

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.202>

El galerista Àngel Marsà i els *Ciclos Experimentales de Arte Nuevo*, 1948-1953

Aitor Quiney Urbieto
<https://orcid.org/0000-0002-8557-290X>
Biblioteca Nacional de Catalunya
aquiney@bnc.cat

Recepció: 9/11/2021; Acceptació: 10/12/2021; Publicació: 15/7/2022

Resum:

Els Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, escrits en castellà per la prohibició de l'ús del català en temps del franquisme, foren uns cicles creats pel llavors galerista i marxant d'art Àngel Marsà dins les Galerías El Jardín, de Barcelona. Fou un dels primers moviments clau dins de l'art català de postguerra que mirava de fomentar l'art nou, amb nous llenguatges plàstics i una nova manera de posicionar-se, també, en front del conservadorisme.

Paraules clau: Art de postguerra, segones avantguardes, galerisme, Art Nou

Resumen: *El galerista Àngel Marsà y los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, 1948-1953*

Los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, escritos en castellano por la prohibición del uso del catalán durante el franquismo, fueron unos ciclos creados por el entonces galerista y marchante de arte Àngel Marsà en las Galerías El Jardín, de Barcelona. Constituyó uno de los primeros movimientos clave dentro del arte catalán de postguerra por el hecho de que miraba de fomentar un arte nuevo, con nuevos lenguajes plásticos y una nueva manera de posicionarse como alternativa al conservacionismo.

Palabras clave: Arte de posguerra, segundas vanguardias, galerías, Arte Nuevo

Abstract: *El galerista Àngel Marsà and the Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, 1948-1953*

The Ciclos Experimentales de Arte Nuevo written in Castilian due to the prohibition of the use of Catalan during the Franco regime, were cycles created by the gallery owner and art dealer Àngel Marsà in his El Jardín Galleries, in Barcelona. They constituted one of the first key movements in post-war Catalan art because they sought to promote a new art form, with new plastic languages and a new way of positioning itself as an alternative to conservatism.

Keywords: Post-war art, second avant-gardes, galleries, New Art



Fig. 1. Logotip *Arte Nuevo*.
Ciclo Experimental, 1948.

La figura del galerista, crític d'art i marxant Àngel Marsà i Beca (Girona, 9.6.1900 – Barcelona, 17.2.1988) s'ha esvaït en el temps. La majoria dels artistes que després de la immediata postguerra civil i mundial sobresortiren a Catalunya i en alguns casos fora d'ella tingueren una relació molt estreta amb ell, alguns per afinitats i altres perquè exposaren obra a les Galerías El Jardín. El nom en castellà obeeix a que foren temps de repressió. La figura d'Àngel Marsà ha restat oblidada completament a excepció d'alguns articles i reportatges publicats per la periodista, Eva Vázquez, i la historiadora, Glòria Bosch.

Òbviament, els seus referents trobats són estudis d'historiadors que s'interessaren pel que es va exposar a les Galerías El Jardín i en concret al Ciclos Experimentales de Arte Nuevo que posà en marxa. Com a segell d'aquests cicles Marsà dibuixà un cordòfon primitiu, una mena de tòtem, coincidint en els temps amb l'Escuela de Altamira i l'art nou que posava l'ull en les formes prehistòriques com a model de referència (fig.1)

L'any 1948, quan Àngel Marsà inaugurà les Galerías El Jardín i els seus Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, també fou l'any en què se celebrà el primer Salón de Octubre i s'edità la revista *Dau al Set* a Barcelona, i un any abans de l'aparició del *Primer Manifiesto Negro* del grup Lais. Aquests cicles coincidiren amb la direcció de Juan Antonio Gaya Nuño i de Montserrat Isern de les Galerías Layetanas i de la galeria Syra, respectivament; dues galeries que van tenir un paper destacat en l'esclat de l'art més avantguardista de Barcelona de postguerra. També, naixia la galeria Sala Studio a Bilbao amb la qual Marsà mantindrà relacions, així com amb la galeria Clan de Madrid o la Sapi de Mallorca. Una xarxa de galeries comercials –les quals normalment generaven pèrdues econòmiques–, amb els mateixos interessos: els d'exposar un nou llenguatge artístic, o varis llenguatges alhora amb llibertat total dins del problema de l'art actual. Com les altres, i de la mateixa manera que el marxant de les primeres avantguardes Josep Dalmau havia fet, la galeria El Jardín solapava les exposicions d'art nou amb altres de caire més conservador distingint-les pels títols de les exposicions i fent notar ben bé la diferència entre elles. Tot era qüestió de subsistència i de resiliència. Exposar a les Galerías El Jardín no era garantia de res però era la única galeria d'art que en aquells moments de cendra i fosc s'atrevia a exposar l'art més jove i experimental i, a més a més, de manera gratuïta

per als artistes, car la majoria de galeries els hi feien cobrir despeses. Així, doncs, Marsà se n'ocupava de tot: edició dels díptics i premsa.

En ser aquesta la primera aproximació històrica envers aquests cicles experimentals hem optat per centrar-nos en les exposicions i els artistes que hi participaren amb la seva obra, tot i que ens aturarem en les crítiques que aquests artistes i la galeria van rebre. Molts d'aquests artistes, com per exemple J.J. Tharrats, Joan Brotat o Esther Xargay exposaren per primer cop en aquests cicles, passant a ser un referent en aquest estudi.

El primer cicle d'Arte Nuevo, 1949

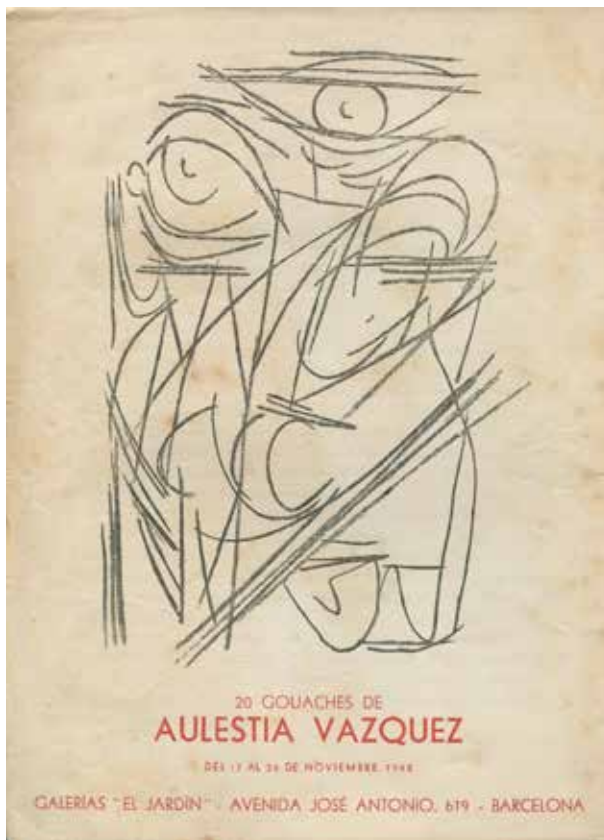


Fig. 2. Díptic de la primera exposició de Salvador Aulèstia a les Galeries El Jardín, 1948.

Salvador Aulèstia fou l'artista que inaugurarà la primera exposició d'*Arte Nuevo. Ciclo Experimental* –que fou la seva primera– amb 20 *gouaches* del 13 al 26 de novembre de 1948. Formalment, el títol d'aquest primer cicle experimental estava situat a la contraportada dels díptics que formaven una sèrie. Del primer catàleg es van fer al menys cinc tiratges diferents amb cinc dibuixos d'Aulèstia, amb un text d'en Marsà i sense indicar els títols de les obres. Aquesta exposició destacà clarament per la pintura abstracta, un nou llenguatge artístic que coincidí amb el naixement de la revista *Dau al Set*. El primer número sortí el mes de setembre de 1948 i coincidí, tanmateix, amb una obra d'Aulèstia exposada al I Saló de Octubre celebrat a Barcelona. El

primer cicle d'art nou es posava en marxa, doncs, al bell mig del canvi que s'estava produint en el món artístic barceloní de postguerra. Al text de presentació, Marsà deixa clara la seva proposta: Arte Nuevo seria un grup «libérrimo de correspondencias plásticas en libertad». Àngel Marsà escriví sobre Aulèstia el següent:

«...pintor abstracto, envía su mensaje profético –lírico, disperso y estremecido como nuestra época– al albur de la era atómica. Pasado mañana

comprenderemos lo que hoy no sabemos ver. Esta pintura abstracta, tan encendida de lirismos catastróficos, tuvo su gestación en Hiroshima, y en su grafismo hermético recibe la humanidad de hoy el mensaje de su desintegración, que será su renacimiento.» (Marsà 1948) (fig.2).

Aquest primer cicle continuà amb les exposicions del col·lectiu Juan Antonio Roda (15-28 gener 1949); la primera exposició de Recasens (29 gener-11 febrer); Bernat Sanjuan (12-25 febrer); la primera exposició de Fornells-Pla (9-22 abril); Emili Alba (30 abril-13 maig); i Garcia Vilella (14-27). Aquest primer cicle tancà temporada amb dues col·lectives, la primera des del 28 de maig al 10 de juny i la segona des de l'11 al 25 de juny de 1949. A la primera hi van concórrer els anteriors artistes a més a més de Marc Aleu, Josep M. de Sucre, Puig Barella, Reyné, Sandalinas i Pere Tort. A la segona el nombre d'artistes s'amplià a disset i només repetí Juan Antonio Roda, la resta foren: F. Albajes, Aurora Altisent, J. Barbany, J.M. García Llorca, Maria Girona, Guansé, Joaquim Hidalgo, Josep Hurtuna, Jansana, López-Obrero, Llovet, Josep M. Miró, Ràfols Casamada, X. Ribé i Antonia Solà d'Imbert. Al díptic de la primera col·lectiva escrigué Marsà: «Todos han venido al Círculo Experimental hablando el lenguaje apasionado y preciso de las nuevas tendencias estéticas, ávidos de expresiones inéditas, en un afán insoslayable de crear –de inventar– su propia pintura, alejados de la escolástica tanto como del manierismo decadente y fácil.» (Marsà: 1949-a). I al díptic de la segona continuà explicant el significat d'aquests cicles tant per als pintors com per al moviment artístic català. També es comparà amb tota legitimitat amb el galerista Josep Dalmau que com ell fou un dels promotors més incansables de l'art d'avantguarda des de 1909 fins el 1935, sobretot en la manera de combinar l'art nou i l'art més conservador per tal de subsistir. Així Marsà ho constata:

«Aspiramos a que los catálogos de ARTE NUEVO sean un índice indispensable para conocer y valorar cuanto significa de inquietud constructiva, una aportación personal e intransferible, un noble afán de renovación –de superación– en el presente y en el futuro del arte vivo, de la plástica emancipada de tutelajes ajenos a su propia textura, a su genuina razón de ser. Barcelona tuvo siempre una limpia ejecutoria en las avanzadas de la pintura moderna. Dalmau, con su sala de exposiciones –vida y obra reclaman un biógrafo y un historiador de su talla– son, todavía, un ejemplo insuperado. Seguir el ejemplo y continuar la obra de Dalmau representa, para quien esto escribe, el más perentorio deber y el más alto orgullo. Diferencias salvadas, naturalmente, de valía, de tiempo y de circunstancia.» (Marsà 1949-b).

El mes de juny, i com serà habitual en Marsà, traurà fora de la seva galeria aquests cicles i els presentarà en diversos indrets de Catalunya i Barcelona. La primera sortida fou a *Els Blaus* de Sarrià, sala coneguda per haver estat una de les primeres en oferir un

art nou i trencador amb els joves Joan Ponç i Francesc Boadella. Com una tropa, els artistes d'Arte Nuevo prengueren possessió de les sales: Alba, Aleu, Aulèstia, Barbany, De Sucre, Fornells-Pla, Guansé, Huertas, Puig-Barella, Recasens, Reyné, Rivera, Rubio, Sandalinas, Sanjuan, Tort i Tramullas.

Les ressenyes i crítiques que es publicaren sobre aquests cicles no deixen lloc al dubte: Marsà estava considerat com l'únic marxant de les avantguardes del moment, de l'art més avançat el qual facilitava una base doctrinal a les experimentacions dels artistes. Marsà representava, per a Pedro Ciruelo, per exemple, alies de Joan Cortés, «l'omnímodo arbitraje de todas las actividades de nuestros vanguardistas...» (P.C. 1950-a:17). Aquestes exposicions no deixaven indiferents tant per a bé com per a mal i molts crítics se n'ocuparen. Per exemple de l'obra de Bernat Sanjuan, el crític Joan Cortés a *Destino* publicà:

«Es este artista hombre de un entusiasmo ilimitado, ávido de experiencias y rebuscas, para quien las inquietudes del arte moderno son verdaderos problemas y no meros pretextos para determinadas actitudes decorativas a adoptar como estrategia social. Por eso, en vez de aferrarse a cualquier socorrida fórmula mas o menos abracadabrante que le deparase con poco riesgo una postura declaradamente actualista, prefiere la incómoda actitud de la especulación por su cuenta, jugando a pecho descubierto, aun exponiéndose a comprometerse a fondo. Afinado y armónico en sus acuarelas, pasteles y monotipos, con un perfecto sentido del color, que juega en suaves resonancias, se nos presenta extremadamente agudo en sus dibujos, donde la línea se ve manejada con gran tacto y un fortísimo poder de plasmación.» (Cortés 1949:17)

Joan Ramon Masoliver escriví a *La Vanguardia* sobre Francesc Fornells-Pla:

«En el benemérito ciclo experimental «Arte nuevo» toca hoy el turno a uno de los más interesantes entre los jóvenes con inquietudes — hartos contados para nuestro mal — de las últimas hornadas: los Fin y Vilató, los Mundó, los Rogent, los Roda, Planasdurá, Hurtuna... Uno de los más interesantes, porque su ambicioso vuelo y aparentes libertades se cimientan, en un apurado conocimiento de la técnica y de los maestros, y están exactamente en la línea de la verdadera pintura de todos los tiempos. [...] Óleos, temple, acuarelas, puntas secas, dibujos, con variedad de procedimientos, dan la medida de la habilidad, el rigor y el gusto del joven pintor, quien prepara la superficie a pintar con ingredientes que le prestan una luminosidad y densidad de grano que recuerdan las de la pintura al fresco, otra especialidad cultivada con éxito por el artista en diversas iglesias de nuestra región. Bonnard, Picasso, Modigliani, Matisse... Ya sé que son los primeros nombres en acudir a las mentes ante estas obras. Pero no es todo. Yo prefiero pensar que Fornells-Pla coincide con ellos sólo en el ahínco, en la actitud de búsqueda. Y que no se trata de epigonismo. Nos hallamos ante un artista, joven, sí; pero que sigue su camino sin necesidad de ajenas andaderas.» (Masoliver 1949:7)

L'artista Fornells-Pla recordava a les seves memòries la seva primera exposició on retrià homenatge a Marsà:

«[...] Àngel Marsà era una persona molt entregada, d'una gran sensibilitat i preocupada per recuperar l'autèntica direcció plàstica que en aquella època estava molt desorientada en relació a l'època que ens havia tocat de viure en prescindir dels corrents internacionals. En Marsà era una gran persona i ens feia costat en tot. Abans d'entrar en aquella petita galeria, es passava per una floristeria plena de flors per a vendre que per això es deia Galeria "El Jardín". En Marsà hi agrupà tots aquells pintors que en aquell moment no tenien altra sortida i també hi fèiem tertúlies.» (Fornells-Pla 1990:18)

El pintor Francesc García Vilella, que dos anys abans havia realitzat els decorats de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca que es va representar al Teatre Barcelona, exposava per primera vegada a El Jardín el 1949 en dues ocasions, al febrer i al desembre. Àngel Marsà no es va equivocar en la seva apreciació sobre l'artista: «Una fuerza literalmente abrumadora, tan estricta y elemental, que apenas logra ser en cierto modo paliada por una sutil gracia mediterránea, circunscrita a esa tenue piedad que, en medio del sarcasmo y del horror más negros y más tremendos, esmalta algunos momentos culminantes de su obra.» Tot just aquest mateix any Vilella publicava un dibuix en el número de juliol i agost de la revista *Dau al Set*. En aquest moment, Vilella practicava un surrealisme que Marsà identificà amb el vibracionisme de Barradas com també farà anys després amb l'obra d'un jove pintor canari Manolo Millares, malgrat que no s'assemblessin en res.

Antonio del Castillo trobà en l'obra de Vilella un futur prometedor per aquest jove artista i així ho escriví en el *Diario de Barcelona*:

«Seguro en las acuarelas, de sabor decorativo, luce el dominio del procedimiento sobre fondo maliciosamente oscuro. Verde en los óleos, espiga donde puede sin que sus lienzos pierdan del todo el naturalismo inicial ni se desprendan de lo superficial. A Miró le ha pedido prestado el tema en "Perro ladrando a la luna". La intención, sin embargo, se ha quedado a medio camino. Prestada también la literatura de aquellarre en "Noche". Apreciable el dinamismo de "Escena de circo" y "Paisaje". Logra en "Gallina" y "Estels dins l'espai" una intensidad cromática que hace presagiar una futura pintura densa y profunda.» (Del Castillo 1949:6) (fig.3 i 4)

Sebastià Gasch celebrà la primera exposició de Vilella a la revista *Cobalto 49*. El va incloure dins la generació de l'angoixa i de l'amargor com a reflex del clima dessolat de la postguerra. Ressaltà l'humanisme de la seva obra que, malgrat ésser obres d'un visionari on la fantasia té un paper important, no deixa d'estar en contacte amb la terra. Destacà la seva paleta rica i densa de matèria, que descriví d' al·lucinada davant de la qual, però, es pot parlar d'allò que el crític belga Georges Marlier deia *métàfores pictòriques* (Gasch 1949:8).

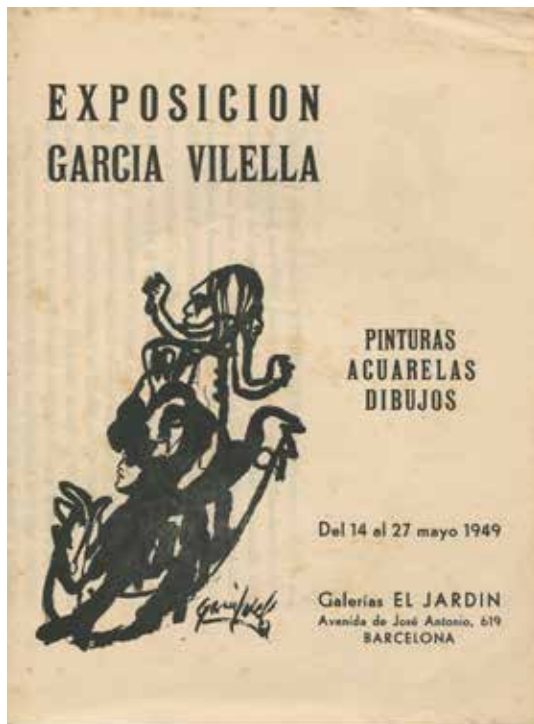


Fig. 3. Dúptic de la primera exposició de Garcia Vilella a les Galeries El Jardín, 1949.

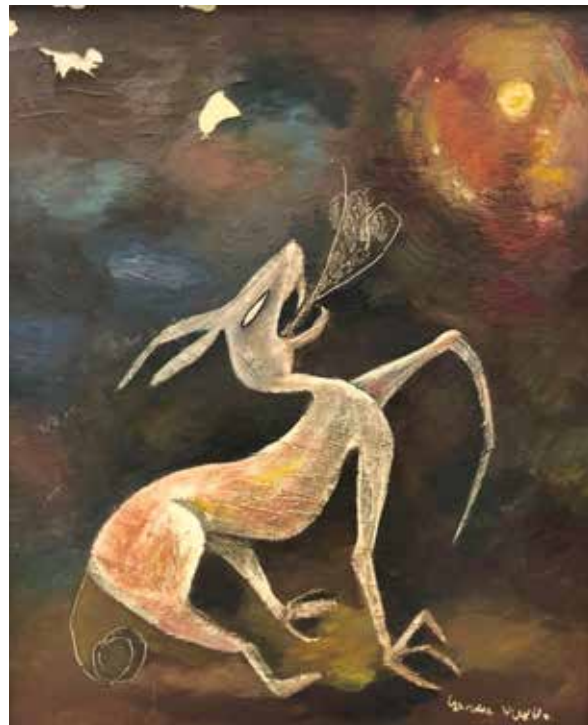


Fig. 4. Francesc Garcia Vilella, Animal, 1948. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00701.

El segon cicle d'Arte Nuevo, 1949-1950

Josep M. de Sucre, qui havia estat molt lligat amb el marxant i galerista innovador Josep Dalmau, presentà obra en el II Ciclo Experimental, del 19 de novembre al 2 de desembre. Per a inaugurar la nova temporada i el nou cicle el disseny dels dúptics es va canviar amb un nou experiment tipogràfic remarcant per un cercle de diferent color que també canviaria a cada exposició, mentre que el format i la mida seguirien igual.

Després de Josep M. de Sucre hi exposaren: *García Vilella* (17-30 desembre 1949); *Tort* (14-27 gener de 1950); *Guansé* (11-24 febrer); *Aulestia* (25 febrer-10 març); *Grupo de Gerona: Xargay – Casellas - Marqués* (11-24 març); *Alba* (25 març-3 abril); *Los Cinco: J.M. Miró – Raldúa – Vilalta - Riu Serra - Cots* (22 abril-5 maig); *Recasens* (6-19 maig); *Morera* (20 maig-2 juny); i el *Grup Lais* (3-16 juny). En total es realitzaren onze exposicions.

La inaugural de Sucre fou una exposició homenatge en la qual l'artista presentava 25 *Introversiones en color*. El crític de *Destino* que signava sota el pseudònim Interino escrigué favorablement el següent (fig.5):

«Sucre aparece unido a toda empresa de arte joven, a las que fueron llamadas escuelas de vanguardia, que en realidad son refugio de no conformistas, banco de pruebas de cuantos queriendo sacar al arte del marasmo de una



Fig. 5. Díptic de l'exposició de Josep M. de Sucre a les Galeries El Jardín, dins del II Ciclo Experimental, 1949.

estación con un homenaje al maestro. Veinticinco son las “introversiones plásticas” de nuestro pintor reunidas en El Jardín. Todas ellas, ejecutadas con una técnica de pasteles grasos tratados según el modo monumental y expresivo de la encáustica o del arte rupestre, con un irrefrenable sentido del color y gusto por el arabesco, dispuestos en un cerrado orden constructivo, ponen de manifiesto el entrañable lirismo de un artista ganado por preocupaciones del mundo espiritual.» (Interino 1949-a:15)

A la següent exposició, la de Garcia Vilella, Marsà el presentà com hereu del *Vibracionisme* de Barradas destacant, fins i tot, la seva aportació personal a aquest moviment amb el Manifest Vibracionista que publicà l'any 1920. És indicativa la crítica de Interino a *Destino* perquè dista molt de l'anterior apareguda a *La Vanguardia* i en la qual no comparteix la vinculació que fa Marsà amb l'obra de Barradas:

«[...] Yo preferiría remitirla a unos fundamentos de orden plástico, un gusto por la materia que tiene su parigual en los frescos pirenaicos, en la coloración bizantina. Si sobre esto vienen los estados más o menos subconscientes o fantasiosos a establecer un arabesco pictórico, miel sobre hojuelas. Y si sobre ese lenguaje, los dichos monstruos de la fantasía valen para emocionar al espectador, bien vengan. Pero entiéndase que esto es pintura, apurada pintura, con y sin los repetidos monstruos. Fijándonos en la factura no nos será difícil apreciar dos etapas o maneras. En unas valgan para el caso “Composición”, “Gallina” y “Paisaje”, la narración es por planos, algo entre el simultaneísmo y la lección cubista; al paso que en las restantes el acento se carga sobre el

facilonería imitativa y positivista, se aplican a buscar por distintos medios las fuentes de un arte vivo. José María de Sucre ha colocado la palabra oportuna, ha orientado las búsquedas y estructurado los esfuerzos. Su profundo conocimiento de las culturas que constituyen obligado antecedente de la nuestra, sus maneras socráticas y el hondo espiritualismo que constituye la nota rectora de este intelectual católico han valido para clarificar las ideas y predicar la insobornable dedicación a los valores plásticos a la juventud artística de un trentenio. Pero Sucre es también un pintor, además de teorizador y vocero. Y muy oportunamente el Ciclo experimental de Arte Nuevo ha querido inaugurar su segunda

arabesco y más, sobre las calidades. Estas son las mejores páginas de García Vilella, sea cuando las explica en la gama de azules y verdes, espléndidos verdes minerales, de minerales en descomposición, o cuando las vivifica con la gama cálida.» (Interino 1949-b:26)

Tot i que Pere Tort va participar en la col·lectiva nº 8 dels cicles experimentals, aquesta de 1950 va ser la seva primera exposició individual. Malgrat això, Marsà descriu l'exposició com antològica perquè agrupava el més important de la seva producció. Masoliver a *La Vanguardia* comparà l'obra de Tort amb la de Joan Miró pel seu exili interior:

«Es ésta la primera vez, si no yerro, que el artista dispone su obra en muestra personal. Ha traído, por tanto, diferentes momentos de su arte, que, en cierto modo, documentan el sentido de sus búsquedas. Pues bien, a poco que se considere esa evolución ha de comprobarse que Tort se encuentra ahora en su camino verdadero. A una preocupación del color por planos, a un sucesivo grafismo que mucho coincidía con la manera — no con el oriente— de Joan Miró, el joven Tort ha substituido una ambivalencia del color y del arabesco, cada cual según sus exigencias propias: el color pugnando por ser bello en sí mismo, como materia; el grafismo creciendo en arabesco que se entrecruza con el color; y ambos cooperando a esa unidad que se llama obra de Arte. No busquéis aquí fórmulas, ni amaños. Acaso para Tort valdría el calificativo de surrealista, si no estuviera tan desacreditado. Yo prefiero decir que, autodidacta o no, es un artista que conoce las necesidades y la íntima poesía de la plástica.» (Masoliver 1950-a:7)

Al'igual que Pere Tort, Antoni Guansé realitzà la seva primera exposició individual després d'haver participat en la col·lectiva nº 9 dels Ciclos Experimentales. Presentà catorze pintures a l'oli amb títols com *Circo* o *Cadaqués*. Segons paraules de Marsà l'obra era una recerca de síntesi i de cerca introspectiva, i que Masoliver descriví a *La Vanguardia*:

«El pintor está todavía en el momento de las influencias aunque se ve que pugna por salir de ellas. Todavía la preocupación de descomponer en planos le mantiene próximo a un concepto decorativo, pero bastarían dos o tres muestras de esta colección para mostrar las posibilidades, el irrefrenable lenguaje plástico de Guansé, en trance de librarse. Puede ser una, su autorretrato. Y sobre todo, una figura de hombre con camisa a rayas, que es una pieza personal y bien lograda.» (Masoliver 1950-b:10)

La cinquena exposició del segon Ciclo Experimental fou d'Aulestia que, recordem, inaugurarà l'any 1948 aquests cicles amb la seva primera exposició individual. Per a Marsà, tot i que l'obra continua essent en certa manera profètica, còsmica i avançada al seu temps, reconeix una evolució cap a allò espiritual i profund. Per la seva banda, Masoliver va escriure:

«Aulestia es un hombre de ciencia, de profunda y abstrusa ciencia, casi un maníaco que sólo ve a través de las anteojeras de esa preocupación suya. Y supongo que

oírle explicar sus cuadros será someterse a un baño turco, interesantísimo, sin duda, pero agotador. Mas tiene Aulestia, pese a esas ideas fijas, la gracia infusa que a unos seres hace pintores, y que al negarse a otros, por mucha que sea su aplicación, los deja en académicos o amanerados. Se puede prescindir de toda la teoría que, a no dudarlo, expresa Aulestia con sus creaciones. Y éstas siguen teniendo su entero, su sugestivo y emocionante valor plástico. En su jugar el negro como diseño y como color, en la riqueza de los matices, en la sabia y a un tiempo instintiva estructuración de los valores cromáticos. Podéis llamar abstracta a esta pintura. Mucho más justo sería entenderla como una reacción al materialismo, cuyas últimas consecuencias extrajeron los impresionistas. O, como bien dice Ángel Marsá en su comentario, considerar que a las tres dimensiones de la pintura tradicional añade esa cuarta dimensión: la espiritual, que es de todas, la primera.» (Masoliver 1950-c:6) (fig.6).



Fig. 6. Salvador Aulèstia Vázquez, *Espectacles*, c.1949. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00620.

La personalitat de Salvador Aulèstia i la seva obra, tant pictòrica com literària, era força individual i peculiar. Quan exposà a El Jardín, Aulèstia estava escrivint l'estudi *Per a una astropsicoanàlisi de la personalitat pictòrica de 3 artistes: Antoni Tàpies - Joan Ponç - Modest Cuixart*, publicada tres mesos després a la revista *Dau al Set*. Crítics i historiador coincideixen en destacar d'Aulèstia l'aura del personatge, en la seva especial mirada cap al còsmic i el significat ocult de les coses. Per exemple el seu amic Arnau Puig escriví:

«Era un astrólogo que, además, practicaba el arte, la pintura y la escultura, y era una persona de tremendas obsesiones. Él mismo se inventaba historias y, luego, decía que aquello que se había inventado se había cumplido, aunque la mayor de las evidencias lo negara. Pero además, la última de ellas se cumplió de verdad: dada su condición de aurispice, de investigador de los signos de los espacios y de los bienes o males que ellos deparan, siempre había dicho que él era “noble”, de alcurnia, y que ello acabaría reconociéndosele. Efectivamente así fue: en Italia, al parecer por unos miembros de la nobleza vaticana, le fue reconocida su condición con un título acorde con su categoría. Se quedó allí como astrólogo reputado y experto en horóscopos, a vivir hasta su muerte.» (Puig 2003: 195)

La següent exposició fou la dedicada al grup de Girona format per Emilia Xargay, Joaquim Casellas i Enric Marquès, de 22 anys els primers i de 20 el darrer, noms desconeguts de l'escena artística fins llavors i que tindran, com molts dels artistes d'aquests cicles, un futur prometedor. Es donava la casualitat –o no–, que al mateix temps es celebrés a les Galeries Layetanes l'exposició dels també joveníssims artistes del grup Postectura, dos dels quals eren també de Girona: Martí Sabés i Torres Monsó. Els altres eren de Barcelona: Subirachs, que ja havia exposat al Salón de Octubre, Esther Boix, Ricard Creus i Joaquim Datsira.

Després del grup de Girona li tocà el torn de nou a Emili Alba i posteriorment a la col·lectiva dels Cinc, els pintors J.M. Miró, Raldúa i Vilalta, l'escultor Riu Serra i el gravador Cots. Excepte J.M. Miró i Riu Serra que ja havien exposat anteriorment, els altres tres exposaven per primera vegada. Coincidia amb l'exposició de les obres presentades a les Galeries Laietanes que optaven al Premio Condado de San Jorge al qual van concórrer tots aquests artistes, molts dels quals pertanyien als Ciclos Experimentales.¹ Justament, Àngel Marsà com a membre del jurat d'aquest premi fou el més bel·ligerant de tots, negant-se a admetre el vot de la majoria en concedir el primer premi a un paisatge de Pau Roig, ja que considerà que era una obra prou conservadora que no aportava res de nou.

Les darreres tres exposicions d'aquest segon cicle serien les de Recasens que repetia, la de Jacint Morera i la dels membres del Grup Lais format per: Capdevila, de Sola, Estradera, Hurtuna, Modolell, Planasdurà, Rogent, Surós i Surroca.

Com a colofó estival del segon Ciclo Experimental, Marsà presentà, des del 2 al 15 de juliol, a la sala de *Los Amigos del Arte* de Terrassa una col·lectiva titulada *Exposició de ARTE NUEVO* amb obres d'Alba, Aleu, Aulèstia, Fornells-Pla, García Vilella, Guansé, Llovet i Recasens. Alba, entre altres, presentà *Tossa*, classificada al Premio Condado de

1. Per aprofundir en els premis Condado de San Jorge consulteu l'estudi «El Grup Lais, 1949-1952. La segona avantguarda artística de Catalunya» a Quiney 2020: 57-50.

San Jorge; Aleu, *Islas Medas*, semifinalista en el mateix premi; i Fornells-Pla, *Cala Brava*, finalista del premi. El catàleg reproduïa a la coberta un dibuix d'Aulèstia. El dia 11 de juliol, Marsà pronuncià una conferència a la sala d'exposicions titulada *Para comprender la pintura moderna*.

Poc abans, en el número de juny de 1950, Àngel Marsà participà en l'*Homenatge* que la revista *Dau al Set* dedicà a Paul Klee per commemorar el desè aniversari de la seva mort. Col·laboraren Josep M. de Sucre, Mathias Goeritz, Juan Antonio Gaya Nuño, Juan Eduardo Cirlot i J.J. Tharrats amb dibuixos i un text. La crítica de Marsà sobre l'artista versa sobre el magicisme i el retorn a allò primigeni:

«La pintura, en Paul Klee, vuelve a ser grafismo elemental. Representa el retorno a lo mágico primigenio, como un desesperado intento de recobrar, para un arte que naufraga en la depravación naturalista, su genuina profundidad mística. Lleno de sabiduría ulterior, situado más allá de cualquier realismo pictórico -siempre gratuito- se afana por dar a la plástica esa cuarta dimensión que habrá de emanciparla de todo tributo ajeno a ella misma y a su finalidad última, que es metafísica. Paul Klee, más aún que Kandinsky, abre las compuertas de lo cósmico y lo vuelca sobre la pintura. Tras su hallazgo maravilloso, cualquier periplo por esas rutas de infinito –antes vedadas a la plástica, por la limitación somática de las escuelas precedentes– ha de ser en adelante tarea asequible y actividad compensadora de felices logros.» (Marsà 1950-a)

El tercer cicle d'Arte Nuevo, 1950-1951

El tercer cicle comprèn el període que va des de l'octubre de 1950 fins el juny de 1951, amb un total de dotze exposicions: *Bon* (21 octubre-3 novembre 1950); *J.J. Tharrats* (4-17 novembre); *Brotat* (18 novembre-1 desembre); *Curós* (2-15 desembre); *Ciria* (16-29 desembre); *Guansé* (27 gener-9 febrer 1951); *Xargay* (10-23 febrer); *Vilalta i Riu Serra* (24 febrer-9 març); *Casellas* (24 març-6 abril); *Vidau* (21 abril-4 maig); *Manolo Millares* (5-18 maig); i *Rutta Rosen* (2-15 juny).

Com en l'anterior cicle, els díptics presentaren un nou disseny en el que es barrejava el color vermell per al títol general i el blau per al nom de l'artista i les dates amb una disposició tipogràfica força moderna. Cal assenyalar que, amb excepció dels títols de les obres i l'inici dels textos, Marsà adoptà la caixa baixa, incorporant-se d'aquesta manera a una pràctica avantguardista tipogràfica d'èpoques anteriors.

Abans de començar, però, Marsà organitzà una nova exposició dels seus artistes en *Els Blaus* de Sarrià, de l'1 al 12 d'octubre, que contemplava pintura, escultura i ceràmica. La ceràmica representada per Sanjuan i les escultures per Isern, Martí Sabé i Riu Serra. Els pintors, un total de disset, eren: Alba, Barbany, Campins, Casals, Creus, Guansé, Jové,

López-Obrero, Llauradó, Nuet Martí, Parcerisas, Puig Barella, Ràfols, Recasens, Rubio, Sandalinas i Tort.

El primer artista d'aquest tercer cicle fou el caricaturista Bon, amb la seva primera exposició d'obra pictòrica. Al text de presentació, Marsà recordava que Bon era un dels dibuixants catalans més coneguts a nivell internacional, sobretot a Nova York. De la pintura assenyalà que Bon tendeix cap a la plàstica transcendent: «Arte Nuevo lo incorpora con tal motivo a sus Ciclos Experimentales. Su modalidad pictórica revierte con fortuna varia, en un decorativismo planista y geométrico, que deriva en sus últimas telas hacia un neo-realismo expresionista y esquemático.» Va concórrer amb tretze olis, projectes de decoració mural i dibuixos, un total de vint-i-cinc obres (fig.7).



Fig. 7. Romà Bonet i Sintès (Bon), *Tramvia*, 1950. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.02187.

Pel que va suposar posteriorment, l'exposició de J.J. Tharrats és una de les més conegudes atès que va ser la seva primera exposició individual. El catàleg de l'exposició de Tharrats, a banda del text de Marsà, comptà amb el del poeta Juan Eduardo Cirlot, membre també del Dau al Set i un dels crítics més lúcids del moment. El text de Cirlot era poètic i surrealista d'acord amb les obres pictòriques de Tharrats que es movien dins d'un món subterrani, poètic, farcit de figures abstractes i cal·ligràfiques. La crítica d' Antonio del Castillo al *Diario de Barcelona* el relacionava amb l'obra de Klee i de Tàpies, que tot just havia tancat la seva primera exposició individual a les Galeries Laietanes:

«Juan-José Tharrats se presenta como novel pintor en el III Ciclo Experimental de «Arte Nuevo», con unos cuantos óleos, acuarelas y papeles pintados, cuya ascendencia debe buscarse en Paul Klee y quizá más mediatamente en Tapies. Entendámonos. Hablamos solo de ascendencias. En lo demás, la distancia que media entre lo que expone el novel y la obra de sus presuntos modelos es enorme, sobre todo en lo que a los óleos se refiere. Si en las acuarelas apreciamos sus virtudes, en vano buscaríamos en los óleos las calidades recientemente reseñadas en la pintura de Tapies. Sin ellas las obras expuestas quedan reducidas a una simple aspiración o a argumentaciones de seres inferiores, signos y pictografías en un ambiente cromático eminentemente decorativista. Y es inútil conceder a esta pintura trascendencia cuando le falta lo principal y le sobran tantas otras cosas que se refieren específicamente al surrealismo literario, que es una forma cualquiera, aunque la más nueva, de literatura, pero que no basta para hacer brotar la pintura por arte mágico, ni aun cuando, como en el caso de Tharrats, la pintura quiera ser moderna manifestación de magia.» (Del Castillo 1950-a:6)

Per la seva banda, Tharrats va encartar a la revista *Dau al Set* un díptic en català de la seva exposició en el qual enumerava les tècniques pictòriques que havia emprat: olis, aquarel·les i papers de colors. Aquest díptic tornava a ser presentat per Juan Eduardo Cirlot, tot i que el text era molt diferent a l'anterior, el qual el transcrivim íntegre:

«Cada tarde, Juan-José Tharrats escoge una guitarra diferente y mira por su pozo central hasta ver como se dibujan los dos muslos inmensos de la mujer que corre por la llanura. Con sus dedos llenos de estrellas y de piedras del fondo de los ríos, aprieta la madera de la guitarra, la cual solloza como una madre perdida dentro de una caja pintada de negro. Él sufre por esa situación cuya inutilidad substancial comprende perfectamente. Entonces, toma dos ojos de león macho y un poco de hierbabuena cogida en el día de Júpiter a la luz de la luna. Hace un licor anaranjado y lo filtra a través de las bocas de sus amadas. Mientras tanto, en un lugar de Europa central, unos jóvenes escriben extensas partituras musicales y van a los music-halls donde la sombra de Schönberg vigila atentamente los mostradores. Pero a Tharrats no le importa el destino de Austria ni el de Hungría, a pesar del Danubio, color de Danubio, sigue apoyado en el balcón enigmático de su pensamiento y, acostumbrado como está a congregar colores y papeles, estudia la manera de permanecer donde



Fig. 8. Juan Eduardo Cirlot, J.J. Tharrats i Àngel Marsà durant la primera exposició de J.J. Tharrats dins del II Ciclo Experimental, 1950.

otros residen, años y siglos, bajo la tela verde del sacrificio.» (Cirlot 1950).

D'aquesta exposició es conserven dues de les poques fotografies que s'han conservat d'aquestes exposicions. En una hi figura una de les sales i en l'altra surten els tres implicats: Cirlot, Tharrats i Marsà. En aquesta exposició Tharrats va vendre la seva primera obra al pintor Santí Surós (fig.8).

Àlex Mitrani considera els dos textos que va escriure als díptics de les dues exposicions de Joan Brodat com a fonts primàries per a estudiar la construcció de la identitat crítica de l'artista. Segons Mitrani, Marsà contactà amb Brodat mitjançant Josep M. de Sucre i tot just als quinze dies de veure la seva obra ja l'estava exposant. Molts dels termes utilitzats per Marsà per explicar l'obra de Brodat com ingenuisme, art popular, artesanía, infantil, autenticitat, entre altres, determinaran les classificacions que de la seva obra farà la crítica contemporània (Mitrani 2012) (fig.9).



Fig. 9. Joan Brodat, *Paisatge rural*, 1950. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00608.



Fig. 10. Obra de Jordi Curós il·lustrà la crítica de Joan Cortés, publicada a *Destino* 09.12.1950.

La quarta exposició d'aquest cicle fou la primera individual de Jordi Curós. Dels dibuixos i pintures que presentà, Marsà assenyala la seva procedència olotina per celebrar que l'artista s'hagués desvinculat del pes que l'escola d'Olot mantenia des de finals del segle XIX. La característica més important de Curós, segons Marsà, era el dibuix: «Curós tiene donde apoyarse sólidamente en su combate defensivo hacia la perfección: el dibujo. Sus dibujos constituyen, hasta hoy, lo mejor de su obra, lo más categórico, lo más lúcido, lo más auténtico.» (Marsà 1950-b) El crític Joan Cortés de *Destino* es declarà d'acord amb l'opinió de Marsà:

«A nuestro entender, ello es efectivamente así. Por esto hemos señalado como digno de interés los

dibujos que Curós nos ofrece, sin referirnos para nada a sus pinturas, ya que éstas, en todo caso, son más que otra cosa dibujos sobre los cuales ha sido aplicado color, con intención que se revela sencillamente decorativa, que no por necesidad pictórica. En cuanto al dibujo, es muy otro cantar. Aquí Curós se nos da a conocer como un artista de raza, estupendamente dotado y con gran intuición. Debido a lo fluctuante aun de su período actual, en plena búsqueda y ensayo, no se nos brinda el artista todavía, ni mucho menos, con una manera de ver o de hacer ya completa y decidida.» (Cortés 1950: 23) (fig.10)

La cinquena exposició fou la de Javier Ciria. Presentà obres datades des del 1931 per la qual cosa Marsà l'anomenà antològica. Un total de vint-i-una obres —olis i aquarel·les— amb un llenguatge surrealista i abstracte. Ciria provenia del surrealisme d'abans de la guerra, havent il·lustrat amb aquest llenguatge el llibre de Tomás Seral, *Poemes del amor violento* de 1933. Per a Marsà l'obra de Ciria era «una pintura telúrica, àvida de incògnitas, voraz de presentimientos, auténticas de valores plásticos vigentes, maciza y densa, actual y remota, expresionista unas veces, surrealista otras, con hallazgos sorprendentes siempre.» (Marsà 1950-c). Castillo publicà al *Diario de Barcelona* que l'obra de Ciria era molt poc agosarada:

«Cuando Javier Ciria, pintor aragonés, novel en Barcelona, pinta en realista sin querer descubre el punto flaco de su pincel, tanto en sus obras de tema naturalista, como en los surrealistas, más o menos dalinianos. Sus momentos más aceptables, a la aguada y al óleo, los logra en el terreno de la fantasía —11 a 14, 17 y 20— donde, al desbordarse la imaginación escapando a lo concreto, dicta al pincel en la huidiza vaguedad, calidades más apreciables.

En definitiva, el novel es, ante todo y sobre todo, un hombre de exaltado lirismo.» (Del Castillo 1950-b) (fig.11).



Fig. 11. Xavier Ciria, *Sense títol*, c.1950. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00638.

La sexta exposició del III Ciclo Experimental i primera de l'any 1951 la inaugurava el tortosí Antoni Guansé. Aquesta fou la seva segona individual, seguida de la primera al II Ciclo Experimental de febrer de 1950. La presentació de Marsà continuà en la línia de la primera sense aprofundir més, mentre que Joan Cortés a *Destino* deia:

«Seco, enjuto, terminante, enterizo en su color, intransigente en su dibujo, aferrado a unas fórmulas que no abandona en ningún momento, tanto en lo que toca a composición cuanto hasta en los trazos esquemáticos de sus fisonomías, no deja Guansé que duda ni vacilación asomen por ningún lado en los lienzos que nos ofrece. Y ello es lástima, porque si bien esa seguridad está reconocida como un preciosísimo elemento de la estrategia social, no nos parece lo sea tanto cuando de interrogar la realidad se trata. Cuando tantos otros buscan y se afanan, Guansé, a quien no podemos figurarnos cargado con una venerable ancianidad, se nos muestra con un excesivo apego a unos moldes fuera de los cuales no parece le interese nada más. Como tantos otros, lleva el artista una buena dosis de sensibilidad y talento. Buena prueba son de ello algunos de esos sus paisajes ibicenses, muy bien sentidos dentro de su deliberada esquematización. Pero como a tantos otros, también, su obstinado encajonamiento dentro de unas previas bases estilísticas le impide una franca manifestación de sus posibilidades.» (Cortés 1951-a:16) (fig.12).



Fig. 12. Antoni Guansé i Brea,
Paisatge rural, 1950.
Museu d'Història de Girona.
Cessió temporal del Fons de
la Fundació Margarita Marsà.
Reg.00631.

La setena exposició fou per a Emilia Xargay, la seva primera individual després d'haver presentat obra la temporada anterior amb llurs companys de Girona, Casellas i Marquès. A la presentació, Marsà se centrava en l'evolució de l'artista:

«Siga moviéndose en el medio más adecuado a su fuerte personalidad que es un expresionismo neorrealista de sólida pincelación y potente colorido. Hay en el arte de esta pintora –de rígida formación– un aliento vigoroso que no excluye en modo alguno la sensibilidad, por más que ésta no tenga el menor atributo femenino, si damos a este vocablo su sentido peyorativo de carencia de ímpetu creador. La plástica de Emilia Xargay, maciza y densa, muestra, en efecto, una gama de valoraciones intrínsecas en las que línea –arabesco–, volumen y color se conjugan y complementan en armónica identidad sensible. Novedad en su obra –tan normativa– es la aparición en ella de la figura, que Emilia Xargay trata como íntegra y apasionada entrega de los valores plásticos indeclinables, sin dejarse sobornar por simples mimetismos de cómoda comprensión y fácil halago. Desgarradoramente sincera, con esa dramática sinceridad de las predestinaciones, la plástica de Emilia Xargay no deja resquicio por donde entre lo banal o gratuito, lo sensorial primario, lo puramente anecdótico y epidérmico. Su rudo expresionismo cala más hondo, bucea en lo recóndito y entrañable, en lo racial y aborígen.» (Marsà 1951-a) (fig.13).

La vuitena exposició fou la conjunta del pintor Vilalta i de l'escultor Riu Serra, dos artistes que ja havien exposat junts tot just un any abans en els cicles experimentals amb altres tres companys. Marsà destacà de Vilalta l'ascetisme i la seva força creadora mentre que amb Riu Serra s'esplaià molt més i delimitava els seus orígens artístics en l'escultura egípcia. En aquest moment, coincidia que Riu Serra tenia obra en l'*Exposició d'Escultura Arquitectònica* organitzada al Coliseum pel Foment de les Arts Decoratives (fig.14).



Fig. 13. Emilia Xargay i Pagès, *Paisatge i figura*, 1950. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00612.



Fig. 14. Julià Riu i Serra, *Somiosa*, 1950. Cortesia d'Eduard Riu Barrera



Fig. 15. Díptic de l'exposició de Joaquim Casellas dins del III Ciclo Experimental, 1951.

A l'igual que li succeí a Emilia Xargay, la novena exposició del tercer cicle fou la primera individual de Joaquim Casellas del grup de Girona. Marsà assenyala que Casellas es presentà absolutament renovat lluny dels balbuceigs de la seva col·lectiva anterior. I destacà: « Sus pasteles –paisajes urbanos en panorámica, audaces de perspectiva y de factura– nos muestran lo más entrañable de su personalidad analítica y profunda, introvertida y expresiva. [...] Con media docena de esos pasteles que aquí presenta tiene ya asegurado el salvoconducto para transitar por todas las rutas.» (Marsà 1951-b) (Fig.15).

De nou, Alberto del Castillo s'interessà pels cicles experimentals i apuntà sobre Casellas:

«Donde nos sorprende es en el tratado valiente y fresco del abigarramiento de un baile o una playa y en las panorámicas y perspectivas urbanas. A lo dulzón y cursilón del procedimiento corriente en el pastel aporta un brío inédito, regado con savia joven que hace que se despegue de lo trillado para iniciar una etapa nueva en la historia local de este procedimiento, que bien pudiera ser una feliz resurrección del género entre nosotros. En todo caso, en esta media docena de obras Casellas se halla en su propio y auténtico elemento.» (Del Castillo 1951-a:4).

La dècima exposició fou la del gallec Andrés Vidau que, després d'una profunda crisi, l'any 1948 decideix traslladar-se a Barcelona i començar un nou llenguatge plàstic, una abstracció de colors vius i purs la qual cosa per a Marsà no deixa de ser significatiu després de tota una obra dedicada al realisme. Més concís i intransigent fou Alberto del Castillo per al qual:

«Conos, semiesferas, prismas, discos y cuadrantes en descompuesta composición, desnudos en su enterizo y disonante colorido, este ensayo de abstracción a rajatabla, que en ocasiones se aferra al repudiado realismo por la línea horizontal en que el cielo y el mar se unen en la lejanía vergonzantes en el desequilibrado cosmos de geométricas irrealidades, nos parece pura evasión metafísica en color sin relación determinada con la plástica pictórica.» (Del Castillo 1951-b:4) (Fig.16)



Fig. 16. Andrés Vidau Pérez,
Sense títol, 1950.
Museu d'Història de Girona.
Cessió temporal del Fons de
la Fundació Margarita Marsà.
Reg.00693.

De tots els artistes anteriors i posteriors que participaren en aquests cicles, la presència del canari Manolo Millares significà el pas per a que aquests cicles experimentals entrin a un nivell internacional ni que sigui com un «*Millares abans de Millares*» o una «*prehistòria de Millares*». Efectivament, l'onzena exposició del tercer cicle fou la primera individual de Millares a la península i la seva segona individual. Millares tenia molta relació amb els membres del Grup Lais –que havien exposat a Las Palmas gràcies a Millares i Plácido Fleitas–, sobretot amb Santí Surós i Enric Planasdurà. En aquell moment, Millares havia enviat obra per a l'exposició del seu grup LADAC (Los Arqueros Del Arte Contemporáneo de Las Palmas de Gran Canaria) que havien d'exposar a la Sala Syra de Barcelona. Millares envià a El Jardín disset obres entre olis, aquarel·les i gouaches.

Per a aquesta exposició, Marsà ideà unes xerrades titulades “*Quince minutos ante los cuadros*” les quals es repetiren en moltes de llurs exposicions futures. Les xerrades foren, la primera d’Àngel Marsà, del 5 de maig (dia de la inauguració) titulada “*El vibracionisme de Manolo Millares*”; la segona de Santí Surós titulada “*Universalismo constructivo*” i la tercera de Sebastià Gasch titulada “*La pintura no figurativa*”. La xerrada de Marsà es dedicà a la possible influència del vibracionisme de Barradas sobre Millares, la qual no devia d’ésser gaire diferent del seu text de presentació al catàleg. El tema, ja ho sabem, era molt car a Marsà el qual no deixava de recordar a la mínima possibilitat el seu *Primer Manifiesto Vibracionista* de 1921. El cas és que el text farà càtedra sobre els crítics i tots, alhora, seguiren per aquesta via. Un anònim del diari *La Prensa* escriví:

«Con unas palabras de Ángel Marsá, alma grande de este pequeño mundo para minorías que es el “Arte Nuevo”, se inauguró la exposición del pintor canario Manolo Millares. Con su charla entre amigos, porque en las minorías está también la amistad, que es cosa de minorías, Ángel Marsá, con sus “Quince minutos ante los cuadros”, nos habló de Manolo Millares, de Barradas y de Torres García. Y era como si del Uruguay a Barcelona se hubiera tendido otra vez un puente, que, en esta ocasión, tenía un punto de apoyo en Las Palmas: Manolo Millares. Del grupo LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) este pintor de quien llegaron ante nosotros dibujos en revistas isleñas de poesía, Manolo Millares trae a Barcelona una hipersensibilidad que aquí no nos es desconocida porque tuvo el principio de su mundo en los dos grandes artistas uruguayos. Discípulo de esa metafísica de la armonía, el joven pintor canario nos anticipa hoy diecisiete obras, primera salida a Barcelona, de una obra total supeditada a la sección áurea, principio del constructivismo, que no es más que la consecuencia y el hallazgo del principio absoluto fundamentado en las relaciones directísimas entre el orden y la armonía, la “divina proporción” de Luca Paccioli. Pero dejemos atrás todo esto que hemos debido citar como referencia. Manolo Millares, propuesto por el grupo LAIS, nos ofrece su personalísima magia del movimiento disciplinado a una metafísica de la armonía, plástica geométrica de la ordenación, de la recreación lírica de las estructuras. Su obra de hoy basta y sobra para revelarnos una destacadísima personalidad en esta gran tarea de la “joven pintura”. Bien quietud y sus grandes méritos.»²

Alberto del Castillo exagerà encara més els postulats de Marsà i trobà en l’obra de Millares la influència decisiva de Torres García i Rafael Barradas, quan Millares negà sempre dita influència. Part de la crítica deia així:

«Procedente del grupo “Los Arqueros del Arte Contemporáneo” -LADAC- de Las Palmas, y dentro del III ciclo experimental de arte nuevo, Manolo Millares hace retoñar aquella escuela del futurismo y cubismo que se llamó vibracionismo, que Torres García recogió de su paisano Rafael Barradas,

2. «Manolo Millares en Galerías el Jardín», *La Prensa*, Barcelona, 10 de mayo de 1951.

integrado en su “Universalimo constructivo” uruguayo. El mismo Ángel Marsá, autor, en 1921 del “Primer manifiesto vibracionista” presenta al pintor canario. Aun considerando el ensayo del expositor como curioso anacronismo, reconocemos que sigue con fidelidad los principios del estatismo físico y dinamismo metafísico de esta tendencia, en la cual halla ocasión, a la acuarela y a la guacha, de practicar en forma personal sus postulados. Nos identificaremos más gustosamente con él, cuando olvidando aquella doctrina en “Gallos” y “Hombres y cabras” vuelve sus ojos al arte rupestre prehistórico y logra resultados más netamente pictóricos.» (Del Castillo 1951-c)

Juan Cortés escribió a *Destino*:

«Por los que creían que aquello del vibracionismo que inventó nuestro querido Rafael Barradas en concomitancia con Torres García — ambos uruguayos, como deben de saber nuestros lectores—, había acabado ya, ahí está la exposición del canario Millares en El Jardín, el cual nos es presentado, como es costumbre en aquella casa, y dentro del III Ciclo Experimental de Arte Nuevo, por el incansable Angel Marsá. Claro que esta resurrección a los treinta años pasados no es para inquietarnos demasiado. Lo que empezaba a inquietarnos ya es que a nadie se le hubiese ocurrido aún esa idea que, en manos de Manolo Millares, no podemos decir haya prosperado mucho. No obstante, hemos de reconocer, también, que este nuevo intérprete del vibracionismo consigue efectos, agradablemente decorativos, aunque carentes de la fortaleza del autor del ‘Descubrimiento del mismo’.» (Cortés 1951)



Fig. 17. Manolo Millares, *Estudio nocturno de ciudad*, 1951. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00686.

Des de Las Palmas estant, mig abatut per totes aquestes crítiques, Millares escrivia a Rafael Santos Torroella una carta en la qual negava aquestes influències. Sobre tot, per desconeixement, fins i tot, de l'existència del vibracionisme:

«Mi constructivismo, a quien dediqué todo el año 1950, y cuyos frutos usted pudo ver por manos de Plácido Fleitas y que luego expuse en el Jardín, no parte, como ahí, en Barcelona, de la crítica ligera y poco seria creo, de Torres-García, sino de una necesidad de orden en el color y en la línea que arranca de mi aportación a la primera sala de arte contemporáneo (1949). // Hay dos detalles curiosos al respecto; primero: que Torres-García regía sus pinturas del universalismo constructivo por la regla de oro, mientras que las mías se caracterizan por su espontaneidad (dos cosas muy distintas y que no sabía Juan Cortés); y segundo, que leí por primera vez y no sin cierto asombro, eso del “vibracionismo”, en la nota del catálogo de mi E[xposición] en el Jardín por Á. Marsá (¿no es esto gracioso?)»³



Fig. 18. Rutta Rosen, *Toreig*, 1951.
Fundació Margarita Marsà. (Obra sobre paper).

La darrera exposició d'aquest III Ciclo Experimental correspongué a la *Tauromaquia* de Rutta Rosen, vinculada, segons Marsà, a l'expressionisme que renaixia en Catalunya quaranta anys després de la seva aparició a Alemanya. Com a Alemanya, Rutta Rosen coneixia prou bé l'obra de Nolde, Hofer i Caspar i així es detecta tant als olis com a les aquarel·les –vint-i-una obres en total–, en les quals presentava una versió primitivista basada en l'arrel mítica del toreig (fig.18).

Al maig de 1951, Marsà publicà l'assaig *Una estètica del siglo XX* amb el segell propi denominat *Cuadernos de Arte Nuevo*. Aquest llibre participà de les tesis sobre art i història de l'art que Marsà venia elaborant dins les crítiques als seus

artistes. Sota aquest segell editarà, l'any 1952, *Baile Español* de Rutta Rosen, una carpeta de sis aigüaforts en una edició limitada a cinquanta exemplars numerats.⁴

3. AAG. Fons Rafael i Maria Teresa Torroella. Carta Fons Rafael i Maria Teresa Santos Torroella..

4. Àngel Marsà anuncià també l'edició de la carpeta *7 Dibujos mágicos* de Joan Brodat en edició limitada de 100 exemplars que mai es va arribar a publicar.

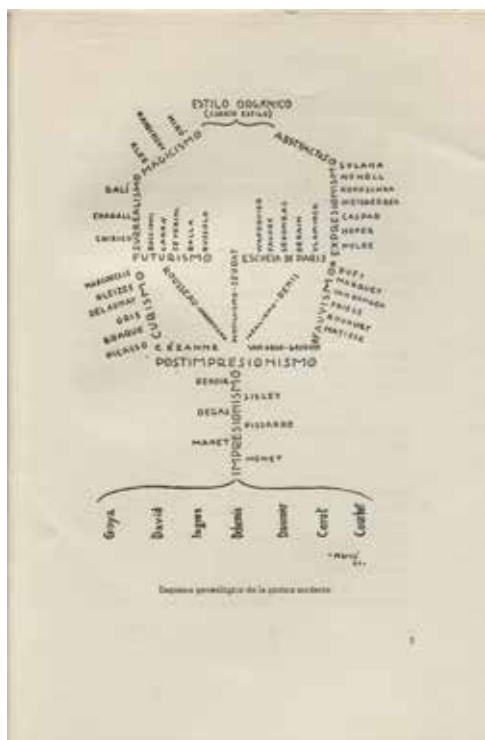


Fig. 19. Àngel Marsà, *Esquema genealógico de la pintura moderna*, dins del seu llibre, *Una estética del siglo XX*, 1950.

La publicació *Una estética del siglo XX* és la transcripció d'una conferència pronunciada el 2 de febrer de 1951 al Reial Cercle Artístic de Barcelona, proposada pel Grup Lais. En aquesta conferència concretava quina era l'estètica del segle XX d'una forma similar a les idees llançades per Juan Eduardo Cirlot en *El estilo del siglo XX* (1953) i s'aventurava a dir que hi havia una sola tendència que provenia del Barroc pel seu pes en allò orgànic que caminava cap a l'abstracció. Cubisme, Expressionisme, Surrealisme, Abstractisme i Informalisme foren els corrents orgànics que segons Marsà definirien l'estètica del segle XX. Talment com va fer Alfred H. Barr, Jr., a la coberta del catàleg de l'exposició *Cubism and Abstract Art* de 1936 al MOMA de Nova York, Marsà, una mica més lul·lià que Barr dibuixà un arbre genealògic de l'art o de la pintura moderna partint de Goya (el primer i més important), seguit per David, Ingres, Delacroix, Daumier, Corot i Courbet. Una de les diferències més significatives, però, és que en arribar a la figura del duaner Rousseau enlloc de col·locar-lo en una branca com una *rara avis*, Marsà el col·locà sota el mot de l' "Ingenuismo" en contraposició a l' "Idealismo" de Maurice Denis. A dalt de la copa de l'arbre, Marsà situà el que ell denominaria com a "Cuarto Estilo" que seria el corresponent a la seva època després del Surrealisme, el Magicisme, l'Expressionisme i l'Abstracció i que ell l'anomenarà "Estilo orgánico". La tesi d'aquest estil no queda massa clara en el llibre i la fonamenta en el fet que l'art actual tendeix a una major introspecció i estudia la gènesi de la creació de l'obra d'art i les relacions amb la fenomenologia social del món en el qual ha sorgit. Per a ell, l'art actual no és individual sinó que emana d'un estat col·lectiu. D'ací, que les arts siguin un grafisme exacte de les èpoques en les quals s'origina (fig.19).

El quart cicle d'Arte Nuevo

Aquest cicle començà el 20 d'octubre amb l'exposició de Josep M. Selva. Com en els cicles anteriors, s'inaugurà un nou disseny en els díptics amb el títol "ARTE NUEVO" fet en majúscules i amb xilografia en les lletres del qual es remarquen les fibres de la

fusta donant al conjunt una imatge més rudimentària. A sota, la signatura d'Angel Marsà com a director el col·loca com a capdavanter del moviment. El símbol que fins ara havia estat omnipresent a tots els díptics dels cicles experimentals, un cordòfon primitiu, es substituït per una xilografia esquemàtica d'art constructiu a l'estil de Joaquim Torres García amb les paraules "ARTE NUEVO". Amb aquest mateix logotip es faran unes



Fig. 20. Targeta d'Angel Marsà com a director d'Arte Nuevo, període 1951-1952.

targes de presentació per al cicle 1951-1952 (fig.20).

Les següents exposicions foren: *Ley* (3-16 novembre 1951), *Brotat* (17-30 novembre), *Decoración. Arte Anónimo* (1-14 desembre), *Xilografias de Xam* (15-28 desembre), *Kitty Pagés* (29 desembre de 1951 – 11 gener de 1952), *Roma vista por Aulestia* (12-25 gener), *Peyrot* (28 gener-8 febrer), *Mathias Goeritz* (9-22 febrer), *Baile español visto por Rutta Rosen* (8-11 març), *Elisard Sala* (1-18 abril), *Jiménez Balaguer* (19 abril-2 maig), *Méndez* (3-16 maig) i *Manolo Millares* (17-30 maig).

La I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada a Madrid i organitzada pel règim franquista, coincidí amb la inauguració dels nous cicles. A la primera exposició, Josep M. Selva, introductor de l'art modern a Vic i membre del grup Els 8, presentà una pintura abstracta plena de grafismes, segons paraules de Marsà, el qual aplicà el seu sistema dels "Quince minutos ante los cuadros" (fig.21). La segona exposició fou per al pintor Ley, d'origen alemany i format a Berlín, el qual plantejà la seva primera exposició individual des del llenguatge de l'expressionisme. Joan Brotat torna a repetir tot just uns anys després i segons el mateix Marsà, tot el que va escriure llavors era aplicable en aquesta. Josep M. de Sucre fou l'encarregat de presentar els quinze minuts davant dels seus quadres.



Fig. 21. Josep M. Selva Vilaret, *Sense títol*, 1951. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00688.

Coincidint amb aquesta darrera exposició, Marsà preparava una altra de Rutta Rosen, sota l'assessoria del marit, a la galeria Sapi de Mallorca i a La Vinacoteca de Barcelona per al mes de novembre. La presentació dins del díptic, en castellà i en anglès, la signava l'escriptor Robert Graves, un text escrit al febrer de 1950 el qual no deixa de ser, si més no, curiós, pel fet d'aconsejar als compradors, tant si són metges, advocats com industrials, per a que consultessin primer a l'artista donat que els seus quadres no s'avenen dins d'una sala que tingui mobles estil "Louis Quinze" o Rococó. Moltes de les obres que presentà en aquesta ocasió les tornarà a mostrar al final de la temporada d'aquest Ciclo Experimental.

Per primer cop, Marsà hi dedica una exposició a l'art decoratiu anònim a partir de peces de: "Alfarería-Loza-Cerámica-Artes Populares". Marsà reivindicava situar l'art decoratiu en concordança amb les seves èpoques i per tant dins de les noves tendències aquest art havia de seguir dues premisses indeclinables: simplicitat i autenticitat.

La següent exposició fou la dedicada a Xam, Pere Quetglas, i llurs xilografies. Xam presentà dotze composicions i quatre il·lustracions per a llibres, la majoria de les quals ja les havia exhibit a la Galería Clan (Madrid) i a Sapi (Palma de Mallorca) convidat per Cobalto 49. Al díptic s'anunciava la venda de "50 carpetas conteniendo grabados firmados por el autor", les quals presumiblement corresponen a les mateixes xilografies que es mostraren. Segons Ysasi Alonso, aquesta carpeta fou finançada per Tomás Seral, director de la Galería Clan de Madrid (Ysasi 2014: 182). Per a Marsà, el nou llenguatge abstracte de Xam lligà perfectament amb l'esperit dels cicles d'Arte Nuevo:

«...artista puro, fiel a su tiempo y a su circunstancia, ha tenido el acierto de insertar en la pasmosa técnica antigua –que domina con una precisión insuperable– el espíritu, la sensibilidad y la emoción de nuestra época. De aquí que "Xam" sea un gran artista actual surgido –como sucede siempre con todo artista auténtico– de unas esencias tradicionales cuya vigencia emana de su propia autenticidad.» (Marsà 1951-c)

A la tesi doctoral d' Ysasi Alonso es transcriu una carta de Ramon Rogent a Xam, en la qual destacava l'èxit que havia assolit: «Jove mestre: has tingut un èxit rotund i gens sorprenent per mi entre els joves artistes catalans que tots volen fer boixos. Els has entusiasmat obrint-los camins nous i per ells insospitats. Ja vas veure Destino, segons dius i crec te'n vares endur la Crítica de la radio. T'envio la del "Correo Català". La millor de totes la vol donar en Marsà quan vingui...» (Ysasi 2014: 190). Les crítiques a les que al·ludeix el pintor Rogent són les de Santí Surós, Joan Cortés, Josep M. Junoy, Josep M. de Sucre i Fernando Gutiérrez.

Per acabar l'any, Marsà, fidel a la seva idea de presentar l'art nou a diversos indrets de Catalunya fora de la capital, tria la Escola Municipal d'Art de Rubí, per celebrar

l'Exposició de Arte Nuevo, els dies 16, 23, 25, 26 y 30 de desembre de 1951. Exposaren els artistes: Alba, Aulèstia, Brotat, Casellas, Estradera, Fornells-Pla, García Llorc, Guansé, Hurtuna, Ley, Llovet, Marqués, Jordi, Rosen, Surós i Xargay. Moltes de les obres exhibides formaven part de la col·lecció d'art de Marsà, assenyalades en el díptic de la mostra. A la presentació, Marsà feia un recorregut de la història de la pintura moderna per acabar dient: «El problema de la pintura moderna, vigente en el mundo entero –y esto ya quiere decir algo– es mucho más serio de lo que la mayoría cree. Es uno de los problemas más serios que hoy puede plantearse el hombre que se sienta solidario de su época» (Marsà 1951d). Marsà impartí una conferència al Casino de Rubí per presentar l'exposició, titulada *Grandeza y servidumbre del arte actual*.

La sexta exposició fou la de *Kitty Pagés. 15 pinturas*, una artista de Perpignan que en aquells moments estava a Barcelona. Fou presentada per Juan Alsamora. Marsà titllà la pintura de Pagés de metafísica y Juan Barcino escriví a *La Vanguardia*:

«No ceja «Arte Nuevo» en darnos a conocer artistas cuya inquietud les lleva por caminos de novedad en el sentido que sea. Se halla ya esta organización en su «IV Ciclo Experimental». La exposición que hoy nos presenta es de la pintora perpiñanesa, Kitty Pagés. Hemos dicho pintora y acaso le sentaría más bien otro nombre, el cual acaso sería el de poetisa. Sus temas y concepciones, sus ideas y la interpretación que de las mismas nos da, van mucho más allá de la pintura para desarrollar sugerencias de orden espiritual y metafísico. Su lenguaje, más que plástico es anímico, como es quinta esencialmente anímica todo lo que al mismo se endereza a expresar. Compone sus imágenes de pura ensoñación, cuya realidad existe como símbolo y cifra, en armonías mates y dramáticas, donde dominan las tonalidades cenicientas.» (Barcino 1951)

A la setena exposició, Aulèstia presentà divuit pintures que havia realitzat durant la seva llarga estada a Roma, les quals ja les havia exhibit a la Galeria dei Barberi de Roma. El text de la presentació fou d'Àngel Marsà. Des de l'any 1948, la seva obra havia estat marcada pel Surrealisme, denominada Surrealista subjectiva. Per a Marsà, l'obra d'Aulèstia:

«... constituye una de las cosas más impresionantes que puede ofrecernos la plástica de nuestro tiempo. Dentro de la línea expresionista más rigurosa, las perspectivas urbanas de Roma que nos brinda Aulestia muestran ya la plenitud de lo clásico. El llamado arte moderno ha superado aquí todo clima de búsqueda, toda inquietud formativa, todo desorden de relación entre el concepto y la factura, entre el propósito y la efectividad.» (Marsà 1952-a)

La següent exposició va ser la de l'artista romà, Arturo Peyrot que residia a Barcelona becat pel govern italià. Exposà un seguit d'obres a l'aquarel·la que segons Marsà, enlloc d'aquarel·les, tot i que aquesta era la tècnica emprada, en realitat era una fórmula que es podia descompondre com “aquarel·la-monotip-dibuix automàtic”, que Marsà situà dins

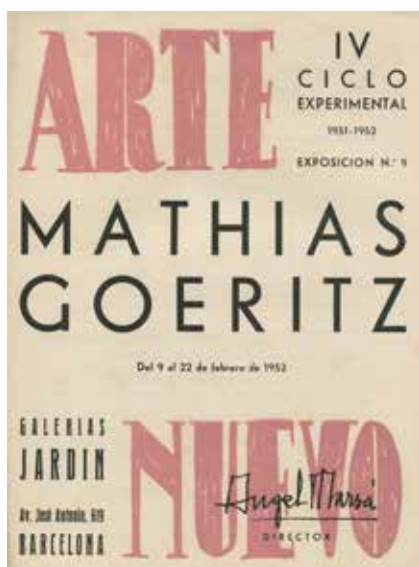


Fig. 22. Díptic de l'exposició de Mathias Goeritz, dins del IV Ciclo Experimental, 1951

d'un món metafísic de transfon màgic.

L'exposició número 9 va ser la de Mathias Goeritz que, en realitat, era un homenatge a l'artista sense l'artista. El nom de Goeritz, sense dubte, havien de posar els Cicles d'art nou dins de l'art internacional d'avantguarda. Es feren dues sessions dels "quinze minuts davant dels quadres", la primera de Marsà i la segona de l'antiquari alemany Arnau Rosenstingl, marit de Rutta Rosen. Al text de presentació, Marsà va fer un breu recorregut per l'obra de Goeritz i el que va significar l'Escuela de Altamira. D'aquesta manera, escriu: «ARTE NUEVO rinde homenaje a Mathias Goeritz y presenta en Barcelona una muestra representativa de su obra. Una tauromaquia –caligrafía precisa y exacta de su encuentro con lo ibérico–; unas pinturas de la época madrileña, y unas

esculturas recientes.» Les escultures, però, no eren tals, sinó fotografies de les escultures públiques que havia fet a Mèxic des de la seva arribada (fig.22).

Després de Goeritz, els cicles a El Jardín tancaren divuit dies per vacances, atès que entre els dies 23 de febrer i el 6 de març, Marsà celebrà a l'Academia de Bellas Artes de Sabadell, el 2º Saló de Arte Actual que presentava una selecció d'obres d'Arte Nuevo. Aquesta vegada exposaren els artistes: Alba, Arís, Aulèstia, Brotat, Casellas, Curós, Estradera, Fornells-Pla, Hidalgo, Hurtuna, Ley, Morera, Roda, Rosen, Surós, Tort i Xargay amb obres de la seva col·lecció i de la de M. Ros.

Al març, tornà de nou Rutta Rosen amb set olis i dotze aquarel·les amb el tema *Baile Español*. Els quinze minuts davant dels quadres els va dur a terme el ballarí avantguardista Vicente Escudero. Rosen i Escudero s'assemblaven molt en les seves obres plàstiques. Rosen tocava un tema molt espanyol però absolutament allunyat del pintoresquisme i el tradicionalisme. Marsà insistia en qualificar la seva obra de la mateixa manera que quan presentà la seva *Tauromàquia*:

«Es la entraña de la raza lo que busca Rutta Rosen con su pintura, a través de quién sabe qué resonancias atávicas. [...] Lo que consigue Rutta Rosen nada tiene que ver con el folklore, como no es folklore la mística del toreo o los bailes abstractos de Vicente Escudero. Ni los toros ni el flamenco son de raíz costumbrista popular, sino perpetuaciones plásticas y estéticas de antiguos rituales telúricos. Tampoco la pintura de Rutta es costumbrista, y sí telúrica, mítica y ritual.» (Marsà 1952-b)



Fig. 23. Tríptic de presentació del *Decàlogo* de Vicente Escudero sobre el *Baile Flamenco Puro*, El Trascacho, 9/12/1951. Dedicat a Àngel Marsà. Fundació Margarita Marsà.

Tres mesos abans, Vicente Escudero havia presentat a El Trascacho, per mediació de Marsà, el *Decàlogo de Vicente Escudero sobre el Baile Flamenco Puro*, llegit i interpretat el 9 de desembre de 1951 al qual hi assistiren Rutta Rosen i Àngel Marsà (fig.23).



Fig. 24. Rutta Rosen, Aiguafort de l'àlbum *Baile español*, 1952.

Dos mesos després de l'exposició *Baile Español*, en el mes de maig de 1952, dins de *Cuadernos de Arte Nuevo*, Marsà publicà una petita carpeta amb aigüaforts de Rutta Rosen amb el mateix tema: *Baile Español*. La petita carpeta de mides 22,5 x 16 cm., amb planxes de 11,7 x 9,4 cm., fou impresa als tallers Studium de Barcelona i els aigüaforts foren tirats als tòrculs del taller calcogràfic de Francesc Melich.⁵ Les obres segueixen, doncs, el mateix tema i estil que les presentades a la seva exposició: la dansa entesa com a motivació plàstica en moviment que prové de rituals tel·lúrics. Són obres dins del mateix estil que les del *bailaor* Vicente Escudero. En el text de presentació, Marsà contextualitzava l'obra de Rutta Rosen amb el futurisme i la seva plàstica estàtica, dins de

la plàstica tridimensional amb les obres de Calder i de Ferrant. Els dibuixos de Rosen de fet eren grafismes que copsaven de manera esquemàtica els moviments del *Baile español* com si fossin figures rupestres en coves màgiques (fig.24).

5.El tiratge va ser de 3 exemplars nominals sobre paper de fil amb els aigüaforts sobre paper d'arròs; 50 exemplars sobre paper de fil numerats de l'1 al 50; i 10 exemplars fora comerç numerats de l'I al X.

Des de feia vint anys, Marsà seguia la carrera artística de Vicente Escudero. Quan Escudero actuà a Barcelona els mesos de maig i juny de 1930, Marsà escriví una crítica a *El Imparcial*. No m'estic de transcriure-la sencera per mostrar l'interès de Marsà des de jove, per allò més nou dins de tots els llenguatges artístics:

«El extraordinario bailarín flamenco Vicente Escudero, va a actuar en Barcelona. Alegrémosnos. Vicente Escudero no es un bailarín vulgar. Es un artista personal y, hoy por hoy, único. Su flamenquismo proyecta las más puras estilizaciones de vanguardia. Flamenco «recreado» en París, en el ambiente múltiple y depurador de la gran urbe, capital del mundo artístico, nos ofrece una contrafigura de la españolada al uso, del baile español rudimentario y pintoresco, lleno de esencias primitivas. El arte de Vicente Escudero no es eso. Es un arte cerebral, trabajado, estilizado, preciso. Baila con una exactitud que pudiera llamarse científica. Las matemáticas no están muy lejos de los pies de este bailarín. Vicente Escudero piensa sustituir la música que acompaña sus bailes por el ruido de un motor. Cambio perfectamente lógico, si se tiene en cuenta la raíz mecánica —dinámica del momento— de esta coreografía vanguardista. Barcelona debe acoger la llegada de Escudero como un hálito de aire de modernidad entre la monotonía provincial de nuestros escenarios. Frente al baile indolente de los flamencos indígenas, este baile frenético y esquemático de Vicente Escudero. Frente a la melancolía negativa del subsuelo local, ese dinamismo invencible y jubiloso, que cae como una bendición desde todas las azoteas artísticas del mundo.» (Marsà 1930).

La següent exposició la va dedicar a la ceràmica decorada pel músic, compositor ceramista i poeta Elisard Sala. Les obres foren presentades als “quinze minuts...” per Josep M. de Sucre. La seva obra decorativa estava plena de grafismes primaris sobre plats, gerros, cànirs i dolls de ceràmica.

El pintor Jiménez Balaguer va ser el següent de la llista amb la seva primera exposició individual en la que presentà setze olis amb títols més aviat metafísics i espirituals com ara *Anhelos infinitos*, *Ansias de luz*, *Inquietud*, *Trigales estremecidos*, etc. Els seus reportatges titulats «En el taller de los artistas» en la revista *Destino*, Mylos, es a dir, Sebastià Gasch, descrivia l'obra de Jiménez Balaguer:

«Sus obras son actos de exploración interior, sondeos en un alma atormentada. Son una proyección en el universo visual de los móviles más secretos de nuestro corazón y de nuestra carne. Jiménez Balaguer pinta, según una suntuosa forma plástica, unas visiones interiores, unos estados de ánimo, unas imágenes legendarias, que la pintura todavía no había osado interpretar en estas latitudes. Que conste, empero, que en el arte de este pintor no se mezcla ninguna morbidez. Si Jiménez Balaguer se deja seducir de buena gana por los problemas que atraen y turban al hombre, principalmente al hombre actual, él no experimenta nunca esa fatiga o ese desprecio, ese áspero gusto por la nada, que caracterizan a algunos surrealistas. Lo que él experimenta es el

atractivo del misterio que, en el fondo del universo, en el mantillo secreto de la naturaleza, en donde todo germina y de donde todo emerge, envuelve los gestos esenciales de la humanidad. Para Jiménez Balaguer, el hombre constituye siempre el problema primordial...» (Mylos 1954: 36).

Durant l'exposició de Jiménez Balaguer, del 21 al 26 d'abril, Marsà, com a director d'*Arte Nuevo*, va anar a Mallorca, a la Galería Sapi per a impartir "5 Comentarios" sobre art amb el xilògraf Xam. De l'exposició es va imprimir un catàleg amb dues xilografies en blau, i entre l'11 i el 25 de maig, Marsà i Jiménez Balaguer van repetir la mateixa exposició al Casino de Ripoll.

La penúltima exposició del IV ciclo Experimental fou la del madrileny Méndez qui presentà aquarel·les amb un llenguatge que provenia de l'expressionisme de Goya. A la presentació, Marsà, reivindicava que la autenticitat en l'art era el que més importava i que la feina del crític era intuir les relacions de l'artista amb el seu temps, essent l'estil indiferent.

La darrera exposició d'aquest cicle fou la segona del canari Manolo Millares a El Jardín. En el IV Ciclo Experimental exhibí sis olis i sis guaixos amb títols com *Calendari plástico*, *La refinería*, *Composición Sur*, *Retablo africano*, *Máquinas*, entre d'altres. Millares estava evolucionant en aquests moments cap a una pintura pictogràfica en la qual l'art aborigen canari era la font primordial. Tot just un mes abans, l'arquitecte italià Alberto Sartoris, amic de Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella i Sebastià Gasch, havia publicat a la revista *Ínsula* un article sobre Millares. La crítica positiva de Sartoris, representava un aval per al jove pintor, deia:

«Manolo Millares, que ha luchado y lucha aún por un arte liberado y verdadero, ha mostrado, sin duda, que tenía aún otras cuerdas en su arco. En efecto, los temas que revelan el abigarrado cromático de las casas, el orden constructivo de los conjuntos urbanos, el hormigueo endiablado de cuerpos humanos que se mueven en un ritmo plástico e ideal, admirablemente bien dispuesto, parece responder a su temperamento de pintor y a su carácter de imaginero. Sean acuarelas, óleos o guaches, dibujos puros o modelados de colores; sea que pinte gallos o cabras, familias u hombres aislados, trabajadores o la sinfonía turbulenta de las máquinas; puertos o fábricas, refinerías o depósitos de bencina, ciudades nocturnas, pescadores o puentes metálicos, consigue siempre mantener a un elevado nivel el fuego de un ímpetu inspirador que fluye de las virtudes naturales de la atmósfera canaria. [...] Así, incluso cuando Manolo Millares cultiva la abstracción, el arte absoluto, a través de sus pictografías canarias o sus pintaderas en barro cocido, no deja de seguir el hilo de la pintura primitiva de su país, a favor de un arte nuevo auténticamente canario y autóctono. Estas composiciones, más modernas aún que los aspectos de la vida activa e industrial que he comentado en alguna de sus obras recuerdan, en efecto, en una trasposición original y personal, los sorprendentes lineales que decoran antiguas pintaderas guanches.» (Sartoris 1952).

Entre aquest quart cicle i el cinquè van passar set mesos per la qual cosa hom pot pensar en una crisi interna de la galeria que propicià el canvi de rumb tot seguint els cicles inicials. La decadència s'havia fet present. Alguns dels artistes vinculats estretament amb els cicles com ara Marc Aleu, Salvador Aulèstia, Joan Brotat, Guansé o Manolo Millares, participaren en el II Salón de Jazz organitzat per J.J. Tharrats i el Club 49. En aquest quart cicle, també hi participà el pintor i escultor Javier Ciria, qui repetia després d'exposar en el tercer cicle, i al qual Marsà presentà a la Galería Arte de Bilbao durant la primera quinzena de novembre de 1952 amb trenta obres a l'oli i a la tinta xinesa.

El cinquè cicle. La *Plástica de hoy*

Aquest cinquè i darrer cicle d'Arte Nuevo deixà el nom de Ciclos Experimentales i canvià pel de *Plástica de hoy* tot i que sosté encara, el genèric d'Arte Nuevo. Sense cap altre decoració que les lletres de fusta estampades del cicle anterior, només figurà el títol en els díptics. Fins i tot, en la majoria dels díptics i no en tots, els textos de presentació de Marsà desapareixen per posar o bé currículums artístics o crítiques anteriors que van ser publicades a la premsa. En total foren vuit artistes els que exhibiren obres, alguns dels quals ja havien exposat abans: *Alexis Hinsberger* (27 desembre 1952 – 9 gener 1953), *Wenacouff Kitaeff* (10-23 gener), *J. M. Espada* (7-20 febrer), *Brotat* (21 febrer-6 març), *Hidalgo* (7-20 de març), *Agustín Rio* (25 abril-8 maig), *Javier Ciria* (16-29 maig) i *Marina Martorell* (30 maig-12 juny 1953).

L'exposició de Hinsberger va ser la seva primera a Catalunya després d'haver obtingut èxit a París, tant en col·lectives com en individuals. La seva amistat amb Santí Surós, amb qui compartí pertinença al Salon Populiste i al Salon d'Art Libre de París, i Josep M. de Sucre li facilitaren l'accés a El Jardín. La seva obra es caracteritzà per utilitzar una base de grisos, i per ser molt corpòria amb elements figuratius surrealistes i fantasmagòrics (fig.25).

L'exposició del rus, nacionalitzat francès, *Wenacouff Kitaeff* s'emmarcà dins d'una sèrie d'exhibicions que s'estaven realitzant per Espanya, la primera de les quals va ser a l'exposició d'art abstracte a Santander i al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, l'any 1952. El text del díptic fou un extracte d'un article publicat a *Digest* en el mes de maig, en el qual s'apuntava la similitud de les seves obres amb les de les escoles modernes sud-americanes, pels colors vius que feia servir. La tercera exposició fou la de J.M. Espada, un jove de vint-i-tres anys que compatibilitzava la música amb la pintura i en aquesta darrera emprava temes musicals. La quarta va ser per a Joan Brotat, un dels més assidus als cicles de Marsà, qui participà amb vint-i-dues pintures. El díptic s'edità amb dues crítiques antigues, una del mateix Marsà i l'altra la que Alejandro Busuioceanu li va fer amb motiu del X Salón de los Once. La cinquena representà la primera individual

de Joaquim Hidalgo, el qual ja havia participat en dues col·lectives en cicles anteriors. També fou la primera per al també escenògraf Agustín Rio, qui presentà perspectives de carrers i barris de Barcelona. De nou, Javier Ciria participava amb dotze pintures a l'oli i la darrera es dedicà a la pintora argentina Maria Martorell, qui exposà patrocinada pel Instituto de Estudios Hispánicos i la Galeria Buchholz de Madrid.

Les crítiques a diaris i revistes d'aquest cinquè cicle foren escasses, el desencís era evident. Després de cinquanta-cinc exposicions i presentar a quaranta tres artistes, alguns dels quals assoliran un gran nom internacional com Manolo Millares i en menor grau J.J. Tharrats, els cicles de Marsà s'esgotaren, i fins i tot, el mateix galerista decidí traspasar la galeria. No així, la seva dedicació a la promoció de l'art i a la crítica com a crític oficial en *El Correo Catalán*. L'obra de la majoria dels artistes que exposaren en els cicles formaren part de la seva col·lecció particular d'art.



Fig. 25. Alexis Hinsberger, *Carrefour*, 1952. Museu d'Història de Girona. Cessió temporal del Fons de la Fundació Margarita Marsà. Reg.00687.

L'homenatge a Àngel Marsà i els Ciclos Experimentales, 1959

L'any 1959 a instàncies de Josep M. de Sucre es va organitzar una exposició homenatge a Marsà i als seus cicles d'art nou. El mateix Sucre escriví la presentació, que a continuació transcrivim posant punt final a aquest article:

«No se pasa involuntariamente en la vida del arte de una manera árida por una convulsión como la que ha precedido al 1940 en nuestro país. Es razonable que la anomalía producida por dicha convulsión afecte a la expresión plástica entre los artistas nacidos en él. De ahí que lo que antes de dicha fecha era percepción sensible del espectáculo de la naturaleza y en general a este clima se reducía el estilo de los artistas, se haya derrumbado y que haya venido a sustituirle un apremio expresivo más hondo, originado por la imaginación excitada de un balbuceo concretado en signos, símbolos y aun informalismos detonantes, por donde el arte del país ha parecido aventurarse por las escuelas, si es que este calificativo puede emplearse, generalmente denominadas expresionista o abstracta. Ante este panorama ha habido necesidad de aventurarse, y recogiendo la nueva palpitación del arte de tratar de articular lo que la realidad ofrecía, mediante empresas que la canalizaran universalizando, a ser posible, el esfuerzo de nuestros más jóvenes artistas. Ante todo se procuró que buena parte de éstos, al salir a Europa, reaccionaran de su crisis creadora y al regresar le honraran con verdaderas muestras de renovación. Recogiendo esa aspiración de no dejar aislado a nuestro país en la universalización del arte, no puede ser omitido el esfuerzo de quien se aventuró a plasmarlo arraigándolo en un movimiento que con justicia denominó de Arte Nuevo, estableciendo para ello diversos ciclos de exposiciones en los cuales se han mostrado las obras de los que han pasado a integrar la consideración de los más entendidos y rigurosos críticos de la novedad artística. No cabe decir que nos referimos a Ángel Marsá, que luchó por instaurar dicha índole de exposiciones, ocurriendo que el tiempo le ha dado la razón y es merced a su aventura, que nuestro país puede vanagloriarse de contar con artistas que le sitúan en el primer plano de la consideración artística mundial.» (Sucre 1959).

FONTS DOCUMENTALS

Arxiu de l'Ajuntament de Girona (AAG)

AAG. Fons Rafael i Maria Teresa Torroella. Carta de Manolo Millares a Rafael Santos Torroella, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto de 1951.

Fundació Cultural Privada Margarita Marsà. Fons de la Fundació Margarita Marsà.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

«Manolo Millares en Galerías el Jardín», *La Prensa*, Barcelona, 10 de mayo de 1951.

Barcino, Juan (1952), «Kitty Pagés, en El Jardín», *La Vanguardia Española*, 12/1/1952.

- Cirlot, Juan Eduardo (1950), *Tharrats. Dau al Set*, noviembre 1950. [Díptic d'exposició].
- Cirlot, Juan Eduardo (1953), *El estilo del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1953.
- Cortés, J. (1949), «Las Exposiciones y los Artistas. Sanjuan», *Destino*, Barcelona, 19/2/1949.
- Cortés, J. (1950), «Las Exposiciones y los Artistas. Jorge Curós», *Destino*, Barcelona, 9/12/1950.
- Cortés, J. (1951-a), «Las Exposiciones y los Artistas. Manolo Millares», *Destino*, Barcelona, 3/2/1951.
- Cortés, J. (1951-b), «Las Exposiciones y los Artistas. Guansé», *Destino*, Barcelona, 19 /5/1951.
- Del Castillo, A. (1949), «García Vilella, en El Jardín», *Diario de Barcelona*, 25/12/1949.
- Del Castillo, A. (1950-a), «Juan-José Tharrats, en El Jardín», *Diario de Barcelona*, 18/11/ 1950.
- Del Castillo, A. (1950-b), «Javier Ciria, en El Jardín», *Diario de Barcelona*, 20/12/1950.
- Del Castillo, A. (1951-a), «Casellas, en El Jardín», *Diario de Barcelona*, 6/4/1951.
- Del Castillo, A. (1951-b), «Vidau, en El Jardín», *Diario de Barcelona*, 27/4/1951.
- Del Castillo, A. (1951-c), «Manolo Millares, en El Jardín», *Diario de Barcelona*, 12/5/1951.
- P.C. (Pedro Ciruelo) (1950-a), «La exposición número 12 del Primer Ciclo Experimental de “Arte Nuevo”», *Destino*, Barcelona 24/6/1950.
- P.C. (Pedro Ciruelo) (1950-b), «Las campañas de “Arte Nuevo”», *Destino*, Barcelona 22/7/1950, p.16.
- Fornells-Pla, Francesc (1990), *Les meves memòries. Fornells-Pla*, Editorial Aedos.
- Gasch, Sebastià (1949), «García Vilella», *Cobalto 49*, fascículo 2, Barcelona 1949.
- Interino (1949-a), «Sucre», *Destino*, Barcelona, 3 de diciembre de 1949.
- Interino (1949-b), «García Vilella», *Destino*, Barcelona, 24 de diciembre de 1949.
- Marsà, Ángel (1930), «Flamenquismo de vanguardia», *El Imparcial*, 30 de mayo de 1930.
- Marsà, Ángel (1948), *20 gouaches de Aulestia Vázquez*, Galerías El Jardín, del 13 al 26 de noviembre de 1948. [Díptic d'exposició].
- Marsà, Ángel (1949-a), *Arte Nuevo. I Ciclo Experimental. Exposición N° 8. Colectiva*, Galerías El Jardín, del día 28 de mayo al 10 de junio de 1949. [Díptic d'exposició].
- Marsà, Ángel (1949-b), *Arte Nuevo. I Ciclo Experimental. Exposición N° 9. Colectiva*, Galerías El Jardín, del 11 al 25 de junio de 1950. [Díptic d'exposició].
- Marsà, Ángel (1950-a), «Paul Klee», *Dau al Set*. Juny de 1950.
- Marsà, Ángel (1950-b), *Arte Nuevo. III Ciclo Experimental. Exposición N° 4. Curós, dibujos y pinturas*. Galerías El Jardín, del 2 al 15 de diciembre de 1950. [Díptic d'exposició].
- Marsà, Ángel (1950-c), *Arte Nuevo. III Ciclo Experimental. Exposición N° 5. Ciria, veinte años*. Galerías El Jardín, del 16 al 29 de diciembre de 1950. [Díptic d'exposició].
- Marsà, Ángel (1951-a), *Arte Nuevo. III Ciclo Experimental. Exposición N° 7. Xargay, 15 pinturas*. Galerías El Jardín, del 10 al 23 de febrero de 1951. [Díptic d'exposició].
- Marsà, Ángel (1951-b), *Arte Nuevo. III Ciclo Experimental. Exposición N° 9. Casellas, pasteles y gouaches*. Galerías El Jardín, del 24 de marzo al 6 de abril de 1951. [Díptic d'exposició].

Marsà, Àngel (1951-c), *Arte Nuevo. IV Ciclo Experimental. Exposición N° 5. Xilografías de Xam*. Galerías El Jardín, del 15 al 28 de diciembre de 1951. [Díptic d'exposició].

Marsà, Àngel (1951-d), *Exposición de Arte Nuevo*. Escuela Municipal de Arte de Rubí. Días 16, 23, 25, 26 y 30 de diciembre de 1951. [Díptic d'exposició].

Marsà, Àngel (1951), *Una estética del siglo veinte. Con cuatro litografías de Salvador Aulestia*. Cuadernos de Arte Nuevo, Barcelona.

Marsà, Àngel (1952-a), *Arte Nuevo. IV Ciclo Experimental. Exposición N° 7. Roma vista por Aulestia*. Galerías El Jardín, del 12 al 25 de enero de 1952. [Díptic d'exposició].

Marsà, Àngel (1952-b), *Arte Nuevo. IV Ciclo Experimental. Exposición N° 10. Baile español visto por Rutta Rosen*. Galerías El Jardín, del 8 al 21 de marzo de 1952. [Díptic d'exposició].

Marsà, Àngel (1952-c), *Arte Nuevo. IV Ciclo Experimental. Exposición N° 14. Manolo Millares*. Galerías El Jardín, del 17 al 30 de mayo de 1952. [Díptic d'exposició].

Masoliver, Juan Ramón (1949), «Fornells-Pla, en El Jardín», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 de abril de 1949, p.7.

Masoliver, Juan Ramón (1950-a), «Tort, en El Jardín», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 27 de enero de 1950.

Masoliver, Juan Ramón (1950-b), «Guansé, en El Jardín», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 4 de marzo de 1950.

Masoliver, Juan Ramón (1950-c), «Aulestia, en El Jardín», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 17 de marzo de 1950.

Mylos (Sebastià Gasch) (1954), «Jiménez Balaguer», *Destino*, Barcelona, 18/12/1954.

Sartoris, Alberto (1952), «Manolo Millares, pictógrafo canario», *Ínsula*, n.º 76, 15/4/1952.

Sucre, Josep M. de (1959), «Exposición-homenaje al creador de 'Arte Nuevo'», *El Correo Catalán*, Barcelona, 30 de mayo de 1959.

BIBLIOGRAFIA

Mitrani, Àlex (2012), «Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña», tesis doctoral, Bienio 1997/1999, Barcelona, 2012.

Navarro García, José Luis (2012). *Vicente Escudero. Un bailaor cubista*, Ed. Libros con Duende, Sevilla.

Puig, Arnau (2003), *Dau al Set, una filosofia de la existencia*, Flor del Viento Ediciones. Colección Tramontana, Barcelona.

Quiney Urbieta, Aitor (2020), «El Grup Lais, 1949-1952. La segona avantguarda artística de Catalunya», *Emblecat*, núm.10, 2020, p.57-58.

Ysasi Alonso, Alejandro (2014), «La obra gráfica (estampas y matrices) de Pedro Quetglas Ferrer "Xam" (1915-2001): la riqueza de un patrimonio», tesis doctoral, Palma de Mallorca, 2014.