



LOGICOFOBISTAS

1936. El surrealismo
como revolución del espíritu

LOGICOFOBISTAS

1936. El Surrealismo
como revolución del espíritu



Exposició comissariada per la Fundació Apel·les Fenosa
Con la col·laboració de la Oficina de Patrimoni Cultural
de la Diputació de Barcelona

Diseño y maquetación: estudi NiX

Texto de Josep Miquel García, salvo las referencias a Magí

Cassanyes, Esteve Francès y Remedios Varo, escritas por Fina Duran.

© Remedios Varo y Maruja Mallo, VEGAP. Barcelona, 2018

Portada: artistes logicofobistes, seguint les agulles del rellotge
des de la part superior esquerra:

M. Cassanyes - J. Ismael - A. Gamboa - A. Carbonell - J. Massanet

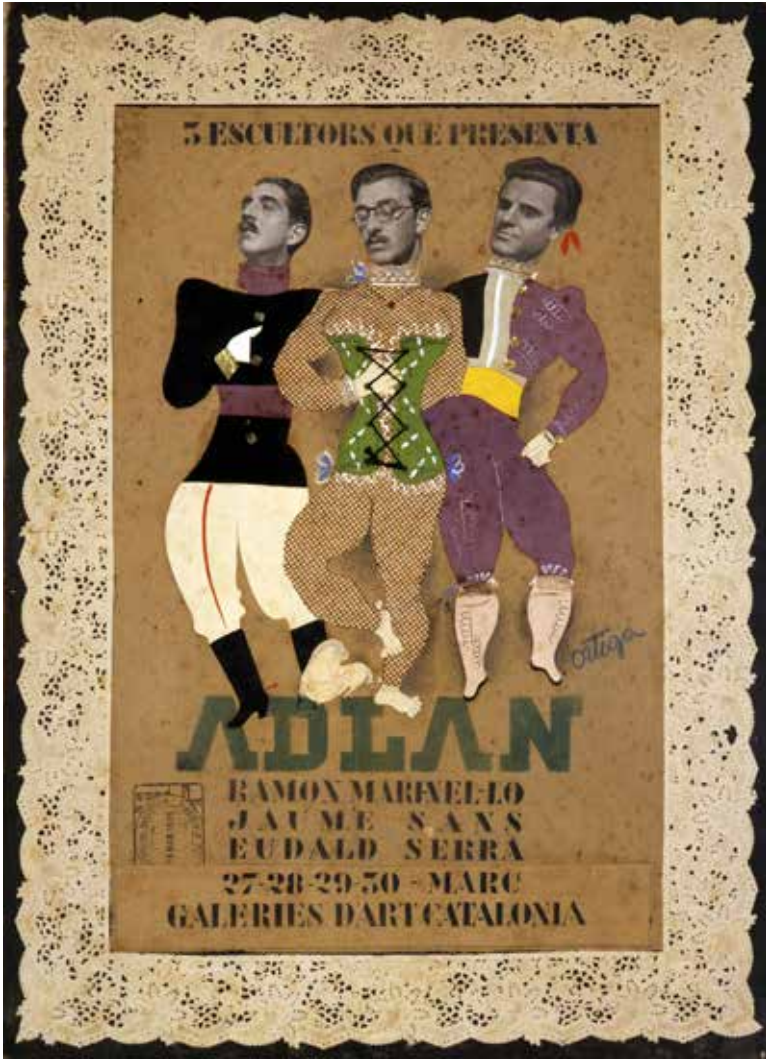
- N. Sokolova - A. Planells - R. Marinello - A. G. Lamolla - J. Sans

- L. Cristófol - M. Mallo - A. Ferrant - E. Francès - R. Varo - J. Viola

LOGICOFOBISTAS

1936. El Surrealismo
como revolución del espíritu

Patio Herreriano,
Museo de Arte Contemporáneo Español.
Exposición del 13 de septiembre al 16 de noviembre de 2018
Valladolid



Salvador Ortiga, cartel de la exposición con los 3 escultores

LOGICOFOBISTAS

LA CIUDAD: BARCELONA LOS PROMOTORES: ADLAN

La asociación de AMICS DE L'ART NOU (ADLAN) se constituye el 23 de octubre de 1932 con un comité director formado por Joan Prats, Eduard Monteny y Daniel Planes, siendo los dos últimos sustituidos más adelante por Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert. Los estatutos se aprueban el 9 de noviembre y entre sus miembros se encuentra lo más avanzado de la arquitectura, la poesía y el arte catalán de la época: J.V. Foix, Montanyà, Sebastià Gasch, Joan Miró, Salvador Dalí, Àngel Ferrant, Robert Gerhard, Montserrat y Núria Isern o Carles Sindreu, entre muchos otros que se adhieren progresivamente a la entidad. Su primera sede estaría en el número 99 de paseo de Gracia y la compartían con el GATCPAC. Después se reúnen en un local de la calle Consell de Cent.

Se determina que los objetivos de la entidad son la protección y el desarrollo del arte en cualquiera de sus manifestaciones, si bien su concepción disciplinar va a ampliarse a conceptos del todo originales que mezclaban la cultura popular con las manifestaciones plásticas.

La primera actividad de la entidad se realiza el 23 de diciembre de 1932 y consiste en un concurso de objetos de feria. Entre la alta cultura y la popular, se van a suceder una serie de proyectos que tienen su punto álgido en la edición del número especial de Navidad de 1934 en la revista *D'Ací d'Allà* y en la exposición *Picasso* de 1936. ADLAN patrocina exposiciones de Àngel Ferrant (galería Syra, enero de 1933); Calder (Syra, febrero de 1933); Joan Miró (en el apartamento de Sert, en junio de 1933; en la Llibreria Catalònia, en febrero de 1934, y en Syra, en el mismo año); Salvador Dalí (Llibreria Catalònia, diciembre de 1933 y octubre de 1934); Àngel Planells (Catalònia, noviembre de 1934); la de los escultores Sans, Marinello y Eudald Serra (Catalònia, marzo de 1934) y las de Hans Arp y Man Ray en la joyería Roca (en marzo y en mayo de 1935, respectivamente). Las dos últimas exposiciones fueron la de Picasso en la Sala *Esteva*, en enero de 1936, y la *Logicofobista*, en mayo.

LA SALA: LLIBRERIA CATALÒNIA



Antoni López Llausàs nace en Barcelona en 1888. Su padre, Innocenci López, regentaba la Llibreria Espanyola y se dedicaba también a la edición de diversas iniciativas, como *L'Esquella de la Torratxa* o *La Campana de Gràcia*. Dotado de un carácter emprendedor, Antoni López integró la publicidad como complemento de las ediciones familiares. Por iniciativa propia, instala un nuevo negocio de impresión en un taller de la calle Diputació número 95. Posteriormente, en 1924, junto con Manuel Borràs y Josep Maria Cruzet, abre la primera sede de la Llibreria Catalònia en la plaza Cataluña, en la acera que va de las Ramblas a la Puerta del Àngel, y en la que permitiría a los curiosos ojear los libros que se ofrecían a la venta. Sus ediciones resultarán fundamentales para la promoción de la cultura catalana de la época. Crea *La Biblioteca Literària* y la *Biblioteca Catalònia*, la ambiciosa *Història de Catalunya*, de Rovira i Virgili, los *Quaderns Blaus*, la *Biblioteca Univers* i el *Diccionari General de la Llengua Catalana*. Al acabar la reforma de la plaza Cataluña, la Llibreria Catalònia se traslada, en 1931, a la Ronda de Sant Pere, número 3, donde aún hoy en día está instalada y donde se realizó la *Exposició Logicofobista*.

Antoni López Llausàs estuvo vinculado también al mundo de las artes. En 1927 imprimía *La Nova Revista*, y en 1928, la *Gasetta de les Arts*, que dirigía Joaquim Folch i Torres y cuya sección de arte moderno llevaba el crítico de arte Rafael Benet. La revista más importante fue, sin duda, *D'Ací d'Allà*, que se fundó en 1917 y que más tarde tuvo su sede en la Llibreria Catalònia, bajo la dirección de Carles Soldevila y las colaboraciones de Segarra, López-Picó, Arderiu, Garcés, Riba, Gassol, Carner, etc.

En los bajos de la librería se abre un espacio de exposiciones cuya dirección se encarga al viejo Josep Dalmau, que había cerrado su galería del paseo de Gracia. La galería abre sus puertas en diciembre de 1933 (“Una nova galeria d’art i un vell director”, *El Mattí*, 10-1-1934) con una exposición de Salvador Dalí, patrocinada por ADLAN, que responde amablemente a la llamada de Dalmau para inaugurar el nuevo espacio expositivo. En el acto inaugural, Magí Cassanyes y Foix leen algunos textos. Dalí volvería a exponer en la Catalònia del 2 al 4 de octubre de 1934, esta vez, cinco pinturas, que después viajarían a Nueva York (ver *El Mirador*, 18-10-1934). Inicialmente, tenía previsto realizar una conferencia, que se suspendió por los hechos políticos de octubre de 1934. En el prospecto de la exposición se anuncia: “Josep Dalmau, director, presenta durante tres días las cinco últimas pinturas de Dalí, destinadas a la exposición de Nueva York.”

Dalmau es un hombre mayor, sin la energía de sus mejores años. Su prestigio, sin embargo, va a dotar a la sala de un carisma que irá acompañado de la presencia de artistas vinculados al surrealismo, como Àngel Planells, que expone en noviembre de 1934, y los tres escultores discípulos de Àngel Ferrant, Ramon Marinello, Jaume Sans y Eudald Serra, que lo harán en noviembre de 1934. Después vendría la *Exposición Logicofobista*.



Nusch y Paul Éluard

PAUL ÉLUARD. EL DETONANTE

La idea de la *Exposición Logicofobista* se gesta a partir de la visita de Paul Éluard a Barcelona, con motivo de la exposición *Picasso* en la Sala Esteva, que se inaugura el 13 de enero de 1936.

Organizada por ADLAN a través de Josep Lluís Sert y Joan Prats, con la ayuda del pintor Luis Fernández, llegaron a reunir 25 obras del pintor, posteriores a 1909, de las colecciones del propio Picasso, Cuttoli, Deharme, Errazurir, Kochnitzki, Laugier, Lipchitz, la Galerie Pierre, Maurice Raynal, Tzara, Wildenstein y Zervós. (Enric Granell, en su texto del catálogo AC: *Reina Sofía*, octubre de 2008, da a conocer los documentos que se encuentran en el archivo Illescas del Colegio de Arquitectos de Cataluña, entre los que aparece una circular ciclostilada dirigida a coleccionistas de París en la que se lee: “El comité directivo de ADLAN ha encargado al Sr. Luis Fernández, otorgándole plenos poderes, recolectar los cuadros necesarios para organizar una exposición *Picasso* en Barcelona. Esta exposición organizada por ADLAN tendrá lugar en la sala que la casa Esteva compañía [empresa antigua muy conocida en Barcelona] abrirá en pocos días. El señor Hoyos, gerente de esta empresa [que financia la exposición], viajará él mismo a París para cuidarse personalmente del transporte y del seguro de los cuadros.”).

El día de la inauguración, el 13 de enero, debió ser todo un acontecimiento vanguardista, con la audición de una grabación que se transmite a través de un programa de radio, emitido a las 22.30 h y en el que se leyeron textos grabados previamente en París de Fernández, Juli González, Salvador Dalí, Joan Miró y Jaume Sabartés (Enric Granell, en la obra citada, recoge una carta de Luis Fernández a Josep Lluís Sert en la que le dice: “Reunidos en el taller de González, oímos el vernissage: Picasso, Sabartés, Mme. Sabartés, André Breton, Mme. Breton, Zervós, Yvonne, Dalí, Gala, la familia González. Esther y yo... , reunión que terminó muy alegremente a la 1 de la noche.”).

Por las postales que Éluard envía a sus amigos desde Barcelona, parece muy contento con sus conferencias y amistades nuevas, entre las que se encontrarán la mayoría de los futuros logicofobistas. (12-1-1936)

“Mon cher René... Ton cadeau m’a fait un immense plaisir. Ce qui est moins agréable c’est d’être ici sans toi, de revoir les cafés où nous nous sommes allés ensemble, les rues, nos rues.

L'exposition Picasso a un immense succès, en grande partie de scandale. Je fais conférences, radio, etc. Puis nous allons à Madrid, dans quelques jours. Picasso m'a promis ton dessin. Je dois le choisir quand je rentrerai. Ne t'impatiente pas, tu peux compter dessus.

Nous t'embrassons de tout notre cœur. ”

En otra carta enviada a Man Ray desde el Nouvel Hôtel, calle de Santa Anna, 18-20, dice

“Le surréalisme conquiert Barcelone. Avant de partir, je réunis tous les volontaires !!!!!!!!!!!

Mon bien cher Man.

Le petit Paul est fatigué ; 2 soirs de suite : conférences – foule. La presse fonctionne à fond : impossible de recueillir tous les articles. Des pages entières sur Picasso : « Picasso marxiste », « Vive Picasso », « Picasso à Barcelone », etc. J'ai un peu flatté l'orgueil catalan et ça marche, ça court ».

On s'ennuie bien de toi, tu sais. Que n'es-tu venu avec nous !!!!”

En otra carta, fechada el 16 de enero, escribe a Valentine Hugo:

“[...] tout se passe très bien. Je parle cet après-midi à la radio. Demain, conférence, le soir radio. Diffusée aussi. Lundi, conférence sur la poésie et le surréalisme. Partons mardi pour Madrid. Puis probablement Bilbao [...] L'exposition crée une grande agitation.”

Postal de Éluard a Picasso:

14 janvier, 1936 (Museo Picasso, París)

“Jeudi

Cher ami, le succès de votre exposition a été immense. J'ai encore une conférence ce soir, une demain et samedi je pars. Je ne sais pas encore où je vais : Madrid, Bilbao, Paris ?

Je crois que j'ai vu Barcelone au microscope, sous toutes ses faces. J'ai découvert un portrait de vous, en sculpture, par Gargallo, au-dessus de la porte d'un cinéma. Personne ne le connaissait, j'espère que je pourrai vous en apporter la photo.

J'aime beaucoup dans la jupe de la dame, au dos, le jet d'eau, si bien placé. Mes amitiés à M. et Mme Sabartés.

Tout amicalement vôtre.”

Paul Éluard.

Paul Éluard pronuncia una conferencia el día 17 de enero en la misma Sala Esteva, con el título *Picasso según Éluard, según Breton y según él mismo*. La edición de *La Veu de Catalunya* del 17 de enero informa de que la conferencia se acompañó de lecturas de Christian Zervós y André Breton y fue radiada por Radio Barcelona.

Tres días más tarde, el 20, realiza una sesión de lectura de su obra en la Llibreria Catalònia, promovida por Amics de la Poesia.

El 23 de enero da una conferencia en el Ateneu Enciclopèdic Popular sobre el surrealismo (según Joan Teixidor, *Mirador*, 30 de enero de 1936, el título de la conferencia era *Comunisme i sobrealisme*), y al día siguiente vuelve a reunir a un grupo de interesados en la Sala Esteva. (ver *La Vanguardia* en las ediciones de 18 de enero de 1936, pág. 31; 19 de enero de 1936, pág. 11; 21 de enero de 1936, pág. 10; 22 de enero de 1936, pág. 19, y 23 de enero de 1936, pág. 11).

La exposición *Picasso* se presentó seguidamente en Bilbao, entre los días 19 y 27 de febrero, en los locales de Unión Arte de la Gran Vía, 16.

Después viajaría a Madrid, a la sede del Centro de la Construcción de la Carrera de San Jerónimo, 32, donde, bajo el impulso del ADLAN madrileño, se inauguró el 7 de marzo después de varios aplazamientos, ya que la previsión era que se exhibiera del 12 al 28 de febrero.

La primera intención de los ADLAN madrileños era presentar la exposición *Picasso* con la presencia de Éluard, pero los inconvenientes del transporte y la instalación hacen que la muestra viaje primero a Bilbao. Éluard no puede dar la conferencia prevista en el marco de la exposición, según explica Guillermo de Torre a Josep Lluís Sert (catálogo AC, Madrid) y la conferencia se desplaza en primer lugar al Instituto Francés.

El 6 de febrero, Éluard escribe a Gala: “He dado 4 conferencias en Barcelona y 2 aquí, una de ellas muy bien presentada por Gómez de la Serna.”

En Madrid, Éluard encuentra a Louis Parrot, que vivía en la ciudad desde 1934 y que se había casado con Denyse Faure. Se estableció como bibliotecario en el Instituto Français, para pasar después a lector de francés en la Facultad de Letras y en el Instituto de Derecho Internacional. En su texto “Louis Parrot, mon ami parfait”, publicado en *Les Lettres françaises*, 1948, 28 de octubre, 231, Paul Éluard explica que Parrot le había enviado su libro *Misery farm*, que le había gustado mucho, antes

de encontrarlo en Madrid aquel 1936. Dos años más tarde, en 1938, Parrot y Éluard traducirían juntos al francés la oda a Salvador Dalí de Federico García Lorca. Conoció y trató a Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Federico García Lorca o Pablo Neruda.

El 4 de febrero de 1936, Éluard da una conferencia en el Institut Français, *Picasso, peintre et poète*.

“Hoy martes (ABC, 4 de febrero de 1936), a la siete, en el Instituto Francés, como introducción a la Exposición Picasso, que se celebrará en Madrid en el curso de este mes, el ilustre poeta francés Paul Éluard dará una conferencia ilustrada con proyecciones sobre Picasso, pintor y poeta. Intervendrá el insigne escritor Ramón Gómez de la Serna, quién leerá los poemas españoles, todavía inéditos, del gran pintor.”

El diario *El Sol* (5-02-1936, pág. 8) da testimonio de la conferencia, indicando que Éluard y Gómez de la Serna leyeron poemas en francés y castellano de Picasso. Éluard citó referencias de Breton y Apollinaire, y leyó la entrevista entre Picasso y Christian Zervós, que más tarde saldría editada en el número dedicado a Picasso de *Cahiers d'Art*.

En su estancia en Madrid, Éluard escribe el poema “Intimes”, que se incluye en la obra *Les yeux fertiles* (según Àngel Brisa Gómez, en su tesis *Paul Éluard y España*, Universidad Politécnica de Valencia).

Según Louis Parrot (en *Paul Éluard, œuvres complètes*, Gallimard, 1968, en la nota de la pág. 1483), “Intimes” tenía que llamarse “Chansons espagnoles” y fue escrito en un *café-concert* madrileño acompañado por Lorca, Bergamín, Alberti y sus amigos (esta explicación se indica también en el libro *Paul Éluard, Poètes d'Aujourd'hui*, Pierre Seghers Editeur).

I
Tu glisses dans le lit
De lait glacé tes sœurs les fleurs
Et tes frères les fruits
Par le détour de leurs saisons
À l'aiguille irisée
Au flanc qui se répète
Tes mains tes yeux et tes cheveux
S'ouvrent aux croissances nouvelles
Perpétuelles

*Espère espère espère
Que tu vas te sourire
Pour la première fois*

*Espère
Que tu vas te sourire
À jamais
Sans songer à mourir*

II

*À toutes brides toi dont le fantôme
Piaffe la nuit sur un violon
Viens régner dans les bois*

*Les verges de l'ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi
Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs*

*Tes soifs sont plus contradictoires
Que des noyées*

*Viens boire un baiser par ici
Cède au feu qui te désespère.*

III

*Quel soleil dans la glace qui fait fondre un œuf
Quelle aubaine insensée le printemps tout de suite.*

IV

*Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud
Aux nuits corrompues
Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé*

*Aux veines des tempes
Comme aux bouts des seins*

*La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au-dessus d'eux triomphe pour lui seul*

*Intraitable démesurée
Inutile
Cette santé bâtit une prison.*

V

*Je n'ai envie que de t'aimer
Un orage emplit la vallée
Un poisson la rivière*

Je t'ai faite à la taille de ma solitude

*Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre*

*Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d'un monde à ton image
Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.*

4 de febrero, conferencia Institut Français. Madrid

*Madrid, 6 février, 1936
Dorogaïa Galotchka,
Dimanche nous partons pour Cordoue, puis Séville, puis Valence, puis
Paris où nous serons le 20.
J'ai fait 4 conférences à Barcelone et 2 ici dont l'une présentée très bien
par Gomez de la Serna.
Tota vient de nous téléphoner (Tota es la Sra. del Marqués de Cuevas)
Nous déjeunons aujourd'hui avec Manuel Núñez de Arenas qui était
venu à Eaubonne il y a 10 ans. J'ai trouvé à Barcelone une merveilleuse
tête modern 'style.
J'ai hâte de te revoir. Fais mes amitiés à Dalí. Je t'embrasse très, très.
Paul*

(Paul Éluard « Lettres à Gala » 1924-1948. Gallimard)

Núñez de Arenas (1886) era un intelectual comprometido con la nueva pedagogía, y en 1926 ya había publicado en la revista *ALFAR*, en el núm. 58, una traducción de textos surrealistas de André Breton. Al proclamarse la República, vuelve a España tras ganar una cátedra de lengua y literatura francesas en Alicante; después la gana en Madrid.

17 de febrero Sevilla (en carta a Gala habla de que irá a Córdoba, Sevilla y Valencia)
Carta a Louis Parrot, febrero

*[...] La mosquée est une grande forêt très calme, sans bruit, sans oiseaux. Un lieu très abstrait. Un seul angle de méditation.
En arrivant à Séville, il pleuvait comme à Londres. Mais ce matin, nous avons visité l'Alcazar avec le printemps. Les jardins sont affolants. Nous irons tous les matins. Nusch y a volé des oranges, des mandarines et une fleur pour votre femme [...] Peu de femmes dans les rues et trop d'hommes visibles. Ce soir, nous irons dans un café-chantant.*

Sevilla, 17 de febrero 1936.
Carta a Gala:

*J'ai donné hier soir, ici, à l'Ateneo, ma dernière conférence, la 7^{ème} en Espagne. Demain, nous partons pour Valence où nous resterons deux jours, puis Paris où nous aurons beaucoup de choses à vous raconter.
De tout cœur à vous.
Paul Éluard Nusch.*

La conferencia en el ateneo tiene lugar efectivamente el 16 de febrero. Presenta el acto Jorge Guillén, que pronuncia un discurso en el que anuncia la próxima aparición de un número monográfico de la revista *Cruz y Raya* dedicado a Éluard. Senores (la conferencia aparece publicada en la *Revista de Occidente*, núm. 207, julio-agosto 1998).

“El azar, felicísimo para mí, dispone que sea yo, forastero también, quien presente en esta ilustre casa a Paul Éluard, y en su persona a las Artes Superrealistas. Si un hotel, un hotel cualquiera, había de alojar al viajero, ¿qué puertas en Sevilla podían ofrecer su hospitalidad al Superrealismo sino las de este Ateneo?

El superrealismo está ya incorporado, como palabra, como idea más o menos precisa, a las conversaciones de todos. Fenómeno genuino de nuestra época, no debe ser ignorado por nadie; de hecho, nadie, si no es por completo inculto, lo ignora. Claro que la palabra y la idea adolecen para nosotros de vaguedad.

Precisamente por eso había que aprovechar esta ocasión tal vez única: el paso por Sevilla de uno de los más famosos caudillos de ese movimiento.

Escuchando a Éluard, rendiremos, pues, el tributo obligado de nuestra atención a un capítulo contemporáneo que, de todos modos, con mayor o menor claridad, se impone fatalmente en nuestro conocimiento. Superrealismo entrevisto, superrealismo entreoído, superrealismo tan lejano de todos nosotros, de ustedes y de mí; pero por ahí anda, en torno nuestro, como un componente ya esencial de una atmósfera que, en definitiva, es la nuestra: en ella respiramos todos, hasta los que, como yo, nos sentimos antípodas, *contemporáneos antípodas* —lo advierto para evitar confusiones— de ese Nuevo Mundo, o mejor, de ese Antiguo Caos, descubierto por estos exploradores audaces.

Pero no he de arriesgarme yo en aventurar explicaciones cuando, de los Doctores de esa Iglesia, tenemos aquí a uno de los más autorizados. (Se trata, en efecto, de una doctrina, de una escuela, de una rigurosísima ortodoxia.) La interpretación que vamos a ver tiene que ser muy interesante, y no sólo porque Éluard es un gran superrealista; más aún, porque es... un gran poeta. Por todos los caminos se va a Roma. En todas las direcciones puede revelarse la calidad. A través de fórmulas y principios, o en la ausencia de principios y fórmulas, que para el caso es igual, dentro de las mallas de una estricta ortodoxia determinada, Paul Éluard ha demostrado una gran calidad de poeta verdadero. ¿Qué sería de muchos, antiguos y modernos, sin los andadores, sin los tranquillos de una escuela, de un procedimiento? La potencia poética de Éluard es tan evidente que nos obliga a imaginármola triunfante en cualquier siglo, en cualquier otro rumbo dirigido a la Roma de siempre. Parece un milagro, pero no lo es; porque no hay quebrantamiento excepcional de una ley, sino cumplimiento de un orden. Creamos, sí, ante todo, en la personalidad individual. Ahora en que por todas partes, y con intenciones tan contradictorias, tanto se afirma la preeminencia de la comunidad y tanto se adula a los conglomerados gregarios, proclamemos sin vacilación la supremacía del individuo. Es el hombre Éluard quien es poeta. Y a través de esta individualidad única de poeta, ¿no es como precisamente se realiza la plenitud de la poesía en su valor universal?

El escritor superrealista no pretende escribir un poema acabado, en sí mismo completo. Se limita a brindar una sugestión, un punto de partida, un apoyo para que el lector, a impulsos de la poesía esbozada, se entregue a una poesía de creación suya. Pues bien, en ese simple amontonamiento de materiales, en esa materia prima con todo cuidado conservada en bruto, en ese caos originario y adrede informe, nunca sometido a la inteligencia ni a la voluntad, caos que se resiste a cualquier organización, la irresistible personalidad de Éluard

cristaliza, logra un estilo. ¡Y qué estilo! Línea elegantísima, formas esbeltas de un mundo ligero y ardiente —tormenta en un cielo primaveral—; brevedad y transparencia, cristales bellísimos; una pulcritud distraída que jamás se convierte en pesado fárrago; una voz en sordina, y convincente, que no puede pecar por insistencia ni declamación ni énfasis; y entre rápidas apariciones femeninas, un continuo mensaje de amor: “J’ai soumis des fantômes aux règles d’exception”, nos asegura el poeta. A las reglas de excepción del superrealismo ha sometido Paul Éluard los fantasmas eternos de la poesía amorosa. Porque el amor constituye el tema esencial de *Capitale de la Douleur* (1921-26), *L’Amour et la Poésie* (1926-29), *La Vie immédiate* (1929-32), *La Rose Publique* (1932-24); cuatro volúmenes significativos, que no representan, sin embargo, toda la obra del escritor. En su bibliografía he contado, además, otros doce títulos. Muy pronto se acrecerá con uno nuevo. Paul Éluard reunirá por primera vez diversos escritos teóricos en un volumen, que el público español conocerá antes que el francés gracias a las ediciones de *Cruz y Raya*. Allí ha de figurar esta conferencia, consagrada primero a uno de los más grandes andaluces de hoy —no olvidemos que Picasso, natural de Málaga, se llama y es Pablo Ruiz Picasso—, y en la segunda parte, al superrealismo en general. En la prosa, en el verso, en la pintura, Paul Éluard irá buscando —y encontrando— confirmaciones de su poética. Es evidente que sobre la poesía son los poetas quienes discurren con mayor conocimiento de causa, y por lo tanto, con mayor sensatez.

Escuchemos a Paul Éluard. He aquí —¡palabra de honor!— a un verdadero poeta.”

LA EXPOSICIÓN



La *Exposición Logicofobista* se aplaza en diversas ocasiones, pues su inauguración, prevista para el 15 de abril, no se concreta hasta el 4 de mayo.

En una carta de Lamolla a Westerdahl (29 de abril de 1936), así se lo anuncia:

“celebramos el 4 de mayo en lugar del 15 del corriente, como le comentaba (nos hemos visto obligados a aplazarla debido a pequeñas dificultades que inesperadamente se presentaron)”.

El proyecto de la exposición comienza a imaginarse a partir de este momento. Magí Cassanyes conecta a través de ADLAN con el grupo de tres escultores compuesto por Jaume Sans, Ramon Marinello y Eudald Serra, y con el grupo más convencido de Josep Viola, Remedios Varo y Esteve Francès. La gestión concreta recae en la responsabilidad de Ramon Marinello, activo miembro de ADLAN, y Esteve Francès. A las ausencias de Salvador Dalí y Joan Miró se añade la de Eudald Serra, que estaba de viaje en Japón.

En abril de 1936 (*La Humanitat*, Barcelona 28-4-1936), Jordi Jou indica la posibilidad de la presencia en la exposición de Joan Miró, Óscar Domínguez, Salvador Ortiga y la plausible participación de Salvador Dalí. También parecía predispuesto a participar Abel Vallmitjana (Barcelona 1910-Arezzo 1974), hijo del pintor y dramaturgo Juli Vallmitjana, que había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios.

La conexión de ADLAN con Madrid a través del Centro Permanente de Exposiciones de la Construcción — donde expusieron Picasso (la misma muestra de Barcelona), Antoni G. Lamolla y Juan Ismael — provoca una aproximación hacia



los posibles logicofobistas madrileños. El punto de contacto continúa ejerciéndolo Àngel Ferrant, antiguo profesor de Marinello, Sans y Serra.

También se produce, lógicamente, el contacto con el grupo de *Gaceta de Arte*. En una carta de Lamolla a Westerdahl, fechada el 19 de marzo de 1936 (archivo Westerdahl), le explica:

”No sé si estará enterado que a raíz de la visita de Paul Éluard a Barcelona, hemos formado un grupo surrealista. Nos presentaremos al público, con una exposición en Barcelona, Madrid y Bilbao. Figurarán en dicha exposición obras de Miró, Dalí, Fernández, Remedios, Francès, Vallmitjana, Lamolla, Cristòfol, Ismael, Óscar, Planells, etc. Como es natural, estamos dispuestos a tener contacto con el grupo tinerfeño.”

En otra carta, fechada el 10 de abril, le dice a Westerdahl:

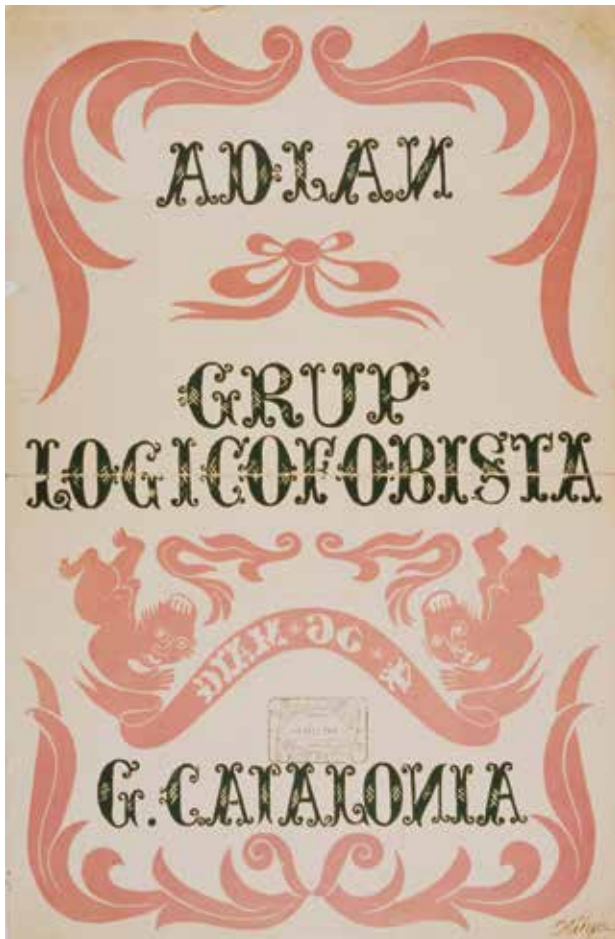
“Sobre la exposición de nuestro grupo, tan pronto como haya hablado del asunto con mis compañeros, le comunicaré lo que acordemos.”

Parece ser que Westerdahl había manifestado un gran interés en acoger la muestra logicofobista, ya que unas semanas más tarde, Lamolla le responde así (carta fechada el 29 de abril de 1936):

“He hablado con mis compañeros sobre lo de la exposición de nuestro grupo en Tenerife. Si bien estamos todos interesados en celebrarla, hemos creído más conveniente dejarla para más adelante, debido a las circunstancias de que actualmente celebran Vds. una de tipo análogo y quizá al público no le causaría tanto efecto e incluso resultaría pesada.”

La correspondencia entre Marinello y Àngel Ferrant confirma la intervención de este en la presencia de Maruja Mallo, la cuya propia con una obra que conservaba J. V. Foix, así como en los contactos con el escultor Alberto, Benjamín Palencia y Norah Borges.

“Querido Marinello: No me ha sido posible contestar con más rapidez a su expresiva carta. Perdóneme. En la forma en que vivo y me desenvuelvo aquí me es muy difícil a veces ser más activo. Una cosa puedo comunicarle, aun después de este retraso en relación con los deseos de ustedes. Desde luego, accedo con gusto a que mi obra propiedad de Foix figure en la exposición que preparan. Lo que siento es no disponer de alguna otra cosa que poder enviarles. He trabajado muy poco; y lo más reciente son unas maquetas sumamente frágiles y por lo tanto de difícil montaje y transporte. He leído con mucho interés lo que me cuenta. Me acuerdo mucho de Barcelona. Deseo conocer las últimas cosas. Y las manifestaciones del grupo “Logóforo”, al que supongo



Salvador Ortiga,
cartel de la exposi-
ción logicofobista

bien dispuesto a combatir la seudolobofilia imperante. No abundan por aquí los entusiasmos y menos aún las gentes con ánimo de combate. Por eso, y por la circunstancia de vivir lejos y hallarme bastante ocupado estos días, no encontré a nadie que pudiera sumarse con su obra a la exposición de ustedes. Iré a ver a Alberto y a Maruja Mallo uno de estos días. Les hablaré del asunto. En el caso de que resolvieran enviar algo, se lo anunciaría inmediatamente a usted. A Palencia ni le veo, ni sé dónde vive. Preguntaré.

Con un saludo cordial para Casanyes y demás amigos, le abraza.”

La carta está encabezada por la dirección de Tormes. El Viso. Madrid.

El sábado 25 de abril, Ferrant vuelve a escribir a Marinel-lo:

“Querido Marinel-lo:

Alberto, el escultor me ha prometido dos [...] de escultura. Veré a Maruja

Mallo hoy y sabré si puede hacer un envío semejante.

Los gastos, siempre los gastos. Portes y embalajes dificultan, sin duda, estos envíos. Siempre [...] al paso los obstáculos económicos. Un abrazo y saludos de Ferrant.”

En otra carta fechada el 30 de abril:

“Querido Marinel-lo: Alberto no me entregó aún los dibujos. No conseguí verle ni telefonearme con él. Es así. Fuerza mayor. De Maruja Mallo están dispuestos dos óleos. Había de salir todo junto. Hasta este momento estuve esperando lo de Alberto, confiado en que le comunicaran mi apremio. Mañana, paro general. ¿Será tarde pasado mañana? Avíseme en ese caso para suspender el envío. De lo contrario, el sábado volveré a hacer todo lo posible para que salgan las obras de los dos. No conozco los títulos de los envíos. También procuraré cuanto antes averiguarlos. (Le agradeceré entregue a los amigos alguno de los catálogos adjuntos).”

Sábado:

“Querido Marinel-lo: A las 8 de la mañana de hoy, me puse en movimiento con la firme decisión de cazar a Alberto. Pero ahora resulta que no tiene a mano nada adecuado para enviarles. Qué le vamos a hacer. Alberto es así. Quería complacerles, me dijo, y complacernos, pero lo que pensó enviar, ha visto a última hora que se lo dejó en El Escorial, que es donde vive puesto que es profesor de aquel Instituto. Otra vez, me ha insistido, ya procuraré tener las obras bien dispuestas para un caso de estos.

Lo de Maruja Mallo saldrá hoy en gran velocidad. Los títulos de estas dos obras son: *Huella* y *Sapos y excrementos*. El primero corresponde a la tabla en que aparecen unas manos y una herradura.

Conste que, aunque no lo parezca, no me dormí. Pero en Madrid, las gentes y las cosas son un tanto *sui-générés*.”

También ayuda en la organización de la muestra el crítico Guillermo de Torre. En una carta fechada el 26 de abril de 1936, escribe a Marinel-lo:

“Querido amigo:

Recibo su carta y con gusto me apresuro a facilitarles las gestiones para esa exposición en lo que de mi pueda depender. Ya habrán Vds. recibido noticias de Ferrant. Alberto (cuya dirección es: Joaquín María López, 42, Madrid) y Maruja Mallo (también les doy esta dirección para que en último caso puedan Vds. ponerse en contacto directamente; es: Rodríguez Sanpedro, 50, Madrid) me han prometido ambos remitirles un par de dibujos grandes, mañana mismo lunes. En cuanto a Ismael, no puedo hacer ninguna gestión cerca de él porque ignoro su dirección y hace tiempo que no le veo en Madrid; quizá se halle en su país, Canarias.

Respecto a mi mujer, agradece mucho la invitación de Vds., pero no puede remitirles nada. En primer término, porque según me explicó Lamolla, la exposición tendrá un carácter, un sentido superrealista y ella, aun teniendo simpatía por ese tipo de arte, no lo practica. De suerte que sus obras habrían de estar desplazadas en ese conjunto. Y, en segundo término, porque necesita tener aquí toda la obra con vistas a una exposición que probablemente hará el próximo mes en Adlan. Mil gracias, muy sinceras, de todas formas por la invitación de Vds. Volveré a insistir mañana mismo cerca de Alberto y de M. Mallo para que no retrasen el envío de sus obras. Creo de todas suertes que han acudido Vds. un poco tarde. Contando con esas aportaciones de fuera debían Vds. haberlas solicitado antes.

Para mi archivo o para utilizarlas en cualquier revista, me interesaría tener algunas reproducciones de las obras que Vds. exhiban en esa exposición. Ya le dije a Lamolla que no deben Vds. descuidar el envío de otras fotografías y de algún artículo a Eduardo Westerdahl para su *Gaceta de Arte*, que lo publicará encantado.

Salude Vd. de mi parte muy cordialmente a Sert y a Prats, diciendo al primero que aún no he recibido los números de A.C.

Mis mejores votos por el éxito de la exposición, saludos para todos sus compañeros y para Vd. De su afectísimo amigo.”

Guillermo de Torre se había interesado por la obra de Lamolla y de Juan Ismael. No hemos podido desvelar si las imágenes que pide a Marinel lo llegaron a sus manos; no se encuentran entre sus archivos. En una carta que envía a Eduardo Westerdahl (fecha el 12 de enero de 1936, y conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid), le dice: “Dígame si cuentan hacer pronto algún número de la Revista. Lo digo porque Lamolla e Ismael no dejan de perseguirme pidiéndome que mande un artículo sobre ellos. Lo haría si la revista saliese pronto y no perdiese actualidad el comentario, mandándole reproducciones que dejó Lamolla; de Ismael ya creo que las tiene Vd.”

Efectivamente, en los archivos de Westerdahl se encuentran las imágenes de las obras indicadas de Juan Ismael.

En las mesas de la Llibreria Catalònia se distribuye una hoja volante de color rojizo que dice:

“Dado que odiamos el sueño aburrido de la realidad, que no es otra cosa que aquellos sueños que se parecen más al de todos los imbéciles.

Dado que esta realidad es tanto el pretexto como la causa de aquellas,

definitivamente inaguantables, máquinas de bostezar que son las obras, diluvialmente numerosas, de los fatales artistazos, realistas y clásicos que padecemos.

Dado que el responsable ideológico de todas estas, como de santísimas otras, deyecciones espirituales, es aquello tan odioso que se llama ahora Lógica, ahora sentido común.

Portodasestasrazonesnosproclamamosfuribundamente **LOGICOFOBISTAS.**”

Las obras que se exponen en la muestra están referidas en el catálogo de la siguiente manera y con la siguiente numeración:

Artur Carbonell. 1. Interior, 2. Paisatge assassinat, 3. Òrbita.

Leandre Cristòfol. 4. Peix damunt la platja, 5. Nit de lluna, 6. L'aurèola astral i impassible està a punt de sortir, 7. Finestra.

Àngel Ferrant. 8. Composició, 9. Dibuix.

Esteve Francès. 10. Maria és casadora, 11. De la mar sorgeix un malson, 12. Chipre –remei o el complex del dictador.

A. Gamboa-Rothwoss. 14. Pensaments claustrals de Josafat Jockey, 15. Records dels ocells sentimentals, 16. Enterrament.

A.G. Lamolla. 16. L'espectre de les tres gràcies dins l'aura subtil, 17. Madrèpora onírico-plàcida, 18. Tubèrcul incúbic tot esperant l'hora seca, 19. Per les planícies implacables passa alguna cosa, 20. Carícia oviforme, 21. Abraçada aeri-plàstica sense perífrasi.

Ramon Marinell-lo. 22. Cap crepuscular, 23. Els meus records d'adolescent, 24. Noies que es besen, 25. Les dues amigues (cristal·lització).

Joan Massanet. 26. Rastre fatídic del simulacre sòlid.

Maruja Mallo. 27. L'empremta, 28. Granotes i excrements.

Àngel Planells. 29. Natura morta (el silenci s'ha fet concret), 30. La dona impúdica, 31. L'arpa de Napoleó.

Jaume Sans. 32. Camagüey.

Nadia Sokolova. 33. La boira

Remedios Varo. 34. Lliçons de costura, 35. Accidentalitat de la dona. Violència, 36. La cama alliberadora de les amibes gegants.

Joan Ismael. 37. L'arpista tot improvisant, 38. En arribar Clotilde, 39. Va arribar quan jo l'esperava.

La fecha de la inauguración, el 4 de mayo, está perfectamente documentada, pero la de la clausura, que debía ser el 15 de mayo, queda difusa, ya que el 6 de junio *La Vanguardia* (edición de 6 de junio de 1936, página 9) publica una nota en la que se apunta la posibilidad de aplazar unos días el cierre de la exposición.

EXPOSICIÓN DE ARTISTAS JÓVENES

Debido al interés despertado por la exposición celebrada en los salones de «Catalònia» por el «Grupo Logicofóbico», se está gestionando poder repetir por unos días dicha exposición, para hacerla asequible a las personas que no pudieron ver la manifestación colectiva de estos jóvenes artistas.

LOS FIRMANTES DEL MANIFIESTO. CASSANYES Y VIOLA

Com que rés odiem més que aquet somni ensopit de la realitat, que no és altra cosa que aquells dels nostres somnis que s'assemblen més als de tots els imbécils.

Com que aquesta realitat és tant el pretexte com la causa d'aquelles, definitivament inaguantables, màquines de fer badallar que son les obres, diluivialment nombroses, dels fatals artistassos pairals, realistes i clàssics que patim.

Com que el responsable ideològic de totes aquestes, com de tantíssimes d'altres, dejeccions espirituals, és això tant odiós que hom ne diu ara Llògica, ara seny i sentit comú.

Es per tot això que ens proclamém foribondament

LOGICOFOBISTAS

Magí Cassanyes y Josep Viola firman el manifiesto, primero y único de la exposición, que se reproduce en el catálogo:

“El Surrealismo —escribe Viola en el catálogo de la *Exposición Logicofobista*— aspecto dialécticamente antitético dentro de la concepción sintéticamente global que es el Logicofobismo, se opone a toda expresión artística y considera la Poesía como actividad del espíritu. En su búsqueda de lo maravilloso, sorprendente y excepcional no se evade en sí, sino que, al incluir lo concretamente poético, tiende a precipitar la actual crisis de conciencia, mostrándose esencialmente como expresión de la revolución permanente del espíritu.”

“El Surrealismo es, a la vez, nueva noción de la poesía y un nuevo método de conocimiento.”

Dichas palabras eran ampliadas en el mismo catálogo por Magí Cassanyes, cuyas raíces en la vanguardia catalana eran más profundas.

“Para allanar en toda la amplitud deseada el programa esencial del Logicofobismo, bastaría con la simple trascripción de aquellos áureos pasajes del *Fedro*, en que Platón exalta, con mítica simplicidad, la inspiración poética o manía frente y por encima de la razón y la lógica.

Son precisamente estas las facultades por las que sentimos animadversión. Su

huella en la producción artística se inicia en aquella tendencia propugnada por Courbet que culminó en el Impresionismo y que elimina todo aquello que, al superar la vulgaridad, sugiera o recuerde los abismos hacia arriba o hacia abajo, ya que, como escribió con justicia Jorris Karl Huysmans: «para ser superaguda, toda obra tendría que ser satánica o mística, ya que fuera de dichos puntos extremos no existen más que obras de clima atemperado, de purgatorio, obras salidas de temas humanos más o menos despreciables».

Más allá, sin embargo, de estos extremos que son el Cielo y el Infierno, aún existe, creemos, un punto superior y trascendental que los unifica, situándolos: Erkenntnis. Es así entonces, que para clasificar jerárquicamente los diversos aspectos presentados por las producciones reveladoras de la vida más profunda de la *psique* —esta es precisamente la misión que se propone el movimiento logicófono— hemos utilizado un sistema total y unitario en el que puedan situarse sin esfuerzo ni arbitrariedad.

¿Qué otro sistema puede resultar más adecuado que el desarrollo dialéctico hegeliano?

Al utilizar este sistema dialéctico podríamos decir, entonces, que al momento de la *tesis*, corresponden dentro de la teoría de la Logicofobia aquellas producciones artísticas entroncadas con la Liturgia, o dicho de otra manera, que tienen como base la Religión, es decir, la Consciencia moral de un *más allá*. Al lado opuesto y complementario o *Antítesis*, todas las obras que son hijas de alucinaciones oníricas u otras, cuyo origen hay que buscar en las turbias regiones del alma donde dominan los tan variados aspectos de la Libido.

Las obras que corresponden a la tesis se encontrarían en todos los periodos de la Historia del Arte —empezando por Egipto y Caldea, pasando por Grecia, la India, y el periodo Gótico, sin dejar de lado el Arte llamado negro—. En lo que concierne a la Antítesis pasa precisamente lo contrario, pues son muy recientes, pues si es verdad que tanto Goya como Rops pueden pasar como sus precursores, su aspecto negativo y destructor encuentra su expresión más íntegra en el Surrealismo. En el momento final del desarrollo dialéctico, la Síntesis, podemos incluir las creaciones de aquellas individualidades excepcionales que manifiestan la concepción más pura del Espíritu: Blake i Runge, Cornelius i Wierds, Watts i Moreau, Böcklin i Klinger, Redon y Fidus.

Actualmente se incluye siempre el epíteto social. ¿Qué tiene de sorprendente que también se haya intentado incluirlo en los dominios del Arte estético? En este particular, nosotros creemos que, basándonos en la clasificación jerárquica de las actividades del espíritu de Hegel, el Arte ha de servir, sí, pero solamente a aquello que está por encima de él: la religión y la filosofía. Nunca, sin embargo, a lo que está por debajo, como la política o la sociología. En este sentido, repetimos las palabras escritas por el gran y sutil Odiol Redon: «Se ha utilizado mucho el calificativo social durante toda mi vida. Hoy desconfío mucho de él».

Acabaremos proclamando abiertamente que la Logicofobia o, en su manifestación artística, el logicofobismo, es una tendencia claramente metafísica. ¿Es posible unir arte y metafísica? Creemos que sí, siempre que demos a esta palabra el significado que le otorga el gran lírico inglés Percy Bysshe Shelley en aquellos sorprendentes Fragmentos que son como un presentimiento programático de las investigaciones y experimentos psicológicos que nos preocupan hoy y donde podemos leer que «La metafísica puede definirse como la búsqueda de las cosas que dependen de la naturaleza interna del hombre o que son relativas a él.»

En una entrevista publicada en *La Humanitat* el día 24 de abril, el periodista Jordi Jou destaca algunos aspectos del grupo de la mano de Magí Cassanyes:

“El café vienés, que está situado al inicio de la calle Salmerón, tiene una atmósfera total especial; de decoración *modern estyl*, con flores y ramos delicados, y se presta de maravilla a reunirse y hablar de arte. Allí encontramos a M. A. Cassanyes, ánimo del grupo, y a R. Marinello, Esteve Francès, Remedios Varo y Josep Viola, dispuestos a explicarnos cosas de esta exposición del Surrealismo.”

“—Lo primero que he de deciros [comienza Cassanyes] es que no se va a llamar exposición del Surrealismo, sino del Logicofobismo.

—¿...?

—El Logicofobismo — que etimológicamente significa fobia a la lógica y que es una palabra nueva — viene a representar, hoy en día, lo que significaron Rousseau, Hamann y Herder en el Romanticismo alemán. Schopenhauer, que es la culminación de este espíritu, dice que la Lógica es solamente un simple instrumento utilitario.

—El Logicofobismo nace de la oposición a todo el arte que se ha hecho desde Courbet. Todo el impresionismo y el post-impresionismo se dirigen a la representación de la parte externa de las cosas; el logicofobismo busca la representación interna. Nosotros adoptamos como lema las palabras de J.

Moreau: «No creo en lo que veo, sino en lo que siento.»

–¿Vuestro grupo es esencialmente surrealista?

–En este grupo domina el elemento surrealista, es decir, la antítesis. Lo que caracteriza el grupo es que la representación de la realidad no es más que un medio, no una finalidad, como sucede con los realistas.

–Según tengo entendido, dentro del Logicofobismo hay algunos partidarios de la acción social. ¿Es eso cierto?

–Mire. Basándonos en la clasificación hegeliana, creemos que el arte no ha de rebajarse a lo que está por debajo suyo, como es el caso de la política, la economía, etc., sino que debe esforzarse por servir a lo que está por encima suyo, es decir, la religión y la filosofía. Como os he dicho anteriormente, las representaciones basadas en la religión son la Tesis...

–Así vosotros sois...

–Una reacción contra este impresionismo sin sustancia y vacío que se practica en nuestro país. Nosotros no damos importancia al ambiente artístico de aquí porque creemos firmemente en lo que dijo Goethe, «que no merece la pena combatir la vulgaridad, porque siempre es eternamente igual».

EL ECO DE LA EXPOSICIÓN LOGICOFOBISTA EN LA PRENSA

El 17 de mayo, el crítico A. de Montabert publica en *La Publicitat*.

“La exposición de arte *logicófobo* adquiere un sentido y un sabor especial después de haber sido objeto de un ataque por parte de la prensa de Madrid. [nota]

Desgraciadamente para el arte hispánico son precisamente estas *ideas* – o más correctamente absurdidades – propagadas por una parte de la prensa que influye sobre la opinión pública.

¿Qué dicen los diarios? Aquí va la sustancia: «¿Búsquedas y ensayos de arte nuevo? Esto no existe, no es arte. ¿Picasso, Dalí, Miró? No existen. No son ni pintores.»

El crítico citado ha olvidado sin duda lo que quiere decir el término arte [...] a no ser que no lo haya sabido nunca. Y como no se puede crear una cosa que ya existe, tampoco se puede reproducir, y ya no es arte, es un oficio.

Como no todos pueden tener el genio de la creación en su plenitud, el arte comporta tentativas de creación y, por tanto, búsquedas. Es lo que siente y prueba con tanta intensidad el alma de la generación actual, tanto de los artistas como del público. Las obras académicas pudieron ser el arte de ayer; su

reproducción o imitación ya no es arte hoy en día.

Por esta razón aquellos artistas que quieren crear caminan hacia delante y buscan, y por la misma razón el público pierde su interés por el arte clásico, cuyo lugar está en los museos.

Picasso, Dalí, Miró, ¿no existen? Desgraciadamente, cae otra vez en el error. No solamente existen, sino que son reconocidos como avanzados del movimiento artístico de hoy.

¿Y la exposición de los logicóforos?

Un poco desligada, desigual y muy interesante. El empuje es fuerte, el sentido de lo nuevo agudo. Me hubiese gustado ver un poco menos de esta obsesión freudiana, fuera de lugar en el clima del arte de este país.

Por no hablar sino de algunos, mencionamos *Niebla*, de Sokolova, equilibrio perfecto entre la realización actual y las promesas de futuro.

Están también Artur Carbonell y Lamolla. Los menciono juntos, pues si en el *Paisaje asesinado* del primero es agradable ver una obra de arte de un artista maduro, que sabe unir lo *finito* de ayer con las ideas de hoy, las producciones de Lamolla dan ganas de seguir su obra futura, que ganará al convertirse en mas viril y concentrada.

Por último está *Entierro*, de Gamboa-Rothwoss. Quizás el camino de este artista será más el de un ilustrador caricaturista que el de un adepto a la pintura abstracta y pura.

Solamente estos creadores de verdad, que tienen el coraje de afrontar la opinión pública al mostrarle sus ensayos, sus éxitos y fracasos, solamente ellos podrán encontrar la fórmula del arte vivo, del arte de hoy.

En resumen, si la Exposición de los Logicóforos no ha gustado a los diarios de Madrid, peor para ellos. Deseamos a ADLAN muchos éxitos en el ejercicio de su labor tan interesante y viva.”

Se refiere a un artículo aparecido a *Las Artes y las Letras*

“-¿Qué le parece, nos ha dicho una persona amiga, la exposición Logicofobista?

-¿Desde qué punto de vista me lo pregunta usted, el artístico o el humorístico?

-¿Humorístico?

-Sí, sí. Humorístico.

-Hombre, no le entiendo.

-No me entiende, o no quiere entenderme. Porque a esas alturas, cuando el mal llamado arte moderno está muerto, querer insistir en esas excentricidades, es cosa de humoristas o de excéntricos. El arte no vive en ninguna de las cuarenta obras allí expuestas. Son una serie de colores, jugados y ligados, más o menos bien, y nada más. Esto en cuanto a las pinturas. En cuanto a la escultura, ¿se puede llamar tales a las hechas a base de vidrios rotos y alambres?

-Pero...

-No. No hay peros que valgan. Hoy más que nunca, para hacer un retrato, una composición, o un paisaje, hay que hacerlo pintándolo, o cuando mejor, ajustándose a lo que haya. Eso de que a base de absurdos se quiera hacer pintura, podrá divertir a un grupo, pero no tiene nada que ver con la pintura, ni con el arte.

-Así, usted niega a Picasso, a Dalí, a Miró, y a toda clase de grandes artistas modernos.

-En absoluto. Cuando más estridentes quieren ser, los consideramos menos artistas. Tan malas eran, desde este punto de vista, las obras que ADLAN presentó ya en la Sala Esteva, como las actualmente expuestas en la Sala Catalonia. Le voy a citar un caso para ilustrarle. Últimamente, Salvador Dalí dio en un teatro de París una conferencia sobre el Surrealismo y otros ismos. Pues bien, fue un espectáculo deplorable. La mayoría de los espectadores silbaron e insultaron ante las extravagancias y tonterías que Dalí dijo. Y esto sucedió en París. Pues bien, cuando Dalí venga a Barcelona dirá que ha tenido tantos éxitos en París que le han comprado tantos cuadros, etc. Y, naturalmente, alrededor de estos nombres, que a fuerza de escándalos han logrado tener un cierto nombre, se mueven una serie de jóvenes. El bueno de Planeéis, el pintor de Figueres, por ejemplo. Y un grupo, como el de ADLAN, que quiere, a fuerza de fracasos y de estridencias, renovar el arte todo.

-Así usted niega el valor de esta exposición Logicofobista.

-En absoluto. Son una serie de absurdidades inadmisibles. Dentro de unos años, o de unos meses, no quedará de ellos ni el recuerdo. Es fruta del tiempo. A los jóvenes, a veces les da por construir cosas, otras veces para querer llamar la atención. Tal sucede con esta Exposición.”

El 21 de mayo, Miquel Utrillo responde al artículo de A. de Montabert en *Las Artes y las Letras*.

“Podemos asegurar formalmente que no hemos pagado el anuncio que de esta sección apareció en *La Publicitat* el pasado domingo firmado por un ilustre desconocido, que pretende hacerse pasar por crítico francés.

Aunque estamos convencidos de que el tema no merece ningún comentario, ni menos un intento de polémica, queremos dejar sentados unos puntos de vista.

Primero – A base de *absurditats*, que pretenden ser contundentes, nuestro impugnador intenta cohonestar una actitud logicofóbica de un *grupito* logicofobista. Nunca tal caso con armas tan adecuadas se nos había presentado, pues no es la lógica la cualidad más brillante de su defensa, antes diríamos de la

profesión de fe de un aspirante a la tan cacareada paranoia.

Segundo – La palabra Arte en ningún idioma del mundo representa otra cosa que el conjunto de reglas para ejercer bien cualquier actividad o industria. Quien crea no hace arte. Arte es disciplina y, en todo caso, son los imitadores del creador quienes crean el arte de su imitación, como los falsos insensatos logicofobistas con respecto a Picasso, Dalí o Miró.

Tercero – El que suscribe es incapaz de representarse a ningún artista de la antigüedad predicando a sus contemporáneos la justa correspondencia entre su arte y su tiempo. En el mundo románico, por ejemplo, no hubo necesidad de convencerse de que el arte románico le iba a la medida. Al público de hoy, si el arte que se le ofrece fuese verdaderamente el que le corresponde, como dicen los profetas esos, toda su predicación sería innecesaria. Por otra parte, mal se compagina hablar de heroísmo por una parte (el de los artistas modernísimos) y por otra de que el público pierde interés por el arte clásico y que, por lo tanto, la defensa de éste es anacrónica.

Cuarto – Respecto a negocio, cada cual hace el que puede. Pregúntese sino al señor Picasso y adláteres con la inflación que han producido en el arte moderno con su sobreproducción vertiginosa.

Quinto – Al criticar la Exposición *Logicofobista* no nos movió otro motivo que un principio que tenemos muy abierto y muy cerrado sobre el arte. Nunca hemos creído, admitido y menos defendido ese absurdo *arte moderno*, que para defenderlo, como hizo Dalí en la conferencia que oímos en París y de la que en nuestro comentario hablábamos, tiene que servirse de los órganos sexuales masculinos y femeninos.

A nosotros, afortunadamente, nos gustan mucho las mujeres. Esto y que suscribimos íntegramente el artículo que Carlos Capdevila, director de *La Publicitat*, publicó también el pasado domingo en el mismo periódico, al lado — ¡Oh, paradoja! — de lo que quería ser un ataque a nuestro punto de vista, rabiosamente anti-logicofobista.

Es todo lo que teníamos que decir.”

Alejandro Plana escribe en *La Vanguardia* (23 de mayo, 1936) una crónica semanal de exposiciones. Habla primero de la exposición de Giorgio de Chirico en la Sala Esteva y después dedica un texto a la muestra logicofobista.

“Si la exposición Chirico nos ofrece un momento precursor del sobrerrealismo, el conjunto de obras reunidas en las galerías de la librería Catalonia nos presenta un aspecto más inmediato de este movimiento, y que tiene para nosotros el interés de patentizar el grado de su influencia en nuestros jóvenes artistas. El *logicofobismo*, denominación que adopta este grupo, se acoge a la doctrina platónica. Toma como bandera las palabras con que el filósofo exalta el poder de la inspiración poética

en rebeldía contra la razón y la lógica. En el prólogo del catálogo se recuerdan las palabras de Yorris Kart Huysmans, según las cuales, toda obra que no sea satánica o mística pertenece a un clima temperado, con «asuntos humanos más o menos despreciables». Esta actitud teórica explica claramente el contenido de la actual exposición. Las obras expuestas son, en su mayoría, una imitación más o menos afortunada del estilo de Salvador Dalí. Los temas son más comprensibles por sus títulos que por su ejecución plástica. Recordemos, entre otros, los siguientes: *La aureola astral e impasible está a punto de salir*, *Chipre-remedio o el complejo del dictador*, *Recuerdos de los pájaros sentimentales*, *Tubérculo impúdico esperando la hora seca*, *Rastro fatídico del simulacro sólido*. Otros títulos son más aproximados a la vulgaridad de la pintura normal: *Interior*, *Ventana*, *Noche de luna*, *La bruma*, o *El arpa de Napoleón*. Para corresponder a tales temas, estos innovadores combinan imágenes de objetos usuales —un ojo de vidrio, un lápiz, una llave, aisladores eléctricos, etc.— con deformaciones de vísceras y huesos humanos. Se muestran obedientes a la consigna de los manifiestos de André Breton que, para escapar a lo que él llama la «dictadura del espíritu», propugna toda especie de ensayos y experiencias relacionadas con la confesión psicoanalítica, con las prácticas del sonambulismo y de las ciencias ocultas. Creen que la imaginación es más libre cuando consigue acercarse al estado de la locura. De ahí su admiración por los dibujos de los niños y de los locos. En este estado, como en el del sueño, el inconsciente colectivo se descubre en toda su espontaneidad. Fundadamente, han temido los surrealistas que sus obras sean tildadas de «literarias». Realmente hay una cantidad enorme de literatura en las doctrinas y en las obras del surrealismo. De ello deriva la desproporción entre el propósito y el resultado, la distancia entre la promesa y la realización. Claro está que es difícil juzgar de una y otra desde un punto de vista lógico. Hay que situarse en un nivel distinto. Hay que renunciar a la razón para impregnarse del sentido poético que pueda tener un lápiz o un disco de corcho rodeado de alfileres negros. Hemos de limitarnos, por nuestra parte, a constatar este hecho y a imaginar en qué grado la buena fe y un juvenil humorismo participan en esta manifestación logicofobista.”

El Be Negre:

“El BE...RNAT, METGE

Pocas veces se ha visto tan concurrida la cloaca (bajos) con pretensiones de sala de recibir que los botarates de ADLAN han instalado.”

Una crítica sorprendentemente negativa la escribe Ramon Xuriguera en la *Revista Rosa dels Vents* (año I, número 5, junio-julio de 1936). Xuriguera había formado parte de la redacción de la revista *Art*, junto con Viola y Lamolla, y

parecía cercano a sus ideas. “No hay nada más triste —dice— que presentar como nuevas unas formas y técnicas que han pasado de moda gracias a su constante rodar sin resultado. Hace diez o doce años suscitaron un interés justificado los ensayos pictóricos al estilo de los expuestos recientemente en la Sala Catalonia. Había una esperanza de mundos nuevos, un deseo de búsqueda que hacía pensar en un campo inédito de perspectivas estéticas. De todas estas tentativas, Salvador Dalí llegó a hacer un arte personal de un innegable valor pictórico. Dalí, sin embargo, es un pintor y a pesar de los elementos extra-plásticos que informan su pintura, su temperamento queda como una calidad positiva.

La exposición de los *logicóforos*, ultra representar aquel espíritu ya en desuso, es, además, una imitación sin sustancia de la técnica daliniana. La personalidad de los que exponen no se advierte por ninguna parte. Y la pintura, más que enfrentarse a los fueros que le son propios, lo hace con los ingredientes literarios que tiene cerca. El resultado no es otro que la monotonía.

Algunos de los que exponen, como Artur Carbonell y F. Lamolla, cuyas condiciones habíamos apreciado en producciones inspiradas por otros procedimientos, quedan aquí despersonalizados e inmersos en unos métodos que no pueden conducirles a nada interesante.”

El 5 de junio, la revista madrileña *La Época* publica un artículo firmado por Ramon Nonat (Cristòfol me comentaba que era un seudónimo de Eugeni d’Ors).

“Cuando el surrealismo parecía cerrar como un paréntesis definitivo la descomposición del Humanismo beccadelliano llevado a la máxima deshumanización por la orgía mental de obras artísticas como las de Andrés Bieles, Picasso y el *Hans Arp*, he aquí que toma cuerpo la nueva secta —escuela no lo es— del arte logicofobista que actualmente se exhibe en las salas de exposición de Barcelona, dejando atrás al mismo concepto alambicado del surrealismo.

Barcelona tiene siempre una extraordinaria predisposición y ductilidad en sus intimidades culturales al reflejo de todas las novedades de la cultura internacional. Es una característica mixta de cualidad y defecto, propia de todos los centros urbanos litorales y cercanos a las fronteras. Periferia geográfica y cosmopolitismo están en relación directa. Buena cantidad del eclecticismo artístico nace de tal relación. Y el eclecticismo es la médula romántica del Humanismo materialista que informa el genio catalán presidido por las normas generales barcelonesas. Por esto es que después de la crítica francesa, ninguna otra del mundo ha sido tan cordial para el surrealismo y el logicofobismo como la crítica de Cataluña, o mejor dicho, de Barcelona.

Al cosmopolitismo se une otro factor que deriva de sus mismas causas: la emulación del Humanismo francés de la Enciclopedia revolucionaria. La filosofía catalana barcelonista se encuentra en un estado de salud que podría diagnosticarse como hipertrofia humanista del ochocentismo — enfermedad importada de Francia en los mismos vagones y camarotes que nos importan la carne perfumada para el noctambulismo — y recoge esas novedades con una cordialidad en activo. La cultura barcelonesa no se limita a criticar: luego de criticar, copia, espolvoreando la copia con aquella pimienta del genio catalán del interior saturado de un positivismo humorístico, aun *malgré lui*.

En la incongruencia forzada de las obras artísticas, y hasta de las charlas, de Salvador Dalí, declamador de las sugerencias del «hueso terrible, del hueso pelado», y realizador de una plástica revolucionaria, romántica, a base de planos acorchados, lunas infantiles y gorriones podridos, circula sigilosamente un equilibrio orgánico y una ponderación demagógica que no es posible hallar en Biela ni en Manetti. Se percibe allí la mano segura del dueño de La Puntual, del *señor Esteve* prototipo, ungido de lógica, de sentido común, incluso en sus cabriolas modernistas y en sus excesos de humanismo antihumano.

Dentro de la misma logicofobia, la catalanidad pujante de sus rezagados por apego al genio hispano que baña las más profundas capas de la catalanidad — que no debe confundirse con el catalanismo — se produce con un aire ponderado, algo clasicista todavía, y académico. El estilo de Carbonell en su *paisaje asesinado*, y el de Juan Massanet, conservan dentro del logicofobismo aquel orden de idea ingeniosamente mantenido debajo del desorden anticanónico de la plástica — línea y colorido lógicos arbitrariamente amalgamados por rebeldía al canon — que es la tónica del surrealismo. Pero ya se comprende que por esa misma inclinación *burguesa* a la lógica encubierta, sus autores son considerados como bastardos o neófitos semiprofanos de la secta logicofobista. No son típicos, ni cuentan para una crítica certera del logicofobismo. Tienden a lo surrealista y a lo cubista: y tanto Picasso como Manetti, como Dalí, al lado del Logicofobismo auténtico resultan canonistas de *chaquet* y cuello pajarita.

El surrealismo primitivo era integrado por un complejo esencialmente burgués y, por lo tanto, caía de lleno en las últimas evoluciones decadentes del Humanismo materialista que informa el ocaso del siglo XIX disuelto en la noche del XX. En lo superficial de sus objetivos se alimentaba del prurito de resaltar, de hacerse ver, de pasmar el burguesismo. Dentro de cada surrealista se guarecía un cateto dispuesto a llamar la atención cosmopolita, a costa de las piruetas y excentricidades que fuera menester. Para llamar la atención sólo

había dos recursos: crear el arte de acuerdo con los cánones clásicos, pero con una originalidad sobresaliente, o hacer algo, si no artístico, por los menos original, respecto del clasicismo, del romanticismo, de todo lo conocido. Claro está que resultaba más fácil lo segundo, para lo cual no hacía falta personalidad artística ni conocimientos técnicos excepcionales. Bastaba con la audacia y el ingenio. Estas facilidades dieron al surrealismo la máscara de un arte original, ocultando su modalidad artística burguesa por excelencia. Era el arte del tendero haciéndose el loco para atraer la atención de una clientela.

En la incongruencia forzada de las obras artísticas, y hasta de las charlas, de Salvador Dalí, declamador de las sugerencias del «hueso terrible, del hueso pelado», y realizador de una plástica revolucionaria, romántica, a base de planos acorchados, lunas infantiles y gorriones podridos, circula sigilosamente un equilibrio orgánico y una ponderación demagógica que no es posible hallar en Biela ni en Manetti. Se percibe allí la mano segura del dueño de *La Puntual*, del *señor Esteve* prototipo, ungido de lógica, de sentido común, incluso en sus cabriolas modernistas y en sus excesos de humanismo antihumano.

Dentro de la misma logicofobia, la catalanidad pujante de sus rezagados por apego al genio hispano que baña las más profundas capas de la catalanidad —que no debe confundirse con el catalanismo— se produce con un aire ponderado, algo clasicista todavía, y académico. El estilo de Carbonell en su *paisaje asesinado*, y el de Juan Massanet, conservan dentro del logicofobismo aquel orden de idea ingeniosamente mantenido debajo del desorden anticánónico de la plástica —línea y colorido lógicos arbitrariamente amalgamados por rebeldía al canon— que es la tónica del surrealismo. Pero ya se comprende que por esa misma inclinación *burguesa* a la lógica encubierta, sus autores son considerados como bastardos o neófitos semiprofanos de la secta logicofobista. No son típicos, ni cuentan para una crítica certera del logicofobismo. Tienden a lo surrealista y a lo cubista: y tanto Picasso como Manetti, como Dalí, al lado del Logicofobismo auténtico resultan canonistas de *chaquet* y cuello pajarita.

El surrealismo primitivo era integrado por un complejo esencialmente burgués y, por lo tanto, caía de lleno en las últimas evoluciones decadentes del Humanismo materialista que informa el ocaso del siglo XIX disuelto en la noche del XX. En lo superficial de sus objetivos se alimentaba del prurito de resaltar, de hacerse ver, de pasmar el burguesismo. Dentro de cada surrealista se guarecía un cateto dispuesto a llamar la atención cosmopolita, a costa de las piruetas y excentricidades que fuera menester. Para llamar la atención sólo había dos recursos: crear el arte de acuerdo con los cánones clásicos, pero

con una originalidad sobresaliente, o hacer algo, si no artístico, por los menos original, respecto del clasicismo, del romanticismo, de todo lo conocido. Claro está que resultaba más fácil lo segundo, para lo cual no hacía falta personalidad artística ni conocimientos técnicos excepcionales. Bastaba con la audacia y el ingenio. Estas facilidades dieron al surrealismo la máscara de un arte original, ocultando su modalidad artística burguesa por excelencia. Era el arte del tendero haciéndose el loco para atraer la atención de una clientela.

Bajo la máscara palpita la lógica más recia de las escuelas aburguesadas. Una lógica terriblemente académica, doméstica, científica y mercantilista. La última fase del Humanismo administrado por los revolucionarios de las *lucres* se limitaba a plasmar el arte sobre un pentagrama invertido, pero sin salirse de él, creando el orden del desorden romántico en el surrealismo. Al fin, lógica.

En las interioridades anímicas, el surrealismo apoyaba los pies sobre dos pedestales burgueses de factura modernista: uno, psicológico, y otro, metafísico. Se apoyaba en Freud y en Bergson. El arte tomaba al psicoanálisis como una herramienta de trabajo para escudriñar la posibilidad de sensibilidades en el público, y para llegar a ellas saturándose de freudismo. La lógica de Bergson guiaba el orden de su producción con sus conceptos metafísicos, siempre teniendo en cuenta la proposición bergsoniana: «el fondo del sentido común es seguro; la forma, sospechosa».

Acaso esto no se halle claro en la consciencia del surrealismo militante, pero en cada exposición surrealista he sentido poderosamente evocadas las teorías de *L'Évolution créatrice*, de *Matière et Mémoire*, de la *Introduction à la Métaphysique* y de la crítica que sobre todo esto hizo Eduardo Le Roy, gran admirador de Bergson. Aquellas telas que se me ofrecían fiaban en que «percibir equivale a un trabajo de adivinación», en «los errores de los sentidos». Sus ejecutantes creían indudablemente en el procedimiento crítico que Le Roy llama de la simpatía — copiado del método literario de Sainte-Beuve —, es decir, basado en la fuerza de la intuición propiciadora de un conocimiento absoluto. Aquellas teorías reductoras que por el cuerpo explican el alma, por la materia la vida y por el número la extensión, se hallan en el subsuelo del arte surrealista.

Todo esto es profundamente burgués: tiene la lógica dura y encartonada del enciclopedismo y de la razón pura decretada por Robespierre y por Kant. Es la concreción plástica de la democracia elevada al anarquismo. Sustancia burguesa. El logicofobismo auténtico es otra cosa. Significa el fondo del fondo de la descomposición burguesa. El Humanismo materialista muere, y

el sujeto pasa a cadáver: a la nada absoluta del nihilismo. Es el más allá del arte surrealista, y no presenta horizontes: no aparece como una etapa más. Al dar otro paso adelante, se da contra una muralla. Más allá sólo hay la tumba... Porque ese arte es el manicomio del Humanismo enloquecido. El *artista* que intente superar la fase logicofobista sólo podrá recurrir a una novedad: pegarse un tiro. Negar el arte y la vida humana con la negación total.

La decadencia de las *luces* toca a su remate, y sólo queda en pie la esperanza de un nuevo Renacimiento. La logicofobia es la savia contra la lógica burguesa, marxista, libertaria, cristiana o como sea. Todo cuanto pueda ser lógico ha de ser mordido y negado. El sentido común cuelga por los pies. Esta es la religión de la última secta.

La escultura de Marinello, las figuras de Lamolla —*Espectro de las tres gracias en el aura sutil*—, aquella tela de Chipre-remedio o *el complejo del dictador, la noche de luna* de Cristófol, el *Camagüey*, pintado por el escultor Sans, y las telas de Nadia Sokalova, Remedios Varo y la madrileña Maruja Mallo, se hallan perfectamente de acuerdo con las creencias de la secta. Saltan rabiosamente fuera de la lógica y de toda relación cósmica.

Una patética impotencia de expresión, y una ignorancia técnica, hermana el logicofobismo y el surrealismo. Pero la base anímica que aguanta a unos y otros es muy diferente. En el surrealismo habla el subconsciente, y en el logicofobismo el inconsciente. Aquel coge al hombre, lo pica en cubitos, lo pulveriza, y pasta con ello un brebaje humano. Deshace al hombre para rehacerlo en un abstracto humanista moldeado con máquinas. No rebasa el humanismo, por mucho que lo niegue alambicándolo.

El logicofobismo, sí. Lo rebasa y lo niega rotundamente. Lo desprecia como desprecia la lógica. Reniega del hombre, del espíritu, de la materia, de sus relaciones, de la vida, de Dios, de todo. Es la locura furiosa voluntaria del Humanismo. No admite ni transmite otra cosa que fantasmas depurados y limpiados de lógica en absoluto. Es el más allá de la metafísica, que dice uno de sus amigos.

Al llegar a la logicofobia, Bergson queda relegado al mundo banal de los cuerdos, de los lógicos. Ya el arte no coge a Freud para sí. Se entrega a él, como un caso más: espontáneamente, contra la misma lógica de la locura.”



Andreu Gamboa González-Rothwoss

LOGICOFOBISTAS

MAGÍ CASSANYES

(Sitges, 1893 - Barcelona, 1956)

Nacido en Sitges en el año 1893, Magí Albert Cassanyes i Mestre fue un reconocido crítico de arte, promotor artístico y defensor de las vanguardias.



Hijo de Magí Pau Cassanyes i Forment (Sitges 1854-1907), político y terrateniente que fue alcalde de la capital de El Garraf en 1894. Vivió en Sitges con su familia, en la calle Àngel Vidal, hasta que, en el año 1932, se fueron a vivir a Barcelona, donde murió en 1956. Colaboró en *El Camí* (1918); en la revista de Sitges *Terramar* (1919-1920), en *Monitor* (1921-23) y en *L'Amic de les Arts*. Cabe destacar de manera muy especial su colaboración en el número dedicado a las vanguardias del año 1927, y también en el número especial de la revista *D'Ací i D'Allà* de 1934.

Participó activamente en la vida cultural barcelonesa, incluso antes de trasladar su residencia a esta ciudad. En 1922 habló de la presencia de Picabia en Barcelona en la prestigiosa revista *Littérature*. Siempre manifestó un claro interés por este artista, con quien mantuvo una estrecha relación, como lo demuestra el hecho de que fue Magí Cassanyes quien ayudó a Picabia a descubrir el arte románico catalán acompañándolo, junto con Josep Dalmau, en su visita a los murales románicos del Museo de Arte y Arqueología de Cataluña. El conocimiento de estas obras impactó profundamente en Picabia, hasta el punto de que influyen alguna de sus piezas posteriores, como muestra su interpretación del *Agnus Dei* (1924) de Taüll.

Es destacable su participación en el número de *L'Amic de les Arts* del 17 de agosto de 1927. Esta revista vanguardista nacida en Sitges se convirtió en un referente para los jóvenes de su generación bajo los auspicios de Salvador Dalí, Josep Carbonell y J.V. Foix, entre otros.

Organizó en 1929 una exposición en las galerías Dalmau que dio a conocer en Barcelona a Hans Arp, Sophie Taeuber, Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo, Lhote, Helion, y en la que se presentaron las obras de Sandalinas y Àngel Planells. Colaboró también en uno de los momentos culminantes de ADLAN, la publicación, en el invierno de 1934, del número de *D'Ací i D'Allà* dedicado al arte del siglo XX. Esta revista, vinculada en sus inicios a la Lliga Regionalista, burguesa y conservadora, fue convirtiéndose con el tiempo en un magazine de información general que combinaba temas de actualidad con secciones dedicadas a la fotografía, las artes plásticas, la música, el cine o la moda. Bajo la dirección de Carles Soldevila, apareció con un nuevo formato y con una estética próxima a los aires más modernos de la Barcelona ilustrada.

Para la preparación de este número especial de Navidad de 1934 se pensó en invitar a Sert (GATPAC) y Prats (ADLAN), con lo que se convirtió en un referente de los movimientos de vanguardia de Cataluña. La cubierta era de Joan Miró y contenía reproducciones de obras recientes de Kandinsky, Arp, Ferrant, Leger, Mondrian, Gris, Braque... Los temas del sumario eran “Cuadro sinóptico de la evolución de los conceptos de pintura y escultura”; “Nuestra generación”; “Arquitectura sin estilo y sin arquitecto”; “Hacia la magia”; “Después” y “El arte de vanguardia en Barcelona”, siendo el artículo sobre la magia la aportación de Cassanyes a este número.

El 1935 presentó la primera exposición de Eudald Serra, Jaume Sans y Ramon Marinel·lo en la Llibreria Catalònia. A raíz de esta exposición, publicó un artículo en la revista AC del grupo GATCPAC, para la que también había escrito el artículo “Joan Miró. El extraordinario”.

Como demostró en su artículo de la revista *D'Ací i D'Allà*, el interés de Magí Cassanyes por la magia era destacable, y fue uno de los vínculos que le unió fuertemente al surrealismo. En el texto publicado en *D'Ací i D'Allà* desarrolló su concepción artística ligada a la magia. Estableciendo un cierto paralelismo entre las obras de Joan Miró y las manifestaciones de la magia primitiva, afirmó que “se puede decir que ellas son unas conjuraciones espontáneas y automáticas, con las cuales este extraordinario Joan Miró, siguiendo la receta goethiana, se libra por medio de su plasmación externa de aquello que vive en su interior con una vitalidad inquietante”.

Años más tarde, Joan Brossa realizó unas manifestaciones que reproducimos al considerar que reflejan muy claramente las posiciones de Cassanyes y muestran

su evidente influencia en los artistas que posteriormente desarrollaron líneas que él había planteado durante los años 30: “El surrealismo investiga en este terreno [...], es la profundización del yo, y de los misterios del yo [...] La religión es una especie de magia oficial, permitida [...] Una monja es una bruja. Una bruja, lo que sucede es que cuando la religión se establece, coge la exclusiva y entonces los magos se convierten en la competencia. Y la magia la quieren ellos, los curas. Si hay otro que quiera atribuírselo, dicen que no, que los magos son ellos. En una revista, *D’Ací D’Allà*, de los años 20, hay un artículo de Cassanyes titulado “Vers la màgia” [hacia la magia]. Está muy bien, este artículo, porque marca todos estos aspectos que inciden en la creación poética. El arte, el arte verdadero es una especie de búsqueda de mensajes, de buscar, meter una serie de elementos de algún modo en el poema visual. Lo que haces es quitarles este acaparamiento que hacen y reivindicar este lenguaje para hacer un discurso ético y poético.”

A pesar de ello, podemos afirmar que Magí Cassanyes es un autor poco estudiado y poco conocido que merece ser destacado junto a Sebastià Gasch. Los dos mantuvieron intensas polémicas derivadas de la visión francófila de Gasch, que se enfrentaba a la germanofilia de Cassanyes. Fue un hombre de una gran cultura, y que también se interesó por el irracionalismo, por Sade, Nietzsche y Freud

Texto de Fina Duran i Riu

JOSEP VIOLA

(Zaragoza, 1916 -
San Lorenzo del Escorial, 1987)

Josep Viola Gamón (Zaragoza, 18 de mayo de 1916), el artista que después fundaría el grupo EL PASO, y que cambió el nombre de Josep por el de Manuel, vivía en la calle Sant Antoni de Lleida desde el año 1923, cuando su padre lo confió a dos tías de la ciudad. Su pensamiento programático, que se enmarca entre 1933, cuando publica su primera reflexión teórica, y la primavera de 1936, cuando firma el manifiesto logicofobista ya desde Barcelona, se caracteriza por una precocidad digna de mención. A los 17 años ya da pruebas de una capacidad intelectual y de lecturas acumuladas, con preferencia por la poesía y, muy concretamente, por la obra de Federico García Lorca.



De izquierda a derecha, Viola, Remedios Varo y Esteve Francés en el monumento a Colón de Barcelona

En función de los medios en donde expresa públicamente sus planteamientos, podemos clasificar este corto, aunque intenso período de 1933 a 1936 en una primera división en torno a la revista antiartística *Art*; una segunda a medio camino entre Lleida y Barcelona, constatada a través de las cartas que envía a sus amigos de Lleida, o a través de catálogos y conferencias, y una tercera cuando se incorpora de lleno a la vanguardia de Barcelona.

Al primer período corresponde la utilización ambivalente del catalán y del castellano, y la evolución de un *lorquismo* hasta la adscripción a un surrealismo que descubre la capacidad expresiva de su mundo interior. Queda aún lejos el

“surrealismo al servicio de la revolución” que defenderá más tarde. Viola es aún, en 1933, un poeta que vive la vanguardia de la ciudad de Lleida.

Es este un período definido por el concepto de poesía plástica. *Poesía y plástica* es también una expresión que iba a ser frecuente en la Lleida de los años treinta, utilizada tanto por Viola como por el pintor Antoni García Lamolla para definir un territorio en el que la imaginación no acaba de encontrarse con un surrealismo ortodoxo. La pauta no se limita solamente a la influencia indirecta que Federico García Lorca pudo ejercer sobre el núcleo vanguardista de Lleida, sino que también está relacionada con el contacto directo que Viola mantuvo con Magí Cassanyes.

Viola no es del todo un hijo directo del manifiesto surrealista de Breton. Su intuición se orientaría hacia la adaptación que su generación interpreta. Poesía y plástica permiten una mayor facilidad para compartir un espíritu poco dado a las clasificaciones y al mimetismo.

Quizás tal componente poético y plástico se adaptaba de inmediato al territorio del dibujo y de la pintura. La escultura parecía introducir la dificultad de la materia, que podía suponer una dificultad de interpretación literaria. Josep Viola Gamón fue uno de los primeros en constatar en Cataluña el distanciamiento que supone la tercera dimensión. A través de un texto que publica en la revista *Art*, dedicado íntegramente a la escultura, rechaza tanto las figuraciones como la abstracción, y pone como ejemplo de comportamiento plástico la figura de Àngel Ferrant.

A las referencias a Lorca, Viola empieza a añadir las del Dalí de *Babaou* o Jean Cocteau, o las de compositores como Stravinsky o Francis Poulenc.

A partir del núm. 5 de *Art*, Viola introduce la reflexión sobre el surrealismo, rechazando el futurismo y el purismo, incluso la irracionalidad abstracta. Solamente el expresionismo y la irracionalidad concreta expresan realmente el pensamiento.

Su marcha a Barcelona coincide con su adscripción directa al surrealismo, desarrollado a través de sus contactos con ADLAN.

La primera constatación del nuevo acento surrealista se manifiesta en el texto para el catálogo de la exposición que Leandre Cristòfol realiza en Lleida en 1935, enviado desde Barcelona.

En 1935, la relación de Viola con la ciudad de Lleida pierde la intensidad anterior, pero, a partir del verano, vuelve a manifestarse en hechos concretos, siempre vinculados al escultor.

En el mes de septiembre vuelve a escribir un texto para un catálogo de Cristòfol, que ahora redacta en catalán.

Aunque Viola demuestra un gran interés por el escultor Leandre Cristòfol, sus preferencias se van a decantar cada vez más hacia el pintor Antoni Garcia Lamolla.



ARTUR CARBONELL

(Sitges, 1906 - 1973)

En el manifiesto logicofobista, Magí Cassanyes escribe que la síntesis que propone el grupo confiere un valor metafísico a las opciones del arte moderno. Sin embargo, Cassanyes se mostraba menos propicio al surrealismo metafísico en sus años de crítico de *L'Amic de les Arts*, quizás por ser Sebastià Gasch defensor, a ultranza, de posturas abiertamente surrealistas desde las páginas de la revista sitgetana. En aquel tiempo, Cassanyes defendía los postulados del *realismo mágico* o de la nueva objetividad alemana o centroeuropea, que concretaba en artistas como Otto Dix, arquitectos como Wagner, Hoffmann, Behrens o Le Corbusier. Si Gasch proponía la defensa entusiasta de Salvador Dalí o Joan Miró; de Sandalinas o Planells; de Ramon Gaya o Maruja Mallo, Cassanyes optaría, como ejemplo de pintor realista mágico catalán, por Artur Carbonell (Sitges 1906 - 1973).

En el número 30 de la revista (Sitges, 31 de diciembre de 1928), Cassanyes le dedica un amplio artículo que ilustra con dos obras de matiz surrealista: *El circ* y *Orfeu i Eurídice*. No duda en incluir su obra entre las teorías de Franz Roh y su posexpresionismo, que considera propio de la Nueva Objetividad. Después de Joan



Orbita, 1934



Interior

Miró, Cassanyes opta por Carbonell: Lo que le gusta a Cassanyes es que la pintura de Carbonell se refiera tanto al mundo externo como al interno, que, a su entender, representan la dialéctica del Espíritu y la Naturaleza.

El grupo que animaba la revista *L'Amic de les Arts* ya se había fijado en Artur Carbonell, especialmente por ser de Sitges, y algunas de sus obras habían ilustrado artículos de la revista, como en el número 3 de junio de 1926, o en agosto de 1927, junto a reflexiones de Salvador Dalí. Sebastià Gasch también había defendido su obra, que llama su atención en la exposición de la Sala Dalmau de 1927.

El mundo de Artur Carbonell, lleno de interioridades y símbolos, no iba a orientarse simplemente hacia la pintura, ya que muy pronto, desde su juventud, sintió una pasión por la escenografía y el teatro. En 1915, por ejemplo, en un viaje a Madrid, pudo asistir a los Ballets Rusos de Diaghilev.

En 1920 se había instalado con su familia en Barcelona, y después del bachillerato, comenzó estudios de arquitectura, que abandonó al poco tiempo. Sus escenografías tenían una cierta proximidad con su obra pictórica, aprovechando ambientes misteriosos, de nocturnidad, en los que la arquitectura se aproximaba a las perspectivas de De Chirico. Sus representaciones teatrales se correspondían con un espíritu de autores contemporáneos. En 1930 presenta, en el escenario del Casino Prado de Sitges, *Orfeo*, de Jean Cocteau, y realiza una representación íntima de *La voz humana* del poeta francés. Al año siguiente, en 1931, representa en el mismo teatro Prado de Sitges *Caps de recarvi*, de J. Víctor Pellerin, y también en este escenario organiza, en 1932, *Egmont*, con motivo del centenario de Goethe. Su actividad teatral se acrecienta y, hasta la *Exposición Logicofobista*, sus producciones

son numerosas: *L'indigent*, de Charles Vildrac; *Sopar d'adéu*, de Arthur Schnitzler, y *Com ell va enganyar el marit d'ella*, de Bernard Shaw, todas traducidas por Carles Soldevila y representadas en el Prado de Sitges. A partir de 1934, sus obras se representan en el teatro Studium de Barcelona. En 1934, *Un caprici*, de Alfred Musset; *Antonieta o la tomada del marquès*, de Tristan Bernard, o nuevamente *Com ell va enganyar el marit d'ella*, de Bernard Shaw. En 1935, *Abans d'esmorzar*, de Eugen O'Neill; *Sopar d'adéu*, de Schnitzler; o *A la sortida*, de Luigi Pirandello, y en 1936 dirige y decora *Davant de la mort*, de A. Strindberg; *Un prometatge*, de Antón Chéjov, y *L'innocent*, de René Lenormand. A partir de 1940, acabada la guerra, Artur Carbonell se convertiría en profesor de dibujo y realizaciones escénicas en el Instituto del Teatro de Barcelona, donde pudo ejercer con influencia su pasión teatral.

En 1929 Cassanyes lo incluye en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero de la Sala Dalmau, y, junto con J.V. Foix, firma el catálogo de su muestra individual de la galería Arenyes de Barcelona, presentada entre los días 29 de noviembre y 13 de diciembre de 1930. Es esta la muestra más radical de Carbonell, más surrealista, por decirlo así, ya que, junto a obras magicistas, continúa practicando un realismo ambientado en un espíritu simbólico.

Al residir en Barcelona, Carbonell se relaciona asiduamente con los miembros de ADLAN, que siguen sus representaciones teatrales y patrocinan actividades entre las que se incluye su obra. Como la mayoría de los artistas de su generación, participó también en otras iniciativas divulgativas de las artes, como el Salón de Artistas Independientes, o las exposiciones de primavera que organizaba el Ayuntamiento de Barcelona. Parece lógico

que, al ser Cassanyes firmante del manifiesto logicofobista, este contase con la presencia de Artur Carbonell: entre ambos existía una sintonía que vendría a ser la misma que la que había entre Gasch y Àngel Planells.



Paisaje asesinado

LEANDRE CRISTÒFOL

(Os de Balaguer, 1908 - Lleida, 1998)

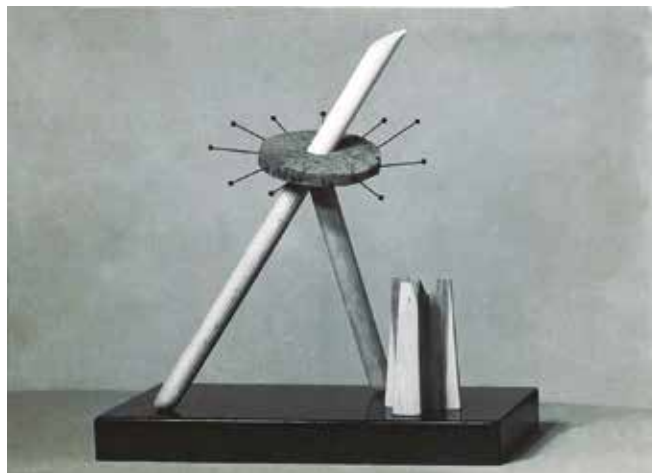


Entre los días 24 de septiembre y 8 de octubre de 1933, Leandre Cristòfol presenta en el Casino Independent de Lleida 9 obras figurativas y, por primera vez, una abstracta, *Cosa lírica*, denominada posteriormente *De l'aire a l'aire*.

En 1934, el Ayuntamiento de Lleida organizó por primera vez un concurso dedicado a los artistas de la ciudad. La muestra tuvo lugar en mayo, en el primer piso del Museo Morera, y el alto índice de participación demostró el nivel artístico que existía en la ciudad. Participaron 34 artistas en total.

La expresión que utiliza el crítico J. Soldevila Faro sobre la obra que Cristòfol presentó, *Construcció lírica*, es plausible y sensible, “cae de lleno en la ultrasensibilidad abstracta de interpretación no fácil”.

*La auréola astral y
impasible está a punto de
salir.* 1936





Pez sobre la playa. 1935



Noche de luna. 1935



Ventana. 1936

Dicha escultura, la segunda no figurativa expuesta en Lleida, mantenía la línea de integración del ritmo sobre el plano, y a la vez de la madera sobre el metal.

El ritmo de la espiral que contiene no recuerda, como en *De l'aire a l'aire*, correas de reloj, ni los muelles de somieres de la *Navegació concèntrica*, pero provoca un ritmo lírico como en su *objecte líric*.

El primer premio de pintura quedó desierto, y se otorgaron menciones a Cases, Benseny, Lamolla y a Rosuero. En la sección de escultura, los premios recayeron en Aguiló y Cortijo, y en dibujo, en Sanàbria y Kühnel. La reacción no se hizo esperar y Enric Crous, Antoni G. Lamolla y Leandre Cristòfol descolgaron sus obras el día 19 de mayo, un día antes de la clausura, contra lo que decían las bases de la convocatoria.

Tres días más tarde, el alcalde de Lleida comunicaba a los tres artistas la imposición de una multa de cincuenta pesetas, “considerando los hechos como un acto de desobediencia y falta de respeto a la autoridad”:

Entre los días 15 y 22 de septiembre de 1935, Cristòfol expuso obras recientes en el Cercle Mercantil de Lleida, en una muestra que duraría hasta el día 26.

Expone una serie de obras del período comprendido entre 1930 y 1935, con dos óleos, 4 acuarelas, 9 paisajes, 9 dibujos, 9 esculturas, 6 dibujos más y 6 obras en las que la investigación plástica retoma trabajos anteriores.

ÀNGEL FERRANT

(Madrid, 1891 - 1961)

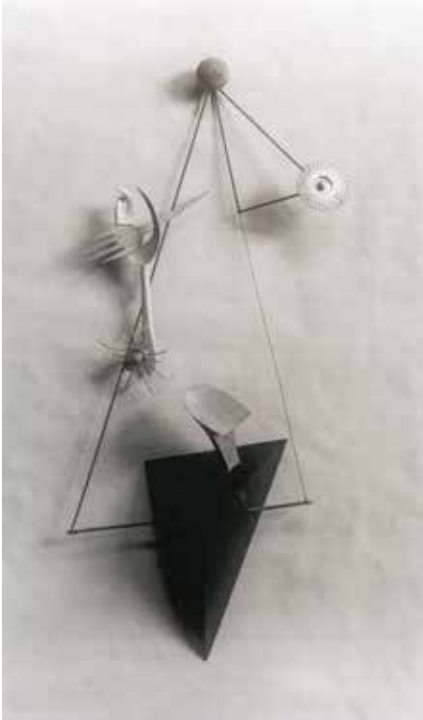
Àngel Ferrant llega a Barcelona en 1920, al poco de casarse en Betanzos con María Lisarrague, al obtener por concurso una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Antes de su etapa objetual, durante la cual participaría en la *Exposición Logicofobista*, había practicado una obra de síntesis figurativa cercana a la escultura de Josep Granyer y Apel·les Fenosa, con los que compartió amistad.



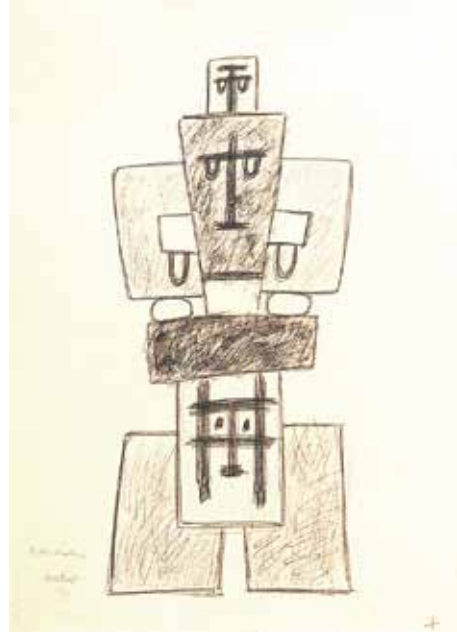
De entre el conjunto de esta obra representativa, que prologa los objetos surrealistas de 1932, destacan sus cabezas. Son testas deformadas, realizadas sin fidelidad al modelo, de una expresividad conceptual, de ojos achinados y pómulos marcados, de pelo simplificado, que atienden más a la lírica de los volúmenes que a su morfología.

A pesar de haber sido el escultor más influyente, a través de sus construcciones objetuales, en la Barcelona de los años treinta, Ferrant no fue teórico del texto, sino de la pedagogía. Su plan de estudios, proyectado en 1930 para la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, cuya Cátedra de Modelado y Vaciado ejerció desde 1920 hasta 1934, sirvió sin duda de iniciación para jóvenes escultores como Ramon Marinello, Jaume Sans, Eudald Serra o Antoni Clavé, que asistieron a sus clases, en las que proponía la disolución de la división de las artes entre mayores y menores, así como la libre creación de los alumnos.

Es sabido que Àngel Ferrant realizó y expuso sus primeras obras objetuales en 1933 en la galería Syra de Barcelona — *Formes i moviment de la vida aquàtica*, *Ambibigalopant*, *Hidroavió* (obra seleccionada en la exposición de objetos



Composición estereostómica. 1935



Dibujo. *Escultura estereostómica*

surrealistas de la Galería Rattón en 1936), *Gitana o Núria* — y que su exhibición provocó reacciones que condujeron a afinidades de críticos como Sebastià Gasch, menores, claro está, que la perplejidad del público más acostumbrado a la escultura ortodoxa.

Gasch ya había anunciado en *Mirador* (“Respecteu els materials”, *Mirador*, Barcelona, 20-10-1932) el cambio en las últimas obras de Ferrant, un “cambio que nadie conoce todavía, y que interesará seguramente a nuestros lectores”. “Estas obras de Ferrant son esencialmente lo mismo que sus esculturas anteriores, pero liberadas del lastre de la figuración, liberadas de la tutela de la anécdota, por tanto, más puras. Y, siendo más libres, más ricas de posibilidades inventivas.”

Fueron las reacciones adversas a su obra las que provocaron la redacción de algunos textos autoprogmáticos que nos sirven de referencia para justificar su obra.

El más importante lo publicó en 1934, en *Gaceta de Arte*, bajo el título “Mis objetos”. Comienza Ferrant por indicar su pasión objetual: “Los Objetos — dice — o, más propiamente, los utensilios que constantemente nos rodean, han llegado a

interesarme tanto, que hubo un momento en el que no pude reprimir el impulso de utilizarlos en lo inútil.” Sigue manifestando cómo la descontextualización de los objetos revela su forma plástica, vía, esta alternativa, al “hasitío, empacho de tanta y tanta escultura anodina y artificial y desmedrada de una escultura eternamente superior, justificada y venerable. . . Hay ocasiones en las que se llega a un grado de saturación insoportable”.

En diciembre de 1933, Ferrant obtiene por concurso de traslado una plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Su llegada a la capital va a fructificar de inmediato en la pedagogía, pero también en un intento colectivo de promover las actividades que favorezcan un arte nuevo. Ferrant mantiene sus contactos con Barcelona y con Tenerife, y en 1934 *Gaceta de Arte* publica la monografía escrita por Sebastià Gasch sobre sus objetos. Como hemos visto en la correspondencia con Ramon Marinello, la disponibilidad de Ferrant para con las iniciativas compartidas era muy grande, y no puede pensarse sino que la creación de un ADLAN en Madrid pasó por su figura y por la de Guillermo de Torre. Sin duda, para la *Exposición Logicofobista* iba a ser determinante.

ESTEVE FRANCÈS

(Portbou, 1913 - Deià, 1976)

La obra de Esteve Francès de los años treinta presentaba un mundo lleno de formas orgánicas y fantasías espaciales, lo que le permitió adherirse al grupo de artistas surrealistas, con los que colaboró durante algunos años. Breton demostró fascinación por su obra, describiéndola como unos paisajes crepitantes que discurrían dentro de un río misterioso. Profundamente influido por el estudio de la psicología, elaboró una morfología propia y una versión original de la técnica del *grattage*.



Gordon Onslow, Matta y Esteve Francès. 1939. Chateau de Chemilieu. Foto: Elisabeth Rowslin

Esteve Francès Cabrera nació en Portbou el 30 de julio de 1913. Hijo de Fulgencio Cabrera, quien, según diversas informaciones, ejercía de jefe de aduanas en la localidad ampurdanesa, y que era natural de Tudela, y de Carolina Cabrera i Barrera, natural de Barcelona y, al parecer, hija del jefe de correos de Portbou. La abuela materna procedía de Santa Coloma de Farners y entre sus ascendientes parece ser que se hallaba el poeta Jacint Verdaguer.

En el año 1925, la familia se trasladó a Barcelona y Esteve cursó sus estudios en los escolapios de Sarrià, en el colegio San Miguel de la calle Muntaner y en un instituto. Al finalizarlos, inició la carrera de derecho, que no acabó, aunque únicamente le quedaron por aprobar tres asignaturas.

Mientras estudiaba en la universidad, asistía por las noches a las clases de la L'Escola d'Arts i Oficis La Llotja, donde ejercitaba su verdadera vocación. El año 1932 representó un cambio radical en la trayectoria del artista. Por un lado, entró en contacto con los promotores de ADLAN (Amics de l'Art Nou),

pero, por encima de todo, es el año en el que conoce a Remedios Varo, artista de gran personalidad y vitalidad, seis años mayor que él, y que se acababa de instalar en Barcelona junto con su marido, Gerardo Lizarraga, Pronto intiman y comparten estudio en la plaza Lesseps, y se introducen con pasión en el ambiente vanguardista de la Barcelona de aquellos años, entablando amistad con todos los activistas del momento. El desarrollo de la expresión artística de ambos se inclina cada vez más hacia el surrealismo. En 1934 intiman con Manuel Viola, muy joven pero con una ya intensa actividad vanguardista en el contexto de la revista *Art* de Lleida. Viola se había instalado en Barcelona y juntos recorren con entusiasmo el camino hacia la expresión surrealista.

En el verano de 1935 conocen a Marcel Jean y Óscar Domínguez, quien, en una carta dirigida a Georges Hugnet, manifiesta: “Paso el tiempo con una mujer y un tipo que pintan cuadros bastante buenos, y experimentamos con los cadáveres exquisitos... Aparte de esta mujer y este tipo, que son elementos muy interesantes, no hay nadie aquí.” Efectivamente, Jean y Domínguez introducen a la pareja en el juego de los *cadavres exquis*, que desarrollan en las horas de ocio y a los que incorporan el fotomontaje, recortando fotografías de viejas revistas e incrementando el aspecto lúdico de la creación, que, hasta aquel momento, consistía únicamente en dibujos. A partir de esta aportación, fueron llamados *cadavres collages*.

Una vez que Jean y Domínguez regresan a París, Remedios y Esteve mantienen con ellos una interesante relación epistolar, especialmente con Jean, a quien detallaban todas sus actividades para que les hiciera de puente con el grupo francés, del cual querían formar parte, ser considerados dos miembros más.

En enero de 1936, ADLAN organiza la exposición de Picasso en la Sala Esteva y Paul Éluard viaja a Barcelona para dar una conferencia durante la exposición. Gracias a una carta de presentación de Marcel Jean, Remedios y Esteve pueden conocerle y entablar amistad con él, lo cual les hace sentir muy cercanos al movimiento surrealista.

En mayo tuvo lugar la *Exposición Logicofobista*, donde una de sus obras, *Chippremei o el complex del dictador*, es destacada por Ramon Nonat en el artículo “Logicofobia” (*La Época*, Madrid, 5 de junio de 1936), en una de las pocas críticas que no caen en la ironía o la descualificación.

Janet Kaplan, en su obra dedicada a Remedios Varo, reproduce una carta remitida por ambos y dirigida a Marcel Jean en la que justifican su participación en la *Exposición*



De la mar surge una pesadilla. 1932

Logicofobista. “Querido Marcel [...] Se celebra ahora en Barcelona una exposición colectiva de pintura y escultura con los elementos más próximos al surrealismo que han podido encontrarse. Nos han pedido a Esteban y a mí nuestra colaboración y hemos expuesto algunos cuadros con ellos, dado que aquí, por el momento, no hay suficientes elementos absolutamente surrealistas como para formar un grupo. Pero queremos que sepas que, puesto que se trata de un grupo que no es absolutamente surrealista, estamos al margen y somos del todo independientes de él. [...] Aceptamos toda vuestra disciplina y estamos dispuestos a firmar vuestros manifiestos y quisiéramos seguir en contacto contigo y seguir vuestras actividades.”

Parece ser que la prevención a participar en la *Exposición Logicofobista* viene forzada por la idea de ambos, no compartida por alguno de los organizadores, en especial Magí A. Cassanyes, de que la necesidad de “cambiar la vida” va pareja con la de “transformar el mundo”. Inciden nuevamente en este tema en una carta fechada el 23 de mayo, en la que, al hablar a Marcel Jean de la *Exposición Logicofobista*, comentan que “había levantado algunas protestas airadas y mucho

interés y curiosidad”, y lamentan que no hubiera “más que únicamente tres o cuatro que creemos que estén interesados y que valen la pena. [...] la mayoría de ellos no siguen el surrealismo del todo, especialmente en lo que se refiere a la parte social. [...] estamos haciendo todo lo posible para conseguir algo enteramente surrealista”. Fiel al planteamiento que empareja el cambio de lenguaje plástico con un cambio más vital y social, tan pronto como estalla la Guerra Civil, Esteve Francès se enrola en el ejército republicano y combate en el frente de Alcubierre.

Este hecho divide y marca su vida, ya que, a comienzos de 1937, Remedios Varo conoce en Barcelona al poeta surrealista francés Benjamin Péret y se marcha con él a París. Al enterarse, Esteve Francès abandona el ejército republicano, lo que, al parecer, le produce contradicciones y sentimientos de culpa, que finalmente fueron vencidos por el deseo de recuperar la relación con Remedios.

La llegada a París supone un reconocimiento a su camino surrealista, ya que el grupo lo acoge y los convierte en la generación más joven del movimiento. Comparte un estudio junto con Remedios y Benjamín Péret.

Dada su relación con Sert, que provenía de la época de ADLAN, Francès se involucra en los trabajos del pabellón español, compartiendo esfuerzos con Picasso, Miró, Calder, Julio González o Alberto Sánchez. Inicia una amistad, que será duradera, con Roberto Matta, joven chileno contratado por Sert para ayudar en los preparativos del pabellón.

En agosto de 1938 se vio envuelto en un violento episodio, que pronto se convertiría en leyenda entre los grupos surrealistas (recogido por Janet A. Kaplan en su obra *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*) y que se desarrolló en el estudio de Óscar Domínguez, donde se encontraban Remedios Varo, Esteve Francès, Víctor Brauner y otros amigos. Después de haber bebido considerablemente, Francès y Domínguez se enzarzaron en una discusión, al parecer, a causa de Remedios. Víctor Brauner intentó sujetar a Francès, pero Domínguez le lanzó un vaso que fue a parar al ojo de Brauner. Se daba la circunstancia de que, años atrás, Brauner había pintado un autorretrato con el ojo desgarrado. El accidente se inscribía de esta manera en el ámbito del azar predeterminado que tanto gustaba a los surrealistas. Poco después finalizó la relación de Esteve con Remedios, si bien ambos mantuvieron siempre una fuerte amistad.

Apartir de su estancia en París, la pintura de Esteve Francès fue evolucionando hacia un surrealismo lleno de imágenes subterráneas, con grandes formas biofórmicas flotando en el espacio. Una de estas obras, *El río*, apareció reproducida en la revista *El Minotaure*.

Esteve, dentro del grupo surrealista, siempre se mantuvo alejado de las polémicas y debates políticos, identificándose especialmente con Gordon Onslow Ford — inglés de buena familia, fue oficial de marina, pero dejó el uniforme para dedicarse a la pintura — y con el ya mencionado Roberto Matta. Los tres se manifestaban deseosos de experimentar nuevos métodos de expresión a través de la búsqueda de la representación del subconsciente onírico y del automatismo. Influidos por Tanguy, trataban de representar dimensiones superiores y realidades cósmicas bajo las superficies del sueño y del mito. Utilizaron el nombre de “morfología psicológica” para describir sus hallazgos.

André Breton, en *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme*, escribió sobre ellos: “están enmarcados en la conquista de una nueva morfología que expresa, con el lenguaje más concreto, la influencia de la psique en la física”. Sobre Esteve, comentó: “aporta a esta expedición su habilidad, para infundirla en todo lo que hoy merece la pena vivir”; sobre la técnica del *grattage*, desarrollada por Francès, escribió: “después de haber distribuido sin ningún orden los colores sobre una plancha de madera, somete la preparación obtenida a un raspado no menos arbitrario con la cuchilla de afeitar. Después, se limita a precisar las sombras y las luces. Así, una mano invisible dirige la suya y le ayuda a deslindar las grandes figuras alucinantes que se hallaban en potencia en esta amalgama. Nos descubre paisajes deslumbrantes, nos guía por un río misterioso hacia aguas turbias...”.

Texto de Fina Duran i Riu

Andreu Gamboa González-Rothwoss

(Sabadell, 1906 - Barcelona 1970)

Andreu Gamboa González-Rothwoss era originario de Sabadell, donde nació en 1906. El apellido Rotwos, escrito originalmente con *w* provenía de su abuela materna, Matilde Rotwos, de Málaga. Andreu Gamboa acabó firmando Rothwoss muchas de sus obras. La familia se traslada posteriormente a Barcelona.



Sus estudios artísticos habían pasado por el taller del pintor Vila Cinca, por visitas al Museo de Prado y por el estudio de André Lhote en París. En 1934 se encuentra aún en París y se conservan dibujos del natural de la academia Grande Chaumière. Vive en la rue Pointoise.. En el carnet de direcciones de Walter Benjamin aparece su nombre, el único español que se reseña. En 1933 está en Ibiza. Lo indica Jean Selz en sus memorias, cuando explica que Gamboa pasaba por su casa de la calle Conquista con una elegante negra y con discos que había traído de Perú. Cita también al joven poeta catalán Luis Francés, Maurice Garnier, Bravig Imbs o Drieu la Rochelle. Una vez en Barcelona, entra en contacto con los activistas de ADLAN y abandona el paisajismo por una obra surrealista.

En 1932 lo encontramos exponiendo en la galería *Les Arts* de Barcelona, en una muestra en la que participan artistas como Ramon Calsina, Jaume Guàrdia, Enric Cristòfol Ricart, Camps Ribera o Joan Commeleran, y ese mismo año su obra se incluye en la *Exposición de Primavera*, en el Salón de Montjuïc del Palacio Nacional. Concurrió también a la de 1933, junto con los pintores y escultores más representativos de su época.



Entierro

En 1936, al mismo tiempo que participa en la *Exposición Logicofobista*, expone en la Sala Oasis, en compañía de los artistas que formaban la peña Oasis, como Josep Bartolí, Shum o, nuevamente, Camps Ribera.

La única exposición individual de su obra, con anterioridad a 1936, tuvo lugar en la galería Syra de Barcelona, entre los días 7 y 20 de enero de 1933. En 1943 se casa con Nuria Garreta Socias y se instalan en la calle Girona de Barcelona, en un estudio luminoso, y tienen dos hijos, Andrés y Carlos.

Hacia 1958 la pareja se distancia y Gamboa marcha a Ibiza, al barrio de pescadores. Participa activamente de la vida cultural de la isla. Cuatro años más tarde decide ir a Mallorca, en donde se quedará hasta 1969, cuando lo trasladan al Hospital Clínico de Barcelona, donde muere el 24 de octubre de 1970.

RAMON MARINEL-LO

(Terrassa, 1911 - Barcelona, 2002)



Eudald Serra, Ramon Marinel-lo y Jaume Sans son tres nombres que figuran unidos por el hecho de ser alumnos de Àngel Ferrant en sus clases de modelaje y por haber expuesto los tres, en 1935, en la Llibreria Catalònia, donde un año más tarde expondrían los logicofobistas. Los tres, de forma más precisa, eran escultores, aunque también pintaban o dibujaban. El cartel de aquella exposición de 1935 lo diseñó Salvador Ortiga, autor, también, del de la muestra logicofobista. En este caso, era mucho más original, con la inclusión de collages recortados de las figuras de los tres artistas.

Eudald Serra, sin embargo, no participó en la muestra logicofobista al estar entonces en Japón.

En sus evocaciones postreras de los años de juventud (ver el catálogo de la exposición retrospectiva del Palau de la Virreina, Barcelona, 1998) recuerda aquellos momentos de su formación. “Comencé a ir a la sucursal de Llotja de la calle Aribau por las tardes, y allí entendí que era la escultura y la arquitectura. Ferrant no nos corregía nunca. Nos pedía pensar.”

En una carta de Ferrant a Eudald Serra, le dice: “Dibujamos de memoria, es decir, recordando, reconstruyendo lo que hemos visto con la intención de plasmar la impresión que nos ha dejado. Dibujamos las plantas, los animales, los objetos, las personas, en definitiva, todo lo que puede ponerse frente a nuestros ojos. Dibujamos también lo que soñamos, lo que nos explican, lo que leemos, lo que oímos, lo que sentimos. Dibujamos lo que querríamos que existiese. Todo, menos lo que ya existe dibujado.”



Cabeza crepuscular. 1936



Mis recuerdos de adolescente

“Nosotros íbamos a la clase de escultura de Ferrant y Clavé, a la de dibujo de la misma escuela. Los tres hacíamos pintura y escultura. El que más escultura, Marinel-lo. Yo, collage y relieves. No dábamos importancia a nada. Dalí venía a visitar las exposiciones que montábamos. Éramos muy jóvenes y no sabíamos nada. Tampoco teníamos nada. Éramos muy amigos y discutíamos siempre: del trabajo, de los otros, de nuestros propios dibujos. Juntos montamos la exposición de Hans Arp en la joyería que había diseñado Josep Lluís Sert en el paseo de Gràcia. Yo lo dejé todo para irme a Japón. Marinel-lo fue también de los primeros en ir al frente...” (Eudald Serra, *Rastres de vida*. Àmbit, 1998)

En 1934, Eudald Serra realizó su primera exposición individual, en la Sala Busquets del paseo de Gràcia de Barcelona.

Ramon Marinel-lo había nacido en Terrassa en 1911. Estudió en la sucursal mencionada de Llotja, como discípulo de Àngel Ferrant. Se dio a conocer en los Salones de Primavera de Barcelona, aunque su presentación más destacada fue la citada exposición de los tres escultores, que le sirvió de plataforma para participar en la famosa exposición de objetos surrealistas de la Galerie Rattou de París, de 1936.

Marinel-lo tuvo una gran implicación en las actividades de ADLAN, como hemos visto en los prolegómenos de la organización de la *Exposición Logicofobista*.

La inclusión de su obra *Cadáver de Elisenda* en la muestra de la Galerie Charles Rattou era la compensación internacional a su inmersión en las labores de ADLAN,



Chicas que se besan



El bonito cadáver de Elisenda ha sido encontrado esta mañana en el centro de la plaza. 1935

así como un reconocimiento a sus trabajos escultóricos. La muestra coincidía con el final de la *logicofobista* y acogía objetos surrealistas del propio Ferrant, Dalí y Miró, así como de la mayoría de los surrealistas; no solamente de los artistas, sino también de los escritores.

Cadáver de Elisenda aparece en las fotografías que se conservan de la *Exposición Logicofobista*, aunque no figura en el catálogo de la misma, por lo que se deduce que, en los primeros días de la muestra *logicofobista*, Marinello instaló la obra, que después envió a París.

Magí Cassanyes se convierte en el principal difusor de la exposición y de los trabajos de los tres escultores. Publica un artículo sobre la exposición en la revista *AC* (número 20, Barcelona, 1935), ilustrado por una construcción de Eudald Serra, *Un objeto mágico* de Jaume Sans y *El bonito cadáver de Elisenda fue encontrado esta mañana en el centro de la plaza*.

JAUME SANS

(Sitges, 1914 - Barcelona, 1987)



Jaume Sans nació en Sitges en 1914. Entre 1932 y 1933 estudia con Àngel Ferrant. Entre 1934 y 1935 empieza también a pintar, interesándose por la música. “ADLAN —explica Sans con motivo de la citada exposición del Colegio de Arquitectos de Barcelona (*Quaderns d'Arquitectura*, núm. 79, Barcelona, 1970)— creó una sociedad llamada Discòfils, en la que Prats y R. Gomis intervinieron muy directamente, con la colaboración mía y de muchos otros. Ofrecimos varias audiciones comentadas de música de vanguardia, en aquella época, realmente difíciles de realizar a causa de los pocos discos que nos llegaban, y cuyo interés primordial era el de dar a conocer aquellas obras fundamentales que no podíamos divulgar, por razones económicas, a base de conciertos. Esta agrupación formada en el seno de ADLAN intervino muy directamente en la creación del *Hot Club* de Barcelona y, después de la guerra, en la del Club 49. No creo que ADLAN fuese un grupo abierto, y menos dirigido hacia los estamentos que podríamos llamar populares. Es la historia de siempre. Algunos artistas no tuvieron acceso a ADLAN por su posición social y política más que por su poco o mucho valor artístico.”

La exposición de los tres escultores en la Llibreria Catalònia tuvo un eco importante entre los artistas afines a ADLAN, a pesar de haber estado abierta solamente cuatro días, entre el 27 y el 30 de marzo de 1935.

Magí Cassanyes se convierte en el principal difusor de la exposición y de los trabajos de los tres escultores. Publica un artículo sobre la exposición en la revista *AC* (núm. 20, Barcelona, 1935), ilustrado por una construcción de Eudald Serra, un objeto mágico de Jaume Sans y *El bonito cadáver de Elisenda fue encontrado esta mañana en el centro de la plaza*.



Camagüey. 1935

“Cuando el curso inexorable de la evolución condujo el arte, como reacción contra la infinita variedad, condicionada por el Naturalismo dominante, hacia las formas rígidas, fue entonces no solamente explicable, sino hasta necesario que los artistas que sentían con más intensidad los anhelos y aspiraciones del tiempo mostraran una inclinación decidida hacia aquellas formas inorgánicas que se manifiestan en las máquinas más abierta y agresivamente que en ninguna otra parte.

Pero estas formas inorgánicas, si bien en el dominio de la utilidad práctica están debidamente justificadas, en lo que concierne a su aplicación a las creaciones artístico-estéticas han dado, en definitiva, un resultado totalmente inesperado o negativo, que tiene su explicación en el hecho de que la forma inorgánica recibe su configuración de una manera completamente externa, es decir, secundaria e inexpresiva, lo que constituye el polo opuesto, precisamente, a lo que tiene que ser una obra estética pura que, como tal, se nos debe presentar como orgánica, interior y expresiva.

Estos tres escultores que hoy presentamos a nuestros lectores: Ramón Marínello, Jaime Sans y Eudald Serra, estos tres nuevos escultores, pues, tienen como carácter estilístico común una predilección declarada por estas formas orgánicas que, a pesar de su abstractivismo incondicional, sugieren una vitalidad obsesionadora que las distingue tan favorablemente de aquella muerta rigidez inorgánica que tan fatal

ha sido para los numerosos productos plásticos que han sido sugestionados por el equívoco canto de la sirena máquina.

Mas, aun teniendo este carácter común de predilección por las formas abstractas orgánicas, con su geometría ondulante y regular e ilimitada, estos tres jóvenes creadores plásticos difieren esencialmente el uno del otro por su fundamentalmente distinta manera de sentir, mejor dicho, de concebir intuitivamente el espacio. Si basándonos en la clasificación del eminente teorizador Hermann Sörgel, distinguimos entre un arte del plano o pintura, uno del volumen o escultura y uno del espacio o arquitectura y después examinamos atentamente a las producciones de Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra, veremos cómo lo que más distingue a las obras de éste, Eudald Serra, de la de sus compañeros es su singularísima disposición para las combinaciones más sorprendentes e inesperadas en el espacio planimétrico, o sea, el pictórico, mientras que Jaume Sans nos muestra que su fantasía espacial se desenvuelve exclusivamente en el dominio de los volúmenes corpóreos aislados, o sea, en el espacio plástico, opinión que confirma rotundamente el análisis de sus producciones pictóricas, puesto que el motivo fundamental de estas es el contraste acentuado entre un volumen corpóreo y el vacío absoluto del espacio infinito. Si, así, Eudald Serra, en sus creaciones en el plano que nos sugieren algo indefinible, a la vez supersticioso y carnavalesco, pues siempre ingenuo y popular, se nos muestra más como un pintor, Jaume Sans, con su sentido del volumen que otorga a sus producciones, dentro de la absoluta libertad de su configuración, un sello de categórico dogmatismo, se nos revela siempre como un escultor. Ramón Marinel·lo manifiesta una sorprendente capacidad de sentir y ordenar el espacio en su totalidad, es decir, algo esencialmente limitado e inconmensurable y, en cierto modo musical, que por sí solo nos obliga a reconocer su sentido del espacio arquitectónico, en el sentido gótico de esta palabra y cuya rarísima disposición de ordenar viva y rítmicamente un segmento del espacio total se manifiesta de una manera tan abundantemente prometedora en aquel *Proyecto para la configuración de una plaza legendaria*, titulado *Esta mañana fue hallado el bello cadáver de Elisenda, en medio de la plaza*, de cuyas proyectadas dimensiones dará una idea la declaración de que el cono inclinado levemente debe tener una altura de 15 metros.”

Magí Cassanyes firma también un texto que se reparte entre los visitantes a la exposición: “Nada nos da más asco que la literatura, la pintura y la escultura cuando pretenden ser algo por ellas mismas, ya que ellas no son nada más que un simple medio para expresar lo poético. ¿Qué es lo que hace que reconozcamos lo poético

con más evidencia? Es lo absurdo, lo metalógico, lo irreal, lo paranoico, lo grotesco, lo quimérico y lo loco. Ahora bien, nos complacemos en afirmar abiertamente que pocas veces habíamos encontrado lo loco, lo quimérico, lo grotesco, lo paranoico, lo irreal y lo metalógico como en las obras de estos jóvenes artistas que ADLAN PRESENTA con orgullo, ya que nos muestran esculturas ultra-plásticas, osteologías post-humanas, estereotomías mágicas, pastelerías espectrales, excrecencias medianímicas, y dionisiacas teleplastias, es decir, algo que no queremos insultar calificándolo como escultura, porque se ha rebajado tanto esta palabra, limitándola a la representación idiota de gordas mostrando el culo, y atletas haciendo el invertido e invertidos haciendo de atleta.”

Junto con estas hojas se repartían otras tres, una para cada artista, con unos textos breves. El dedicado a Jaume Sans estaba firmado por un seudónimo, *Rusbrock el admirable*, y afirmaba que Sans “no encuentra más que la esencia pura sin dimensión ni medida, simplemente eterna”. El de Marinello también tenía un seudónimo, 2.3, y expresaba que Marinello nos descubre “1. La esencia estática de los seres y las cosas, es decir, el volumen, y 2. La esencia dinámica de los seres y las cosas, es decir, historia”. Como ejemplo ponía la “ginohidrocididad de las sirenas”. Afirmaba que en el futuro descubriría algo más.

La mayoría de las obras de la exposición han desaparecido debido a su fragilidad, aunque que se conservan fotografías de algunas, en las que domina el encadenamiento de objetos y el organicismo de formas voluptuosas.

ANTONI G. LAMOLLA

(Barcelona, 1910 - Dreux, 1981)



De izquierda a derecha: Antoni G. Lamolla y Enric Crous en un campo de concentración francés

Desde 1934 se había producido un cambio radical en la pintura de Antoni G. Lamolla y una interiorización lo había conducido hacia el onirismo. A lo largo de 1934, realizó una serie de dibujos que permiten una aproximación a las pinturas que llevaría a cabo posteriormente: *Nocturn*, *Carícia oviforme*, *Diari d'un psicoanalista*, *L'espectre de les tres gràcies dins l'aura subtil...* A menudo con notas de color, se trata de obras que combinan formas abstractas con motivos figurativos que recuerdan composiciones primitivistas, en las que la línea cobra un claro protagonismo, creando interposiciones que permiten tratamientos de sombras que contrastan con la linealidad del dibujo. Más adelante, el mismo método sería utilizado en pinturas en las que, sobre un fondo sinuoso de tonalidades azulosas, aparecen figuras que se interrelacionan con formas también sinuosas: tubérculos, ojos, árboles y raíces de una nocturnidad surrealista. Aunque pintadas en Lleida, pocas personas las conocían, si bien fueron consideradas excepcionales. Viola proclamaba que Lamolla era el mejor, y Crous escribió elogios a este onirismo en la revista *Art*.

Son las obras realizadas bajo dicho precepto las que Guillermo de Torre y Manuel Abril le aconsejan que exponga públicamente en Madrid. En principio, parecía que la exposición iba a celebrarse en el Ateneo, pero finalmente se presentaron en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción, situado en la Carrera de San Jerónimo, entre los días 2 y 28 de diciembre de 1935. La muestra debía clausurarse el día 16, pero se alargó nueve días, y recibió la visita de Eduardo Westerdal, Benjamín Jarnés y Federico García Lorca (ver *Hoja Oficial*, Madrid, 2-12-1935; *La Voz*, Madrid, 3-12-1935; *El Siglo Futuro*, 3-12-1935; *La Época*, Madrid,



Caricia oviforme. 1934



El espectro de las tres gracias dentro del aura sutil. 1935-36



Madrépora oniricoplácida. 1935

16-12,1935; *El Sol*, 27-12-1935; *Ya*, 27-12-1935, y *La Libertad*, Madrid, 27-12-1935).

Manuel Abril pronunció una conferencia el día 9, resumida en el diario *ABC* (8-12-1935): “La exposición es una de las exposiciones de superrealismo más serias que ha visto Madrid. [...] Ni hay freudianismos sexuales, no hay escatología, ni esnobismos...” El propio Manuel Abril publica una nota en *Blanco y Negro* (15-12-1935) en la que afirma: “Pertenece al movimiento superrealista, pero tiene la extraordinaria y buena condición de no entender por superrealismo lo que suele entenderse con frecuencia: un amasijo de alusiones turbias, repulsivas y sucias casi siempre.” La mayoría de los periódicos se hicieron eco de la muestra, aunque Enrique Lafuente Ferrari la descalificó, diciendo que se trataba de cuadros arbitrarios sin ningún norte: “Lamolla tiene talento; su sentido de la línea y, sobre todo, del color, demuestran una fina sensibilidad que exige a la paleta cosas de calidad. Además, contrastando con otros artistas de su misma tendencia, Lamolla rehúye poner títulos a sus cuadros, y más esos títulos cargados de barata literatura futurista. Sus cuadros son sencillamente, para decirlo con una palabra universal, caprichos, que buscan su inspiración en es arbitrariedad vaga, deshumanizante y sin rumbo, en la que se reflejan ciertamente aspectos de la espiritualidad contemporánea que tiene estropeada la brújula.” *Ya*, 27-12-1935

Aparecen otras críticas negativas, como la de J. Guillot Carratalá en *El Diario de Valencia* del 3-1-1936. Tilda la muestra de “monstruosa, puro grafismo modelado para los pobres ciegos”.

Lamolla había abierto puertas y concretó proyectos inmediatos en París y Tenerife. En el mes de febrero de 1936, tomó parte en la exposición *L'art espagnol contemporain*, del Musée des Écoles Étrangères Contemporaines del Jeu de Paume de les Tulleries, comisariada por Manuel Abril y Pérez Rubio, de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ver Manuel Abril. *Blanco y Negro*. Madrid, 23-2-1936).

Justo después de la *Exposición Logicofobista*, Lamolla participa en la muestra de arte contemporáneo celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, entre los días 10 y 15 de junio. La exposición estaba organizada por la revista *Gaceta de Arte*, en colaboración con ADLAN. Lamolla presentó dos pinturas, que aparecen con el título de *Figuras*. Participaban surrealistas extranjeros como Ernst, Giacometti, Hugnet, Nicholson, Paalen, Seligmann, Sophie Taeuber-Arp, Tanguy, y pintores y escultores como Luis Fernández, Àngel Ferrant, Juan Ismael o Joan Miró, y se exhibieron un *pochoir* de Kandinsky y dos dibujos de Klee. En una carta dirigida a



Por las planicies implacables pasa alguna cosa. 1935-36



Tubérculo incúbico esperando la hora seca. 1936

Westerdahl (19 de marzo de 1936), Lamolla se ofrece a participar en dicha muestra: “Hace unos días recibí carta de Ismael, notificándome que se organizaba en Tenerife una exposición de surrealistas y abstractos. Caso de interesarle, puede disponer de mis obras, las cuales cedería para figurar en esta exposición.”

Más adelante, en otra carta, fechada el 19 de abril, responde a *Westerdahl*, que debió reaccionar positivamente a su propuesta de participar en dicha muestra: “Por correo certificado, le envió una pintura y un dibujo para la próxima exposición colectiva. [...] Mi deseo hubiera sido poder enviar alguna de mis últimas obras, pero como el tiempo apremia y además estamos en vísperas de inaugurar la muestra de nuestro grupo surrealista (15 de cte.), me ha sido imposible. Tampoco he podido enviar las obras más importantes que expuse en Madrid, porque en la actualidad las tengo en la exposición de artistas españoles en el *Jeu de Paume*.”

Una de las expectativas que Lamolla tenía, después de las experiencias compartidas, era la de poder exponer en Tenerife, en el contexto de *Gaceta de Arte*. En una carta de *Westerdahl* a Guillermo de Torre, fechada el 23 de enero de 1936 (copia en el archivo Guillermo de Torre de la Biblioteca Nacional), se lee: “El pintor Lamolla —creo que se escribe así— me ofrece su exposición después de hacerla en ADLAN de Barcelona.”

Efectivamente, Lamolla deseaba exponer en Tenerife. En una carta que escribe a *Westerdahl*, fechada en Lleida el 15 de enero de 1936 (archivos *Westerdahl*, recogida por Emmanuel Guigon), le dice: “Distinguido amigo: Como sea que no



Abrazo aéreo-plástico sin perfrasi. 1936

he recibido noticias tuyas, después de su visita a mi exposición de Madrid, le escribo para mandarle mi dirección (C. Magdalena 53, 1º) y al mismo tiempo decirle que continúo interesado sobre lo que hablamos con respecto a mi exposición en Tenerife. Tengo compromiso con ADLAN, para exponer en Barcelona a últimos de marzo. Después de esta fecha no tendría ningún inconveniente en mandar mis obras.

Guillermo de Torre me dijo que preparaba un artículo sobre mi exposición para Gaceta de Arte. Le agradeceré tenga la amabilidad de enviármelo cuando se publique.”

En otra carta del 10 de abril insiste: “Respecto a mi exposición en Tenerife, no puedo aún decirle la fecha exacta en que me interesaría exponer, pues espero entrevistarme con los del grupo de Barcelona para ponernos de acuerdo.”

Más adelante, el 29 de abril, le vuelve a escribir: “Sobre mi exposición particular, puedo añadir que la fecha que a mí me interesa es la segunda quincena de julio o a partir de primeros de octubre; me es indiferente la fecha exacta que podría fijar Vd. según le convenga para mejor organización. Tengo seleccionados para exponer 26 pinturas y 20 dibujos. Las esculturas creo que no será posible enviarlas, pues son delicadísimas para el transporte.”

JOAN MASSANET

(L'Armentera, 1899 -
l'Escala, 1969)



Farmacéutico de profesión, practicó una pintura surrealista vinculada a la iconografía daliniana, de paisajes espectrales, con una fuerte personalidad. Su presencia en exposiciones fue limitada en este período previo a la exposición logicofobista. El año 1936 participó en el salón de la asociación de artistas independientes y el mismo año en la sala Dalmau de Barcelona.



Rastro fatídico del simulacro sólido

MARUJA MALLO

(Vivero, Lugo, 1902 - Madrid, 1995)



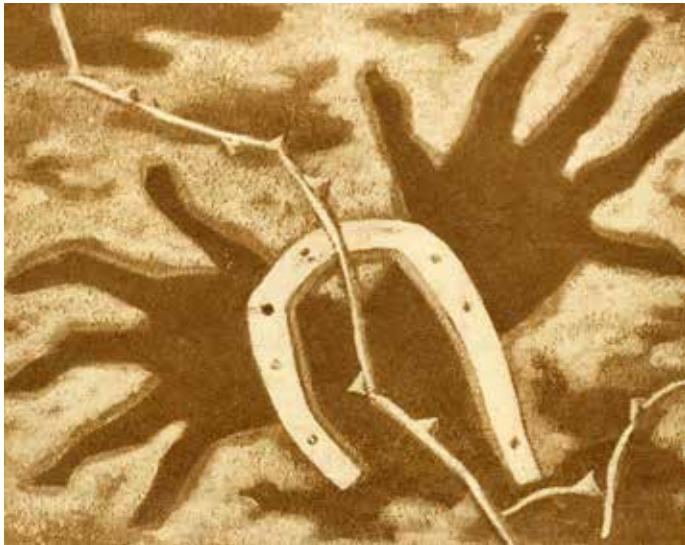
Vimos cómo Salvador Dalí, Joan Miró y Óscar Domínguez estuvieron a punto de participar en la *Exposición Logicofobista*. Los tres representaban el surrealismo en su compromiso más directo y protagonista. Finalmente no se incluyeron entre sus expositores, pero sí lo hizo Maruja Mallo, una artista que contaba con una biografía cercana a los grandes nombres de la vanguardia española y del surrealismo, sin duda.

Maruja Mallo, que vivía en Madrid desde 1922, había sido compañera de Salvador Dalí en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde estudió hasta el curso 1925-1926. En el ambiente de la academia había conectado con la generación de la Residencia de Estudiantes, estableciendo una amistad fructífera con Federico García Lorca, Luis Buñuel, Felipe Vivanco o José Bergamín, y muy especialmente con Rafael Alberti, con quien mantuvo una relación amorosa, con intermitencias, entre 1925, año en el que se conocen, y 1930.

En 1928, y tras un accidente de tráfico, la obra de Maruja Mallo cambia radicalmente. Inicia la serie *Cloacas y campanarios*, en la que se incluyen las dos obras que iba a enviar a la *Exposición Logicofobista*. Maruja traba amistad con Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, y se introduce en el círculo de la llamada Escuela de Vallecas, en la que también participaban Juan Manuel Caneja y Luis Castellanos.

Las excursiones al extrarradio madrileño sugirieron temáticas cercanas a este territorio y unos cambios en la escala cromática de sus pinturas, con una utilización de las texturas y de una gama cromática neutra y poco estridente.

Maruja Mallo inicia la serie mencionada *Cloacas y campanarios*, abandonado así los temas de verbenas madrileñas por una eclosión de despojos.



Huella

Las dos pinturas que envía a la muestra logicofobista corresponden de lleno a esta intencionalidad. Son pinturas casi en blanco y negro, expresivas en su temática y manifiestamente centradas en el mundo de despojos que va a ocupar su obra en aquellos años. Seguramente Maruja Mallo decide enviar a Barcelona dos obras de la serie porque la Exposición Logicofobista coincide en el tiempo con la muestra individual que presenta en el Centro de la Construcción de Madrid entre los días 16 de mayo y 5 de junio. Resulta curioso que las tres exposiciones que programa dicha sala, sin tener en cuenta la de Picasso, sean, sucesivamente, la de Ismael, Lamolla y Maruja Mallo, tres logicofobistas que iban a encontrarse en la Escuela de Cerámica de Madrid como profesores.

La vida de Maruja Mallo, rica, entonces, en extensiones biográficas de la vanguardia española, se amplía de manera creciente. Expone junto a los artistas Ibéricos, proyecta viñetas para la Revista de Occidente y, en 1931, recibe una beca para ampliar los estudios que había realizado en Madrid y que la lleva a París, con sus pinturas de Cloacas y campanarios. En París estará un año, tiempo suficiente para conocer a los surrealistas y organizar una exposición en la galería Pierre Loeb, donde expone 16 pinturas de la citada serie, una de las cuales, Espantapájaros, es adquirida por el propio Breton.

A su regreso a Madrid, Maruja Mallo continúa moviéndose en los círculos de la Escuela de Vallecas, y en el curso 1933-34, da clases en el Instituto de Arévalo y colabora, a partir de 1934, con la Escuela de Cerámica de los hermanos Alcántara.



Ranas y excrementos

Una nueva relación pasional coincidiría con los años cercanos al logicofobismo a partir de su vinculación con el poeta Miguel Hernández.

Entre su regreso a Madrid y sus exposiciones de 1936, Maruja va a formar parte del Grupo Constructivo que se crea a la llegada de Torres García a la capital. El mismo Torres da cuenta de ello en un artículo firmado en noviembre de 1933 y que se publica en la revista *Art de Barcelona*, en el número 5 de 1934. Torres intenta explicar a sus amigos de Barcelona el significado de esta nueva aventura, fundada por él mismo. Explica el pintor que sus intenciones, las del grupo, son menos programáticas que las del *Cercle et Carré* y de sus afinidades con Theo van Doesburg. El término constructivo no pretende que sea ahora unilateral, sino universal, como una escuela de trabajo, sin dogmas, abierta a acoger la personalidad de cada uno de sus integrantes, sin matar ni el instinto ni la emoción. Advierte Torres que en aquellos momentos el trabajo de sus componente resulta experimental. El texto está ilustrado por imágenes de obras de Díaz Yepes, Benjamín Palencia, L. Castellanos y Maruja Mallo.

El año de la *Exposición Logicofobista*, 1936, iba a ser prolífico para Maruja Mallo. Su obra se incluye en la exposición *L'Art Espagnol Contemporain*, que se presenta en el Jeu de Paume de París del 12 de febrero a marzo. En mayo se abría la exposición del Centro de la Construcción, donde expondría doce óleos de la serie *Arquitecturas minerales y vegetales*; dieciséis dibujos de la serie *Construcciones rurales y edificaciones campesinas*, platos de la Escuela de Cerámica y maquetas para escenografías.

ÀNGEL PLANELLS

(Cadaqués, 1901 - Barcelona, 1989)



Planells fue un surrealista ampurdanés con el mismo imaginario que el de Dalí. Creció como hombre y como artista en su mismo paisaje, y la relación y la amistad con él forjaron su propia pintura.

Planells vivió con intermitencias en Cadaqués, hasta que, en 1929, se trasladó a Blanes. Salvo los años que estudia en Barcelona y el largo periodo de servicio militar, Planells sigue de cerca las estancias de Dalí y los surrealistas en Cadaqués. Conoce a Dalí en 1920. A pesar de que sus diferencias sociales en la pequeña población no favorecen el intercambio entre ambos, Dalí se interesa por su pintura e intenta motivarla. El padre de Planells tenía inquietudes artísticas y, a través de él, Planells, de pequeño, conoce a Ramon Pitxot, Meifrèn o Joaquim Mir.

Dalí acrecentó y orientó sus lecturas y le presentó a las amistades que recibía en Cadaqués, como a los surrealistas que visitaron la población en 1926, o a René Magritte, a quien conoce y trata a en 1929 y con quien no resulta difícil pensar que se identificase. Magritte acudió a la localidad ampurdanesa junto con Éluard, Gala y Luis Buñuel. Planells era de una personalidad muy discreta, opuesta a la egolatría y excentricidades dalinianas. En este sentido, se parecía mucho a Magritte. En aquel verano de 1929, Magritte pintó en Cadaqués la famosa obra *El tiempo amenazante*, en la que, sobre una paisaje típico de la costa y el horizonte del mar, aparecía una imagen de un torso femenino, un trombón y una silla de cuerda. Magritte y Planells intercambiaron obras, y algunos dibujos suyos iban a aparecer en la prensa belga, como los dos que publica la revista *Variétés*, el 15 de octubre de 1929, o el que aparece en *Cahiers de Belgique* en 1931.

Crece así su inserción en el surrealismo, que empieza a aplicar a sus pinturas, con las que traduce sus imaginativas visiones interiores, que aparecen, en primer lugar, en forma literaria.



La mujer impúdica



Naturaleza morta (el silencio se ha hecho concreto)

La riqueza imaginativa de Planells tiene un trasfondo poético y literario influenciado por la poesía surrealista y, muy especialmente, por J.V. Foix, cuyos textos en *La Publicitat* Planells leía y recortaba. Algunos de sus relatos, de entre los que llegó a escribir y que quedaron inéditos, aparecieron en sus colaboraciones en la revista *Sol Ixent*, de Cadaqués, y *Recull*, de Blanes. Llegó a publicar en *La Publicitat* y en la *Gaceta Literaria* de Madrid.

En 1929 se traslada a Blanes. Dalí le envía publicaciones que le acrecientan el espíritu surrealista y la admiración por su obra.

Planells afirmaba que la pintura surrealista nace con Giorgio de Chirico, al que sigue Max Ernst, y en cuya tradición destaca Joan Miró y Salvador Dalí. Planells sitúa a Dalí por encima de todos los pintores surrealistas, por su exactitud pictórica y su minuciosidad, así como por sus temas.

En 1930 realiza su primera exposición individual en Barcelona. Lo hace en la Sala Dalmau, en cuya muestra inaugural, de 1928-1929, ya había exhibido dos obras surrealistas, junto con autores como Barradas o el crítico Magí Cassanyes. La exposición individual tiene lugar del 29 de marzo al 12 de abril, y el catálogo es prologado por Sebastià Gasch, cuya amistad y protección va a ser duradera. Gasch se convertirá, junto con Dalí, en el promotor y animador de su obra.

En 1930, Planells publica el manifiesto *Crítics inefables*, que edita en Blanes como una defensa de Sebastià Gasch y un ataque a la manera de entender el arte y de difundirlo de Joan Sacs y Rafael Benet, dos de los críticos a los que Planells sitúa



El Arpa de Napoleón

en las antípodas de sus planteamientos surrealistas. Gasch había defendido en *La Veu* la obra de Miró y Dalí, y Rafael Benet, desde *La Veu*, y Joan Sacs, desde *La Publicitat*, se habían opuesto a su defensa.

1931, exposición Salón Heraldo de Madrid. A partir de 1933, participa en los Salones de Montjuïc, que organiza el Ayuntamiento de Barcelona (1933, 1934 y 1936).

Uno de los elementos para valorar el estado de la obra surrealista de Planells fue la exposición de las galerías Syra, del 6 al 19 de junio de 1932. Expone 19 obras, tres de ellas, objetos surrealistas; dos, dibujos, y el resto, pinturas, entre las que se encuentran *Joc d'amor i de cinisme*, *L'enemic del vent*, *La nit és plena de fantasmes*, *El diàleg mut*, *Monument a l'amor absurd*, *L'amor i la tenacitat*, *Suro ferit*, *El crim perfecte*, *El gran desesperat*, *Diumenge*, *Personatges d'amor i de silenci*, *L'enemiga del mar* o *Alegria d'un minut*.

En 1936 es invitado a participar en la exposición internacional del surrealismo de Londres, que tuvo lugar en las New Burlington Galleries del 11 de junio al 4 de julio. La muestra estaba organizada por Penrose, con la colaboración de David Gascoyne y Humphrey Jennings, y reunió 405 obras de más de 60 artistas de 14 países. La presencia de Planells en Londres es recomendada por Salvador Dalí, que, en una carta dirigida a Roland Penrose, fechada el 20 de mayo, intercede para que se incluya su obra. Finalmente, Planells envía tres obras: *Tristesa del migdia*, que adquiere el propio Penrose; *Els fantasmes familiars*, comprada por la London Gallery gracias a las gestiones de Penrose, y *Silenci nostàlgic*.

NADIA SOKOLOVA



La presencia de Nadia Sokolova en Barcelona en los años treinta coincide con la que apunta el poeta Tomàs Garcés en sus memorias (Tomàs Garcés. *Prosa completa*. Ed. Columna, Barcelona, 1988, pág. 211-212).

“Un día, en el grupo de ADLAN apareció la figura elegantísima y bella de Nadia Sokolova. Sindreu, que parecía su *chevalier servant*, debía saber de dónde salió. Sonriente y discreta, la rusa Sokolova escribía versos en francés. Eran unos versos murmurados y claros, a la manera de un Paul Éluard elemental.

Sindreu nos hizo llegar una muestra de los versos a los *Quaderns de Poesia*. Figuran en un pie de página, en el número 6, bajo el título, bien sobrio, de *Poemas*.

Nadie tuvo mucho tiempo para creer en Nadia Sokolova. [...] Se fue a los Estados Unidos, a casarse, probablemente con un ingeniero o un hombre rico. Como la Ben Plantada, como la Haidé de Maragall, o la amada secreta de Gaudí, nos dejó para siempre. Las fiestas de ADLAN se resintieron. Añorábamos la claridad eslava de sus ojos.”

Tomàs Garcés se refiere a la otra presencia de Sokolova en el contexto barcelonés: la aparición de un poema suyo en la revista *Quaderns de poesia* de enero de 1936.

En el único artículo publicado en la prensa en el que aparece una mención a su obra (*La Publicitat*, 17 de mayo de 1936), el firmante del texto, A. de Montabert, vuelve a corregir el nombre, y habla de Sokolova de manera positiva: “Por no hablar sino de algunos, menciono Boira, de Sokolova, equilibrio perfecto entre la realización actual y las promesas de futuro. Lástima que solo se presente una única obra de esta artista.

Sokolova asistía con frecuencia a las actividades de ADLAN desde el año 1934. Lo constata la referencia que aparece publicada en el *Diari de Vilanova* de 1934 (en la edición del 4 de diciembre de 1934; información facilitada por Teresa Costa-Gramunt i Oriol Pi de Cabanyes), con motivo de una presentación de Joaquim Gomis en el Foment Vilanoví de 141 postales modernistas de su propia colección. Asistieron al acto Gomis y su esposa, Odette, Carles Sindreu, el músico Francesc Montserrat, Joan Prats y Nadia Sokolova. El propósito del acto era evocar, a través de la colección Gomis, la ingenuidad inefable del fin de siglo. Gomis proyectaba sus imágenes, que Sindreu comentaba, mientras Francesc Montserrat tocaba el piano.

Antes del acto, según el *Diari de Vilanova*, se ofreció una cena marinera en la playa, que contó con la presencia de la “poeta rusa Nadia Salakowa” — así consta, por error. Después pasearon en una diligencia antigua por las calles de Vilanova.

Sindreu traduce dos de sus poemas al catalán y los publica en *La Publicitat* en febrero de 1934. Sin duda fue su introductor en los ambientes culturales. Gracias a Sindreu Sokolova trata a Adolph Weiss en los dos meses que estuvo en Barcelona en 1932, y seguramente también a su maestro Arnold Schoenberg.

El nombre de Sokolova aparece nuevamente con motivo de la exposición que realiza en la Joyería Roca del paseo de Gracia barcelonés en enero de 1935. El diario *La Publicitat* da noticia de la muestra en su edición del 11 de enero, y dos días más tarde, el 13, Magí Cassanyes reseña su obra. También lo hace Rafael Benet (ver *Cròniques d'art a La veu de Catalunya*, 1934-1936, Fundació Rafael Benet, Barcelona 2006, pág. 169): “La entidad Adlan ha patrocinado la exposición de Valia Sokolova, que, a través de una invitación personalísima, ha podido ser visitada por un número reducido de personas, en la Joyería Roca del Paseo de Gracia. Quizás estará bien decir que esta exposición, sin la semiclandestinidad con que se ha presentado, no habría despertado el menor interés. No se trata únicamente de un tipo de vanguardia que figura desde hace tiempo en el *landsturm* y, en muchos casos, en estado grave, en hospitales de sangre, sino que las obras de Sokolova, por su calidad material o de realización, que en arte siempre es el valor principal, valen muy poca cosa.”

En una carta manuscrita de Nadia Sokolova a Adolph Weiss escrita desde Nueva York en 1939, habla de sus contactos nuevos en la ciudad y especialmente del poeta Alfred Kreymborg, y menciona que ha visitado al galerista Lilienfeld que le ha

prometido realizar una exposición de su hermana. Este documento puede llevar a la conclusión de que Valia no era el alter-ego de Nadia, sino su hermana ya que en la misma carta están anotados teléfonos y en ellos aparece el de Valia Sokolova, en el estado de Rhode Island.

De ser así cierto, Nadia y Valia son dos personas diferentes, y podría ser también que la participante en la muestra Logicofobista fuese Valia y no Nadia, dado que los errores en los nombres y su transcripción fueron frecuentes en la exposición logicofobista.

Diversas universidades americanas conservan fragmentos de poemas que han permitido descubrir 25 poemas inéditos y una composición musicada para Béla Rózsa, con el título “Three Songs”. En el mes de febrero de 1939, la editorial francesa *La Hune* anuncia la edición de un libro de poema de Nadia Sokolova, “Collier de Vertiges”, con prólogo de Jean Cassou.

REMEDIOS VARO

(Anglès, 1908 -
Ciudad de México, 1963)



De padre andaluz, liberal y de mente abierta (estudiaba esperanto, como muchos de los liberales de la época), a pesar de lo cual no dejaba de tener ciertas debilidades aristocráticas que le despertaban interés en seguir el hilo de su linaje. Curiosidad e interés que transmitió a su hija Remedios, que también se dedicó a investigar sobre esta cuestión. La especial sensibilidad del padre ayudó a Remedios a despertar su imaginación, y más adelante, fue de gran apoyo para iniciar su carrera artística.

En cambio, su madre, aunque nacida en Argentina, provenía de una familia vasca, muy tradicional y católica. Su influencia hizo que el padre accediera a ingresar a Remedios en un colegio de monjas. La ambivalencia de ambas huellas es evidente en la vida de su hija, quien, a pesar de su espíritu liberal y abierto, mantuvo con todas ellas una marcada y especial lealtad.

Dada la ocupación del padre, ingeniero que trabajaba en presas hidráulicas, el viaje formó parte desde un inicio de su vida, aunque, en líneas generales, fue siempre por motivos ajenos a su voluntad. El viaje aparece diversas veces como tema de sus obras, como, por ejemplo, en *El vagabundo* (1957), o, de una manera más subsidiaria, en *Tailleur pour dames*, donde una de las modelos luce un cómodo traje de viaje convertible en barca.

Su padre fue destinado en 1908 a Anglès para trabajar en las presas hidráulicas de la comarca, y allí nació Remedios, el día 16 de diciembre.

Después de pasar su primera infancia en Anglès, la familia se traslada a Algeciras, y pasa los veranos en San Sebastián. Posteriormente, en 1924, ingresa en la Academia de San Fernando de Madrid, donde recibe una enseñanza básicamente académica.



Lecciones de costura



Accidentalidad de la mujer violencia

Allí conoce a Gerardo Lizarraga, con quien se casa en 1930. Dos años más tarde, la pareja se instala en Barcelona, donde realizan trabajos gráficos para el publicista J. Walter Thompson. Conoce a Esteve Francès y ambos contactan con los grupos vanguardistas del momento en Barcelona. Las experiencias compartidas con Esteve Francès la van consolidando en el camino del surrealismo. Su amistad multiplica su fuerza y la ayuda a saltar hacia el experimentalismo.

El matrimonio primero vive en la avenida Gaudí, pero pronto cambia de domicilio, a la Ronda de Sant Antoni, si bien Remedios pasa parte de su tiempo en el estudio de Esteve Francès, por lo que las relaciones entre ella y Gerardo empeoran.

Después de conocer a Marcel Jean y Óscar Domínguez (ver la biografía de Esteve Francès), continúan la afición de jugar a los *cadavres exquis*, reuniéndose en un café de Barcelona con Jordi Jou para realizarlos. Marcel Jean, en su obra *The Reward of Leisure*, recuerda aquellas tardes surrealistas en las que jugaban a crear cadáveres exquisitos como alivio contra el aburrimiento: “¿qué podía hacerse en aquella ciudad superactiva, que se iba a dormir durante las horas de la siesta? Volvía, sin embargo, a despertarse por la tarde y nosotros nos paseábamos por las Ramblas, donde la gente abarrotaba las terrazas de los cafés hasta bien entrada la noche, dando palmadas para llamar a los camareros, de manera que nos hacíamos la ilusión de que nos aplaudía a nosotros al pasar. En la parte baja de la Ciudadela,



La pierna liberadora de las amebas gigantes

en el Paralelo, numerosos grupos bailaban sardanas, ese encantador baile en grupo que únicamente los catalanes saben bailar bien. Qué podíamos hacer cuatro surrealistas, no muy acaudalados, después de haber explorado el Barrio Chino y visitado con admiración el Parque Güell de Gaudí y su inacabada basílica *art nouveau*, la Sagrada Familia.

Entre los surrealistas, un importante remedio contra el aburrimiento había sido el dibujar lo que llamábamos *cadavres exquis*, una variante del famoso juego de las *consecuencias*, y en Barcelona pronto nos dedicamos a este famoso entretenimiento introduciendo, sin embargo, una técnica distinta: a las sorpresas de la colocación a ciegas añadíamos el encanto del *collage*. Las sucesivas aportaciones con que se formaba la imagen final no se dibujaban a mano, sino que las cogíamos, ya terminadas y de colores vivos, de los anuncios ilustrados de revistas antiguas. Recortábamos imágenes de personajes, objetos, animales, etc. Y pegábamos los recortes en una hoja de papel; luego, de acuerdo con las reglas del juego, cada participante tapaba su *collage* y se pasaba la hoja al siguiente jugador. Y advertíamos que en las inesperadas y alegres imágenes que obteníamos, los colores que se habían reunido al azar; con frecuencia nos parecían que iban muy bien y que realizaban las relaciones que se revelaban entre los elementos individuales de nuestra obra colectiva. El proceso era divertido e hicimos cadáveres de anuncios antiguos hasta que nuestra provisión de revistas viejas quedó hecha trizas. Todos nosotros compartíamos unas cuantas composiciones *exquisitas* que aportaron nuevos descubrimientos poéticos al repertorio ya infinitamente variado del juego.”

Sobre las actividades de Remedios en esta época, Marcel Jean manifiesta: “Ella apenas pintaba entonces, dibujaba un poco, y pasábamos tiempo haciendo *cadavres exquis* que enviaba a Paul Éluard.”

Después de participar en la *Exposición Logicofobista*, conoce a Benjamin Péret, con quien mantiene una apasionada relación. Para comprender el ambiente en el que se desenvuelve, reproducimos a continuación un fragmento de la entrevista que realizó Beatriz Varo al amigo de la pareja Francisco Rivera, y que aparece en su libro *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*;

”No recuerdo obras terminadas, digamos obras verdaderas. Dibujaba todo el tiempo dibujos surrealistas de marcado carácter erótico. Las cartas que me enviaba estaban llenas de dibujos, tenía una especie de obsesión por dibujar todo lo que se le ocurría en las paredes de su casa. Utilizaba algunas manchas de óleo. Había espermatozoides de todas las especies. ¡Recuerdo uno vestido de guarda civil! Vivíamos en pisos gemelos en la avenida Gaudí; esto fue después de vivir en la calle Muntaner, en un piso, todos los que trabajábamos en la Walter Thompson. Luego se enfriaron las relaciones. Mi mujer no conectaba con la forma de vivir del matrimonio Lizarraga. Figúrese que venía un poeta, Benjamin Péret, y se pasaba la vida allí, le psicoanalizaba a Remedios sus dibujos. . . Las cosas ya no marchaban bien entre Gerardo y Remedios hacía tiempo. Ella tenía su estudio en la plaza Lesseps, compartido con Esteve Francès. . . Más tarde, Remedios y Gerardo fueron a vivir a la Ronda San Antonio y perdimos contacto.”

Al estallar la guerra, Esteve Francès marcha al frente y Remedios, aterrorizada por la contienda, que detesta, y siguiendo a Benjamin, abandona Barcelona y se instala en París.

A pesar de su intenso contacto con los surrealistas, su relación con ellos no fue fácil, especialmente por su condición de mujer: en muchas ocasiones, acabaría ocupando un discreto segundo lugar. Pese a ello, en el momento de su muerte, André Breton no dudó en rendirle tributo y reconocer su destacada aportación al movimiento.

JUAN ISMAEL

(La Oliva, Fuerteventura, 1907 -
Las Palmas de Gran Canaria, 1981)



Aunque solamente sea por el hecho de ser canario, podría imaginarse al pintor y poeta Juan Ismael compartiendo todas las iniciativas del entorno de la revista *Gaceta de Arte* y sus derivaciones surrealistas, pero no fue así. Ismael marcha a Madrid en 1931 y, aunque vuelve de manera frecuente a las islas, va a ser una figura solitaria, con contactos evidentes con los componentes de *Gaceta de Arte*, pero con una cierta distancia respecto de sus actividades. Ismael era amigo muy cercano de Agustín Espinosa, de Domingo López Torres, de Emeterio Gutiérrez Arbelo o de Pedro García Cabrera, y en Madrid va a convivir con Juan Manuel Trujillo o con Antonio Dorta, pero no será hasta la exposición de Arte Contemporáneo que *Gaceta de Arte* patrocina en junio de 1936, justo después de la *Exposición Logicofobista*, cuando las obras de Ismael ocupen un lugar junto a sus contemporáneos canarios. Ya hemos visto, al hablar de Lamolla, como Guillermo de Torre intercedía por su obra ante Eduardo Westerdahl para que la revista hablase de él, sin que el proyectado artículo de De Torre saliese entre sus páginas.

Bajo esta óptica canaria, siempre se ha estructurado la pintura surrealista en base a la idea de que primero estaba Óscar Domínguez y después, Ismael. Ambos se conocen circunstancialmente en el año 1930, cuando Óscar se encuentra en Canarias y Emeterio Gutiérrez los presenta, pero no pueden establecerse paralelismos, ya que ambos no coinciden en la difusión del surrealismo canario y es solamente el tiempo lo que hermana sus postulados.

Todo parece favorecer a esta idea de vincular la modernidad de Ismael con el entorno de *Gaceta de Arte*, pero no fue así del todo. *Gaceta de Arte* se publicó entre los años



La huida de la tierra



Llegó cuando yo la esperaba

1932 y 1936, apoyando abiertamente planteamientos modernos de la arquitectura racionalista, como sucedía en Barcelona entre GATPAC y ADLAN, difundiendo la obra de Miguel Martín Fernández de la Torre o de José Blasco Robles, y la literatura y las artes visuales contemporáneas, a través de la abstracción, el diseño racionalista y también el surrealismo. Eduardo Westerdahl era el principal inspirador y alma de la iniciativa, y, como en el caso de ADLAN, promovía exposiciones de arte contemporáneo en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife o en el Ateneo. Entre las actividades más destacables, se pueden mencionar la exposición de obras de Óscar Domínguez en 1933 y, sin duda, la exposición surrealista de mayo de 1935, que contó con la estancia activa y dinámica de André Breton y de Benjamin Péret. Westerdahl estaba en contacto directísimo con los arquitectos catalanes del GATPAC y con los amigos de ADLAN de Barcelona, y con sus homónimos madrileños, promocionando la idea de una relación formal entre una hipotética ADLAN que uniese ese triángulo de modernidad entre Barcelona, Madrid y Tenerife.

Al final, Ismael se sumó a esta corriente de aire nuevo al participar en la Exposición de Arte Contemporáneo de junio de 1936 y al programar la itinerancia logicofobista, pero hasta entonces sus caminos eran distantes, sin una inscripción programática con *Gaceta de Arte*.



La arpista improvisando

Ismael, que había nacido en Fuerteventura en 1907, se había trasladado en 1910 a Tenerife, y allí estudió y expuso por primera vez y por segunda, hasta que, en 1931, se fue a Madrid, donde llevó una vida de dificultades, pero a la vez de convicción sobre su capacidad pictórica. En Madrid estudia junto con el pintor José Aguiar (1895-1975), un artista indigenista canario con una obra que se caracteriza por sus figuras gigantes y su carácter expresionista, y después con Hipólito Hidalgo de Caviedes, contertulio en su día del café Pombo, amigo después de Guillermo de Torre e ilustrador en publicaciones como *Blanco y Negro* o *La Esfera*. En esta época, su pintura se centra en los paisajes canarios. Él mismo explica que, con la distancia de las islas, siente la necesidad de representarlas. “Yo empecé a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje cuando comencé a recordarla. Los cuadros que he pintado aquí — todos dijeron que eran muy isleños — los hice de memoria.” (Este texto lo reproduce Carlos Pinto Grote en su libro *Juan Ismael: Ocultaciones*. Gobierno de Canarias, 1992, pág. 159)

Ismael amplía sus estudios visitando el Museo del Prado, y en 1933, en la Escuela Nacional de Cerámica, como alumno de Jacinto Alcántara y Carlos Moreno Gracciani. A partir de 1934, su obra va a derivar hacia una figuración metafísica que, poco a poco, va a entrar en un proceso de relatos imaginarios de proximidad, cada vez más surrealista a partir de 1935. En el mes de octubre de 1935, Ismael da clases

en la Escuela de Cerámica, y en noviembre expone en el espacio que iba a centrar la vida expositiva de los futuros ADLAN madrileños, el Centro de la Construcción. En el entorno de la escuela, Ismael ha conocido a dos artistas con los que va a avanzar hacia posicionamientos surrealistas: Antoni G. Lamolla y Maruja Mallo. Los tres, uno detrás de otro, van a ser los primeros y únicos expositores de aquella sala, en la que también se instaló la exposición *Picasso* tras su presentación en Barcelona.

Lamolla, ya maduro, se refería a ellos dos como sus verdaderos amigos de Madrid, como si su relación fuese intensa y provechosa para todos ellos.

La exposición de Juan Ismael en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción, de la carrera de San Jerónimo 32 de Madrid, tiene lugar entre los días 11 y 30 de noviembre de 1935. Muestra diecisiete pinturas y tres dibujos. Ismael envía a Westerdahl fotografías de su obra. Parece lógico pensar que, con el doble objetivo, aparezcan en *Gaceta de Arte* para poder exponerlas bajo su patrocinio. Las fotografías que se conservan en los archivos de Westerdahl son variadas. Por una parte, reproducen obras de 1934, metafísicas; hay también algunas composiciones decorativas que podrían tener que ver con sus trabajos en la Escuela de Cerámica, y, finalmente, Ismael envía a Westerdahl una fotografía del cuadro *No amaneceré en el mismo sitio*, de factura muy reciente, fechado en 1936, obra que se expondría en la citada exposición de Arte Contemporáneo de Tenerife de 1936. Después de la exposición del Centro de la Construcción, Ismael pinta algunas obras que conocemos, como la que envía a Westerdahl. Son, seguramente, parte de las obras que va a enviar a la *Exposición Logicofobista*. De las tres, conocemos con certeza *La arpista improvisando*, que se salvó de la desaparición. Es un óleo de medidas considerables, 60 x 77 cm, lo que denota su convicción en la obra, de tonos oscuros, terrosos, y en la que, sobre un paisaje imaginado, aparece una escenografía arquitectónica con una brazo sobre una columna, mientras una figura simplificada toca el arpa frente a otra fantasmagórica, que reposa sobre una nube.

Agradecimientos:

Fundació Àngel Planells
Meda Mládkova'
Museum KAMPA
V&A Theatre Collections
Galeria Guillermo de Osma
M. Teresa Solé. Arxiu Comarcal
del Baix Empordà
Lucid Art Foundation
Pilar Corredoira
Jordi Salvá Vigo
Sylvie Gonzalez. Saint Dennis
Elia Farré
Pola Canteli
Vinyet Panyella
Jordi Marsal
Eva Prats Guerre
Frances Cristófol
Museo Patio Herreriano
Carlos E. Pinto
Javier Arnaldo
Margarita Trías. Fundació Foix
Edward Francés
Alejandra Gamboa Morago
Yolanda García Lamolla
Inés Serra
Juan Pérez de Ayala
Salvador Planells
Quim Serrano Bou
Antoni Reyes i Valent
Martí Sans
Walter Gruen
Janet Kaplan
Beatriz Varo
Àlex Susanna i Nadal
Damià Martínez Latorre
Fundació Catalunya - La Pedrera
Mercè Saura. Gabinet de dibuixos
i gravats. MNAC
Fina Duran i Riu
Marta Alòs
Sergi Casanyes Garcia
Isidre Cassanyes García
Isidre Roset i Juan
Fariba Bog Zaran
Jordi Cerdà Subirachs
Josefina Alix
Sebastià Goday
Lola Sallarés
J. Mladek
Carme Arenas Noguera
Teresa Costa Gramunt
Oriol Pi de Cabanyes