

Mercè Vidal

EL PRIMER PANORAMA EN CATALÀ DE L'ART I L'ARQUITECTURA D'AVANTGUARDA. UNA LECTURA DETALLADA¹

Ara, fa més de setanta anys que, el *Número Extraordinari de Nadal dedicat a l'Art del segle xx* de la revista *D'Ací i D'Allà*, (fig. 1) aparegué i creiem que pot entendre's com la primera aproximació a les aportacions de l'avantguarda tant artístiques com arquitectòniques. Aquest número de la revista es convertí per als seus coetanis, així com per a les generacions futures que visqueren els anys foscos i repressius del franquisme, en punt de referència emblemàtica.

Des de la nota introductòria, el qui dirigia la revista –Carles Soldevila–, deia: «...hem pregat [a] Josep Lluís Sert, un dels fundadors del GATCPAC, l'home que dins Catalunya ha demostrat una més ferma i actuant vocació d'apòstol, que s'encarregués sense restriccions, ni compromisos, de la direcció d'aquest número extraordinari. Josep Lluís Sert posseeix, a més a més de la informació, pedra angular de tota feina de replega, o de síntesi, l'entusiasme». En efecte, crec que sense aquest «entusiasme» que l'impel·lia, tant a ell com als qui integraven les files del GATCPAC, difícilment molts dels projectes haguessin estat realitat.

En la confecció d'aquest número extraordinari de Nadal un altre «entusiasta», Joan Prats, del grup ADLAN (Amics de l'Art Nou) també hi participà. Perquè si el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) féu l'aparició pública el 1931, ADLAN ho farà l'any següent i fins i tot arribaren a compartir la mateixa seu. Però, com passa sovint a el què donava suport ADLAN no va ser del tot acceptat –com veurem més endavant– pels qui eren els veritables portants del GATCPAC; hi havia encara una immediatesa massa pròxima a acceptar molts dels posicionaments de les avantguardes artístiques.

Esdevé il·lustratiu, encara, al·ludir al que Sert i Prats indicaven en el moment de compaginar físicament aquest número de *D'Ací i D'Allà*, ja

¹ Amb el títol de «La recepció de l'avantguarda i el GATCPAC» vaig impartir aquesta conferència, que ara publico, dins del cicle dedicat a la «Restauració de l'Arquitectura Moderna», el desembre de 1999, al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



1. Portada del número de la revista il·lustrada per Joan Miró.

que, davant les limitacions de poder resumir l'art d'aquest segle, «hem preferit triar unes quantes obres expressives del moviment artístic del nostre segle». Per tant, la tria i fins i tot el tamany en què hi són reproduïdes les imatges té una significació clarament cercada i volguda. I, en aquest sentit, és quan l'obra de Joan Miró esdevé una de les destacades. La trobem no tan sols a la portada de la revista, sinó que a més *Figures davant el mar* (fig. 2) és el *pochoir* realitzat expressament per a *D'Ací i D'Allà*, i apareix, encartat, al costat de la reproducció de dues obres més d'ell, recentíssimes; realitzades l'octubre d'aquell 1934. Una d'elles és una «anti-pintura» per emprar l'adjectivació que en fa Dupin. Carles Sindreu en comentar-les les qualifica de manera categòrica de «*sobre-impressions torbadores. Confusió, ve't ací el mot*». Adjectius veritablement propis de tota avantguarda; de l'esperit que nodria aquell entusiasme que abans indicàvem. La combatibilitat, doncs, ve aparellada amb la voluntat de mostrar allò més recent; allò que pot ser més rabiosament nou.

La significació de Miró és ben plausible i com veurem té una trajectòria viscuda des del nostre país que ens permet reconsiderar l'assimilació d'uns primers brots d'avantguarda. I, no, únicament en els anys tenyits pel triomf de la Segona República i de la instauració del govern de la Generalitat de Catalunya, sinó que aquesta relació amb l'avantguarda es dona molt abans i en sintonia amb l'afany d'actualització cultural del moviment noucentista. Ens referim, en primer lloc, als anys (1916-1917) en que Junoy parlant del



2. Joan Miró, *Figures davant el mar* (1934), *pochoir* realitzat per al *D'Ací i D'Allà*.

Materials

² Alícia SUÀREZ, «L'Agrupació Courbet», *Serra d'Or*, núm. 336, octubre, 1987, p.726-731

què feia llavors Joan Miró, Enric C. Ricart i Rafael Sala en deia «*anilines essencials*» –tot evocant-ne la vibratilitat d'uns colors– i que per a Miró –si el seu desig s'hagués acomplert– tota la càrrega punyent del seu treball i l'acció que movia a d'altres amics i companys seus, en aquest afany per sintonitzar amb l'avantguarda, proposava que l'acció de grup fós denominada amb el nom de «Groc Chrôme»; un color impregnat de força més estridències. Aquest esclat de ruptura va ser l'Agrupació Courbet (1918-1919).

A l'Agrupació Courbet o entre els «Courbets», com s'ha assenyalat ², és on hi podem copsar la recepció directa del que, en el context internacional, en són els primers moviments d'avantguarda. I, en aquest fet considero que dos moviments força significatius, el Cubisme i el Futurisme, van marcar la plàstica catalana –evidentment amb un cert *décalage* en relació als centres d'origen– que no serien superats, ni es veurien correspostos fins l'arribada del Surrealisme.

La presència real d'un d'aquest corrents es produeix molt aviat, el 1912, poc després que Eugeni d'Ors hagués publicat *l'Almanach dels Noucentistes*, que habitualment és pres com una fita en la consolidació del Noucentisme, i en paral·lel a l'altre text programàtic de Xènius, *La ben plantada*. A Barcelona tingué lloc l'*Exposició d'Art Cubista* de les Galeries Dalmau (fig. 3). Era la segona manifestació d'aquest corrent produïda fora de l'àmbit de París³. De



3. Cartell anunciant l'*Exposició d'Art Cubista* (1912), de les Galeries Dalmau de Barcelona.

manera també significativa no trigaria gaire a arribar el ressò del Futurisme i, com s'ha demostrat⁴, els primers textos futuristes coneguts a Catalunya per la premsa tenen una immediatesa sorprenent. Així, el primer Manifest dels Pintors Futuristes, aparegut a *L'Intransigent* i a *Comoedia* és reproduït a *La Veu de Catalunya*, pocs dies després.

Retornant a les directrius que animen aquest número extraordinari de *D'Ací i D'Allà*, confeccionat per Josep Lluís Sert i Joan Prats -per ser més precisos gosaria afirmar que sobretot van ser en Sert i el seu amic Luís Fernández, que residia a París, els artífexs-, trobem que, si Joan Miró era un dels artistes destacats, la rellevància la pren seguidament Picasso. Al costat d'unes il·lustracions de tamany més reduït presentades com a simples puntuacions documentals -on s'hi reproduceix des del primitivisme d'una obra d'Art Negre, la litografia *Baigneurs* de Cézanne, passant pel dibuix d'un infant de l'Escola del Mar, la pintura prehistòrica de La Pileta (Màlaga), fins uns fragments de *La Grande Jatte* de Seurat, del temple de Sunion, d'un *kourós* i de la *Madonna* d'Arezzo de Piero della Francesca-, les obres de Picasso s'hi mostren amb tota la preeminència volguda.

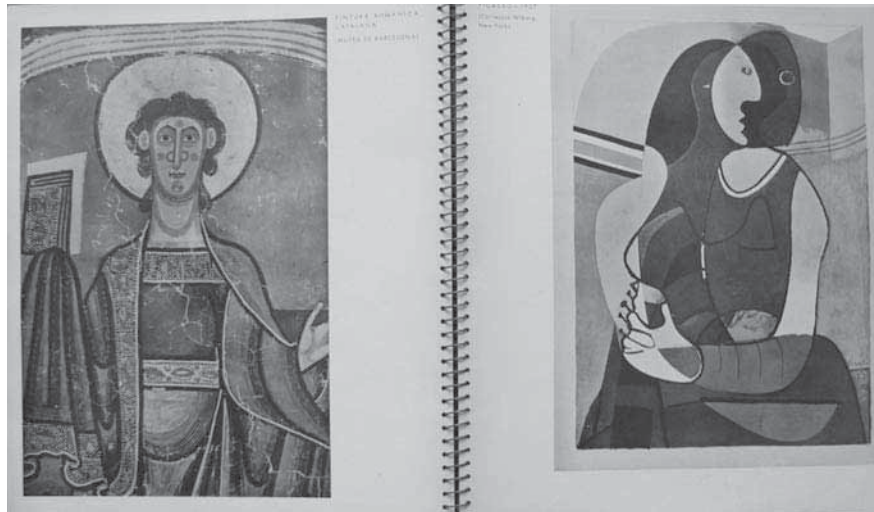
Un text breu de Paul Westheim parlant dels darrers treballs de Picasso que ja participen d'un cert empelt amb el Surrealisme són la pedra de toc per enaltir el que de fet haurà demostrat ser sempre Picasso: l'artista de la llibertat creativa. Per fer entenedor i reblar tot aquest esperit de trencament se'l situa de forma agosarada i contundent en una mena de *tour de force*. Així, l'obra *Dona asseguda*, de 1927, i que avui es troba en el MoMA de Nova York, té com a contrapartida la figura de l'Apòstol sant Joan de l'absis de Sant Climent de Taüll (fig. 4) -que feia pocs mesos que s'havia instal·lat en la nova seu del Museu d'Art de Catalunya del Palau Nacional de Montjuïc. No hi ha dubte que la força expressiva del traç gruixut amb el que són delimitades les formes o la solemnitat que imposa el hieratisme de l'Apòstol i l'esguard d'uns ulls extremadament esbatanats poden captivar-nos amb la mateixa força emotiva que pot proporcionar-nos l'obra de Picasso. És més hi ha una mirada sorgida de la modernitat, de l'esperit més rebel de l'avantguarda, que ens porta a reclamar-ne tot el seu primitivisme, i, a la vegada -com també es dedueix pel que s'indica- tot el seu pes com a pintura romànica catalana. Com a pintura sorgida d'una determinada identitat.

D'altra banda, quan resseguim les pàgines d'aquest número veiem que les estratègies visuals emprades per Le Corbusier a *L'Esprit Nouveau*, la revista amb la que havia començat a difondre el seu ideari a nivell internacional, han estat plenament assimilades des de Catalunya. Així, doncs, és potser en aquest *D'Ací i D'Allà*, més que en l'òrgan d'expressió que des 1931 publica el GATCPAC amb el nom d'A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*. *Publicación del GATEPAC* -en clara sintonia amb el disseny de *Das Neue Frankfurt*-, on Josep Lluís Sert empra i adopta la

³ Aquest tema el vaig tractar àmpliament a 1912. *L'exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, Col. Les Arts i els Artistes, 1996

⁴ Alicia SUÀREZ, «El Futurisme a Catalunya», dins *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p.263-269.

⁵ Arxiu GATCPAC, Arxiu Històric COAC, Barcelona

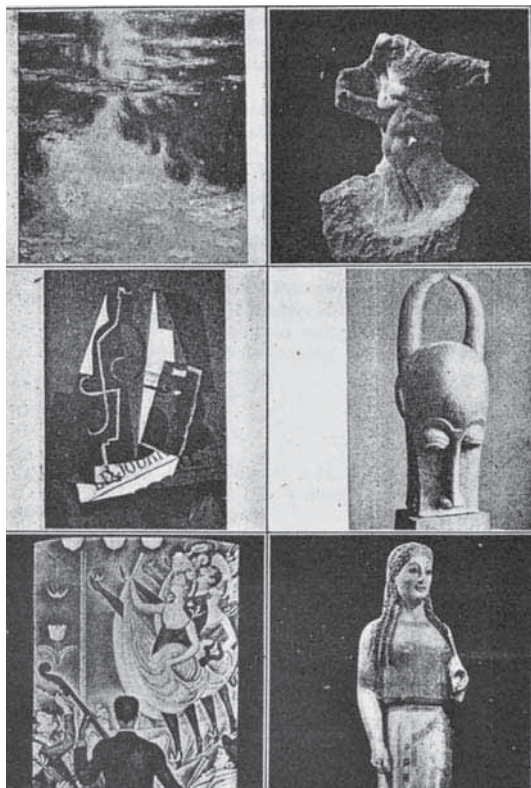


4. Dues obres contraposades: l'Apòstol sant Joan de l'absis de Sant Climent de Taüll (cap a 1123) a la de Picasso, *Dona asseguda* (1927).

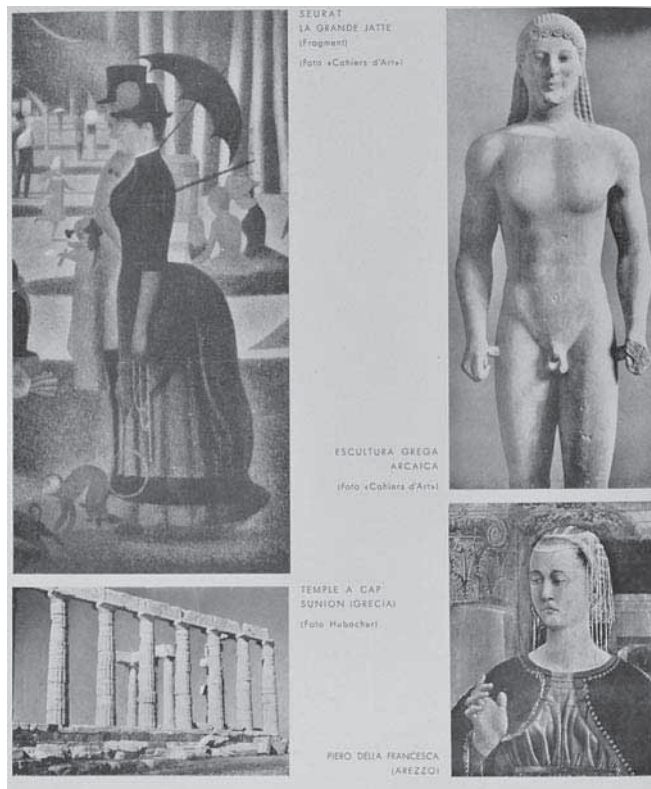
manera d'actuar del mestre. Com sabem els lligams entre ambdós són força estrets i cordials, ja que no tan sols Sert —qui havia treballat en l'estudi de Le Corbusier i Jeanneret— és qui li demana unes determinades fotografies d'obres realitzades a París per il·lustrar aquest número de la revista, sinó que en la mateixa carta també li comunica que quan disposi d'il·lustracions de les pintures romàniques del Museu els hi trameterà d'immediat, tot afegint-li que li agradaria que un cop fossin rebudes en fes un comentari tal com els hi havia promès⁵. El desig que tenia Le Corbusier el portaria a terme Sert amb diligència; però, que jo sàpiga —no n'hem trobat cap indici ni a l'Arxiu del GATCPAC, ni a la Fondation Le Corbusier, de París— l'arquitecte no va trametre cap comentari sobre les pintures per a ser publicat a Barcelona.

Tenint ben assimilats aquells principis expressats des de *L'Esprit Nouveau* (fig. 5), el jove arquitecte català, en fa una sàvia aplicació. Per exemple, a la vegada que es monumentalitza una altra de les obres de Picasso —reproduïda a tota pàgina—, aquesta, és contraposada a tota una sèrie de «puntuacions documentals» que són els *parti-pris* del què ha defensat i valorat el Moviment Modern, a través de Le Corbusier.

L'obra és la *Femme en chemise dans un fauteuil*, pintada la tardor de 1913 a París —tal com figura en el dors—, malgrat que, aquí, el títol i la datació siguin les que havia consignat Kahnweiler —*Dona en camisa, 1914*— de qui provenia el clixé. Aquesta obra és una de les peces cabdals del cubisme sintètic; va ser un dels quadres més admirat pels surrealistes i coincideix amb el moment de



5. Reproduït a la revista *L'Esprit Nouveau*, per il·lustrar el què s'atacava i el què es defensava; un dels artilugis emprat per Le Corbusier.



6. A manera de “documents”, en el *D'Ací i D'Allà*, Sert, prendrà petites il·lustracions que puntegen el discurs visual. Aquí s'han escollit un fragment de la pintura de Seurat; el temple del Cap de Sunion, un *kourós* i un fragment de la *Madonna* d'Arezzo de Piero della Francesca.

les reiterades visites de Tatlin a Picasso, a París. A *Femme en chemise dans un fauteuil* el rigor geomètric en el que es debat la figura en formes angulars i sobretot la cara construïda mitjançant triangles té com a rèplica les corbes àmplies i suaus de la sinuositat de la butaca; dels pits caiguts amb els mugrons erectes clavant-se en ells mateixos i l'ampulositat suggerida d'altres fragments del cos. L'abstracció no es desdiu de la recuperació rítmica d'unes determinades formes. L'obra és contraposada a un seguit de «documents» –per emprar les paraules de Sert i Prats– ben significatius: Seurat, el temple del Cap de Sunion, una escultura grega arcaïca (un *kourós*) i una de Piero della Francesca (fig. 6). Són imatges recurrents a les que podem trobar en diferents números de *L'Esprit Nouveau*. Hi deduïm: estructura i racionalitat; valor per la forma; però, també, recreació popular i actitud serena fonamentada en una agònica tradició clàssica que sota la mirada de la modernitat pot fer reviuire allò modern, des del primitivisme fins a l'abstracció.

⁶ El recull de crítiques d'art d'Apollinaire ens permeten rastrejar en els seus comentaris aquest posicionament de defensa d'una nova escola francesa; vegeu Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'Art (1902-1918)*. Textes réunis avec préface et notes par L.C. BREUNIG, Paris, Gallimard, 1960

⁷ Vegeu el que s'ha tractat sobre Josep M. Junoy, el qui acunyà la qualificació, a Jaume VALLCORBAPLANA, *Josep Maria Junoy. Obra poètica*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1984

⁸ «La introducción del Arte Moderno en América: La Armory Show», a Meyer SCHAPIRO, *El arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 113-145

D'altra banda, si tenim en compte què passa a Catalunya quan comencen a arribar els primers brots d'avantguarda, gairebé en sincronia amb el què succeeix als seus nuclis d'origen –seria la tantes vegades referenciada relació «centre-perifèria»–, sobretot pel que fa al Cubisme, ens trobem que la seva recepció té com a suport o més ben dit com a rerafons la figura de Picasso.

Així, doncs, aquell 1912 –la de la primera *Exposició d'Art Cubista* a les Galeries Dalmau– per a la crítica d'art receptiva a la modernitat i atenta als grans canvis el seu discurs s'estructurava com a mera informació; però, també com a contraposició entre el valor per l'estructura del cubisme i el de «l'estructuralisme» del Noucentisme; entre la gestació d'una «nova escola francesa» –revalidada des de París enfront del Futurisme italià⁶– i una «escola de pintura catalana», o com també es digué una «escola mediterrània»⁷. I ho feien en un context social on l'esperit conservador de la burgesia planava en tots els terrenys i, més en particular, en el món de les arts. Per tant, Picasso, l'artista que des del nucli avançat d' *Els Quatre Gats* sabé deseixir-se de tot el què significava l'academicisme i, posteriorment, des de París es convertí en el cap visible de l'avantguarda, esdevingué el punt de referència. El seu pes ajudava a revalidar, als ulls d'una societat artísticament conservadora, o si més no que se'n parlés de tot allò que estava capgirant l'art i que des de París fins a Nova York aixecava els comentaris més irats –recordi's el què significà l'*Armory Show* de 1913⁸. Picasso, com s'ha assenyalat algunes vegades, acollí a joves artistes catalans i mantingué no tan sols velles amistats, sinó que també els vincles amb el nostre país puntegen la seva activitat i recerca artística: Gósol, Horta d'Ebre, Ceret, Barcelona, ...

El 1934, Picasso, manté aquest caràcter d'artista franc tirador i alhora continua essent –com hem pogut constatar– un dels puntals amb els quals des de *D'Ací i D'Allà. Número Extraordinari de Nadal dedicat a l'Art del segle xx*, referenciar els corrents d'avantguarda en la seva globalitat fins arribar als més actuals. Així, doncs, es recullen tot el seguit d'«ismes»: Fauvisme; el Manifest dels Pintors Futuristes; les idees directrius del Purisme; el Neoplasticisme, el fragment d'un Manifest Constructivista de Gabo i Pevsner llançat des de Moscou i un resum de les teories de Kandinskij acompanyades de la reproducció d'una de les seves obres més recents *Relacions* (1934). És gairebé un complet panorama diacrònic de les arts plàstiques historiades des de l'òptica de l'avantguarda. Només resta al marge de les referències la del grup dels expressionistes alemanys i la *Neue Sachlichkeit*. Tot i que també s'havien produït contactes, en molts aspectes i àmbits –arqueologia, museografia, arquitectura, urbanisme i fins i tot l'anada d'artistes catalans–, amb el context alemany en ple desenvolupament del Noucentisme. D'altra banda, havia tingut lloc, a Barcelona, la presència d'obra gravada dels principals representants de l'Expressionisme, el

1926. I, gairebé simultàniament, des de la revista de Sitges *L'Amic de les Arts*, s'havia difós l'obra dels expressionistes per part del crític M.A. Cassanyes. Ara, des d'aquest número de *D'Ací i D'Allà*, el fenomen és obviat. S'ha produït l'ascens de Hitler al poder i, com han anat revelant estudis posteriors –però que, potser, per als seus coetanis podia ésser una informació coneguda– en la gestació del nazisme hi ha una voluntat d'englobar tant a l'avantguarda artística –l'Expressionisme– com als intel·lectuals en la defensa del nacionalsocialisme. És un període de tempteigs que no es clou fins que l'Expressionisme passa a ser perseguit, convertint-se en una altra de les víctimes del règim. L'exposició presentada a Múnic sota l'epítet d'*art degenerat*, el 1937, és el final d'aquella llarga etapa de subterfugis. D'altra banda, la generalització d'aquest progressiu feixisme que es va estenent per Europa era el teló de fons inquietant de la crisi del sistema polític català que llavors es vivia i que tingué com a desenllaç els fets d'octubre del 1934.

La col·laboració del poeta J.V. Foix fent una creació literària sobre Dada obre el darrer dels capítols: el del Surrealisme. Arp, Brancusi, Giacometti, Juli González, Àngel Ferrant, Miró, Léger i Salvador Dalí són els artistes que il·lustren aquest darrer «isme». Per bé, com hem indicat abans Joan Miró és l'artista amb el qui les sintonies són més evidents, al costat de la significació de Picasso, indefugiblement Salvador Dalí –com assenyala l'article de Cassanyes recollint les paraules d'André Breton– és qui «*ha dotat al Surrealisme d'un instrument de primer ordre amb el mètode paranoico-crític que s'ha mostrat tot de seguida capaç d'aplicar-se indiferentment a la pintura, a la poesia, a la Història de l'Art i, fins i tot si convé, a tota mena d'exegesi*». Dalí ve representat per tres obres, una de les versions d'*Adormida, cavall, lleó invisible* (1930), *Retrat de Gala amb dues costelles d'anyell en equilibri sobre l'espatlla* (1933) i *El desnonament del noble-aliment* (1934). Aquesta darrera on s'hi representa d'esquena una dida hitleriana (fig. 7) és la que rep de manera més extensa el comentari del crític.

Feia tot just un any que l'obra de Dalí havia estat exposada a les Galeries Catalònia, de Barcelona, organitzada per Dalmau i patrocinada per ADLAN⁹. En aquella mostra les fantasies dalinianes sobre la masturbació que ja havia descrit en textos com *Rêverie* (1934) eren detectables en algunes de les obres exposades, tals com *L'Enigma de Guillem Tell* (1933) o *Naixement dels desigs líquids* (1930) i en les reproduccions fotogràfiques que n'havia fet Man Ray d'*El gran masturbador* (1929) o de *Guillem Tell* (1930), que també van exposar-se, juntament amb els aigües forts que Dalí havia gravat per il·lustrar *Les Chants de Maldoror*, del comte Lautrémont¹⁰. No hi ha dubte que era una mostra del Dalí més corrosiu i punyent i, precisament, és la que va suscitar que en les sessions de la Junta Directiva del GATCPAC, a proposta de Torres Clavé, es trametés a ADLAN les protestes per l'exposició *Salvador Dalí* per considerar «*insà l'ambient*

⁹ Vegeu l'article sobre aquesta exposició de Pascual BAYARRI «La exposició de Salvador Dalí en las Galeries Catalònia», a Lourdes CIRLOT i Mercè VIDAL (Coord.), *Salvador Dalí i les arts: Historiografia i crítica al segle XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, PUB, 2005, p. 159-166

¹⁰ Sobre el Dalí de 1934 el vaig tractar més extensament a «Entorn la recepció de Dalí des del *D'Ací i D'Allà* de 1934», dins Lourdes CIRLOT i Mercè VIDAL (Coord.) *Op.cit.*, p.103-114

¹¹ Arxiu GATCPAC. Correspondència. Arxiu Històric del COAC.



SALVADOR DALÍ — EL DESNONAMENT DEL MOBLE-ALIMENT — 1934

DALÍ

En la interessantíssima conferència donada per André Breton no fa gaire a la *Maison des Huit Heures* de Brussel·les, que l'editorial René Enríquez de la mateixa ciutat ha publicat darrerament amb el títol: *Què és el surrealisme?*, en fer l'història d'aquest moviment tan important des dels dies del Dadaisme fins a la tongada actual, escriu l'autor, per definir aquesta darrera, els mots que ara segueixen, constatant obertament que l'impuls decisiu d'aquest moviment vingué de Salvador Dalí: «l'excel·lent ebullició interior ha estat per al Surrealisme durant tot aquest període un ferment inapreciable, puix que com ho ha fet valer justament Guy Mangeot en la seva *Història del Surrealisme*, que acaba d'aparèixer a les edicions René Enríquez, Dalí ha dotat el Surrealisme d'un instrument de primer ordre amb el mètode *paranoico-crític* que s'ha mostrat tot de seguida capaç d'aplicar-se indiferentment a la pintura, a la poesia, a la Història de l'Art i, fins i tot si convé, a tota mena d'exegesi». No res més adequat que aquest «Desnonament del Moble-aliment» dalinià per a donar-nos un evident exemple del *Metarealisme*, que podríem dir d'arrel boeckliniana, que dona un segell marcat d'evidència i de provocativa novetat a les pintures de l'autor de *La Femme Visible* i *L'amour et la Mémoire*, puix que el seu realisme tradicional dels mitjans de realització xoca talment amb el contingut exasperadament delirant representat, que el conjunt ofereix una disonància destructiva que no ens amaguem de confessar obertament que la creiem genial. Una de les mastres, doncs, més netament inquietants ens l'ofereix aquesta pintura ací reproduïda en la qual veiem com, en un paisatge que amara el mateix silenci infinit dels cementiris de Modest Urgell, una dida hitleriana segueix cosint impertorbable malgrat que se li hagi tallat del seu propi cos una taula de nit i d'aquesta, en ressonància fatal, un escambell amb diversos adminicles, la dissecció total i transparent del qual és tan filla d'una fam de conèixer que arriba a atènyer un nivell canibalesc, com de la talment trasbalsadora Concepció de l'Espai einsteiniana. M. A. CASSANYES

7. L'article de M. A. Cassanyes s'il·lustra amb l'obra, a tot color, de Salvador Dalí *El desnonament del moble-aliment* (1934).

de la mateixa». En la carta tramesa (27-XII-1933) es diu que «constitueix una manifestació antihigienica i gens d'acord amb les tendències sustentades pel nostre grup». Al seu torn, ADLAN, respongué (1-II-1934) al GATCPAC, amb contundència, dient el següent: «Avui el Surrealisme és un fet. Dalí un valor»¹¹.

Si fins ara, al comentar aquest número de *D'Ací i D'Allà*, ens hem referit a pintura i escultura, cal assenyalar que tant des d'A.C., l'òrgan fonamentalment del GATCPAC, com des d'aquesta revista o des del mateix grup

ADLAN hi ha un interès molt clar per d'altres mitjans. Un d'ells, la composició tipogràfica, el que avui amb tota normalitat en diríem disseny gràfic, i, l'altre, la fotografia. La revolució tipogràfica que es dona en moltes de les publicacions d'aquests anys és un clar símptoma de la recepció dels corrents avantguardistes: Futurisme, Neoplasticisme, Constructivisme, abstracció, Dadaisme... I, en aquest sentit, la majoria de les publicacions (programes de mà, cartells, impressos, revistes...) empraran nous estils tipogràfics –en especial, la lletra *Futura*– i en faran una aplicació. Les publicacions mostren una nova composició clarament connotativa de modernitat.

Si la dècada dels anys 20, pel que fa al context forani, va ser la que va servir per assentar la fotografia com a disciplina artística, aquí, aquest fet es produeix en la dècada dels anys 30. I va representar un dels períodes més rics en el camp de la innovació i l'experimentació. En aquest camí, doncs, des de *D'Ací i d'Allà* són reproduïdes algunes de les realitzacions fotogràfiques de Man Ray, de Lucia Moholy, dels arquitectes German Rodríguez Arias i Siegfried Giedion, i de Josep Sala. Aquest darrer va ser el director artístic de la revista, de 1932 a 1936, i, des de 1931, era un dels socis col·laboradors del GATCPAC. Per a ells els hi feu la majoria de les fotografies d'arquitectura que servien per il·lustrar tant *A.C.* com d'altres mitjans on les obres del GATCPAC tenien acollida.

L'ús d'imatges nítides, «objectives» (*sachlich*), que posaven en relleu el perfil d'allò captat per la càmera o, d'altres vegades, l'aïllament d'un element o el contrast d'enfocs construïts accentuant-ne les perspectives o les ombres que donaven un resultat sorprenent esdevingueren els trets característics dels treballs de Josep Sala com a fotògraf d'avantguarda. Així, el mateix mitjà fotogràfic fent de suport –difonent, contraposant, evidenciant– s'adequava als criteris ideològics que presidien les activitats en les que el GATCPAC participà: Exposició Sala Parés (1931); Fira de Lió (1932); Fira del Dibuix (1932); Fira de Mostres de Barcelona (1933); l'exposició *La Nova Barcelona* (1934), entre d'altres. Resseguint les pàgines d'*A.C.* podem constatar el que assenyallem. També els treballs de Josep Sala, al costat d'altres de la fotògrafa Margaret Michaelis¹², aparagueren en la publicació *La arquitectura moderna en España* que, el 1935, publicà les Ediciones Edarba de Madrid a manera de resum i valoració del GATEPAC per constatar la penetració en el territori espanyol dels nous plantejaments urbanístics, arquitectònics i de disseny.

Per tant, la fotografia com a nova disciplina artística és valorada. En aquest número de *D'Ací i d'Allà* no tan sols es destaca un dels retrats de Man Ray –reproduït a tota pàgina, a més del que ja hem esmentat–, sinó que el pes de la fotografia ve reblada per unes concises observacions de Man Ray insistint en la vessant experimentalista del mitjà. L'únic fotògraf

¹² La descoberta de molts dels treballs de Margaret Michaelis van ser motiu d'una exposició comissariada per Jordana MENDELSON i Juan José LAHUERTA «Margaret Michaelis», organitzada per l'Institut Valencià d'Art Modern-IVAM i coproduïda amb el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-CCCB, presentada del 19 de gener al 7 de març del 1999; vegeu el catàleg editat amb aquest motiu.



8. Josep Sala *Elements naturels*, fotografies que també seran reproduïdes, però en sentit vertical, a l'*A.C.*, núm. 17, 1er. trimestre 1935.

¹³ El 1925 va ser Walter Gropius qui reuní la «moderne baukunst» de diferents països sota el títol d'*Arquitectura Internacional*. El 1932, el Museum of Modern Art de Nova York va celebrar la seva primera exposició d'arquitectura, amb el títol també simptomàtic: *The International Style*. I va ser precisament quan aquesta idea d'«internacionalisme» va marcar l'inici del declivi del Moviment Modern.

representat de l'Estat espanyol en aquest número extraordinari és Josep Sala amb tres fotografies de la sèrie *Elements naturels* (fig. 8), tan suggestives pel valor d'ambigüitat i d'abstracció que contenen.

Seguint l'ordre seqüencial del què es mostra en aquest número de la revista arribem a l'apartat dedicat a l'arquitectura. Per iniciar el discurs, Sert, és contundent. Sintetitza i a la vegada marca un trencament amb tot el pòsit de l'academicisme valent-se de dues reproduccions, impactants, que es refereixen a les aportacions dels enginyers. Una d'elles és la foto en negatiu de Siegfried Giedion del *Pont Transbordateur* de Marsella. No podríem trobar una expressió més escaient que la de *l'era de la màquina* per establir un final i un inici. Aquest preàmbul, que molt bé podria entendre's com a manifest, té d'immediat una nova afirmació extremadament significativa, perquè crec que és força explícita, el 1934, d'una determinada afiliació, recepció i valoració del Moviment Modern i, en concret, de l'arquitectura del racionalisme, del què s'ha defensat del funcionalisme i del què en podríem dir «la seva fortuna històrica»: la conversió en «estil», l'Estil Internacional¹³.

Josep Lluís Sert és plenament conscient de la desvirtuació a la que s'han vist abocats aquells principis, anunciats i difosos, primer, des de *L'Esprit Nouveau* i, després, recollits i amplificats a *Vers une Architecture* (1923), el llibre en el qual el mestre encara va signar com a Le Corbusier-Saugnier. No cal dir que la incondicionalitat de Sert i, de fet, de tot el GATCPAC es

posa un cop més de manifest. Per paliar l'atzucat en el que s'ha arribat proposa fer una recomposició. Com si hom retornés als orígens, i encapçala el text amb el títol *Cap a una arquitectura*. La referència són els coneixuts *trois rappelles à MM. LES ARCHITECTES* –i ho escric amb l'efecte tipogràfic amb el que Le Corbusier ho plasmà a *L'Esprit Nouveau*– que cal que siguin novament llegits. Aquesta «relectura» no ha de suposar o comportar una aplicació *strictu sensus*, sinó en clau «essencialista» amb la finalitat d'extreure'n l'essència del què signifiquen. En definitiva, aquell nou esperit, aquella nova mirada que des de la modernitat, si aquesta ha estat assumida de ple, pot portar a fer un pas més enllà.

Crec, doncs, que és des d'aquest posicionament que s'ha d'entendre el seu article intítulat *Arquitectura sense «estil» i sense «arquitecte»*. Un article que tradueix precisament la línia que en el sí del GATCPAC ha anat, més o menys fluctuant, i que, ara, el 1934, ve revalidada pel que d'immediat assenyalarem i aflorarà amb més insistència.

A *Arquitectura sense «estil» i sense «arquitecte»*, Sert, defensa l'arquitectura popular que al llarg i ample del Mediterrani i des de sempre ha existit; ha estat –diu– una «constant». Es defensa, per tant, l'adequació dels materials, siguin tradicionals o no; es defensa l'adequació i puresa del volum, la superfície i el pla. El caràcter humà i racial. Perquè poden ser llegits cadascun d'aquests elements, des de l'essència de la modernitat, perfectament com elements «standard». Són, en definitiva, el què el propi Sert en destaca «l'exaltació de l'esperit geomètric i ordenador del món llatí». I és amb la redescoberta i actualització d'aquest esperit, com element corrector, que pot continuar, ara, el 1934, quan ja han començat les crítiques, sent vàlida l'arquitectura del Moviment Modern. Ell mateix diu, i ho subratlla, «*El funcionalisme pur de la "màquina d'habitació" és mort, però va matar aquest moviment, abans de morir, els vells estils i els ensenyaments de les escoles d'arquitectura*». I afegeix: «*Arquitectes i teoritzadors, sobretot germànics, varen portar els assaigs funcionalistes fins a l'absurd. Però, continua la revolució arquitectònica que s'ha estès arreu del món i que cada dia ens dóna noves construccions més humanes, més perfectes i més expressives dels moments en què vivim; d'aquests temps que evolucionen al ritme ràpid de la nostra civilització, d'aquesta civilització de l'època de la màquina*».

D'altra banda, aquesta línia que s'exalta constitueix una nova reconeixença vers Le Corbusier, i, alhora, del què l'estiu anterior, en el IV Congrés del CIRPAC celebrat en el vaixell *PatrisII*, s'havia imposat: la defensa del «llatinisme». Arribats fins aquí, se'ns fa del tot plausible, a banda del què hem indicat abans quan hem referenciat les avantguardes artístiques, el perquè, de tots els moviments d'avantguarda, l'Expressionisme alemany ha estat «sistemàticament» i «deliberadament» ignorat per part de Josep Lluís

des de l'inici, quan es creà el GATCPAC, coincideix amb una certa dinàmica internacional que, sobretot, en l'agençament dels interiors es pot detectar. És un procés que, formulat des d'una base funcionalista i racional, porta a retrobar el que n'és «l'essència» i que té com a rerafons el que el primitivisme ha desvetllat en les avantguardes artístiques.

De fet, pel que fa al nostre context, ja en el període del Noucentisme la tradició popular ha sigut reclamada com a component nacional per nodrir el seu projecte modern¹⁴. Ara, des dels postulats moderns l'apel·lació a allò popular i primitiu es converteix en «mite» per legitimar els seus ideals.

Si resseguim les pàgines d'*A.C.* les cites es succeeixen i mantenen una presència que s'accentua a partir del número de *D'Ací i D'Allà*. Les referències a Mallorca i Eivissa, per bé que les trobem ja recollides a l'*A.C.* número 6 del mes de setembre de 1932, a partir de 1935, podem consignar aquesta línia de manera més intensa. Així trobem el número dedicat a *L'Art dels primitius d'avui*¹⁵; la mostra organitzada per ADLAN; el número amb el títol explícit en la portada *Número dedicat a l'Arquitectura Popular*¹⁶ que recull bona part del material gràfic del viatge de Miró i Sert a Andalusia i, on, novament, hi apareix l'arquitectura de les Illes, així com una sèrie d'obres de Joan Miró —executades l'any abans— amb les que es tanca aquest número. Miró és l'artista català en el que es produeix una conjunció que fa d'allò primitiu la seva vessant creativa. L'aparició del número dedicat a *L'evolució de l'interior*¹⁷ els hi serveix per reproduir dos dels treballs que són significatius del que estem assenyalant. Un d'ells és el de les Cases de Cap de Setmana al Garraf (1934-1935) en les tipologies que han projectat Josep Lluís Sert i Josep Torres Clavé i, l'altre, és un projecte fet per Rodríguez Arias per a la casa dels seus sogres a Eivissa. En ambdós treballs es dona una combinació de materials tradicionals amb l'assaig de resoldre uns habitatges mínims. I, a la vegada, tant l'interior com l'exterior l'integren mobles GATCPAC amb d'altres de clarament populars, des de la cadira de boga o el cadiral eivissenc, reinterpretat pel propi Rodríguez Arias i que molt aviat es convertirà en model GATCPAC, fins a objectes tan comuns com el cistell i la catifa de sisal, o el càntir, la gerra, el gall de terrissa... i, també la presència de l'art contemporani amb l'obra *Construcció*, d'Eudald Serra (membre d'ADLAN) i *Àloes*, de Fernand Léger. A més, aquest número d'*A.C.* és extremadament significatiu perquè són els estudis de Rodríguez Arias i de Sert, a Barcelona, (fig. 10) els que també es reproduïen i on les referències a aquestes «constants» llatines i populars reapareixen, fins i tot hi ha els mateixos objectes ja sigui a l'estudi de Sert que a les Casetes al Garraf. Són el nou aparador dels atributs d'allò popular que, convertits en «mite» de la modernitat, n'esdevenen les noves *still life* construïdes mitjançant la fotografia. No cal dir que la lectura que es vol proposar té com a referent a Le Corbusier amb el seu apartament instal·lat a l'edifici Molitor, de la rue

¹⁴ Vegeu el tema tractat de manera àmplia a Mercè VIDAL i JANSÀ, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Institut d'Estudis Catalans, 1991, en especial p. 65, 95 i següents; també a Martí PERAN, Alicia SUÀREZ, Mercè VIDAL, *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, CCCB, 1994, en especial p.39-41, i Robert S. LUBAR «La carn del paisatge: Tradició popular i identitat nacional en el noucentisme», p.281-287.

¹⁵ *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, Núm. 17, 1er. trimestre de 1935, p. 35-42.

¹⁶ *Ibidem*, Núm. 18, Segon trimestre de 1935.

¹⁷ *Ibidem*, Núm. 19, Tercer trimestre de 1935.

¹⁸ *Ibidem*, Núm. 21, Ier. trimestre de 1936



10. Interior de l'estudi de Josep Lluís Sert, a Barcelona, amb el mobiliari i les referències que evocuen les "constants" llatines, a través de la reinterpretació d'allò vernacular. Reproduït a *A.C.*, núm. 19, tercer trimestre 1935.

Nungesser et Coli, a París. El mateix edifici amb el que es tanca l'apartat dedicat a arquitectura del *D'Ací i D'Allà* de 1934.

Encara assenyalaríem que amb el número 21 d'*A.C.*¹⁸, amb els treballs fotogràfics de l'artista dadaïsta alemany Raoul Hausmann i de l'arquitecte –també instal·lat a Eivissa– Erwin Heilbronner esdevenen un nou catàleg, àdhuc tipològic, d'exemples d'arquitectura popular i d'arquitectura contemporània.

Abans, però, d'arribar a aquest final del *D'Ací i D'Allà* les imatges que l'han precedit venen encapçalades per tres treballs de Le Corbusier que reben, precisament, aquest comentari: «*L'arquitectura moderna pot utilitzar tots els materials. L'arquitecte no s'ha d'imposar límits estrets. Pot continuar utilitzant els materials tradicionals com la pedra, al costat de les formes de formigó armat. Alternar superfícies planes i corbes*» i acaba indicant «*És l'esperit modern, el que fa que l'obra ho sigui. Esperit ample i de constant creació*»; que molt bé es poden interpretar com aquells valors per «l'essencialisme» als quals m'he referit anteriorment.

Diverses tipologies, cases, escoles, fàbriques, blocs, clubs nàutics, establi-

ments,... que recullen els noms de Gropius, Lurçat, Ginsburg, Van der Vlugt i Brinkman, Steiger i Itten, o els de Pere Armengou, García Mercadal, Aizpurua i Labayen o Sert,... reafirmen aquest caràcter d'universalitat del Moviment Modern. Com, deia, però, la seqüència es clou amb dues imatges de l'interior de l'apartament Molitor, obra de Le Corbusier i Pierre Jeanneret, pel qual Sert ha tingut –des que estava començant a planificar, el mes de setembre, aquest número extraordinari- un interès especial perquè Le Corbusier li trametés les fotografies. L'interès rau, precisament, perquè poden fer la funció de *tour de force* al ser contraposades a dos



11. L'Obra de M. Moser, a Zúric, és contraposada a l'apartament "Molitor" de Le Corbusier i Pierre Jeanneret (1931-1934), del 24 de la rue Nungesser et Coli, de París.

¹⁹ A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, Núm. 23-24, Tercer i quart trimestre 1936.

interiors de M. Moser, a Zúric, amb la intenció de prefigurar que l'arquitectura contemporània només té validesa en el què se'n desprèn dels treballs de Le Corbusier i del corrent llatí. Així, trobem a més anotat el següent: « [...] *L'interior d'un estatge modern pot ésser ensems amable, personal, i d'esperit ben llatí. Res no ens fa qualificar aquest pis "d'habitatció clínica"; la rigidesa germànica no es troba enlloc; les diferències racials es veuen clarament comparant les fotografies d'aquestes dues planes.*» (fig. 11). I, novament, la taula de marbre amb peus metàl·lics; les cadires Thonet B-4 –ja utilitzades al Pavillon de l'Esprit Nouveau (1925)-; la pintura de Léger; el gall de terrissa, el gerro; el silló de vímet així com les voltes... ens evocuen aquella nova *stile life*; aquell nou aparador ple d'atributs que volgutament es vol que siguin llegits en clau «essencialista».

Creiem que la mirada atenta a aquest *D'Ací i D'Allà* ens permet fer una valoració de la significació del GATCPAC. Per tant, si resseguim les obres que en el breu espai dels anys 30 es produeixen a Catalunya –ja que la Guerra Civil esclata el 1936– i que podem considerar amb totes les reserves com a «racionalistes» sorgides dels del GATCPAC són, en bona part, més una transició i, en alguns casos només epidèrmica, d'aquell Moviment Modern. En canvi, n'hi ha d'altres que podem considerar que són una aportació molt més original i pròpia. La mateixa caseta desmuntable de 1932 dins la idea de residència mínima i mòbil que podia suposar un primer pas de segona residència en el marc de la Ciutat de Repòs i de Vacances –l'única via viable de les propostes d'intervenció en la ciutat–; les Cases del Garraf, com a mostra d'*existenz minimum*, però resoltes amb materials i sistemes constructius que recuperen un treball més artesà; la de Rodríguez Arias a Eivissa i alguna obra que s'està fent en aquells moments, com el Dispensari Antituberculós de Sert, Subirana i Torres Clavé en el que al costat de tècniques constructives i plantejaments racionalistes es recuperen materials vinculats a la tradició pròpia o el mateix *stand* de MIDVA (Mobiliari i Decoració de la Vivenda Actual) del *1er. Saló d'Artistes Decoradors* (1936), obra de Sert, Torres Clavé i Bonet Castellana, que, a més va ser la portada del penúltim número de la revista A.C.¹⁹ (fig. 12). Aquest Saló va ser organitzat pel FAD (Foment de les Arts Decoratives) a la cúpula del cine Coliseum de la Gran Via, de Barcelona.

L'ambient del *stand* es situava en una terrassa on es recreaven diferents zones i la integració dels mobles en l'arquitectura eren els que privatitzaven les diferents funcions. Els mateixos materials són un capítol ben significatiu: jonc, cordill trenat de Palma, rajola i ceràmica vidrada, pedra de Figueres, fusta de Melis i uralita. Com podem constatar, doncs, una cultura material sorgida d'una tradició pròpia, i a la que s'hi sumaven els colors ambientals de l'espai creat: blanc de claç, blau i groc. Una veritable simfonia mediterrània. Aquest *stand* es completava només amb la pintura retallada de Joan Miró –propietat de Sert- feta sobre suport de ciment; una gerra de terrissa;



12. Portada del penúltim número d'A.C. (1936) on s'hi reproduceix el *stand* MIDVA (Mobiliari i Decoració de la Vivenda Actual) i els models del GATCPAC, en el Primer Saló d'Artistes Decoradors, organitzat pel FAD a la cúpula del cine Coliseum, de Barcelona.

els plats de pisa blanca i una carabassa, la silueta de la qual podia recordar-nos els treballs organicistes de Jean Arp. Aquests serien els pocs exemples, just abans de l'esclat de la Guerra Civil, on l'arquitectura catalana fa un pas, amb originalitat, en la línia del Moviment Modern.

El *D'Ací i D'Allà, Número Extraordinari de Nadal dedicat a l'Art del segle xx* com hem vist va ser un veritable manifest. El GATCPAC va ser l'avantguarda sobretot per l'activisme cultural que va generar; pel compromís social que va representar; i, fonamentalment, va ser el caràcter de grup, de col·lectiu, que el converteixen en una experiència única al nostre país abans de la Guerra Civil.

Mercè Vidal
Universitat de Barcelona
mvidal@ub.edu

LA PRIMERA PANORÁMICA EN CATALÁN DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE VANGUARDIA. UNA LECTURA DETALLADA

El número extraordinario de Navidad de la revista D'Ací i D'Allà (1934) es la primera aproximación panorámica a las vanguardias internacionales desde Catalunya. En este artículo se analiza su significación y se establecen una serie de relaciones entre *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier y Josep Lluís Sert.

La aparición de una corriente "latina" dentro de la arquitectura del Movimiento Moderno sirvió para que el GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) desarrollara y reafirmara su identidad.

Palabras clave: vanguardia artística, Movimiento Moderno, ADLAN, GATCPAC, Le Corbusier, Miró, Picasso, corriente "latina", cultura popular

THE FIRST CATALAN REPORT ON AVANT-GARDE ART AND ARCHITECTURE: A DETAILED ANALYSIS

The 1934 extraordinary Christmas issue of the journal D'Ací i D'Allà can be seen as the first general report on the international avant-garde movement published in Catalonia. In this paper we analyse the meanings of the movement and establish a series of relationships between *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier and Josep Lluís Sert.

The emergence of a "Latin" trend in the architecture of the Modern Movement helped the GATCPAC (Group of Catalan Architects and Technicians for Progress in Contemporary Architecture) to develop and consolidate its identity.

Keywords: artistic avant-garde, the Modern Movement, ADLAN, GATCPAC, Le Corbusier, Miró, Picasso, "Latin" trend, popular culture