

## El Saló de Tardor de 1938. Entre la tradició i la revolució.

### La impossibilitat d'un art revolucionari

Teresa Camps i Miró  
Universitat Autònoma de Barcelona  
teresa.camps@uab.cat

Recepció: 10/11/2018; Acceptació: 10/2/2019; Publicació: 10/10/2019

#### **Resum:**

La difícil situació creada per la guerra civil no va ser un obstacle per l'activitat artística, impulsada en gran part des de instàncies oficials, bàsicament des de la Conselleria de Cultura de La Generalitat de Catalunya. En aquest sentit, el Saló de Tardor de 1938 va posar en evidència la convivència entre les pràctiques artístiques tradicionals i el desig d'un art nou que reflectís les idees revolucionaries que es vivien. Un art nou revolucionari on la tasca dels cartellistes sindicats al Sindicat de Dibuixants fou fonamental.

**Paraules clau:** Saló de Tardor de 1938, art revolucionari, cartellisme, Sindicat de Dibuixants.

#### **Resumen:** *El Saló de Tardor de 1938. Entre la tradición y la revolución. La imposibilidad de un arte revolucionario*

La difícil situación creada por la guerra civil no fue un obstáculo en la actividad artística, en gran parte impulsada desde instancias oficiales, básicamente, por la Conselleria de Cultura de La Generalitat de Catalunya. En este sentido, el Saló de Tardor de 1938 puso de relieve la convivencia entre las prácticas artísticas tradicionales y el deseo de un arte nuevo que reflejara los impulsos revolucionarios que se vivían. Un nuevo arte revolucionario donde la labor de los cartelistas sindicados en el Sindicat de Dibuixants fue fundamental.

**Palabras clave:** *Saló de Tardor de 1938, arte revolucionario, cartelismo, Sindicat de Dibuixants.*

#### **Abstract:** *The Saló de Tardor of 1938. Between tradition and revolution. The impossibility of a revolutionary art*

The difficult situation created by the civil war was not an obstacle to artistic activity, largely promoted by official organisms, basically, the Ministry of Culture of the Generalitat de Catalunya. In this sense, the *Saló de Tardor* of 1938 highlighted the coexistence between traditional artistic practices and the desire for a new art that reflected the revolutionary impulses that were being experienced. A new revolutionary art where posters and the Syndicate of Cartoonists were fundamental.

**Keywords:** The *Saló de Tardor* of 1938, revolutionary art, posters, Syndicate of Cartoonists.

Des de l'inici de la guerra Civil Espanyola, en la zona republicana catalana, es van programar nombroses activitats artístiques i culturals amb la finalitat de mantenir viva la cultura i recaptar fons amb destinació als combatents i a les víctimes. Les exposicions van ser una d'aquestes activitats.

Per altra banda, els artistes, en tant que productors, es van organitzar en diferents sindicats, el més significatiu dels quals fou el dels dibuixants, autors de gran quantitat de cartells, caricatures i publicacions que des del primer moment van omplir sobretot les parets dels pobles i ciutats en una imprescindible i del tot nova tasca d'informació i propaganda, amb l'objectiu de mantenir la moral i l'esperit combatiu. La historiadora Lluïsa Sala i Tubert, quan es refereix a la nova situació creada per la guerra diu: «L'artista no es va escapar del sotrac i va haver d'afrontar un capgirament que posava en crisi la majoria dels plantejaments que havien estat vàlids fins al moment. L'època d'esplendor cultural que havia aportat tot el primer terç de segle es va trencar sobtadament. La majoria dels artistes com altres professionals, intentaren trobar un nou paper que els identificava amb l'esdevenidor, cercant la manera d'adaptar la tasca creativa a la lluita per la causa.» (Sala 1998).

De forma sobtada i dramàtica, es va fer palès el contrast entre la situació cultural i artística anterior al període bèl·lic<sup>1</sup> i el sobtat i terrible context nou provocat per la guerra. Els artistes van haver de prendre decisions en molts ordres professionals, morals i socials.

L'aproximació als continguts temàtics del Saló de Tardor de 1938<sup>2</sup> ens permet detectar que s'hi troben i hi conviuen dues maneres d'entendre la pràctica artística: aquella més convencional, de normes i iconografies tradicionals sustentada en les propostes properes al Noucentisme, i aquella altra entesa com a resposta al moment que hom vivia, que volia ser de denúncia i un reflex de la situació creada per la guerra. No podem afirmar que les pràctiques anteriors més convencionals, entressin en conflicte amb la nova situació, més aviat sembla que van travessar el temps bèl·lic sense entrebancs i van poder aflorar de nou en el temps de la immediata postguerra, amb la salvetat de les posicions d'avantguarda que, possiblement a causa de l'exili dels seus autors o de l'autocensura dels que es van quedar van desaparèixer del panorama català i en certa mesura es van desenvolupar en territoris d'exili, París i l'Amèrica del Sud.

---

1. Pensem en el decurs de les arts catalanes sobre bases teòriques nacionalistes i plantejaments formals i iconogràfics procedents del Noucentisme, per una banda i per una altra, els intents de renovació promoguts per una actitud d'avantguarda, força incipient, que va tenir una clara expressió en l'exposició Logicofobista inaugurada a Barcelona, el dia 4 de maig de 1936 a la Galeria d'Art Catalonia.

2. BNC. Reserva. Saló de Tardor de 1938 (fulletó).

El desig d'assolir i participar activament en la nova situació va provocar una ampla activitat tant des de les institucions republicanes com des de la iniciativa dels mateixos artistes que ben aviat es van associar en sindicats específics professionals amb un objectiu comú i immediat: la lluita antifeixista. Des del Sindicat Únic de Professions Liberals (CNT-AIT) un manifest afirmava: «Els artistes ens constituïm en sindicat en aquest moment advers i propugnem una aliança de les plomes i els pinzells, els llapis i els cincells de Catalunya ...l'artista rebel... reconquerirà el dret a conviure en la societat com un productor més, (tanmateix) el valor de l'artista estarà sempre en la personalitat de cadascú» (Sala 1998:111). Dit d'una altra manera, malgrat el trasbals i les dificultats personals comunes a tota la població, l'activitat artística no es va deturar i va actuar amb la voluntat de fer-se visible, aportar el seu treball i apropar-se a la comunitat. L'entusiasme dels artistes fou ben patent i el vehicle més adient van ser les exposicions, els cartells i les publicacions.

### **L'organització d'exposicions**

L'organització d'exposicions per part de la República fou una tasca gairebé immediata a l'esclat del conflicte.

L'activitat expositiva a més de ser considerada una eina de cultura, servia també, en molts casos, com un reclam de l'atenció dels ciutadans sobre campanyes necessàries, com aquelles que recaptaven ajuts per als combatents i les víctimes, o bé com a eines de difusió propagandística de la situació. Al mateix temps, podien permetre millorar la situació econòmica dels artistes mitjançant les adquisicions de les seves obres ja per a col·leccionistes particulars o bé per organismes oficials. L'organització d'exposicions es va fer extensiva a l'estranger, essent les més importants l'exposició d'art català medieval a París i l'exposició del Pavelló de la República de 1937, també a París. Aquestes exposicions van tenir una forta voluntat política de exposar al món la realitat que es vivia. En aquest sentit, les dues mostres van tenir un èxit de públic considerable. No fou el cas d'una mostra d'art català a Mèxic que no va reïxir.

D'altra banda, la capacitat dels artistes sindicats fou també ben notable, ja que en la segona part del l'any 1936 veuen la llum o es proposen diferents mostres de signe antifeixista, Activitat intensa que es perllongà durant tot l'any 1937 amb ampla convocatòria d'artistes i abundant aportació d'obres sempre amb una finalitat antifeixista, actitud que fou continuada durant l'any 1938, gairebé fins al darrer moment. Les més destacades foren L'Exposició de Primavera de 1937, El Saló de Tardor de 1938 i l'Exposició del

Dibuix i del Gravat.<sup>3</sup> D'altres, sovint organitzades pels sindicats, els combatents, els joves artistes antifeixistes o els amics de la Unió Soviètica, tots ells contribuïren a la proliferació d'exposicions, essent moltes d'elles de cartells, de fotografies i de dibuixos infantils. És evident que, sota la iniciativa oficial (la Conselleria de Cultura, la Comissaria General de Museus, creada a 1936, la Junta de Museus, que no va desaparèixer del tot, i l'Ajuntament) i amb el suport i la inclusió d'artistes sindicats es definia d'entrada quin havia de ser l'objectiu de les exposicions, marcat per l'eufòria revolucionaria malgrat el tomb negatiu que prenia la guerra després del fracàs de la batalla de l'Ebre. Respecte a una possible selecció que prioritza la qualitat de les obres, està clar que l'exigència d'obra revolucionaria segurament devia excloure altres possibilitats artístiques, però la realitat mostra que no fou així.

### **El panorama català al 1938**

Les memòries escrites per Carles Pi i Sunyer testimonien clarament els fets d'aquest període. En aquell moment era el conseller de Cultura de la Generalitat Republicana: «Havia passat l'estiu de 1938, un període crucial dominat políticament per la crisi d'agost i militarment per la batalla de l'Ebre, res no es va resoldre favorablement i l'ambient era pessimista. A això calia afegir-hi la situació del panorama internacional, que condicionada per la crisi txecoslovaca, portà a la capitulació de Munic». També diu el conseller «Per a la nostra República, Munic representà la indefugible condemna, les potències democràtiques europees van negar el suport a Catalunya i van dificultar el seu accés a l'armament necessari per continuar la guerra». I, més endavant segueix «El món de la cultura en què ens movíem tenia un fons comú, trist, patètic. El de les privacions en què havien de lluitar aquells que s'hi dedicaven... Per als intel·lectuals, els escriptors, els artistes, la situació era molt més greu. Sovint desesperada. El sol fet de poder viure era per a ells un problema angoixós. I una de les meves preocupacions a la Conselleria era fer per ells tot allò que fos possible» (Pi i Sunyer 1986:169 i 175).

No es pot afirmar que l'organització del Saló fos una resposta a la precarietat que es detectava, però sí sembla ser que era, com succeïa en altres exposicions, un intent d'ajudar el sector. Pi i Sunyer es mostra optimista «L'actuació en un sentit d'estímul en el camp de la pintura i l'escultura fou intensa i donà bons fruits. Donat que en aquestes arts la millor manera de fomentar-les és celebrant certàmens en els quals puguin donar-se a conèixer

---

3. Vegeu l'estudi realitzat per Lluïsa Sala que dóna constància i informació de les principals mostres organitzades tant per iniciativa oficial republicana com per algunes galeries de Barcelona. Cita com a darrera exposició la que es va celebrar a les Galeries Laietanes organitzada per la Jefatura Provincial de Propaganda a l'any 1939, signada per M. Bertuchi, de caràcter eminentment feixista (Sala 1998:109-137).

les obres dels artistes i facilitar l'adquisició d'algunes d'elles pels organismes oficials o per particulars, la Junta d'Exposicions d'Art organitzà el Saló de Tardor de Pintura i Escultura de l'any 1938 que fou un èxit representatiu de la potencialitat d'aquestes arts. Hi concorregueren cent cinc pintors amb un total de dues-centes obres i trenta escultors amb prop de setanta» (Pi i Sunyer 1986:164). Malgrat l'assetjament de l'exèrcit enemic, els bombardejos, la incertesa, la por i la fam, l'any 1938, fou un moment d'intensa activitat cultural. Talment com diu el responsable de l'organització i des de la Conselleria de Cultura de la Generalitat: «fou un període d'activitat cultural intensa, granada i coratjosa» (Pi i Sunyer 1986:164). Atès el que foren els continguts de la mostra, des de la nostra perspectiva sorprèn l'optimisme del discurs inaugural de Pi i Sunyer, expressat en tot moment, devessall de confiança en l'acció dels artistes.

### L'organització del Saló

En una nota publicada a *Meridià*<sup>4</sup> sota el títol «Carnet de les Arts-Saló de Tardor 1938» es deia que es tractava d'una exposició promoguda pel Govern de la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona i organitzada per una entitat com la Junta d'Exposicions d'Art en la qual, «a través d'una representació tècnica i sindical estan representats tots els artistes addictes a la República» i amb el desig de no ser «Una de tantes exposicions com les que se celebraven anys enrere, en les quals brillaven solament algunes individualitats... el Saló hauria d'aplegar la selecció de les obres produïdes pels nostres artistes durant aquets dos últims anys per tal de respondre... a allò que tot artista pel fet de ser-ho i esser alhora un patriota i un home absolutament progressiu, ha d'exigir-se a ell mateix...».<sup>5</sup> La nota, breu, és ben significativa: d'una banda, convoca a tots els artistes republicans, sindicats, es a dir organitzats socialment per la via del sindicat i, per una altra, a més, ho justifica en nom del seu compromís moral, com a artistes, com a patriotes i com a progressistes. Possiblement aquesta crida hauria d'haver actuat com un fre i una mena d'autoselecció, barrant el pas a molts artistes actius però no confessadament republicans, ni patriotes que de manera autocrítica haguessin renunciat a la participació. No podem saber si els criteris es van complir i els artistes que es van presentar posseïen tots els requisits esmentats, però a la vista del llistat que reproduïx el catàleg, podem sospitar que els desitjos no es van realitzar de manera estricta ni satisfactòria. En una posterior nota *Meridià* matisa les intencions del certamen:

4. *Meridià* fou una publicació setmanal de literatura, art i política. Tribuna del front intel·lectual antifeixista. Hereva en certa manera de *Mirador*, que va desaparèixer el 1937, *Meridià* es va publicar des del 14 de gener de 1938 fins al 14 de gener de 1939.

5. *Méridià*, «Carnet de les arts. Saló de Tardor 1938», any 1, nº 37, 23 de setembre de 1938, pàgina 4.

«Empesos pel desig d'estimular i d'impulsar el nostre art i creient que les circumstàncies excepcionals que travessa el nostre país no han de paraitzar la pràctica i la divulgació de la nostra pintura i de la nostra escultura, aquets organismes oficials han obert aquest Saló que, ultra contribuir poderosament a educar el nostre poble en oferir-li obres belles que tant treballen a favor de la seva elevació artística i espiritual, significa també un eficaç ajut als nostres artistes. La guerra que sostenim contra l'invasor, en efecte, ha suprimit brutalment les exposicions individuals.... El Saló s'encarrega d'omplir aquest buit. Per què, encara que no se celebri amb la freqüència que tots voldriem, aquesta irregularitat es compensada amb escreig pel prestigi oficial del certamen i per la importancia de premis i adquisicions».<sup>6</sup>

Atès el llistat d'artistes concurrents i les obres presentades, i malgrat l'entusiasme revolucionari de molts republicans, podem dubtar seriosament d'aquesta informació. En qualsevol cas, el nombre era considerable, però segurament molt per sota de la quantitat d'artistes catalans actius en aquell moment, sobretot si ho comparem amb la mostra de 1942, celebrada també a Barcelona, que va aplegar 800 obres. Al Saló de Tardor varen participar 130 artistes amb 260 obres. Els premis foren per a Emili Boch Roger, el de paisatge, cedit per Anglada Camarasa, el Nonell de pintura per a Josep Maillol i el Campeny d'escultura per a Joan Rebull.

La mostra es va instal·lar al Casal de Cultura, centre creat per la Generalitat, al nº 14 de la Plaça de Catalunya, i fou inaugurada el dia 2 d'octubre de 1938. El Casal de Cultura, entès com a lloc de confluència i convivència de totes les forces creadores de Catalunya, va desenvolupar nombroses activitats artístiques, bàsicament celebrava exposicions. A *Meridià* es va considerar que el Saló de Tardor era la més important de totes les que s'havien fet durant la guerra.

Al diari *La Publicitat* es donà la notícia de la cerimònia de la inauguració.<sup>7</sup> Entre les nombroses personalitats que assistiren hi figura Jaume Miravittles, cap de la Comissaria de Propaganda, i representants del bo i millor de les lletres i de les arts de Catalunya. La presidència fou ocupada per Carles Pi i Sunyer, acompanyat per Francesc Galí, Dunyach, Vidiella, Víctor Colomer, Andreu Abelló i Hermen Anglada Camarasa, que oferia un dels premis que portava el seu nom, dotat amb 3.000 pessetes. I també Junyent en representació de l'Ajuntament de Barcelona. Després dels respectius parlaments, Pi i Sunyer va pronunciar un llarg i càlid discurs, que malgrat el terrible teló de fons de la

---

6. *Meridià*, «S'ha inaugurat el Saló de Tardor», any 1, nº 39, 7 d'octubre de 1938, pàgina 4.

7. *La Publicitat*, 2 d'octubre de 1938.

guerra hi valorava molt positivament l'acció dels intel·lectuals, homes de lletres, artistes i gent de teatre «Acció deguda a un fort i sincer anhel de l'afirmació de la personalitat catalana i facilitada per l'exigència d'una disciplina que ha de restablir com a croada fonamental d'un poble els valors morals i les jerarquies espirituals.»

Entenem que els artistes s'hi van presentar lliurement, potser atrets per l'ocasió que hom els hi oferia, ja que constituïa una oportunitat de venda i de reconeixement del seu treball, recurs que s'havia consolidat a través d'exposicions anteriors i al fet de la poca activitat de les galeries d'art. En canvi, quatre pintors il·lustres d'aquell moment van ser convidats expressament: Dionís Baixeras, Hermen Anglada Camarasa, Joaquim Mir i Joaquim Sunyer. Com interpretar-ho? Possiblement en aquest gest hi ha una concessió als veterans i populars artistes en no excloure'ls d'aquest acte. També ho podem entendre com un reconeixement als mèrits adquirits i d'allò que representaven: Anglada com a fill darrer del Modernisme, Mir el més reconegut pintor de paisatges de Catalunya, la presència de Baixeras potser invocava el sentiment popular i Sunyer com el més notable pintor del Noucentisme. De tota manera, no sembla que la seva presència fos necessària en una mostra que es volia revolucionària.

### **El catàleg**

El catàleg es redueix a un fulletó petit, senzill, de poques i esgrogueïdes pàgines. No hi ha introduccions, ni els discursos que es donaren, no s'esmenta cap reglament, ni comitè de selecció, tampoc es citen les personalitats representatives de les Belles Arts locals i nacionals. Així mateix, tampoc hi ha il·lustracions, només és un llistat dels participants i els títols de les obres que presentaven, sense fer menció de tècniques, materials o mides i sense donar, tret d'algun cas, cap notícia de la residència o procedència dels seus autors. Ni un text introductori, ni el llistat de les autoritats responsables, ni tampoc les condicions de participació, ni els membres d'un possible jurat o comissió d'admissió de les obres. Aquesta migradesa fa pensar que la mostra es feia en temps de precarietat i valorava més la seva existència que la seva forma de presentació.<sup>8</sup>

### **La mostra en el seu conjunt**

Malgrat les expectatives que feien pensar en la presència d'artistes compromesos amb la República i també de l'ambient dominant en aquell moment, tant a nivell personal com

---

8. Es desconeix l'existència d'una edició més luxosa del catàleg, ja que el consultat a la Biblioteca Nacional de Catalunya és més aviat, un fulletó de mà. D'altra banda tampoc hi és a la Fundació Pi i Sunyer.

a nivell social, sembla que la mostra evidenciava profundes contradiccions respecte a la qualitat de la realització plàstica.

*Meridià*, en la seva visió general de la mostra un cop inaugurada, afirma «Ara bé, han correspost els artistes al volum i a la generositat d'aquest esforç? Si. Categòricament, sí. Els nostres artistes han respost tots ells sense excepció i amb llur millor producció. El Saló fa goig. Molt de goig. Queda bé i fa quedar molt bé les nostres arts plàstiques... No hi ha sobreaguts de "divo" ni revelacions sensacionals. Ni cultivadors d'"ismes" ni audacies d'esperits falsament aventurers. No hi ha res de tot això. El Saló ens ofereix un conjunt harmoniós, fet de discreció i simplicitat, de tacte i de mesura, i el to dominant del qual és la qualitat. Llàstima que no hi hagi més obres evocant escenes del moment. N'hi ha algunes, però poques, massa poques. És absurd i blasmable que els artistes es desentenguin tan radicalment de la guerra que a tots ens obsesiona.»<sup>9</sup>

A *La Vanguardia*, el crític Luis Burbano<sup>10</sup> en el seu extens comentari del Saló, escriu: «El Salón de Otoño 1938, ha ofrecido curiosas particularidades. Efectuado en plena guerra, no hemos visto en él apenas nada que nos recordase la lucha que sostenemos. Inaugurado en un ambiente ciudadano de marcado espíritu revolucionario, se ha caracterizado por su sabor clasicista, por una tónica general de conservadurismo, de respeto a los viejos cánones». Es planteja alguns dubtes. Bàsicament sobre quina ha de ser la funció de l'artista en una circumstància tant dramàtica. I, es respon que entre l'artista que s'evadeix del conflicte per preservar la seva entitat creativa personal, i l'altre que, testimoni de la realitat, es veu en el compromís de posar-la en evidència, encara que això signifiqui rebaixar els seus supòsits personals, ell optaria per una posició eclèctica «Creo que el intelectual no debe dejarse conducir por una exaltación del momento,...pero tampoco puede encerrarse en su torre de marfil y permanecer de espalda al mundo que le rodea» i, segueix «Pero una tragedia nacional de la magnitud de la nuestra, una lucha que, como la que sostenemos tiene carácter de epopeya, no solo ha de repercutir en todas las esferas de la actividad humana, incluso tiene fuerza para crear un nuevo espíritu y con él, un nuevo arte, una nueva moral, una nueva posición ante el mundo y ante el problema del destino humano».<sup>11</sup> D'altra banda, assenyala la necessitat d'un art nou que respongui adequadament al moment que es viu i que tingui projecció internacional i capacitat moral.

El crític para atenció en constatar que:

---

9. *Meridià*, «S'ha inaugurat el Saló de Tardor», any 1, n° 39, 7 d'octubre de 1938

10. Burbano, Luis (1938-a), «Impresiones del Salon de Otoño. El arte, la Revolución y la Guerra, en el Casal de la Cultura», *La Vanguardia*, 9/11/1938.

11. *Ibidem*.



«En el Salón de Otoño la guerra no aparecía en parte alguna. En cuanto salía uno del local se encontraba con los dolorosos signos de la áspera contienda. Pero dentro, nada.... Esto tiene una explicación: nuestros artistas no se sienten extraños a la lucha que sostenemos. Una buena prueba de que comparten la emoción liberal de nuestro pueblo, es que acudieron en gran número para dar fe de la potencia creadora y de la finura de espíritu de la raza. Pero llevaron muchas obras antiguas, obras que habían figurado ya en muchas exposiciones».<sup>12</sup>

D'altra banda, Lluïsa Sala apuntava una altra possibilitat per explicar la possible absència d'aquest art nou:

«Les obres que es presentaven a les exposicions, sovint, havien de respondre a unes normes tècniques i temàtiques prèviament estipulades pels organitzadors. Principalment se sol·licitaven temes que reflectissin l'esperit antifeixista. Les exposicions servien en molts casos com a reclam de campanyes pro ajut moral i material als combatents i a les víctimes. S'estipulaven aleshores preus simbòlics. En canvi els organitzadors acostumaven a ser permissius amb la tendència o tècnica artística dels participants. En ocasions, el tema aportat podia ser d'elecció de l'artífex. En aquest cas, es podien contemplar obres de factura tradicional, com paisatges, retrats, natures mortes, continguts que s'allunyaven del present i sempre eren de producció recent» (Sala 1998:125).

Sigui com sigui, al Saló hi van conviure propostes filles de la tradició acadèmica, amb una ampla representació de paisatges, natures mortes i retrats amb poques mostres d'art pretesament revolucionari prevalent les tendències previsibles: art figuratiu, paisatge, natura morta, i retrats, sense cap símptoma d'avantguarda; en escultura, l'herència iconogràfica del Noucentisme fou aclaparadora; l'excepció, en el conjunt, fou el que en podríem dir, la posició testimonial, sempre segons es desprèn dels títols que en sabem, dels artistes i dels comentaris crítics que s'arribaren a fer.

Arribat a aquest punt, hem d'admetre que com a punt de partida d'aquest text hi havia la sospita que el llistat de participants seria revelador de la situació personal dels artistes davant les poques opcions de salvar la vida: l'exili, o el captiveri o bé, un cop acabada la contesa, la repressió per part dels guanyadors (atesa la manca de notícies sobre la sort dels artistes catalans actius d'aquest període). Ens ha preocupat darrerament conèixer la situació personal dels nostres artistes durant la guerra i vam pensar que la comparació amb el llistat d'artistes catalans participants a l'Exposició Nacional d'Art de Barcelona

---

12. *Ibidem.*

de 1942 podia ser significativa de la situació del moment: artistes que s'havien quedat i eren actius en la primera postguerra. No sembla que les expectatives s'hagin resolt, potser no era el plantejament adequat, de tota manera, encara que la comparació no sigui gaire reveladora, algunes consideracions es poden extreure. Potser la més evident es que no hi ha gaires canvis pel que fa a la qualitat de les obres presentades, totes o gran part d'elles apunten a la tradició anterior, és a dir, al temps del noucentisme i mostren el seu fort arrelament entre el conjunt d'artistes catalans del moment.

### **De les obres presentades. Els títols**

Tot i que no disposem de les imatges de les obres presentades, els títols ens donen una idea suficient del tipus de propostes del tot previsible: a la mostra hi havia 105 paisatges, 28 natures mortes, 18 retrats, un conjunt de 17 obres amb el títol de figura, nu o nens, i un grup d'obres de diversa temàtica, bàsicament interiors. Tanmateix també cal fer constar la voluntat d'alguns autors d'explicitar el seu punt de vista personal sobre el moment dramàtic que s'estava vivint. Així, Antonio Rodríguez Luna presentava *Defensa de Madrid*; Anna Aguilera *Catalunya en peu de guerra*, a més d'unes flors signades per la mateixa pintora; Antoni Costa *Evadits*, tema ubicat a l'exèrcit de l'Ebre; Alfred Figueras *Dues nenes refugiades*, i el jove, i poc conegut, Pedro Flores *Retrat de Carles Marx*; Joan Navarro Ramón *Barri obrer*; i Albert Junyent *La patrulla de guardia Torralba d'Aragó*. El crític Luis Burbano comentava algunes de les obres «El cuadro de Rodríguez Luna “Defensa de Madrid”, muy expresivo y apasionado; el de Antonio Costa “Evadidos” de un patetismo casi ingenuo y el de Navarro Ramón “parapeto rojo”», d'aquest darrer afegí que l'artista s'havia proposat pintar la nit, s'hi havia esforçat i havia fet tot el possible: «más el problema es insoluble...».<sup>13</sup>

Altres comentaris foren dedicats a les pintures de “natura morta” per l'habilitat tècnica emprada, però mancades de capacitat per transmetre sentiments. Per exemple, a l'obra *Proveïment racionat* les viandes no estaven sotmeses al racionament que es patia.

Pel que fa a l'escultura, el crític deia que el *Bombarder* de Felipe Coscolla és una figura «recia, vigorosa, plena de dinamismo y de grandeza. Pero este hombre desnudo, de amplio tórax y firmes músculos, no es producto auténtico de nuestra guerra. Su actitud es bien clásica».<sup>14</sup>

---

13. *Ibidem*.

14. Burbano, Luis (1938-b), “El arte y la realidad”, *La Vanguardia*, 10 novembre 1938.

Sembla ser que el crític s'arribà a indignar quan manifestava: «Yo necesito que un cuadro me diga algo» i, irònicament esmentava el treball de Eusebio Diaz-Costa de dos parells d'espardenyes recolzades sobre un mur de totxo, intitolades *Les meves i les d'ella*: «no cabe una representación mas sobria ni aguda de lo masculino i lo femenino: las cintas azules son representación de lo femenino, mientras que las negras lo son de lo masculino».<sup>15</sup> Pel que fa als paisatges posava en relleu que tots són nets, sense ombra de cap bombardeig, ni destrucció; i al cel, sempre hi ha núvols i ocells, sense avions de guerra.

L'escultura que es presentà estava més aviat vinculada a la tradició classisitzant encetada pel Noucentisme, tret de l'obra titulada *1938* de Dunyach, el *Bust de Francesc Macià* d'Enric Muñoz Morató, *El crit del poble* d'Enric Ortega, *Els timbalers de Montserrat* de Josep Viladomat i el *Bombarder* de Felip Coscolla que semblaven optar per la posició testimonial del moment. L'escultor que va ser més explícit en l'afirmació dels seus pensaments va ser *De la lluita i Combatent* de Josep Granyer, tal com així ho indiquen els títols. Burbano deia sobre les mateixes: «De inspiración actual, bélico, lo mejor era la escultura *Combatiente* de Granyer, sobrio y rotundo, y sus dos bajorrelieves de una delicadeza de líneas y de una composición notabilísima, composición que en uno de ellos recuerda el arte japonés, incluso en las figuras, y el otro tenía un marcado sabor helénico».<sup>16</sup> A l'inici d'aquest paràgraf ens referíem a la previsible sèrie d'escultures de tall noucentista ben inscrites en la pràctica habitual dels seus autors, amb títols que responien clarament a la iconografia classisitzant del moment: tors de dona, nu, cap d'estudi, bust, figura, dona asseguda i per variar, alguna Venus i una Flora.

Des de *Meridià*, la posició crítica fou suau. El crític Ramon de P. Vayreda signava dos textos dedicats a la pintura del certamen, mentre Sebastià Gasch, signava el dedicat a l'escultura. Les valoracions feien referència a termes i conceptes pictòrics segons els canvis en l'evolució dels diferents artistes i segons també si havien millorat la seva tècnica. En el primer article es citen els noms de Bosch Roger, Joan Comeleran, Josep Obiols i Francesc Domingo, Miquel Villà i Alfred Sisquella. En el segon article, es relacionen noms poc coneguts, com Julià Castedo, Antoni Costa, Pedro Flores, al costat de pintors experimentats, com Iu Pascual, Feliu Elias, Alfred Figueras. Segueix l'autor citant obres d'autors menys coneguts, però que tanmateix tenen interès, per concloure amb el llistat de tots els participants.<sup>17</sup>

---

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. Vayreda, Ramon de P., "Salo de Tardor 1938. La pintura II", *Meridià*, any 1, nº 41, 21 d'octubre de 1938, pàgina 4.

Pel que fa a l'escultura, Sebastià Gasch esmenta entre els concurrents, tots aquells ja consolidats dins l'estètica clasistitzant del Noucentisme: el mestre Clara, Solanic, Dunyach, Jaume Duran, Martí Llauredó, Llorenç Cairó i d'altres; valora molt positivament l'aportació de Granyer i els canvis que observa en el treball d'Apel·les Fenosa, i promet dedicar alguns articles a determinats autors dins la mateixa publicació.<sup>18</sup>

### **Dels artistes**

Tret dels quatre invitats, Anglada Camarasa, Dionís Baixeres, Joaquim Mir i Joaquim Sunyer, molts dels pintors que ressenya el catàleg són completament desconeguts, possiblement perquè eren joves i, per tant, nouvinguts als certàmens habituals. No passa el mateix amb els escultors, ja que els seus noms i les seves obres eren força coneguts i habituals a les sales d'exposicions urbanes.

Potser per aquesta raó, o potser perquè van morir o esdevenir presoners o tal vegada es van exiliar, al certamen de 1942<sup>19</sup> (la primera gran convocatòria feta a Barcelona després de la guerra) van concórrer entre els 50 escultors, només 6 dels quals havien participat en el Saló de Tardor de 1938. Pel que fa als pintors, el còmput és més delicat ja que a la mostra de 1942 s'hi va incloure separatament el dibuix, el gravat, la pintura i els projectes arquitectònics, del total de 805 obres sobre paper i tela, respecte a les 200 del Saló de Tardor de 1938, 32 pintors es van presentar a tots dos certàmens.<sup>20</sup> Resulta molt temptador especular sobre les raons que portaren als artistes a concórrer a les dues exposicions i al mateix temps, sedueix intentar saber el per què: possiblement circumstàncies derivades del moment, com la posició ideològica personal, la por a represàlies, les dificultats materials, o potser motius de major gravetat provocats per la guerra. Desconeixem encara la sort de molts artistes del nostre país a causa de la guerra (presoners, ferits o morts o be salvant la vida a l'exili), per tant, tot són suposicions. Ara per ara, tret de molt comptats casos, com el d'Antoni Clavé, Martí Bas, Gustau Cochet i Apel·les Fenosa que es trobaven exiliats a França, sembla ser que la majoria de participants a tots dos certàmens van restar a Catalunya durant la guerra.

---

18. Gasch, Sebastià, "Saló de Tardor 1938. L'escultura" *Meridià*, any 1, n°42, 28 /10/1938, pàgina 4.

19. *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Primavera 1942.

20. Les 805 obres inscrites a la mostra nacional de 1942 estaven signades per 446 artistes, de les quals, la pintura comptava amb un total aproximat de 500 peces, el dibuix i el gravat, 160, l'escultura, 92 i 16 projectes arquitectònics. Entre les obres pictòriques, prop de 180 eren paisatges, més de 40 eren figures femenines, a més de quadres de flors, hi havia 52 retrats i 44 natures mortes i una quarantena d'obres amb títols, podriem dir "inspirats", com "Idilio", "Reposo", o bé "Gitano torero, "Ha muerto el hombre" o "La niña de luto". *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Primavera 1942.

Dels artistes especialment invitats, sembla més lògic aventurar-ne la causa, Anglada podia evocar la modernitat proposada pel Modernisme, mentre que Baixeras seria la evidència de la tradició i Mir per ésser el màxim representant del paisatgisme català, tot i què amb *Mercat en temps de guerra* no exhibia un paisatge convencional prenyat de colors com li era grat i sabia fer de forma magnífica, sinó que optà per plasmar, en una tela de gran format, sota els porxos de la plaça de les Casernes, el mercat improvisat i bigarrat de persones i objectes. El més genuí fou Sunyer amb una pintura noucentista arrelada a la vida i al paisatge català, característiques lloades des de feia temps pel poeta Maragall. En aquell moment, Anglada era a Montserrat i Sunyer era a França, Mir a la seva casa de Vilanova i la Geltrú. Un fet del tot curiós és que Baixeras va concórrer sense ser especialment invitat al certamen de 1942.

Malgrat que tot i que alguns noms eren prou coneguts, sembla que no van aconseguir salvar la qualitat de cap dels dos certàmens, segons el parer de la crítica que va valorar les dues mostres van coincidir en el domini de la mediocritat. És lícit preguntar-se a què responia aquesta mediocritat generalitzada, les causes poden ser diverses i complexes i per tant mereixen un estudi en profunditat. Per exemple, per l'absència de renovació d'uns models figuratius anquilosats; la manca d'enèrgia, també, el revulsiu generat davant una situació d'avantguarda, del tot absent. El fet que molts artistes importants, que ja havien assajat el surrealisme, estaven a París i havien contribuït a la definició de les avantguardes, n'és una causa, però també, el nombrós col·lectiu d'artistes existent tallats una mica pel mateix patró, formats alguns d'ells en les escoles de la Generalitat. Una altra causa pot ser la manca d'una direcció cultural de signe nacional, també podem pensar en la persistència de la força dels plantejaments noucentistes ben enquistats en el conjunt de la pràctica artística. En fi, si tenim en compte el moment i la situació d'amenaça i repressió, també podem pensar en una excessiva prudència o una por justificada dels artistes que restaren al país i van veure clar que, per la seva seguretat, calia mostrar-se discrets amb la situació, tractant de ser fidels a la seva pròpia trajectòria.

### **L'obra de Martí Bas i Antoni Clavé**

La presència al Saló de dos notables cartellistes amb obres convencionals sobtà. Martí Bas amb *Fira*, «plena de suggestions i de color, de finors expressives i pictòriques» i Antoni Clavé amb *Lluïsa* «pintura de caire fortament modern», segons les paraules del crític de *Meridià*, Ramon Vayreda.<sup>21</sup> Com s'entén que aquests artistes molt bregats en el cartell i amb consciència revolucionària (exiliats a França al 1939), entenguessin que

21. Vayreda, Ramon de P., «Saló de Tardor 1938. La pintura II», *Meridià*, any 1, n° 40, 14/10/1938, p.4.

a un certamen d'art s'hi havia de concórrer amb obres de tipus convencional?, es a dir, quadres que representaven retrats i paisatges festius. És difícil de justificar quan ja estaven fent cartells potser sense ésser-ne prou conscients, un art socialitzat i públic, un art de resposta a una situació de conflicte, un art compromès amb uns ideals als quals volien ser fidels. Potser podríem trobar la resposta en la voluntat d'acollir-se a les possibilitats econòmiques del certamen, o bé en un dubte de fons, de valorar quines obres havien d'anar a un certamen d'art i quines no, de pensar que la propaganda no es pot considerar art i, per tant, l'art és una altra cosa. De fet, la propaganda i en aquest cas el cartell, assumia el caràcter de resposta a una situació ideològica i havia de ser eficaç, útil, tenia una funció clara, però i l'art? Per on anava o havia d'anar l'art de sempre? Els referents per a l'art, des de l'ofici a la idea de la bellesa no lligaven amb el cartell, ni en continguts, ni en tècnica ni en finalitat. Suposadament art era allò que es presentava a les exposicions signat per artistes, és a dir, obra única, original, representativa de l'estil del seu autor, ben diferent del cartell que era seriat, imprès i enganxat a les parets urbanes, dotat d'una càrrega informativa o de consignes militars, sovint despersonalitzat en funció de la necessitat propagandística del moment. Potser, tot i sentir-se artistes, no consideraven que l'obra que feien habitualment, el cartell, fos considerada art. I per això, per validar-se com a artistes van concórrer al certamen amb obres que podien ser considerades com a pertanyents al territori de l'art de sempre. Aquest és un plantejament davant la sorpresa de trobar inscrits dos cartellistes importants al Saló de Tardor, en la secció de pintura. Aquest fet pot semblar una anècdota, però també una evidència de la confusió dominant: el cartell era una pràctica signada per artistes i dibuixants, acabada d'arribar al món productiu de l'art, i la situació de guerra va afavorir el seu increment i una aposta per donar solucions visuals de forta eficàcia comunicativa. L'art, l'art de sempre, ja hi era de feia molts anys i mantenia, com sempre, els seus criteris sense cap mena d'alternativa possible; d'aquí, sorgeix el dubte i d'aquí també la incertesa de participar-hi, sobre tot tenint en compte la inexistència d'un llenguatge adient a allò que estava passant. La reclamació d'un art revolucionari, per al poble, es deixava sentir en els medis artístics, però sense acabar de trobar la seva definició plàstica.

Ben diferent és el cas de l'escultor Granyer. En les tres obres que presentà marcava diferències respecte als cartells i, per tant, pertanyien de ple dret al món de l'art convencional. L'elecció del tema i l'execució responien a la situació del moment, potser idealitzant-lo, cosa que sempre s'ha fet des de l'art. La diferència rau en què Granyer procedia de l'avantguarda.

## El desig d'un art revolucionari

Segons afirmava Lluïsa Sala: «La revolució no va arribar a quallar en el pla cultural, especialment en l'artístic. Va ser eminentment una revolució de caràcter social i polític». Efectivament, i, podríem afegir, que tampoc no va ser bel·licista, aspecte que, malgrat els intents no va quallar segurament per la manca d'esperit èpic i bel·lic dels nostres artistes.<sup>22</sup>

A tall d'exemple, Francesc Miralles explica: «A l'ocasió de la La Primera Exposició Trimestral d'arts plàstiques organitzada pel Ministeri d'Instrucció Pública, també al Casal de la Cultura, per l'abril de 1938, on gairebé totes les obres eren de temes bèl·lics, el pintor Gustau Cochet, va comentar: «En aquets moments, només son concebibles estrofes èpiques, gravats revolucionaris, tot ha de respirar la guerra, amb les seves angoixes i quebrantaments, els seus anhels i les seves esperances» (Miralles 1983:167), encara que el crític Sebastià Gasch, segons afirma Francesc Miralles, posava en entredit la qualitat de la majoria d'elles, des de les pàgines de *Meridià*.<sup>23</sup> S'apuntaven veus diverses entre els artistes que convergien en la necessitat de practicar un art revolucionari, per al poble, ben allunyat de l'art mercantilista burgès (Miralles 1983:171). Sembla que hi havia idees clares sobre això, però, en canvi no sabien com fer-ho.

Amb l'entusiasme no n'hi ha prou, és ben cert i amb el desig tampoc, com tampoc amb l'ofici o la tècnica, i segurament els artistes n'eren conscients, malgrat la intensitat i honestat dels seus desitjos. Talment com Imma Julian diu:

«En el Segundo Congreso Internacional de Escritores que se celebró en Valencia en 1937 ... tanto los españoles como los extranjeros insitieron en “La causa del pueblo”. En este congreso se presentó la *Ponencia Colectiva* que debe ser considerada como un documento fundamental para la comprensión de los problemas politicoculturales que esta época presentó. En ella se hace un lúcido análisis de dos vanguardias: de la revolucionaria i de la formalista con anterioridad al 18 de julio de 1936. En definitiva, cuanto se hacía en arte no podía satisfacer un anhelo profundo aunque vago, inconcreto, de humanidad y por otro, el de la revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer este mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario. La revolución, al menos la que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de

22. En les primeres grans exposicions organitzades just després de la guerra, existia un premi donat pel Ministeri de Defensa per a obres que valoressin l'esperit dels artsites interpretant els fets bèlics. El premi no va prosperar i sembla que ben aviat va desaparèixer.

23. Gasch, Sebastià, “La primera exposició trimestral d'Arts Plàstiques”, *Meridià*, any 1, n° 15, 22 d'abril de 1938, pàgina 4.

una consigna política o en un cambio de tema puramente formal.... El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo dejando la realidad más esencial sin expresar» (Julian 1976:48).

En conjunt són dubtes seriosos sobre un possible esdevenidor definit sota el compromís dels artistes i la forma plàstica que calia adoptar. Certament el rebuig a la tradició i a la acadèmia suposadament burgeses havia de ser explícit, però la fórmula adient per a què el poble identifiqués l'art revolucionari i l'adoptés com a propi no existia encara. Aquell art nou que reivindicava el crític Burbano<sup>24</sup> i que estava en el desig de tothom no trobava la seva formulació; algunes idees esparses s'apuntaven, algunes coses que no eren suficients, que no es podien definir com a tals, per exemple, el rebuig a l'art abstracte, a l'avantguarda formalista, a la iconografia del puny alçat, i també com afirmava l'artista Joan Comeleran, en un llarg "Comentari":

«El valor intrínsec de l'art no varia, tant que estigui al servei d'una o una altra concepció política o social. El fet social comprèn l'home solament i les seves activitats, i no recau en la mercaderia que ell elabora. L'artista sofreix l'evolució com totes les altres classes socials; en un temps feu art per a les classes feudals o aristocràtiques, i sofrí una evolució durant la Revolució Francesa. Avui els artistes ens manifestem obertament antifeixistes i estem al costat del moviment revolucionari per a servir-lo com sigui i en el temps que calgui».<sup>25</sup>

Algunes idees podien ser concretades de cara a definir canvis fonamentals sobretot en el terreny sociològic i professional, entre el conjunt de les expressades per Comeleran, com ara aquestes afirmacions:

«Magnífica cosa l'eliminació del comprador o col·leccionista mesquí i mal orientat que influïa fatalment en la vida econòmica i en la formació del'artista. Magnífica cosa la supresió del crític d'art indocumentat i a sou d'interessos o raons comercials Magnífica cosa la disolució de les Escoles o Acadèmies de Belles Arts, on l'esperit burócrata i enze entorpia la formació de valuoses

---

24. Burbano, Luis (1938-a), "Impresiones del Salon de Otoño. El arte, la Revolución y la Guerra, en el Casal de la Cultura", *La Vanguardia*, 9 de novembre de 1938.

25. "Comentari" de Joan Comeleran, citat per Francesc Miralles (1983:167).



personalitats.»<sup>26</sup> Idees totes elles, carregades de la lògica del moment que amb d'altres autors podien aproximar-se a una teoria de l'art compromès per al qual, calia encara trobar una formulació concreta.<sup>27</sup>

Si les paraules de Comeleran animen a pensar que els artistes compromesos intuïen el camí a seguir per l'art revolucionari, altres veus, com la de Gustau Cochet, no mostren la mateixa seguretat: «És evident que seria una estupidesa si els artistes creguéssim que hem de redimir la humanitat amb els nostres pinzells i que per crear un art revolucionari, n'hi hauria prou de fer quadres espectaculars, amb punys enlaire, barricades enardides, cares gesticulants, etc...com tampoc hem cregut mai que cal fer un art vulgar i carrincló, per tal que el poble ho entengui. És clar que no...». Tanmateix, «No hi ha dubte que tots estem convençuts que no hi ha més que art bo o art dolent; però eus ací on volíem portar la revolució, perquè creiem que l'art que es fa avui, en la seva majoria, és dolent...» I, segueix: «Per tant, no volem fer de l'art un instrument de propaganda per cap idea o partit revolucionari, sinó que volem que la revolució també es faci dins l'art, per crear novament en l'òrbita aquesta emoció que ara li manca».<sup>28</sup> És un pas més, una nova idea: no solament fer la revolució sinó també fer-la dins l'art. En altres moments, l'avantguarda s'atribuïa aquest paper, però atès que ara era considerada elitista i apta només per a intel·lectuals, no podia assumir-ho i a més no sabia com resoldre'l.

Per la seva banda, el pintor i dibuixant Ángel López-Obrero diu: «Necessitem comprendre que la pintura no pot ser 'pura' o absoluta o com es vulgui denominar. Vull dir que no pot manifestar-se en formes completament independents de la mecànica política i econòmica de la societat ... Un smoking, un barret de copa, un automòbil, unes joies, un abric de pells, un bastó, tenen indubtablement un sentit social ben diferent a una "granota", un martell, unes espadenyes, un compàs, posem per exemple...» I, encara «La pintura burgesa d'avantguarda parla un llenguatge, un idioma que, inútil serà negar-lo sols es comprès per una minoria intel·lectual. És d'altra banda, freda i inaccessible a les masses perquè no te cap mena de contingut, cap intenció determinada en el terreny ideològic, sinó que les seves preocupacions es mantenen dins el marc de la mera forma, de la tècnica. És per això que aquesta pintura no podrà ser mai la pintura del poble», continuava «És necessari per a tot pintor que de debó estigui amb el poble, fer una pintura de cara a les masses, una pintura que pugui ésser captada, sentida per les grans multituds, en el que tingui de contingut vital, d'universalitat... Elevar-la al lloc del veritable art, suplir-la d'un

---

26. *Ibidem*.

27. Francesc Miralles cita el text de Comeleran al costat de les paraules de Gustau Cochet i les opinions de Angel Lopez Obrero, sota l'epígraf "La teoria de l'art militant" (1983:167 i 168).

28. Gustau Cochet, citat per Francesc Miralles (1983:168).

fort sentiment humà, fer-la interessant per als treballadors, treure-la de l'esterilitat i del mercantilisme en què havia degenerat la societat capitalista...»<sup>29</sup>

Aquests no són comentaris aïllats ja que nombroses publicacions a partir el juliol de 1936 oferien informacions i articles que tractaven de l'art que es feia a Rússia, d'idees revolucionaries, de l'estructura de les classes socials, en fi de la teoria de la revolució i de l'art militant.

El crític de *La Vanguardia*, Luis Burbano, va afirmar pocs dies abans de la clausura de la mostra del Saló el següent: «Efectuado en plena guerra, no hemos visto en él apenas nada que nos recordase la lucha que sostenemos. Inaugurado en un ambiente ciudadano de marcado espíritu revolucionario, se ha caracterizado por su sabor clasicista, por una tónica general de conservadurismo, de respeto a los viejos cánones».<sup>30</sup> Donava a entendre que hi havia una notable confusió i incertesa en aquest sentit «En el Salon la guerra no aparecía por parte alguna. En cuanto salía uno del local, se reencontraba con los dolorosos símbolos de la áspera contienda. Pero dentro, nada, el marco de los cuadros aislaba por completo el mundo pintado del mundo real.» Els dubtes del crític són perfectament raonables. També afirmava que estava convençut que calia que vingués un art nou, fill d'una nova era, però advertia del suposat art revolucionari: «El simbolismo simplista de propaganda explosiva i vocinglera». Potser, el crític, com molts ciutadans, estava pensant en la novetat visual que oferia la situació: les parets plenes de cartells fets amb un llenguatge directe, de rics colors, de missatges clars, dirigit a tots els ciutadans, és a dir, una proposta nova, sorgida de la situació clarament revolucionaria. Agustí Bartra en *Les parets parlen* escrivia: «Desde el mes de juliol ençà, a les parets de tots els carrers i places de totes les ciutats i pobles on no domina el feixisme, us sobta la vigoria expressiva i tallant de cartells i més cartells. La imatge i la frase se us imposen d'una manera obsessionant. Mai la seva influencia no havia tingut la penetració cruel, de tant eficaç que te ara».<sup>31</sup>

Parlar d'una formulació d'un art revolucionari era encara difícil, malgrat la voluntat dels artistes. Tal vegada hom entenia bé la distància entre art i cartell, de manera que si el cartellisme havia aconseguit un fort nivell de qualitat i del tot suficient respecte a la seva funció en el moment de la situació real, l'art partia d'una herència ben antiga i consolidada tant en la tècnica i la temàtica com en el prestigi.

Aquí, en aquest punt, podriem acabar aquest text, comprovant que al costat dels dubtes

---

29. Aquestes reflexions d'Ángel López Obrero estan publicades per Francesc Miralles (1983:168).

30. Burbano, Luis (1938-b), «El arte y la realidad. Impresiones del Salón de Otoño», *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 1938.

31. Agustí Bartra citat per Lluïsa Sala (1998:119).

generats per una terrible situació real, calia donar una resposta, no solament des del camp de batalla, sinó també desde la possibilitat d'un art responsable. Pensem que el desenvolupament del cartell i els dibuixos il·lustratius publicats en setmanaris i diaris van assumir una càrrega comunicativa important i concienciadora sobre la realitat que es vivia. Pintors i dibuixants s'hi van entregar moguts per la seva ideologia i per les estructures públiques que els van afavorir de manera que, potser sense ser-ne gaire conscients, van desenvolupar una gran producció creativa de signe combatiu i ben allunyada de les arts de sempre. Es tractava d'obres amb una funció concreta i eficaç, treballs visuals resoltos amb l'experiència pràctica del dibuix, la forma i el color. Tanmateix, a diferència de l'art de sempre, no eren obres úniques, pertanyien a tothom ja que es van concebre en sèries i tiratges llargs, no es feien sobre teles ni papers luxosos, sinó impreses i enganxades a les parets, eren propostes públiques, materials que encara que signats pel seus autors, no podien entrar en el circuit comercial de l'art, ni ser posseïts per col·leccionistes privats. Si no era art revolucionari, s'hi acostava molt, ara bé estava mancat d'una tradició pròpia, històrica, que justificués la seva existència com a art en igualtat de condicions que l'art reconegut.

### **El cartell com a opció plàstica revolucionaria**

De fet, aquesta proposta era filla del moment: des de l'inici, els artistes es van organitzar. El Sindicat Professional de Dibuxants, fundat el 1933 per Helios Gómez amb la finalitat de reivindicar els dibuixants com a obrers productors, adscrit a la UGT i unit al PSUC el mes de juliol de 1936, va ser un dels primers i un dels més actius. Inmaculada Julian estudià aquest tema i posà en veu del Sindicat les següents apel·lacions: «Alguns dels seus destacats afiliats amb les armes a la mà, altres portant a cap una intensa labor sindical i tots contribuint amb el seu art i treball a la propaganda antifeixista, veuen amb joia el falaguer resultat del seu sacrifici i del seu esforç per a mantenir sempre viva la flama sagrada de la revolució triomfant. Obrers i camperols, Intel·lectuals i artistes. Treballadors. Tots units per aixafar el feixisme.»<sup>32</sup> Imma Julian cita de nou textos de la revista *Treball*, orgue del PSUC, respecte a l'aportació revolucionària dels dibuixants: «Posar la influència màgica que exerceixen les imatges gràfiques damunt les masses, al servei de les masses. Que en les parets, en els llibres, en els diaris, per tot arreu, al costat dels fets i dels textos que parlen directament al cap, hi hagi el nostre treball com un senyal de foc, com tres sagetes vermelles, com el brandament d'un puny clos que parli directament al cor».<sup>33</sup> En molts

32. *Treball*, 6 agost de 1936, p.4, cita d' Imma Julian (1976:53).

33. *Treball*, 22 de setembre de 1935, p. 5, Citat d'Imma Julian (1976:54).

cartells s'observava, segons Julian, «un análisis de la situación y el deseo de transmitir al espectador la atmósfera, la exaltación de los valores humanos y la exaltación del soldado antifascista» (1976:55). D'altra banda, des del punt de vista visual, el cartell és una formulació plàstica que, recolzada en una composició, treballa amb claretat i simplicitat de formes i de colors, que usa un llenguatge entenedor, que no és obra única, sinó obra pública, que va signada pels seus autors com totes les obres d'art però que pertany intencionalment al col·lectiu social, des d'aquest punt de vista, és obra socialitzada, però mantenint la possibilitat d'identificació estilística del seu autor.

Per la seva part, la Generalitat de Catalunya va crear el Comissariat de Premsa i de Propaganda el 6 d'octubre de 1936, amb la finalitat d'instruir la població i d'informar de tot allò que passava i donar consignes sobre temes puntuals provocats per la guerra. També entre els seus propòsits hi havia la tasca cultural mitjançant la publicació de llibres i revistes, a més de la de comunicació a través dels cartells, tot plegat fet amb qualitat i rigor. El Comissariat de Propaganda va encarregar molts cartells que van ser signats per membres del Sindicat.

Davant el desig d'un art revolucionari i la necessitat de resoldre'n la seva forma, els cartells que ja havien trobat el seu llenguatge amb anterioritat es van presentar i van funcionar com una forma d'expressió compromesa amb la realitat del moment.



Fig.1. Josep Renau Berenguer,  
*Por la independencia de España* (1938).  
Creative commons.

L'esperit revolucionari trobava una sortida adient en el món de la caricatura i del cartell, per això els cartellistes van ser perseguits, ja que eren coneguts i, per tant, en sentir-se amenaçats, molts es van exiliar. Començant pel comunista valencià Josep Renau Berenguer (València, 1907 – Berlín, 1982) autor de murals, cartells (fig.1) i fotomuntatges i d'un llibre fonamental intitulat *Funcion social del cartel publicitario* publicat el 1937, quan aleshores era Director General de Belles Arts al servei de la República, on hi afirmava: «El cartel, por su naturaleza esencial y sobre la base de su liberación definitiva de la esclavitud capitalista, puede y debe ser la potente palanca del nuevo realismo en su misión de transformar las condiciones en el orden histórico y social, para la creación de una nueva España: su objetivo fundamental e inmediato

debe ser el incitar el desarrollo de este hombre nuevo que emerge ya de las trincheras de la lucha antifascista a través del estímulo emocional de una plástica superior de contenido humano» (Renau 1937:40-41). Renau es va exiliar primer a Mèxic i després a la Alemanya Oriental, on va morir. Entre els cartellistes catalans cal destacar a Carles Fontseré, Josep Bartolí, Antoni Clavé, Josep Subirats, Shum, Nel·lo, Martí Bas i molts d'altres.

De fet, el cartell polític sorgit a causa de l'esclat de la guerra civil va desaparèixer com a tal just acabada la guerra, tot i que en el futur, anys més tard, va evolucionar cap a la propaganda política de cara a campanyes electorals un cop els partits polítics van ser reconeguts, altrament, el seu paper va quedar circumscrit a la publicitat comercial.

El cartell és, sense cap dubte, un dels mitjans d'expressió més vius i dinàmics que arribava a la població d'una forma directa i entenedora. La funció molt important encomanada als cartells en temps de guerra era informativa, d'allò que passava al front cap a la rereguarda, i al mateix temps, elevava la moral de la població civil. El cartell informava de les mesures a prendre, donava consignes d'actuació, invitava a la participació en actes culturals, difonia iniciatives per ajudar els combatents, en fi, va ser una eina imprescindible de comunicació. Els dibuixos, de caràcter sintètic i colors vius, s'ajustaven entre la consigna i la imatge, que eren completament encertades, i la visibilitat del missatge, fins i tot des del punt de vista emocional s'aconseguia totalment; els cartells van omplir les parets de les ciutats des del primer moment del conflicte.

A més, la immediatesa dels fets de la guerra reclamava amb urgència fórmules visuals noves, ràpides i eficaces. En pocs dies a partir de l'esclat del conflicte, ningú va qüestionar la presència dels cartells als carrers, ben al contrari, van esdevenir una eina molt útil al desenvolupament del conflicte tant a nivell organitzatiu i d'informació com des del punt de vista moral i psicològic. Els dibuixants van saber trobar fórmules adients a la vehiculació de consignes i missatges i els caricaturistes també.

### **A modus de conclusió**

El tema, la formulació d'un art revolucionari, és i ha estat complex, fins i tot, pensem, que no ha trobat una sortida satisfactòria i a hores d'ara, sembla una polèmica del passat, perdut el seu sentit i la seva urgència.

Durant la guerra, com en totes les situacions de conflicte ideològic, es podia tenir la urgència de donar resposta a les inquietuts del sector artístic i qüestionar la funció capitalista de l'art. Aleshores, l'emergència del cartell semblava presentar una bona sortida a l'art compromès, especialment pel que fa a l'autoria de les obres que funciona

prou bé en el marc del capitalisme, tanmateix, però on eren els límits? El cartell estava lligat per la seva funció comunicadora, l'art en canvi responia a la lliure voluntat del seu autor. Aquest conflicte, pensem que encara no ha trobat solució.

El Saló de Tardor de 1938 es pot veure com un símptoma de la situació de confusió que es vivia en el món de les arts a causa de la guerra. També es pot veure com un indicatiu de normalitat de la pràctica artística, malgrat el conflicte. Aquesta confusió sembla ser que abastava tots els nivells: des del desig o el somni d'un art nou, revolucionari, al servei del poble, fins a la convivència aparentment sense conflicte amb l'art de sempre, burgès, dominant tanmateix, en aquest context. Dues novetats van ser evidents: l'absència de l'avantguarda i la presència dels cartells signats per artistes. L'avantguarda, mancada de direcció teòrica i recolzament cultural va haver d'esperar una dècada després de finalitzada la guerra per reiniciar, tímidament i gairebé en la clandestinitat, la seva presència; pel que fa als cartells, la impossibilitat d'exercir un discurs polític revolucionari, van mantenir el seu nivell de qualitat en el sector publicitari.

Al Saló de Tardor de 1938, gairebé al final de la guerra, que ja es veia perduda, com en tota la política cultural de la Generalitat Republicana, s'hi materialitzaren interessos diversos: des de la necessitat d'incorporar altres materials de cultura per a la població, fins a la denúncia de la guerra d'invasió, passant per l'intent de millorar les condicions econòmiques del sector de l'art. En les mostres programades es presentava un art consolidat en la tradició, sense presència de l'avantguarda al costat d'un art minoritari que es proposava evidenciar una posició antifeixista; des d'aquesta posició antifeixista, un bon nombre d'artistes buscaren explicitar les seves idees en la recerca d'un art nou, revolucionari, per al poble. Però al seu costat, existia l'art de sempre, signat per bons professionals i reconeguts artistes que no sentien la necessitat de proclamar la seva visió ideològica a través del seu art, tot i que també patien a causa de la guerra. Entenem que la voluntat de la direcció cultural no va buscar la confrontació, sinó que va acceptar tot allò que ja estava consolidat, atès que formava part del nostre patrimoni històric i cultural.

La fi de la guerra i la victòria franquista van acabar amb aquest tema; el nou règim va imposar censura i repressió, i va eliminar qualsevol intent d'oposició. Més endavant, en la llarga postguerra, la qüestió d'un art revolucionari revifarà perillosament en la clandestinitat.

La no existència de conflicte obert entre les propostes artístiques en vigor va permetre que l'art procedent de la tradició, sovint incorporat a les exposicions de la República, pogués sobreviure i mantenir en edicions posteriors a la guerra la seva vigència, sent considerat com a art català, fill directe del Noucentisme i de la llibertat d'expressió dels

nostres artistes, Per això va poder sobreviure al lapse del conflicte i estar present en les mostres projectades des del nou Règim i assolir una llarga continuïtat. Tot i el baix nivell d'aquesta producció, ancorada en unes pràctiques reiteratives i obsoletes, en moltes ocasions va ser acceptada i beneïda per les estructures culturals del Règim i La Falange i va tenir bons clients entre la nova burgesia enriquida gràcies a l' "estraperlo". Paisatges, retrats i natures mortes tenien encara una llarga trajectòria, un cop perduda la direcció cultural noucentista en què van ser originades. El desitjat "art revolucionari" va ser una mena de miratge.

Anys més tard, amb la democràcia i les fronteres obertes cap a Europa, vam poder comprovar que l'art proletari, l'anomenat "realisme socialista" dels països socialistes de l'Europa i l'Àsia que van desenvolupar de manera oficial i doctrinària, no era un art nou, sinó un art figuratiu, ingenu i despersonalitzat. Després d'haver recuperat la nostra tradició d'avantguarda era impossible emmirallar-s'hi. Tanmateix, Josep Renau, des de l'Alemanya aleshores comunista (fig. 2), aprofundia en les seves tècniques, filles de procediments industrials nous, l'aerosol i el fotomuntatge, sense renunciar a la seva ideologia. De ben segur que aquest era un camí possible, camí experimental que avui sembla omplir-se gràcies als recursos de la tecnologia.



Fig.2. Josep Renau Berenguer,  
*Un anhelo, una esperanza, una victoria*  
(1938). Creative commons.

## FONTS DOCUMENTALS

### **Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)**

BNC. Reseva. Exposició d'art català medieval a París i l'exposició del Pavelló de la República de 1937 (sense referència, accés per cortesia de la Biblioteca)

BNC. Reserva. Saló de Tardor de 1938, fulletó (sense referència, accés per cortesia de la Biblioteca)



## **FONTS BIBLIOGRÀFIQUES**

Burbano, Luis (1938-a), «Impresiones del Salon de Otoño. El arte, la Revolución y la Guerra, en el Casal de la Cultura», *La Vanguardia*, 9/11/1938.

Burbano, Luis (1938-b), «El arte y la realidad», *La Vanguardia*, 10/11/1938.

*Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Primavera 1942.

Gasch, Sebastià, «La primera exposició trimestral d'Arts Plàstiques», *Meridià*, any 1, n° 15, 22/4/1938, p.4.

Gasch, Sebastià, «Saló de Tardor 1938. L'escultura» *Meridià*, any 1, n° 42, 28/10/1938, p.4.

*La Publicitat*, 2/10/1938.

*Meridià*, «Carnet de les arts. Saló de Tardor 1938», any 1, n° 37, 23/9/1938, p.4.

*Meridià*, «S'ha inaugurat el Saló de Tardor», any 1, n° 39, 7/10/1938, p.4.

Renau, Josep (1937), *Función social del cartel publicitario*, València.

Vayreda, Ramon de P., «Saló de Tardor 1938. La pintura II», *Meridià*, any 1, n° 40, 14/10/1938, p. 4.

Vayreda, Ramon de P., «Saló de Tardor 1938. La pintura II», *Meridià*, any 1, n° 41, 21/10/1938, p. 4.

## **BIBLIOGRAFIA**

Julian, Imma (1976), «El cartelismo y la gráfica en la guerra civil», *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Miralles, Francesc (1983), *Història de l'Art Català*, v.VIII, Edicions 62, Barcelona.

Pi i Sunyer, Carles (1986), *La guerra 1936-1939. Memòries*, Barcelona, Editorial Pòrtic.

Sala Tubert, Lluïsa (1998), «Notes sobre l'activitat artística a Barcelona durant la guerra civil. Les exposicions», *Revista de Catalunya*, n° 28, Barcelona, abril de 1998.