popular de la nueva música, al menos entre los poseedores de los gramófonos modernos, prefiguró poco a poco el

futuro nacimiento de los grupos dedicados, no sólo al goce del jazz, sino también a su divulgación e incluso a su cultivo. Por este camino, en noviembre de 1934 nacía la revista «Música viva (Revista mensual de jazz)». Más o menos por esas fechas, algunos músicos catalanes comenzaron a dedicarse al estilo jazzístico y ven la necesidad de agruparse para estar al corriente de las novedades discográficas. Así, en mayo de 1935, se crea el **Hot Club de Barcelona**, cuyo principal promotor es Pere Casadevall. Esta entidad, similar al *Hot Club* que existía en las principales ciudades europeas, no se limita a las audiciones de discos, sino que se plantea también actuaciones más ambiciosas. En verano de aquel año convocan en el cine Astoria el Primer Festival del Hot Club de Barcelona, que se convierte en todo un acontecimiento cultural, compuesto por películas de Duke Ellington, Cab Culloway o los Mill Brothers y la actuación de un trío de músicos catalanes, presentados como El Trío del Hot: Antoni Matas al piano, Albert Martí al violín y al trombón y Pablo Rodríguez a la batería. En octubre de aquel mismo 1935, el Hot Club de Barcelona organiza un Segundo Festival, donde destaca la actuación de una gran Orquesta del Hot compuesta por músicos procedentes de otros grupos u orquestas. Finalmente, el Tercer Festival, celebrado entre fines de enero y comienzos de febrero de 1936, tenía como principal acontecimiento la presentación en Barcelona del saxofonista norteamericano Benny Carter, así como el quinteto del Hot Club de Francia, donde actuaba, entre otros, el que más tarde sería prestigioso violinista Stéphane Grappelli.

Paralelamente, en agosto de 1935, nacía, como fusión de las revistas «Música viva» y «Mundo musical», con el impulso determinante del Hot Club de Barce-

EXPOSICIÓ PÒSTUMA  
D'OBRES DE  
**RAFAEL  
BARRADAS**  
ORGANITZADA PELS SEUS AMICS



OBERTA A  
**GALERIES DALMAU**  
Passatge de Gràcia, 62 i Barcelona  
DEL 21 DE FEBRER AL 1.<sup>er</sup> DE MARÇ  
DE 1929

Catálogo de la exposición póstuma  
de **RAFAEL BARRADAS**  
Galerías Dalmau. 1929



**RAFAEL BARRADAS**  
*Calle de Hospitalet de Llobregat*

**hèlix** vilafraanca del penedés 7  
novembre 1929



D A R I O C A R M O N A ( 1 9 2 9 )

Portada de «Hèlix»  
Núm. 7. Vilafranca del Penedès  
Noviembre de 1929

lona, una importante revista «**Jazz Magazine**», que, con los ocho números de existencia, es la culminación, en cierto modo, de la explosión jazzística que se produce en Cataluña, como mínimo desde una década antes. Una expresión que, inicialmente, reúne algunos sectores de la vanguardia cultural y artística pero que muy pronto abarca todo el sistema cultural catalán.

•

El 12 de febrero muere en Uruguay, su país de origen, **Rafael Barradas**. El pintor había marchado hacia Montevideo a finales del año anterior, llamado por el gobierno uruguayo para ocupar un cargo artístico-oficial. Pocos días después de su muerte, el 17 de febrero, un grupo de amigos le rinden un homenaje en la escuela del puerto de Barcelona. En la ceremonia presidida por el cónsul de Uruguay en Barcelona, asiste un grupo de personajes muy significativo: J. V. Foix, Sebastià Gasch, Josep M. de Sucre, Magí A. Cassanyes, Josep Dalmau, Sebastià Sánchez-Juan, Ricard Opisso, Guillem Díaz-Plaja y, entre otros, Juan Gutiérrez-Gili, que pronunció un discurso fúnebre expresamente redactado para la ocasión, mientras el resto de la concurrencia lanzaba ramos de flores al mar. Cuatro días más tarde, el 21 de febrero, Dalmau inaugura en sus galerías una exposición póstuma de Barradas. Es una exposición con 46 piezas que pertenecían a colecciones privadas de amigos y personas vinculadas a los círculos de Vanguardia: Rosés, Bartumeu (Hospital), Ángel Ferrant, Ramon Sastre, Josep Dalmau, César Montero Bustamante, Joan Merli, Sebastià Sánchez-Juan, Lluís Capdevila, Josep Maria de Sucre, Mario Verdaguer, la viuda de Salvat-Papasseit, Josep Gausachs, Lluís Góngora Muñoz Cobos, Antonieta Lafont, Joan Gutiérrez-Gili, Joan Cuyas y J. D. Benavides.

Además, se mostraban trabajos originales de sus colaboraciones con la Editorial Muntanola, especializada en publicaciones infantiles.

•

En febrero, sale en Vilafranca del Penedès el primer número de la revista «**Hèlix**». Era una iniciativa liderada por **Joan Ramon Masoliver** y que contaba con numerosos colaboradores locales (Pere Viles, Guillem Díaz-Plaja, Josep Solanes Vilaprenyó, Carles M. Claveria, «Agustí Carreres», seudónimo de Pere Grases, Concepció Casanova, etc.), que compartieron el espacio con las participaciones intermitentes de escritores claramente vinculados a las Vanguardias de Barcelona (Mario Verdaguer, Guillem Díaz-Plaja, Gasch, Foix, Dalí, etc.). Se publicarán diez números, hasta marzo o abril de 1930, año en el que aparece la última entrega con aspecto de número especial. Por lo general, «Hèlix» es una revista que quiere permanecer atenta a cualquier signo de Vanguardia y, aunque rinde homenaje a figuras clave del Vanguardismo catalán pretérito, como Rafael Barradas (con motivo de su muerte) o Joan Salvat-Papasseit, se decanta claramente hacia una defensa de lo que ellos consideran la actualidad vanguardista: la poética surrealista. Ya en el primer número, encontramos la traducción de un fragmento de *Poisson soluble*, de André Breton. Posteriormente, se insertarán artículos o creaciones poéticas de evidente vocación surrealista, como las poesías de Buñuel, los artículos sobre el cine producido por Buñuel y Dalí o las constantes referencias que hacen Masoliver o Díaz-Plaja. Y, obviamente, para terminar, en el último número, la publicación del texto de Salvador Dalí *Posició Moral del Surrealisme*, que el ampurdanés había leído, en marzo de 1930, en una conferencia en el Ateneo Barcelonés.

Junto a este interés por el Surrealismo, en «Hèlix» hallamos, de nuevo, una de las características generales de la prensa de vanguardia catalana: la mixtura entre ésta y la modernidad. Y cierta confusión entre el alcance de ambos conceptos. En este sentido, hay algunos artículos en los que el cine es tratado como signo de modernidad, aunque por aquel entonces el fenómeno cinematográfico había sido ya plenamente absorbido por el sistema institucional de la cultura. Se produce, al mismo tiempo, una apertura cultural que le permite incluir textos de cierta originalidad. En algunos de los artículos centrados en la música se reproducen, incluso, algunas partituras, entre ellas una de Frederic Mompou acompañada por un artículo del mismo compositor catalán. O una interesantísima y primeriza atención hacia el *Ulisses* de James Joyce, obra de la que se ofrecen algunos fragmentos traducidos y sobre la que Lluís Montanyà escribe elogiosamente.

Por otro lado, «Hèlix» intenta ser una revista cosmopolita, en la que la colaboración de los intelectuales castellanos y la incorporación de textos extranjeros traducidos sean fluidas. Hemos hablado ya de Buñuel. También Ernesto Giménez Caballero escribe en ella, o el compositor brasileño Héctor Villa-Lobos, o Ramón Gómez de la Serna, o Benjamín Jarnés. Y, por lo general, hay constantes referencias a los pintores y poetas del resto de España. Las ilustraciones responden también a este criterio; así, junto a dibujos de Joan Miró o Ángel Planells, encontramos ilustraciones de Benjamín Palencia, de Norah Borges o de Darío Caramona. En conjunto, «Hèlix», pese a la austeridad de su presentación formal, se convierte en un núcleo dinámico, muy comprometido con el Surrealismo, pero dispuesto al mismo

tiempo a reivindicar cualquier manifestación artística de Vanguardia. Su rigor y su registro de compromiso convierten «Hèlix» en una de las muestras más notables de la prensa de Vanguardia en Cataluña.

•

La revista «**L'Amic de les Arts**» había dejado de aparecer a fines de 1928, tras la publicación del trigésimo número. Y tras convertirse, por lo tanto, en la revista de Vanguardia catalana de más larga vida y aparición más regular. El proyecto resurge, sin embargo, tres meses más tarde. Y resurge de la mano de Salvador Dalí que, cada vez más involucrado en la poética surrealista, inmerso en el proceso de preparación de *Un chien andalou* y firmemente decidido a irse a París, prepara una especie de carta de presentación para Breton y su grupo. De este modo, se edita el último número de «**L'Amic de les Arts**», el número **31**, fechado el 31 de marzo de 1929.

La idea de elaborar un número especial de la revista no fue premeditada, sin embargo. En el número 30, se anunciaba ya la publicación de «un número sensacional», redactado «desde el estado de ánimo en que distintas veces se han manifestado sus redactores». Y se planteaba una dicotomía parecida a la del *Manifest Groc*, es decir, la de atacar unos elementos culturales y defender otros. En este sentido, se anunciaba que el futuro número combatiría violentamente «el Arte en general», declaración que se ejemplificaba con los siguientes elementos: la buena pintura, la literatura, la música, Charlot, el cine artístico y la arquitectura. Y, paralelamente, se hacía saber que la próxima entrega de la revista defendería «las tendencias antiartísticas»: los objetos superrealistas, la ingeniería, el fonógrafo, el cine idiota, los textos superrealistas, el dato fotográfico y el dato objetivo antiliterario. Aun manteniendo la estruc-



### ...UN JOVE

d'aspecte perfectament normal, però que malgrat de la seva insignificança podria ésser pres com a símbol de la més apassionada i turbulent poesia...

La idea d'unes minúscules de mull (FABRICA-DES, CAL SUPOSAR, PER ESPECIALISTES EN LA MATERIA) no deixava de venir amb intensitat en el meu pensament mentre aquest seguia camins ben diferents.

Una cosa, però, semblant a la carn de certs paquiderms, m'acabava de tapar la vista d'uns peïsos col·locats dalt d'un dit. — «Que és tou tot això! — vaig dir referint-me als peïsos camentals (QUE PER CERT

ren un cert llarg i crispat, que ressona en aquella hora del vespre esterilitat, puix que no fou copiat per ningú. Era que la carn els feia mal, els cosa, tenien

**6** ¿Per què els ases podrets tenen el cap de rossinyol? ¿Com és que hi ha rossinyols podrats amb el cap d'ase?

una fina llagueta oberta vora l'elinter en la qual s'hi havia atravesat un peïsi, realment, un peï creixent com una agulla.

Al microscopi aquest peï era una fil·lexa de puces composta cada una d'elles d'infinitat de petites galetes i cada punta de galeta una líxia d'ètic, etc., etc.

Pagada la consumació vaig prosseguir una líguera acabava d'afupir-se per arrenjar les gàbies (PO-

**5** ¿Per què tots els coloms tenen els ulls buidats aquests tardes?

EREN ERECTES COM AGULLES). Inmediatament, aquelles coses toves que devogades es solen deixar soltes en els llots (NENS PETITS) llança-

### Discos

**Best black / My Sugar** Marca: «Columbia»

Des loz amb sentit de banana i de quitrà. No se si la focora observada en la meitat del segon és obra dels intèrprets o defecte del disc. Me'n ric. La qüestió és que la impressió d'aquest contrast, volgut o no, és inimitable.

**Show me the way to go home** Marca: «Columbia»

Primera cara, un fox com n'hi ha tant. Segona, un vals quelcom carquinyollí precísiament perquè no vol ésser-ho.

Moltu massa patètic i recercat. Única cosa bona i interpretació. Pls. New Prince's Tropic Band. La sola originalitat d'aquest disc la hi donen ells. Treuen suc d'un barret de copa.

**We'll have a new home [in the morning]** Marca: «Salabert»

El primer i Orquestra Harding. El segon i Orquestra Brookliniet. Excident. Us sentiu el músic de la trompeta.

**Wandering to avaton** Marca: «Salabert»

**Picardy** Amb intermèdi de cant. Lléixos. Bo per a les nens del tercer pis.

■ Dedicuem un pretos record al disc

**Love my papa, love my mama**

Protestació d'amor filial després del whisky. Veng quatre negres embracats dintre un brezoal. Estimen el país i estimen la mare... [fermidable]

Peïsi compay de l'anterior recordem

**¡Oh! Baby (W. Donaldson)** Marca: «Gramophone»

Això sí, ni costat pels Reveler's ni tocat per Jack Hilton. Però tota la gràcia.

D'aquesta casa Gramophone puc subratllar per avui

**¡What! No Spinach? fox.** K - 5604.

JOAN LLONCH

ESDEVENIMENT MUSICAL. — Aquesta nit, el celèbre músic americà Dan Albert, que va a Londres a dirigir l'orquestra de l'Empire, i es troba de passatge a París, deligera al Gsumont Palace una selecció de Caballeria Rusticana.

Aquesta obra que podem considerar com a precursora i inspiradora de la Paléfica de Beethoven (perquè aquest no l'eu més que obrir a un presentiment) serà apassionadament executada per un centenar de músics del sèculat. — J. LL.

SAR LES, UNA SI L'ALTRE NO, COBERTES FINS A LA MEITAT AMB POLS DE SURO.

D'un gran piló d'esponges, cada vegada que en treuen una de dalt, les de sota augmentaven de gruix (FENOMEN DE L'ELASTICITAT): al final, quan només restà la de sota que era plana com una mà, s'arrodoní i s'omplí de forats. L'esponja en qüestió distava, del taló de sabata d'un personatge, dret davant una formosa boca podrada (PLENA DE PETITES LLAGUETES INFECTADES), i m. 35 cm. De seguida, però, el personatge canvià de posició i mogué el peu endarrere: llavors la distància entre l'esponja i el taló de sabata del personatge fou de 1 m. 40 cm.; després el personatge es mogué quasi imperceptiblement i la distància entre l'esponja i el taló de sabata del personatge esmentat fou de 1 m. 38 cm.; al cap d'un quart d'hora la distància entre l'esponja i el taló del personatge era novament 1 m. 35 cm.; al cap de mitg quant mes, la distància era de 2 Km. i la línia recta entre l'esponja i el taló de sabata del personatge fou trencada, o sigui interceplada durant aquell temps per 250 sezes femenins i 300 de masculins — anoto també la no menys casual interceplació en l'emmentada recta d'una olivera que resta dreta i sola sobre la taula d'un bar. Prolongant indefinidament la línia ideal (?) que unia l'esponja i el taló de la sabata del personatge, es trobava encara», i 80.000 Km. justos de distància de l'esponja una altra olivera, també dreta, d'una roca de Cadaqués (poble de mar, prov. de Girona).

PERÒ TOT AIXO EM MENARIA MASSA POC LLUNY. Efectivament, mes lluny que la noció relativa i nul·la de les distàncies, m'acabava de menar la contemplació d'una testa magnífica de noià, la pell del cap de la qual havent estat entrepaga en franges verticals li quedà en un vermell i fresc saurell de carn viva damunt el coll de la pell finíssima de l'atòic. Aquesta noia acabava d'afitarse a miras, a l'interior d'un curiosa botiga, un jove d'aspecte perfectament normal, però que, no obstant la seva insignificança, podia ésser pres com a símbol perfecte de la més apassionada i terbolta poesia: el jove camentat acabava d'asseccar els braços per...

Salvador Dalí

El ateneista,  
el ateneistaè,  
el ateneistaie,  
el ateneistaie...

Es una mezcla da marista y de arisio que me ha subyugado.

PEPIN BELLO.

### SALVADOR DALÍ

Un jove

«L'Amic de les Arts». Núm. 31

Sitges

31 de marzo de 1929

## ANUARI DE LA COMPANYIA BELLUGUET



1929

Anuario de la Compañia Belluguet. 1929

tura del *Manifest Groc*, los temas que se incluyen en la parte vindicativa del anuncio suponen una clara inclusión de las ideas de Dalí, como el dato fotográfico, título de un artículo que Dalí publicaría en febrero de 1929 en la «Gaseta de les Arts» o las referencias a la producción literaria u objetual del Surrealismo. De todos modos, aquella aclaradora nota especificaba que los textos del futuro número serían redactados por los colaboradores habituales de «L'Amic», «más la aportación de grupos peninsulares —andaluces, castellanos, etc.— afines». Y terminaba: «Este número será sensacional.» Por fin, el número constaría como realizado por Dalí, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà y J. V. Foix. Además, había también unas cortas colaboraciones de Pepín Bello, gran amigo de Dalí de la época de la Residencia de Estudiantes de Madrid, de un tal Joan Llonch, que hacía una reseña de discos fundamentalmente jazzísticos, y de Luis Buñuel, que era entrevistado por el propio Dalí. Por lo que a Gasch, Foix y Montanyà se refiere, aportaban sendos artículos, muy interesantes, pero conectados con las aportaciones estéticas que cada uno de ellos había ya hecho en textos anteriores. En cualquier caso, podríamos destacar el escrito de Foix, titulado *Algunes reflexions sobre la pròpia literatura*, donde inicia cierto estudio de su propia contribución a la literatura catalana.

Con todo, el peso del número, por concepción y por confección, recae en Salvador Dalí. A él se deben los momentos más brillantes de las dieciséis páginas que componen el ejemplar. Desde la propia cubierta, en la que los tradicionales filetes de la revista se reproducían en rojo y donde Dalí hacía profesión de fe surrealista: «En este momento, repito, el SUPERREALISMO EN FUNCIÓN DE LA REALIDAD, como hecho vivo ANTI-ARTÍSTICO, como SUBVERSIÓN MO-

RAL, es el único medio ANTI-IMAGINATIVO apto por sus facultades mecánicas ilimitadas de acomodación y rapidez de las simultaneidades más fecundas y vertiginosamente posibles en el campo del conocimiento.» Pese a que mantenía el concepto del Anti-Arte, suprimido posteriormente de su pensamiento, su advocación surrealista comenzaba ya a manifestarse diáfana-

mente. De Dalí es el texto *...sempre, per damunt de la música, Harry Langdon*, en el que confirmaba lo que se había anunciado en el último número «oficial» de la publicación. Y atacaba al «putrefacto» Charlot oponiéndolo a Harry Langdon, de quien afirmaba: «es una de las flores más puras del cine y, también, de nuestra CIVILIZACIÓN». En el texto *...L'alliberament dels dits...*, Dalí vehicula buena parte de su poética del momento; condena la poesía tradicional y otorga un papel trascendente al programa de la antiartisticidad y de la objetividad: «No será necesario insistir sobre lo absolutamente inadmisibles que me parece hoy, no sólo el poema, sino cualquier clase de producción literaria que no responda a la anotación antiartística, fiel, objetiva, del mundo de los hechos, a cuyo significado oculto pedimos y del que esperamos constantemente la revelación.» Dalí ejemplifica, por decirlo así, este programa poético a través de su relato *Peix perseguit per un raïm*. Finalmente, Dalí se encargó también de edificar toda la revista con artículos, anotaciones o textos de creación de espléndida riqueza y, al mismo tiempo, la aprovechó para rendir homenaje a Benjamin Péret, «uno de los más auténticos representantes de la poesía de nuestro tiempo y una de las figuras más ESCANDALOSAS de nuestra época», o de vincular a su gran amigo Luis Buñuel a la revista, a través de la entrevista que él mismo hace al cineasta arago-

nés y que, a fin de cuentas, le servía también como carta de presentación en París, ya que Buñuel vivía en la capital francesa desde hacía unos meses y se había introducido en algunos círculos culturales parisinos.

Todo ello hace del número 31 de «L'Amic de les Arts» uno de los proyectos editoriales de las Vanguardias catalanas más comprometidos con las nuevas y adelantadas corrientes culturales. El espíritu ecléctico que, en mayor o menor grado, respiran la mayoría de las revistas de Vanguardia catalanas de este período (incluido el conjunto de «L'Amic de les Arts»), se ha vuelto aquí propuesta radical de confrontación con los sistemas culturales imperantes, en Cataluña y fuera de ella.

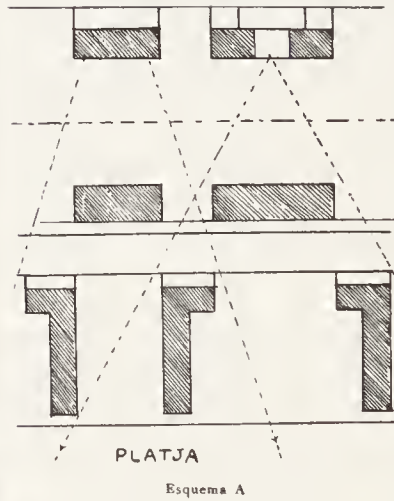
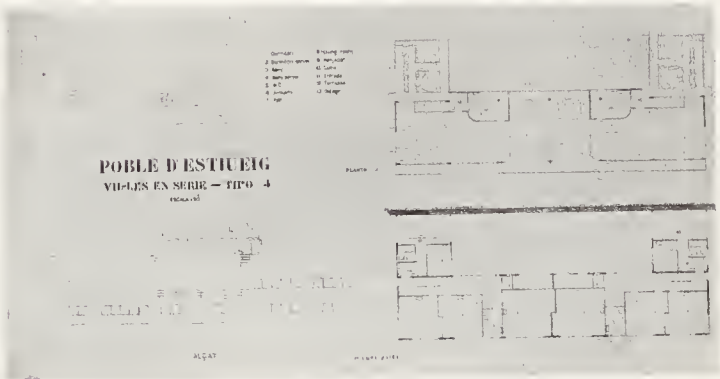
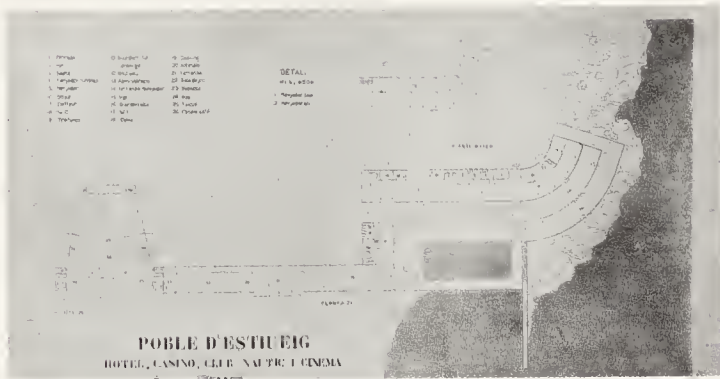
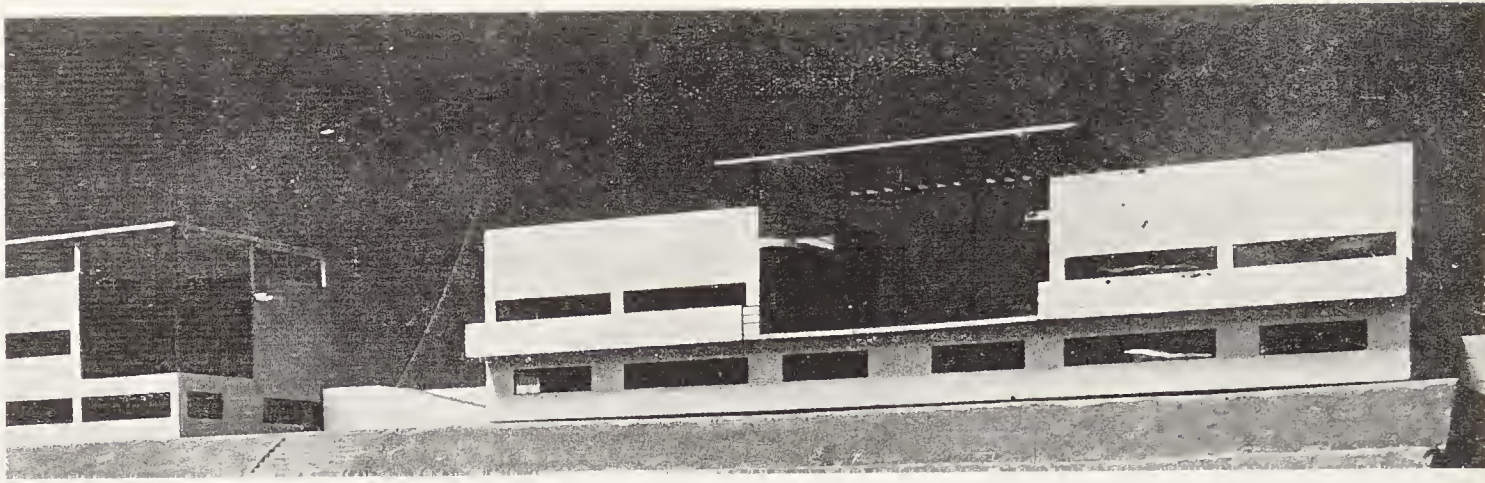
•

La Compañía Belluguet, a cuya cabeza está Lluís Masriera, realiza, el 3 de marzo de 1929, en el Teatro Studium de Barcelona, una **sesión teatral futurista**, o el «arte teatral sintético», en la que se presentan obras de Sebastià Sánchez-Juan, F. T. Marinetti, Miquel Clivillé, Màrius Relais y el propio Masriera. La sesión es introducida teóricamente por Sebastià Sánchez-Juan, que unos días más tarde publicará en «Mirador» el texto de una de sus obras cortas representadas, *No el conec*, y un artículo programático titulado *Vers la síntesi*, donde emprende la defensa del Futurismo: «El trabajo y la prisa que condicionan nuestra vida exigen una literatura adecuada. (...) La fórmula marinettiana, «decídmelo aprisa, en dos palabras», incluye la síntesis imperativa de la vida moderna: concisión y velocidad. (...) La vida agitada y polimorfa de la ciudad es un bellissimo exponente de síntesis que los más sensibles de nosotros aspiran a dominar por completo.»

•

A partir del mes de abril de 1929, el semanario «Mirador» organiza en Barcelona unas se-

siones de cinc-club que, con el nombre de **Sesiones Mirador**, presentan a la ciudad un conjunto de películas importantes que todavía no habían sido estrenadas en régimen comercial. Las sesiones se componen de la proyección de una película argumental, de un documental o cortometrajes cómicos y de una película de vanguardia. De este modo, las proyecciones se convierten en uno de los pocos, si no el único, medios de introducción del cine de vanguardia en Cataluña. Y, en consecuencia, tienen un eco muy favorable en algunos núcleos culturales, tanto de vanguardia como normativos. En este sentido, las Sesiones son frecuentadas por personajes como Carles Riba, Alexandre Plana, el galesta Dalmau, Manuel Corachan o Enric Morera, junto, obviamente, a los vanguardistas «militantes», como Gasch, Guillem Díaz-Plaja, Montanyà, etcétera. Entre otros, se proyectan películas como *Cinq minutes du cinéma pur* (1929), de Luis Buñuel, con guión de Dalí y del propio Buñuel; *Entr'acte* (1924), de René Clair; *La sinfonía de los rascacielos* (1928), de Robert Florey; *Un cuento de Edgar A. Poe* (1929), de Paul Leni, o *La chute de la Maison Uscher* (1927), de Jean Epstein. Estas sesiones se prolongaron hasta mayo de 1930. Concluidas las Sesiones Mirador, a causa de los problemas que plantean las casas distribuidoras, que advierten el eco comercial que obtienen tales proyecciones, la empresa Cinaes prosigue una experiencia similar, aunque vacía del contenido cultural que las de la revista aportaban. Las Sesiones Studio Cinaes llevaron a Barcelona, entre otras, las películas *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergei M. Eisenstein, o *La coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac, con guión de Antonin Artaud. A partir de 1931, la absorción del cine por parte de los sistemas culturales dominantes dificulta



JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES-CLAVÉ  
 Proyecto para un pueblo de verano. 1929

la presencia continuada del cine de vanguardia o experimental, pese a la creciente reverencia que despierta en los medios intelectuales, incluso en algunos personajes vinculados a la vanguardia, el nuevo cine soviético.

•  
**Picasso** publica, en abril, un artículo en la revista «D'Ací i d'Allà» que quiere ser una reflexión sobre su actividad como pintor. Sin embargo, es dudosa su autenticidad.

•  
 En las Galerías Dalmau, el 27 de abril de 1929, se inaugura la exposición **Arquitectura. Exposición de proyectos**. Sebastià Gasch sirve de punto de contacto entre los arquitectos y el galerista, a través de una carta de presentación. Y el mismo crítico escribirá más tarde un artículo glosando la iniciativa y contextualizándola polémicamente: «Barcelona, tierra de aberraciones arquitectónicas, de horrendas monstruosidades y pasmosas genialidades, tierra que ha sido víctima de la imbecilidad colectiva de distintas generaciones de arquitectos, no había sabido oponerse eficazmente todavía a tanta ilógica genialidad (...) Por fortuna, las novísimas promociones arquitectónicas, de sensibilidad más aguzada que las precedentes, se adentran ya decididamente por los únicos senderos posibles en la actualidad. La exposición que tiene abierta en las Galerías Dalmau un osado grupo, un audaz pelotón, de jóvenes arquitectos, es una hermosa muestra de que las inquietudes imperantes en toda Europa han tenido eficaz eco en nuestra tierra.» Gasch, que en 1926 había escrito ya un elogioso artículo sobre Le Corbusier, especificaba los expositores y los proyectos presentados: **Ricard de Churruga, Francesc Fàbregas y Germà Rodríguez-Arias**, una plaza de toros; **Cristófor Alzamora y E. Pecourt**, una clínica; **Pere**

**Armengon y Francesc Perales**, un club deportivo; **Sixt Illescas**, una estación para un aeropuerto; **Josep Elís Sert y Josep Torres Clavé**, un pueblo de veraneo, y **Antoni Puig Gairalt**, que figuraba como invitado, la Fábrica Mirurgia. La mayoría de estos jóvenes arquitectos, que presentaban sus proyectos de fin de carrera, salvo Puig Gairalt, de quien Gasch destacaba su «conversión», constituirían poco más de un año después el GATCPAC y articularían una verdadera renovación de la arquitectura catalana bajo la influencia de los postulados funcionalistas de Le Corbusier. Premonitoriamente, Gasch concluía la reseña de la exposición con estas palabras: «Tras esta exposición, un claro optimismo ha substituido el negro pesimismo de antaño. «Una gran época empieza. Existe un nuevo espíritu.» Ésas son las famosas palabras del programa de «L'Esprit Nouveau» que los jóvenes arquitectos transcriben en su catálogo. En nuestro país, tras un desastroso pasado arquitectónico, acaba de florecer un presente esperanzador. Los auténticos representantes de esta gran época, de ese nuevo espíritu, acaban de irrumpir violentamente en nuestro ambiente, arquitectónicamente nefasto, arquitectónicamente podrido. Felicitémonos.»

Con motivo de la exposición, el «Butlletí de l'Agrupament Escolar», que un año y pico más tarde centraría monográficamente uno de sus números en las Vanguardias artísticas y en el Surrealismo, dedica sus páginas a glosar los proyectos que se presentaron. Profusamente ilustrado con fotografías de las maquetas de alguno de los proyectos, el número está compuesto por textos de los mismos arquitectos que explican, en cada caso, sus orientaciones. Así, Sert y Torres Clavé explican su ciudad de veraneo «en la costa de Levante»; Armengou y Perales,

el club deportivo, y Alzamora y Pecourt, la clínica, proyecto valorado por el Dr. Manuel Corachan, por aquel entonces secretario de redacción del «Butlletí». Por otro lado, el número va precedido por un artículo programático de Josep Torres Clavé titulado *Les tendències actuals de l'arquitectura*, en el que, entre otras cosas, advierte que «la tarea que se ha impuesto esta nueva generación de arquitectos es verdaderamente enorme; es necesario utilizar todas las nuevas conquistas de la técnica y de la industria; es preciso prever y analizar todos los detalles del problema, organizar la vida de nuestra generación y es necesario, sobre todo, cultivar el espíritu para que sea apto para sentir con las conquistas plásticas que pueden conseguirse con los nuevos elementos.»

•  
 Elvira Homs expone en las Galerías Dalmau del 27 de abril al 10 de mayo.

•  
 En mayo de 1929, el escultor **Joan Rebull**, artista de raíces y producción clásicas que sólo circunstancialmente se dejará cautivar por las formas experimentales, sobre todo a través de algunos cuadros, realiza un acto vanguardista en la ciudad de Reus. Efectivamente, el Centro de Lectura acoge una conferencia de Rebull, en el curso de la cual, según crónicas más bien condenatorias del acto, escritas por algunos reusenses enojados, el escultor hizo una audición de «música futurista», es decir, discos de jazz (entre otros de Jack Smith y Jack Clayton), sobre la que Rebull afirmó que «valía más que una sinfonía de Beethoven», mientras, fumaba un cigarrillo y daba una lección sobre geometría. Para terminar, Rebull pronunció ciertas frases, unas de carácter estético («una escultura es un agujero en el espacio», «la escultura debe ocupar el mismo espacio que ocupa una hoja», «el humo del pábilo

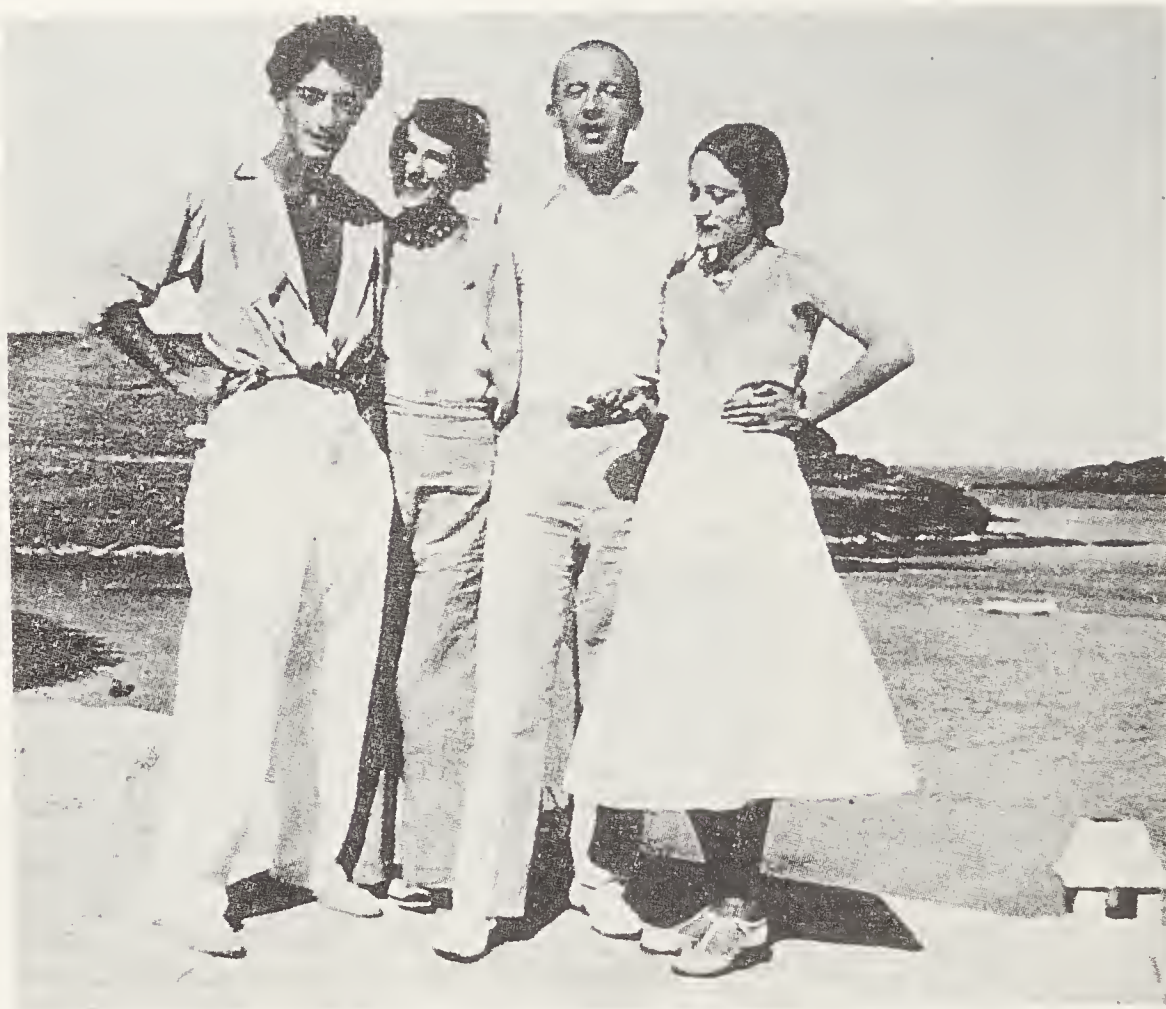
de mi quinqué barrena el blanco techo de mi alcoba») y otras decididamente provocativas («hay niños que nacen y crecen como una patata», «ante mí, un muñeco de mierda como un muñeco de nieve»).

•  
 El 19 de mayo, se inaugura oficialmente la **Exposición Internacional de Barcelona**, acontecimiento para el que la ciudad se preparaba desde hacía años. Con respecto al tema de las artes, la exposición de 1929 se ha calificado como el apoteosis del Noucentisme y del monumentalismo de la Dictadura. La representación catalana más inquieta se cobija en el Pabellón de los Artistas Reunidos, de estilo Déco. Es una iniciativa del Fomento de Artes Decorativas, diseñada por Jaume Mestres i Fossas y dirigida por Santiago Marco, que también realiza los interiores. El pabellón es un edificio ortogonal de cúpula piramidal y escalonada con un uso generalizado de la luz indirecta. El interior se plantea como el de una casa particular. Destaca la presencia de Llorens i Artigas, de **Pablo Gargallo**, que expone la *Bailarina*, de **Ángel Ferrant** y de **Granyer**.

Las representaciones de arte extranjeras pasan prácticamente desapercibidas para la prensa de la época. En la sección francesa, exponen Jacqueline Marval, Marquet, Marchand, Roland Oudot, Grommaire, André Lhote, Desvallières, Denis, Aman Jean, Besnard, René Piot, Charles Guerin, Boussigault, Asselin, Jaulmes, D'Espagnat, Jules Flandin, Camoin, Lobiron, Gireud, Dunoyer de Segonzac, Bourdelle y Despiay; Bélgica aportó, entre otros, a Van de Woestyne; Yugoslavia a Mestrovic; Italia a Carra y Felice Casorati; Dinamarca a Eduard Munch, etc.

El edificio más importante es el **Pabellón alemán**, proyectado por el arquitecto **Ludwig Mies van der Rohe**, director

De izquierda a derecha, Salvador Dalí, Gala, Paul Eluard y su esposa Nusch en Portlligat, Verano de 1930



Fotografías del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe. «Diario Oficial de la Exposición Internacional Barcelona 1929». Núms. 12 y 14



La visita de S.S. M.M. al Pabellón de Alemania, una de las construcciones más originales del Certamen. — Un rincón del Pabellón. — (Foto M. J. M.)



artístico de la sección alemana. Mies van der Rohe diseña también el Pabellón de la Industria Eléctrica alemana y los stands oficiales alemanes diseminados por el recinto de la exposición, a los que atribuye una unidad estilística. El pabellón alemán, actualmente reconstruido en su emplazamiento original de 1929, jugaba con las grandes superficies con una aparente sencillez constructiva y se convirtió, para ciertos historiadores de la arquitectura moderna, en uno de los emblemas del Racionalismo. Al tiempo que proyectaba el edificio, Mies van der Rohe diseñó también el mobiliario que debía colocarse en él. Entre otras piezas ha adquirido especial relieve la **silla Barcelona**, hecha de aluminio y cuero, que sirvió de modelo para posteriores diseños.

En su momento, la revista «D'Ací i d'Allà» dedicó un número monográfico a la Exposición Internacional de 1929, que incluía una pequeña encuesta sobre las preferencias de críticos y creadores con respecto a los edificios generados con motivo de la gran efeméride. Entre los encuestados sólo Rafael Benet que, aun no inclinándose por el Pabellón de Mies, recomienda su preservación, y Magí A. Cassanyes dan opiniones favorables al edificio alemán, mientras todos los demás opinantes se pronuncian a favor de obras amaneradas, de clasicismo arquitectónico y poco sentido de la modernidad.

Hay otros pabellones que incorporan un concepto de modernidad: el de Suecia, del arquitecto **Clason**, y el de Yugoslavia, de **Dragisa Braiovan**. También deben mencionarse los pabellones de empresas privadas, como el de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, de **R. Borobio**, el de la empresa Uralita, proyectado por el arquitecto francés **C. Siclis** y ejecutado bajo la dirección del arquitecto barcelonés **A. de Ferrater**, o el de Asland

que incorpora esculturas de **Ángel Ferrant**, etc.

•

Durante el verano, invitados por **Dalí**, acuden a Cadaqués un grupo de personas vinculadas con el Surrealismo parisino con las que ha entrado en contacto el pintor ampurdanés: Buñuel, René Magritte, Paul Éluard y su esposa, Gala, que se quedará con Dalí. Y el galerista Camile Goemans, en cuyo local hará Salvador Dalí, entre noviembre y diciembre de 1929, su primera exposición en París. A partir del año siguiente, 1930, Salvador Dalí participará activamente en el Surrealismo oficial y colaborará ya en el primer número de la revista «Le Surréalisme au Service de la Révolution». (En la etapa anterior, «La Révolution Surréaliste», había publicado conjuntamente con Luis Buñuel, el guión de *Un chien andalou*, en el número del 15 de noviembre de 1929.) Por otro lado, durante 1930, Dalí publica en las Éditions Surréalistes el libro *La femme visible* e ilustra la cubierta y el frontispicio del volumen *L'Immaculée Conception*, de André Breton y Paul Eluard, y el frontispicio del *Secon Manifeste du Surréalisme*.

A partir de aquí, Salvador Dalí no sólo desarrollará plenamente, y en sentido estricto, su actividad pictórica bajo la advocación surrealista sino que la aplicará también, como ilustrador, a distintas publicaciones. Y, al mismo tiempo, cultivará con profusión su propia literatura. Como pintor, entre 1931 y 1933, realizará anualmente una exposición en la Galerie Pierre Colle, de París, durante el mes de junio. En 1933, además, hará su primera exposición en Norteamérica, concretamente en la Julien Levy Gallery de Nueva York, con la que mantendrá continuado contacto durante algunos años.

Como ilustrador, su actividad es pletórica y se desarrolla tanto en Francia como en Cataluña.

Una actividad que, por otro lado, había mantenido ya en años anteriores: en 1924, ilustra el libro de C. Fages de Climent, *Les bruixes de Llers*; en 1926, la novela de J. Puig Pujades, *L'Oncle Vicents*, y publica dibujos en distintas revistas catalanas («L'Amic de les Arts», «La Nova Revista...») o españolas («Alfar», «Residencia...»). A raíz de esta irrupción en el mundo cultural francés, sin embargo, Dalí ilustrará sucesivamente libros importantes, a veces con un solo dibujo, como en el volumen de Paul Eluard *Nuits partagées* (1935) o en las *Notes sur la poésie* (1936), de Breton y Eluard. O con un aguafuerte para *Onan* (1934), de Georges Hugnet. Pero también iniciará una actividad que, posteriormente, desplegará con intensidad: la confección de grabados para ilustrar grandes obras de la literatura, como en el caso de los 42 grabados que diseñó para la edición que Albert Skira hizo, en 1933, de *Les chants de Maldoror* del conde de Lautréamont. (A destacar que, en 1933, en Cataluña, Dalí, aportará una serie de dibujos satíricos para ilustrar un libro de su amigo Jaume Miravittles, *El ritme de la revolució*.) Ya en su periplo norteamericano, Dalí colaborará también en la prensa, realizando distintas ilustraciones, muchas de ellas a toda página, para el semanario «American Weekly», al menos entre 1935 y 1937.

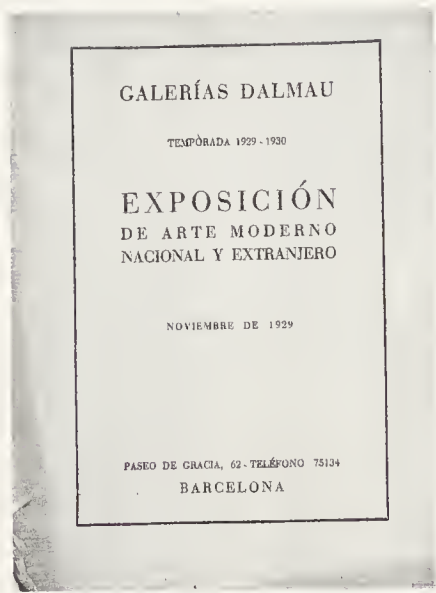
Finalmente, como escritor, Dalí publicará distintos libros y artículos, con los que conformará su método paranoico-crítico y que repercutirán en el mundo cultural francés. Así, en 1931, publica, también en las Éditions Surréalistes, *L'amour et la mémoire*, que incluye un poema homónimo destinado a cantar las excelencias de Gala y a atacar a su hermana, que se había enfrentado a la presencia de la antigua acompañante del poeta Eluard. En 1935, en una edición simultá-

nea francesa (Éditions Surréalistes) e inglesa (Julien Levy), Dalí publica el importante libro *La conquête de l'irrationnel*, que contenía treinta y cinco reproducciones de obras suyas. Y en un similar proceso editorial, con dos versiones simultáneas, en 1937, edita *Métamorphose de Narcisse*, con título homónimo de un famoso lienzo y de un poema que se incluye en el volumen. Todo ello sin olvidar su participación en la redacción, junto a Breton y Eluard, del *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938) y, años antes, la publicación del guión cinematográfico no realizado *Babaouo*, escrito muy probablemente como reacción ante la ruptura con Luis Buñuel y su marcada afición por el cine.

•

En octubre, Dalmau organiza la **Exposición de Arte Abstracto**. Es una muestra efectuada con unos particulares condicionamientos que explican su tipología: abierta sólo el día 19, de 5 a 8 de la tarde, «en ocasión del XVIII Congreso de Prensa (...)». «Dicha exposición ha sido improvisada con el fin de dar a conocer las más adelantadas manifestaciones de arte que al calor de la modernidad se vienen produciendo en Barcelona simultáneamente a las más avanzadas tendencias europeas.» Los expositores son Basiana, Carbonell, Costa, Claret, Gausachs, Güell, Grau Sala, Homs, Miró, Papiol, Planells, Sandalinas, Sucre, Torres-García y Villà. Excepto Gausachs y Miró —que formaban parte del fondo de la Galería—, los expositores —y posiblemente las obras— son los mismos que los de la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero que tendrá lugar poco después e integrará, además, artistas de arte abstracto extranjero.

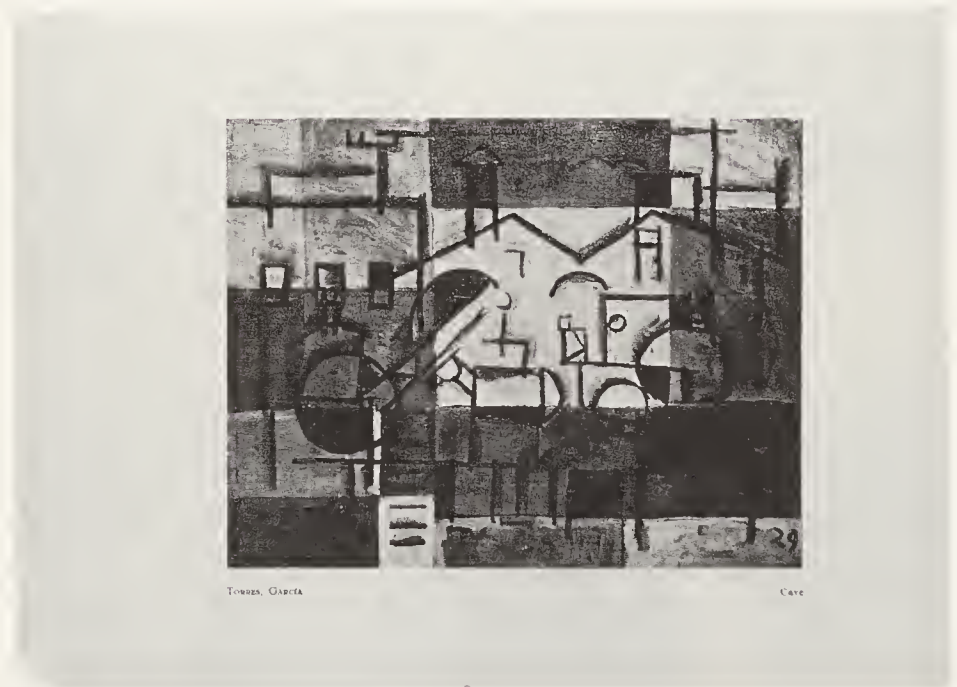
La utilización del término abstracto puede comportar equívocos. M. A. Cassanyes, que presenta el catálogo de la Expo-



**ANDRÉ LHOTE**  
*La cage*



**JOAN SANDALINAS**  
*Arrabal*



**J. TORRES-GARCÍA**  
*Cave. 1929*

Ilustraciones del catálogo  
de la Exposición de Arte Moderno  
Nacional y Extranjero.  
Galerías Dalmau. 1929



**JEAN HÉLION**  
*Composition*

sición de Arte Moderno Nacional y Extranjero, desarrolla una acepción particular que se adapta a la rúbrica de la presente exposición. Para M. A. Cassanyes, lo abstracto es «renuncia a ser mera copia o reflejo de las apariencias y su consciente afirmación de un formulismo y de una legiferación autónomas.» Cassanyes subraya una dimensión idealista y espiritualista en esta práctica: «algunos de los más íntegros e incondicionales iniciadores de este abandono total de las apariencias externas en aras de las puras figuraciones internas puesto que han llevado esta insobornable austeridad de lo imitativo hasta las más extremadas consecuencias. Aludimos con esto a los adherentes del grupo Stijl: Theo van Doesburg, Piet Mondrian y Vantongerloo.» Cassanyes señala también dos vertientes en esta «expresión de un estado interior» en el que acaba identificando la abstracción. Utiliza: «la distinción hecha por Ludwig Klaes entre Alma y Espíritu: (...) en esta exposición hallamos una clara muestra de dicha dualidad, pues mientras en las obras del ya señalado grupo “de Stijl” se manifiesta la lucidez sin mácula del espíritu, según la aceptación del dicho Klaes, el alma y sus visiones aparecen en la inquietantes producciones de Hans Arp, Otto Freundlich, Eusel Rozier, Carbonell, Papiol, Planells, Sucre, mientras que Jean Hélion, Fernández, Cuper, y Torres-García sostienen entre los dos un difícil equilibrio. Todas las obras expuestas, aun y con las aparentes divergencias, tienen algo en común, en cuanto luchan por expresar algo más profundo que la simple apariencia. (...) Dejan de ser, para decirlo como Odilon Redon, unos parásitos del objeto.» En definitiva, por abstracción se entiende un posicionamiento no imitativo de las apariencias de las cosas.

•

El 31 de octubre, se inaugura en las Galerías Dalmau la **Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero**. La muestra, que inaugura la temporada, tiene dos partes, una internacional con artistas más o menos vinculados al arte abstracto, y otra formada por artistas nativos. Los participantes de la sección extranjera son **Hans Arp** (una obra), **Arp Trauber** (2), **Louise Blaire** (2), **Gustavo Cochet** (2), **Petro Cuper** (2), **A. Clergé** (1), **Serge Charchonue** (2), **Theo van Doesburg** (2), **E. Eusel Rozier** (2), **Otto Freundlich** (1), **Louis Fernandez** (2), **Jean Hélion** (2), **A. Jouclar** (2), **André Lhote** (3), **Marembert** (3), **Glyca Nilbauer** (2), **Piet Mondrian** (1), **Adya van Rees** (2), **Vantongerloo** (2), **Otto Weber** (3) y **John Xceron** (2). Los expositores de la sección local son **Evarist Basiana** (2), **Joaquim Biosca** (2), **Créixams** (1), **Artur Carbonell** (2), **Montserrat Casanova** (1), **Valeri Corberó** (1), **Antoni Costa** (2), **Josep Claret** (3), **Pere Daura** (2), **Agustí Ferrer** (1), **Aurora Folquer** (1), **Lluís Garay** (3), **Xavier Güell** (2), **Emili Grau Sala** (1), **Elvira Homs** (2), **Joan Junyer** (2), **Maria Lluïsa Lamor** (1), **López Cañete** (1), **Lluís Morató** (1), **Josep M. Puig** (2), **Pau Planas** (2), **J. Papiol** (1), **Àngel Planells** (3), **Ramon Reig** (3), **Joaquín Sandalinas** (3), **Josep M. de Sucre** (3), **Torres-García** (3), **Ignasi Vidal** (1) y **Miquel Villà**. Además, fotografías de Xavier Güell (3) y de J. Papiol (3). Un total de 105 piezas y 55 expositores. Sin duda, Torres-García, relacionado y promotor del grupo de artistas abstractos en París, dio a conocer el grupo De Stijl y otros artistas de la abstracción geométrica en el establecimiento Dalmau. Torres-García contacta con Dalmau y coordina la parte internacional de la exposición. La

participación de estos artistas coincide con una serie de actividades de promoción de la abstracción geométrica, como la muestra donde comienzan a perfilarse las inquietudes del grupo Exposition d'Art Abstrait, en julio y agosto del mismo año, o la primera exposición del grupo Cercle et Carré, en abril de 1930. En una entrevista de junio de 1929, Dalmau cita la realización de dos proyectos con el grupo De Stijl: uno, la realización de una revista y, el otro, la creación de un circuito de exposiciones. «Del contacto de Dalmau —comenta el periodista— con este grupo ha surgido la idea de la publicación de una hoja de combate que se editará en París y en francés para ser distribuida por Europa y América. Esta hoja se denominará «Nouveau Plan» y la fecha de su aparición se ha fijado para el primer trimestre de septiembre. La dirección de la hoja se ha encomendado a Dalmau.» Por otro lado, Dalmau se refiere también a un circuito de exposiciones: «Las primeras exposiciones de “Nouveau Plan” junto al grupo “Stijl” se harán en Holanda, siguiendo este orden: el mes de octubre en Amsterdam; el mes de noviembre en La Haya, el mes de diciembre en Rotterdam y los meses de febrero o marzo en Barcelona. Esta primera gira —prosigue Dalmau— irá precedida de conferencias de Theo van Doesburg.» Estos proyectos nunca se llevarán a cabo y parecen más bien inverosímiles, dada la precariedad económica de Dalmau.

Las Galerías Dalmau quebraron en 1930. Uno de los síntomas de las intenciones de estos proyectos es, por ejemplo, una carta de Theo van Doesburg a Dalmau, en la que se refiere a la revista y le consulta detalles de la edición. Del mismo modo, es síntoma también de este proyecto la presente muestra que, prevista para el mes de agosto, se

concebe como un caso aparte y al margen del circuito de exposiciones que Dalmau mencionaba.

Para Dalmau, la participación en el proyecto de promoción del «Nouveau Plan» forma parte de una voluntad de proyectar el arte catalán al exterior en una operación de intercambio. Seguramente, Dalmau sitúa los canales de difusión del Arte de Vanguardia y su poder de legitimación como una esperanza de autopromoción y los observa como la posibilidad de integrarse en un movimiento internacional que facilite la proyección exterior de las Galerías y, en consecuencia, de los artistas catalanes. Su colaboración con Picabia se concibe, prácticamente, de cara al exterior. El fracaso de Miró es la toma de conciencia de su fragilidad y de la falta de una plataforma y de relaciones en París. La ausencia de un mercado de arte consolidado en Barcelona y su precaria economía le obligaban, desde la periferia y sin medios, a la asociación con modelos e instituciones que permitieran la proyección del arte catalán.

En la citada entrevista, Dalmau comenta tres proyectos paralelos e independientes unos de otros: (1) el proyecto del «Nouveau Plan» —circuito de exposiciones y revista—, (2) el pacto con las autoridades francesas para organizar una bienal de arte francés y un sistema de intercambios con el arte catalán y (3), el proyecto, realizado poco después, de la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero.

La Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero es la exposición de arte de Vanguardia más importante —y así lo observa Gasch— desde la Muestra de Arte Francés de Vanguardia de 1920. Es la primera vez que se ven obras del grupo De Stijl en el país y la primera vez que se exhiben tantas piezas de arte abstracto. El conjunto es heterogéneo. La

Àlquies metàliques d'ànima d'home i cor de motor,  
 ales de la Llibertat, gloriofes, invencibles ales!  
 Dominadores i triomfadores al cel d'Iberia;  
 deslluradores, des dels aires, de la terra envaïda.  
 Intrèpids aviadors d'Espanya!  
 El món admira i lloa la vostra gesta audaç i enorme,  
 plena de coratge i heroisme, d'il·lusió i d'esperança.  
 Els vostres vols magnífics, de guerra i de defensa  
 ratllen l'espai amb signatures de victòria.  
 Amunt les vostres ales i els vostres pensaments, aviadors d'Espanya!  
 Meravelloses àlquies,  
 el nostre cel, envaït de corbs i falcons malestrucs  
 es vostre encara i sempre.  
 De tant en tant, us punxeu les ales  
 amb les agulles gotiques de les catedrals  
 i amb les puntes granítiques i agudes de les altes muntanyes;  
 i els caçadors estranys fan blanc  
 a les plomes d'alumini resplendents de llum  
 o al cor-motor o a l'ànima-home, àlquies de la Llibertat!  
 Es aleshores que



*Les ànimes heroiques i mortes dels ocells metàliques  
 volen infinitament vers el sol de glòria.*

FERRENT  
 HOMENATGE  
 ALS  
 AVIADORS  
 DE LA  
 RE  
 PU  
 BLICA

MIQUEL DURAN DE VALÈNCIA. Ferrent homenatge als aviadors de la República  
 Guerra, Victòria, Demà. València. 1938

L'affaire de l'Age d'Or. 1929



*Nous sommes de plus en plus nombreux décidés  
 à réagir contre un empoisonnement qui devient systé-  
 matique de la société et de la jeunesse française.*  
 LE PRODUIT DE LAUNAY  
 (Lectice & Bouquet)

L'analphabétisme chrétien



Lion, cheval, dormeuse invisibles  
 Tableau de SALVADOR DALÍ

Ce tableau, après le passage de jeunes bour-  
 geois français respectueux de l'art et de la  
 propriété.



FULLS GROCS



LLUÍS MONTANYÀ  
 SEBASTIÀ GASCH  
 G. DIAZ-PLAJA  
 Fulls grocs. Núm. 1. Barcelona. 1929

EXPOSICIÓN DE PINTURAS

originals dels germans

Olimpia, Higiènia  
 i August Torres

del 5 al 20 de desembre  
 1929.

Galerías Dalmau  
 Plaça de Lletà, 66. Tel. 25.252  
 Barcelona

Catálogo de la Exposi-  
 ción Olimpia,  
 Higiènia i August Torres  
 Galerías Dalmau. 1929

## 1930

sección local integra artistas al margen de cualquier noción de modernidad, como Créixams, Garay, Reig, Corheró o Biosca. Otros, como Pere Daura, Junyer, Basiana, Costa, Grau, Morató o Villà, se acercan más o menos a esa noción. Carbonell, Sandalinas, Claret, Planells y el propio Torres-García, se identifican, desde distintas posiciones—Carbonell y Planells desde el Surrealismo, curiosamente junto a los abstractos geométricos—, con las Vanguardias internacionales. Debe mencionarse la fugaz presencia de Papiol, que fue presentado por la revista «L'Amic de les Arts» como artista de investigación. Xavier Güell presenta una pieza, *Asfalto (cuadro sonoro)*, que rompe con el concepto de pintura de caballete y que Cirici califica de pop: una especie de cuadro que simulaba un parabrisas, a través del que se veía la carretera y que llevaba instalado un dispositivo de sonido para representar el ruido del motor y el de la bocina. Gasch y Benet coinciden en destacar la pieza de Hans Arp, *Relief plastique*—hoy desaparecida—, como la obra más importante de la exposición. Benet señala también la aportación de Torres-García.

• El poeta valenciano **Carles Salvador** publica el volumen *Vermell en to major*, donde se hace evidente el influjo ejercido por la poesía de Salvat-Papasseit. Salvador ya había participado, desde el primer número, en la confección de la revista «**Taula de Lletres Valencianes**», que había nacido en octubre de 1927 y del que salieron treinta y ocho números, hasta fines de noviembre de 1930. En la presentación del primer ejemplar, se indicaba ya que «esta revista es un experimento de laboratorio hecho con vistas al público amigo de letras y de inquietudes espirituales.» En conjunto, no puede afirmarse que «Taula de Lletres Valencianes» fuera una publica-

ción de Vanguardia, mezclaba, más bien, una atención preferente por la modernidad con una constante dedicación a la alta cultura. Pero esta atención llevó, por ejemplo, a la reproducción del *Manifest Groc* (la única reproducción de la que tenemos conocimiento, junto con la traducción que hizo la revista «Gallo» de Granada, en toda España), así como ciertas notas informativas sobre el panfleto de Dalí, Gasch y Montanyà. En «Taula» también, Carles Salvador publicó unos textos presuntamente programáticos, en agosto y septiembre de 1928, bajo el epígrafe *El jazz, el maquinismo i la poesia pura*. Por todo ello, y sobre todo a raíz de la publicación de *Vermell en to major*, se inició una polémica entre los defensores de una apertura cultural (el propio Salvador, Maximilià Thous) y los más tradicionalistas o normativistas (Eduard Martínez Ferrando, Miquel Duran, Francesc Caballero). Paradójicamente, **Miquel Duran de València**, uno de los más acérrimos detractores del Vanguardismo formal, escribía en diciembre de 1929: «Fuera: el bigote de Menjou y las patillas de Dalí. Viva: las barbas de Russinyol y el bigote de Charlot. Abajo: el anti-arte, el fonógrafo, el jazz y el "coctail". Viva: nuestro pueblo, la política, la canción popular y el vino de la tierra.» En 1938 publica un caligrama político *après la lettre* titulado *Fervent homenatge als aviadors de la República*.

• A fines de 1929, Dalí y Buñuel vuelven a encontrarse en Figueres para elaborar el guión de una nueva película. Las relaciones entre ambos artistas no parecen tan fluidas como en tiempos de *Un chien andalou*, en parte por la presencia de Gala Eluard, a la que Buñuel detesta. Pese a ello, Dalí parece aportar ciertas ideas, tanto en Figueres como en cartas poste-

riorios que manda a Buñuel mientras el director aragonés redacta, entre marzo y julio de 1930, el guión definitivo de *L'âge d'or*. Dalí se indignó bastante con el resultado final de la película y, más todavía, con el posterior proceso de comercialización. En primer lugar, porque Buñuel había prescindido de muchas de las imágenes o las escenas que él había sugerido (aunque conservó algunas documentalmente delimitadas, como la del hombre que anda con una piedra en la cabeza, la imagen del hombre con la bragueta abierta, el ruido de la micción en un orinal y otras menores). En segundo lugar, porque el tono que Buñuel había dado a la película era, en opinión de Dalí, de un anticlericalismo simplista. Y en tercer lugar, porque, muchas veces, Buñuel intentó apropiarse en exclusiva del producto, eliminando de los créditos la colaboración de Dalí. Fuera como fuese, el 28 de noviembre de 1930 se estrena *L'âge d'or* en la sala Studio 28 de París. Días después, un grupo fascista interrumpe la proyección, destroza la pantalla y rompe o mutila algunos cuadros surrealistas que se exhibían en el vestíbulo del local, entre ellos uno del propio Dalí. Como respuesta a esos actos, Dalí firma el manifiesto *L'affaire de «L'âge d'or»* junto a otros surrealistas destacados como Breton, Eluard, Péret o Aragon.

• Dalmau acoge, del 5 al 20 de diciembre, la Exposición de pinturas originales de los hermanos Olímpia, Ifigènia y August Torres, hijos de Torres-García. El prefacio del catálogo es de J. M. de Sucre. Olímpia tiene 18 años, August 16 e Ifigènia 13. Esta muestra es un síntoma del interés por el arte de los niños, por una sensibilidad virgen, no profesionalizada. Las Vanguardias valoran el arte de los niños como el arte de las culturas primitivas.

Aunque con fecha de 15 de diciembre de 1929, en enero de 1930 y, previsiblemente, por iniciativa de Sebastià Gasch, nace la pretendida continuación del *Manifest Groc*: el primer y único número de *Fulls Grocs*. Esta hoja está compuesta por tres artículos, firmados por Gasch, Lluís Montanyà y Guillem Díaz-Plaja, que tienen pocas conexiones entre sí. Montanyà dedica su texto a criticar duramente la otorgación del Premio Creixells de 1929 a la novela *El cercle màgic*, de Joan Puig i Ferrer. Díaz-Plaja, el más joven, parece arrogarse el papel de ideólogo del grupo. Así, en su texto, titulado *Mots d'agressió*, escribe: «Los redactores de esta hoja subversiva de los valores artísticos y literarios actuarán siempre violentamente. (...) Y actuaremos cada vez que la tumefacción del ambiente literario y artístico haga irrespirable su atmósfera.» Con todo, la conclusión es total, porque Guillem Díaz-Plaja, aparte de recordar el *Manifest Groc* y arremeter contra las «instituciones solariegas» que «han seguido oponiendo su estulticia al soplo renovador», hace una reivindicación poco velada de una serie de personajes muy significativos de la etapa dorada, por así decirlo, del Noucentisme: Ors, Ramon Ruca-bado, Gaziol o J. Farran i Mayoral. A su vez, Gasch, con el texto *Personalismes*, se dedica a atacar con violencia a Rafael Benet, con el que había iniciado tiempo atrás una confrontación, amistosa primero, pero muy pronto tirante. Gasch terminaba la diatriba contra Benet con una frase contundente, y propia del Dalí más provocador: «Rafael Benet: ¿todavía no se ha convencido de que su pintura es una MIERDA?» En conjunto, los *Fulls Grocs* no aportan easi

# CRITICS INFAL·LIBLES

Soc per temperament contrari a la publicació de cap manifest; però el no interrompre mai el chor dels nostres crítics oficials i autoritzats, em sembla una posició excessivament prudent. Més encara davant dels sistemàtics atacs a l'art vivent, per part de certs senyors que sota un discutible prestigi de crític amaguen una intransigència realment ridícula.

Després de les campanyes en pró de la divulgació i comprensió de l'art vivent, portades a cap per Dalí, Gasch, Montanyà i Foix desde les planes de "L'Amic de les Arts", tot ha quedat igual: el mateix ambient resclosit, els mateixos equívocs i la mateixa incomprensió persisteixen. Contra aquest estat de coses s'adreça el meu crit de protesta.

Creieu en la vostra soberania sobre la naturalesa i reivindiqueu-la amb els drets de la imaginació. Renuncieu a l'idolatria del paisatge que us ho dona tot fet i us enerva, i sobretot creieu en la vostra facultat divina de crear.

Carles CAPDEVILA.

(D'una conferència donada a la SALA PARÉS).

L'artista, en un temps no tan llunyà com sembla, no pintarà. Exterioritzarà el lirisme per altres mitjans més vivents, menys morts, que son encara difícils de determinar. El lirisme no morirà. És el vehicle d'aquest lirisme que serà substituït per un altre vehicle mes eficient.

(De "L'Amic de les Arts"). Sebastià GASCÓ.

Aquestes paraules admirables, precises, clarividents, han caigut en el buit. Els nostres artistes viuen als llims i no s'han assabentat de res. I continuen pintant les seves saboroses i cadavèriques genialitats embrutant implacablement milers de teles.

¿Quants quilòmetres de paisatge pintat hi ha a Catalunya?

Les exposicions de pintura es succeeixen amb una continuïtat esfereïdora. El nostre fàstic i la nostra protesta estan condemnats a prolongar-se indefinidament.

La majoria dels nostres crítics son uns pobres infelços que amb la càrrega suada d'unes idees resclosides i d'una intransigència rabiosa, vessen tot el seu odi inofensiu i ridícul contra tot allò que es mou fora de l'òrbita de la seva limitada comprensió.

El senyor Joan Sacs, es el portaveu, el màxim pontífex d'aquets pseudo-crítics. Joan Sacs és el rebentador incansable de tot allò que està lluny de la seva comprensió. La seva recepció de sensibilitat és totalment nul·la.

El Sr. Sacs afirmà ingènuament, desde les planes de "La Publicitat" (17 de Maig de 1930) que: "després de molt batallar en aquesta actitud de denunciadors dels esgarriaments surrealistes potser els protestadors aconseguirem la conformitat dels més recalçirants sinó dels més representatius i tot dels surrealistes de la pintura, de l'escultura, de la literatura i del cinema..." Creiem que el millor comentari a l'estúpida pretensió del Sr. Sacs és copiar les seves paraules. Aquesta candidesa de creure possible la conformitat dels surrealistes a les prediques del Sr. Sacs i de tants sacs com hi ha per ací ens desarma i ens fa somriure. Aquesta pretensió és d'una inefabilitat tan gran o demostra una inflació tan excessiva que no cal respondre-li més que amb un menyspreu rabios i total.

A les estúpides invectives dels senyors Sacs, Benet i demés morts; a les obres insignificants del Sr. Feliu Elias, i a les brutícies pictòriques de Rafael Benet, oposem les admirables i emocionants creacions de Miró, de Dalí. El Miró de "Mà atrapant un ocell" de "Diàleg dels insectes" i el Dalí del retrat de Eluard, i de "L'home invisible".

Recentment Joan Sacs, en un dels seus saborosos escrits ha dit: "El fantasiejar i l'irrealisme de l'art surrealista és un viàtic esteticista per a la legió avui dia imponent dels pintors sense ull ni cervell; un viàtic esteticista per a ús i contentament dels literats posats a definidors de les arts plàstiques que no comprenen".

Contra aquestes paraules, i contra la constant i absoluta intransigència plenament estúpida del Sr. Sacs, i dels seus companys els fantasmes vivents Rafael Benet... Joan Cortés i demés satèlits de ínfima categoria, que malgasten el temps combatent com uns arrenca-queixals, allò que són invàlids per fer i per comprendre, llenço aquest manifest, que no ferirà, però, n'estic segur, la sensibilitat paralítica d'aquests senyors que s'han investit de crítics infal·libles davant l'aprobació moltonista d'una part de públic badoc, content i fracassat com ells.

ANGEL PLANELLS

nada a las Vanguardias del momento, dado que sus presuntas críticas, o explosiones, no concuerdan con el distanciamiento que, por otro lado, han iniciado con respecto a la radicalización de las posturas de Dalí y su militancia en el grupo surrealista.

El 22 de marzo, **Salvador Dalí** da, en el Ateneo Barcelonés, la conferencia **Posició moral del Surrealisme**. El acto tiene una doble lectura. Socialmente, Dalí volvía a provocar el escándalo en la cultura catalana y debía salir del local más o menos escoltado por Pere Coromines, por aquel entonces director del Ateneo, y por dos conserjes del centro. Este escándalo era, además, aumentado por el hecho de que Dalí no se presentaba ya como el joven pintor catalán que se había unido a otros inconformistas del país y que pretendía molestar desde una presunta concordia (al parecer, un sector de la cultura catalana le había considerado así hasta aquel momento). Muy al contrario, ahora Dalí aparecía ante el público con el apoyo moral de llegar de París (había realizado ya su primera exposición en la capital francesa, había triunfado, por decirlo así, con *Un chien andalou*) y se presentaba por primera vez como surrealista militante. Por otro lado, desde la perspectiva de Dalí, el texto, que fue reproducido en el núm. 10 de la revista «Hèlix», suponía también la adopción sin reservas de cierta poética surrealista, aunque matizada con aportaciones propias, que acabará germinando en la articulación de su método paranoico-crítico.

El escándalo que generó la conferencia es comprensible si nos atenemos a la dureza del discurso daliniano. De entrada, Dalí se excusaba por el hecho de haber aceptado dar una conferencia, sobre todo porque se trataba de una manifestación alejada del acto surrealista más puro que Breton había seña-

lado en el **Segundo manifiesto surrealista** (que contaba ya con la colaboración gráfica de Dalí) y que «consistiría en bajar a la calle, empuñando los revólveres, y disparar al azar, tanto como sea posible, sobre la multitud». Naturalmente, este inicio debió de ser tomado, por muchos de los asistentes, como una incitación al delito y, sin duda también, no debió de parecerles excesivo tras los insultos que Dalí iba a proferir en su parlamento: Eugeni d'Ors era calificado de «perfecto con» y, sobre todo, Àngel Guimerà era llamado «gran cerdo, gran pederasta, inmenso putefracto peludo». Junto a estas afirmaciones, claramente provocativas, (como la de recordar el episodio del insulto a su madre al escribir sobre una de sus pinturas: «J'ai craché sur ma mère»), buena parte del público asistente a su conferencia no debía de ser consciente de la poética que Dalí intentaba vehicular. Dalí propugnaba la confusión sistemática, hacía servir conceptos tomados de la psicología freudiana, vindicaba la paranoia como forma de organización de la realidad «de modo que pueda hacérsela servir para el control de una construcción imaginativa» y, en general, declaraba programáticamente que «la revolución surrealista es, ante todo, una revolución de orden moral, esta revolución es un hecho vivo, el único que tiene un contenido espiritual en el pensamiento occidental moderno».

A fines de marzo de 1930, inaugura su primera exposición en las Galerías Dalmau el pintor **Àngel Planells**. Planells es presentado por Sebastià Gasch, que en el catálogo escribe: «Este pintor de Cadaqués, formado junto a Salvador Dalí, copia literalmente el aspecto de las cosas. Pero asigna a dichas cosas un papel distinto del que les ha sido asignado siempre, desvía las cosas del camino que

siempre han seguido. Y con esta sorprendente inversión consigue unos conjuntos enigmáticos, particularmente turbadores. A menudo, también, yuxtapone cosas heterogéneas. Y esta extraña confrontación produce la rara sensación de un mundo desconocido. Sus telas nos transportan —maravillados— a un más allá misterioso.» Un año después, en diciembre de 1931 Àngel Planells se presenta en Madrid en una exposición en el Salón Heraldo, cuyo catálogo vuelve a ser introducido por un escrito de Gasch.

Esta unión entre el pintor y el crítico volvió a explicitarse cuando Planells decidió, el mismo 1930, editar un panfleto titulado **Crítics infalibles**. El manifiesto, diseñado con sabor a *Manifest Groc*, en un papel que, si no nos equivocamos, era de un color verde subido, permitió a Planells exponer su devoción por la acción, planteada desde «L'Amic de les Arts», con una especial mención a Sebastià Gasch. Planells oponía el carácter de Gasch al demostrado por los «críticos infalibles» a quienes se refiere el título de la hoja: Joan Sacs (Feliu Elias) y Rafael Benet. (Y, en menor medida, Joan Cortès.) Su manifiesto acababa con unas contundentes palabras: «contra la constante y absoluta intransigencia plenamente estúpida del Sr. Sacs, y de sus compañeros, los fantasmas vivientes Rafael Benet..., Joan Cortès y demás satélites de ínfima categoría, que malgastan su tiempo combatiendo, como sacamuelas, lo que son incapaces de hacer y comprender, lanzo este manifiesto, que, sin embargo, no heriré, estoy seguro de ello, la sensibilidad parálitica de unos señores que se han investido de críticos infalibles ante la oveja aprobada de una parte del público bobo, contento y fracasado como ellos.» Al mismo tiempo, y ya en el terreno pictórico, en plena coincidencia con su amigo Gasch, Pla-

nells aprovechaba el manifiesto para reivindicar un arte muy determinado: «A las estúpidas inventivas de los señores Sacs, Benet y demás muertos; a las obras insignificantes del Sr. Feliu Elias y a las suciedades pictóricas de Rafael Benet, oponemos las admirables y emocionantes creaciones de Miró, de Dalí.»

El 10 de mayo, **Theo van Doesburg**, que por aquel entonces había recuperado su antigua profesión de arquitecto, da una conferencia en la Sala Mozart de Barcelona en la que, según la crónica del semanario «Mirador», se oponía a las teorías arquitectónicas de Le Corbusier. La había organizado la Asociación de Alumnos de Arquitectura.

Probablemente durante el verano, aparece el número 7-9, correspondiente a julio/septiembre de 1930 de la revista «**Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya**» dedicado monográficamente a las Vanguardias y al Surrealismo. La iniciativa, obra de Joan Ramon Masoliver, aprovechaba la apertura de aquella revista que había dedicado ya un número a la arquitectura moderna. En esta ocasión, pudo reunir a los vanguardistas de toda España, en la línea que Masoliver había manifestado ya en el último número de «Hèlix»: «La desfronterización, el aterritorialismo es lo que nos ha interesado siempre.» En este sentido, el Boletín recoge la colaboración de poetas y escritores españoles de Vanguardia (o, al menos, que se dejaban seducir a veces por la poética de Vanguardia). Más concretamente, Masoliver prolongaba y aumentaba el contacto y el interés ya establecidos por «L'Amic de les Arts», primero, y por «Hèlix», más tarde, entre las Vanguardias catalanas y los vanguardistas andaluces,



# BUTLLETI

## SUMARI

S. Gasch. — <i>Superalisme</i> . . . . .	pág. 195
J. R. Masliver. — <i>Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya</i> . . . . .	pág. 198
S. Sanchez-Juan. — <i>Indicis</i> . . . . .	pág. 207
Concepció Casanova. — <i>Notes vora el llenguatge</i> . . . . .	pág. 209
J. L. Cano. — <i>Mar y ángeles solo</i> . . . . .	pág. 212
R. Llibre. — <i>Apunts sobre la moral surrealista</i> . . . . .	pág. 215
P. Prats. — <i>Passió de llana emparrada</i> . . . . .	pág. 220
Ramon Gomez de la Serana. — <i>Caprichos y Greguerías inéditas</i> . . . . .	pág. 231
J. V. Fois. — <i>Teoria i pràctica del surrealisme</i> . . . . .	pág. 225
J. Vallès — <i>Ismael 22</i> . . . . .	pág. 228
J. Solares. — <i>Significació social del surrealisme</i> . . . . .	pág. 233
J. Nubiola. — <i>Batec</i> . . . . .	pág. 237
E. Giménez-Cahallón. — <i>Documento. Menosprecio del libro. Seguido de una captura</i> . . . . .	pág. 238
A. Puig. — <i>Idili</i> . . . . .	pág. 241
Ángeles Santos. — <i>Idili</i> . . . . .	pág. 242
J. Esteve. — <i>La joieria</i> . . . . .	pág. 244
R. Laffon. — <i>Retreta</i> . . . . .	pág. 246
J. Sanmarti. — <i>43 a l'ombra</i> . . . . .	pág. 247
R. Burenda. — <i>Sombra tecnicolor</i> . . . . .	pág. 249
J. Diaz-Plaja. — <i>Camins del cinema. Balans</i> . . . . .	pág. 251
M. Altolaguirre. — <i>Capital</i> . . . . .	pág. 253
C. M. Claveria. — <i>Les dones de violència</i> . . . . .	pág. 254
Dali. — <i>Documental</i> . . . . .	pág. 256

Il·lustracions de Miró, Dario Carmona, Clarot, Plauella, Trens, Manchoa Arcona, Soler, Angeles Santos, i Suñyer

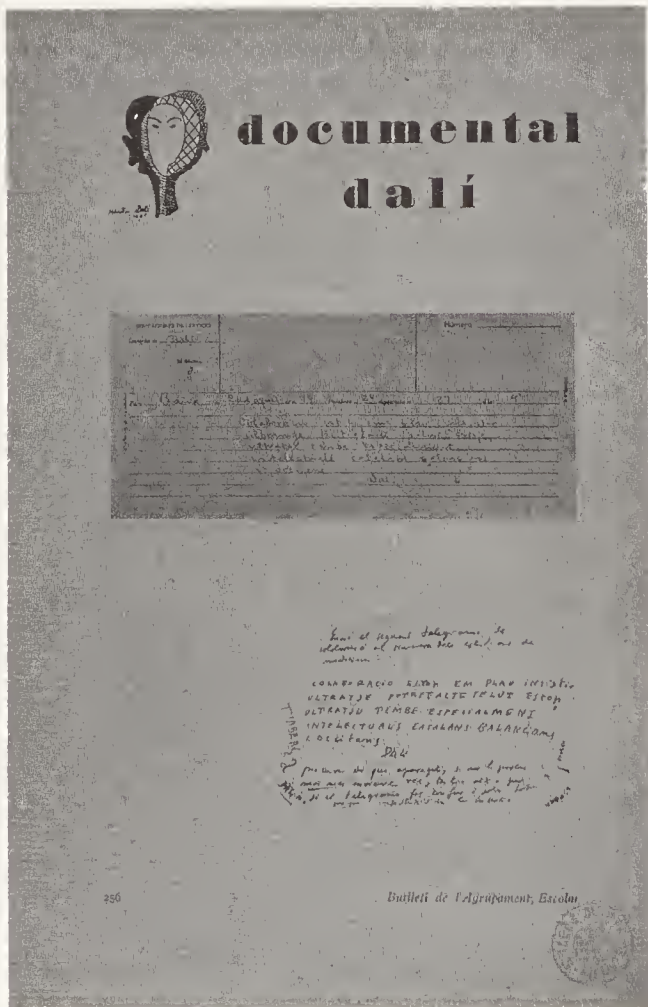
ANY II - N.º 7-9

JULIOL-SEPTEMBRE 1930

1930



VII-IX



Catálogo de la exposición de **ARTUR CARBONELL**. Galerías Areñas. Barcelona. 1930

"Butlletí de l'Grupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya" Número dedicado al Surrealismo. Barcelona. 1930



por un lado, y entre Cataluña y Madrid, por el otro. Así, participan Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero, Rogelio Buendía, Manuel Altola-guirre, José Luis Cano, Rafael Lafón, etc. Ángeles Santos, desde Valladolid, escribe también un pequeño texto para explicar unos dibujos que se reproducen en el ejemplar. Junto a esta lista de colaboradores, e intercalada, hay una amplia participación literaria catalana. No debe de responder a la casualidad que el número sea abierto y cerrado por dos personajes de relieve en las Vanguardias inmediatamente anteriores: Sebastià Gasch y Salvador Dalí. Gasch abre el número con un artículo titulado *Superrealisme*, en el que insiste en la defensa de Miró, en quien encarnaba la idea del artista independiente, y ponía en cuestión la trascendencia del Surrealismo, movimiento al que atribuía todos los males: «Creemos ciegamente en todas las personalidades fuertes. Pero hemos perdido ya la fe en cubismos, superrealismos, realismos mágicos y en todos los “ismos” que puedan presentarse en el futuro.» En el «Boletín» se reproducía un telegrama que Dalí había mandado como colaboración para el número 7, en el que utilizaba su terminología habitual (con la putrefacción como tema central) a la hora de provocar, o intentararlo. Entre Gasch y Dalí, encontramos un excelente texto de reflexión de Joan Ramon Masoliver, titulado *Possibilitats i hipocresia del Surrealisme a Espanya*. En él, Masoliver define la literatura de Foix como «subconscientista», habla de Miró como de un niño y afirma que «los únicos surrealistas actuales, auténticamente surrealistas, son —en España— Luis Buñuel y Salvador Dalí». Siguen textos poéticos de Sebastià Sánchez-Juan y de J. V. Foix (*Teoria y pràctica del Sud-realisme*) y distintas colaboraciones de escritores que, como J. Solanes Vila-

prenyó, Carles Maria Claveria, Concepció Casanova o Guillem Díaz-Plaja, habían participado más o menos asiduamente en «Hèlix». Las ilustraciones del número corrían a cargo de Joan Miró y Àngel Planells por partida doble, con colaboraciones también de Ángeles Santos, Darío Carmona y Manchón Azcona, entre otros.

•  
**Artur Carbonell** expone en las Galerías Arenas presentado por textos de J. V. Foix y M. A. Cassanyes, del 29 de noviembre al 13 de diciembre.

•  
 El 28 de noviembre, se aprueban los estatutos del **Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània**, el **G.A.T.C.P.A.C.** En su seno se mueven muchos de los arquitectos que habían participado en la exposición de arquitectura celebrada en las Galerías Dalmau en abril del año anterior. De este núcleo partirá, fundamentalmente, la iniciativa de convocar a otros arquitectos de toda España. Así, a finales de octubre de 1930, se celebra una reunión en Zaragoza fruto de la cual nace el **G.A.T.E.P.A.C.**, de ámbito español, que se constituye en tres secciones: una, al Norte, centrada en San Sebastián y Bilbao. Otra, en el centro (radicada en Madrid), y la tercera, al Este (con sede en Barcelona, lugar donde se generó toda la operación). El grupo Este, o GATCPAC, será el más dinámico y extenderá sus actuaciones hasta el estallido de la Guerra Civil, momento en el que sus propuestas se irán reciclando. En la órbita inicial del GATCPAC están, entre otros, Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Germà Rodríguez-Arias, Pere Armengou, Ricard de Churruca, Sixt Illescas, Francesc Fàbregas, Jaume Mestres i Fossas, J. B. Subirana, Manuel Subiño y R. Duran Reynals, aunque no todos se tomarán la iniciativa con el mismo impulso y el

mismo vigor. A raíz de la actividad colectiva del grupo, el 13 de abril de 1931 los del GATCPAC inaugurarán un local en Barcelona.

El GATCPAC, además de dar cabida a la actividad individual de cada uno de los arquitectos que formaban parte de él, quiso dar otra información sobre la arquitectura contemporánea y sobre las incisivas formas de diseño industrial que le estaban intrínsecamente vinculadas. Lo consiguió, fundamentalmente, a través de la revista «A. C. (Documentos de Actividad Contemporánea)», que se convertirá en vehículo de irrigación del racionalismo arquitectónico en Cataluña y el resto de España. También se interesó por los registros colectivistas o comunales en los que podía incidir con fuerza la arquitectura. En este sentido, al margen de proyectar viviendas individuales o bloques de pisos con una poética constructiva muy determinada, se interesaron por aspectos más urbanísticos o de función social: las escuelas, los hospitales, las casas de obreros, el Plan Macià y un largo etcétera sobre el que volveremos más adelante.

En cuanto a la revista «**A. C. (Documentos de Actividad Contemporánea)**», se editaba como publicación del GATCPAC, aunque la coordinación de los números se hacía desde Barcelona, desde el Grupo Este o GATCPAC. En total salieron veinticinco números de aparición trimestral, entre comienzos de 1931 y junio de 1937. «A. C.», en la primera etapa, pretendía combinar la condición de revista técnica con la presentación de artículos que daban una idea global de la modernidad cultural. En este sentido, se incluían artículos sobre cine o sobre arte (Ferrant, Julio González, Arp, Calder...), a cargo de diversos autores identificados por una visión abierta de la cultura, como Gasch, Luis Fernández, Díaz-Plaja, Andreu A. Artís, el propio Ferrant, Montanyà, etc.

La revista aprovechó también la constitución del ADLAN, a finales de 1932, asociación con la que el GATCPAC colaborará intensamente, para hacerse eco de algunas de las actividades que promovían los adlantistas. Lógicamente, sin embargo, el centro neurálgico de «A. C.» se dedicaba a la arquitectura contemporánea. En un doble sentido: por una parte, se informaba, con textos e ilustraciones, de los proyectos que surgían desde el propio GATCPAC, tanto de aquellos proyectos que acaban tomando cuerpo como de los otros, más colectivistas, que tenían un claro contenido ideológico. Por otro lado, también tenían cabida referencias a la actividad arquitectónica e interiorista que se producía, por aquel entonces, en todo el mundo. En general, pues, «A. C.» nace en el seno de una disciplina que, tradicionalmente, había funcionado por su cuenta en las reivindicaciones vanguardistas, y nace en una época en la que las efervescencias del Vanguardismo catalán habían decaído. Pese a todo, los arquitectos del GATCPAC consiguen dar un punto de modernidad a la revista e introducen en ella elementos de interiorismo, de diseño, de arquitectura y de urbanismo que hasta entonces no se habían tratado. Además, el tratamiento social que dan a muchos temas de la cultura conecta su desarrollo con la creciente ideologización de la cultura que, en Cataluña, se produce con la proclamación de la República y, más tarde, con el estallido de la Guerra Civil.

•  
 Se clausuran las Galerías Dalmau, completamente depauperadas.

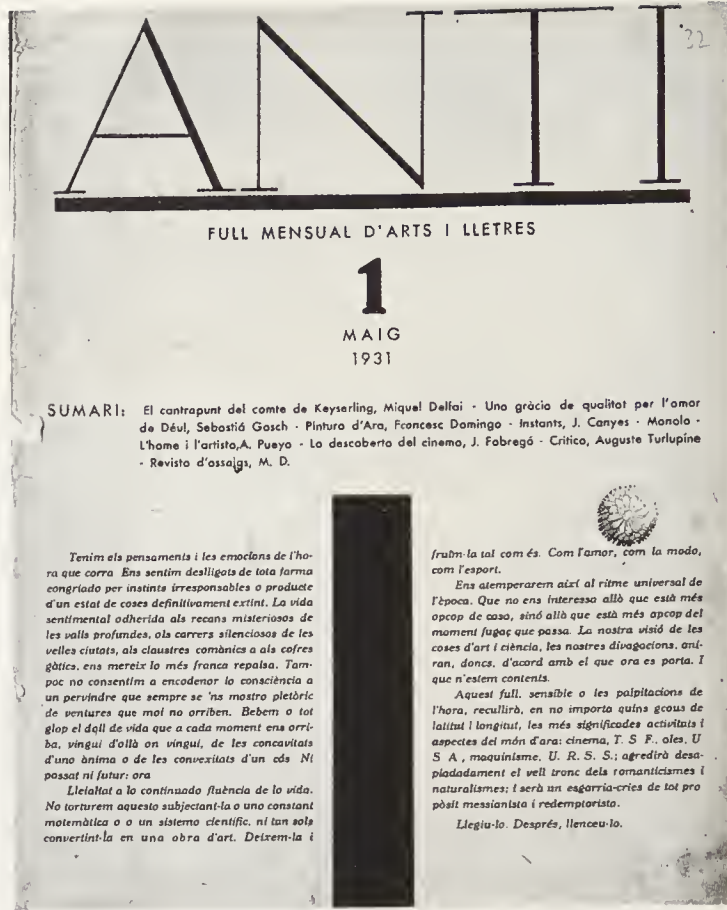
## 1931

Se celebra una «Exposición de fotogenia industrial. Oriol de Martí, realizador. Joan Artigues, cameraman», en las Galerías La-



Gráfico de las diversas fases del presente diseño de configuración escolar

Gráfico del proyecto de enseñanzas artísticas de Ángel Ferrant



Portada de la revista «Anti»  
Núm. 1. Caldes de Montbui. Mayo de 1931

L'Hora

setmanari d'avançada

any I      barcelona, 10 de desembre de 1930      n.º 1



Somni

Portada de la revista «L'Hora»  
Núm. 1. Barcelona. 10 de diciembre de 1930  
Ilustración de Helios Gómez

yetanas, del 4 al 17 de abril. Es una exposición de fotografías sobre temática industrial.

En mayo de 1931 aparece en Caldes de Montbui la revista «**Anti (Full Mensual d'Arts i Lletres)**». Es fruto de una iniciativa local y sólo saldrán dos números. El editorial del primero reflejará su programa de Vanguardia: «recogerá (...) las más significadas actividades y aspectos del mundo de hoy: cine, T.S.H., alas, U.S.A., maquinismo, U.R.S.S., agredirá despiadadamente el viejo tronco de los romanticismos y naturalismos; y será un aguafiestas de cualquier propósito mesianista y redentorista». En el segundo número (junio de 1931), con la Generalitat republicana ya instaurada, hay un texto editorial titulado *Anti demana a la Generalitat*, donde se reclama que se elimine para siempre la Cataluña «floralesca, historicista, cancionera y romántica» y que se produzca una real modernización del Estado catalán. La publicación acoge algunas colaboraciones de prestigio (Sebastià Gasch, Francesc Domingo y Manolo Hugué, por aquel entonces instalado ya en Caldes de Montbui, en el conocido como Mas Manolo). Es preciso subrayar que, en el primer número, Sebastià Gasch publica un texto muy significativo en su obra crítica: *Una gràcia de qualitat, per l'amor de Deu!* Gasch testimonia su desencanto ante la pintura y la cultura catalana en general y justifica su dedicación a otros sectores culturales: «Decididamente, ante un panorama tan desolado como éste, resulta mucho más divertido en este país ocuparse de política o boxeo, de music-hall o cine.» «Anti» organiza, igualmente, diversas exposiciones, como la **Segunda Exposición de Arte**, con la Asociación de Cultura, con el patrocinio del Ayuntamiento, del 11 al 26 de octubre, en Caldes de Montbui, pero sólo tiene trascendencia en el ámbito local.

El 18 de septiembre de 1931, se organiza en la Sala Capcir de Barcelona, por medio de la revista «L'Hora», portavoz del Bloc Obrer i Camperol, un acto sobre las relaciones entre Marxismo y Surrealismo. Intervienen **Jaume Miravittles** (que aquel año había publicado *Contra la cultura burguesa*, libro que contiene un capítulo dedicado a la revuelta cultural protagonizada por el Dalí surrealista), **Dídac Ruiz**, **Salvador Dalí** y **René Crevel**, que da la conferencia *Esprit contre raison*, posteriormente publicada de modo fragmentario en «Le Surréalisme au Service de la Révolution», en Francia. En agosto del mismo año, **Crevel** veraneaba en Portlligat y se había convertido en gran amigo del pintor ampurdanés. De hecho, Crevel había sido el primero en dedicar una monografía a Dalí, entre 1930 y 1931, publicada por las Éditions Surréalistes con el título de *Dalí ou l'anti-obscurantisme*, donde el poeta francés escribe: «Dalí me ha mostrado, en Barcelona, sus realizaciones de deseos solidificados que habrían alentado al Huysmans de *Au rebours* por la vía del artificio y de la subversión. (...) Entre el uniforme rechazo de los barrios ricos y dóciles a las sujeciones de un urbanismo sin imaginación, sus realizaciones eran las lavas finalmente liberadas del volcán de la cólera. En la infancia de Dalí, habían significado, no la revuelta sino la revolución permanente con que marcan uno de los momentos más precisos y elocuentes al mismo tiempo.»

**Enric Crous i Vidal** expone en las Galerías Layetanas del 3 al 16 de octubre, subvencionado por la Generalitat de Catalunya, una serie de trabajos de diseño gráfico y una serie en clave irónica sobre la bohemia y la creación artística: «La producción que hoy presenta se compone de Arte Comercial y una obra en la que cinco de los

distintos cuadros que la componen llevan la común denominación de PANTOMIMA BOHEMIA, basada en *Escenas de la Vida Bohemia*, de E. Murgcr, *La Bohème*, de G. Puccini, y *Bohemios*, de A. Vives.» Esta última, con un elevado sentido decorativista y escenográfico, está trabajada con una estética Déco y con elementos constructivistas.

**Ángel Ferrant**, en otoño de 1931, da a conocer un plan de enseñanzas artísticas. Ángel Ferrant es, desde 1920, catedrático de escultura de la Lonja de Barcelona. En 1927, fue becado para estudiar en Viena, «las enseñanzas del arte y su posible aplicación a los procedimientos didácticos españoles» y en 1931 la prensa se hace eco del proyecto pedagógico de Ángel Ferrant. Este proyecto aparece en un contexto de crisis de la escuela en los años veinte. El descontento generalizado tiene su punto culminante en el curso 1930-1931, con el cierre provisional de la escuela. En 1932, se publicó en «Arte», la revista madrileña de la Sociedad de Artistas Ibéricos. «A. C.», lo reprodujo en 1933.

El proyecto de Ángel Ferrant de **Escuelas Federadas de Artes Plásticas del Estado (C.E.F.A.P.E.)** nace doce años después del manifiesto de la Bauhaus. Es una propuesta alternativa de educación artística en las academias y las escuelas de artes y oficios. En un programa de quince puntos, expone principios globales, organizativos y estrategias de acción educativa concretas. El plan de estudios se divide en tres partes: (1) Fase de iniciación: «Al ingreso del alumno en la escuela, impone un período de tanteo. Labor expansiva y libremente realizada con utillaje rudimentario de toda especie. (...) Puro juego para el alumno. Juego que se cuidaría de estimular el profesor. Prohibida la copia (...).» (2) «La Escuela debe proporcionar al alumno el me-

dio de encontrarse a sí mismo a través de una instrucción. A la escuela corresponde, por vía doctrinal y práctica, incorporar a lo que es el temperamento todo cuanto en la imaginación y en el intelecto puede dar origen a la materialización más depurada. (...) Se ha partido de la intuición y se ha de llegar al conocimiento. Imposible obtener resultados afirmativos procediendo al contrario como se vino haciendo.» (3) Instrucción específica práctica y conocimientos teóricos de tipo científico. Se imparte historia de la civilización para conocer el contexto de los objetos y comprenderlos; no historia del arte: «(...) es importante conocer las obras del pasado. Pero es absurdo presentarlas como modelo o ejemplo.»

El proyecto de Ángel Ferrant es una propuesta innovadora que se interrelaciona con un concepto de arte moderno. En síntesis, la aportación de Ferrant se podría concretar en los siguientes puntos: (1) Implicación de una tarea de sensibilización generalizada e integración del arte en la sociedad, con el objetivo añadido de formar artistas especializados. (2) Incorporación de nociones de creatividad, intuición e imaginación en el aprendizaje. Parte de un concepto de individuo según el que el alumno es portador de un potencial que debe activarse. Entonces, la educación —como el arte— no se convierte en la aplicación de unas reglas. (3) Valoración del trabajo manual como creatividad, en oposición a la estandarización y la mecanización de los oficios y la industria. En definitiva, el proyecto de Ángel Ferrant integra una serie de valores que se oponen a los planteamientos de la Academia y a las escuelas de artes y oficios y se vuelve un concepto de arte moderno. Gasch considera este proyecto como el punto de partida para la renovación de las enseñanzas artísticas. Joan Cortès y Joan Sacs lo califican de utópico y lo censuran. Esta valoración es

# L'ARQUITECTURA NOVA

## Nota oficial de la Secretaria General del C. I. R. P. A. C.

### (Comitè Internacional per a la resolució dels problemes arquitecturals contemporanis)

Sota el patronat de la Generalitat de Catalunya i de l'Ajuntament s'ha celebrat a Barcelona la reunió dels delegats de la CIRPAC (Comitè Internacional pour la resolution des Problemes Architecturaux Contemporains). Entre els assistents hi figuraven el president de l'Associació i delegat d'Holanda, Mr. Van Eesteren, arquitecte director de les Oficines d'Urbanització i Extensió de la ciutat d'Amsterdam; els vicepresidents Mrs. Bourgeois, delegat de Bèlgica; Walter Gropius, delegat d'Alemanya, i Mr. Giedion, secretari general.

També hi han pres part els delegats de França, Le Corbusier; de Suïssa, Steiger; d'Itàlia, Pollini; d'Iugoslàvia, Weismann, i el sotsdelegat alemany Breuer.

Espanya hi ha estat representada pel senyor Garcia Mercadal, de Madrid, i Catalunya per l'arquitecte Sert, de Barcelona.

La CIRPAC és una Associació internacional d'arquitectes en la qual hi estan representats 20 països, fundada per tal de propagar la nova arquitectura racionalista mitjançant treballs col·lectius, els quals, després de discutits en els Congressos, són objecte d'exposicions volants i de publicacions del més alt valor tècnic. Per exemple, la interessantíssima exposició instal·lada als baixos de la Plaça de Catalunya.

Les idees racionalistes i els avenços de la tècnica posats al servei de l'arquitecte faran possible la resolució dels problemes de l'habitatge higiènic i de les seves relacions urbanístiques. Ja en 1929, al Congrés de Frankfurt va ésser proposat, i resolt amb èxit, el problema de l'estatge mínim; el 1930, a Brusselles, el de les parcel·lacions racionals, i en el futur Congrés de Moscou hom hi discutirà els principis de la "Ciutat Funcional" sobre estudis de l'estat actual de la ciutat a tots els països del món, i pel que a Espanya fa referència, de Barcelona, Madrid i Sant Sebastià.

L'organització ha anat a càrrec del grup G. A. T. C. P. A. C. de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, que ha obsequiat els delegats, que estan agraïdíssims de les atencions rebudes de les autoritats de la ciutat Comtal i satisfets d'haver trobat a Espanya un grup tan ben preparat com el G. A. T. C. P. A. C., entusiasta de propagar al nostre país les idees dels Congressos Internacionals d'Arquitectura Moderna.

La Secretaria de la CIRPAC expressa per aquesta nota el seu sincer remerciament per les dites atencions i per les facilitats trobades per tal de portar a bon terme els treballs preparatoris del Congrés Internacional de Moscou.

**SYRA**

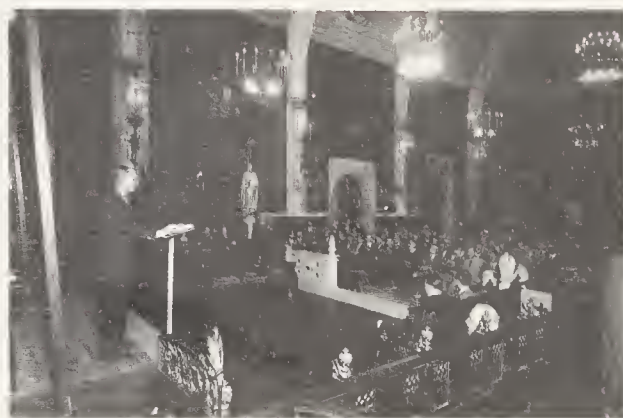
GALERIES D'ART  
EXPOSICIO INAUGURAL  
DIBUJOS DE FRANCESC DOMINGO  
ESCULTURES D'ANGEL FERRANT

DEL 17 AL 26  
DE DICIEMBRE

ORGANIZADA PER GALERIES SYRA

Exposición inaugural de las  
Galerías Syra.  
Dibujos de Francesc Domingo  
y esculturas de Ángel Ferrant.  
Barcelona. Diciembre de 1931

Nota oficial de la Secretaria  
General del CIRPAC. 1932



Conferència de Le Corbusier  
en el Saló de Giento del Ayuntamiento  
de Barcelona. 1932

significativa. Es el resultado de la adhesión o el rechazo del arte de innovación. De todos modos, el proyecto no tuvo ninguna consecuencia práctica.

En diciembre, en las Galerías Syra de Barcelona, Ángel Ferrant expone sus esculturas junto a los dibujos de Francesc Domingo. El catálogo reproduce un texto de Guillem Díaz-Plaja sobre Domingo, y Sebastià Gasch presenta a Ángel Ferrant con un texto muy lacónico.

**Artur Carbonell**, entre otros artistas, expone cinco obras en el **Primer Salón de Independientes**, organizado por la Sala Parés, del 5 al 19 de diciembre.

## 1932

En enero, se inaugura en la Sala Parés la primera exposición de cerámica de Llorens i Artigas en el país.

Artur Carbonell y Miquel Vilà participan, entre otros, en una exposición colectiva de pinturas en las Galerías Syra, del 2 al 15 de enero.

Entre el 29 y el 31 de marzo, se reúnen en Barcelona los delegados internacionales del **C.I.R.P.A.C.** (Comitè International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine) para preparar el próximo C.I.A.M. (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), que se había previsto celebrar en Moscú. (Finalmente, el congreso se desarrolló a bordo de un barco y, de allí, salió la famosa *Carta de Atenas*, texto teórico importante en la historia del urbanismo moderno.) La reunión era auspiciada por el GATCPAC (como Grupo Este del GATEPAC), la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento de Barcelona y el Ateneo Enciclopédico Popular. Aprovechando el encuentro, los

arquitectos presentes en Barcelona dieron algunas conferencias. **Le Corbusier** dio dos, una de ellas en el Salón de Ciento con la presencia del presidente Macià y otros destacados miembros del gobierno y de la sociedad financiera barcelonesa, en la que expuso sus criterios urbanísticos e hizo referencias concretas a su proyecto de urbanismo para Barcelona. (Posteriormente concretado, en 1934, en el proyecto conocido como Plan Macià.) A su vez, **Walter Gropius** fue invitado a disertar en las sesiones «Conferentia Club», en el Hotel Ritz. Además, asistieron también a la reunión del CIRPAC de Barcelona e hicieron algunos parlamentos arquitectos como Siegfreg Gideon, Victor Bourgeois o Carl van Ecsteren.

El 14 de abril de 1932 se estrena, en Montecarlo, el ballet *Jeux d'enfants*, con coreografía de Léonide Massine y decorados de **Joan Miró**. El 21 de junio de aquel año, el espectáculo se estrena en París, en el Théâtre des Camps. La compañía de ballets de Montecarlo tenía previsto estrenar el espectáculo en Barcelona entre el 10 y el 20 de mayo, pero no había teatro disponible y eso hizo imposible el estreno. Finalmente, el espectáculo se presentó en Barcelona, el 16 de mayo de 1933 en el Liceo.

**Sebastià Gasch** publica el 15 de abril de 1932, en el periódico «La Publicitat», el artículo *L'esperit nou*, en el que formaliza la ruptura definitiva con Dalí: «¿Comunista, Salvador Dalí? Nos permitirán que volvamos a sonreír. Lamentable su última conferencia pseudo-comunista de Barcelona. La pintura de Dalí, summum del refinamiento, arte decadente y enfermizo, de un preciosismo miniaturista empalagoso, es la quintaesencia de la pintura, la pintura más exquisitamente refinada que se hace en la actuali-

dad. (...) Además, ¿podríamos encontrar espacio artístico más abominable y más refinado que las pinturas —putrefacción en estado puro, Mantegna en avanzado estado de descomposición— de Salvador Dalí?» Dalí, al conocer el artículo de quien tres años atrás era su amigo íntimo, le envió una carta en la que vaciaba a placer el buche: «Imbécil Gasch: el hecho de que hace ya algún tiempo abandonar los artículos vanguardistas más sosos por el periodismo más abyecto y estúpido que nunca haya existido en el mundo, corrobora sólo el criterio de bobo simpático que siempre me formé de tu fracasada e insignificante persona.» Dalí añadía que consideraba a Gasch el «último de los cons» y le amenazaba con castigarle en su próxima visita a Barcelona. De hecho, Gasch, a fines de 1929, había ya empezado a cuestionar la actividad de Dalí y a lamentar el cambio de orientación del pintor. En efecto, en el momento de efervescencia de la amistad Dalí/Gasch, ambos personajes defendían una modernidad liberada de los «ismos» artísticos, incluyendo el Surrealismo. El propio Dalí había enviado una carta a Gasch en la que exponía la idea de que el movimiento surrealista no participaba de la poética antiartística que propugnaban los firmantes del *Manifeste Groc* y, así, definía el Surrealismo como «la manifestación más “artística” de la Historia, la más amarga, la más crítica, la más desbaratada, la más putrefacta». El posterior compromiso del ampurdanés con la secta surrealista de París, como la llamaba Foix, y la radicalidad y provocación de sus actividades culturales llevaron la relación entre el crítico y el pintor a la destrucción. Gasch continuó defendiendo muchos aspectos de la pintura daliniana pero rechazó los elementos de ruptura con el sistema institucional de la cultura que empleaba el artista. A fin de cuentas, la con-

frontación derivaba de la posición de Gasch, anclada en la «periferia» cultural que representaba Barcelona, frente a la actuación de Dalí en los centros neurálgicos de la cultura artística.

Las exposiciones de arte organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona se habían suspendido con la Dictadura de Primo de Rivera. La República las restablece con una nueva organización y un nuevo reglamento que provoca tensiones y polémicas. De 1932 a 1936, se reinstaura la Exposición de Primavera con periodicidad anual. Comprende dos secciones con jurados de selección independiente: el Salón de Barcelona, «con una significación histórica de derechas», y el Salón de Montjuïc, «con significación histórica de avanzada». Hoy se hace difícil aceptar esta diferencia y definir con exactitud la aportación de las Vanguardias. No tenemos elementos para evaluarlo. La distinción podría ser más bien gratuita, tal vez, en rigor, no respondiera a un posicionamiento estético. Por otro lado, por los documentos gráficos con los que contamos, se comprueba la ausencia total de Vanguardia. La presencia de artistas vinculados al arte de investigación permite pensar, con reservas, en la inclusión de arte de avanzada.

En la convocatoria del Salón de Barcelona de 1932, participan, entre otros, Evarist Basiana y Ramon Calsina. En el de Montjuïc están Antoni Costa y Joan Sandalinas, que practican una «plástica geometrizable de Carlo Carra», Ángel Ferrant y Llorens i Artigas. Gargallo se unió a última hora, fuera de catálogo, con tres obras: *Arlequín*, *Greta Garbo* y *Gitana*. Artur Carbonell presentó dos obras de una especie de Neoclasicismo. No le aceptaron una tercera que se expuso en la sede del GATCPAC. Cèsar López Canete «practica una pintura abs-

c) convocar les Juntes Generals Extraordinàries.  
d) rendir comptes a la Junta General.

e) rendir comptes a la Junta General Extraordinària de la liquidació de la dissolució de la societat en el cas corresponent.

Art. 30.- Pot deixar-se de pertànyer al Comitè Directiu:

a) per dimissió.  
b) per destitució acordada per la majoria absoluta dels vint associats actius.

#### Règim administratiu

Art. 31.- Adlan comptarà amb els ingressos següents:

a) quotes dels associats.  
b) recaptat de manifestacions artístiques.  
c) subvencions.

Les subvencions s'entén que deuen ésser totalment desin-

teressades i és atribució del Comitè directiu veure perquè així sigui.

#### Dissolució de l'Associació

Art. 32.- La dissolució de l'Associació caldrà que sigui acordada en Junta General Extraordinària per la majoria absoluta dels associats tots.

Art. 33.- Dita Junta General Extraordinària serà acordada per majoria absoluta dels vint associats actius a proposta del Comitè Directiu. L'actiu sobrant serà destinat a beneficència.

Barcelona, 23 d'Octubre de 1932.

*Presentado en duplicado ejemplar a los efectos del art. 4.º de la ley de Asociaciones de 30 de Junio de 1907.*

Barcelona, 9 de Noviembre de 1932.  
El Gobernador,  
JUAN MOLES

## ESTATUTS DEL GRUP AMICS DE L'ART NOU

# A. D. L. A. N.

#### Objecte i constitució

Art. 1.º.- Adlan té per objecte la protecció i desenvolupament de l'art, en qualsevol de les seves manifestacions.

Art. 2.º.- La residència oficial de l'entitat és fixada a Barcelona, Passeig de Gràcia, 99.

Art. 3.º.- Adlan no té filiació política de cap mena.

#### Dels agrupats

Art. 4.º.- Els agrupats ho podran ésser en categoria de honoraris, actius, protectors i adherits.

Art. 5.º.- Seran agrupats honoraris els que siguin nomenats per majoria absoluta per els associats actius a proposta del Comitè Directiu. Tindran veu en les reunions generals i extraordinàries però no tindran vot.

Art. 6.º.- Seran agrupats actius els vint fundadors. És indispensable per ésser associat actiu no viure ni treure rendiment pecuniari de cap manifestació artística, més cler, cal que només siguin «amateurs». Tindran veu i vot en les reunions.

Art. 7.º.- Pel sol fet d'ésser agrupats actius es comprometen a col·laborar per tots els mitjans al seu abast a la tasca del Comitè Directiu.

Art. 8.º.- Són agrupats protectors els que pecuniàriament subvencionin «adlan», essent indispensable que la quota sigui quant menys igual a la dels associats actius. No tindran vot ni veu en les reunions.

Art. 9.º.- Són agrupats adherits els que vivint fora del lloc de residència oficial de l'entitat, comparteixin les seves mateixes aspiracions i sotmetent-se al seu reglament i estatuts, elevoreixen amb dedes i notícies, etc., el desenvolupament de la mateixa. Tenen veu però no tenen vot en les reunions de l'entitat.

Art. 10.- Sempre que en una localitat hi hagin més de deu agrupats, podrà constituir-se una filial de l'entitat principal, autònoma dintre de la mateixa, la que seria regida per un reglament aprovat per majoria absoluta de vint agrupats actius.

Art. 11.- A proposta del Comitè Directiu els vint agrupats actius podran nomenar agrupat corresponent delegat a un dels agrupats adherits de cada localitat.

Art. 12.- Seran atribucions de l'agrupat corresponent delegat, representar «adlan» en la localitat en que consti inscrit i seran obligacions, veure pel bon nom de «adlan», subministrar totes les dades i notícies que puguin interessar a «adlan» i contestar les consultes del Comitè Directiu.

Art. 13.- Els agrupats honoraris no tindran quota.

Art. 14.- Els agrupats actius satisfaran la quota trimestral de 25 pessetes.

Art. 15.- Els agrupats protectors satisfaran la quota trimestral mínima de 25 pessetes.

Art. 16.- Els agrupats adherits satisfaran la quota trimestral de 15 pessetes.

Art. 17.- Els agrupats actius, protectors i adherits gaudiran de descomptes que acordarà el Comitè Directiu en espectacles, edicions, exposicions, etc., que organitzi «adlan».

Art. 18.- Tots els agrupats deuen ésser admesos per majoria absoluta de 20 actius.

Art. 19.- La qualitat d'agrupats es pot perdre per voluntat pròpia, per deixar de pagar la quota, per expulsió acordada per majoria absoluta dels vint actius.

Art. 20.- Les baixes dels vint agrupats actius seran cobertes per agrupats protectors a proposta del Comitè Directiu i aprovat per majoria absoluta d'agrupats actius.

Art. 21.- Els agrupats actius es reuniran mensualment encara que sols sigui per canviar impressions. No seran convocades les altres categories de socis.

#### Juntes Generals

Art. 22.- Les Juntes Generals podran ésser ordinàries-les quals es celebraran anyalment a primeres d'octubre- i extraordinàries.

Art. 23.- Les Juntes Generals extraordinàries seran proposades pel Comitè i acordades per majoria absoluta de actius o bé per 2/3 absoluts de tots els associats.

#### Del Comitè Directiu

Art. 24.- Per regir i orientar la marxa de l'entitat serà nomenat un Comitè Directiu.

Art. 25.- Aquest Comitè es compondrà de tres socis actius, nomenats per majoria, el nomenament serà vàlid per dos anys i serà fet en Junta General Ordinària.

Art. 26.- En el cas de cessar en el càrrec un dels components del Comitè, els altres dos components nomenarien el tercer entre els socis actius. Si no es posessin d'acord serà convocada Junta General extraordinària per procedir el nomenament de nou Comitè.

Art. 27.- Al cessar, als dos anys, en el seu càrrec, els elements del Comitè sortint podran ésser reelegits.

Art. 28.- Són atribucions d'aquest Comitè:

a) resoldre tots els afers referents a la direcció i administració de l'associació.  
b) a fer ús del cos d'assessors, que seran nomenats per majoria absoluta dels vint actius, a proposta del Comitè.

c) en cas de dissolució de l'Associació acordada en Junta General Extraordinària, solucionar els afers pendents, procedint a la liquidació de l'Associació.  
d) representar l'Associació on calgui.

Art. 29.- Són obligacions d'aquest Comitè:

a) convocar anyalment per les primeres d'octubre Junta General Ordinària de tots els associats.  
b) convocar mensualment reunió dels socis actius.

tracta». Joaquim Serra, «nombre desconocido hasta hoy, se hace notar con dos obras exhibidas que siguen el talento neobjetivo —arbitrario— de Salvador Dalí. (...) J. Serrano, más caligráfico, se mueve también con gracia, como un satélite del neoclasicismo italiano (...).» Sería preciso añadir nombres que han reflejado en su trayectoria ciertas inquietudes, como Granyer, Rebull, Camps Ribera, Francesc Domingo, E. C. Ricart, Togados, etc. En este Salón, se presentan obras al margen, sin duda, de toda noción de Vanguardia. En las Galerías Layetanas, se celebró una exposición con las obras no admitidas. Otras, se identifican con la modernidad.

Con ligeras variaciones, la participación de los artistas en las posteriores convocatorias es prácticamente la misma. En la convocatoria de 1933, se sigue el mismo esquema, con dos secciones y la relativa presencia de arte de Vanguardia, y así sucesivamente hasta 1936. En el Salón de Barcelona: Evarist Basiana, Ramon Calsina y Àngel Planells. En el Salón de Montjuïc: Antoni Costa, Artur Carbonell, Llorens i Artigas, Manolo, etc. En el Salón de Barcelona de 1934, destacamos: Ramon Calsina y Àngel Planells, como pintores; Antoni Cumella, como ceramista, y en el ámbito de la arquitectura, Gabriel Amat y el equipo formado por Gabriel Amat, Hortenbach, F. Víctor y Joaquín Iglesias que trabajan en un registro racionalista. Del Salón de Montjuïc: Artur Carbonell, Antoni Costa, Ramon Marinello, etc. Del Salón de Barcelona de 1935, destacamos a Ramon Calsina. Del Salón de Montjuïc, Antoni Costa, Sacharoff, Artur Carbonell, Gargallo, etc. En la última convocatoria, antes de la Guerra Civil, del Salón de Barcelona, encontramos la presencia de Ramon Calsina, Àngel Planells, etc. En el Salón de Montjuïc, Artur Carbonell, Sacharoff, Antoni Costa, Joan

Junyer, etc.

•  
**Elvira Homs** expone en las Galerías Layetanas del 16 al 29 de abril. J. M. de Sucre presenta el catálogo.

•  
**Àngel Planells** expone, entre el 16 y el 19 de junio, en las Galerías Syra de Barcelona.

•  
 Se realiza la **Feria del Dibujo** del 4 al 11 de junio. Cobiados por la Galería Syra, participan entre otros, **Àngel Ferrant, Artur Carbonell** y **Àngel Santos**.

•  
 El 9 de noviembre de 1932 se aprueban los estatutos de una nueva asociación cultural nacida con el nombre de **A.D. L.A.N. (Amigos de las Artes Nuevas)**. Los tres impulsores iniciales son Joan Prats, Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert. De hecho, la presencia de Sert representa el punto de conexión y de complicidad entre esta nueva asociación cultural y la actividad desarrollada desde hacía más de un año por el GATCPAC. Muy pronto se integrarán en el grupo, con mayor o menor grado de militancia personajes como Sindreu, Foix, Gasch, Cassanyes, Montanyà, Robert Gerhard, etc. En estos estatutos se decía que «ADLAN tiene por objeto la protección y desarrollo del arte, en cualquiera de sus manifestaciones». Pero, paralelamente, los miembros fundadores de la entidad editarían un manifiesto mucho más clarificador del compromiso que ADLAN quería mantener con «las nuevas inquietudes espirituales» y expresarían una clara convocatoria: «ADLAN os llama para proteger, para dar calor a toda manifestación de riesgo que comporte un deseo de superación.»

Alguien ha apuntado que los orígenes del ADLAN podrían hallarse en las reuniones que diversos personajes realizaban en la terraza del Hotel Colón. La **Peña del Colón**, que la

prensa calificó en algunas ocasiones Peña de los Surrealistas, estaba compuesta mayoritariamente por los mismos artistas y/o intelectuales que integraron, de un modo u otro, el ADLAN: Montanyà, Gasch, Sert, Díaz-Plaja, Sagarra, Prats, Foix, y Dalí algunas veces. La Peña del Colón se reunía un día a la semana y sus encuentros podían acabar en visitas a los bares del Distrito V o en la asistencia a los espectáculos del Paralelo, que vivía entonces una época dorada. Desconocemos si la idea de construir una entidad dinamizadora del arte de Vanguardia y de la cultura menos hegemónica brotó, o no, de aquella tertulia, pero la mayoría de los personajes de la Peña del Colón coincidían con los que frecuentaban o colaboraban con el ADLAN. Informaciones orales recogían la impresión retrospectiva de que, al margen de los inspiradores de la idea, en la perseverancia del ADLAN existieron dos personajes clave: por un lado **Carles Sindreu**, que fue uno de los espíritus impulsores más dinámicos de la asociación y, por el otro, Mercè Ros, que actuó como eficiente secretaria. El propio Sindreu recordaba con entusiasmo su paso por ADLAN: «ADLAN ha sido para mí un pequeño mundo. Fui su fundador “avant la lettre” y deposité en él un amor y un entusiasmo indescriptibles. Prats y Sert, sobre todo, hicieron posible la materialización de mi sueño. Le dediqué los mejores años de mi vida (como suelen decir las viejas “queridas” a sus correspondientes “fulanos”), pero de verdad.»

A fines del mes de noviembre de 1932, Sebastià Gasch se hacía eco de la aparición de la asociación y trazaba una esquemática, pero significativa, lista de intenciones: «Libros que no encuentran editor, exposiciones que no encuentran sala, todo lo que cuente con la adhesión de una minoría selecta, será acogido con complacencia por el

ADLAN, que ha iniciado sus actividades bajo los mejores auspicios.» Estas actividades se habían inaugurado el mismo mes de noviembre con una presentación del *Circo* de Alexander Calder en Barcelona (función que fue comentada por Foix en «La Publicitat») y con una posterior exhibición en Montroig. La segunda actividad fue la presentación, durante unas horas, de las obras recientes de Joan Miró en las Galerías Syra, antes de ser transportadas a París para la exposición que Miró debía realizar. Muy pronto, sin embargo, la gente del ADLAN combinó las manifestaciones artísticas más exigentes (exposiciones de Hans Arp, Ferrant, Calder, Man Ray, etc.), de las que iremos dando cuenta cronológicamente, con otras actividades menos pretenciosas, aunque igualmente representativas de su apertura de espíritu.

Así, el 23 de diciembre de 1932 el ADLAN organiza en el C.T.C. del Turó Park un Concurso de Objetos de Feria, junto a una audición de música negra y la lectura de literatura y teatro negros. Más tarde, en junio de 1933, organizaron un programa radiofónico que incluía, entre otras cosas, un recital de música de jazz a cargo de la ADLAN Orchestra compuesta por J. V. Foix al piano, Carles Sindreu al saxofón, J. Prats al violín y otros músicos del GATCPAC. En 1934, ADLAN convocará distintos actos: una Exposición de Objetos de Mal Gusto y una charla sobre el mal gusto; una excursión a Mataró para asistir a una función de circo de los Hermanos Frediani (sin duda, impulsada por el crítico circense Sebastià Gasch); otra excursión para ver en acción a los Xiquets de Valls y visitar las esculturas de un campesino de Tarragona; otra para asistir a la Patum de Berga; la presentación, el 25 de junio, del Álbum-Salón de Carles Sindreu en la Joyería Roca; una exposición de silbatos cerámicos; una exposición de dibu-

Com que rés odiem més que aquet sonni ensopit de la realitat, que no és altra cosa que aquells dels nostres somnis que s'assemblen més als de tots els imbécils.

Com que aquesta realitat és tant el pretexte com la causa d'aquelles, definitivament inaguantables, màquines de fer badallar que son les obres, diluvialment nombroses, dels fatals artistassos pairals, realistes i clàssics que patim.

Com que el responsable ideològic de totes aquestes, com de tantíssimes d'altres, dejeccions espirituals, és això tant odiós que hom ne diu ara Llògica, ara seny i sentit comú.

Es per tot això que ens proclamém foribondament

# LOGICOFOBISTAS



ADLAN  
PRESENTA

## "CINEMATÒGRAF 1912"

FRANCESCA BERTINI  
PINA MENICHELLI  
GUSTAVO SERENA  
SALUSTIANO

IL·LUSTRACIONS MUSICALS DIRIGIDES PER ALEXANDRE VILATA  
SALÓ PERFUMAT AMB VIOLETES RUSSES

INTIM CINEMA: DIMECRÉS DIA 7 DE MARÇ DE 1934  
A LES DEU DE LA NIT

ADLAN

AMICS DE L'ART NOU - GATCPAC - PASSEIG DE GRACIA, 99 - TELEF. 71179 - BARCELONA

INVITA

personalment a \_\_\_\_\_

PRESENTACIO DE TRES ESCULTORS

*Ramon Marinel·lo*  
*Jaume Sans*  
*Eudald Serra*

GALERIES D'ART CATALONIA

DIES 27 - 28 - 29 - 30 MARÇ 1935

Casells - Bonet, S. A.

ADLAN

AMICS DE L'ART NOU - GATCPAC - PASSEIG DE GRACIA, 99 - TEL. 71179 - BARCELONA

INVITA

personalment a *Eudald Serra*

## "ALBUM - SALÓN"

presentat per CARLES SINDREU

- amb la col·laboració de Victor Sabater (speaker),  
Jaume Alorda (fonògraf), i Robert Gerhard, Lluís  
Muntanyà, Joaquim Gomis, Joan Prats, Rogel  
Roca, Artur Carbonell i J. V. Foix (poesies)
- dilluns 25 de Juny 1934 - A les 7'15 de la tarda
  - a la sala d'exposicions de la Jaieria Roca

## ADLAN - INVITA

### Interpretació psicològica de l'obra de Picasso

pel Dr. J. Vilató

Divendres dia 24 Abril a les 7'15 tarda - C. de Cent, 351

ADLAN

AMICS DE L'ART NOU - GATCPAC - PASSEIG DE GRACIA, 99 - TEL. 71179 - BARCELONA

INVITA

personalment a *Eudald Serra*

- a la lectura  
**ADAM I ALTRES POEMES**  
per Xavier Benguerel
- Dilluns, 19 de Febrer de 1934, a les 7,15 de la tarda  
a la Sala Jaieria Roca

A D L A N

LOMBIE DE L'ART NOU - DIVENDRES EN MARÇ  
L'ART NOU PRESENTA

*Les Nies*  
per *M. J. Vilató*  
ADLAN

QUI INVITA A LES DEU DE LA NIT

Algunas de las invitaciones  
y presentaciones de las  
actividades de A.D.L.A.N.



jos infantiles; una exposición de dibujos de locos en la Sociedad Catalana de Psiquiatría; una exposición de postales de 1900 de Joaquim Gomis, en el Fomento de Vilanova i la Geltrú, con una disertación de Carles Sindreu y un recital de piano con piezas de 1900 interpretadas por Francesc Montserrat; una exposición de juguetes; la confección del número especial de la revista «D'Ací i d'Allà» dedicado al arte del siglo XX y, muy probablemente, otras manifestaciones de las que no nos han llegado referencias. Conocemos, de 1935, una exposición de arte etnológico, «El arte de los primitivos de hoy», en la que se mostraban ejemplos de arte negro, de arte oceánico y de la colección de objetos y esculturas pre-colombinas que poseía el arquitecto Ignacio Brugueras. La inauguración de la exposición contó con una conferencia de Lluís Montanyà, de la que publicó un breve resumen la revista «A. C.». Y, en fechas inconcretas, algunas sesiones cinematográficas, especialmente dedicadas a las películas experimentales, que, al parecer, pretendían prolongar la acción de las Sesiones Cinematográficas Mirador; una exposición de fotografía del ballet de Joan Marginyà, en un ring montado en el Club de Tennis Turó; una sesión de ballet a cargo de Marginyà y Carmen Amaya (por iniciativa de Sebastià Gasch, naturalmente); el estreno del *Quinteto para Instrumentos de Viento*, de Robert Gerhard, y un largo etcétera.

Por otro lado, no debe desdenarse la voluntad del ADLAN de conectar su gestión y su dinamismo con otros círculos culturales innovadores del resto de España. Así, mantuvieron un contacto fluido con el grupo de «La Gaceta de Arte» de Tenerife, y muy especialmente con uno de sus principales representantes, Eduardo Westerdhal. Asimismo, impulsó una exposición de esculturas de Ángel Ferrant en Te-

nerife, en 1934, acompañada de la edición de un pequeño libro muy interesante, con textos del propio Ferrant y de Sebastià Gasch y con la inclusión de reproducciones fotográficas de distintas piezas del escultor, hoy desaparecidas. ADLAN conectó también con gente del centro, como Maruja Mallo o el escultor Alberto. En el mismo Madrid, como en Valencia y Bilbao, nacieron grupos que intentaron la constitución de algunos ADLAN locales, sobre todo a raíz de la exportación desde Barcelona de la exposición de Pablo Picasso, que se presentó en Barcelona en enero de 1936 y en Madrid inmediatamente después (del 10 al 28 de febrero). En Madrid, por ejemplo, personajes como Guillermo de Torre, José Moreno Villa, Norah Borges o el propio Ángel Ferrant, por aquel entonces instalado en aquella ciudad, formaron parte del grupo inicial.

Así pues, la vida de los Amigos de las Artes Nuevas fue agitada, heterogénea, combinando las exposiciones más relevantes (Picasso, Miró, Calder, la Logocofobista...) con los actos aparentemente más intrascendentes (excursiones antropológicas, recitales de música...). Esa ingente actividad permitió que Cataluña, durante los primeros años treinta, no viera decapitada la tradición que había iniciado Dalmau y proseguido los integrantes del grupo de «L'Amic de les Arts», que tendía a preocuparse activamente por el arte de Vanguardia y por todo aquello que se entendiera, aunque fuese vagamente, como signo de modernidad. Al mismo tiempo, como también había hecho Dalmau, los de ADLAN trabajaron tanto en la importación a Barcelona de artistas de renombre internacional como en la divulgación de los valores creativos autóctonos (Sans, Marinello, Serra, Ferrant, Lamolla...) y, a fin de cuentas, se empeñaron en conseguir un ambiente abierto a cualquier manifestación que el sistema

cultural institucionalizado no hubiera integrado en su seno.

•

**J. V. Foix** publica el libro *KRTU* con pie editorial de «L'Amic de les Arts», aunque por aquel entonces, obviamente, la revista suburense ya no existiera. Precisamente en «L'Amic», Foix había publicado un texto titulado *KRTU* y ahora recuperaba el título para la edición de sus prosas que pertenecen, mayoritariamente, como ocurría ya con las de su primer libro, *Gertrudis*, al *Diari 1918*. Había algunos textos que no se adecuaban a ese magno proyecto literario, como ocurría en el volumen de 1927, entre ellos algunos de los que había publicado en las revistas de Vanguardia anteriores, como las presentaciones de Miró y de Dalí, las *Pràctiques* o el propio *KRTU*. El volumen apareció ilustrado con un dibujo de Joan Miró.

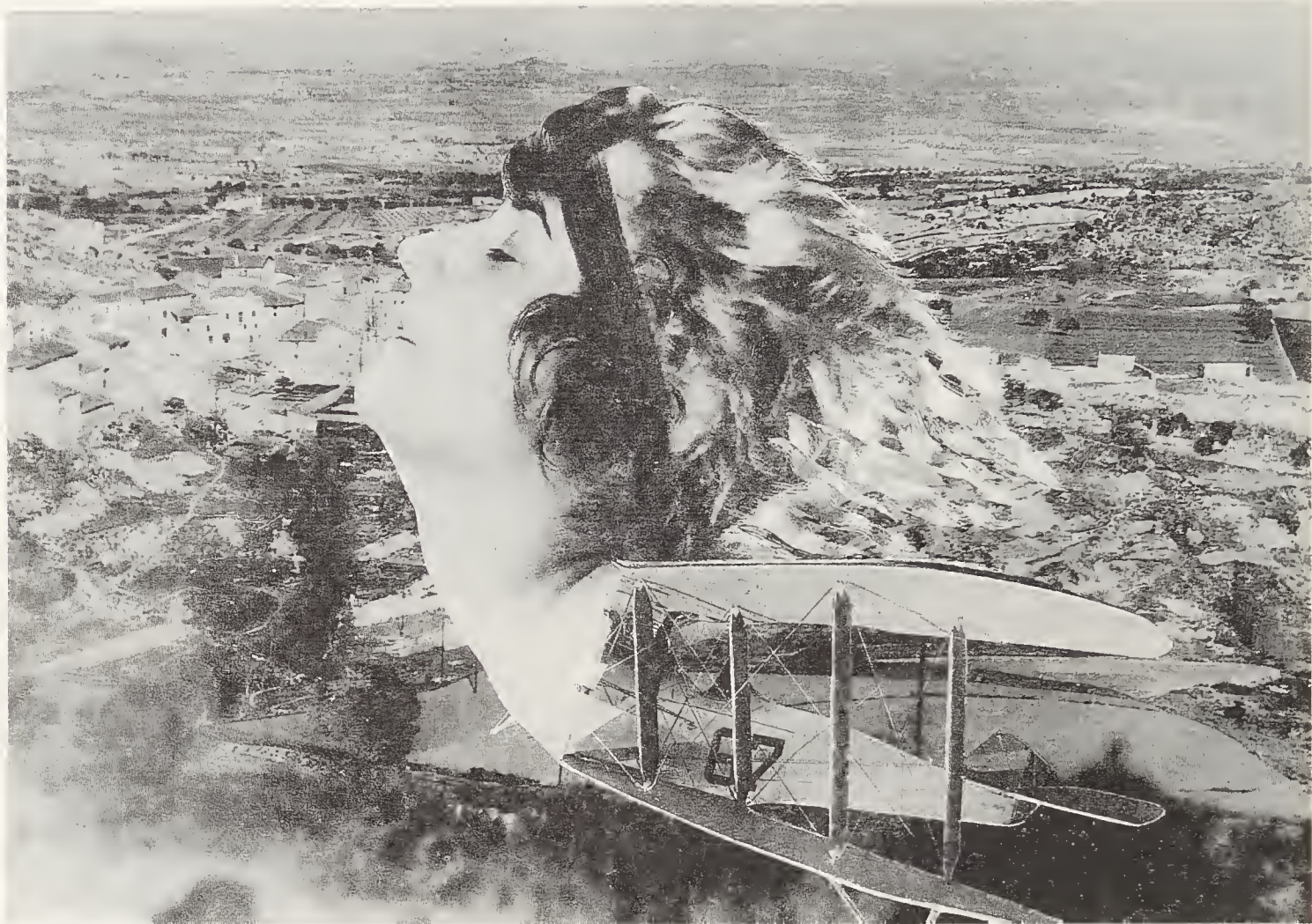
En estas fechas, Foix desarrolla la actividad paralela a la creación poética: la información. Ya desde las colaboraciones en «La Revista», «Trossos» o «L'Amic de les Arts», el poeta había ido ofreciendo informaciones, muy a menudo acompañadas de agudas reflexiones, sobre los movimientos de Vanguardia. Durante los primeros años treinta, realiza esta labor en las páginas literarias de «La Publicitat», que él mismo dirige. Además de los artículos firmados, Foix lleva dos secciones: una, con el título de «Telegramas» o «Desviacions», dedicada a comentar en tono de broma una falsa noticia; otra, «Meridians», firmada con el seudónimo de «Fòcius», se convierte en una fuente de información inagotable sobre la situación de las Vanguardias europeas y, sobre todo, de la francesa. Aprovechando la información que le proporcionaban sus amigos residentes en París, como Salvador Dalí, que se convirtió en el verdadero corresponsal de Foix en la capital francesa, y aprovechando también lo que podía leer en la prensa extranjera que

caía en sus manos, Foix informaba y reflexionaba sobre muchos temas (literarios, pictóricos, cinematográficos, etc.) que eran actualidad en los círculos vanguardistas de fuera de Cataluña. (En otro orden de cosas, Foix dirigió, durante 1934, cinco números de una nueva etapa de la «Revista de Catalunya».)

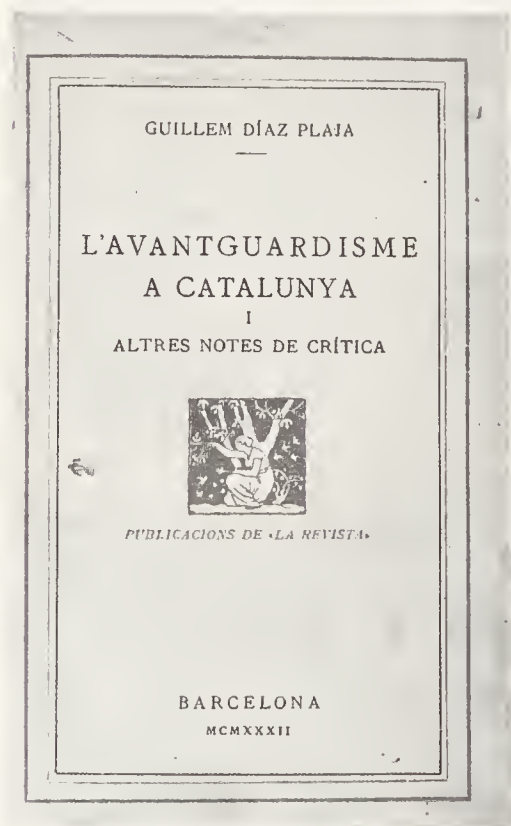
•

La primera actividad orgánica que llevó a cabo ADLAN como Amigos de las Artes Nuevas fue la presentación de *El pequeño circo* o *El circo más pequeño del mundo* que **Alexander Calder** había creado en Cataluña. Calder llegó a Cataluña muy probablemente a través del contacto que mantenía con Joan Miró y se enamoró muy pronto de Barcelona y del ambiente catalán, como atestiguaba Sebastià Gasch en un artículo publicado en «Mirador». El *Circo* de Calder contenía dos elementos artísticos: por un lado, se trataba de una escenificación escultórica de los elementos más tópicos del espectáculo circense (el hombre más fuerte del mundo, la *écuyère*, el domador, el faquir, el trapezista, etc.), construido todo con pequeños hierros retorcidos y conformados. Por otro lado, Calder realizaba en persona una representación circense con sus miniaturas. La conjunción de ambos elementos fue muy valorada por el público y por la crítica catalanes, al menos si nos atenemos a los artículos que se hicieron eco, entre ellos, el que escribió Sebastià Gasch, en el que coincidían también sus vertientes de crítico de arte y de crítico y entusiasta del circo.

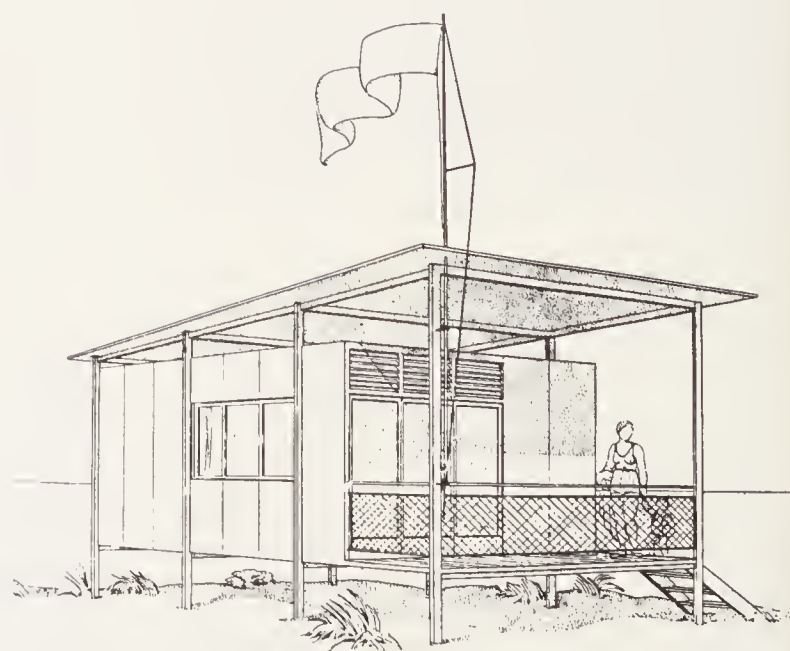
Calder presentó su circo escultórico en tres ocasiones, las tres auspiciadas por ADLAN. En primer lugar, coincidiendo con la constitución de los Amigos de las Artes Nuevas, en noviembre de 1932 y en los locales del GATCPAC, cedidos para la ocasión por la entidad hermana. Aquel mismo noviembre una



PERE CATALÀ PIC  
*Diseg de vol.* 1931



GUILLEM DÍAZ-PLAJA  
*L'avantguardisme a Catalunya*  
Barcelona. 1932



G. A. T. C. P. A. C. *Casa desmontable para la playa.* 1933

comitiva de ADLAN encabezada por el propio Calder fue a Montroig y presentó el circo en la masía de Joan Miró, ante unos cincuenta campesinos del pueblo. Finalmente, en febrero de 1933, Calder expuso en las Galerías Syra el material escultórico del circo y una colección de dibujos. Y, obviamente, hizo una nueva representación con su circo de miniatura, en presencia de la plana mayor de los ADLAN, de Joan Miró, del ex-futurista Rusolo (calificado de fascista por la prensa)... y de Sebastià Gasch, con quien Calder siguió manteniendo un entrañable contacto epistolar y que dejó de ella constancia escrita: «Y Calder comenzó a sacar objetos. Y nos pareció asistir a una verdadera clase de astronomía (...) Calder tiene un temperamento más dinámico que estático. Mientras otros artistas sienten la plasticidad de las formas quietas, él siente por encima de todo el movimiento. En el circo, no busca la hermosa actitud del acróbata, como haría otro escultor, sino los ejercicios más dinámicos. Y en sus objetos, la forma, de una simplicidad esquelética, ha sido reducida a la mínima expresión, a lo estrictamente necesario para producir el movimiento. En sus objetos se observa la misma paciencia, la misma precisión, el mismo sentido del equilibrio y, sobre todo, el mismo formidable ingenio que ha sido necesario para construir sus figuritas de circo. Objetos móviles y circo. Éste es el verdadero Calder.»

En 1932, **Guillem Díaz-Plaja** publica el libro *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, primer estudio de síntesis sobre la materia. Díaz-Plaja, que se había relacionado con las Vanguardias catalanas en aventuras como las de «Hèlix», el número del «Butlletí de l'Agrupament Escolar» o els «Fulls Grocs», había compaginado esta complicidad con los ambientes culturales más radicales con una creciente acti-

vidad periodística, en el curso de la cual también demostró su inclinación por un temario moderno. Al mismo tiempo, Díaz-Plaja es uno de los primeros en vincular la idea de modernidad con su formación universitaria. En este sentido, ya en 1930 había publicado el libro *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, primera articulación de una estética cinematográfica de cierta altura que se da en España. El mismo 1932, introdujo el cine en la Universidad a través de unos cursos sobre estética cinematográfica que dirigió en la Universidad Autónoma de Barcelona. El libro sobre las vanguardias catalanas responde, también, a este criterio de analizar con rigor académico los fenómenos culturales más rupturistas o que se habían convertido en signos inequívocos de modernidad para determinados grupos culturales. Mirándolo bien, con esta actitud, Díaz-Plaja agilizaría la definitiva absorción del cine o de las vanguardias por parte del sistema institucional de la cultura, al convertirlos en objetos de estudio absolutamente pertinentes (no en vano el volumen fue editado en la prestigiosa y normativa colección Publicacions de «La Revista»).

El 18 de noviembre, se inaugura una exposición de las últimas obras de **Joan Miró**, realizadas durante el verano en Montroig. La muestra se celebra en las Galerías Syra de Barcelona, en exhibición privada para los socios de ADLAN. Gasch hacía una reseña del acto y del valor de las obras expuestas de su amigo Miró. A partir de aquella reseña, advertimos también el esnobismo que suponía la constitución de los Amigos de las Artes Nuevas: «Una de esas noches, de once a una, los últimos objetos y pinturas de Joan Miró fueron exhibidos a puerta cerrada en las Galerías Syra. (...) Aquella noche, las Galerías Syra daban realmente gusto. Todos los socios del

ADLAN, sus asesores y sus colaboradores, llenaron la sala grande de las simpáticas galerías para poder saborear la producción reciente de Joan Miró. Exigido traje de etiqueta, los smokings de los caballeros y los vestidos de soirée de las damas dieron al acto una especial brillantez, ausente por lo general de las inauguraciones de nuestras magnas exposiciones.» Aquella misma noche se clausura la exposición, antes de que las obras salgan hacia París con destino a la exposición que Miró realizaría en la Galería de Pierre Colle, en la capital francesa.

El 16 de diciembre de 1932, en las sesiones «Conferencia Club», Federico García Lorca lee en el Hotel Ritz de Barcelona un conjunto de sus poemas, la mayoría de los cuales agrupará más tarde en su volumen *Poeta en Nueva York*. Tras aquella sesión, ADLAN organiza otra, particular, durante la que Lorca lee poemas suyos y también recitan sus poesías Sebastià Sánchez-Juan, zambullido ya entonces en una poesía absolutamente normativista, e Ignasi Agustí.

En arquitectura, destaca la Casa Desmontable para Playa, obra colectiva del GATCPAC. Y fuera del marco estricto del GATCPAC, el edificio que Ramon Puig Cairalt realiza en Hospitalet, conocido como «Rascacielos Hospitalet», que es saludado por la prensa como una obra funcionalista. O, por los mismos motivos, la construcción de la «Casa Sant Jordi», de Francesc Folguera, levantada en la esquina de las calles Pau Claris y Caspe de Barcelona.

La Generalitat de Catalunya adquiere la colección Plandiura.

## 1933

En 1933, aparece el primer número de la revista «L'Art de

la Llum», que es fruto del tradicional interés de Cataluña por la fotografía, como también lo es la dedicación que prestaron al lenguaje fotográfico publicaciones como «Mirador» o, sobre todo, «D'Ací i d'Allà». En el campo creativo, los fotógrafos catalanes no prescinden de la investigación en el propio terreno artístico y se consagran, en mayor o menor medida, a la experimentación. Desde la segunda mitad de los años veinte, **Josep Masana**, uno de los fotógrafos más prestigiosos del momento, incorpora algunos fotomontajes a su producción fotográfica esencialmente pictórica. (*La locura del charleston*, 1927, refleja algunos de los temas que las Vanguardias catalanas adoptaban como signos de modernidad de su tiempo.) Durante la década de los treinta, también **Pere Català-Pic**, dedicado profesionalmente a la fotografía industrial y publicitaria, realizará algunos fotomontajes. (*Desig de vol*, por ejemplo, de 1931, está dedicado a la aeronáutica, otro de los delirios vanguardistas manifestado por Foix, Gasch o Dalí.) Y publicará algunos textos muy trascendentes en la revista «Mirador», en 1932, como *Fotografia i publicitat* y, sobre todo, *La revolució fotogràfica moderna*, donde informa de las aportaciones de Man Ray y Laszlo Moholy-Nagy al lenguaje fotográfico. Años más tarde, Pere Català-Pic podrá volver a escribir sobre Man Ray en la revista «Ford», a raíz de la exposición que Ray hizo en Barcelona, en la Joyería Roca, bajo los auspicios del ADLAN. Como se sabe, también **Josep Renau** se inició en el fotomontaje en 1929, bajo la influencia directa de John Heartfield.

Otra línea de experimentación, vinculada estéticamente al objetivismo artístico y que cuajará, más adelante, en una práctica realista del fenómeno, es la fotografía de detalle, la macrofotografía y la microfotografía



*Hidrovión*



*Anfibio galopante*



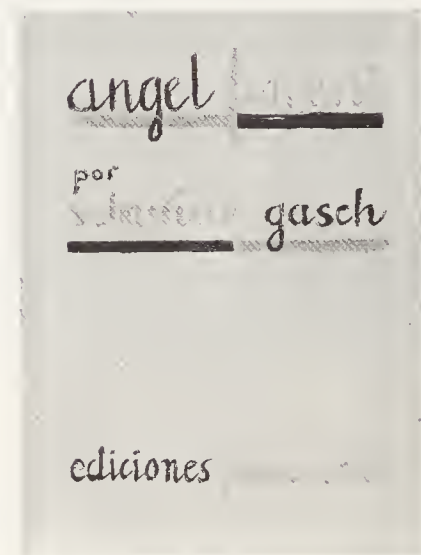
*Novia*



*Composición*



*Ángel Ferrant, 1930*



**SEBASTIÁ GASCH**  
*Ángel Ferrant*  
Santa Cruz de Tenerife, 1934

fía. En este terreno, son notables los trabajos de **Emili Godes** sobre insectos y plantas captados en primeros planos detallistas. Sobre Emili Godes, el crítico Sebastià Gasch publicó, en 1938, un artículo en el que hacía referencia a las esencias de su trabajo fotográfico: «Las obras de este trabajo, en efecto, son tan realistas que nos ofrecen, de la realidad, lo que no puede captarse en modo alguno a simple vista, lo que nuestros ojos no pueden ver. Nos ofrecen los matices más infinitesimales de las cosas. "Sorpresa tota nua", pues. (...) Las cosas casi imperceptibles adquieren en las fotos de Godes un monumentalismo impresionante. (...) Y así, sus obras tienen una plasticidad lacerante, un relieve escultórico obsesivo y una precisión tan implacable que se hacen inquietantes.» Salvador Dalí se había interesado por los valores estéticos, o «anti-artísticos», según su poética, de la fotografía de detalle, a raíz del conocimiento de una macrofotografía de la Cruz de Vilabertran, obra del fotógrafo **Joan Subies**, sobre la que reflexionó en su artículo *La dada fotogràfica* («Gasetta de les Arts», febrero de 1929). Dalí había mencionado ya la importancia objetivadora de la fotografía (más adelante aplicaría también el razonamiento al cine) en su artículo *La fotografia, pura creació de l'esperit*, publicado en «L'Amic de les Arts» en noviembre de 1927. En un lugar parecido al de Emili Godes podríamos situar el caso del fotógrafo **José Sala**, cultivador de un lenguaje muy objetual, dedicado profesionalmente a la fotografía publicitaria, pero que también cultivaba aspectos llenos de modernidad. Sala colaboró en revistas como «Mirador» o «A. C.» y, a partir del año 1932, se encargó de la renovación gráfica de la revista «D'Ací i d'Allà» y aportó un nuevo modo de entender la fotografía publicitaria y la compaginación perio-

dística. Sala, además, participó en la confección del número especial de «D'Ací i d'Allà» dedicado al arte del siglo XX. Esta línea objetivista, tanto la teórica como la práctica, es decir, la del realismo detallista y la posterior aplicación del fotomontaje al mensaje ideológico, diluirá lo que podríamos llamar «experimentación pura» en el lenguaje fotográfico, de modo que una de las esencias ontológicas de la fotografía—su objetividad—acabará siendo tomada como reivindicación de cierta Vanguardia cultural. Y, en este sentido, las fotografías documentales de **Agustí Centelles** y la fotografía social o la fotografía de arte (sobre Gaudí, por ejemplo) de **Joaquim Gomis** (miembro activo de ADLAN) acabarán representando una alternativa a la fotografía más institucionalizada. Como lo es la producción del fotógrafo **Joaquim Pla Janini**, a quien la revista «L'Art de la Llum» dedicó un número monográfico, y que llegó a ser presidente de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

•  
**Ángel Ferrant**, en su estancia en Cataluña (1920-34), despierta su inquietud por las Vanguardias y se vincula con los sectores artísticos más progresivos. La primera aparición pública como artistas de Ángel Ferrant en Barcelona se produce en un concurso de carteles convocado por la empresa de géneros de punto Rocel-La Pastora en el Fomento de Artes Decorativas, en 1925, donde fue galardonado con el segundo premio. En 1927 participa, también, en un concurso de carteles en la Sala Parés para la firma de Coñac Barbier, donde fue galardonado con el tercer premio. También en 1927 se presenta al concurso de Plaza Cataluña, sin ninguna consecuencia y en la Inaugural de las Galerías Dalmau. En 1928, participa en la Asociación de Escultores en la Sala Parés. En 1929, toma

parte en la Exposición Internacional de Barcelona. En 1931, integra el resucitado grupo de los Evolucionistas, que expone en la Sala Parés, interviene en una muestra colectiva de escultores catalanes en Olot y realiza las figuras de los tres Reyes Magos para la Exposición de Belcicismo del Círculo Artístico de Sant Lluç. Este año, celebra su primera exposición importante: la muestra conjunta con Francesc Domingo con que se inauguran las Galerías Syra. En 1932, participa en la feria del dibujo de las Syra, en el Salón de Montjuïc y en la Exposición Colectiva de Navidad en el Círculo Artístico de Sant Lluç, así como en una exposición organizada por ADLAN en las Syra.

Es preciso destacar su vinculación con las Vanguardias. En 1932, se da a conocer el trabajo de Ángel Ferrant sobre la manipulación de útiles y materiales cotidianos. Gasch escribe un artículo, *Respectem els materials*, con una reproducción que origina una polémica y algunas protestas. Ángel Ferrant responde con un artículo de autojustificación: *Els objectes, l'escultura i l'amistat*.

En enero de 1933, ADLAN organiza una sesión privada en las Galerías Syra donde se presentan trabajos realizados en 1932: *Hidroavió, Anfibio galopante, Gitana, Novia*, etc. El *Hidroavió* integra una sierra, un punzón, un cuello de camisa, un pedazo de uralita, etc. En efecto, son piezas realizadas con materiales humildes: alambres, latas, clavos, baldosas y otros. Hay una voluntad de dignificar el material y de buscar nuevas formas expresivas. Algunos de estos objetos, junto a obras de Marinello, se mostraron en la Exposición de Objetos Surrealistas de París, en 1936. Estos objetos, sin embargo, fueron destruidos por Ángel Ferrant.

La presentación en las Galerías Syra es dinamizada por una

especie de ritual. Las esculturas estaban cubiertas como si fueran «fantasmas». Un malabarista chino con indumentaria oriental entretenía a la concurrencia que iba llegando—como era habitual—impecablemente vestida de etiqueta. Un locutor, también vestido de gala, iba descubriendo los objetos tapados y les dedicaba palabras improvisadas.

•  
**Joan Junyer** expone en las Galerías de Arte Syra, del 4 al 17 de febrero.

•  
 En marzo, sale en Lérida el primer número de la revista «Art». Aparecen 10 números entre marzo de 1933 y mediados de 1934. Sus máximos impulsores son: **Enric Crous**, **José Viola**, **Leandre Cristòfol**, **Antoni G. Lamolla** y **Antoni Bonet**. Podemos encontrar sus orígenes en la confluencia de varios factores. En primer lugar, en la cubierta del programa de la Fiesta Mayor de Lérida de 1930, Enric Crous publica, por primera vez, la reproducción de una obra pictórica de concepción geométrica y con influencias de Delaunay. Además, Crous recibe la colaboración de distintos personajes leridanos que, más tarde, se relacionarán, poco o mucho, con la revista «Art», y el propio Crous incluye algunos anuncios que prefiguran su posterior modernidad como diseñador. Un año más tarde, en 1931, Crous expone en Barcelona y en Madrid.

Paralelamente a la actividad de Crous, en 1932, algunos artistas deciden crear una agrupación a la que denominan **Studi Art**. Y aquel mismo año exponen, entre el 6 y el 29 de marzo, en el Casino Independiente de Lérida. Los miembros del grupo son Antoni G. Lamolla, Leandre Cristòfol, J. Sanàbria, J. Tufet y F. Charles. El mismo Crous comenta la exposición en su «tercer programa artístico y comercial» y



## PRESENTACIÓ

Una revista internacional Contra clos geogràfic. No com un imperatiu voluntarista, si no com una necessitat vital No Lleida-Barcelona sinó cosmos, però, dins del cosmos. Lleida-Barcelona.

Abraçar amb la força vital d'allò que és latent: la fita internacional, i àdhuc ultrapassar-la si una necessitat instintiva ho exigeix.

Destruir el món de la falsa realitat perversa i crear el món de la «realitat interior» de Breton, de l'automatisme psíquic pur.

Hom ignora quin sentit té el mot clàssic. Comprenem el sentit del mot primitiu. Detestem un Miguel Angel i elogiem la línia contundent d'una creació mural romànica anònima...

En l'actualitat partim de l'«ara» i abastem el futur. Poc ens interessa el que fa s'esdevingué. No res poden dir-nos les pseudo-còpies, adulterades, tísiques de totes les mil «escoles» (escola és sinònim de seqüit funebre) nacionals.

L'estandard amb toia la seva brutalitat còsmica contra el decorativisme, refugi aquest de tots els incapacitats de crear.

Es un fet, que resta en el terreny de l'evidència, que tots els jardins d'un Russinyol, s'han passat ja, emanen putrescina com els cadavers.

En poesia oposem un Paul Eluard, Breton, Foix, Lorca... a tota la sentor poètica romàntica i reumàtica dels poetes de flors violes i romani.

En arquitectura—nosaltres en parlar d'arquitectura n'ignorem la valor emotiva un Mendelson, un Sert, un Man... la «Sachlichkeit» a tots els Puigs i Cadafalcs...

El cinema al teatre. Admetem un Meyerhold, no tolerem però, un Tairoff o un Piscator... en el mateix pla que el primer situem un Cocteau.

Ignorem què vol dir «escultura». No es al nostre diccionari.

Un fox anònim, l'Auric... una dansa instructiva, pura selvatge, a totes les ballerugues d'una Paulova, Boronat, d'Isaura etc.

Etc., Etc., Etc.

No pretenem haver dit res de nou. Ens hem situat, i això ni el gat que es llepa les ungles dels dits a les tres de la matinada, ens ho pot discutir.

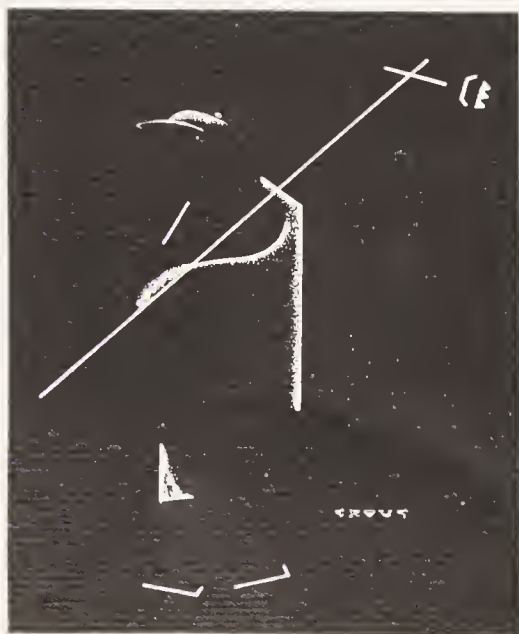
Un error del fotogravador ha fet que es deixes el prefixe «anti» davant de la nostra capçalera.



«Art». Núm. 1. Lérida, 1933



BON. Caricatura de Enric Crous Vidal



fabricant de cartells

### TAVLA DE PREVS

QUALITAT	TREBALL	PESSETES
3. <sup>a</sup> NEGRA	lletres . . . . .	25
"	lletres i dibuix . . . . .	50
"	tot l'anterior colorit . . . . .	100
2. <sup>a</sup> GRIS	lletres . . . . .	100
"	lletres i dibuix . . . . .	250
"	tot l'anterior colorit . . . . .	500
1. <sup>a</sup> BLANCA	lletres . . . . .	500
"	lletres i dibuix . . . . .	1.000
"	tot l'anterior colorit . . . . .	2.500

PREVS FIXES



**DESPATX** CAVALLERS, 37 - 1.  
LLEIDA

Publicidad del estudio gráfico de Enric Crous Vidal

destaca la pintura de Lamolla. Los de *Studi Art*, en octubre de aquel mismo año, harán una nueva exposición en las Galerías Layetanas de Barcelona. Finalmente, en 1933, se completan los factores que contribuirán a crear «Art»: la entrada en juego de José Viola y de Antoni Bonet, a través de una tertulia leridana. De la conjunción de estos factores nace, pues, en Lérida, la revista «Art», una publicación atípica en la historia de las revistas de Vanguardia catalanas. Sobre todo porque, formalmente, la gente de «Art» muestra una preocupación muy intensa por los aspectos visuales de la revista. Y, en este sentido, ilustran la publicación con la mixtura de juegos tipográficos, reproducciones de obras de arte, dibujos y, sobre todo, fotografías de temática muy diversa. En la parte estrictamente letrista, cabe señalar que Enric Crous se convirtió en un importante grafista y tipógrafo, autor de un *Tractat sintètic de calligrafia* (1933) y autor también de unos alfabetos ideados por él mismo (París, Flash, Ilerda y Crous Vidal). Por otro lado, en la vertiente visual, hay también un enorme interés por lenguajes en boga por aquel entonces, como la fotografía, el cine o la publicidad, evidenciado también en distintos artículos e ilustraciones. Ya en el primer número, hallamos un artículo de Enric Crous dedicado al *Cartell* y otro de Oriol de Martí centrado en el cine y que tendrá continuación.

Al margen de todo eso, «Art» tiene un programa estético confuso. Su presentación lo demuestra con claridad. Si, por un lado, parece adscribirse a la poética surrealista («Destruir el mundo de la falsa realidad perversa y crear el mundo de la "realité interieur" de Breton, del automatismo psíquico puro»), por el otro, su temario de Vanguardia no deja de ser recurrente con respecto a las

vindicaciones de otra revistas interiores. Así, los de «Art» oponen la estandarización al decorativismo, en una clara referencia a la poética anti-artística que ya habían desarrollado los Dalí, Gasch y Montanyà; oponen Eluard, Breton, Foix y Lorea «a todo el hedor poético romántico y reumático de los poetas de flores, violas y romero»; oponen Sert a Puig i Cadafalch; Meyerhold a Piscator; oponen también una danza «instructiva, pura y salvaje» a los «bailoteos» de la Pavlova, etc. Además, para fortalecer esa sensación de programa ecléctico, los de «Art» justifican, al parecer, su título normativo: «Un error del fotógrafo le ha hecho olvidar el prefijo "anti" en nuestra cabecera.» Este eclecticismo es evidente también en la actuación de los distintos colaboradores fijos de la publicación. En este sentido, José Viola Gamón está más cerca del Surrealismo (lo que se manifestará con mayor contundencia a raíz de la Exposición Logicofobista de 1936). A su vez, Crous mantendrá cierta fidelidad a la poética antiartística y se inclinará por dar un tono moderno al diseño gráfico de la revista.

En el aspecto literario, al margen de los distintos artículos de ensayo o reflexión que se reproducen, y que demuestran, según quién sea su autor, una mayor o menor agresividad, «Art» reproducirá a lo largo de su existencia distintos poemas, inéditos algunos de ellos, en versión original o traducidos al catalán o al castellano, de Salvador Dalí (*Poema agafat al vol no taquigràficament*), Foix, Sánchez-Juan, Joan Teixidor, Ignasi Agustí, Alberti, Careia Lorea (a quien Viola dedica un artículo exultante), Vicente Aleixandre, Nicolás Guillén, Blaise Cendrars, Tristan Tzara, André Breton, Paul Eluard y Jean Cocteau, entre otros, al margen de los que publican los propios redactores de

la revista.

Durante 1935, Enric Crous, de modo muy personal, tal vez solitario, edita el décimo número de «Art», que paradójicamente sale numerado como cero. En él, Crous encabeza la revista con un editorial titulado *Justificació i acusació personal*, donde realiza un repaso y un balance de la historia de la revista y de las oposiciones que había recibido que, al parecer, habían sido muy numerosas y siempre de carácter muy local. Todo ello, lleva a Enric Crous, a concluir su texto, y la propia historia de «Art» con una frase muy contundente: «Y, para terminar: enoja, y es doloroso tener que decirlo. Pero, hoy por hoy, la realidad es ésta: Lérida (a) "Ilerda" es una MIERDA.»

•

**Artur Carbonell**, entre otros artistas, expone en el Segundo Salón de Independientes, en la Sala Parés, del 11 al 25 de marzo.

•

En 1932, J. Torres-García llega a Madrid y participa en la vida artística madrileña. Entre otros episodios, destaca la realización, en abril de 1933, de una exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno, que prosigue en la sociedad de artistas ibéricos. También participa en el Salón de Artistas Ibéricos y consigue reunir el **Grupo Constructivo**, que realiza en Madrid, en octubre, una exposición en el Salón de Otoño. Además de Torres-García, expone Julio González, en lo que supone la primera exposición después de la etapa de formación en París. En abril de 1934, Torres-García abandona Madrid y regresa a Uruguay.

En Barcelona, el Círculo Artístico presenta, del 24 de mayo al 11 de junio de 1933, una exposición antológica de Torres-García, con libros, documentos, juguetes y, entre otras, obras de vanguardia, algunas de las cuales pertenecen a colecciones

particulares catalanas. Al año siguiente, en 1934, realiza una exposición individual en la Sala Badrines. También había participado en alguna exposición conjunta, como la Exposición Colectiva de Pintura y Escultura (Sala Badrines, 19/12/1931-9/1/1932).

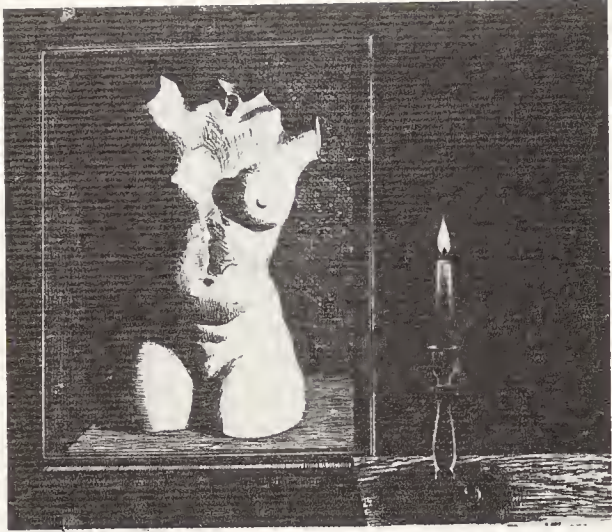
•

Durante el verano, **Marcel Duchamp** se encuentra en Cadaqués, donde acudirá frecuentemente en años sucesivos. Desde la ciudad costera, escribe a Man Ray y le sugiere que vaya a Barcelona para fotografiar algunas casas modernistas de la ciudad. Paralelamente, en el mes de agosto, J. V. Foix anuncia a la prensa que Man Ray ha estado en el cabo de Creus y en Cadaqués, donde ha fotografiado la geomorfología del paisaje, y que está en Barcelona para hacer unas fotografías sobre el Modernismo para la revista «Minotaure». Estas fotografías de **Man Ray** de la piedra erosionada del Ampurdán y de la Barcelona modernista que incluyen los balcones de **La Pedrera** de Gaudí o algunas panorámicas del Parque Güell, aparecen efectivamente en el número 3 de la revista «Minotaure», en diciembre de 1933, ilustrando un artículo de Salvador Dalí titulado *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style*.

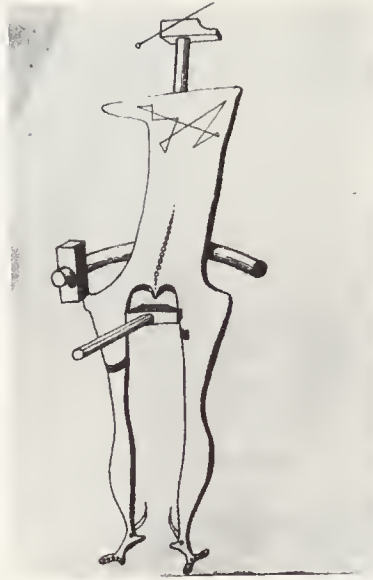
Las fotografías de Ray acompañan otras de Brancusi sobre París.

•

ADLAN organiza, el 12 de julio, un homenaje al músico **Robert Gerhard** en el Instituto Catalán de San Isidro de Barcelona, en el curso del cual se interpretan las piezas *Quinteto de viento* (1928), cuatro melodías de *El maravilloso alumbramiento de Scherezade* (1917-1918), canciones sobre poemas de J. M. López-Picó y cuatro canciones populares. Gerhard será un personaje muy vinculado a las Vanguardias catalanas: activo colaborador de AD-



**RENÉ MAGRITTE**  
*La lumière des coïncidences. 1934*



Atribuido a Mau Ray. *Sin título*



**JOAN MIRÓ.** *Sin título*



**YVES TANGUY**  
*Sin título*



Dibujos recopilados por J. V. Foix  
para un libro sobre el Surrealismo  
que no llegó a publicarse



**ALBERTO GIACOMETTI.** *Sin título*



**MAX ERNST**  
*Sin título*



Robert Gerhard



LAN, musicó algunos «haikús» de Josep M. Junoy, participó con Foix y Joan Miró en la suite del ballet *Ariel*, etc. Como músico, muy pronto se inclinó hacia la modernidad musical y adoptó el serialismo en sus composiciones. En esta elección debió de influir uno de sus maestros, Arnold Schoenberg, que, entre 1931 y 1932, estuvo en Barcelona y en Sant Pere de Ribes, especialmente invitado por Gerhard. En 1930, fundó el Grupo de Compositores Independientes de Cataluña y, en 1932, asiste al Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Viena. Por otro lado, Gerhard, antes de la Guerra Civil, que le obligó a un exilio lleno de éxitos profesionales, colaboró con asiduidad en la prensa, fundamentalmente en el semanario «Mirador», con artículos de aguda intuición y muy insólitos en el panorama periodístico del momento. Gerhard, además de artículos de reflexión, sobre la música del cine por ejemplo, informó sobre músicos como Bela Bartok, Rodolfo Halfter, Gustavo Pittaluga o Arnold Schoenberg.

•

En agosto, **Picasso** pasa por Barcelona y visita el Cau Ferrat de Sitges el día 22.

•

Del 24 de septiembre al 8 de octubre, **Leandre Cristòfol** expone en el Casino Independiente de Lérida. Enric Crous comenta la exposición en el número 6 de la revista «Art» y manifiesta su cambio de actitud con respecto al escultor, a quien había criticado a raíz de una exposición celebrada por Cristòfol con el grupo Studi Art, el año anterior. La exposición individual del Casino Independiente de Lérida era introducida por un texto del propio Leandre Cristòfol, que coincidía, básicamente, con la apreciación de Crous: «Parte de las obras expuestas (las recientes) tienen como significante pri-

mordial una rectificación de toda mi obra anterior, que dudo ahora en reconocer como propia. (...) Son obras espontáneas, cuyo lenguaje busco en una osmosis mutua entre la realidad y la superrealidad, creada en estados intensos de espíritu y concionada en formas más o menos reales, dispuestas de modo ilógico y de acuerdo con mi interior, para la consecución de una completa expresividad.» Cristòfol reforzará esta tímida aproximación a la poética surrealista en su siguiente exposición individual, celebrada en septiembre de 1935 en el Círculo Mercantil de Lérida y, posteriormente, al participar en la Exposición Logicofoquista. La muestra individual de 1935 contaba con un catálogo en el que puede leerse un texto de su amigo José Viola, redactado en Barcelona. Además, en la sala había también un carta del propio Viola transcrita caligráficamente por Crous. Y Enric Crous, Antoni G. Lamolla y Josep Benseny diseñaron distintos carteles para la exposición.

•

En octubre se anuncia en «La Publicitat», previsiblemente por iniciativa de Foix, la publicación de un futuro libro con pie editorial de «L'Amic de les Arts». (Los tres anteriores habían sido *Gertrudis* y *KRTU*, del propio Foix, y *Darrera el vidre*, de Carles Sindreu.) Se trata de una **Autología del Surrealisme**, una «colección de poemas surrealistas de autores extranjeros, seleccionada por Paul Eluard y J. V. Foix, e ilustrada con dibujos inéditos de Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Arp, Giacometti, etc.» El epistolario conservado, y publicado, entre Salvador Dalí y J. V. Foix permite comprobar que el proyecto había sido tomado muy en serio por Eluard y el propio André Breton, que había dado su conformidad. Incluso, al parecer, Eluard llegó a enviar a Foix buena cantidad de material

para esta antología de textos surrealistas que, si todo hubiera funcionado bien, habría aparecido en lengua catalana a mediados de los años treinta. Sin embargo, al final, Foix no pudo, sin duda, llevar a cabo la edición.

•

**Salvador Dalí** hace una exposición en la Galería de Arte Catalònia, entre el 8 y el 21 de diciembre. Con esta exposición, **Josep Dalmau** reiniciaba la actividad como galerista, tras la quiebra de sus establecimientos y después de que A. López Llausàs le cediera los bajos de la Librería Catalònia para instalar una sala de exposición. La muestra constaba de distintas piezas, algunas de ellas muy significativas en la trayectoria pictórica de Dalí: los óleos *El enigma de Guillermo Tell* o *Nacimiento de los deseos líquidos*; los dibujos *Variante del caballero de la muerte* o *La melancolía de la playa*; reproducciones fotográficas de Man Ray de las pinturas *El gran masturbador* o *Guillermo Tell*, y veinticinco de los aguafuertes que Dalí había grabado para ilustrar *Les chants de Maldoror* del conde de Lautréamont (que no serían exhibidos en París y en Nueva York hasta unos meses más tarde). **Man Ray**, además de las fotografías de cuadros de Dalí, exponía también seis fotografías propias. En el marco de esta exposición, ADLAN se hizo presente con un acto en el que participó Magí A. Cassanyes, que leyó un estudio sobre Dalí; J. V. Foix, que recuperó una traducción del primer canto de *Les chants de Maldoror* que ya había publicado en «L'Amic de les Arts», y Joan Prats, que glosó en su parlamento la actividad de Josep Dalmau. Sin embargo, pese al significado de la exposición, la prensa no fue muy generosa con Dalí. Carles Capdevila hacía displicentes comentarios sobre el arte de Dalí y mencionaba la posibilidad de que tras su obra, pudiera «estar la

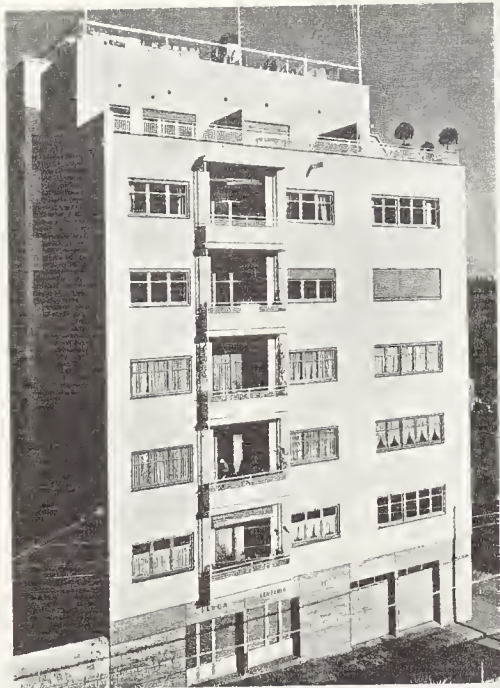
droga». Rafael Benet se mostraba escéptico e incluso contrariado: «El estilo de Dalí es voluntariamente insensible y voluntariamente vulgar —realmente adocenado.» Y el diario católico «El Matí» decía que Dalí ofrecía unas pinturas «antiformas, que, lejos de parecer fruto de una actividad artística, parecen producto de un espíritu morboso». A su vez, nadie se hizo eco de la participación de Man Ray, salvo Benet, que despachaba la presencia del fotógrafo en Barcelona con un comentario sobre la idoneidad de la fotografía para expresar la poética surrealista: «La técnica insuperable del ex-dadaísta —afirmaba Benet—, viene a confirmar que es en la fotografía donde el sobrerrealismo gráfico y objetivo ha hallado un buen camino.»

•

La revista «A. C.» del GATEPAC/GATCPAC dedica dos números sucesivos a la arquitectura escolar, tanto a los problemas constructivos como a los de mobiliario o a los ideológicos (en este sentido, participan incluso Ángel Ferrant y Guillem Díaz-Plaja, con sendos artículos). Además, los arquitectos del GATCPAC ofrecen información sobre algunos proyectos escolares elaborados y/o realizados por ellos. Destaquemos el Grupo Escolar Blanquerna, de Jaume Mestres; la escuela Ignasi Iglésies de Gerona, obra de R. Giralt Casadesús, o el Proyecto de Grupo Escolar en la Avenida del Bogatell de Barcelona, de Josep Lluís Sert. En otros números, presentarán todavía otros proyectos, como el de las Escuelas Graduadas «Grupo Escolar Renaixença» de Manresa, obra de Pere Armengou, o el proyecto de Escuelas Graduadas de Pineda, de R. Duran Raynals y Francesc Fàbregas.

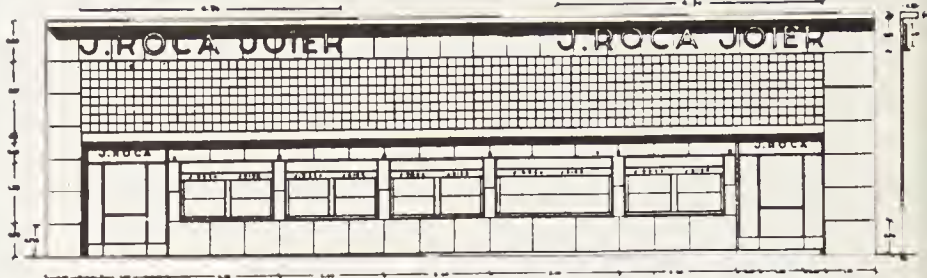
•

**Carles Sindreu** publica el libro de poemas *Darrera el vidre*, con prólogo de Carles

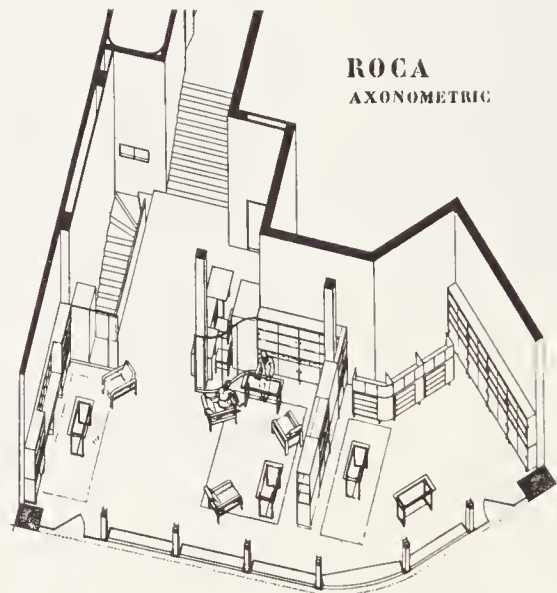


**SIXT ILLESCAS**  
*Viviendas de alquiler de la calle Padua*  
 Barcelona. 1934-35

**ROCA** FACANA ESC. 1:85



**J. L. SERT**  
 Proyectos de reforma de la Joyeria Roca. Barcelona. 1934  
 Publicados en "A. C." Núm. 11. Segundo trimestre de 1934



**G. RODRÍGUEZ ARIAS**  
*Viviendas de alquiler de la calle Paris*  
 Barcelona. 1933-34



Riba, colofón de J. V. Foix y cuatro dibujos de Joan Miró. Editado por iniciativa de ADLAN, apareció como publicación de la ya extinguida «L'Amic de les Arts», con lo que Sindreu debía de querer explicar su compromiso con las Vanguardias, pese a que el volumen era un poemario de juventud, escrito entre 1915 y 1920, y en cierto modo, suponía una regresión poética con respecto a sus dos libros anteriores *Radiacions i poemes* y, sobre todo, *La klàxon i el camí*. De hecho, *Darrera el vidre* nació como iniciativa de ADLAN, entidad a la que Sindreu dedicaba muchas ilusiones. Sindreu era, además, un asiduo asistente a la Peña del Colón y a las chocolatas que, los domingos, organizaba Joan Prats en su casa, a las que al parecer acudían con cierta regularidad Joan Miró, Josep Carbonell y Joaquim Gomis.

•  
**Fenosa** expone en la Sala Parés del 18 de noviembre al 1 de diciembre. Presente el catálogo un texto de C. Riba.

•  
 En diciembre, Pablo Picasso y Manolo Hugué se encuentran en Barcelona.

•  
 También en diciembre, Llorens i Artigas presenta su segunda exposición en Barcelona, en la Sala Parés. Al año siguiente, el Museo de Arte Moderno de Barcelona le compra obra.

•  
 Al margen de acciones sociales a través de proyectos o la construcción de obras de ámbito colectivo y de servicios, durante los años 1933, 1934 y 1935, distintos miembros del GATCPAC realizan obras particulares que han trascendido como emblemáticas de la arquitectura racionalista en Cataluña. Destaquemos el edificio «Astoria», que incluye un bloque de viviendas y un cine, en la calle París de Barcelona, obra de Germà Rodríguez-Arias; un edificio de Sixt Illescas en la calle

Atenas. La reforma de la Joyería Roca, en el Paseo de Gràcia, a cargo de Josep Lluís Sert (a partir de esta reforma, la Joyería Roca sirvió para albergar algunas exposiciones organizadas por ADLAN); un bloque de pisos en la calle Padua, obra de Sixt Illescas, y una vivienda unifamiliar construida en Sant Antoni, Ibiza, de Germà Rodríguez-Arias, entre muchas otras.

## 1934

Joan Oliver, con el seudónimo poético de **Pere Quart**, saca a la luz su primer libro de poemas: *Les decapitacions*. Aquí, Oliver/«Quart» intenta una poesía iconoclasta que prefigura ya su poesía satírica posterior. En los poemas números XXII y XXIII, esta sátira se dirige al Surrealismo y, más concretamente, a la poética del automatismo: «Me decapitaré. // Son buenos, pero no se decapitarán. // El hermano de los tíos es verdugo. // El verdugo es bueno, pero los gatos // se sientan junto a la tía de mi padre. // De un verdugo, a un espía, // por un cesto, // con su hacha. // Las cabezas, su cabeza, contra mi cabeza. // ¿Cuándo te decapitas? (...)»

•  
**Rodríguez Luna** expone en las Galerías Catalònia. Presenta el catálogo Josep Maria de Sucre.

•  
 Después de participar, en 1932, en la exposición inaugural del grupo Studi Art de Lérida, así como en alguna muestra colectiva, **Antoni G. Lamolla** expone, entre enero y febrero de 1934, en las Galerías Syra de Barcelona, junto a Emili Grau-Sala. Presenta casi una treintena de obras, entre dibujos y pinturas. Las referencias sobre la exposición no son demasiado explícitas (3 bodegones, 6 paisajes, 11 paisajes urbanos...), pero no es atrevido aventurar que Lamolla hacía ya

una pintura cercana a la órbita surrealista. Al menos, un año y pico después, en diciembre de 1935, Lamolla se presentaba en Madrid con una exposición en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción. Allí, Lamolla es presentado por el prestigioso crítico de arte Manuel Abril, que en una reseña periodística de la muestra escribe: «La exposición de Lamolla es una de las exposiciones de surrealismo más serias que ha visto Madrid.» Por otro lado, con motivo de la exposición, el mismo abril daba una conferencia con el título *El triángulo de las artes*. Lamolla, curiosamente, combinaba esta pintura surrealista con otra absolutamente tradicional. Así, en enero de 1936, se estrenaba en Lérida con una exposición en el Círculo Mercantil donde no había ninguna obra surrealista. Ahora bien: pese a ese poliformismo, lo más destacado de ese pintor es la captación de la poética surrealista de la pintura. Influida, a un lado y otro, por el onirismo de Dalí y por el automatismo e ingenuismo de Miró. (Debe destacarse, en esta línea de compromiso, su presencia en la Exposición Logicofobista de 1936.)

•  
**Joan Miró** presenta sus últimas obras el 16 de febrero en la Galería de Arte Catalònia, bajo la organización de ADLAN.

•  
 Ramon Calsina expone en las Galerías Layetanas del 17 de febrero al 2 de marzo.

•  
 El G.A.T.C.P.A.C. da a conocer su proyecto de **Ciudad de Recreo y de Vacaciones** en una exposición celebrada en los subterráneos de la plaza de Cataluña, entre fines de febrero y comienzos de marzo. La idea, en la que trabajaba desde hacía tres años, consistía en proyectar una ciudad de ocio en la franja de costa de las poblaciones de Gavá, Viladecans y Castelldefels. En el desarrollo, se había pen-

sado en zonas de baño, para la práctica de deportes, para cine al aire libre, para viviendas de fin de semana y zonas residenciales (hoteles, casas de colonias, zonas escolares, zonas sanitarias, etcétera). Para llevarlo a cabo, se creó la Cooperativa Popular «La Ciudad de Recreo y de Vacaciones», Entidad de Interés Público integrada por distintas entidades catalanas encabezadas por la propia Generalitat de Catalunya. Las obras se iniciaron con la desecación de las marismas y con la prolongación de la Gran Vía, pero se detuvieron con el estallido de la Guerra Civil.

•  
 El 5 de abril, Salvador Dalí da una conferencia sobre el Surrealismo en un ciclo organizado por el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona.

•  
**Mario Verdagner** publica la novela *El intelectual y su carcoma*, que es criticada en la prensa del momento: «Una novela retrasada porque está escrita a la manera vanguardista.» Esta novela era una suerte de continuación de su anterior libro vanguardista, *La mujer de los cuatro fantasmas*, y, con él, Mario Verdagner se alejaba casi definitivamente de su incursión en las Vanguardias, una incursión que se había iniciado en 1927 con la publicación de su primera novela aproximadamente de vanguardia, *El marido, la mujer y la sombra*, y que se había prolongado durante años a través de su asistencia regular a la Peña del Colón y a las tertulias organizadas por su amigo Rafael Barradas en la casa del pintor en Hospitalet.

•  
 El mes de mayo, el Ayuntamiento de Lérida organiza una **exposición de artistas leridanos**. Concurren, entre muchos otros, Antoni G. Lamolla, Enric Crous y Leandre Cristòfol. Precisamente estos tres creadores, disconformes con los pre-



Josep Dalmau

## CATÀLEG

JOSEP DALMAU, Director,  
presenta durant tres dies,  
les cinc últimes pintures de DALÍ

DEL 2 AL 4 D'OCTUBRE

N.º 1 El desnonament  
del moble-aliment

Amida: 24 x 19 cms.

N.º 2 Cadenera - Cadenera

Amida: 22 x 16 cms.

N.º 3

Imatge mediumnique - paranoïaque

Amida: 22 x 16 cms.

N.º 4  
Materialització  
de la tardor.  
(...a les set ja és fosc)

Amida: 8 1/2 x 6 1/3 cms.

N.º 5 Imatge hipnagògica de Gala

Amida: 8 1/2 x 6 1/3 cms.

DIA 5 D'OCTUBRE, A DOS QUARTS DE VUIT  
Conferència de Salvador Dalí

**MISTERI SURREALISTA I FENOMENAL  
DE LA TAULA DE NIT**

Llegirà poemes inèdits

Catálogo de la Exposición de **SALVADOR DALÍ**  
Galerías de Arte Catalònia. Barcelona. 1934

Barcelona, 1 d'Octubre de 1934

mios otorgados durante la Exposición de Primavera, descolgaron, el 19 de mayo, un día antes de que se cerrara la exposición, sus obras. Ante esta actitud, el Ayuntamiento de Lérida decide «inhabilitar a los artistas Crous, Lamolla y Cristòfol durante tres años consecutivos para tomar parte en cualquier manifestación de arte que esté patrocinada por este Excmo. Ayuntamiento, y dado que en el veredicto emitido por el correspondiente jurado-calificador de la Exposición de Primavera, se proponía al artista Lamolla para una mención honorífica con el consiguiente reparto en metálico, que dicha cantidad no les sea entregada.» Crous, Lamolla y Cristòfol, a su vez, publican una carta en los periódicos locales dirigida al Alcalde de Lérida, en la que explican su posición, y concluyen: «El alcalde, señor Vives, dudamos pueda velar para el buen nombre cultural de nuestro pueblo; decimos esto por el contenido de un “oficio” de catorce líneas que nos ha dirigido, rico todo él en faltas de ortografía. (...) No obstante, aceptamos la batalla con las consecuencias que puedan reportarnos.»

•

El mes de junio, el GATCPAC organiza en los subterráneos de la plaza de Cataluña una exposición de los planos de la **Nueva Barcelona**, proyecto en el que trabajaban desde 1932 los miembros de la asociación de arquitectos progresistas catalanes con Le Corbusier y con su primo Pierre Jeanneret. El proyecto había surgido a raíz de la presencia de Le Corbusier en Barcelona, en marzo de 1932, con motivo de la reunión preparatoria del CIRPAC. En aquella ocasión, Le Corbusier se entrevistó con Francesc Macià para solicitar apoyo en la nueva planificación urbanística de la capital catalana, y el presidente accedió, razón por la que el proyecto era conocido también como **Plan Macià**. El propio

Le Corbusier explicó el nacimiento del proyecto en su libro *La Ville Radiuse*: «La primavera de 1932, Josep Lluís Sert, impulsor del GATCPAC en Barcelona, me facilitó una audiencia con el Presidente Macià. El futuro de la República Catalana y del Urbanismo se unificaban en el clarividente espíritu del Presidente y de las personas preparadas que le rodeaban. (...) Le expuse mis tesis, mi admiración por Barcelona —el espacio geográfico obligado de una capital y el esplendor natural conjugados. La intensidad de esta ciudad y la juventud de espíritu de sus gobernantes permitían todas las esperanzas. Era un punto de la Tierra donde habían acogido los tiempos modernos. El presidente coincidió con mis puntos de vista. (...) Por otro lado, desinteresados en todo lo que se refiriera a la cuestión económica, ofrecimos nuestros servicios al Gobierno catalán. El Presidente Macià los aceptó y nos pusimos a trabajar inmediatamente. (...) Hemos elaborado, en estrecha colaboración con el GATCPAC, un plan regulador de Barcelona destinado a guiar el desarrollo de la ciudad, un plan suficiente para que una legislación eficaz pueda llevarlo a la práctica.»

El Plan Macià era ambicioso y hacía una propuesta integral para la expansión de Barcelona. Estructuraba la ciudad a partir del puerto y de las vías transversales que unían las ciudades periféricas de Barcelona. También proponía, entre muchas otras cosas, la reforma del núcleo antiguo de la ciudad. Menos de un año más tarde, en el marco de la Feria de Muestras de Montjuïc de 1935, vuelven a exponerse los planos del proyecto de reforma y expansión de Barcelona. Pero el Alcalde de Barcelona prohíbe la exhibición de los gráficos relativos a la reforma del casco antiguo de la ciudad, hecho que provoca las protestas del GATCPAC.

•

**Picasso**, de viaje, pasa por Barcelona. Visita el Museo de Arte de Cataluña acompañado por su director, Joaquim Folch i Torres y algunos amigos. Carles Soldevila publica una crónica.

•

Entre el 2 y el 4 de octubre, **Salvador Dalí** expone en las Galerías de Arte Catalònia una parte de su última producción, cinco cuadros de pequeñas dimensiones, elaborada durante el verano en su taller y destinada a una exposición que debía celebrar en la Galería de Julien Levy de Nueva York, entre noviembre y diciembre de aquel mismo año, con aquellas cinco piezas y una treintena más. En el marco de la exposición, había anunciada, para el día 5 de octubre, una conferencia de Dalí con el título *Misteri surrealista y fenomenal de la taula de nit*. Finalmente, la conferencia no pudo tener lugar debido a la huelga y la barahúnda producida por los hechos de octubre de 1934. En la revista «Mirador», sin embargo, aparecía una entrevista con el pintor, probablemente realizada por Just Cabot, en la que, con el título *Abans d'anar a Nova York, una estona amb Dalí*, se aludía a la conferencia anunciada, que hubiera consistido, según el entrevistador, en un «poema lírico —surrealista, naturalmente—, terminado con una explicación de la mesilla de noche a través de la evolución de la idea de espacio en la física, desde Euclides a Einstein, pasando por Newton. Naturalmente, la explicación estaba salpicada de alguna irreverencia y alguna alusión escatológica.»

•

**Àngel Planells** expone en la Galería de Arte Catalònia del 5 al 20 de noviembre.

•

**Olga Sacharoff** expone en las Galerías Layetanas del 10 al 23 de noviembre. La presenta Joan Merli.

•

En **diciembre de 1934**, aparece, bajo los auspicios del ADLAN, el «Número Extraordinario de Navidad dedicado al arte del siglo XX» de la revista «**D'Ací i d'Allà**», presentado, formalmente, con una encuadernación de espiral muy característica. El número está coordinado por Josep Lluís Sert y Joan Prats y pretende hacer un recorrido por alguno de los grandes «ismos» y los grandes artistas del arte contemporáneo. Para conseguirlo, se intercalan unos breves textos que se centran en movimientos, en lenguajes artísticos, en autores concretos o en intentos de reflexión general firmados por Luis Fernández (colaborador habitual de la revista «A. C.», instalado ya en París por aquel entonces), Christian Zervos (el reconocido crítico de arte y editor francófono), A. Jakovsky, Josep Lluís Sert, Carles Sindreu, J. V. Foix, Magí A. Cassanyes y Sebastià Gasch. (También encontramos, traducido al catalán, un poema de Hans Arp.) Entre los textos de reflexión, más genéricos, deben reseñarse *Vers la màgia*, de Cassanyes, y *L'Art d'Avantguarda a Barcelona*, donde hace un repaso de la historia del Vanguardismo y establece tres etapas, protagonizadas, respectivamente, por Josep Dalmau, por la revista «L'Amic de les Arts» y por el ADLAN. Al mismo tiempo, el número incluye gran cantidad de reproducciones fotográficas de obras de artistas, algunos de los cuales eran visualmente desconocidos en la prensa catalana. Encontramos reproducciones en color de obras de Picasso, Braque, Gris, Léger, Kandinsky y Dalí y, en blanco y negro: Lipchitz, Gabo, Pevsner, Le Corbusier, Gropius, Duchamp, Arp, Giacometti, Julio González, Àngel Ferrant, Max Ernst, Miró, Dalí, Chirico, Josep Sala, Luis Fernández, Man Ray, Artur Carbonell, Severini, Mondrian y un largo etcétera. El número unía dos líneas de acción paralelas:

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, fue entonces no solamente explicable, sino hasta necesario, que los artistas que sentían con

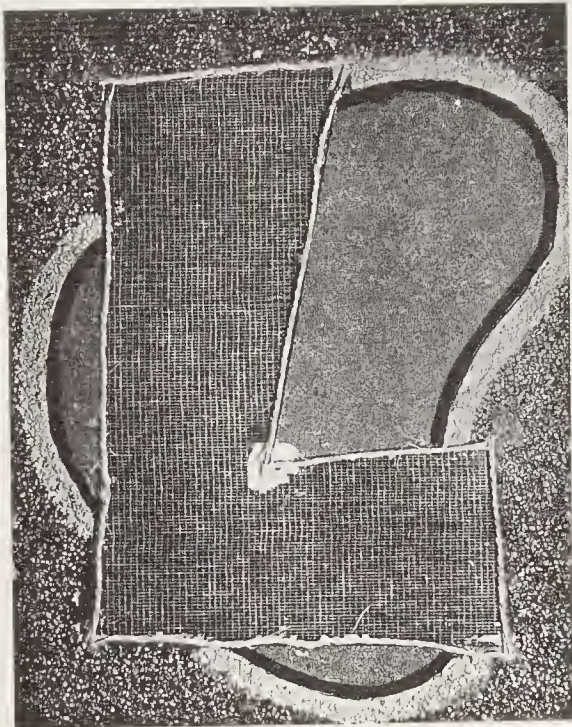
más intensidad los anhelos y aspiraciones del tiempo, mostraran una inclinación decidida hacia aquellos formas inorgánicas que se manifestaban más abiertas y agresivamente que en ninguna otra parte en las máquinas.

Pero estas formas inorgánicas si bien en el

dominio de la utilidad por lo común son perfectamente justificadas, en lo que concierne a su aplicación a las creaciones artísticas, hoy dado, en definitiva, un resaca, se tornan ya inspirado o reativo, que tiene su explicación en el hecho de que — forma inorgánica recibe su configuración de sus partes estrictamente externa, es decir, es más rígida y expresiva, la que constituye el tipo opuesto, precisamente, a lo que tiene que ser la 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 verdad obstinada que las distingue tan favorablemente de aquella nueva rigidez inorgánica que tan fatal ha sido para los numerosos productores plásticos que son sólo sustentados por el equívoco canto de la sereña máquina.

Más, aun teniendo esta carácter común de predilección por las formas abstractas orgánicas, con su geometría ondulante y regular e limitada, estos tres jóvenes creadores plásticos difieren esencialmente el uno del otro por su fundamentalmente distinto manera de sentir, mejor dicho, de concebir intuitivamente el espacio. Si basándonos en la clasificación del eminentemente teólogo Hermann Sörgel, distinguimos entre un arte del plano o *plano*, uno del volumen o *escluido* y uno del espacio o *arquitectural* y después examinamos atentamente a las producciones de Ramón Marínello, Jaime Sans y Eudaldo Serra, vemos como lo que nos distingue a las obras de este 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 *plástico*, mientras que Jaime Sans nos muestra que su fantasía espacial se desenvuelve exclusivamente en el dominio de las volutas corpóreas, más o menos en el espacio *plástico*, capitan que confirme profundamente el análisis de sus producciones



Construcción. — Eudaldo Serra, escultor

38 —

plástico, puesto que el motivo fundamental de éstas 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 indefinido, o la vez superficial y canovalesco, nos siempre mejor lo y papu, 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

libertad de su configuración, en todo de un rico 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 limitado e incambiable 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 rarisima disposición de ordenar viva y

rítmicamente el espacio, se manifiesta de una manera tan diáfana y tan prometedora en aquel Proyecto para la configuración de una plaza legendaria. El título esa mañana fue hallado el bello paisaje de Elisenda, en medio de la plaza de cuyas proyectadas dimensiones dará una idea la razón de que a como inclinado levemente debe tener una altura de 15 metros.

M. A. CASSANYES



"Objeto mágico". — Jaime Sans, escultor



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



HANS ARP. Escultura

Critica de M. A. CASSANYES sobre la Exposición de R. Marínello, J. Sans y E. Serra en las Galerías Catalònia. Publicada en la revista «A. C.» Núm. 20. Barcelona. 1935

— 39 —

por un lado, la modernidad gráfica que había mostrado, desde hacía un par de años, la revista «D'Ací i d'Allà», sobre todo desde que se hizo cargo de ella el fotógrafo Josep Sala; por el otro, el número consolidaba, cosilicaba, la acción dinamizadora del ADLAN, que hasta entonces se había visto reflejada en fugaces exposiciones y en actos de poca repercusión historiográfica (hasta el punto de que, de muchos de estos actos, se tienen imprecisas referencias). El número extraordinario de «D'Ací i d'Allà», se convertía, así, en el documento acreditativo del interés de una generación de catalanes por el arte contemporáneo.

•

**Pablo Gargallo** expone en la Sala Parés del 7 al 21 de diciembre. Es una muestra importante, con veintidós obras, que tuvo una fuerte repercusión en la prensa: era un síntoma del reconocimiento y de la valoración de su trayectoria. Entre otras, se exponían *Gran profeta*, *Retrato de Marc Chagall*, *Greta Garbo*, *Picador*, *Máscara de Kiki*, *Bacante* y *Máscara de Arlequín*. Inmediatamente después, cuando estaba en Reus para inaugurar otra exposición en el Centro de Lectura, muere súbitamente el 28 de diciembre. En enero de 1935, se celebran distintos actos de homenaje, como una muestra en la Sala Parés del 26 al 8 de febrero.

•

El poeta **Joan Lluís Carbonell** publica el volumen *Ònix i níquel* en Barcelona. Su poesía es, en parte, una desinencia de la obra de Joan Salvat-Papasseit, mezclada con otras influencias, como la poesía romántica, la poesía popular e, incluso, alguno elementos procedentes del Surrealismo.

## 1935

Entre 1935 y 1936, aparecen ocho números de la revista lite-

raria «**Quaderns de Poesia**», que dirigía un equipo formado por J. V. Foix, Tomàs Garcés, Marià Manent, Carles Riba y Joan Teixidor. Se publicaban tanto obras de creación como textos de reflexión literaria y dibujos. Su registro es ecléctico, pero puede reseñarse algunas contribuciones de la publicación, por ejemplo, la inclusión de algunos poemas inéditos de Paul Eluard, a raíz de la estancia del poeta francés en Barcelona y de la conferencia que, en el mes de enero de 1936, dio sobre Picasso. También un artículo de Lluís Montanyà, *Algunes consideracions sobre la lírica de J. V. Foix*, donde se estudia por primera vez la poesía del escritor de Sarrià y, entre otras, la publicación de distintas piezas poéticas, precisamente de Foix, o uno de sus textos de reflexión más característicos, *Poesia i revolució*, donde definía su compromiso estético: «El poeta, como poeta, tiene sus deberes revolucionarios. Su revolución, sin embargo, es diferente a la revolución de la mayoría. Cuando ésta se produce, el poeta calla. Si quiere intervenir como tal, la poesía se le ahoga en los estanques mórbidos de la retórica. ¡Pero la retórica es tan adversa a la poesía! Tanto, por ventura, como los juegos florales.»

•

**Ramon Calsina** expone en las Galerías Layetanas del 23 de febrero al 8 de marzo.

•

Durante el verano de 1932, **Hans Arp** visitó Barcelona por primera vez. Gasch deja constancia de ello en un artículo en el que le entrevistaba. En marzo de 1935, ADLAN organiza una exposición del artista en la Joyería Roca. Entonces, ADLAN monopoliza el interés y los esfuerzos para la importación de exposiciones de arte extranjero. Por los documentos gráficos que existen, se expusieron las típicas esculturas exentas orgánicas de Arp. Cassanyes hace

una reseña de la exposición en la que, como pretexto, desarrolla una panorámica personal de la abstracción y señala la pluralidad de posiciones que tienen cabida dentro de esta tendencia.

•

En marzo se celebra la exposición **Tres Escultores que presenta ADLAN: Ramon Marinello, Jaume Sans, Eudald Serra** en las Galerías Catalònia. La muestra es presentada por un cartel-collage de Ortiga y un texto de Ignasi de Figueres. Es un conjunto de trabajo de investigación con connotaciones surrealistas y dadaístas. Los tres escultores han sido discípulos de Ángel Ferrant y se han educado con unos criterios abiertos a la tarea de investigación.

Ramon Marinello presenta un «Proyecto para la configuración de una plaza legendaria», que tiene por título *El bonito cadáver de Elisenda fue encontrado esta mañana en el centro de la plaza donde jugaba*, realizado con una combinación de formas geométricas y orgánicas. Jaume Sans muestra unas piezas orgánicas en las que el agujero y la masa, el entrante y el vacío forman las composiciones. Y Eudald Serra (primera exposición individual: 1934, en las Galerías Busquets) exhibe *Escultura* (1934), terracota de forma fálica policromada y con cordeles, otras piezas desaparecidas, como *Poste telegráfico* o *Composición*, que son objetos tridimensionales realizados con materiales cotidianos, así como unas composiciones planas, del tipo collage, realizadas con materiales muy diversos: cartón, papel de lija, yeso, corcho, etc., donde refleja la preocupación por la texturas, la investigación de nuevos materiales y la composición.

•

«La Publicitat» del 11 de mayo de 1935 anuncia, para aquel mismo día, una conferencia de Salvador Dalí en la Librería Catalònia (en cuyos bajos

había expuesto, en otoño de los dos años anteriores, por iniciativa de Josep Dalmau) con el título *Importància filosòfica dels rel·lotges tous*. No existe constancia de que el acto se celebrara.

•

**Ángeles Santos Torrecilla** expone en las Galerías Syra del 10 al 14 de junio de 1935 y del 2 al 15 de mayo de 1936. La artista se había dado a conocer, cuando tenía dieciocho años, con *El mundo* en el Salón de Otoño de Madrid de 1929; la obra causó un gran impacto. En consecuencia, al año siguiente, se le dedica una sala especial. Hace una pintura imaginativa, con elementos surrealistas y expresionistas que llamó la atención de intelectuales castellanos como García Lorca, Ramón Gómez de la Serna o Jorge Guillén y de catalanes como Guillem Díaz-Plaja, Joan Teixidor o Joaquim Nubiola. No obstante, a partir de 1935, se orientó hacia posiciones convencionales. Se especializa en flores, retratos y niños...

•

Se celebra una exposición de **Man Ray** en la Joyería Roca, organizada por ADLAN. La inauguración se abre con un debate sobre fotografía acompañado por proyecciones de fotografías.

Por los documentos gráficos que se poseen, la exposición muestra *Saint Jean de Luz*, *Rocas* y *Piedras*, elementos geodésicos que son tratados como composiciones abstractas, *Lirio Negro*, *Rayograph*, manipulaciones con elementos vegetales, y un retrato de Picasso. Pere Català-Pic hace una reflexión acerca de la muestra. Man Ray es el ejemplo de la fotografía como lenguaje autónomo e independiente de otros medios artísticos. No quiere imitar la pintura: la fotografía es un lenguaje específico. Es el lenguaje de la objetividad, del realismo pero, al mismo tiempo, incorpora la manipulación, la subje-

# LA PUBLICITAT

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ: BARCELONA TALE BARRÉ  
CORTS CATALANES, 380, pral.—Tel. 11430

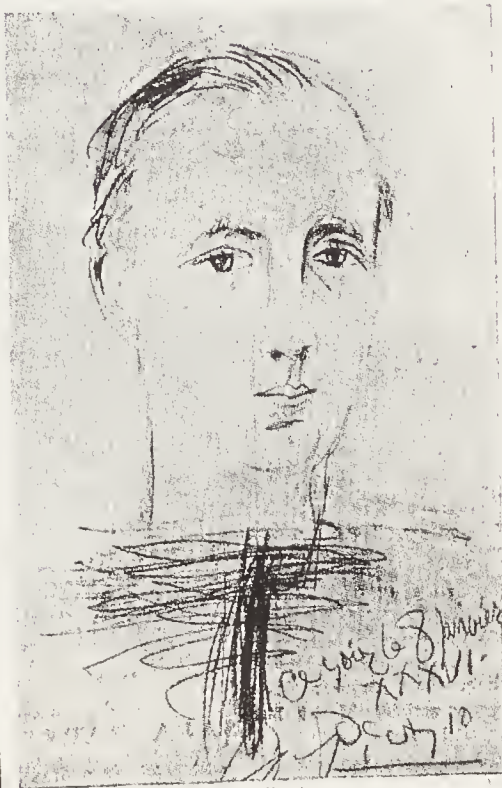
## es esquerres UN DIBUIX DE PICASSO QUE TE VUIT DIES it les dretes fet expressament per a "La Publicitat"

és un fet. El manifest, aquesta acció conjunta, ha estat dels objectius que s'hi ha fet famós abans d'existir la perillosa temperatura. Estem convençuts que a les seves campanyes de manifest és un veritable o el règim, sense engallar un programa de govern i exposat amb senzillesa, són republicans i pels espis ultraconservadors de seu to ni el podrà acusar l'esquerrisme representa hi són mantinguts sense anitzacions obreres, de tots la dignitat, les convencions i les qüestions que podrien originar els límits que cada part futura. El que llegirà el camp. Els republicans i articular-se per una obra acions obreres; els socialistes quin moment de l'actuació continuar la realització dels tres no amaguen l'objectiu ta que la dels republicans. de classes, sinó com un d'acord amb els principis ssos de tots els ciutadans

ue les dretes no han sabut en no oot tenir cap reperre civilista ha tingut una sent. Ignorem les raons que eignar-lo; però compremem laboració en la determinació sió que en la pràctica pren a conveniència de reservable, vulgüi significar ni

es menen a la lluita electo- is disposades a realitzar-los, es'em convençuts que han le la República. Per ara les ión a l'altra banda. Aquest

ematura per donar-la per que en aquest joc cal compercer que electoralment ocu- c privilegiat que pot haver



Paul Eluard  
(Vegeu l'article de J. V. FOIX a la pàg. 3)

Alfons de Borbó s'en-

E  
h:  
d:  
t:  
l:  
à  
C  
  
L  
q:  
ce  
et

C  
A  
L  
L  
les  
que  
cor  
inèr  
que  
una  
pre  
tro  
pre  
epi  
tal  
aur  
güc



La esencia del «Surrealismo»  
El poeta francés Paul Eluard, dará mañana en la Sala Estera, una conferencia sobre Picasso

Resena de LUIS GÓNGORA acerca de la conferencia de Paul Eluard sobre el Surrealismo. "La Noche", Barcelona. 16 de enero de 1936

Dia  
13  
PICASSO

Apunt geroglífic de la vetllada discófilo-stra-  
perlista, organitzada per A.D.L.A.N. en honor  
del geni de secà.

Luis Góngora, el Paor, altern poeta inèdit i piratiners de redacció i el xifrat M. A. Casanyes, han volgut que'ns en adonem que alls també hi assistiron. Lur lloc en l'apunt correspon, d'acò, al costat de Rafel Bonet

Barcelona, gener del 1936.

Trix els drets de reproducció cedits ganantim a totiom qui vulgut fer-ho és

Folleto de «Pro Art Clàssic» contra la exposició de PICASSO organitzada per A.D.L.A.N. Barcelona. Enero de 1936



tividad. Entonces, la fotografía aporta otra visión, una visión mágica y expresiva de las cosas: «(...) Condición que se ha descubierto después de un siglo de ejecución documental, tiene consciencia de su propio valor y sólo pretende hacer fotografía. Se dedica también a la búsqueda de lo abstracto, de la visión ignota, de la sorpresa (...). Y así nos da bellezas de un radiograma obtenido por la impresión ortogonal de un rayo de luz graduado en una gama de matices, creando nuevas posibilidades emotivas. (...) Por el ángulo de su objetivo una estratificación geológica sugiere un personaje dantesco. (...)» La fotografía proporciona una visión objetiva, realista de las cosas, pero también puede aproximarse a una visión desconocida de las cosas. En este sentido, Cassanyes, que un año antes hizo una reseña con motivo de la publicación de la antología *Photografies* de Man Ray, realizó una valoración idéntica. Los retratos y las composiciones no son simples reproducciones mecánicas, sino «revelaciones» de una realidad, «crean una realidad nueva».

En **Tossa de Mar**, veranea durante la primera mitad de los años treinta, un grupo de artistas y literatos nacionales y extranjeros; entre otros, los pintores **Marc Chagall**, **Jean Metzinger** y su esposa, también pintora, **Suzanne Phocas**, **Rudolf Lévy**, **Stanley William Hayter** o **Georg Karpeles Kars**. Y **André Masson**, que pintó algunos cuadros durante sus estancias en Tossa y que invitó al escritor **Georges Bataille**, que dejó constancia explícita de su estancia en la ciudad costera en algunas de sus obras. Por otro lado, Bataille y Masson realizaron una colaboración conjunta en la revista «**Minotaure**», en su número 8, centrada en sus experiencias en la montaña de Montserrat. **Louise y Michel Leiris** tam-

bién visitaron a Masson. Por Tossa, pasaron los críticos **Georges Charensol**, **Georges Duthuit** y **Florent Fels**; el filósofo **Paul Ludwig Landsberg**, que, refugiado de la persecución nazi a los judíos, permanece también una temporada en Barcelona y da conferencias y cursos; el arquitecto racionalista **Henri Mullender**... Junto a estos personajes, hay un conjunto de personalidades de la cultura catalana que también van a Tossa, encabezados por **Pere Crèixams** y por **Rafael Benet**. Rafael Benet definiría la situación con el título de un artículo que hará fortuna: *Tossa, Babel de les Arts*, y que refleja el contacto que mantuvo con todos aquellos personajes o con otros que pasaron rápidamente por Barcelona, como el pintor **Albert Marquet**, que llega en febrero de 1930. Fruto de esta efervescencia y de la iniciativa de Benet, Kars, Enric Casanovas y Alberto del Castillo, nace, en septiembre de 1935, el Museo de Tossa, en el que, entre otras obras, se conserva la acuarela *El violinista celeste*, de Marc Chagall.

**Sacharoff** expone en las Galerías Syra del 30 de noviembre al 13 de diciembre.

## 1936

El 13 de enero, organizado por **ADLAN**, se inaugura la exposición de **Picasso** en la Galería Esteve, acto que coincide con la inauguración de la Galería. En el catálogo constaban 25 piezas. Era una selección antológica en la que se habían marginado, voluntariamente, las épocas rosa, azul y neoclásica. Se habían elegido sólo obras de Vanguardia. Fuera de catálogo, se habían añadido dos piezas de Soto y Eluard.

Es uno de los actos más trascendentes del ADLAN y origina adhesiones y censuras. Picasso no había expuesto individual-

mente en la ciudad desde 1912. Se creó una enorme expectativa. Entre otras protestas, es significativa la réplica de PAC (Pro Arte Clásico) a la actividad de ADLAN y a la exposición de Picasso: un folleto en el que se ironizaba sobre el arte de Vanguardia y en el que habían dibujado un asno, cuyos excrementos eran nombres vinculados a las Vanguardias y al propio ADLAN.

El acto de inauguración se emite por radio. Leyeron textos **Julio González**, **Salvador Dalí** y **Luis Fernández**. También intervienen **Joan Miró** y **Janne Sabartés**, que leyó poemas de Picasso. **Paul Eluard**, que ya había estado otras veces en Barcelona, da una conferencia sobre Picasso el 17 de enero, en la Sala Esteve: *Picasso según Eluard, según Breton y según él mismo*. El día 23, da otra en el Ateneo Enciclopédico Popular sobre *El surrealismo*, en la que identifica —según las crónicas de la prensa— el Surrealismo con el Comunismo. Al parecer, dio una tercera conferencia en la Sala Esteve. Hace, además, una lectura de poemas en los Amigos de la Poesía y publica dos poemas inéditos en el número 6 de los «Quaderns de Poesia». J. V. Foix publica también dos poemas de Eluard y, en relación con la exposición de ADLAN, un retrato del poeta realizado por el propio Picasso en «La Publicitat».

Martí de Riquer, J. M. Miquel y Joan Teixidor publican una *Autología general de la poesía catalana*, la primera que presta atención a la poesía de Vanguardia. De hecho, **Joan Teixidor** había realizado ya el primer estudio riguroso sobre la poesía de Joan Salvat-Papasseit en las páginas de la «Revista de Catalunya», en 1934, cuando la dirigía Foix. Más tarde, Teixidor fue un colaborador habitual de publicaciones como «Mirador», «La Publicitat» o «Qua-

terns de Poesia». Y, como poeta, se dejó influir por algunos aspectos de las Vanguardias.

Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé proyectan un gran hospital para Barcelona. La idea, que no cuajó, conectaba perfectamente con la preocupación que el GATCPAC mostró siempre por la arquitectura sanitaria. Así, ya en 1934, Sert, Torres y Joan Baptista Subirana hacen un proyecto de hospital estándar a partir de un encargo de la Consejería de Sanidad y de Asistencia Social de la Generalitat. Aquel mismo año, y en años sucesivos, Subirana y Torres hacen los hospitales de Igualada, Palafrugell, Viella, Vic y Badalona, bien reformándolos o bien de nueva planta. A esta preocupación por los edificios sanitarios debe añadirse el proyecto de Dispensario Antituberculoso de Barcelona.

**Miquel Villà** expone en las Galerías Syra del 7 al 20 de marzo. En las mismas fechas, **Calsina** expone en las Galerías Layetanas.

Dalmau publica el *Manifest núm. 1 a la intel·lectualitat artística*, con el que da a conocer la Asociación de Artistas Independientes. Él es su presidente. La sociedad nace con el objetivo de organizar una exposición anual abierta a cualquier artista y a cualquier manifestación de arte, sin restricciones ni presiones de ningún tipo (sin jurados, premios, etc.), tomando como modelo los Salones de Independientes de París durante el siglo pasado. El texto es una especie de testamento de Dalmau, ya que morirá al año siguiente. Tras estos textos, están los mismos principios que siempre motivaron a Josep Dalmau, cuya filosofía brota del esteticismo decimonónico y de la consciencia —vívida en propia piel, porque Dalmau fue pintor— de la ausencia de un mercado artístico en tiempos del

# MANIFEST N.º 1

## a la intel·lectualitat artística

Un grup d'artistes, sentint la necessitat d'impulsar d'una manera ferma i decidida la producció, ens hem nplegat sota el denominador comú d'una entitat que porta per nom ASSOCIACIÓ D'ARTISTES INDEPENDENTS.

Aquesta Associació que ja compta amb un nombre considerable de socis, té com finalitat primordial, el de celebrar anualment una exposició en el mes d'Abril, amb la supressió absoluta de Jurats i de recompenses.

Anem a fer, que aquest Saló signifiqui la representació més pura i a la vegada més objectiva del que avui es realització plàstica en tots els seus conceptes, ja que tenim allunyats de nosaltres, tot el que pogués ésser o significar personalismes, que per diversos motius, o per antagonismes particulars perjudicarien d'una manera decisiva en l'esdevenidor de les Belles Arts en general.

La creació d'una entitat que sentís aquests anhels, era necessària en aquests moments de tanta transcendència com els que estem vivint, en que diverses tendències són discutides amb una intensitat que sols mes tard, l'història es cuidarà de dir l'última paraula.

Recordem que tot obstacle, és nociu a l'expansió de l'esperit; no és possible la formació d'un sol artista sense aquesta convicció.

Volem lo que té de ser. Lliure pas a l'Art.

No anem a lluitar contra ningú, sentim el deure moral i ineludible de presentar de cara a l'opinió el que fan, el que senten i el que viuen els artistes.

La nostra tasca no vol dir l'entronització, ja que Jurats i recompenses estan excloses de la nostra entitat.

Aquest és l'objectiu de prompta i immediata realització, ademés: l'ASSOCIACIÓ D'ARTISTES INDEPENDENTS té en cartera un programa a seguir: actes de cultura artística i literària, recitals de música, d'arçes, cinema, teatre experimental, publicacions; etc.

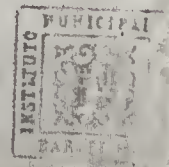
Col·laborarem amb tot el que signifiqui la dignificació total i absoluta de l'art a Catalunya i de fora i tindrem a tot hora els braços oberts a qui vulgui treballar amb nosaltres.

Fem una crida a tots els artistes que encara no estiguin inscrits en els nostres regles, perquè s'apleguin sota la nostra bandera, i tots junts lluitarem per a la puresa absoluta de l'art.

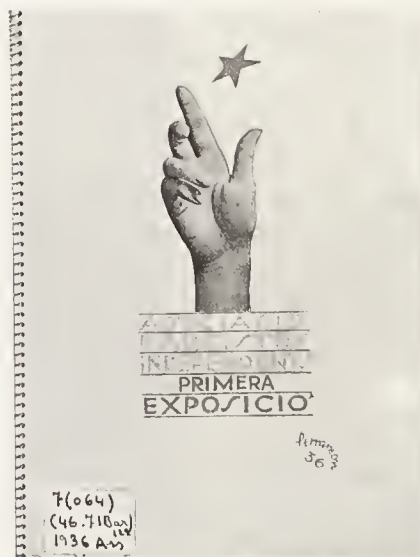
El nostre lema és: L'art per l'art.

Per el Concell Directiu.  
EL PRESIDENT,  
JOSEP DALMAU.

Estatge de l'Associació, carrer de Santa Anna, 28, 1.º, Teléfon 14211 - Barcelona.  
Hores d'oficina: De 7 a 9 de la vetlla els dies feiners.



JOSEP DALMAU  
Manifest núm. 1 a la  
intel·lectualitat artística  
Barcelona. 1936



Catálogo de la primera exposición  
de la Asociación de Artistas Independientes  
Barcelona. 1936

Modernismo.

La voluntad de la Asociación de Artistas Independientes es establecer una plataforma para los sectores marginales y representa la continuidad del espíritu de las galerías, que adopta otra fórmula: «(...) Sintiendo la necesidad de impulsar de modo decidido la producción. (...) Recordamos que todo obstáculo es nocivo para la expansión del espíritu. (...) Libre paso al Arte. No vamos a luchar contra nadie, sentimos el deber moral e ineludible de presentar frente a la opinión lo que hace, lo que viven los artistas (...) y juntos lucharemos por la pureza absoluta del arte. Nuestro lema es: el arte por el arte.»

En la Primera Exposición de la Asociación de Artistas Independientes participan, entre otros, **Evarist Basiana, Joan Massanet y Àngel Planells**. La crítica de la época, en términos generales, la consideró una manifestación desfasada, porque se creía que los artistas tenían canales de difusión adecuados en un contexto diversificado y dilatado: no hay —según la crítica— Academia contra la que luchar. Por otro lado, valoró negativamente el conjunto, calificado de convencional. Bajo la ley de la oferta y de la demanda, siempre habrá sectores —entre otros, las nuevas hornadas— que, desde la periferia, desean integrarse en el mercado artístico. Dalmau aplica un modelo decimonónico en 1936 porque hay una tensión en el mercado. En cualquier caso, por estas fechas aparecen una serie de iniciativas que son síntomas de una falta de mediación entre público y artistas, por ejemplo el **Grupo de Artistas Independientes (1932-35)** o la fundada a finales de 1935. El primero (G.A.I.), con una función exclusivamente promocional, era una organización que pretendía entregar su obra a suscriptores sin el concurso de intermediarios. La **Sociedad de Ayuda a los Artistas**, en-

tre otras actividades, pretendía cobrar un porcentaje por obra vendida en las galerías, para auxiliar a los artistas necesitados.

En mayo hay una exposición de **Giorgio de Chirico** en la Sala Esteva. La Galería tenía el proyecto de importar exposiciones. Es la primera vez que se exponen obras del artista en Barcelona. Se trata de una exposición antológica con obras que van desde 1914 hasta 1935 y donde están representadas, diácticamente, todas las etapas de Chirico. El acto de inauguración se abrió con un parlamento de Francesc Pujol: *Catalunya davant el surrealisme*.

ADLAN organiza, entre el 4 y el 15 de mayo de 1936, en la Galería de Arte de la Librería Catalònia, la **Exposición Logicofobista**. Esta muestra ha sido interpretada como la exposición colectiva más importante del Surrealismo español, aunque no encontramos excesiva cohesión entre los textos programáticos que se incluyen en el catálogo, por un lado, y la filiación de todos los concurrentes a la exposición, por el otro. En cualquier caso, había una voluntad expresa por parte de ciertos participantes en la muestra de situarse bajo la influencia del Surrealismo. Se observa, por ejemplo, en el pequeño texto que escribe J. Viola Gamón, en el que expone una profesión de fe verdaderamente surrealista: «El "Surrealismo" es a la vez nueva noción de la poesía y un nuevo método de conocimiento», que contrasta con el texto más largo de Magí Albert Cassanyes, que se inclina por dar fundamento teórico a la palabra Logicofobismo con su particular estilo de reflexión filosófica y de virtuosismo erudito (cita a Huysmans, Hegel, Shelley...), muy lejos, pues, de las militancias intuitivas o de las provocaciones meramente textuales. Con todo, la idea inicial de la muestra era contar

con algunos «figurones» de la pintura surrealista, como Miró, Dalí u Óscar Domínguez, como el propio Cassanyes reconocía en una entrevista publicada en la prensa catalana del momento. A nadie se le escapa, pues, que, aunque el desarrollo de la iniciativa no permitía una posición más rotunda, la intención era generar una corriente surrealista más o menos fuerte.

La confrontación entre la voluntad oficial y los resultados finales se halla en el propio contenido de la exposición. Así, si nos atenemos al nombre de los participantes, parece revelar cierto eclecticismo, ya que se ponen uno junto a otro artistas con clara vocación surrealista (Planells, Massanet, Varo, Lamolla...) con otros menos vinculados a «algún ismo» concreto (Ángel Ferrant, Jaume Sans, Nadia Sokalova...). En todo caso, es preciso subrayar dos aspectos de interés. En primer lugar, que la Exposición Logicofobista permitió, por primera y última vez, el encuentro de pintores y escultores que se movían en círculos diferenciados: los del grupo de Lérida, los posteriormente conocidos como Surrealistas del Ampurdán, a los que deben añadirse otros que orbitaban cerca del Surrealismo, los escultores promovidos por ADLAN y otras figuras individuales. Es evidente que semejante encuentro sólo era posible a través de la decidida acción que, directa o indirectamente, había desarrollado el Club ADLAN. Y en segundo lugar, que ADLAN y, más concretamente, Joan Prats, consiguió la participación de artistas madrileños como Maruja Mallo o Juan Isnael, a partir de la idea adlantista de extender su radio de acción al resto de España.

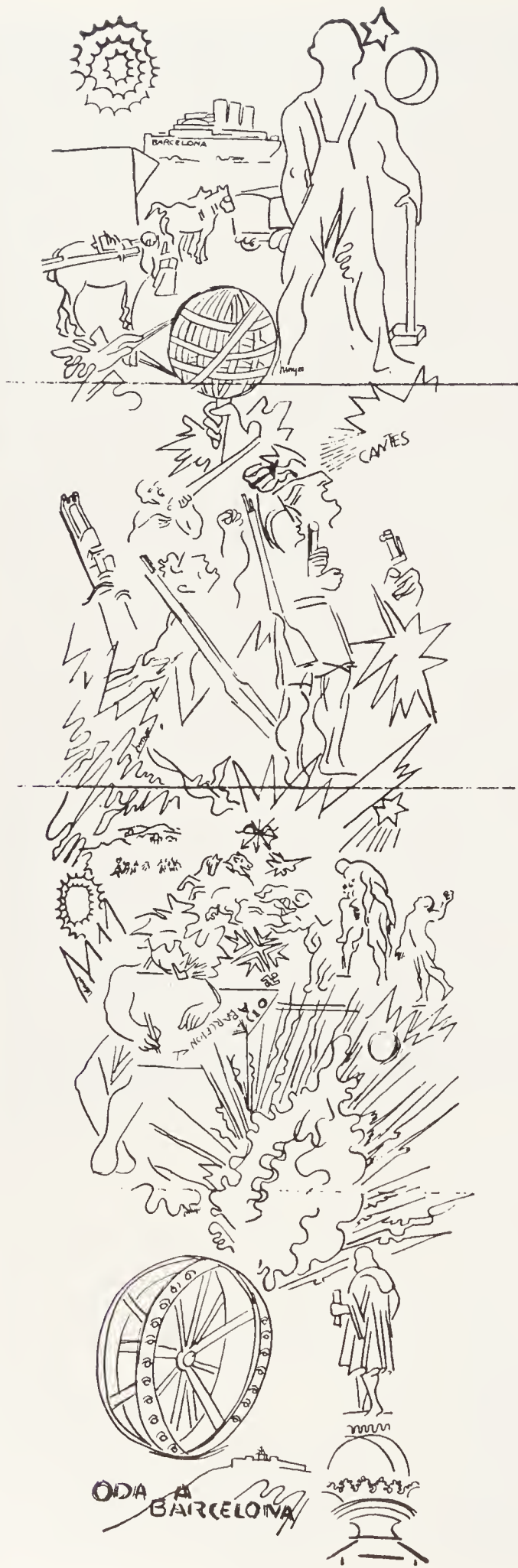
El GATCPAC participa durante la primera quincena de junio, en el **Primer Salón de Decoradores**, organizado por el Fomento de las Artes Decora-

tivas en la cúpula del Cine Coliseum. Concurre con un stand al que llaman MIDVA (Muebles y Decoración de la Vivienda Actual) y en el que se representa una terraza exterior con mobiliario de madera barnizada y trenzado de cuerda de palma. También había una pintura de Joan Miró sobre una placa de uralita recortada. El hecho sólo demuestra el interés del GATCPAC por el mobiliario moderno, en la línea de las múltiples referencias al tema que encontramos en «A. C.». Así, en 1931, habían dado a conocer algunos de sus proyectos de muebles, como una butaca de madera, una mesa y un armario de madera contrachapada y tubo de acero y una cama de tubo de acero modelo «Thonet».

El ceramista **Antoni Cume-lla**, que entre 1933 y 1935 había participado en las Exposiciones de Primavera de Barcelona, realiza en 1936 su primera exposición individual en las Galerías Syra. Aquel mismo año obtiene la Medalla de Oro de la VI Trienal de Milán.

Entre julio y agosto, en pleno estallido de la insurrección fascista, Christian Zervos y Roland Penrose se encuentran en Barcelona.

El 31 de julio de 1936 se crea el Sindicato de Arquitectos de Cataluña (SAC), a cuyo frente se sitúa **Josep Torres i Clavé**. Torres Clavé pretende, a través del SAC, y ante la situación política creada a raíz del alzamiento fascista, superar los planteamientos teóricos del GATCPAC y conseguir una intervención real en la transformación de la sociedad. Por ello, el arquitecto, además de ostentar la secretaría general del SAC, es nombrado delegado de la Generalitat en la Escuela de Arquitectura, donde incide vivamente en el enérgico cambio de los planes de enseñanza en colaboración con el CENU (Consejo de la Es-



JOAN JUNYER. Ilustración para la Oda a Barcelona de Pere Quart. Barcelona. 1937

cuela Nueva Unificada), creado también a fines de julio de 1936. Junto a eso, su compromiso con la nueva realidad política y cultural se ejemplificará a través de la vinculación con el Agrupamiento Colectivo de la Construcción de Barcelona, la colectivización más importante de Cataluña en número de trabajadores, y en la Comisión Mixta de la Administración y Control de la Propiedad Urbana, organismo que velaba por el buen uso del suelo urbano.

•

En octubre, aproximadamente, y en el contexto de la Guerra Civil, se inician exposiciones de arte de marcado carácter ideológico.

El 3 de octubre se inaugura el Concurso de Carteles Antifascistas de Sabadell, organizado por el Sindicato de Artistas proletarios de Sabadell.

El 6 de octubre se abre la Exposición de Carteles contra el Fascismo en las Galerías de Arte Novecentistas, patrocinada por el Comisariado de Propaganda de las Milicias Antifascistas. El acto de inauguración se emite por radio y lo protagoniza Jaume Miravittles.

El 14 de octubre se inaugura la Exposición de Artistas Jóvenes a favor de las Milicias Antifascistas. La muestra agrupa a jóvenes principiantes y a algún artista más bregado, como Ramon Calsina. Tiene carácter benéfico y de ayuda económica, pero proclama la autonomía del arte y se inclina por la expresión de motivo revolucionario.

•

A fines de octubre, la prensa informa de que Benjamin Peret «se encuentra entre nosotros y visita nuestros frentes de combate».

•

A principios de noviembre, la prensa informa de que **Tristan Tzara** ha estado en Barcelona con Charles Vildrac e Ilya Ehrenburg. Viaja en nombre de la Asociación Internacional de escritores para la defensa de la Cultura para entregar un camión equipado con imprenta y

proyector cinematográfico destinado al frente de Aragón.

## 1937

El Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya edita el libro *Oda a Barcelona*, de Pere Quart (Joan Oliver), con una ilustración de Joan Junyer. La composición es una primera respuesta a la necesidad de encontrar nuevas formas literarias (artísticas, en general) que se comprometan con la nueva situación por la que pasa el país. Oliver busca este compromiso del artista con su *Oda a Barcelona* («Herida y mutilada»), como lo hará dos años más tarde con el drama *La fam*.

•

**Jaume Miravittles** había mantenido siempre una actitud de apertura con respecto a las Vanguardias, a la que tal vez no era ajena la amistad que le unía a Salvador Dalí, figuerense como él. Lo cierto es que Miravittles colaboró en «L'Amic de les Arts», fue uno de los pocos intelectuales que defendió públicamente el *Manifest Groc* ante la polvareda que se levantó contra la hoja, participó en el rodaje de *Un chien andalou*, etc. Y años más tarde, habiéndose afiliado al Bloc Obrer i Camperol, y tras haber publicado el volumen *Contra la cultura burguesa*, intentó rentabilizar para el Marxismo la ruptura provocada por Dalí.

Dado su posicionamiento político, y con el estallido de la guerra, es nombrado secretario del Comité de Milicias Antifascistas y, poco después, Comisario de Propaganda de la Generalitat. Desde este cargo, intentó exportar la cultura catalana, con una clara idea de modernidad y aprovechando muchos recursos y ejemplos de las Vanguardias.

•

En 1937 se termina la construcción de la **Casa Blocue**, iniciada unos años antes, en

1933, a partir de un proyecto articulado alrededor del GATC-PAC por Josep Lluís Sert, J. Torres Clavé y J. B. Subirana. La obra, encargada por la Comisaría de la Casa Obrera de la Generalitat de Catalunya, consistía en la construcción, en el barrio de Sant Andreu, de un bloque de casas con 207 viviendas que se convirtió en seña de identidad del Racionalismo arquitectónico español.

•

En 1937, se inaugura el **Pabellón de España** en la Exposición de Artes y Técnicas de París. El Pabellón (recientemente reconstruido en Barcelona) es proyectado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa y se exhiben en él algunas piezas capitales del arte contemporáneo, entre ellas el *Gernika* de Picasso, la *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder, *El campesino catalán y la revolución* de Joan Miró o *La Moutserat* de Julio González. Por aquel entonces, también, Joan Miró diseña el conocidísimo cartel *Aidez l'Espagne*.

•

En abril de 1936, se había creado el **Sindicato de Dibujantes Profesionales de Cataluña**. A raíz del estallido de la guerra se formó un Comité Revolucionario en el que estaban integrados distintos dibujantes y cartelistas claramente implicados en la defensa de la República. Y el diseño y la composición formal de cuyos carteles se veían influidos por toda una tradición artística y estética formada, en un porcentaje tal vez menor, por el sedimento que habían dejado las vanguardias artísticas en Cataluña. Sobre todo, el peso que habían podido aportar el Futurismo, con su reivindicación del maquinismo o la primeriza defensa de la guerra en su programa teórico. Ahora bien: lo cierto es que la excepcionalidad de la ocasión obligaba a los autores de los carteles a emplear una iconografía muy precisa, y con claros refe-

rentes, para captar la atención del público: puños levantados, bocas inmensamente abiertas, armamento militar, tanques, manos crispadas, signos de dolor, trincheras y barricadas... Una escenografía revolucionaria que sólo la mayor o menor intuición de los cartelistas podía recomponer en una plástica acorde con lo que el crítico Sebastià Gasch escribía en 1938: «el pintor verdaderamente revolucionario no es el que pinta enardecidas barricadas ni marchas de alambre. Es el que da acentos inéditos al lenguaje formal y colorístico.» Con todo, entre los cartelistas que actuaron en Cataluña, debemos citar a **Carles Fontserè**, autor de algunos de los carteles más emblemáticos del bando republicano y que influyó decididamente en algunos de sus contemporáneos; **Helios Gómez**, considerado por aquel entonces el autor con la tendencia formalmente más vanguardista por el esquematismo que empleaba en sus composiciones; **Josep Alloza**, **Jacint Bofarull**, **Joaquim Martí-Bas**, **Rafael Tona** y **Germà Viader**, que se escindieron del Sindicato de Dibujantes y crearon una célula de dibujantes del P.S.U.C. También **Lorenzo Goñi** tuvo una actividad intensa, cercana a veces al esquematismo de la tradición futurista. **Antoni Clavé** se inició en el cartelismo con la composición de carteles cinematográficos, aunque también cultivó, en alguna ocasión, el cartel de guerra. Por fin, mención especial merece el valenciano **Josep Renau**, que fue quien más profundamente asimiló algunas de las tendencias europeas más innovadoras y las puso en práctica antes de que las responsabilidades políticas le impidieran una dedicación artística más fructífera.

•

Entra en servicio el Dispensario de la Obra Antituberculosa de la Generalitat, o **Dispensario Central Antitu-**



J. CADENA. Cartel. S. E.

FONTSERÉ. Cartel. [1938]



ANTONI CLAVÉ. Cartel. 1938

B. ROSSELLÓ-PORCEL. *Imitació del foc*. Barcelona. 1938



**berculoso**, en la calle Torres Amat de Barcelona, una de las obras más emblemáticas del GATCPAC, cuyo proyecto inicial databa de 1934, por encargo del Departamento de Sanidad y Asistencia Social de la Generalitat. El proyecto fue realizado por Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana y Josep Torres Clavé.

•  
 Sebastià Gasch publica, en edición del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, el volumen *La pintura catalana contemporània*. Es una aproximación global al tema, lejos de los prejuicios de Gasch en años anteriores. La actitud de Gasch, mantenida también en algunos artículos publicados más tarde en la «Revista de Catalunya» o en «Meridià», responde a la situación en que vive Cataluña. Gasch abandona su tono cultural de combate y se añade a un combate más complejo, en el que la diatriba entre vanguardia y retaguardia resulta absolutamente superflua.

•  
 La actividad expositiva está marcada por los concursos de carteles, las muestras de propaganda institucional que integran objetos artísticos, las exposiciones de beneficencia para adquirir fondos para la guerra y las organizadas por entidades sindicales. En términos generales, estas exhibiciones tienen un discurso absolutamente ideologizado. Tratan temas de guerra y de exaltación de ideales como la justicia, la libertad, etc.

En relación con los concursos, el 23 de enero se inaugura el de carteles sobre La Previsión de Accidentes de Trabajo, en el vestíbulo del Ferrocarril de Sarrià, en Barcelona: lo convoca la Consejería de Trabajo de la Generalitat de Catalunya. El 2 de septiembre, se emite el veredicto del concurso para el Cartel del Sello Pro Infancia: los galardonados son Ramon Martí, F. Alquesa y Carles Font-

serè.

Por lo que a las muestras de propaganda respecta, destaca «7 meses de Guerra», en la Casa de la Cultura, durante los meses de febrero y marzo, en la que participan los artistas Francisco Mateos, Puyol, Alberto Sánchez, etc. También, «Madrid, un año de resistencia heroica», organizada por la administración del Estado y la Generalitat durante el mes de diciembre. Mención aparte merece la actividad de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética (A.U.S.); en enero de 1937 se instalan en los bajos de la plaza de Cataluña y organizan diversas exposiciones de propaganda de temas soviéticos y de la revolución. Entre ellas, la de Carteles de la Revolución, que es una muestra del cartelismo soviético.

Con respecto a las obras de beneficencia, sobresalen las organizadas por el Ateneo Socialista de Cataluña: la exposición de ayuda a Madrid, inaugurada el 18 de abril, y la de dibujos y grabados pro-Euzkadi, inaugurada el 6 de junio. Cabe añadir la Exposición del frío, organizada por la revista «L'Esquella de la Torratxa», con la intervención de Martí Bas, Tona, Bafarull, Nyerria, Tísner, Guasp, Calder, etc.

Entre las patrocinadas por organizaciones sindicales, está la muestra «Proyectos escultóricos del momento», del Sindicato de Pintores y Escultores de Cataluña (UGT), que se inaugura el 8 de julio.

Finalmente, citemos la exposición de Luis Quintanilla, patrocinada por la revista comunista «Meridià», inaugurada el 25 de diciembre en el Hotel Ritz. Presenta obras de un Expresionismo primitivo sobre el frente de Madrid.

La administración organizó algunas muestras, pero merecen un tratamiento aparte.

•  
 Se presenta la **Exposición de Primavera** del 15 al 31 de julio, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona con la cola-

boración del Sindicato de Artistas Pintores y Escultores de Cataluña (UGT) y de la Sección de Bellas Artes del Sindicato de Profesiones Liberales de la CNT. Tiene lugar en el vestíbulo superior del ferrocarril de Sarrià, en la plaza de Cataluña de Barcelona. Concurrieron 169 artistas con 330 obras. Existe la voluntad de proseguir la actividad artística de las exposiciones institucionales, pese a las dificultades producidas por la guerra. Parece que, en términos generales, la muestra tiene un carácter tradicional. Cuenta con la presencia de Ramon Calsina, Antoni Costa, Ramon Marinello, etc., que son el sector más progresista y de más relieve en lo que se refiere a la temática revolucionaria y al compromiso político. Con ellos, destacan Gustau Cochet, Ángel López-Obrero, Josep Canyes, Enric Climent, Rodríguez Luna, etc.

•  
 Muere **Josep Dalman**, el 22 de septiembre.

## 1938

La cantidad de exposiciones disminuye. El 4 de enero se inaugura la Exposición colectiva, organizada por la Sección de Bellas Artes del Sindicato Único de Profesiones Liberales (CNT) y la Agrupación Libre de Artistas, Pintores y Escultores.

•  
 Poco después de su muerte, en enero de 1938, se publica en Barcelona el volumen poético *Imitació del foc* de **Bartomeu Rosselló-Pòrcel**. El libro, dedicado a su gran amigo Salvador Espriu, asimila y conjuga algunas líneas poéticas que había cultivado ya o por las que se había sentido influido en obras anteriores: el Simbolismo, la obra de Carles Riba y algunos poetas castellanos, como Jorge Guillén y Federico García Lorca. Y el Surrealismo o, al menos, una poética de Vanguardia. Salvador Espriu dijo

que, con Rosselló-Pòrcel, «la lengua catalana llegó tal vez a sus últimos extremos de nitidez y de cristalina sutileza».

•  
 El Ministerio de Instrucción Pública y la Dirección General de Bellas Artes organizan la **Primera Exposición Trimestral de Artes Plásticas**, del 30 de marzo al 15 de abril, en el Casal de Cultura, en el número 14 de la plaza de Cataluña. Josep Renau, Director General de Bellas Artes, presenta el catálogo y plantea las bases del Segundo Concurso Trimestral de Artes Plásticas y el Primer Concurso de Crítica. Se trata de una estrategia de dinamización y de apoyo a la actividad artística, desprestigiada en plena Guerra Civil, por medio de la Adquisición de obras y la entrega de premios, con la convocatoria de cuatro exposiciones anuales.

Paralelamente, se desarrollaría un concurso de crítica y textos sobre arte. La selección correría a cargo de «la dirección general de Bellas Artes, ateniéndose, con un criterio amplio, a su valor artístico y a su eficiencia popular». Las circunstancias de la guerra definían, sin duda, el carácter de la muestra, que está por completo ideologizada. Participaron, entre otros, Ramon Calsina, Antonio Costa, Helios Gómez, Antonio Rodríguez Luna, Ramon Gaya, Manuel Anglès Ortiz, Enrique Climent, Francisco Mateos, Apelles Fennosa, Arturo Souto Feijoo y Pitti Bartolozzi.

Del 1 al 8 de agosto, tiene lugar la segunda convocatoria del Concurso Trimestral de Artes Plásticas en la misma sala, organizada por el Ministerio de Sanidad y por la Dirección General de Bellas Artes, con la misma voluntad que la anterior. Presenta el catálogo Segundo Blanco. Participa un abanico de artistas similar: Ramon Calsina, Antonio Costa, Helios Gómez, Antonio Rodríguez Luna, Ra-



LE CORBUSIER. *La Caída de Barcelona*. 1939



mon Gaya, Apelles Fenosa, Arturo Souto Feijoo, Pitti Bartolozzi, etc.

•  
El 2 de mayo se inaugura la **Exposición de Juventud: el Arte al servicio del pueblo**, organizada por la Comisión de Cultura y Propaganda de la Juventud Socialista Unificada de Cataluña. Intervenían, entre otros, Bardasano, unas fotografías de Walter, Vela Zanetti, Alfredo Pablo y Juana Francisca. Bardasano y Josep Renau dieron conferencias-coloquio sobre el arte y la juventud y su relación con la sociedad.

•  
En julio se realiza el «Concurso Vanguardia Postal» en el Casal de Cultura. Vanguardia Postal era el organismo del Sindicato de Empleados de Correos (UGT). La muestra tenía una finalidad benéfica: obtener fondos para la guerra. Participaron Clavé, Martí Bas, Tona, Rivero Gil, etcétera.

•  
El Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya organizan el **Salón de Otoño**, del 1 al 15 de octubre, en la Sala de Exposiciones del Casal de Cultura de la plaza de Cataluña. Era una muestra ecléctica que contaba con la presencia de Ramon Calsina, Antoni Clavé, Antoni Costa, Pedro Flores, Àngel Planells, Rodríguez Luna, Miquel Villà, Fenosa, Granyer, Rebull, Cochet. Cabe señalar la ideologización de un sector de la muestra: Antoni Costa, Pedro Flores, Rodríguez Luna, Granyer, entre muchos otros, presentan obras de compromiso político.

•  
El Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya organizan la **Exposición del Dibujo y el Grabado**, del 10 al 26 de noviembre, en la Sala de Exposiciones del Casal de Cultura. Concurren Antoni Clavé, Cochet, Pedro Flores, Helios Gómez, Joan Ju-

nyer, etc. La técnica del grabado y del dibujo favorece la expresión de los temas de la guerra y del compromiso político, que en esta muestra ocupan un lugar preponderante.

En diciembre se realiza la Tercera Exposición Trimestral de Artes Plásticas: Competición de Otoño, en la misma sala. Toman parte Ramon Calsina, Cochet Hernández, Pedro Flores, Antonio Rodríguez Luna, Pitti Bartolozzi, Antoni Clavé, Fenosa, Rebull, etcétera.

•  
Picasso dedica a los museos municipales de Barcelona una prueba del aguafuerte *Minotauromaquia* (1935), que prefigura la composición del *Gernika*.

## 1939

Charles Edouard Jeanneret, más conocido por **Le Corbusier**, había tenido influencia en los ambientes vanguardistas catalanes, junto con su amigo Amedée Ozenfant, entre 1920 y 1925, a través de la revista «L'Esprit Nouveau»; más tarde, como arquitecto, había influido a toda una generación de arquitectos catalanes, representados en el GATCPAC, durante la década de los treinta, y había colaborado en la planificación de una *Nueva Barcelona* con el apoyo del Presidente Macià, entre 1932 y 1934. Le Corbusier, que había demostrado una atención preferente, profesional y afectiva, por la ciudad de Barcelona, recurre en 1939 a su segundo lenguaje creativo, la pintura, que nunca había abandonado del todo pero que había cultivado especialmente durante el final de la década de los treinta, y concluye una serie pictórica, iniciada ya a finales de 1938, que lleva el significativo título de *Chute de Barcelone*.

**SELECCIÓN  
BIBLIOGRÁFICA**

## Obras generales

- AA. VV., *Katalanische Kunst des 20. Jahrhunderts/Art i Modernitat als Països Catalans*. Berlín, Staatliche Kunsthalle, 1978.
- AA. VV., *Les avantguardes a Catalunya (1914-1936)*, "L'Avenç", núm. 19 (septiembre de 1979), págs. 17-48.
- AA. VV., *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts. 1888-1936*. Barcelona, Ayuntamiento, 1987.
- AA. VV., *Picasso - Miró - Dalí und der Beginn der spanischen Moderne. 1900-1936*. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1991.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. Del siglo XIX al sorprendente siglo XX*. Barcelona, Skira - Carroggio, 1991.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Madrid, Espasa Calpe, 1992 (Summa Artis, 36).
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981 (Fundamentos, 72).
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- CIRICI, Alexandre, *L'art català contemporani*. Barcelona, 62, 1970.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc, *Del Modernisme al Noucentisme. 1888-1917*. Barcelona, 62, 1985 (Història de l'Art Català, VII).
- GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, "Ut Poesis Pictura". *Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988.
- GASCH, Sebastià, *Expansió de l'art català al món*. Barcelona, 1953.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Tendencias del segundo tercio del siglo XX*, en *Cataluña II*. Madrid, Fundación Juan March - Noguera, 1978, págs. 285-330 (Tierras de España).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Madrid, Turner, 1979.
- JARDÍ, Enric (dir.), *L'art català contemporani*. Barcelona, Proa, 1972.
- JARDÍ, Enric, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona, Cotal, 1983.
- JULIAN GONZÁLEZ, Immaculada, *Les avantguardes pictòriques a Catalunya*. Barcelona, Els llibres de la Frontera, 1986 (Coneguem Catalunya, 13).
- LAMARCA I MORELL, Montserrat, *Catàleg de revistes de la Reserva Marca. Biblioteca General de la Universitat Autònoma de Barcelona*. Bellaterra, UAB, 1988.
- MICHELL, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979 (Alianza Forma, 7).
- MIRALLES, Francesc, *L'època de les avantguardes. 1917-1970*. Barcelona, 62, 1983 (Història de l'Art Català, VIII).
- MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938. Selecció, edició i estudi*. Barcelona, Antoni Bosch, 1983.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- RIQUER, M.; COMAS, A.; MOLAS, J. (dirs.), *Història de la literatura catalana*. IX. Barcelona, Ariel, 1987.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Arte moderno en Cataluña*. Barcelona, Planeta, 1986.
- SANTOS TORROELLA, R., *Del Románico al Pop Art*. Barcelona, Edhasa, 1965.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid, Istmo, 1988.
- STEINER, Wendy, *The colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

## Picasso en Cataluña

AA. VV., *Picasso, Barcelona, Catalunya*. Barcelona, L'Avenç, 1981 (Quaderns L'Avenç).

AA. VV., *Museu Picasso. Catàleg de pintura i dibuix*. Barcelona, Ayuntamiento, 1984.

- AA. VV., *Cubismo en Praga. Obras de la Galería Nacional*. Madrid, Fundación Juan March - Ayuntamiento de Barcelona, 1990.
- AA. VV., *Picasso i Horta*, "Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta", núm. 15-16 (septiembre de 1991).
- AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *1881-1981. Picasso i Barcelona*. Barcelona, Ayuntamiento, 1981.
- LEIGHTEN, Patricia, *Re-ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso a Catalunya*. Barcelona, Polígrafa, 1975.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso vivo (1881-1907)*. Barcelona, Polígrafa, 1980.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso. Cubismo (1907-1917)*. Barcelona, Polígrafa, 1990.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Picassos de Barcelona*. Barcelona, Polígrafa, 1974.
- RUBIN, William, *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. Barcelona, Polígrafa, 1991.
- THARRATS, J. J., *Cent anys de pintura a Cadaqués*. Barcelona, Cotal, 1981.
- Dalman, difusor de la vanguardia**
- AA. VV., *Galerías Dalman*, Barcelona, Colegio de Arquitectos, 1969.
- AA. VV., *Duchamp*. Barcelona. Fundación Joan Miró - Fundación Caja de Pensiones, 1984.
- AA. VV., *Léger*. Madrid, Fundación Juan March, 1983.
- AA. VV., *Georges Braque 1882-1963*. Barcelona, Ayuntamiento, 1986.
- CIRICI, Alexandre, *El marxant Dalmau i el seu temps*, "Serra d'Or", núm. 114 (15 marzo 1969), págs. 53-57.
- CREUZE, Raymond, *Serge Charchoune*. París, autor, 1975-76 (2 vols.).
- CREUZE, Raymond, *Charchouniana*. París, autor, 1989.
- DIEHL, Gaston, *F. Léger*. París, Flammarion, 1985.
- FAUCHEREAU, Serge, *Braque*. Barcelona, Polígrafa, 1987.
- FONTBONA, Francesc, *Sobre l'exposició Van Dongen a Barcelona (1915)*, "Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Butlletí", IV-V (1990-91), págs. 37-43.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Juan Gris*. Barcelona, Polígrafa, 1973.
- MOURE, Gloria, *Duchamp*. Barcelona, Polígrafa, 1988.
- RÀFOLS, Josep F., *Josep Dalmau*, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", VII (1937), pág. 385.
- TINTEROW, Gary (dir.), *Juan Gris (1887-1927)*. Madrid, Ministerio de Cultura - Banco de Bilbao, 1985.

- VIDAL I OLIVERAS, Jaume, *L'Aventura per l'art modern. Josep Dalmau, promotor de l'avantguarda*, "Avui" (1 de novembre de 1989).
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume, *El cubisme i Barcelona*, "Avui" (27 de diciembre de 1989).
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume, *L'origen del marxant Josep Dalmau*, "Dovella", núm. 39 (octubre de 1991), págs. 39-46.
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume, *Textos del marxant Josep Dalmau*, en *Actes del Congrés Internacional d'Història: "Catalunya i la Restauració"*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1992.
- Picabia**
- AA. VV., *Francis Picabia (1879-1953). Exposición antològica*. Barcelona, Fundació Caja de Pensiones, 1985.
- AA. VV., *Arthur Cravan. Poète et Boxeur*. París, Edima - Galerie 1900/2000, 1992.
- BORRÀS, Maria Lluïsa, *Picabia*. Barcelona, Polígrafa, 1985.
- RICHTER, Hans, *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- SANOUILLET, Michel, *391*. París, Le Terrain Vague, 1960-66 (2 vols.).
- J. Torres-García y R. Barradas**
- AA. VV., *Torres García: estructura-dibuix-símbol*. París - Montevideo 1924-1944. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1986.
- AA. VV., *Joaquín Torres García. Época catalana (1908-1928)*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988.
- AA. VV., *Torres García*. Madrid - Valencia, Ministerio de Cultura - Generalitat Valenciana, 1991.
- AA. VV., *Barradas. Torres-García*. Madrid, Guillermo de Osma, 1991.
- AA. VV., *Rafael Barradas*. Madrid, Galería Jorge Mara, 1992.
- FONTBONA, Francesc (ed.), *Joaquim Torres-García. Escrits sobre art*. Barcelona, 62, 1980 (Les millors obres de la literatura catalana, 44).
- JARDÍ, Enric, *Torres García*. Barcelona, Polígrafa, 1973.
- Joaquín Torres-García*. Barcelona, Marianovich Arte, 1990.
- PEREDA, Raquel, *Barradas*. Montevideo, Galería Latina, 1989.
- TORRES GARCÍA, Joaquín, *Historia de mi vida*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Salvat-Papasseit y la vanguardia literaria catalana**
- AA. VV., *Futurismo & Futurismi*. Milán, Bompiani, 1986.
- CARUSO, Luciano, *Una questione di principio. La rivista "Poesia" nel 1920*. Florencia, Sper, 1991.
- FERRÀ PONÇ, Damià, *Documents de l'avantgardisme a Mallorca*, "Lluch", LIII (1973), págs. 105-107.
- FUSTER, Joan, *Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit*, en *Contra el Noucentisme*. Barcelona, Crítica, 1977, págs. 11-60.
- GARCÉS, Tomàs, *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. Barcelona, Selecta, 1972.
- GAVALDÀ, Josep, "L'irradiador del port i les gavines" de Joan Salvat-Papasseit. Barcelona, Empúries, 1987.
- GAVALDÀ, Josep, *La tradició avantguardista catalana. Proses de "Gorkiano" i Salvat-Papasseit*. Barcelona, PAM, 1988.
- GREGORI I SOLDEVILA, Carme, *La discussió avantguardista valenciana*, "Estudis de Llengua i Literatura Catalanes", XIV (1987), págs. 343-366.
- MIRALLES, Carles, *Per una lectura de Salvat-Papasseit*, en *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*. Barcelona, Mall, 1986, págs. 139-168.
- PONS, Damià, *Jacob Sureda i el moviment ultraista a Mallorca*, "Mayurqa", I-XII (1979-80), págs. 143-161.
- RIBÉ, M. Carme, "La Revista". Barcelona, Barcino, 1985.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan, *Mots-propis i altres proses* (ed. J. M. Sobré). Barcelona, Galba, 1977.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan, *Humo de fábrica* (ed. Ricard Salvat). Barcelona, Galba, 1977.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan, *Poesies*

- completes* (ed. J. Molas).  
Barcelona, Aricl, 1983.
- SALUDES, Anna M., *Il futurismo in Catalogna*, "Dettagli", núm. únic (1976), págs. 25-50.
- SANSONE, G. E., *Gabriel Alomar i el futurisme italià*, en *Actes del IV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Basilea, 22-27 març 1976*.  
Barcelona, PAM, 1977, págs. 431-457.
- SIMBOR, Vicent, *Un avantguardisme poètic valencià?*, en *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner*. Vol. I.  
Valencia, Universidad, 1984, págs. 349-356.
- SINDREU, Carles, *Obra poètica*. Vol. I. Barcelona, Mall, 1975.
- SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu J. (ed.), *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona, 62, 1984.
- SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu J. (ed.), *Joan Salvat-Papasseit. Postals a les filles*. Barcelona, La Magrana, 1986.
- VALLCORBAPLANA, Jaume (ed.), *Josep Maria Junoy. Obra poètica*. Barcelona, Quaderns Crema, 1984.
- VALLCORBAPLANA, Jaume, *Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", XL (1985-86), págs. 49-95.
- Joan Miró**
- AA. VV., *Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat*.  
Barcelona, Fundació Joan Miró, 1983.
- AA. VV., *Miró escultor*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1987.
- AA. VV., *Fundació Joan Miró. Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintures, escultures, ceràmica, tèxtils*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.
- AA. VV., *Joan Miró: A retrospective*. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum - Yale University Press, 1987.
- AA. VV., *Impactes. Joan Miró. 1929-1941*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988.
- CIRICI PELLICER, A., *Miró en su obra*. Barcelona, Labor, 1970 (Nueva colección Labor, 105).
- CIRICI, Alexandre, *Miró Mirall*. Barcelona, Polígrafa, 1977.
- COMBALÍA, Victoria, *El descubrimiento de Miró (Miró y sus críticos, 1918-1929)*. Barcelona, Destino, 1990.
- CORREDOR-MATHEOS, José, *Los carteles de Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1980.
- LUBAR, R. S., *Joan Miró before «The Farm», 1915-1922. Catalan nationalism and the Avant-Garde*. Nueva York, New York University, 1988.
- MALET, Rosa Maria, *Joan Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1983.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., *Miró, Gasch i l'avantguarda catalana*, "El País (Quadern)" (26 de abril de 1987).
- PENROSE, Roland, *Miró*. Barcelona, Destino - Thames and Hudson, 1991 (El Mundo del Arte, 1).

- PERUCHO, Joan, *Joan Miró y Cataluña*. Barcelona, Polígrafa, 1970.
- RAILLARD, Georges, *Conversaciones con Joan Miró*. Barcelona, Granica, 1978.
- ROWELL, Margit, *André Breton et Joan Miró, en André Breton. La beauté convulsive*. París, Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1991, págs. 179-182.
- SWEENEY, James Johnson, *Joan Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1970.
- TAILLANDIER, Yvon, *Creació Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1961.
- WEELLEN, Guy, *Joan Miró*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- J. V. Foix**
- BOEHNE, Patricia J., *J. V. Foix*. Boston, Twayne Publishers, 1980.
- CARBONELL, Manuel, *L'obra en vers de J. V. Foix*. Barcelona, Teide, 1991.
- DOMÈNECH, Joan de Déu; PANYELLA, Vinyet, *Àlbum Foix*. Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- FEBRÉS, Xavier, *Diàlegs a Barcelona: Narcís Comadira - J. V. Foix*. Barcelona, Laia - Ayuntamiento, 1985.
- FERRATER, Gabriel, *J. V. Foix i el seu temps*. Barcelona, Quaderns Crema, 1987.
- FOIX, J. V., *Sobre art i literatura*. Barcelona, 62, 1990 (Obres completes, 4).
- GIMFERRER, Perc, *La poesia de J. V. Foix*. Barcelona, 62, 1974.
- PANYELLA, Vinyet, *J. V. Foix: 1918 i la idea catalana*. Barcelona, 62, 1989.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, "Sol, i de dol" de J. V. Foix. Barcelona, Empúries, 1985.
- TERRY, Arthur, *Sobre poesia catalana contemporània. Riba. Foix. Espriu*. Barcelona, 62, 1985.
- TRICAS I PRECKLER, Mercè, *J. V. Foix i el Surrealisme*. Barcelona, Edicions Anglo-Catalanes, 1984.
- Salvador Dalí**
- AA. VV., *Salvador Dalí. Rétrospective. 1920-1980*. París, Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1979.
- AA. VV., *400 obras de Salvador Dalí. 1914-1983*. Barcelona, Generalitat de Catalunya - Ministerio de Cultura - Caja de Pensiones, 1983.
- AA. VV., *Dalí y los libros*. Barcelona, Mediterrània, 1985.
- ADES, Dawn, *Salvador Dalí*. Barcelona, Folio, 1984.
- BAREY, André, *La "Posició moral del Surrealisme" de Salvador Dalí, "L'Avenç"*, núm. 84 (julio-agosto de 1985), págs. 14 (556) - 22 (564).
- CABAÑAS BRAVO, Miquel, *El joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística. La amistad con Moreno Villa y el primer viaje a París y Bruselas, "Archivo Español de Arte"*, núm. 250 (abril-junio de 1990), págs. 171-198.
- DESCARNES, Robert, *Dalí. La obra y el hombre*. Barcelona, Tusquets, 1989.
- FANÉS, Fèlix (cd.), *Dalí escriptor*. Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1990.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Dalí, un artista multidimensional, en Homenatge a Salvador Dalí i Domènech. Marquès de Púbol. 23 de gener de 1990*. Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí, 1990, págs. 7-15.
- MAUR, Karin von, *Breton et Dalí, à la lumière d'une correspondance inédite, en André Breton. La beauté convulsive*. París, Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1991, págs. 196-202.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (ed.), *Salvador Dalí i el cinema*. Barcelona, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1991.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., *El cinematógrafo daliniano. La objetividad antiartística como propuesta de ruptura, "Archivos. Revista de estudios históricos sobre la imagen"*, núm. 8 (1991), págs. 94-107.
- MOLAS, Joaquim, *Salvador Dalí, entre el surrealisme i el marxisme, "L'Avenç"*, núm. 32 (noviembre de 1980), págs. 59 (743) - 63 (747).
- PAS, Annemieke van de, *Salvador Dalí. L'obra literària. Una visió*

- de conjunt*. Barcelona, Mediterrània, 1989.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido. El cuerpo desgarrado y la matanza*, "La Balsa de la Medusa", núm. 12 (1989), págs. 58-85.
- RODRIGO, Antonina, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*. Barcelona, Planeta, 1981.
- ROMERO, Luis, *Dedálico Dalí*. Barcelona, B, 1989.
- ROMERO, Luis, *PsicoDÁLICO DALÍ*. Barcelona, Mediterrània, 1991.
- SANTOS TORROELLA, R., *La miel es más dulce que la sangre (las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí)*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SANTOS TORROELLA, R., *Salvador Dalí i el Saló de Tardor. Un episodi de la vida artística barcelonina el 1928*. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1985.
- SANTOS TORROELLA, R., *Salvador Dalí, corresponsal de J. V. Foix, 1932-1936*. Barcelona, Mediterrània, 1986.
- SANTOS TORROELLA, R., *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*, "Poesía. Revista ilustrada de información poética", núm. 27-28 (abril de 1987).
- Gargallo, Julio González y la vanguardia en la escultura catalana**
- AA. VV., *Gargallo 1881-1981. Exposició del Centenari*. Barcelona, Ayuntamiento, 1981.
- AA. VV., *Julio González. Dibujos*. Barcelona, Ayuntamiento - Ministerio de Cultura, 1983.
- AA. VV., *Escultura española 1900-1936*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- AA. VV., *L'avantguarda de l'escultura catalana*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- AA. VV., *Leandre Cristòfol. Obra 1933-1980*. Barcelona, Ayuntamiento, 1989.
- AA. VV., *Manolo Hugué*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya - Ayuntamiento, 1990.
- AA. VV., *Gargallo. La nueva edad de los metales*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio, Juan, Roberta González. Itinerario de una dinastía*. Barcelona, Polígrafa, 1973.
- ALBORCH, Carmen (dir.), *Julio González. Las colecciones del IVAM*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.
- ANGUERA, Jean, *Gargallo*. París, Carmen Martínez, 1979.
- BLANCH, Montserrat, *Manolo*. Barcelona, Polígrafa, 1972.
- CIRICI, Alexandre, *Gargallo i Barcelona*. Barcelona, Ariel, 1975.
- MERKERT, J., *Julio Gonzalez. Catalogue raisonné des sculptures*. Milán, Electa, 1987.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Catálogo del Museo Pablo Gargallo*. Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.



**1929: la Exposición Internacional de Barcelona y el Neoplasticismo.**

- AA. VV., *Jean Hélion*. Valencia, IVAM, 1990.
- AA. VV., *París. Arte abstracto. Arte concreto. Cercle et Carré. 1930*. Valencia, IVAM - Generalitat Valenciana, 1990.
- BONTA, Juan Pablo, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- QUETGLAS, Josep, *El pavelló de Mies*, en *L'Exposició Internacional de Barcelona del 1929. Arquitectura i arts decoratives*. Barcelona, L'Avenç, 1979, págs. 59-68 (Grans Temes L'Avenç, 3).
- RUBIÓ TUDURÍ, Nicolas M., *Le pavillon de l'Allemagne à l'exposition de Barcelone*, "Cahiers d'Art", año 4, núm. 8-9 (1930), págs. 408-412.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *L'Exposició Internacional de Barcelona. 1914-1929: Arquitectura i ciutat*. Barcelona, Fira, 1985.
- SPAETH, David, *Mies van der Rohe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- SUBIRANA I TORRENT, Rosa Maria (dir.), *El pavelló alemany de Barcelona de Mies van der Rohe. 1929-1986*. Barcelona, Fundació Pabellón Alemán, 1987.

**El Surrealismo y otras experiencias de vanguardia entre los años veinte y treinta.**

- AA. VV., *Josep Llorens Artigas*. Barcelona, Ayuntamiento, 1981.
- AA. VV., *Federico García Lorca. Dibujos*. Barcelona, Ministerio de Cultura - Fundación Caixa de Barcelona, 1986.
- AA. VV., *Lamolla inèdit*. Lérida, Fundació Caixa de Barcelona, 1987.
- AA. VV., *Surrealismo en Catalunya. 1924-1936. De "L'Amic de les Arts" al Logicofobismo*. Barcelona, Polígrafa, 1988.
- AA. VV., *Joan Junyer, retrospectiva*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- AA. VV., *El objeto surrealista en España*. Teruel, Diputación Provincial - Fundación Caixa de Barcelona, 1990.
- AA. VV., *Remedios Varo. Arte y literatura*. Teruel, Museo y Diputación Provincial, 1991.
- AA. VV., *Remedios Varo. Art i literatura*. Gerona, Diputació, 1991.
- ALBET, Montserrat, *Arnold Schönberg y su actividad en Barcelona*, "Estudios Pro Arte", núm. 11 (julio-septiembre de 1977), págs. 70-75.
- Àngel Planells. Figueras, Museu de l'Empordà, 1980.
- ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*. Barcelona, Lumen, 1981.
- COURTHION, Pierre, *Llorens Artigas*. Barcelona, Polígrafa, 1977.
- FÀBREGAS I BARRI, Esteve, *Josep de Togores. L'home, l'obra, l'època*. Barcelona, Aedos, 1970.
- GARCIA, Josep Miquel; SISTAC, Dolors, *Art o l'avantguarda a Lleida. 1933-34*. Lérida, Ayuntamiento, 1987 (Quaderns de divulgació ciutadana, 10).
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, *Una muestra del surrealismo español. La exposición Logicofobista*, "Goya", núm. 185 (marzo-abril de 1985), págs. 293-298.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, Istmo, 1986 (Fundamentos, 92).
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L., *El surrealisme*. Barcelona, Barcanova, 1992 (Biblioteca cultural, 16).
- GIRALT-MIRACLE, Daniel; DALMASES, Núria de, *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, Destino, 1985.
- HOMS, Joaquim, *Robert Gerhard*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.
- MARTORELL, Oriol, *Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts*, "D'Art", núm. 8-9 (noviembre 1983), págs. 99-129.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (ed.), *Sebastià Gasch. Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona, Mall, 1987.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., *Les avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del*

- cinema. Textos i teories: 1917-1931*, "Cinematògraf", núm. 4 (1987), págs. 19-101.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., *Anti (1931): una revista d'avantguarda*, en *Miscel·lània Joan Fuster*. Barcelona, PAM, 1990, págs. 171-182.
- MIRALLES, Francesc, *Joan Sandalinas*. Barcelona, Cajamadrid, 1986.
- MIRALLES, Francesc, *Llorens Artigas. Catàleg d'obra*. Barcelona, Polígrafa-Fundació Llorens Artigas, 1992.
- MIRAVITLLES, Jaume, *Contra la cultura burgesa*. Barcelona, L'Hora, 1931.
- MORRIS, Brian (ed.), *The Surrealist adventure in Spain. Essays presented at the International Symposium on Surrealism and Spain*. Los Angeles, 1989 (Ottawa Hispanic Studies, 6).
- PENROSE, Roland, *80 años de Surrealismo. 1900-1981*. Barcelona, Polígrafa, 1981.
- PIJOAN, Narcís, *El pintor Massanet de l'Escala*. Figueras, Art-3, 1979.
- RATÉS BRUFAU, E., *Pintura contemporània a Lleida*. Lérida, Ayuntamiento, 1983 (Quaderns de divulgació ciutadana, 3).
- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en Cataluña*. Barcelona, Planeta, 1975.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988.
- SECHERS, P.; CABANNE, P., *Clavé*. Barcelona, Polígrafa, 1988.
- TEIXIDOR, Joan, *Eudald Serra*. Barcelona, Polígrafa, 1979.
- TOGORES, Josep de, *Monòlegs amb Esteve Fàbregas i Barri i altres escrits*. Barcelona, Selecta - Catalònia, 1988 (Biblioteca Selecta, 518).
- Tossa, Babel de las artes**
- AA. VV., *André Masson*. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1985.
- BENET, Rafael, *Tossa, Babel de les Arts*, "Art" (Barcelona), vol. II, núm. 1 (octubre de 1934), págs. 3-30.
- BOSCH I MIR, Glòria, *Museu Municipal de Tossa. Secció d'Art Modern*. Tossa de Mar, Ayuntamiento, 1986.
- SUÀREZ, Alícia, *Un estudi sobre Rafael Benet*. Barcelona, Fundació Rafael Benet, 1991.
- A.D.L.A.N.**
- AA. VV., *Adlan*, "Cuadernos de Arquitectura", núm. 79 (4º trimestre de 1970).
- AA. VV., *Ángel Ferrant*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- AA. VV., *Hans Arp zum 100. Geburtstag (1886-1966). Ein Lese- und Bilderbuch*. Zurich, Kunsthaus, 1986.
- Ángel Ferrant*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1981.
- BELLEW, Peter, *Calder*. Barcelona,

- Polígrafa, 1969.
- CIRICI, Alexandre, *Presència de Joan Prats*. Barcelona, Polígrafa, 1976.
- GUIGON, Emmanuel, *Adlan (1932-1936) et le Surréalisme en Catalogne*, "Mélanges de la Casa de Velazquez", 26/3 (1990), págs. 54-80.
- LIPMAN, Jean (ed.), *Calder's Circus*. Nueva York, Whitney Museum, 1972.
- SEUPHOR, Michel, *Arp. Esculturas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1964.
- TRESSERRAS, Joan Manuel, *D'Ací i d'Allà (1918-1936)*. Barcelona, Llibres de l'Índex, 1992.
- G.A.T.C.P.A.C.**
- AA. VV., *GATCPAC*, "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo", núms. 90 (julio-agosto de 1972) y 94 (enero-febrero de 1973).
- AA. VV., *AC/G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (Biblioteca de Arquitectura).
- AA. VV., *Josep Torres Clavé, arquitecto y revolucionario*, "2 C. Construcción de la ciudad", núm. 15-16 (mayo de 1980).
- AA. VV., *Le Corbusier i Barcelona*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona, Tusquets, 1970.
- BOHIGAS, Oriol, *Once arquitectos*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.
- FREIXA, Jaume, *Josep Lluís Sert. Obras y proyectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Gatepac*, en *El Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*. Barcelona, Ministerio de Industria y Energía-FAD-BCD, 1985, págs. 140-144.
- MANNINO, Edgardo; PARICIO, Ignacio, *J. Ll. Sert: construcción y arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- Fotografía**
- AA. VV., *Man Ray. Fotografías*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- AA. VV., *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- AA. VV., *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*. Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.
- FONTCUBERTA, Joan; ZELICH, Cristina, *Photographies catalanes des années trente*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1982.
- La Guerra**
- AA. VV., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (Comunicación visual).
- AA. VV., *La guerra civil española*. Barcelona, Caja de Pensiones, 1981.
- AA. VV., *Art contra la guerra*. Barcelona, Ayuntamiento, 1986.
- AA. VV., *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- BORRÀS, Maria Lluïsa, *Joan Miró. Sèrie Barcelona*. Barcelona, Ayuntamiento, 1984.
- BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.
- GÓMEZ LÓPEZ, Javier, *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 1979 (Cuadernos de arte Cátedra, 9).
- JARDÍ, Enric, *El cartelismo en Cataluña*. Barcelona, Destino, 1983.
- JULIAN, Immaculada, *Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona*, "D'Art", núm. 8-9 (noviembre de 1983), págs. 231-285.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París, 1937*. Sevilla, Universidad, 1982.
- MIRAVITLLES, Jaume; TERMES, Josep; FONTSERÈ, Carles, *Carteles de la República y de la Guerra Civil*. Barcelona, Centro de Estudios de Historia Contemporánea - La Gaya Ciencia, 1978.



---

---

**E N G L I S H**  
**T E X T S**

---

---



# INDEX

- 604 Presentation**  
Pasqual Maragall, Mayor of Barcelona  
and President of the Cultural Olympiad
- 605 Presentation**  
Antoni Serra Ramoneda,  
President of the Fundació Caixa de Catalunya
- 606 Introduction**  
J. Corredor-Matheos, Daniel Giralt-Miracle,  
Joaquim Molas
- 607 An Assessment and Evaluation  
of the Catalan Avant-Garde**  
J. Corredor-Matheos
- 616 The Literary Avant-Garde: Imitation  
and Originality**  
Joaquim Molas
- 624 Paths in the Avant-Garde.  
A Tour of the Exhibition**  
Daniel Giralt-Miracle
- 650 The Avant-Garde in Catalonia.  
Critical Chronology (1906-1939)**  
Joan M. Minguet Batllori, Jaume Vidal i Oliveras

## Presentation

The history of Barcelona has been marked by events that have greatly influenced the renovation and enlargement of the city. From this point of view, there has always been an outstanding avant-garde spirit which has propitiated Barcelona to experiment with important advances in social, cultural and town planning activities. Now and on occasion of the celebration of the Olympic Games, we have attempted to continue this historical tradition.

The Cultural Olympiad, which since 1988 has promoted an ambitious programme of activities, presented in 1990 an exhibition centered on Art Nouveau and, together with the Generalitat de Catalunya and the Catalan Bishops, has recently inaugurated another dedicated to Medieval Catalonia. Now, with the exhibition *The Avant-Garde in Catalonia (1906-1939)*, and thanks to the collaboration of the Fundació Caixa de Catalunya, we are offered a view of the avant-garde currents of this century, in which our art and artists actively participated. These three exhibitions coincide with three great moments of Catalan art and their purpose is to offer a view of our heritage as a whole, such as we promised to do before the International Olympic Committee.

Gaudi's *La Pedrera*, one of the last great Art-Nouveau buildings, becomes an exceptional setting to explain, both to the citizens of Barcelona as well as to all the visitors we will be welcoming at this time, what our contribution has been to the avant-gardes.

*The Avant-Garde in Catalonia (1906-1939)* is, therefore, an exhibition that proposes an encounter with the spirit of creation and innovation that characterizes our art, our city and our country.

PASQUAL MARAGALL  
*Mayor of Barcelona and  
President of the Cultural Olympiad*



## Presentation

Since 1986, the year in which the Caixa de Catalunya acquired La Pedrera, aware of its great patrimonial value, it has carried out a continuous task of restoration and rehabilitation of this building that started with the cleaning, conditioning and illumination of the facade, followed by the recovery of the main floor, the ground floor and the attic, and that now continues with the inauguration of the exhibition hall and the mural paintings of the hall.

Within this restoration programme we have made a special effort to show the main floor of the Pedrera in its best light so as to present one of the most significant exhibitions of 1992, *The Avant-Garde in Catalonia (1906-1939)*.

1906 marks the beginning of the construction of this building by Gaudí, the high point of Catalan Art-Nouveau and the disclosure of certain innovative trends that were later called avant-gardes.

We are pleased, therefore, to offer this setting and this exhibition that reviews these trends for those who live here as well as for the foreigners that will visit our city on occasion of such an important event as the 1992 Olympic Games.

We wish to express our gratitude to all those that have made this show possible, the commissioners, the team of coordinators, the institutions that have collaborated, to all those that have advised us and to the museums and national and international art collectors that have lent us work that has enabled us to present such a remarkable exhibition as this which offers us the possibility of reliving one of the most dynamic moments of Catalan culture.

We very especially wish to mention the satisfaction it has been to carry out this project together with the Cultural Olympiad and the Museum of Contemporary Art of Barcelona, which has allowed us to obtain this magnificent result.

ANTONI SERRA RAMONEDA  
*President of the Fundació Caixa de Catalunya*

## Introduction

**F**rom the sixties on, when the avant-gardes and their protagonists ceased performing and became objects of study we become aware of a desire to catalogue and analyze the avant-garde movements that took place in Catalonia during the first decades of this century. Historical exhibitions, such as the one the College of Architects devoted to Josep Dalmau or ADLAN, monographic studies, doctoral theses, etc. and soon reflected this interest, which increased progressively. During these same years we have the birth of the Picasso Museum, the Dalí Theatre-Museum and the Fundació Joan Miró, which were the first attempts to preserve a rich and original spirit and an inheritance, tracing the way from militancy to memory.

With the exhibition *Avantguardes a Catalunya (1906-1939)*, and with its catalogue, we wish to present a synthesis of those four decades of our historical avant-gardes and the different work that has been carried out during the last twenty years. We have worked with a globalizing spirit—conscious of the impossibility of offering an exhaustive panorama—, with the aim of interrelating the different artistic languages that have arisen throughout Catalunya and the projection that these have obtained at an international level, as well as the influence that foreign artists have had in our country. An exhibition that seeks to explain the open character of the city of Barcelona and the desire of Catalan culture to maintain an international dialogue.

We wish to thank the Fundació Caixa de Catalunya and

the Olimpíada Cultural for the trust they have put in us in asking us to organize this exhibition. We also want to express our gratitude to José Luis Giménez-Frontín, managing-director of the Fundació Caixa de Catalunya, both for his support as well as for his contributions to the project, and to the whole team that has helped us to carry out the exhibition, for the dedication of their time and knowledge. Finally we wish to underline the generosity and confidence deposited in us by all the institutions, entities and collectors from whom we have requested collaboration, the loan of works of art and documents of the furnishing of information. To all, therefore, we reiterate our gratitude, since without them we would not have been able today to offer the results of this endeavour.

J. CORREDOR-MATHEOS  
DANIEL GIRALT-MIRACLE  
JOAQUIM MOLAS

## An Assessment and Evaluation of the Catalan Avant-Garde

J. CORREDOR-MATHEOS

### An initial approach

Any approach to Catalan avant-garde movements aiming to provide an assessment and evaluation involves a number of problems. The undertaking is in itself certainly tempting and promises to be rewarding. No one would think to doubt the importance of such figures as Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí or Juli Gonzàlez. It should be taken for granted, and this is something to bear in mind constantly, that these great creators could not simply have sprung into being by spontaneous generation; they must be seen as stemming from a rich and fertile context. It could be countered that all of them developed their talents abroad. Having put together their cultural baggage at home, they no doubt realized the importance of certain new international trends, with which they joined forces once out of Catalonia. However, their development and progress as artists mostly occurred very soon after they settled in Paris, which confirms that they arrived there with a particular preparation and a receptivity that reflected the ideal surroundings provided by Barcelona and other important Catalan centres.

It is quite a different matter that, once the protagonists of this extraordinary avant-garde adventure found themselves abroad, they should have noticed some differences and changes, especially with respect to the availability of information. Joan Miró puts this splendidly in a letter written to

Sebastià Gasch, dated 4th May, 1927. Having thanked him for and praised an article he had published in the Madrid-based "La Gaceta Literaria", he highlights the differences between his old and new surroundings with admirable sincerity. On the one hand, he recognizes his friend's "very great bravery" (the inverted commas are Miró's), and encourages him to develop his role as the "bête noire" (again, the inverted commas are the painter's), the target and at the same time "the 'artillery', as I think you are quite sincerely and honestly trying to be." But Miró does not want to keep the other half of the truth from his admirer: the fact that he is "posted in the rearguard", far from where new artistic trends are being developed, and the fact "[that] perhaps also, there is a lack of documentation on the present movement, which one simply has to have in order to write on anything. Nevertheless," he continues, "I try to put myself in your place, and I have to admire your 'frankly terrorist' performance."<sup>1</sup>

The knowledge of Miró and his character that is evident in Gasch's article leads us to believe that there is no trace of conceit or vanity in all of this; or perhaps at most only the vanity which inevitably derives from the knowledge that one is participating in an historical undertaking. What is of interest here is to discover the differences that Miró was no doubt right in distinguishing.

The avant-garde received support from few groups inside Catalonia; but, if we may allow the comparison, could not the same be said of Paris? The problem was not the number of participants and their followers, but rather the quantity of "documentation", to use Miró's term, and of initiative. We mean here, and this was perhaps also what Miró had in mind, "documentation" in the sense not

only of information on current events, but also the existence of a culture which was sufficiently mature, strong and capable of renovative initiatives to give impetus to the whole adventure.

Joaquim Molas has said of Catalan avant-garde literature that it was not the culmination of an autochthonous process, as it was in France, but rather a rupture with the past, as was also the case in Italy; the same could be said of the plastic arts.<sup>2</sup> There were many reasons for this. Barcelona produced, as we have said, quite a number of artists in different creative fields, some of whom—those who expressed themselves in a universal language such as painting or sculpture—had a considerable impact abroad; but the city did not have the capacity to transform itself, on a European scale, into a centre of attraction, or to provide a springboard to the international scene. This is all too obvious. It has to be said, however, that a whole range of people were nonetheless struck by the restless and creative air of the city. Thomas Mann, for example, has his strange character Settembrini praise Barcelona in conversation with the protagonist of *The Magic Mountain*. This lively, restless atmosphere, which distinguished it for decades from Madrid and other Spanish cities, produced a number of great internationally renowned figures, as well as others who, in one way or another, were equally deserving of recognition.

Visitors to the exhibition should bear in mind the fact that there were several distinct levels of Catalan avant-gardism, which enjoyed their corresponding levels of recognition: at the top we find the celebrated figures who evolved mainly abroad; on another plane we have the bulk of Catalan avant-garde artists, who, except for sporadic journeys to or stays in Paris, worked inside

their own country. They suffered the same deficiencies that Miró detected in Gasch and his scene in the letter we have quoted. At the same time, it has to be said that most contemporary creative initiatives had their origins outside of Paris, in various corners of Europe. Paris was, more than anything, a wonderful melting pot, a launching pad.

The avant-garde phenomenon is, as much here as anywhere else, complex; it shares certain traits with other similar movements, and is marked by certain characteristic and obvious differences. The real avant-gardists were few in number. The groups and magazines that sprung up around the movement were unstable, short-lived and often ill-defined. "Un enemigo del poble", Salvat-Papasseit's magazine, and "Troços", for example, included texts which might pass for avant-garde manifestos along with other articles and drawings which seem quite opposed to avant-gardism.

The avant-garde, on the other hand, hardly constituted a monolithic block; it was almost by definition fragmentary. The avant-garde position arose precisely from a fragmentation of the vision of reality, never from any all-embracing point of view, impossible in our epoch; it emerged, rather, from specific and partial perspectives. It seems both curious and basically logical that in all cases—if we exclude Cubism, which appeared at an early stage—the aim was the twinning of a particular artistic vision with some concept of life and the world which aimed to be global. We might even say totalitarian. Totalitarianism flourished just at the moment when the possibility of a real integration of reality vanished; it was a response to the need for an overall vision, and its partial answers thus pretended to be global.

## The origins and circumstances of development

Certain key moments in the emergence and development of the avant-garde movement in Catalonia need to be pinpointed and distinguished. It is significant—although the exact coincidence is to some degree merely chance—that a number of events occurred in 1906 that could be termed pre-avant-garde, among them the founding of Eugeni d'Ors' *Glosari*, which is in fact considered the starting point of *Noucentisme*. This initiative marked a qualitative leap forward for Catalonia's sense of nationhood, at a time when industrial development gave rise to intense social and cultural activity. It was thus that a very rich period—*Modernisme*—came to a close; it had had certain affinities with other movements in the larger European countries: *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Sezession*, Liberty, etc. This movement was an evident sign of maturity. Among other important architectural figures, one single name had surfaced which would in time become one of the main points of reference in international architecture: Antoni Gaudí. But what was more important from our perspective was that an ample sector of society had absorbed the spirit and trends of the moment.

In 1906, when Catalan culture began to gain momentum, it was distinguished by a certain neo-classicist modernity whose axis and guiding light was its Mediterranean character; it was a desire for serenity, equilibrium and urbanity—proposed by Ors, but required by a bourgeoisie already aware of its own power. The contribution of *Noucentisme* to Catalonia was decisive. It may have had certain negative aspects initially, and, more significantly for our present purposes, it definitely acted as a brake to the avant-garde; this resistance might in

any case have been offered, but thanks to *Noucentisme* it had its weapons at the ready, in the form of more or less plausible theories and arguments. But the movement was positive in other respects: Catalonia is what it is today thanks to the historical existence of *Noucentisme*, whose effects can still be felt even in present-day Catalan society, a fact which is worth highlighting.

These observations should not distract us from the avant-garde itself: they should rather help us to understand the atmosphere at the time of its emergence, and the intermingling that often took place of avant-garde with *noucentista* phenomena. The great poet J.V. Foix is an excellent example of someone whose outlook was very much affected by *Noucentisme*, and who nonetheless, at given points in time, came to incarnate the avant-garde spirit: Salvat-Papasseit may have adopted, albeit intermittently, more radically avant-garde positions, but Foix's attitude was more sustained.

Joan Miró's personal behaviour, which was always very proper and disciplined despite the his profound spiritual rebellion, had a lot to do with *Noucentisme*. Miró's violence was kept in the background, only surfacing in very individual and peculiar ways. His sincerity and innocence would not allow him to be deceitful nor, quite unlike Dalí, to provoke scandals with the main and immediate objects of his artistic activity. But the effect of his attitudes might satisfy him at given moments: "[I am] very happy about the storm I have whipped up. That is our 'speciality'", he wrote to Casch. He was even more explicit in another letter to the same friend: "the *but* of the artist is not to live like a hermit and do things that are not, when all is said and done, provoking. A man dressed in a smoking jacket who does or says 'aggressive'

things will always be more *revoltant*," he adds, with his typical inclusion of what he felt to be especially expressive French terms.<sup>3</sup>

In this context, full of real or apparent contradictions, we can trace the slow emergence of the various expressions of the avant-garde movement developing in Catalonia. There were outbursts of extreme rigour and radicalism—Miró, Salvat, Dalí, the *Manifest Groc* (yellow manifesto), and articles that appeared in various magazines—, along with other different, and differing, signs and manifestations. It should not be forgotten that after the rigour of the first decade, and except for some extremely radical groups—such as the Neo-Plasticists of *DeStijl*—, things began to come together in different parts of Europe. After the First World War, the cultural panorama was fertile but confused. The avant-garde lost some of its strength, or at least some of its clarity. Let us overlook for the time being the most radical form of avant-garde—Dadaism—perhaps the most fruitful of all such trends in that it highlighted the poverty and falsity of its contemporary world, the precursor of our own. Surrealism, in my opinion, although it may surpass Dadaism in certain respects, made a more questionable contribution to the plastic arts in particular; in the field of poetry its contribution would prove entirely enriching. This may in part have been due to the tyranny of Breton, who treated the group he founded as if it were some kind of religious sect, and thus distanced it from the anarchic spirit of Dadaism, which demanded absolute liberty.

The two main Catalan Surrealists, Dalí and Miró, adopted different attitudes to Breton, but had in common their independence of him. Dalí did hold on to a certain love of Dada, in his life if not in his art, right up

to the end; for his part, he believed in art—although he made have been guilty of a few anti-artistic outbursts—and he used provocation as a means of achieving social success; the Dadaists, on the other hand, did not believe in art and rejected society and all that went with it. Miró, who was more discreet and who thought of himself as always dressed in a smoking jacket, was equally provocative. We might say that his work was in some ways Surrealist, but the term is not comprehensive in his case. This is of course one of the traits of all great creators; regardless of whether they participate in one or a number of tendencies, their creativity implies an essentially independent position, whereas lesser artists often exhaust their talent inside one particular trend.

We now have to deal with a serious problem related to the eclecticism and intermingling mentioned above: the distinction between the avant-garde and modernity, which are so very often confused. *Noucentisme* was, in many aspects, evidently modern. Expressionism was also modern, although not all or even most of Expressionism can be regarded as avant-garde. Much of this depends on what one understands by avant-garde. In one way, it should be possible to speak of the avant-garde of previous centuries. Renato Poggioli establishes relations between Romanticism and the avant-garde. Others agree with Poggioli that it is not sufficient to search out historical precedents for the avant-garde, but rather "to attempt to demonstrate that avant-garde art always existed."<sup>4</sup> Basically it does not matter whether we use the term in one sense or the other, so long as we make a clear distinction—something which is not always done—between the avant-garde understood as a movement beginning with Cubism and Futurism, implying a break with the past,

and the continuity implicit in the evolution from the Renaissance to Mannerism, through to Baroque, even given the pronounced process of renovation that accompanied it (Poggioli highlights the renovation of metaphysical poetry and Spanish Gongorism as an expression of Baroque).

It would be perhaps simpler and clearer to reserve the term avant-garde for the more radical trends which emerged in the first decade of this century, and which involved not merely a rejection of the art of the past, but furthermore a rejection of the realist image of the world, and implicitly therefore, a rejection of the world itself, as would become obvious with Dadaism, in this way demonstrating a willingness for formal experimentation. The avant-garde came into being in a specific context, that of modern bourgeois society, with its rapidly developing industrialization. The avant-gardists reacted to bourgeois society; they rejected it, and they simultaneously highlighted its characteristics and symbols. Like the great industrial bourgeoisie—with certain exceptions—, avant-garde art tends to be universal. “We mean to be international,” declared J. Torres-García in 1918. In the same article he expressed a notion that he would return to in later writings again and again, and which is indeed manifested in the explicitly constructive nature of his art: the concept of movement. “Embarked as we are on a natural course of evolution, our role must consist exclusively in registering what we might call the plasticity of time, as if we were a very sensitive receiving instrument.”<sup>5</sup>

This interest in dynamism was due in Torres-García's case to the mark on him left by Futurism, a movement to which Rafael Barradas, an Uruguayan who had settled in Barcelona in 1916, had introduced him. We are dealing here with a deriva-

tive form of Futurism which Barradas called “Vibrationism”, something he took from the movement advocated by Marinetti; Barradas had got to know Marinetti in Milan. This was the first avant-garde tendency that was to leave its mark on Catalan art, even though Picasso had previously founded Cubism, and the art dealer Josep Dalmau, who played a fundamental role in introducing and stimulating new tendencies, had presented a Cubist exhibition in his Barcelona gallery—which opened in the crucial year of 1906—as early as 1912. This was the Cubists' Barcelona debut. It is worth highlighting the presence of Marcel Duchamp's emblematic *Nude descending a staircase*. The exhibition did not go unnoticed, though for some reason people thought it might. “La Veü de Catalunya” reproduced Jacques Nayral's text for the catalogue, and Folch i Torres, who moved in the same circles as Ors, was sympathetic, since his attitude during the early years of avant-garde “tended neither to reject nor exalt,” as Mercé Vidal has pointed out. The avant-garde phenomenon is seen as a different approach, “but not radically distanced from the ‘structuralism’ that both Folch and Ors defended and which we find in contemporary Catalan art.”<sup>6</sup>

The relationship between the avant-garde and modernity has undergone changes. When the former expressed itself particularly aggressively and radically—in Salvat-Papasseit's “Un Enemic del Poble”, which united cultural and political radicality, or in some of Dalí's work—the reaction was frankly hostile. Of course, many avant-gardists preferred things this way, since, like Miró, they considered provocation their “speciality”. But educated society as a whole preferred to ignore the avant-gardists. The Barcelona exhibition did not attract buyers. None of the paintings that

today grace the best museums and collections in world tempted local collectors. The same could be said of the indifference which greeted the first exhibitions Dalí and Miró held in Barcelona; Dalmau sponsored them and, what is more, organized Miró's first exhibition in Paris.

Even *simple* modernity, to say nothing of avant-gardism, came up against difficulties. In the end, the bourgeoisie's own tailor-made modernity triumphed: *Noucentisme*, whose moderate advances gave rise to some splendid work, but which all too often settled for clichés. One of the positive aspects of the movement was that its influence on society as a whole was widespread and profound, something which could also be said of *Modernisme*. The reasons were similar in both cases, for the nascent bourgeoisie which guided Catalonia's sense of nationhood—it could hardly have been any other way, seeing that Almirall's vision never had a real chance of imposing itself—, and by extension all of Catalonia, through this bourgeoisie, regarded itself in a constantly changing mirror. The medievalist who had made possible the eclecticism of the previous century had provided a boost to the memory of a glorious Catalan medieval past. Now, at a time of conscious reconstruction, the mirror showed a reflection of an atemporal, idealized Catalonia, which would find itself, symbolically, with a sort of Mediterranean *Urmensch*. This auto-reflective version was then set up as a goal.

Under these circumstances, in many ways understandable and explicable, the avant-garde could do very little. The situation of the country was hardly normal, and it could not be expected to act in the completely free manner required by the avant-garde universalists: if circumstances permitted, one could work and play at the

same time, according to Ors' formula for “the man who works and plays”. What was required was a controllable modernity, something quite contrary to the postulates of the avant-garde, by definition rebellious. If the avant-garde implied a moral stance that was at the same time artistic, it was certainly not a conventional moral stance, as the Dadaists and Surrealists took pains to demonstrate. The overall result was that, apart from a small number of artists, poets and critics, the avant-garde had to undergo an adaptation to a broader modernity that would disqualify it as an avant-garde. Can we, then, go on insisting, as has been done for so long now, that the avant-garde was the only possible route? Some of what Sebastià Gasch—a critic very much tied up with the avant-garde—has to say strikes me as both intelligent and helpful in this and other questions. Gasch, who was one of those who signed the *Manifest Groc*, was capable of seeing, and expressing, the fact that “we were ever more convinced of the need to accept people and reject tendencies.”<sup>7</sup> Joan M. Minguet i Batllori points out that Gasch “never accepted any tendency blindly.” Quite unlike some of the later followers of the avant-garde, Gasch knew how to maintain his independence.<sup>8</sup>

One of the main representatives of *Noucentisme* came out very strongly against the avant-garde. In his book *El nacionalisme de l'art*, Argay aims to unify a number of criteria in a series of questions which were at that time in fact political—the book appeared in 1920, under the Mancomunitat (regional government), when nationalist policies were very clearly defined—; he devotes a chapter to the “avant-gardes of art”, in which he expresses his complete opposition to them. He may indeed make certain statements about Marinetti

that were perhaps justifiable at that moment in time, but he shows a lack of comprehension that is as general as it is unfortunate. At one point, he declares that “even in a mental asylum (...) the Cubists and the Futurists would claim to have found not only new art forms, but to be possessed of a new intelligence and sensibility.” Thus, while he condemns the Cubists, he insists on an introspection, an interiority of the spirit, the interest of which the Cubists themselves had already discovered and on which Breton’s Surrealists would place special emphasis some years later. De Chirico could hardly have deceived or escaped Aragay, despite neoclassical appearances – we refer here of course to the De Chirico who had come to the end of his extraordinary first phase. “We men of old-style intelligence,” he said, “have to defend ourselves. We have to defend our grave, stable and ordered prejudices; we have to say that these other beings are insane before they say it to us, and we have to declare a fight to the death against them.”<sup>9</sup>

This was, with some variations, the judgement handed down by the *Noncentistes* on the avant-garde, and which was representative of the community’s reaction. And this, obviously, did not merely happen in Catalonia: something similar occurred in Paris and Rome. This fact put them in a position in which they had to struggle to prove their “very great courage”, to win appreciation. Given the situation, the reaction of respectable people is understandable. How could they think otherwise of those who, like Gasch himself, at their most extreme came out in favour of “the suppression of art”, to echo the title of one his articles? “We are living in a wonderfully anti-artistic period,” declared Gasch in this 1929 article. He went on to point out the beauty which he quite

rightly saw in cars, aeroplanes, locomotives and steamships, “which, regardless of their highly utilitarian value, are possessed of real lyricism. Lyricism which is real,” he stressed, “because it is not intended. It is involuntary. Because its execution was not overseen by a preconceived and denaturalizing artistic conception.”<sup>10</sup>

This assessment of industrial machinery and products coincided to a great extent with, and perhaps derived from, the notions of Marinetti and other Futurists, even if Gasch made it quite clear that he also knew of the parallel tendencies that were being evolved through the new awareness of the Werkbund and Bauhaus movements. What is more, Gasch, in accordance with his comprehensive vision of art as a universal phenomenon, basically common to different cultures, recognized the real significance in the past of what we recognize as art in the present.

As for the scope of the criteria used by Gasch, it is worth recalling another article, published in “L’Amic de les Arts”, in which he studies this question. This magazine was, by the way, one of the most important Catalan contributions to the avant-garde. The title of the article is plain enough: *Guerra a l’Avantguardisme!* “We call ourselves avant-gardists”, it begins. “And we feel puerilely proud of our pseudomodernity.” Gasch goes on to clarify: “Because we defend something as multisecular as Cubism (Rafael practised it) we term ourselves avant-gardists. Because we defend something as age-old as the economy of the machine (the economy of the very Parthenon) we call ourselves avant-gardists.” Later, having justified this attitude, he rejects the label: “The Avant-garde! The odious word has produced more than paradoxes. This undesirable term has permitted a whole gang of inept animals, of imbeciles and

cretins, to give themselves over to a most disagreeable form of promiscuity, to the foulest of admixtures. (...) The word avant-garde has to be destroyed. It has to be expelled. And we have to make it clear once and for all that we do not defend modernity, or revolution, or advanced positions.” It is at this point that we see Gasch’s aim and his rightness: “We are dealing with questions of good and evil. We defend quality, whether it be left-wing or rightwing.”<sup>11</sup>

The length of this quotation is justified by the striking clarity with which it synthesizes the stance of a movement which, despite Gasch’s protests – since even Plato thought there was little point in quibbling over names – we will continue to call the avant-garde. We thus mean to underline the value, within the context of our assessment of the Catalan avant-garde, of one of its most independent and most lucid followers.

The avant-garde which grew up in Catalonia, with Dalmau as the personification of the most open and tolerant of prevailing attitudes, was hardly planted in fertile soil. Let us not forget that the avant-garde encountered resistance everywhere; it is hardly necessary to point out again that Picasso was a product of Catalonia, and he went on, with Braque, to found the first phase of the avant-garde. The social and industrial development, which gave rise to a corresponding political evolution, obviously did not recognize the whole avant-garde experiment as part of itself, though it was unquestionably tied up in with it. The avant-garde movement played a double role in this respect: it was a piece on the very chessboard it threatened to upend with its rebellious attitude. This is why we believe that the Catalan avant-garde movement, with all of its initial weaknesses, its lack of firm val-

ues, and, at the same time, its decisive contribution on an international scale, had to come about when it did. Dalmau was its precursor and, afterwards, its key figure, but he was not to remain completely alone. Torres-García, when he came into contact with Rafael Bonadas, the Uruguayan, in 1916, and Salvat-Papasseit, especially, perceived the new values very early on and did all they could to advocate them. Salvat did not remain constant in his orientation, something that could be said of many other poets later on, but Torres-García had found his definitive inclination.

### Concepts of the avant-garde

The spirit of avant-garde has to be integrated into the widest field of modernity, even though its modernity gives it a special character and its own set of implicitly required rules, which separate the two categories completely in some cases. It is at once the purest and most extreme version of modernity. If a particular author decides to refer to Baroque art in terms of the avant-garde, we can accept the fact, as has been said, if what we are talking about is made quite clear. We have taken it for granted that Cubism was the first avant-garde movement, and it need hardly be said what a great privilege it is for Catalonia that Picasso had a fundamental role in all of this.

The constructive element of the avant-garde, has already been underlined by Peter Bürger, something which reinforces the acceptance of Cubism as an avant-garde movement. With the avant-garde, Bürger explains, a new type of public reception of the work of art came into being: “The attention of the recipient is no longer focused on a meaning of the work of art understood from a reading of its parts, but rather on its construc-

tive principle." This construction, according to Bürger, is not based on the organic nature of the work of art, in which the part "was necessary for its contribution to the meaning of the whole"; in the avant-garde work of art, the part "is simply filling for a structural model."<sup>12</sup>

In this way the avant-garde work of art reflected the decomposition, the fragmentation of the image of the contemporary world; a similar and parallel process was affecting other cultural and scientific fields. This was perhaps its major weak point, in so far as it implied certain obstacles in the representation of spiritual expression, and, at the same time, explained its dissociation from a society that was in itself dissociated. There is an insistence on structural aspects, though our society and culture do not in fact possess a sufficiently well-knit structure: its extreme dynamism, but even more so its invertebrate nature, mentioned by Ortega—and a number of Poggioli's theories of the avant-garde are based on this author's writings—, reveal a virtual obsession with the concept and discovery of the structure we lack.

How the Catalan avant-garde is reflected in all of this is difficult to say. We have cited Picasso a number of times because we consider that he is one of its representatives, thanks to his Cubist phase. González also discovers lines of force and offers us, basically, a plan for a freed structure; this he carries out in the action of definitively eliminating the block and marking a structure that is dynamic, decisive for contemporary sculpture, and that has a certain painful playfulness about it; González never really expels the human ingredient from his work, and, all in all, his best works are possibly the different versions of *La Montserrat*, in which he leaves aside all avant-garde temptations, and finds inspiration in

the suffering of his people during the Civil War.

The avant-garde wanted to hear nothing about the human condition, at least in the ordinary sense: avant-garde is not humanism. This seems an essential point. The highest form of art does not finally refer to the human condition, but to something beyond the human being itself. The coldness of Velázquez, the distance of Leonardo, the tender but inaccessible spirituality of Fra Angelico, the purity of Mozart, or the impartiality of Shakespeare are not, depending on one's point of view, human. Picasso recalls a very sensitive engineer: only slightly spiritual, but extremely powerful, gifted with a penetrating gaze capable of baring form, chromatism... and the structure of visible reality.

The avant-garde adventure took risks, and, if we are to take the avant-garde as a whole, it has to be seen as a failed experiment. But what interests us here is not this whole, as I am sure Sebastià Gasch would agree, but rather the fact the the avant-garde permitted a few artists to create great works which reflected and transcended their times. We consider that this much was achieved; but not all great works were or have been recognized as such, something especially relevant to the Catalan case.

It is hardly possible to doubt that Miró was an avant-gardist. Miró contributed a form of painting and sculpture to the art of our time that gave it back an innocence which, in general, it lacked. The avant-garde was hypercritical: it involved such a weight of reasoning and structural concern that it consequently lacked the innocence that any creative concern should possess. We are not saying that the artist should not be conscious; rather that the artist's consciousness will not be sufficiently flexible and open if it is not accompanied by a certain ignorance that leaves the

artist vulnerable to suggestions which do not proceed from the plane of everyday life. Miró worked on his "plot", as he called it, "as a gardener". Miró's innocence, which should not be confused with ingenuity in the sense we give to the word in naive art, is accompanied by a very curious openness to mystery. The alien in general, what we consider unreal, is in some way dominated or controlled in the work, or, at least its diabolical element is excluded to such an extent that it ceases to be dangerous: its is left *cum grano salis* to condiment the dish offered to us. Miró is a magician, and as such he dominates the forces of nature. His work gives mystery to contemporary art, allows it to escape from the bonds of structure, as if from a useless stricture, tracing a parallel route to that taken in a different sense by Kandinski, Klee, or Mondrian. Kandinski, like Miró, —or Miró like him— creates a space in which he allows the blossoming of images which correspond to a penetrating vision, yielding results that have a certain relation with what is shown by a microscope, or telescope, if we can allow the comparison. Klee at times achieves something similar, even though there are more references to the figurative world. Mondrian appears to be more interested in structure, but we know of his mystical concerns: in his way, what he painted, at a certain stage in his development at least, represented the imago, the living organism of the cosmos, in which the reinforced structural element contrasted with the the mystical vacuity implied by the limitation to two planes.

This mysticism, which can be detected in a certain area of the avant-garde, is, like everything else connected with the movement, difficult to unravel. Some of the artists explicitly manifest this attract. In this country, moreover, Torres-García, who in some respects is

not far away from Mondrian — although he never achieved the latter's essentialism in his painting—, and Cassanyes, another critic and theorist of the Catalan avant-garde, reveal inclinations that could be ascribed to a mystical stance. But we can speak of a mysticism of the avant-garde in general. Its aspirations and pretensions are no longer, in response to Nietzsche's retreat, at all human: if, according to Ortega, they seem dehumanized, it is because they aim —something rather uncommon among human beings— to make the most of human potentialities. Thus this desire to go beyond and to transcend the human condition, even if it be only on the symbolic level of art, can be understood as having to do with mysticism; we can apply it, albeit almost abusively—but did Ribà not say that words were not there to be understood, but to help us to understand?— to avant-garde art.

Torres-García did not show mystical inclinations during his Catalan period, except perhaps in the general sense we have applied the concept to the avant-garde. Zolá Díaz Peluffo has highlighted the fact that from the very beginning "Torres-García's mystical attitude [becomes obvious] if we study the elements this artist uses on behalf of a universal order"; moreover he "speaks of something that cannot be explained in words, something which transcends the forms of the aesthetic plane and carries it away to a world of mystery, to an invisible spiritual world"; this author considers that Torres-García associates this kind of mystical attitude with the attitude of the artist.<sup>13</sup>

The receptivity of the avant-garde to mystery is rarely made explicit; some artists in the field, however, did adopt independent attitudes, although these also, as in the case of Mondrian and Kandinski, happened to be emblematic of the

avant-garde itself. There are profound contradictions in all of this, and there are many and various layers to the whole question which deserve in depth study. On a sub-mystical level, although often related to mysticism, we find magic. We have already mentioned magic in connection with Miró. Miró and Klee are very representative of this tendency and therefore differ from Mondrian and, to a certain extent, from TorresGarcía. Magic is too much tied up with the real world, with an everyday reality which it seeks to dominate by resorting to occult methods, while mysticism renounces the world. The critic and essayist Magí Albert Cassanyes opted for magic, and, in a text published in the magazine "D'aquí i d'allà" (From here and from there), Cassanyes developed his artistic conception in accordance with his preferences. He establishes a certain parallelism—acceptable or otherwise, depending on one's point of view—between the Joan Miró's works and "expressions of primitive magic": he adds: "It could be said that they are spontaneous and automatic spells (it could be objected that they are spontaneous but not automatic), with which the extraordinary Joan Miró, following Goethe's recipe, liberates himself from what is living inside him by means of its objective manifestation with a disquieting vitality."<sup>14</sup>

Cassanyes is also a key figure in the development of the avant-garde in Catalonia. Little known outside his native land, and therefore little studied, he deserves greater attention, as does Gasch himself, so very different from Cassanyes. More theoretical than Gasch, whose main contributions derived from his reflexions on the progress of critical practice, Cassanyes followed artistic developments without, in general, expressing himself clearly in favour of one or another ten-

dency. His knowledge of German probably determined his preferences, and Franz Roh's book *Realisme màgic* may have been a determining factor in his inclination towards magic. This book, thanks to a translation published in the magazine "Revista de Occidente", had a direct impact in some parts of Spain, especially the Canary Islands. Roh proposed a return to an objectivity unburdened of what he considered the excesses produced by Germanic Expressionism and abstraction. In this he was in agreement with the Surrealists, who set to rights Dadist nihilism and restored a representation of the world that was evidently not objective, but rather fruit of a vision of an interior world. It is hardly surprising that Cassanyes thus finally decided in favour of Surrealism, because of the new possibilities it offered in the field that most interested him. What he most highlighted in Dalí was "his surprising gift for creating myths", which he valued over what he saw to be "chaotic primitive magic" (ignoring the geometric ritualization of primitive societies). "And is myth not precisely that which best characterizes religion, the most organized and ideological form of magic?" he asks himself. This statement contrasts with Dalí's insistence that he never felt the slightest inclination for religion and that he rejected magic.

Dalí's personality has not been sufficiently studied, but we do know his opinions on very diverse questions. The interest and quality of his literary work is evident, where his creativity was most alive, whereas his plastic work became stereotyped. Dalí's personality and his contributions to art are too important to be discussed globally. It was he who best knew how to express the Surrealist spirit at a crucial moment—the end of the twenties and the very beginning of the

thirties. The film *Un chien andalou* (1929) remains as a monument to these times, and in our opinion has more to do with Dalí's world than that of its coauthor, Buñuel.

Depending on the concept we have of the avant-garde, Surrealism might or might not be included in it. Surrealism tends to adopt a figurative approach, and does not give priority to structure, preferring to deride and dissolve it; but the movements have certain traits in common which should be taken into account: exteriorizing their interior selves they aim to become not merely artistic and aesthetic but also moral systems. Dalí himself gave the title *Posició moral del Surrealisme* to the famous lecture he gave at the Ateneu Barcelonès in 1930. He gave the impression of amorality, but his attitudes had a sound moral base. His version of morality is of course, shocking and rebellious and condemns all previous forms of morality. In this and certain other features of his personal standpoint, and in his liveliest art, he reveals his Dadaist roots. In this lecture, Dalí's confrontation with respectable Catalonia, incarnated in the the inheritors of *Noucentisme*, is total, and his attack on Ors is explicit. His confrontation with the real, based on concepts borrowed from psychoanalysis, was thus expressed: "The most legitimate aspiration of man is pleasure. In human life the reality principle opposes itself to the pleasure principle. A raging defence overcomes intelligence, a defence of all of that which through the abominable mechanism of a practical life, of all of that which through ignoble humanitarian sentiments and pretty phrases—love of work and so on, things we consider pure shit—leads ultimately to masturbation, exhibitionism, crime and love."<sup>15</sup>

## The culmination of the avant-garde in Catalonia

In the mid-twenties, Catalan avant-garde art underwent a process of change due to the Futurism practised by some poets, which in the case of the painters was intermingled with constructive tendencies that steered them towards the irrationalist trends of Surrealism. Molas has pointed out that, as early as 1925, Foix "drew up an critical assessment of Futurism and proposed a clear alternative: Surrealism."<sup>16</sup> It did not matter that some poets in particular held on to positions close to or derived from Futurism: the big step had been taken in Paris, with the participation of the Catalans (in the first Surrealist exhibition, in the Galerie Pierre, two works by Picasso were presented along with two more by Miró), and the reaction in Catalonia was immediate.

The Catalan avant-garde reached its high-point with Surrealism. And this is not simply because two of its exponents, Miró and Dalí achieved great international influence and prestige, but because a variety of groups lent a certain cohesion to the movement, as did its spreading fame. The magazine "L'Amic de les Arts", which brought together Dalí, Gasch, Montanyà and Foix, carried out a consistent and disciplined task, which was helped by contributions from outside of Catalonia. The first issue appeared in 1926 and the publication maintained its relevance until 1928, when dissent, especially between Dalí and Gasch, broke up the circle and ended the life of the magazine a year later.

Many of those who know the details of Dalí's international career do not know of the importance inside Catalonia of his writings and indeed of his very presence. By that stage, Dalí's personality was absolutely defined and he had given a few lethal displays of how he



could play the agitator. But the swing of the group towards Surrealism happened basically because of the influence of Breton's group, even though it has to be assumed that the general tendency of the avant-garde culture was already moving in that direction. In Catalonia, the process will develop in a parallel fashion in Barcelona and other cities and towns l'Hospitalet (Vilafranca, Sitges, Sabadell, Lleida). During the second half of the twenties, there was a multiplication of these centres of creative activity. The *Ateneïllo* of Barrades in l'Hospitalet brought together people of very different tendencies: Sánchez-Juan, who would go on to Futurism, the "Ultraist" J. Gutiérrez-Gili and others, among them Sebastià Gasch and Lluís Montanyà. Gasch, who would openly reject all tendencies and trends unable to dictate the true path of the artist, resisted the idea of Surrealism strongly. From the beginning he had been drawn to Cubism and his preferences for Constructivism were possibly due to the generalization, on Ors' insistence, of the constructive will of *Noucentisme*; this was an artistic echo of the desire for national reconstruction being voiced at the time, regardless of whether one was in sympathy with *Noucentisme* itself.

In Catalan society, the euphoria experienced during the *Mancomunitat* (see above) period was replaced by a feeling of rage and frustration in 1923 with the implantation of the dictatorship of Primo de Rivera and the suppression of such Catalan institutions as had been created. *Noucentisme*, which the *Mancomunitat* had seen as a its own cultural project, was in fact programmatic and, therefore, would gradually become an evident target of avant-garde attacks, explicit or otherwise; this is especially true from 1917 on, when *Noucentisme* began to take on

new accents. Its popularity and the extent to which it penetrated Catalan society—something which would last up to the Civil War and even re-emerge in the forties among certain circles as an emblem of re-Catalanization—collided head-on with the aspirations, and not only the aesthetic but also the moral and socio-political principles—nationalism against internationalism—of the avant-garde. All things considered, and given some exceptions—especially Dalí, the most outspoken figure of the movement—the avant-garde positions were not as clear, and their ideas were very often confused, just as they were in other countries, outside of the security of closed groups like the Surrealists. This last was in fact so closed that its door had to be constantly opened so that those expelled from it could leave. We need go further than Dalí's case, expelled even though he was at one time considered an exemplary Surrealist by Breton.

One of the interesting points about Catalan art is its relative dispersion. There were a variety of reasons for this. Sitges was a resort, where "L'amic de les arts" grew up; Sabadell was an industrial centre; Vilafranca—thanks to the personal direction of Joan Ramon Masoliver and his university classmates—which produced the magazine "Hèlix"; there were other centres on the coast, like Tossa, where groups of foreigners had come together. One thing is sure: the Catalan avant-garde had a certain identity. We know from what some of their protagonists have said that these groups were small and that their influence was limited, that exhaustion, dissent and even death put paid to magazines, and that the members of these groups often lost heart. This is not in itself strange, because we are dealing with a minority art which in many cases addressed itself to an elite.

The Dictatorship lasted until 1930; unwittingly, by way of a backlash, it produced a cultural vitality and an awakening of the collective civic conscience that would give rise to the extraordinary fertile era of the Republic. Surrealism would be most fruitful during the second half of the twenties and the first years of the thirties. For Catalonia, this was the time of the above mentioned magazines "Hèlix" and "L'amic de les arts", the agitation of Dalí, the hard work of Miró, which evolved stunningly in Paris and Montroig, near Tarragona, González's metal work, Foix's literary work, the *Manifest Groc...* Signed in Barcelona by Dalí, Lluís Montanyà and Sebastià Gasch and dated 23rd March, 1928, this is one of the documents which has had most impact on the history of art in this century. After warning the reader that the undersigned had "eliminated all courtesy from their attitude," they denounced, negated, condemned, offended, profaned everything they considered decaying, which they set against all of what they saw as alive. Among other things they attacked indecision, and a lack of audacity, a fear of the new, the fact that the Catalan critics were poorly read with respect to contemporary art and even the art of the past; they went on to denounce the leaders, chief institutions and symbols of the Catalan bourgeoisie, as well as the majority of the intellectuals of the day. They did, however, comment favourably on a lot of other things: the leading artists of the international avant-garde, and everything that for them belonged to a "new epoch". In the manifesto we find many of the artifacts and the activities of these new times: machinery, cars, aeroplanes, and anything that echoed Futurism; sport, always linked to the avant-garde; science, modern music, etc.

Not all such documents or

manifestos have had the good fortune enjoyed by the *Manifest Groc*. On the other hand, certain articles or issues of certain magazines which in themselves did not seem very important, may sometimes acquire a very great value due to their content or their testimonial nature. A case in point is the double 7-9 issue of "Butlletí" published by the *Agrupament Escolar de l'Academia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya*, which appeared in Barcelona in 1930. In the pages of this magazine, Joan Ramon Masoliver criticizes Surrealism in the strongest terms. (*Possibilitats i hipocresia del surrealisme a Espanya*), just when ADLAN was about to be founded, which Molas judged to be "a group which gathers together the left-overs of an avant-garde in decline and which articulates a rather generic, and therefore, moderate, programme."<sup>17</sup> "Butlletí" brought together such names as Gasch, Sánchez-Juan and Foix, who were old-hands to the business of avant-garde, along with other newer figures: some of Masoliver's fellow students, such as Guillem Diaz-Plaja—a cinema expert, and the first to make a real study of the Catalan avant-garde—and Carles Claveria—who recognized the theoretic importance of French Surrealism, and at the same time preached the need for violence—and Dalí. There are also articles or poems in *Castibian* signed by J. L. Cano, Ramón Gómez de la Serna—one of the first apostles of the avant-garde—, E. Giménez-Caballero and M. Altolaguirre, and other lesser figures. Miró, Planells, and Angel Santos were among the illustrators.

Masoliver, who met Breton in Paris and who would work in close collaboration with Ezra Pound, condemned Spanish Surrealism in general—"Little Lorea's Surrealism might better be termed ingenuism or in-

fantilism"—and Catalan Surrealism fared no better in his eyes. He questions Miró's value, albeit sympathetically, and then adds that there are only two genuine Surrealists in Spain: Luis Buñuel and Salvador Dalí, something which seems quite true, although this is not intended as a value judgement on our part, as it was almost certainly not on his. Masoliver was one of the most intelligent and clear-sighted Catalan figures of his time; typically ironic, he ends up by saying "perhaps I have only managed, unconsciously, to cause greater confusion with this article"; looking back, the opposite seems to be the case.<sup>18</sup>

### The avant-garde of the thirties. GATCPAC and ADLAN

The thirties passed all too fast; a Republic was declared in 1931, the Catalan Generalitat was re-established in 1932 and the Civil war broke out in 1936. There was simply not enough time for the initiatives of the twenties to bear fruit, and for new tendencies to develop. In spite of this, it is surprising how much came out of those five years, filled with concern and anxiousness, but also with hope.

In the artistic field, the new Catalan government, which took up where the Mancomunitat had left off some considerable time before, tried to establish connections, recover ideas, to strengthen what existed and to build something new. On an official level, some of the new administrators showed a particular inclination towards the plastic arts, as can be seen from the excellent posters which greeted the outbreak of the Civil War. Even if the urgency and necessity of war did not permit these posters to be strictly speaking avant-garde, they show a definite and direct influence in many cases.

It is simply not possible to mention all of the various activities which were in one way or another influenced by the avant-garde, but the very fact that this influence became so widespread meant that it declined in quality and was often mixed up with Art-Deco, which was in itself, a mere application of the echoes of Cubism. Painting and sculpture were not alone in so often showing the influence of Surrealism; architecture, too, and music—with the important exception of Robert Gerhard—together with photography—it is worth recalling the surrealizing influence in Catalonia of Pic—bore similar hallmarks, as did the graphic arts, cinema and other facets of the applied arts.

Catalan architecture came up against difficulties when it attempted thorough-going experiments in Functionalist Rationalism, which constituted, together with Organicism, the avant-garde movements in the field. Gaudí, who had in some ways formally anticipated these movements, remained a separate case. Gaudí was not an avant-gardist, not even *avant la lettre*, just as he did not wish to belong to his historical moment. But his genius, which cannot be exaggerated, is evident in his visionary solutions to questions of form and decoration, precursors of the new; the undulating facades of La Pedrera, the free collage made of bits of pottery and tiles on the bench in Parc Güell, the distortion in the crypt of the Colònia Güell, which could now be seen as Post-Modernist and, above all, the incredible chimneys on La Pedrera again: all of these bear witness to his talent. We have to leave our treatment of Gaudí there; he must be mentioned, even if it is for his exceptional quality, as a coincidental more than an anticipatory phenomenon, for he never aimed to join forces with the avant-garde.

There are examples, and

among them some work of great value, of a compromise struck between the new tendencies and the reality principle that architects almost always have to observe. From a strictly avant-garde point of view, Barcelona was, and is, lucky enough to boast a building by Mies van der Rohe—in fact the German Pavillion for the 1929 World Fair—; this building stands as an emblem of all modern architecture; but there were also real avant-garde moments in the work of J.L. Sert, Torres Clavé, and other members of GATCPAC, founded in 1930. Their architecture, inspired as it may have been, did follow a principle laid down in the editorial of the magazine "AC", their official organ, which responded to the idea of utility, of a "goal". It even goes on to add that "reason must be satisfied". All of their programme is rationalist; it is also characterized by their sincere and demanding attitude to the development of all elements and factors involved in questions of architectural space.<sup>19</sup> Oriol Bohigas has said that with GATCPAC "Catalonia suddenly found itself back with the European avant-garde. It is thus surprising to find such advanced positions inside GATCPAC." The studios of the Ciutat de Repòs i Vacances in Castelldefels; the building built as workers' housing is known as the Casa Bloc; the Pla Macià, planned with the assistance of Le Corbusier; and the weekend villas built for Sert and Torres Clavé in Garral; these are examples of this phenomenon. Together with the meeting of CIRPAC in Barcelona in 1932 to prepare for the CIAM IV, they constitute an enormous architectural advance, achieved in few years, and which would serve as an example for the generations who began to awaken at the beginning of the fifties after the stagnation of the forties, when Franco's repression was at its

height.<sup>20</sup>

ADLAN, a parallel group to GATCPAC, is also deserving of our attention for a variety of reasons. Joan Miró, the inspiration behind ADLAN, was a very good friend of Sert's, and indeed of Joan Prats'; Prats was a key figure in the Catalan avant-garde of the thirties, and very close to Sert. In 1970 the Col·legi d'Arquitectures de Catalunya i Balears in Barcelona decided to do some preparatory work on an exhibition on ADLAN. We interviewed a number of the leading members of the movement and we did much more than merely discover facts; we managed to relive some of its working atmosphere, its feeling. Twenty years after this project, ADLAN still seems to us to be a gathering of very different efforts and tendencies which were mainly influenced by Surrealism, and which had a definite snob appeal. But we must also analyze the impact of this group on other centres of frenetic activity in Catalonia, and indeed on Madrid and Tenerife, together with which it launched a tripartite manifesto. And we should not forget either the impact of Picasso's 1936 exhibition. The magnificent, and priceless, winter 1934 issue of "D'aquí i d'allà" edited by Sert and Prats bears witness to the movement's concerns, its desire to inform and teach.

The war did not allow the development of the possibilities offered by the appearance of so many new artists and disciples, evident in the Exposició Logocolobista on the eve of the conflict. Miró was of course present, and he continued to be extraordinarily creative; but in spite of his frequent appearances, he had no notable influence on the new generations, who were markedly influenced by Dalí, as were Joan Masanet and Angel Planells. ADLAN's three sculptors, R. Marinello, Jaume Sans and Eduard Serra, who had just appeared on the

scene, seemed very promising, as did Leandre Cristòfol.

In a previous article, Gasch explained things thus: "Prats in fact proposed the founding of 'El Club dels Snobs' (Snob's Club) in Barcelona. Nobody liked the name so ADLAN was adopted ('Amics de l'Art Nou'/ Friends of new art). But it was all the same, because the essential fact was the evaluation—and exaltation—of snobbery." He goes on to say that "snobbery should not be despised, and its faithful have performed a valuable service to art throughout the centuries"; but he also underlined the fact that the simple reception of all that is new or unusual and the rejection of anything that happens to be connected with tradition, "can be damaging to a body of work which as a whole is worthy of interest, and cannot even aspire to be genuinely revolutionary."<sup>21</sup>

This might be one of the Achilles' heels of the avant-garde. As we write these lines and while we prepare the exhibition, the avant-gardes—in the strict sense of the word, because there will always be some movement using the name in one way or another—have become part of the history of Catalonia and elsewhere, and are thus susceptible to a calm and distanced revision. The avant-garde was extraordinarily positive because it was radical at a radical moment in time, rigorous in times of rigour. It was also, it has to be said, totalitarian and exclusive in a time of totalitarianisms, and it foolishly excluded elements that damaged both the avant-garde and the avant-gardists. The triumph of the so-called *Movimiento*—which was essentially immobilism—prevented the avant-garde from continuing along its path, cut short the life of the members of the movement, and paralyzed or derailed art in general. It seems now that all forms of totalitarianism have disappeared. The

very concept of avant-garde, as something of the present, is in crisis. But in Gasch's words, we should ignore tendencies, and pay attention to the work of particular artists. And this piece of advice, apt for use at any point in time, should be applied particularly in the judgement of the avant-garde, loved by so many, hated by so many others, but which must be seen as the extraordinary adventure of the twentieth century. It may not be the only important movement of its period, but it bore rich fruit, produced great artists and was more suggestive than any other tendency.

J. CORREDOR-MATHEOS

#### Notes

1. GASCH, Sebastià, *Expansió de l'art català al món*. Barcelona, 1953, pp. 98-99.
2. MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Selecció, edició i estudi. Barcelona, Antoni Bosch, 1983, p. 23.
3. GASCH, Sebastià, op. cit., pp 98 and 97-98, respectively.
4. POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*. Spanish version: Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 214.
5. TORRES-GARCÍA, Joaquim, *Art-Evolució (a manera de manifest)*. "Un enemic del poble", number 8 (November 1917) p. 1.
6. VIDAL, Mercè, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona, PAM, 1991 (Biblioteca Abat Oliba) p. 17.
7. GASCH, Sebastià, *Superrealisme*, "Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya" numbers 7-9 (July-September 1930) pp 195-197.
8. MINGUET BATLLORI, Joan M. Introducció in *Escrips d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona, Mall, 1987 p. 30.
9. ARACAY, Josep, *El nacionalisme de l'art*. Barcelona, "La Revista", 1920, p. 26.
10. Sebastià Gasch, *Escrips d'art i d'avantguarda*, cit. p. 157.
11. GASCH, Sebastià, "Guerra a l'avantguardisme!", in *Comentaris*, "L'amic de les Arts" number 17 (August 1927).
12. BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, p. 147.
13. DIAZ PELUFFO, Zolá, *Ideas fundamentales de Torres García*. Montevideo, Dirección General de Extensión Universitaria - División de Publicación y Ediciones, 1982, p. 162.
14. CASSANYES, M. A., *Vers la màgia*. "D'aquí i d'allà" (December 1934).
15. DALL, Salvador, *Posició moral del surrealisme*. "Hèlix" number 10 (March 1930) pp. 4-6.
16. MOLAS, Joaquim, op. cit. p.53.
17. MOLAS, Joaquim, op. cit. p. 53.
18. MASOLIVER, Joan Ramon, *Possibilitats i hipocresia del surrealisme a Espanya*. "Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya" numbers 7-9 (July-September 1930) pp. 198-206.
19. Facsimile edition: *AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (Biblioteca de Arquitectura).
20. BOHIGAS, Oriol, *Homenaje al G.A.T.C.P.A.C.*, "Cuadernos de Arquitectura" number 40 (2nd quarter 1960).
21. GASCH, Sebastià, *Elogio del snob*. "Destino" (Barcelona, 30 November 1963).

## The Literary Avant-Garde: Imitation and Originality

JOAQUIM MOLAS

1924 was not only a decisive year for the avant-garde in Europe but also in Catalonia, and more specifically for the literary avant-garde. This is what happened: in October, Breton published the first of his Surrealist manifestos, in which he expanded on and went into greater depth on many previous findings. He proposed getting clear of the *impasse* produced by the systematic negation advocated by the Dadaists. Added to this was the death of Salvat-Papasseit, in August of the same year. Until then Salvat-Papasseit had been one of the poets most representative of the Catalan avant-garde and, more specifically, of Futurism. A few months later, in March of the following year, J.V. Foix, another poet who had also played an important role in Futurism on a local level<sup>1</sup>, produced a critical appraisal of avant-garde literature from the Dada viewpoint for a publication called the "Revista de Poesía" which emphasized the advantages of Breton's proposal. "Today in France", he writes, "the consequence of so much confusion is a truly advanced group; it is made up of the super-realists and three or four young independent writers who have saved their highly individual characters from the free-for-all." He goes on to add: "Dadaism was an education in irresponsibility. We have before us those who benefitted most; the super-realists. Leave them to their orgy; dabblers' madness! Once balance is regained they will discover some fresh new images they can make full use of and they will have freed their

imaginings from the sediment which bogged them down"<sup>2</sup>. Finally, in November of the same year, Salvador Dalí, who did not start producing literary work until two years later, created the first individual explosion at Galeries Dalmau. Thus 1924 divided the Catalan literary avant-garde into two blocks, each one with its own dynamic. However both blocks, despite some considerable differences, shared a series of common features which are ultimately those which identify them.

### Evolution and breaking away

As with their artist colleagues, poets at the beginning of the century took their own initiative or were influenced by Paris to undertake a series of investigations which, as in Paris, could have occurred as a matter of course as part of the great explosion of the avant-garde. This is what happened: Gabriel Alomar gave a talk at the Ateneu in Barcelona on the 16th of April 1904 which was published in book form the following year, and in the process of producing this work invented a magical word to describe his redefinition of Modernism: Futurism. This was to have considerable repercussions. And so Marinetti, who discovered the term in a review written by Marcel Robin and published in the "Mercure de France", used it in another context to christen one of the first big avant-garde movements<sup>3</sup>. Both term and proposal, ultimately no more than a combination of Spanish regeneration and German idealism, generated an entire new line of thought within Catalonia which became widely known during the 1900s and gave rise to much confusion. In 1907, for example, Jaume Brossa analyzed the panorama of the most active ideas of the time and discerned three main

currents of thought: Alomar's Futurism; Eugeni d'Ors' Humanism or *Noucentisme*; and Universalism, which is in theory a synthesis and is ultimately what Brossa termed Modernism in the 1890s<sup>4</sup>. Ruben Darío wrote a novel called *La Isla de Oro* during his first stay in Majorca between November 1906 and the spring of the following year: in this novel he included Alomar among his fictitious characters and called him a "Futurist" throughout. And a couple of years later he reviewed Marinetti's manifesto for "La Nación", a publication based in Buenos Aires, in which he reminds us that "Futurism was established by the great Majorcan writer Gabriel Alomar" but, according to him, "this is purely a matter of coincidence". He adds: "in any case we must recognize the importance of the word even if we do not fully accept its doctrine"<sup>5</sup>. Between 1907 and 1910 three magazines called "Futurism" appeared, one in Barcelona, one in Terrassa and one in Vilafranca de Penedès. And in 1912 Apel·les Mestres presented an "Aristophanesian tragedy" called *Justícia!* in which one of the characters, known as Biel, who is the leader of the "joves cultural-mundials" or culturally global youth points out the "veritable camí del pervindrisme" (true path of the parvenu) and among other things talks not of "civilització" (civilization) but of "civilisme" (civilism). Apart from this two of his most significant ideas reappear with minimal alterations among the avant-garde groups prior to 1924. Firstly, the idea that throughout history there have been "futurists", that is to say people who at a particular time have rebelled against the established world and have opened up a new era, an idea which was taken up by the *Manifesto del Ultra* which was published in 1921 in issue no. 13 of "Balears" and signed by Brossa's own

son, Joan, and by Jorge Luis Borges. And secondly, the idea of the poet as a *Columna de Foc* or pillar of fire, title of his only collection of poems, that is to say as a Messiah or a backbone of society. This idea was used by Salvat-Papasseit and also, either directly or via Salvat-Papasseit, by the editors of a magazine called "La Columna de Foc" (published in Reus, 1918 to 1920, ten issues).

In 1905 Rafael Nogueras Oller published a collection of poems called *Les tenebroses* which includes a kind of statement about *La poesia negra* or black poetry. According to him poets sing in glowing terms of "love, marriage, the family". Or they produce "cradle ditties and stanzas to fatherhood". However humanistic, "intimate" poetry is not rose-tinted, but rather "good and black". In fact Nogueras is being moralizing and conventional and there is more to these poems, which try to provide an "intimate" and "black" version, than meets the eye. And thus Noguera constructs an urbane argument about a realism which is stark and yet full of frequently simple and superficial symbolism involving the machine and idea of the masses. He uses this symbolism to denounce his miseries and fulminate his vices, which run from fanaticism or hypocrisy through to social injustice. On the other hand he effects a series of formal breaking points which initially result in a positive new thing and which, broadly speaking, can be summarized in four points. Firstly, he uses colloquial language, aiming to reproduce the most spontaneous movements of reality which will take what Apel·les Mestres initiated or Maragall consecrated through to a final conclusion. Secondly, it makes use not of metered rhythm but of free verse, without this substitution leading to the abandoning of rhythm. Thirdly, with the aim of emphasizing the paragraphs the dia-

logue consists of, it fragments the unity of the verse into a series of successive jumps. Occasionally words are broken down too in order to create word plays inspired, to a greater or lesser extent, by traditional poetry (*Tororot*). And fourthly; he has two attempts at visual poetry. One of these is inspired by the dormouse's tail in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* and graphically reproduces, in the shape of an "S", the wandering monologue of a drunkard; the other, which I think I am right in saying is totally original, is a veritable *collage* with a "B.L.M." which he signs with the word "Liberty"; it constitutes a show of rebellion against the erudites and their treatment of pereception:

al cap trenyines y en els ulls  
lleganyes, y presums sapiguer  
lo qu'és perfet!...Tu, que a l'ar-  
tista a esclavitzar t'afanyes ab  
el burlesch fibló del teu  
fuhet; accepta avuy qu'en ma  
rebequería, oh Troç de co-  
niam, rigui a tot esclat de la  
pollera ab que eaminaria, si  
t'escoltes a Tu, la Poesía!...

(Cobwebs in your head and  
sleep in your eyes, and you  
aspire to know what is per-  
fect!... You who aim to en-  
slave the artist with the ab-  
surd sting of your whip; allow  
me to laugh out loud today,  
oh fool, at the way I would  
toddle like a child if I were to  
listen you, Poetry!...)

However these investigations did not have any continuity for two reasons; firstly, the changes brought about by the powerful "Roman" outburst on the part of d'Ors, Carner and the *Noucentista* group in general came in a short space of time to occupy all decision-making activity and crowded out any possibility of subversion. And secondly, most importantly, their own shortcomings; lack of cohesion, lack of theoretical consistency and the negligible

amount of work produced. This threw up some very significant cases for concern. Joan Pérez-Jorba, for example, had been involved in the Modernist campaign during the 1890s and in 1901 moved to Paris, where he came into direct contact with the first avant-garde artists. He did a lot to spread the word about this latter group and also produced original work which broadly speaking reproduces the modernist models in Catalan which, when expressed in French, belong to the most advanced aesthetic stances. Pérez-Jorba edited a magazine called "L'Instant", a publication which aimed to serve as a link between French and Catalan culture. The magazine went through two phases, and in the second he had the collaboration of Millàs Raurell. This phase gave a good indication of the contradictions in question. The French section of the first phase of the magazine, which was published in Paris between 1918 and 1919, only published Cubist texts and news. Meanwhile the Catalan section presented figures of greater or lesser importance on the institutionalized literary scene as well as *Noucentistes* and even Modernists, although they had already virtually disappeared. In this way texts by Apollinaire, Albert-Birot, Reverdy or Soupault alternated with texts by Guanyavents, Maseras or López-Picó. Reviews of work by Apollinaire, Reverdy or Dermée rubbed shoulders with studies on Maseras, Sert, Ors and Carner. There were frequently texts or essays equivalent to those written in French; a poem by Salvat-Papasseit, some poems by two totally unknown authors called Rafael Tobella and Claudi Carbonell, reviews of Junoy's *Guynemer* and of the "Trossos" and "Arc Voltaic" magazines. The contradictions of the second phase, which was published in Barcelona in 1919, are even more obvious. The French section, while much reduced in

size, continued in the same vein although possibly tending more towards Dadaism with poems by the Dadaist leader Tzara and some *Divagacions sobre art d'Avantguarda* by Pérez-Jorba. Meanwhile the Catalan section was purely concerned with *Noucentisme*. In the same way Pérez-Jorba sometimes reproduces the models of the 1900s, making the contradictions, or should we say shortcomings, all the more glaring. *Turmell i el boc en flames* is a good example; it was published in 1921 and comes in two parts. The first, whose title is the name of the whole, has despite the conventionality of its structure some of the formal characteristics of Modernism such as the omission of punctuation, fragmentation of verses into successive stages and the use of imagery which aims to relate very far-removed fields of meaning. However the second half, which is called *Estances*, is nothing more than a succession of forty-three totally traditional rhymes. On the other hand the few French poems appearing fall squarely into the category of vaguely cubist avant-garde, such as the elegy written on the death of Apollinaire ("L'Instant", issue 6) or the poem to be found in the *Anthologie Dada*, issues 4-5, 1919. Pérez-Jorba also produced a long essay on *Pierre Albert-Birot* which he wrote in French and published in Barcelona in 1920.

Josep M. de Sucre, who had been involved in the blackest Modernist bohemia, tried to find a solution to the argument and misplacing not, like Pérez-Jorba, by means of activation and simultaneous use of two languages but by collaboration with the new groups; he did so not so much as a convert but as an impenitent non-conformist who was willing to help. There came a point when he had simultaneous use of two different forms of expression, poetry and painting, both based

on individual and opposing aesthetic principals. In 1914 he came into contact with the followers of Pombo and more specifically Ramón Gómez de la Serna. From 1917 to 1919 Sucre collaborated with "Un Enemic del Poble", one of the magazines published by Salvat-Papasseit for which he wrote the prologue<sup>6</sup> and also for "Columna de Foc", the "Futurist" magazine based in Reus. In 1920 he met Josep Dalmau and from then onwards he wrote a series of reviews and introductions for the exhibitions Dalmau held, including one of posters by Giménez Caballero and another of drawings by García Lorea. From 1925 onwards he was a regular attendee at the gatherings Rafael Barradas organized in Hospitalet, along with Sánchez-Jaun, Gasch, Dalí and García Lorea. In 1928 he gave a talk to present an exhibition the Uruguayan painter Barradas was holding in Sitges, and in acknowledgement of Barradas' death he wrote an obituary in "La Nova Revista" where he proposed a revision of all contemporary painting<sup>7</sup>. And finally he collaborated, albeit with insignificant texts, with two fairly important Spanish magazines, "Alfar" and "La gaceta literaria". His poetry, which he started to write in 1910 with *Apol-noi* and continued, with interruptions until at least the late 1950s, remained faithful to the turn-of-the-century models with slight variations which are exceptions and include *A l'ombra d'Ariadna*, published in 1935 in "La Revista", a publication under the editorship of López-Picó, and the late popular urban poems, including one which is a ballad<sup>8</sup>. On the other hand, his pictorial output, which he began in 1922 under the guidance of Dalmau, did not lack global coherence even though it failed to break any ground until after the Spanish Civil War. He painted within the avant-garde

cannon and more specifically made use of some of its characteristics such as, for example, intuition, and interiorization and choice, combination and intensity of colours, which are sometimes very close to those of German Expressionism.

### Between collaboration and subversion

Thus the Catalan literary avant-garde, as opposed to the artistic avant-garde, was not the outcome of an evolutionary process as in France. It was closer to what had happened in Italy, a break, but an imported break as opposed to an original break. Up until 1924 there was a combination of many different elements, a combination which was given the generic name of avant-garde or occasionally the specific name of Futurism. In fact in Catalonia the term Futurism was used in three senses; 1) Alomar's regenerationism; 2) in the provocative artistic sense of Marinetti and his followers, which found enthusiasts such as the editors of the "Themis" magazine<sup>9</sup> and simultaneously provoked thundering condemnations such as that delivered by Josep Aragay<sup>10</sup>; and 3) an individual sense which sometimes unwittingly confuses the regenerationist concept and that of Marinetti with the elements derived from Cubism, Nunism and ultimately Dadaism, which is doubtless the most frequent and characteristic. Salvat-Papasseit is probably one of the most typical figures in these terms. For example his first poem, published in issue 9 of "Un Enemic del Poble" and included in *Poemes en ondes hertzianes*, echoes Alomar in defining the poet or rather rebel as being a "columna de foc" and more specifically a "columna vertebral" (spinal column), a "sageta de foc" (flaming arrow) and then gave it a "free form" inspired by Marinetti. He introduced *Poemes*, which ap-

peared in 1919, with some lines by Albert-Birot; he wrote an article for "Lletra d'Itàlia", a publication which served as an introduction to and aimed to provide news of the contemporary Italian scene, in which he lumped together Futurists such as Prampolini, Expressionists such as Beckmann and finally "Modernists" such as Dídac Ruiz. In 1920 he published the "first Catalan Futurist manifesto" under the title of *Contra els poetes amb minúscula*, which when all is said and done is no more than a combination of turn-of-the-century ideas and Marinetti's Futurism. The following year he gave his second book, *L'Irradiador del port i les gavines*, a generic subtitle; "Poemes d'Avantguarda". This book included "paraules en llibertat" (free verse) and some calligrams along with the earliest evidence of his own poetry, midway between daily realism and elegiac interiorism. For his part Joaquim Folguera compiled a selection of *Poesia futurista* for "La Revista" in 1917 which included work by Drieu la Rochelle, Folgore, Apollinaire and Albert-Birot. One of his enemies, J. V. Foix, translator of the works of Folgore and Tzara, composed rigidly futuristic "paraules de llibertat" while he was also closely involved with events at the Paris-based magazine "Littérature". After 1924 the avant-garde movement, despite some art critics such as Cassanyes or Gasch, defended German Expressionism or Ozenfant's Purism, participating directly and decisively in the take-off of Surrealism not only in terms of it being a freeing of the imagination or as an explanation of the dream world, but also as moral subversion. Or conversely they identified it with a general concept of "modernity", as in the cases of Muntanyà and the poet Sindreu, an idea which became established thanks to the activities of ADLAN.

In this way the Catalan liter-

ary avant-garde was different from the Italian or the artistic avant-garde in that it never constituted a violent break; more often than not they tended to collaborate with institutionalized groups and their cultural programmes. In fact Catalonia has been struggling since the mid-XIX century to reconstruct a culture and more specifically to codify a language which, because of a series of circumstances, have fallen on the hardest of times. Thus the poet felt involved in the struggle from the sheer need to survive and tended to hold up the ideas of continuity and construction against the ideas of breaking away and experimentation. Thus the writers of the *Manifest groc* felt obliged to include some reservation in their invective ammunition: "any discussion with the representatives of contemporary Catalan culture is useless since it is *artistically negative although efficient in other respects*" (my italics). The tension between collective obligations and personal inclinations produced some dramatic incidents; we do not need to look further than Foix who in 1921, despite having "publicized a personal outpouring" and feeling "in some cases a curious sympathy and warm affection for the various opposing manifestations of foreign avant-garde tendencies"<sup>11</sup> said that "as soon as we consider the evolutionary and constitutive process of Catalan XII to XVI century literature as compared to that of French and Italian literature of the same period we feel opposition towards all modern tendencies, which in terms of both spirit and formal expression distract us from the reintegration of our literature with the era started by Bernat Metge and continued by Jordi de Sant Jordi and Ausiàs March"<sup>12</sup>. And many years later he published an interview in the Barcelona press which summarized his aims and conditions thus:

My poetry aspires to a descriptive lyricism which embraces the poetic tradition of the country, the racial temperament of the Mediterranean peoples and above all the responsibility we have as poets writing in Catalan; we are responsible for passing on and sustaining elements of a literature which, unlike that of Castile, enjoyed no Golden Age. *We Catalan poets should even sacrifice aspects which may give us greater personal originality in the cause of a common language so that it will be useful for generations to come* (my italics)<sup>13</sup>

Despite the conviction of subversive proposals such as Junoy's *Art Poètica*, this is less a matter of respect for language than a desire to create. *Gertrudis*, for example, is a true linguistic landmark, easily comparable to work by Verdaguier or Carner. And it was not a poet but a painter, Salvador Dalí, who at quite a late stage embarked on a process of destruction which had no continuity, or certainly not until the 1950s.

### An individual technique

Generally the breaking-away from importation and conditioning was the less the work of articulated groups with programmes than of isolated individuals who in most cases haphazardly collaborated with each other. In fact the few groups which did form were small and heterogenous and their activities were very sporadic. Thus no public acts of provocation or even of dissemination were organized until the late 1920s and 1930s. In the long term this meant that the literary avant-garde did not achieve the success which they could, at least in theory, have enjoyed. Prior to 1924 the most important magazines such as "Trossos", edited first by Junoy and then by Foix, were private

undertakings. In this sense Junoy, who had collaborated with Josep Dalmau and was, like him, one of the sixty-one Dadaist presidents, constitutes an example of purely individual activity. The four issues of "Trossos" which Junoy edited contained only his own work, including a translation. Illustrations were provided by four artists who were all friends of his – Inglada, Burty, Gleizes and Lagar. On the other hand, Foix, in the two issues he edited, included articles and translations by himself, as well as samples of work by some of his friends such as Joaquim Folguera, Joan Miró or Josep M. López Picó. In a similar way Salvat-Papasseit, in one of his most representative magazines, "Un Enemic del Poble", started up under the auspices of modernist regenerationism and gradually opened up to new artistic speculation with the help of some of his closest friends such as Torres-García, Barradas and Josep M. de Suere, some of his mentors such as Dídac Ruiz, Ors and López-Picó, and acquaintances such as the Sitges-based Magí Cassanyes or Josep Carbonell. On top of this Torres-García published his two manifestos in "Un Enemic del Poble": these are purely his own ideas despite the fact that one of them, *Art-Evolució*, caused the appearance of a series of sculptures from the evolutionists which initially were not very successful, or certainly not within the field we are concerned with. Another two manifestos, one written by Salvat-Papasseit and another by Sánchez-Juan, automatically qualify as being Futurist; they were not only conceived on the edge of the Italian groups but also, despite the correlative enumeration and the literary interdependence of the authors, contain their own ideas, like those of Torres-García. In any case within this creative scene Torres-García, Barradas and Salvat-Papasseit formed a little group which was based

more on personal affinity than on pressure which, apart from "Un Enemic del Poble" which they all worked on, made its collective presence felt through two publications. Firstly, the first and only issue of "Arc Voltaic", which came out in February 1918 under the editorship of Salvat with a fully-fledged Futurist name; in this publication Torres' evolutionist manifesto in French and Italian appeared. Details of the contributors were listed on the front cover: "Plasticitat del vertig" and "Formes en emoció i evolució", by Torres, "Vibracionisme d'idees", by Barradas, and "Poemes en ondes hertzianes", by Salvat. And secondly, Salvat's first collection of poetry, on which Torres and Barradas collaborated, the former with six drawings of urban atmosphere and mechanical themes and the latter with a "vibrationist" portrait of the poet. The group soon broke up. In 1918 Barradas left Barcelona, with Torres following his example two years later. Barradas moved to Madrid and Torres to New York. In 1921 Salvat embarked on a big project with *L'Irradiador del port i les gavines* and *Fragments de lletres girades*; this venture was ultimately to set him aside from the Futuristic storm. "Now," he says in *Fragments*, "I aim at the common man, as people say"<sup>14</sup>.

On the contrary; after 1924 four groups formed. Despite their being of a very temporary nature and their lack of a common programme, three of them published, at least in theory, three magazines outside Barcelona, thus managing to create a minimal level of opinion and instigating some dynamism in terms of ideas, relationships and exchanges. The group producing "Hèlix", with Joan Ramon Masoliver at its helm, consisted of university students, and once they graduated the group ceased to exist. Or in other words it "literally" broke up. The group responsible for the magazine cal-

led "Art" was based in Lérida and was the most short-lived and the most marginal, above all because of its geographical location. Its founding members were Enric Crous, Antoni Bonet and José Viola Gamón and as a whole it is more significant in terms of graphic design than of literary doctrine or poetic practice. Of the three the "L'Amic de les Arts" group is undoubtedly the most decisive not only in terms of the wealth of their aims but also because of the fact that, thanks to contacts with Joan Miró and the activities of one of its members, Salvador Dalí, it achieved international recognition. This group came together via two magazines based in Sitges called "Terramar" and "Monitor". They put on a public event which by its very nature was bound to make an impression locally and which immediately became an emblematic happening; *Els 7 davant "El Centaure"*. And according to "La gaceta literaria" the little group consisting of Dalí, Gasch and Montanyà, with or without Foix, made the two most important programmatic contributions to the literary avant-garde in Catalonia; one of these was the *Manifest groc*, first published in March 1928 in issue 31 of the magazine and then again as a separate publication a year later, in March 1929. In fact the group was more than a homogenous whole; it was a veritable treasure chest of proposals which all coincided in a single idea, that of modernity, understood as it was understood after the First World War. Thus in the "Centaure" the director Josep Carbonell and Lluís Montanyà, a literary critic, proposed a "new" classicism but from different points of view. Carbonell for example held the same view as Ors and *Noucentisme*. Montanyà took the stance of the *rap-pel à l'ordre* proposed by Cocteau which presupposes the experience of the first avant-garde ventures. Sánchez-Juan expounded on some ethical ideas

very similar to those of Salvat; truth, justice and dignity. And, along with them, sincerity. Meanwhile Gasch and Cassanyes had become involved in a long polemic through the pages of the magazine, the former defending a "pure" art, free from all decorative elements and the latter "magic realism" or the synthesis of sensory or impressionist art and mystic art or expressionism. As in the *Manifest*, Dalí, in the name of Art with a capital "A", declared himself anti-artist, against the past, against stereotypes and proposed the asepsis of cement and machines. And finally Foix made an analysis, part theoretical and part practical, of dream images, thus becoming the only one to move within the truly Surrealist orbit.

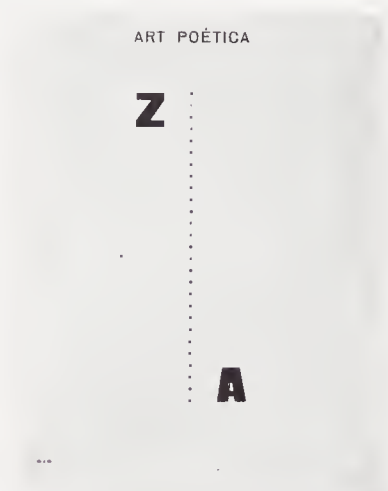
Around the time of the event the *Manifest* and issue 31 represent an important quantitative leap between *Esprit Nouveau* and Surrealism. The *Manifest*, which was distributed throughout Spain thanks to García Lorca and Giménez Caballero, reaching groups of artists in Andalusia and Madrid, is in fact an adaptation of the post-machine age *Esprit* and more specifically of the virtues of industrial design, jazz, sport, the cinema etc. By contrast, issue 31, prepared as a minimum from December 28, constituted the first organized manifestation of Surrealism on Spanish soil. Dalí, Gasch and Montanyà, who together with Foix were responsible for the publication, put their names to a series of aggressive articles including one which opposes Benjamin Péret, "one of the truest representatives of the poetry of our time and one of the most scandalous figures today in terms of Catalan native poetry and proof-reading". Of the three Dalí was without a doubt the most active and it was he who was most forward in drawing up a programme. In the introductory note, for example, he not only makes steps to destroy the line

of argument but also proposes that Surrealism is both anti-artistic fact and moral subversion. To this end he outlines a series of ideas which in broad terms could be summarized in the following points: involuntariness, irresponsibility, documentariness, inspiration as opposed to imagination, which supposes a will to create, the construction of "dream" objects over and above "finds", etc. In addition Foix, on top of some prose assembled from the *KRTU*, undertakes extensive reflection within the most orthodox canons of Surrealism on his own writing and, more specifically, its meaning. However between 1929 and 1930 the "L'Amic" group broke up, or at least lost the form it had previously taken. Dalí, who was already on his way to Paris, intensified his provocative public acts, although this time without any collaboration. Some of these, such as the talk given at the Barcelona Ateneu in March 1930 in which he outlined the paranoico-critical method, another given at the Sala Capsir in 1931 where he put forward the idea of the relationship between Freud and Marx, and that given at the Ateneu Enciclopèdic Popular in 1934, when he appeared with a large loaf of bread on his head. And some editors belonging to "L'Amic" such as Foix, Casch and Montanyà joined the last group set up after 1924, the ADLAN, a strident group which revolved around Joan Prats, Josep Lluís Sert and Joaquim Gomis and which unreservedly identified the avant-garde with the general concept of modernity. As a whole ADLAN was not so much a literary group as a group of artists which was also closely linked to a group of architects called GATCPAC.

### Literature, tributary to the arts

Thus the literary avant-garde

was the fruit of individual experimentation rather than of cohesive and permanent groups. They generally conceived their work less in terms of subversion and more in terms of investigation. In this sense Junoy is exemplary. Effectively *Art poètica*, dated 1916 but apparently not published until 1920, is in fact a kind of alphabetical game very similar to those created by Franco Cangiullo or Louis Aragon. They present us with a totally up-ended perception:



In terms of its schematics and graphic design Junoy's idea was taken further in the following poem by Kurt Schwitters, dated 1922. In fact Junoy ultimately influenced all of Schwitters's poetry:<sup>15</sup>

Z A  
[elementar]  
  
Z Y X  
W V U  
T S R Q  
P O N M  
L K I H  
G F E  
D C B A

Thus the need to up-end only affected the formal aspects and not the contents. In one collection, *Poemes & cal·ligrames*,

this is emphasized with a programme which is both moral and literary – poles apart from what one expects:

Mira, passant, d'eixa fontana  
l'aigua que corre prestament;  
així també la vida humana,  
car sols hi ha Déu que és permanent.

(Look as you pass at the water flowing  
fast out of the tap:  
human life is also like that,  
and only God is permanent.)

Foix, who always defined himself not as a poet but as an investigator of poetry, carried out his research in the double fields of traditional culture and avant-garde speculations without modifying the philosophical or moral contents. For this reason Salvat, in the pages of *Lletra d'Itàlia*, makes an appraisal of Futurist activities and remarks, if not with irony then with malice: "here in Rome it is rumoured that in order to understand Foix from Sarrià one should read Sophocles first". And he adds, referring to the ideal of a fine upstanding woman from Sarrià: "Laieta has cried, so we must begin all over again with Narro... because she does not know how to read". It is for this reason also that when assessing Surrealism in Spain, Joan Ramon Masoliver, who distinguishes perfectly between "an "artistic" activity (it cannot be denied that there are *still* people who believe in it and who conscientiously produce art)" and "the application of the subconscious to life", that is to say that one "works towards moral and social revolution at all times"; he places Foix in the first group which he calls the "subconsciousists". "Early Surrealism," he says, "could count Foix in. Once the manifesto was published in 1929, this became impossible"<sup>16</sup>. On close inspection, up to 1924 it was only Salvat, just at the moment when he was drawing his activity as a re-

generationist or socialist prose writer to a close and going over to pure poetry, who tried to create a synthesis between the revolution of form and that of content. This he did in a way similar to Maiakovski but without his ideological cohesion or decisiveness. Thus the result was uselessness and pessimism, a disaster. "El sol ho encén tot/ Però no ho consum" (The sun lights everything/But does not burn it up). And after 1924 Dalí was the only person to carry out true moral subversion and, like Breton, put forward the possibility of linking together two revolutions, the Freudian and the Marxist. Thus Masoliver disqualified Foix as a Surrealist for moral reasons and roundly affirmed: "the only active Surrealists, true Surrealists, are – in Spain – Luís Buñuel and Salvador Dalí"<sup>17</sup>.

It is probable that the Catalan avant-garde, since it had only been proposed on a formal level, amounted to passing thrills. Or at most they were parallel to others running in the same direction. Salvat, for example, was never a man to turn down a formal find. He gradually emptied them of programmatic registers and eventually identified them with some ideas which if not conventional were certainly very generic, such as those of youth, struggle, freedom, or simply those of love and adventure. In a poem with the significant title of *Crítica* which appears in one of his most traditional books, *La gesta dels estels*, he distinguishes the "avant-gardist" from the person of flesh and blood. When a lover wants to seduce the avant-gardist she does so with his own mechanical gadgets such as the pocket torch or the metal frameworks of dummies, while the real person will discover in each of these things the real woman: the eyes, the "cireres del pit" (cherry breasts), the "llavi de carn" (fleshy lip). In another poem called *Divisa* in the same



collection the term avant-garde has already lost all programmatic connotations:

Fem l'escamot dels qui mai  
no reuelen  
i sols un bes els pot fer presoners.

Fem l'escamot dels qui trenquen les rixes  
i no els fa caure sinó un altre hes.

Fem l'escamot dels soldats d'avantguarda:  
el primer bes que se'ns doni als primers.

(Let's make a gang of those who never go back  
and can be made prisoners with a single kiss.

Let's make a gang of those who break through bars  
and can be brought down by nothing more than another kiss.

Let's make a gang of the soldiers of the avant-garde;  
the first kiss will be given to the first to come.)

Junoy's move from one "classicism" to a second fervently Catholic one via the world of avant-garde speculation lasted but briefly, to be precise from 1911 or 1912, when he helped with the preparations for the great Cubist exhibition organized by Dalmau, until 1920, when he published his *Poemes* and continued to produce a kind of prose which was elliptic and poetical which, in the case of *Gris i el cadmi*, appeared to be very close to true Cubism. By contrast the "Futurist" ventures of Joaquim Folguera and Vicenç Solé de Sojo, apart from being short-lived, were parallel to those we could term rhetoric or culturalist and ultimately turned out to be mere exercises in eurythmy – or calligraphy.

Generally these avant-garde projects, whether formal, complementary or passing, were

tributary to the world of plastic art. Nonetheless their relationships with it were intense and profound. Firstly because the painters with their own dynamism and the universality of their language had an easy choice to make if they wished to emigrate and thus they could be used as a line of communication between the big artistic capitals such as Paris or Milan and Barcelona. And secondly because for many reasons the avant-garde artists had broken down the frontiers between the various forms of expression and more specifically between painting and literature. In this way a painter from Uruguay, Rafael Barradas, who had trained in Milan and who had moved to Barcelona in 1916, made his personal view of Futurism known before 1924. He called it Vibrationism and talked about it to another half-Catalan, half-Uruguayan painter by the name of Torres-García and the poet Salvat-Papasseit, who at that stage had still not had a chance to spread his lyrical wings. The three made up a little group which provided solutions which were parallel to but different from those of Junoy, which were more closely linked to the Cubist experience and more specifically to Dalmau's business or that of the Foix-Folguera duo which in principal marched under the flag of López Picó's "La Revista". After 1924 it was also linked to one of the most powerful and aggressive groups, the "L'Amic de les Arts" which was guided if not directed by two art critics, Gasch and Cassanyes, and a painter, Dalí. So when the time came for Foix, as house poet, to defend the prose in *Gertrudis*, he took painters, Miró and Dalí, as his reference points and not writers such as Riba or Manent, even though they were his friends<sup>18</sup>. Before and after 1924 poets such as Apollinaire in France or Marinetti in Italy supported the plastic arts both as theoreticians and as critics,

or simply as disseminators. Junoy, for example, contributed to the preparation of the Cubist exhibition held in 1912 with the publication of a book called *Art i artistes* and the organization of a supplement in "La Publicidad" for which he had the unacknowledged collaboration of, among others, Max Jacob. Folguera and Salvat wrote occasional reviews which appeared in the newspapers and specialized press. Foix, in the campaigns he conducted in "La Publicitat", provided all sorts of news about Miró and Dalí. Torres-García produced a copious body of writing and a large amount of programming throughout his *Noucentista* period, his Futurist or Vibrationist period and above all in his constructivist period. After 1924 Dalí, who tried to bring painting and literature together in a single venture, used the same repertoire of themes and symbols in both. Thus paintings and prose complemented each other and mutually explained each other in the early period of "sacred objectivity" as well as the later Surrealist period of the 1930s which opens and closes with two emblematic poems: *Le Grand Masturbateur*, figuring in *La femme visible*, and the *Métamorphose de Narcisse*. For their part the poets, with the idea of making new explorations of an aesthetic nature, reinforced their writing with all kinds of graphic elements in order to break with the traditional routine of discourse and to confront the crisis of the word, substituting their work with plastic representation and ultimately the very object they were describing. It goes without saying that Junoy was, apart from being a poet and critic, an outstanding draftsman. Like the Cubists he used a combination of words and graphics to reproduce the game of the intellectual breaking-down and recomposing of reality. His regular newspaper reviews became genuine visual poems

which were subsequently included in the monographic first issue of "Trossos". He also produced some *tavole parolibere* and some calligrams of considerable plastic beauty such as Boccioni's funereal *Estela*, the elegy to *Guynemer*, the pilot killed at the height of the First World War. In fact most of the poets such as Salvat, Folguera and Foix alternated *tavole* with calligrams. And Solé de Sojo, following the line of experimentation with sonnets which occurred at the beginning of the century, carried out a perfect visualization of sonnet structure, converting quartets into two independent rectangles with tercets linked into two triangles whose sides are prolongations of each other: these triangles rest not on their bases but on their vertices. After 1924, with the exception of a few emblematic cases such as Sindreu's *tavole* on sports, purely visual experimentation disappeared. And just on the dividing line between sculpture or painting and literature Dalí, like Breton, constructed some "dream" objects many of which are now lost.

### Imitation and originality

Finally these avant-garde artists, product of a break with the plastic arts and therefore tributaries to them, show very varying degrees of originality. Up until 1924 their work is generally a mimetic reproduction of French and Italian forms or in most cases are simply variations which are to a lesser or greater extent personal. Salvat, for example, despite his poetical strength limited himself to making the most of Nuniist or Futurist finds. He was late in coming to this, his knowledge of sources was not always very precise and his imagination for things plastic was doubtful. Or he simply did not have the material resources necessary to carry them out. In fact his true

originality rather than the purely Futurist venture resides in the invention of his own poetry which melds into one traditional form such as the cançó or the hai-kú with the most external aspects of the avant-garde movement such as the use of different inks and the fragmentation of verse into stages. Meanwhile Junoy, with his capacity for lyrical synthesis and his fine artistic sensitivity, left the positive originality of *Art poètica* to one side and created a series of variations on a big personality as well as knowing how to exactly reproduce the Futurist idea of the movement as in *Deltoides* and above all *Gynemer*. In this sense it is worthwhile comparing the static quality of Folguera's poem *En avió* which initially is a heavy structure with hard lines which approaches flight with the dynamism and stylization of the poem called *Gynemer*, with the form of the letter simultaneously shows the fall of the plane and the ascension to the soul of the hero.

On the other hand after 1924 the Catalan avant-garde gained considerable originality, or at the very least this was the case for the biggest figures on the scene, Foix and Dalí. From the 1930s onwards, Foix, who through the contradictions of everyday reality tried to arrive at the Absolute, embarked on a veritable synthesis of opposites; on the one hand the ideas of solitude and multitude, reason and feeling, unity and dispersion, eternity and the moment, and on the other opposites found in traditional forms running from the troubadour tradition or that of Lull through to the Petrarch school and the most recent tendencies and the various proposals these had generated. Like the Futurists he did not only mythicize youth, machines and sport in his poetic construction but also in daily practice. Like the Futurists he sometimes took up the generational attitude which

could even be Messianic: "Reculeu, voluntats ordenades entre ploms estrafets i betums en deliri!" (Withdraw, you wills organized among counterfeit lead and delirious bitumen!) he says in a poem published in 1936. "Cediu, coratges excitats per les llanes i els fums esperitosos!/ Lliureu.vos, guerrers insepult: Som ací els herois nous" (Give in, courage excited by wool and spiritual smoke!/Free yourselves, unburied warriors: we new heroes are here)<sup>19</sup>. Or in a sonnet which tells of his experiences in 1918 he exclaims:

Porta les xifres ben altes! I tomba  
 Riba de Mar enllà: Som el jovent  
 De mil noucents divuit, i dins un rombe  
 Eneabim la Natura i el Moment.<sup>20</sup>

(Make sure the figures are high! And turn over the Sea shore; we are the youth Of nineteen eighteen, and in one rhombus We can fit Nature and the Moment).

As Apollinaire does he maintains that there are no mistakes in art but only epochs and schools, all of which are legitimate. He feels that everyday reality holds all sorts of surprises and more specifically that poetry floats in the atmosphere and only the poet knows how to discover it and express it. And finally for him, as for the Dadaists and the Surrealists, poetry is a pure creation of the spirit. This is the starting point for investigating the dream world. It puts a special emphasis on dream images, that is to say those which come out involuntarily from the very limits of the state of consciousness and the state of unconsciousness. Dalí, midway between Freud and the Marquis de Sade, undertakes like Foix an intensive investigation of the dream world with its complement of frag-

mentations, antitheses, transformations and substitutions: he describes them in precise and minute detail and uses them to sublimate his relationship with himself, his father, his wife, even his sister. He constructs an obsessive universe of symbols all imported from Cadavres such as the olive tree, the cork oak, crusty loaves, sea urchins, lobsters and moth-eaten donkeys, etc. And most importantly he invented a new working method, that of the paranoico-critical, in other words controlled madness. He exemplified the doctrinal frontiers laid down by Breton in a revolutionary manner and made some remarkable finds such as the rediscovery of *Modern Style* and with it Gaudí and his architecture.

JOAQUIM MOLAS

## Notes

1. Some of his friends, such as Joaquim Folguera, came to identify him with the movement itself. In this way, for example, he writes to López-Picó asking him for books: "Foix, envieu-me els llibres futuristes./ Foix, envieu-me els llibres futuristes./ Foix, envieu-me els llibres futuristes." (Foix, send me the futurist books). And in another letter addressed to the same person he says: "You can never insist enough with a Futurist who is fresh, a lover of fine legs and with a crisis in his stomach. Foix, llibres, etc., etc., etc." Cf. J.M. López Picó *Notes per a la biografia de Joaquim Folguera* in *A mig aire del temps*, Barcelona 1933, pp. 27 and 23.
2. J. V. FOIX, *Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda*, "Revista de Poesía", 1:2 (1925), 66, 68; reproduced in *Obres Completes IV: Sobre literatura i art*, edited by M. Carbonell, Barcelona 1990, pp. 26 and 29.
3. Cf. G. E. SANSONE, *Gabriel Alomar e il Futurismo italiano*, "Lettere Italiane", n. 2 (1976), 178-196.
4. J. BROSSA, *L'esperit universalista*, "El Poble Català", 11-XII1907; reproduced in *Regeneracionisme i modernisme*, edited by J.-L. Marfany, Barcelona 1969, pp. 53, 56-57.
5. RUBÉN DARÍO, *La isla de oro/El oro de Mallorca*, edited by L. Maristany, Barcelona 1978; J. Schwartz, *Marinetti y el Futurismo*, in *Las Vanguardias latinoamericanas*. Textos programáticos y críticos, Madrid 1991, p. 374. Among other things Rubén alluded to Alomar and his Futurism in *Dilucidaciones* which figure as a prologue to the *Canto errante* (cf. *Poesías completas* edited by A. Méndez Plancarte, Madrid 1961, p. 786).
6. J. M. DE SUCRE, *La paradoxa*, "Un Enemic del Poble", issue 18 (1919), 1. However the book which was to have included *Mots-propis*, published in the same magazine (issues 1-18, 1917-1919) did not appear.
7. J. M. DE SUCRE, *L'angèlic laic Rafael Barradas*, "La Nova Revista", V: 20 (1928), 337-339.
8. Cf., for example, *Antologia lírica de Barcelona*, Barcelona 1950, pp. 249-251; *Antologia lírica de Gràcia*, Barcelona 1950, pp. 7-8, 37-40, 76-79, 138-44, 226-34.
9. Cf., for example, R. S'ALA [Sala], *Els futuristes i el Futurisme*, "Themis", 11:18 (1916), 1-5. Sala also translated the *Manifest de la dona futurista* (pp. 5-7).
10. Cf. J. ARAGAY, *El nacionalisme de l'art*, Barcelona 1920, pp. 21-29.
11. J. V. FOIX, *L'Avantguardisme*, "Monitor de les Arts i de les Lletres", 1:2 (1921), 7; reproduced in OC, IV, 21.
12. J. V. FOIX, *Algunes consideracions preliminars*, "Monitor de les Arts i de les Lletres", 1:1 (1921), 2; reproduced in OC, IV, 18.
13. E. BADOSA, *Conversaciones en la redacción: J. V. Foix, humanista y poeta*, "El Noticiero Universal", 28-IV-1959.
14. J. SALVAT-PAPASSEIT, *Fragments de lletres girades*, "La Revista", VII (1921), 1984; reproduced in *Mots-propis i altres proses*, edited by J.M. Sobré, Barcelona 1975, p. 86.
15. K. SCHWITTERS, *Das literarische Werk*, vol. 1: *Lyrik*, edited by F. Lach, Cologne 1973, p. 205.
16. J. R. MASOLIVER, *Possibilitats i hipocresia del Surrealisme a Espanya*, "Butlletí de l'Agrupament escolar de l'Aeadèmia i laboratori de Ciències mèdiques de Catalunya", 11: 7-9 (1930), 203; reproduced in J. MOLAS, *La literatura catalana d'Avantguarda. 1916-1938*, Barcelona 1983, p. 435.
17. MASOLIVER, *op. cit.*, 203; reproduced in Molas, *op. cit.*, 436.
18. J. V. FOIX, *Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals*, "L'Amic de les Arts", 11: 20 (1927), 104-106; reproduced in OC, IV, 32-40.
19. J. V. FOIX, *Entre milers de bales de cotó feiem voleiar llargues cintes blaves*, "Quaderns de Poesía", issue 7 (1936), 8.
20. J. V. FOIX, *Porta les xifres ben altes!*, in *Sol, i de dol*, Barcelona 1935-1936, [1947], p. 78.

## Paths in the Avant-Garde. A Tour of the Exhibition

DANIEL GIRALT-MIRACLE

Catalonia has played an important role in the development of the avant-garde movements in this century. A historiography reflecting the real importance of this contribution is gradually being worked out, although studies and exhibitions on the avant-garde trends in Europe still tend to minimise or overlook personalities, groups and trends which appeared in Catalonia, except for those which were in direct contact with Paris or its area of influence.

This exhibition is an attempt to show the interrelation between the avant-garde in this country and internationally. Its ultimate objective is to reveal contacts, contributions and dependencies, and to seek parallels and divergences. For the first time, we are bringing together the principal avant-garde trends in Catalonia, in order to offer an overall view, within the natural limits of an exhibition. We have tried to cover the various paths followed by the avant-garde between 1906 and 1939 by means of two hundred and fifty original works of art and some two hundred bibliographical, newspaper, photographic and original manuscript documents.

Following the major exhibition dedicated to the Galeries Dalmau presented by the Col·legi d'Arquitectes in Barcelona in 1969, the study on the avant-gardes has acquired a new dimension and a series of revisions, historiographical studies<sup>1</sup>, theses, exhibitions<sup>2</sup>, monographs, media projects have been undertaken. This exhibition is about synthesizing all known material.

We aim to look at – and present – thirty years of 20th century art, beyond a schematic interpretation based on the classifications derived from the conventional “isms” established by criticism and art history. This exhibition does not merely present these years as a succession of phases or styles, but as the interrelation between trends and artists which, stimulated by everything the avant-garde represented, led to one of the most dense and creative chapters in art in this century. Their influences, divisions, innovations, adaptations, affirmations and negations are presented through direct contact, a dialogue *vis-a-vis* the work of art which must undoubtedly favour an updated and new interpretation of the avant-garde.

### Identification with the avant-garde

It could be said that in terms of innovations and changes, the 20th century did not start in 1900, but in 1906, when new ideas, technologies and customs, many of which were linked to avant-garde trends, entered the scene.

The avant-gardes, by definition, were essentially proposing a confrontation between order and adventure, creation and destruction, investigation and subversion. As the years went by, however, this opposition gradually softened until it blended into the overall structure of culture and became one more chapter in art history.

In Catalonia, this confrontation started with the debate on *Modernisme* and *Noucentisme*. Later on, the appearance of various trends connected with the international avant-gardes was made possible by direct contact with other European countries.

During some years in this century, however, it is difficult to clearly distinguish the *Modernistes* from the *Noucentistes*, and these from the avant-gar-

dists, given the high permeability of their ideas and actions. Some personalities and groups wanted to be part of a particular trend and adopted a militant position; others shared techniques and formulas, others moved from one movement to another, or abandoned one position for the other.

The most genuine avant-garde defined the movement in terms of the value of a youthful spirit, commitment to modernity, cosmopolitan zeal and the investigation of a sublime idea, of a total art, in order to awaken society from immobility and orientate it towards new ways.

In this setting, Picasso represented a modern intuition seeking the epicentre of the avant-garde, which is why he went to Paris. Dalmau embodied the opposite, those who did not want to renounce their own world, country and culture, and preferred to renew them without leaving.

Picasso was a genius conscious of his talent who looked for a wider world where he could develop himself. Paris was the goal of all his generation's veterans, particularly those who knew “Els Quatre Gats”. Picasso also went to Paris, but he left behind friends and memories which often made him return, until the disaster of the Civil War and the new dictatorship physically distanced him from this country.

The gallery owner Josep Dalmau's response to this situation, from Barcelona, was to stimulate and encourage an avant-garde linked to the great European “isms” from the beginning of this century – Fauvism, Expressionism, Cubism, Futurism, Surrealism, Constructivism, etc. – while participating in an international adventure which took him to the limit of his strength and resources.

His attitude towards the avant-garde sometimes coincided with the practice and ideologies of the Italians, French and Germans, and at

other times had its own characteristics.

### Picasso in Catalonia

Picasso's relationship with Catalonia involves much more than a mere biographical episode. Thanks to the labour of critics such as Joan Merli,<sup>3</sup> Alexandre Cirici,<sup>4</sup> Palau i Fabre,<sup>5</sup> J.E. Cirlot,<sup>6</sup> Rodríguez Aguilera,<sup>7</sup> J. Ainaud de Lasarte<sup>8</sup> and others, as well as to the various studies of his art which have appeared since the forties, and the exhibitions devoted to his work, we have come to know a great deal about the origins of his creativity, the world in which his definitive artistic statement developed.

Picasso himself reiterated the importance of his Catalan experience, the strong identification he felt with the country, and, above all, the influence of its culture and landscape on his work.

Picasso arrived in Barcelona in 1895 when he was thirteen years of age; it was here that he began his artistic training – at the Escola de Llotja – that he painted his first pieces, that he got to know the world of artists, that he participated in conversational groups and progressive movements and eventually held his first exhibitions and received his first reviews. Horta de Sant Joan, Gósol, Cadaqués, Ceret, Perpinyà and Cotlliure were some of the points in Catalonia which affected the artist, and where he took the decisive step from classicism to his blue period, developing from there to the pink period, and finally to Cubism, once settled in Paris.

His family, upbringing, friends and culture formed a firm bond with Catalonia; after his definitive departure for Paris in 1904 he continued to show his affection for everything the country stood for, and he became the principle means of introduction of Catalan ar-

tists into the Parisian world (Canals, Sunyer, Gonzàlez, Gargallo, Miró, Fenosa...).

Picasso's stay in Barcelona in 1917 is of great significance. His work already constituted a comprehensive statement in a fully-formed personal language, and Picasso was received as a triumphant artist.

Although the trials and experimentations of his youth were of real value, and of great artistic quality from a technical and aesthetic point of view, Picasso's genuine Catalan avant-garde experience did not begin until 1909, after he had painted *Les demoiselles d'Avignon* in 1907.

Both critics and avant-garde groups in Catalonia have always agreed on this point. Sebastià Casch wrote in his article *El veritable Picasso*,<sup>9</sup> that "we believe that the true Picasso does not belong to the pre-1909 period. Picasso in his blue and pink periods is evidently good. (...) Picasso gives himself over to a rigorous analysis of reality in 1909 (...) which is carried through to its final consequences (...) He relentlessly analyzes nature (...) He allows himself every kind of liberty (...) 1909-1932. This is the real Picasso."

ADLAN's members evidently shared this view when they held their last pre-Civil War exhibition in the galleries Esteve in 1936. Josep-Lluís Sert, the association's president, and Joan Prats, the main organizer, selected twenty-five of Picasso's works, taken from various private collections; there was, quite intentionally, no reference to the blue, pink and neoclassical periods in this selection. Palau i Fabre interpreted this representation of Picasso's art as a "refusal to pander to the tastes of the Barcelona establishment".<sup>10</sup> The exhibition caused a great impact thanks to the support lent to it by Picasso's friends and fellow-artists (Luis Fernández, Juli Gonzàlez, Salvador Dalí,

J.V. Foix, etc.); the press in general gave it a hostile reception precisely because it had excluded the more pleasing and docile elements of Picasso's work.

This radical, breakaway Picasso thus played a considerable role in the awakening of minority avant-garde trends, and from that moment on he became the principle leader of avant-garde creativity.

The generosity of Picasso's feelings towards Barcelona is borne out by numerous donations of paintings he made to the city; from 1919 on, when he ceded *The Harlequin* to the Museu d'Art Modern de Barcelona, his successive presentations eventually allowed the Museu de Picasso to be inaugurated in the city in 1963; he continued to contribute paintings right up until his death, and his wife Jacqueline thereafter did likewise.

Picasso's profound influence on Catalonia has two aspects to it. On the one hand, we have the human and biographical ties. On the other, there is his place as the archetypal model of the avant-garde spirit, of free creativity, of artistic independence. Both aspects of this relationship have always been reciprocated.

#### **On the exhibition:**

*In this section of the exhibition we have tried to highlight references to the various Catalan towns where Picasso stayed and his artistic activities in each of these.*

*Right at the highpoint of his Cubist development, Picasso returned in 1909 to Horta de Sant Joan, accompanied on this occasion by Fernande Oliver. A series of landscapes, constructions, and portraits from that time, centred around the obsessive theme of prismatic architecture and the construction of faces by means of cubistic structures (the various*

*heads of Fernande he painted), show us a Picasso who had completely absorbed the language of Cubism and who was in the process of reinterpreting landscape on the basis of a new understanding of things, as is evident in *Bòbila d'Horta d'Ebre*.*

*Both the drawings executed in Horta de Sant Joan and the various studies of buildings in Barcelona — which date from the same period, and which were also subjected to the prismatic process, something quite close to the work of the later Cézanne— articulate surfaces, cutting them into small regular planes: interrupted forms set in shallow space that nonetheless possesses relief. The buildings and palm trees are simple volumes in movement, with a positive and negative side to them, which, without abandoning anecdotic content, present us with a new vision.*

*In the following year of 1910, Picasso spent his summer holidays in Cadaqués. At this point Picasso's Cubism was undergoing a process of reflection, was considering new conceptual problems and entering into more abstract formulations; Senyoreta Léonie, the various drawings of women in Cadaqués and the subsequent *Woman with Mandolin* (1911) bear this out magnificently.*

*The Nabukadoneezer (1910) series of sketched studies of the Pitxots' fishing boat, which gave its name to the title of the series, is notable for its application of the language of Cubism to the most everyday elements of reality.*

*If a reference to the real was still evident in his Horta de Sant Joan work, Picasso achieved his maximum degree of abstraction in his Cadaqués Cubism, the most*

*important work of which is undoubtedly *The Port of Cadaqués*, which figures today in the collection of the National Gallery of Prague.*

*During his crucial visit to Barcelona in 1917, Picasso painted some markedly Cubist works. *Reclining Woman* is a good example of this recomposition of Cubism on the basis of flat geometric forms (triangles and rectangles) which make up the body of a woman lying on a sofa.*

#### **International Dalmau**

"The apostle of modern art" and "the person who introduced modern art to Catalonia" are among the epithets bestowed on Josep Dalmau by his contemporaries and by art historians in general. His gallery was open to culture and artists, and welcomed local reformists and the national and international avant-garde.

It is difficult to know whether to define Dalmau as an avant-gardist who was capable of directly committing himself to a trend or attitude, or whether to consider him simply as an open, liberal and lucid man due to his trips to Europe, his artistic sensitivity and awareness of the changes which the country was experiencing. He did, however, pave the way for the avant-garde and managed to introduce Cubism, French avant-garde art, Surrealism, Simultaneism, Vibrationism, Neoplasticism... through their main protagonists.

Dalmau was very clear about the fact that what was needed at that time was to bring in the new international avant-garde trends and export this country's great talents.

It is also worth saying that circumstances generally favoured these incursions into Europe. The outbreak of the First World War and the Spanish State's declared neutrality,

which Catalonia would directly benefit from in political and economic terms, meant that many European artists took refuge in Mediterranean villages particularly on the Costa Brava. Their main centres were in Cadaqués, Tossa de Mar, Sitges... and Barcelona was their indisputable capital.

Dalmau's gallery was the only space where Picabia, Duchamp, Léger, Gleizes, Metzinger, Sacharoff, Torres-García, Barradas, Burty, Delaunay, Charchoune, etc. could exhibit their work and feel welcomed by the dealer. For this reason, and in homage to the man who provided the Catalan scene with an international context, we have brought together here the works of a selection of the most important international artists who exhibited or maintained direct contact with him in this exhibition.

In his article assessing "Avant-garde art in Barcelona"<sup>11</sup>, Sebastià Gasch establishes three main stages. The first was led by Josep Dalmau and his gallery; the second was promoted by "L'Amic de les Arts", the magazine published in Sitges between 1926 and 1929 which effectively became a stage for avant-gardism; and the third was impelled by ADLAN, the "Amics de l'Art Nou" who, as from 1932, bonded "a group of friends open to all spiritual restlessness", whether intelligent or snobbish. We will treat these three well-defined stages monographically in this exhibition.

All this took place following the World fair in 1888, when Barcelona stopped being a provincial city and, thanks to the strength and the originality of *Modernisme*, was linked to Paris, Vienna, Brussels and Glasgow. In other words, it was an ideal moment to make the jump from a local to an international culture.

However, the bourgeoisie, an influential sector in society, were mostly in favour of Nou-

centisme, because they understood it as a patriotic and modern movement. They overlooked the avant-garde being encouraged by Dalmau, which only found support among intellectuals, the modest middle classes and the best informed among the bourgeoisie, that is, a less financially powerful sector.

Alexander Cirici sensibly defined Dalmau as "a bad tactician and a good strategist"<sup>12</sup>, because he did not have any of the qualities of a business man, but did have intuition, enthusiasm and the personal freedom of an artist. He failed as a businessman, but triumphed as a citizen.

A review of Dalmau's exhibitions and activities - included in this catalogue's chronology - will reveal his eclecticism, which was fundamentally only a product of the potential of the real and ideal circumstances, of the present and what he intuitively felt was the future.

Jaime Brihuega<sup>13</sup> affirms that Dalmau managed to consolidate a "tone", or "genre" directly connected to avant-garde despite these ups and downs: and with this strength Dalmau launched Miró and Dalí in Paris, once the World War had finished.

The best artists from Dalmau's stable made the international jump, but he could not follow them. He continued developing his activities on a local level and without any special recognition, until his death at the outbreak of the Civil War in 1936. After the end of the war in 1939, all the avant-garde movements recognized him as the authentic pioneer of internationalization.

The history of Galeries Dalmau is the history of an adventure-as Jaime Vidal i Oliveras has said: that of betting on modern art when it could be lived like an adventure, not only like a business.<sup>14</sup>

### **On the exhibition:**

*What is most important in the context of this sort of retrospective and revisionist exhibition is the presentation of the most outstanding features of Dalmau's international activities. Together with Lluís Bagaria's extraordinary portrait, which shows us Dalmau as a very thin individual with a long beard, we have selected works which chronologically and stylistically come closest to representing the exhibitions held in his gallery. The artists selected are Braque, Gris, Metzinger, Gleizes, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Léger and Charchoune.*

*Braque is represented by a Still Life (1918), a perfect exponent of his culinary compositions and almost identical to that which was exhibited in the Galeries Dalmau.*

*We have chosen from Gris a Still Life inspired by musical instruments, and The Guitar (1914), in which the language of Cubism is intensified with the effects ofapiers collés.*

*A striking painting by Metzinger, Portrait of Max Jacob (1913) displays the force of his Fauvist Cubism: the painting is a homage to the French writer who was a great friend of the Catalan artists.*

*Albert Gleizes was Cubism's theorist and the founder of the "Section d'Or"; we have selected his famous Barcelona Dancer (1916), painted during his stay in our city, and City (1914), which belongs to the same series, exhibited by Dalmau.*

*Sonia and Robert Delaunay are represented by works characterized by circular forms in movement and their evocations of the Eiffel Tower.*

*The Red Wheel (1920), by Fernand Léger, belongs to*

*the same series exhibited in Barcelona and is representative of his abstracting and mechanizing Cubism.*

*The four works we include by the Russian painter Serge Charchoune, who settled in Barcelona after the First World War, were something really new in Catalan avant-garde painting and constitute one of the most original elements in the exhibition, seeing that they link all of the Futurist concerns of the time to the ornamental art of Catalan domestic ceramic tiles, contemporary music and cinema sequences.*

### **Picabia in Barcelona**

None of the foreigners who settled or took refuge in Catalonia played such a fundamental role on a national and international level as Francis Picabia. A French-Cuban with relatives in various parts of Spain, he spent a long time in the Barcelona, becoming the person who most inspired the foreigners living here and the avant-gardist activity at Dalmau's gallery. Apollinaire considered him one of the most reformist painters of his time, a spirit which he transmitted to his activities and his group of friends. Dalmau always granted him special attention, and in return made contacts in Paris, Zurich and New York. Picabia managed to get André Breton to hold his exhibition in Barcelona, which enabled Dalmau to establish new contacts with the international avant-garde.

A parallel has been drawn between Picasso and Picabia on more than one occasion; they are both artists capable of changing their styles and of making a Copernican turnabout. Picabia radiated an avant-garde spirit associated with unconformity and exploration. We have documents, including catalogues, photographs and a critical review by

Cassanyes, from the two exhibitions—one individual and another collective—he had in Barcelona. He also published books here and confirmed the limits and possibilities in this country.

He arrived in Barcelona after he had already abandoned his Impressionist period due to a lack of success and recognition, had formed his anarchist ideas and, imbued with the Dada spirit, had rejected all the established plastic arts and literary values. He first approached Cubism and then Futurism, and finally developed a mechanistic world, which more than one critic interpreted as being more scientific than artistic. He expressed states of mind, metaphors of life, cryptic phrases and idiomatic games through his articulated appliances, in an attempt to unite images and literature in a new art form.

1917 was an important year in Barcelona's avant-garde development. Torres-García published *Art-Evolució*, providing an outlet for the Constructivist and Futurist movements. Picabia launched his "391" magazine, the first copies of which were printed in Barcelona (issues 1 to 4) and which was subsequently published in New York (issues 5-7), Zurich (issue 8) and Paris (issues 9-19). "391" was inspired by the Dadaism which Picabia brought from Zurich and which he exhibited and produced in Barcelona, continuing its international route.

Dalmau continued with his mission of informing and modernizing the local scene until Picabia arrived with his colleagues. After they reached an understanding, he changed his role and acted as Picabia's agent, and became the international organiser and distributor of his magazine in order to establish contacts with the outside world.

"391" was intended to be the continuation of the magazine

"291", previously published in New York by Alfred Stieglitz. In a letter he sent to Picabia, in the year it was published, he acknowledged the merit of making a similar magazine in Barcelona, as "*ici il n'y a rien, rien, rien*". It was challenging, nihilistic, with a special taste for obscenity, and was produced in French by the group of foreigners living here. Dalmau, who acted as agent and distributor, and the prestigious printer Oliva of Vilanova, were the only people from Barcelona who participated in it.

It is evident that the magazine did not have much local following, but it helped to bring together the group of foreigners (Laurencin, Gleizes, Gauthier, Cravan, etc.), provided an organ of exchange with European groups and galleries and presented writings by Apollinaire, Max Jacob, G. Ribemont-Dessaignes, etc. for the first time in Barcelona.

"391", together with Salvat-Papasseit and Junoy's calligrams, also provided a great stimulus for the local publications which appeared later. Oliva of Vilanova, the most prestigious *noucentisme* printer, opened up experimentation in typographic calligrams and the free spacing of words, which had a big influence on subsequent avant-gardist magazines.

"391"'s importance and success can be considered minor but radically profound and qualitative. Joan Miró himself, in an interview with Raillard, recalled the impact this magazine had on him and how it provided him with a stimulus — "a jolt" — to his creative freedom.<sup>15</sup>

Picabia left Barcelona, but he maintained two important contacts with the city. The first was in 1917, when he entrusted the printing of his poems written between 1914 and 1917 to Oliva of Vilanova, under the title *Cinquante deux miroirs*. The second was in 1922 when

he held an exhibition by André Breton in Dalmau's gallery.

An important consequence of Picabia and his work in Barcelona was the contribution of the ferment of new Cubist, Futurist and Dadaist ideas to Catalan culture. Cassanyes was convinced, after listening to Breton's talk, that these were not three different movements, but parts of a more general movement, the total extent of which was still unknown.

On the other hand M. Lluïsa Borràs confirmed that Picabia started writing in Barcelona, given that he published his first book here, the *Cinquante deux miroirs* mentioned above, and also where he first used automatic writing, which was later also used by Catalan poets and writers.<sup>16</sup>

#### **On the exhibition:**

*Picabia kept many records of his time in Barcelona. We have therefore chosen to exhibit some works which are directly related with the city, including the painting Barcelona (1924), in which in his own style he depicts the "Agnus Dei" of Sant Climent de Taüll, juxtaposing the word "toros" (bulls), and the Mare de Déu de Montserrat (1928), patron of Catalonia, in which he plays with a superimposition of different elements between a realist portrait and a Romanic mask with the eyes of a Pantocrator. There is also series of watercolours and mechanomorphic sketches such as Resonateur (1922) which he exhibited in Dalmau's gallery in 1922, and which are easily identified in photographs from the time. The central point of this remembrance of Picabia revolves around the four copies of the magazine "391" published in Barcelona which we are reproducing intact in the catalogue.*

*With reference to his*

*friendship with Marie Laurencin, Apollinaire's partner, and to his close connection with Barcelona, we have included the Portrait de Marie Laurencin. This is also mechanistic and technomorphic, and bears the inscription "La fidele Coco, a l'ombre d'un boche, il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone!".*

#### **Between Cubism and Futurism**

Pictorial Cubism, which made its appearance at the exhibition organized by Josep Dalmau in 1912, did not take root locally. On the contrary, both Cubism and Futurism became deeply rooted in the field of literature.

On the one hand, Junoy made the principles of Cubism his own and transmitted them. On the other hand, Salvat-Papasseit identified himself with the aesthetics and formulations of Futurism. And both acted from a personal point of view, assimilating these international currents into their own poetics.

With so much or more efficiency than the exhibitions, always complementing their occurrence, from 1917 onwards there began to appear in Catalonia a series of publications open to the avant-garde, especially to Cubism and Futurism, which Junoy and Salvat-Papasseit led.

Apart from Picabia's "391", mentioned above; because of their importance: "Troços", "Un Enemic del Poble", "Arc Voltaic", "L'Instantand" "Proa".

The first number of Troços appeared in 1917 under the direction of Josep M. Junoy, who became one of the most prestigious theorizers of the age. Five numbers of it were published, the last two directed by the other great poet of the Catalan avant-garde, J.V. Foix. "Troços" was accurate in design and

arrangement it had bold typography and innovative subject matter. It was probably also the one that achieved the largest international projection after "391", thanks to the interest of its editors in distributing it in Paris, New York and Milan—and because people like Miró, Lagar, E.C. Ricart, Gleizes, Grünhoff, Charchoune, Burty, Tzara, Reverdy were invited to participate in this Francophile magazine that was profoundly influenced by Guillaume Apollinaire's work.

"Un Enemic de Poble" was run by a still more radical poet, Joan Salvat-Papasseit. Its subtitle was a declaration as explicit as "A leaflet of spiritual subversion." "Un Enemic de Poble" was the platform Torres-García used to make known his changed position regarding the avant-garde at the time of his leaving *Noucentisme* (1900-ism). He set off on the constructive path and wrote the memorable and premonitory article "Art-Evolució." this publication represents a more political avant-garde, and with an more anarchist sort of ideology. It became an excellent way of understanding the aesthetic debate of the time, clearly dominated by *Noucentisme* at the head of the avant-gardist projects.

"Arc Voltaic", which appeared in 1918 and was also headed by Salvat-Papasseit, published only a single number. This presented Joan Miró's revealing drawing on the cover, the beginning of his Fauve-Cubist period; a "Vibrationist" drawing dedicated to J.M. de Sucre by Salvat-Papasseit himself; and the Italian and French versions of Torres-García's *Art-Evolució* manifesto.

"L'Instant", directed from Paris by Pérez Jorba in 1918, was later published in Barcelona. It adopted a compromising attitude against the avant-garde's eclectic options and false imitations.

### Torres-García and Barradas, between construction and vibration

Joaquim Torres-García (with a Catalan father and a Uruguayan mother) very quickly achieved a clear aesthetic and intellectual evolution towards avant-gardism. He felt closely linked to Catalan culture from the time he arrived in Barcelona in 1892, without ever renouncing his American origins. He experienced the explosion of *Modernisme*, but he fully identified with the classicism of *Noucentisme*, and even became one of its most profound representatives. His painting, of high plastic quality, was very close to the spirit of Puvis de Chavannes and to the Greek-Latin inspired image of the idyllic world present in his work up to 1917. This serene, beatific Mediterranean, was not unlike that favoured by the official policy of the Mancomunitat de Catalunya regional government.

A series of changes took place in Torres-García's ideas and work around the unsettled year of 1917. Information on the new trends in avant-garde reached him through the publications and particularly the group of foreigners living in Barcelona who were also under Dalmau's wing, especially Barradas with regards Futurism.

A political event accelerated the process of his disassociation from *noucentista* classicism. The death of Prat de Riba and the personal and ideological distancing of Eugeni d'Ors meant that Torres-García was not allowed to continue working on the huge murals in the Saló de Sant Jordi in the Palau de la Generalitat, which he had begun in 1912-13, and which the new president, J. Puig i Cadafalch, decided to suspend.

Although Torres-García's personal traumas led him to take refuge for a while in the "Mon Repòs" villa near Te-

rrassa, surrounded by nature, he was an intellectual and eminently reflexive thinker, and always thought of himself as a philosopher.

Also in 1917, he wrote "nothing could be finer than forgetting the past to go randomly in search of the unknown. In art one must proceed without a fixed plan. I am an enemy of all forms of tradition, (...) Nothing could produce more pleasure than finding some new route and being the first to go that way; faced with a horizon without limits and feeling free (...)".<sup>17</sup>

He intuitively knew that great changes were happening in the world, that the modern space was that of cities, dynamism, intense activity, a mechanical civilization with ships, trains, automobiles and aeroplanes. He took in all of these elements in a city which was intensely breathing this transformation, that was undergoing a change from the rural to the urban, paving its streets, replacing gas lighting with electricity, animal traction with machines... He explained this in the talk he gave at Dalmau's gallery on the 22nd February 1917, saying "(...) Two steps away there is a street, a hive of people passing each other by in various directions and losing themselves in a thousand streets which lead to a thousand more. And on each street there are thousands of houses and thousands of holes, where these thousands of individuals live. That is our city (...)".<sup>18</sup>

He also talked about the interrelation of the sun and moon, trees and avenues, monuments and drinking fountains, the port, the rhythm of life, with a clairvoyant vision of the changes which were happening and would lead to future civilization. Everything he clearly expressed in the words of his talk also appeared in his sketches and paintings. The illustrations published by "Un enemic del poble" in June

1917, his notes from that time, the paintings of Barcelona's streets, the train stations and scenes of the port from 1918 and 1919, even his extraordinary toys, all express this awareness of the modern city, premonitions of Futurism and all he would discover in New York, which confirmed his Constructivist vocation and his dynamic vision of the world.

It was clearly not a dramatic change, but a progressive maturing of some ideas and concepts which the most "evolutionists" of the time defended as progress.

At around the same time, in the issue of "Un enemic del poble" dated November 1917, he published *Art-Evolució* which, with the subtitle *A manera de manifest*, claimed evolution as the only way to progress and authenticity in art. "We cannot accept anything that is not change. We must carry out this evolutionary process in each of our works (...) it will not be possible for us to follow an unchanging path (...) our criteria must constantly evolve (...) in the natural evolutionary way (...) our role must only consist of recording, like a highly sensitive receptive device, what we could call the plasticity of the times". Interpreting the spirit of the times, he also adds: "our motto should be individualism, 'presentism', internationalism."<sup>19</sup> This intuitive knowledge, claim to spontaneity and interpretation of the times, which preceded the evolution and research in the academic world, gave Torres-García a new impulse to change from an historicist vision of art, based on eternal values and a classical spirit, to a prospective, experimental contemporary art which breathed the spirit of the present while looking towards the future.

The antagonistic campaign against fresco murals provoked a strong reaction in him and stimulated his international contacts. A trip to Paris, Brussels



and New York renewed his strength, and put him in touch with new trends. He eventually moved to Paris in 1926 and turned definitively to Constructivist abstraction; he became one of the founders of the "Cercle et Carré", together with Teo Van Doesburg, Mondrian, etc. His tendency towards Rationalism (influenced by Cézanne), a synthetic spirit (Cubist) and calculated articulation of form (Constructivist) came together in a geometric abstraction which was clearly opposed to the rise of Surrealism.

When he returned to Spain in 1932, he tried to develop his own Neoplasticism, particularly by constructing objects. He finally decided to return to America when he failed socially and financially, thus putting an end to a possible development of a Neoplasticism by the groups related to Torres-García and Barradas in Barcelona and Madrid.

Neither Cubism nor Constructivism had any significant success in the plastic arts; Surrealism, however, became an international force through leading figures like Joan Miró and Salvador Dalí.

Rafael Barradas, who became a great companion and friend of Torres-García, arrived in Barcelona in 1914. He was also born in Montevideo and had family connections in Spain. He moved to Barcelona after travelling around France and Italy, where he learned about Futurism.

Barradas arrived bursting with energy, new ideas and all the drive of the European avant-garde. Nothing linked him to *Noucentisme*, classicism or Mediterraneanism. In Barcelona he found a restless nucleus ready to receive the message of Futurism. He immediately teamed up with Torres-García under Dalmau.

The experiences they shared were related by Torres-García in his article *The discovery of*

*oneself*, published in 1916,<sup>20</sup> which includes the best description of the artistic scene at the time: "at that time not a single painter had dared to take on the city, let alone its *Moder-nisme*. Everyone went to the country or to the seaside, or locked themselves up in their studio (...)" He even talked about "the tame Catalan paintings by Rusiñol, Sunyer, Mir and others!"

Barradas was one of the most intense innovators of the time. The originality and intensity of his work, his intellectual talent, his circle of friends, his contacts with Madrid and Saragossa, his connections in the literary world and the Ultraist group, together with the trend he created under the name "Vibrationism" had an extraordinary effect.

"Vibrationism" is based on a personal and original interpretation of Futurist pictorial dynamism. Barradas interpreted the most dynamic element of this trend without falling into the literalism of its sequential and kinetic transmutation, thus assuring it a place in the history of painting. This element came from the tradition followed by Cézanne and the cubists, and gives the painting a "vibration of ideas" or, as he himself wrote, a translation of "geometric proportions".<sup>21</sup> This was one of the most original contributions to the era's artistic scene, and was presented at Dalmau's gallery in Barcelona (1917) and later in the Sala Mateu in Madrid (1919).<sup>22</sup>

An essential part of cultural life and committed to the avant-garde, he soon joined up with various writers and the reformist publications of the time. In Barcelona these included Salvat-Papasseit and the magazines "Un enemic del poble" and "Arc voltaic", and in Madrid "Reflector", "Ultra", "Tableros", etc., promoted by Manuel Abril, José Francés, Guillermo de Torre, Vázquez Díaz, etc.

He painted Barcelona's most central streets, the Ramblas, the University cafés, the port, etc. He painted the bustle of the Atocha station in Madrid, and as has been said, both land and sea ports.

Torres-García and Barradas established a great intellectual and poetic contact in Salvat-Papasseit. He invited them to participate in the magazine "Arc Voltaic", which had the subtitle "Plasticity of the Vortex. Shapes in motion and evolution - Vibrationism of ideas - Poems in Hertzian waves", a phonetic and poetic title which embodied all the era's preoccupations and ideas.<sup>23</sup>

Salvat-Papasseit contributed to literature—or, to be more specific, to poetry—the spirit which Barradas and Torres-García transmitted to painting and drawing. They shared a fascination for Marinetti, the Futurists and Apollinaire, a vision of a world in transformation and an awareness of social changes. That is why they collaborated together in magazines and publications, and fought to defend this ideology against *Noucentisme*.

Barradas' stay in Barcelona was profound and he left a strong impression. His "Ateneó" in l'Hospitalet was the scene of an important debating group, in which Gash, Montanyà, Dalí, Díaz Plaja, Angel Ferrant, De Sucre, Capdevila etc regularly took part and which was visited by Lorca, Buñuel, Gómez de la Serna, Sainz de la Maza, Marinetti, etc. We have often wondered how Barradas, who lived in the outskirts of Barcelona in the poorest living conditions, could summon the leading avant-gardes in art and literature. Only the strength of his personality, intelligence, information and international contacts could provoke this major phenomenon between 1925 and 1928.

Discouraged by his lack of acceptance in Barcelona out-

side intellectual circles, he accepted an invitation to manage the Museum of Modern Art in Montevideo and returned to his country. He died there in 1929 of consumption, the same illness that was to kill Salvat-Papasseit.

In memory of his stay in Barcelona, his friends in Barcelona payed homage to him on the breakwater in the port, and organised a posthumous exhibition of his works at Galeries Dalmau. The magazine "Hèlix" dedicated a special issue to him.

The duo Torres-García/Barradas constituted one of the Catalan scene's most stimulating theoretic and practical fermentations on a par with the European avant-gardes and which reconciled tradition and innovation.

#### ***On the exhibition:***

J. Torres-García  
Barcelona Street from 1917  
is a magnificent example of the route that led Torres-García from Mediterranean landscapes to a constructive process which became increasingly abstract and geometric; other good examples of this are Still Life with Coffee Grinder from 1928, and Composition from 1932, or the illustrations for the Poemes en ondes hertziennes by Salvat-Papasseit, which although from 1919, are premonitory of his evolution.

The following series fully belongs to Torres-García's Constructivist period, both with smooth surfaces and with reliefs and small objects, which resemble sculptures more than pictures. All together, they represent forms built from an abstract language. Construction with Superimposed Circle from 1928, Counterpoint from 1929, Construction with a Red Circle from 1920, are all representative of this purified stage directly link-

ed to the "Cercle et Carré".

An analysis of Torres-García's connection with Barcelona cannot omit a reference to the many toys he made during his life, mostly to earn money. They are not merely toys, but highly accurate forms, constructive figures of a pure and rational schematism. They are characters cut out of his paintings and given a life of their own.

Rafael Barradas

Paper Stand on Canaletes (1918) is a work very representative of his stay in Barcelona. Landscapes of the city filtered through Cubist forms, Constructivist structures and the movement of shape and colour in his particular version of Vibrationism with a clearly Futurist influence.

Portrait of Salvat-Papasseit, also from 1918, is in homage to his friend and companion and is a masterpiece of Barradas' Constructivist ability, even in portraits. Articulate form and depth in a painting full of movement and dynamism.

The figure of his daughter, treated with evident realism in Portrait of Carmen from 1919, is blended into this clearly Vibrationist painting, in an evident example of his skill as a painter and his investigative will.

The Dancer from 1917 is an example of his drawing skill, breaking down a single figure into the multiple contortions made by a dancer in movement.

### Free words and calligrams

One of the most genuine and interesting and original fields of experimentation of the avant-garde is that linked to "freedom for the word" or calligrams. Although there already existed a long tradition of poet-

tic usage of calligraphy, letters and support spaces, the European avant-garde generated its own formulations, linked to Futurism and Cubism.

Although there are seventeenth and eighteenth century precedents, the avant-gardists took over the concept of "freedom for the word" and cultivated it systematically as one of the most experimental areas, related to the idea of the fourth dimension, expressive and compositional freedom, the movement of forms, etc. These were principles the avant-garde stood for.

The spirit of experimentation, the willing of new expressive forms, and literary disparagement provoked a different manner of understanding design and letters as well as words, which combined semantic with graphic values.

In Catalonia, the most direct forerunner of this approach, although marginal, is Nogueras Oller's 1905 composition. It was published in the poetry collection *Les tenebroses*. Nevertheless, it is with Junoy and Salvat-Papasseit's work that we find a generalized practice identified with avant-garde principles.

Josep M. Junoy's artistic criticism valued the aesthetic fact from the point of view of its sensitivity. He was one of the first promoters of Cubism, to which he enthusiastically adhered. He had direct contacts with the protagonists of this movement and arranged an information campaign about this tendency. One of the first autochthonous reflections on Cubism is his, in his book *Arte y artistas* (1912). One of the most interesting aspects of his career, however, are his calligrams, which he began to publish in 1916 and which he assembled in his book *Poemes & calligrames* (1920). Calligrams like the notices dedicated to "Boccioni," "Art Poètica" and "Oda a Guynemer." These were present in the exhibition. They

are very significant experiences which have the level and quality of the artistic object.

The other great cultivator of the visual form of the word is Salvat-Papasseit. He practiced a personal poetics whose origin must be sought in Futurism. It may have been Barradas who put him in contact with "Parole in libertà" and the experiments of Italian Futurist circles. His works most identified with the avant-garde spirit—and which make us part of this exhibit—are *Poemes en ondes hertzianes*, *L'irradiador del port i les gavines* (including the poem "Marxa nupcial") and *El poema de la rosa als llavis*, where he deals with the themes of mechanism and the city, using Futurist resources: the typographical game, the use of inks, stepped verbs, "freedom for the word," etc.

Salvat-Papasseit, a true channeler of avant-gardist vitality, was essentially a man of letters. Along with the books already mentioned, he headed the magazines: "Un enemic del poble", "Arc Voltaic" and "Proa". He also wrote the excessively idealist manifesto *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista* (Against poets in small letters. First Catalana Futurist manifesto). But in spite of this he was never divorced from the arts. He was close to two key figures in the history of Catalonia's avant-garde of the visual arts, Torres-García and Barradas. Proof of this friendship is the portrait of him by Barradas, selected for the present exhibition, and the book *Poemes en ondes hertzianes*, illustrated by Torres-García.

Apart from Junoy and Salvat-Papasseit, important roles were also developed in this trend in plastic-literary creation by Joaquim Folguera, associated with progressive circles; Vicenç Solé de Sojo, between Paris and Barcelona; Carles Sindreu at a later date, who worked in various areas related to modernity and

later was one of the protagonists of ADLAN.

### 1929: Mies van der Rohe and Neo-plasticism

Barcelona generated artists capable of creating a language of their own—Dalí and Miró in painting, and Gargallo and González in sculpture—; this was not however true of the Constructivist trends, which, in general, arrived from outside Catalonia: in the first years of this century, a marked interest was nonetheless shown for Russian Constructivism, for the manifestos written by Gavo and Pevsner and the work of Malevich, Tatlin, Rodchenko... The movement was well-received here, though the specific variant which reached Barcelona was Cubo-Futurism; contact was made through the Cercle et Carré and Abstraction-Création groups, and the contacts Torres-García made thanks to Josep Dalmau.

In the Catalan sphere, Cubism always fared better than Constructivism, which was seen as an excessively rationalizing evolution of the trend. While in Paris, Torres-García played a very active role as a theoretician and practitioner inside the Cercle et Carré group, which had been founded in 1929 by Michael Sefhor, together with Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Jean Hélion, Van Doesburg, Vantongerloo, Herbin,.... Torres-García was the only Barcelona intellectual to feel sympathy towards this circle and their direction; in 1913 he declared in his notes on art that he advocated "the purest art (...) the really ideal art (...) which regards everything from the perspective of reason."<sup>24</sup> In this same article he clearly defined Plasticism, proportion, structure and decorative painting. At the same time he intuited concepts which, despite their *noucentista*

background, already pointed in the direction of the ideas he would later develop in *Art-Evolució*.

The first exhibitions to include Constructivist works were the Sala Badrines (1928) show and that organized by Dalmau in his galleries in November, 1929, under the heading of *Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger*, which exposed the public to the predominant artists and trends of the time.

Theo van Doesburg contributed a few Elementalist compositions, which represented the moment when this Dutch painter and architect broke away from early strict principles of *De Stijl* proper, in order to search for a sense of movement and dynamism through inclined planes which he termed "counterpositions". That is to say, we are dealing with the step from Neo-plasticism to Elementarism: he would go on to publish a manifesto on behalf of the latter.

Jean Hélion, an architect and engineer who came to play a very active role in the *Abstraction-Création* group, contributed two works, two magnificent examples of the transition from Cubism to Concrete Art, the movement to which he subscribed from the thirties on.

As for pure Plasticism, however, the chief figure of the exhibition was Piet Mondrian, who exhibited a neatly orthogonal composition, made up of different blocks of colour; it is characteristic of the work he did during the twenties, which aimed at carrying abstraction "towards its final objective," a goal, which, according to Mondrian, was not achieved by Cubism.

*L'Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger* of 1929, despite its eclecticism, presented a pre-Constructivist Torres-García, together with more radical artists, among them Theo van Doesburg, Mondrian, Vontongerloo, and Hélion.

M. A. Cassanyes described these works as "a complete abandonment of external appearances", "an uncorruptible austerity", and an "appreciation of essences".<sup>25</sup>

The press ignored these exhibitions, which allows us to deduce that the Constructivist movements, here in Catalonia, inspired more curiosity than interest. It is worth noting that the more rationalist work of Mondrian, Theo Van Doesburg, Hélion and others, was never exhibited on an individual basis.

These schematic and geometric constructions, based on vertical, horizontal, diagonal and curved compositions, were only readily accepted by architects and sculptors. Members of ADLAN and GATPAC mentioned and reproduced these works in their catalogues and magazines in the thirties. The magazine "Art", based in Lleida, did likewise.

The relationship between Theo van Doesburg and Josep Dalmau was especially interesting; the former had settled in Barcelona at this time. Their friendship resulted in an attempt to set up a magazine in Barcelona in 1929, at Dalmau's urgings; the idea was to create something like "391", or a Barcelona edition of *De Stijl*'s "NB" (*Nieuwe Beelding*), in order to disseminate Constructivist doctrines. Unfortunately, the project came to nothing.

The *Cercle et Carré* group, rather than becoming another "ism" or tendency, tried to bring together the living forces of geometric abstraction, something which brought it close to the pictorial and architectural purism of Le Corbusier or the Bauhaus rationalism of Mies Van der Rohe, applied to the Barcelona pavillion of 1929.

The decisive piece of work, that which exercised the deepest moral and ideological influence, was this famous steel, marble and glass building which Mies built especially to

represent the German Republic in the Barcelona World Fair of 1929 and which was rebuilt in 1986 on its original site.<sup>26</sup>

The 1929 Fair represented the high point of a great number of town planning and technological development projects undertaken by the city. Even if the dominant architectural modes were neoclassicism and the left-overs of *Modernisme*, the German Pavillion was a real step forwards; together with the chair which was named after Barcelona, it stands as a great innovation in the field of design and the practical use of new ideas and materials. This first demonstration of Functionalism, which defended bare and rational elegance and which put forward such notions as the dematerialization of walls together with a new concept of space; although it provoked no great reaction among the public, it was to bring about a genuine revolution in the strictly professional circles that admired Cubism and Constructivism.

From a present-day perspective, it is clear that the Constructivist route triumphed in the field of architecture thanks to Mies' Pavillion and to the reception given to Le Corbusier's early work by the young architects who would go on to found GATCPAC.

In 1929 also, Dalmau presented an exhibition of plans by Sert, Torres Clavé, Yllescas, Rodríguez Arias, Puig Gairalt, Alzamora and others in his galleries. This was an attempt to draw attention to the new architecture, and without doubt a very clear and immediate precedent of GATCPAC (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*), which was formally constituted a year later.

The Pavillion designed by Mies stood out against the theatrical monumentalism of the majority of the buildings at the 1929 World Fair, an exception

being of course the *Pavelló d'Artistes Reunits*, sponsored by the FAD (*Foment de les Arts Decoratives*), which, although it evinced a clear Art Deco influence, also incorporated Constructivist elements. The German Pavillion was the apotheosis of German craftsmanship and industry, combining beauty and rigour; it stood as a genuine metaphor of the aesthetic and technology of the twentieth century. Mies managed to represent in three dimensions the spacial ideas that the Constructivists had put forward in their plastic work.

#### **On the exhibition**

*One painting by Hélion is on show. Orthogonal Composition (1930), which is radically Neoplasticist, and displays the more fluctuating forms of the Cercle et Carré group.*

*Mies van der Rohe, one of the key figures in international architecture and design, is represented by original drawings from the plans for the Pavillion, a photographic report published in 1929 in the "Berliner Bild-Bericht", which gives us an idea of how exactly the Pavillion looked at the time of its inauguration, the model which was used for the 1986 reconstruction —which was carried out with the supervision of some of Mies' assistants—, fragments of the original 1929 column, with a cross-piece, so characteristic Mies' work, of photographs from the city archives of the original inauguration and an original version of Bench, and Barcelona Chair, which became a point of reference in international avant-garde furniture design.*

#### **J.V. Foix**

Unquestionably Foix is one of

the greatest Catalan artists of this century. The magnitude of his work has been compared to that of Joan Miró or Salvador Dalí, his friends and companions in the birth of the avant-garde.

Foix, a man of letters who liked to be called a researcher in poetry and in different forms of writing: in 1920 he published a calligram titled "Poema de Catalunya" in *La Cònsola*, a magazine published in Sarrià. He was a great promoter of avant-gardist movements, with which he identified from his early youth. Modern, open to cultural, social and political changes, he could reconcile tradition and modernity. He even came to formulate one of the axioms that best defines the Catalan culture of the time: "m'exalta el nou i m'enamora el vell" — "the new spins me, the old captivates my heart."

With respect to the avant-garde, he always maintained a cautious attitude, intelligent, critical and renovating. This led him to defend it in publications like "Troços" (which he directed for a time), "L'Amic de les Arts", "Quaderns de Poesia", and others. He collaborated actively in these.

His conditions of "investigator" of the arts, in addition to bringing him close to the postulates the Futurists and Surrealists defended, also caused him to move in a world where the lyric and the plastic arts, the tradition of innovation, "reason," and "folly" were holistic. For him, poets and plastic artists followed "the rhythm of the same wavy line."

A born experimenter and one of the best-informed intellectuals of the international avant-garde movements — something allowing him to write with the same facility on Dadaism, Futurism, Surrealism, Expressionism, architecture, cinema or aviation — he was one of the most dazzling examples of the active avant-garde that highly influenced

both the Dau al Set group and later generations.

The search for a correspondence between the literary and the plastic worlds led him to write texts that are very important to our understanding of Dalí, Miró, Picasso, De Chirico. These were a part of his first prose poetry books, *Gertrudis* (1927) and *KRTU* (1932), with illustrations by Joan Miró.

Thus, from this viewpoint of molar research must we evaluate the work of Foix, one of the best interpreters of the great artists of his generation, because, when all is said and done, he was, precisely, one of them.

#### **On the exhibition**

*As an homage to his career and as an example of the part of his work most closely related to avant-gardist experiences, we present the original edition of Gertrudis and KRTU and the photographic enlargements of Poema de Catalunya and of the texts of Poema de Sitges and 7 h. 50 - 11 h. 50, included in Gertrudis.*

#### **Joan Miró**

Joan Miró is without doubt the Barcelona-born artist who has achieved most international renown in this century; he is also the artist who has best and most clearly managed to show his deep-rooted attachment to Catalonia, through the use of a personal language that is at once open, attractive and penetrating.

At a time when painting in general was disoriented and when the plastic forms suggested by academicism had exhausted their possibilities, Joan Miró opened a new door, found a path to original creation, which he was to develop throughout his life; he defined his art to such a degree that he created an unmistakable personal language.

Miró's first exhibitions in Barcelona, although not properly understood by the public, brought about a renovation of the whole Catalan scene. His presence in Paris served as a guiding light to Surrealism, although he was ultimately to create his own plastic world which would go beyond the frontiers of the movement.

His family was like any other middle-class Barcelona family whose rural origins were linked to a tradition of skilled crafts: they simply wished their son to find his place in the family business. But this particular family was to come up against the resistance of a boy who was sensitive to another dimension of life.

Having studied commerce and business administration, Miró began work as a druggist's apprentice. He suffered a profound psychological crisis, which would turn out to be the first outward manifestation of his inner world: the breakdown changed his parents' minds, and they allowed him to study Fine Arts in the *Escola de Llotja*, where only two of the teachers (Pascó and Urgell) recognized Miró's talent. This lack of recognition led to another nervous depression, which coincided with the contraction of some infectious disease. This obliged Miró's parents to send him off to the family house in Montroig del Camp, where he came into contact with another reality which allowed him to discover a new vision of the world. This world was rugged, crude, unsophisticated, and linked to nature and its cycles, to the animals, the stars, to handicrafts... It inspired a new creative impulse. Years later, Miró himself stated that at Montroig he had learned to feel one with nature, something which he made into the central theme of his art.

The teaching he had received from the modern-minded Francesc d'A. Galí, coupled with his own native rebellious-

ness against anything that seemed conventional or academic, distanced him from *Noucentisme*, and put him thinking about painting; the recent constructive trends in Fauvism and the emergence of early Cubism and Surrealism played a part in this process of reflection.

The portraits, still-lives and landscapes of Montroig that featured in Miró's first exhibition in the *Galeria Dalmau* in Barcelona already showed signs of the radical Expressionism — with its desire to construct and structure both the inner and outer forms of reality —; they surprised the critics, made the public feel uneasy, and determined Dalmau to bring the young man to Paris. The journeys he made to the French capital, and the exhibitions he had there (*Galerie La Licorne*, 1921, and *Galerie Pierre*, 1925) placed him in contact with a world that upset him personally and aesthetically, and that made him reconsider his artistic task.

Another visit to his Montroig refuge was required to overcome this shock: there he continued to develop his "conceptual art" which, as he stated in 1923, led him to give over entirely any natural model so that he could create landscapes that had nothing to do with apparent reality; this caused a physical and mental tension that led him to say, "(...) I am following dangerous paths (...) sometimes I feel the panic of the traveller on unexplored paths."<sup>27</sup> The great painting produced at this time was *La Masia* (1921-22), executed in Montroig. Joan Miró admitted having painted it in an aggressive frame of mind, motivated by the excitement his research made him feel.

From this moment on, Miró developed the world he had discovered: he simplified, stripping away the anecdotic and holding onto the mere essentials, until he found his per-

sonal "writing", that system of signs which achieved its maximum expressiveness in his style of drawing. Colour came to be one of his hallmarks. Another very fertile period followed on this one, his new production closely linked to Surrealist poetry. Guy Weelen has stated that "Miró's pre-1924 paintings—1924 marked the official birth of the Surrealism—were already Surrealist in spirit."<sup>28</sup>

Miró conveyed to the bulk of Surrealists the need to discover new methods and alternative conceptions of life, not in the external forms of the Dadaists, but in more intimate, deeper forms, more closely linked with the subconscious, as Freud had seen.

Gradually Miró abandoned a symbology linked to reality for a form of painting based in automatism, something which permitted another vision of reality, and which, as always, was closely linked to poetry.

In Montroig Miró had discovered his connection with the earth and his need to make a break with the past; after his stay in Varengeville (Normandy) during the war, he discovered the immensity of the sky and the world of the constellations, which filled out and completed his imagery. He continued working on such themes after settling in Majorca, where he died in 1983.

Miró was always radical in his moments of decision, and in 1927 he declared, "I want to murder painting,"<sup>29</sup> which in fact meant that he wished to undertake a serious reflection on the materials and forms of art. Miró was always dissatisfied as a painter, always looking out for new paths and new methods, in painting as well as in sculpture, engraving, drawing, writing, collage, tapestry, and stage design...conscious that he was capable of going beyond the limits which he himself had established. This explains why his work is synthetic and pro-

found, attractive and hermetic, poetic and transcendental.

#### **On the exhibition:**

*We have chosen the 1917 painting Ciurana and a 1919 poster advertising the magazine "L'Instant" to illustrate Miró's evolution between 1919 and 1935; it is an example of his peculiar synthesis of Fauvism and Cubism, representative of the Montroig period.*

*Head of a Catalan Peasant (1925) constitutes the beginning of a world of free forms which would derive its strength and vigour from signs and the definition of a biomorphous world in the symbology of its characters; this world, with its intensely colourful characters, its striking texture and form, would go on developing through the thirties.*

*The subtle Blue Composition (1926) and the magic and exotic Composition (1929) show the secret and sometimes unpredictable facet of Joan Miró's work.*

*Untitled (1932) is an oil painting on wood whose rich Surrealism combines geometric constructive elements with softer, evidently biomorphic, forms.*

*All of the iconic force of Miró's symbology and the striking power of the colour are combined in A Child's Game (1932). A completely different work from the same year the Composition which is calligraphic and gestural, a synthesis of Miró's most schematic pictorial writing.*

*Flame in the Sky and Naked Woman (1932) and Head (1937) are two striking works which concentrate all of the energy of an established vocabulary and treat colour and composition with a liberty and poetry that would serve Miró as signs of identity for ever more.*

*Miró was not unaffected by the Civil War. He contrib-*

*uted The Reaper to Spanish Republic's pavillion at the Paris World Fair of 1937; he also designed the stamp-poster Aidez l'Espagne and began working on a series of black and white works on Barcelona which would come to stand as one of the most dramatic and pathetic expressions of the monstrosity of war.*

*The ADLAN and "D'Ací i d'Allà" pochoirs complement this stage—just previous to the disasters of the Civil and World Wars—when Miró was putting together a personal language.*

#### **Salvador Dalí**

Salvador Dalí's work goes beyond the limits of painting; but this fact in itself is the best guide we have for the understanding and interpretation of his multifaceted personality.

If Dalí used his life as a tool to gain popularity, after his death attention shifted to his plastic and literary creations; this persistent interest continues to produce new interpretations of his life and art, which in turn engender ever more books and exhibitions.

Like the majority of the Catalan artists of his time, he made a name for himself during the period of *Noucentisme*, with its strongly Mediterranean accent; he was influenced by Sunyer, and then went on through Cubism to metaphysical painting; subsequently he adopted a "paranoid-critical" Surrealism, as he himself styled it. He finally settled for a very personal and mannerist form of realism.

Dalí's work is closely linked to his biography and an interpretation of reality which led him to react violently, sometimes schizophrenically, against conventional forms of life and art. The "monsters of reason" stirred his subconscious and brought on an oneiric delirium which he expres-

sed in his "mental landscapes".

He was a real globetrotter, capable of turning Paris and New York into his international launching pads; he nonetheless always felt close links with his homeland and its landscapes. In fact, l'Empordà and the Costa Brava had the same effect on Salvador Dalí as the Tarragona countryside had on Miró. In *Confesiones inconfesables* (1957) he declared, "I am inseparable from this sky, this sea, these rocks, tied always to Portlligat, where I have defined all my truths and roots."<sup>30</sup>

In his earliest works he described the landscapes and rural customs of Catalan coastal villages, but it was not until he achieved the Surrealist language of his maturity that he was able to interpret the magic, the mystery and the power of this area. From that moment on, wild and lonely cliffs, strange landscapes filled with endless horizons, and everything suggested by the waves of the sea and the north wind coming down off the mountains were included obsessively in his painting. The rugged and rocky seascapes of this region in the north of Catalonia became part of his imaginary world, together with deformed anatomies, hurning giraffes, melting clocks, huge crosses, gold coins and a whole repertory of icons that unmistakably defined him.

Dalí gradually created his world and developed the indentificatory components of his painting and drawing, some of which would be repeated obsessively throughout his life: the malleability of certain solid objects, the continuous allusions to the sexual world, the juxtaposition of objects and beings, the metamorphosis of persons into things and animals, and the return to a *pompier* realism which characterized the last stage of his development.

Dalí, with his attitudes and performances, his mixture of

provocation and snobbery, came to be one of the harbingers of the avant-garde spirit. The lectures he gave in Barcelona and his literary contributions, especially in the "Amic de les Arts", revealed not only a great talent and a sound artistic knowledge, but also a clear intuition of the spirit of Surrealism and of avant-garde action, which he proclaimed in the *Manifeste Groc* (Yellow manifesto), drawn up together with Sebastià Gasch and Lluís Montanyà and published in 1928: the manifesto aimed to liquidate the customs and values of the past in favour of all that was new and modern.<sup>31</sup>

Dalí always felt himself to be "at the service of the revolution". Through his literary and pictorial images he aimed to "systematize confusion and contribute to the discrediting of the world of reality";<sup>32</sup> and he did this aggressively, using obscene and horrifying images, such as those which appear in *Le chien andalou*, the film he made with Buñuel: in one famous scene, a razor splits the eye of a girl. The film made a great impact in Paris, where it ran for a year, and had a strong influence on subsequent film making.

In Paris the artist got to know the Surrealist circles and surprised and moved them with his "paranoid-critical activities". He even helped to establish the very principles of Surrealism with his theories and works. Freud himself, who met Dalí in London years later, considered him infinitely more interesting than the other Surrealists, probably because the two men held in common a profound interest for the enigmatic world of the subconscious.

Somebody as independent as Dalí, someone so obsessed with his own fantasies and interpretations, was hardly likely to be able to maintain stable relations with the Surrealist group; he was officially expelled from it in 1936, although Breton de-

clared that "for three or four years Dalí incarnated the Surrealist spirit and gave it its splendour (...) the poetic content of these paintings has an undeniable density and an extraordinary explosive force."<sup>33</sup>

Dalí was a centrifugal force that helped to give Catalonia an international dimension and contributed to its yearning for universal recognition. He was at the same time the nucleus of energy that brought together Magritte, Arp, Eluard, Gala, Goemans and others of the Paris Surrealist circle; to these he added García Lorca and Buñuel, among other friends from his Residencia de Estudiantes de Madrid days. Throughout his life he exercised an extraordinary magnetism, which can still be felt in the present thanks to his Theatre-Museu in Figueres.

All of this was what made up Dalí's consciousness of the avant-garde; thanks to his interdisciplinary leanings, he made forays into cinema, poetry, theatre, literature... thus transplanting and giving new expression to obsessions and myths which transcended the limits of academic art, whose resources Dalí exhausted with his infinite curiosity.<sup>34</sup>

Dalí, at his most creative, denied the conscious, and brought together physical and psychical potentialities in order to fight against the limitations of human and intellectual faculties. As he wrote in his *Vida secreta*, his existence was a "constant spiritual subversion".<sup>35</sup> Not everybody has been able to understand this, but his genius is nonetheless recognized universally.

The breadth of his thought opened up new routes, new horizons in the theory and practice of art, in which reason, intellect and imagination, poetry and madness come together to show that culture is not made up of fixed forms, but rather of changing shapes, transforma-

tions that define the human being and life itself.

He was an untiring worker who dedicated his body and soul to his artistic and literary works; he is today thought of as one of the most important modern painters and one of the forgers of the avant-garde spirit, despite the fact that towards the end of his life he fell victim to commerciality and popularity and entered into a state of relative decadence.

#### **On the exhibition:**

*We present here a selection of Dalí's work, starting with his tentative metaphysical work: Still Life (1924); we continue with Still Life with Mauve Moonlight (1925-26), an interesting conjunction of Cubist formulas and Surrealist themes; and the multiform display of Barcelona Mannequin (1926-27) that was exhibited in Galerías Dalmau and was reproduced in "L'Amic de les Arts", and Self-Portrait Unfolding in Three (c. 1926-27), which brings together the constructive elements of Cubism with the development of Futurist forms to culminate in the more personal Surrealism of Inaugural Goose Flesh (1928) The Blessed Bird (1928), and Moonlight (c. 1928), Woman-Animal Symbiosis (1928), and Singularities (c. 1935-36), which shows us Dalí at his most creative, both in the treatment of materials and in the freedom of composition and the codification of his plastic world; we notice also his extraordinary characters, themes, settings and objects. A Surrealist innovation full of imagination and pictorial wisdom that represents one of the culminating moments of his work.*

*As exemplary of the most realist period, and as an indication of what was to*

*come later, we have selected Imperial Violets (1938), a very representative work, which evokes the gloomy atmosphere of the Civil War in the context of horizons typical of Dalí's native l'Empordà.*

*The drawings The Severed Hand (c. 1927-1928) and Studies for a Motion Picture Scenario (1935) are two examples of potent, provocative images, atypical in the tradition of the plastic arts, that Dalí incorporated in the world of cinema with a special poetic feeling.*

#### **Dalí the Writer**

Seldom has an artist excelled with equal force in both the fields of literature and the plastic arts. The volume and dimension of Salvador Dalí's written work—from the time of his penning his first articles for the Figueres Institute magazine "Studium" in 1919—is gigantic in its power, indisputably in its originality. He himself stated that he wrote better than he painted, which speaks for the pleasure and interest the world of letters had for him.

Dalí used literature as a tool for reflection when he was young. It provided him with an instrument for provocation and creation during his avant-garde period. It provided him with an advertising dais during his later active period. The history of the avant-garde cannot be written, in Catalonia or anywhere else, without taking account of Salvador Dalí's literary contribution. As Dr. Molas has observed, "painting and literature, at least in moments of greatest creative tension, which we may situate in the two decades running approximately from 1925 to 1945, are two parallel forms of expression, to some degree complementary, through which a single universe of images and symbols is articulated."<sup>36</sup>

Very probably, his interest in literature was more conceptual than stylistic. He sought out images, expressed impressions. He forced language to the limits of its ideas, and this equally well in every language he knew: Catalan, Spanish, French, English. And he cultivated every genre needed or circumstance demanded of him: newspaper articles, theoretical analysis, essay, poetry, autobiography, novel, etc.

A voracious reader, well versed in the great classics of world literature, his thought was filled with ideas from Catalan thought, from Ramon Llull to Francesc Pujols or Eugeni d'Ors.

As Annemieke van de Pas has noted,<sup>37</sup> throughout Dalí's artistic career there are different phases of literary creation. The first, related to Catalan, Spanish and French avant-gardist magazines, that is, the period when he actively collaborated with "L'amic de les Arts" (1927-1929), "Le surréalisme au service de la révolution" (1917-1929) and the different articles he published in "Minotaure" (1923-1936) or the more occasional pieces in "La Gaceta Literaria", "Mirador", and "Cahiers d'art".

It is inconceivable to think of a Surrealist discourse without referring to his ties to *Editions Surréalistes de Paris*, begun in 1930 with *La femme visible* and ending in 1937 with *Métamorphose de Narcisse*, with such key works as those already mentioned as well as *L'amour et la mémoire*, *Babaouo*, *La conquête de l'irrationnel*, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* or the nine articles he published in "Minotaure", among which is the outstanding "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style," where he vibrantly defends Catalan *Modernisme*, particularly the work of Gaudí, illustrated with photographs of the Casa Milà by Man Ray.

The other great facet drawing

Dalí to books is that of illustrator. There, he invested a great deal of time and talent. One example of this period: his illustrations for *Les Chants de Maldoror*, where he applied his paranoiac critical method based on Lacan's contributions. These are the forerunners to the great illustrations he would develop in the future, basing himself on the great themes and personages of universal literature.

#### **On the exhibition:**

*The books from the Surrealist period already mentioned are presented in original editions alongside the drawing El viento Este (East Wind, 1927) by Federico García Lorca, the good friend and close companion of his youth. The most poignant sequences of Un chien andalou, done jointly with Luís Buñuel in 1929, Man Ray's photographs of Gaudí's works; the original edition of Oda a Salvador Dalí from Revista de Occidente (Western Review, 1927) complete this section on Dalí and his intellectual environment.*

#### **Pau Gargallo and Juli Gonzàlez. The path of ironwork**

The investigative routes chosen by avant-garde sculpture take Barcelona as their international starting point. The more exhibitions are organized and the more studies are carried out on the work of Pau Gargallo and Juli Gonzàlez, the more it is generally realized that these sons of Catalan *Modernisme*, who opted to search out the free forms and spaces of a new plastic dimension, and who developed alternative forms of *Noucentisme* in the early stages of their careers, are the real pioneers of the sculpture that typifies the twentieth century.

The work carried out on the

balconies of La Pedrera by Antoni Gaudí and Jujol, somewhere between Expressionist and abstract, is seen by some as the precursor of the treatment of iron as a material in modern sculpture. In a similar way, Gonzàlez and Gargallo are recognized on an international level as the sculptors who pointed out the new aesthetic directions, the new creative paths, that led finally to the work of David Smith or Anthony Caro.

Pau Gargallo (Maella, 1881 – Reus, 1934) was a product of a typical Barcelona artistic milieu: he was one of the circle formed by Picasso, Nonell, Manolo, Canals, etc. in the Els Quatre Gats café; he studied at the Escola de Belles Arts de la Llotja and was especially influenced by the Catalan tradition of skilled handcrafts.

His talent and eagerness were rewarded in 1900 with a scholarship to Paris. In 1903 he finally left for the French capital; the experience was a revelation for him, particularly the contact with Manolo, Max Jacob and Rodin, whom he admired profoundly. His first visit to Paris coincided with several startling new events; on the one hand, there were the retrospective exhibitions of Gauguin and Cézanne, and on the other, a major exhibition of African art, not to mention the first Cubist experiments of Picasso, Braque and Gris. The impact of these new elements on the young artist was decisive, and essential alterations came about in his own work.

On his return to Barcelona he started to work together with the *modernista* architects, especially with Domènec i Montaner, with whom he participated in the Hospital de Sant Pau and the Palau de la Música projects.

If we take as a whole the work carried out by Gonzàlez in this period, it would be a simplification to regard it as strictly *modernista*, since his

work was always very individual; Alexandre Cirici rightly situates it inside Catalan Expressionism, close to Nonell at his gypsy stage and Picasso's blue period;<sup>38</sup> the work of these latter artists was a precedent for a form of art that strove to transmit the vitality of the human figure, to give a dimension of volume to the materials they used and to search out an expressive force which might do justice to their technical and theoretical concerns.

In 1912 Gargallo made another trip to Paris, where he had already come into direct contact with avant-garde ideas, particularly those stemming from Cubism. When he returned to Barcelona he continued his very personal artistic progress, above all in the area of metal sculpture.

During the dictatorship of Primo de Rivera he was dismissed as head of the sculpture department of the Escola de Belles Arts de la Mancomunitat de Catalunya. He settled in Paris, where his friend Juli Gonzàlez suggested he begin using oxyacetylene welding; the new technique allowed him to incorporate pre-cut plates, and he began a search for the new dimension of volume that he would cultivate for the rest of his career.

This technique allowed Gargallo to undertake an experimental revision and renewal of modern sculpture, full of invention; he came to be the leading exponent of the of a new form of ironwork; he used metal plates, and in general incorporated the idea of space into sculpture, beyond any idea of mass: he went so far as to see sculpture as a "taking possession of space".<sup>39</sup>

His work was striking, light, airy, structured, capable of establishing a synthesis between the classicist Naturalism which had always attracted him, and a new, vibrant, schematic art form which was conceptually and visually three-dimensio-

nal, and which was to mark him out as one of the most gifted and original avant-gardists of the century.

Unfortunately, his untimely death, at only fifty-three years of age, came when he was at the height of his powers; he was unable to complete the development that González and others carried through to its final consequences.

Classicizing, figurative, *modernista*, Expressionist, Cubist, abstract: Gargallo was all of these because he was convinced that "there is no complete reality, just as there is no complete abstraction, and we have to try to achieve, or at least touch, the limits, and we have to try to reduce them, though being careful to avoid obscurity."<sup>40</sup>

**On the exhibition:**

*The Youth with Curly Hair (1911)*, is an early expression of the treatment of the human figure which synthesizes the Roman tradition, the masks of African art, and the almond-shaped eyes of Cubism, all within a lyrical and ornamental treatment of the metal plate which the artist would subsequently simplify in search of a language that was at once descriptive and constructive, as in the *Mask of the Pierrot (1927)* or the *Head of the Harlequin (1929)*.

*The Homage to Chagall (1933)* shows an intensification of "real forms" and of "imaginary forms". Gargallo is more concerned with the idea of full and empty than with the contorsion and dynamism of the plate, a process which would culminate in works as striking, powerful and expressive as the *Great Prophet (1933)*, the polar opposite of the craftsman's methods and plastic inventiveness of the first period.

It is at this stage a commonplace to associate Gargallo, González and Picasso, for biographical, aesthetical and coincidental reasons, and because of the friendship that united all three. The fact that this triad of artists left Barcelona to settle in Paris had important effects on the development of the avant-garde and upset the canons of sculpture, to the extent of opening up new creative and prophetic routes. Margit Rowell, a critic who specializes in the analysis of twentieth-century sculpture, has written: "Brancusi, carving stone and wood, and González, forging metal, explored that new vision of sculpture which we enjoy today."<sup>41</sup>

Juli González (Barcelona, 1876 - Arcueil, 1942), was also influenced by the crafts and trades tradition of Barcelona at the end of the last century. He was apprenticed as a silversmith in his father's workshop, the prestigious metalworker Conceordi González. His first pieces, rather than evincing the soft and curving lines of the spirit of *Modernisme*, are cut directly from the metal plate and joined together in an effort to find a more sculptural dimension. When his father died, the family decided to sell the workshop and move to Paris. In Paris he came back into contact with Gargallo and the other artists he had known in his youth in Els Quatre Gats, and they introduced him to the new avant-garde trends. González discovered in Paris a cosmopolitan city at the height of its artistic and intellectual glory. There he realized that photography, cinema, theatre, literature, and the plastic arts, as well as the world of science and technology, were bringing about fundamental changes in the world of art.

In 1918 he began work in the workshops of the Soudre Antogène Française (which served the Renault factory). This allowed him to discover oxy-

acetylene welding, which became one of the basic elements of his work and with which he transformed the sculpture of the twentieth century.

The encouragement he received from Gargallo and Picasso led him to devote himself exclusively to experimental sculpture. His journey into new areas was neither direct nor regular. In the first years of the new century he was evidently still influenced by *Modernisme*; later he came to prefer more rounded and Mediterranean forms, coupled with an open admiration for Rodin; at the same time he cultivated a style of painting that was silent, intimate, somewhat Expressionist; it evoked a sensual and dramatic atmosphere and reflected his concern for social and intellectual questions.

His knowledge of Cubism and his contact with the Cerelet Carré et Abstraction-Création group undoubtedly helped him to capture a new dimension of space and to formulate a new language. This language first oscillated between figurative and abstract modes and finally arrived at what he himself called a "fourth dimension". Nonetheless he always recognized that "the really new works that very often appear strange are, quite simply, those directly inspired in nature and executed with love and sincerity."<sup>42</sup>

Paradoxically, it was this same silent, shy, reserved and doubting individual who created a strong, compact and rational body of work, which embraced the idea of "drawing in space" and which took even the freedom and the possibilities of drawing into another dimension, more closely related to technology, architecture, and modern urbanistic concepts of space.

González was aware of the times in which he lived, and he knew that he had to "plan and draw in space with the help of new media, to make use of this space and build with it as if it

were a new material."<sup>43</sup> Drawing or sketching was for him a form of writing, and he used it to develop his thought, to create, to research, to try out new concepts of horizontality and verticality, of vacuums and solids, of straight lines and curves, of the real and the abstract, of Cubism and Surrealism, of the technomorphic and biomorphic... All of this was the unquestionable expression of a sculptor who was also a great graphic artist.

The rediscovery of the possibilities of iron, of drawing, and of space and the synthetic deformation of forms were González's contribution to art: for he proposed a form of sculpture made up of coherent, dissonant, exalted, and horrifying groupings, full of "iron monumentality", as Werner Hofmann put it in 1958.<sup>44</sup> With a vocabulary that went against the norms of classical composition based on harmony, he executed portraits and masks, human torsos, childbirths, self-portraits...

González always remained faithful to two things: one was Catalonia, which was his homeland, his language; and the other was an intense social conscience that he always linked to the workers' movement, the struggle for liberties and the rejection of war. *La Monsterrat*, together with all of the masks and drawings that accompany this work, *The Tunnel* or *The Sickle and Hammer*—treated as a sculptural emblem—are clear and striking examples of this fact.

It is said that González followed in his development a route that seemed to trace that of history itself, going from the stone age of Barcelona *Modernisme*, to the bronze age of the first castings of feminine heads and torsos, in Barcelona and Paris, right up to the iron age, which, from 1927 on, would reveal his poetic of the vacuum, the bodiless skeletons, the open plans, the drawing of



space, thanks to which he is considered the "father of all iron sculpture in this century", as David Smith was to recognize.<sup>45</sup>

#### **On the exhibition:**

*Juli González's art of essential lines is represented by the Small Ventilated Mask (1930), the mysterious, elegant and synthetic Head with Mirror (1930), by the characters and the women who search for a new dimension in space, the thread-like Great Standing Figure (1934), or the compact Seated Woman I (1935) and Daphne (c.1937). All in all, the high point is reached in The Great Sickle (1937), which has huge iconographic power.*

#### **Research and modernity: literature**

Surrealism was such a powerful phenomenon that it penetrated all artistic areas. Thus, it has become one of the most important movements of the twentieth century. As an all-comprehensive movement reached all dimensions of existence and all habitual artistic practices: painting, sculpture, literature, cinema, theatre, philosophy, etc. Because of its characteristics, it also was able to be a major literary movement, favourably accepted in the Catalan artistic world, albeit in a totally minor way.

Its penetration in Catalonia coincided with other avant-garde movements such as Futurism or Dadaism in a mix of influences that provoked facts, works, episodes and actions that however isolated had a good deal of militant force.

The magazines that received these connections most intensely were, "L'Amic de les Arts" and "Hèlix". These also acted as opinion groups.

"L'Amic de les Arts" was the

main theoretical sounding board for avant-gardism, thanks to the liberality of Joseph Carbonell, its director. The presence of Dalí, Gasch, Montanyà, Foix, Cassanyes as well as the publication of important texts by Peret, Bello or Buñuel, also contributed. Regular collaborators were Planes, Sánchez-Juan. Sporadically Lorca, Manent, Garcés, Buñuel, Benjamin Peret, etc. collaborated. Edited in Sitges between 1926 and 1929, it was, for its level of reflection (which today still seems relevant) one of the most interesting magazines of those published in Catalonia.

"L'Amic de les Arts" was really, as Dr Molas has observed,<sup>46</sup> a group, one of the most important operation centres of the Catalan avant-garde, an open, polemical avant-garde, sometimes aggressive but, from the outset, generic and thus far from precise.

Another of the noteworthy publications of that time that should be mentioned is "Hèlix", a literary and artistic magazine published in Vilafranca del Penedès between 1929 and 1930. Joan Ramon Masoliver directed it. Because of its content, tone and format it was considered one of the journals most closely linked to avant-gardism. Two numbers were published. Its first editorial used such descriptive words as "fight," "young blood," "highly modern productions," etc. It is a publication that stands out as much for its high literary level as for the artistic. Foix, Gasch, Díaz Plaja, Giménez Caballero, Max Aub, Luis Buñuel were some of the authors of the articles. Miró, Barradas, Benjamín Palencia, Santiago Ontañón, Planells were some of its illustrators. The magazine, with unquestionable anticipation, published texts by Joyce and Breton translated into Catalan by J.R. Masoliver and, in its last number, it transcribed the famous Dalí conference "Surrea-

lism's moral position," which we reproduce in its entirety in this catalogue.

On the other hand, a transcendental text is the *Manifest Groc* (Yellow Manifesto) published by Salvador Dalí, Sebastià Gasch and Lluís Montanyà in 1928. This condenses, with the language due a combative manifesto, its refusal of the tradition and values of *Noucentisme* (1900-ism) and defends tooth and nail the movements linked with artistic novelty and technical progress. Film, jazz, beauty contests, transatlantic crossings, race tracks, modern literature, modern art and modern architecture: these are defended in contrast to traditional values and customs.

As a second part to this document there appeared the first and only of the *Fulls grocs* (Yellow sheets, i.e., pages) that assembled texts by Sebastià Gasch, Lluís Montanyà and Guillem Díaz-Plaja. Dalí was in Paris and did not associate himself with this new sheet. This provoked a letter of protest from Carles Ribà, published in *La Publicitat*. Three texts of attack and protest, theoretically groundless, dedicated to questioning the verdict of the 1929 Creixells Prize (given to Puig i Ferrater) or to denigrating the critic and painter Rafael Benet, spokesman for more conventional painting.

The pamphlet *Crítics Infal·libles* that Angel Plaenells wrote in 1930, published in the Blanes magazine *Recull*, is another important text from this period. Adopting the tone of a manifesto, Plaenells aligned himself with Gasch's position and overwhelmingly criticized Rafael Benet, Joan Cortés or Feliu Elias (Joan Saes), who qualified those who opposed "art *viuent*" as "putrefying," and "dead," while defending Miró and Dalí as symbols of modernity.

#### **Research and Modernity: the Plastic Arts**

The avant-garde-related projects and trends that grew up in Catalonia gave rise to other international, or at times more personal, adventures. It is interesting the situation prevailing in the early thirties was characterized by an intense and active spirit: the institutions, the desire for renovation, the will for change, the assimilation of the discoveries of science and psychology, etc. were all reflected in plastic forms whose expressive language was not restricted by clear-cut currents or tendencies. Among other aesthetic positions, there was the first wave of Cubism, an evident enthusiasm for Futurism, a sympathy for Dadaism, an intense identification with Surrealism, an analytical interest in Rationalism; in most cases, it is difficult to sort out the various influences and intellectual stimuli. It is also difficult to make a specific demarcation of territories, especially when interferences and overlappings are so evident, when a given artist might have alternated between Fauvism and metaphysical painting, Cubism and Futurism, Surrealism and Expressionism. What predominated among the younger avant-garde artists was the will to renovate the language of the plastic arts and to make contact with a broader international scene.

In Catalonia, although Barcelona was the focus of activity, there were nonetheless initiatives from various sides: Sitges produced magazines and lively discussion groups; in l'Empordà there was a circle of Surrealists; Lleida could boast a compact group of avant-gardists; and there were other groups who were perhaps theoretically and practically less cohesive, but who nonetheless produced artistico-literary publications (Vilafranca del Pe-

nedès, Vilanova i la Geltrú, Caldes de Montbui, Reus, etc.).

Surrealism was the dominant trend, because of the intellectual identification around that time with Joan Miró and Salvador Dalí, which was a product of the prevailing historical and moral circumstances. The influence of these two artists on their peers was very great.

The Dalmau exhibitions, the presence of Breton, the debates between specialized magazines, and the desire to get to know the books and publications of Surrealism led many of this new artists to subscribe to "Minotaure" and thus to receive information directly from the mythic magazine that was published in the years 1933 to 1939, produced by Albert Skira, and which provided information on painting, photography, literature, philosophy, music, ethnography, psychiatry, the occult sciences, etc.

Instead of debating the issues of Surrealism, Cubism or any other well-defined "ism", we should speak of the spirit of Surrealism, of Cubist research, where we find more affinities than divisions, or of the successive generations of Surrealism and the different avant-gardes.

We have made a selection of the best or most symbolic work by some of the very many artists who were, at one time or another during their careers, connected with the avant-garde.

Joan Massanet (1899-1969), artist and pharmacist, felt a strong identification with the avant-garde from quite early on. In 1936 he took part in the Saló de l'Associació d'Artistes Independents, which was organized by Dalmau in a venue on the Gran Via de les Corts Catalanes, and in the exhibition of the Logicophobist group, which was organized by ADLAN in the Galeries Catalònia. From the fifties on he was again active, remaining faithful to an eminently Daliesque Surrealism, with references to Ernst, firstly, and secondly to De Chi-

rico; he was another artist to display a rootedness in the landscapes and mythology of l'Empordà. In his last period he incorporated the textures of Informalism into his work, a reflection of continued interest in avant-garde trends.

Born in Cadaqués and a genuine son of l'Empordà, Àngel Planells (1901-1989) always felt himself to be a friend and colleague of Salvador Dalí. Like the latter, he was discovered by Josep Dalmau and had an individual exhibition of his work in Dalmau's gallery in 1929. He was a firm advocate of the avant-garde and published an important text in Blanes in 1930 —*Critics infal·libles*—, in which he attacked the critics and painters of *Noucentisme* for their "closed ideas" and their "raging intransigence".<sup>44</sup> Although he was invited in 1936 by André Breton to take part in the Internacional Surrealist Exhibition in London, together with Picasso, Miró, Dalí, Ernst, Tanguy, Magritte and Chirico, Planells never subscribed to the dictates of the movement and went on to develop a personal world, and a Magritte-like fantastic, figurative style.

Joan Sandalinas (1903-1991) was one of the most interesting avant-garde artists, despite a very discrete career, given over to work, and silenced by the critics. He too came to light in 1929, when he took part in the Exposició d'Art Abstracte in the Galeries Dalmau. All through the twenties and thirties, Sandalinas kept to a very personal path, showing signs of Metaphysical, Futurist, Cubist and Orphist and finally Surrealist influences. His work was always openly experimental and is difficult to attribute to any one school, although he was one of the forerunners of geometric painting in our country. Unfortunately, the Civil War interrupted his experimental development, which never regained its former level of interest.

Artur Carbonell (1906-1973) was a multifaceted figure who devoted his career to painting, stage design, and theatre direction. He was another of the artists given support by the Galeries Dalmau, where he held an exhibition in 1929, introduced by Sebastià Gasch; he was selected by ADLAN to participate, in May 1936, in the Surrealist exhibition of the Galeries Catalònia. Carbonell, who was very active in his support for modern theatre, was a highly poetic Surrealist whose work was based on organic and geometric forms which glide through free space and play with transparency and colour, the overlapping of lines and structural equilibrium.

Ángeles Santos (1912) could be termed another Surrealist of l'Empordà, but she spent a large portion of her career in Madrid and Valladolid. Her most revealing and important piece of work was *The World*, painted at the age of 17. From a cosmic and mythical perspective, she presents a vision of all of the forces which move the world: on the one hand there are skyscrapers, airports, trains, rows of houses, etc. and on the other phantasmagoric beings, kites and angels, in an oneiric vision of the world very close to Surrealism. The rest of her work includes human figures and urban landscapes that oscillate between German Expressionism and Solanesque Criticism.

Esteve Francès (1913-1976), also born in l'Empordà, is one of the most international of Catalan Super-realists. His world, a mixture of organic forms and spacial fantasies, allowed him to join the Surrealist group in 1937; he worked together with them for a number of years. Breton was soon fascinated by his work, describing it as sizzling landscapes flowing into a mysterious river. He was profoundly influenced by psychology, and he evolved his own morphology and an original

version of the *grattage* technique.

His fellow-painter, Remei Varo (1913-63) was always admired by the critics for the "acute hypersensibility" of her work, full of the "strange disturbing poetry of nightmares"; she lived in Barcelona between the years 1932 and 1937 (in 1936 she took part in the Logicophobist exhibition organized by ADLAN). When she met Paul Eluard, she moved to Paris where she met the Surrealist Benjamin Péret, whom she married, and with whom she travelled to Mexico. There she was to become a figure of national importance, along with Frida Kahlo, Diego Rivera's wife. In spite of having lived for a short time in Barcelona, and intensely in Paris, her career developed in Mexico, where she worked out a personal mythology linked to later Surrealism, which featured feminine figures in nightmarish architectural settings, typified by a mixture of humour, poetry, irony and a certain aggressivity.

The contribution of the painter and silversmith Manuel Capdevilla (1910) was one of the high points of the intermingling of Surrealism and skilled craftsmanship. After a stay in Paris, he returned to Barcelona in 1926 to join the family workshop. There he undertook an intensive renovation of the art of jewellery, which culminated in his fasteners fashioned in silver and lacquer. Structure, form and colours allow us to see how much of the avant-garde spirit was contained in these miniature sculptures.

The painter, sculptor and engraver Antoni Clavé (1913) soon showed interest in the new avant-garde trends. In his posters and decorations for the Barcelona cinemas of the thirties he displays a peculiar mixture of Surrealism and Cubism which was more clearly evinced in the plastic compositions of 1939: *Coquille-plage*, *L'homme au monocle*, and *Telephone*.

Clavé's work of this period brings together dreamlike forms, *objets trouvés* and avant-garde sculpture; it was a genuine anticipation of many three-dimensional collage experiments and Duchampian ready-mades.

Although he stemmed from a realist tradition of painting, because of his connection with the Agrupació Courbet, Francesc Domingo (1893-1974) came into contact with avant-garde trends after a trip to Paris in 1919. Domingo displayed a deep understanding of the use of the line and form, and for a short period of his career he cultivated a well-structured Post-Cubism, always close to the spirit of Cézanne, of which the *Cubist Village* (1920), in which he transforms a conventional urban landscape into a synthetic composition of planes that approaches Constructivism, is a typical example. His friend and colleague Enric Cristòfol Ricart (1893-1960), who was also part of the Agrupació Courbet and a good friend of Joan Miró's, whom he accompanied on his first visit to Paris in 1919, was also connected to the Galeries Dalmau. Before giving himself over to the cultivation of the most creative and skilful of *noucentista* wood engraving, he went through a period which combined Fauvism and Cubism; *Still Life* (1920) is a characteristic example of his high-quality synthetic Cubism.

An active member of the avant-garde group of Lleida and a contributor to the "Art" magazine, Antoni G. Lamolla (1910-1981) soon made contact with Surrealism through Paul Eluard, whom he met in Barcelona, and through Guillermo de Torres, Manuel Abril and García Lorca in Madrid. In 1936 he took part in the "Logophobic" exhibition in Barcelona and the Iberian Artists' exhibition in Paris. His Surrealism was clear and direct, displayed as much in composition

as in form and theme. His friend and companion J. Viola said as early as 1936 that he knew how to "bring together the irreconcilable: the tangible and phenomenal universe with the unreal. The hand that pulls back the curtain of mystery."<sup>48</sup> García Lamolla is represented here by two 1934 *gouaches*, never before exhibited, which recall Miró's work.

J. Viola Gamón, a native of Saragossa settled in Lleida, was one of the real driving forces behind the avant-garde, as much in the field of theory as in that of practice. He was an active member of the Surrealist group and made an outstanding contribution to the success of the magazine "Art"; he also featured in the Exposició Logicofobista. He abandoned his artistic activities to devote himself to the cause of revolution, though he would return to art in the postwar years to practice a very personal and peculiar gestural Informalism.

Josep de Togores' (1893-1970) case is really interesting. He was richly talented in a way that made him a natural avant-gardist; a friend of Picasso, Gris, Braque and Duran, he worked together with Kahnweiler, and went through an intense and original, and highly expressive, Surrealist phase between 1928 and 1930. In 1931 he definitively rejected the tendency and returned to Barcelona, where he became an apologist for the most academic forms of realism. His avant-garde phase, full of organic vibrations, gestures and rhythms, was well-received in all parts of Europe and praised in various texts by Max Jacob.

Joan Rebull's case was similar (1899-1981); he started out in a neoclassical *noucentista* style that refined and perfected forms, went through a period of avant-garde experimentalism, of evident Super-realist inspiration, whose main interest is its tendency to interlock figures as if they were intersecting

volumes. Quite soon, though, he gave all of this up to go back to the painting of more anthropomorphic figures, a field in which he excelled.

#### **On the exhibition:**

*We have selected pieces by these artists that seem genuinely to represent their contact with avant-garde trends.*

*Here we see a great variety of forms which in one way or another identify with the experimental tendencies of the twenties and thirties. They represent a brief period that was not to be repeated, but which reflects the reaction of young artists, who were conscious of the changes occurring all over Europe, to the experimental intensity and aesthetic curiosity of a movement in which they too took part.*

#### **Tossa, Babel of the Arts**

The landscape and architecture of Tossa de Mar prompted many artists from here and abroad to settle there during the first decades of this century; they transformed the town into a outstanding centre of artistic creativity.

When the Central European countries became destabilized due to war, many artists began to find difficulties in Cotlliure, Ceret, Saint Tropez, Nice, Cannes, etc; it was then that Tossa became a genuine paradise and refuge, as much because of the proximity of the French border as for climate—which was similar to that of the Côte d'Azur and the Costa Vermella—and the low cost of living.

We do not know for certain if Tossa's reputation was the result of Rafael Benet's extraordinary chronicle *Tossa, Babel de les Arts*,<sup>49</sup> or whether it has a factual basis and did actually influence the national art scene; the fact is, though, that nobody would think to omit to

mention Tossa in any account of Catalan art's connections with the international scene.

Benet, with his article, acted as a sort of Tucídides of the Costa Brava, recounting a kind of Peloponnesian war fought out in Tossa between the radicals of the avant-garde and other artists who opted for the sensitive and refined figurative styles of other ages.

This text, part journalistic, part descriptive and part historic, has come to be a documentary means of getting to know this independent artistic paradise. Benet says that "the structured Catalan nationalism of the towns has not arrived in Tossa, or has only arrived in a watered-down form. Tossa is still a corner of the world."<sup>50</sup> A refuge which permitted the evolution of an international artists' Babel.

This artistic centre, however, was not merely something improvised in the thirties; Tossa was the inheritor of a long tradition of Catalan landscape painting. Masriera, Roig i Soler, Brull, Galwey, Badrinas, Mallol, Serra, Camps-Ribera, Bosch-Roger or Mompou were some of the predecessors of this devotion to Tossa which was continued most faithfully by Pere Créixams, Emili Armengol and Benet himself.

According to Benet's chronicle, Tossa began to be a summer resort for painters and intellectuals in 1933, and in 1934 the so-called "move from Montparnasse to our beaches" took place, something of "extraordinary proportions."<sup>51</sup> If Ibiza was a refuge for more established artists, Tossa provided a more convenient and cheaper version of the Mediterranean.

It is thus that we find in Tossa Jean Metzinger, the theorist and practitioner of Cubism; Stanley-William-Hayter, the English Surrealist who mixed abstraction with figurative painting, or George Kars, the Czech painter settled in Paris who applied every imaginable Cubist varia-

tion to the human figure. The great names of the golden summer of 1934 were Marc Chagall, André Masson, Oskar Zügel and the poet Jules Supervielle. Thanks to Benet's article, we have at our disposal some excellent photographs of the pictures painted in Tossa that summer, works which in Chagall's case reflect his Parisian or Russian styles. But in the case of Zügel or Masson, we find a development of pictorial research that was completely immersed in their new context.<sup>52</sup>

The *Celestial Violinist*, housed in the Museo de Tossa, the *Evocation of Vitebsk*, the *Blue Evocation of Paris*, or *The Window* reflect the Mediterranean setting of this town, which in many of his writings he was to refer to as "Tossa, the blue paradise".

Masson's fascination with the Spain and Portugal meant that his relation to Tossa was much closer than that of Chagall; he left the town with the outbreak of the Civil War to enlist in the International Brigades who defended the Republican cause. Masson, who had reached an intensely creative point in his career at that time, interpreted Surrealism according to his own inclinations and developed an important chapter of his work in Tossa, which interconnected readings of his friend George Bataille's works with local scenery and the study of the world of insects. The result is evinced by such intense works as *The Engagement of the Insects*, the *Acéphale* series (1936), or the *Sacrifices* series (1930-36), reflections which are linked to myth, humankind, death, eating, sex, and violence.

The presence of Oskar Zügel is also of note; Zügel was the most constructive of the Cubists, and his work showed the influence of the more geometric Constructivists, and indeed of Picasso. Benet thought Zügel to be a refuge from the Nazi regime.

Painters, sculptors, draughtsmen, decorators, architects, poster designers, critics, poets, photographers, Germans, French, Armenians, Czechs, Ukrainians, Russians, Swedes, Finns, Algerians, Turks, Scots, many Jews and a good few Catalans made up a really international group whose quality and intensity was unrivalled in Catalonia.

It is difficult to know if this was just a great resort or in fact a Babel of the Arts, but what is sure is that "the group as a whole was important in that it put the Catalan world in contact with the international art scene."<sup>53</sup>

#### **On the exhibition:**

The *Celestial Violinist* (1935) by Marc Chagall dominates this section of the exhibition. The recurrent themes of his painting—the landscape, anecdotic content, colours, fabulation etc.—are all present in this study, which was fortunately acquired by the Museo de Tossa de Mar: this representative piece is one of the few of the artist's paintings to figure in Catalan collections.

Composition on a Horse (c. 1934) by Stanley William Hayter clearly displays the talents of this British painter and engraver, who was closely linked to avant-garde groups in France and the United States—where he created his famous *Atelier 17*—; in his art he sums up all of the constructive and formal concerns derived from Cubism and Futurism.

*Persecution* (1933) is a characteristic piece by André Masson, which links Surrealist automatism and a concern for the world of insects to the mixture of instinct and intelligence always present in the work of this artist. Thematically, it has points in common with *The Engagement of the In-*

sects (1934), which Benet reproduced in his article in the "Art" magazine.

*Acéphale*, dated Tossa de Mar, 1936, is an original contribution to Bataille's periodical on religion, sociology and philosophy, published in Paris. All of Masson's hate for war, religion and the symbols of fascism go into this illustration.

In closing this section, we should like to underline the contribution of Rafael Benet, to whom we thank its existence, by exhibiting a copy of the second volume of "Art", which features the photographs of the Babel of the Arts.

#### **ADLAN, the spirit of innovation**

"ADLAN did not come into being by spontaneous generation. It was the logical consequence of the avant-garde movements which preceded it, and also their *aboutissement*, their extinction."<sup>54</sup> This definition by Sebastià Gasch, one of the leading members and inspirers of ADLAN (Amics del Art Nou/Friends of the New Art), is very useful in pinpointing the characteristics of this short-lived (1932-36) association.

Of the three main periods that Gasch himself established for Barcelona avant-garde art (divided into its Dalmau, "L'amic de les Arts" and ADLAN stages),<sup>55</sup> the last was the product of intelligence, sensibility and the broad vision of art that characterized the nonetheless minority-based ADLAN group, and of the energy and organizational capacities of Joan Prats, whom Josep Lluís Sert defined as a "patron without money, a friend of all the living art-forms of our time."<sup>56</sup>

The Galeries Dalmau was the result of an individual effort, which managed, however, to interest a whole sector of intellectual society: "Amics de les Arts"

was a circle of outstanding intellectuals interested in writing and the plastic arts; ADLAN was the result of a modern and interdisciplinary vision of the artistic or professional association, like the German *Kunstvereine*, which brought together artists, gallerists, intellectuals and patrons, seduced by the idea of modernity and interested in all that was "living in the new, and sincere in the extravagant," as the seventh point of its manifesto declares.

Of all of the avant-garde groups, this one, which defined itself as "a group of friends open to all new spiritual concerns", and which disappeared in 1936 due to the outbreak of war, was the best-structured; it could boast its own officially approved statutes, a short, clear and definite manifesto, drawn up without histrionic rhetoric and printed with ordinary typography.

Perhaps because it was made up of middle-class artists closely linked to the architects' group GATCPAC, it achieved an organizational efficiency and a capacity to achieve goals that had been lacking in previous associations.

GATCPAC and ADLAN shared everything: their headquarters on the Passeig de Gràcia, their aesthetic ideas, many of their members, their social and political attitudes, their magazine—"AC"—which ADLAN used as a platform, and the preparation of the special winter 1934 issue of the magazine "D'Ací i d'Allà".

Like many associations of the period, ADLAN grew out of a conversational group that met at the Café Colón, where individuals connected with "Amics de les Arts", architects, poets and musicians came together; they were to go on to form GATCPAC and ADLAN. Their interest in all that was new led them to propose "Club dels snobs" as a name for their group; they dropped the title because of its frivolous ring.

Prats, who was a good organizer, knew how to bring together all of those moved by *the spirit of modernity*, in its widest sense. In this much, ADLAN was the culmination of the various pre-war avant-garde trends.

ADLAN's statutes allowed for four types of members: honorary, active, protective and associate members. In this way Prats and his closest colleagues, Joaquim Comis, Josep Lluís Sert and Carles Sindreu, brought together artists, writers, critics, businessmen, industrialists, hotel owners, galleryists, architects..., that is to say, a variety of backgrounds that, according to the group's manifesto, had come together to disseminate "new cultural concerns" and to "follow the course of the art of today."

Conscious of the fact that Catalan culture had become stale and over-accomodating, this "select minority", as Gasch called it,<sup>57</sup> reacted to "immobilism" with modernity. The very fact of opting for new ideas and attitudes with a "free spirit, regardless of accepted dogmas and values" was a provocation.

ADLAN advocated a new way of looking at art through its lectures, exhibitions, journeys and contacts. The exhibition of objects related to the 1932 fair, the contacts established with the world of the circus, the visits to popular festivals (Xiquets de Valls, Patum de Berga), the contemporary music concerts (Robert Gerhard), the exhibitions of postcards and photographs (Joaquim Comis), the revision of African, Oceanian and Pre-Colombian art, and the re-evaluation of popular art and handicrafts (toys, Majorcan *siurell* whistle-statues, pottery, etc.), children's drawings, the art of the mentally disturbed, etc., are some of the projects and activities undertaken which, although not directly related to contemporary art, were nonetheless understood to be linked to avant-garde principles freedom.

ADLAN really stood out, however, in the area of contemporary art proper for what it offered its members: direct contact with the person and work of Joan Miró, who allowed them access to his pieces before they were shipped abroad (1933-4); the presence of Calder in the GATCPAC-ADLAN headquarters (1932), where he revealed his *Circus*, a synthesis of the slim elegance of his sculpture and all of the elements of the circus; the exhibition of works by Àngel Ferrant, the avant-garde sculptor who had so much influence, both as a teacher and as an artist, in the Barcelona of the thirties; the launching of the three promising young artists backed of the association (Ramon Marinel·lo, Jaume Sans and Eudald Serra); the exhibition in Barcelona of works by such innovative artists as Hans Arp and Man Ray; and above all the great Picasso show (January 1936) which caused such a great polemic and which was at the same time such a success; it was also Picasso's definitive farewell to his country, which he would not return to for political reasons.

The Picasso exhibition displayed his most recent work along with his blue, pink and neo-classicist periods; but the reaction to his presence in Barcelona was the real proof from ADLAN's point of view that the avant-garde was not understood by more the conservative sectors of society. Pamphlets were even distributed against the artist, and against contemporary art in general by the self-styled P.A.C. (Pro Art Clàssic), which associated the figure of the artist with a mule. The radio stations broadcast the opening of the show, which featured Joan Miró, Juli Gonzàlez and Salvador Dalí. Sabartés read a special poem for Picasso and Paul Eluard gave a lecture on Surrealism. All in all it was a great event, the result of the intuition of the members of AD-

LAN, and of course the innovative and provocative potential of Picasso's work.

ADLAN's last organized event was the exhibition devoted to the "Logicophobist" group, presented at the Llibreria Catalonia in May 1936. Organized by M.A. Cassanyes, this event served as an introduction to the independent avant-garde groups made up by Leandre Cristòfol, A.G. Lamolla, Àngel Ferrant, Esteve Francès, Ramon Marinel·lo, Joan Massanet, Maruja Mallo, Àngel Planells, Jaume Sans, Remei Varo, Joan Ismael. The artists featured felt they had in common an art form which evinced a *phobia of logic*, their own way of expressing the "psychic automatism" of international Surrealism. This exhibition, very typical of ADLAN's undertakings, displayed new values which carried out experiments within the limits of the diffuse Bretonian world of "interior reality", using automatist techniques, *grattage*, oneiric methods, or collages which, in their morphology, always put the *psychic* world before *physical* realities.

Interpretations of ADLAN have been manifold. There is general agreement, however, on the fact that it was a really innovative movement, highly avant-garde, which intuited the immediate future of art and culture in a free, open and cosmopolitan society. As Joan Prats said in 1970, the main aim of ADLAN was to awaken the Catalan people from their "characteristic sleepiness".<sup>58</sup>

### Leandre Cristòfol and "Art"

One of the most original artists of those presented in the *Exposició Logicofobista* is the sculptor Leandre Cristòfol, who quite early used artisanal knowledge he had learned as a cabinet-maker to carry out avant-garde experiments. With

low quality and rejected materials, along the lines of found objects, and as a result of using spatial concepts totally divorced from the formalist tradition, he produced a sculpture whose form and concept was surrealist. This turned Cristòfol and his friend Àngel Ferrant into the most prominent representatives of this approach.

The avant-gardist spirit Leandre Cristòfol defended in Lerida was assumed, albeit from more militant strongholds, in 1933 by the promoters of "Art. Revista de les Arts", also published in Lerida as a combative avant-gardist organ. Run by the graphic artist and typographic designer Enric Crous Vidal with the collaboration of the painter Manuel Viola and the architect Antoni Bonet Castellana, it was the journal of impassioned avant-gardists, of those whose links were closer to revolt than to renewal of ideas.

"Art" or Anti-Art, which according to the editors themselves would have been a more opportune name—laid out two dominant lines. In the artistic field it defended Surrealist option and psychic automatism; in the architectonic and the graphic, the rationalist option along Bauhaus and GATCPAC lines. It also incorporated sections on film, theatre, dance, graphics, photography, publicity, etc. These were, of course, subjects on which its collaborators, like good avant-gardists, were informed first-hand.

### The "D'Ací i D'Allà" magazine

One of the high points of the joint GATCPAC and ADLAN initiative was no doubt achieved in the winter of 1934, with the publication of a special issue of the magazine "D'Ací i d'Allà", devoted to twentieth century art.

"D'Ací i d'Allà"<sup>59</sup> was a monthly magazine published

from 1918 on which, originally at least, was linked to the Lliga Regionalista, a movement of bourgeois and conservative character. Little by little, however, it evolved into a periodical which supplied general information on current affairs and news on literary, artistic and musical matters, as well as on cinema and fashion. Thanks to the excellent quality of its photography, binding and printing, it was a lot more attractive than other similar publications. It was also helped by the fact that it counted among its contributors the best-known writers and journalists of the time associated with avant-garde trends and the idea of modernity.

It underwent a number of changes and appeared in 1931 as a quarterly publication with a new format, edited by Carlos Soldevilla, an elegant and cultured individual who incarnated the spirit of modernity which enlightened Barcelona required. "Couché" paper, stylized lettering, full-page photographs, generous use of space, and important sections devoted to artistic and literary news, together with the outstanding presence of architecture and decoration: all in all, the magazine attained a completely new image and character; it was designed by Josep Sala, who was also known as an experimental photographer.

It was at this moment that Soldevilla invited Sert and Prats, in other words GATCPAC and ADLAN, to prepare a special issue for Christmas 1934, which was to include a mixture of modern art and architecture. What came out of the idea was much more than a special issue on contemporary art; it became a manual for modern trends and the spirit of the avant-garde in Catalonia. Profusely illustrated, enhanced by an original cover and *pochoir* by Joan Miró, it reproduced many recent works by Kandinsky, Arp, Ferrant, Léger, Mondrian, Gris,

Braque, van Doesburg, Gropius, Lurçat, Gabo and others.

This special issue breathed a spirit of advanced modernity, and it gave information as much on the avant-gardes as on technical advances in the field of architecture and housing. Using well-written articles and excellent photographs, the editors built the backbone of a vision of twentieth century art, mixing children's drawings with Greek sculpture or Roman painting, African art with Cézanne, Pissarro, Braque, Gris, Léger, Mondrian, Brancusi, Kandinsky, Arp, Miró, Giacometti, González, Dalí, De Chirico, Man Ray; also included were works by Le Corbusier, Gropius and other Rationalists, articles on the architecture of the engineers of the nineteenth century, on "architecture without architecture", on skyscrapers, the social function of town planning and architecture, new trends in interior design: the magazine's contributors advocated the use of new materials for housing, rubber pavements, anatomical furniture, indirect illumination, the provision of adequate sunlight and ventilation, and so on.

From a theoretical standpoint, the synoptic analysis of the evolution of the concepts of "painting" and "sculpture" by Luis Fernández, the introduction to *La Nostre Generació* by Christian Zervos, Foix's article *Dada*, or that of Gasch on *l'Art d'avantguarda a Barcelona*, are informed and reliable points of reference, indicating the extent to which international avant-garde trends had penetrated our cultural context.

Alexandre Cirici has best defined the undoubted vital bibliographical role of this issue of "D'Aquí i d'Allà", along with its importance as a document on trends in art: he declared that "when we speak of greater and lesser cultures, we often overlook points such as the fact that "D'Aquí i d'Allà" came to be

one of the best-edited magazines in the world, and that this special issue has remained the best documentary proof of the plastic sensibility of a whole epoch. For many years, before the appearance of the synthetic studies of recent times (...) this issue was perhaps the only accurate and comprehensive guide to the great creations of the twentieth century.<sup>60</sup> Despite its more popular flavour, the magazine aspired to rival the quality of "Cahiers d'Art" or "Minotaure".

Just as Miró affirmed that Picabia's "391" magazine was the most stimulating document of its time, that which best expressed the spirit and ideas of international art, Antoni Tàpies explained in his *Memoria Personal*<sup>61</sup> the importance that this special issue of "D'Aquí i d'Allà" had for him and other members of the post-war generation.

The success of the special issue and the international vocation of ADLAN led the group to edit a series of *pochoirs*, which were entrusted to Miró, Kandinsky, Hélie and Calder (the first three were published, although the original drawing of the last has survived), with the idea of raising money for a magazine of their own, which was to be entitled "Síntesi". Unfortunately, this effort, together with the organization of the Primer Congrés d'Artistes Creadors (with which Prats was charged), had to be abandoned with the outbreak of war.

From a present-day point of view, then, ADLAN was a striving for modernity, which was only timidly resurrected after the war in the form of the Club 49, the Cerele Mallol, or the "Dau al Set" generation.

Most probably it should be seen as a pilot experience which allowed Sert to get to know and deal with the artists he would later invite to participate in the Pavilion of the Spanish Republic in Paris in 1937. The artists who were supported by ADLAN and GATCPAC went

on to become the great creators of the twentieth century art of the Spanish State. These associations gave support to a whole generation with their creative force, their innovation, their documentary function.

#### **On the exhibition:**

*ADLAN is mainly evoked by means of an imaginary gallery made up of a selection of works by the different artists, among them both newcomers and established names, who received support from the association or were invited by it to exhibit their work in Barcelona.*

*The ADLAN Manifest of 1932 opens this section of the exhibition, since it is an emblematic piece, given both its content and presentation.*

*Miró's homage to Prats—the famous collage of hats gliding through the air—and Calder's mobile taken from Joan Prat's shop are two of the historical referents which bear witness to the role played by Joan Prats as the driving force behind the group.*

*The edition of the 1972 handwritten text by Joan Miró which evokes his meeting with Calder in Barcelona and Montroig, around the time when the latter exhibited his famous Circus, and the Mobile-stabile which Calder presented to Prats are evidence of the deep friendship which united these artists.*

*The a videofilm in which Calder himself brings his Circus to life helps us to understand Calder's importance in Catalonia. Wire reproductions of the various characters of the circus provide an apt setting for the screening of the film.*

*A selection of experimental photographs by Man Ray follows the Calder film; there is a piece by Hans Arp similar to those included in*

the exhibition of his work at the Roca Jewellery, and bearing the same date; and finally a piece by Picasso, taken from the series he exhibited at the Sala Esteve in Barcelona.

We have made a selection of the works which helped to launch Marinello, Sans and Serra, the youngest artists supported by ADLAN, in the Galeries Catalònia in Barcelona in 1935.

Àngel Ferrant, a key figure, is represented here by two pieces which have a strong Surrealist influence: the *Primitive Automobile* (undated) and *Dibuix* (1932), reproduced in the magazines "AC" and "D'Ací i d'Allà", respectively.

Three sculptures from the thirties by Leandre Cristòfol—one a floor sculpture, another hung from the wall, and a third in suspension—show the importance of this sculptor from Lleida who, in his time, drew the attention of the international Surrealist group for his capacity to experiment with unusual ideas and materials.

We also present the magazine "Art" from Lleida closes this section of the exhibition; its tone and style mark it out as one of the most daring examples of the Catalan avant-garde.

The original catalogue of the Logicophobist Exhibition (1936), introduced by Cassanyes and Viola, recalls one of the most avant-garde events organized by ADLAN, and one of the richest examples of the collective exhibitions of the period.

The section devoted to the winter 1934 special issue of "D'Ací i d'Allà" evinces the connection between GATCPAC and ADLAN. Original copies of this emblematic publication are on display, along with three pochoirs commissioned by ADLAN and executed by Miró, Hé-

lion and Kandinsky—exhibited together for the first time—, as well as the rough sketches for the pochoir done by Calder, which was never printed.

The artists who took part in ADLAN's activities and who are already included in some other part of the exhibition have not been represented in the monographic display on the association.

### **GATCPAC, an avant-garde architecture**

The Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), represented, in the field of architecture and town planning, the spirit of the avant-garde applied directly to social action and public services, or, as they put it, an art capable of changing living conditions.

It was probably *Noucentisme*, so closely linked to the institutions of the day, that prevented the development of an avant-garde architectural movement as conceived by Dalmau. It was, nonetheless, Dalmau himself who inaugurated the first exhibition of Contemporary Architecture in Catalonia: the show included plans by Sert, Torres Clavé, Illescas, Armengou, Parales, Alzamora, Pecourt, Churrua, Fàbregas, Rodríguez Arias and a special guest, A. Puig Cairalt. In the exhibition catalogue, the architects featured advocate a new spirit which "has everywhere influenced architecture, which has in turn taken advantage of the new technology available in order to create dwellings which satisfy the needs of today."<sup>62</sup> In other words, an architecture of "new and rational forms"<sup>63</sup> which avoids the "prejudices of schools and styles."<sup>64</sup>

In hindsight, and now that more detailed information is available on GATCPAC's activi-

ties between 1930 and 1937, we can see its importance to all facets of cultural and social life.

The backward authoritarianism which affected the most important European countries at that time contrasted with the "renewed airs of liberty and progress breathed in Catalonia."<sup>65</sup> The thirties were years of euphoria, of the recovery of Catalan autonomy, and of a growth in Barcelona's international reputation, especially in the field of town planning. CIRCPAC (International Committee for the Resolution of the Problems of Contemporary Architecture) held meetings in the city, preparatory to the congress to be held in Moscow; the vessel "Patriks 2" which weighed anchor in Barcelona on route to Athens, where the Magna Carta of town planning was proclaimed; and several of the most outstanding figures in the areas of architecture and town planning gave lectures here around the same time: Le Corbusier, Bourgeois, Gropius, von Festeren and Giedion.

*Modernisme* exhausted its exuberance and pomp, while *Noucentisme* drifted towards a monumentalism that mixed the Florentine with a baroque folkloric tendency; Rationalism, under the direct influence of Le Corbusier, suggested itself as a powerful new way to create or renovate cities.

Guillem Díaz-Plaja has written that GATCPAC was "the struggle of youth against two still relevant aesthetic trends: the last stages of *Modernisme* and the predominance of the monumentalist style omnipresent in the Barcelona World Fair."<sup>66</sup>

As a reaction against these formal excesses and in line with the Constructivist trends of the European avant-gardes, the language of Rationalism, with its economy of means and strict organization of space, its refinement of the line and of shape, its elegant plasticity, introduced a bare and functional

form which evinced a new conception of cities which, logically, delighted the members of the group.

GATCPAC was one of the best-organized and most actively and genuinely avant-garde movements in contemporary Catalonia: it found its impulse in a group of young and hopeful architecture students who were moved by two forces which have always influenced Catalan culture: the political reality of the Catalan nation and the connection with leading international trends.

Josep Lluís Sert and Josep Torres Clavé, both of whom graduated from the Escola d'Arquitectura de Barcelona in 1929, were the driving forces behind the association; soon they were joined by Sixt Illescas, Sührana, Rodríguez Arias, etc., who, together with other colleagues, set up groups associated with like-minded bodies in Madrid and the Basque Country, under the common name of GATEPAC.

According to its statutes, GATCPAC understood architecture as "a function of a utility, an aim. It must satisfy reason. It must ground itself in elements, a programme, materials, space, light (...). It must develop rationally from the interior (function) to the exterior (facade) in a simple and constructive manner, striving for beauty in proportion, in order, in balance; superfluous decoration must be removed. We must struggle against the false use of materials, against an architecture of imitations. Architecture must be set in its natural context, that is to say, a technical, social and economic context (...). we must coordinate efforts and work collectively."<sup>67</sup>; it is evident from these ideals that the majority of GATCPAC's members were Republican sympathizers, in that the cause had in common with their movement a search for new social and cultural possibilities.

In one way GATCPAC's

avant-gardism, like that of their colleagues in the rest of the Iberian Peninsula, had an eminently social character, a certain will to struggle, from an evidently left-wing position in the case of Torres Clavé and Sert; their activity was programmatic, centered around concrete projects: housing (Casa Bloc, 1932-36), leisure (Ciutat de Repòs i de les Vacances, 1929-35), health (Dispensari Antituberculós, 1934) and education (Escola Avinguda Bogatell, 1934). They advocated a new view of the city, which they put into practice in the Macià Plan (1932-33), as a comprehensive and overall conception; this conception was defined and defended in their magazine "AC", one of the most interesting publications of the thirties, which presented the new Rationalist doctrines with passion and intelligence. It stood out as a medium of information which was open to theory, to artistic debate, to culture, to technological advances, and to international news and congresses; its design and binding were clearly and daringly avant-garde.

"AC" was a vehicle for the opinions and ideals of the group; it was edited by Torres Clavé, and 25 issues<sup>68</sup> appeared between 1931 and 1937. This decidedly avant-garde publication used a direct and incisive style which combined reasoned criticism with the tone of a denunciatory pamphlet; its literary and visual aspects were of high quality.

Special attention was paid in its pages to the socio-cultural dimension of architecture and town planning, and to the discrediting of the academy as an authority on style; popular art, engineering as a model for architecture, education, basic housing, the open air, gardens and skyscrapers all received their share of coverage. Everything related to standardization, interior design, design in general, the applied arts and so on

was of interest. All of these themes were treated at a time when not even contemporary European movements had as yet given them much attention.

The Casa Bloc (Avda. de Torras i Bages, numbers 91-105, Barcelona), was the first commission conceded by the Generalitat to the group; the building included a series of experiments which applied the codes of *existenzminimum* and new spacial formulae to the question of housing. The pilot project was made up of a series of ten low-price dwellings, which aimed to offer to offer the best possible living conditions. This was the first practical manifestation of GATCPAC's theories; the direct influence of Le Corbusier and Gropius was evident, but the building was distinguished by a certain Mediterranean and local air, even though the duplex design, the inner lavatories, and the general amenities (playground, swimming pool, a club, etc.) reflected more enthusiasm than experience.

The Ciutat de Repòs evinced a desire to provide proper holidays for people with reduced means. The Avinguda de les Corts Catalanes facilitated access to the Castelldelefs beach, which concentrated in one area swimming pools, outdoor cinemas and sites for funfairs and amusement parks, games fields, hotels, camping sites, sanitation and, above all, basic and completely standardized houses which could be rented at a low price. This was in fact a complete and ideal city which would contrast with the urbanistic chaos of the fifties in the same area.

The Dispensari Central Antituberculós (1934), was last commission Sert, Torres Clavé and Subirana received from the Generalitat before the war. It was built in the fifth district of the city, of special concern to GATCPAC, and synthesized the architectural ideals and public health philosophy of the group.

It involved the sanitation and decongestion of the so-called Barri Xinès, the introduction of new technology (metal structure, lightweight vaulting, prefabricated components), hygiene and asepsis; ventilation, natural light, and access to the open air were also improved, all in order to combat what was at that time the most virulent of infectious diseases. It was a new way of understanding architecture and health, at the service of modern medicine.

This was the prototype for a future network of hospitals, the central element of which was to be the huge Hospital de la Vall d'Hebron, commissioned to Sert and Torres Clavé, which unfortunately never came to be because of the war.

Republican society was very concerned with questions of education, which constantly came up in the "AC" magazine. Because it was linked to the most modern educative projects, GATCPAC believed that schools should be open spaces in direct contact with nature, where one was taught to share the services available to society as a whole. The Escola de l'Avinguda del Bogatell, whose structures are simple and clear, eminently Rationalist in tone, is the most outstanding example of this conception of education, quite opposed to the general pedagogic authoritarianism still prevailing at the time.

The Macià Plan was of decisive importance, since it meant to reflect a global concept of the architectural notion of a city. It was a scheme for organizing Barcelona in an intelligent, reasoned and prospective manner. The cooperation of Le Corbusier with the young architects of the city allowed the plan to go beyond a rigid compartmentalization of areas favoured by the Swiss architect, yielding a result that was rich in alternatives and proposals. GATCPAC's Barcelona was a city facing the sea, whose ter-

tiary centre was located in the port area, and whose two main diagonal traffic axes were parallel to the Avinguda Meridiana and the aforementioned Gran Via, which was the transversal axis parallel to the coast.

This image of the city, structured around two main traffic axes, and which created a polemic at the time, later became a real model for the city's development.

The Macià Plan was of decisive importance from an ideological standpoint because it was a faithful architectural reflection of an overall architectural notion: the city as the cohesive element structuring a variety of different architectural undertakings.

Even though it has been insinuated that these concepts were derived from Rationalism, and that they had little in common with the Peninsular tradition, when we view their work as a whole, we see that the members of GATCPAC were the real pioneers of a certain type of rationalism, always latent in the history of Catalan architecture, as Oriol Bohigas pointed out in 1960: "rationalism in Catalonia is not only more widespread than in other countries, it has its own peculiar flavour. If we wish to define it we would say that our rationalism has two fundamental traits: the constant struggle for freedom from any type of formalism and the continuity of a certain expressionist tendency."<sup>69</sup>

If, historically at least, GATCPAC was short-lived (1930-36), professionally and conceptually its importance was profound, as much for its links with the formalist characteristic of Catalan architecture, manifest since the Gothic period, as for its identification with the new technologies and social necessities of the modern world. Once GATCPAC had disappeared, ten years passed before its ideals were echoed, albeit timidly, by the Grup R.



**On the exhibition:**

We present three versions of GATCPAC: the town planning and architectural activities (models and plans), the magazine "AC" (original copies and photographs) and furniture design (original objects).

In the town planning area, we have used the *Macià Plan*, also referred to as *Nova Barcelona*, as a general point of reference. It was a globalizing concept of the city which extended *Cerdà's* constructive plan, in a renovative manner, towards the *Besòs* and *Llobregat* rivers. As for the architectural aspect of the movement, we have chosen the four projects most representative of its social concerns: housing (the workers' housing at the *Casa Bloc*), education (the plan for the *Grup Escolar de L'avinguda de Bogatell*), health (GATCPAC's masterpiece, the *Dispensari Central Antituberculós*, and the overall plan for the *Hospital per a Tuberculosos a Barcelona*) and leisure (the *Ciutat de Repòs i de Vacances*, with its sports amenities).

We show a selection of the pages of the "AC" magazine which best represent its ideological standpoint in relation to standardization, the new technology and building materials, as well as skyscrapers, gardens, the rejection of academicism, the features of the home, etc. Its spirit is also amply conveyed in its photographic material and headlines.

A selection of chairs, tables and lamps allows us to glimpse the leading role of GATCPAC in finding new solutions to questions of interior design; there is a clear assimilation of the language of interior design and the use of the tube and metal frames which points the way to later industrial design.

**Research and modernity: photography**

Interest in photography has existed in Catalonia since its first appearance in 1939 when Barcelona's *Pla de Palau* became the site the first photograph taken in Spain. People lived through a genuine daguerrotypomania in those years, a sort of epidemic that invaded society's every sector. Evidently, it was a question of a photography at the service of the portrait, the family, landscapes, rural scenes or maritime ones, historico-artistic monuments, science, etc.

The turn of the century brought new technical and conceptual ideas that gave photography a more artistic slant, within what has been called "pictorialisme", close to the aesthetic ideas of the Pre-Raphaelites and of academic painting, in the search for artistic statues for photography.

The incidence of *Noucentisme* held back the appearance of a photography of research. Up until the twenties, not a single experimental incursion was made regarding groups like the *Cercle Artístic de Barcelona* or the *Agrupació Fotogràfica de Catalunya*.

In 1933, with the appearance of the magazine "Art de la Llum" (The Art of Light), directed by the photographer *Andreu Mir Escudé*, a new way of understanding photography emerged which, with *pictorialisme* as its point of departure, opened itself to a new theoretical debate and a more experimental approach to the understanding of photographic creation.

Almost every magazine open to the avant-garde of that decade to the reflections of those movements. Magazines like "Mirador", "D'Ací i d'Allà" (From Here to There), or "Art" dedicated no little space to photography, in commentaries or in the reproduction of origi-

nals.

Little by little *Laszlo Moholy-Nagy's* ideas penetrated, along with the concept of "new vision" and the will to use alternative technical and creative resources such as the photogram, X-rays, the photomontage, solarization, printing negatives from positives, that meant for photography important conceptual and technical changes, that took it close to abstraction.

In 1927, *Salvador Dalí* himself, in the article "La fotografia, pura creació de l'esperit",<sup>70</sup> launched a defence of photography and went so far as to say that "to know how to look is a way of inventing". "La revolució fotogràfica moderna"<sup>71</sup> is the title of an article written by *Català Pic*, explaining the attitude professionals took vis-à-vis avant-gardist photography.

Among the pioneers of this new concept of photography, we must situate the figures of *Dr. Joaquim Pla Janini* and *Josep Massana*. *Pla Janini* became interested in photography at a very early age. He was president of the *Agrupació Fotogràfica de Catalunya* from 1927 to 1930. When he stopped practicing medicine for reasons of health, he fully gave himself to photography, seeking new technical and plastic possibilities still tied to the world of the landscape and the still life. On the other hand, *Josep Massana*, active in photography since 1914, blended documentary photography with creative photography. He began incursions into photomontage and new photographic effects.

The authentic renovator of photography in Catalonia was, however, *Pere Català Pic*. He understood it as a means of visual communication. He did not distinguish creative photography from that of industry or advertising, which he also cultivated. His work used indiscriminately the photomontage,

*trompe-l'oeil* effects, the Surrealist dimension of things, the amalgam of spaces and certain constructivist paradigms. He actively collaborated with the *Comissariat of Propaganda of the Generalitat* during the Civil War and is the author of the famous photograph of the swastika trampled underfoot by a rope-soled shoe.

*Josep Sala*, trained at the *Llotja* (*Escola de Belles Arts*) as an artist, was the instigator of avant-garde photography from the creative side, with his own work and from his association with the *FAD* and the *Agrupació Fotogràfica de Catalunya*. His preference was for advertising photography, which he breathed new life into conceptually, in the spirit of *Man Ray* and *Moholy-Nagy*. His photographs were published fundamentally in "Mirador" and "D'Ací i d'Allà", a magazine of which he was artistic director.

*Emili Godes* was the author closest to the thesis of new objectivity. During his professional life he mixed his laboratory work with industrial photography, the artistic with the technical. He was assessor of film directors. His macrophotographs of small details of insects and plants are of a conceptual and technical level close to the work of *Albert Ranger-Patzsch*.

Closely related with the world of art and artists, *Joaquim Gomis* was a horn avant-gardist. He was the first to do *Gaudí's* work in the modern spirit or to document the world of *Miró* with his atmosphere. During his life he managed to blend his business affairs with photography and with his many travels. He worked with a great sense of composition and with a modern notion of the possibilities of photography.

*Agustí Centelles* represents modernity in the field of journalistic photography. A graphic collaborator for the *Barcelona* papers from youth, his great moment is linked to the events

of the Civil War, which he documented from the front line with all its drama and cruelty, like Robert Capa or Guerda Taro.

Many other photographers worked in the field of avant-garde or experimental photography. This selection brings together the most significant of the period covered by the exposition.<sup>72</sup>

#### **On the exhibition:**

*Dr. Pla Janini named a 1927 bronide. Natura morta modernista, as a premonition of the new experiments one could carry out with photography, from an innovative point of view.*

*Josep Sala represents a more experimental aspect, connected to the work carried out by avant-garde Central European groups. His photography was directly related to publicity and design. Sense títol (c. 1930).*

*On the other hand, Emili Godes contributed with the great technical mastery applied by the professional who is knowledgeable of all the possibilities of photography and cinema. Directly linked to the new objectivity, his work constitutes one of the most innovative contributions, from a plastic point of view (Pèsols, c. 1930).*

*Related to the world of the arts, Joaquim Gomis selected elements from everyday life, to carry out a modern photographic reading. La Molina. Skilift Station (1935), is a good example.*

*The photographic work of Josep Masana transpires the identity traits of the modern world. The collage becomes the privileged tool to gather different fragments and achieve a kaleidoscope of images of high polysemic value, as can be seen in the photomontage of the Radiators (c. 1927).*

*From the point of view of experimentation, Pere Ca-*

*talà Pic represents the most active player in the field of new photography, be it in the aspect of creation, such as Cal·ligràma (1935), or in that of publicity, such as in Aixafem el feixisme (1936).*

### **The Pavilion of the Spanish Republic. Paris, 1937**

The Pavilion of the Spanish Republic in the 1937 International Exposition (Exposition Internationale des Arts et Techniques), planned together with the architect Luis Lacasa, is a key piece of work in Josep Lluís Sert's career which evinces the renovative spirit of GATCPAC and concentrates all of the force and power of an antifascist manifesto.

Seldom has this degree of cooperation between avant-garde art and the official policy of a state been achieved. It is probably an exception to the rule which governs the relationship between government action and avant-garde creativity.

Because this pavilion disappeared, and because of the overthrow of the Republic, it has not received due attention until recent years; a series of monographic studies have now been published which attempt a thorough evaluation of its architectural, cultural and political dimensions.<sup>73</sup>

Sert and Lacasa interpreted the will of a nation and saw in the pavilion an exceptional opportunity to denounce a war which opposed the ideals of progress, defended by the artists and intellectuals who gave their support to the Republic, to the conservative interests allied to fascism.

Typically, Sert, who lived in Paris for reasons of personal safety, and who at that time worked with Le Corbusier in his studio, devoted himself wholeheartedly to this project and managed to bring together all sorts of people, forces and ideas. He himself managed to convince

the delegates and commissioners in charge of the operation that this was a special occasion which required, both with regard to the building itself and to its contents, exceptional measures. Its architecture and the display of the plastic arts it housed were outstanding.<sup>74</sup>

In contrast with the provincialism of the French government, which was represented in the Exposition by groups of village houses, or Hitler's Germany and Stalin's USSR, both of which opted for monumentalism, the Spanish Republic built a pavilion of modest dimensions—located right in front of Trocadero's esplanade—which was revolutionary as much for its quality as for the force of its expression. The Spanish Republic was one of the countries which identified itself with the modern movement (Austria, the Netherlands, Sweden, Finland, Denmark, etc.), and although the pavilion was small in size, its conceptual quality was outstanding.

The policy of the Republican government, of the Generalitat de Catalunya and the government of the Basque Country—all of whom cooperated in the building of the pavilion—was to use this historic occasion to launch a social and cultural message, and thus to give the Republican presence at the Exposition its optimum communicative capacity.

The architecture, works of art, handicrafts on display and the events which were held in the pavilion constituted a declaration against fascism. Although José Gaos held the post of the Spanish General Commissioner, Sert was the real organizer behind the event, the individual who structured the message of the pavilion and who decided on the distribution of space. He was the creator of an exemplary piece of work, exemplary as much for its conception as for the functional possibilities offered by its architecture. Picasso's *Gernika*, Joan Miró's *The Cata-*

*lan Farmer and the Revolution*, Juli González's *La Monsterrat*, and Calder's *The Fountain of Mercury*, among other works, and the displays of traditional crafts selected by Llorens i Artigas, the photomontages by Renau, the documentary panels and the theatre activities held in the pavilion... Together they added up to the maximum expression of an avant-garde of revolutionary spirit, spurred on by historical circumstances.

The pavilion as a whole gave an impression of perfect unity, as much from an architectural point of view as with respect to its contents. It responded to the needs of an exposition that had to be clear, precise and direct. Although Lacasa did originally propose a conventional pavilion, Sert, with the Generalitat's support, was clearly more inclined towards a Rationalist solution, because it dovetailed perfectly with the functionality required by the Republic. Built between March and July of 1937, it occupied a 1,400m<sup>2</sup> site, of which 1,100m<sup>2</sup> were taken up by the building itself, which consisted of a ground floor and two more storeys, all rectangular. The ground floor, which housed *Gernika*, was made up of a porch and a large awning which was used as an auditorium for holding the different cultural activities programmed.

The pavilion became a centre of information, a platform for the explanation of the facts of the war. The advances and retreats of the Republic were marked on a large panel; information on the Spanish State was thus graphically brought up to date.

Sert, who had always worked to bring art and architecture closer, was undoubtedly the mind behind this pavilion which, because of its importance and its representative nature, is considered one of the most outstanding pieces of work executed by Spanish Rationalism and one of the most inte-

resting monuments to the avant-garde art of the twentieth century. It was a project generally seen as belonging to the *Agit Prop* field which managed to conjugate the desires of the Madrid government with the message of modernity and liberty which Sert had always advocated.

A clear and strikingly simple building which provided an essential and pragmatic definition of the Rationalist code Sert had already applied to a number of buildings in Barcelona, it has been rebuilt as a homage to the architect by his city in Barcelona's Olympic year.

The relationship between Sert and the avant-garde would remain alive throughout his career. The Fundació Maeght, in Sant Pau de Vença, Joan Miró's studio in Majorca and the Fundació Joan Miró in Barcelona exemplify this fact.

#### **On the exhibition:**

*The section corresponding to the pavilion of the Republic includes a reconstruction of the model for the building, which allows us to study the characteristics of this jewel of Rationalism in detail, and to situate the location of the most outstanding works of art exhibited there. Two studies for Gernika, and the Horse's Head, dated 20th May, 1937, are exhibited for the first time in Barcelona and help to drive home the message of the pavilion.*

*The original stamp and an enlargement of the famous Aidez l'Espagne pochoir, which Miró executed in order to obtain funds for the Republican cause, are displayed together with one of the artist's most energetic and accusatory series, the Suite Barcelona, started in 1939 and finished in 1944, of which only five final copies and two artist's test copies were made. Miró rejected colour in the creation of vigorous litho-*

*graphs which resemble in many ways Picasso's Dream and Lie of Franco. This is direct, striking, original Miró work which conveys all of the drama of the war and the blackness of the post-war period.*

*We complete this plea for liberty with The Fall of Barcelona by Le Corbusier, a piece that found its inspiration in the disasters of war and the end of the projects and ideals that fell with the Republic.*

#### **The war poster**

The spread of the public and propagandistic use of the poster occurred in the thirties, although there are precedents for posters, sometimes of a very high quality, as a medium for advertising from the turn of the century on. *Modernisme* (Alexandre de Riquer, Ramon Casas, Adrià Gual, Antoni Utrilla, Joan Llaverias, Josep Alomà, etc.) or the later assimilation of Cubism, Art-Deco and Expressionism (Josep Morell, Joan Seix, Nicolau Miralles, Pere Pruna, Antoni Clavé, Ferran Teixidor, Jacint Bofarull, etc.)<sup>75</sup> influenced their style.

The explosion of an original poster art, full of life and message, as a vehicle for political propaganda did not come about until the arrival to power of the Republic, and more, exactly, with the outbreak of war, when the renovation of the concept of the poster, understood as a medium of communication, coincided with an intense social and political situation which was at times genuinely revolutionary; the poster, in this context, was to become a real mass-media tool.<sup>76</sup>

Josep Renau, one of the most outstanding and original poster artists of the period, wrote a variety of different theoretical texts in which he analyzed the role of the poster and its social and cultural function. For him it

was "a public and popular art form in direct contact with the people."<sup>77</sup> beyond the limiting conditions of commercial advertising. Renau recognized that the circumstances he lived in would provide the "seeds that would grow into a profound transformation of the artistic poster";<sup>78</sup> the situation was similar to that prevailing during the First World War in Europe, which brought about a greater "efficacy of [the poster's] expressive resources."<sup>79</sup>

All of the artists and politicians of the time saw the poster as a manifestation of the most popular form of art, what they advocated as "the most genuine art of the masses."<sup>74</sup>

The art schools, the union of artists, the draughtsmen's studios, and the specialized magazines of the time understood that, in the cause of culture, liberty and the defense of the Republic, such an efficient communicative tool was necessary for direct contact with the public: posters appeared in schools, on the street, in factories and on the front.

Renau was very clear on this matter: "the political poster lives dangerously under fascist regimes, in that it does not find the stimulus necessary for its forms to become independent of those of commercial advertising."<sup>81</sup> The confrontation of fascism and democracy, right and left, dictatorship and Republic, was the real and actual stimulus for the most original poster art produced in the twentieth century.<sup>82</sup>

The experiences Europe underwent with the Great War, the Russian Revolution, Cubism, Futurism, Surrealism and photomontage suddenly concentrated themselves in an art form that awoke the creativity of a generation which used the poster as just another combat weapon; it was an short-lived epoch, 1936-39, but it combined great ideological, plastic and emotional intensity.

In Catalonia propagandistic

activity involving the poster was promoted by the Generalitat, through its Comissariat de Propaganda, and the Professional Draughtsmen's Union of UGT in Barcelona. Although the action of the former was very varied and, along with posters, it published post-cards, poems accompanied by illustrations, books, magazines etc. This Comissariat also coordinated the project for the Pavilion of the Republic in Paris in 1937 and prepared a large exhibition on Catalan medieval art.

The Professional Draughtsmen's Union, a member of UGT, joined by members of the PSUC in 1936, undertook a campaign to recruit artists that combined a highlighting of the dignity and prestige of the poster as an art form with simple commands from the administration. By 1936 the Union counted almost two thousand associates or members. This association promoted a general mobilization of talent which involved all of the professionals of the sector (decorators, lithographers, typographers, retouchers, photoengravers, cinema technicians, etc.) because they saw their art as one of agitation, similar to that produced during the Russian Revolution, which "confronted with the criminal fascist uprising, has immediately put itself on the side of the people."<sup>83</sup>

Poster art, then, became one of the most vigorous and energetic means of expression, an authentic emblem of the anti-fascist struggle which had, according to Imma Julián, three objectives: to transmit the duties and obligations of the citizen on the battlefield and in the rearguard, to maintain the morale of the populace and to inform of the dangers involved in fighting both at the front and in the cities. They were characterized by a direct tone and direct slogans, such as "And what have you done for victory?" or the very effective and rhythmic "More men, more arms, more

ammunition" or "Tanks, tanks, tanks".

Education, instruction, social assistance, aid to children, agriculture, forestry services, etc.: all of the posters projected a globalizing image of the social action required by a people pushed to the limit by war.

On a plastic level, the forms, colours, compositions, the use of typography, the draughtsmanship, the photography all evinced the same force and fighting spirit as was contained in the slogans of the posters. Form and content achieved an unprecedented synthesis.

Artists were at that time tied up in their own dilemma, in political and professional questioning; they searched for a utopia which would free them from authoritarian governments—these tended to control or censure their art—and which would at the same time free them from the degradation of capitalist commercial and consumer advertising. This emotional situation swung them in favour of realism in a struggle against bourgeois sophistication and brought them close to the non-conformity of avant-garde trends.

The social conscience behind this burst of activity was so strong that, as Carles Fontserè explained, many of the posters did not even bear the signature of the author and instead showed the simple abbreviation of the union or political party which was responsible for it.<sup>84</sup> It is in this that the avant-garde quality of the poster reveals itself, for it was an art form that put itself at the disposal of a cause with all of the revolutionary and innovatory spirit of the social and cultural trends of those decades. Even though the typical poster was eminently realist, as much in its iconographic as in its social aspects, and used the same striking images that Goya, Delacroix, Daumier and Solana had used in the realist tradition.

Even if photography and pho-

tomontage as used by El Lissitzky and Rodtchenko were adopted by the Catalans Pic, Monleón and Renau, the more pictorial kind of poster (Clavé, Teixedor, or Bofarull) showed the influence of cinema takes or photographs and reduced images to emblematic forms of great symbolic efficacy: the fist, the helmet, the rifle, tanks, acroplanes, freedom-fighters, etc. This was a vocabulary which gave the poster an unmistakable identity that at the same time benefited and altered international graphic art decisively.

#### **On the exhibition:**

*To conclude this section centered on the war of this exhibition, we have made a reduced selection from among the abundant and innovative production of posters that appeared during those years. We have chosen examples of great plastic force that gather the different formal facets of that historical moment, fleeting but intense.*

*Searching for the maximum visual efficiency, Martí Bas used points of view proceeding from journalistic and cinematographic photography so as to give a special dynamism to the representation of tanks, cannons or popular parades: Make Tanks... Tanks... Tanks... that are the Vehicles of Victory; Peace Industry? Of War!!!; Popular Front, Front of Victory and Liberty and To Defend Madrid is to Defend Catalonia. By Josep Renau, one of the most fertile creators and promoters of the force of the poster, we present For the Independence of Spain. By Josep Fontserè, inspirer of the S.D.P. (Union of Professional Draughtsmen) and one of the most original creators of the time, we have chosen the peasant that raises the sickle shouting, "Freedom!"; published by the F.A.T. By Lorenzo Goñi, the famous poster, pu-*

*blished by the UGT of Barcelona, More Men, More Arms, More Ammunitions for the Front, that presents the uniforms of the different military bodies. By Rafael Tona, one of the most emblematic posters, the series of fists in front of a red flag. This repetitive theme is also used by Solà in the posters More Men! More Arms! More Ammunition!, also published by the UGT, and United we Stand, of UGT and CNT. Synthesis of the different languages and graphics of the time can be found in the poster by Jacint Bofarull Worker! Peasant! Unit for Victory! (F.A.I.-CNT), which in one figure gathers the images of a militiaman and a peasant. The influence of the graphics of the Russian Revolution is obvious in the poster announcing the worker's newspaper, signed by NIV, or in Workers! Vote for the Candidates of the Worker and Peasant Union, signed by Estenka. From the same source, but with a more renovating plastic idea, is the poster that Helios Gómez made to announce "L'Opinió". As an example of the use of modern photography in the field of posters, we have chosen the famous and blunt image by Català Pic. Let's Crush Fascism, published by the Propaganda Committee of the Generalitat de Catalunya.*

*The last images of the war we have kept for photography, to show five examples of the journalistic photography that Agustí Centelles practiced between 1936 and 1939. Images that are as direct, as impressive and instantaneous as those by Robert Capa.*

DANIEL GIRALT-MIRACLE

1. CIRICI, Alexandre, *L'art català contemporani*. Barcelona, 62, 1970. Various authors, *Les avantguardes a Catalunya (1911-1936)*, "L'Avenc", monographic issue (September

1979).

BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Ediciones Istmo, 1981 ("Colección Fundamentos", 72).

RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *L'art català contemporani*. Barcelona, Edicions del Cotal, 1982 (Castilian edition: Ediciones Planeta, 1986).

JARDÍ, Enric, *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona, Edicions del Cotal, 1983.

MIRALLES, Francesc, *L'època de les avantguardes: 1917-1970*. Barcelona, Edicions 62, 1983 ("Història de l'Art Català", VIII). MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1983.

JULIAN, Immaculada, *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona, Els llibres de la frontera, 1986 ("Coneguem Catalunya"). *Col·leccionistes d'art a Catalunya*. Barcelona, Fundació Conde de Barcelona, 1987.

2. *Homage to Barcelona. The city and its art. 1888-1936*, organized by the Generalitat de Catalunya (Catalan government), Barcelona City Council and the Arts Council of Great Britain. Hayward Gallery in London, 14th November 1985 to 23rd February 1986. Palau de la Virreina in Barcelona, 21st January to 29th March 1987. *Katalanische Kunst des 20. Jahrhunderts/Art i modernitat als Països Catalans*, Berlin/Barcelona 1978. Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1978. *Col·leccionistes d'art a Catalunya* (Art Collectors in Catalonia), organized by the Fundació Conde de Barcelona, Palau Robert - Palau de la Virreina, Barcelona 22nd June - 22nd July 1987.
3. MERIL, Joan, *Picasso. El artista y la obra de nuestro tiempo*. Buenos Aires, 1942.
4. CIRICI, Alexandre, *Picasso antes de Picasso*. Barcelona, 1946. CIRICI, Alexandre, *L'art català contemporani*. Barcelona, 62, 1970.
5. PALAU I FABRE, Josep, *Doble assaig sobre Picasso*. Barcelona, 1964. PALAU I FABRE, Josep, *Picasso a*

- Catalunya. Barcelona, 1966.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso per Picasso*. Barcelona, 1970.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona, 1971.
- PALAU I FABRE, Josep, *Picasso vivent*. Barcelona, Polígrafa, 1980.
6. CIRLOT, J.E. *El nacimiento de un genio*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
7. RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Picasso en Barcelona*. Barcelona, Labor, 1971.
8. AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.) *1881-1981. Picasso i Barcelona*. Barcelona, Ajuntament, 1981.
9. GASCH, Sebastià. *El veritable Picasso*. "Mirador" (August 1932).
10. PALAU I FABRE, Josep. *Picasso a Catalunya*. Barcelona, Polígrafa, 1975 p. 219.
11. "D'Ací i d'Allà", issue 179, winter 1934.
12. CIRICI, Alexandre. *L'art català contemporani*. Barcelona, Edicions 62, 1970, page 123.
13. BIRIBUECA, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Edicions ISTMO, 1981 ("Fundamentos", 72), pages 181 and 199.
14. VIDALI OLIVERAS, Jaume. *L'aventura per l'art modern*. "Avui", Barcelona, 1/XI/1989; *L'origen del marxant Josep Dalmau*, "Dovella" (Manresa), octubre de 1991.
15. RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Barcelona, Granica Editor, 1978. ("Serie Conversaciones"), page 24.
16. BORRAS, M. Lluïsa. *Picabia*. Barcelona, Edicions Polígrafa SA, 1985.
17. TORRES-GARCIA, Joaquim. *Conferència a Can Dalmau*, in the work *Escrits sobre l'art* (ed. Francesc Fontbona). Barcelona, 62, 1980 p. 182.
18. TORRES-GARCIA, *Ibid.* p. 179
19. TORRES-GARCIA, Joaquim. *Art-Evolució (a manera de manifest)* "Un enemic del poble", issue 8 (November 1917).
20. TORRES-GARCIA, Joaquim. *El descubrimiento de sí mismo*, Terrassa, Morral y Cía. 1916.
21. FRANCES, J., *Barradas el vibracionista*, Madrid, AÑAR, 1919, Page 111.
22. *Futurismo & Futurismi*, Catalogue of the exhibition held in Palazzo Grassi, Venice. Edited by Bompiani, 1986. Barradas' biography by Joan Abelló, page 427.
23. "Arc Voltaic", front cover of first issue, February 1918.
24. TORRES-GARCIA, Joaquim, *Escrits...* Op. Cit. p.37.
25. CASSANYES, M.A. Text from the catalogue of the Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero. Galerías Dalmau, November, 1929.
26. SUBIRANA I TORRENT, Rosa Maria (dir.) *El Pavelló Alemany de Barcelona de Mies van der Rohe, 1929-1986*, Barcelona, Fundació Pública del Pavelló Alemany de Barcelona de Mies van der Rohe, 1987.
27. RAFOIS, J.F. *Miró antes de "La Masia"*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" (July-December 1948), pp. 49 II.
28. WEELEN, Guy. *Miró 1940-1955*. Barcelona, Gustavo Gili, 1960 p.5.
29. COMBALIA, Victoria. *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*. Barcelona, Destino, 1990 p 84.
30. PARINAU, André; DALÍ, Salvador, *Confesiones inconfesables*. Barcelona, Bruguera, 1975.
31. MINGUET I BATLLORI, Joan M. *Dalí i la subversió cultural*. "Avui" (22/10/1989).
32. DALÍ, Salvador, *Posició Moral del Surrealisme*, "Hèlix", núm. 10 (March 1930), pp. 4-6.
33. FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, *Dalí*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971 p. 34.
34. GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Dalí, un artista multidimensional*, in *Homenatge a Salvador Dalí i Domènech*. Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí. 1990 pp. 7-15.
35. DALÍ, Salvador, *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueres, Dasa, 1981.
36. MOLAS, Joaquim, "Pròleg" a PAS, Annemieke van de, *Salvador Dalí. L'obra literària*, Barcelona, Mediterrània, 1989.
37. PAS, Annemieke van de, *Salvador Dalí, ibid.*
38. CIRICI, Alexandre. *Gargallo i Barcelona*. Barcelona, Ariel i Fundació Picasso-Reventós, 1975.
39. SANTOS TOROELLA, Rafael, *Pablo Gargallo, naturaleza y abstracción*. "ABC" (17/1/81).
40. Workshop note quoted by SANTOS TOROELLA, Rafael, *ibid.*
41. ROWELL, Margit, *Juli González*. Catalogue of the retrospective exhibition in the Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1983.
42. Block of notes quoted by PARCERISAS, Pilar. *El secret d'un art nou: dibuixar en l'espai*. "Avui" (20/2/1983).
43. Diverse Authors, *Juli González*. París, Galerie de France, 1959.
44. HOFMANN, Werner. *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt-am-main, 1958. Spanish Edition: Barcelona, 1960.
45. ROWELL, Margit, *Introduction to Juli González*. Milan, Electa Spa, 1987.
46. MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avanguardia, 1916-1938*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1983.
47. Diverse Authors, *Surrealisme a Catalunya 1924-1936*. Barcelona, Polígrafa, 1988 p. 1985.
48. VIOLA GAMÓN, J. *El espectro Lamolla (1936) in Lamolla inèdit*. Lleida, Fundació Caixa de Barcelona, 1987.
49. BENET, Rafael, *Tossa, Babel de les arts*. "Art", volume 2 (October 1934) p. 3-21.
50. BENET, Rafael, *ibid.*
51. BENET, Rafael, *ibid.*
52. BOSCH I MIR, Glòria, *Museu Municipal de Tossa. Secció d'art Modern*. Tossa de Mar, town Council, 1986 p. 255.
53. MIRALLES, Francesc, *L'època de les avantguardes, 1917-1970*. Barcelona, 62, 1983 (Història de l'Art Català, VIII) p. 146.
54. GASCH, Sebastià, *ADLAN, vist per un espectador*, "Cuadernos de Arquitectura" number 79 (COACB, 1970) p. 43.
55. GASCH, Sebastià, *L'art d'avanguardia a Barcelona*. "D'Ací i D'Allà" number 179 (December 1934).
56. SERT, Josep Lluís, *Joan Prats, Amic de l'Art Nou*. "Cuadernos de Arquitectura" number 79 (COACB, 1970) p. 63.
57. GASCH, Sebastià, *Amics de l'art nou*. "La Publicitat" (30th November 1932).
58. PRATS, Joan, in "Cuadernos de Arquitectura" number 79 (COACB, 1970) p. 52.
59. TRESSERRAS I GUJ, Joan Manuel, *D'Ací i D'Allà (1918-1936)*. *Aparador de la modernitat i la massificació*. Barcelona, Llibres de l'Index, 1992.
60. CIRICI, Alexandre, *L'aportació de Joan Prats*. "Serra d'Or", number 11 (November 1963) p. 35.
61. TÀPIES, Antoni, *Memòria personal, Fragment per a una autobiografia*. Barcelona, Crítica, 1977.
62. Diverse Authors, *Arquitectura. Exposició de projectes*. Barcelona, Galerías Dalmau, 13-27 April 1929.
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*
65. ROCA, Francesc, in *Homage to Barcelona. The city and its art 1888-1936*. London, Hayward Gallery - Arts Council of Great Britain, 1986 p. 133 and II.
66. DIAZ PLAJA, Guillem, *ADLAN i GATEPAC "La Vanguardia"* (6/4/1976).
67. *Editorial*. "AC", number 1 (1931).
68. Diverse Authors, *AC/GATEPAC (1931-1937)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (Biblioteca de Arquitectura).
69. BOHIGAS, Oriol, *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*. Barcelona, 62, 1963, p. 46.
70. DALÍ, Salvador, *La fotografia, pura creació de l'esperit a l'Amic de les Arts*, 18, Sitges, 1927.
71. CATALÀ PIC, Pere, *La revolució fotogràfica moderna*, a *Mirador*, 203, Barcelona, 22-XII-1932.
72. FONTCUBERTA, Joan, *Apèndice sobre la fotografia espanyola*, in NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
73. CASADEMONT, Josep M., "La fotografia", in *L'art català contemporani*. Barcelona. Proa/Aymà, 1972.
- Various authors, *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
74. MARTIN MARTIN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla, University, 1982.
- Diverse Authors, *Pabellón español. Exposición Internacional de París. 1937*. Madrid, Culture Ministry, 1987.
- Diverse Authors, *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (Comunicación Visual).
75. BOHIGAS, Oriol, *Once Arquitectos*. Barcelona, La gaya Ciencia, 1976 pp. 190-193.
76. JARDI, Enric, *El Cartelismo en Cataluña*. Barcelona, Destino, 1983.
77. GRIMAU, Carmen, *El Cartel republicano en la guerra civil*. Madrid, Cátedra, 1979 (Cuadernos Arte Cátedra). GIRALT-MIRACLE, Daniel, *El cartel en la cultura contemporánea*. Graduation thesis. Bellaterra, Facultat de Ciències de la Informació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1981 pp. 107-123.
78. RENAU, Josep, *Función social del cartel*. Valencia, Fernando Torres, 1976 p. 33.
79. RENAU, Josep, *ibid.* p. 81.
80. RENAU, Josep, *ibid.* p. 81.
81. RENAU, Josep, *ibid.* p. 79.
82. RENAU, Josep, *ibid.* p. 51.
83. GIRALT-MIRACLE, Daniel, *El cartel...* op. cit. pp. 74 ff.
84. JULIÀN, Inma, *El cartelismo y la gráfica en la guerra civil*, in *España. Vanguardia artística y realidad social: 1935-1976* cit. p. 45.
85. Atak given by Carles Fontserè at the launching of the book by MIRAVITLES, Jaume; TERMES, Josep; FONTSERÉ, Carles, *Carteles de la República y de la Guerra Civil*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

# The Avant-Garde in Catalonia. Critical Chronology (1906 – 1939)

JOAN M. MINGUET BATLLORI  
JAUME VIDAL I OLIVERAS

## Introduction

The aim of this text is to provide a chronological history of the avant-garde movement in Catalonia between 1906 and 1939. The manuscript is formally adapted to the characteristic structure of a chronology and offers an overall vision of the epoch and the study matter. In our text we have included references to all those indications of modernity and/or the avant-garde movement which have been identified in most of the different forms of artistic expression, and which had a certain influence in Catalan society at that time. The special pre-eminence of painting, literature, sculpture and architecture should be emphasized, but without forgetting to mention the relevant contributions made in music, cinema, photography, ceramics and design. At the same time we wish to indicate all the different means of propagation used by the Catalan avant-garde movement during those years: exhibitions, magazines, books, paintings, specific buildings, manifestos, congresses, acts of provocation, colloquiums, and concerts.

So as to reconcile dynamically the magnitude of the subject matter under study, its extension through time, and the aspirations of the initial critical approach, we have proposed a formal new chronological structure. This avoids the excessively slow and fragmentary reading which often typifies this kind of text. Our work does in fact have a sequential

order in time, but thematically structured in such a way that the happenings which make up this chronology can be understood as compact units. In each unit the central theme of the event is singled out for special attention i.e. the artist, the magazine, the manifesto or any other aspect related to the history of the Catalan avant-garde. When mentioned for the first time this data is indicated in bold type because of its special significance and documental value which serves as an introduction. This introduction is followed by explanations and interpretations which may refer either to the previous years or lead on to other events. A thematic unity has been established which not only registers a series of facts in chronological order, but also documents them in the light of the epoch and the evolution of the avant-garde movements and Catalonia up to 1939. To our understanding, this global interpretation of events, linked to the equally integrated structure of the whole text, offers a more intelligible and flexible vision of the literary, artistic, architectural and social phenomena which are explained and documented.

The starting point for this chronological history of the avant-garde movement in Catalonia between 1906 and 1939 was, to a great extent, the accumulation of documents and references which we had gathered together in the course of our research into the history of Catalan culture—and other cultural influences in Catalonia—in that period. We must add to this the significant material and data obtained from the specific investigations carried out during the preparations for the exhibition “Les avantguardes a Catalunya, 1906-1939”. Nevertheless our investigations did not cover the wide thematic range of the exhibition with its aforementioned diversity of artistic expression and also we

were not able to fit all the material into the chronological scale with the necessary exactitude. For these reasons we decided to draw on the historiographic contributions of a series of authors who had each specialized in a certain aspect or specific period of the avant-garde movement at Catalonia. In this sense we would like to state that, apart from the material taken from magazine articles, art catalogues and chapters of books of which the references can be found in the bibliography included in this catalogue, this work would not have been possible without the invaluable contributions, as much historiographic as critical, of, among others, Maria Lluïsa Borràs, Jaume Brihuega, Victoria Combalá, Josep Miquel Garcia, J. Emili Hernández-Cros, Francesc Miralles, Joaquim Molas, Rafael Santos Torroella and Jaume Vallcorba Plana. Footnotes, which explain in each moment our literary sources, both indirect and first-hand, are not included for obvious reasons of text makeup and conception. We would like to acknowledge, therefore, the works of all these authors, especially for the data obtained, some of which we have included without previously checking. Although these authors' critical evaluations of certain important events in the history of the avant-garde in Catalonia do not always coincide with those of our chronology, it must be said that, without their help, our work would not have been possible.

( J . M . M . B . / J . V . O . )

# 1906

The art dealer **Josep Dalmau** opens an antiques shop at Carrer del Pi, 10, a street in the old quarter of the city. The business concentrated on import and export from and to France. In course of time a small modern art section was formed. This was also the time when exhibitions of the work of **Mompou** (1908) and **Nonell/Colom** (1909) took place.

•  
**Picasso**, who had been living permanently in Paris since 1904, travelled to Barcelona in early May 1906 and spent some time – from May until mid-August – in Cósol, a village in the Spanish Pyrenees. He was accompanied by his friend **Fernand Olivier**. Cósol has been designated as a stage of the artist's work with its own identity, since at the time he was experimenting with features of Cubism; simplicity, primitivism, structure, modelling. There is a predilection for ochres and earth colours. **Joan Ainaud** termed it “the spirit of classicism and the Mediterranean school”. The so-called “*Carnet Català*” (Catalan sketchbook) dates from this time, a notebook containing a transcription, signed by Picasso, of a poem from **Joan Maragall's** book *Enllà*, the fifth in the series “*Vistes al Mar*”, with a drawing of a sculptural group. The following year, in Paris, Picasso painted *Les demoiselles d'Arignon* (1907), the starting point for Cubism.

•  
Between 1902 and 1913 the painter **Joaquim Mir**, who alternated between Majorca and the countryside around Tarragona, developed his work until it tended – with all its shades of meaning and necessary ambiguities – towards abstraction; the figure is broken up and blended in with the background and the painting becomes an explosion of splashes of colour. He trod this path

alone, isolated from foreign influence. From 1913 onwards he became more conventional. By the 1920s Mir was one of the best known Catalan painters.

## 1907

---

The Fifth **Exposició Internacional d'Art** organized by the Barcelona City Council, takes place. Due to lack of promotion at a national level, local administration had been promoting art since the nineteenth century. From 1901 onwards their promotional activities became more intense. Behind these activities was the desire to contribute to the configuration of art on a national level and to create a policy for the protection of national heritage; acquisitions, inventories, etc. and the creation of an infrastructure of museums. In theory this exhibition was to take place every two years. Due to lack of money and state support, and in addition the political tensions at play within the City Council, the exhibition was postponed. In 1906 the works belonging to the Barcelona museums were moved out of the Palau de Belles Arts (Fine Arts Pavilion), solving the problem of finding a space for an event of this kind. Artists involved in the exhibition came from France, Italy, Belgium, Portugal, Norway, Denmark, Holland, England... It is worth mentioning the most interesting feature of the exhibition, the inclusion of work by Impressionist artists; Manet, Monet, Renoir, Morissot, Pissarro, Sisley, Meunier, James Ensor, etc.

This was the most "revolutionary" painting to have been seen in Barcelona to date, when in fact in France it was no longer revolutionary. In addition to this we should mention the inclusion of works by Francis Picabia - who still had not been linked to the avant-garde movement - and Giacomo

Balla. The latter's entry was a painting called *En el espejo*, nº 4 in the exhibition and reproduced in the catalogue, which is a symbolist painting. The international avant-garde movement was about to be codified. The most innovative of the Catalan artists were Nonell, Canals, Pichot, Raurich, Clarà and Ismael Smith, who had first become known to the public in 1906 at the Sala Parès, a private art gallery. The exhibition also included the most innovative of the Castilian artists, Zuloaga and Regoyos. Gargallo was also a candidate with a sculpture we believe to be Symbolist. Josep M. Junoy and Josep Mompou both submitted caricatures to the exhibition.

•

In June of the same year the first issue of the Barcelona magazine "**Futurisme**" appeared. Subsequently, magazines of the same name were published in Terrassa (1908) and Vilafranca del Penedès (1910). People collaborating in the Barcelona edition included, among others, Enric Casanovas, Josep M. Folch i Torres, Ramon Casas, Apel·les Mestres, G. Vinyas, and not forgetting Gabriel Alomar who published his article "To the friends of 'Futurisme'". This Majorcan writer had invented the term "**Futurisme**" after a lecture given at the Ateneu Barcelonès on **18th April 1904** which was included the following year in a book published by L'Avenç publishers. However Alomar did not use the term to refer to an aesthetic category, but rather as a political term (referring to the concept of "catalanisme futurista" (futuristic Catalanism), sketching out a possibility which T.F. Marinetti was to make the most of, without acknowledging it, when he took the word created by Alomar and gave it specific programmatical contents. Going on this assumption one can suppose that Marinetti was familiar with Alomar's use of the

term through an essay the French magazine "Mercure de France" had produced on the book the Majorcan had published in 1905. (This theory was put forward in 1922 by Santiago Valentí i Camp in his book *Ideòlogos, teoritzants y videntes*.) We would like to add the hypothesis that the leader of the Futurist movement in Italy had come across the word via the translation Alomar had made from the original Catalan into Spanish for the Madrid magazine "Renacimiento" in 1907. Whether or not Marinetti was inspired by Alomar when defining his cultural movement paled into insignificance, since Alomar then asserted his claim to the term itself and not to Marinetti's concept. This occurred shortly after the publication, on the 22nd of February 1909, of the Futurist Manifesto in "Le Figaro". In fact Gabriel Alomar was one of the first to tell of the appearance of the Manifesto in his article *El futurisme a París*, published in "El Poble Català" on 9th March 1909, some fifteen days after the publishing of Marinetti's article. This brought forward the distribution of a pamphlet edited and published by the Madrid magazine "Prometeo", which was then under the direction of Ramon Gómez de la Serna.

## 1909

---

**Picasso** arrives in Barcelona in July, accompanied by Fernande Olivier. He stayed in Horta de Sant Joan, returning to Paris in September. In Horta he embarked upon a very significant phase: analytical Cubism. In the autumn of the same year he sculpted the bust of Fernande, considered to be the first Cubist sculpture.

## 1910

---

On 30th April the first exhibition of the collective **Les Arts i els artistes** opens at the Fàbrica Català. This collective was formed in response to the wish for artistic regeneration and enjoyed the patronage of figures from the worlds of art and politics. It set out to organize two annual exhibitions and to found a museum of contemporary art. The collective's activities were limited to an irregular series of exhibitions running up to 1936, a few lectures and the publication of a series of books. The collective brought together the most shifting sectors of the art world and represented the most innovative artistic production of the day, which in the course of time was to become part of Catalan society. Innovation came full circle with the institutionalization of the 1920s. The original members of Les Arts i els artistes were Enric Casanovas, Josep Clarà, Nicolau Raurich, Francesc Labarta, Sebastià Junyer, Joaquim Mir, Xavier Nogués, Rafael Martínez Padilla, Pere Ysern, Alexandre de Cabanyes, Joan Borrell i Nicolau, Ricard Canals, Joan Colom, Feliu Elies, Isidre Nonell, Iu Pascual, Pau Gargallo, Ismael Smith and the Oslé brothers. The group was eclectic in character. It included figures involved in the innovative tendencies of *Noucentisme* and *Post-Modernism*. In fact, to begin with Les Arts i els artistes was a blot on the Catalan artistic landscape. Ultimately it brought together all the significant figures of the 1920s and monopolized a substantial part of the experimental art not ascribed to the avant-garde. The collective was open to new members and did not object to desertions. It was a point of reference for new artists who fell between the conventional and the non-conventional, and they

often ended up joining the collective.

•

The time came for the sixth international exhibition, an event the Barcelona City Council had undertaken to organize every two years. For various reasons it was postponed until the following year, when the **Exposició de retrats i dibuixos antics i moderns** (an exhibition of portraits and old and contemporary drawings) was held. Some of the artists exhibiting represented the new tendency, such as Clarà and Ismael Smith. Also exhibiting were those with a strong personality which could not be fitted into a specific category, as in the case of Aleix Clapés, who started off as a *modernista* and became known as a fantastical Symbolist and Expressionist. Gargallo also exhibited. Young artists who were to become known during the 1920s took part too: Togores – who was awarded a prize at the International Exhibition held in Belgium during the same year – Francesc Domingo, Marqués Puig, etc., who all submitted very primitive work. It was at this exhibition that **Joan Miró** showed his work for the first time. Among the international entries were a work apiece from Renoir and Toulouse-Lautrec.

•

1910 was also the year during which **Manolo Hugué** lived in Ceret, a town where several painters could be found such as Frank Burty – Frank Haviland – who was one of Manolo's friends and mentors. Ceret became known as the "Meeea of Cubism" or the "Barbizon of Cubism" because of the confluence of important artists and promoters of the movement between 1911 and 1914: Braque, Gris, Max Jacob... Picasso lived in Ceret during the summers and springs of 1911, 1912 and 1913. Over the spring and summer of 1912 the Catalan paint-

ers Ramón Pichot, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas and Josep M. Junoy visited Ceret. In 1912 Manolo established a business relationship with an art dealer called Kahnweiler, who bought all his work and paid him a monthly salary. Except for a long interval as a result of the First World War, this arrangement held until 1933. The contract with Kahnweiler was to give Manolo international recognition through prestigious exhibitions; it is believed that his first solo exhibition was in New York at the Little Gallery of PhotoSecessions 291. This gallery was run by Alfred Stieglitz and was one of the reference points for the introduction of European avant-garde art to the United States. Of the many exhibitions where his work appeared we should pick out the International Exhibition of Modern Art Armory Show (1913), the famous exhibition of European art held in the United States. Manolo produced massive sculpture in a classical vein, drawing on the Mediterranean aesthetic and the work of Maillol; however it also had an archaic character and a flavour which today seems vulgar. It was the exceptional testimony to the birth of Cubism. His work has a geometrical quality and simplicity which represent the incorporation of a kind of influence deriving from Cézanne and Cubism which was never acknowledged, leaving him on the edge of the movement. At the time of the First World War he returned to Barcelona.

•

**Picasso** spent the summer with Fernande Olivier in Cadaqués and came to Barcelona. Kahnweiler said of Picasso's stay in Cadaqués; "...the big step has already been taken. Picasso has exploded the homogenous form." Picasso had virtually arrived at abstraction. Derrain also went to Cadaqués and painted the famous painting Cadaqués, which is in Pra-

gue. While Picasso was in Cadaqués he met Eugeni d'Ors, with whom he had had some contact in Paris as early as 1909.

## 1911

The "**Almanach dels Noucentistes**", promoted by Eugeni d'Ors, was published. Ors, through his *Glosari*, which first appeared in 1906 in "La Veu de Catalunya" (The voice of Catalonia), had flung about all sorts of aesthetic opinions, and had invested a lot of hope in that edition of the "Almanach" as a manifestation of *Noucentisme*. The "Almanach" demonstrated that *Noucentisme* was more than a style, that it was the expression of a new spirit and generational attitude that operated within many cultural areas, but was not concretely practised in any of them. It was in this sense that *Noucentista* literature managed to communicate, from early onwards, a series of aesthetic components and stylistics which hoped to renovate the literary panorama in which they functioned. In art, it was the will to find or assign a style (especially on the part of Ors himself) more than the style itself. The variety of artists who made up the "Almanach" was enough to demonstrate this eclecticism: Aragay, Canals, Clarà, Gargallo, Mir, Nogués, Nonell, Picasso, Pijoan, Smith, Torné Esquius and Torres-García.

•

**Josep M. Junoy** began to collaborate with the art critic of "La Publicidad" newspaper under the pseudonym of Hector Bielsa. He cultivated subjective criticism, promoting "Mediterranean" art (under the influence of Charles Maurras' "Action Française" and the classical tendencies of the *École Romane* and the poet Jean Morcás) and was one of the first to make the explosion of Cubism

known. Junoy went on a trip to Europe and stayed in Paris (it is likely that he had met Picasso previously that summer in Ceret). During his stay he came into direct contact with the Cubist movement. He returned from this trip in October 1911. The campaign for the dissemination of Cubism through "La Publicidad" is attributed to him. In this way Junoy provided unacknowledged help for **Jean Metzinger**, then one of the few Cubists (along with Gleizes) who theorized about the movement. As a result Metzinger published an article in "La Publicidad" on 24th October 1911; this was rather more a theoretical manifesto, which Junoy himself translated into Spanish. The Catalan poet and critic introduced the manifesto with a text which began thus; "Jean Metzinger is, after Picasso, the most representative of the Cubists". With this theoretical contribution the Barcelona newspaper became one of the first papers in Europe to turn its attention to Cubism. And Junoy became the first Catalan critic, along with Eugeni d'Ors, with whom we will deal shortly, to give this tendency in art a voice. He showed himself to be for Cubism; at the same time Jaume Brossa used a decidedly condemning tone to voice his opinions on Cubism in an article published on 19th October 1911 in "La Publicidad".

•

20th June: the opening of the **Exposició Internacional d'Art**, organized by the Barcelona City Council. Representatives from France, Belgium, Holland, Austro-Hungary, Sweden, Italy and Russia took part. Among the Spanish artists the most innovative were Regoyos, Mir, Torres García, Pichot, Clarà, Canals, Darío Vilás. Francesc Vayreda, Marqués Puig – in other words virtually all the post-modernists and *Noucentistes*. They represented research into plastic forms from a viewpoint



which maintained continuity with tradition. Artists belonging to this group who are notable for their subsequent careers are Joan Miró, Togoress and Gargallo, who at the time was showing works which still had slight symbolist leanings. Non-Spanish artists included Meunier (2 works), Bonard (3) and Vuillard (3). The exhibition did not enjoy the same success as that of 1907, and it was generally criticized as being mediocre. As a consequence of state financing which was not forthcoming until 1914, and possibly also of political tensions, the setting-up of other international exhibitions did not occur until 1917 and 1918. During this period Catalonia remained without an official platform for the promotion of national art and was no longer the site of experiences from abroad.

The publication of **Max Jacob's** *Saint Morel* (sic.) was announced in "La Publicidad". The book was illustrated with works of **Picasso** executed during his stay in Cadaqués. It is considered to be the first book of poetry with Cubist illustrations.

**Dalman** moved and set up his business in a nearby street, Portaferriça 18. A new era began. When he opened the new premises his aim was to hold a series of exhibitions of antiquities, "modern art" and imported foreign art. The gallery opened with an exhibition of paintings by Mela Mutermilch, a Polish artist living in Paris. Her work was Post-Impressionist with overtones of Expressionism and Cézanne. On the whole critics welcomed her with enthusiasm. As a Pole, Mela Mutermilch's nationalistic stance caused people to think about nationalism and art.

**Joaquim Sunyer** held his first exhibition in Barcelona, at

the *Faiang Català*, and was felt to be one of the people responsible for the birth of *Noucentisme*. The exhibition provoked some scandal, but Sunyer was soon accepted. The exhibition presented two kinds of work; on the one hand pieces which linked into the Impressionist tradition, and on the other a series of newly created and innovative pieces, including *La Pastoral*. These pieces could not be termed avant-garde but were not academic either. They were the consequence of a personal interpretation of Cézanne, the primitivism of various facets of Post-Impressionism and Cubism – a current he may have come into contact with shortly before in Ceret and which inspired him to take the aesthetic leap. The exhibition had the support of the poet Joan Maragall, who stated Sunyer's work to be truly Catalan art.

**Braque's** visit to Barcelona was announced in the press.

## 1912

**Picasso's** blue period paintings are exhibited at Galeries Dalmau.

"Xènius" ("On Cubism" in the "Glossari", 9-10-1911) drew attention to the Cubists at the Salon des Indépendents in Paris. He emphasized their constructional and architectural dimension in comparison to Impressionism and related these features to the nucleus of the Cubist aesthetic: with the "general need for structure (...) it has to be said of Josep Clarà that, while he is not in any sense a Cubist, his hands are never free of architectural books."

Between approximately October 1911 and December 1912 "La Publicidad" undertook the task of disseminating and promoting Cubism through informative articles

(particularly concerning Juan Gris and Ceret) and other texts. The most important of these are an article by Metzinger translated by J. M. Junoy (24-10-1911); and a page (published 26-4-1912) dedicated to Cubism in conjunction with the exhibition held at the Galeries Dalmau. This latter consisted of texts by **R. Jori**, **A. Agero**, **J.M. Junoy**, **Max Jacob** and **M. Raynal** and illustrations by **F. Léger**, **J. Gris**, **A. Agero**, **J. Metzinger**, **A. Gleizes** and **M. Laurencin**.

Xènius published "Through Cubism to structuralism". Here a relationship between Cubism and the Mediterranean school question of structure was proposed. However, Cubism was taken to be a provisional state in that it provided a space for becoming conscious and for learning. Xènius' article provoked polemic and reflections between **J. Sacs** – who was reporting on futurism from Paris – **J. Folch i Torres**, **Torres-García** and Xènius himself, who replied to them all. The polemic generated by Xènius' article inspired **Dalman** to organize the Exhibition of Cubist Art and take it to Paris.

**J.M. Junoy** published a book called *Arte y artistas*. It contained chapters about Post-Modernists (Nonell, Mir), mediterranean artists (Torres-García, Clarà, Casanovas, etc.) and Cubists, namely Picasso and Cézanne. This link may seem surprising. Romà Jori's observations with regard to Junoy's book are most revealing: "(...) he clearly saw that everything in art, learning and science can be inspired by the same spirit, that beauty is one in all its different forms, that the form in itself is nothing or nearly nothing despite being everything, and that one should not look from the exterior to the interior. The form should surge from the interior to the exterior." Later, Romà Jori selects a quote from Junoy

which is equally significant: "There exists a vast and complex relationship between all tangible forms." From these quotes, one gathers that, for the authors, the common bond is an interior unity, a kind of Platonism. *Arte y artistas* is published before *Du Cubisme* by A. Gleizes and J. Metzinger, one of the first reflections on the aforementioned tendency.

Those taking part in the **Exhibition of Cubist Art** were: **Duchamp**, **Gleizes**, **Metzinger**, **Laurencin**, **Gris**, **Agero**, **Le Fauconier**. The catalogue included a note to the effect that two of the artists on the list of exhibitors were unable to show at the exhibition; Le Fauconier and Leger. Ultimately Leger did not participate, and Le Fauconier did. In Paris, Dalmau announced that the introduction to the catalogue would be written by Max Jacob, but ultimately it was provided by **J. Nayral**. J. Nayral's introduction is a lyrical text (or rather it responds to an emotive and subjective notion of the art object) which proposes the theme of non-objectivity (not mechanical or photographic reproduction) and the independence of art from reality. Two catalogues were published; the first had illustrations and text in French. The second, published by the "Veü de Catalunya", was a condensed version without photographs and the text translated into Catalan. The exhibition was almost parallel to the XXVIII Salon des Artistes Indépendents being held in Paris. It was the fifth official world Cubist exhibition, the second to be held outside Paris and the first to be held in a private gallery. Picasso and Braque set themselves apart and never submitted work to this event. The range of works in the exhibition was eclectic. There were paintings by Laurencin, who had been promoted as a Cubist by Apolli-

naire, but his involvement was half-hearted. In the same way some of the works of Auguste Agero, such as his plates, were not felt to be innovative by the critics of the day. The graphic documents we now have at our disposal confirm the avant-garde spirit and radicality of the whole. Works by Juan Gris, such as *Banjo et verres*, were exhibited alongside the Cubists in Barcelona (n 20 in the catalogue compiled by Margaret Potter). The exhibition was the first showing of avant-garde art in Spain.

Xènius dedicated three glosses to the reception of the exhibition from the same viewpoint he had used in previous texts; Cubism as the opposite of Impressionism, subjectivity, etc. For him Cubism represented objectivity and rationality after the decline of Impressionism: "they are the exercises of contemporary art". Xènius developed an incisive analysis of the exhibition in which he points out its eclecticism. He criticizes the lyrical outpourings of J. Nayral. He also condemns a painting by Marcel Duchamp called, according to the catalogue, *Nu descendant un escalier* (here the title of the article makes a play on the artist's name, *El Cas du Champ*) because he uses "techniques in a fundamentally static way (...) - to fulfil ambitions of a dynamic nature". Xènius showed himself to be familiar with the Cubist polemic and made an accurate analysis. When Duchamp stated that his work was approaching Cubism, approaching the "breaking-down of forms" and the "static representation of movement" and not the "cinematic effects" and the suggestion or simultaneity of movement, the parallel Duchamp draws with Futurist proposals and colour photography is obvious.

In 1977 Duchamp confessed to Pierre Cabanne that his piece was withdrawn from the

Salon des Artistes Indépendents in Paris in 1912 because of the ideological tensions it caused among the Cubists themselves. It was for this reason that *Nu descendant un escalier* was exhibited in Barcelona - "it had been turned down at the Salon des Artistes Indépendents of 1912. Gleizes was responsible for this; the canvas had caused so much scandal that before the opening of the exhibition he asked my brothers to request me to withdraw the painting (...) the *Nu* was exhibited in Barcelona. I didn't go to Barcelona, but I read an article which spoke of one work which stood out from the others, the *Nu descendant un escalier*, but nonetheless it made very little impact." This piece became known as *Nu descendant un escalier n° 2*. It enjoyed enormous success the following year when it was exhibited at the **Armory Show** in New York, where it became the Mona Lisa of contemporary art. The first time it was exhibited in public was in 1912 at the Galeries Dalmau. One should be careful not to confuse it, as has happened before, with version n° 1 of the same painting, which bears the same title but had been painted at an earlier date.

Junoy promoted - we should not forget the page dedicated to Cubism in "La Publicidad" - and played Cicerone for the gallery. A magazine called **Correo de las letras y de las artes** (Fine Arts and Humanities News) appeared under the editorship of **J.M. Junoy** but foundered after three issues. It alternated articles on the Mediterranean school and Cubism.

Dalmau organized the **Exhibition of Polish art by Polish artists living in Paris**. Those taking part were Olga Boznanska, Antoine Buszek, Stanisława Centnerszwer, Witold Gordon, Léopold Gottlieb, Mieczysław Jakimowicz, Roman Kramstyk, Joseph Makowski,

Elie Nadelmann, Stanisław de Rzecki, Jean Rubczak and Felicja Szerer. The inclusion of Joseph Pankiewicz [Marjan Paszkiewicz] should also be mentioned, since in the 1920s he was picked out by Gasch as being an experimenter in the modern art scene in Madrid, a central figure of the ultraista movement. Zak and Mela Mutermilch are worthy of note too, the latter's work having been exhibited at the same gallery a year earlier. It was an eclectic selection of paintings: classicism, tendencies towards symbolism and Post-Impressionist stances. Fundamentally it was the output of the Paris school, whose forerunners were Gauguin, Van Gogh and Cézanne, Fauvism, Expressionism. The critics took the exhibition to be indicative of modernity. Folch i Torres said that this exhibition and the concurrent exhibition of Nonell's work, held to mark the first anniversary of the artist's death, were key events in artistic life in Barcelona. The show had a background of nationalistic claims. Michel Mutermilch wrote the introduction to the catalogue and gave a lecture about Polish art. Some of the Polish artists then came to Barcelona.

•  
**Torres-García** held a programmatic exhibition of the Mediterranean School in 1912. It was presented by Eugeni d'Ors at the Galeries Dalmau. At the time Torres-García was not an avant-garde artist, but the exhibition represented innovation within the Catalan art scene which conservative critics discounted. Suffice it to say the work of Torres-García was neither conventional nor academic. At the time he fitted into a category which we could vaguely term modern, but he also presented problems which partly coincided with those of the avant-garde. The artist's career maintained a continuity leading from this period to sub-

sequent experiences and research; idealism, a nonphotographic concept of art...In his memoirs he was to say of this kind of Mediterranean painting: "it was to bring nobility to painting and above all to remove it from naturalism (...)" In terms of the difference between this and other subsequent avant-garde experiences he pointed out that; "(...) in some paintings, in some cases, the personality lies at the bottom of it all. And although it might appear different, this path continues uninterrupted throughout, whether in painting or in writing." The basis of Torres-García's path is a kind of idealism. Joan Sacs, when he wrote up the exhibition held in 1917 by Torres-García and Baradas, which included avant-garde work, also observed a continuity between the early paintings and the subsequent avant-garde period; and this continuity was based on just that idealism which is apparent, according to Joan Sacs, particularly in Cubism. This idealism has its origins in the *Modernisme* - Symbolism - of the end of the nineteenth century. It would seem that this was the point of departure and the training imparted to a generation spiritually structured by *Modernisme* which allowed them to join the avant-garde movement.

Torres-García produced work inspired by Puvis de Chavannes which alluded to classical culture. It was very primitive and ingenuous and tended towards simplification: a sense of structure dominated the lines and plain colours, which were themselves neither blended nor modelled. As time went by this proposal became more radical, as can be seen in the reproductions in the 1912 catalogue. The artist had all the characteristics which would allow him to take up an avant-garde stance. It should be said that in the career of Torres-García, as was the case with

Gargallo, two poetries existed side by side, the one with Mediterranean connotations and the other associated with experimental art. In 1913 he held a one-man exhibition at the *Faianç Català*.

The "Círculo Artístico" of Barcelona opened an exhibition on 2nd June called the **First international exhibition of the latest developments in art**. This project, despite lack of continuity, aimed to present the latest artistic tendencies. In fact ever since the advent of *Modernisme* people had been apprehensive about importing exhibitions and exploring experimental work from outside Spain. This anxiety was spearheaded by the lack of official involvement during the period between the 1911 exhibition and 1917 and 1918, when the City Council began to organize international exhibitions again. Dalmau was already familiar with finding substitutions for his exhibitions, and this one was no exception. There was a total of 54 works ranging from Fauvism to Pointillism, with some Symbolism for good measure. Basically it was a show of Post-Impressionist work. Those taking part, some of them well-known, were; Edwin Bucher, Auguste Chaboud, William Degouve de Nuncques, Georges Ribedemond Dessaignes, Hans Ekegard, Frederic Fiebig, Henri Jirardot, Alexis Mero-daek Jeaneau, Joseph von Moos, Paul Ramond, Diego M. Rivera, Johannes Tiecens, Felix Tobeen, Marcel Wolfers and two Catalans; Xavier Gosé and Joaquim Mir.

## 1913

Picasso visits Barcelona briefly on the death of his father.

**Darío de Regoyos**, who had exhibited at the *Faianç Català* at the beginning of 1912,

holds his last show at the *Galeríes Dalmau* in 1913. The following year, 1914, a posthumous exhibition of his work was held at the same gallery. The prologue of the leaflet for this latter exhibition was written by Torres-García. There was a spiritual link between Torres García and Regoyos. Torres García's research into non-naturalist art supported the almost naive primitivism and ingenuousness of Regoyos' work.

The **Athenea** (1913-1917) was established in Gerona. This was a centre for the dissemination of Noucentisme and for cultural activity in the city. Exhibitions, concerts and lectures were organized.

It also provided an outlet for the work of an international group of artists who remained in Gerona until the end of the First World War. These included Manolo Hugué, Celso Lagar and Mela Mutermileh, who all held individual exhibitions in 1914.

## 1914

**Celso Lagar** was born in Salamanca and trained in Madrid, Barcelona and Paris, where he had moved to in 1911. Having set up professionally in Paris he returned to Catalonia because of the First World War and continued working there. One historian claims that Lagar held an exhibition at the Sala Parés, a private gallery, in 1914, but this does not seem plausible. In 1915 he held two exhibitions in Barcelona; firstly a joint show in the *Galeríes Dalmau* of his paintings and the sculptures of his friend Hortensia Begué, and then a show at an antique shop called *La Cantonada*. In 1916 he exhibited at the Sala Athenea in Gerona and the *Galeríes Laietanes* in Barcelona. His last exhibition in Barcelona was in April 1918, again at the *Galeríes*

*Laietanes*. He also exhibited in Madrid and Bilbao. Once the war was over he returned to Paris for good. The paintings he produced during his stay in Catalonia (he spent the summer of 1916 working in Blanes) are associated with -isms; Xènius identifies Structuralism, and Jori Fauvism, Cézannism and Cubism. Lagar's painting is primitive, Cézanne-like, constructed. But he never, not even provisionally, touched upon the avant-garde. The works can be seen in two magazines called "Trossos" and "Un enemic del poble"; they are a mixture of Cubist and Futurist principles, similar to Barradas' *Vibrationism* which he termed "*Planisme*". In this context there is a key article by Lagar himself which appeared in "Cultura" magazine, published in Gerona in 1915, called "The renaissance of art after Cubism" and dedicated to Xènius. The fundamental traits to be deduced are; Cézannism, primitivism, lack of trust in an academic education, the assessment of self-teaching, sensitivity - as opposed to rational thought - etc. He also alludes to the notion of volume, but it is difficult to draw any conclusions. It is worth mentioning that he must have been familiar with Junoy's Mediterranean school, which in principal favoured reflection on and practice of Cubism, and Lagar addressed himself to the dilemma resulting from the problems which were the war horse of the avant-garde movement.

In April 1914 the first issue of the "**Revista Nova**" magazine appeared. This publication, established by the art dealer and promoter Santiago Segura, constituted a first attempt to include, on a regular basis, news of artistic activity in Europe within the framework of an extremely eclectic cultural magazine. But an open magazine. Alongside articles about Oriental art, Im-

pressionism, Gaudí, Ricard Canals or Nonell we find in 1914 some written or graphic references to the modern art of the time; a refedern art of the time; a reference to Marinetti, articles by Pierre Reverdy or André Lothe, or numerous illustrations by Kees Van Dongen or André Lothe, who was introduced in the following way; "Today 'Revista Nova' is honoured to publish reproductions of the works of this leader of avant-garde painting and greets him as a master of the near future". Following this line Francesc Pujols published an article in June 1914 called "Cubism and Futurism", where the first reflections issuing from Catalonia on the European avant-garde are to be found. In November 1914, after thirty one issues, "*Revista Nova*" announced that it was closing down and denounced the "suffocating artistic conservatism" of Barcelona. Between May and December 1916 the magazine was relaunched, appearing more or less twice monthly. From this period a series of articles by Joan Saes stands out; they are extremely well documented on Cubism, and are divided into four chapters (theory, style, affiliation and criticism). There is also a curious article by Francesc Pujols entitled "The aesthetics of machines and their production". In the last issue some poems by Josep M. Junoy appeared: a calligraphic piece called "Pau Gargallo", published at the time of the exhibition the sculptor was holding at *Galeríes Laietanes*; and a version of the calligram "Jouglers d'Helène Grunhoff" which Junoy then disclaimed.

At the end of 1914 **Rafael Barradas** arrived in Barcelona having been in Italy and Paris, where he had met the Futurist groups. Barradas left Barcelona in early 1915, but came back within the year. When in Barcelona he was in contact

with the poet Joan Salvat-Papasseit and subsequently, in 1916, with his fellow countryman J. Torres García. Understandably Barradas supplied those around him with first hand information as to the important aspects of Futurist poetry.

## 1915

In 1915 "La Revista" was first published. Although it belonged to the Catalan cultural establishment, it maintained relations with "La Revista" continued being published until 1936. Although it presented a classical vision of Catalan culture, at times connected to *Noucentist* precepts, this magazine was able to maintain a level of eclecticism wide enough to make space for projects clearly connected to the avant-garde movement. Just as we found López-Picó publishing in the majority of the avant-garde magazines born in Barcelona, he himself allowed for the co-existence of differentiated, if not clearly conflicting, discourses in the magazine.

The main group of the magazine's collaborators met for tertulias (informal discussions) in the Continental. Figures of diverse cultural backgrounds attended: López-Picó, Carles Ribà, Clementina Arderiu, Josep Millàs-Raurell, Agustí Esclasans, Tomàs Garcós, Rafael Benet, Ramon Rucabado and Joaquim Folguera and J.V. Foix among others. The mixture of poets, painters, critics and publishers was evident. In addition to the tertulias in the Continental, later moved to the Café de la Rambla, all of them met in the office of the "Revista", located for many years in the Galleries Laietanes, where Joan Salvat-Papasseit worked. The presence of Folguera and Foix together with the cultural overture of López-Picó, must have determined the coverage that

the "Revista" gave to the avant-garde.

In the 1916 there was an article following the death of the futurist Boccioni, at the front. Later, in April of 1917 Folguera incorporated the translation of a series of foreign poems under the significant title of "Poesia Futurista" (Futurist Poetry). Later on, translations of Paull Dermée, Pierre Reverdy, Marinetti, Papini, Paul Eluard, James Joyce, Maiakovsky, Louis Aragon and others, were included. Before the first Catalan avant-garde publications were born, the "Revista" made possible, for the first time in Catalonia, the publication of foreign, progressive poetic compositions. López-Picó remembered, years later, those concerns that arose in the offices of the "Revista": "J.V. Foix shared the avant-garde curiosities of Junoy and Folguera of those days. Information, flying pages, last minute newspapers, manifestos were all arriving in our lap. Birot, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Max Jacob, Jean Cocteau, Philippe Soupault, were translated and commented upon. Solé de Sojo "poeticized" in his own way. Salvat-Papasseit shouted out his originality. Voices from Italy encouraged new searches. (...) The idea for an anthology took shape and Apollinaire was asked to do the prologue." And in effect, as Lopez-Picó remembers, the editorial of "La Revista" tried to publish, at the insistence of Folguera, an *Antologia de lírics d'avantguarda* for which Guillaume Apollinaire sent a prologue that, with the downfall of the project, was recuperated in the same magazine in December of 1918, at the event of his death. Apollinaire's text was a fragment of the lecture *L'esprit nouveau* (New spirit), that had originally been published in the magazine "Mercure de France".

Finally, in the same precursory line, "La Revista" accepted, in the magazine itself

as well as in the "Almanachs" that it published at the end of the first decade of the century, avant-garde literary pieces by Catalan authors. Beginning with Foix, who started with same poems published in 1917 and 1918, and in 1926, some poetic prose from *Diari 1918* that would later include *Gertrudis*. Also, in the "Almanach" of 1919 he published some relevant oneiric prose: *Capítol II d'una autobiografia* (Chapter II of an autobiography). Salvat-Papasseit published, between 1920 and 1924, a number of poems, some of which were later included in successive books of poetry. Junoy presented calligrammes in the "Almanach", like Vicens Solé de Sojo, as well as contributing other poems to the magazine. Years later, Sebastià Sanchez-Juan and Guillem Díaz-Plaja also participated in the publication with their avant-garde production. A curious calligramme in French, *Hommage a la guitare* (Homage to the guitar), signed by Joan Sunyer in 1913 and published in the "Almanach de La Revista" in 1919. "La Revista", in spite of all its eclecticism and the ambivalence of the writers and articles, and in spite of the hardness of its editorials (signed by Ramon Rucabado), was a publication infused with the idea of modernization for Catalunya.

•  
**Van Dongen** exhibits in the Galleries Dalmau on December 26th 1915 until mid-January. The artist, according to the press of the time, is on his way through Barcelona, after a short stay in Mallorca, via Paris. Possibly, Van Dongen arrived in Barcelona through the engraver Lluís Jou. It seems that he came accompanied and he exhibited at Can Dalmau together with Jou. He presented seven pieces: *Tanger, Vacances, Cousine, Le Chrysantème, Intérieur, Portrait de la princesse Salomé Andreiff* and *Dauseuse*

*Orientale*. Through the existing graphic documents, they are pieces of very recent production, representative of fresh and lively Fauvism to which early works are usually related. Progressive critics of the time became interested in the show. Romà Jori in the "Vell i Nou" and J. F. Ràfols in the magazine "Themis" and in "L'Esquella de la Torratxa" spoke and underlined its importance. Joan Sacs, when drawing up the balance sheet of the year 1916, also mentioned it. The exhibition task of Dalmau represents an education of the new generations: Ricart, Miró, Ràfols... Van Dongen is one more episode of the training of these sectors and of the young groups related to the art of research.

## 1916

**Hélène Grunhoff** and her friend **Serge Charchoune** hold an exhibition at the Galleries Dalmau. Grunhoff, who had studied with Bourdelle and Archipenko, exhibited marquetry, sculpture, relics and objects while Charchoune exhibited studies, drawings and polychromatic glass work. It is hard to evaluate Hélène Grunhoff from the little information we have, but it is thought that her work incorporated an experimental spirit with elements characteristic of Futurism and popular decoration, but with a virtually total absence of representation. Charchoune subsequently became well-known when he joined the Dadaists, and was the first person to hold an exhibition of abstract art in Spain, a fact that has gone unremarked up till now. He called his art, which he started and developed in Barcelona, "ornamental Cubism". In 1916 Solé de Sojo made an accurate analysis of Charchoune and used the latter's exhibition as a pretext to expound on the basic concepts of abstract painting. The exhibition catalogue

(1971) of the Centre National d'Art Contemporain in Paris provides a testimony to the artist and is quite explicit; "They both [Charchoune and Grunhoff] lived in the Vallcarca area of Barcelona (...). In the kitchen of their house a border of modern Mozarab tiles caught one's eye". This daily vision led Charchoune to outline his concept of ornamental Cubism, a concept which obeyed an inner and specifically Russian tendency towards the ornamental, two-dimensional painting which had been ignored by Cubism in France. [In Charchoune's own words]; "Azulejos! Les carreaux de faïence peinte ont transformé ma conception picturale en libérant en moi ma nature slave innée. Mes tableaux sont devenus colorés et ornementaux." ("Tiles! These lines of painted faïence have transformed my pictorial conception, liberating in me my inner Slav nature. My paintings have become colourful and ornamental.) In 1917 both artists held individual shows: Both catalogues had introductions in the form of calligrams by Junoy. Grunhoff's work consisted of a combination of Futurist and Cubist elements. Charchoune presented "abstract films". However it would be useful to know the meaning of the word "film". In Junoy's leaflet there is a musical score, suggesting an experience with abstract cinema which makes us think that this is perhaps the subjective use of the term "film", most probably making metaphorical reference to movement.

•  
**Pau Gargallo** held an exhibition at the Galeries Valentí, the first public showing of his sheet metal work. In the same year he also exhibited at the Galeries Laietanes, a show of metal masks and pieces which revealed Cubist stylization. The artist, who had trained in Barcelona, began with a *modernista* and *Post-modernista* aes-

thetic. Contact with avant-garde circles in Paris (held in check until 1907) inspired him to undertake some experimental work using metal. Gargallo lived in Paris from 1912 until 1914, when the First World War obliged him to return to Barcelona, where he then lived until 1923. It should be said that Gargallo not only experimented but also had a Mediterranean aesthetic. He was a teacher at the Escola d'Arts i Oficis (School of Applied Arts).

•  
 Between 1915 and 1916 the art dealer **Josep Dalmau** wrote four articles in defence of his exhibitions. Later, in 1936, he published the "Manifest núm. 1 a la intel·lectualitat artística". These articles do not form a body of theory, but provide food for thought in terms of his own role as promoter of modern art and of his concept of art in the light of his activities as a gallery owner. To summarize his points in brief: 1) There is a **modernista**, Neo-Romantic and idealist substrate - the origin of which should be searched for in his schooling as a *modernista* - which allows for a linking up with the avant-garde and the assessment of novelty and originality. 2) For Dalmau, promotion means making free expression possible; for this reason an exhibition has an ethical component. During the 1900s his galleries became a platform for marginal artists who otherwise would not have had any means of exhibiting their work (avant-garde, young artists, etc). 3) His Neo-Romantic aesthetic stance shows solidarity with modernity and the avant-garde. 4) He takes subjectivity as a starting point.

The article Dalmau wrote on **Otto Weber's** exhibition (1915) as a protest against the incomprehension the exhibition encountered is a symptom of the fact that the concept of innovation is dynamic and therefore gets used up over the

course of time. Otto Weber's exhibition scandalized the public so much that it caused ructions, although from today's viewpoint it was not much more than a project with overtones of Cézanne. This is important in the evaluation of concepts of modernity and innovation, since they are subject to varying assessments. Within the context of the time, Cézannism met public incomprehension in 1915, although certain critics did in fact praise it.

The text which demonstrates Josep Dalmau's unconditional support of the avant-garde is *A propòsit dels artistes Hélène Grunhoff i Serge Charchoune (On Hélène Grunhoff and Serge Charchoune)* (1916). It is the first text which sets out to create an avant-garde discourse. Torres-García and articles in "Trossos" and "391" followed Dalmau's work. In brief, the most important points made are; 1) Experimentation with a modernity which is suitable to the present. Art should be a reflection on the passing of time. A disassociation between society and art is perceived which should be coordinated and integrated with life. 2) Subjectivity as a fundamental element of creation. 3) The notion of change and innovation is related to a concept of historical progress which legitimizes newness. History is understood as progress. 4) The artist is seen as the spearhead of society. A platonic concept of the artist and the creative process is put forward.

•  
 In Vilanova i la Geltru, in 1915, the first number of the magazine "**Themis**" appeared. It ran to eighteen issues, the last one appearing in March 1916. Here can be found the earliest news of a group of people which Junoy defined at the time as the Escola de Vilanova (Vilanova School). They included Enric Cristòfol Ricart, Josep Francesc Ràfols and Rafael Sala. Ràfols and Ricart were

very close friends of Joan Miró and a few months later they all, along with Francesc Domingo, formed the Agrupació Courbet, a collective. In 1914 Rafael Sala and Enric C. Ricart travelled to Florence where they frequented the Giubbe Rosse café and met a series of intellectuals who were imbued with the new spirit of Futurism. To be more specific they met Giovanni Papini and Ardengo Soffici, founders of a magazine called "Lacerba" which had been started as a result of a confrontation with another publication, edited by Prezzolini, called "La Voce". Its aim was to vindicate the new Futurist programme. On his return to Vilanova, Rafael Sala produced a monograph on Futurism in the eighteenth issue of "**Themis**", which appeared on **20th March 1916**. In the same issue Sala (who in 1912 had been to Germany and had experienced the Blaue Reiter group at first hand) published an article called *Els Futuristes y el Futurisme* (Futurists and Futurism) and translated a manifesto by Valentine de Saint-Pont: *Manifesto of the Futurist woman*. As a direct consequence of the issue, and bearing in mind the local character of the publication and the audacity this initiative must have represented for some of the Vilanova people, "Themis" was dropped.

•  
 On **23rd April 1916** a boxing match was held at the Monumental bull ring in Barcelona. Those fighting were the professional boxer Jack Johnson, European champion at that time, and the poet and artist **Arthur Cravan**. Cravan appeared in the ring completely drunk and was out of the fight in the first round. Cravan had come to Barcelona with other intellectuals who had fled their countries because of the First World War. People who passed through Barcelona in this way were; Robert Delaunay and

Sonia Delaunay (who subsequently both moved to Madrid), Albert Gleizes and his wife Juliette Roche, who both arrived in May 1916, Marie Laurencin (whose lover was Apollinaire) and her husband Otto von Watgen, Jean Metzinger, Otho Lloyd and his wife Olga Sacharoff (she remained in Barcelona permanently), Max Goth (pseudonym of Maximilien Gauthier), Nicole Groult, Serge Charehoune, Hélène Grunhoff, Francis Picabia (who had come from New York) and his wife Gabrielle Buffet, Ricciotto Canudo and Cravan himself, whose real name was Fabian Avenarius Lloyd, brother of Otho Lloyd.

It was announced in the press that Junoy was to resume his activities as art promoter and critic.

In June it was announced that Gleizes and his wife had arrived in Barcelona. In December he held an exhibition at the Galeries Dalmau. Among other paintings were *Joueurs de football* (1913) and *Le retrat de Cocteau* (1916). The show mainly consisted of his most recent work, which tended towards abstraction and in which the physical process of work could be seen. Junoy wrote a lyrical and subjective commentary called *El Jean Cocteau de Gleizes* (On Gleizes' Jean Cocteau) about the picture of the same name. In fact Gleizes enjoyed great respect and prestige with one faction of critics. However, Joan Sacs and Foleh i Torres assessed him technically. They censored Cubism. Foleh i Torres criticized him for his renunciation of reality and his process of abstraction. Joan Sacs - by nature an intellectual fly-by-night - considered Cubism an option quite outside Fine Arts. Dalmau wrote but did not finish an article in response to the public's incomprehension. We can imagine that in the article Dalmau out-

lined the development of Cubism towards abstraction and defined it as research into a new kind of rhythm and harmony.

Gleizes left Barcelona on 16th December. Arthur Cravan left on 25th December.

## 1917

In January the first issue of a magazine called "391" appears. This was the outcome of an initiative on the part of Francis Picabia, and to an extent was an attack on the magazines "Camera Work" and above all "291", with which Picabia had collaborated. These publications had been started by Alfred Stieglitz in New York; "391" materialized thanks to the facilities provided by Josep Dalmau, who edited and administered the magazine from his gallery in Carrer de Portaferrissa in Barcelona. It was printed at the Oliva de Vilanova workshops, and had a print run of under five hundred. The first four issues appeared in Barcelona, the last of which was dated 25th March 1917. Subsequently Picabia continued editing "391" in New York (issues 5, 6 and 7), Zurich (issue 8) and Paris (issues 9 to 19) where it finally closed down in 1924. The four issues published in Barcelona contain articles written by Marie Laurencin, Max Goth, Picabia himself (occasionally under the pseudonym "Pharamousse") Gabrielle Buffet, Max Jacob and Georges Ribemont-Dessaignes. A splendid calligram by Guillaume Apollinaire appeared in issue 4 under the title "L'horloge de demain". There were also drawings and illustrations by Otho Lloyd, Olga Sacharoff, Marie Laurencin and Francis Picabia. At this time Picabia published some of his own drawings in the magazine; *Novia au premier occupant* (cover of issue 1, 25-11-1917); *Peigue* (cover of issue

2, 10-2-1917); *Flamenca* (cover of issue 3, 1-3-1917); or *Marie* (issue 3, 1-3-1917) in which the name "Barcelona" appeared. At this time he also painted *Retrat de Marie Laurencin* which included the phrase "Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Barcelone" (Not everybody has the chance of going to Barcelona).

In general terms it should be pointed out that neither Picabia's presence in Barcelona nor the publication of "391" had any direct repercussions, and that its effects were probably more strongly felt outside Barcelona than on the city's own cultural scene. There was not only general indifference but also open opposition to Picabia's activities in Barcelona. So it was that in October 1917, coinciding with the publishing of Picabia's first book of poetry, which we will touch on shortly, a magazine called "Vell i Nou" criticized the artist and referred to a series of insulting remarks made about Barcelona which the editor of "391" had included in issue 5 of the magazine, the first to appear after he had left Barcelona for New York. What Picabia, under the pseudonym of "Pharamousse", had written on that occasion in June 1917 was; "Barcelona; with the sea at its feet, heavy with blue health and pure ingenuity. At its head, Montjuïc and a ghost. And scurrying about over the body of this old maid with a sugar-coated face are men. Men, whether in New York, Paris, Petrograd, London, Beijing, are unpleasant to look at or smell. Among them are a few artists. Today they are so insignificant that when M. Saglio came to Barcelona he saw none, despite his efforts. But they mean so much in terms of space that as soon as the traveller went to the beach he saw them; higher than Tibidabo; sweeter than the famous smells which an administration shorter of vigilantes than of vigilance allows to fester among those back

streets and alleyways the locals serenely and repeatedly compare to Roman roads and the streets of Chicago. As with any low-life city, Barcelona is full of fools and intellectuals who in this case are cold-blooded and prefer onanism to rape; grime to a bath; the subtle play of contradictory insinuations to a dangerous affirmation. They say, however, that they are philosophers, poets and politicians; their favourite pastime consists of attempting to differentiate in one person, fact or idea the opinion of their three components. As a consequence it is utterly normal that without so much as a by-your-leave somebody will show you great cordiality as a philosopher and will then stick their politician's knife in your back. In this there is nothing more than apparent contradiction and profound logic."

When one looks closely at this diatribe against Barcelona one becomes aware that Picabia had already written a prologue for it in the form of an article published in the previous issue of "391". This issue also announced the next exhibition of French avant-garde art being organized by City Council, and mourned the fact that Apollinaire was not able to attend because of Spanish cultural officialdom. Among other things Picabia wrote; "As with any civilized country, Spain has a certain number of official artists whose interests lie directly in line with the successful balancing of the fine arts budget. The incredible expenses foreseen for this year became a source of very real worry for these gentlemen. The hospitality provided was judged to be excessive, and the number of places was reduced since it was too late to shut the door (...). Who should save the day but the non-official artists, some of whom are the sons of Abraham. It would be unfair not to mention this." Thus ran the article which appeared in the first

New York issue of "391", to which Josep M. Junoy replied from the pages of a magazine called "Iberia".

So Picabia's attitude towards Barcelona was ambiguous; he took advantage of the opportunities Dalmau provided him with and it looked as if a strong friendship bound them, but he lamented the general cultural scene in Barcelona which was dominated by traditionalist tendencies and reactionary attitudes. Nonetheless it should be emphasized that Dalmau made an intelligent move in wanting to actively make the most of the presence of Picabia and other exiled European artists in Barcelona. It was thanks to this that we can capitalize on their presence in historical terms.

Picabia's relationship with Barcelona continued, despite the fact that he had left for New York with Gabrielle Buffet, until approximately March and April 1917. In **October 1917**, as has already been mentioned, Francis Picabia's first book of poetry was published. It was called *Cinquante-deux miroirs* and includes poems written by Picabia between 1914 and 1917, some of which were obviously written in Barcelona (The first poem in the book is called "Chicot".) The book, like "391", was printed by Oliva de Vilanova. Dalmau apparently launched the book on 16th August 1917, but if this was the case Picabia did not attend since he was either in New York or Zurich at the time. Picabia did however pass through Barcelona on his way to Paris in early October. As we will see shortly, Picabia resumed relations with Dalmau in November 1922 when he was to hold an exhibition at the latter's gallery. This was to bring André Breton to Barcelona.

•

In January **E. C. Ricart** held his first exhibition in Barcelona. The introduction to the catalogue was written by Mique

Ferrà. It consisted of a collection of carnival figures inspired by popular models and drawings, all of which were generally well received by critics. He also exhibited oil paintings and the first painting listed in the catalogue is *Portrait of Joan Miró (Soldier)*; the young painter appears dressed as a soldier, and the picture itself is a collage in bright colours. A disk is stuck to the picture which identifies his regiment with more collage work. The exhibition identifies with modernity.

•

It was announced in the press that **S. Charchonne** was leaving Barcelona. He was going to join the Russian battalions which were fighting the Germans in France.

•

In 1917 **Torres-García** embarked on a programmatic campaign for the promotion of avant-garde art. Over a short period of time he published a series of articles and organized a series of exhibitions identified with the spirit of the avant-garde movement. This is one of the most important episodes in the development of the avant-garde movement within Catalonia, not only in terms of the extent and depth of Torres García's discourse but also of the desire to become involved, the effect of teaching methodology and feedback on various sectors of Catalan society. In this his work differed from that of the community of foreign avant-garde artists who had gone into exile as a consequence of the First World War and generally did not put down roots or become part of the artistic atmosphere in Spain. But neither was Torres García's work an importation. It was a coming-together of widely differing elements, origins and influences which had been created and motivated by and within the dynamics of the arts in Spain. It is an original and personal reading of and contribution to the international avant-

garde which is closely related to a previous artistic career within a specific context.

Over a period of two years, between 1917 and 1918, Torres-García set the following projects in motion; in February 1917 he gave a lecture at Galeries Dalmau to accompany a series of paintings introducing the public to his new phase. In December of the same year he held a big exhibition in three galleries simultaneously, which involved some one hundred works; at "La Publicidad", at the Galeries Laietanes and the Galeries Dalmau. At Galeries Dalmau he shared the exhibition with Barradas. In March 1918 Torres-García held another exhibition, this time at the Saló Reig. In April he joined **Rafael Barradas** and other artists in a collective exhibition at Galeries Dalmau. In 1918 he exhibited at the first Saló de Tardor or Autumn Show. In 1918 and 1919 he exhibited at the exhibitions organized by the Barcelona City Council. At the first, in 1918, he and Barradas, backed by the Agrupació Courbet, submitted a panel from the Diputació. In 1919 some of the works he showed had an avant-garde flavour. This phase, lasting from 1917 to 1919, closed with an episode in which the artist dedicated himself to constructing toys. He finally left Catalonia, an expression of the disaster and incomprehension encountered by his programme.

At this time Torres-García embarked on intensive reflection and activity as a writer and promoter of the new avant-garde spirit. In 1917 he published the emblematic text *El descubrimiento de sí mismo* (Discovery of oneself) which, according to the author himself, is a "romantic cry for independence (exaltation of self) which offends every tradition of art - everything must be of the moment." From 1917 onwards he published, in the form of articles and texts simi-

lar to those of the manifesto, a body of avant-garde thought: They can be summed up briefly in the following points; 1) Opposition to academia and any school; subjectivity as a generative value. 2) Constant experimentation submitted to a dynamic process of constant renovation. 3) Opposition to the principles of rationality in the face of the instinctive and the primitive. 4) Universal confronting of individual and national fact. 6) Opposition to tradition, the proposal for art being integrated with life and contemporaneity. 7) The autonomy of painting in the face of reality. 8) Idealism as the substrate of art and so on. In fact these are all the topics and ties of the avant-garde strained through a personal sieve. Torres-García's activities as a journalist in the Catalan press were to continue until the 1920s when he was forced to leave Spain.

This aesthetic change of direction is thought to be a consequence of his contact with Barradas and his version of Futurism, the distancing from the *noucentistas*, Puig i Cadafalch's rejection of his project for the Palau de la Diputació (local government offices)... this all caused him to reconsider his position as an artist. It is possible. But it should be added that research into anti-naturalist and idealist art is implicated in the path Torres-García's thinking took and that a solution for continuity did not exist.

The cycle of exhibitions between 1917 and 1919 was virtually conceived of as an evolutionary process. Joan Sacs said of the exhibition held in February 1917: "(...) the painter shows himself to be remote from all romantic hellenism; he assembles the realism of modern life which began with the attractive frieze he undertook for the office of don Pedro Corominas at the Palau de la Diputació (...) These most recent canvases are painted with a

greater degree of simplicity than that Irieze and in a truly child-like manner (...).” That is to say that Torres-García introduced the theme of the city, symbol of modernity, and radicalized a process of simplification. V. Solé de Sojo wrote of the simultaneous exhibitions held in December 1917: “three aspects, three phases can easily be picked out in the work of Torres-García (...); works which are faithful to the Escola de Decoració (Applied Arts) [*noucentistes*], works in transit in which the same technique as the former have been used while introducing elements characteristic of modern life, and finally works which respond to a totally new vision of objective reality [Vibrationists]”. V. Solé de Sojo was also to say; “(...) his aim could not be truer in exhibiting the new works simultaneously (...) to provide the link (...) which exists between some of them in order to show us that, despite the diversity of tendencies, there is a unity of spirit and temperament which remains unsacrificed in the course of his work.” In 1918 it appears that he did not exhibit any classicist pieces and continued the process of experimentation around the central theme of the city.

With regard to the simultaneous exhibitions held in December 1917 in which Barradas was also involved, Torres-García said in the catalogue; “In wanting to find a name for our experiments in painting (...) we have found great difficulty in using words to express what we could adequately express in form and colour; in such a way that finding a suitable name for it is pure BIOLOGICAL PLASTICISM. Most experiments like ours should not have a name of any kind. We feel more that any indication of this kind is counterproductive since it is capable of unintentionally distracting the public’s attention. At root it is merely a matter of solving a plastic problem without introducing elements for-

eign to it.” Here the themes of pure painting and the autonomy of art arise, the origin of which should be looked for in the elaborating of turn-of-the-century idealism. Formally speaking it is a matter of a personal articulation of very varied ingredients; Cubism, Futurism, Delounay’s Simultanism...and among other things it has been defined as Vibrationism. Torres-García and Barradas’ joint exhibition was the first sign of this.

Barradas’ joint exhibition with Torres-García in December 1917 was his first public show in Barcelona. In a text Torres-García published in 1944 he remembers the points he and Barradas differed and agreed on: “Our work! At the same time identical and very different. But it came together in terms of its absolute plastic content, its anti-imitative and anti-naturalist quality and because it tended towards being or already was a construction; but it differed in terms of expression, projecting itself in dramatically different ways...- Something radical separated us; he conceived a dynamic painting because he based himself on the actual fact of the whole which includes the plastic aspect, the real actions of people and objects, qualities, sounds, noises, character, moral expression..., I tended more towards something static such as architecture, towards the idea of a thing, towards proportion as a basis, to the constant, the law, the general; and to this centuries-old human tradition rather than to the modern aspect.” In fact a comparative analysis of the two artists reveals that the desire to construct was more intense in Torres-García. In any case the subsequent careers of the two artists confirms the difference observed by Torres-García. Barradas’ work has an idealist and anti-naturalist dimension which we feel originates from futurism. Barradas, who possi-

bly was unaware of the structure which illuminated his experimenting, and besides lacked commercial success, developed a kind of diluted Expressionism during the 1920s. Meanwhile one of the paths opened up by Torres-García was very complex and original; that of abstraction and Constructivism.

Torres-García was a leading figure in the press of the day, eclipsing Barradas who remained very much in the background. After the joint exhibition held in December 1917 at the Galeries Dalmau with Torres-García, Barradas was involved in the following shows; the collective exhibition organized by Galeries Dalmau in July 1917 in response to the closing of the “Exhibition of French Art” and – according to Raquel Pereda – the “Posters Exhibition”. In 1918 he held a one-man exhibition at the Galeries Laietanes and in the same month he participated in the collective exhibition with Torres-García and the exhibition organized by the Barcelona City Council, both mentioned above. Barradas went to Madrid in August 1918 and met the Spanish avant-garde artists, some of whom were linked to Ultraism. He also collaborated in various avant-garde publications (*Alfar*, ...) and mainstream publications (*Revista de Occidente*, ...).

• **Rafael Sala** also exhibited at Galeries Dalmau in 1917 and at Galeries Laietanes in 1918. He was influenced by Sunyer and he saw painting from a draughtsman’s point of view.

• In March 1917 the first issue of the magazine “**Un Enemic del Poble**” was published with the subtitle “Publication for Spiritual Subversion”. The magazine ran to eighteen issues, the last dated May 1919. It was the work of **Joan Salvat-Papasseit** (1894-1924), who in the same year had begun to

work as a bookseller for Jaume Segura, promoter of Galeries Laietanes. The first issues of “Un Enemic...” communicate Salvat’s ideology at the time, which was culturally regenerative (with direct or indirect references to Ibsen, Gorki, Maeterlinck...) and politically liberated. Contact with Italian Futurism, probably via the painters Joaquim Torres-García and Rafael Barradas, led Salvat and his magazine to take up an avant-garde stance. Following this line Joan Salvat-Papasseit published his first poem in the issue of December 1917. It was called *Columna vertebral; sageta de foc* (Spinal column; arrow of fire) and it is clearly linked to the free-play of words of futurist poetry. From this point onwards the publication increased its allegiance to the avant-garde movement. It should be said that Joaquim Torres-García used “Un Enemic del Poble” as a vehicle to expound on his own artistic transformation, his abandoning of the *noucentista* doctrine and the route he was taking towards an “evolutionism” which would lead, years later, to pictorial abstraction. Among other things Torres-García published the following texts or manifestos; *Devem caminar* (We should walk) (XI-1917), *Art-Evolució* (*A manera de manifest*) (Art-Evolution (a manifesto) (XI-1917), *Plasticisme* (Plasticism) (VI-1918) and *Natura i art* (Nature and art) (X-1918). However, apart from this the magazine never had a uniform tone and alongside collaborators who expanded on their avant-garde militancy we find writers or draughtsmen who were obviously related to institutional culture. Thus on the one hand we have Josep M. de Sucre, Ramón Gómez de la Serna, Joan Pérez-Jorba, Josep Carbonell or Joaquim Folguera along with translations of poems by Josep Rivièrre (thanks to Josep M. de Sucre) and Max Jacob



(thanks to Salvat himself) and plastic contributions from Rafael Barradas (some *vibrationist* drawings), Celso Lagar, Alfred Sisquella or the odd drawing by Torres-García which could be interpreted as forerunners to his subsequent constructivism. And on the other hand, as an example of the eclecticism of the Catalan avant-garde press, we could mention contributors, both regular and sporadic, such as the writers Josep M. López-Picó, Francesc Pujols, Eugeni d'Ors, J. Farran y Mayoral, Dídac Ruiz or Alfons Maseras; the painters Joaquim Sunyer, Josep Obiols, Xavier Nogués, Josep Aragay, Rafael Benet or Pau Gargallo.

The feature page of issue 16 of "Un Enemic del Poble" was given over to a posthumous article on **Joaquim Folguera**, who had died on 23rd February 1919.

In March 1917 the first issue of "**Troços**" appeared, although the date on the title page was in fact 1916. This apparent falsification may have been because Junoy wished to keep the date of his first calligram *Helena Grunhoff*, which was published in December 1916 in "Revista Nova". This latter was a pamphlet consisting entirely of Junoy's poetic compositions, some of which had been published previously and/or had been used as texts to introduce some of the exhibitions held in Barcelona. Some of these compositions, such as *Pierre Ynglada*, *Jongleurs d'Hélène Grunhoff*, *Films*, *Sergi Charchoune* and *Estela angular* go to make up Junoy's systematic improvement of his own ideographical poetry.

In September of the same year Junoy used the title of the pamphlet for a magazine which ran to five issues. The first three were under the editorship of Josep M. Junoy (those of September, October and No-

vember 1917) and the two subsequent issues were edited by J.V. Foix under another title; **Trossos**. Junoy began the first issue with a somewhat gratuitous declaration of principles: "First profession of faith: Vive la France!" Also featuring in the magazine were a calligram dedicated to the ballet dancer Nijinsky, who had been in Barcelona in June of the same year, a translation of a poem by Pierre Albert Birot, an article by Pere Ynglada (with a very curious collage of animals) and a section of various kinds of news including an expressive eulogy entitled *Pau Picasso*. The second issue also included one of Junoy's calligrams and a series of news items. There were also drawings, one by Albert Gleizes (dedicated to Junoy) and one by Frank Burty. The third issue, the last to be edited by Junoy, included drawings by Pere Ynglada and Celso Lagar, one of Junoy's poems and various notes and news items doubtless written by Junoy himself.

Issue 4 of *Trossos* appeared in March 1918, its credits naming Junoy as founder and J. V. Foix as director. In April the fifth and final issue was published. Issue 4 contains a normative poem by Joaquim Folguera, who had just published his book *El poema espars* and one of Foix' own stories. Foix also included translations of some poems by Philippe Soupault, Ezio Bolongaro (he himself provided the version in Catalan) and Pierre Reverdy (translation by Joaquim Folguera). Enric Cristòfol Ricart and Joan Miró were responsible for the illustrations. The opening of Miró's exhibition at Galeries Dalmau was announced, and the opportunity was taken to adamantly confirm that "Joan Miró is one of us". The last issue of the magazine included Joaquim Folguera's translation of some texts by Tristan Tzara, an early poem by Foix called *Gertrudi* and a calligram by Vicenç Solé de Sojo

called *Cirl*. There was an illustration by Torres-García and some corresponding notes (entirely concentrated on literary and plastic tendencies circulating in Europe); also a classicist poem by Josep M. López-Picó, all of which serves to demonstrate the eclecticism of the Catalan avant-garde, or rather in other words the cohabitation of people concerned with the growing cultural and artistic movements happening in Europe with others who responded to criteria far more deeply embedded in a more traditional culture.

**Togores** held his first individual show at the Salonet or gallery of "La Publicidad". Junoy wrote the introduction to the catalogue. At the time Togores was identified with structured, Cézanne-like painting.

As a result of the war being fought in Europe, France had suspended the holding of official art exhibitions. In 1916, at the insistence of a group of Catalan artists, the Barcelona City Council agreed to hold an exhibition of French art which would include the "Salon des Artistes Français", the "Salon de la Société Nationale de Beaux Arts" and the "Salon d'Automne". Despite internal political tensions and pressure from Madrid, who also wanted to be involved in the event, the exhibition was opened on 23rd April 1917 with support from the French government and Barcelona's political and cultural authorities. It was an important event whose considerable impact on the press galvanized the art world. The French art dealer Vollard provided a significant number of paintings. He came to Barcelona and gave two lectures on 2nd and 23rd May, one about Renoir and the other about Picasso, both of which were repeated.

The organizing of this exhibition made the position of the artistic and cultural circles in

Catalonia clear. The country was divided into two factions; the Germanophiles and the Francophiles. France signified Latin culture and democratic and federal principles. It represented opposition to the centralist convictions and ideas of uniformity of the Germanophiles. There was another aspect too; that of the tendency Catalan turn-of-the-century painting had towards French painting.

During the course of the exhibition Saglio, the French government delegate, proposed a cultural project; the exchange of exhibitions between France and Catalonia. He shared this ambition with members of certain cultural sectors such as Dalmau and Folch i Torres. In this sense the Exhibition of French Art opened up new perspectives.

The catalogue lists 1,458 works. The presence of many Impressionist and Post-Impressionist (Symbolists, Fauvists...) artists who had never previously been to Barcelona should be emphasized. Among others, those taking part were; P. Bonnard, A. Marquet, H. Matisse, C. Monet, O. Redon, Renoir, G. Rouault, P. Signac, F. Vallotton, E. Vuillard, Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Morissot, Pissarro, Puvis de Chavannes, Rodin, Seurat, Sisley, Toulouse-Lautrec, Desvallères Jaulmes, La Fresnaye, Otton Friesz, Bourdelle, Dufresne, etc. From this it would appear that initially the project was keen to include avant-garde art. However in the exhibition itself it was virtually entirely absent. The exhibition was interpreted as the tail end of modernity, and stirred-up the Catalan artistic scene.

**Josep Llorens Artigas** came into the world of art criticism via the arts pages of "La Veu Catalana", under the guidance of Folch i Torres. He also collaborated on "Vell i nou", "La mà trencada", "Gasete de

les Arts", "Mirador", "La Revista" and also apparently on some foreign publications. Llorens Artigues' critical activities were regular but diminished progressively from 1919 onwards. He addressed himself to experimental art and perceived the problems arising from innovative art. His criticism of Joan Miró's first exhibition, where he looks at the problems of originality, subjectivity and experimentation with visual language within a framework as yet unconstructed, is exemplary. His writing shows personal and profound reflection on contemporary aesthetics. The 1917 Exhibition of French Art and a trip to Paris in 1918 guided him in his vocation and he became involved with innovative ceramics.

In June 1917 the Russian Ballet Company, under Serge Diaghilev, opened its show at the Liceu opera house in Barcelona. The programme included traditional pieces, but not the famous ballet "Parade" whose set had been designed by Picasso (backdrops, scenery and costumes). One member of the company was the legendary Vaclav Nijinsky. It so happened that while the company was in Barcelona massive tensions developed between Diaghilev and Nijinsky which Francesc Cambó, in his capacity as lawyer, was party to. Once the performances were over Picasso remained in Barcelona and worked on various paintings such as *Frutera*, *Manola*, *Harlequin* and *The Harlequin*, which features the monument to Columbus standing in the port of Barcelona. Also dating from this period is the "Carnet barcelonès" or Barcelona sketch book. Picasso combined two tendencies, one figurative which sometimes tended towards a kind of classicist interpretation he had embarked on several years previously; the other is experimental. The Gal-

eries Laietanes made the most of Picasso's presence in Barcelona and organized a dinner as a homage to Ramiro de Maeztu. Iturrino and Picasso ("Vell i nou" magazine published a photograph of this event). A few months later, in November 1917, when Picasso had already left Barcelona, Diaghilev's company returned to perform **Parade** at the Liceu; the ballet had had its first run at the Théâtre Chatelet in Paris on 18th May. It appears that some Catalan artists had developed a project for a show with the Russian dancers, but it did not materialize. Eugeni d'Ors was to have written the script, Diaghilev the choreography, Pahissa the music and Picasso was to have designed the set. Its themes were Catalan local festivals such as the Patum de Berga (a festival involving fireworks and people in devils' costumes) and the Xiquets de Valls (acrobats who form human towers)...

October: **Manolo Hugué** held an exhibition at the Galeries Laietanes. This was his first individual show in Barcelona and his second individual show overall. He also exhibited in various collective exhibitions: the Exposició d'Art and the Primer Saló de Tardor (First autumn exhibition) held by the Associació dels Amics dels Arts (Association of Friends of the Arts) at the Galeries Laietanes in 1918; the Exposició d'Art and the Exposició Agrupació Courbet at the same gallery in 1919. With the end of the First World War he returned to Ceret where he coincided with a group of artists including Gargallo, André Lothe, Marc Chagall, Raoul Dufy, Albert Marquet, Josep Llorens Artigas... During the 1920s Ceret was like a tourist attraction for avant-garde artists. After his stay in Barcelona Manolo mellowed the tone of his painting and stylized his finishes. By the 1930s his painting had come to

incorporate a less geometrical and more dynamic and naturalistic character. In 1923 Kahnweiler began to promote him on an international level; this lasted until 1932 when their business relationship ended. But until that point Manolo's presence was made felt internationally. Among many other exhibitions the following stand out: the joint exhibition he shared with Tógores at the Wolfsberg Gallery in Zurich in 1928; the collective exhibition of contemporary sculpture he shared with Gargallo at the Georges Berheim Gallery in Paris in 1929. In 1927 Manolo moved to Catalonia permanently and the following year held a show at Sala Parés to a warm welcome from the critics. Subsequently he held further exhibitions at the Sala Parés in 1931 and 1934 and at the Syra in 1935. He also participated in collective exhibitions in Barcelona: the 1923 Exposició d'Art, the Exposició del Modernisme Pictòric Català Confrontat (...) at the Galeries Dalmau in 1926, the Saló de Tardor (Autumn exhibition) at the Sala Parés in 1927 and 1928, and also at various collectives held there in 1930, 1933, 1934 and 1935; and the Exposició de Primavera (Spring exhibition) of 1933.

**Frank Burty**, a protégé of J. M. Junoy, held a retrospective exhibition at Galeries Dalmau. Among other things this show included Cubist works produced at Ceret. Torres-García, inspired by the exhibition, wrote an emotional article called *Notas al margen de la exposición F. Burty* (Footnotes on the exhibition of F. Burty) which appeared in "La Publicidad", 21-11-1917. He explored the problem of imitation and interpretation in the arts.

**Joan Sacs** (Feliu Elias) published *La pintura francesa moderna fins al Cubisme*, in

which he begins to show himself against the new tendencies in painting. The book was published by "La Revista" publications and contained an introduction by Joan Folguera.

**Vicenç Solé de Sojo** (1891-1963) maintained more or less regular contact with the Catalan avant-garde. This he did mainly from his position as art critic on a newspaper called *El Poble Català*. From 1917 onwards he reported surreptitiously on some of the earliest exhibitions to be held in Barcelona, particularly those held at Galeries Dalmau. He frequently used a tone which allowed the reader to read between the lines implications for the avant-garde cannon. He also produced caligrammatic poetry or, failing that, poetry which made use of typography, such as "Carroussel", published in *L'Almanac de la Revista 1919*. He also published his avant-garde poetry in magazines such as "Iberia", "Trosos", and "Proa". As late as 1920-1921 season Solé de Sojo was the only Catalan to get involved in the questionnaire published by *Esprit Nouveau* magazine, a publication which was to profoundly influence Catalan avant-garde artists. The title of the questionnaire was: "Faut-il brûler le Louvre?" (Should the Louvre be burned down?). The poet and critic replied "Non, malgré la Joconde" (No, despite the Mona Lisa).

## 1918

A generation of young artists blossoms around 1917. Most of them did not join avant-garde groups, although some did take part in certain specific events. They represent the most lively of those not involved in the avant-garde. Marian Espinal (first exhibition in 1917 at Galeries Dalmau), Eduard Vergez, Ernest Engiu, Jaume Mercader

(first exhibition in 1917 at Galeries Laietanes) and others, some of whom are practically unknown today. J. M. Junoy and Joan Sacs spoke of the Vilanova School when referring to **Ricart, Sala** and **Ràfols**.

From 1918 onwards they came together in groups composed of young artists. The aesthetic bond was fragile and they were united more by a common training and their sense of difference and opposition to the dominant aesthetics, to what was left of *Modernisme* and academic art. Their points of reference—according to J. Cortés when referring to the *Evolucionistes* in the fifties—were the members of *Les Arts i els Artistes* (Xavier Nogués, Manuel Humbert, Ricart Canals), although their desire to be different makes them difficult to classify today. These groups were basically a strategy for gaining access to the market. They drew the attention of the press and made access to exhibitions (always much cheaper) and salons easier. The rules governing municipal exhibitions required a group to have been legally constituted for five years in order to have its own section and ruled out the use of any sort of jury in the selection of works. It seems that the formation of these groups was related to *their* schooling. The “*Evolutionists*” were from the municipal school of District V, the *Agrupació Courbet* from the *Escola Galí* and the *Cercle de Sant Lluc*, and the *Saló Nou Ambient* from the *Escola Gelabert*.

The first to appear were the “*Evolutionists*” (announced by “*La Publicidad*” on 7/1/1918): in March they had an exhibition in the *Galeries Dalmau* presented by F. Pujols, secretary of *Les Arts i Artistes*. The group was initially formed by **Antoni Canadell, Joan Cortés, Francesc Elies** (first one-man show in the same year at the *Galeries Dalmau*), **Ernest Engin** (first one-man

show the same year), **Joan Serra, Alfred Sisquella, Edward Verguez** (first one-man show the same year) and the sculptor **Joan Viladomat**. In 1923 they exhibited at the *Exposició Municipal d'Art*. The group's third exhibition was from 1-15 May 1924 at the *Galeries Dalmau*, with Apelles Fenosa, Josep Grañe, Joan Rebull, Ramon de Capmany, Antoni Canadell, Julià Castedo, Josep Mompou and Joan Serra taking part. In 1925 the fourth *Saló dels Evolucionistes* took place from 16 to 31 May in the same galleries. Josep Viladomat, Jaume Guàrdia and Enric Momeny were added to the list of exhibitors, whilst Apelles Fenosa was not present.

Shortly after the appearance of the “*Evolutionists*” the foundation of the **Agrupació Courbet** was announced, formed at first by **Rafael Sala, E. C. Ricart Domingo, Joan Miró, Llorens i Artigas** (“*La Publicidad*”, 28/2/1918). In 1918 Rafael Sala, E. C. Ricart Domingo, Joan Miró, Marian Espinal and Ràfols took part in the *Saló de Primavera* of the *Cercle de Sant Lluc* as members of that body, without stating their identity. In 1919 Rafael Sala, E. C. Ricart Domingo, Joan Miró, Marian Espinal, Josep Obiols, Rafael Benet and Torres-García exhibited again in the municipal exhibition. In the same year they also organized an exhibition of drawings and invited Manolo Hugué, Manuel Humbert, Picasso, Sunyer and Nogués. The group expanded to include Obiols, Torges and Torres García. The group was dissolved in the same year.

The **Agrupació d'Artistes Catalans** made their debut from 1 to 15 February 1919 at the *Galeries Dalmau*, where all the group's exhibitions were to be held. It was originally formed by: **Emili Bosch Roger, Pere Daura García, Pere Farró Llorella, Josep Girbal Mauri, Ferran Musons**

**Guàrdia, Miquel Muntané, Josep Salvà Turnubell, Agapit Vidal Salichs, Francesc Vidal Gomà** and **Jaume Vila**. The group's second exhibition was from 2 to 15 January 1920. J. Salvà, A. Vidal, and P. Daura were not present this time, whilst Aurora Fontecha and Hèctor Ragni Fontana had joined the group. The third exhibition was held from 1 to 15 February 1922, with the following artists taking part: Emili Bosch Roger, Lluís Bracons, Ferran Callicó, Manuel Cano, Joan Corominas, Creixams, Pere Daura García, Pere Farró Llorella, Josep Girbal Mauri, Ferran Musons Guàrdia, Hèctor Ragni Fontana, Josep Salvà Turnubell and Francesc Vidal Gomà. The fourth exhibition was from 7 to 22 January 1925, and the artists participating were: Bosch Roger, Creixams, Ferran Callicó, Pere Daura, Josep Gausachs, Pere Jou, Ferran Musons and Francesc Vidal Gomà.

The **Non Ambient** group made their debut from 1 to 15 March 1919 at the *Galeries Dalmau*, where they held all of their exhibitions. The artists taking part were: **Francesc Camps, Alfons Iglésias, Tomàs Llobet, Emili Marquès, Ramon Soler, F. Vidal Galicia** and **Pere A. Villanueva**. The group's second exhibition took place from 31 January to 14 February 1920, with no variation in the participants. The third exhibition was from 1 to 15 March 1921. **Antoni Roca** was present on this occasion whilst P. A. Villanueva had died.

The first *Saló Noucentista* took place from 1 to 15 May 1922. Lluís Arnau, Ramon Carbonell, Ernest Ferrer, Joan Sordé and Joan Vicens took part, with Francesc Camps as guest.

The first issue of the magazine “*El Camí*” (The Path) was published in January. There would be a total of six issues,

the last one in June of the same year. The magazine was based on an extremely nationalistic philosophy: in the first issue it declared its adherence to the *Juventut Nacionalista de la Lliga Regionalista* (Nationalist Youth of the Regionalist League), and in literature it called for the continuation of the trajectory of one single country: “we give one more stone, a bit more effort, a new support of the collective force, because after centuries of inactivity, Catalans have now ventured to construct a new country”. The list of contributors is heterogenic but, the majority of them have youth in common: Josep Pla, Marià Manent, J. V. Foix, Josep Carbonell, Magí A. Cassanyes, etc., many of whom, in later years, would become associated with the avant-garde. In spite of its political declarations, “*El Camí*” put more emphasis on literature. In relation to the avant-garde terrain, we find, among other things, information about other avant-garde magazines, both local and from outside Barcelona. (In issue number three there is a curious note that comments on the distances between “*El Camí*” and “*Un Enemic del Poble*”.) The magazine also included, in French, poems by Pierre Reverdy and Pierre Albert-Birot, and the translation from French of four poems that made up the volume *Tour Eiffel* by Vincent Huidobro. The volume had been published that same year in Madrid where Huidobro had arrived after leaving Paris, and, where he quickly connected with the avant-garde circles. Among others he knew the Delaunay couple, who were then installed in Madrid after a brief stay in Barcelona: Robert Delaunay illustrated Huidobro's volume of poetry. It is worth mentioning that Huidobro, who had such a great influence on the Spanish avant-garde, especially in the first throbs of “*Ultraism*”, became known in Catalonia very quickly.

There is an exhibition by **Joan Miró** at the Galeries Dalmau (16/2-3/3/1918), his first and last one-man show in Barcelona. The catalogue had a calligram by J. M. Junoy, who made an important contribution to the promotion of the exhibition. Miró exhibited 64 works and drawings done between 1914 and 1917. In these works there was a personal mixture of Fauvism, Vibrationism, and Cézannism. It was a synthesis of diverse avant-garde elements passed through an original sieve, painting with a marked line, sometimes with colour contrasts, tending towards an absence of volume. Space progressively decomposed, dissolved, or fragmented, with the introduction of broken lines, etc.

Llorens i Artigas wrote an account of the show which examined the position of the experimental artist. The artist who constructs a new language has neither referents nor motifs as an example. This is the price of freedom, of breaking away from academic rules. The model was now becoming a "chaos which has to be given form". In Miró's case—according to Llorens i Artigas—the work became a task of researching and studying reality in order to discover a personal vision; that is to say, an exchange between the model and the subjectivity of the artist.

Sometimes the exhibition has been considered a failure. Gasch later gave free rein to his imagination and contributed to forming a negative image of it. It seems that it was usual for the Galeries Dalmau to provoke derision and incomprehension. This was nothing new. However, the critics—apart from Joan Sacs—generally expressed their respect.

The exhibition was the object of an anonymous insult in the form of an open letter to Joan Miró. We suspect that it motivated a reaction of solidarity amongst the artists, an ex-

ample being a note from Rusiñol in which he congratulates Miró.

It seems that Miró's connection with Dalmau began in 1916 and everything indicates that they retained very close ties. We know, for example, that Miró produced works on Dalmau's premises. Miró was one of the first Catalan painters to be promoted abroad. Dalmau bought everything in the exhibition in exchange for organizing an exhibition in Paris.

Once the individual show for him was over, paintings by Ricart and Miró were exhibited, coinciding with the first exhibition by the Evolutionists.

In February Joan Salvat-Papasseit brings out the one and only issue of "**Arc Voltaic**". Its subtitle has been interpreted as a sort of declaration of intent combining poetics drawn from Barradas ("Vibrationism"), Torres-García ("plasticity") and Salvat himself (announcing the title of his first book, published the following year): *Plasticitat del vertic — Formes en emoció i evolució — Vibracionisme de idees — Poemes en ondes hertzianes*. In its pages we find the poems *Planòl*, by Salvat, and *Caprespre*, by Folguera. Joaquim Torres-García contributes translations into French and Italian of his manifesto *Art-Evolució*, first published in "Un Enemic del Poble", November 1917. An account is given of the French version of the calligram *Guynermer* by Junoy. There are drawings by Joan Miró, who is responsible for the cover, and Rafael Barradas.

On May 11 the **Exposició d'Art** is inaugurated. This show marked the beginning of a series of annual municipal art exhibitions. A new set of rules was established, and different groups had their own section: the Reial Cercle Artístic, the Societat Artística i Literària, Les Arts i els Artistes, the Asso-

ciació d'Arquitectes, the Foment de les Arts Decoratives. A group of independent artists also took part. Notable presences included: Manolo Hugué, Sunyer, Enric Casanovas, Josep Clarà, and certain young artists such as E. C. Ricart, Marian Andreu, Jaume Mercader, Francesc Vayreda, Rafael Sala, Darius Vilas, Marquès Puig, Francesc Domingo, Espinal, Rafael Benet, J. F. Ràfols—who presented some architectural projects—etc. They represent the sector associated with Structuralism and Cézannism, those most concerned with renewal on the local scene. This was the first time that there was a major presence of artists identified with the international avant-garde in an official exhibition: Barradas—still resident in Barcelona—exhibited two works: Celso Lagar, with one work, and R. Delaunay—who had left Barcelona and was already living in Madrid—with 18 possibly recent pieces representative of his poetics, exhibited with Les Arts i les Artistes. Llorens i Artigas drew attention to them in "Pàgines artístiques de la Veü". It was R. Delaunay's first public exhibition in this country. One of the two pieces by Gargallo was made of sheet-metal. Miró had three exhibits: *Still Life* (reproduced in the catalogue; now known as *The Coffee Grinder*, Maeght Collection), *Portrait of Heribert Cassany* and *Portrait of Mr Sunyer*. The graphic record suggests that the paintings were very similar to the Dalmau exhibition in the same year: a sort of Expressionism with hints of Fauvism and Cubism where line is especially dominant and the traditional concept of space is starting to be broken up. Torres-García also took part, but in this case he exhibited a decorative panel for the Diputació.

**Torres-García** publishes an article entitled *El públic i les noves tendències d'art* ("Vell i

Nou", 15/5/1918). It appraises the condition of the avant-garde at a time when the end of the war suggested a cycle would come to an end. His conclusion: there was no market for avant-garde art in Barcelona. Another conclusion: avant-garde art would have to be developed abroad. At the end of the war many Catalan artists left for other countries and the colony of foreign artists linked with the avant-garde had already dispersed.

Torres-García staged an exhibition consisting of toys at the Galeries Dalmau in 1918. This was a protest at the way his painting was misunderstood. However, it may be that in transporting the toy to the gallery he sought to endow it with aesthetic dignity. In 1919 he also had a stall in an exhibition of toys and other goods at the Universitat Industrial. The toy also channeled his experience and his pedagogical concerns from Mont d'Or and now became an activity that he saw as having some substance to it. "... seeing then that he could expect nothing of art, and wanting to create himself an independent situation, he thought of making toys... He began to create a few models, and upon seeing them and thinking they would sell well, the carpenter and businessman who helped him with this work suggested setting up a company in order to raise capital to make them on a large scale. Torres-García accepted because this might at last be the way to gain independence. The company was formed and they sold toys and exported until in the end the inevitable happened: the businessman decided to get rid of him because he thought he no longer needed him. He looked for a way, and this turned out to be using some false pretext not to give him any more money, leaving Torres in a terrible situation. And with this failure he had no further reason to stay in Barcelona." In 1920 it was an-

nounced in the press that Torres García was going to the United States. In May his friends Barradas, Salvat and Suere held a farewell dinner for him.

In July 1918 **Joan Pérez-Jorba** brings out "**L'Instant**", which bears the subtitle "Revue franco-catalane". Pérez-Jorba had in fact been in Paris since 1901, and had closely followed the emergence and development of the first avant-garde movements, devoting a book to the poet Pierre Albert-Birot which was published by the Bibliothèque de L'Instant in 1920. The editor himself formed the bridge between the review's two focuses of attention, Paris and Barcelona. Working in Paris, Pérez-Jorba printed poems by Pierre Albert-Birot, Pierre Reverdy, Louis Aragon and Philippe Soupault, reviewed books by Blaise Cendrars and Paul Dermée, and produced a long obituary on Guillaume Apollinaire. Pérez-Jorba also published his own commentaries on figures such as Eugeni d'Ors, Josep Carner and Alfons Maseras, who formed the point of contact with the Catalan part of the review, to which Josep M. López-Picó, Joan Capdevila, Carles Grandó and Maseras himself contributed. Poems by Joan Salvat-Papasseit were published as well as an account of the poem *Guyner* by Josep M. Junoy. The final issue of the review, number eight, came out in February 1919.

A few months later, in August 1919, the review reappeared under the title "**L'Instant. Revista quinzenal**". There were separate offices in Paris and Barcelona, although the one located here under Millàs-Raurell became the more important. Apart from the publication of a text containing reflections on avant-garde art, Pérez-Jorba once more concentrated mainly on the poems of Albert-Birot, Reverdy, Soupault and

Tristan Tzara. In contrast, the Catalan office tended to make itself more of a vehicle for official culture following the strategies of *Noucentisme*, despite the nominal presence of Salvat-Papasseit. The Catalan contributors now included Ors, Carner, Josep Sebastià Pons, Josep Pla, Clementina Arderiu and Nicolau d'Olwer. There were also short pieces of writing by Joaquim Torres-García and Josep M. Junoy. The covers of "**L'Instant**" reproduced drawings or paintings by Picasso, Josep Obiols, Enric Cristòfol Ricart, Joaquim Sunyer, Xavier Nogués and Torres-García. Joan Miró designed a poster to advertise the review but it appears not to have been printed.

October sees the first issue of the review "**La Columna de Foc. Fulla de subversió espiritual**" (The Column of Fire. A Pamphlet of Spiritual Subversion), a title with clearly Futurist overtones. Ten numbers were to appear before May 1920. The initiative seems to have come from two inhabitants of Reus, Salvador Torell, who became editor from the fourth issue onwards, and Bonaventura Vallespinosa, who printed some texts clearly inspired by Futurism (although the year after the founding of the review he was to take part in the production of another Reus-based magazine, "**Llaç**", which was oriented more towards *Noucentisme* than the avant-garde). Diverse and even opposed cultural currents also coexisted in "**La Columna de Foc**". We therefore find contributions by Salvat-Papasseit, the subtitle of whose review "Un Enemic del Poble" was used here, by Joaquim Folguera and Josep M. de Suere, and the use of words in wide circulation amongst the Catalan avant-garde such as *plasticitat* and *vibracionisme* as well as contributions by Angel Semblanet, Millàs-Raurell and Ventura Gassol.

**Mamel Cano** was a practically unknown artist. He was a student of Torres-García at the Escola de Decoració. Later he became associated with *mediterraneanist* aesthetics and drew the attention of Joan Sacs of the "**Revista Nova**". In 1917 a plan for an exhibition in Paris was announced in the press. In 1918 he gave an exhibition at the Galeries Laietanes based on a trip to New York. The work was of the experimental kind associated with the international avant-garde. In February 1920 he exhibited avant-garde works again, presented by J. M. de Suere at the Galeries Dalmau. In 1922 he took part in the third exhibition of the Agrupació d'Artistes Catalans.

The Swedish artists **Bertil Damm**—who was living in Barcelona and had taken part in the Exposició d'Art in 1918—**Hadar Jözén** and **Folke Östöm** exhibit at the Galeries Dalmau. These artists only worked within the field of Post-Impressionism. They presented works done in Catalonia and landscapes from the Girona area.

The Associació d'Amics de les Arts organizes the first **Saló del Tardor** in December 1918. It was the aim of this association to channel works and collect money in order to create the Museu Nacional d'Art Modern, a museum of contemporary Catalan painting. In general terms the spirit of the show coincided with what was currently considered to be the modern: a compromise between continuity and innovation.

The show was practically monopolized by the Amics de les Arts group and the second wave of *Noucentisme*. Llorens i Artigas pointed out in 1918 that a third of the artists exhibiting were from the Acadèmia Galí. The outstanding presences at this first show were Picasso, with two works from his youth,

and Torres-García, with four works from "his sensitive visions of the city." Llorens i Artigas said of these paintings: "... Torres-García represents one of the most modern aspects of Catalan painting and most beautiful representations of its civil concern. With his work, the ideal of the city will enter the museum." The show was to continue, appearing a second time in 1920, and a third time at the end of 1921. The roll of artists expanded to include the *Evolucionistes*. Individual artists passed from one association to another. But the spirit remained the same. However, we must especially point out the participation in the third of Olga Sacharoff, her husband Lloyd, and perhaps of Rebull as well, who presented works connected with the avant-garde.

## 1919

The French magazine "**Sic**", directed by Pierre Albert-Birot, dedicated its first issue, in 1919, to Guillaume Apollinaire. There were contributions by Josep M. Junoy and J. V. Foix.

On February 23, 1919, **Joaquim Folguera** died. As we mentioned before, issue number twenty three of "**Un Enemic del Poble**" dedicated the first page to Folguera. It included a "*vibracionista*" drawing by Rafael Barradas, and a Folguera-style poem written by Salvat-Papasseit that ends: "De suara és en la pau del magnífic Guillaume Apollinaire (He is now in the peace of the magnificent...)." In addition to that, "**Un Enemic del Poble**" published three avant-garde poems by Folguera: *En avió, Músics cegs de carrer* (In an airplane, Blind musicians in the street) (dedicated to Apollinaire) and *Vetlla de desembre plujós* (Rainy December evening). All of these poems, as well as others, were included in

the posthumous volume published in 1921: *Traduccions i fragments* (Translations and Fragments). In the same volume Folguera included the translation of Apollinaire's text *L'Esprit Nouveau et les poètes* which had originally appeared in the Parisian magazine "Mercure de France" in the issue corresponding to November and December of 1918. In this translation Folguera eliminated any references that Apollinaire made to Spain and included only those that he made about the "joves ardents"—burning youth—of Catalonia. Two years before, in 1919, also posthumously, Folguera had published a volume *Las nuevas valores de la poesia catalana* (The new values of Catalan poetry), the last chapter of which was dedicated to Junoy and Foix. In fact Folguera's interest in the avant-gard movement had already been obvious due to his connection with "La Revista". In 1917 he published, in "La Revista", a collection of poems with the epigraph "Poesia Futurista". The collection, translated and arranged by Folguera, included poems by: P. Drieu La Rochelle (*Usina-Usina*), Luciano Folgore (*Paisatge en un plat*) (Landscape on a plate), Guillaume Apollinaire (the calligramme *Plou*) (It rains) and Pierre Albert-Birot (*Jardins publics*) (Public gardens). At the same time, Folguera and López-Picó, had the idea to edit an anthology of avant-garde poetry and therefore made contact with poets like Folgore, Apollinaire (who eventually wrote a prologue) or Tristan Tzara, although the project never came to term.

The 1919 **Exposició de Primavera** opens on March 28. The sectors most in evidence were those associated with Post-Modernisme, such as Mir, Clapés, Canals, Raurich, Gimeno, and others., and with *Noucentisme*, such as Clarà, who perhaps retained their vi-

tality, but who no longer contributed anything new in terms of originality or renewal of the language. What had perhaps represented renewal at the beginning of the decade had gradually been absorbed by society.

A sector which was close to *Noucentisme* in form stood out: a sort of Cézannism generally identified with by the most innovative new artists on the margins of the avant-garde. Some of them made temporary excursions into it. The groups which continued to appear were mainly composed by young artists: Joan Rebull, Rafael Benet, Josep Obiols, E. C. Riera, Jaume Guàrdia, Darius Vilas, Ferran Nuson, Francesc Domingo, Ernest Engiu, Marian A. Espinal, Camps Ribera, A. Sisquella, Pere Pruna, Josep Beltran, etc. We consider the case of Miró, who contributed five works, separately because they display traits of his personal evolution. He presented *The Gully*—which is reproduced in the catalogue—*The Work Kilo*, *The Hammer Note*, *The Orchard*, and *The House with the Palm Tree*. In these works he has begun to introduce calligraphy and a taste for the miniature with oriental connotations. Torres-García contributes with some decorative panels for the Diputació, but must have contributed some other avant-garde work. Picasso exhibits some works basically done in 1917 during his stay in Barcelona. There are two sorts: some which can be identified as having a classical register—*Portrait of the Painter Sebastià Junyer Vidal*, *Mrs Casals*, *Harlequin* (1917), *The Sausage* (1917), *Portrait of Olga with White Shawl* (1917)—and some others which can be identified as having an avant-garde spirit—*Passeig de Colom* (1917), *Blauquita Suárez* (1917), *Still Life with Fruit-bowl* (1918). A series of lectures by Mactertinck, Anatole France, D'Annunzio, Marinetti,

etc., was planned but did not materialize.

In November **Joan Salvat-Papasseit** publishes his first book of poems, *Poemes en ondes hertzianes*, illustrated with drawings by Joaquim Torres-García and a portrait of Salvat by Rafael Barradas. The volume includes some of the poems already published in "Un Enemic del Poble", including his first avant-garde poem: *Columna vertebral: sageta de foc*. Introduced with a significant quotation from Albert Birot ("L'Art commence où finit l'imitation"), *Poemes en ondes hertzianes* develops a poetic programme announced by the very title: the dynamism of the city, the machine age. Salvat generally draws on the poetic strategies of Italian Futurism, the "parole in libertà" advocated by Marinetti, and blends them with a personal version of the Cubist-inspired calligram. The result is a set of poems which also reflect the Futurist idea of modernity in their subject matter, although there are certain influences from a more classical tradition. Certain compositions stand out: *Lletra d'Itàlia*, a prose poem expressing admiration for Futurism; *54045*, the dynamic description of a journey by tram across Barcelona; *Planòl*, published in the only issue of "Arc Voltaic", and *Drama en el port*.

Between 1919 and 1920 the review "**Terramar**" appears in Sitges. Its pages contained critical contributions from Josep Carbonell, Josep M. Junoy, Maurice Raynal and J. Pérez-Jorba, who reported from Paris on the latest French literary and artistic news. J. V. Foix published one of his few known calligrams, *Poema de Sitges*, here (The other is the *Poema de Catalunya*, published in the review "La Cònsola"). There were also poems by Pierre-Albert Birot, Pierre Reverdy and Tristan Tzara. Otherwise,

the review maintained an apparently regular exchange with reviews such as Theo Van Doesburg's "De Stijl" and "Dada-phonie". The illustrations were by R. Benet, J. Sunyer and M. Espinal, whilst there was a drawing by Magí A. Cassanyes. One year later the review "**Monitor**" (1921-1922) also appeared in Sitges, with the subtitle "Gazeta Nacional de Política, Art i Literatura". It was produced by Carbonell, Foix, and Cassanyes, a trio who, a few years later, would be part of the main team working on the review "L'Amic de les Arts" along with Salvador Dalí, Sebastià Gasch and Lluís Montanyà.

## 1920

**Miró's** first trip to Paris. He arrives at the beginning of March and returns to Montroig in July.

In number 6 of the "Bulletin Dada" (1920) published in Zurich there is a list entitled *Quelques Présidents et Présidentes* of the Dada movement. Two Catalans figure in this list: Josep Dalmau and Josep M. Junoy.

**Àngel Ferrant** moves to Barcelona, having obtained a transfer from the Escuela de Artes y Oficios of La Coruña.

**Rafael Barradas** comes to Barcelona at the end of May and stays for a while, perhaps until the summer. He came with the Martínez Sierra theatre company which was performing some works that had just received their first showing in Madrid. The artist was working with them as stage designer. Barradas put on two exhibitions during his stay. One in the Goya theatre consisting of portraits of the actress Catalina Bárcena, the star of the company. He had held a similar exhibition in the Novedades theatre in Madrid that Febru-

ary. They may have included everything from advertising posters to experimental works. Whilst working with the company Barradas painted a great number of portraits of the actress and contributed to spreading her fame through advertising posters. The other exhibition was at Dalmau between May and July, and included 30 paintings. These were works done in Madrid. There were paintings which continued the work of Vibrationism, including *Bazaar 0.65* of 1919 (Museu Nacional de Bellas Artes, Uruguay), and the *Puerta de Atocha* and *Carrer Pacíficos* series, also of 1919, where he expressed the hustle and bustle of the city. In this series, however, the range of colours had been modified, revealing a tendency towards the monochrome and earth colours. The show may have also revealed the painter's other new tendencies: simplification, a tendency to unify the space, monochromes, and treatment of the inner life. The show received practically no attention in the press..

June 1920, sees the publication of Josep M. Junoy's *Poemes & Calligrammes* printed by Joan Salvat-Papassèit. The book, which appeared at a time when Junoy was already exploring the form of the Japanese haiku and had begun to gradually distance himself from his avant-garde position, included a set of calligrams, some of which had first appeared in "Troços" or other publications, although a few visual changes had been made. They include a reproduction of the Catalan version of *Guyne-mer*, which had originally appeared in "Iberia" in October 1917 and which Junoy had translated into French for a broadsheet by Antoni López. At that time, in February 1918, Junoy had sent the poem to Guillaume Apollinaire, who replied with a very encouraging

postcard. The Catalan poet now reproduced this text as the preface to his book, making it understood that "the father of calligrams" gave his blessing to this already dated poem. In the same year, however, Junoy published the book *Amour et Paysage* which revealed the new direction in his poetry under the influence of the haiku.

The **Exposició Municipal de Primavera** is held from 15 April to 30 June. Canals and Casanovas had a special room there. This was a symptom of the way that *Post-Modernisme* and *Noucentisme* had become institutionalized. The most lively artists were grouped in the association *Les Arts i els Artistes* (Francesc Domingo, Rafael Benet, E. C. Ricart, Nogués and Gargallo, for example) and the *Cercle Artístic de Sant Lluç* (Bosch Roger, Josep Ràfols, Francesc Vidal, Ramon Sunyer, etc.). There were also artists who represented modern currents but did not belong to these associations, such as Jaume Mercader. The presence of André Lhote, who exhibited 8 works with *Les Arts i els Artistes*, is worthy of mention: along with Bonard he was one of the few foreigners present at the show. As an aside we might mention Sebastià Gasch's exhibiting an avant-garde painting with the *Cercle de Sant Lluç*. This was his one and only public appearance as a painter, and caused derision amongst artists and visitors. The work of Gasch and Lhote testifies to an avant-garde presence at the exhibition, but this was practically ignored in the press. In an article on the exhibition, Llorens i Artigas pointed out the modern artistic values in the works of Gargallo and Domingo. Gargallo exhibited thirteen pieces, including a terracotta and works in stone, wood, metal, and silver and gold plate. These included *The Virtuoso*, *Girl from Casp*, etc. Domingo exhibited a single work: *The Players*.

Llorens i Artigas felt the greatest force for renewal on the local scene lay here. He makes a very accurate summary of the principles of avant-garde and modern art in his analysis of Gargallo: the work of art as a process of permanent experiment, the search for originality, subversion of dogma and established rules, research into new materials, the Paris scene, etc.

In July **Joan Salvat-Papassèit** publishes the manifesto *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*. He signed it as an "avant-garde Catalan Poet", although the manifesto contains hardly any framework of poetic ideas and goes little beyond demanding a degree of modernity from his contemporary poets. It consists of five points, the first ones expressing the opinion that Catalan poets had let themselves be influenced by the mediocre literature of the rest of the "Iberian peninsula" and lamenting the absence of Poets —with a capital P— and Poems which connected with the society they were living in. He wrote: "I invite you, poets, to be of the future, that is to say, immortal. That you treat today as *today... Tomorrow* is always more beautiful than the past. And if you want to rhyme, you can rhyme: but be Poets, Poets with a capital P: haughty, brave, heroic, and more than anything, sincere." In the fourth point, which appears to have found practically no echo, Salvat-Papassèit made his Italian Futurist reference a little clearer: "If Homer sang odes to victory it was because in his times victories were obtained by odes; Today, Marinetti will sing of battleships, furious aeroplanes and the guns of the enormous artillery pieces."

In the summer of 1920, **Jorge Luis Borges**, his cousin, the painter **Norah Borges**, and **Guillermo de Torre**, a member of the Ma-

drid avant-garde, take up residence in Majorca and enter into contact with a group on the island centered around Gabriel Alomar. The presence of Borges, and especially of Torre, who was to publish the *Manifiesto Vertical Ultraísta* the same year, moved the young Majorcans to join the *ultraísta* movement. On February 15 1921, **Joan Alomar**, **Jacob Sureda** and **Fortunio Bonanova** (the pseudonym of Josep Lluís Moll) jointly signed and published with Borges a *Manifiesto del Ultra* in the newspaper "Balears", stating that they were unifying their efforts with the producers of the "ultraísta" reviews "Greeia", "Cervantes", "Reflector" and "Ultra". The manifesto was accompanied by an illustration by Norah Borges and poems by Alomar, Sureda and Borges. A few years later, in 1926, some of these Majorcans returned to the *ultraísta* current or its most recent forms. **Miquel A. Colomar**, who had also been in contact with Borges during his stay on the island, published twenty poems in the newspaper "El Dia". In the same year Jacob Sureda published *El prestidigitador de los cinco sentidos* in the Black Forest, where he was then residing. This included a phonetic poem.

There is a section devoted to Catalan artists at the Salon d'Automne in Paris as a consequence of the Exposition d'Art Française of 1917. It included Juli Gonzàlez, Gargallo, Ricart, Togores and Miró, amongst others.

The Galleries Dalmau organize the **Exposition d'Art Francès d'Avant-garda**. The participants are: **Maria Blanchard** (one work), **Jean Louis Bonssingault** (1), **Georges Braque** (1), **Ed Cross** (1), **Jean Dufy** (50), **Raul Dufy** (6), **Derrain** (1), **André Dunoyer de Segonzac** (2), **Emile-Otton**

**Friesz (2), Paul-Elie Gernez (3), Albert Gleizes (3), Juan Gris (1), Henri Hayden (1), Auguste Herbin (1), Paul Hermen (3), Georges Jack (2), Irene Lagut (1), Pierre Laprade (2), Marie Laurencin (3), Fernand Leger (1), Andre Lhote (1), Jacques Lipchitz (1), Robert Lotiron (1), Manguin (1), Jean Marchand (4), Marquet (1), Henri Matisse (1), Jean Metzinger (1), Joan Miró (3), Luc-Albert Moreau (3), Robert Mortier (5), Ortiz de Zarate (1), Pablo Picasso (four works, three of which formed part of the Plandiura collection, and one, *Pierrot*, belonging to the dealer Rosenberg), Diego M. Rivera (1), K. X. Roussel (1), Gino Severini (1), Paul Signac (3), Joaquim Sunyer (2), Leopold Survage (1), Georges de Traz (3), Louis Valtat (2), Felix Vallotton (1), K. van Dongen (1), Maurice Vlaminck (2) and Angel Xarraga (1).** It was an eclectic exhibition which reflected a spirit of modernity and also provided something of an overview of avant-garde art. In the words of Dalmau, who seemed to distinguish between the modern and the avant-garde, the artists present "generally represented all the spirit of modern art... the occasion being special because it was the first time that the leading personalities in avant-garde art had been brought together in a single exhibition". Although not all the artists were French, it was made up of artists from what is known as the Paris School, and/or artists who wished to join it such as Sunyer and Miró. The catalogue was presented by Maurice Raynal and reproduced in "Pàgines Artístiques de la Veu de Catalunya". Brihuega described the show as the most important exhibition of avant-garde art to date. However, despite its importance, it did not cause as many repercussions or the

same degree of shock as the Cubist exhibition of 1912, which had been the first exhibition of avant-garde art in the provincial atmosphere of Barcelona. Since then avant-garde art had been widely disseminated at different levels and by different means and the public was more aware of it. Moreover, in 1912 the Cubist problem had become a central theme in the debate on *mediterranean* art and the *noucentista* movement was drawn into the polemic. The selection was made by the young French poet Ferrant Fleuret. Most of the works were provided by the dealers Leonce Rosenberg, M. Marseille and Bernheim. The presence of public figures gave the show an official dimension. The honorary committee included, amongst others, the mayor of Barcelona and the consul-general of France in Barcelona. There were various reasons for this official presence, but the most important was Dalmau's private plan to first import art from abroad and subsequently to export home-produced art, thereby promoting Catalan artists in other countries. This was a very complex operation involving the coordination of interests, and it required political support. Dalmau's project also involved replacing official organizations in response to the lack of foreign art in the exhibitions organized by the City Council.

Dalmau's campaign involved exhibitions aimed at making people familiar with art from abroad, but this now also included promoting and exporting Catalan art in an exchange operation. Promotion abroad had formerly been absent, Dalmau's exhibitions having been purely informative up to this point. It was not possible to fully carry out this project. It remained a symptom and an intention to which the following exhibitions bear witness: (1) the *Exposició d'Art Francès*

*d'Avant-garda* (26/10-15/11/1920), (2) the *Exposició de Modernisme Pictòric*, accompanied by a selection of works by foreign artists (16/10-6/11/1926) and (3) the *Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger* (November 1929). The two latter exhibitions had two sections: one containing a selection of work by foreign artists, the other with home-produced work.

A letter from Josep Dalmau to López Picó is a valuable aid to the understanding of these exhibitions. It was a very formal letter inviting him to join the honorary committee for the 1920 exhibition. It deals with nothing concretely, but alludes in a very vague, almost unconscious way to the desire for exchange: "given the importance of this artistic event, and bearing in mind the deep sympathy of the [French exhibitors] towards the idea of establishing an exchange in our beloved city... all the more so at this moment when, by a fortunate coincidence, there is an exhibition at the "Salon d'Automne" in Paris of Catalan artists, who have been given their own room." Nine years later, in 1929, in an interview with "La Publicidad", Dalmau declared that the French government had entrusted him with the organization of an exhibition of French art in Barcelona and stated: "... I can now count on the presence of paintings by contemporary masters which can be seen and studied. To some extent, this is what I tried to do in 1920 with the exhibition of French art. Maybe what has pleased me most about this trip is that I have been able to make an idea I have had for a long time feasible: the idea of opening the doors of Europe to our artists; not only those who feel attracted by certain tendencies, but all of them." In short, this project involved both an import and an export operation. It came about in connection with

another exhibition, the *Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger*, which had been arranged some time before. Despite this, the spirit remained the same.

However, this programme can only be understood in the broader context of the traditional links between France and Catalonia (the exhibition of 1917, widespread admiration of the French, the French influence on Catalan painting, etc.) and the evolution of Josep Dalmau's image abroad following a campaign to enhance his credibility. It is probable that the **exhibition on the occasion of the end of the exhibition of French art (1917)**, the "391" review, the involvement of the authorities in the **Exposició d'Art d'Avant-garda Francès (1920)** or the **Exposició Picabia (1922)** were operations calculated to gain access to the international market.

It is no coincidence that the exchange project first appeared at this time. It came about because certain factors were definitely absent in Barcelona. In 1918 Torres-García had stated that there was no avant-garde art in Barcelona. It was significant that, with the war almost over, Miró proposed to Dalmau that he buy his entire exhibition in return for organizing one in Paris: avant-garde art would have to be developed abroad. The ease of Miró is not an isolated one. Dalmau's plan to promote Catalan art abroad was far wider in its scope, even though it was never brought to fruition.

## 1921

In January 1921, Joan Salvat Papasseit brings out the review "Proa". The second and last issue was to appear in the December of the same year. In contrast with the more radical spirit of one of his previous publishing ventures ("Are Vol-



taie") the pages of the new review contained both avant-garde poetry and a more heterogeneous discourse. Political nationalism had a more significant place (with reflections by Tomàs Garcés and references to the rebellion in Ireland probably written by Salvat himself). In a reference to previous publications in his book *La gesta dels estels* published in 1922, "Proa" was given the significant subtitle "Fulla de poesia i guerra". In the literature section we find, apart from a contribution from Josep M. López-Picó which is classical in style, some poems by Salvat-Papasseit, including the calligram *Les formigues*, the poem *Bilbao* by Vicenç Solé de Sojo, and a late avant-garde excursion by Josep M. Junoy in the form of a poem in French, *Jenny*. We also find an account of Marinetti's *8 anime in una bomba*. A classical tendency dominates the plastic arts section, represented by Enric Casanovas, Manuel Humbert, Domènec Carles and Manuel Hugué, side by side with a more or less futuristic drawing by Torres-García of a very interesting New York cityscape..

In April **Joan Salvat-Papasseit** publishes his second book of poems: *L'irradiador del port i les gavines*, subtitled *Poemes d'avant-garda*. Salvat persisted with certain themes and formal elements which stemmed from his contact with Futurism, but he was now definitely on the road towards a personal form of poetic expression. A form in which, despite his eclecticism, there would still be a certain avant-gardism. The work contains poems which contain references to the city and the machine in a more or less standard way. We also find a form of haiku, the verses being grouped under the Barradasian heading of "Vibracions". Side by side with these Salvat included the calligram *Les Formigues* published in "Proa" a

short time before and the splendid poem *Marxa nupcial*. In this poem Salvat articulates and systematizes a set of elements employed in his previous avant-garde poems since his adoption of the "parole in libertà" of Futurism. Now he took them further, as is revealed by the insertion of the phrase, "Escopiu a la closca pedrada dels cretins" ("I spit on the shorn skulls of cretins") in the middle of a representation of an advertisement for the cinema, or the introduction of the horn of a phonograph in which can be read the words "Edison". The new society of the machine and industry had become fully incorporated into Salvat's poetry.

**Joan Miró** alternated between Montroig and Paris, where he made contact with various French artists and intellectuals. He met Picasso (1920), Maurice Raynal (1921) and Max Jacob (1921), the latter through a recommendation by Dalmau. In 1922 he was a neighbour of Masson. He also met Michel Leiris (1922), Pierre Reverdy and Tristan Tzara (in 1923 at the latest) and the dealers Paul Rosenberg and Daniel Henry Kahnweiler. Through Masson he moved into Surrealist circles and began to explore the techniques of automatic writing and Surrealist poetry.

He exhibited at the **Galerie La Licorne** in Paris (29 April-14 May). This was an eclectic exhibition. He presented 29 works in addition to 15 drawings from between 1915 and 1920. All of the periods of his youth could be seen there. There were the works of avant-garde synthesis which had been exhibited in Barcelona in 1918. There were also works which reflected his interest for the miniature and calligraphy, and the Expressionistic works of the portraits until 1918. There were also works from his latest period, which had been

presented at the Salon d'Automne in Paris in 1920, displaying an arabesque geometry (some have called it marquetry), an interpretation of Cubism.

The show was organized by Dalmau. Maurice Raynal had until then worked with him on the international market. The catalogue reveals the ownership of certain works. Number 22, *Portrait of the Artist* (1919) belonged to Picasso. Picasso acted as a protector of the young Miró and introduced him to the dealers.

It seems that the exhibition was a financial failure. The international market was too much for Dalmau and Miró soon developed relationships with other dealers. This was the first stage of his dramatic rise to fame.

The **Exposició Municipal de Primavera** is held from 23 April to 15 June. It follows the same pattern as in the previous year: *Post-Modernisme* and *Noucentisme* have been institutionalized; Miró and Nogués have a room of honour; the *Associació d'Amics de les Arts* and the *Cercle Artístic de Sant Lluc* are the sectors displaying the most energy; avant-garde art is notably absent or judged unimportant. One difference must be pointed out: Gargallo had his own room, exhibiting thirteen works there. The first public appearance of Antoni Costa should also be mentioned.

On June 23 an exhibition to mark the end of the 1920-21 season was opened at the *Galeries Dalmau*. It was a mixed affair. Most outstanding were Francesc Camps, with what Benet called his "light Cubism", and Miró with the tenth item on the catalogue: *Nude Colorations* (owned by J. Dalmau). Benet points out that the show could not be called avant-garde due to its eclecticism.

**Vázquez Díaz** exhibits for

the first time in Barcelona at the *Galeries Dalmau*. It is his fourth show in Spain since his return from Paris, where he came into contact with the avant-garde and tendencies in French painting, in 1918. He represented a novelty in the environment of Madrid, where he lived. He exhibited two sorts of work in Barcelona: one which appeared more Impressionist in character and others which tended towards Structuralism and a spirit of modernity. It is significant that Plandiura bought two of his works and that a popular subscription was started to acquire another for the *Museu Municipal*, although the painting never reached it. Vázquez Díaz's modern tendency lay in a more or less radical Cézannism which fitted in well with what was going on in Catalonia.

## 1922

**Vicente Rincón**, a painter from Aragon, presents his first one-man show at *Galeries Dalmau* (31/12/1921-14/1/1922). Despite the lack of graphic documentation, we believe he presented works linked with the avant-garde. In April 1923 his second exhibition opened at the same galleries and Dalmau extended the catalogue. He presented two kinds of work in these exhibitions. On the one hand there were traditional works, and on the other there were works of a Cubist nature and an Expressionism that has been compared with that of Goya. In 1924 he had another exhibition at the *Galeries Dalmau*, but this time the works were of a more conventional nature. His later exhibitions in the *Galeries Dalmau* (1925 and 1926) and Parés (1926, 1927, etc.) abandoned avant-gardism for a sort of Post-Impressionism.

The *Associació Catalana d'Estudiants* held an exhibi-

tion and competition of original works of art by students in 1922. Salvador Dalí took part. It was his first public appearance as a painter in Barcelona. He presented *The Smiling Venus*, *Dusk*, *Olive Trees*, *Market*, *The Picnic "sur l'herbe"*, *Cadaqués* and *The Party in the Hermitage*. He did not win any prizes, but his presence was noticed by the press.

The **Exposició de Primavera** is held. A selection of Dutch art is included. The low concurrence and insignificance of avant-garde art in this exhibition is mentionable. However the participation of Pau Gargallo, Llorens i Artigas and other artists close to the concept of modernity, such as Francesc Domingo, should be pointed out.

**Sebastià Sánchez-Juan** publishes the *Segon Manifest Català Futurista*, under the pseudonym of David Cristià, which begins with the heading *Contra l'extensió del tifisme en literatura* (Against the extension of ostentation in literature). The pamphlet, which marked Sánchez-Juan's debut in the world of literature—he was not to publish his first book of poems for two years—was principally a vindication of Salvat-Papasseit and thus of a more or less unspecified avant-garde poetry: "we praise unadorned, young, free poetry which runs and flies and swims and which has tantrums and which laughs and loves without respite, without hindrance, banishing the languid." Sánchez-Juan, at least at this time, knew the name of the "enemy" only too well: *Noucentisme*. The writer of the manifesto assimilates "tifisme" with the literary circles dominated by the *noucentistes* inclined towards a "rigid Neoclassicism", which is strongly rejected. This highly regarded piece is one of the few concrete references against *Noucentisme* to be found in the

texts generated by the Catalan avant-garde at a time when the strategy of *Noucentisme* was still more or less prevalent. When all is said and done, we must not forget that other avant-garde poets such as Salvat, Folguera, or even Foix did not openly confront the classicism of *Noucentisme* and had even collaborated more or less directly with it, often through their friendship with the editor of "La Revista", Josep M. López-Picó.

The exhibition to mark the end of the season is presented at the Galeries Dalmau. The press notes the presence of Cubist works by Vicente Rincón and the exhibition of the *Vision of New York* by Gleizes, a painting which was praised by Francesc Pujols. The Swedish painters Bertil Damm and H. Jözen take part as well as Ricard and Otto Weber and young artists such as Francesc Camps, Ramon Capmany, Alfons Iglésias, Miquel Navarro, Josep Pujó and Sisquella.

In November **Joan Salvat-Papasseit** published a book of poems *La gesta dels estels* (The epic of the stars). The collection, edited at the publishers of "La Revista", was the consolidation of very personal poetics, where traces of the sedimentation progressively accumulated during his avant-garde adventure can be found; formal traces, such as the use of typographic play in verse. The survival and the maturing of these avant-garde sediments are even more visible in the following poetic publication. In *El Poema de La rosa als llavis* (The poem of the rose to the lips), edited in 1923, Salvat-Papasseit, included, in keeping with the general theme of the volume, two calligrams, apart from incorporating unusual typographic elements such as large parenthesis, or appropriately use free verse to represent his particular creative world. In

general, *El poema de La rosa als llavis* is more daring than *La gesta dels estels*. Here we find a series of resources related to the futuristic *table parolibers*, such as scaled verse, formal games, and especially the use of colored ink to give meaning to the poem. In *El poema de La rosa als llavis*, Salvat talks of the initiation of a young girl in the game of love, and his calligrams uses blue ink as a symbol for the sea, and red ink as a symbol for blood.

On November 17 **André Breton** gives a talk at the Ateu of Barcelona under the title *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*. The following day sees the opening of the Francis Picabia exhibition at the Galeries Dalmau (November 18-December 8). Picabia held this exhibition after some controversial participations in Paris. He submitted works in a figurative style, some abstract pieces, and others which reveal a fascination for mechanical objects. This period of the artist's career has been referred to as a time of transition between Dadaism and Surrealism. Picabia employs in this exhibition various different lines of investigation into the exploratory art of the time (Abstraction, Surrealist elements, Dadaism), but with a very personal interpretation. Dalmau publishes a magnificent illustrated catalogue with an introduction by Breton and written in French. Breton comments on the corrosiveness of Picabia whose personality he defines as unique. The lecture was given for the first time in *Les pas perdus* (1924). However the exhibition was practically ignored by the press. Magí Cassanyes wrote one of the few articles, *Sobre l'exposició Picabia i la conferència de Breton*, which was later translated in the magazine "Literature" (second series; no. 9, February-March 1923, Paris). The exhibition at Barcelona seems to be

aimed more at French than Catalan society. For Breton and Picabia it may well have been just another advertising ploy, with the resulting echo in Paris, but for Dalmau it probably represented an opportunity for self-promotion, helped by the propagandist and legitimizing devices of the avant-garde.

**Llorens i Artigas**, who had trained as a ceramicist at the Escola Superior de Bells Oficis, publishes *Les pastes ceràmiques i els esmalts blaus de l'antic Egipte* (The Ceramic Mixtures and Blue Varnishes of Ancient Egypt) based on studies in the museums of Paris carried out with a grant from the pedagogical committee of the provincial council in 1921. This text must be seen against the background of his desire to regenerate ceramics. In the twenties and thirties Llorens i Artigas developed a line of innovation based on monochromes, the abandonment of decoration, the techniques of clay-working, varnishing and turning, and the introduction of oriental influences. This position is perhaps conventional today, but at the time it represented an innovation and tied in with such avant-garde concerns as structure, purity of form, honesty in materials, absence of decoration, etc. The ceramic object was transformed into something abstract in terms of both form and decoration.

## 1923

The birth of what has come to be called the **Grup de Sabadell**, formed by Francesc Trabal, Joan Oliver and "Armand Obiols" (the pseudonym of Joan Prat) is situated around 1923. They came into contact with the poetics and attitudes of the avant-garde and were themselves to contribute to it. Their initial acts were based on deliberate provocation, al-

though their later practice was more culturally open and not strictly linked to the avant-garde. There are still records of some of their acts of provocation, such as the holding of "anti-dinners" held in cellars where skulls stuffed with kidney beans were served. They also held unusual lectures, such as the one Josep M. Junoy gave next to a horse which had been excreting for hours. A notice in one of the city's newspapers announced a survey on euthanasia *avant la lettre*, containing the question of whether one would kill one's beloved if he or she were irreversibly ill and "tortured by terrible sufferings". As for its regular work, the members of the group began to publish in 1926 in the "Miranda" collection (which published Rovira i Virgili, Carner and Riba amongst others), and also embarked upon their own creative work. Thus in 1925 **Francesc Trabal** published a work of humour, *L'any que ve* (The Coming Year) which included his own illustrations. Later, in 1929, he began to publish novels, such as *L'home que es va perdre* (The Man Who Got Lost) in 1929, and *Vals* (Valleys) in 1936, which reveal his debt to certain avant-garde ideas, especially the use of urbane humour. **Joan Oliver**, who like Trabal worked on important publications in Barcelona including "Mirador", "La Ven de Catalunya", and "Meridià", published a satire on the bourgeoisie of Sabadell in 1928 entitled *Una tragèdia a Lil·liput*. He did not begin his work as a poet until 1934, when he published *Les decapitacions* under the pseudonym of "Pere Quart". After the beginning of the Civil War in 1936, Oliver turned his cultural talents to helping defend the Republic, as in his *Oda a Barcelona*.

The Exposició Municipal de Primavera is held again. Tribute is paid to Sunyer and oth-

ers, and the association Les Arts i Els Artistes is represented by Gargallo, Hugué, Domingo and Togores who exhibit the most innovative works. The Cercle Artistic de Sant Lluc submits works by Antoni Costa and Joan Sadalines and others. The latter exhibits for the first time in public. There were two new sections that year: one featuring the Evolutionists (Sisquella, Rebull, Cranyé and others) and another featuring artists resident in Paris (Pruna, Marian Andreu, etc.), while Juli González made a very special contribution consisting of four works.

**Juli González** developed his artistic career outside Catalonia. He left Barcelona around 1900 and, from then on, lived practically all the time in Paris. His participation in the Exposició de Primavera was his first and only public showing in Barcelona at that time. Juli González has been called the father of sculpture in iron because his contributions were decisive in defining the concept of contemporary sculpture. The personal language which he uses seems to define itself around 1930, when he transfers his artistic experiments to the field of sculpture. He collaborated with Gargallo and Picasso, both of whom resorted to his great skill in the use and manipulation of materials. This cooperation provided an exchange of ideas which inspired and sensitized him as a sculptor, working with Gargallo, and later gave rise to a research project with Picasso. The contribution, or better said the starting point, of Juli González coincides especially with his discovery of iron as an artistic material, hitherto ignored and used exclusively by artisans with their traditional knowledge and understanding. This originated in Catalonia in the tradition of Catalan ironwork. González's training is basically craftsman's and he served his apprenticeship in the

family workshop in the Barcelona district of Gràcia, complemented by studies at la Llotja. These origins and his professional ability interacted in the course of the most vanguardist artistic investigations of the time.

**Llorens i Artigas** moves to Paris. He begins working with Raul Dufy and they exhibit together in 1924 and 1926 in Paris, in 1927 in London, and in 1928 in Brussels. In 1925 they won a prize for their joint work at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs in Paris. Llorens i Artigas also served on one of the juries at the same exhibition. The career of the Catalan ceramicist acquired an international dimension. He worked with Albert Marquet in the thirties. He held exhibitions at home and in New York (1932) and Paris (1937) and won awards in Milan (1936) and Paris (1937). In 1932 the Metropolitan Museum of Art in New York acquired a jug by Llorens i Artigas, the first time it had bought a piece of contemporary pottery.

**Dalmau** moves premises. His leaving number 18 of Carrer Portaferriça and going to number 62 of the Passeig de Gràcia marks a new departure. The new premises was inaugurated with a collective exhibition involving different currents. The participants included those closest to the modern movement and the avant-garde: R. Benet, F. Camps, R. Capmany, F. Domingo, M. Espinal, P. Gargallo, J. Marquès-Puig, J. F. Ràfols, E. C. Ricart, V. Rincón, F. Vayreda, etc.

Dalmau's commercial strategy during his time in Carrer Portaferriça can be summarized as follows:

(1) A campaign involving exhibitions of art imported from abroad: Mela Mutermileh (1911), Gosé (1911), the Ex-

posició d'Art Cubista (1912), the Exposició d'Art Polonès (1912) and the Exposició de Miniatures Perses (1913), and an antique show which may have been connected with a reflection on the Russian Ballet. It seems that the latter exhibition was a failure and interrupted the importation of foreign art until 1915, when he began to take work from foreign artists connected with the avant-garde who were either passing through or staying in Barcelona because of the war.

(2) A strategy brought about by the wartime recession in the countries that were fighting which led artists to withdraw to the neutral countries. This meant the arrival not only of foreign artists but also of native ones who had been resident in France. This made a difference to the need to import. The shows featuring foreign artists between 1915 and 1918 were not the result of contracts made abroad, the work coming to the galleries as a result of the presence of exiled artists in Barcelona. The element which defines and differentiates Josep Dalmau on the Barcelona scene is his support of the international avant-garde. He made a decisive contribution with his support of the "391" review. His promotion of native artists involved in this enterprise is shared with other galleries. But Dalmau was the only one to approach the international avant-garde. Practically all the foreign artists left at the end of the war, and there was also something of an exodus of Catalan artists to other countries as well.

(3) Parallel to this, there was promotion of local art. The Galleries Dalmau became an open platform for the different currents of the new movements. Dalmau's selection was eclectic, although his criterion was exclusively based on style. The promotion of modern art included options ranging from Post-Impressionism and

*Noucentisme* to the first blossomings of the avant-garde, but which represented innovation in the context of the times. The Galeries Dalmau inclined towards "novelty" as an expression of modernity, but novelty cannot be ascribed to any tendency in particular. Novelty is a dynamic and variable concept. There was a channeling of marginal sectors (artists from abroad, young artists, associations of young artists, first exhibitions, etc.) associated with innovation. There were in fact a large number of exhibitors who cannot be distinguished from the general line of the Galeries Laietanes, but there was a distancing from academic art and a search for the new and unknown which was not defined only by the stylistic register.

(4) There was an attempt to promote Catalan art abroad at the end of the war. Dalmau attempted to promote Miró in Paris in 1921, but he also initiated a strategy of exchanging exhibitions and a policy of self-promotion. The "391" review, the *Exposició d'Art Francès d'Avant-garda* in 1920, the Pícabia exhibiton and the talk given by Breton in 1922 all form part of this operation, although this is not an exhaustive list.

The Portaferrissa period was characterized by its radicalism: making a profit was not the chief priority. The business was diversified, dealing with restoration, sale of frames and articles for painters, and most especially, the sale of antiques. It is possible that the antique dealing was used to subsidize the promotion of modern art. The exhibitions of contemporary art followed no regular schedule, always being one-off events, but as time went by they were consolidated and began to grow.

The change of premises in 1923 marked the beginning of a new period. It signified the desire to institutionalize modern art, to transform it into an

artistic industry. Exhibitions became more regular and standardized, and promotional activities were expanded and made less radical. There was an undoubtable desire to reach broader sections of the public, the desire and the need to create a market and to make the promotion of modern art self-sufficient and profitable. It is possible that the project for the new premises and Dalmau's promotion scheme were based on the perception of a gap in the Barcelona gallery scene. Santiago Segura, the founder of the most important art gallery had died in 1918. The Sala Parés was going through a period of decline. There were other galleries, but they did not have Dalmau's vision and ambition. But it seems that Dalmau continued to tackle the market in the same way as he had done in the Portaferrissa period. In 1925 the Maragall brothers set up a gallery and revolutionized the market with highly professional techniques. One of their innovations was to introduce the sole agency system, which represented strong competition for Dalmau, who found himself cut out of a market based on modern techniques due to his financial weakness. It is possible that Dalmau's problems stemmed from his use of techniques which had become unfeasible in the sophisticated art market of the twenties. Dalmau failed when he attempted to enter a world which was alien to him—the art market.

The Passeig de Gràcia period is difficult to analyze in detail. There was a larger amount of work of a greater variety. The radicalism of the Portaferrissa stage had become obscured and the presence of avant-garde art from abroad had diminished because in this period the object was to consolidate the market and increase promotion, and also possibly because there was a decline in avant-garde art symbolized by

the flight of Miró, Torres-García and Barradas. It was not to take off again until 1926, with the return of Barradas, the appearance of Dalí and the first signs of Surrealism, etc. However, the "idea" of the modern remained alive. Dalmau promoted innovatory art and young artists and tried to promote Catalan art in an import-export operation, as in the *Exposició de Modernisme Pictòric* and its accompanying selection of works by artists from abroad (16/10-6/11/1926) and the *Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger* (November 1929).

## 1924

In March 1924 the composer **Igor Stravinsky** gives a series of concerts in the Gran Teatre del Liceu of Barcelona. They took place on March 13, 16 and 19, and Stravinsky conducted some of his most famous works. On March 21 there was also a recital of his songs at the Ateneu with the singer Mercè Plantada accompanied by the composer on piano. Stravinsky's visit provoked great expectation and the voicing of a few opinions against his music, and ended up being a great success. This led to the composer's featuring in the Liceu's Stravinsky festival on 28 March and 2 and 5 April 1925, where the *Soldier's Tale* and the *Octet* were performed, provoking passionate arguments between the partisans and detractors of the new music. Three years later, on 22 and 25 March 1928, Stravinsky returned to the Liceu to present works including his famous *Rites of Spring*. There was not such a great polemic on this occasion, although the critics were not unanimous in their opinions. Stravinsky returned to Barcelona again to give a concert at the Palau de la Música on November 16 1933, and yet again in 1936 to give two

concerts at the Liceu on March 12 and 15. Stravinsky's visits had a profound impact on musical circles in Barcelona, and he was one of the few composers whose music members of the Catalan avant-garde chose to identify with: Joan Salvat-Papasseit had already mentioned Igor Stravinsky in the poem *Lletra de Itàlia* which appeared in his first book, *Poemes en ondes hertzianes* in 1919, whilst scarcely two years later the Russian composer was the only musician to appear in the *Manifest Groc*, where he was acclaimed as the artist of the moment.

•

Joan Salvat-Papasseit dies on August 7.

•

In October **Sebastià Sanchèz-Juan**, who had brought out the *Segon Manifest Català Futurista* in 1922, publishes his first book of poems, *Fluid*. This was a collection of poems which, as Sanchèz-Juan admitted in a letter to Marinetti, were heavily influenced by Futurism. This is revealed in the way the poems of *Fluid*, which are printed in blue, are arranged in three sections under headings reflecting Futurist themes such as "Films", and the inclusion of other elements such as jazz and speed within the poems themselves. From here on Sanchèz-Juan's avant-gardism was to be of a cautious nature, far removed from provocation (later we will see how the poet had a confrontation with Dalí on the occasion of *Els 7 davant "El Centaure"*) and more centered on a new way of understanding the act of creation, with poetry which is more classical and traditional (in 1927 he published *Constel·lacions* and in 1928 *Elegies*). In 1929, however, he returned to a more frequent cultivation of avant-garde ideas, still under Futurist influence, as he recognizes himself in the presentation of the Futurist theatre session of the Companyia Belluguet, which is

referred to below. In the same year he published two interesting volumes of poetry: *Cua de Gall*, where he returns to some of the distinctive features of *Fluid*, such as the ode to speed, the suburbs and industrial objects, through certain relevant poems such as *Eva Askwith*, *Paisatge aproximatiu de Charlie Chaplin*, *Oda a Poble Nou*, *Nadal* etc.; and *Divagacions*, a volume further from Futurist orthodoxy and imbued with the spirit of experimentation in the fields of imagination and fantasy. From here on Sánchez-Juan's poetry and his attitude towards culture clearly become more mainstream.

Joan Merli, a promoter and publisher of art, brings out the review "**La Mà Trencada**". The first issue is dated November 6 1924. The sixth and final issue appeared on January 31 1925. Although it was devoted to arts and culture rather than the avant-garde, there are elements worth remarking upon in its pages. For example, the publication of some poems and critical references to Joan Salvat-Papasseit (although centered more on his mainstream than his avant-garde poetry). Or a passionate debate over calligramatic poetry concerning Salvat and Sebastià Sánchez-Juan (whose first volume of poetry, *Fluid* had just been published), between Agustí Esclassans, who was taking his first steps as a critic, the defender of modern ideas more or less connected with the avant-garde, and Carles Soldevilla, in this case the defender of more established positions in poetry. We also come across a translation of a short story by Franz Kafka, *Un fratricidi*, published under the heading of "Expressionist Literature", or an article by Llorens i Artigas on Picasso. As for the illustrations, side by side with numbers devoted to Enric Casanovas, Josep Obiols, Xavier Nogués or the Italian Felice Casorati we find two de-

voted to more daring examples of plastic art, one centering on the sculptures of Pau Gargallo and another containing reproductions of drawings and oil paintings by Pablo Picasso covering the diverse tendencies in his work until that time, with the notable presence of certain Cubist compositions.

**Pirandello** visited Barcelona in September and took part in a discussion of his work at the teatre Romea. Among the public were Adrià Gual, Josep M. Millàs Raurell, Salvador Vilaregut, Prudenci Bertrana, etc.

## 1925

Marià Manent directed, between 1925 and 1927, the eleven issues of the "**Revista de Poesia**", a literary publication with *noucentista* roots, that counted Carles Riba, Josep Carner and Tomàs Garcés amongst its contributors. A text by J. V. Foix *Algunes consideraciones sobre la literatura d'Avantgard* (Some thoughts on avant-garde literature) was published in the magazine in 1925. The fact that it was published was indicative of the level of interest in the modernization of Catalan culture also reflected on Cubism, Futurism and incipient Surrealism, he distinguished his friend Salvat-Papasseit, recently passed away, from the avant-garde models: strictly speaking, the extremist tendencies had not terribly influenced contemporary Catalan literature. It was an error to cite Salvat-Papasseit. He fooled himself and has fooled others. This unhappy poet was never an avant-guardist neither in direct interpretation nor in his mistaken dealing of his literary activity. His calligrams are very unhappy (...). He only showed that he is less modern than En Carner, than López-Picó, than Sagarra, for example, all of whom with their personal characteristics and their individual

formal expression, have contributed effective images of modernity". Foix took advantage of the occasion, on the other hand, to remark upon the exceptional work of Folguera, "the agile, sensitive, maybe the only one of our generation who has understood the range the literary renovation by the governing extreme" and that of Junoy. Continuing with this line of reflection of the renovation of Catalan literature through the "governing extremes" as Foix called them, the "*Revista de Poesia*", dedicated, at the end of 1925, a monographic issue to Joan Salvat-Papasseit, with participation by Josep M. López-Picó, Agustí Esclassans, J. Gutiérrez-Gili, etc.

All the illustrations in number 20 of the "*Gasetta de les Arts*" (March 1 1925) are by **Picasso**.

In April 1925, the magazine "**L'Esport Català**" was first published and continued being published until September of 1927. In general, those who wrote for the magazine maintained an intellectual attitude towards sports. Antoni Vila (*Críticas*), Just Cabot, Joaquim Ventalló, Javier Regàs, and Josep M. Planas were some of the writers. Carles Sindreu channelled his interest in avant-garde literature through a series of *tavole parolibers* on tennis topics and, to a lesser extent, on other sports. Sindreu's work in this area is unique and original. At any rate, it was not isolate. Precisely one of the most relevant elements of a modern theme next to cinema, jazz or aeronautics, for example, was sports. The avant-garde showed a special interest in sports as a sign of modernity, and this was clear internationally as well as within the Catalan avant-garde. In this sense that various poets reflected on the idea of sport activities as cultural model of

their times. Josep M. López-Picó, Josep Carner, Guerau de Liost and Agustí Esclassans, all with their mainstream cultural background, made references to sports in their writing. Francesc Trabal did as well in his novel *Quo vadis, Sánchez?* published in 1937, where he humorously explains the unlucky history of a sportsman who, in the end, becomes the world champion of spinning tops. The *Manifest Groc* made clear references to sport. To begin with they presented "the stadium, boxing, rugby, tennis and a thousand sports" as a second alternative to a cultural world that the authors rejected. The also made a clear reference to noucentist philosophy, that "sportsmen were closer to the spirit of Greece than the intellectuals". Many from the Catalan avant-garde were boxing fans, and, on occasion, actually practised the sport, such as Joan Miró and Sebastià Gasch. (Boxing was already present in Barcelona following that mythical match between Jack Johnson and Arthur Craven.) In the plastic art world, this passion for sport was also reflected, in painting as well as photography (Josep Massana, Pere Català-Pic...) but perhaps with less strenght.

November 14 sees the opening of **Salvador Dalí's** first one-man show in Barcelona at Galerías Dalmau. As in the case of Joan Miró's first exhibition in Barcelona seven years before, Josep Dalmau brought to light a painter who would in time become one of the leading figures in 20th century art. This is true in spite of the fact that the works presented in this exhibition still did not display the desire for a break with the past which Dalí would reveal in his painting and even more in his actions a few months later. However, in a retrospective light, Dalí presented works on that occasion which were highly representative of his de-

velopment as a painter, especially of his passage through a highly personal form of Cubism. They included *Venus and Sailor (Tribute to Salvat-Papasseit)*, *Departure. Tribute to Fox Newsreel*, *Pierrot Playing a Guitar*, *Portrait of My Sister or Figure in a Window*. Carles Capdevila wrote about the exhibition in "La Publicidad", commenting that he had mentioned his painting at the time of the student exhibition held by Dalmau a few years before and describing the young Dalí in the following terms: "Dalí has included several maxims by Ingres in the catalogue and there are some Cubist works in the exhibition. If we could not see his paintings, these two pieces of information would indicate his aesthetic affiliation to us; but attentive observation of his works tells us that he has not solved his aesthetic problem as well as may be thought. The most curious, most risqué feature of his exhibition, which is extraordinarily interesting in all respects, is the struggle going on in his mind, silently and perhaps without his being aware of it, between the theories of the *Esprit Nouveau* and the realist tradition in his subconscious." Meanwhile, Rafael Benet was extremely sceptical about Dalí's painting, accusing him of not having properly synthesized the avant-garde ideas he was exploring, and situating him at the crossroads of various influences: firstly Cubism, and, surprisingly, the Neoclassicism of Casorati or even the cerebral approach of Ozenfant.

•

*Ossa menor* (Little Bear), a volume of poems by Joan Salvat-Papasseit, was published with the significant subtitle of "Fi dels poemes d'Avantguarda" (End of the avant-garde poems). The volume included, among others, *Romantica* and *Batzec*. The poems were illustrated by Josep Obiols.

•

**Joan Junyer's** first one-man show in Barcelona takes place at the Galeries Dalmau (28/11/1924-11/12/1925). He cultivated a Post-Impressionist style. In the course of time he personalized his work and began to identify with the avant-garde. At this time he was practising a sort of Expressionism which he would gradually purify, ending up with a dissolution of space. In 1929 he was awarded the Carnegie Prize for painting in Pittsburgh.

•

**Sebastià Gasch**, who had known Joan Miró and Joan Prats in the Cercle Artístic Sant Lluç and had abandoned painting because he lacked faith in his ability to go anywhere with it, turned to writing and published his first article in November 1925, entitled *Els pintors d'avantguarda: Joan Miró*, in the "Gasetta de les Arts", a review edited by Joaquim Folch i Torres. After writing this article, Gasch ascended very quickly as an art critic specializing in the avant-garde, and worked on the most important reviews in Catalonia, and indeed Spain ("La Nova Revista", "D'Ací i d'Allà", "La Veu de Catalunya", "La Publicidad", "L'Amic de les Arts", "La Gaceta Literaria", "A. C.", "Callo" and many more). Gasch was now involved in all the discussion groups, all the events, and all the publications the Catalan avant-garde could produce, such as the famous *Manifest Groc*, or the "Els 7 davant 'El Centaure'". He also became a friend of all the most famous figures in art and literature at the time: J. V. Foix, Rafael Barradas, Lluís Montanyà, Joan Prats, Josep Lluís Sert, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Jean Arp, Alexandre Calder, Guillem Díaz-Plaja, Angel Ferrant, Eduardo Westerthal, Carles Sindreu, Rafael Benet and obviously Salvador Dalí. Sebastià Gasch, educated in French and well informed by his reading of the

foreign press, dynamized the artistic scene in Catalonia with his news and especially with his polemics.

In the thirties Gasch began to combine his role as a committed art critic with dedication to a number of areas to which official culture paid little attention: the cinema (to which he would devote a section in "L'Opinió"), the circus, music hall, jazz, boxing, children's painting, dance, etc. Moving in these circles he also managed to make friends with important ballet and flamenco dancers, circus performers, owners of bars in the old quarter of Barcelona, etc, and became the most famous defender of the domains that high culture in Catalonia practically ignored.

## 1926

In 1925, in the Crystal Palace in Madrid, the Exhibition of the Society of Iberian Artists was held with practically no Catalan participation. Sunyer, who had signed the manifest and had exhibited in Madrid for the first time in 1924, did not take part in the show. Ors and Plandiura, who had been involved in the initiative, remained on the fringes. The only Catalan who took part in the exhibition was Dalí who, at that time, was connected to artistic circles in Madrid. The reason for this abstention on the part of the Catalans has never been ascertained, but perhaps it was not gratuitous and it is clear that tensions existed. In January of 1926, the newspaper "**El Heraldo de Madrid**", which at that time was linked with the Catalan political world, organized a kind of rejoinder to the ESIA at the Palace of Fine Arts. Among the most important artists who took part were Dalí, Miró, Francesc Camps, Rebull, J. Granyer, Marquès Puig, Ràfols, Ricart and F. Vayreda. For many of

these artists it was the first time they had shown their work in Madrid. The Exhibition was organized by Dalmau.

•

**Francesc d'A. Cali** had an exhibition of poster originals in the Galeries Dalmau from 16 to 29 January. Cali was one of the first artists to propose poster art as a specific language, separate from the references of easel pictures. His poster painting developed into an interpretation of Cubism and Art Deco.

•

After a stay in Madrid, **Rafael Barradas** returned to Barcelona around the middle of the 1920's, between 1925 and 1926. Barradas settled in l'Hospitalet, attracted perhaps by the working class atmosphere and the possibility of living more economically in this town near Barcelona than in the capital. Once there, he founded a *tertulia* or discussion group which became influential enough to attain a certain historical significance: the **Ateneillo de l'Hospitalet**. In his flat in the Carrer de l'Avenir in l'Hospitalet, Barradas organized Sunday meetings at which he managed to bring together some of the major figures of the Catalan and Spanish avant-garde of the time. Other people were added to this core group, such as Juan Gutiérrez-Gili or Juan Alzamora, for example, who came to the meetings although they were not known as particularly innovative figures in cultural circles. Guillem Díaz-Plaja, Angel Ferrant, Sebastià Sánchez-Juan, Josep M. de Sucre, Sebastià Gasch, Mario Verdagner, Lluís Montanyà, Salvador Dalí, Ernesto Giménez Caballero, Ramon Gómez de la Serna and Federico García Lorca were some of the avant-garde who, at one time or another, appear to have attended the meetings of the "Ateneillo". These meetings did not result in any manifesto or any joint action, but,

significantly, a large number of the people who went to them have stated that they were an important catalytic element. Mario Verdaguer, who attended these meetings, recorded in one of his articles that the "Ateneïllo" "brought together every palpitations of new and genuine art". Gutiérrez Gili interviewed Barradas for "La Gaceta Literaria" and the painter, talking about the discussions which took place in his house said that "the "Ateneïllo de l'Hospitalet" is a meandering series of interpretations. In it, the most invisible visits are received, and these are the most authentic."

Despite the importance of Rafael Barradas as a person in avant-garde cultural circles, his painting did not obtain the same level of recognition. The critics were not always favourable to him and his painting, which had entered a stage of synthesis. His work was not very appreciated, to the point that he hardly ever sold anything he exhibited. Paradoxically, while his creative work did not establish him, references to his name — and his discussion group — recur constantly throughout the twenties.

In the same year, Barradas had an exhibition in the Galeries Dalmau between 13 and 26 March. The catalogue included several series of paintings and drawings: *Café Figures*, *Fishermen in Saint Jean de Luz*, *Spanish Figures*, *Portraits of Women*, *Portraits of Children* and *Various Studies*. In this show there was a change of position with respect to his previous exhibition in Barcelona. The artist had abandoned radical experimentation and was moving towards a kind of Expressionism. This change continued until 1922.

The series *Fishermen in Saint Jean de Luz* was the most recent. It was the result of a trip taken just after the artist left Madrid —before he settled in

l'Hospitalet—, when he spent a season on the coast in the South of France. These pieces have marine subjects and characters which remind us of Barradas' work as an illustrator.

The *Café Figures* series was started in Madrid around 1922, and covers practically the whole Madrid period. It consists of a collection of portraits which, at first, were flat simplified figures with no volume, structured in large planes. The final painting in this series is constructed and strikingly Expressionist, executed in very dark, monochromatic colours.

The series *Spanish Figures* possibly refers to a set of paintings which was called *Tragic Spain and Dark Light*, hard expressionist portraits in dark colours typical of Castile and Aragon. This series seems to have been started in 1923, during the artist's visit to Luca de Jiloca (in Aragon). Barradas was moving towards a kind of constructed Expressionism sometimes compared with Solana's work.

The show was hardly mentioned in the press in Barcelona.

In March, Dalmau organized an exhibition of "ancient and modern paintings" distinguished by the presence of Celso Lagar and Vicente Rincón.

"**L'Amic de les Arts**" appeared in Sitges in April. For various reasons this is the most important magazine arising out of the Catalan avant-garde. The magazine achieved an unheard of regularity of publication, particularly if we compare it to the other avant-garde magazines started in Catalonia before and after. A total of 30 issues were published between 1 April 1926 and December 1928, and this was supplemented by the last issue, number 31, which came out in March 1929. This final issue was a kind of literary and ideo-

logical final summary which we will come back to later.

While "L'Amic de les Arts" represented the highest point of the historical avant-garde press, it was also a culturally eclectic magazine, and this model appears to have been followed by all the publications of the period. Despite the force and aggression of some of the articles, in its pages we also find articles of strictly local interest about Sitges and conventional poetry (with Josep M. López-Picó as special guest contributor). However, even though the first issues of "L'Amic de les Arts" tended towards a marked cultural heterogeneity, priority was given to the idea of modernity and the avant-garde and from the very beginning some of the cultural messages were clearly anti-establishment. In the very first issue, we find an article arguing for a reevaluation of Picabia's work written by Cassanyes. From the very beginning, Sebastià Gasch wrote about some of the most interesting painters in European artistic circles (Miró, Ernst, Léger, Braque, etc) and the most outstanding exhibitions held in Barcelona. **Lluís Montanyà**, on the other hand, wrote about the most modern aspects of the contemporary literary scene and, in addition to an article entitled *Elogi del jazz-band* (Eulogy to the jazz band), he wrote, among other subjects, about Cocteau and Surrealism and even included translations of Eluard, Desnos, etc. Foix alternates between creative, poetic prose pieces, all of which were later included in his books *Gertrudis* and *KRTU*, and other writings which were presented as excerpts of *Diari 1918*, and essays or cultural reflections which focus on figures like Pierre Reverdy for example. **Magí Albert Cassanyes** maintained a perhaps even more heterogenic programmatic attitude (writing about Alfred Sisquella, Josep

Togores or the German Bauhaus), but always with the rigour which characterized his critical works. Finally, Carbonell, the editor of the magazine, wrote a column which was more or less like an editorial in which he maintained, in general, a very uncompromising tone. All of them (Carbonell, Foix, Montanyà, Gasch and Cassanyes), together with two staff writers from Sitges, Domènec Forment and Ramon Planes, were responsible for all the articles in "L'Amic de les Arts" at the beginning.

In July of 1927, however, Salvador Dalí became an assiduous contributor to the magazine where he published his text *Sant Sebastià*. From this time, the degree of non-conformism and cultural belligerence of the magazine grew, firstly because it published some clearly insurrectional texts about the Catalan cultural establishment and secondly because the principal core group of "L'Amic de les Arts" became an active group. Various avant-garde shows and other events revolved around this group or, at least, the magazine became the official avant-garde spokesperson ("Els 7 davant El Centaure", the controversy surrounding the *Safons de Tardor* organized by the Sala Parés, the *Manifest Groc* (The Yellow Manifesto), etc.). The presence of Dalí and the intense friendship between him and Gasch (a relationship which ended later in a vehement rupture) helped to make "L'Amic de les Arts" a dynamic group, open to different cultural influences and always making felt its avant-garde presence.

Some aspects of the programmatic and literary wealth of the magazine are very interesting. Firstly, strictly within the field of avant-garde Art, "L'Amic de les Arts", together with the *Manifest Groc*, became the principle vehicle of expression of the poetry of Anti-Art first propounded by Dalí, but very

soon adopted by Gasch who was followed more or less closely by Montanyà. Among the many articles which were published in the magazine in which the defense of the Anti-Art movement is the main theme, there are two particularly interesting programmatic or theoretical texts. In the March and April issues in 1928, coinciding with the launch of the *Manifest Groc*, two articles appear signed by Dalí, Gasch and Montanyà under the common title of "**Guia sinòptica**". In these two texts the trio insisted on the formulation of this poetry of Anti-Art, in which the traditional concern of Art is considered an obstacle to the evolution of modern, machine society, contrary to all ornamentation. The first "Guia sinòptica" appeared in March and the theme was *Cinema*. The authors highly praise American Comic cinema because it did not aspire to any kind of artistic content. The cinema represented, for them, a manifestation of the new industrial society, a manifestation in which there was no personal or artistic intervention nor any creative genius. "The development of cinema obeys a strictly and clearly industrial and anonymous process. Its beauty and anti-artistic poetry are the result of standardization which has absolute parallels in other industries: automobile, aircraft, phonograph, etc. etc." In the April issue, they centred the "anti-art" article around *L'anunci comercial, publicitat, propaganda* (The commercial advertisement, publicity, and propaganda). The three authors made this prophetic statement: "Advertising is invading the urban landscape". Given the proliferation of this new "fountain of poetry", standardized industrial advertising, they denounce the artistic posters: "The advertisement which appeals only to the sentimental and maudlin spirit, those infected by every sentimental

and mawkish fabrication, who crave the intimate titillation of ornament: the tiny flowers, the bows, the little arabesque, the sacred scarab and the lotus flower. (...) Unproductive advertising par excellence, which nauseates, annoys, and hurts the eyes, which instead of being attractive is repellent."

It is also interesting to note that the editors of "L'Amic de les Arts" paid particular tribute to **Joan Miró**, to whom they dedicated a special issue in June 1928 including articles by Foix, Cassanyes, Dalí, and Gasch. This was largely due to the fact that Sebastià Gasch had always followed Miró's artistic career very closely. Joan Miró represented the triumph of the Catalan avant-garde movement throughout Europe, and for this reason they used him as a focal point for all their demands. At the same time, however, Joan Miró was also a centre of another controversy, since he was indirectly the protagonist of the polemic that Sebastià Gasch and Magí A. Cassanyes were amicably embroiled in regarding the kinds of art that they were defending in their critical reviews. This discussion, which lasted from August until October of 1927, exemplified among other things the precise difference between Gasch and Cassanyes, who were probably the two most important art critics in Catalonia at that time. Gasch defended avant-garde French art totally and was very influenced by the cultural and art magazines he received. He believed that the role of criticism as a tool for cultural agitation was more important than the theoretical aspect of his work. Cassanyes, on the other hand, was a lover of German culture, and in art he showed a clear preference first for German Expressionism, and later for New Objectivity. In contraposition to Gasch's combative attitude, Cassanyes took refuge in an very intellectual posture that

was extremely rigorous and apparently more rational than his Francophile friend's.

Apart from this, "L'Amic de les Arts" also served to make known the creative writing of Sánchez-Juan, Dalí, Foix and many others, who poured a large part of their poetic output during those years into the magazine. The magazine also reproduced art by Miró, Dalí, Domingo, the unknown Josep Papiol, Joan Sandalines, Alfred Sisquella, Artur Carbonell, as well as engravings and paintings of different kinds.

"This year "Les Arts i els Artistes" and the "Evolucionistes" have merged. It is difficult to say whether what has occurred is the injection of new blood into an old body or the injection of senility into a young body, as the end result has been a discreet dimming that dominates the whole Saló this year". This was what Gasch had to say about the decline of the concepts of innovation and modernity attributed to both of these groups until the 1920s.

On 27 April the **Exposició del Gravat Alemany Contemporani** (Exhibition of Contemporary German Engraving) was inaugurated in the Real Cercle Artístico. This show attempted to present a comprehensive view of German engraving from Impressionism to New Objectivity. It was also the first show in Spain to exhibit works by artists such as Kate Kollwitz, Erich Heckel, Schmidt Rottfuld, Emil Nolde, Oskar Kokoshka, Otto Dix, E. L. Kirchner, Max Pechstein, Ernest Barlach, Wilhelm Beckmann, Ludwig Meidner, and George Grosz; and proponents of New Objectivity such as Georg Scholz, Bernhard Kretschmar, Georg Schrimpf, etc. Also for the first time the champions of German Expressionism (and the first voices vindicating New Objectivity), represented by the art critic Mi-

quel Angel Cassanyes, finally had the opportunity of enjoying this art, which some advocates described as the opposite of the pictorial "deliria" of the French artists.

The ballet *Romeo and Juliet*, performed by the Ballet de Montecarlo and directed by Serge Diaghilev, premiered on 18 May in Paris. **Joan Miró** designed the sets for the ballet with Max Ernst. Miró was criticized for this by his companions in the Surrealist group in Paris.

Since his departure from Barcelona, **Torres-García** had been living in New York and subsequently Italy, and during this period he was living in Villefranche-sur-Mer, totally isolated from Catalonia. In 1925 he had taken part in a collective show in the Galeries Dalmau probably funded by the gallery itself. At the end of the year and at the beginning of 1926, the question of the mural paintings in the Diputació came up once again. The project had been brought to a halt by Puig i Cadafalch and the matter was finally closed in 1926 when the political authorities decided to cover the murals up despite the protests of certain artistic groups and despite the petitions of Torres-García himself. 1926 was an important year in so far as Torres-García's activity in Catalonia is concerned. In March of that year, J. F. Ràfols wrote the first monograph on the artist. It was published in Barcelona by Joan Merli of Edicions Quatre Coses under the title *Joaquim Torres-García*. It is a review of his artistic career, starting with his first paintings and illustrations done at the end of the century and ending with his Vibrationist period, which the author analyzes very carefully. In June, the artist had a one-man show in the Galeries Dalmau, where he exhibited his most recent works. It seems that in this exhibition he displayed



experimental works of different kinds quite removed from Vibrationism. They did, however, represent a reworking and radicalization of the Structuralism of the second decade of the century. This was another stage in Torres-García's evolution, which concludes with the pursuit of "Arte constructivo" (Constructive Art) and pure art. Rafael Benet described the content of this exhibition in the following words: "It seems that during his agitated exile Torres-García wanted to recreate some of the artistic stages he went through among us, but in this exhibition in the Dalmau Galleries he has done it in a new and extraordinarily more courageous way. The result is what we could probably call 'the conclusion'—certainly never definitive—of his concept. His return to eurythmy (classicism) after the jolts of the vibrationists and of machinism, is something more authentic, solid, and not in the least romantic. His retina has been getting fuller of the grey so characteristic in the paintings of our artists. (...) It is significant that this exhibition was held at the same time as the Gallery A. G. Fabre was holding the artist's first individual exhibition in Paris. These were his first shows after coming back from the United States. At the end of July, he came to Barcelona, and by August he had left. In October, Torres-García showed one of his older works in a collective exhibition at the Galleries Dalmau and in another show called "l'Exposició del Modernisme Pictòric", and another painting in the Primer Saló de Tardor held by the Sala Parés.

•

Casch announced that in May the Galleries Dalmau were going to exhibit a "little painting" by Dalí.

•

Josep Carner-Ribalta published *Poetas russos de la revolució* in the summer issue of the "Revista de Catalunya". Here

he gave information, of a more political point of view, the Futurist poets at the same time he translated some. The article was probably the result of a trip he had made to Moscow the year before with Francesc Macià.

•

The "**Exposició de Modernisme Pictòric Català**" (Exhibition of Catalan Pictorial Modernism) together with a selection of works by foreign avant-garde artists took place in the Galleries Dalmau between 16 October until 6 November. The catalogue was prepared by Sebastià Gasch. This exhibition opened the 1926-1927 season for the Galleries. It consisted of two sections; one of foreign avant-garde works, and the other composed of the works of Catalan artists. The foreign artists' section included works by artists like **Frank Burty, Delannay, Albert Gleizes** (who presented two paintings: *Les joueurs de football and New York*), **Helena Grunhoff, Maria Laurencin, Otto Weber, Francis Picabia, Slavi Soucek, and Maurice Vlaminck**. The following artists were included in the Catalan section: **Carles Albesa, Rafael Benet, Rafael Barradas, Emili Bosch Roger, Francesc Camps, Magí Cassanyes, Salvador Dalí, Josep Dalmau, Jaume Gnàrdia, Josep Gausachs, Manuel Humbert, Manolo Hugué, Joan Junyer, Pere Jon, Joan Miró, Josep Mompou, Ramon Pichot, E. C. Ricart, Joan Rebull, Joaquim Sunyer, Alfred Sisquella, Torres García**, and not included in the catalogue, **Elvira Homs**.

The fact that the term *Modernisme* was rehabilitated and used in the title of this exhibition was curious and did not pass by unobserved by contemporary critics, especially because of the tendency to identify this word with the *modernista*

style. Yet here the term *Modernisme* was employed in its etymological sense; that is, as something that is a recent production; new and modern art. This resulted in a misunderstanding because Gasch did not use the term in the catalogue. In order that the Catalan selection qualify for inclusion, the critic used the term "avant-garde" and the decision to incorporate the word *Modernisme* in the title was probably taken by Dalmau, who had been shaped by *Moderuisme*.

Regardless of what it is called, the Catalan selection encompassed a group of recent but very heterogeneous works. It covered different positions ranging from the first and second *Noucentista* period to the avant-garde. Rafael Benet, one of the painters who took part in the exhibition, pointed out this eclecticism: "The work of many Catalan painters can be classified as avant-garde in this country, but that is due to our backwardness with regard to experimentation. We could not try to be taken for shock troops anywhere else. And now, not even in the Galleries Dalmau, hung side by side with Spanish and foreign painting, which situates us, the majority of Catalan painters, in the rearguard." This quotation clearly reveals a consciousness of the diversity which existed in styles and the level of innovation and experimentation. In the Catalan selection, Dalí, E. C. Ricart, and Francesc Camps presented works of art that could be included in the framework of the international avant-garde, as can be seen from the reproductions published by the press. We also learn from the press reports that Cassanyes, Dalmau himself, and Barradas contributed experimental works. Miró and Torres García also took part, but they exhibited less recent works.

The selection of the foreign artists' works were pieces from Dalmau's personal collection.

They were not very recent and had probably already been exhibited in Barcelona. There was nothing startling or very novel shown in this exhibition. Even so, the spirit of the exhibition was similar to that of the "Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger" (Exhibition of National and Foreign Modern Art) (1929), where foreign and Catalan artists were shown together. The earlier exhibition was much more modest, however, and was never intended to be an international event. It was, nonetheless, an attempt to put Dalmau's project for the diffusion of Catalan art into practice. This project basically consisted of promoting an exchange between foreign and Catalan artists with a view to exporting Catalan art abroad, and it resulted finally in the aforementioned 1929 exhibition.

•

The counterpoint to the exhibition of *Modernisme Pictòric* at the Galleries Dalmau was the first "**Saló de Tardor**" held in the Sala Parés. This was the exhibition which inaugurated the 1926-27 season (9-29/10/1926) in this gallery. Two more exhibitions of the same type were organized: the second and third "Saló de Tardor" which opened the 1927-28 and 1928-29 seasons respectively. Inspired by the "Salons d'Automne" (the Autumn Salons), the Maragall brothers established this tradition the year after they bought the Sala Parés in 1925, although there were some other precedents. These shows were large collective exhibitions which had a lot of impact in Barcelona. With few exceptions the artists exhibiting belonged to the first and second generation (1917) *Noucentista* groups. Occasionally, the gallery included avant-garde works, in particular by Salvador Dalí, which attracted publicity and promoted the show. These salons, like Dalmau's, repre-

sented a willingness to provide a substitute for institutional promotion of art. The Spring Municipal Exhibitions had been suspended since the beginning of Primo de Rivera's dictatorship. The second main reason for these Salons was the search for artists, a market, and a public for the business the Maragall brothers had just started. It was simply a way of testing the waters. Once institutional art shows were resumed, and presumably once the Sala Parés had found its public, the Salons were no longer held. At the beginning of the 1929 season, the Sala Parés did not organize a Saló de Tardor but rather exhibited its own selection of artists, the Sala Parés Group, in no way linked to avant-garde concerns.

The avant-garde was not represented in the first Saló de Tardor. The artists who took part belonged mainly to the *Noucentiste groups*. The generation that bloomed in 1917 exhibited the full maturity of their expression here and there was no trace of the unpredictable whims of the avant-garde movement: Benet, Torres-García, Ràfols, E. C. Ricart, Marquès Puig, Vicente Rincón, Jaume Mercader, Lluís Mercader, Obiols, Olivé, Marian Espinal, Vila Puig, Vilàs, etc. The most important artist in the show was, however, Salvador Dalí, who exhibited *Girl sewing* and *Figure among the rocks*. The former is a significant work of art that belongs to the period when Dalí used his sister Anna María as his model; the latter shows the influence of Picasso's work on its author. Dalí's painting had not yet made the conceptual shift towards Surrealism. The following year at the Saló de Tardor the first stage of this shift was apparent.

Gasch compared the Primer Saló de Tardor with the selection of Catalan artists represented in the *Exposició del Modernisme* held at the same time. Gasch's article treated the two

shows as if they were diametrically opposed. In reference to the Primer Saló de Tardor, he pointed out: "We observe (...) that the appalling docility that permeates almost all Catalan art, has reached its most intense in this putrefied competition, reaching its paroxysm". This is very different from his reaction to the *Exposició del Modernisme* which, though with certain reserves, he praised: "(...) although an average exhibition like this would probably go by unnoticed abroad, here we must accept it without reserve and recommend it effusively because it represents some virile protest against a bloodless and weak normality (...)"

•  
Picasso visited Barcelona and Angel Ferrant interviewed him for "La Publicitat".

•  
Between December 1926 and January 1927, Salvador Dalí had his second individual exhibition in the Galeries Dalmau. The works he presented at this show were already very different to those he had exhibited the year before in the Galeries, and many of them already foreshadowed the power of the two paintings he exhibited at the Saló de Tardor in the Sala Parés in 1927. Dalí had internalized Cubism, filtering it through his own very personal sieve, and had branched off into subconscious or oneiric painting. Later on he connected officially with Surrealist aesthetics. His move in this direction was clearly foreshadowed in *Still life (invitation to sleep)* and *Composition with three figures (Neo-Cubist Academy)*. Alongside paintings like these, Dalí also displayed others which were more in line with his previous exhibition, such as *Girl sewing*, *Llaner Rocks*, *Landscape of the port of Cadaqués*, etc. Dalí was coming increasingly into the limelight. Hardly a month before the inauguration of the exhibition, Sebastià Gasch published a

very glowing article on Dalí in the "Gaceta de les Arts". This article was the beginning of a very intense and fertile friendship of surprising effervescence which gave way to a gradual distancing of the two friends and finally ended in a violent rupture around 1932. In the same issue of the magazine, there was an article in a much more neutral tone by Joaquim Folch i Torres written as a reply to Gasch's article. Some of Dalí's illustrations were also published in "L'Amic de les Arts". This magazine, published in Sitges, took advantage of the exhibition in the Galeries Dalmau, and in the January 1927 issue J. V. Foix published his *Presentació de Salvador Dalí* (Presentation of Salvador Dalí). The following excerpt from this text is indicative of Dalí's poetries at the time, and of the attitude of the group that founded "L'Amic de les Arts" (also shared by Dalí) that the creative force of an individual was much more important than his adherence to a specific tendency: "When I entered the exhibition", wrote Foix, "Dalí was caressing a large multicolored bird which was perched on his left shoulder. — Surrealism? — No, no. — Cubism? — Again no — painting, painting, if you please. Then he showed me the windows of the marvellous palace he had built in the Dalmau Galeries. I suddenly became aware that I was witnessing the birth of a painter."

•  
Helios Gómez exhibited his "decorative watercolours" from 7 to 20 December in the Galeries Dalmau.

## 1927

J.V. Foix published his first creative book, *Gertrudis* under the editorial patronage, more in name than in fact, of the "L'Amic de les Arts". The book was the result of his literary activity between 1918 and 1927.

In the second stage of the magazine "Trossos", directed by Foix himself, an article had already appeared with the premonitory title of *Gertrudi*, that was later include in the book. *Gertrudis* was the result of Foix's literary investigations, he knew of experiences developed around the magazine "Litteratura", in the world of dreams and in profound poetic and verbal use of the Catalan language. It was a search that led to a prose filled with imaginative associations that stepped away from every day reality and into a world of symbols, filled with "incisive visions". The book was illustrated with drawings by Joan Miró.

•  
In January of 1927, in Madrid, the first issue of "La Gaceta Literaria" was published, edited by Ernesto Giménez Caballero. It brought together figures and tendencies were attempting to modernize Spanish culture. In a strict sense, it was not an avant-garde magazine, but "La Gaceta Literaria" gave quite a bit of attention to the signs of the avant-garde movement from all over the peninsular. Fundamentally due to the initiative of Giménez Caballero, his magazine was especially relevant to the Catalan culture, a culture globally understood, that made space for diverse authors and themes. During its first year, the "Gaceta" published articles, the majority in Catalan, by Manuel de Montoliu, Carles Soldevila, Josep M. de Suere, Joan Estelrich, Agustí Escelansans, Tomàs Garcés (with a text on the life and work of Salvat-Papassit), J. Farran i Mayoral and many others. Articles soon appeared that were a result of the close relationship maintained between "La Gaceta Literaria" and "L'Amic de les Arts", or more specifically, Ernest Giménez Caballero and a good number from the Catalan avant-garde. (In January of 1928, the Galeries Dalmau organized an exhibi-

bition of Giménez Caballero accompanied by an homage to "La Gaceta Literari" and, obviously, the person who began it.) Sebastià Sánchez-Juan, Sebastià Gasch and Lluís Muntanyà all wrote for it. This preference towards Catalonia was culminated in December of 1927 in a monographic issue dedicated to Catalan culture and books. Beginning in 1928, the participation of the most outstanding members of "L'Amic de les Arts" grew: Sebastià Gasch became one of the most assiduous contributors of "La Gaceta Literari", with a series of articles especially focused on artistic themes, with a force that was not to be followed. Salvador Dalí also began to contribute regularly to the magazine, first with two articles on cinema, as a result of his friendship with Luis Buñuel, where he developed very interesting cinematographic poetics connected with his anti-artistic objectivity idea. Lluís Montoya and Josep Carbonell collaborated, although with less regularity. Starting in 1929 the magazine included a section titled "Gaceta Catalana" that included more eclectic contributions and certain "exportable" Catalan values of music, literature (Carner Riba, etc.), or art. From 1930 until its end in 1932, this interest in Catalonia declined in spite of the occasional articles by Gasch, the most assiduous of all, Guillem Díaz-Plaja, Carles M. Claveria, and some others. "La Gaceta Literari" was essential for the study of the Spanish avant-garde, it didn't separate the Catalan avant-garde focus; it gave it relevant consideration.

The contacts of the Catalan avant-garde with that of the rest of Spain were not diminished by the collaboration with "La Gaceta Literaria". The group form "L'Amic de les Arts", for example, maintained good relations with Andalusia. Lluís Montanyà was interested in making the new Andalusian po-

etry known (Alberti, Lorca, Buendía etc.) and García Lorca maintained strong contacts with Barcelona. The magazine "Gallo", started in Granada by Lorca in February 1928, which only published one more issue two months later before folding, not only translated Dalí's *San Sebastià* into Castilian but also did the same with the *Manifest Groc*. This was accompanied by an article by Joaquim Amigó and one by Gasch on Picasso. Lorca became great friends with Gasch, in whom he had total confidence as an art critic. Gasch was the point of contact between the Catalan avant-garde and other Andalusian magazines, such as the one from Murcia "Verso y Prosa" (verse and Prose) where an article on Cubism was published, or "Meridiano (Revista de Orientación Estética)" (Meridian. Magazine of aesthetic orientation) from Huelva, where a text with the title *Un perro andaluz* (An Andalusian dog) appeared that was illustrated with a drawing by Joan Miró dedicated to Gasch.

Years later, this connection between Catalonia and other avant-garde centers would occur through the magazine from Tenerife "Gaceta de Arte". Published between February of 1932 and October of 1935 and edited by Eduardo Westerdahl, a great friend of numerous Catalans at the time, "Gaceta de les Arts" was organically related to l'ADLAN. It was through the Amic de l'Art Nou that an exhibition of the sculptures of d'Angel Ferrant was held in Tenerife, and of course, written about in the magazine. Aside from this, Guillem Díaz-Plaja published an article, *Dogmatica del cinema*, the result of a course on the aesthetics of cinema that he gave in the Universidad Autónoma de Barcelona. In the last issue the problems that had occurred on the islands as a result of the projection of *L'Age d'Or*, by

Luis Buñuel and Salvador Dalí were commented on.

The 12th March, the play *La familia de l'Arlequi* had its premiere at the Teatre Intim. The sets were designed by **Salvador Dalí**, the first documented contribution of the painter in the field of the dramatic arts. The play was written by Adrià Gual and produced by Joan Morales. Joan Magrinyà was among the performers.

**Evarist Basiana** had his first exhibition in Barcelona in the Galeries Dalmau (18/3-1/4/1927). His development as an artist is quite mixed. He cultivated a structured style of painting reminiscent of Cézanne, but was also influenced by the avant-garde. He developed interpretations of Cubism, Art Deco, Fauvism, Primitivism, etc. He had another exhibition in the Galeries Dalmau in 1930 from 4 to 17 January.

**Francesc Domingo**, after a long absence, exhibited again in Barcelona (Sala Parés, 16-29/4/1927). He was experimenting with a constructed painting style which incorporated a certain avant-garde influence. At that time, he was one of the artists most valued by progressive critics. In Gasch's opinion, Domingo and Dalí were the only artists good enough to export, and he believed Domingo's work to be an elaboration of Cubism: "Domingo is a son of his age. The plastic problems uncovered by Cubism are all present in Domingo's work." When Domingo became a member of the Grup de la Sala Parés, he changed his stance and lost his fighting spirit. He exhibited individually in the Sala Parés in 1931, 1932, 1934, 1935, and 1936.

**Rafael Barradas** exhibited in the Galeries Dalmau. On 30 April at the opening of the

show, the poet Juan Gutiérrez Gili gave a lecture entitled *Valoraciones plásticas* about the evaluation of art. The entire text of the talk was published in the press.

The exhibition catalogue stated the following: "Paintings exhibited: Tavern Figures, Portraits, Landscapes." These were probably his most recent works, inspired and executed in l'Hospitalet. The show was highly acclaimed by the press. This response demonstrates Barrada's integration into the most restless Catalan art circles.

**L'Associació d'Escultors** (the Sculptors' Association) had its first exhibition in the Sala Parés (30/4-16/5/1927). The works shown included a mask by Gargallo, *Dandy with a Cane* by Rebull and a piece by Granyer. In May 1929 the Association held its second exhibition. The most interesting aspect of this show was the participation of d'Angel Ferrant. The Association was basically founded to qualify its members to take part in the International Exhibition of 1929, since one of the prerequisites for participation in this event was to be a member of a society that had been in existence for at least three years.

On 24 June, the Teatre Goya of Barcelona held the premiere of **Federico García Lorca's** play *Mariana Pineda*. It was performed by Margarida Xirgu's company, with sets by Dalí. García Lorca and Dalí had met during 1922-1923 at the Students' Residence in Madrid, and they had quickly developed a very intense friendship which later on, however, was not spared from conflicts. In April of 1925, Lorca spent several weeks in Cadaqués and a year later, April 1926, he published his Ode to Salvador Dalí in "Revista de Occidente" after presenting it at a public reading organized by Jorge Guillen

on 8 April in Valladolid. Thanks to his close friendship with Dalí, García Lorca came into contact with the Catalan avant-garde circles, especially with Sebastià Gasch, with whom he developed a warm relationship carried on mainly by correspondence. Lorca considered Gasch to be the most incisive critic in Spain, and he encouraged him to widen his field of action to include other intellectual spheres. Lorca once wrote to Gasch: "I always say that you are the only critic and the only wise person I have met, and that there is no young man in Madrid of your category, nor anyone capable of matching your artistic science, or for that matter, your sensitivity." Both Gasch and Dalí wanted García Lorca to be involved in writing the *Manifest Groc* and it seems that the poet did in fact work with Dalí on the pamphlet during his stay in Cadaqués in July 1927. At the same time, Lluís Montanyà also met the Lorca during his visits to Catalonia, and from then on he paid special attention to Lorca's poetic evolution either in the pages of "L'Amic de les Arts" or in his literary tribune in "La Publicitat". Lorca also went to some of the literary gatherings of the "Ateneillo" organized by Rafael Barradas' who he had become acquainted with during Barradas' stay in Madrid. As a result of this friendship, García Lorca exhibited his drawings in the Galeries Dalmau the day after the premiere of *Mariana Pineda* on 25 June, 1927. This exhibition seems to have been organized by Sebastià Gasch, and he gave it considerable publicity in a glowing article published in "L'Amic de les Arts", in which he said: "Lorca's drawings are only addressed to the pure, the simple, those capable of feeling without understanding. They are addressed to the ineffable lovers of the infinite poetry of anti-artistic, anti-transcendental, and puerile objects ranging from the illus-

trated postcard to the immense lyricism of the interior of the *loge de concierge*, passing through the entire pathetic intensity of the 'bistro' sign." Salvador Dalí also wrote an article about the exhibition of the poet's drawings at the height of their friendship. He published an article entitled *Federico García Lorca: exposició de dibuixos colorits* in "La Nova Revista", in which he remarked on the Oriental influence he observed in his friend's drawings and added: "Lorca's plastic works, in their best moments, sometimes participate in the graphic life of some of the lines dictated by the Surrealists, in the silly and iridescent decorativism of coloured interiors and in the spiral of crystal balls."

•  
As we just pointed out, **Josep M. de Sucre** was present at the *tertulias* (discussion groups) held in Rafael Barradas house in l'Hospitalet. Sucre was a curious character. He was born in 1886 and was educated in the *modernista* tradition, this neoromantic, idealistic education that ended up connecting with the first avant-garde initiative seen in Madrid through Ramón Gómez de la Serna and in Catalonia with Salvat-Papasseit. Sucre's trajectory would be similar to that of the Gallery owner Dalmau, his good friend, to whom he dedicated a highly eulogistic article in the weekly "Mirador": Dalmau also came from *modernista* and ended up with the avant-garde ambience. Like Dalmau he also combined his avant-garde facet with the cultivation of *modernista* painting, Sucre related with the avant-garde as a militant, and as a painter (a creative facet that he developed intensely after the war), but as a poet he continued his modernist models. This connection with the avant-garde lasted all his life. Sucre not only contributed to magazines such as "Un

Enemic del Poble" or the "Columna de Foc" or with the editorial companies of Joan Salvat-Papasseit, but also, later, continued his avant-gardist groups. Just as he had done with Gómez de la Serna, he served as a bridge between Catalonia and other Spanish avant-garde nuclei: he collaborated in the last epoch of the magazine "Allar" and in "La Gaceta Literaria". In Catalunya. Sucre was present, anonymously and without serious protagonism in many significant acts like the meetings at the Ateneillo, the farewell dinner for Torres-García, celebrated in Barcelona in 1920, after the Uruguayan painter had left, in the homage to Rafael Barradas on the breakwater in the Barcelona port... As a painter he officially exhibited in the *Exposició d'Homenatge a Rafael Barradas* that Dalmau organized in Sitges after finding out about the death of the host of the *tertulias* in Hospitalet, and he participated in the exhibitions *Abstract Art and National and Foreign Modern Art*. Finally his presence in the articles that he signed to help different artists who exhibited in the Galeries Dalmau must be pointed out. The signature of Josep M. de Sucre was found in catalogues dedicated to Rafael Barradas (1926), and the children of Torres-García (1929), to Elvira Holms (1932) held in the Galeries Laietanes, and to Rodríguez Luna (1934 and 1936).

•  
In August, the press announced that Francis Picabia had been in Barcelona.

•  
In October, the **Segon Saló de Tardor** took place in the Sala Parés. The general line was the same as in the previous edition, but it was more comprehensive on all levels. The Saló acquired official rank and was opened by well-known public figures. Although the most predominant group was

still composed of the first and second wave of "Noncentistes", the list of artists grew because the Sala Parés had a very open-door policy with artists showing there for the first time. The inclusion of artists resident outside Catalonia, like Manolo, Cargallo (who exhibited some sketches and a metal mask not included in the catalogue), Rebull, Pruna, and Togores was significant. Another interesting inclusion was that of Domingo which served to incorporate a certain avant-garde influence. At that time, Domingo was held in very high esteem by the progressive critics. Other important artists who shared certain points in common with the avant-garde group were Siquella, Francesc Camps, etc. It is clear, however, that the Saló's support of the avant-garde, despite their open policy, was limited in practical terms to Francesc Camps and Salvador Dalí.

Dalí exhibited his two paintings *Machine and hand* and *Honey is sweeter than blood*. The latter, apart from confirming the accelerated entrance of Dalí's painting into contemporary European avant-garde spheres, also provoked a minor controversy. Augustí Escuelas and Lluís Montanyà took the title of the painting *Honey is sweeter than blood* as the starting point of a discussion that centred on the possible (according to some) or nonexistent (according to others) influence of Surrealism on Dalí's work. Both Sebastià Gasch and Dalí himself took part in this discussion, and Dalí contributed an article *Els meus quadros del Saló de Tardor* (My paintings in the Saló de Tardor) to the magazine "L'Amic de les Arts". Dalí wrote: "All of this seems more than sufficient to make the distance that separates me from Superrealism clear, despite the intervention in what we might call the poetic transposition, the purest subconsciousness, and the

most free instinct." At about the same time that Dalí was involved in the collective show in the Sala Parés, Joan Miró and the dealer Pierre Loeb came to visit him in Figueres. It is clear from a letter from Miró addressed to his friend Sebastià Gasch that Miró wanted to make known Dalí's and Francese Domingo's work.

The Saló was a tremendous success, even with the critics. Many parallel events were organized, among which two stand out in particular: Joan Sacs' *The Cognitive Value of Art* and Carles Soldevila's *In Defense of Snobbery*. Despite the implicit contradictions of this title, the author defended snobbery as a formula for making art shows more dynamic and deeply rooted.

•

The Galeries Dalmau opened their **Inaugural Exhibition** for the 1927-1928 season, which was a rejoinder to the Segon Saló de Tardor at the Sala Parés. Benet declared that: "The owner of Galeries Dalmau can rest assured that he has given us a doubly interesting exhibition, especially if one takes into account the fact that the participants in this exhibition are new or practically new artists, who did not participate in the recently closed Saló de Tardor at the Sala Parés." As a matter of fact, the Sala Parés, a much more prestigious platform than the Galeries Dalmau, later absorbed many of the artists that Dalmau promoted and presented to the public in Barcelona. There is no doubt that there was intense competition between the Maragall brothers who owned the Sala Parés and the Galeries Dalmau, which were in a weaker position and had already begun to run aground. Dalmau was forced to search out new young artists, the majority of whom were totally unknown. That was, however, the attraction of this exhibition: the presentation of new

values and new artists. This had always been Dalmau's task: to bring new marginal artists into the public light. Almada, Barradas, Evarist Basiana, Joaquín Biosea, Gustau Cochet, Magí Cassanyes, Artur Carbonell, Felip Coseolla, Agustí Ferrer, Pedro Flores, Josep Gausachs, Luís Garay, Xavier Güell, Elvira Homs, Joan Junyer, Joan Miró, Manuel Muntades, Josefina Portusach, Ramon Reig, Ignasi Vidal, Miquel Vilà, Valldaura, Angel Ferrant, Claudi Mímó, and Miquel Paredes all participated. The Sala Parés (despite Dalí's incorporation) and the Galeries Dalmau represent two very different facets of Catalan art.

In Gasch's review of the inaugural show, he paid tribute to Dalmau for promoting the avant-garde movement. This was the first time that he had been praised for this, and that his work as a dealer committed to modern art had been generally recognized. This tribute was repeated in subsequent inaugurations. However, Gasch severely criticized Dalmau's laxness in this exhibition. At the time, Gasch was interested in giving support to a type of constructive and structural art: in a word, plastic. An exhibition, represented by the second period of *Noucentisme* which was the domain of the Sala Parés: Domingo, Sisquella, Benet, etc. The Inaugural Exhibition at the Galeries Dalmau helped to widen the scope of avant-garde art.

Dalmau presented a wide range of art, which also in its own way, was original. Cassanyes insinuated that the Dalmau exhibition presented many novelties, whereas the only novelty at the Saló de Tardor had been Dalí. The diversity of opinions makes any definitive judgement impossible. The Neo-classicism with Picasian roots developed by Pedro Flores and Luis Garay, two artists newly arrived from Murcia, was mixed with Barradas' wa-

tered-down Expressionism, and with Basiana's hybrid between Cubism and Art Deco. From the graphic documents available, it appears that the exhibition was, on the whole, permeable and did incorporate a undercurrent of avant-garde influences, but it cannot be identified with the concept of international avant-garde art. The inclusion of Angel Ferrant and of Joan Junyer at the exhibition is interesting especially in light of their later rise. Barradas' participation was also important and this was acknowledged by the critics. Artur Carbonell also participated with a *Noucentista* style totally different from the Surrealism with which he tends to be identified. Joan Miró was also shown at this exhibition with works from 1917 which were part of the Galeries own collection.

## 1928

**Magí Albert Cassanyes** was an art critic with a solid cultural education and a manner of understanding professional practice that aimed more to provoke reflection in the reader than combative impact (as often was Gasch's style). Cassanyes maintained a heterogeneously aesthetic program, possibly the result of the wealth of his knowledge, something which enabled him to write about diverse artistic themes. He maintained a strong defense of Expressionism as the turning point of contemporary art (it was in this sense that he spoke of Surrealism as a degeneration of Expressionism). His reflective posture, in sharp contrast to other more incisive and intentionally polemic critics, such as Joan Sacs or Sebastià Gasch, Cassanyes did not have a direct public repercussion, nevertheless, his articles were capable of making one think about interesting conceptual contributions relating to Catalan culture at that time.

Cassanyes wrote for various magazines such as: "El Camí", "Terremar", "Monitor", "Océ" etc., but it was in "L'Amic de les Arts" where he more actively developed his critical rigour. He wrote on a regular basis for this magazine, and, although more distantly, in the creation of a magazine in Sitges as a dynamic nucleus of the Catalan avant-garde. (Cassanyes participated in *Els 7 davant "Els Centaures"*, although once again, his contribution is more in the area of aesthetic reflection than provocation.) On the other hand we find him described as a painter in some of the exhibitions that Dalmau organized in his gallery between 1926 and its closing. Cassanyes participated with more or less innovative works, according to references of that time, in the Exposició del Modernisme Pictòric Català (1926), in the Exposicions inaugurals de Can Dalmau in the 1927-1928 and the 1928-1929 seasons and in the Manifestación de Arte de Vanguardia (1928), organized as a first anniversary celebration of the "La Gaceta Literari", etc...

His posture as a critic continued through the thirties: he wrote articles for exhibition catalogues, collaborated intensely in the art section of "La Publicitat" from where he wrote about many avant-garde exhibitions in Barcelona etc... He also participated in at least two transcendental fronts with ADLAN: in a special issue of the magazine "D'Ací i D'Allà" in the winter of 1934 dedicated to twentieth century art, and in the preparation of the Exposició Logieofobista in 1936.

•

Exhibition of **Gece's** (Ernesto Giménez Caballero) literary posters in the Galeries Dalmau (from 8 to 20 January). This exhibition coincided with the Manifestación de Arte de Vanguardia in which R. Barradas, E. Basiana, S. Dalí, M. Cassanyes, J. Gausachs, J. Güell, E.

C. Ricart, and the sculptors J. Ketterer Moya and A. Guyas all participated. Both of these art shows were celebrating the first anniversary of "Gaceta literaria".

In 1924, Giménez Caballero, the editor of the "Gaceta literaria", had published a collection of graphic works based on books and literary figures which were essentially evaluations or syntheses. They were basically visual poems. These works were highly acclaimed by the progressive sector of the population. Cassanyes declared that: "His book of posters—a lesson of youth, agility, irony and enthusiasm—injects a much-needed youthful freshness into the literary criticism generally practised by prehistoric pedants. It is a Quixotic and effective adventure without immediate precedents, and moreover generous and daring in its creation. This book reveals great erudition and culture disguised by a half-elownish laughter. Auto-ironic. In the last section of this book, Stadium, Giménez Caballero was experimenting with a new formula for literary criticism—the poster, used as the graphic outline of a book, a work of art, or the personality of a writer. The resulting work has remarkable suggestive force. Criticism, after all, has an intrinsic value that is absolutely independent from the matters that it deals with."

Apparently he presented a new and more radical series in the Galeries Dalmau. Giménez Caballero travelled to Barcelona accompanied by Benjamín Farnés, Francisco Ayala, Antonio Espino, and Juan Chaves. In Cassanyes' opinion: "His most valuable contribution to literary criticism is humour (...). If we had to summarise the impression created by the ensemble of Giménez Caballero's works in two words we would probably say that he is guided by restlessness and wit."

With the arrival of **Ramón Gómez de la Serna** in Barcelona in January, an exhibition was organized of intimate drawings of "**Barradas-Barcelona**" in the Galeries Dalmau. In August, Dalmau organized another exhibition of Barradas's work presented by Sure in Sitges. This show was designed to demonstrate support and help for the artist. A popular subscription was created for the acquisition of his painting *Nativity* for the municipal collection in Sitges.

In February, **Filippo Tommaso Marinetti** gave a lecture at the Teatre Novedades in Barcelona. In Angel Ferrant's interview with him for "La Publicitat", Marinetti said that his real followers in Catalonia were Sánchez-Juan, Cassanyes, and Dalí. Of these three, however, only Sánchez-Juan seemed to consider Marinetti as his teacher and their correspondence confirms this idea. In addition to this, Sánchez-Juan, perhaps encouraged by Marinetti's presence in Barcelona, gave a reading at the Ateu Democràtic Regionalista del Poble Nou during which he read his own poems, some of Marinetti's, Max Jacob's, and Huidobro's, and also displayed reproductions of works by Boccioni and Carrà. However, the impact of Marinetti's visit to Barcelona was minimal, especially if one compares it with the strong influence the Italian futurist had exercised on the early Catalan avant-garde movement. Nevertheless, a new exhibition in the Galeries Dalmau was organized to display works by Barradas, Dalí, Gliczes, Miró, Burty, Otto Weber, Pujó, García Lorca, Picabia, Ricart, and Miquel Villa.

Marinetti visited Barcelona on two more occasions. One of them was a brief visit to the 1929 Exposició Internacional and the other was as Italian delegate at the 13th Congrès Internacional del PEN

club, held in Barcelona in 1935.

March 1928, Sebastià Gasch distributed the *Manifest Groc* to intellectuals, writers, artists and cultural organizations in Catalonia. This declaration, also known as the *Manifest Anti-Artístic Català*, was signed by Salvador Dalí, Sebastià Gasch and Lluís Montanyà and became one of the most important initiatives of the Catalan avant-garde. The *Manifest Groc* attacked the hegemonic Catalan culture of the moment, inheritance of the culture strategies of *Noucentisme*, and proposed a new cultural order based on mechanization and the cultural elements of the industrial society (cinema, jazz, modern theatre...). The development of the manifesto was slow (in July of 1927, its future publication was announced in the "Veü de Catalunya") and included various phases of production. The principal founders were Dalí and Gasch. Montanyà quickly joined with them, but, they wanted to attract other figures like Joan Miró, Federico García Lorca, Joan Prats... The distribution of the *Manifest Groc* provoked a brief but intense controversy within Catalan culture, involving, among others, Angel Semblançat, Carles Soldevila, Alfons Maseras, Rafael Benet, Prudenci Bertrana, Jaume Miravittles, Octavi Saltor, Domènec Guansé, Joan Mates and Joan Saes. The manifesto had something of an impact outside of Barcelona and was published in the magazine "Taula de Lletres Valencianes" and translated to Castilian in "Callo", the magazine founded by Federico García Lorca in Granada. Ernesto Giménez Caballero, loudly praised the manifesto in "La Gaceta Literaria" in Madrid. The *Manifest Groc* was later the subject of constant historiographic interest which focused on its eclectic tone, halfway between a

sedimentation of futuristic themes and an incipient connection with Dadaism. In any case, it was more a defense of an ample and heterogenic modernity, than radical art or literature. Some of the earlier versions of the *Manifest Groc* show that just as Sebastià Gasch said, Dalí had opted for a more daring manifesto, one more committed to the avant-garde than his contemporaries, even though he had not completely adopted his Surrealist criteria which he would do a few months later. On the other hand, it was obvious that there was a consensus of opinion among the signers of the *Manifest Groc* in relationship to the poetics that had been extracted from the magazine "L'Esprit Nouveau" headed by Amedée Ozenfant and Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) between 1920 and 1925. This helped explain the impression of caution and eclecticism upon reading the pamphlet. It also helped explain the demand for more accumulative, rather than restrictive, modernity (music-hall, jazz, cinema, aeronautics, functionalist architecture...)

On April 24, 1928, Josep M. Junoy returned to his former preoccupation with the prevailing culture and gave a conference in the Barcelona Ateu under the title *Modernitat i avantguardisme* (Modernity and avant-garde). He cited Apollinaire, faulted Dadaism and pointed towards a differentiation between the two at the conclusion of his speech: "The avant-garde is a contemporary affair; modernity a historical one."

Junoy was at that time publisher of "**La Nova Revista**" published between January of 1927 and August of 1929. Throughout the long existence of "La Nova Revista", Junoy allowed the reflective articles or texts of classicist creation to coexist with others which, even if they were not

clearly provocative, showed a tendency to address somewhat modernist themes. Within this context, Sebastià Gasch published an article entitled *Del Cubisme al Surrealisme*; Jaume Miravittles, another on the avant-garde, *Notes a l'entorn de l'art d'avantguarda*; Alfons Maseras, *Remarques sobre l'art d'avant-guarda*. In general, it dealt with themes that other publications were completely ignoring, for example cinema, about which people such as Alexandre Plana, Jeroni Moragues or Gasch himself dedicated articles. Contributions from people with whom Junoy never would have had contact were included in the publication. In the graphics section, the magazine had the collaboration of Salvador Dalí (who also published an article on the exhibition of García Lorea's drawings in the Galeries Dalmau), Rafael Barradas or Francesc Domingo, among others.

On May 13th "**Els 7 davant 'El Centaure'**" was held in the Ateneu El Centaure in Sitges. According to a reporter of that time, the hall was filled with a "very select audience". The speakers, specially invited by the "Centaure", began at 11 o'clock in the morning in the following order: Josep Carbonell, Josep Vicenç Foix, Salvador Dalí and Sebastià Sánchez-Juan. The participants in the afternoon were Sebastià Gasch, Lluís Montanyà and Magí Albert Cassanyes. According to a reporter, Foix spoke on Surrealism and was applauded by the audience. Dalí was qualified as "the principal speaker, essential to the conference. He gives the true authentic tone to the meeting with his short, vibrant and aggressive speech. Dalí does not argue or search; he simply states. According to him, when art becomes old and no longer serves our sensibilities, it is time to put it away. It becomes history." It was re-

ported that Sánchez-Juan was praised by the audience after reciting his unpublished *Divagacions*.

"L'Amic de les Arts" undertook the publication of the seven lectures during the year 1928. They were published in issues number 24 through 29. The first one to be published, before the actual conference, is the article by Josep Carbonell, titled *Contribució a la recerca d'un nou classicisme*. After this, the other texts were published without following the order of the actual presentation at the conference: Lluís Montanyà, *Proselitisme*, no; Sebastià Gasch, *Veritable sentit de l'avantguardisme*; Salvador Dalí, *Per al "meeting" de Sitges*; Sebastià Sánchez-Juan, *Síntesi del parlament improvisat*; Magí A. Cassanyes, *Assaig de classificació del moviment de l'art moderna*, and J. V. Foix, *Textos, pràctiques*. Just as a review in the magazine pointed out, the most controversial lecture—the most awaited for controversy—was that of Salvador Dalí. In his lecture the painter not only insulted "our artists who worshipped the ruinous, macabre and putrefying aspect of archeology", or the Gothic neighborhood of Barcelona, "the most infected, uncomfortable and embarrassing place" in the city. Dalí also expounded a poetic program based on his anti-art theory, and summed up this program in a decalogue that contained ultra-provocative propositions such as the abolition of the *sardana*, interesting ideas: "to propagate the idea that we really live in a post-mechanized age", "to propagate the idea that reinforced cement really exists", "to consider artists as an obstacle for civilization", etc., etc.

Dalí's protagonism must have been difficult for Sánchez-Juan, because, in an article published in the newspaper "La Nau" (The Vessel) at the end of June, Sánchez-Juan assailed Dalí because of his decalogue

proposed at the conference at Sitges. Sánchez-Juan, wrote among other things: "It is necessary to declare, as we did in Sitges, that we do not share Dalí's iconoclasm—in spite of our interest in his painting." He clearly stated that Dalí could not be thought of as the leader of the Catalan avant-garde, while regretting the attacks against the normative Catalan culture launched from the *Manifest Groc* by Dalí himself. Sánchez-Juan was drawing a clear dividing line between the supposed members of the Catalan avant-garde and he put himself in the most honest faction. "Those of us who, following a rhythm of spiritual evolution, those of us who do our work honestly, accused of ultramodern characteristics (a Pahissa, a Domingo, a Gargallo, a A. Puig-Cairalt and ourselves), do not consent to the contemptuous disrespect of our culture." Sánchez-Juan affirmed that he liked the existence of a Catalan avant-garde and he cited Verdaguer as a "forerunner of the avantgarde". He then finished the article with a declaration of patriotic faith: "But let it be known that we are not disloyal and we love our country above all." It did not take long for "L'Amic de les Arts" to respond. It did so in the issue that included Sánchez-Juan's lecture from the "Els 7 davant 'El Centaure'". After defining the Sánchez-Juan as the illustrious head of the pre- and post-futurist Catalan avant-garde and insisting on the idea—very valued by Gasch—that they did not consider themselves part of the avant-garde, just as they did not consider themselves "imbeciles", they declared that they believed that it was "a debt of loyalty to make their favorable vote publicly known through a national plebiscite in order to unanimously maintain the title 'Leader of the Paternal Avant-garde' for the poet Sánchez-Juan".

On 15 and 16 May in 1928, the architect **Le Corbusier** gave a lecture in Barcelona. He had been expressly invited by Josep-Lluís Sert, who, at the time, was in his last year of architectural studies and was president of the Student's Association of the Architectural School. It was important to remember that Le Corbusier as such, or using his authentic name, Charles Edouard Jeanneret, had greatly influenced certain sectors of the Catalan culture through the magazine "L'Esprit Nouveau" which he had co-edited with the painter Amedée Ozenfant. And as would later be seen, he had an even more far-reaching effect as an architect through his influence on the members of GATCPAC.

In September the Sala Parés held its **Tercer Saló de Tardor** (Third Autumn Exhibition). The Saló was inaugurated by the cultural figures of the moment and had a greater influence on the general public than on previous occasions. The successful ingredients were: a joint manifesto linked to *Noucentisme*, the opportune participation of Dalí, and the organization of other functions held at the same time.

In general terms, the avant-garde element was reduced to the presence of Dalí. Others, such as Francesc Camps who certainly was eclipsed by Dalí, but lacking graphic documentation, may be included. It seems that the preoccupation about the participants (Domingo, Siquella, etc.) had lessened. It was necessary to point out and especially due to their future course of development, the presence of Artur Carbonell, Antoni Costa and Joan Sandalines, with works that were not identified with the international avant-garde.

Dalí was the protagonist of a double controversy. The first conflict came about when those responsible for the Sala

Parés, (or the Maragall Establishments, as the traditional art gallery was then known) decided to remove one of the two paintings that Dalí had presented for the collective exhibition. Dalí wanted to exhibit two works: *Thumb, Beach, Moon and Rotten Bird* and *Beach Dialogue*. This last work contained the image of a hand clearly identifiable with an erect penis. As a result, the director of the Sala Parés would not allow it in the exhibition. Those responsible for the gallery explained the decision with a clear ambiguity: "This decision was made taking into consideration that the painting is of great artistic value and possibly one of the most successful of this controversial artist. But keeping in mind the form in which the idea is developed and, in our opinion, interpreted, we believe it not appropriate that it should be in any exhibition which is habitually visited by a large public unprepared for certain surprises." This infuriated Dalí and he sent a letter to the newspapers denying his voluntary participation in the Gallery that year and he denounced the prohibition. Maragall made a deal with Dalí to buy both of the paintings, even though he insisted on only exhibiting one, and he managed to convince Dalí to continue with the idea of the conference that had already been announced. This lecture was the origin of a second point of conflict.

On October 16, Dalí gave the lecture *L'art català actual relacionat amb el més recent de la jove intel·ligència* (Contemporary Catalan art and its relationship with the young intelligentsia). According to reports on the conference, there were many important figures from Catalan culture present, many of them probably curious to see what Dalí would do or say. (At that time, Dalí was associated with cultural provocation as a result of his participation in di-

verse and due to his writings in the most advanced mediums.) Dalí insisted that Catalan art of the moment was anachronistic and prolonged an Impressionism already overcome in the rest of Europe and that it was moving in a "state of putrefied spirit". Dalí had only praise for Picasso and Miró and all of the industrial mechanization of the moment. Confronted with this mechanization, the painter foreswore traditional art: "The time has come to declare, without fear, that we consider the artistic intents and art in general as the sum total of putrefactions, as despicable and useless for contemporary desires and emotions. According to Dalí, there was no authentic "racial" Catalan painting, which connected with the Romantic or Gothic tradition; there only existed painters of "twisted trees" that parodied Sisley or Courbet. The reviews of the lecture were mainly contrary to the position adopted by Dalí. Antoni Rovira i Virgili published an editorial in "La Nau" with the significant title *L'assassinat del carrer de Petritxol*. Dalí, however, continued with his controversial attitude: on the 24th of October, he published in the "La Publicitat" (Publicity) a short letter filled with irony in which he declared his sympathy for the audience at the conference because they did not respond to his arguments, but afterwards, they resoundingly responded in the press.

The **inaugural exhibition** of the 1928-29 season in the Dalmau Galleries (22 October to 6 November) was a response to the Tercer Saló de Tardor in the Sala Parés. Dalmau presented a mixed group which in general terms -with some exceptions such as Mimó and Reig-, were identified with avant-garde art and innovation. This exhibition was a response to artistic investigation and production in this country.

With regard to the exhibition, Gasch censured Dalmau for the avant-garde concept and the lack of strictness in the selection of artists. Nonetheless, it was avant-garde art. Gasch also criticized the Tercer Saló de Tardor for the lack of avant-garde art. **R. Barradas, J. Biosca, E. Basiana, J. Bassas Ribera, M. Cassanyes, V. Corberó, C. Collet, S. Dalí, J. Dalmau, M. Freser, J. Gausachs, X. Güell, E. Homs, J. Pujó, Papiol, A. Planells** -with two Surrealistic works-, **R. Reig, J. Ros, E. Store, I. Vidal, J. Cuyas, C. Mimó, J. Moya Ketterer** and **M. Paredes** all participated in the inauguration at the Dalmau Gallery.

• **Carles Sindreu** published his first book of poems under the title of *Radiacions i poemes* and included compositions written between 1920 and 1927. (In 1933, he published his poetry written before 1920 in *Darrera al vidre* (Behind the Glass). The volume of poetry, quite heterogenic, exuded the influence that Futurism had on Sindreu, but also displayed an original vision of modernity applied to literature. In *Radiacions i poemes*, in addition to more or less conventional stanzas, we find pieces which, under the epigraph "Radiations", consisted of short sentences that looked for conceptual impact before aesthetic satisfaction, somewhat similar to *gregerías* of Ramón Gómez de la Serna. In 1931, these "Radiations" made room for the publication of the volume *La klaxon i el camí* where this conceptual poetry was taken to the extreme. Sindreu later became a first line cultural activist, especially in the formation of FADLAN and his journalistic contributions. He cultivated his idiographic grammatic poetry not only in his books but within his contributions to sports magazines, for which he always had particular preference.

In December the Sala Badrines of Barcelona presented an exhibition of the recent French works of **Joaquim Torres-García**. The graphic references show that they were works realized with a background of strips of land or plain surfaces of color often shaded with greys, on which he superimposed schematic signs and calligraphs. Torres-García, based in Paris, had developed an intense artistic activity since 1926. In 1928, he established contact with Theo van Doesburg and later in 1929 with Seuphor, Mondrian, etc. With Seuphor, Xceron, Vantergeloo, Daura and Russolo, Torres García got involved with and participated in the founding and promoting of a group of abstract orientation in opposition to Surrealism which would gain strength in the group Cercle et Carré. Evidence of these contacts and activities linked to Catalan territory in 1929 are the neoplastic design by Torres-García which he did for a stand for a firm of tar products, Benito Badrinas, at the Industrial Fair of Barcelona and his participation in the Exhibition of National and Foreign Art.

• First individual exhibition of Llorens i Artigas in the A.M. Reitlinger Gallery in Paris.

## **1929**

In January, Salvador Dalí and Luis Buñuel met in Figueres to prepare the script for a film, with the provisional title of *Dangereux de se pencher dedans*. Starting with that initial script, which was eventually titled *Un chien andalou*, Luis Buñuel began the filming of the movie in Paris on 2 April. In mid-April, Dalí arrived in Paris to join in the filming process: he looked for (without success) the ants which appear in one of the most famous sequences. He acted in a sequence dressed as a priest, next to his friend



Jaume Miravittles, being dragged by a cord tied to a piano and to some putrefied asses. *Un chien andalou* had its premier in the cinema Studio des Ursulines de Paris on 6 June in 1929. At the beginning of September, it was projected in a cinematographic congress in the Swiss city of La Sarraz where according to Dalí himself, Serguei M. Eisenstein praised the film. On the first of October, it was presented commercially in the Studio 28 in Paris where it ran for a few months. In Barcelona, it had its premier on 24 October, 1929 in the Sessions Mirador. Coinciding with this presentation, Dalí published an article in the weekly "Mirador" that was expressly written for the occasion, *Un chien andalou*. There is no doubt that Buñuel cinematographically organized the literal material that they had both prepared in Cadaqués, but history later pointed out Dalí's influence on various iconographic aspects and in various visual associations of the film, especially notable in the famous sequence of the cut eye, clearly a Dalí inspiration.

•

In February of 1929, the French pianists **Wiener and Doucet** played in the Palau de la Música in Barcelona. They were announced in the press as "The Jazz Pianists" and they came endorsed by the praise they received from Jean Cocteau and other intellectuals. The critic Joan Tomàs interviewed them in the magazine "Mirador" where they expressed the conviction that jazz was a sign of modernism. "Jazz -say the pianists- responds to our times; it lives in movement and in rhythm." The magazine "Revista Musical Catalana", reacted to the concert with an overwhelmingly negative review. The voice of the most classic and standard musical opinion said: "We will say it without euphemisms: the art of Wiener and Doucet (the art in any case

that they practice in playing together on two pianos) is not very suitable for a concert hall. It evokes the ambiance (and even the necessities) of a *music-hall*. To the friends of light art, the insistent rhythm of the *black* sounds gives them pleasure without doubt, this "art", this "music" and this use and abuse of, the syncopé while they talk, smoke, drink or joke. But this becomes almost unbearable in a concert hall in which ordinarily, there is no talking, nor smoking, nor joking." The invasion of the *saucta saunctorum* of institutional music certainly did not have a positive effect in certain musical sectors, even though those two pianists did not constitute, in any way, a jazz band in the strict sense of the word. In the concert they limited their music to free adaptation of classical pieces such as waltzes of Strauss for example, or to interpreting the famous *Rhapsody in Blue* by George Gershwin.

That concert in the Palau, preceded by anonymous performances in cafés-concert and in *music halls*, continued in the International Exhibition of 1929. Because of the Exhibition, musicians of the category of the Englishman **Jack Hilton** and his orchestra arrived in Barcelona, as well as the orchestra of the black North American pianist **Sam Wooding and his Chocolate Kiddies** (who had already been in Barcelona). Jazz was also introduced through the theatre or black dance with Louis Douglas and his Black Follies for example (warmly commented on by Josep M. Planas in "L'Opinió", in February of 1928) or Harry Flemming's magazine *Harry Flemming's Blue Birds*. Another road for the initiation in jazz, perhaps the most revealing of all, was the increasing presence of the record industry in the Catalan cultural establishment. With respect to this, Alexandre Plana wrote in the weekly "Mirador" (*Five*

*years of automatic music*, on 5 May, 1931): "The most substantial beneficiary of the has been jazz. Without record, a few months ago, Jack Hilton's orchestra would have seemed to the people of Barcelona to be a marvellous discovery. But the experience of the record has denounced their pompousness, worthy of a small town fair." A musician with the prestige of **Baltasar Samper** in a few of his writings for the "Revista de Catalunya" between 1930 and 1931, reflected very positively on the jazz-band as a musical phenomenon and commented on the jazz records that were being offered in record company catalogues such as Odeon, Parlophon or Columbia (which was distributed in Catalonia as Regla). He always highlighted records by orchestras or *hot* music such as Duke Ellington, Sam Wooding, Frankie Trumbauer, Dorsey Brothers, Bix Beiderbecke or Louis Armstrong, "considered the best of the *hot* artists of the day", confirmed Samper. (A few years later, Baltasar Samper gave conferences in the Barcelona Ateneu on jazz while playing jazz records.) So, be it through the presence of musicians, orchestras or theater groups or shows, or through the discography that arrived in Catalonia in very few years, jazz worked itself into the Catalan cultural fabric, had a negative response from the most officialist sectors and earned warmth and sympathy or clear affiliation in the most avant-garde sectors.

In the year 1924 Sebastià Sánchez-Juan included a poetic reference to the jazz-band in the first poem in his first book called *Fluid*. Later in August of 1926, Lluís Montanyà published in "L'amic de les Arts" a premonitory article, under the title of *Elogi del jazz-band* (Eulogy to the Jazz-band), that predicted both a future filled with the artistic riches of jazz and of cultural controversies generated by its presence

in the general cultural ambiance. In November of the same year, Sebastià Gasch published his first article on Salvador Dalí where he pointed out a certain parallelism between Dalí's paintings and the rhythm of jazz music. (Dalí responded to that article by writing a letter to Gasch in which he declared his devotion to "that music which is marvelously anti-artistic".) Gasch again began his defense of jazz in various newspaper articles after the performance of the Jack Hilton orchestra in Barcelona, and he published a splendid article supporting jazz in 1930 in the "La Gaceta Literaria" of Madrid. Guillem Díaz-Plaja also declared himself in favor of the new musical rhythm introduced by jazz: in his regular column in the newspaper "La Noche", he took advantage of the controversy generated as a result of the Wiener-Doucet concert in the Palau de la Música and wrote an article in defence of jazz entitled *Trascendencia del jazz*. A few months before, the Valencian poet Carles Salvador wrote an article called *El jazz, el maquinisme i la poesia pura* for the magazine "Taula de Lletres Valencianes". There Salvador wrote: hope for the respect of the classicists and the respect of advanced art, the comprehension of jazz and mechanization of the pure poetry that raises all of our sensibilities to the sky."

This cultural ambiance favorable to jazz "We and the growing acceptance of the new music amongst people in general, or at least amongst those who owned modern gramophones, foreshadowed little by little, the future birth of groups dedicated not only to the enjoyment of jazz, but also to its diffusion and cultivation. In November of 1934, the magazine "Música Viva monthly" was born. More or less at this time, various Catalan musicians began to play jazz-style music

and began to see the necessity of getting together in order to be well-informed about any new record releases. As a result in May 1935, promoted principally by Pere Casadevall, the **Barcelona Hot Club** opened its doors. This club, similar to the *Hot Clubs* that already existed in the principal European cities, was not limited to just playing records, but also organized more ambitious performances. In the summer of the same year, in the Astoria cinema, the First Hot Club Festival of Barcelona was held and it became an important cultural event. Films on Duke Ellington, Cab Calloway and the Mill Brothers were shown, and a group of Catalan musicians known as the El Trio del Hot: Antonio Matas at the piano, Alberto Martí on the violin and the trombone and Pablo Rodríguez on the drums performed as well. In October of 1935, the Barcelona Hot Club organized a Second Festival. Here, the performance by the Hot Orquestra, composed of musicians from other groups or orchestras, was the most outstanding. Finally, in the Third Festival held between the end of January and the beginning of February in 1936, the main event was the presentation in Barcelona of the North American saxophonist Benny Carter, as well as the Quintet from the French Hot Club, where among others, the prestigious violinist Stéphane Grapelli performed.

In August 1935, as a result of the fusion of the two magazines "Música Viva" and "Mundo Musical", a new magazine was published, "**Jazz Magazine**". The main initiative had come from the Barcelona Hot Club. The Jazz Magazine published eight issues and was, in a way, the culmination of the jazz explosion that had begun in Catalonia at least a decade before. This explosion initially captivated some sectors of the cultural and artistic avant-garde, but within a short time reached the

entire Catalan cultural establishment.

•

On 12 February, **Rafael Barradas** died in Uruguay, his native country. The painter had left for Montevideo at the end of the previous year. He had been appointed by the Uruguayan government to an official artistic post. A few days after his death on 17 of February, a group of friends payed him homage on the breakwater of the Barcelona port. The ceremony was presided over by the Uruguayan consul in Barcelona, and a group of very significant people attended J. V. Foix, Sebastià Gasch, Josep M. de Sucre, Magí A. Cassanyes, Josep Dalmau, Sebastià Sánchez-Juan, Ricard Opisso, Guillem Díaz-Plaja and Joan Gutiérrez-Gili, who among others, delivered a speech specially written for the occasion, while the rest of those present threw flowers into the sea. Four days later, on 21 February, Dalmau inaugurated posthumous exhibition of the works of Barradas. The exhibition included 46 works that came from private collections of friends and people associated with the avant-garde circle: Rosés, Bartumeu (l'Hospitalet), Angel Ferrant, Ramon Sastre, Josep Dalmau, César Montero Bustamante, Joan Merli, Sebastià Sánchez-Juan, Lluís Capdevila, Josep Maria de Sucre, Mario Verdaguer, the widow of Salvat-Papasseit, Josep Gausachs, Lluís Góngora Muñoz Cobos, Antonieta Lafont, Joan Gutiérrez-Gili, Joan Cuyas i J. D. Benavides. Included in the exhibition were original works from his collaboration with the Muntanola editorial which specialized in children's books.

•

The first issue of the magazine "**Hèlix**" appeared in Vilafranca del Penedès in February. It was an initiative led by **Joan Ramon Masoliver** and had among its collaborators local personalities such as (Pere

Viles, Josep Solanes Vilaprenyó, Carles M. Claveria, "Agustí Carreres", pseudonym of Pere Grases, Concepció Casanova, etc.), who shared the space with the intermittent participation of the group of writers that were clearly associated with the Barcelona avant-garde (Mario Verdaguer, Gasch, Foix, Dalí, etc.). Ten issues were published up until March or April of 1930, the year when the last and specially prepared issue appeared. In general, "Hèlix" was a magazine that wanted to be quick to pick up any news of the avant-garde, and although it payed homage to key figures in the older Catalan avant-garde such as Rafael Barradas (due to his death) or Joan Salvat-Papasseit, it also clearly came out defending what they understood to be the current avant-garde: surrealist poetics. An extract of the poem *Poisson soluble* by André Breton was published and translated in the first issue. Later, the magazine published articles or poetic creations clearly inspired by surrealism like the poems of Buñuel, articles on cinema by Buñuel and Dalí or the constant references that were made by Masoliver or Díaz-Plaja. In the last issue, an article by Salvador Dalí *Posició moral del Surrealisme* (Moral position on Surrealism) that he had read in March of 1930 at a conference in the Barcelona Ateneu was published.

Apart from the interest in Surrealism, in "Hèlix" we find one of the general characteristics of the Catalan avant-garde press: the mixture between surrealism and modernity. There were various articles in which cinema was treated as a sign of modernity, even though at that time the cinematographic phenomenon had already been entirely absorbed by the cultural establishment. At the same time, there was a cultural openness that made room for original articles. In some of the articles on music, parts of the origi-

nal score were included. Frederic Mompou, the Catalan composer, contributed an article which was accompanied by parts of the score. Very early and fascinated attention was given to James Joyce's *Ulysses*. Fragments of this work were translated and published in the magazine and Lluís Montanyà contributed an article highly praising the book.

"Hèlix" also tried to be a cosmopolitan magazine by maintaining fluidity between Castilian intellectuals and the incorporation of translated foreign texts. Buñuel, Ernesto Giménez Caballero wrote for it, and also the Brazilian composer Hector Villa-Lobos, Ramón Gómez de la Serna and Benjamin Jarnés. In general, there were constant references to painters and poets from the rest of Spain. The illustrations followed the same criteria; illustrations by Benjamín Palencia, Norah Borges and Dario Carmona next to those of by Joan Miró and Angel Planells. As a whole, "Hèlix", even with its austere, formal presentation became a dynamic force, strongly committed to Surrealism but disposed to defend any avant-garde artistic statement. Its exigency and record of commitment helped make "Hèlix" one of the examples from the Catalan avant-garde press most deserving of attention.

•

The magazine "L'Amic de les Arts" ceased publication by the end of 1928 after thirty issues. It had become the Catalan avant-garde magazine with the longest and most stable history of publication. The project reappeared three months later under the supervision of Salvador Dalí. Dalí was more than ever involved in Surrealistic poetics and immersed in the preparation of *Un chien andalou* and had decided to go to Paris. He prepared a letter of presentation for Breton and his group. The last issue of the **L'Amic de les Arts**, number

31, was dated March 31, 1929.

The idea of preparing a special issue of the magazine was not premeditated. But in issue number 30, a future publication of "a sensational issue" was announced. This issue was to be written according to the moods often times shown by its authors. It expounded a dichotomy similar to that of the *Manifest Groc*, which is to say, it attacked certain cultural elements and defended others. In with this, it was announced that the future issue would violently oppose "Art in general", as exemplified by the following elements: good painting, literature, music, Chaplin, artistic cinema and architecture. At the same time, it was made known that the next issue of the magazine would defend "the anti-artistic tendencies": Surrealistic objects, engineering, the phonograph, idiotic cinema and Surrealistic texts, Dadaistic photography and the anti-literary objective Dadaism. To maintain the structure of the *Manifest Groc*, themes included showed a clear involvement of Dalí's ideas; Dadaistic photography, the title of an article published by Dalí in February of 1929 in the "Gasete de les Arts", or the references to the literary or objectivist production of Surrealism. The explicative note specified that articles of future issues would be written by the habitual contributors of "L'Amic", "as well as by groups from the peninsula -Andalusians, Castilians, etc.-". And it ended "This issue will be sensational."

In the end, the issue would appear as created by Dalí, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà and J. V. Foix. There were also some short contributions by Pepín Bello, a very good friend of Dalí from his time at the Residencia de Estudiantes de Madrid, Joan Llonch who reviewed jazz records and Luis Buñuel who was interviewed by Dalí himself. As far as Gasch, Foix and Montanyà went, they

contributed their very interesting articles connected with the aesthetic contributions that each one of them had already made in earlier articles. It is worth mentioning the article by Foix *Algunes reflexions sobre la pròpia literatura* (Some reflections on my own literature) where he began an accurate study of his own contribution to Catalan literature.

The weight of preparation and conception of this issue fell on Dalí. Of the sixteen pages that made up the issue, the most brilliant moments were his. Evidence of his brilliance began with the cover. Here the traditional typography of the magazine was reproduced in red and on it Dalí professed his faith in Surrealism: "In this moment, I repeat, SURREALISM IN FUNCTION OF REALITY, as a live ANTI-ARTISTIC fact, and as a MORAL SUBVERSION, is the only ANTI-IMAGINATIVE means suitable for its mechanical faculties of unlimited adaptation and speed of the most prolific and excessive simultaneity possible in the field of knowledge." Although he maintained the concept of Anti-Art, later suppressed in his thinking, his dedication to Surrealism was beginning to become more diaphanous.

The article in *...sempre, per damunt de la música*, Harry Langdon was also by Dalí. Here, he confirmed what had been announced in the previous "official" issue and attacked the "putrefaction" of Chaplin and opposed Harry Langdon about whom he said: "he is one of the purest flowers of cinema and even of our CIVILIZATION". Dalí also channelled a good part of his current poetics in the article *...L'alliberament dels dits...* (Liberation of fingers); he criticized traditional poetry and assigned a transcendental role to the anti-artistic programme and objectivism: "It is not necessary to insist on how absolutely inadmissible not only poetry but all types of

literary production that do not respond to the anti-artistic category appear to me. We await the revelation of the hidden meaning of the truth and objectivity of the world of events." Dalí exemplified this poetic programme with his story *Peix perseguit per un raïm* (Fish persecuted by a grape). Furthermore, Dalí took the responsibility of filling the entire magazine with articles, notes, richly creative texts, and at the same time took advantage of the situation to pay homage to Benjamin Péret, "one of the most authentic representatives of poetry of our times and one of the most SCANDALOUS figures of our age". Dalí associated his great friend Luis Buñuel with the magazine through the interview that he himself carried out with the filmmaker. From one point of view this interview served as a letter of introduction in Paris as Buñuel had been living in the French capital for a few months and had entered into certain cultural circles there.

The issue number 31 of the "L'Amic de les Arts" was one of the Catalan avant-garde's editorial projects most committed to the new, advanced, cultural currents. The eclectic spirit that in greater or lesser degree was breathed by the majority of the Catalan avant-garde magazines of this time (including the entirety of the issues of the "L'Amic de les Arts"), here became a radical proposal of confrontation with the prevailing cultural establishment both in and outside Catalonia.

On March 3, 1929, the Belluguet Company headed by Lluís Masriera presented a **futuristic theater session** or "synthetic theatre art" at the Studium Theater in Barcelona. The performances included works by Sebastià Sánchez-Juan, F. T. Marinetti, Miguel Clivillé, Màrius Relais and Masriera himself. In theory, this session was introduced by Sebas-

tià Sánchez-Juan. A few days later he published, in "Mirador", the text of one of his short works that had been performed. *No el conec* (I do not know him), and a programmatic article titled *Vers la síntesi* where he explained his defense of Futurism: "The work and haste that condition our lives demands an adequate literature. (...) The Marinetti formula, "Tell me quickly in two words", includes the imperative synthesis of modern life: conciseness and velocity. (...) The agitated and polymorphous life of the city is a beautiful exponent of the synthesis that the most sensitive among us aspire to totally dominate."

Beginning in the month of April in 1929, the weekly "Mirador" organized some sessions of cine-club in Barcelona called **Sessions Mirador**. These presented the city with an important group of films which had not yet appeared on the commercial circuit. The sessions were made up of a film, a documentary or comical short subject and an avant-garde film. Subsequently, these sessions became one of the few, if not the only, means of introduction to avant-garde cinema in Catalonia. As a result they had gained a very favorable acceptance in certain cultural circles, both the avant-garde and mainstream. The Sessions subsequently were attended by personalities such as Carles Riba, Alexandre Plana, the Gallery owner Dalmau, Manuel Corrachan, Enric Morera, next to the "militant" avant-garde such as Gasch, Guillem Díaz Plaja, Montanyà, etc. Some of the films projected were *Cinq minutes du cinéma pur* (1929) by Henri Chomette; *L'Étoile de mer* (1928) and *Enak Bakia* (1927), both by Man Ray; *Un chien andalou* (1929) by Luis Buñuel, the script by Dalí and Buñuel; *Entr'acte* (1924) by René Clair; *La simfonia dels gratacels* (1928) by Robert Flo-

rey; *Un conte d'Edgar A. Poe* (1929) by Paul Leni and *La chute de la maison Usher* (1927) by Jean Epstein. These sessions continued until May of 1930. Eventually, the Sessions Mirador ended due to problems caused by the distributors, who were disappointed with the box-office takings; the Cinesa company tried a similar project, which lacked the cultural component typical of the magazine's season. *El cirrassat Potiomkin* (1925) by Serguei M. Eisenstein, *La coquille et le clergyman* (1928) by Germaine Dulac, script by Antonin Artaud were some of the films brought to Barcelona by the Sessions Studio Cinesa. Starting in 1931, the cinema's absorption by the cultural establishment made the continued presence of avant-garde or experimental cinema difficult in spite of the growing reverence that had been stirred up in the intellectual media, and amongst some personalities associated with the avant-garde, even the new Soviet cinema.

•

In April, **Picasso** published an article in the magazine "D'Ací d'Allà" which attempted to reflect on his activity as a painter. Its authenticity is, however, doubtful.

•

April 27, 1929, an exhibition called **Architecture. Projects Exhibition** was inaugurated in the Dalmau Galleries. Sebastià Gasch served as a point of contact between the architects and the gallery owner. The critic himself later wrote an article describing the initiative and contextualizing it polemically: "Barcelona, land of architectural aberrations, bloodcurdling monstrosities and hair-raising strokes of genius, that has been a victim of collective imbecilities of various generations of architects, has still not known how to efficiently oppose such illogical genius. (...) Luckily, the latest architectural promotions of

finer sensibility than the preceding ones, are already making strong inroads on the only possible paths in the present. The exhibition, that a daring group, an audacious troop of young architects has opened in the Dalmau Galleries is a beautiful show of the preoccupations that concern all of Europe, and has had a noticeable impact in our domestic scene." Gasch, who in 1926 had already written an article praising Le Corbussier listed the exhibitors and the projects presented: **Ricardo de Churrucá**, **Francesc Fàbregas** and **Rodríguez-Arias** a bullring; **C. Alzamora** and **E. Pecourt**, a hospital; **Pere Armengol** and **Francesc Perales**, a sports club; **Sixte Illescas**, an airport terminal; **Josep Lluís Sert** and **Josep Torres Clavé**, a summer town, and **Antoni Puig Gairalt**, who was considered a guest, the Mirurgia Factory. The majority of these young architects presented their final student projects except for Puig Gairalt, about whose "conversion" Gasch commented on. Little more than a year later, these young architects would make up the GATCPAC and would cause a renovation in Catalan architecture under the influence of the functionalist postulations of Le Corbussier. Premonitorily, Gasch closed the review of the exhibition with these words: "After this exhibition a clear optimism has replaced the black pessimism of before. "A great age begins. A new spirit exists." These were the famous words from the program "L'Esprit Nouveau" (The New Spirit) that the young architects transcribed in their catalogue. In Catalonia, after a disastrous architectural past, a hopeful present has appeared. The authentic representatives of this great age, of this new spirit have just invaded our ambience, architecturally ill-fated, architecturally putrid. Congratulate us."

Commenting on the exhibition, the "Butlletí de l'Agrupament Escolar", which a little more than a year later would publish a monographic issue the artistic avant-garde and Surrealism, dedicated its pages to comment on the projects that were presented. Profusely illustrated with photographs of the scale models of some of the projects, this issue consisted of articles by the architects who explained their position in each case. Sert and Torres Clavé explained their summer city "on the Llevant coast"; Armengol i Perales, the sports club and Alzamora and Pecourt, the hospital, a project that was highly valued by Dr. Manuel Corachan, at that time editing secretary of the "Butlletí". The issue was opened with an article by **Josep Torres Clavé**, *Les tendències actuals de l'arquitectura*, in which, among other things, he remarked that "the work that this new generation of architects is imposing is truly enormous; it is necessary to utilize all of the new technical and industrial discoveries; it is necessary to foresee and analyze all of the details of problems, organize the life of our generation and, above all, to cultivate the spirit so that it is able to feel the conquest in plastic arts that, with our new elements, we have been able to obtain."

•

Elvira Homs exhibited in the Dalmau Galleries from 27 April to 10 May.

•

In May, 1929, the sculptor **Joan Rebull**, an artist with a classic background and production who was only circumstantially captivated by experimental forms, especially by some paintings, carried out an avant-garde happening in the city of Reus. Rebull gave a lecture in the Centre de Lectura in the course of which, according to the mainly negative reviews of the conference by a few angry local reporters, the sculptor

gave an audition of "Futuristic music", which is to say, jazz records (among others Jack Smith and Jack Clayton). Rebull said that "they were worth more than a Beethoven symphony"; while he smoked a cigarette and gave a lesson on geometry. At the end, Rebull spoke a few sentences, some of aesthetic sharpness ("a sculpture is a hole in space", "sculpture must occupy the same space as a leaf", "the smoke from the wick of my lamp drills the white ceiling of my room") and a few others decidedly more provocative ("there are children who are born and grow like potatoes", "in front of me, a man of shit is like a snowman").

•

The **International Exhibition of Barcelona** was officially inaugurated on 19 May, an event for which the city had been preparing itself for years. In relation to art, the exhibition of 1929 had been qualified as the apotheosis of *Noucentisme* and of the monumentalism of the Dictatorship. The most unsettling Catalan representation was found in the Pavilion of the Artistes Rennits, of an Art Deco style. It was an initiative of the Foment d'Arts Decoratives designed by Jaume Mestres i Fossas and directed by Santiago Marco who also designed the interiors. The pavilion was an orthogonal building with a stepped, pyramidal cupola illuminated with indirect light. The interior was designed as a private home. **Llorens i Artigas**, **Pau Gargallo** who exhibited the *Ballarina*, **Angel Ferrant** and **Granyer** were all present.

During this time, the exhibitions by foreign artists went virtually unmentioned on by the press. From France, there were exhibitions by Jacqueline Marval, Marquet, Marchand, Roland Oudot, Grommaire, André Lhote, Desvallières, Denis, Aman Jean, Besnard, René Piot, Charles Guerin, Boussigault,

Asselin, Jaulmes, D'Espagnat, Jules Flandin, Camoin, Lobbiron, Giroud, Dunoyer de Segonzac, Bourdelle and Despiau; from Belgium, among others, Van de Woestyne; Yugoslavia, Mestrovic; Italy, Carra and Felice Casorati; Denmark, Eduard Munch, etc.

The most impressive building in the fair, the **German Pavilion**, was designed by the architect **Ludwig Mies van der Rohe**, the artistic director of the German contingent. Mies van der Rohe also designed the German Electric Industry Pavilion and the official German stands scattered throughout the fair, all united by their style. The German pavilion, recently reconstructed in the original 1929 site, played with large spaces and an apparent constructive simplicity and became one of the emblems of Rationalism according to some historians of modern architecture. When Mies van der Rohe designed the building, he also designed the furniture for it. Among other pieces, the **Barcelona chair** made of aluminum and leather took on a special importance and came to serve as a model for later designs.

At that time, the magazine "D'Ací i d'Allà" published a special monographic issue dedicated to the International Exhibition of 1929, including a short survey on the preferences of the critics and creators with respect to the buildings realized for that grand occasion. Among those questioned only Rafael Benet recommended the preservation of the Mies Pavilion (in spite of his reservations about it), and Magí A. Casanyes gave a favorable opinion on the German building, whereas the rest of those polled came out in favor of those buildings impregnated with an architectural classicism and little sense of modernism.

There were other pavilions that incorporated concepts of modernism: from Sweden, by

the architect **Clason**, Yugoslavia, by **Dragisa Bračovan**. The pavilions by private companies worth mentioning were: the Confederació Sindical Hidrogràfica de l'Ebre, by **R. Borobio**, that of the company Uralita, designed by the French architect **C. Siclis** and constructed under the supervision of the Barcelona architect **A. de Ferrater** and the Asland pavilion which presented sculptures by **Angel Ferrant**, etc.

•

During the summer, a group of people connected with the Parisian Surrealism went to Cadaqués invited by **Dalí**: Buñuel, René Magritte, Paul Eluard and his wife, Gala, who would stay with Dalí. And the gallery owner Camile Goemans where Dalí later held his first exhibition in Paris in November and December of 1929. Beginning in 1930, Salvador Dalí actively participated in official Surrealism and contributed to the first issue of the magazine "Le Surréalisme au Service de la Révolution". (At an earlier stage, "La Révolution Surréaliste" had published the script of *Un chien andalou* in the November 15, 1929 issue.) During 1930, Dalí published the book *La femme visible* with the Editions Surréalistes and also illustrated the cover and the frontispiece of *L'Immaculée conception* by André Breton and Paul Eluard and the frontispiece of the *Second manifeste du Surréalisme*.

At this time, Dalí not only began to fully develop, in the strictest sense, the Surrealist devotion of his pictorial activity, but also began to illustrate many publications. At the same time, he was profusely cultivating his own literature. Between 1931 and 1933, he had an annual exhibition at the Pierre Colle Gallery in Paris in the month of June where he exhibited his paintings. In 1933, he had his first exhibition in North America, in the Julien

Levy Gallerie in New York with whom he maintained continuous contact for a few years.

His activity as an illustrator was abundant and developed as much in France as in Catalonia. However it was an activity that he had carried out in previous years: in 1924, he illustrated a book by C. Fages de Climent, *Les bruixes de Llers*; in 1926, the novel of J. Puig Pujades, *L'oncle Vicents* and he published drawings in various Catalan magazines ("L'Amic de les Arts", "La Nova Revista"... ) and Spanish magazines ("Alfar", "Residencia"... ). Following his entrance into the world of French culture, Dalí successively illustrated important books, occasionally with only one drawing, such as in Paul Eluard's *Nuits partagées* (1935) and *Notes sur la poésie* (1936) by Breton and Eluard. Or with an etching for *Onan* (1934) by Georges Hugnet. He also began an activity which he would later develop with great intensity: making prints to illustrate great works of literature. He designed 42 prints for *Les chants de Maldoror*, by Count Lautréamont in an edition made by Albert Skira in 1933. (In 1933 in Catalonia, Dalí did a series of satiric drawings to illustrate a book by his friend Jaume Miravittles, *El ritme de la revolució*. During his tour in North America, Dalí also collaborated with the press and produced various illustrations, most of them full pages in the "American Weekly" between 1935 and 1937.

Finally, Dalí, the writer, published various books and articles adapting his paranoid-critical method, which had great repercussions in the French cultural scene. In 1931 he published, in the Editions Surréalistes, *L'Amour et la mémoire* which included a homonymous poem highly praising Gala and attacking his sister who had opposed the presence of the former companion of the poet Eluard. In

1935 in an edition simultaneously published in French (Éditions Surréalistes) and English (Julien Levy), Dalí published the book *La conquête de l'irrationnel* which included 35 reproductions of his works. In a similar process, with two simultaneous versions, he published *Métamorphose de Narcisse* in the year 1937. The title is the namesake of a famous canvas and of a poem which is included in the volume. He also participated in the redaction, with Breton and Eluard, of the *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938). Years before that, he published the cinematographic script, never taken to the screen, *Babaouo*, which was probably written as a reaction to his break with Luis Buñuel, and, to his strong interest in the cinema.

•

In October, Dalmau organized the **Exposició d'Art Abstracte**. This exhibition was held with some special conditions which explain its typology: only open on the 19th, from 5 to 8 in the evening, "on the occasion of the XVIII Congreso de Prensa (...)". "This showing has been improvised with the aim of making known the most avant-garde artistic productions created in Barcelona in the heat of modernity and the most advanced European tendencies." The exhibitors were Basiana, Carbonell, Costa, Claret, Gausachs, Güell, Grau Sala, Homs, Miró, Papiol, Planells, Sandalines, Suere, Torres Garcéa and Villà. Except for Gausachs and Miró, whose works formed part of the collection of the Galeria. The exhibitors—and possibly their works—are the same as those in the Exposició d'Art Modern held shortly after, but which also included some pieces by abstract artists from abroad.

The use of the term abstract can be misleading. M. A. Casanyes, who introduces the catalogue of the Exposició d'Art Modern i Estranger, em-

ploys the term with a special meaning adapted to the context of the exhibition. For Cassanyes, the abstract is "the rejection of the mere copying or reflection of external appearances and its deliberate affirmation of a formalism and of an autonomous legifiration." Cassanyes stresses an idealistic and spiritualistic dimension: "Considering that they have carried the incorruptible austerity of form to its most extreme consequences, these are some of the most complete and committed pioneers of this total abandon of external forms for the sake of pure interior forms. We refer to the members of the De Stijl group: Theo van Doesburg, Piet Mondrian and Vantongerloo." Cassanyes also points out two aspects in this "expression of an interior state" in which he identifies abstraction. He uses the distinction made by Ludwig Klaes between soul and spirit: "(...) in this exhibition we find clear examples of this duality, because while in the afore-mentioned De Stijl group the unblemished clarity of the spirit is revealed, according to the definition made by Klaes, the soul and its visions are reflected in the disturbing productions of Hans Arp, Otto Freundlich, Eusel Rozier, Carbonell, Papiol, Planells and Sucre, while Jean Helion, Fernández, Cupera and Torres García maintain a difficult balance between the two. All the works exhibited, despite the obvious differences, have in common that they all fight to express something deeper than simple appearance. (...) They stop being, as Odilon would have said, parasites of the object". To sum up, by abstraction we understand a non-imitative approach to the appearance of things.

•

On 31 August, 1931, the Dalmau Galleries inaugurated the **Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger** (The Exhibition of National and Foreign Modern Art). The exhibi-

tion, which was also the inaugural exhibition of the season, had two parts, an international one with artists more or less connected to abstract art, and another made up of native artists. The foreign section was formed by **Hans Arp** (one work), **Tsamber** (2), **Louise Blaire** (2), **Gustave Cochet** (2), **Petro Cupera** (2), **A. Clergé** (1), **Serge Charchonne** (2), **Theo van Doesburg** (2), **E. Eusel Rozier** (2), **Otto Freundlich** (1), **Louis Fernandez** (2), **Jean Helion** (2), **A. Jonclar** (2), **André Lhote** (3), **Marcenbert** (3), **Glyca Nilbauer** (2), **Piet Mondrian** (1), **Adya van Rees** (2), **Vantongerloo** (2), **Otto Weber** (3) and **John Xceron** (2). The local section was made up of: **Evarist Basiana** (2), **Joaquim Biosca** (2), **Creixams** (1), **Artur Carbonell** (2), **Montserrat Casanova** (1), **Valeri Corberó** (1), **Antoni Costa** (2), **Josep Claret** (3), **Pere Daura** (2), **Agustí Ferrer** (1), **Aurora Folquer** (1), **Lluís Garay** (3), **Xavier Güell** (2), **Emili Grau Sala** (1), **Elvira Homs** (2), **Joan Junyer** (2), **Maria Lluïsa Lamor** (1), **López Cañete** (1), **Lluís Morató** (1), **Josep M. Puig** (2), **Pau Planas** (2), **J. Papiol** (1), **Angel Planells** (3), **Ramon Reig** (3), **Joan Sandalinas** (3), **Josep M. de Sucre** (3), **Torres García** (3), **Ignasi Vidal** (1) and **Miquel Villà**. There were also (3) photographs by Xavier Güell and (3) of J. Papiol. The total was 105 works and 55 artists.

Torres-García, who was connected to and promoted a group of artists in Paris, introduced the De Stijl group and other geometric abstract artists to the Dalmau Galleries. Torres-García made contact with Dalmau and coordinated the international part of the exhibition. The participation of these artists coincided with a series of promotional activities

for geometric abstraction. One such act was the Exhibition d'Art Abstrait in July and August of the same year that began to more clearly define the ideas of the group, or the first exhibition of the group Cercle et Carré, April of 1930. In an interview given June of 1929, Dalmau mentioned the plan to carry out two projects with the group De Stijl: one, a magazine and the other, the creation of a circuit of exhibitions. "The contact of Dalmau -one reporter comments- with this group gave way to the idea for the publication of a one page pamphlet that would be published in Paris and in French in order to be distributed throughout Europe and America. This sheet will be called 'Nouveau Plan' and its publication date was set for the first of September. The management of the sheet had been entrusted to Dalmau." Dalmau also made reference to the exhibitions: "The first exhibitions of the 'Nouveau Plan' with the group 'Stijl' will be held in Holland, in the following order: in October in Amsterdam; November in The Hague, December in Rotterdam and February or March in Barcelona. This first round -continued Dalmau- will be preceded by conferences by Theo van Doesburg." These projects were never carried out and seemed quite unlikely, given Dalmau's precarious economic situation.

The Dalmau Galleries went bankrupt in 1930. There was evidence of plans such projects in, for example, a letter from Theo van Doesburg to Dalmau where he made a reference to the magazine and discussed details of the edition. Another example was the exhibition, which, planned for the month of August, was conceived as something apart from the circuit of exhibitions that Dalmau had spoken about.

With his participation in the "Nouveau Plan", Dalmau hoped to promote himself

through the diffusion of avant-garde and with his power of legitimization. He saw the possibility of forming part of an international movement that would ease the promotion, abroad, of his galleries and, as a consequence, the Catalan artists as well. His collaboration with Picabia was conceived practically as a foreign project. Miró's failure was the sudden awareness of his fragility and of the lack of relationship with Paris, a city that was an overflowing international market. The absence of a consolidated art market and his precarious economic situation obliged him, from the periphery and without any means, to associate with models and institutions that permitted the projection of Catalan art.

In the above mentioned interview, Dalmau commented on three parallel projects, which were at the same time independent of each other: (1) the "Nouveau Plan" -the circuit of exhibitions and the magazine-, (2) the deal with the French authorities to organize French biennial of art and a system of exchange with Catalan art, and (3) the project, carried out shortly after, of the *Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger*.

L'Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger was the most important avant-garde exhibition -says Gasch- since the *Mostra d'Art Francès d'Avant-garda* in the year 1920. It was the first time that works from the De Stijl group were seen in the country and it was also the first time that so many works of abstract art were shown. The collection was heterogenic. The local part formed by artists on the fringe of any notion of modernity such as Creixams, Garay, Reig, Corberó and Biosca. Others like Pere Daura, Junyer, Basiana, Costa, Grau, Morató and Villà more or less had an idea of modernity. Carbonell, Sandalinas, Claret, Planells and Torres-García

himself were identified from different positions -Carbonell and Planells from Surrealism, curiously, next to the geometric abstracts-, with the international avant-garde. It is necessary to point out the brief presence of Papiol who was presented by the magazine "L'Amic de les Arts" as a experimental artist. Xavier Güell presented a work **Asfalt (quadre sonor)** which broke with the concept of easel painting and which Cirici qualified as pop: a type of painting that simulated a windshield, through which one saw the road and it included a sound mechanism which produced the sound of a motor and a horn. Gasch and Benet agreed that the work by Hans Arp, Relief plastique (Plastic relief), that has since disappeared, was the most important piece in the exhibition. Benet commented on Torres-Garcia's contribution.

•

**Carles Salvador** published *Vermell en to major* (Red in a major tone), obviously influenced by the poetry of Salvat-Papasseit. Salvador had participated in the production of the magazine **Taula de Lletres Valencianes** since the first issue in October 1927. Thirty-eight issues would be published, until November of 1930. In the presentation of the first issue, it was said that "this magazine is a laboratory experiment conducted with an audience in mind friendly to the letters and spiritual restlessness." It cannot be said that "Taula de Lletres Valencianes" was an avant-garde publication. It tended to mix a preference for modernity with a constant devotion to high culture. This attention brought about a reproduction of the *Manifest Groc*, the only reproduction in existence, together with the translation from the magazine "Gallo" of Granada, as well as some information on this pamphlet of Dalí, Gasch i Montanyà. Carles Salvador pub-

lished some texts, presumably programmatic, in August and September of 1928, under the title *El jazz, el maquinisme i la poeta pura*. After the publication of *Vermell en to major* a controversy began between those who defended and open culture (Salvador, Maximilià Thous) and the more traditionalists (Eduard Marínez-Ferrando, Miquel Duran, Francesc Caballero). Paradoxically, **Miquel Duran de Valencia**, one of the strongest detractors of the formal avant-garde, wrote, in December of 1929: "Out: Menjou's moustache and Dalí's sideburns. Long live: Russinyol's beard and Chaplin's moustache! Down with: anti-art, the phonograph, jazz, and the 'cocktail'! Long live: our people, politics, popular music, wine and the earth." In 1938 he wrote a political calligram with the title *Fervent homenatge als aviadors de la República* (Fervent homage to the pilots of the Republic).

•

At the end of 1929 Dalí and Buñuel met again in Figueres to write the script for a new movie. The relationship between the two artists was not as fluid as when they collaborated on *Un chien andalou*, in part, due to the presence of Gala Eluard, who Buñuel hated. In spite of this, Dalí had some ideas there in Figueres and would later send his ideas in letters to Buñuel, while Buñuel composed, between March and July of 1930, the definitive script of *L'Age d'or*. Dalí was angry over the final result of the film, and later, with the commercialization process. First, because Buñuel had left out many of the images and scenes that Dalí suggested (although he included some that were totally Dalí, such as: The man walking with the stone on his head, the man with the untied underwear, the sound of urine in a chamber pot, and others). In the second place because of the tone Buñuel had given to

the film was, in Dalí's opinion, simplistically anti-clerical. In the third place, because Buñuel often tried to take exclusive claim for the film, attempting to eliminate Dalí's name from the credits. On November 28, 1930, the premier of *L'Age d'or* was held in the Studio 28 in Paris. A few days later, a group of fascists interrupted the movie, destroyed the screen and destroyed or mutilated some of the surrealist paintings that were being exhibited in the foyer, including one of Dalí's. As a response to these acts, Dalí signed the manifesto *L'Age d'or* along with other famous surrealists of the time, such as Breton, Eluard, Peret or Aragon.

•

Dalmau welcomed the original paintings of the Torres siblings (the children of Torres-García) Olímpia, Ifigènia, and August, in an exhibition that lasted from the 5th to the 20th of December. J.M. Suere wrote the preface to the catalogue. Olímpia was eighteen years old, August sixteen, and Ifigènia was only thirteen. This exhibition was a symptom of the interest in children's art, viewed as a virgin, non-professional sensitivity. The avant-garde movement regarded children's art as the art of primitive cultures.

## 1930

In January of 1930 (though dated 15 December, 1929), the long-heralded continuation of the *Manifest Groc* made its appearance, primarily thanks to Sebastià Gasch's initiative. It was the first and only issue of the *Fulls Grocs* (The Yellow Papers). This issue contained three articles signed by Gasch, Lluís Montanyà, and Guillem Díaz-Plaja who had no close ties among themselves, as is evident in their writings. Montanyà used his text to harshly criticize the fact that the Creixells' Prize of 1929 had been

awarded to Joan Puig i Ferrer's novel *El cercle màgic*. Díaz-Plaja, the youngest of the three, seems to have allocated himself the right to be the group's ideologist. Thus, in his text, "Mots d'agressió" he wrote: "The authors of this subversive issue on artistic and literary values shall always act violently. (...) And we shall take action whenever the stagnation of the literary and artistic scenes makes the air unbreathable." Even so, there were many contradictions, since Díaz-Plaja on one hand recalled *Manifest groc* and attacked the "ancestral institutions" that "have continued to impose their stupidity on fresh ideas", and yet on the other re-vindicated quite openly many important personalities of the golden age, *Noucentisme*: Ors, Ramon Rucabado, Gaziol, and J. Farran i Mayoral. Lastly, Gasch wrote his article "Personalismes" to vent a violent attack on Rafael Benet, with whom he had been maintaining a drawn-out confrontation that had exchanged its amical tone for a much harsher one. Gasch's diatribe against Benet ended with a very sonorous sentence in the most provocative Dalí fashion: "Rafael Benet: are you still not convinced that your painting is SHITTY?" On the whole, these *Fulls grocs* did not contribute anything to the avant-garde movement of that period since their supposed criticisms and explosions did not reflect, at the same time their distancing from Dalí's positions and militancy within the Surrealist group.

•

On March 22, Salvador Dalí presented a lecture in the Ateu of Barcelona that was called **The moral position of Surrealism**. This lecture served two purposes. Socially, Dalí managed to scandalize Catalan culture, having gone so far that he had to be escorted by Pere Coromines, the director of the

Ateneu at the time, and two concierges of the centre. The scandal was worsened because Dalí was no longer presenting himself as the young Catalan painter who had gotten together with other nonconformists of the country to shock within certain limits (it seems that a part of the population had thus viewed him up until this moment). Now, on the contrary, Dalí presented himself to the public with the moral reinforcement of having arrived from Paris (where he had already had his first exhibition, and where he had triumphed, so to say, with *Un chien andalou*) and boldly spoke of himself for the first time as a militant Surrealist. On the other hand, the text, which was reproduced in the 10th issue of the magazine "Hèlix", assumed a total adoption of certain Surrealist poetics, though tinged with his own contributions, and this developed into his own paranoic-critic method.

The scandal that the lecture generated was understandable if we take a look at the harshness of Dalí's discourse. To begin with, Dalí began by excusing himself for having accepted to give the lecture, especially since it was an act far removed from the purest Surrealist action which Breton had already pointed out in the Second Surrealist Manifest (to which Dalí made graphic contributions); namely, "which would consist of going down to the street armed with guns and shooting, as much as possible, right and left against the multitude." Obviously this must have been taken by most of the spectators as incitement to commit crimes. But it is even clearer that this must have sounded innocuous in comparison to the insults that he kept dropping in the middle of his speech: Eugeni d'Ors was classified as a "perfect con", and worst of all, Angel Guimerà was titled "great pig, great pederast, the immense and hairy putrefied

one". Leaving aside these affirmations of an obviously provocative nature (such as recalling the episode of the insult he proffered his own mother by writing on top of one of his paintings: "*J'ai craché sur ma mère*") one can safely say that a good part of the public was not conscious of the poetry that Dalí was trying to create. Dalí was all for total confusion, used concepts that went hand in hand with Freudian psychology, defended paranoia as a way of organizing reality "in such a way that it serves to control an imaginative construction", and in general continuously declared that the "Surrealist revolution is primarily a revolution of the moral order; this revolution is a live action, and the only one that has any spiritual meaning in modern Western thinking".

At the end of March of 1930, **Angel Planells**, a painter, had his first exhibition in the Dalmau Galleries. Sebastià Gasch who talked about him in the catalogue, wrote: "This painter from Cadaquès who was formed side by side with Dalí, copies perfectly the aspect of things, but confers on them a different role from the one normally assigned to them. He deviates them from the road they have always taken, and with this surprising inversion he obtains enigmatic ensembles that are very disturbing. He also often juxtaposes heterogeneous things. This strange confrontation produces the bizarre sensation of an unknown world. His canvases transport us, awed, to a mysterious beyond." One year later, Angel Planells exhibited in the Saló Heraldic, and again it was Gasch who wrote about him in the catalogue.

This union between the painter and the critic became evident once more in 1930 when A. Planells decided to edit a pamphlet that was entitled *Crítics Infal·libles*. The mani-

festó, reminiscent of the *Manifesto groc*, was printed on striking green paper. It allowed Planells to show his love for action, already clear from his collaboration with "L'Amic de les Arts", and his friendship with Gasch, to whom he gave a special mention. In this paper Planells drew a comparison between Gasch's posture and that of the "infallible critics", against whom the title was aimed: Joan Sacs (Feliu Elias), and Rafael Benet (and on a lesser scale Joan Cortès). His manifesto ended with these impressive words: "I hold forth this manifesto against the constant and absolutely stupid intransigence of Mr. Sacs and of his companions the living phantoms, Rafael Benet..., Joan Cortès and other satellites of miserable ranking, who waste their time fighting what they are incapable of doing and of understanding. I am sure this manifesto will not hurt the paralytical sensitivity of these gentlemen, who have allocated to themselves the title of infallible critics with the sheep-like approval of part of the stupid public, as complacent and unsuccessful as they are." Then, in the pictorial field in complete agreement with his friend Gasch, Planells took advantage of the manifesto to demand a very determined kind of art: "to the stupid invectives of Mr. Sacs, Benet, and the rest of the dead; to the insignificant works of Mr. Feliu Elias, and to the ghastly paintings of Rafael Benet, we oppose the admirable and awesome creations of Miró and of Dalí."

The 10th of May, **Theo van Doesburg**, who had again taken up his old career as an architect, gave a conference in the Sala Mozart of Barcelona, in which, according to the chronicle of the weekly "Mirador," he opposed the architectural theories of Le Corbusier. This conference had been organized by the Association

of the Students of Architecture.

Numbers 7-9 of the magazine "**Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya**" wrote exclusively about the avant-garde movement and Surrealism from July until September of 1930. The initiative, which perhaps emerged from the publication of the magazine "Hèlix", or more concretely, from Joan Ramon Masoliver's work, took advantage of the fact that this magazine had just appeared and yet had already dedicated an issue to modern architecture. On this occasion, it was able to bring together all the avant-gardists from all over Spain, thanks to an idea that Masoliver had already expressed in the last issue of "Hèlix": "the dissolution of frontiers, of territorialism: this is what has always interested us." In this vein the "Butlletí" put together the contributions of Spanish avant-garde poets and writers (or those who allowed themselves to be seduced by the avant-garde poetics). More concretely, Masoliver helped to prolong and increase the interest and contact already established by "L'Amic de les Arts" and then by "Hèlix" between the Catalan and the Andalusian avant-gardes, and also between Catalonia and Madrid. The result was that Ramón Gómez de la Serna participated, as did Ernesto Giménez Caballero, Rogelio Buendía, Manuel Altolaguirre, José Luis Cano, Rafael Laffón, and Angeles Santos, who sent a short text from Valladolid to explain some drawings that appeared in this issue. Side-by-side with this list of collaborators we should remark on the wide Catalan literary participation. It is not surprising that the first and last articles are written by two very important personalities of the previous avant-garde movement: Sebastià Gasch and Sal-



vador Dalí. Gaseh began this issue of the magazine with an article entitled **Superrealisme**, in which he insisted on the defense of Miró, whom he considered to be the archetype of the independent artist, and also questioned the transcendence of Surrealism, which he had now begun to view as the root of all evils: "We blindly believe in all strong personalities. However, we have already lost faith in Cubisms, Superrealisms, Magic Realisms, and all the other "isms" that can crop up in the future." Dalí's contribution was a telegram reproduced by the "Butlletí" in which the artist used his habitual vocabulary (with putrefaction being the key theme) so as to shock or at least try to do so. Between Gaseh and Dalí's contributions we find an excellent, well thought-out text by Joan Ramon Masoliver titled *Possibilitats i hipocresia del Surrealisme a Espanya*. In this article he defined Foix's literature as "being of a subconscious nature", he spoke of Miró as if he were a child, and declared that the "only active and authentic Surrealists in Spain are Lluís Buñuel and Salvador Dalí". This article was followed by a sequence of poems by Sebastià Sánchez-Juan and by J. V. Foix *Teoría i pràctica del surrealisme*, and other contributions by writers who, like J. Solanes Vilaprenyó, Carles Maria Claveria, Concepció Casanova or Guillem Díaz-Plaja, had assiduously participated in "Hèlix". The illustrations of the issue were in the hands of Joan Miró and Angel Planells, although Angeles Santos, Darío Carmona, and Manehón Azcona among others, also participated.

•

**Artur Carbonell** exhibited in the Arenas Galleries from the 29 of November until the 13 December, with texts of presentation by J. V. Foix and M. A. Cassanyes.

•

On November 28, the regulations of the **Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrès de l'Arquitectura Contemporània**, otherwise known as the **G.A.T.C.P.A.C.** were approved. Many of its members were the same architects that had participated in the exhibition on architecture held in the Galeries Dalmau in April of the year before. This little group was responsible for the drive to summon architects from the rest of Spain. At the end of October of 1930 a meeting was held in Zaragoza that resulted in the foundation of the **G.A.T.E.P.A.C.**, a Spanish organization made up of three sections: one in the North (centered in San Sebastián and Bilbao); one in the centre (with its headquarters in Madrid), and the third one on the East (with its headquarters in Barcelona, the starting point of the whole operation). The Eastern group, GATPAC, was the most dynamic, widening the range of its actions until the beginning of the Spanish Civil War, when their objectives began to change. In the initial orbit of GATCPAC were Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Germà Rodríguez Arias, Pere Armengou, Ricard de Churruga, Sixt Illescas, Francesc Fàbregas, Jaume Mestres i Fossas, J.B. Subirana, Manuel Subiño, and R. Duran Reynals, among others, although of course not everybody participated with the same energy and enthusiasm. Thanks to the collective activity of the group, GATCPAC opened another centre in Barcelona on April 13, 1931.

GATCPAC, apart from allowing for individual activity on the part of each of the architects, also wanted to give out the most up-to-date information about contemporary architecture and on the new forms of industrial design that were closely linked to it. It basically achieved this through the magazine "AC" (Documents of Contemporary

Activity), that became the inspirational source for Architectural Rationalism throughout Catalonia and Spain. GATCPAC was also interested in the collectivist or communal spaces in which architecture could play an important part. In this sense, apart from making projects for individual houses and high-rise buildings with very concise constructive poetics, they also became interested in more urban aspects or in the social function that architecture played, as in schools, hospitals, workers' homes, the Maeià Plan, and many other constructions.

Although the magazine "**AC (Documentos de Actividad Contemporánea)**" was edited as a publication of GATEPAC, the coordination of the issues was managed by GATCPAC in Barcelona. A total of twenty-five trimestral issues appeared over the course of six years (from the beginning of 1931 to June of 1937). In its first stage, "AC" wanted to combine its status as a technical magazine by including articles that gave a general idea of cultural modernity. Because of this, the magazine included articles on films or art (Ferrant, Juli González, Arp, Calder...), that were handled by different authors who were identified as having an open-minded view on culture, such as Gaseh, Luis Fernández. Díaz-Plaja, Andreu A. Artís, Ferrant, Montanyà, etc. The magazine also took advantage of the organization of ADLAN at the end of 1932, and GATCPAC worked intensely with ADLAN in order to hear of the activities they were planning. However, the real core of "AC" was totally devoted to contemporary architecture, and this was demonstrated in two ways. On one hand, it received all the information of the projects that came out of GATCPAC in texts and illustrations, whether the projects ever took shape or not, and it also analyzed others of a more collective nature with a clearer ideological tone. On the

other hand, it took into account the architectural and interior design activity going on around the world. One can say, therefore, that "AC" was the fruit of a discipline that had traditionally gone its own way with respect to avant-garde demands, and it originated in a period in which the bubbling-over of Catalan avant-garde had begun to decline. Nevertheless, the architects of GATCPAC did manage to invest the magazine with an air of modernity and they did introduce elements of interior design, design, architecture and city planning, that had never before been taken into account. Moreover, the social focus given many of the cultural themes they wrote about connected this to the ever-growing ideologization of culture in general, which in Catalonia became evident with the proclamation of the Republic, and later on, with the beginning of the Civil War.

•

The Galeries Dalmau, by then totally bankrupt, closed down.

## 1931

An exhibition of photographs on industrial themes, "Exposició de fotogènia industrial. Oriol Martí, realitzador. Joan Artigues, cameraman", is held in the Galeries Laietanes from April 4th to 17th.

•

May 1931 sees the appearance of the magazine **Anti (Full Mensual d'Arts i Lletres)** in Caldes de Montbui. This is the outcome of a local initiative, and only two issues are produced. The editorial in the first issue is a reflection of its avant-garde programme: "it will bring together (...) the most significant activities and aspects of the world today: cinema, F.S.T., wings, U.S.A., machinism, U.S.S.R.; it will hack away without mercy at the old trunk of romanticisms and natural-

isms; and it will pour cold water on every kind of messianic and redemptionist undertakings." The second issue (June 1931), with the Republican Generalitat now installed in office, carries an editorial entitled *Antidemanda a la Generalitat*, which calls for the eradication once and for all of the "floralesque, historicist, dreamy and romantic Catalonia" and demands the genuine modernization of the Catalan State. The publication receives a number of prestigious contributions (Sebastià Gasch, Francesc Domingo and Manolo Hugué, then resident in Caldes de Montbui, in the house known as "Mas Manolo"). It should be noted that the first issue includes a text by Sebastià Gasch of considerable importance in his critical work: *Una gràcia de qualitat, per l'amor de Déu!* Gasch manifests here his disenchantment with Catalan painting, and with Catalan culture in general, and defends his concentration on other areas of culture: "Decidedly, in the face of a panorama as desolate as this, it is far more entertaining in this country to concern oneself with politics of boxing, with music hall or cinema." At the same time, "Anti" organizes various exhibitions, such as the Segona Exposició d'Art, jointly with the Associació de Cultura and held in Caldes de Montbui from the 11th to the 26th of October with the backing of the Ajuntament, although the influence this exercise is confined to the local area.

On the 18th of September, 1931, the Sala Capcir in Barcelona is the venue for the event organized by the magazine "L'Hora", mouthpiece of the Bloc Obrer i Camperol, on the relations between Marxism and Surrealism. Those taking part include **Jaume Miravittles** (who had that year published *Contra la cultura burgesa*, a book which contains a chapter devoted to the cultural revolt led by the Surrealist Dalí), **Di-**

**dac Ruiz, Salvador Dalí** and **René Crevel**, who gives a lecture entitled *Esprit contre raison*, subsequently published in fragmentary fashion in "Le Surréalisme au Service de la Révolution" in France. In August of the same year, **Crevel** spends the summer in Port Lligt, having become a close friend of the painter of L'Empordà. In fact, Crevel had been the first to devote a monograph study to Dalí, between 1930 and 1931, published by Éditions Surréalistes under the title **Dalí ou l'anti-obscurantisme**, in which the French poet writes: "Dalí has shown me in Barcelona his realizations of solidified desires which would have encouraged the Huysmans of *Au Rebuors* in the pursuit of artifice and subversion. (...) Set against the uniform rejection of the rich and docile neighbourhoods and unimaginative town planning, his productions were the finally liberated lavas of the volcano of rage. In Dalí's childhood these had signified, not revolt, but the permanent revolution with which they mark one of the moments that is at once most precise and most eloquent."

**Enric Crous i Vidal** exhibits at the Galeries Laietanes from the 3rd to the 16th of October, sponsored by the Generalitat de Catalunya, presenting a collection of graphic design work and a series of ironic studies of Bohemia and artistic creation: "The output which he presents here today consists of Commercial Art and a work in which five of the different pictures of which it is composed bear the common denomination BOHEMIAN PANTOMIME, based on *Scenes of Bohemian Life*, by E. Murger, *La Bohème*, by G. Puccini, and *Bohemios*, by A. Vives. This last, with a highly developed sense of decoration and stage design, is informed by a Deco aesthetic and Constructivist elements."

**Àngel Ferrant**, in the autumn of 1931, makes public a plan for art education. Professor of Sculpture at the Llotja school of art, in Barcelona, from 1920 on, in 1927 Àngel Ferrant receives a grant to spend time in Vienna studying "the teaching of art and its possible application to Spanish education procedures", and in 1931 the press gives considerable attention to his pedagogical system. Ferrant's project emerges in the context of the crisis affecting the school in the twenties. The widespread discontent reaches a head in the 1930-31 academic year, with the temporary closure of the school. In 1932, Ferrant's scheme is published in "Arte", the Madrid magazine of the Sociedad de Artistas Ibéricos, and the GATCPAC's "AC" reprints it in 1933.

Àngel Ferrant's scheme, for **Escoles Federades d'Arts Plàstiques de l'Estat (C.E.F.A.P.E.)** is evolved twelve years after the publication of the Bauhaus manifesto. In a fifteen-point programme, it sets out its overall principles, organizational structure and concrete educational strategies. The plan of studies is divided into three parts: (1) induction phase: "On the student's entry into the school, it imposes a period of exploration. An expansive, freely-executed endeavour carried out with rudimentary equipment of all kinds. (...) Pure play for the student. Play which the tutor should seek to stimulate. Copying prohibited." (2) "The School should provide the student with the means of finding himself through instruction. The school bears the responsibility, in doctrine and in practice, for incorporating that which is temperament, everything in the imagination and the intellect capable of giving rise to the purest materialization. Starting from intuition, we must arrive at knowledge. It is impossible to obtain positive

results proceeding in the opposite direction, as has been done up to now." (3) Specific practical training and theoretical understanding of a scientific nature. The history of civilization is taught as a way of getting to know the context of objects and understanding them; no history of art: "(...) it is important to know the objects of the past. But it is absurd to present them as models or examples."

Àngel Ferrant's project is an innovative proposal relating to a conception of modern art. In synthesis, Ferrant's contribution can be summarized in the following points: (1) the implication of a task of heightening the general awareness of art and integrating it into society, with the further aim of training specialized artists; (2) the incorporation of ideas of creativity, intuition and imagination into the learning process. Starting from a conception of the individual in terms of which the student is the bearer of a potential which must be activated. This, education —like art itself— must be something other than the application of a set of rules; (3) the recognition of manual work as creative, in opposition to the standardization and mechanization of trades and industry. Clearly, Àngel Ferrant's scheme comprises a series of qualities which are opposed to the attitudes of the schools of arts and crafts and constitute a concept of modern art. Gasch considers this project to be the starting point in the renovation of art education. Joan Cortès and Joan Sacs characterize it as utopian and condemn it. This response is significant, being the result of adherence to or rejection of innovation in art. However, the project had no practical consequences.

In December, Àngel Ferrant exhibits his sculptures alongside drawings by Francesc Domingo in the Galeries Syra, in Barcelona. The catalogue fea-

tures a text by Guillem Díaz-Plaja on Domingo, while Sebastià Gasch presents Àngel Ferrant by means of a laconic essay.

•  
**Artur Carbonell**, amongst other artists, exhibits five works at the **Primer Saló d'Independents**, organized by the Sala Parés, from December 5th to 19th.

## 1932

In January, the Sala Parés opens the first exhibition of ceramics by Llorens i Artigas in the country.

•  
 Artur Carbonell and Miquel Villà contribute, along with others, to a group exhibition of paintings at the Galeries Syra, from January 2nd to 15th.

•  
 March 29th to 31st sees Barcelona host the assembly of international delegates to the **C.I.R.P.A.C.** (Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine), with the aim of preparing the forthcoming C.I.A.M. (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), scheduled to be held in Moscow. (In the end, the congress took place on board a ship, and from it emerged the famous *Athens Charter*, a theoretical text of great importance in the history of modern urban design.) The assembly is hosted by the GATCPAC (the Eastern member of GATEPAC) the Generalitat de Catalunya, the Ajuntament de Barcelona and the Ateneu Enciclopèdic Popular. Taking advantage of the meeting, the architects give a number of lectures during their stay in Barcelona. **Le Corbusier** gives two, one at the Saló de Cent in the presence of President Macià and other leading members of the government and Barcelona's financial circle, in which he sets out his town planning criteria and re-

fers to his urban design scheme for Barcelona (subsequently drawn up, in 1934, in the project known as the Macià Plan). **Walter Gropius**, in turn, is invited to speak as part of the "Conferentia Club" sessions held in the Hotel Ritz. In addition to these two, other architects who attend the C.I.R.-P.A.C. meeting in Barcelona and give lectures are Sigfried Giedion, Victor Bourgeois and Carl van Eesteren.

•  
 The premiere, on April 14th, 1932, in Monte Carlo, of the ballet **Jeux d'enfants**, with choreography by Léonide Massine and sets by **Joan Miró**. On June 21st the ballet opens in Paris, at the Théâtre des Camps. The Monte Carlo dance company had planned to bring the ballet to Barcelona from the 10th to the 20th of May, but there was no available theatre, making its opening in the city impossible. Finally, the ballet is premiered in Barcelona on May 16th, 1933, at the Llicen.

•  
 On the 15th of April, 1932, in the newspaper "La Publicitat". **Sebastià Gasch** publishes the article entitled *L'esprit nou*, in which he formally and definitively breaks with Dalí: "Communist, Salvador Dalí? They will let us smile again. Lamentable, his last pseudo-communist lecture in Barcelona. Dalí's painting, the height of refinement, a decadent and unhealthy art, with its cloying miniaturist preciousness, is the quintessence of painting, the most exquisitely refined painting currently being produced. (...) Indeed, could we find another artistic outpouring as abominable and as refined as the paintings—putrefaction in its pure state. Mantegna in an advanced state of decomposition—of Salvador Dalí?" Dalí, when the article by a man who three years before had been his close friend comes to his attention, sends him a letter in which he expresses himself

with considerable frankness: "Imbecile Gasch: the fact that some time ago you gave up idiotic avant-garde articles for the basest and stupidest journalism that the world has yet seen, merely confirms the character of well-meaning simpleton which I have always associated with your failed and insignificant person." Dalí adds that he considers Gasch "the most utter wretch" and threatens to exact punishment on his next visit to Barcelona. In fact, Gasch and already begun in late 1929 to question Dalí's way of working and lament the painter's change of direction. In effect, at the height of the friendship between Dalí and Gasch, each was championing a modernity unfettered by any artistic "isms", including Surrealism. Dalí himself had sent Gasch a letter in which he put forward the idea that the Surrealist movement had no part in the antiartistic poetics promoted by the signatories to the *Manifeste groc*, and went on to define Surrealism as "the most 'artistic' manifestation in History, the most bitter, the most critical, the most thoughtless, the most rotten..." The painter's subsequent adherence to the Surrealist sect in Paris, as Foix called it, and the radical and provocative nature of his cultural activities steered the relationship between the critic and the painter to its destruction. Gasch continued to defend many aspects of Dalí's painting, but he rejected the elements that broke with the institutional system of culture displayed by the artist. Seen in perspective, the confrontation stemmed from Gasch's position, anchored in the cultural "backwater" that Barcelona represented, as opposed to Dalí's active participation in the nerve centres of artistic culture.

•  
 The art exhibitions organized by the Ajuntament de Barcelona had been discontinued

under the dictatorship of Primo de Rivera. The Republic revived them with a new organization and set of rules which provoked tensions and controversy. The *Exposició de Primavera* was reinstigated on an annual basis from 1932 to 1936. It comprised of two sections with independent juries of selection: the Saló de Barcelona, "with conservative, historical significances", and the Saló de Montjuïc, "with avant-garde pictorial significance". Today it is difficult to accept this distinction and discover what contribution the avant-garde movement actually made. We do not have enough information to evaluate it. The distinction could have been gratuitous, or it could have been made, strictly speaking, from an aesthetic standpoint. On the other hand, the written documents to which we have access suggest the total absence of the avant-garde. The participation of artists associated with experimental art makes one suspect, with reservations, the inclusion of avant-garde art.

Evarist Basiana, Ramon Calsina and others submitted pieces to the Saló de Barcelona in 1932. In the Saló de Montjuïc, works by Antoni Costa and Joan Sandalins, who produced a "geometricized art in the style of Carlo Carrà", were included. Also present were Àngel Ferrant and Llorens i Artigas, and Gargallo submitted three works at the last moment, not included in the catalogue: *Harlequin*, *Greta Garbo* and *Gitana*. There were two pieces by Artur Carbonell in a kind of neo-classical style. A third was not accepted and was exhibited in the GATCPAC. Cèsar Lopez Cañete "paints in an abstract style". Joaquim Serra, "a hitherto unknown name, attracts attention with two works which follow the neo-objective-arbitrary inclination of Salvador Dalí. (...) J. Serrano also moves with poise like a satellite of

Italian neo-classicism (...).” One should also mention here artists who have shown some kind of avant-garde concern in the course of their artistic careers, such as Granyer, Rebull, Camps Ribera, Francesc Domingo, E. C. Ricart, Togores etc. In this show, there were certainly works which bore no relation to the avant-garde. In the Galeries Laietanes, an exhibition of unaccepted pieces was held. Some are identifiable with the modern movements.

The participation of artists in the convocations of the following years was practically the same, with slight variations. In 1933, the same schemes were used, with two sections and the relative presence of avant-garde art, and so on until 1936. In the Saló de Barcelona: Evarist Basiana, Ramon Calsina and Angel Planells. In the Saló de Montjuïc: Antoni Costa, Artur Carbonell, Llorens y Artigas, Manolo, etc. In the Saló de Barcelona in 1934, we should mention the inclusion of the painters, Ramon Calsina and Angel Planells; the ceramist, Antoni Camella; and in the field of architecture, Gabriel Amat and the team formed by Ortenbach, F. Victor, Joaquín Iglesias and Gabriel Amat, who worked in a rationalist style. In the Saló de Montjuïc, Artur Carbonell, Antoni Costa, Ramon Marinello and others were present. From the Saló de Barcelona of 1935, we can single out Ramon Calsina, and from the Saló de Montjuïc, Antoni Costa, Sacharoff, Artur Carbonell, Gargallo, etc. At the last convocation before the Civil War, we find at the Saló de Barcelona, Ramon Calsina, Angel Planells, etc. and at the Saló de Montjuïc, Artur Carbonell, Sacharoff, Antoni Costa, Joan Junyer, etc.

•  
**Elvira Homs** exhibits at the Galeries Laietanes from the 16th to the 29th of April. J. M. de Sucre writes the catalogue notes.

•  
**Àngel Planells** exhibits at the Galeries Syra in Barcelona from the 6th to the 19th of June.

•  
The **Fira de Dibuix** fair of graphic work is held from the 4th to the 11th of June. Sponsored by the Galeria Syra, **Àngel Ferrant**, **Artur Carbonell** and **Àngeles Santos** are amongst those taking part.

•  
On November 9th, 1932, the statutes are approved for a new cultural association, baptised **A.D.L.A.N. (Amics de l'Art Nou)**. Its three initial promoters are Joan Prats, Joaquim Gomis and Josep Lluís Sert. In fact, Sert's presence constitutes the point of connection and complicity between this new cultural association and the activities carried out for more than a year previously by GATCPAC. Very soon, the group receives the support, with varying degrees of militancy, by such figures as Sindreu, Foix, Gasch, Cassanyes, Montanyà, Robert Gerhard, and others. The statutes declare that "ADLAN takes as its objective the protection and development of art in all its manifestations". In parallel with this, however, the founding members draw up a much clearer manifesto of the commitment ADLAN sought to maintain with "the new spiritual unrest" and issue an unequivocal rallying cry: "ADLAN calls on you to protect and to lend your zealous support to any risky manifestation that involves a desire to make things better."

It has been suggested that the origins of ADLAN might be traced to the gatherings of the various individuals who used to meet on the terrace of the Hotel Colón. The **Penya del Colón**, which the press at some point dubbed the *Penya* (or *cicle*) dels Surrealistes, was composed for the most part of the same artists and/or intellectuals who were involved, in one way or another, in ADLAN:

Montanyà, Gasch, Sert, Díaz-Plaja, Segarra, Prats, Foix and, on occasion, Dalí. The *Penya del Colón* met once a week, and their gatherings would often conclude in one of the bars of the Districte Cinquè or the shows on the Paral·lel, then at the height of its glory. We cannot be sure whether the idea of founding some kind of dynamic entity to promote avant-garde art and the less hegemonic cultural forms emerged from that informal discussion group or not; but the majority of the figures in the *Penya de Colón* also frequented or collaborated with ADLAN. Word-of-mouth traditions give the retrospective impression that, alongside the originators of the whole idea, there were two key figures behind the continued survival of the ADLAN: on the one hand, **Carles Sindreu**, who was one of most dynamic spirits in the association, and, on the other, Mercè Ros, who acted with great efficiency as secretary. Sindreu himself recalled his involvement with ADLAN with enthusiasm: "ADLAN was a whole little world to me. I was the founder 'avant la lettre', and I put an incredible amount of love and enthusiasm into it. It was Prats and Sert, above all, who made the realization of my dream possible. I devoted the best years of my life to it (as an ageing 'sweetheart' is supposed to say about her 'guy'), in all honesty."

At the end of November, 1932, Sebastià Gasch calls attention to the appearance of the association, and draws up a schematic, but significant, list of aims: "Books that cannot find a publisher, exhibitions that cannot find a gallery, everything that most depends on the loyal support of a minority, will be warmly welcomed by ADLAN, which has begun its activities under the most promising auspices." These activities had commenced that same month of November with a presentation of Alexander Cal-

der's *Circ* in Barcelona (an event commented on by Foix in "La Publicitat"), with a subsequent showing in Montroig. The second activity was the presentation for a period of a few hours of recent works by Joan Miró in the Galeries Syra, before their removal to Paris for the exhibition Miró was putting on there. Within a very short time, however, ADLAN team was combining art exhibitions of the highest calibre (shows by Hans Arp, Ferrant, Calder, Man Ray, etc.) with other activities which did not aspire to create such an impact, yet were equally representative of the openness of their attitudes.

Thus, on the 23rd of December, 1932, the ADLAN organized, in the Turó Parc C.T.C., a Fairground Objects Competition, together with performances of black music and readings of black literature and theatre. A little later, in June, 1933, they organized a radio programme which included, amongst other things, a recital of jazz music performed by the ADLAN Orchestra, consisting of J.V. Foix on piano, Carles Sindreu on saxophone, J. Prats on violin, and other musicians from the GATCPAC. In 1934, the ADLAN organized a number of events: a Bad Taste exhibition, and a discussion on the subject of bad taste; an excursion to Mataró in order to attend a performance by the Frediani Brothers Circus (no doubt at the instigation of circus critic Sebastià Gasch); another trip, to watch the Xiquets de Valls in action and see the sculptures by a Tarragona peasant; yet another excursion, to see the Patum in Berga; the presentation of Carles Sindreu's AlbumSalon in the Roca jeweller's shop; an exhibition of pottery "siurells", or statuettes; an exhibition of children's drawings; an exhibition of drawings by the mentally ill at the Societat Catalana de Psiquiatria; an exhibition of post-

cards from the year 1900 by Joaquim Gomis, in the Foment in Vilanova i la Geltrú, with a dissertation by Carles Sindreu and a piano recital of pieces from 1900 played by Francesc Montserrat; an exhibition of toys; the putting together of a special issue of the magazine "D'Aei i d'Ala" devoted to the art of the 20th century, and, in all probability, other events of which no record has survived. For the year 1935 we know of an exhibition of ethnological art "El arte de los primitivos de hoy", which included examples of African and Oceanic art and pieces from the collection of Pre-Columbian sculpture belonging to the architect Ignacio Brugueras. The inauguration to the exhibition included a lecture by Lluís Montany, a summary of which was published in the magazine "AC". There were also, although the precise dates are lacking, a number of film shows, concentrating in particular on experimental cinema, which seem to have been an attempt at prolonging the life of the Sessions Cinématographiques Mirador: an exhibition of ballet photographs by Joan Magriñà, in a ring set up in the Turó Tennis Club; a ballet session put on by Magriñà and Carmen Amaya (undoubtedly prompted by Sebastià Gasch); and the premiere of the *Quintet per a Instruments de Vent*, by Robert Gerhard, together with a long list of other events.

At the same time, we ought not to overlook ADLAN's concern with forging links between the organization of its activities and its dynamism with other innovative cultural circles in the rest of Spain. In respect of this, they maintained regular and active contact with the "Gaeeta de Arte" group in Tenerife, and in particular with one of its leading figures, Eduardo Westerdahl. Similarly, they organized an exhibition of sculptures by Àngel Ferrant in Tenerife in 1934, accompanying this with the publication of

an extremely interesting little book featuring texts by Ferrant himself and Sebastià Gasch, and including photographs of a number of works by the sculptor which have since disappeared. ADLAN was also in contact with people in the centre of Spain, such as Maruja Mallo, or the sculptor Alberto. In Madrid, as in Valencia or Bilbao, groups came into being which attempted to set up local ADLANs, especially around the time of the sending out on tour of the Picasso exhibition from Barcelona, presented in Barcelona in January 1936, and in Madrid immediately afterwards (from the 10th to the 28th of February). In Madrid, for example, figures such as Guillermo de Torre, José Moreno Villa, Norah Borges, or Àngel Ferrant himself, by then living in Madrid, formed part of this initial core.

In this way, the life of the Amies de l'Art Nou was hectic and heterogeneous, combining exhibitions of the highest calibre (Picasso, Miró, Calder, the logicophobic exhibition...) with the most apparently banal activities (anthropological excursions, musical recitals...). This wealth of activity meant that Catalonia, in the early thirties, saw no diminution of the tradition that had been initiated by Dalmau and continued by the members of the "L'Amic de les Arts" group, which tended actively to concern itself with avant-garde art and with whatever could be interpreted, however loosely, as a sign of modernity. Thus, just as Dalmau had done, the individuals involved in ADLAN devoted their energies as much to bringing artists of international reputation to Barcelona, as to promoting awareness of the work of indigenous creative artists (Sans, Marinello, Serra, Ferrant, Lamolla...). All things considered, they successfully managed to create an atmosphere that was open to all those forms of expression that

the institutions of the cultural establishment had no place for.

•

**J.V. Foix** publishes his book *KRTU* under the imprint of "L'Amic de les Arts", which, at that time, was no longer being published. It was precisely in the "L'Amic" where Foix had published prose, the majority of which, as occurred with his first book did not fit in with the great literary project, just as in the volume of 1927, and some of the texts that had been published in the avant-garde magazines, by Miró and Dalí, for example, *Les Pràctiques* or *KRTU*. The volume was illustrated with drawings by Joan Miró.

During this time, Foix was involved in a parallel activity to writing poetry: information. Since he had been writing for "La Revista", "Trossos", or "L'Amic de les Arts" he had been involved with movements in the avant-garde. At the beginning of the 1930's, he carried this out in the literary pages of "La Publicitat", which he directed. Apart from signed articles, Foix handled two sections: *Telegrams* and *Desviacions* dedicated to making light, joking comments on false news items; and *Meridians* written under the pseudonym *Focius*, became an endless source of information on the European avant-garde and especially the French. He took advantage of the information that his friends living in Paris, like Salvador Dalí, gave him, and he became the virtual correspondent between Foix and Paris. He also took advantage of any information that arrived from the foreign press. Foix informed and reflected upon many themes (literary, pictorial, cinematographic, etc.) that were at that time occurring in the avant-garde circles outside of Catalonia. (Foix also edited five issues of a new stage of the "Revista de Catalunya" in 1934.)

•

The first organic activity organized by ADLAN as Amies de

l'Art Nou was the presentation of *El petit circ* or *El circ més petit del món* which **Alexander Calder** had created in Catalonia. In all likelihood, Calder came to Catalonia thanks to the contact he kept up with Joan Miró, and he very soon fell in love with Barcelona and the Catalan atmosphere, as Sebastià Gasch testified in an article published in "Mirador". Calder's *Circ* contained two artistic elements: on the one hand, there was a sculptural recreation of the most typical aspects of the circus show (the world's strongest man, the bareback rider, the lion-tamer, the fakir, the trapeze artist, etcetera), all constructed from little shaped and twisted pieces of iron. On the other hand, Calder himself put on a circus performance with his miniature figures. It would seem that the combination of these two elements was very well received by the Catalan critics and public, judging by the articles which appeared in the press, including one by Sebastià Gasch, in which he was able to combine the functions of art critic and critic and enthusiast of the circus.

Calder presented his sculptural circus on three occasions, all of them promoted by ADLAN. The first of these, coinciding with the setting up of the Amies de l'Art Nou, was in *November, 1932*, in GATCPAC's premises, which were loaned to the sister organization for the occasion. Later that same month, an ADLAN committee headed by Calder in person travelled to Montroig and put on the circus at Joan Miró's house in the country, performing to an audience of fifty or so villagers. Finally, in February 1933, Calder exhibited the sculptural material from the circus, together with a collection of drawings, at the Galeries Syra. And, of course, he gave a further performance of his circus of miniatures, in the presence of ADLAN's upper

echelons, including Joan Miró, the ex-Futurist Russolo (branded a fascist in the press)... and Sebastià Gasch, with whom Calder continued to maintain close contact, corresponding by post, and thus providing us with a written record: "So Calder started to bring out objects; and we felt as if we were attending a real astronomy lesson. (...) Calder's temperament is more dynamic than static. While other artists feel the plastic quality of forms at rest, what he feels more than anything else is movement. In the circus, he doesn't look for the acrobat in her most beautiful pose, as another sculptor would, but for the most dynamic exercises. And in his objects, the form, with a skeletal simplicity, has been reduced to the minimum expression, to what is strictly necessary to produce the movement. In his objects we observe the same patience, the same precision, the same sense of balance, and above all, the same formidable ingenuity that was needed to construct his little circus figurines. Mobile objects and circus. That is the true Calder."

In 1932, **Guillem Díaz-Plaja** publishes the book *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, the first study to offer a synthesis of the subject. Díaz-Plaja, who had been connected with the Catalan avant-garde in such adventures as "Hèlix", the issue of "Butlletí de l'Agrupament Escolar" or the "Fulls Grocs", has combined this involvement with the most radical cultural circles with an increasingly active career in journalism, in which he also revealed his preference for modern themes. In effect, Díaz-Plaja is one of the first to link this idea of modernity with his own studies at university. Thus, he had already published in 1930 a book entitled *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, the first articulation of an

aesthetics of film of any importance to appear in the Spanish State. Again, in 1932 he introduced film into the university by means of the courses in the aesthetics of the cinema he ran at the Universitat Autònoma. In the same way, his book on the Catalan avant-gardes meets this criterion of bringing academic rigour to the analysis of the most radical cultural phenomena, or those that had become unequivocal signs of modernity for certain specific cultural groups. Indeed, through this approach, Díaz-Plaja facilitated the definitive absorption of the cinema and of the avant-gardes on the part of the cultural establishment, converting them into entirely relevant and accepted subjects of study. (nor for nothing was the volume published as part of the prestigious and extremely correct collection, "Publicacions de La Revista").

The 18th of November sees the opening of an exhibition of the latest works by **Joan Miró**, produced over the summer in Montroig. The exhibition is put on at the Galeries Syra in Barcelona, as a private viewing for ADLAN members. Gasch wrote an account of the event, in which he remarks on the quality of the work shown by his friend Miró. This report serves to demonstrate to us the snobbery inherent in the constitution of the Amics de l'Art Nou: "One of these nights, from eleven until one, the latest objects and paintings by Joan Miró were exhibited behind closed doors in the Galeries Syra. (...) On that night, the Galeries Syra were a genuine delight to behold. All the members of the ADLAN, advisers and collaborators, filled the large salon of the charming Galeries, with the aim of enjoying Joan Miró's recent production. With formal dress compulsory, the smoking jackets of the gentlemen and the evening gowns of the ladies lent the occasion a special brilliance

that is generally absent from the openings of our poor little exhibitions." The exhibition closes that same night, and the works left for Paris, to be shown in the exhibition of Miró's work being held at the Galerie Pierre Colle in the French capital.

On the 16th of December, 1932, at the "Conferentia Club" sessions in the Hotel Ritz, Barcelona, Federico García Lorca reads a selection of poems, most of which he later publishes in the volume *Poeta en Nueva York*. Following this readings, ADLAN organizes a private session, in the course of which Lorca read his work and Sebastià Sánchez-Juan, at that time still writing thoroughly conventional poetry, and Ignasi Agustí read theirs.

In architecture, one outstanding development is the Collapsible House for the Beach, a communal design by the GATCPAC. Another, strictly outside the framework of GATCPAC, is the building by Ramon Puig Giralt in l'Hospitalet, known as the "Hospitalet Skyscraper" and hailed in the press as work of functionalist architecture. Another, for the same reasons, is the "Casa Sant Jordi", by Francesc Folguera, constructed on the chamfered corner of Carrer Pau Claris and Carrer Casp in Barcelona.

The Generalitat de Catalunya acquires the Plaudiura collection.

## 1933

1933 sees the publication of the first issue of the magazine "L'Art de la Llum", a product of Catalonia's longstanding interest in photography; other instances of this are to be seen in the concern with the language of photography evidenced by publications such as "Mirador" and, especially, "D'Aci i d'Allà". In the creative field, Catalan

photographers are active in researching the artistic possibilities of the medium, generally tending, in greater or lesser degree, towards experimentation. From the latter half of the twenties on, **Josep Masana**, one of the most prestigious photographers of the period, incorporates photomontages into his essentially pictorial output. (*La locura del Charleston*, 1927, reflects some of the themes that the Catalan avant-garde interpreted as indicative of the modernity of the age.) During the thirties, **Pere Català-Pic**, a professional photographer specializing in industrial and publicity photography, also produced a number of photomontages. (*Desig de vol*, for example, from 1931, is devoted to aeronautics, another of the avant-garde obsessions shared by Foix, Gasch and Dalí.) He also published various texts of some importance in the magazine "Mirador" in 1932, such as *Fotografia i publicitat* and, above all, *La revolució fotogràfica moderna*, in which he introduces the innovations brought to the language from photography by Man Ray and Laszlo Moholy-Nagy. A few years later, Pere Català-Pic was again writing about Man Ray, this time in the magazine "Ford", in relation to the exhibition of Ray's work in Barcelona, in the Roca jeweller's shop, organized by the ADLAN. Also, as we know, **Josep Renau** turned to photomontage, in 1929, thanks to the influence of John Heartfield.

Another line of experimentation, linked aesthetically to artistic objectivism and later developed into a realist treatment of the phenomenon, was constituted by the photography of detail, macrophotography and microphotography. In this field, the work by **Emili Godes** on insects and plants, captured in detailed close-up, is outstanding. The critic Sebastià Gasch published an article on Emili Godes in 1938, in which he re-

ferred to the essential ingredients of his photography: "The work of this photographer is, in effect, so realist that it offers us that aspect of reality that is impossible to capture at first sight, that which our eyes cannot see. It offers us the most infinitesimal nuances of things. 'Completely naked surprise', then. (...) And in this way his pictures have a devastating plasticity, a haunting sculptural relief, and a precision so implacable that they become disturbing." Salvador Dalí had been interested in the aesthetic, or "antiartistic", according to his poetics, values of detail photography, after seeing a macrophotograph of the Creu de Vilabertran by **Joan Subies**, an image which prompted the reflections made public in his article *La dada fotogràfica* ("Caseta de les Arts", February 1929). Dalí had already referred to the objectifying importance of photography (he was later to apply the same reasoning to the cinema) in his article *La fotografia pura creació de l'esprit*, published in "L'Amic de les Arts" in November of 1927. A similar position to that occupied by Emili Godes can be assigned to the photographer **Josep Sala**, the cultivator of a highly objective language who, although professionally engaged in publicity photography, also developed a number of aspects charged with modernity. Sala was a contributor to magazines such as "Mirador" and "AC", and around 1932, took charge of revolutionizing the graphic content of the magazine "D'Aci i d'Allà", bringing to it a new way of understanding advertising photography and its relation to journalism. In addition, Sala was involved in putting together the special issue of "D'Aci i d'Allà" devoted to the art of the 20th century. This objectivist approach, both the theory and the practice—that is, the realism of detail and the subsequent application of the

photomontage to the ideological message—was to dilute what we might call "pure experimentation" in the language of photography, in such a way that one of the ontological essentials of photography—its objectivity—ultimately came to be seen as constitutive of a certain cultural avant-garde. In this context, the documentary photographs of **Agustí Centelles** and the social photography and photography of art (on Gaudí, for example) of **Joaquim Gomis** (an active member of ADLAN) came to represent an alternative to more established, institutionalized forms. It was the same as the photographic production of **Joaquim Pla Janini**, about whom the magazine "L'Art de la Llum" devoted a monographic issue, and became president of the Agrupació Fotogràfica de Catalunya (Catalan Photography Association).

•  
**Àngel Ferrant**, during his years in Catalonia (1920-34) revealed his interest in the avant-garde and formed links with the most progressive artistic circles. The first public manifestation of Àngel Ferrant's art in Barcelona was in a poster competition organized by the knitwear company Rocel—la Pastora at the Foment d'Arts Decoratives in 1925, at which he was awarded second prize. In 1927, he took part in another poster competition, this time at the Sala Parés, for the cognac firm Barbier, where he came third. Again in 1927, he entered the Plaça Catalunya competition, without success, and the inaugural competition held by the Galeries Dalmau. In 1928, he submits to the Associació d'Escultors in the Sala Parés, and in 1929 he takes part in the Barcelona International Exposition. In 1931, he is a member of the reconstituted group known as the Evolutionists, which shows at the Sala Parés, contributes to an exhibition of Catalan sculptors

in Olot and produces the figures of the Three Kings for the Exposició de Pessebrisme—an exhibition of Nativity scenes—held by the Cercle Artístic de Sant Lluç. That same year he has his first major exhibition: a joint show with Francesc Domingo with which the new Galeries Syra opens. In 1932 he contributes work to the Festival of Drawing at the Syra, to the Saló de Montjuïc and to the collective Christmas exhibition of the Cercle Artístic de Sant Lluç and to an exhibition organized in the Syra by ADLAN.

His connections with the avant-garde should be emphasized. In 1932, attention is focussed on Àngel Ferrant's work use of tools and other everyday materials. Gasch publishes an article entitled *Respectem els materials* with a reproduction which arouses controversy and provokes a number of protests. Àngel Ferrant replies with an article in his own defence: *Els objectes, l'escultura i l'artista*.

In January, 1933, ADLAN organizes a private session at the Galeries Syra to present work produced during 1932: *Hidroavió*, *Amfibi galopant*, *Gitana*, *Núvia*, etc. The *Hidroavió* includes a saw, a punch, a shirt collar, a piece of uralite, and so on. The *Gitana* consists of the fixing together of a scap of leather, a glass bottle, a comb, etc. These are, in effect, pieces produced from the humblest materials: wire, tin cans, nails, tiles and the like, and evidence a desire to dignify the material and seek out new expressive forms. Some of these objects, together with works by Marinelló, were shown in the Objets Surrealistes exhibition in Paris in 1936. However, the objects were destroyed by Àngel Ferrant himself.

The show at the Galeries Syra was enlivened by a type of ritual. The sculptures were draped as if they were ghosts, and a Chinese conjuror in Oriental costume entertained the guests as they arrived, impeccably at-

tired, as usual, in evening dress. A speaker, also in evening dress, uncovered one by one the draped objects, dedicating to each an improvised speech.

•  
**Joan Junyer** exhibits at the Galeries d'Art Syra from the 4th to the 17th of February.

•  
 In March, the first issue of the magazine "Art" is published in Lleida. 10 issues appear between March 1933 and the middle of 1934. The main promoters of the magazine are **Enric Crous**, **José Viola**, **Leandre Cristòfol**, **Antoni G. Lamolla** and **Antoni Bonet**. Its origins can be traced to the coincidence of a series of factors. In the first place, on the cover of the programme for Lleida's Festa Major in 1930, Enric Crous published, for the first time, a reproduction of a pictorial work, geometrical in conception, clearly influenced by Delaunay. Moreover, Crous had the support of a number of key figures on the Lleida scene who were later to be involved, to a greater or lesser degree, with "Art", and Crous himself included several advertisements which prefigure his subsequent work in modern design. The following year, 1931, Crous exhibits in Barcelona and Madrid.

In parallel with Crous' activities, in 1932 a number of artists decide to set up a group which they call **Studi Art**. That same year they exhibit, from the 6th to the 20th of March, in the Casino Independent in Lleida. The group's members are Antoni G. Lamolla, Leandre Cristòfol, J. Sanàbria, J. Tufet and F. Charles. Crous himself comments on their exhibition in his third "programa artístic i comercial", noting in particular Lamolla's painting. The Studi Art group holds another exhibition, in October of that year, in the Galeries Laietanes in Barcelona. Finally, in 1933, the last of the factors needed to bring "Art" into being presents

itself: the appearance of José Viola and Antoni Bonet, by way of a discussion circle in Lleida.

So it is that out of the confluence of all these factors in Lleida the magazine "Art" emerges, an atypical publication in terms of the history of the avant-garde periodical in Catalonia. This is true above all in terms of form, in that the "Art" group exhibits an very pronounced concern with the visual aspects of their magazine. This is apparent in the way that the publication is illustrated, with a combination of typographical devices, reproductions of works of art, drawings and, in particular, photographs of a great variety of subjects. As far as the typefaces were concerned, it should be noted that Enric Crous was to make important contributions to graphic design and typography, as the author of a *Tractat sintètic de cal·ligrafia* (1933) and the creator of several typefaces (París, Flash, Illerda and Crous Vidal). At the same time, as regards visual matters, the magazine displays enormous interest in the then newly emerging languages of photography, cinema and advertising, evidenced in numerous articles and illustrations. The very first issue features an article by Enric Crous on the poster, and one by Oriol de Martí on the cinema, continued in subsequent issues.

Nevertheless, the aesthetic approach adopted by "Art" was somewhat confused. This can be seen quite clearly in the layout of the magazine. If on the one hand it seems to subscribe to a Surrealist poetics ("Destruir el món de la falsa realitat perversa i crear el món de la 'realité interieur' de Breton, de l'automatisme psíquic pur"), on the other hand, its avant-garde subject matter is consistently derived from positions adopted by other, earlier magazines. In this way, the "Art" group opposes standardization to decorativism, in a clear ref-

erence to the anti-artistic poetics already evolved by Dalí, Gasch and Montanyà; they set up Eluard, Breton, Foix and Lorca against "the whole romantic and rheumatic stink of the poets of violets and rosemary and their flowery poetics"; they champion Sert in opposition to Puig i Cadafalch; Meyerhold rather than Piscator; they also favour a dance that is "instructive, pure and wild" over the "caperings" of Pavlova, and so on. Moreover, with the aim of strengthening this sense of an eclectic programme, the "Art" group seem to want to justify their choice of title: "An error on the part of the photo-engraver has meant that the prefix 'anti' has been omitted from our title." This eclecticism is also to be seen in the attitudes of the various regular contributors to the magazine. Thus José Viola Gamón occupies the position closest to Surrealism (a fact that is most clearly evidenced with regard to the Exposició Logico-fobista exhibition in 1936). Crous, in turn, maintains a degree of loyalty to anti-artistic poetics, and strives to give a modern character to the graphic design of the magazine.

As far as its literary content is concerned, apart from the inclusion of various essays and meditative articles, more or less aggressive in tone depending on the author, "Art" consistently publishes a wide spectrum of poetry, some of it written especially for the magazine, some of it translated into Spanish or Catalan from other languages, by Salvador Dalí (*Poema agafat al vol no taquigràficament*), Foix, Sánchez-Juan, Joan Teixidor, Ignasi Agustí, Alberti, Garcia Lorca (the subject of a rapturous essay by Viola), Vicente Aleixandre, Nicolás Guillén, Blaise Cendrars, Tristan Tzara, André Breton, Paul Eluard and Jean Cocteau, amongst others, in addition to poems by members of the magazine's editorial team.

During 1935, Enric Crous, in a very personal way, perhaps completely on his own, edits the tenth issue of "Art", which paradoxically appears numbered zero. Crous leads off with an editorial entitled *Justificació i acusació personal*, in which he reviews and takes stock of the history of the magazine and the opposition and difficulties it has faced, these, it seems, having been numerous and always very local in character. All of this leads Enric Crous to bring his text, and the history of "Art" itself, to a close with a resounding sentence: "And to conclude: it is unpleasant and painful to have to say it, but, at present, this is how things are: Lleida(to) "Illerda" is SHIT!!!"

•  
**Artur Carbonell**, together with other artists, exhibits at the second Saló d'Independents in the Sala Parés from the 11th to the 25th of March.

•  
In 1932, J. Torres García arrives in Madrid and enters into the artistic life of the city. Amongst other episodes, mention should be made of the retrospective exhibition at the Museo de Arte Moderno, in April 1933, which later transfers to the Sociedad de Artistas Ibéricos. He also takes part in the Salón de Artistas Ibéricos, and manages to put together the **Grupo Constructivo** which puts on an exhibition in October at the Salón de Otoño in Madrid. In addition to Torres-García, Juli González also shows there, this being his first exhibition since concluding his training in Paris. In April 1934 Torres-García leaves Madrid and returns to his native Uruguay.

In Barcelona, the Cerele Artístic presents, from May 24th to June 11th, 1933, an anthological exhibition devoted to the work of Torres García, including books, documents, toys and, amongst other things, avant-garde pieces, some of

them on loan from Catalan private collectors. The following year, 1934, sees a one-man exhibition in the Sala Badrines. In addition, Torres García contributes to the occasional group exhibition, such as the Exposició Col·lectiva de Pintura i Escultura (Sala Badrines, 19.12.1931-9.1.1932).

•  
That summer, **Marcel Duchamp** is in Cadaqués, the first of several summer he is to spend there. He writes to Man Ray from the little town on the coast, suggesting that he come to Barcelona to photograph some of the city's *modernista* houses. Alongside this, J. V. Foix announces in the press that **Man Ray** has been to the Cap de Creus and to Cadaqués, where he had photographed geomorphology of the landscape, and is now in Barcelona to take photographs for a lecture on *Modernisme* in the magazine "Minotaure". These photographs by Man Ray of the eroded stone of the Empordà region and *modernista* Barcelona, which include the balconies of **La Pedrera** and panoramic views of the Park Güell, both by Gaudí, are subsequently published in issue number 3 of the magazine "Minotaure", in December 1933, illustrating an article by Salvador Dalí entitled *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern Style*.

These photographs of Ray's are accompanied by others of Paris by Brancusi.

•  
ADLAN organizes, on the 12th of July, a homage to the musician **Robert Gerhard** at the Institut Català de Sant Isidre in Barcelona, the music for which includes the pieces *Quintet de vent* (1928), four melodies from *L'infantament meravellós de Scherezada* (1917-1918), settings of poems by J. M. López-Picó and four popular songs. Gerhard was closely involved with the Catalan avant-garde: an active



member of ADLAN, he composed music for a number of haikus by Josep M. Junoy, worked with Foix and Joan Miró on the suite for the ballet *Ariel*, and so on. As a musician, he opted early for the modern, employing serialism in his compositional method. In this he was undoubtedly influenced by one of his teachers, Arnold Schoenberg, who was in Barcelona and Sant Pere de Ribes during 1931 and 1932 as a guest of Gerhard. In 1930, Gerhard founded the Grup de Compositors Independents de Catalunya, and in 1932 he attended the Festival of the International Contemporary Music Society in Vienna. At the same time, prior to the Civil War, which forced him into an exile where he achieved considerable professional success, Gerhard was an assiduous contributor to the weekly "Mirador", whose acutely intuitive articles were in marked contrast to the conventional journalism of the time. In addition to his meditations on such matters as music in the cinema, Gerhard wrote informative pieces on musicians such as Bela Bartok, Rodolfo Halfter, Gustavo Pittaluga and Arnold Schoenberg.

In August, **Picasso** passes through Barcelona, visiting the Cau Ferrat in Sitges on the 22nd of the month.

From the 24th of September to the 8th of October, **Leandre Cristòfol** exhibits at the Casino Independent in Lleida. Enric Crous writes a notice of the show for issue number 6 of the magazine "Art" in which he demonstrates the change in his attitude to the sculptor, whom he had criticized on the occasion of Cristòfol's contribution to an exhibition by the group Studi Art the previous year. The one-man show at the Casino Independent in Lleida was introduced by a text written by Leandre Cristòfol himself,

which coincided fundamentally with the appreciation offered by Crous: "Some of the works exhibited (the recent ones) have as their primary significance a rectification of the whole of my previous work, which I now hesitate to recognize as mine. (...) These are spontaneous works, whose language I seek in a mutual osmosis between reality and superreality, created in intense spiritual states and made concrete in forms that are more or less real, laid out in an illogical fashion in accordance with my own internal nature in order to achieve complete expressiveness." Cristòfol strengthened this timid approximation to the poetics of Surrealism for his next one-man show, held in September 1935 at the Cerele Mercantil de Lleida, and subsequently with his contribution to the Exposició Logicofobista. The catalogue for the one-man show in 1935 featured a text by his friend José Viola, written in Barcelona. Moreover, in the gallery itself there was a letter from Viola transcribed in calligraphy by Crous. In addition, Enric Crous, Antoni G. Lamolla and Josep Benseny designed a number of posters for the exhibition.

In October "La Publicitat" announced, possibly due to Foix's initiative, the future publication of a book painted by of "L'Amic de les Arts". (The three previous ones had been *Gertrudis* and *KRTU* by Foix himself, *Darrera el Vidre* by Carles Sindreu.) The book was *Antologia del Surrealisme*, a collection of surrealist poems by foreign authors, chosen by Paul Eluard and J.V. Foix and illustrated with new drawings by Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Arp, Giacometti, etc. The collected correspondence of Salvador Dalí and J.V. Foix show that the project was in agreement. Eluard managed to send Foix a good everything had gone well, it

would have appeared in Catalan in the mid-nineteen thirties, but, Foix apparently couldn't manage to publish it.

**Salvador Dalí** has an exhibition in the Galeria d'Art Catalònia from the 8th to the 21st of December. With this exhibition, **Josep Dalmau** makes his return to running a gallery, following the failure of his own establishments, with A. López Llausàs giving him the use of the basement of the Llibreria Catalònia bookshop in which to set up an exhibition space. The show contained several pieces, some of them highly significant for the evolution of Dalí's painting: the oils *L'enigma de Guillem Tell* and *Naiement dels desigs líquids*; the drawings *Variats del cavaller de la mort* and *La malenconia de la platja*; photographic reproductions by Man Ray of the paintings *El gran masturbador* and *Guillem Tell*, and twenty-five of the etchings Dalí had produced to illustrate *Les Chants de Maldoror* by the Comte de Lautréaumont (which were not shown in Paris or New York until several months later). **Man Ray**, in addition to his pictures of Dalí's paintings, also exhibited six of his own photographs. In the context of this exhibition, ADLAN signalled its presence with an event at which Magí A. Casanyes read a study of Dalí. J.V. Foix read a translation of the first canto of *Les Chants de Maldoror*, which had already appeared in "L'Amic de les Arts", and Joan Prats offered an appreciation of Josep Dalmau. Nevertheless, and in spite of the importance of the exhibition, the press were less than generous towards Dalí. Carles Capdevila's commentaries on Dalí's art were not enthusiastic, and he suggested the possibility that "there might be drugs" behind his work. Rafael Benet was sceptical, even antagonistic: "Dalí's style is willfully insensitive and willfully vulgar

—really common." Meanwhile, the Catholic daily "El Matí" affirmed that Dalí offered paintings that were "antiforms that, far from resembling the fruits of artistic activity, seemed to the products of a morbid spirit". As for Man Ray, nobody paid any attention to his involvement, except for Benet, who dismissed the presence of the photographer in Barcelona with a comment on the ideal capacity of the photograph to express the poetics of Surrealism: "The incomparable technique of the ex-Dadaist", Benet asserted, "serves to confirm that it is in photography that graphic, objective Surrealism has found the right road."

The GATEPAC/GATCPAC magazine "AC" devotes two issues in succession to school architecture, covering questions ranging from construction to furniture to ideology (a debate to which even Àngel Ferrant and Guillem Díaz-Plaja each contributed an article). Moreover, the GATCPAC architects provided information about a number of projects for schools designed, and in some cases actually constructed, by them. We might mention in particular the Grup Escolar Blanquerna by Jaume Mestres, the Ignasi Iglesias school in Girona by R. Giralt Casadesús, and the project for the Grup Escolar in the avinguda del Bogatell, in Barcelona, by Josep Lluís Sert. Yet more projects were presented in subsequent issues, such as the Escoles Graduades "Grup Escolar Renaixença" in Manresa, the work of Perc Armengou, or the project for the Escoles Graduades in Pineda by R. Duran Reynals and Francesc Fàbregas.

**Carles Sindreu** publishes the book of poems entitled *Darrera el vidre*, with a foreword by Carles Riba, epigraph by J.V. Foix and four drawings by Joan Miró. Published thanks to an ADLAN initiative, the book ap-

peared as a publication of the already defunct "L'Amic de les Arts", this being Sindreu's way of seeking to demonstrate his commitment to the avant-garde, despite the fact that the book was a collection of juvenilia, the poems having been written between 1915 and 1920, and was, to some degree, a regression with regard to the poems in the two volumes that preceded it, *Radiacions i poemes*, and above all *La klaxon i el camí*. In fact, *Darrera el ridre* was basically an initiative of ADLAN, a body about which Sindreu entertained high expectations. Sindreu was, in addition, a regular presence at the sessions of the *Penya del Colón*, and at the *xocolatades* which Joan Prats organized at his house on Sundays, apparently also attended by Joan Miró, Josep Carbonell and Joaquim Gomis.

•  
**Fenosa** exhibits at the Sala Parés from the 18th of November of the 1st of December. The introduction to the catalogue is by C. Riba.

•  
 During December, Pablo Picasso and Manolo Hugué are in Barcelona.

•  
 Also in December, Llorens i Artigas has his second exhibition in Barcelona, at the Sala Parés. The following, the Museu d'Art Modern de Barcelona purchases some of his work.

•  
 Alongside the social concerns manifested in their projects and the construction of buildings and services for communal use, during 1933, 1934 and 1935 various members of GATCPAC produce individual works of architecture which have gained emblematic status with respect to the evolution of rationalist architecture in Catalonia: the "Astoria" building, which includes a housing block and a cinema, in Barcelona's Carrer Paris, the work of

Germà Rodríguez Arias; a building by Sixt Illescas in Carrer Atenes; the refurbishment of the Roca jeweller's shop in the Passeig de Gràcia carried out by Josep Lluís Sert (following the refurbishment, the Joieria Roca was used as the venue for a number of exhibitions organized by ADLAN); a block of flats in Carrer de Pàdua designed by Sixt Illescas, and a private house at Sant Antoni, on the island of Eivissa, by Germà Rodríguez Arias, are a few of the many works produced at this time.

## 1934

Joan Oliver, with the pseudonym **Pere Quart** published his first book of poems: *Les decapitaciones*. Here Oliver/"Quart" tried out an iconoclastic poetry that heralds his posterior satirical poetry. In poems number XXII and XXIII, this satire was directed towards surrealism, and more specifically to automatist poetics: "Jo em decapitaré. // Ells son bons, però no es decapitaran. // Els germà dels oncles és botxí. // El botxí es bo, però els gats // seuen prop de la tia del meu pare. // D'un botxí a un espia, // per una cistella, // amb llur destràl. // Els caps, el seu cap, contra el meu cap. // Quan et decapites? (...)" (I will decapitate myself. // The uncles brother is an executioner. // The executioner is good, but the cats // sit next to my father's aunt. // From an executioner a spy, // through a basket, // with their axe. // the heads, his head, against my head. // When will you decapitate yourself? (...))

•  
**Rodríguez Luna** exhibits at the Galeries Catalònia. The introduction to the catalogue is written by Josep Maria de Sucre.

•  
 After taking part in the inaugural exhibition of the group

Studi Art de Lleida, in 1932, as well as in some other collective showings, **Antoni G. Lamolla** exhibited with Emili Grau Sala at the Galeries Syra de Barcelona in January and February 1934. He submitted nearly thirty pieces, including drawings and paintings. The references to the exhibition are very clear (three still lifes, six landscapes, eleven urban landscapes...), but one would hardly be taking a chance in saying that Lamolla's painting is close to the Surrealist school. Little more than a year later, in December 1935, Lamolla held an exhibition in Madrid at the Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción. There, Lamolla was introduced by the prestigious art critic Manuel Abril who wrote in a journalistic article on the showing: "Lamolla's is one of the most serious exhibitions of surrealism that has been seen at Madrid." Abril also gave a lecture entitled *El triángulo de las artes*, on the occasion of the exhibition. Stangely enough, Lamolla combined this Surrealist painting with other absolutely traditional productions, and, in January 1936, held an exhibition at the Cercle Mercantil in Lleida, with no Surrealist works at all. Nevertheless, despite this polymorphism, what is outstanding about this painter is his capture of the Surrealist poesy in his work, especially influenced by the oneiric style of Dalí and the automatism and ingenuity of Miró. (With regard to this, his inclusion in the *Exposició Llogocofobista* of 1936 should be mentioned.)

•  
**Joan Miró** presents his latest work at the Galeria d'Art Catalònia, on the 16th of February, under the auspices of ADLAN.

•  
 Ramon Calsina exhibits at the Galeries Laietanes from February 17th to March 2nd.

GATCPAC presents its project for a **City of Leisure and Relaxation** with an exhibition held underneath the Plaça de Catalunya in late February and early March. The idea, on which they had been working for three years, consisted of designing a recreational resort on the stretch of coast running from Gavà through Viladecans to Castelldefels. The scheme included areas for swimming and sports, an open-air cinema, weekend apartments and residential zones (hotels, community residences, areas for school and hospitals, etc.). In order to bring the project to completion, the Cooperativa Popular "La Ciutat de Repòs i de Vacances" was set up. This was a public foundation in which various Catalan public bodies were involved, the foremost being the Generalitat de Catalunya itself. Construction work began with the draining of the marshes and the extension of the Gran Via, but came to a halt with the outbreak of the Civil War.

•  
 On the 5th of April, Salvador Dalí gives a lecture on Surrealism as part of a series organized by the Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona.

•  
**Mario Verdaguier** publishes his novella *El intelectual y su carcoma*, which is criticized in the press of the day: "A retarded novel in that it is written in the avant-garde manner." This novella was a kind of continuation of his previous avant-garde book, *La Mujer de los cuatro fantasmas*, and with it Mario Verdaguier divorced himself almost totally from his incursion into the avant-garde; an incursion that had begun in 1927 with the publication of his first more or less avant-garde novel, *El marido, la mujer y la sombra*, and had continued over a number of years by way of his regular attendance at the *Penya del Colón* and at the discussion groups or-

ganized by his friend, the painter Rafael Barradas, at his house in l'Hospitalet.

In May, the Ajuntament de Lleida organised an **exhibition of artists from Lleida**. Antoni G. Lamolla, Enric Crous, Leandre Cristòfol and many others were present. Precisely these three creators did not agree with the prizes awarded during this Exposició de Primavera and, on the 19th May, removed their works, one day before the exhibition close. The Ajuntament de Lleida decided "to ban the artists Crous, Lamolla and Cristòfol from taking part in any kind of artistic showing that was sponsored by the City Council, and given that Lamolla has received an honourable mention with the consequent prize money, the said quantity will not be given to the artist." Crous, Lamolla and Cristòfol then published a letter in the local newspapers addressed to the Mayor of Lleida, in which they explained their point of view and finished by saying: "We doubt that the mayor, Mr. Vives, can look after the good cultural reputation of our city; we say this because of the contents of an 'official note' which we have received, all fourteen lines of it rich in spelling mistakes. (...) Nevertheless, we are prepared to fight and bear the consequences."

In June, the GATCPAC organizes an exhibition to present the plans for the **Nova Barcelona** beneath the Plaça de Catalunya, a project on which the members of this association of progressive Catalan architects had been working since 1932 in conjunction with Le Corbusier and his cousin Pierre Jeanneret. The project had arisen out of Le Corbusier's presence in Barcelona, in March 1932, to attend the preparatory meeting to plan the CIRPAC conference. On that occasion, Le Courbusier had an interview with Francesc Macià

which he asked the President of Catalonia to support the plans for a new urban design scheme for the Catalan capital, and Macià's agreeing to do so resulted in the plan coming to be known as the **Pla Macià**. Le Corbusier himself explained the origins of the project in his book *La Ville Radiuse*: "In the spring of 1932, Josep Lluís Sert, the driving force behind the GATCPAC in Barcelona, arranged an audience for me with President Macià. The future of the Catalan Republic and that of Town Planning merged in the spirit of foresight of the President and the specialists who made up his team. // I presented my theses to him, my admiration for Barcelona —the necessary geographical space for a capital and the splendour of nature brought into accord. The intensity of this city and the youthful spirit of its administration justified the highest hopes. This was a part of the world where modern times had established themselves. The President was in agreement with my points of view. // At the same time, disdainful of all that referred to the question of economics, we offered our services to the Catalan government. President Macià accepted our offer and set us to work immediately. // (...) We drew up, in close collaboration with GATCPAC, a general plan for Barcelona intended to guide the evolution of the city, a plan sufficient for an efficient legislation to be able to put it into practice."

The *Pla Macià* was ambitious, setting out an integrated proposal for the expansion of Barcelona. It structured the city on the basis of the port and the transverse routes which linked Barcelona to its neighbouring satellite towns. It also proposed, amongst many other things, the renovation of the historic centre of the city. Less than a year later, in the framework of the Fira de Mostres trade fair on Montjuïc in 1935,

the plans for the project to refurbish and expand Barcelona were put on show again. However, the mayor of Barcelona refused to allow the exhibition of the drawings relating to the restructuring of the historic centre of the city, a decision which brought protests from GATCPAC.

**Picasso**, on a journey through Spain, stops in Barcelona. He visits the Museu d'Art de Catalunya, accompanied by its director, Joaquim Folch i Torres, and various friends. Carles Soldevila publishes an account of the visit.

From the 2nd to the 4th of October, **Salvador Dalí** exhibits in the Galeries d'Art Catalònia: five small-format paintings produced in his studio over the summer and destined for an exhibition to be held in the Julien Levy Gallery in New York during November and December that year, together with a further thirty or so. In the context of this exhibition, a lecture by Dalí had been announced for the 5th of October, with the title *Misteri surrealista i fenomenal de la taula de uit*. In the end, the lecture did not take place, on account of the strike and the uproar occasioned by the events of 1934. However, the magazine "Mirador" carried an interview with the artist, probably conducted by Just Cabot, in which, under the title *Abans d'auar a Nova York: Una estova amb Dalí*, reference was made to the announced lecture, which was to have consisted, according to the interviewer, of a "lyric poem —Surrealist, it goes without saying— and concluding with an explanation of the night table in terms of the evolution of the idea of space in physics, from Euclid to Einstein by way of Newton. Naturally, the explanation was laden with irreverent comments and eschatological allusions."

**Àngel Planells** exhibits at the Galeries d'Art Catalònia from the 5th to the 20th of November.

**Olga Sacharoff** exhibits at the Galeries Laietanes from the 10th to the 23rd of November, introduced by Joan Merli.

In **December of 1934** under the patronage of ADLAN, the "Numero Extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX" (Extra Christmas issue devoted to twentieth century art) by the magazine "**D'Ací i d'Allà**" was published. It was formally presented with a characteristic spiral binding. The issue was coordinated by Josep Lluís Sert and Joan Prats and attempted to cover many of this they intercalated short articles on artistic movements and language, with specific authors or general reflections signed by Luis Fernández (habitual writer for the magazine "AC" at that time installed in Paris), Christian Zervos (the well-known Francophile art critic and editor), A. Jakovsky, Josep Lluís Sert, Carles Sindreu, J.V. Foix, Magí A. Cassanyes and Sebastià Gasch. (It also include a poem by Hans Arp translated to Catalan.) Some of the other, more generic articles, were *Vers la màgia*, by Cassanyes, and *L'Art d'avantguarda a Barcelona*, by Gasch where he reviewed the history of the avant-garde movement and established three stages, protagonized respectively by Jose Dalmau for "L'Amic de les Arts", and by ADLAN. The issue included many photographic reproductions of works by artists who were, visually, unknown to the Catalan press. There were color photographs of works by the Catalan press. There were color photographs of works by Picasso, Braque, Gris, Léger, Kandinsky, and Dalí; in black and white: Lipshitz, Gabo, Pevsner, Le Corbusier, Gropius, Duchamp, Arp, Giacometti, Juli Gonzàlez, Àngel Ferrant,

Max Ernst, Miró, Dalí, Chirico, Josep Sala, Luis Fernández, Man Ray, Artur Carbonell, Severini, Mondrian, and a long etc... The issue united two parallel actions: on one hand, graphic modernity that had been being shown, for a few years, in "D'Ací i d'Allà", especially since being directed by the photographer Josep Sala; on the other hand, this issue consolidated concentrated the dynamic action of ADLAN that until then had been seen, reflected in fleeting exhibitions and acts of little historical repercussion (so much so that references about these acts are very imprecise). The Extra issue of "D'Ací i d'Allà" became an accredited document of interest of contemporary art for a generation of Catalans.

• **Pau Gargallo** exhibited at the Sala Parés from the 7th to the 21st December. This was an important showing, with twenty-two pieces, which received wide press coverage: a sign of the recognition and admiration which his work elicited. He submitted *El Profeta*, *Retrat de Marc Chagall*, *Gret Garbo*, *Picador*, *Màscara de Kiki*, *Bacant*, *Màscara d'arlequí* and others. Just after this, on the 28th December, when he was in Reus to inaugurate another exhibition at the Centre de Lectura, Gargallo died unexpectedly. In January 1935, tribute was paid to him in several acts of homage, such as an exhibition at the Sala Parés from the 26th to the 8th of February.

• The poet **Joan Lluçna Carbonell** published *Onix i níquel* in Barcelona. His poetry was, in part, influenced by the work of Joan Salvat-Papasseit, and other influences such as romantic and popular poetry, and even, some surrealist elements.

## 1935

Between 1935 and 1936, eight issues of the literary magazine "**Quaderns de Poesia**" (Po-

etry Notebooks) were published. The magazine was directed by a group formed by J.V. Foix, Tomàs Careés, Marià Manent, Carles Riba and Joan Teixidor. As many creative works as literary reflection and drawings were published. It was an eclectic magazine, but a few of the contributions can be commented on: for example, the publications of some unedited poems by Paul Eluard following his stay in Barcelona, and the conference of January 1936 on Picasso, also an article by Lluís Montanyà, *Algunes consideracions sobre la lírica de J.V. Foix*. (Some thoughts on the lyrics of J.V. Foix) where his poetry was first studied. Among others, the publication of various poetic pieces by Foix, or of his more characteristic articles of reflection, *Poesia i revolució* (Poetry and revolution) where he defined his aesthetic commitment: "The poet, as a poet, has his revolutionary duties. But, his revolution is different from the revolution of the mainstream. When it becomes this, the poet shuts up. If he wishes to intervene as such, the poetry drowns him in the morbid pools of rhetoric. But rhetoric is so adverse to poetry! So much so, by chance, as flower arrangements."

• **Ramon Calsina** exhibits at the Galeries Laietanes from the 23rd of February to the 8th of March.

• In the summer of 1932, **Hans Arp** visited Barcelona and was interviewed in an article by Casch. In March 1935, ADLAN organized an exhibition of the artist at the Joieria Roca. At this time, ADLAN monopolised the interest and efforts to organize exhibitions of foreign artists. From existing written records, we know that typical organic sculptures were exhibited. Under this pretext, Cassanyes wrote an article where he develops a personal interpretation of the abstract

and points out the plurality of standpoints which this tendency includes.

• In March, the exhibition **Tres Escultors: Ramon Marinello, Jaume Sans, Eudald Serra** is organized by ADLAN at the Galeries Catalònia. The showing is introduced by a poster-collage by Ortiga and a text by Ignasi de Figueres. It is a group of experimental works with Surrealist and Dadaist connotations. All three sculptors were disciples of Angel Ferrant and had been trained with criteria open to the challenge of experimentation.

Ramon Marinello submitted a "Project for the configuration of a legendary square", entitled *El bonic cadàver d'Elisenda va ser trobat aquest matí al centre de la plaça ou jugava*. (*The pretty corpse of Elisenda was found dead in the square where she was playing*), created with a combination of geometric and organic shapes. Jaume Serra exhibited some organic pieces in which the hole and the mass, the opening and the space, form the composition. Eudald Serra (first individual exhibition, in 1934, at the Galeries Busquets) exhibited *Escultura* (1934), a polychrome, phallic shape of baked clay with ropes, and other works which have disappeared, such as *Telegraph Pole* or *Composition*, which are three-dimensional objects made with commonplace materials. There were also some collages made with diverse materials: cardboard, sandpaper, chalk, cork, etc., where concern is shown for textures, the investigation of new materials, and the composition.

• "La Publicitat" for March 11th, 1935, announces a lecture by Salvador Dalí, to be given that same day in the Llibreria Catalònia (in whose basement he had exhibited during the autumn of the two previous years, promoted by

Josep Dalmau). The lecture is entitled *Importància filosòfica dels rel·lotges tons*. There is no evidence to show that the event actually took place.

• **Ángeles Santos Torroella** exhibits at the Galeries Syra, from the 10th to the 14th of June, 1935, and from the 2nd to the 15th of May, 1936. The artist first won recognition at the age of eighteen with the painting *El Mundo* at the Salón de Otoño in Madrid in 1929, a work that had made a considerable impact. As a result, the following year she was given a room to herself. She produced imaginative paintings, with Surrealist and Expressionist elements which attracted the attention of such Spanish intellectuals as García Lorca, Ramón Gómez de la Serna and Jorge Guillén, and the Catalans Guillem Díaz-Plaja, Joan Teixidor and Joaquim Nubiola when Ángeles Santos was only eighteen. However, after 1935 she turned towards conventional positions and began to specialize in pictures of flowers, children and portraits.

• A **Man Ray** exhibition is held in the Roca gallery, organized by ADLAN. The opening features a debate on photography accompanied by slide projections.

The surviving documentation indicates that the exhibition included *Saint Jean de Luz*, *Rocas* and *Piedras*, geological elements which are treated as abstract compositions; *Lirio Negro*, *Rayograph*, manipulations using vegetation, and a portrait of Picasso. Pere Català-Pic writes an essay prompted by the exhibition. Man Ray is the classical example of photography as an autonomous language independent of other art media. He does not seek to imitate painting; photography is a specific language of its own. It is the language of objectivity, of realism, but at the same time it in-

corporates manipulation, subjectivity. Thus photography proffers another vision, a vision that is magical and expressive of the nature of things: "(...) a condition that has revealed itself after a century of documentary execution, is conscious of its own worth and only aspires to create photography. There is also the pursuit of the abstract, of the undiscovered vision, of surprise (...). // In this way he presents us with the beauties of a rayogram obtained from the orthogonal imprint of a ray of light graduated in a range of shadings, creating new emotive possibilities. // Through the angle of his lens a geological stratification suggests a Dantean personality. (...)" Photography affords and objective, realist vision of things, but it can also come close to offering a vision of the unknown aspect of things. Regarded in this light, Cassanyes, who some years before had written a review of the publication of Man Ray's *Photographies*, arrived at an identical evaluation. The portraits action-compositions are not mere mechanical reproductions, but "revelations" of a reality; "they create a new reality".

A number of Spanish and foreign artists and writers spend their summers in **Tossa de Mar** during the first half of the thirties; amongst others, the painters **Marc Chagall**, **Jean Metzinger** and his wife **Suzanne Phocas**, also a painter, **Rudolf Lévy**, **Stanley William Hayter** and **Georg Karpates Kars**; **André Masson** was another, painting several pictures during his stays in Tossa, and inviting the writer **Georges Bataille** to come and visit. Bataille, too, has left explicit testimony to his sojourn in the coastal town in his work. At the same time, Masson and Bataille worked on a joint contribution to the 8th issue of the magazine "Mino-taure", based on their experi-

ences on the mountain of Montserrat. **Louise** and **Michel Leiris** also visited Masson. Amongst others who spent time in Tossa were **Georges Charensol**, **Georges Du-thuit** and **Florence Fels**; the philosopher **Paul Ludwig Landsberg**, in flight from the Nazi persecution of Jews, also stayed for a while in Barcelona, where he lectured and taught; the rationalist architect **Henri Mullender**... Alongside these foreign personalities, Tossa was also visited by a series of figures from the world of Catalan culture, starting with **Pere Creixams** and **Rafael Benet**. Rafael Benet was to sum up this state of affairs in the title of his very successful article, *Tossa, Babel de les Arts*, in which he reflects the contact he had with all these personalities and with others who passed briefly through Barcelona, such as the painter **Albert Marquet**, who was there in February, 1930. A product of this tremendous activity, and as a result of the initiative of Benet, Kars, Enric Casanovas and Alberto del Castillo, **September 1935** saw the opening of the **Museu de Tossa**, which contains, amongst a wealth of other work, the watercolour *Violiniste celeste* by Marc Chagall.

**Sacharoff** exhibits at the Galeries Syra from November 30th to December 13th.

## 1936

On January 13th, organized by **ADLAN**, the **Picasso** exhibition at the Galeria Esteve opens, at the same time inaugurating this new gallery. 25 works are listed in the catalogue, comprising a retrospective selection from which the pink, blue and neo-classicist periods are deliberately omitted in order to focus exclusively on the avant-garde work. Not listed in the catalogue are

two additional pieces by Soto and Eluard.

This was one of **ADLAN**'s most important events, and it provoked both enthusiasm and censure. Picasso had not exhibited in a one-man show in the city since 1912, and enormous expectation was aroused. Amongst a number of other protests, the response by **PAC** (Pro Art Clàssic) to **ADLAN**'s activities in general and the Picasso exhibition in particular is significant: a leaflet of ironic criticism of the avant-garde which features an ass whose excrement consists of names connected with the avant-garde and with **ADLAN** itself.

The opening ceremony is broadcast by radio, including readings by **Juli González**, **Salvador Dalí** and **Luis Fernández**. There are also contributions from **Joan Miró** and **Jaume Sabartés**, who reads poems by Picasso. **Paul Eluard**, who had been in Barcelona before, gives a lecture on Picasso on January 17th in the Sala Esteve: *Picasso segons Eluard, segons Breton i segons ell mateix* (Picasso by Eluard, by Breton and by himself). On the 23rd of the month he gives another lecture at the Ateneu Enciclopèdic Popular on *El surrealisme*, in which—according to the press reports—he identifies Surrealism with Communism. It seems that he also gave a third lecture, at the Sala Esteve again. In addition, he gives a reading of some of his poems to the Amics de la Poesia and two unpublished poems are printed in issue number 6 of "Quaderns de Poesia". J.V. Foix also publishes two of Eluard's poems and, in relation to the **ADLAN** exhibition, a portrait of the poet by Picasso in "La Publicitat".

Martí de Riquer, J.M. Miquel i Joan Teixidor published the first anthology that dealt with avant-garde poetry: *Antologia general de la poesia catalana*. In fact, in 1934, **Joan**

**Teixidor** had carried out an initial rigorous study on Joan Salvat-Papasseit in the "Revista de Catalunya", at that time edited by Foix. Later, Teixidor, regularly wrote for publications such as "Mirador", "La Publicitat", or "Quaderns de Poesia". As a poet he was somewhat influenced by aspects of the avant-garde.

Josep Lluís Sert and Josep Torres Clavé design a large hospital for Barcelona. The idea, which was never implemented, tied in perfectly with the concern **GATCPAC** consistently demonstrated for the architecture of health care. In 1934, for example, Sert, Torres and Joan Baptista Subirana had produced a standard hospital scheme to a brief from the Conselleria de Sanitat i d'Assistència Social of the Generalitat. That same year, and in the years that followed, Subirana and Torres worked on hospitals in Igualada, Palafrugell, Viella, Vic and Badalona, some as restructuring schemes, some wholly new constructions. In the context of this interest in the architecture of health, mention should be made of the Tuberculosis Clinic in Barcelona.

**Miquel Villà** exhibits at the Galeries Syra from the 7th to the 20th of March. Over the same period, **Calsina** shows work at the Galerie Laietanes.

Dalmau publishes the *Manifest núm. 1 a la intel·lectualitat artística*, with which he calls attention to the Associació d'Artistes Independents, of which he is president. This society is created with the aim of organizing and exhibition each year, open without restrictions or pressures of any kind (no juries, no prizes, etc.) to all artists and to every form of art, taking as its model the Salons des Independents in nineteenth century Paris. The text is in a sense Dalmau's testament, in that he was to die the following year. Be-

hind this text lie the same principles which had always motivated Josep Dalmau, their philosophy derived from 19th-century aestheticism and the consciousness—drawn from direct personal experience, since Dalmau was himself a painter—of the absence of a market in the *Modernista* era.

The object of the *Associació d'Artistes Independents* is to establish a platform for the marginal sectors of the art world, representing the continuity of the spirit of the Galleries, which adopt another formula: "(...) conscious of the need for determined promotion of production, (...) We are reminded that every obstacle is harmful to the expansion of the spirit. (...) Freedom of movement for art. We are not going to fight anybody, we feel an inescapable moral duty to hold up to contemplation what the artist does, what the artist lives (...) so that all together we can fight for the absolute purity of art. Our motto is: art for art's sake."

At the first exhibition of the *Associació d'Artistes Independents*, those taking part include **Evarist Basiana**, **Joan Massanet** and **Àngel Planells**, amongst others. The critics of the day, in general terms, considered it to be out of step with the times, believing that artists had the appropriate channels for the presentation of their work in a diversified, pluralist context: for the critics, there was no "Academy" to be fought against. At the same time, their assessment of the exhibition was negative, condemning it as conventional. In terms of the law of supply and demand, there will always be sectors—amongst others, the newly emerged—who seek, from the outside, to find a place in the art market. If Dalmau applies a 19th-century model in 1936, it is because there is a tension in the market. At all events, around this time there are a number of initiatives which are symptomatic of a lack of mediation be-

tween artists and public, such as the **Grup d'Artistes Independents** (1932-35) as well as the association founded at the end of 1935. The former (G.A.I.), exclusively promotional in function, was an organization which sought to distribute its members' work to private subscribers without resorting to middlemen. The **Societat d'Ajut als Artistes**, amongst other activities, tried to collect a percentage of the sale price of works of art sold in the galleries with to assist artists in need.

In May there is a **Giorgio de Chirico** exhibition in the Sala Esteva; the gallery sought to import exhibitions of foreign artists. This is the first time that de Chirico's work is shown in Barcelona. This is a retrospective exhibition of work produced between 1914 and 1935, in which each of de Chirico's periods is instructively represented. The opening begins with a talk by Francesc Pujols entitled *Catalunya davant el surrealisme*.

ADLAN organizes the **Exposició Logicofobista** in the art gallery of the *Llibreria Catalònia* from the 4th to the 15th of May, 1936. This show has been regarded as the most important group exhibition of Spanish Surrealism, despite the fact that it is hard to find much coherence between the various programmatic texts included in the catalogue, on the one hand, and the affiliation of all these different currents to the Expo, on the other. At all events, there was an explicit desire on the part of some of those taking part to situate themselves under the aegis of Surrealism. This is apparent, for example, in the short text by J. Viola Gamón, in which he delivers an authentically Surrealist profession of faith: "'Surrealism' is at once a new notion of poetry and a new method of understanding." This

contrasts sharply with the longer text by Magí Albert Casanyes, who chooses to provide a theoretical underpinning for the word Logicophobism in a style that is a unique combination of philosophical reflection and a virtuoso display of erudition (quoting Huysmans, Hegel, Shelley...), evidently far removed from any mere militant intuitions or provocative posturing. Essentially, the original idea behind the exhibition was to include some of the "big names" of Surrealist painting, such as Miró, Dalí or Oscar Domínguez, as Casanyes himself admitted in an interview published in the Catalan press at the time. Nobody could be in any doubt, then, that although the implementation of the initiative did not permit the adoption of a genuinely extreme position, the underlying intention was to generate a Surrealist current of some strength.

The conflict between the initial aim and the final results can be seen in the content of the exhibition itself. Thus, if we consider the list of contributors, a certain eclecticism is evident: we find artists with clearly Surrealist aims (Planells, Massanet, Varo, Lamolla...) side by side with others less connected with any specific "ism" (Àngel Ferrant, Jaume Sans, Nadia Sokalova...). Nevertheless, we should not overlook two points of particular interest. Firstly, that the *Exposició Logicofobista* made it possible, for the first and last time, for painters and sculptors from quite different areas of activity to come together: the group of Lleida, those subsequently known as the Surrealists of the Empordà, to whom we must add yet others on the periphery of Surrealism, the sculptors championed by ADLAN and other individual figures. Clearly, an encounter of this kind could only result from determination and commitment such as were shown by ADLAN.

Secondly, the fact that ADLAN, and more specifically Joan Prats, brought about the participation of Madrid artists such as Maruja Mallo and Juan Ismael on the basis of the ADLANist idea of extending the sphere of action to the rest of the State.

The GATCPAC is involved, during the first fortnight of June, in the **Primer Saló de Decoradors**, organized by the *Foment de les Arts Decoratives* in the dome of the *Cinema Coliseum*. This takes the form of a stand under the name of MIDVA (*Mobles i Decoració de la Vivenda Actual - Furniture and Decoration of the Modern Home*) featuring an exterior terrace with furniture of varnished wood and plaited palm fibres. There was also a painting by Joan Miró on a slab of carved uralite. This merely serves to indicate GATCPAC's interest in modern furniture, in the context of the numerous references to the subject to be found in "AC". For example, 1931 saw a number of projects for furniture, such as an armchair in wood, a table and a wardrobe of wood veneer and steel tubing, and the "Thonet" bed in tubular steel.

The ceramicist **Antoni Cu-mella**, who had exhibited at the *Exposicions de Primavera* in Barcelona between 1933 and 1935, has his first one-man show at the *Galeria Syra* in 1936. That same year he is awarded the Gold Medal at the VI Triennale di Milano.

In July and August, coinciding with the outbreak of the fascist insurrection, Christian Zervos and Roland Penrose visit Barcelona.

On July 31st, 1936, the *Sindicat d'Arquitectes de Catalunya* (SAC), headed by **Josep Torres i Clavé** (1906-1939), Torres-Clavé's intention, coinciding with the political situation

created by the fascist revolt, is to use the SAC to move beyond the theoretical postulates of the GATCPAC and make a genuine contribution to the transformation of society. Accordingly, the architect, in addition to his position as General Secretary of the SAC, is appointed as the Generalitat's delegate to the Escola d'Arquitectura, where he makes a vital contribution to the dynamic changes in the educational syllabus in collaboration with the CENU (Consell de l'Escola Nova Unificada), also set up at the end of July, 1936. Alongside this, his commitment to the new political and cultural conditions is exemplified by his involvement in the Agrupament Col·lectiu de la Construcció de Barcelona, numerically the largest workers' collective in Catalonia, and to the Comissió Mixta e l'Administració i Control de la Propietat Urbana, a body concerned with making optimum use of the city's physical space.

Around October, in the context of the Civil War, exhibitions of a clear ideological character were held.

The 3rd October, the *Concurso de Cartells Antifascistas* was inaugurated. It was organised by the *Sindicato de Artistas Proletarios de Sabadell*.

The 6th October, the *Exposició de Cartells contra el Feixisme* was opened at the *Galerias d'Art Novetats*. It was sponsored by the *Comissariat de Propaganda de les Milícies Antifeixistes* and inaugurated by *Jaume Miravittles*. The inauguration was broadcast by radio.

The 14th October, the *Exposició de Artistas Joves* was organised in support of the *Milicias Antifascistas*. This exhibition brought together young artists along with a few more experienced ones, such as *Ramon Calsina*. The aim was to raise funds, but at the same time, the exhibition affirmed the autonomy of art and tended

towards the expression of revolutionary motifs.

At the end of October, the press informed that *Benjamin Peret* "is here and visiting our battlefronts."

At the beginning of December, the press reported that *Tristan Tzara* had been in Barcelona with *Charles Vildrac* and *Ilya Ehrenburg*. They had come as representatives of the *Associació Internacional d'Escriptors per a la Defensa de la Cultura* in order to donate a lorry equipped with a printing press and a cinematographic projector for the Aragon front.

## 1937

The Office of Publicity of the Generalitat of Catalonia (*Comissariat de Propaganda de la Generalitat*..) edited *Oda a Barcelona*. (*Ode to Barcelona*), by *Pere Quart* (*Joan Oliver*), illustrated by *Joan Junyer*. The composition was a response to the necessity of finding new literary forms (artistic, in general) that would conscientiously respond to the new situation the country was passing through. *Oliver* searched for this artistic commitment in *Oda to Barcelona*, ("wounded and isolated"), just as he would do two years later with the drama *La fam*.

*Jaume Miravittles* always maintained an open attitude towards the avant-garde, possibly due to his friendship with *Salvador Dalí*, who, like himself, was from *Figueres*. The fact is that *Miravittles*, who contributed to "L'Amic de les Arts", was one of few intellectuals who publically defended the *Manifest groc* in the face of the uproar against it, and participated in the filming of *Un chien andalou* etc... Years later, having joined the *Bloc Obrer i Camperol* (*Peasant and Work-*

*ers Block*), and having published *Contra la cultura burgesa*, he attempted to profit, through Marxism, from the rupture provoked by *Dalí*. Due to his political position, with the outbreak of the war, he was nominated secretary of the *Comitè de Milícies Antifeixistes* (*Committee of the Antifascist Militia*), and a short while later, *Comissari de Propaganda de la Generalitat*. From this office he tried to export Catalan culture, with a clear idea of modernity, and took advantage of the many resources and examples from the avant-garde.

1937 sees the completion of the *Casa Bloc*, construction of which began in 1933, on the basis of a project drawn up within the context of the GATCPAC by *Josep Lluís Sert*, *J. Torres Clavé* and *J. B. Subirana*. The scheme, commissioned by the *Comissariat de la Casa Obrera* of the Generalitat de Catalunya, consisted of the construction, in the *Sant Andreu* district, of a housing block with 207 apartments which was to become a landmark of Spanish Rationalist architecture.

In 1937, the *Spanish Pavilion* is inaugurated at the *Exposition des Arts et Techniques* in Paris. The Pavilion was designed by *Josep Lluís Sert* and *Luis Lacasa*, and some of the outstanding works of contemporary art are exhibited there, amongst them *Picasso's Gerinika*, *Alexander Calder's Fuente de Mercurio*, *El pagès català i la revolució* by *Joan Miró* and *La Montserrat* by *Juli González*. At the same time, *Joan Miró* designs the well-known poster *Aidez l'Espagne*.

In April 1936, the *Sindicat de Dibuxants Professionals de Catalunya* is founded. At the time of the outbreak of war, a *Comité Revolucionari* is set up, composed of various graphic artists and poster designers with an explicit com-

mitment to defending the Republic. The design and formal composition of their posters reveals the influence of a whole artistic and aesthetic tradition formed, albeit only to a slight extent, by the legacy of the artistic avant-garde in Catalonia, above all by the postulates of Futurism, with its apotheosis of the machine and the primacy accorded to warfare in its theoretical programme. However, it is also evident that the exceptional nature of the circumstances obliged the poster artists to employ a very precise iconography, using unequivocal symbols to capture the public attention: clenched fists raised, mouths wide open, military equipment, guns, tanks, clasped hands, signs of pain, trenches and barricades... A revolutionary *mise-en-scène* which only the greater or lesser intuition of the poster artists could transform into work of the kind referred to by the critic *Sebastià Gasch* in 1938: "the truly revolutionary painter is not the one who paints blazing barricades or hunger marches, but the one who gives unsuspected accents to the language of form and colour." Amongst the many poster artists active in Catalonia, we must not overlook *Carles Fontseré*, who produced some of the most emblematic posters on the Republican side and exercised a decisive influence on a number of his contemporaries; *Helios Gómez*, considered at the time as being the most formally avant-garde thanks to his schematic approach to his compositions; *Josep Alloza*, *Jacint Bofarull*, *Joaquim Martí-Bas*, *Rafael Toma* and *Germà Viader*, who broke away from the *Sindicat de Dibuxants* and formed a graphic artists' cell within the PSUC, the Catalan Communist Party. *Lorenzo Goñi*, too, was intensely active, coming close at times to the schematism of the Futurist tradition. *Antoni Clavé* started

out as a designer of film posters, but went on to produce several posters for the war effort. Finally, special mention must be made of the Valencian **Josep Renau** as the artist who most fully assimilated certain of the most innovative European tendencies, and put these into practice until the political authorities put a stop to the further development of his art.

The Generalitat's Tuberculosis Clinic takes its first patients. The **Dispensari Central Antituberculós** in Barcelona's carrer de Torres Amat is one of the most emblematic examples of the GATCPAC's work, the initial project in response to a brief from the Departament de Sanitat i d'Assistència Social dating from 1934. The scheme was the work of Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana and Josep Torres Clavé.

Sebastià Gasch publishes the volume *La pintura catalana contemporània* under the imprint of the Generalitat de Catalunya's Comissariat de Propaganda. The book offers a rounded overall approach to its subject, far removed from the partisan stance Gasch had previously taken. This change of attitude, also evident in the articles later published in the "Revista de Catalunya" and in "Meridià", reflects the situation in which Catalonia then finds itself. Gasch lays aside his tone of cultural combat to enter into a more complex combat in which the conflict between avant-garde and rearguard has become totally irrelevant.

This period is marked by poster competitions, showings of institutional propaganda, benefit exhibitions to raise funds for the war and displays organized by the unions. In general terms, the discourse of these exhibition is totally ideological. It deals with war themes and the exaltation of ideals such as justice, liberty, etc.

A poster competition was convoked by the Conselleria de Treball de la Generalitat de Catalunya and inaugurated in the foyer of the Ferrocarril at Sarrià in Barcelona, the 23rd of January. The theme was the prevention of accidents at work. On the 2nd of September, the jury of the Concurs per al cartell de Segell Pro Infància announced its verdict: the award-winners were Ramon Martí, F. Alquesa, and Carles Fontserè.

As for the art of propaganda, the exhibition "Seven months of war" was outstanding. It was held at the Casal de Cultural during the months of February and March, and the artists Francisc Mateos, Puyol, Alberto Sánchez and others participated. The exhibition "Madrid, one year of heroic resistance", organized by the central administration and the Generalitat, was also notable. The activities of the Associació de Amigos de la Unión Soviética (A.U.S.) deserve a mention apart. In January 1937, they moved into the basements of the Plaça Catalunya and organized various exhibitions of propaganda with Soviet and revolutionary themes. Among these, the exhibition *Carteles de la Revolución*—a showing of Soviet posters—should be singled out.

As regards the benefit exhibitions, those organized by the Ateneu Socialista de Catalunya were outstanding: *La Exposición de Ayuda a Madrid* (The exhibition to Help Madrid), inaugurated the 19th April, and that of *Dibujos y Grabados pro-Euzkadi* (Drawings and Etchings pro-Basque Country), inaugurated the 6th of June. The *Exposición del Fred*, organized by the magazine "L'Esquella de la torratxa" should be mentioned. Among the participants were; Martí Bas Tona, Bafarull, Nyerra, Tisner, Guasp and Kalder.

One of the exhibitions sponsored by union organizations was the showing "Proyectos es-

cultóricos del momento", organized by the Sindicato de Pintores y Escultores de Cataluña (UGT), which opened the 8th of July.

Finally, we mention the exhibition of Luis Quintanilla, sponsored by the communist magazine "Meridià" and inaugurated at the Hotel Ritz the 8th of December. The works were in a primitive style and the theme was the Madrid front.

The administration organized other exhibitions which deserve.

The **Exposició de Primavera** was held from the 15th to the 31st of July. It was organized by the Ajuntament de Barcelona in conjunction with the Sindicat d'Artistes, Pintors i Escultors de Catalunya (UGT) and the Secció de Belles Arts del Sindicat de Professions Liberals (CNT). It took place in the upper foyer of the Ferrocarril de Sarrià in the Plaça Catalunya in Barcelona. 169 artists submitted 330 works. There was clearly the will to continue the artistic activities of the institutions in spite of the difficulties caused by the war. It seems that, in general terms, the exhibition had a traditional flavour. It included works by Ramon Calsina, Ramon Marinello and Antoni Costa, who represented the more progressive sector and stood out in their revolutionary and political commitment. One should also mention Gustau Cochet, Costa, Angel López-Obrero, Josep Canyes, Enric Climent and Rodriguez Luna.

**Josep Dalman** dies on the 22nd of September.

## 1938

The number of exhibitions diminishes. The 4th of January, the *Exposició Colectiva* was organized by the Secció de Belles Arts del Sindicat Unie de Pro-

fessions Liberals (CNT) and the Agrupació Lliure d'Artistes Pintors i Escultors.

Shortly after the death of **Bartomeu Rosselló-Pòrcel** in January 1938, a volume of his poetry was published: *Imitació del foc* (Imitation of fire). The book was dedicated to his good friend Salvador Espriu, and assimilated and combined various poetic lines that he had cultivated, or influences that had already been felt in previous works: symbolism. Carles Riba's work and some Castilian poets like Jorge Guillén of Federico García Lorca, and from surrealism or at least avant-garde poetry. Salvador Espriu said that, with Rosselló-Pòrcel, "the Catalan language reaches extremes of clarity and crystalline subtlety".

The Ministerio de Instrucción Pública y La Dirección General de Bellas Artes organize the **Primera Exposición Trimestral de Artes Plásticas** from the 30th of March to the 15th of April at the Casal de Cultura, n° 14 Plaça Catalunya.

Josep Renau, Director General de Bellas Artes, introduced the catalogue and set the basis for the Segundo Concurso Trimestral de Artes Plásticas and the Primer Concurso de Crítica. This was a strategy that gave support and dynamism to the artistic activity which was losing its prestige during the Civil War by means of the acquisition of art work, the awarding of prizes, and the convocation of four annual exhibitions. A competition criticism and other art literature was organized at the time. The selection was the responsibility of the "Dirección General de Bellas Artes which will take into account, with broad criteria, the artistic value and popular impact of the works". Without doubt, the circumstances of the war determined the character of the exhibition, which was totally



ideological. Included among others were Ramon Calsina, Antonio Costa, Helios Gómez, Antonio Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Manuel Angelès Ortíz, Enrique Climent, Francisco Mateos, Apelles Fenosa, Arturo Souto Feijo and Pitti Bartolozzi.

From the 1st to the 8th of August there was a second convocation of the *Concurso Trimestral de Artes Plásticas* in the same gallery organized by the Ministerio de Sanidad and the Dirección General de Bellas Artes with the same tenacity as on the previous occasion. Segundo Blanco introduced the catalogue with a similar selection of artists: Ramon Calsina, Antonio Costa, Helios Gómez, Antonio Rodríguez Luna, Ramon Gaya, Apelles Fenosa, Arturo Souto Feijo, Pitti Bartolozzi, etc...

On the 2nd of May the "**Exposició de Joventut: L'Art al Servei del Poble**" (the Exhibition of Youth: Art at the Service of the People) was opened. It was organized by the Comissió de Cultura i Propaganda de la Joventut Socialista Unificada de Catalunya. Bardasano, Vela Zanetti, Alfredo Pablo, Joana Francisca and Walter—who submitted photographs—took part. Bardasano and Josep Renau gave talks on art and youth and their relationship with society.

In July the "Concurso Vanguardia Postal" was held at the Casal de Cultura. Vanguardia Postal was the organization of the *Sindicat d'Empleats de Correus* (UGT) (the union of postal employees). This was a benefit exhibition to raise funds for the war. Among the participants were Clavé, Martí Bas, Tona and Rivero Gil.

The Ajuntament de Barcelona and the Generalitat de Catalunya organized the **Saló de Tardor**, from the 1st to the 15th of October, at the gallery

of the Casal de Cultura in Plaça Catalunya. This was an eclectic showing which included Ramon Calsina, Antoni Clavé, Pedro Flores, Antoni Costa, Angel Planells, Rodríguez Luna, Miquel Villa, Fenosa, Granyer, Rebull and Cochet. One should mention the political commitment of some of the works, for example those by Antoni Costa, Pedro Flores, Rodríguez Luna and Granyer.

The Ajuntament de Barcelona and the Generalitat de Catalunya organize the **Exposició del Dibuix i del Gravàt** (Drawing and Etching), from the 10th to the 26th of November at the Gallery of the Casal de Cultura. There were works by Antoni Clavé, Cochet, Pedro Flores, Helios Gómez, Joan Junyer and others. Drawing and etching are a suitable medium for the expression of war themes and political commitment, which are the dominant topic in this exhibition.

During December the third *Exposició Trimestral de Artes Plásticas: competición de Otoño* (autumn competition) takes place at the same gallery. Ramon Calsina, Cochet Hernández, Pedro Flores, Antonio Rodríguez Luna, Pitti Bartolozzi, Antoni Clavé, Fenosa, Rebull and others take part.

Picasso donates an early print of the etching *Minotauro-màquia* (1935), a predecessor to the composition of *Gernika*, to Barcelona's municipal museums.

## 1939

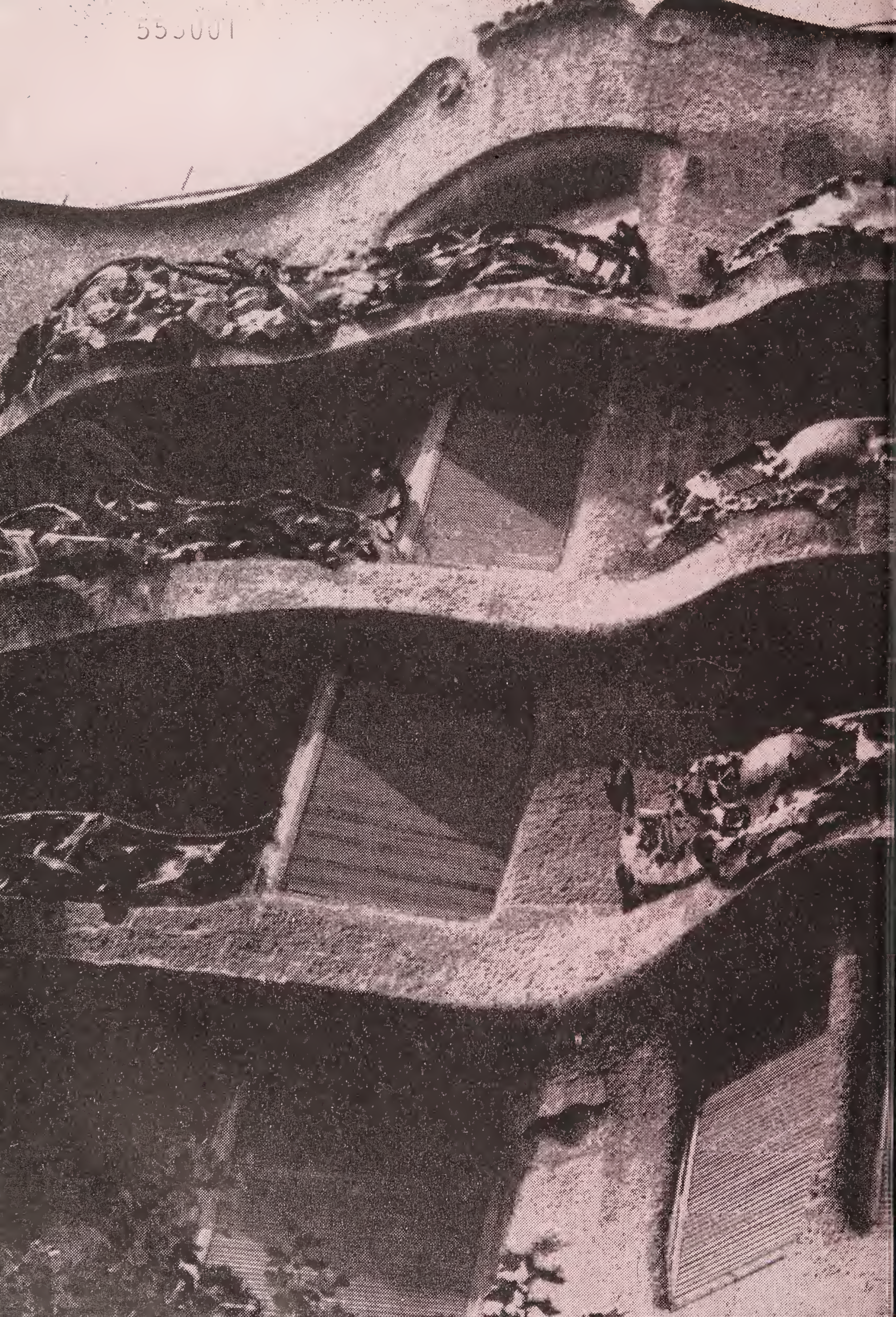
During the period from 1920 to 1925, Charles Edouard Jeanneret, known as **Le Corbusier**, had exercised an influence on the Catalan avant-garde, together with his friend Amedée Ozenfant by way of the magazine "*L'Esprit Nouveau*"; subsequently, as an architect, he had influenced an entire gen-

eration of Catalan architects, represented by GATCPAC, throughout the thirties, and had contributed to the planning of a *Nova Barcelona* with the support of President Macià from 1932 to 1934. Le Corbusier, who had always taken a special professional and personal interest in the city of Barcelona, turns to painting, his second creative language, never entirely abandoned, but particularly cultivated during the late thirties, to produce a series of paintings, begun at the end of 1938 and completed in 1939, to which he gives the significant title of *Chute de Barcelone*.





553001







TRENT UNIVERSITY



0 1164 0408266 5

Con la colaboración del  
MUSEU D'ART CONTEMPORANI. BARCELONA



FUNDACIO CAIXA DE CATALUNYA 