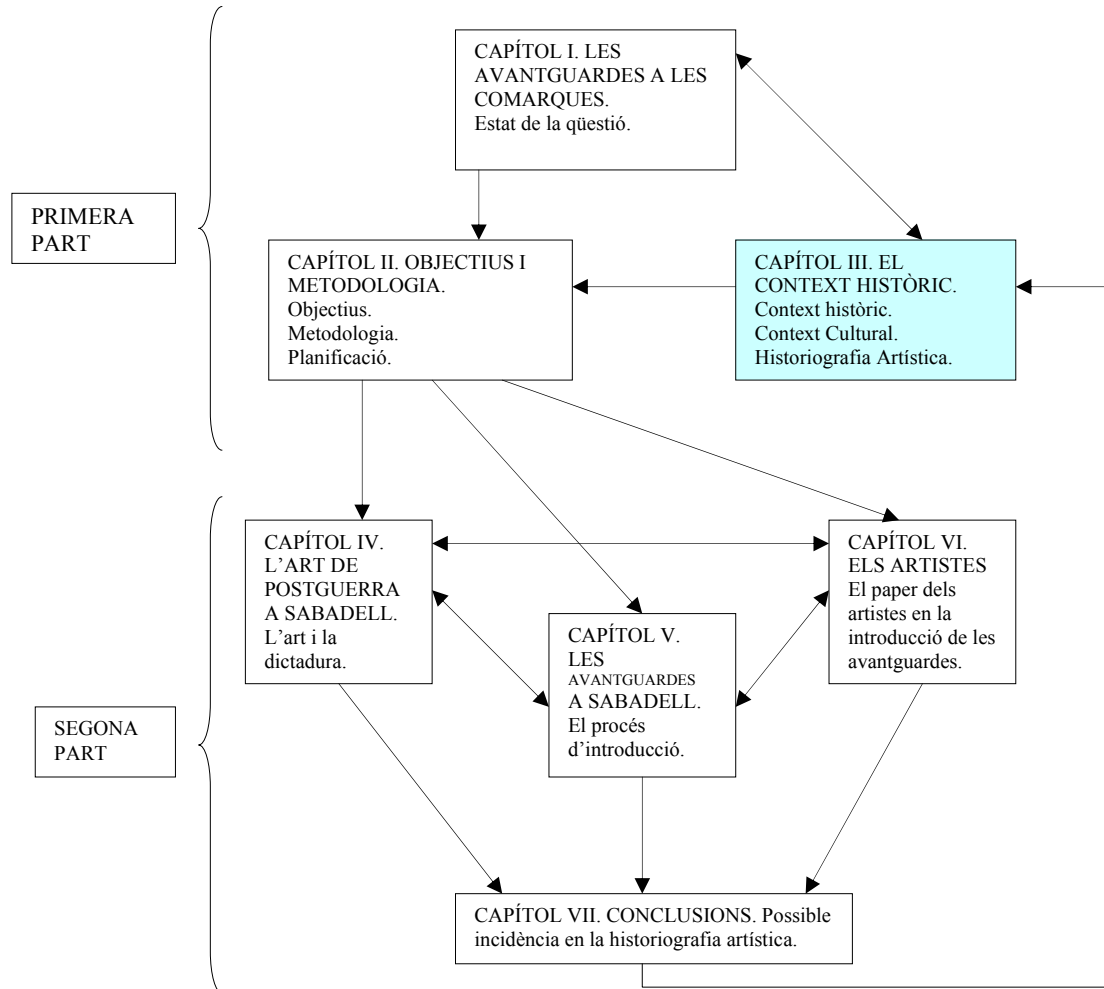


CAPÍTOL III. EL CONTEXT HISTÒRIC

CAPÍTOL III. EL CONTEXT HISTÒRIC

ESTRUCTURA DEL TREBALL D'INVESTIGACIÓ



OBJECTIUS DEL CAPÍTOL III.

- Destacar els trets més significatius de l'art de postguerra, de l'art franquista i elements que van dificultar la progressió de l'avantguarda.
- Seleccionar i sintetitzar els estudis més rellevants sobre l'art de les avantguardes d'abans i de després de la guerra a Catalunya que s'utilitzen com a referència.
- Demostrar la necessitat dels estudis locals per apropar-se a una realitat artística més àmplia.

L'objectiu de triar en la investigació una ciutat comarcal com Sabadell, establint un model descentralitzat, ja pot ser considerat en si mateix com a un element contextual en l'art català. Ara bé, estudiar el fet artístic d'aquest nucli implica considerar-lo en conjunt, creant-se alhora la necessitat de conèixer el context històric i cultural en el qual aquesta vida artística ciutadana es desenvolupa.

Al capítol dedicat a metodologia ja s'especifica com es procedirà en la recerca de la informació necessària per construir aquest context, però en tot cas, cal posar de manifest els límits que s'han establert. Pensem que el situar-nos sobre una realitat local prou delimitada, ens dona la possibilitat d'esbrinar detalls d'unes interrelacions de fets i àmbits —artístics, culturals, socials— potser més difícils d'establir des de perspectives més globals o geogràficament molt més extenses, sovint immerses necessàriament en altres generalitzacions. Per tant, l'estudi local servirà com a mostra comparativa i descentralitzada. Es tracta d'una realitat artística en l'esglaió més proper a la quotidianitat, allunyada dels centres irradiadors i dels grans temes històrics, i directament relacionada amb els esdeveniments de la vida diària dels seus protagonistes.

Des de la perspectiva local, allò que s'esdevé fora de la ciutat forma part del seu context, amb diferent incidència segons sigui més o menys intens l'efecte en la seva vida cultural i social. Per tant ens trobem amb uns contextos externs a la localitat. També cal tenir en compte els esdeveniments que s'hi generen al seu interior i que es converteixen alhora en contextuals del fet artístic. Aquest fet artístic local tindrà més o menys capacitat d'incidir en espais culturals més generals, exteriors, en funció de l'atenció que aquest corriï sort en els centres generadors de cultura, als mitjans de comunicació, en aquest cas Barcelona.

Posar en marxa la reconstrucció teòrica d'aquesta contextualització es pot convertir en una tasca tan vasta que podria reduir a la mínima expressió l'objecte mateix de la investigació. Tenir en compte els fets històrics i socials de l'època estudiada, la situació cultural, i establir les adequades interrelacions implica desenvolupar estudis en diferents direccions, amb diferents grau d'aprofundiment segons es valori de significativa la influència sobre l'objecte estudiat. Per això, el risc de perdre's en "importants" dades que faciliten la comprensió de l'objecte d'estudi és gran, i només es pot evitar establint criteris molt clars en la planificació de la investigació. És necessari evitar partir de la rellevància del context per explicar l'objecte d'estudi i procedir al revés, a partir d'aquest establir els aspectes més significatius que s'han de tenir en compte fins donar una explicació prou rigorosa i argumentada d'allò que ens ocupa. Poden existir fets o dades rellevants de qualsevol camp estudiat, des del punt de vista històric o cultural, o fins i tot del món artístic, però poc significatius per respondre estrictament els objectius marcats a la investigació.

En el nostre cas, investigar la introducció de les avantguardes a Sabadell genera necessàriament la intervenció d'un factor històric, d'un factor artístic, i un factor geogràfic. D'una banda, haver de preguntar-se per la situació de l'avantguarda en un moment històric implica, a més, adreçar-se als centres més importants i pròxims per contrastar els fets, artístics i històrics. D'altra banda, els alts nivells repressius de la dictadura franquista, així com la seva llarga existència, va facilitar estendre els seus tentacles en tots els àmbits de la vida social i cultural del país. Aquesta realitat, formarà part integrant i consubstancial del fet artístic. És a dir, determinades circumstàncies històriques orquestrades en els moments d'introducció de les avantguardes jugaran un paper decisiu en aquest procés, i no només contextual. Lògicament, també serà un moment decisiu per a altres tendències en aquells anys.

Amb quatre apartats s'ha intentat aclarir en el present capítol els conceptes dels quals partim. Sembla que diferenciar termes com *art franquista* o *art sota el franquisme* és necessari perquè les avantguardes arriben a Sabadell com a una manifestació en ple franquisme, susceptibles d'impregnar-se dels diferents valors estètics, ètics i ideològics del moment, dels uns o dels altres.

La situació de la historiografia que fa referència a l'avantguarda a Catalunya és fonamental en dos sentits: en el tipus d'historiografia existent i en el corpus científic que s'ha elaborat fins ara. Però més que sotmetre globalment la historiografia a un procés sumari d'estudi crític, que podria ser en si mateix un objecte d'investigació pel seu abast, interessa establir unes referències mínimes dels historiadors i continguts històrics que hem utilitzat de forma preponderant, deixant així de manifest quins són els nostres pressupostos.

Per últim, en un quart apartat, i concretant una constant que apareix a tota la tesi, és necessari demostrar la necessitat de la investigació local. Demostració que en realitat es realitza amb la totalitat de la investigació, però argumentació que creiem necessària com a referència que justificarà en molts moments els límits, tant per justificar l'aprofundiment en fets com l'oportunitat de detenir-se davant un imprecís grau de significació.

3.1. LA POSTGUERRA. ART FRANQUISTA-ART SOTA EL FRANQUISME.

3.1.1. El franquisme.

L'època en la qual situem la nostra investigació és 1939-1959. Aquest període està considerat per diversos historiadors com a l'estricta etapa de la postguerra, marcada pel final de la guerra civil i els importants canvis introduïts pel Pla d'Estabilització impulsat el 1959. L'estudi que nosaltres realitzem de l'art a Sabadell encaixa, per raons que explicitem més endavant, en aquesta etapa. D'altra banda, la dictadura franquista, dilatada entre 1939-1975, està dividida en diverses etapes i estudiada des de diferents punts de vista, amb una bibliografia sobre el règim franquista cada vegada més abundant y renovada. Es tracta d'un tema i uns conceptes històrics amb una dimensió que escapen clarament de l'àmbit local, però imprescindibles per parlar de comarques, d'art o d'avantguardes de l'època.

Els nostres referents històrics han estat construïts a partir d'autors que han estudiat el tema dins el panorama historiogràfic català. Una de les obres de la historiografia moderna que van renovar amb rigor l'estudi de la dictadura franquista va ser *España bajo el franquismo*¹, coordinada per Josep Fontana i editada per primera vegada el 1986. Poc després, el 1989, Borja de Riquer i Joan B. Culla van fer un treball ja clàssic d'aquest àmbit historiogràfic *El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)*², on la part de B. De Riquer ens interessa de forma especial "Un país després

¹ Josep FONTANA (Ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000 (1986). Lògicament, no podem entrar en l'obra d'altres autors com Tuñón de Lara, Tamames, Tusell, Carr i Fusi, Benet, etc. perquè el tema s'estendria excessivament per als nostres objectius.

² Borja de RIQUER, Joan B. CULLA, *El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)*, *Història de Catalunya*, vol. VII, Barcelona, Edicions 62, 2000 (1989).

d'una guerra (1939-1959)". Carme Molinero i Pere Ysàs³ s'han convertit més recentment en especialistes sobre el franquisme, que amb obres tant significatives com *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*⁴ de 1997, o *Catalunya durant el franquisme*⁵, de 1999, han sabut aprofundir, clarificar i sintetitzar uns conceptes molt utilitzats, i a la vegada renovar críticament la bibliografia que, pel contingut, fa referència a autors d'àmbit estatal.

El règim franquista està considerat, amb les seves peculiaritats pròpies, com a un règim feixista, especialment en els seus primers anys, anys en els quals es defineixen de forma més clara els seus objectius⁶:

* Règim imposat a una societat amb grans tensions socials i polítiques, sense tradició democràtica, amb un grau de violència molt superior a qualsevol dels altres règims feixistes com a conseqüència de la guerra civil, amb un protagonisme incomparable de militars i catolicisme tradicional.

* Estat autodefinit com a totalitari, amb partit únic, dirigent messiànic, organitzacions encarregades de controlar la societat, anul·lació de l'oposició, control absolut dels mitjans de comunicació, mecanismes d'intervenció de l'Estat en els diferents àmbits social, econòmic, cultural

* Proclamació de la superació de la lluita de classes, però enquadrant en estructures estatals i de control tots els treballadors reprimint qualsevol protesta o reivindicació. Subordinant tota acció als suposats interessos de la nació espanyola, incompatible amb l'existència d'altres identitats nacionals

* El procés de "desfeixistització" va ser un lent procés, més formal que de fons, per sortir del profund fracàs de la política econòmica autàrquica i

³ Carme MOLINERO i Pere YSÀS, a més dels dos textos referenciats més endavant en tenen d'altres relacionats amb la història social i econòmica durant el franquisme, fins i tot algun publicat a la revista *Arraona* i relacionat amb la indústria llanera de Sabadell.

⁴ Carme MOLINERO, Pere YSÀS, *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*, Vic, Eumo, 1992.

⁵ Carme MOLINERO, Pere YSÀS, *Catalunya durant el franquisme*, Barcelona, Empúries, 1999.

⁶ Carme MOLINERO, Pere YSÀS, *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*, Vic, Eumo, 1992, p.32-33.

intentar incorporar-se en el cicle de creixement econòmic mundial, però que no va disminuir la capacitat repressiva, ni especialment la voluntat, fins el final de la mateixa dictadura.

Els estudis continuen aprofundint en la naturalesa i estructures del règim, així Martí Marín⁷ ha estudiat les estructures de què es va dotar el *Nuevo Estado*, especialment a través d'ajuntaments i organitzacions locals, per mantenir el poder. Aquests estudis només fan que confirmar les trets profundament feixistes i reaccionaris del règim en tots els àmbits socials, estenent-se fins el final de la dictadura, amb canvis molt poc perceptibles des d'un punt de vista democràtic i de drets humans bàsics. Una exposició síntesi del tema es va presentar a 1939, *Barcelona any zero*⁸, on els textos del catàleg recullen de forma sintètica les dades i estudis més consolidats fins el moment sobre els primers anys de postguerra a Barcelona.

3.1.2. La postguerra.

Entrant en divisions temporals de la dictadura franquista, la postguerra apareix clarament definida entre els estudis d'aquesta historiografia, Borja de Riquer diu:

“Els primers anys del franquisme, fins l'aprovació del pla d'estabilització econòmica del 21 de juliol de 1959, poden perfectament ser denominats de postguerra, ja que llavors predominaven uns factors polítics, econòmics i culturals que eren fruits evidents de la guerra civil. Però aquesta llarga postguerra hispànica es va veure també notablement influïda per la situació internacional. Perquè tant l'esclat de la segona guerra mundial, el mateix 1939, el seu sagnant desenvolupament fins 1945, com

⁷ Martí MARÍN, *Els ajuntaments franquistas a Catalunya. Política i administració municipal, 1938-1979*, Lleida, Pagès Editors, 2000.

⁸ 1939. *Barcelona Any Zero. Història gràfica de l'ocupació de la ciutat*, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, 1999, catàleg.

les conseqüències de la victòria dels aliats, afectaren notablement la vida política espanyola dels anys quaranta.”⁹

La condemna del règim per les Nacions Unides el 1946, l'inici de la guerra freda, la impossibilitat de beneficiar-se directament del pla Marshall, o la impossibilitat d'incorporar-se en els projectes polítics i econòmics europeus condicionaren tota la dècada dels anys cinquanta. Només l'apropament als Estats Units (ja el 1949 i 1950) i a la Santa Seu el 1953, l'entrada a les Nacions Unides el 1955, i l'evolució econòmica internacional faran possible posar les bases per afrontar una nova dècada, la dels seixanta, on es realitzaran les *“transformacions econòmiques, demogràfiques, socials i culturals més profundes i ràpides de la seva història [es refereix a Espanya i Catalunya], mentre persistia el dictatorial règim franquista”*¹⁰. El període de la postguerra, establert entre 1939-1959, amb les seves subdivisions, és doncs una etapa ben delimitada pel que fa relació als grans temes històrics d'Espanya i de Catalunya. Aquesta divisió i conceptualització, que no ha d'implicar dependència jeràrquica, ni de cap tipus, sobre la historiografia artística, coincideix de fet amb la mantinguda per alguns historiadors i historiadores de l'art amb variacions entre 1957 o 1960, el que referma la nostra referència¹¹.

⁹ Borja de RIQUER, “Franquisme, transició i democràcia” a Manel RISQUES (dir.) *Història de la Catalunya contemporània*, Barcelona, Pòrtic, 1999, p.337.

¹⁰ Idem, p.339.

¹¹ FONTANA, Borja DE RIQUER o Carme MOLINERO i Pere YSÀS situen la postguerra fins al final dels cinquanta; entre els historiadors de l'art, Valeriano BOZAL també la situa vers el 1957, La Dra. I. JULIÁN també, i així podríem citar altres...

3.1.3. La cultura de postguerra¹²

En el terreny cultural la situació no és millor que en l'àmbit econòmic o polític. En un treball recent de Juan Pablo Fusi *Un siglo de España. La cultura*, de 1999, es revisa la bibliografia i es posa al dia el tema amb la perspectiva del conjunt de l'Estat Espanyol

“La guerra civil de 1936-1939 y el triunfo en la misma de Franco (esto es, del Ejército y de la Iglesia, de la Falange, del tradicionalismo carlista y del monarquismo conservador) supusieron el fin del excepcional momento cultural que España había vivido en los primeros treinta años del siglo merced a la acción acumulada de las llamadas generaciones del 98, del 14 y del 27. Como ya ha quedado dicho, muchos y bien conocidos intelectuales y artistas [...] apoyaron a la República y optaron por el exilio. A pesar de que no faltaron intelectuales de la derecha [...] que apoyaron a Franco, como Ramiro de Maeztu, asesinado en 1936, y d'Eugenio D'Ors, o que se incorporaron a la España “nacional”, como Marañón y Zuloaga y luego Dalí...”¹³

Deixant al marge aspectes com el tarannà poc intel·lectualista de Franco o el control de la premsa, la ràdio, el cinema, l'esport, etc. J.P. Fusi posa de manifest que “*la política cultural de franco fue de hecho tanto o más una política negativa de control a través de la censura [...] que una política afirmativa de creación de una cultura propia y original*”¹⁴. Però aviat s'exposa una trajectòria en la qual queda de relleu el distanciament d'uns primers intel·lectuals carregats d'ideals al principi de la guerra

“los grupos que inicialmente se integraron en éste —desde luego en los años de la guerra civil y de la victoria— un cierto espíritu cultural, que

¹² La bibliografia sobre la cultura de la postguerra és cada vegada més abundant, i l'actualització sobre estudis i publicacions és constant. Les referències que hem utilitzat són les de Juan Pablo FUSI, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, on actualitza la bibliografia a nivell general, i per a Catalunya Joan SAMSÓ, *La cultura catalana: Entre la Clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, Barcelona, vol. I i II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994 (vol.II 1995); Jordi CASASAS (Coord.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1075)*, Barcelona, Pòrtic, 1999; DD AA *Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1998; especialment el volum X: *Resistència cultural i redreçament*, on també se citen, a més dels relacionats amb Catalunya, les publicacions generals més importants. Cal tenir especialment presents autors com José Luís ABELLÁN, M. TUÑÓN DE LARA, J.FUSTER, J.MOLES, CONGRÉS DE CULTURA CATALANA 1978, i un llarg etc. que es faria inviable citar.

¹³ Juan Pablo FUSI, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p.99.

¹⁴ J.P FUSI, op. cit., p.102.

aunaba exaltación nacionalista, glorificación del espíritu y de las virtudes militares, ferviente catolicismo y preferencia por formas y estilos artísticos clásicos y tradicionales ...”¹⁵

“Pero más allá de la guerra, el franquismo quiso heredar y continuar el pasado imperial: el Siglo de Oro, la arquitectura del Escorial, los imagineros castellanos, la poesía neoclásica del Renacimiento, la espiritualidad de los místicos españoles. Revalorizó el pensamiento tradicional católico [...]; se distanció de todo vanguardismo estético y favoreció un retorno a las formas culturales más “establecidas”: al paisajismo y al retrato, al drama convencional, a la narrativa tradicional.”¹⁶

Una tasca que evidentment faria fracassar el projecte cultural del franquisme, projecte que segons l'autor —i cita també a Aranguren— no va donar res i que allunyaria progressivament molts intel·lectuals afins al principi al règim, fins i tot alguns reconeguts simpatitzants del falangisme. Crida l'atenció l'anàlisi de J.P. Fusi en la mesura que explica com aquell espai no ocupat pel fracassat franquisme el va ocupar “*la misma cultura liberal que el franquismo había querido inicialmente erradicar*”¹⁷ amb la participació d'alguns franquistes, altres persones no exiliades, o retornats aviat, afirmant —potser polèmicament— que “*la continuidad intelectual española del siglo XX no llegó a quebrarse*”¹⁸. L'evolució de personatges com Laín Entralgo, Ridruejo, Gaya Nuño, Caro Baroja o Tovar, cap a posicions crítiques amb el règim demostra segons l'autor aquesta afirmació¹⁹. Una cultura liberal que s'anirà fent dominant encara que no oficial. La idea que formula J.P. Fusi confirma el fracàs absolut d'una cultura franquista. Fracàs compartit per la gran majoria d'autors consultats de qualsevol àmbit historiogràfic, i fracàs que s'intentava alleugerir, segons Fusi, amb tímides liberalitzacions als anys seixanta, les quals només posaven de manifest les pròpies contradiccions del règim, buit de continguts

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ J.P. FUSI, ob. cit., p.103.

¹⁷ J.P. FUSI, ob. cit., p.117.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ J.P. FUSI, op. cit., p.17-18. Al text apareixen molts noms i personatges com Baroja, Azorín, Menedez Pidal, Gómez Moreno, Ortega, D'Ors, Zubiri, Marañón Laín Entralgo, Rof Carballo, López Ibor, Dámaso Alonso, Lapesa, Valdeavellano, Alonso Zamora, Ricardo Gullón, Gaya Nuño, Camón Aznar, Díez del Corral, José Antonio Maravall, Aranguren, Rodríguez Huéscar, Garagorri, Tovar, Caro Baroja, Emilio Gómez Gracia, Julián Marías, ...

de fons darrera de les seves posicions oficials, amb una cultura liberal establerta i dominant al final de la dictadura, i amb una cultura crítica en creixent expansió.

3.1.4. La cultura catalana de postguerra

Però J.P. Fusi parla constantment de la *cultura española*, fent al·lusions al País Basc o Catalunya, potser responent un interrogant que vint-i-dos anys abans, una obra col·lectiva dirigida per J.M. Castellet el 1977, mítica ja, *La cultura bajo el franquismo*, formulava a l'inici *¿Existe hoy una cultura española?*. En aquesta obra s'exposava de forma urgent la situació i aspiracions del cinema, la filosofia, la ciència, l'art, la literatura, etc. però no sempre els autors veien clara aquesta definició i, el mateix Castellet, reflexionant i fent conclusions de les diferents aportacions, critica o posa de manifest les carències de la pròpia cultura de l'oposició, afirmant

“Creo que toda definición de la cultura española bajo el franquismo pasa por la aceptación de su anormalidad, es decir, por el hecho de no haber surgido a través de un proceso natural que se desprendiese de una sociedad en curso de un desarrollo histórico normalizado dentro de unas coordenadas determinadas que, en este caso, serían las del mundo occidental, a cuyo ámbito e historia pertenecen los diversos pueblos del Estado español. Ahora bien, esta anormalidad se configura en varios puntos, entre los que me interesa destacar los siguientes, propuestos por algunos de nuestros autores:

1. *Pérdida de la tradición contemporánea* [...]; 2. *Bloqueo de la memoria colectiva* [...]; 3. *Espontaneísmo de la recuperación cultural* [...]; 4. *Osmosis, complicidad involuntaria o generación cultural a partir de los supuestos de la sociedad franquista* [...]; 5. *Regresión estética de la lengua* [...]; 6. *Patología de la expresión*.”²⁰

De fet, a partir del final del franquisme es podria parlar de la realitat cultural a l'Estat Espanyol de formes molt diferents, amb plantejaments

²⁰ J.M. CASTELLET, “¿Existe hoy una cultura Española?” a DDAA, *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, ediciones de Bolsillo, 1977, p.15.

polítics i sensibilitats diverses, pròpies de projectes per a una nova etapa. Afortunadament el desenvolupament historiogràfic que estudia l'època franquista cada vegada aprofundeix amb més rigor sobre el període i deixa al descobert de forma palesa la terrible herència de quaranta anys de dictadura.

Aquesta situació de domini d'una cultura liberal, en èpoques molt primerenques del règim franquista, no sembla poder-se aplicar de la mateixa forma per al cas de Catalunya. Josep Benet ja ho va deixar molt clar amb la seva obra *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*²¹, reedició, matisació i ampliació de la publicada a París el 1973. Al marge d'altres possibles observacions, la veritat és que la contundència de les dades i els documents que es presenten deixen poc lloc a dubtes sobre la intenció del règim. Treballs posteriors com el de Joan Samsó *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*²² de 1994, desenvolupen, a més de la denúncia, el difícil procés de recuperació de l'activitat cultural. En treballs de més amplitud temporal, com el coordinat per Jordi Casassas *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*²³, de 1999, es posen igualment de manifest elements que no deixen lloc a dubtes sobre l'existència, tradició i circumstàncies de la cultura catalana. Potser la contundència de la destrucció cultural a Catalunya és un factor que en la historiografia artística en general, encara que no s'arribi a aprofundir sobre el tema, sempre apareix de forma tangencial i com a una característica inevitable des de qualsevol perspectiva. Últimament aquest tema ha tingut certa relaxació, el que ha provocat diverses discussions entre

²¹ La discussió del tema nacionalista dona, i segurament donarà encara, molta polèmica, Josep BENET, *L'intent Franquista de genocidi cultural contra Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. L'edició anterior va ser Josep BENET, *Catalunya sota el règim franquista. Informe sobre la persecució de la llengua i la cultura catalana pel règim del general Franco*, París, Edicions Catalanes de París, 1973.

²² JOAN SAMSÓ, *La cultura catalana: Entre la Clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, Barcelona, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994. — *La cultura catalana: Entre la Clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

²³ JORDI CASASSAS (Coord.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1075)*, Barcelona, Pòrtic, 1999.

alguns historiadors destacats com Juan Pablo Fusi i Borja de Riquer²⁴, o una mica abans, ja es posava de manifest amb la reedició del llibre esmentat de Josep Benet

“Ara, quan de ponent enllà s’alcen veus que no sols minimitzen l’abast de la persecució que patí la llengua catalana sota el franquisme, ans fins i tot arriben a silenciar-la i, àdhuc, a negar-la de pla, algunes persones han demanat la seva reedició, car creuen que la seva lectura encara pot ser útil”²⁵

D’aquesta situació dibuixada per la historiografia queda més o menys definida una cultura franquista, inspirada els primers anys per certs ideals falangistes, arribant a alguns sectors de joves intel·lectuals, també a Catalunya. Però va fracassar perquè el règim no va poder —encara que sí va voler— respondre aquelles expectatives, no va trobar el context adequat ni el teixit social i cultural necessari. També s’observa una cultura de la resistència, tant els primers anys, i molt precàriament, però representada per personalitats com Carles Riba. Existeix un altre sector intermig, més indefinit, on se situa amb veritable confusió i ambigüïtat el col·laboracionisme, involuntarietat-voluntarietat, distanciaments “heroics” del règim, aparició de liberals “no extremistes”, etc. que fan realment difícil encara avui dia separar tipus d’aportacions i dignitats. Una confusió que compta amb contribucions interessants per intentar clarificar-la, com la d’Ignasi Riera²⁶, però que continua mancada d’una formulació més extensiva i profunda. No seria gens adequat entrar en una dinàmica de judicis d’unes persones en unes circumstàncies especialment difícils, perquè analitzar les situacions i els drames personals de cada individu no seria una tasca, a més d’immensa, que ens assegurés objectivitat suficient

²⁴ Aquesta discussió, sobre la importància o no, sobre la reiteració innecessària segons Juan Pablo Fusi, dels nacionalismes, va comptar finalment amb l’aparició del llibre de Borja de Riquer, *Identitats contemporànies: Catalunya i Espanya*, Vic, Eumo, 2000. Especial interès per a aquest debat té l’últim apartat “Sobre el lloc dels nacionalismes i dels regionalismes en la història contemporània espanyola. Un debat historiogràfic”, pp. 257-277, on es posa especial atenció en discutir les tesis de J.P. FUSI.

²⁵ A la seva introducció, Josep BENET, *L’intent Franquista de genocidi cultural contra Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995, p.5.

²⁶ Ignasi RIERA, *Els catalans de Franco*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

que justifiqués jutjar la por, les estratègies de supervivència o de protecció de les persones estimades. Ara bé, una cosa és jutjar, i una altra molt diferent posar de manifest trajectòries, fets, gestos que, amb tota la delicadesa necessària, s'han de conèixer per poder tenir una idea aproximada del què passava, per poder arribar a la generalització i la interpretació històrica de la manera més rigorosa i significativa possible.

3.1.5. L'art de la postguerra

Amb aquestes apreciacions sobre el què entenem per franquisme, per postguerra, la dificultat en definir la cultura, però la constatació del fracàs del projecte cultural franquista, la constatació d'una tremenda, sistemàtica i sostinguda repressió, també sobre la cultura, i especialment sobre la cultura catalana, ens situem plenament davant el context en el qual subsisteix i evoluciona el món artístic. Així, pel que fa referència a l'art, els estudis d'aquest període estan inclosos generalment en llibres d'història de l'art contemporani català, amb poques obres que tractin de forma específica franquisme i art a Catalunya. Els apartats dedicats a aquest tema, a més de no ser generalment molt extensos, o es tracten embolcallats d'una argumentació d'història general, o passen ràpidament a detectar i descriure els moments qualificats com de recuperació, situant-se ens els anys finals de la dècada dels quaranta i en l'apoteòsic esclat de l'informalisme. La majoria dels autors que han treballat les avantguardes de la postguerra a Catalunya, i que hem utilitzat com a referents a la nostra investigació, dediquen fragments més o menys extensos al tema.

Immaculada Julian diu, referint-se als anys entre 1939-1945

“aquests fets van representar un desastre total, en general, per a Catalunya i per a la vida cultural en particular. La repressió sobre Catalunya fou institucional, lingüística, tradicional i cultural [...] Es va voler desfer tot allò que era propi i impedir que, a nivell cultural, es prenguessin com a models exemples avantguardistes que podien ser perniciosos. L'avantguarda era presentada per Josep M^a Junoy (que l'havia coneguda i defensada abans de 1938) com a conspiració internacional del comunisme, jueus i altres que volien desfer l'etern art espanyol.”²⁷

Les diferències, que no sempre són de matís, poden posar de manifest l'estat de les investigacions i, generalment sempre de forma molt sintètica, les idees formulades per la nostra historiografia. Joan-Ramon Triadó a *Arte en Catalunya* presenta així el capítol dedicat a l'època de la postguerra:

“La victoria de los sediciosos al mando del general Francisco Franco trajo tiempos de oscuridad en todos los campos de la cultura, que fue casi total en la década de los cuarenta al coincidir con la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en lo referente al arte y a la arquitectura, la razón de la preponderancia de unas manifestaciones adocenadas y tradicionales fue más el fruto del exilio de nuestros mejores artistas, que de manera abierta habían optado por la República, que el de una represión. Pensemos que el franquismo no tenía ideología artística, razón por la cual se nos hace difícil pensar en una persecución sistemática de las vanguardias, ya que lo que perseguía eran personas, no tanto sus obras y menos las plástico-arquitectónicas. Este pensar en la inocuidad del arte llevó al franquismo a utilizarlo como propaganda de una cierta apertura en las bienales de Sao Paulo y Venecia.”²⁸

Altres historiadors de l'art com Francesc Miralles²⁹, o Francesc Fontbona³⁰ suggereixen que es produeix una continuïtat amb les activitats i tendències més tradicionals i conservadores d'abans de la Guerra. Per una banda, en aquests treballs es posa de manifest aquesta tendència a la

²⁷ Immaculada JULIAN, *Les vanguardes pictòriques a Catalunya al S XX*, Barcelona, Els llibres de la Frontera, Amèlia Romero Editor, 1986, p.75.

²⁸ Juan-Ramon TRIADÓ, *Arte en Catalunya*. Barcelona, Cuadernos Arte Cátedra, 1994, p.289.

²⁹ Francesc MIRALLES, *L'Època de les Avantguardes 1917-1970 dins Història de l'Art Català*, vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983. Cita a la tercera part del llibre un gran nombre d'autors, d'obres i fragments que fan referència a les condicions històriques i artístiques del moment. Entre els citats destaquen A.Cirici, A.Bonet Correa, J.Corredor-Matheos, Fontbona, Sebastià Gasch etc... . Aquestes cites de F.Miralles han estat contrastades amb els documents que ell menciona. Aquestes últimes paraules fan esment als arguments que fa servir a les pàgines 183-186.

³⁰ Francesc FONTBONA, "Las artes plásticas (1939-1960)", *Destino*, núm. 2051, 1977, pp.98-101.

continuitat, i per altra que aquesta continuïtat es basa en la influència de la tradició espanyola, amb notables notes folklòriques i de realisme de les escoles andalusa i valenciana. Francesc Fontbona fa referència també a una continuïtat marcada pel gust existent ja abans de la Guerra, aquest gust representarà a la postguerra un nou tret noucentista catalanista que es podria observar en l'activitat d'alguns dels artistes que la Generalitat havia reconegut obertament abans de la Guerra, ja que l'avantguarda encara era molt feble els anys 30. Aquest noucentisme sembla superat pel realisme del qual parla Francesc Miralles, posant l'accent sobretot en la baixa qualitat de la producció i en el baix nivell també de la crítica. No obstant, són aspectes —la producció artística de la postguerra— i moments que semblen poc aprofundits a Catalunya.

Els articles de la revista *D'art* núm. 6-7 on s'estructura el temps posterior a la guerra civil, la Dra. I. Julián posa l'accent sobre les persones i fets rellevants per a la renovació, els exiliats, Carles Riba, Foix, Miró, Joan Prats, etc., però no s'entra en aspectes conceptuals ni d'art general de la postguerra, no n'era l'objectiu. Potser un dels articles més específics sobre el tema sigui "L'art dels anys quaranta a Barcelona. De la <<pintura de l'estraperlo>> a *Dau al Set*" de Rafael Santos Torroella, al catàleg de l'exposició *Col·lecció Riera. Anys 40*, de 1994³¹. L'article, on l'autor contesta i matisa el concepte d'estraperlo de Cirici Pellicer, és una mena de records personals. Es converteix en una crònica que posa de relleu algunes vicissituds de la creació de la revista *Cobalto*, les persones i contactes que van sorgir d'aquella iniciativa, *Cobalto 49*, la important i menystinguda exposició de Miró o l'exposició i conferències sobre art contemporani a Terrassa. Les seves paraules, junt amb les d'altres historiadors, ens situen, fragment a fragment, davant reflexions i comentaris que dibuixen el panorama artístic d'una forma diferent.

³¹ Rafael SANTOS TORROELLA, "L'art dels anys quaranta a Barcelona. <<De la pintura de l'estraperlo>> a *Dau al Set*, al catàleg de l'exposició: *Col·lecció Riera. Anys 40*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1994.

Els aclariments amb els quals inicia Josep Corredor-Matheos els seu llibre *La segona meitat del segle XX*³², posen de manifest l'estat d'alguns temes:

- Que la renovació de l'art català a la postguerra s'entén com a la recuperació de l'obertura i el nivell de qualitat existent abans de la guerra, sense caure en l'error de considerar l'avantguarda com a únic element renovador.
- Error en la consideració que tot art en la postguerra anterior a 1948 era decadent, a pesar de l'innegable paper negatiu del franquisme.
- Situació de pèrdua, exili i adaptació de molts artistes d'abans de la guerra.
- Existència d'una renovació moderada i un noucentisme de matisos nacionalistes.

Aquests aclariments, de vital importància, no estan desenvolupats al text, i són rectificacions d'anteriors escrits d'ell mateix³³. Sí que para atenció en un *possible fauvisme català* o en la tendència expressionista, que eren indicadors de la renovació, però no s'entra en aspectes d'art franquista o conseqüències directes d'aquests context històric sobre la producció artística. Altres autors gairebé no es detenen en aquest tema, perquè potser no sigui necessari en funció de les qüestions tractades. Pensem que els fragments que Cirici Pellicer dedica a la guerra i a la postguerra al seu *Art català contemporani*, no li permeten aprofundir sobre el tema, tenint en compte que serà a partir del final de la dictadura quan es podrà tractar sobre el franquisme, amb mínima seguretat i certes garanties en totes les seves variants.

³² J. CORREDOR-MATHEOS, *La segona meitat del segle XX*, dins *Història de l'Art Català vol. XII*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p.13

³³ J. CORREDOR-MATHEOS, "La cultura visual, 1939-1957", a *Cien años de Cultura Catalana, 1880-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, catàleg de l'exposició, p.37-39.

3.1.6. Art i franquisme

Serà justament A. Cirici Pellicer un dels autors que va posar sobre el panorama historiogràfic el tema de l'estètica franquista amb *La estética del franquismo*, de 1977. Es tracta d'un llibre amb projecció historiogràfica que sobrepassa l'àmbit català, en el qual s'exposen reflexions que seran ampliades, rebatudes o matisades per altres historiadors. Però el plantejament inicial que fa, deixa clars alguns pressupostos essencials

“La estética nos aparece como un elemento esencial del franquismo, del mismo modo que fue un elemento esencial de todos los fascismos [...] Pero al profundizar sobre esta estética nos hemos dado cuenta de que no existen ni una doctrina concreta, ni un pensamiento mínimamente consistente, ni un arte propio del sistema. Sería ridículo emprender un estudio científico sobre el pensamiento estético franquista, puesto que no hubo tal pensamiento.”³⁴

Així doncs, en relació a l'art que es pogués generar des del règim “*sería también empresa vana querer estudiar como una realidad objetiva un arte que pudiese ser llamado franquista*” posant en dubte l'existència d'un mercat d'aquest art, ni un catàleg d'obres ni d'autors. Per a ell “*El franquismo no era una doctrina. Era una situación y una correlación cambiante de fuerzas*”, i per tant

“hablar de estética del franquismo resulta ser hablar de adaptaciones que los artistas visuales y los críticos, los del arte monumental con aspiración museable [...] hicieron para ser compatibles con las distintas etapas de aquella trayectoria”³⁵

El treball d'A. Cirici Pellicer contribueix a donar perfils comparatius amb els feixismes europeus, a posar de manifest la utilització que el nou règim fa de l'art com a propaganda, la il·lustració a les publicacions, a entendre l'ampli i ambigu concepte d'estil falangista com a una manera de

³⁴ A. CIRICI PELLICER, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p.11.

³⁵ A. CIRICI, ob. cit., p.12.

fer i, en general, a identificar part de l'àmplia simbologia del règim dictatorial. Altres treballs, com el catàleg de l'exposició *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*³⁶, amb una important aportació històric-contextual, o el posterior llibre col·lectiu *Arte del franquismo*³⁷, dirigit per Antonio Bonet Correa, contribueixen a ordenar la bibliografia, a posar de manifest una gran documentació sobre l'activitat artística de la postguerra i a centrar els temes d'estudi generats per l'època. S'accepta la manca d'un pensament teòric consistent, la manca de directrius sobre models formals globals a seguir, però apareix com a contradictòria una producció mediatitzada de molt diverses maneres pel règim i per al règim. Aquests autors tracten la producció academicista i tradicional, per conservadora, beneficiària dels favors del *Nuevo Estado*; parlen d'ambigus sectors que es distanciaran del règim i de la recuperació d'una avantguarda simplificada al surrealisme. Una breu ullada a la situació artística de les diferents regions i nacionalitats de l'estat relacionada en aquestes obres deixarà un panorama força deprimat en la postguerra, amb tímides recuperacions de la qualitat artística des de dins. El canvi definitiu s'operarà al moment en què arribà per al règim la necessitat de donar una imatge a l'exterior allunyada del totalitarisme que va aïllar al país els anys anteriors. Miguel Cabañas³⁸ contribueix a aquesta idea amb un recent estudi centrant la política artística del franquisme, en l'organització de les Biennals Hispanoamericanes, iniciant-se el 1950 aquest canvi d'orientació.

Les dades, els artistes i les seves evolucions, les posicions ideològiques dels propis historiadors i historiadores, així com els temes que s'han convertit progressivament en la clau explicativa de la postguerra i de les avantguardes, apareixen tractats posteriorment per diversos autors, més recentment per Valeriano Bozal³⁹. Però amb el temps s'ha fet necessària

³⁶ Valeriano BOZAL (et. al.), *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

³⁷ Antonio BONET CORREA (Ed.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

³⁸ Miguel CABAÑAS BRAVO, *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

³⁹ V. BOZAL a *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, *Summa Artis* vol. XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992; també fa el mateix que F. MIRALLES, ob. cit., amb molta exhaustivitat, referint-se a tot

una clarificació de conceptes que trobem ja en treballs com el d'Àngel Llorente a *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*⁴⁰ de 1995, o a Catalunya amb obres col·lectives com *L'art de la victòria. Belles arts i franquisme a Catalunya*, de 1996. En aquestes obres, a pesar de la constatació de la manca d'un "estil franquista" i de la manca d'un consistent i triomfant pensament estètic franquista, es reconeix l'existència de manifestacions artístiques molt properes al règim, encara que sovint des de diferents posicions. Es diferencia clarament entre: un **art franquista** de continguts d'evident connotació franquista o falangista, al qual es podria relacionar un art al servei del franquisme de tradició academicista o naturalista, ja sigui per clientelisme o per benivolguda coincidència en pressupostos ètics-estètics. També existí un art que va coincidir i que va haver de desenvolupar-se forçosament a l'època franquista, encara que no compartís les seves directrius, figuratiu amb moltes i variades influències, o avantguardista de qualsevol corrent, que per raons fonamentalment cronològiques s'ha d'anomenar art produït **durant el franquisme**, o art **sota el franquisme**. També podria ser aplicable la fórmula art **del franquisme** si per la preposició "de" s'interpreta la introducció de "durante"⁴¹.

Partim de la idea que l'art franquista es va donar més els primers anys de la dictadura, durant els anys quaranta, i arribant els cinquanta es desestima l'opció del règim de crear un art franquista, quedant relegats a reductes extremistes o a manifestacions commemoratives o d'art efímer. Una aplicació estricta dels conceptes donaria com a resultat la possibilitat d'existència d'art franquista, o si més no de manifestacions artístiques franquistes, sobrepasant fins i tot els límits de la dictadura franquista. No

l'Estat i publicat. Dels artistes del Cenacle només apareixen en aquesta obra Joan Vila Casas i pels seus treballs relacionats amb l'informalisme.

⁴⁰El treball d'Àngel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1995, i especialment la seva extensa i rigorosa tesi doctoral, amb el mateix nom, és un acurat estudi sobre les activitats artístiques de després de la Guerra i les seves relacions amb la ideologia del règim i el món polític del moment. Tot i que la major part de les fonts que utilitza són de Madrid, també connecta amb la realitat de Barcelona a través de *Destino*, *Ariel* i altres publicacions.

⁴¹Xavier BARRAL, "Introducció" a *L'Art de la victòria. Belles arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna, 1996, p.26, hi distingeix entre art del franquisme i art sota el franquisme.

així l'art sota el franquisme, que englobaria tota la producció artística que es va dur a terme durant els quaranta anys de dictadura.

Però al marge dels límits temporals, la concepció d'art franquista que la majoria d'autors semblen acceptar, es complica i es mostra especialment problemàtica a l'hora de trobar actualment els artistes franquistes. Trobem dificultats a l'hora d'identificar els col·laboracionistes amb el règim, a l'hora de valorar les circumstàncies i necessitats més personals i bàsiques que poguessin promoure aquelles actituds, observant un autèntic refús a una possible adscripció més o menys profunda al règim. Encara que l'objecte de present apartat no és aprofundir en aquesta discussió, sinó clarificar la nostra trajectòria i els termes que utilitzem, hem considerat art franquista, amb els diferents matisos de militància franquista, falangista o de servei explícit al règim —alguna obra especialment conservadora o alguna religiosa—, aquelles obres que pel seu contingut o funció reflecteixen principis, símbols, ideologia o qualsevol altra proclama del règim franquista. Això vol dir que, com a exemple i al marge de situacions personals, de compromís o de supervivència, un retrat de Franco és per definició una obra franquista, sigui la il·lustració de Vila Arrufat per a la revista *Destino*, el petit bust de Franco fet per Manolo Hugué o el monument als caiguts de Clarà a la Diagonal de Barcelona. Aquestes obres per si soles no poden convertir els seus creadors en franquistes, qualificatiu que necessitaria d'altres elements personals i de trajectòria professional. Aquesta opció permet la conceptualització del terme al marge que el projecte d'art franquista es concretés o no, al marge que a Madrid l'art franquista fos molt més prolífic que a Barcelona, o que les dates en la producció d'una obra facin difícil la seva classificació.

D'aquesta manera, la polèmica al voltant del grau de col·laboracionisme que apareixen a algunes obres, l'angoixa o preocupació per la dignitat d'artistes i entitats en haver de reconèixer o no obres i grau

d'implicació personal, posant a prova el passat de molts personatges històrics, podem tractar-la de forma paral·lela, desenvolupant un necessari treball d'investigació en cada cas segons ens requereixi el propi estudi. Però cal entendre que no es pot veure un retrat de Franco, una creu dels caiguts, un soldat falangista "atès per un àngel celestial", banderes i símbols ... i després dir que no existeix art franquista.

No ha existit una estètica franquista triomfant, però ha existit una estètica franquista, fracassada en el transcurs d'uns anys, però ha existit. No ha existit un art franquista consolidat a Catalunya, i menys a Sabadell, amb mercat, artistes i estructuració, però si n'hi ha retrats, creus, símbols i actes, si ha existit un art franquista. La poca quantitat no pot excloure l'existència. El que no es va arribar a consolidar va ser un cànon que permetés parlar d'un estil, però l'adjectiu "franquista" no s'origina bàsicament en l'aspecte formal.

Ara bé, la dificultat de la classificació d'aquest art franquista arriba quan hem de posar límits. Els extrems franquistes o antifranquistes potser es reconeixen més fàcilment que aquell tema religiós o històric que té una significació analògica amb una determinada proclama franquista. O aquella obra de perfil noucentista o acadèmica que no es podrà classificar sense esbrinar el motiu de l'encàrrec, la funció que havia de complir o l'explicitació de l'artista i els patrons sobre les característiques de l'obra. Els criteris en la definició i classificació d'una obra poden ser molt abundants i cal allunyar-se d'idees polítiques preconcebudes o prejudicis per afavorir l'estudi de cada cas. Però en definitiva, serà bàsicament la temàtica o assumpte de l'obra, junt a la funció o servei que ha de prestar, els criteris que ens han d'ajudar en l'estudi i classificació dels diferents graus d'identificació amb l'art franquista, o de col·laboracionisme amb el franquisme, ja que és molt clara la inexistència d'un conjunt de trets formals que puguin constituir un estil franquista.

D'altra banda, creiem que el fet que un artista es trobés davant necessitats vitals de diversa naturalesa que el forcessin a la realització d'obres franquistes, no exclou que aquesta obra fos efectivament franquista. El franquisme de l'autor serà un altre tema. En tot cas, les circumstàncies personals de cadascú són això, circumstàncies personals, que no poden quedar al marge, però que necessiten un treball d'investigació i contrastació molt rigorós. Cal no oblidar que hi ha casos molt evidents d'afecció al règim, una altra qüestió serà les raons que portin a explicar, disculpar o a criticar sense res més això. I finalment, cal dir que gestos, declaracions, i altres manifestacions "menors" no deixen de ser això, significatives d'unes actituds i d'un temps, però sobre les quals no es pot posar un vel d'invisibilitat. Cal conèixer-les obertament i amb profunditat, per ponderar la seva significació històrica i evitar la seva inadequada valoració i utilització.

3.2. ELS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA A CATALUNYA ABANS DE LA GUERRA CIVIL.

Per entrar en el tema de l'avantguarda a Sabadell primer s'ha de fer un breu recorregut pel panorama de l'avantguarda a Catalunya, tant d'abans com de després de la guerra civil. El paper d'aquests apartats és contextualitzar en la historiografia el tema comarcal. Es tracta també de situar alguns dels conceptes més significatius de la historiografia artística catalana a través dels autors i les obres que han semblat més rellevants en relació al tema de les avantguardes a Catalunya. No pretenem una relació sumària de les aportacions en aquest sentit, i molt menys una discussió crítica de tan extensa bibliografia, objectius que ens obligarien a partir de l'actualització del tema que va fer la Dra. Immaculada Julian⁴² al Vè Congrès

⁴² Immaculada JULIAN, "1910-1940", a *Art Català. Estat de la qüestió*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984.

Espanyol d'Història de l'Art el 1984, i continuar amb les publicacions posteriors fins l'actualitat. Hem partit del seu treball, però la nostra pretensió es limita a posar de manifest els nostres punts de referència i exposar-los de forma sintètica.

Seria molt poc apropiat pretendre resumir en unes quantes pàgines l'essència de l'art d'aquest segle, de les avantguardes, o intentar reduir simplistament el pensament i l'obra d'Alexandre Cirici Pellicer o Juan-Eduardo Cirlot, per posar dos exemples prou coneguts i molt importants a la nostra historiografia. Així, la nostra modesta intenció és apropar-nos a un reduït nombre d'autors destacats només en allò que s'ha considerat elemental i bàsic per comprendre la literatura artística del que s'ha estudiat de l'avantguarda a Catalunya sobre una època molt delimitada. Es volen posar de manifest les idees i els esdeveniments que han quedat establerts com a referents a la historiografia artística sobre l'art contemporani català, especialment sobre les avantguardes. Aquests referents sovint provenen de percepcions variades que, a través de camins i metodologies diferents, poden coincidir en punts essencials d'arribada majoritàriament compartits pels autors. Altres vegades significaran interpretacions i lectures molt distants.

Malgrat tot, allunyats en el temps i en el context d'aquests autors i de les seves produccions, es poden observar coincidències potser poc perceptibles fa vint, trenta o quaranta anys. O altrament, les divergències més acusades permeten la majoria de les vegades interpretacions que es complementen en benefici d'un coneixement més ric, global i complet de l'època, o en tot cas no excloents. Amb un prudent distanciament fins i tot poden interpretar-se simplement com a matisos en la història de l'art. Però, per què s'han triat uns autors i unes obres concretes? Uns autors perquè la bibliografia existent els apunta amb gran evidència com els productors dels treballs més significatius sobre el tema de les avantguardes. Les obres han

estat triades en funció de la seva intencionada visió global i amb un criteri cronològic que facilités desenvolupar els autors fer una visió panoràmica del temps anterior a la guerra civil o panoràmica de la postguerra. Per les característiques de la nostra investigació, interessen especialment les obres que estudien les avantguardes immediatament abans de la guerra civil i les que es comencen a produir a partir de 1960.

Una altra qüestió que cal aclarir és per què detenir-nos en la primera avantguarda si la investigació se centra en el període 1939-1959. Existeix la idea que les avantguardes històriques van tenir un moment d'expansió als anys trenta a Catalunya. Aquesta formulació, evident segons la bibliografia existent per al cas de Barcelona, no ho és tant per a la resta de Catalunya. En tot cas, intentarem comprovar-ho, però serà necessari revisar els continguts de la història de l'avantguarda abans de la guerra civil.

Una de les primeres aportacions globals de l'art català contemporani, amb voluntat històrica d'incorporar les avantguardes, deixant a part el famós número dedicat al tema de la revista *D'Ací i d'Allà*⁴³ de 1934, va ser l'obra de Sebastià Gasch *La pintura catalana contemporània*, editada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat el 1937. Aquesta obra, junt a la de Joan Merli *33 pintors catalans*, editat pel mateix Comissariat, conformen una primera reflexió en temps de la II República al voltant de l'art contemporani del moment i de l'art d'avantguarda a Catalunya. L'última obra utilitzada com a referència, amb una visió global del període, encara que només ja a partir de la postguerra, és la de Josep Corredor-Matheos, a l'últim volum de la col·lecció *Història de l'art català, La segona meitat del segle XX* de 1996.

⁴³ Revista *D'Ací i d'Allà*. Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX, hivern de 1934.

S'ha dividit en dos apartats el tema, tallant en 1939 amb el final de la guerra civil, per considerar la postguerra un etapa ben diferenciada tant del temps de guerra com del primer terç de segle.

Sobre la situació de l'avantguarda fins 1939 s'ha partit dels treballs esmentats de Sebastià Gasch i de Joan Merli, així com de treballs de Juan-Eduardo Cirlot, Cirici Pellicer, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Enric Jardí, Francesc Miralles, Inmaculada Julián, Arnau Puig i els autors del catàleg de la l'exposició *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*. També altres autors, i des d'altres indrets de l'estat⁴⁴, aporten idees i comentaris sobre la situació a Catalunya, peròensem que aquests són essencials per referenciar historiogràficament la tendència i el període al país.

Cal aclarir que la major part dels autors utilitzen directament el terme "avantguarda" o "avantguardes", sense entrar en discussions ni aclariments teòrics sobre el concepte, exceptuant algunes reflexions sobre l'estil de J-E Cirlot, o un apartat específic de J. Corredor-Matheos en el catàleg *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*.

Les primeres obres mencionades, la de Sebastià Gasch i la de Joan Merli, sembla que manifesten una manca de perspectiva temporal per poder estructurar un discurs històric sobre l'avantguarda a Catalunya. El discurs de Sebastià Gasch, basat en un enfocament psicologista de l'artista a partir de les teories de Worringer i la influència de Jung, separa globalment l'art contemporani —i per extensió, tota la història de l'art— entre pintors extravertits i introvertits.

"Tota la història de l'art no és altra cosa que unes variacions sobre el mateix tema: [...] cadascun dels estadis de l'evolució artística no s'ha preocupat d'altra cosa que d'enderrocar les troballes del precedent, tot reaccionant contra aquest amb fúria demolidora. Modernament, aquestes reaccions se

⁴⁴ F. CALVO SERRALLER, V. BOZAL, ...

succeeixen amb velocitat vertiginosa. Enfront de l'objectivisme i del colorisme ultrancer dels impressionistes, es dreçà com un gall enardit el subjectivisme i l'estructuralisme exacerbats dels cubistes. Contra els excessos dels introvertits més absoluts que ha conegut la pintura, els sobrealistes i altres companys en espiritualisme, els extravertits volen imposar ara la seva dictadura.⁴⁵

Aquesta separació es correspondria amb altres parelles oposades com objectivistes-subjectivistes o, segons el propi autor, realistes-espiritualistes. En el fons es correspon amb categories estètiques que podrien relacionar-se amb l'apolini-dionisiac de Nietzsche, l'estil lineal-pictòric de Wölfflin, amb el cubisme-organicisme de Coellen o més recentment amb reflexions sobre figuratiu-no figuratiu. La terminologia teòrica que s'utilitza situaria el tema gairebé en la disciplina de la teoria de l'art o l'estètica, i destacaria la discussió que ens interessa a cadascuna d'aquestes conceptualitzacions, espais interseccionals amb diferents disciplines, etc. però la utilització que en fa S. Gasch sembla que no té aquest abast ni aquesta pretensió. Cal entendre-la a mig camí entre el contingut conceptual dels significants i la voluntat de separar diferents manifestacions artístiques establertes: tradició i avantguarda.

Per aquesta raó separa el seu escrit en dues parts: la primera la dedica a tractar dels artistes extravertits i en la segona tracta dels introvertits o espiritualistes. Dels artistes de la primera part posa de manifest la seva fàcil classificació, però de la segona acusa la poca quantitat i la difícil classificació

"No és sense una certa por que anem a encarar-nos ara amb els introvertits o espiritualistes. La classificació d'aquests pintors, en efecte, no podrà ésser tan rigorosa com els dels extravertits o realistes. Haurà d'ésser forçosament més lliure. Els únics introvertits gairebé absoluts són Dalí i Miró. Els altres, o bé deformen la realitat amb intencions plàstiques o expressives, o bé, il·lustradors més que pintors, es lliuren a estilitzacions literàries i superficials, o bé, temperaments originals, es resisteixen a ésser col·locats en encasellaments i prestatges. L'únic lligam que els uneix són les llibertats que es prenen amb la natura. I la majoria, més que introvertits,

⁴⁵ Sebastià GASCH, *La pintura catalana contemporània*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissariat de Propaganda, 1937, p.8-9.

haurien d'ésser qualificats d'adeptes de la imaginació i la fantasia, o de pintors que treballen de memòria en lloc de fer-ho del natural..."⁴⁶

Parla de la interpretació de la introversió, que voldria dir aïllar-se de l'exterior, el que és clarament impossible de fer de forma absoluta. Així recorda l'inicial objectivisme de Miró perquè, segons ell, es tracta de fixar-se en l'essència dels objectes no en l'aparença, perquè és en l'essència on està llur veritable realitat. "*Miró ha descobert la resplendor espiritual en la cosa real*"⁴⁷. No s'escau aquí detallar el conjunt d'artistes que cita, tant de la primera part com de la segona, perquè no és un treball sistemàtic ni crític sobre els autors, és tracta d'una cita molt general i només apunta alguna característica d'aquells artistes que ell considera més importants.

Potser el fet més important de la breu i significativa obra sigui la intencionalitat. La necessitat de confirmar la plena existència d'una avantguarda, deixant al marge una complicada explicació conceptual, encara amb grans dificultats i imprecisions en aquells moments. El text és un primer punt de referència històric que posa de manifest la feblesa d'aquestes tendències.

El text de Joan Merli aconsegueix una altra funció de difusió i coneixement d'artistes concrets. En breus comentaris d'una o dues pàgines, es fa una descripció formal sobre cada artista sense entrar en reflexions generals sobre tendències o història. Només a la introducció l'autor es permet unes reflexions on posa de relleu les seves concepcions. Diu que la pintura catalana, amb una gran influència de pintura francesa, ja ha assolit la seva maduresa assimilant l'impressionisme i certa influència cézanià, destacant "*És inútil cercar en la pintura catalana altra transcendència que no sigui la que emana de la seva pròpia essència, del caràcter, de la geologia,*

⁴⁶ S. GASCH, ob.cit., p.21.

⁴⁷ S. GASCH, ob.cit., p.24.

*de la física, en fi, de la seva racialitat*⁴⁸. Encara que aquest concepte últim sigui molt difícil d'argumentar, tant ara com als anys trenta, on posa l'accent Merli és en el perfil cezannià

“Així, més tard, hem assimilat més que la lliçó teòrica de Cézanne, la seva influència estètica portada ací pel renom universal que els teoritzadors d'ofici per una banda, i els d'ocasió per l'altra, han construït sobre la seva lenta, esforçada i incompleta producció. Afegiríem que allò que el nostre medi artístic ha trigat més a assimilar de Cézanne i dels altres mestres que ha influenciat la nostra pintura moderna, és l'esforç. L'esforç enorme que hi ha en l'obra de llur, per a destruir la facilitat d'expressió i la fador del bonic i l'acabat.”⁴⁹

Però si aquestes paraules podrien semblar un apropament, encara que tímid, a l'obertura de les noves tendències, més endavant sanciona sobre elles. Després de deixar clar que no existia a Catalunya una literatura de crítica artística, carrega sobre alguns

“Hem vist a vegades com el crític basteix la seva teorització, a base d'elegir a qualitats els defectes de l'obra del pintor, és a dir, sobre allò que excedeix del control de l'artista o sobre el que és producte avortat de la seva dolorosa creació”⁵⁰

Sorprenentment, algunes de les crítiques més incisives contra les noves tendències les formularà aquí Joan Merli, algunes d'elles molt recurrents durant la postguerra. L'atac al cubisme, la manca de comprensió sobre l'espai pictòric o el tema racial són alguns dels seus perfils més radicals

“...el cubisme pictòric no ha estat altra cosa que una composició de plans superposats i una imitació facial desordenada del cub [...] El cubisme pròpiament dit, en pintura és inexistent per la senzilla raó que és impossible fer-li prendre forma de subjecte pictòric a l'hexàedre.”⁵¹

“Quan parlem de l'art racial, què volem dir? Volem dir que l'art expressa amb un vocabulari universal, allò que és peculiar en el paisatge, en els costums, en l'ambient geològic i físic i en la cultura d'un país. Quan l'art

⁴⁸ Joan MERLI, *33 pintors catalans*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissariat de Propaganda, 1937, p.10.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ J. MERLI, ob.cit., p.11.

⁵¹ J. MERLI, ob.cit., p.12.

d'un poble no respon a aquestes característiques, quan no representa la vida, l'emoció, l'ambient i les inquietuds d'aquest, perd d'una manera completa la seva particular condició d'ésser.

Els qui creuen que en lloc de prosseguir, l'art s'ha de renovar fent-li emprendre camins no pas desconeguts, diguin el que vulguin, sinó intrascendents i perdedors per creure que ja tot ha estat dit, no tracten sinó de cobrir amb teories més o menys brillants llur impotència.⁵²

La selecció d'artistes que presenta Joan Merli inclou: Martí Alsina, Nonell, Gimeno, Anglada-Camarasa, Benet, Bosch-Roger, Domènec Carles, Colom, Créixams, Daura, Francesc Domingo, F.Elias, Gausachs, Grau-Sala, Humbert, Junyer, Labarta, Llimona, Ignasi Mallol, Meifren, Jaume Mercader, Mir, Mompou, Nogués, Obiols, Iu Pasqual, Pidelaserra, Pruna, Serra, Sisquella, Sunyer, Togores, Vila Arrufat, Vila Puig, i Villà. Una selecció que no és una antologia completa, com diu a les primeres línies del llibre, però una aspiració a la qual tampoc renuncia. Per tant, el llibre sencer, tant pel tipus de comentari descriptiu, en aspectes formals i de composició, com per l'envoltant teòric en general, presenta una proposta de futur *“Sortosament ja va essent cada vegada més escàs el nombre dels pintors que afeccionen la facilitat de què blasmem, de l'estèril facilitat. La facilitat ja no la conreen sinó els pintors amateurs i els estudiants impacients.”*⁵³ Tant en aspectes d'actitud com sobre qüestions programàtiques, afirmant que *“La qualitat principal de la pintura catalana, la seva gran força, diríem, és el naturalisme en el qual ha sabut fondre les lliçons de l'Acadèmia i de l'impressionisme, el mestratge dels grans mestres espanyols i dels catalans antics.”*⁵⁴

Plantejats així els termes de la crítica del moment, i després d'una posició contra l'avantguarda durant la guerra per part d'importants sectors, considerada intel·lectualista, trobarem una situació ideal a la postguerra per a la proliferació de les idees més conservadores en el món artístic; si més

⁵² J. MERLI, ob.cit., p.16.

⁵³ J. MERLI, ob.cit., p.18.

⁵⁴ J. MERLI, ob.cit., p.20.

no, una clara manca d'oposició al retrobament amb l'acadèmia i el naturalisme.

Deixant a part articles o breus comentaris, s'haurà d'esperar fins els treballs d'Alexandre Cirici Pellicer o de Juan-Eduardo Cirlot per trobar els primers i més significatius treballs de conjunt sobre les avantguardes a Catalunya. No tractarem sobre l'obra *Picasso abans de Picasso* (1946)⁵⁵, de Cirici Pellicer, perquè se centra en l'artista i no de la forma que nosaltres necessitem a la investigació sobre l'àmbit històric català, però cal tenir-la com a una important referència metodològica i d'actitud. D'altra banda J-E Cirlot, al seu *Diccionario de los ismos* (1949)⁵⁶, difon amb molta claredat una gran quantitat de conceptes de primera actualitat en aquell moment. Malgrat tot, són obres amb només una dècada de distància en relació a l'inici de la guerra civil i amb unes condicions socials, polítiques i culturals molt precàries, el que obliga forçosament a contemplar aquestes obres d'història de l'art en el seu context històric. Cal reflexionar però, sobre quina era la situació històrica de les avantguardes abans de la guerra civil.

Ha estat la historiografia posterior a la guerra, la historiografia i la crítica més progressista en aquelles condicions, la que s'ha interessat, per interès propi, en la recuperació de l'estudi de l'avantguarda històrica. Així doncs, una recuperació clarament afectada per l'interès en el reconeixement de les segones avantguardes alhora que condicionada pel context històric.

Molt informat de l'esdevenir artístic europeu i mundial, J-E Cirlot centra el seu discurs en intentar explicar les característiques i significació de les tendències artístiques des de l'últim terç del segle XIX. Les aportacions dels artistes i la progressiva conformació de nous estils, arribant a el que ell

⁵⁵ A. CIRICI PELLICER, *Picasso antes de Picasso*, Barcelona, Iberia, 1946.

⁵⁶ Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de los ismos*, Barcelona, Argos, 1949.

anomena “l’estil del segle XX” i que donarà títol a una de les seves nombroses obres, estil que es conforma com a una continuació ininterrompuda d’influències i llenguatges plàstics. De la seva abundant producció l’obra més clarament centrada en l’art contemporani català és *Pintura catalana contemporánea*, de 1961. Es tracta d’una obra limitada en extensió però rellevant per al nostre estudi perquè queda centrada en el tema que interessa la nostra investigació. El seu esquema d’evolució estilística es manté aquí d’acord amb l’evolució dels estils que planteja en altres obres, arrencant en Martí Alsina, Vayreda, Antonio Casanova i altres, per arribar fins l’informalisme i els seus millors representats a finals ja de la dècada dels anys cinquanta.

L’atenció dedicada als moviments d’avantguarda d’abans de la guerra civil estan tractats per J-E Cirlot integrats en l’evolució dels propis artistes o de les tendències en si mateixes. Els capítols “III. Neobarroco. Reacción hacia la forma” i “IV. Miró y el surrealismo. Dalí y otros pintores” són un esforç per demostrar l’encadenament dels diferents llenguatges plàstics. Especulatiu i evolucionista estan considerats com a un pas que permetrà els artistes identificar-se amb la “forma” clàssica, tradicional, o pel contrari, al davant amb propostes de diferents tendències, amb la influència de Picasso i, amb una inicial influència del surrealisme. A l’inici del capítol “V Diversas tendencias desde 1930” es tracta d’alguns pintors com Villà, Pere Pruna, Pere Gastó o Grau-Sala que serviran de pont entre l’evolució de les primeres avantguardes i l’empenta dels valors plàstics del moment.

L’evolució de les tendències es manté durant la guerra. L’encadenament d’artistes, influències i tendències connecta a Picasso i la seva figuració amb l’expressionisme de postguerra, especialment Clavé. A través del cubisme, *Les senyorettes d’Avinyon* i el *Guernica* connecta el paper de Torres García, Barradas, Miró, Domingo i Dalí. El noucentisme,

que és analitzat com a una aproximació vers a la forma neoclàssica i com a reacció davant el modernisme, formulat exemplarment en Joaquim Sunyer “*síntesis de naturalismo y vanguardismo*”⁵⁷ forma part, junt a evolucionistes i especulatiu d’aquell panorama d’abans de la guerra. De forma paral·lela, i a la dècada dels trenta, J-E Cirlot ens presenta el grup més avançat d’artistes que, utilitzant alguns mecanismes de les avantguardes, sense decantar-se plenament, evolucionen amb un postimpressionisme, fauvisme geometritzant i esquemàtic de diversos matisos, que connectarà amb al “*magicismo plástico*”⁵⁸ del surrealisme de *Dau al Set*. Es tracta d’artistes com Miguel Villà, Emili Grau-Sala, Pere Pruna, Pere Gastó o Antoni Clavé.

Juan-Eduardo Cirlot és sens dubte un qualificat crític d’art, defensor dels avantguardismes i de les seves aportacions, amb una sensible i aguda anàlisi de la forma i l’estil, fent una aportació historiogràfica fonamental⁵⁹ per entendre les claus plàstiques d’aquestes manifestacions. Evitarà la defensa explícita com a concepte del terme “avantguarda” o altres interpretacions d’actitud i sociològiques, però els seus escrits són una constant difusió, explicació i justificació de les avantguardes.

L’altra gran figura de la història de l’art contemporani a Catalunya és Alexandre Cirici Pellicer. La seva abundant obra i la seva activitat en el món de la cultura, sempre amb matisos de compromís ideològic i polític, ens presenta una visió on el component sociològic domina en el seu plantejament d’història de l’art. La seva producció en els anys quaranta i cinquanta és important, i encara que ja el 1959 va escriure *La pintura catalana*, hem volgut agafar com a referència *L’art català contemporani*, de 1970, obra capdal i de referència bàsica del seu pensament, i en una data

⁵⁷ J-E CIRLOT, *Pintura catalana contemporánea*, Barcelona, Omega, 1961, p.23.

⁵⁸ J-E CIRLOT, ob.cit. p.43.

⁵⁹ L’exposició que l’IVAM el va dedicar el 1996, va fer aparèixer el catàleg amb el mateix títol *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, on es fa un important estudi i una exhaustiva recopilació d’articles i publicacions d’ell i sobre ell.

que li permetia una certa perspectiva temporal sobre la postguerra. Les quatre parts en què l'autor divideix el llibre es corresponen no només amb perioditzacions històriques, sinó que també responen a concepcions teòriques. La primera part està dedicada al Noucentisme, la segona a l'Avantguarda, la tercera a l'organicisme i l'informalisme dels anys cinquanta, i la quarta als anys seixanta. El seu estudi sobre la primera part del segle la separa en tres etapes on el domini preponderant correspon: 1890-1910 Modernisme, 1910-1930 Noucentisme, 1930-1950 Avantguardes. L'Avantguarda, que segons ell representava una posició de rebuig del sistema de classes i aspirava a una Catalunya oberta i universal, dóna els primers passos ja el 1908 amb les primeres exposicions organitzades per Dalmau. Després 1912, 1918, Miró, el fauvisme, el cubisme i l'arribada del surrealisme. De fet, es tracta d'un esquema en el qual conviuen artistes, galeristes, moviments i República.

Si Juan-Eduardo Cirlot dibuixa una continuïtat en les formes plàstiques entre les influències de Picasso-fauvisme-cubisme que transita a través d'evolucionistes i especulatiu cap el surrealisme, tendència clau que connecta els artistes que viuran la guerra, A. Cirici Pellicer fa el mateix però detenint-se intencionadament sobre la correspondència amb temes de context històric i cultural. L'arquitectura racional, les relacions de l'avantguarda amb la república, GATCPAC, ADLAN, o les diferents activitats dels avantguardistes durant la guerra no exclou que A. Cirici acabi coincidint amb Cirlot en la supervivència del surrealisme i en la connexió que *Dau al Set* representa entre l'avantguarda d'abans de la guerra i la seva recuperació posterior. Al llarg del segon capítol, dedicat a l'avantguarda, sense treure explícitament el valor decisiu de Miró o Dalí, Cirici Pellicer connecta el nucli internacional del surrealisme amb les activitats de J.V.Foix, Josep Carbonell, Sebastià Gasch, Lluís Muntanyà, *L'Amic de les Arts*,

introduint l'important paper d'activistes culturals com Josep Dalmau i Joan Prats, amb el que intenta demostrar que

“El client és, de fet, l'element més determinant en el procés de l'acció creadora; ell és qui imposa el caràcter a la producció artística d'una època i d'un país; però l'artista creador realment important, després de servir millor que ningú la comanda, tàcita o explícita, del seu context social, per la manera de portar endavant la seva realització pot influir poderosament, al seu torn, sobre la demanda futura.”⁶⁰

Amb aquesta visió trobem una interpretació amb múltiples imbricacions. I sense simplismes reduccionistes, estableix línies de connexió surrealisme–Mirò–catalanitat o noucentisme-burguesia-decadentisme, entre moltes d'altres. Judicis, historicitat i bel·ligerància en la “*crítica de la crítica*” defineixen una ideologia i un mètode. Però lluny d'enfrontar les diferents aportacions dels nostres historiadors —el que no deixaria de ser un important exercici d'anàlisi crítica de la historiografia artística, la qual cosa no ens podem permetre en la nostra investigació, ni per objectius ni per metodologia— pretenem detectar aquells espais històrics, conceptes i esdeveniments estudiats, que es converteixen amb els anys en aportacions que ens obliguen a l'actualitat a utilitzar-les com a referència en tota reflexió sobre qualsevol aspecte parcial o global de la història de l'art contemporani a Catalunya. Els precedents en la formació de l'avantguarda que A. Cirici Pellicer troba en Gaudí, Nonell o Torres García, així com en Grau Sala o Clavé, per posar alguns exemples, posen inevitablement de manifest coincidències amb J-E Cirlot. No obstant, interessen tant les coincidències com els distanciaments, perquè la suma ens dóna, tant si agrada com si no, l'estat de la qüestió.

Les aportacions posteriors sobre el tema de l'inici de les avantguardes, abans de la guerra civil, no han entrat en una anàlisi crítica de la historiografia artística catalana. Enric Jardí, Josep Corredor-Matheos, Imma Julian o Francesc Miralles han desenvolupat la seva literatura

⁶⁰ A. CIRICI PELLICER, *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970, p.181.

històrica aproximant-se a una visió o l'altra, navegant amb criteris propis, ampliant el cos de coneixements de la història de l'art, però sense entrar en la discussió. Se citen més uns autors o altres, però no s'expliciten posicionaments o propostes metodològiques.

Poc després, el 1972 es publicà un llibre col·lectiu dirigit per Enric Jardí *L'art català contemporani*⁶¹ on es posa al dia la producció artística a Catalunya des de 1910 fins 1972. La participació de bons coneixedors de les diferents arts i de l'època permeten una referència global de l'art català. L'escultura i la pintura, a l'època anterior a la guerra civil i la postguerra, quedaven en mans d'Enric Jardí i d'A. Cirici Pellicer. Enric Jardí dibuixa un discurs que comença amb Arístides Maillol i continua, passant d'un artista a un altre, trencat només al final de cada apartat per fer un breu comentari sobre "l'ensenyament, els grups i la crítica". La descripció de cada artista la completa amb la crònica de la seva trajectòria, i més que parar atenció en les avantguardes, es deté en els artistes contemporanis de més transcendència. Però reflectint bàsicament l'àmbit d'actuació a Barcelona, Enric Jardí arriba a parlar aproximadament d'uns 110 artistes en unes escasses 81 pàgines, per al període entre 1910 i 1939. L'objectiu sembla que no era una anàlisi formal o estilístic, ni tampoc una interpretació sociològica, es tractava de presentar el panorama a través dels protagonistes de les arts plàstiques d'aquests anys.

Deu anys després, el 1982, Cesáreo Rodríguez-Aguilera publica *L'art català contemporani*⁶², on la narrativa històrica de l'art català es presenta a partir de l'estructuració de 36 apartats en capítols dedicats a conceptes, tècniques, activitats i tendències. La contemporaneïtat apareixerà ja clarament desplaçada a la postguerra. De fet, els esdeveniments artístics, i els socioculturals relacionats d'abans de la guerra civil, ja havien estat

⁶¹Enric JARDÍ (Dir), *L'art català contemporani*, Barcelona, Aymà-Proa, 1972. Participen al volum Rafael Benet, Joan Bergós, Oriol Bohigas, Josep M.Casademont, Alexandre Cirici, Daniel Giralt-Miracle, Enric Jardí, Tomàs Llorens, Josep Palàcios, Miquel Porter, Josep Selva, Ignasi Sola-Morales i Andreu Vallvé.

⁶²Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1982.

descrits per A. Cirici Pellicer, els estils i els artistes principals havien estat fixats per J-E Cirlot, i Enric Jardí havia centrat una nòmina bàsica d'artistes de l'època. L'aportació fonamental de C.Rodríguez-Aguilera era un enfocament diferent i alguns apartats francament innovadors com "les comarques i els pobles" ja situats a la postguerra. No es troben en l'obra altres dades o esdeveniments nous, no es descobreix cap artista genial i l'espai dedicat a l'època anterior a la guerra civil és breu, amb quatre apartats dedicats al procés històric, a GATCPAC, ADLAN i a les galeries, el que confirma una fixació conceptual i esquemàtica d'aquesta època. Sorprèn però, que no hi dediqui cap apartat específic al surrealisme. Amb el pas dels anys, la perspectiva i la inclusió de temes recents s'ampliarà la contemporaneïtat de l'art català, opció que el mateix autor explicita com a objectiu a l'inici de l'obra.

Encara que el nostre objectiu és seguir l'estela del fet comarcal, i l'escola, dita de Barcelona, no és del nostre interès específic, cal posar de relleu el treball d'Enric Jardí *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, de 1983 perquè vindrà a corroborar el gran predomini de Barcelona en el panorama artístic català. Aquesta obra d'Enric Jardí, molt diferent de la publicació esmentada anteriorment, a més d'aportar una gran quantitat de dades de detall sobre els esdeveniments més importants d'introducció de l'avantguarda, gairebé any per any, i preocupat també per la música, el cinema, l'art dramàtic o la literatura, manté el seu to de crònica. Aquesta característica posa de manifest que el seu treball, més que ser una anàlisi històrica, interpretativa, es converteix en una font inesgotable de referències sobre els fets i les persones protagonistes d'una època. Malgrat tot, no s'aporten punts de vista nous, i Dalmau, Prats, GATCPAC, ADLAN, el surrealisme, etc. continuen sent el fil conductor de l'art català, confirmant, això sí, segons el seu text dues coses: que parlar d'aquest fil de l'avantguarda barcelonina és pràcticament el mateix que parlar de l'avantguarda a Catalunya, i que la història de l'art català consolida

definitivament uns continguts de perfil clarament sociològic en la seva formulació.

El mateix any, 1983, Francesc Miralles publica *L'època de les avantguardes 1917-1970*⁶³, una obra rigorosa i àmplia, estructurada cronològicament en tres parts —1917/1936, 1936/1939 i 1939/1970— que alterna la crònica i l'anàlisi, i que es deté tant en aspectes de matís sociològic com formals. Si s'observa la temàtica que tracta del període anterior a la guerra es veurà la tria d'una sèrie de fets que, ordenats per temes i cronològicament, es converteixen en rellevants d'una època i no només d'una tendència. La significació de revistes com *391*, *Troços* o *Un enemic del poble*, el gran paper de Dalmau, de Torres Garcia, el paper de grups com Els Evolucionistes, L'Agrupació Courbet, Nou Ambient, Agrupació d'Artistes Catalans, Els Amics de les Arts. El gran paper de l'emergent Miró i les Influències d'esdeveniments com l'exposició d'art francès a Barcelona, el Ballets Russos i el retorn de Picasso, Manolo i Gargallo. El diferent paper jugat per les escoles d'art i d'arquitectura, El desmantellament de les estructures noucentistes, l'evolució d'Eugeni d'Ors, o una reflexió sobre la vigència del modernisme i Gaudí, entre altres personatges i esdeveniments, configuren un text de crònica general, on l'avantguarda està recollida com a una aportació més en un panorama de força activitat. El pas per Dalí, Miró i el surrealisme cap a l'avantguarda és un punt on conflueixen tots els autors. Però Francesc Miralles, atenent a les diferents manifestacions, incorpora puntualment activitats, grups i artistes de Lleida, Girona, Olot, etc. que donen una visió més completa de Catalunya del que s'havia presentat en una obra d'aquestes característiques fins el moment. Sense implicar-s'hi, l'autor recull la crisi i la polèmica del món artístic entrant en la dècada dels anys trenta. També cal posar de relleu la segona part dedicada a 1936-1939. Primer des d'un punt de vista conceptual, perquè al marge de l'evolució d'artistes i moviments, constitueix

⁶³ Francesc MIRALLES, ob. cit.

un període amb entitat pròpia, el que permet, sobretot, iniciar una altra època el 1939 i no el 1947 o el 1950. I segon perquè s'estructuren una sèrie de temes sistemàticament que permetran continuar aprofundint en el tema de l'art durant la guerra civil a Catalunya, iniciat ja per la Dra Immaculada Julian⁶⁴ —A.Cirici Pellicer també hi dedicava un apartat, a *L'art català contemporani*—, i que presentaven i presenten encara amplis buits.

L'obra d'Immaculada Julian *Les avantguardes pictòriques a Catalunya*, de 1986, seguint les paraules que Ricard Salvat li dedica a la introducció, suposen una estructuració sistemàtica i sintètica dels esdeveniments, grups, publicacions i artistes que desenvolupen els corrents avantguardistes en la pintura a Catalunya. Aquesta exposició que l'autora fa del tema contribueix a una fixació dels continguts i conceptes clau de la historiografia artística. Cal destacar aquí la gran importància de la periodització que estableix per estudiar aquest tema: 1906-1931, 1931-1936, 1936-1939, 1939-1950, 1950-1957, 1957-1968, 1965-1985. Pot ser que la delimitació de qualsevol període resulti discutible segons els criteris que l'inspiren, però la matisació que aquesta obra realitza en aquest sentit ajudarà en la interpretació històrica més que en la crònica, afavorirà la concreció i beneficiarà així la fixació d'estudis posteriors. Si Francesc Miralles s'estenia en fets a tenir en compte i abundava en referències documentals, la Dra Julian estableix, amb brevetat i claredat, la tria d'allò realment significatiu i rellevant.

Potser la cronologia més exhaustiva fins el moment sobre la primera avantguarda la van presentar Joan M. Minguet Batllori i Jaume Vidal i Oliveras "Cronologia crítica (1906-1939)" al catàleg de l'exposició *Avantguardes a Catalunya 1906-1939* de la Fundació Caixa Catalunya el 1992. Aquesta exposició, i els diferents apartats del catàleg resulten del tot

⁶⁴ Immaculada JULIAN, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, DGBA, 1993. Ja abans havia fet "El cartelismo y la gráfica en la Guerra Civil", a *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976; o "Exposicions i concursos en el període 1936-1939 a Barcelona", a *d'Art*, 8-9, novembre 1981.

imprescindibles per tal de fixar les interpretacions més significatives i rellevants que s'han aportat fins el moment sobre el tema. En quant la cronologia esmentada cal significar la seva extensió, on any darrera any — iniciant-se en 1906 amb l'inici de l'activitat de J.Dalmau— es posen de manifest els esdeveniments més importants i es comenten la transcendència i connexió de cada fet assenyalat. Si alguna cosa posa de manifest aquest rigorós treball és l'aclaparament domini de l'activitat avantguardista a la ciutat de Barcelona, i només puntualment apareix Lleida, L'Ateneillo de l'Hospitalet, Vilafranca, Sitges o Caldes, per parlar de la iniciativa de revistes d'avantguarda.

Arnau Puig reprendrà novament el tema el 1993 amb *Les avantguardes artístiques catalanes*. Un assaig que aportarà una visió molt personal. 9 dels 15 capítols en què A.Puig divideix l'obra els dedica a l'època anterior a la guerra civil. Situa conceptualment l'existència d'art català afirmant que “*No hi ha una tradició estètica catalana*”, i busca arrels del nacionalisme en el modernisme, arrels d'avantguardistes en Gaudí i, inevitablement, passant per Picasso, Miró i Dalí, explica la plenitud de l'avantguarda. No hi ha dubte que la seva rica narrativa obliga constantment a repensar temes, un assaig viu, a vegades amb passió, que deixa preguntes obertes. Tampoc es pot dir que sigui un text innovador en l'aportació de noves investigacions i dades, no obstant, sí pot ser una manera de posar de manifest la necessitat d'explicar la història de l'art de forma sentida i reflexiva.

Però l'aspecte més rellevant en la nostra breu síntesi és l'observació del manteniment d'una tendència historiogràfica iniciada ja amb A. Cirici Pellicer. L'enfocament estilístic i formal de J-E Cirlot es veurà coincident amb treballs posteriors en relació als artistes més significatius i l'encadenament de tendències, però els estudis es decantaran en l'ampliació del fet artístic com a un fet cultural, ampliant-se constantment les

dades, o fins i tot, l'estructuració temàtica del discurs històric. Aquests discurs històric està construït a partir d'unes iniciatives: exposicions, publicacions, manifestos,... I a partir d'unes personalitats: galeristes, artistes, crítics, institucions,... Malgrat tot, la conceptualització de l'avantguardisme i de les seves diverses tendències, la justificació metodològica d'aquesta historiografia, o l'explícita reflexió crítica sobre la producció historiogràfica produïda, com temes consensuats i tancats, temes oberts, altres possibles enfocaments o espais inexplorats, és a dir, una estructuració a partir de la interpretació històrica encara té problemes per manifestar-se.

En aquestes circumstàncies, el tema de l'art perifèric està encara més ignorat. Si l'activitat avantguardista —ens referim al període d'abans de la guerra civil— es desenvolupa bàsicament a Barcelona, gairebé no hi cap la pregunta sobre la situació del tema a la resta de Catalunya. Però es pot pensar en fer una història, no només de les avantguardes, sinó de la contemporaneïtat, sense aprofundir en la situació a l'espai geogràfic català?.

3.3. ELS PRIMERS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA A CATALUNYA DESPRÉS DE LA GUERRA CIVIL.

Gairebé tots els autors citats a l'apartat anterior, exceptuat Joan Merli, Sebastià Gasch i el catàleg de l'exposició *Avantguardes a Catalunya*, van desenvolupar a les seves obres esmentades apartats o capítols dedicats a l'art de la postguerra. Ampliarem aquí els autors de referència que hem triat amb les aportacions de la Dra Lourdes Cirlot, de Josep Corredor-Mtaheos, i

puntualment altres⁶⁵ com Rafael Santos Torroella. Ja s'ha comentat a l'apartat anterior que no és objecte d'aquesta investigació la discussió crítica de la bibliografia, la nostra intenció no és presentar una relació sumària de la bibliografia sobre aquesta època, el que ens obligaria a partir del mateix congrés que en el cas anterior. La Dra Lourdes Cirlot va ser l'encarregada de posar al dia la producció artigràfica sobre l'art català posterior a la guerra civil al Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art el 1984⁶⁶. En aquest article ja queden clars quins són, fins aquell moment, els autors i les obres fonamentals. Tenint en compte que la nostra investigació queda centrada en els anys de la postguerra, fins 1959, les nostres referències es veuran limitades a obres o part d'elles que siguin rellevants per assolir els nostres objectius. Es tracta de posar de manifest quines són les idees i conceptes més importants, més consolidats o consensuats, que aporta la historiografia artística sobre les tendències d'avantguarda a Catalunya durant el període 1939-1959.

En general, el discurs d'aquesta època s'ha organitzat establint una connexió de la recuperació artística catalana amb l'avantguarda històrica, concretament amb el Surrealisme, a través de la connexió del grup i la publicació del mateix nom: "Dau al Set". Aquest punt d'inflexió donarà pas, amb els processos evolutius de cada artista, especialment amb la ruptura inicial d'Antoni Tàpies, al desenvolupament de l'informalisme, com a tendència que marcarà l'actualització i modernització de l'art català a la dècada dels cinquanta, i fins ben entrada la dels seixanta. Això no treu el reconeixement d'artistes com Ramon Rogent, o l'important paper d'un art de perfil fauvista, o també unes tendències marcades d'expressionisme, que

⁶⁵ En aquest cas, com a l'apartat anterior hauríem d'anar a extenses bibliografies, algunes citades ja al capítol I, amb autors com F.CALVO SERRALLER, V. BOZAL, GAYA NUÑO, etc. o alguns altres amb obres centrades més en l'àmbit català, i esmentat per Lourdes CIRLOT a la cita següent, com MORENO GALVAN, J.M.GARRUT, etc.

⁶⁶Lourdes CIRLOT, "Bibliografia sobre l'art català de la postguerra", a *Art Català. Estat de la qüestió*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984.

s'allunyaran globalment de les pressions més conservadores i naturalistes del món oficial del moment i de possibles reminiscències clàssiques d'algun noucentisme.

En la direcció que J-E Cirlot desenvolupa el seu discurs estableix connexions entre la influència difosa però continua de Picasso, la constància de Miró i dels pintors amb perfils fauvistes i expressionistes en la immediata postguerra per arribar a l'aparició del magicisme plàstic de Dau al Set, però també afirma que

“...en los años que siguieron a la terminación de la guerra española se observa un incremento de la reacción contra el vanguardismo. Pudo entonces prosperar la idea de un <<arte de entreguerras>>, como si los hallazgos plásticos fueran sólo exteriorizaciones de una crisis espiritual y social, pero pronto se inició la lucha contra este estado de cosas.”⁶⁷

A. Cirici Pellicer, que ja compartia aquestes influències, entra de forma molt contundent en el context, parlant de “l'art de l'estraperlo” i atenent a altres factors com les revistes *Ariel*, *Algol*, *Dau al Set* i els Salons d'Octubre

“Era un moment presidit , dins l'ambient local, per la propaganda de Junoy a favor del retorn al Museu del Prado, i condicionat per la decisió de la classe dominant de girar-se resoltament contra el temps, carregant-se de passadismes i afirmant que l'art modern havia mort.
[...] les idees del grup humà oligàrquic que va fer presoners de llurs interessos un grapat de pintors de la vella escola catalana per a junyir-los a la més depriment imitació museística o al més buit dels fotografismes.
[...] queien dins un art degenerat capaç de rebre l'homenatge exclusiu dels burgesos envellits o de els promocions pujades a l'escalf de l'estraperlo...”⁶⁸

Malgrat la gran diferència en l'amplitud i concepció de les obres esmentades, molt breu i formalista la de J-E Cirlot i molt més extensa i sociològica la d'A. Cirici, cal posar de relleu la coincidència en la distinció de períodes i, globalment, el desenvolupament de tendències, entre els dos

⁶⁷ Juan-Eduardo CIRLOT, *Pintura catalana contemporánea*, Barcelona, Omega, 1961, p.40.

⁶⁸ A. CIRICI PELLICER, *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970, p.192.

autors. J-E Ciriot dedica un capítol a l'evolució entre 1930 i l'actualitat (1961), deixant l'últim capítol per a l'informalisme i Tàpies. En el cas d'A. Cirici, es defineix una època d'avantguardes entre 1930-1950, i una dècada dels cinquanta dividida entre 1950-1955, anys de ruptura, solidaritat i resituació, els anys de Dau al Set. I 1955-1960 que significà l'eclosió de l'informalisme.

Sense convertir l'element de periodització en aspecte central, sí cal puntualitzar-lo pel seu rerafons teòric. A l'obra col·lectiva dirigida per Enric Jardí *L'art català contemporani*, es divideixen dues èpoques molt clares al voltant de 1948, una 1911-1947, tractada per Enric Jardí, i una altra 1948-1971, tractada per A. Cirici. Enric Jardí divideix els seus apartats finals amb una època de 1940-1947. L'apartat d'A. Cirici s'organitza més aviat temàticament, amb un tractament de les diferents tendències, represa, informalisme, nou realisme... però no deixa d'estar tractat amb la mateixa concepció cronològica que en *L'art català contemporani*. Si Francesc Miralles aportarà un tractament específic amb la separació de l'època de la guerra civil, serà Immaculada Julian, a *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*, qui realitzarà una divisió clara i argumentada amb una caracterització de cada període, que a més de separar el temps de guerra, concretarà la postguerra en 1939-1950, 1950-1957 i 1957-1968, centrant, igual que en el període anterior a la guerra civil, els temes, fets i artistes més rellevats per a l'establiment de les avantguardes. Altres autors no han estructurat les seves obres amb aquests criteris, i J. Corredor-Matheos, a *La segona meitat del segle XX*⁶⁹, de la *Història de l'Art Català*, inicia el seu estudi el 1946, establint una periodització 1946-1957, 1957-1970 i 1970-1995. Segons el nostre parer, i tenint en compte que la nostra investigació se centra entre 1939-1959, la referència de la Dra Julian ens sembla molt més ajustada i, de fet, d'una o altra forma, apareix tractada així a l'interior d'apartats d'obres dels altres autors. Fins i tot en les estructuracions temàtiques, i encara que es puguin fer més subdivisions temporals de les esmentades, existeix un canvi clar a finals de la dècada dels quaranta —

⁶⁹ Josep CORREDOR-MATHEOS, *La segona meitat del segle XX*, a *Història de l'Art Català*, vol. XII, Barcelona, Edicions 62, 1996. També cal dir que altres treballs anteriors, ja esmentats, com *Cien años de Cultura Catalana, 1880-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, estableixen uns períodes 1880-1906; 1906-1923; 1923-1939; 1939-1957; 1957...

queda palesa la necessitat del període 1936-1939— i un altre a mitjans de la dècada dels cinquanta. En tot cas, la discussió 1955 o 1957, o en un altre cas 1957 o 1959-60 poden ser matisos més parcials o fins i tot locals, tot deixant a part una necessària subdivisió de la dècada dels quaranta en el cas d'aprofundir en el primer art del franquisme.

És a dir, existeix la necessitat de tenir una referència de divisió històrica, amb un clar concepte de divisió en etapes més o menys globals pel que fa als esdeveniments artístics: la dècada dels quaranta, i la dècada dels cinquanta dividida en dues meitats. Això no treu que s'estableixin altres divisions cronològiques per estudiar artistes, grups, escoles, zones geogràfiques, tendències com ara l'informalisme, etc. Potser una cronologia de referència sobre la postguerra a Catalunya la va fer A. Cirici Pellicer al famós número 6-7 de la revista *d'Art* del Departament d'Història de l'Art de la UB. Una cronologia que Imma Julian matisarà al mateix número amb el seu article sobre la renovació a la postguerra, i Lourdes Cirlot farà el propi amb l'informalisme. Els dos articles han quedat àmpliament superats per publicacions de les pròpies autores sobre els mateixos temes. En tot cas cal posar de relleu els períodes que I. Julian realitza entre 1940-1945, 1945-1947, per passar després a Dau al Set, els Salons d'Octubre i el Grup R. La Dra Cirlot procedirà a una minuciosa anàlisi artista per artista que comportarà l'establiment d'una cronologia molt acurada de l'informalisme a Barcelona. Altres cronologies com la presentada al catàleg corresponent a l'exposició *Informalisme a Catalunya*⁷⁰ de 1990, comissariada per la Lourdes Cirlot, o el corresponent a l'exposició *La Col·lecció Riera, anys 40*⁷¹ de 1994, comissariada per Josep-Miquel García, no han donat lloc posteriorment encara a una divisió històrica raonada i unificada del període.

⁷⁰ Al catàleg de l'exposició *Informalisme a Catalunya*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1990, Fina DURAN i RIU presentava "Cronologia", on s'exposaven entre 1952-1970, els esdeveniments generals més importants i els més concrets relacionats amb l'evolució de l'informalisme i amb la selecció d'artistes que Lourdes CIRLOT va fer per a l'exposició.

⁷¹ També al catàleg de l'exposició, *Col·lecció Riera. Anys 40*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1994, Pilar PARCERISAS i Montse BADIA presentaven "Els anys quaranta. Bases per a una cronologia (1939-1951)", on es van anar apuntant els esdeveniments artístics i culturals més importants d'aquells anys.

Els següents aspectes a ressaltar serien el tractament i els continguts que han quedat assolits en aquesta bibliografia esmentada. Si existeix o no una Escola de Barcelona és una qüestió que s'hauria d'afrontar amb rigor en algun moment, sobretot per no facilitar una confusió amb una possible Escola Catalana⁷² o amb la història de l'art a Catalunya. En tot cas, es pot veure que obres com ara *La Escuela Pictórica Barcelonesa* de Carlos Antonio Arean, de 1961, eren molt explícites, parlant de primera, segona tercera i quarta Escola Pictórica Barcelonesa, amb el cap visible de Tàpies, amb una més que evident relació entre escola i generació. Però en obres com *La pintura informal en Cataluña 1951-1970*, de Lourdes Cirlot, el 1983, ja es marca en el seu cos central una puntualització important "El Arte Informal en la Escuela Barcelonesa", el que significa prendre consciència sobre les evidents diferències entre unes argumentades generalitzacions i una localització concreta de les fonts i fets estudiats. A. Cirici Pellicer ja deia a la presentació del núm. 5-6 de la revista *d'Art* dedicat a l'art de la postguerra "El criteri que ha dominat el nostre treball col·lectiu és el d'aprofundir en els tres moments més fecunds i originals de l'art barceloní, l'únic a l'abast directe dels pobres mitjans de què disposem"⁷³. Obres de contingut cultural més ampli com la de Joan Samsó *La cultura catalana: Entre la continuïtat i la represa pública (1939-1951)*, de 1994, deixen molt clara la limitació a Barcelona i la necessitat d'ampliar l'objecte territorial en els estudis, aspecte destacat per Josep Benet al pròleg d'aquest llibre. Si entrem en temes d'història general, econòmica o social, l'aportació i reconeixement de la historiografia local ja és un fet des de fa anys, necessari i imprescindible a l'hora de fer història de Catalunya. Per tant, caldria posar de manifest, en una reflexió sobre les avantguardes artístiques a Catalunya, la limitació a Barcelona de la major part dels estudis existents, especialment els referits als anys 1939-1959. I encara que el cos central de la història de l'art d'aquest període a Catalunya no s'alterés ampliant el territori investigat, per l'indiscutible i vital paper de Barcelona, per la mobilitat

⁷² C. RODRÍGUEZ AGUILERA a *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1982, i Arnau PUIG a *Les avantguardes artístiques catalanes*, Barcelona, Barcanova, 1993, es refereixen al tema, i cap dels dos conclou amb claredat. Encara que A. PUIG nega l'existència d'una tradició estètica catalana, accepta els trets que qualsevol tendència universal pot manifestar en un grup humà, només alguns aspectes com l'atracció per la innovació —segons la seva visió— serien aspectes que s'han convertit en típicament catalans; especificitat segurament molt discutible.

⁷³ A. CIRICI PELLICER, "Criteri de tria", *D'Art* 5-6, maig de 1981, p.3.

dels artistes i per la vocació més o menys universal del fet artístic, no se soluciona la parcialitat del treball fet fins ara, i es posa de manifest la necessitat d'unes investigacions d'art local que intentarem justificar en apartats següents.

Els estudis d'història de l'art en general, i els relacionats amb altres èpoques, admeten una gran pluralitat d'enfocaments metodològics, que permeten també lectures clarament diferenciades, iconologia, psicologia de la forma, semiologia, formalisme, sociologia i altres. Però els treballs de contingut més general realitzats fins ara sobre l'avantguarda en la postguerra, concretant entre 1939 i 1959, semblen marcats per una lectura que ha acabat incorporant unes preocupacions sociològiques, amb aportacions d'anàlisis formals i estilístiques. A part de la lectura de J-E Cirlot, o de l'important treball que sobre l'informalisme ha desenvolupat en diverses investigacions la Dra Lourdes Cirlot, encara que ella contempla necessaris elements contextuais, les altres obres s'han anat construint amb unes cronologies, i sobretot amb uns temes, que s'escapen del discurs estilístic i que avui són imprescindibles per refer algun aspecte de l'època:

El paper de l'expressionisme i el fauvisme, com a tendències que mantindrien cert interès creatiu davant el naturalisme regnant.

La influència ambiental de Picasso.

La influència ascendent de Miró, especialment quan tornà.

El paper de Dalí, del surrealisme i del Grup Dau al Set, com a moment clau de trencament, establint relació amb una avantguarda anterior a la guerra civil i convertint-se en punt d'inflexió cap el futur.

El paper renovador dels Salons d'Octubre i els Salons de Maig.

La influència del Cicle d'Art Experimental.

El paper de les galeries, La Sala Gaspar...

El paper dels crítics.

Les exposicions més importants, Biennals....

El paper d'algunes institucions com l'Institut Francès.

La influència de revistes com *Ariel*, *Algol* o *Cobalto*.

Els grups, com Lais, Associació d'Aristes Actuals, Indika, etc...

El Club 49.

Els Salons de Jazz.

En alguns casos també apareix la influència del Salón de los Once.

Lògicament, no es tracta de fer una relació de temes com si es tractés d'un índex, però sí cal posar de manifest l'atenció que es dona a aquests continguts, ja sigui a través de capítols, apartats, subapartats o formant part del text d'altres estructuracions. Caldria afegir a més, els espais dedicats a estudiar la trajectòria dels diferents autors de l'època, amb dos plantejaments: detenint-se en els seus llenguatges plàstics i l'evolució, o parlant de la seva trajectòria i del seu paper en el context. També es pot trobar una solució intermitja en la qual es combinen el comentari de continguts plàstics i la contextualització. Els artistes comentats, a aquestes alçades, solen ser una nòmina ja estable, en funció de la transcendència que van tenir, però es podrien destacar alguns molt clarament situats o classificats com Miró, Ramon Rogent, Tàpies, Ponç, Cuixart, Tharrats. Altres, segons l'autor i la tendència on l'hagin adscrit, tindran diferent tractament a les publicacions d'història de l'art.

Ja és conegut que l'obra de J-E Cirlot és molt àmplia, amb estudis sobre nombrosos autors, i especialment centrada en comentar el concepte, les característiques plàstiques i estilístiques de les tendències o artistes treballats⁷⁴. L'obra d'ell que estem utilitzant com a referència, *Pintura catalana contemporànea*, posa de manifest l'existència d'uns pintors que treballarien als anys trenta amb formes properes al surrealisme Dalí i Miró, eren Àngel Planells, Joan Junyent i Artur Carbonell. Però aquest surrealisme no tindrà continuïtat, i serà Dau al Set qui farà rebrotar el surrealisme a la postguerra. Altres artistes, que segons J-E Cirlot van utilitzar alguns mètodes avantguardistes però que no s'hi van identificar van ser Miquel Villà, Pere Pruna, Pere Gastó, Emili Grau Sala i Antoni Clavé. No obstant, serà Ramon Rogent qui plantejarà una pintura de plàstica fauvista, al voltant del qual l'autor ordena altres artistes com Josep Hurtuna, J.Fin i

⁷⁴ Ja s'ha fet esment de *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, València, IVAM, 1996, catàleg de l'exposició on l'exhaustiva bibliografia presentada posa de manifest la diversitat d'interessos i de temes tractats per J-E CIRLOT. Però dels 50 llibres publicats, a part d'articles, catàlegs i obra poètica, volem destacar *El estilo del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1953, on l'autor posa de manifest molts aspectes contextuais i culturals de l'època.

Xavier Vilató, Santi Surós, Manel Capdevila, Manel Surroca, Joan Abelló, Maria Girona, Esther Boix, Emília Xargay, Jordi Mercadé, Marc Aleu, Sati Oliver, Llorens J. Balaguer, Joan Fluvià Bernard Sanjuan, Alejo Vidal, Migeul Ibarz, Francesc Todó, Enric Planasdurà i alguns altres.

El magicisme introduït pels pintors de Dau al Set a l'exposició del primer Saló d'Octubre el 1948, permet també l'autor agrupar en aquesta tendència a uns artistes com Salvador Aulèstia, Francesc Garcia Vilella, Josep Guinovart, Francesc Fornells-Pla, J.M Garcia Llorç, Joan Brotat o Montserrat Gudiol. I ja en una clara posició de l'informalisme, J-E Cirlot explica les característiques de la plàstica de Tàpies, Cuixart, Alfons Mier, Tharrats, J. Vila Casas, Ràfols Casamada, Guinovart, Cardona Torrandell, Alcoy, Josep Lluís García, Romà Vallès, Hernández Pijuan, Borrell i Bermúdez del grup Gallot de Sabadell, Planell, Argimon i August Puig. En tots els casos, J-E Cirlot parla de les característiques plàstiques més destacades de cada artista, la seva tendència més abstracta, geomètrica, gestual, espacialista o altres observacions imprescindibles per conèixer i diferenciar les respectives obres.

Una obra posterior, i bàsicament inspirada en els plantejaments i estudis de J-E Cirlot, és la de Carlos Antonio Arean *La escuela pictórica barcelonesa*, de 1961. Al marge del tema generacional i d'escola, que ja hem citat anteriorment, l'agrupació i el tractament que fa dels artistes es correspon amb el formulat pel crític barceloní, tenint en compte alguns altres com Josep Maria de Sucre, Estradera, Miquel Juncabella, Aurora Altisent o Joan Brotat entre els anomenats renovadors o no clarament informalistes. Entre la tendència informalista, incorpora Arean, a més dels ja citats per J-E Cirlot, Enric Tàbara, Magda Ferrer, J.M. Keideda, Josefina Miró, Teresa Lázaro, Maty Tarrés o Hsiao Chin, encara que a la llarga sembla haver-se mantingut el criteri de J-E Cirlot. Destaca però, al marge de la similitud de l'anàlisi formal, la incorporació d'unes breus reflexions sobre la importància de la crítica barcelonina, les exposicions clau, o el paper, bé de Dalmau a l'època anterior com de la Sala Gaspar i altres a la postguerra. Tanmateix passa amb la FAD, l'Escola d'Art Experimental o el Museu d'Art

Contemporani de Barcelona, temes que ja projectaran una nova situació a la dècada dels seixanta, i en la qual nosaltres ja no entrarem.

Si a l'apartat anterior dèiem que no preteníem enfrontar els nostres historiadors a través dels seus escrits, i que a la distància actual ens poden semblar complementaris —sense que això signifiqui de cap manera la renúncia a una lectura crítica de la nostra historiografia recent en el moment i lloc adequats—, és perquè així ho creiem sincerament. I tal és així la nostra certesa perquè si sumem l'aportació de J-E Cirlot i l'aportació d'A. Cirici Pellicer dona una dimensió a la interpretació històrica que, només després de feta i entesa, permet situar els artistes i les tendències en un món i un temps reals. A part de les aportacions anteriors que A. Cirici Pellicer va anar fent al llarg de tota la postguerra, aportacions que els altres historiadors recullen citant-lo a les seves obres, *L'art català contemporani*, que nosaltres hem agafat com a referència, li permet fer una reflexió més ponderada dels vint anys de postguerra entre 1939 i 1959. La seva formulació de *l'art de l'estraperlo*, o considerar una revolta individualista i intel·lectual, existencialista, l'aventura de Dau al Set, com a necessitat combativa i de revolta és un perfil, que sense ser materialment plàstic, és espiritualment plàstic, forma part de la concepció ideològica que fa possible l'obra d'art. Per tant són apreciacions historiogràfiques de matís sociològic, però alhora són característiques definitòries de la creació artística. De la mateixa manera, A. Cirici situa immediatament una reacció de crida a la solidaritat contra l'individualisme, encapçalada per Arnau Puig, que donarà lloc a una resposta de l'abstracció i promourà un neorealisme sense futur on, *"difícilment podia ser viable una posició humanament renovadora que prenia cos en una plàstica retardatària"*⁷⁵. L'anàlisi de Cirici Pellicer confirma les coincidències que hem formulat en diversos moments d'aquests apartats. Ell se centra en l'estudi dels artistes que avui tenim considerats com a eixos de l'avantguarda d'aquells anys, i de fet, els seus estudis en general van contribuir perquè així sigui: Ramon Rogent, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Cuixart, Tharrats, Ràfols Casamada, Todó, Guinovart i la Generació del Mig, concepte que també ha estat força considerat en la historiografia posterior. El tractament que dona a l'estudi de cada autor li permet establir

⁷⁵ A. CIRICI PELLICER, *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970, p.202.

unes referències plàstiques, però s'estén en connexions, viatges, posicions de l'artista, influències, relacionant cada matís de la seva obra amb la trajectòria de la seva vida i el seu context.

Les obres de J-E Cirlot i A. Cirici Pellicer són els fonaments del que s'ha elaborat posteriorment. L'obra dirigida per Enric Jardí *L'art català contemporani*, de 1972, no aporta gaire sobre la postguerra, en tot cas queda de manifest que alguns dels autors que ell mateix situa en el període 1940-1947 havien desaparegut d'altres obres anteriors i posteriors. A. Cirici Pellicer, en un gran esforç sintètic va haver de conformar-se amb poc més de 25 pàgines per introduir els temes i els artistes adequats, apartats que a voltes, i per concepció de l'obra, són una relació ordenada d'artistes i algunes característiques molt superficials. Les breus 16 pàgines que Enric Jardí dedica al temps de postguerra a *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*, continuen la tònica de crònica de la resta de l'obra. Any rera any l'autor cita els esdeveniments que creu més importants fins la Biennial Hispanoamericana de 1955, coincidint en aquests fets, L'exposició d'art Francés al Palau de la Virreina, l'aparició d'*Ariel*, Dau al Set, els salons d'Octubre, etc.

C. Rodríguez Aguilera serveix aquí com a exemple, amb *L'art català contemporani*, de 1982, d'obra marcada per un interès sociològic evident, en l'estructura de l'obra i en el tractament de cada aparat. Apartats com el dedicat a les comarques i pobles, el dedicat a la crítica de la transició (dels anys quaranta), el dedicat a discussió realisme-abstracció o el de la crònica de la realitat, posen de relleu el seu interès analític. Més encara si dedica un bloc sencer a apartats sobre les diferents tendències. Però aquest bloc dedicat a les tendències no s'interessa de forma central per una anàlisi estilística o formal, sinó que manté la seva explicació amb perfils formals i imbricacions amb persones i fets contextuals. Es resisteix en fer servir el terme informalisme, fent veritables malabarismes lingüístics per explicar la pintura informal, conformant-se amb el concepte d'abstracció, en oposició al realisme.

El treball de Francesc Miralles *L'època de les avantguardes* es converteix en un allau de documentació, que mantindrà una estructura temàtica, dins una divisió en tres grans blocs d'èpoques, que intenta fugir del domini de l'avantguarda, obrint cada època a més fets i interaccions que l'evolució d'una tendència: El panorama general, tant a la immediata postguerra com més tard, l'art religiós o la figuració són temes que donen un aire nou. Però, més que exclusivament els temes, és la redacció i la documentació gràfica i visual que fa servir per presentar totes les qüestions en general, i les més polèmiques en concret, el que li confereix un estil diferent a les aportacions globals que s'havien fet fins el moment. Una història de l'art que vol estudiar l'època, època en la qual —com el nom del llibre indica— es desenvolupa l'avantguarda, però recordant que la història de l'art no és en exclusiva la història d'aquesta avantguarda.

Malgrat tot, a través d'aquests historiadors i crítics es pot veure com l'anàlisi formal centrat en l'artista i la tendència, l'anàlisi sociològica combinada amb la projecció de la forma, la crònica, l'anàlisi temàtica... han realitzat aportacions que permeten veure els mateixos fets artístics des de diferent perspectiva. Però els temes indicats per nosaltres com a referència unes pàgines abans, continuen sent l'eix sobre el qual gira la nostra historiografia. Estudiar algun aspecte del món artístic, en l'espai o en el temps, dels anys quaranta i cinquanta, obliga a partir d'aquest corpus establert al llarg de molts anys d'estudis.

Obres com la de Josep Corredor-Matheos *La segona meitat del segle XX*, a més de mantenir la qualitat de la col·lecció *Història de l'art català*, més que aportar temes nous intenten aprofundir-los sense modificar l'essencial del guió. Donar més espai i detall a les tendències fauistes i expressionistes de la postguerra, situar la figuració més tradicional, i ponderar l'abstracció i l'informalisme amb la perspectiva de mig segle, són tasques de la historiografia que desplacen novament la contemporaneïtat de l'art català als últims anys del segle. Obligarà a una síntesi del succeït a les dècades anteriors, amb el que pot suposar de revisió de temes rellevants i significatius. Per posar un exemple, el fet que comenci pràcticament en 1946 posa de relleu el poc espai dedicat al primer franquisme una opció

potser tan necessària en la pretensió de l'obra com qüestionable ideològicament.

Altres possibilitats sempre inesgotables, que presenten dificultats afegides a l'aportació científica de la història de l'art, però necessàries per a l'oxigenació i la reflexió, són els assaigs. Arnau Puig, al llarg de les pàgines del seu assaig *Les avantguardes artístiques catalanes*, reflexiona en primera persona i com a protagonista d'aquests esdeveniments i polèmiques. S'ha de dir que tampoc ell s'ha sortit d'aquest guió ja establert fa temps, amb opinions que poden ser molt discutibles, un guió cronològic que el porta del modernisme i Gaudí a Picasso, De Miró i Dalí a Dau al Set, de Tàpies a Miquel Barceló. Però justament per això deixa veure on es deté, amb quina intenció jutja i opina de Dau al Set, com resol la gran polèmica del compromís amb el realisme, del qual ell era un gran defensor a principis dels cinquanta. Ens fa veure que ser protagonista no el col·loca en una situació de privilegi per a intentar l'anàlisi rigorosa de la història de l'art. Ara bé, potser són insubstituïbles les seves observacions en el necessari terreny de l'especulació.

D'una forma o altra, sembla que hi ha temes molt clarament treballats i altres no tant. Les visions generals sempre seran revisables, és més, han de ser revisables a la llum de nous estudis i investigacions. Són necessàries, tant per a la població en general com per a l'historiador que investiga en una parcel·la. Altres estudis més parcials, encara que tot és qüestionable en un moment donat, suporten menys mobilitat en els seus plantejaments. La catalogació i els estudis d'artistes, tant els consagrats com Dalí, Miró i Tàpies, però també d'altres amb estudis força recents com Romà Vallès o Alcoy són necessaris, i si no definitius, sí referències obligades per construir altres discursos. L'informalisme, des de la seva anàlisi teòrica, al seu estudi a Barcelona estan fixats per la Dra Lourdes Cirlot amb investigacions i posteriors revisions⁷⁶. Els Salons d'Octubre ja

⁷⁶ La tesi doctoral de Lourdes CIRLOT va ser *La pintura informal en Barcelona (1951-1970)*, que va donar origen a la publicació posterior *La pintura informal en Catalunya, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983. El 1986 va publicar *El Grupo <<Dau al Set>>*, Madrid, Càtedra. Al ja esmentat catàleg de l'exposició *Informalisme a Catalunya*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1990, s'haurien de sumar una gran quantitat d'articles, ponències i altres escrits que la converteixen en un referent imprescindible en l'estudi de l'informalisme.

compten amb un important treball de Jaume Vidal⁷⁷. Dau al Set, amb una gran atenció des de finals de la dècada dels cinquanta, compta amb una abundant bibliografia. També el Cercle Maillol ha trobat un just reconeixement en l'estudi de Pascal Torres. Però podríem seguir apuntant altres treballs i no és l'objecte ni adequat. També hauríem de marcar alguns espais buits com el paper del franquisme i l'art franquista en l'art català, el desenvolupament de l'art i la consolidació de les avantguardes a altres indrets que a l'exclusiva Barcelona, la lluita realisme-abstracció dels anys cinquanta, el paper de l'església i l'art religiós: primer en la regressió i després en la renovació plàstica, etc. Malgrat tot, el guió està força traçat. Només l'especulació a la llum de noves investigacions poden renovar⁷⁸, transformar o revolucionar la nostra historiografia.

3.4. JUSTIFICACIÓ HISTORIOGRÀFICA D'ESTUDIAR L'AVANTGUARDA ARTÍSTICA LOCAL.

A qualsevol dels esdeveniments artístics de certa rellevància realitzats a la postguerra, a Barcelona, el podríem seguir amb dues direccions oposades segons la seva transcendència i influència, posem per exemple l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1942 o l'exposició I Biennal Hispano-Americana d'Art de 1951. Una en direcció a l'exterior, ressonància als mitjans de la pròpia ciutat, a l'estat, o en el cas de la biennal, la projecció al món internacional; interessos polítics de gran envergadura per sobre dels culturals i artístics, etc. L'altra direcció seria cap a l'interior, cap el públic i els artistes barcelonins en primer lloc, i cap la resta del territori català, les seves comarques i ciutats, més grans i més petites, els seus artistes, el públic o la influència en la vida cultural i artística local. Aquesta tendència a l'estudi de

⁷⁷ Jaume VIDAL I OLIVERAS, "Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)", *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundació Caja Madrid, 1999.

⁷⁸Una reflexió d'última hora, realitzada per Glòria PICAZO des de les pàgines de *l'Avenç*, repassa els continguts bàsics del segle, i a l'últim article "La història de l'art català. Un debat no iniciat", *L'Avenç*, núm. 268, abril 2002, pp.70-75, intenta donar algunes idees, especialment d'algunes publicacions, però la brevetat de l'article no permet aprofundir en un tema tan necessari com urgent.

la “macro” història artística o cultural del país —Espanya, encara que també Catalunya— o d'èpoques, contrasta el seu gran volum i constant creixement amb la mínima expressió de l'estudi “micro” històric de les realitats culturals locals, amb el rigor suficient que escapi de la producció localista i de consum cultural exclusivament adreçat als ciutadans d'una localitat, o com a molt la comarca.

Abunden en la historiografia artística, en general i en concret en la del segle XX, els grans temes històrics: les tendències, les èpoques, les institucions o els grans artistes, d'Espanya, de Catalunya, del País Basc... La literatura artística reflecteix l'estat de molts d'aquests estudis, però és més difícil parlar del teixit artístic-cultural de Catalunya —no de Barcelona—, de les seves galeries, del tipus d'art implantat a Lleida, a Reus, a Sabadell, a Mataró, a Granollers, a Tarragona o Girona, a Terrassa, a Manresa, a Banyoles... Segurament el que interessa és allò que apareix com a més rellevant posat de manifest pels mitjans de comunicació, pels mercats i per la pròpia historiografia. Un circuit en el qual l'interès pel què passa a Sabadell —o a qualsevol de les altres ciutats comarcals— tindrà “interès” només quan incideixi en aquest context general o centre d'atenció dels mitjans, dels diners i dels estudiosos.

Aquesta capacitat d'incidència, i de mitjans diversos per fer-la, ens obliguen a fer servir conceptes àmpliament utilitzats avui dia en molts àmbits diferents de la cultura, especialment en les ciències socials: els centres i les perifèries. El tema va ser tractat en el VIII CEHA realitzat a Càceres el 1990, en concret ens interessa una ponència que va fer Gonzalo M. Borrás Gualis i una altra de Mireia Freixa i Ma del Carmen Pena. La ponència de M. Freixa i M.C. Pena desenvolupa el tema amb una perspectiva dels segles XIX i XX, fent referència als nacionalismes a Espanya i l'existència dels fets i trets que configuren diferents identitats com la catalana, la basca o la gallega. A més de situar a Edward Shils com a iniciador des de la sociologia de l'estudi de

les interrelacions entre el centre i la perifèria a la dècada dels seixanta, posant de manifest el paper dominant del centre, també reflecteix la debilitat d'aquest mètode d'anàlisi de les ciències socials basant-se en les aportacions de desenvolupament alternatiu autocèntric presentat per Samir Amin. L'augment generalitzat dels moviments nacionalistes són esmentats com a una força que també qüestiona la relació centre-perifèria, uns moviments que s'inicien a Europa als segles XVI i XVII i que acabaran plantejant punts clau en el desenvolupament de l'art a Espanya als segles XIX i XX fent aparèixer escoles o arts nacionals. A l'apartat sobre "Las periferias en el arte de la postmodernidad" es diu que "*una de las características del arte de la postmodernidad es precisamente la reivindicación de las producciones regionales o periféricas*"⁷⁹ destacant poc més endavant l'atenció que es presta al concepte *espai* en la variable *espai-temps*

"Hemos puesto en crisis el binomio centro-periferia como sistema de análisis, al mismo tiempo que reivindicamos la existencia de unas periferias desde la óptica de la postmodernidad, pero si nos centramos en el ámbito estricto de la historiografía del arte, el estudio de las relaciones centro-periferia se conforma simplemente como un método complementario de aproximación a la obra de arte. Un método cuya aportación principal residiría en la revalorización del parámetro <<espacio>>, en relación con el <<tiempo>> [...]"

La aplicació de este mètode tiene lógicamente sus límites, una corriente direccional del centro a la periferia, puede retornar al centro enriquecida con nuevos contenidos, y esta dinámica, puede en un momento determinado devenir tan compleja que dificulte una lectura de conjunto [... però a pesar de ello] el binomio centro-periferia invita a primar el <<espacio>> que será a su vez mediatizado por el <<tiempo>>, y que

⁷⁹ Mireia FREIXA; Ma del Carmen PENA, "El problema centro periferia en los siglos XIX y XX", *Actes*, VIII Congreso Español de Historia del Arte, Cáceres, Junta de Extremadura, 1990; "La propia cultura artística en la cultura de la postmodernidad ha modificado radicalmente sus planteamientos como reflejo de este proceso de <<descentralización>>. El arte es posiblemente la más nihilista de las manifestaciones postmodernas, la más emocional i creativa, se orienta hacia la reivindicación de lo poético y vitalista, pero también postula las posibilidades plásticas de lo ambiguo, lo ecléctico y lo plural... [...]"

El artista contemporáneo parte de la crisis de confianza de la <<centralidad>> de la razón y se dinamiza hacia lo tangente y ambiguo...[...]"

En el terreno de la estilística y de la historia del arte se percibe la proliferación de términos regionales o nacionales, emergiendo de formas ambiguas, conceptos que tratan de definir estilos en relación a su espacio territorial, cultura y antropológico, y de la misma manera proliferan manuales o exposiciones sobre las manifestaciones artísticas locales." p.372-373.

tendrá como consecuencia más inmediata una relativización de nuestros <<sistemas de referencia>>⁸⁰.

Aquestes observacions, a més de posar al dia les reflexions sobre el tema, centren la ponència en el centre-perifèria d'Espanya, situant la discussió en el fenomen d'identitat nacional. La problemàtica comarcal, la perifèria que volem estudiar aquí es conforma dins la nació catalana, establint uns límits geogràfics més reduïts però per als quals alguns conceptes són vàlids. En aquest sentit, i encara que la ponència de Gonzalo M. Borrás Gualis se centrava en l'art espanyol antic i medieval, la seva reflexió teòrica aporta algunes idees d'interès. Segons l'autor la reflexió sobre centre-perifèria s'inicia al voltant de terme *provincia*, distingint entre un art centrista i un art nacional; i després de citar Ranuccio Bianchi Bandinelli, atribueix a Kennet Clark l'existència de "*lugares de creación e innovación artísticas, mientras que su área de influencia, la periferia o las provincias, se definen como zonas artísticas de imitación i de retraso*"⁸¹. S'acaben citant els mateixos autors que a la ponència anterior per superar aquest últim concepte i arribar a una interrelació de gran complexitat entre centre-perifèria. Segons Gonzalo M. Borrás, Boethius va introduir el 1952 aquest concepte a través de la historiografia de l'antiguitat per indicar l'existència de diverses zones geogràfiques culturalment actives i la necessitat de fixar, abans d'estudiar els fets artístics, els límits geogràfics, observant àmbits com el centre-perifèria a la ciutat, a la ciutat i la seva regió, a la ciutat en un estat, i a una projecció imperialista i supranacional. Encara que la reflexió de G.M. Borrás està centrada en la historiografia antiga i medieval, les seves observacions són importants, posant en evidència les carencies d'algunes posicions⁸², i fent veure que fins i tot

⁸⁰ M. FREIXA; M. C. PENA, ob. cit., p. 373.

⁸¹ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, "Centro y periferia en el arte español antiguo y medieval", *Actes*, VIII Congreso Español de Historia del Arte, Cáceres, Junta de Extremadura, 1990, p.18.

⁸² G. M. BORRÁS GUALIS, ob. cit., "La actitud centrista no considera la periferia como alejamiento geográfico del centro sino como área de retraso, en la que se produce una recepción retardada y prolongada del arte dominante, lo que no sólo se traduce en valoraciones negativas de arcaísmo y conservatismo, sino también en una caracterización formal negativa y descalificadora, en la que entre otros aspectos [...] se insiste en la tendencia al eclecticismo ya que forzosamente mezcla e integra elementos formales que en el centro artístico han aparecido sucesivamente en un proceso continuado, mientras que en la periferia se reciben <<a

“...desde un punto de vista puramente territorial la pareja centro-periferia no és unívoca, y es necesario acotar previamente el marco territorial al que se está aludiendo, ya que cada mayor nivel territorial no puede ser analizado como un marco geográfico ampliado sino como una estructura política diferente. Ahora bien, una vez acotado ese marco territorial, la historia del arte tiene que volver a sus habituales y ya contrastadas herramientas de trabajo científico para analizar la realidad artística en ese marco territorial estructurado en centro y periferia. [...]

En suma, el historiador del arte tiene que atender a la dinámica del trabajo artístico, a la problemática específica de la producción, difusión y consumo de las obras de arte. Esto no quiere decir que no se puedan delimitar culturalmente de un lado los centros de producción y difusión artísticas y de otro sus áreas de influencia; es más, se estima que una escrupulosa cartografía artística contribuirá al empeño de objetivación, de precisión y certeza, en que está inmersa una historiografía del arte de orientación positivista.”⁸³

Tant en un cas com en l'altre, l'art local al qual nosaltres fem referència escapa fins i tot de l'anàlisi d'algunes de les idees més vàlides i generals. Quan parlem de l'art perifèric a Catalunya, de l'art desenvolupat a les comarques, no estem parlant d'una identitat cultural diferenciada, en el sentit de formació social o cultura nacional, ens referim a un espai geogràfic, la nació, Catalunya, on una ciutat, Barcelona, actua com a centre irradiador i centrípet de la producció artística. El fet que la nostra investigació sigui durant un temps determinat, 1939-1959, també determina que no puguem aplicar ni la reflexió sobre la postmodernitat, amb la promoció de centres “perifèrics”, ni coincidir amb l'eclosió dels nacionalismes a finals del segle XIX i començament del XX, o en tot cas, aquest està força resolt en la formulació de cultura catalana.

la vez>>. Esta actitud centrista comporta numerosos prejuicios de caracterización formal ya que los juicios de valor se establecen de acuerdo con los puntos de vista del paradigma dominante, respecto del cual cualquier alejamiento se valora en clave de decadencia, corrupción o pérdida de calidad. [...]

Pero si, por un lado, las actitudes centristas andan cargadas de prejuicios inaceptables en la valoración del arte periférico, por otro las corrientes de exaltación nacionalista distorsionan asimismo la valoración artística de la periferia al presentar las llamadas <<pervivencias>> de elementos de la cultura local como fenómenos de resistencia a la dominación simbólica del centro. También estas actitudes se hallan en crisis y han recibido rotundas rectificaciones.” p.19.

⁸³ G. M. BORRÁS GUALIS, ob. cit, p.21.

Fa alguns anys, en 1993, amb l'exposició *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*⁸⁴ pensàvem trobar referents teòrics sobre el tema. Les explicacions de Carmen Pena, José Carlos Mainer o Francisco Calvo Serraller reflexionen agudament sobre, no només l'aparició sinó també, els trets de les diferents perifèries, sense entrar en la discussió teòrica metodològica del concepte.

Altres plantejaments recents com el d'Enrico Crispolti arriben a formular breument el tema centralitat y perifèria com a esdeveniments "majors" i esdeveniments "menors", on la crítica de determinades actituds no treu que l'atenció es desviï vers centres continentals, a Europa o Amèrica

"Mientras que respecto al arte contemporáneo existe una progresiva tendencia de fondo a la homogeneización ubicua del lenguaje, ya sea en razón de una preeminente perspectiva internacional, ya sea por la celeridad nueva de la información. La tentación es de trabajar solamente con la centralidad (que a menudo es también la oficialidad) ignorando la periferia (que a menudo es lo sumergido y el lugar genético de movimientos de vanguardia). Tanto más cuanto que la mentalidad historiográfica, así como la mentalidad crítica corriente, tienden netamente a privilegiar la primera —la centralidad— porque es más evidente, y por lo tanto de relación más fácil, satisfactoria e inocua. [...]"

Desde el punto de vista de la orientación del trabajo histórico-crítico se trata de una cuestión extremadamente importante, dado que la relación entre la centralidad y la periferia, de hecho incentivadora a favor de la primera, se manifiesta en la práctica en una suerte de reducción a situaciones de marginalidad de todo cuanto existe en la periferia respecto a la centralidad..."⁸⁵

La mirada sobre el tema ens mostra la manca de treballs artístics sobre aquests límits territorials que a nosaltres ens interessin, i les interrelacions artístiques que s'hi generen, ens obliga a introduir altres

⁸⁴ *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993. Es tracta del catàleg de l'exposició que es va realitzar a Madrid, al Palau Velázquez, el 1993 i a Bilbao, al Museo de Bellas Artes, entre 1993 i 1994. Entre els autors destaquen alguns articles que ens han interessat, Carmen PENA, comissària, "Presentación", pp.17-25; José Carlos MAINER "La invención estética de las periferias", pp.26-33; Francisco CALVO SERRALER "Los orígenes de la modernización artística española", pp.34-41; Francesc FONTBONA, "Catalunya en la dinàmica centro-periferia del arte español moderno", pp.100-105.

⁸⁵ Enrico CRISPOLTI, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Celeste, 2001 (1997), pp.78-79.

termes fent referència també al concepte geogràfic de centre-perifèria i a l'historigràfic d'història local.

La rapidesa en les transformacions de les societats a finals del segle XX, amb la societat de la informació, la globalització, internet, etc. alteren profundament aquesta percepció que intentem donar-li al tema amb les comarques, trobant elements que estan modificant, i modificaran encara més, les relacions entre les ciutats⁸⁶, els centres de producció i consum de productes culturals, la pròpia percepció de pertinença a un espai determinat, la gestió —inclosa la cultural— de l'espai urbà, etc. Els termes centre-perifèria des de la geografia fa molt que s'utilitzen, ens interessa aquest perfil de gestió del territori, el qual és generalment urbà. La situació d'aquestes reflexions situen el problema superant la problemàtica tradicional, Jordi Borja⁸⁷ parla del renaixement de les ciutats pel seu valor d'intercanvi i serveis, amb una gran capacitat de reactivació econòmica, d'ús cultural de la ciutat i generació d'altres processos d'integració i exclusió. Parla d'una ciutat central, una ciutat metropolitana i una ciutat-regió, on es formula l'aparició d'una democràcia de base territorial al voltant de la vigència del terme local, regional o municipal. El desenvolupament de la geografia urbana és aclaparador en els últims vint-i-cinc o trenta anys,

⁸⁶ Ens estem referint a treballs com el de Jordi BORJA i Manuel CASTELLS, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Taurus, 1997. També podem esmentar alguns aspectes en cadascun dels tres volums de Manuel CASTELLS, *la era de la información*, 2001 (1998).

⁸⁷ De Jordi BORJA, geògraf i sociòleg, hem relacionat alguns treballs com l'anterior amb Manuel CASTELLS, però també citem aquest interessant treball sobre "Políticas para la ciudad europea de hoy" a *Barcelona y el sistema urbano europeo*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990, pp.11-65, quan era Tinent d'alcalde de Relacions Territorials. El seu interès rau en la constatació de l'existència de la relació centre-perifèria en tant que existeixen zones marginals segons existeixi o no permeabilitat i difusió econòmic-tecnològica, empreses, força cultural dels centres urbans, etc. Però diu "El territorio se ha hecho mucho más complejo y ya no se pueden aplicar los modelos clásicos que permitían representaciones perfectamente jerarquizadas del tipo: capital nacional, regional, centro intermedio y local. Las nuevas regiones europeas no solamente atraviesan fronteras, sino que engloban áreas centrales y periféricas así como una diversidad de capitales o centros urbanos fuertes. En su interior se dan relaciones funcionales intensas y complementariedades crecientes, pero también exclusiones de los más débiles y competencias o rivalidades entre los más fuertes. En cualquier caso, las relaciones interciudades son el factor clave de la integración y del dinamismo de las nuevas regiones europeas. Y en este marco, las relaciones personales o socioculturales (consumo, turismo, enseñanza, etc) preceden casi siempre a las empresariales, económicas y tecnológicas, de la misma forma que éstas empujan a la superación de las barreras políticas. Ahora bien, los gobiernos municipales y regionales, debido a su naturaleza menos estatal, pueden jugar un papel fundamental en la intensificación de estas relaciones." p.18.

traslladant els termes centre–perifèria als mateixos espais de les grans ciutats, àrees metropolitanes o connurbacions⁸⁸.

Una de les possible aproximacions terminològiques, de José Maria Vidal, defineix amb les següents característiques el centre: 1- Desenvolupament autònom, on el capitalisme es desenvolupa com a fenomen de la pròpia història; 2- Desenvolupament integrat i articulad, amb la consolidació d'una economia interior, que desenvolupa tots els sectors de l'economia; 3- Desenvolupament expansiu, tant a l'interior de la pròpia economia, com a l'exterior, cap a nous territoris; 4- Desenvolupament tecnològic, amb una constant renovació. Totes aquestes característiques donen lloc al que s'anomena *model autocentrat de desenvolupament*. La perifèria respon a altres característiques: 1- Desenvolupament induït, on normalment el capitalisme destrueix les formes tradicionals d'organització econòmico-social anterior a la colonització; 2- Desenvolupament desarticulat i desintegrat, amb poca producció de productes i molt adreçats a l'exportació i no a un mercat interior; 3- *Economia Dual*, on coexisteixen sectors d'alt desenvolupament capitalista amb sectors d'economia tradicional i de subsistència; 4- Desenvolupament tecnològic desigual, amb sectors desenvolupats i altres endarrerits. El resultat sobre la perifèria s'anomena *model de desenvolupament extra*⁸⁹. Una definició allunyada de l'art, que serviria per a una visió socio-econòmica, global i planetària del centre-perifèria entre països. Un esquema que ens apropa a un concepte geogràfic, i que de manera supeditada desenvolupa també els seus models en la cultura. Només en aquest sentit de producció cultural es podria buscar

⁸⁸ Dirigit pel professor Oriol NEL·LO, el maig de 1992, l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, el Departament d'Urbanisme de la Universitat Politècnica de Barcelona i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona van organitzar el seminari *Metropolis Europees: Perifèries i confins* dins el Curs de Postgrau *Projectar la Perifèria*, amb un recull de materials molt interessat de professors com Cavid HARVEY, Jordi BORJA, Oriol NEL·LO, Paul CHESHIRE, Leonardo BENEVOLO, entre molts d'altres. També hem de citar altres treballs com el d'Eduardo NIVÓN reflexionant sobre Mèxic i les ciutats americanes a "De periferias y suburbios" *Interacció '98 Cultura i poder local*, celebrat a Barcelona, el novembre de 1998. De la inacabable bibliografia sobre el tema podem citar autors com Joan ROCA, Giuseppe DEMATTEIS, Ramon LÓPEZ DE LUCIO, Elisabeth WILSON, i un llarg etc. Una bibliografia tan àmplia com centrada en la problemàtica de la ciutat, la seva expansió urbana i els problemes que hi genera, al seu propi interior.

⁸⁹ José Maria VIDAL VILLA, "Un món desigual" a Rosa ASCON et.al., *La població i l'economia en el territori mundial*, a *Geografia Universal*, vol.II, Barcelona, ED. 92, 1991, p.29-30.

certa analogia. No cal fer extrapolacions i adaptacions innecessàries, però potser sí comparacions i interrelacions.

Al marge de terminologies i definicions acadèmiques, sembla que la perifèria es pot percebre d'immediat —en àmbits diferents— com a una realitat, sense la participació de perspectives molt teòriques. Malgrat tot, les coses no eren iguals els anys quaranta i cinquanta a Catalunya, i estudiar la geografia o l'art de llavors tampoc. Estudiar l'art a la postguerra a les comarques catalanes exigeix la limitació territorial que venim apuntant. Sembla que la qüestió nacional —en relació a l'art a Catalunya— està fora d'aquesta discussió, acceptant l'art comarcal i les possibles relacions centre-perifèria que s'hi generen amb Barcelona, emmarcades a un nivell superior en el que es pugui entendre com a història de l'art català, encara que seria més ajustat parlar d'**art a Catalunya**.

La història local es converteix en un referent de primera magnitud del que estem plantejant. Debatent entre conceptes de microhistòria i història local, dualitat entre la història general i la història local, o el patrimoni i les aplicacions de la recerca local, el 1991 es va celebrar el I Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya. Un congrés, organitzat per la Diputació de Barcelona i la revista *L'Avenç*, que va servir per ordenar el creixent treball que des de la dècada dels anys setanta es venia fent com a certa resposta a una historiografia fins aleshores "*massa pendent de les grans estructures i excessivament globalitzadora*"⁹⁰. La confirmació d'un corrent historiogràfic internacional a Anglaterra, Itàlia o Alemanya, que optava metodològicament per una recerca local

"l'àmbit de la recerca es fa local, es pren consciència de la dimensió d'espai com a unitat de discussió, de l'anàlisi històrica, [on la microhistòria] no es pot perdre en l'anècdota i [...] no pot perdre mai la perspectiva més global"⁹¹

⁹⁰ Consell de Redacció de PLECS, "Després del congrés", *Plecs d'història local*, 37, febrer, 1992, p.41(567).

⁹¹ *Ibidem*.

Només cal contemplar la proliferació de treball historiogràfic sobre ciutats i comarques de Catalunya per valorar actualment la important dimensió d'aquesta branca històrica. No obstant, en aquell congrés i casi sempre que apareix el tema local, és recurrent el qüestionament de la seva professionalitat i qualitat. Aquesta actitud de menyspreu va estar desqualificada per Pere Anguera i Llorenç Ferrer, que van apuntar

“És un mètode que implica un coneixement minuciós i aprofundit de l'espai objecte de la recerca; que implica treballar amb fonts directes que, sovint, poden traspasar la frontera de la documentació oficial, administrativa, i ser documents que provenen, sense intermediaris, del poble.”⁹²

En aquest congrés hi havia un bloc dedicat a les aplicacions de la recerca local, on van aparèixer comunicacions sobre pintura rupestre, heràldica, cinema, genealogia pairal, associacions i fotografia, però el tema artístic no va arribar ni llavors ni fins el moment. El constant creixement i importància es reflecteix en la creació d'eines⁹³ com la Coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana, la coordinació de museus i arxius, la continuïtat dels congressos Internacionals, celebrats cada dos anys i que a la sisena edició, entre novembre i desembre de 2001, ha reflexionat sobre el futur de la història local al voltant del tema *Sociabilitat i àmbit local*⁹⁴.

En la seva cinquena edició, el 1999, es va treballar el tema *El cor urbà dels conflictes: identitat local, consciència nacional i presència estatal*. En aquest V congrés es va connectar amb el tema territorial que hem esmentat

⁹² Ibidem.

⁹³ Hem de recuperar l'esment que es feia al Capítol I sobre les bases de dades... *Plecs d'Història Local*, 72, desembre de 1997, a *L'Avenç*, núm. 220, desembre 1997, pàgines centrals. SDHLC (Servei de Documentació d'Història Local de Catalunya), *Bibliografia sobre el Vallès Occidental*, Barcelona, Consell Comarcal del Vallès Occidental, 1994. *Plecs d'Història Local*, 73, febrer de 1998, a *L'Avenç*, núm. 222, febrer de 1998, pàgines centrals.

⁹⁴ Un resum d'aquest congrés i de les seves ponències i conclusions més importants es presenta a *Plecs d'història local*, núm. 98, abril 2002, a les pàgines centrals de *L'Avenç*, núm. 268, abril 2002. La reflexió en aquestes pàgines sobre la necessitat dels estudis locals, com a un model de microhistòria, amb aportacions diferents, no alternatives, a la macrohistòria o història general, és constant i molt argumentat. Una opció que s'enfronta amb l'inconvenient, entre d'altres, de la divulgació i la producció cultural. També cal destacar la valoració d'última hora que Antoni Riera, Pere Gabriel i Josep Fontana fan de la Història Local a *Plecs d'història local*, núm. 100, juliol-agost 2002, a les pàgines centrals de *L'Avenç*, núm. 271, juliol-agost 2002.

anteriorment, provinent de la geografia, amb la participació d'Oriol Nel·lo i Joan Vilagrassa, ocupats d'aquesta temàtica al segle XX. L'espai passa a ser una preocupació de la historiografia

“L'endreçament de l'espai no és, doncs, un aspecte anecdòtic, sinó que esdevé l'espill dels sistemes d'extracció de renda, de la pugna entre poders, de la projecció regional de les cúpules locals, de l'avenç de les formulacions estatals, de la densificació i de les desigualtats en l'ocupació i la distribució social o de les contradiccions dels variants vectors de força.”⁹⁵

Els comentaris que citem suggereixen un procediment i, sobretot, un nucli d'estudi local, on podem connectar els desequilibris del centre-perifèria en la producció artística a Catalunya.

Existeix la possibilitat de parlar amb prou entitat d'un art a les comarques que permeti un enfocament metodològic en la història de l'art? Sense entrar en raons de teoria de l'art ni en reflexions sobre metodologia, el que dilataria potser innecessàriament el present apartat, la realització d'aquesta investigació és una prova evident de l'existència i necessitat d'estudi de l'art local i comarcal. Ja al capítol I s'ha exposat l'existència de treballs d'història local importants com el d'Andreu Castells, Ramon Grabolosa, J. Josep Tharrats, Josep Corredor-Matheos, C. Rodríguez Aguilera, i una creixent activitat a l'actualitat de Museus i investigadors. Aquesta activitat està recuperant la cultura artística de les comarques, que amb exemples com el Museu d'Art de Sabadell o el Museu d'Art de Girona, estan marcant una línia no només de manifestacions culturals a aquestes poblacions, sinó que implica, amb la realització dels catàlegs, actualitzacions bibliogràfiques, conferències, etc. una línia d'investigació i intercanvi de continguts històrics, de procediments, dificultats, etc.

Però existeixen altres raons que s'han pogut extreure en el curs de la present investigació que justifiquen encara més l'estudi de l'art local i les

⁹⁵ Flocel SABATÉ, “L'estructuració territorial de Catalunya. Crònica del V Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya”, *Plecs d'història local*, 85, febrer, 2000, p.54 (1530).

seves diverses manifestacions els anys quaranta i cinquanta: L'existència de nuclis d'artistes i entitats que dinamitzaran la vida artística local a moltes ciutats, amb tendències i matisos ètics i estètics poc estudiats.

Un gran desconeixement, fora dels estrictes marcs locals, d'aquestes activitats, per tant no es poden valorar adequadament les interrelacions i influències que s'hi van generar, en definitiva, la seva transcendència en l'art desenvolupat a Catalunya.

Per diverses raons, polítiques, de comunicacions, econòmiques, de ressò cultural, etc. existeixen més relacions i contactes entre persones i artistes d'àmbit local amb personalitats del món de l'art i la cultura de Barcelona que entre els propis nuclis locals i comarcals, el que posa de manifest certa unidireccionalitat de la relació centre-perifèria a la vida artística catalana.

La participació de molts d'aquests artistes apareguts als àmbits locals en els esdeveniments centrals de l'art català del moment, no han estat estudiades ni valorades des d'aquesta perspectiva.

La necessitat d'aprofundir i promoure els estudis de l'art local s'ha de fer des d'una perspectiva crítica però constructiva, que aporti dades i interpretació històrica amb l'objectiu d'enriquir la història de l'art. No es pot desvincular el fet artístic local del món artístic més global. No es tracta d'un treball ni complementari ni auxiliar. El rigor dels estudis d'història de l'art local passen per la necessitat d'estudiar el fet artístic local però alhora intentar sortir de l'erudició local, connectant amb la vida artística del país i amb la reflexió artística en general.