

El fantàstic com a resistència: el surrealisme d'Àngel Planells entre 1942 i 1963

quaderndelesidees.press/el-fantastic-com-a-resistencia-el-surrealisme-dangel-planells-entre-1942-i-1963/

June 16, 2015

Entre els participants a l'Exposició Internacional de Surrealisme de 1936, a les New Burlington Galleries de Londres, s'hi trobava Àngel Planells, nascut a Cadaqués el 1901 i autor de *Tristesa del migdia* (1932), actualment al Art Institute de Chicago, i *El somni viatja* (1936), al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



Els estranys jugadors (1942). Àngel Planells, DACS/VEGAP, 2013.

També el 1936, Planells participa a l'exposició logicofobista de Barcelona, junt amb Remedios Varo, Joan Massanet i Maruja Mallo entre d'altres. Però una volta acabada la Guerra Civil, en paraules de Joan-Josep Tharrats, «s'hagué de convertir en un pintor d'encàrrec i donar feina als estampadors litogràfics» per evitar la preocupació que li produïa la possibilitat de censura.¹ Ara bé, darrere d'aquesta disfressa de pintor oficial, dins d'aquest convencionalisme, Planells no deixa de produir –resistir amb– obra surrealista de diferents tipus: obra de naturalesa onírica que assenyala la confluència amb Magritte o Dalí, però també obra on allò representat, tot i semblar tradicional, subverteix la realitat per situar-nos en un moment fantàstic de gran intensitat. Com suggereix Josep Bota-Gibert, Planells mai no va abandonar del tot els temes surrealistes.² La producció de Planells també es pot entendre, en paraules de Tharrats, com voler «anar més enllà del que es veu» (1990: 85). La seva obra fins a 1975, any en què René Metras el recupera per als circuits artístics (Bota-Gibert 2002: 25), tot i respondre a una certa resignació és, principalment, un exemple del fantàstic com a resistència. I arribar al fantàstic, com diu Planells, és inevitable per a la ment surrealista: «El surrealisme és una desviació, una condició humana, una facultat no desitjada, ni demanada, de veure el caràcter fantàstic de les coses. Es neix surrealista... el surrealista veurà en la cantonada el misteri de l'espera».³

Evidentment, aquestes idees i fets deixen clar que Planells participa del surrealisme. Ara bé, el fantàstic ens ajuda a completar la imatge que tenim d'ell i la seua obra, ja que com ell mateix explica, des de sempre havia tingut una inclinació per aquest «caràcter [...] de les coses», com demostren les seues lectures d'Edgar Allan Poe i la seua percepció de –i fascinació per– la naturalesa gairebé fantasmagòrica de la tramuntana. Algunes de les obres que Planells va produir entre 1942 i 1963 presenten elements fantàstics amb un potencial contestatari, subversiu o transgressor.⁴ És ací on lliguem amb el sentit de resistència que comentava abans. *Els estranys jugadors* (1942) i *Pintura surrealista* (1955) resulten especialment interessants per entendre els mecanismes que Planells fa servir per combatre, amb el fantàstic, el clima de censura social i cultural d'aquells moments.



El somni viatja (1936)

Els estranys jugadors (1942) va aparèixer poc després de la Guerra Civil, en plena Segona Guerra Mundial. En concret, el 1942 tenim el gir favorable als Aliats, que en afectar Alemanya i Itàlia, de retruc perjudica Espanya, amb més morts i més problemes socioeconòmics. L'oli presenta dos estranys personatges (els habitants del fantàstic solen ser éssers estranys)⁵ que juguen una peculiar partida d'escacs.⁶ Com indica Lourdes Cirlot, la partida d'escacs relaciona Planells amb el surrealisme a través de l'afició de Marcel Duchamp per aquest joc. A més, per a Duchamp tots els jugadors d'escacs són artistes. Si acceptem aquesta connexió, aleshores el quadre presenta la figura de l'artista.

El personatge de l'esquerra representa un esquelet gairebé humà, però del cap sorgeix una mena d'apèndix-braç tou que el connecta amb l'altre personatge. De fet, la imatge no clarifica si els dos personatges estan biològicament connectats o no. Tornant al personatge de l'esquerra, aquest porta una jaqueta de color blau marí i una camisa blanca. En lloc de tenir els ulls buits (com la mort medieval), té unes incrustacions verdes, molt similars en color a les muntanyes del rerefons de la imatge. El personatge de la dreta té un cos humà, però el cap és una peça gegant d'escacs, possiblement una torre invertida, amb un forat pel qual passa el braç-apèndix de l'altre personatge. Aquesta peça gegant d'escacs es continua en una corbata-mà, tot problematitzant encara més les relacions biològiques entre el cap i la mà. El personatge de la dreta porta un vestit verd amb solapes color crema i una camisa blanca. El tauler del joc d'escacs és

una taula curiosament ondulant, amb una varietat de compartiments de diferents formes i colors, incloent-hi el groc. Les peces són un peó, un cavall, una moneda i una pedra, dues de les quals es troben duplicades al paisatge del rerefons de l'oli. Solament juga el personatge vestit de verd, mentre que la mort observa. Gairebé al costat dels jugadors tenim un arbre pràcticament mort del qual surten unes venes, tot suggerint-se la inexistència d'una frontera estricta entre els elements inorgànics i els orgànics. També apareix una casa en runes. La finestra de la casa està curiosament tancada i ben assegurada, tant amb uns trossos de fusta clavats com amb un pa creuat; la finestra està literalment barrada. Aquesta protecció de la casa contrasta amb el fet que sembla que solament hi ha un mur i, per tant, no hi ha un interior domèstic. En aquest context, l'interior és també l'exterior, idea que encara pren més forma si tenim en compte que hi ha unes manises entre el mur de la casa i la taula dels escacs que dificulten el contrast entre dins i fora, i cal tenir en compte que el fantàstic ens remet a les relacions problemàtiques entre l'espai interior i l'espai exterior (Armitt 1996: 8). A més, la presència del pa en una època en què Catalunya patia fam resulta almenys curiós.

Cal també remarcar que el joc no té necessàriament un sentit positiu. Encara que els surrealistes donaren molta importància a aquesta activitat per les possibilitats que oferia, tant per l'aproximació a l'estat infantil com per la transgressió de la lògica (pensem en els collages o els cadàvers exquisits), l'element que els és essencial és la manca de subjugació moral: el principi de desmoralització del surrealisme. La mort, encara que representada com a jugadora, és la mort. Més enllà del joc com a escapisme, m'interessa el joc com a marcador d'una realitat amagada i pertorbadora. No oblidem que l'activitat lúdica dels surrealistes remetia bàsicament a la sinistra realitat que alguns d'ells van viure durant la Primera Guerra Mundial. A un nivell més local, Espanya va veure la mort de més de mig milió de persones, 60.000 de les quals catalanes, amb la seua guerra civil, i la gent va sobreviure amb cartilles de racionament fins el 1952.

L'element més enigmàtic de *Pintura surrealista* (1955) és la idea de la sorra de la platja com a llauna que en obrir-se ofereix la visió del mar. Si el mar està dins d'una llauna, aleshores aquest té qualitats comestibles. I aquesta naturalesa comestible porta a dues consideracions de significació sociopolítica: la primera es relaciona amb la idea de la bellesa comestible de Dalí («La beauté sera comestible ou ne sera pas»), que remet a André Breton i a l'esperit de desmoralització del surrealisme. Recordem que Breton acaba *Nadja* amb «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas»; la segona consideració té, potser, un caràcter sociopolític més marcat: en aquest oli, el mar té un lligam amb l'acte de creació artística a través del pinzell; aleshores, s'estableix una connexió entre l'acte de creació artística, la pintura concretament, i allò comestible. Açò em porta a una sèrie de preguntes: es pot menjar de l'art? Es pot viure de l'art? Obrim la llauna i no hi ha peix, i fins i tot l'acte de la pintura representat en la línia blava que marca el pinzell recorda una canya de pescar amb el fil: el resultat no és la pesca del peix, del menjar, sinó de la creació artística del mar. Està la creació artística afectada per la situació econòmica? I, més en concret, està la creació artística afectada per la situació econòmica i sociopolítica dels anys cinquanta a Espanya? Aquest lligam entre

obra i realitat hi ve remarcats per la representació d'un paisatge local costaner, propi de la Costa Brava.

A banda del pinzell i de la línia blava com a elements que remetent a l'acte mateix de la creació artística, també apareixen unes línies roges i fines sobre el núvol de la dreta, així com una flor i una mena de sol. Tots aquests elements problematitzen la separació entre l'acte de creació i el producte artístic. En aquest context, el mar és a la volta el mar mateix i pintura blava. És a dir, l'imaginari (el mar) i el real (la pintura blava) són inseparables i formen el fantàstic en aquest oli.² També sorgeix el fantàstic a través de la tensió que s'estableix entre dins de la pintura i fora, que és on pinta, en condicions precàries, l'artista. La presència de la censura i la guerra sotmet la producció de Planells a quelcom sinistre, amagat, pertorbador: la impossibilitat de realitzar-se com a artista surrealista i la sensació d'estar jugant una difícil partida d'escacs amb la mort. Però encara que Planells resisteix, o potser fins i tot també per haver-ho fet, continua essent poc conegut. La seua trajectòria posa en evidència que sense una situació econòmica favorable i, sobretot, sense llibertat d'expressió, l'artista queda subjugat a una modernitat cauta.



Pintura surrealista (1955). Àngel Planells, DACS/VEGAP, 2013.

1. Tharrats, Joan-Josep. 'Àngel Planells: viure en surrealista', *Revista de Girona*, 136 (1990), pp. 83-91, p. 90. ↵
2. Bota-Gibert, Josep. 'Àngel Planells, el surrealista desconegut', *Revista de Girona*, 213 (2002), pp. 18-27, p. 25. ↵
3. Fragment publicat al dossier que la Fundació Àngel Planells (extingida el 2011) va publicar en línia el 2004, p. 54. ↵
4. Cal tenir en compte que per a Foucault i Bataille el fantàstic té un potencial interrogador, mentre que Rosemary Jackson concep la fantasia com a subversió. ↵
5. Armitt, Luce. *Theorising the Fantastic*, Arnold, Londres 1996, p. 8. ↵
6. S'ha considerat que les tècniques de desfamiliarització són la característica principal de totes les formes de fantasia (Armitt 1996: 25). ↵

7. Segons Jackson, el fantàstic se situa en un lloc fronterer entre el real i l'imaginari. ⇐

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).

Anna Vives

Es va llicenciar en Filologia Catalana per la Universitat de València (1999) i es va doctorar amb una tesi sobre Lorca i Dalí a la Universitat d'Aberdeen, Escòcia (2007). Actualment, és professora a l'Escola de Llengües Modernes de la Universitat de Leicester, Anglaterra, i Secretària Honorària de l'Anglo-Catalan Society.

