

Del manifest negre al doble blanc. La temptació de la tabula rasa a l'art català de postguerra

ÀLEX MITRANI

El projecte de l'avantguarda va implicar, en les seves formulacions més genuïnes i radicals, una necessitat de trencament absolut respecte als llenguatges tradicionals, enfront dels quals s'oposen solucions que cerquen una novetat impertinent i provocadora. El dadaisme seria l'exemple per excel·lència d'aquesta característica fonamental de la modernitat exacerbada i crítica, pròpia de la primera meitat del segle XX. Després de la Segona Guerra Mundial, al costat de la continuïtat dels mestres (Picasso, Matisse, Léger) i dels realismes de caràcter social, es manifesta i es fa necessària l'exigència avantguardista. De fet, la bomba atòmica ja era una tabula rasa. L'informalisme europeu, l'auge de l'*art brut* o la Black Mountain College podrien considerar-se manifestacions de la necessitat de començar de nou.

A l'hora d'estudiar i valorar les característiques de la segona avantguarda, la de postguerra, es fa evident que a Catalunya moltes de les seves primeres manifestacions, tal com es pot comprovar als Salons d'Octubre que es van celebrar de 1948 a 1958, foren marcades per un notable eclecticisme, resultat de la necessitat de fer provatures a la recerca d'una dicció pròpia en relació amb la desconexió i la necessitat de conèixer i seguir els corrents internacionals, amb els quals s'havia perdut el fil a causa del franquisme. En aquest context d'aïllament i dificultat, i segurament a causa d'aquesta mateixa situació, aparegueren també solucions pròpies força originals, com el surrealisme visionari i fosc de Dau al Set o els primitivismes de caire medievalitzants o ingenuïstes.

Dintre d'aquest panorama, entre les solucions moderades, l'herència del noucentisme i les formulacions singulars però tardanes del surrealisme i el primitivisme, cal preguntar-se fins a quin punt l'avantguarda catalana va voler o poder plantejar-se l'assumpció dels principis més radicals de l'avantguarda, els de la tabula rasa. La veritat és que trobem escasses manifestacions d'aquesta necessitat o reivindicació de radicalitat trencadora i fonamental. En tenim dues que, expressades en termes metafòrics i dicotòmics, el blanc i el negre, serveixen per emmarcar el període. La primera podria ser l'aparició d'un dels primers manifestos de l'època, el Manifest Negre; la darrera, i d'alguna manera recapitulatòria, la trobaríem en la novel·la *Doble blanc*, del pintor Joan Vilacasa.

El *Manifesto Negro* va ser publicat com a full volant el 1948 pel Grup Lais', un grup d'artistes vinculat al Reial Cercle Artístic de Barcelona. Dos elements presents semblen relacionar-se amb la idea de tabula rasa: la referència al negre com a color associat al no-res i l'explicitació d'una actitud antiacadèmica i renovadora. El negre era un color que es podia associar a l'existencialisme i al pessimisme de postguerra. No obstant això, l'argumentació d'ambdues posicions ens mostra les limitacions de l'avantguardisme local.

La retòrica emprada no té ni molt menys la contundència ni la ironia provocadora que tenia el Manifest Groc de 1928. El redactat és feixuc, explicatiu i dispers. Així, es denuncien «la rutina (...) las enseñanzas desvitalizadas», «la tiranía de los marchantes» o «el coleccionismo miope». Més que una exigència de trencament, sembla una educada petició de normalitat. A l'hora de fer una definició de l'art, aquesta es construeix a base d'una juxtaposició de cites heterogènies i molt conegudes, com la renaixentista de la pintura com a «cosa mental», o la definició de Maurice Denis que, al final del segle XIX, anticipa la concepció formalista i abstracta de l'art: «Un cuadro es una superficie llana recubierta de colores dispuestos según un orden determinado.» El caràcter antiquat dels referents es confirma quan s'aborda la qüestió del negre, que dona nom al manifest, citant el més decoratiu i intranscendent dels fauistes, Raoul Dufy, que explica el paper del negre a l'hora de permetre destacar els altres colors. Els artistes signants del manifest realitzaven una obra que es podria considerar d'una modernitat força clàssica i modesta. El més atrevit de tots ells, i probablement l'inductor del manifest, fou Enric Planasdurà. Planasdurà pot ser considerat un pioner en el context català ja que fou un dels primers practicants –i el més continuat– de l'abstracció geomètrica. En algun moment

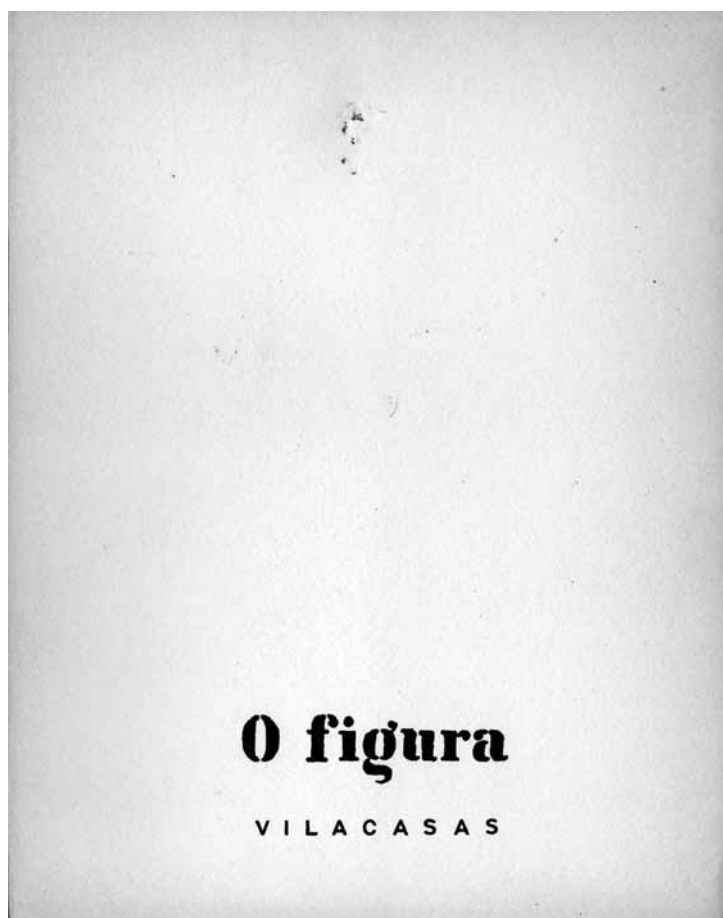
1 Reproduït a Garnell, Enrique (ed.): *Dau al Set el foc s'escampa*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica - Generalitat de Catalunya, 1998, p. 47.

es va veure la seva obra en clau realment renovadora, més enllà de la seva qualitat abstracta, que era en realitat força freqüent, com a estil més aviat líric i decoratiu, a nivell internacional. En aquest sentit, Oriol Bohigas el qualifica insistentment d'artista d'avantguarda i iniciador d'una revolució en la mateixa concepció i funció de l'art. Afirmava el següent, al fulletó de la seva exposició individual al Museu de Mataró, el 1955: «El mejor elogio de Planasdurà: sus hijos, gracias a Dios, ya no pintarán. Sus hijos dibujarán carrocerías de automóviles, ceniceros, aparatos telefónicos. (...) Ya no hay pintura, amigos (...) El arte abstracto ha hecho el milagro. El arte abstracto ha descubierto, por fin, la total integración de Arquitectura, Pintura, Escultura, en el producto de gran serie.» Si l'argument de la substitució de l'art pel disseny industrial i l'arquitectura és força nou, finalment Planasdurà no va respondre a l'expectativa i la seva obra, dintre de les seves qualitats plàstiques, no va transcendir el format tradicional de la pintura artística de cavallet.

Al llarg dels anys cinquanta podríem detectar i definir diferents formes de trobar un procés de renovació radical de la concepció de l'art. En certa manera, la reivindicació insistent de l'art infantil (en bona part impulsada per crítics o artistes provinents de les avantguardes d'abans de la guerra, com Sebastià Gasch i Àngel Ferrant), així com de diferents formes de primitivisme. Malgrat que finalment, a mitjan anys cinquanta, es substituïrien l'un a l'altre, el naixent informalisme amb l'art primigeni i vinculat a l'inconscient, ambdues posicions poètiques estaven vinculades al seu origen europeu, tal com es pot comprovar en l'obra de Jean Dubuffet, que abasta i lliga l'art brut figuratiu amb les textures matèriques que contribuirien al naixement de l'informalisme. Per a l'ideòleg de l'informalisme, Michel Tapié, que tindria un gran ressò a Catalunya a les darreries de la dècada dels cinquanta, l'informalisme és el que ve després de la liquidació dadà (implícitament, considera que el surrealisme ha estat una mena de parèntesi). Al catàleg de la influent exposició *Otro Arte* de la Sala Gaspar, el 1957, se citen paraules de Tapié de 1951, en les quals defineix l'Art Autre com un art que trenca amb «veinticinco siglos de humanismo» per crear una obra «sin ninguna idea de composición, sin ninguna clase de ideas, sin búsquedas de equilibrio ni de cierto desequilibrio que goza de tanto predicamento, fuera de preocupaciones de belleza, de inteligencia, de sentimiento, de receta mágica, de tiempo, de «problemas de color» (uno es pintor después de todo) sin consideración de tiempo, de genio profético ni de funcionalismo. Y, sin embargo, solamente a fuerza de todas las renunciaciones (solo he enumerado unas pocas) uno tiene la posibilidad de expresarse realmente.» El crític Juan Eduardo Cirlot feia també una definició radical de l'informalisme, però alhora molt romàntica: «La misma palabra que define tendencia, por su carácter negativo, como por ejemplo la del atonalismo en música, parece predicar una actitud concordante con esta negación» que respondria a la «necesidad de plantear de nuevo las relaciones del hombre con el cosmos, con nuevas interrogaciones².»

Sens dubte, el document més interessant sobre la consciència d'un enfrontament amb els límits de la representació, de la forma, de la definició de l'artista i de la institució de l'art, es troba a la molt interessant novel·la *Doble Blanc* (1960) del pintor i escriptor

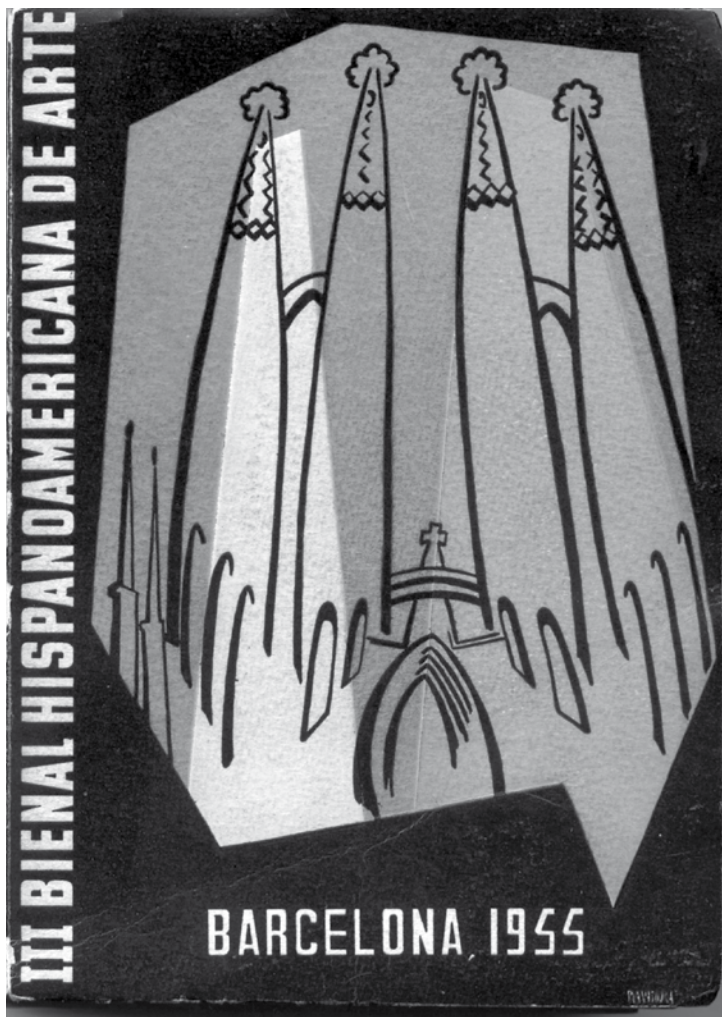
2 Cirlot, Juan Eduardo: "Ideología del informalismo", a *Correo de las artes*, núm. 29, desembre 1960.



Coberta del catàleg de Joan Vilacasas. *O figura*, a la Sala Gaspar, 1961. Disseny: Zen.

sabadellenc Joan Vilacasas³. El llibre presenta un diàleg entre dos artistes catalans a París, que en certa manera representen les tribulacions i els dubtes del mateix Vilacasas. Un d'ells, Joan Comas, defensa i practica un abandonament de la pintura, un trencament amb la idea de la genialitat romàntica i de la seva assimilació comercial. Enfront de la modernitat encara eloqüent i lírica del narrador, Joan Comas expressa l'atracció de l'abisme nihilista i, alhora, una possible reivindicació de la realitat enfront de la sublimació artística. S'expressa en aquesta novel·la el presentiment, probablement encertat, que l'abstracció informalista s'estava convertint també en una escola, en un estil amb les seves convencions i la seva vocació comercial. Hi ha dos moments àlgids en el text. L'un és quan Joan Comas descriu el seu treball com a obrer a la construcció de la seu de la UNESCO, on critica l'amanerament dels mestres de l'avantguarda com Calder i Miró. L'altre és el relat d'un esdeveniment històric que està, finalment, a la base del llibre i del retorn a Barcelona, no només del protagonista del llibre sinó del mateix Joan Vilacasas. Es tracta del descobriment i la coneixença d'Yves Klein, arran de la seva exposició *Le vide* a la Galerie Iris Clert l'abril de 1958, que provoca l'entusiasme de Comas/Vilacasas. L'impulsa a destruir la seva obra, just abans de l'arribada d'un salvador galerista, pintant-la de blanc: «una feina de destrucció total (...) vaig fer-ho amb goig, amb el goig de la desinfecció i sanejament.» A la

3 Vilacasas, Joan: *Doble Blanc*, Barcelona, Selecta, 1960. Reeditada per Edicions 62 el 2007.



Coberta del catàleg de la III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona, de 1955. Disseny d'Enric Planasdurà.

resclosida Barcelona, aquesta impertinència i aquesta capacitat de desprendre's de llast del passat, mentre el franquisme construïa un sistema basat en la reacció tradicionalista, podia provocar tanta admiració com consciència de la dificultat per atansar-la. Per això, fora de referències puntuals, com el projecte O Figura amb la Sala Gaspar, la tabula rasa quedà en una simple idea, una temptació.

A l'art català de postguerra la idea de la tabula rasa existeix, però és minoritària i té escassa repercussió al costat d'opcions de modernitat més cauta o moderada. La modernitat catalana es lliga a una radicalitat tímida, però que es correspon a un desig genuí de recuperar el fil de la modernitat internacional. La necessitat de construcció positiva va ser possiblement un altre factor que apartà els artistes de les actituds més nihilistes i atrevides, i explicaria l'auge del nou realisme als seixanta. Segurament, l'únic artista que s'atreví a enfrontar-se a fons al repte de la tabula rasa va ser Antoni Tàpies: ja l'any 1948 havia presentat les seves sorprenents obres amb cordills i paper. Quan Leopoldo Pomés el fotografia, ens el mostra darrere un mur blanc, lacerat per marques i estries, com una mena de neutralitat ferida. A l'entrada de la dècada dels seixanta, alguns creadors de les noves generacions se submergiran, sovint de manera molt privada, en el problema del buit i el silenci, del no-res, com

Alfons Borrell, sorgit del neodadaisme del Grup Gallot, a Sabadell, o bé Joan Furriols, a Vic.

Àlex Mitrani és doctor en història de l'art per la Universitat de Barcelona. Professor del centre universitari de disseny i art EINA (adscribit a la UAB) i professor associat a la UPF. Comissari de l'exposició *Utopies de l'origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1947-1960* (Palau Moja, Generalitat de Catalunya, 2006). A la temporada 2013/2014 presenta el programa d'exposicions *Art a Mataró 1942-1958. Els anys de la represa*.