

EXPOSICION

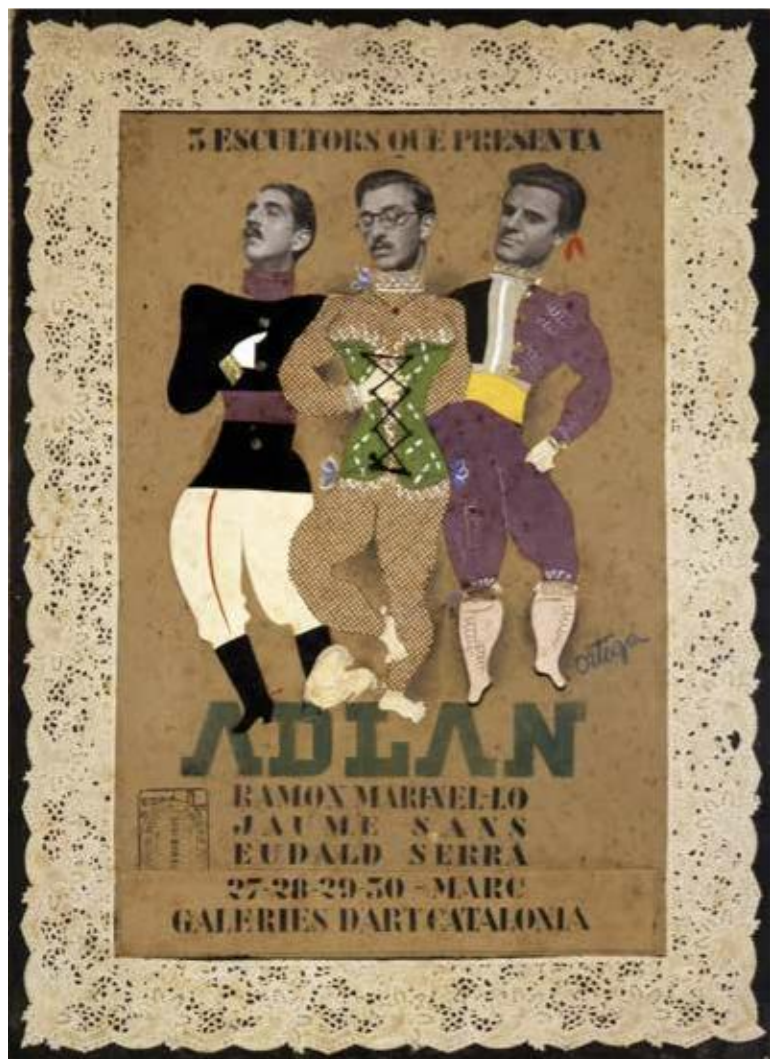
# **LOGICOFOBISTAS**

## **1936. El Surrealismo como revolución del espíritu**

**MUSEO PATIO HERRERIANO**  
Sala 6

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España  
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

-----  
Del 13 de septiembre al 16 de noviembre de 2018  
-----



**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 Montenys y Daniel Planes, que son sustituidos ambos últimos 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, Angel Ferrant, Robert Gerhard, Montserrat y Nuria Isern, o Carles Sindreu, entre muchos otros que poco a poco se adhieren progresivamente. Su primera sede sería en el número 99 de Paseo de Gracia, que compartían con la del GATCPAC. Después se reúnen en un local de la calle Consell de Cent.

Los objetivos de la entidad se determinan en la protección y desarrollo del arte en cualquiera de sus manifestaciones, a pesar de que 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 consistió 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 más 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 Angel Ferrant ( galeria Syra, enero 1933 ) Calder ( en Syra, febrero 1933 ), Joan Miró ( en el apartamento de Sert en junio de 1933 , en la librería Catalonia en febrero de 1934 y en la Syra en el mismo año), Salvador Dalí ( librería Catalonia diciembre de 1933 y octubre de 1934), Angel Planells ( Catalonia, noviembre de 1934), la de los tres escultores, Sans, Marinello y Eudald Serra ( en la Catalonia en marzo de 1934), la de Hans Arp y Man Ray en la joyería Roca ( marzo y mayo de 1935 respectivamente). Las dos exposiciones últimas fueron la de Picasso en la sala Esteve en enero de 1936 y en mayo la "Logicofobista".

## LA SALA: LIBRERÍA CATALONIA

Antoni López Llausàs nace en Barcelona en 1888. Su padre, Innocenci López regentaba la Llibrería Espanyola y se dedicaba también a la edición de diversas iniciativas, como L'Esquella de la Torratxa o La Campana de Gracia. Dotado de un carácter emprendedor, Antoni López integró la publicidad como complemento de las ediciones familiares. Por iniciativa propia instala un nuevo negocio de impresor en un taller de la calle Diputación número 95. Posteriormente abre en 1924 junto con Manuel Borràs y Josep Maria Cruzet, la primera sede de la Llibrería Catalonia en la Plaza Cataluña, en la acera que va de las Ramblas a la Puerta del Angel, en la que permitiría a los curiosos ojear los libros que se ofrecían a la venta. Sus ediciones iban a resultar 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 de Catalunya la Llibrería 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 exposición 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, pero que más tarde tuvo su sede en la Llibreria Catalònia, bajo la dirección de Carles Soldevila y las colaboraciones de Sagarra, López Picó, Arderiu, Garcés, Riba, Gassol, Camer, 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 Matí, 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 Catalonia del 2 al 4 de octubre de 1934, ésta vez cinco pinuras que después viajarían a Nueva Cork (\* ver El Mirador, 18-10-1934). Inicialmente tenía previsto realizar una conferencia que se suspende 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 va a ir acompañado de la presencia de artistas vinculados al surrealismo, como Angel Planells, que expone en noviembre de 1934, y los tres escultores discípulos de Angel Ferrant, Ramon Marinel.lo, Jaume Sans y Eudald Serra, que lo harán en noviembre de 1934. Después vendría la exposición Logicofobista.

## PAUL ELUARD. EL DETONANTE

La idea de la exposición logicofobista se gesta a partir de la visita de Paul Eluard a Barcelona, con motivo de la exposición Picasso en la sala Esteva, que se inaugura el 13 de enero de 1936.

. Organizada per ADLAN a través de Josep Lluís Sert y Joan Prats, con la ayuda del pintor Luís Fernandez, llegaron a reunir 25 obras del pintor, posteriores a 1909, de las colecciones del mismo Picasso, Cuttoli, Deharme, Errazurir, Kochnitzki, Laugier, Lipchitz, la galerie Pierre, Maurice Raynal, Tzara, Wildenstein y Zervós. ( Enric Granell en su texto del catálogo A:C: Reina Sofia, octubre 2.008, da a conocer los documentos que se encuentran en el archivo Illescas del Col.legi d´Arquitectes de Catalunya, en que aparece una circular ciclostilada dirigida a coleccionistas de París en que dice " El comité directivo de ADLAN ha encargado al Sr. Luis Fernandez, 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 el mismo a París para cuidarse personalmente del transporte y del seguro de los cuadros)".

El día de la inauguración, el 13 de enero, debió de 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. en que se leyeron textos grabados previamente en París de Fernandez, Juli Gonzalez, Salvador Dalí, Joan Miró y Jaume Sabartés. ( Enric Granell, en la obra citada, recoge una carta de Luís Fernandez a Josep Lluís Sert en que le dice : "Reunidos en el taller de González oímos el vernissage: Picasso, Sabartés, Mme. Sabartés, André Breton, Mme. Breton, Zervos, Yvonne, Dalí, Gala, la familia González. Esther y yo.....reunión que terminó muy alegremente a la 1 de la noche")

Por las postales que Eluard envía a sus amigos desde Barcelona, parece muy contento con sus conferencias y amistades nuevas, entre las cuales va a contar con la mayoría de posteriores miembros "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 coeur.*

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

*Le Surréalisme conquérís 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'est 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 surrealisme. Partons mardi pour Madrid. Puis probablement Bilbao (...) L'exposition crée une grande agitation".*

Postal de Eluard a Picasso:

*14 janvier, 1936 ( Museu Picasso, Paris)*

*Jeudi ( atenció dic jo, el dijous de gener de 1936 era 16, no 14)  
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 Mr. Et Mme. ASabartés.  
Tput amicalement vôtre.  
Paul Eluard.*

Paul Eluard pronuncia una conferencia el día 17 de enero en la misma Sala Esteve, con el título de "Picasso según Eluard, según Breton y según el mismo". "La Veu de Catalunya" del 17 de enero, informa que la conferencia se acompañó de lecturas de Christian Zervos y Andre Breton, y fue radiada por Radio Barcelona.

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

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

La exposición Picasso se presentó seguidamente en Bilbao, entre los días 19 a 27 de febrero en los locales de UNION ARTE, de la Gran Vía 16.

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

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

El 6 de febrero, Eluard 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 las 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, quien 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 oi-seaux. 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<sup>ème</sup> 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 imaginárnosla 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

15

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 estaba prevista su inauguración para el 15 de abril y luego se concreta la fecha del 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 éste momento. Magí Cassanyes conecta a través de ADLAN con el grupo de tres escultores Jaume Sans, Ramon Marinello y Eudald Serra, como con el grupo más convencido de Josep Viola, Remedios Varo y Esteve Francès. La gestión concreta recae bajo la responsabilidad de Ramon Marinello, activo miembro de ADLAN, y Esteve Francès. A las ausencias de Salvador Dalí y Joan Miró, se añade también la de Eudald Serra, por motivo de estar de viaje a Japón.

En abril de 1936 ( La Humanitat, Barcelona 28-4-1936 ) Jordi Jou indica la posibilidad de la presencia posible en la exposición de Joan Miró, Oscar 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 expuso Picasso la misma muestra de Barcelona, Antoni G. Lamolla y Juan Ismael-, provoca una aproximación estrecha con los posibles Logicofobistas madrileños. El punto de contacto continua ejerciéndolo Angel 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 se si estará enterado que a raíz de la visita de Paul Eluard 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, Francés, Vallmitjana, Lamolla, Cristòfol, Ismael, Oscar, 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 mas 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 suya en la presencia de Maruja Mallo, así como de la suya propia con una obra que conservaba J. V. Foix, así como en los contactos con el escultor Alberto , Benjamín Palencia y Norah Borges.

“Querido Marinel.lo: 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 mas 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 “Logófobo”, al que supongo 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 se donde 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 telefonar con él. Es así. Fuerza mayor. De Maruja Mallo están dispuestos dos óleos. Había de salir todo junto. Hsta este momento estuve esperando lo de Alberto, confiado en que le comunicaran mi apremio. Mañana, paro general. ¿ Será tarde pasado mañana?. Aviseme 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-géneris”.

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 pueda 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 surrealista y ella, aún 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. Las imágenes que pide a Marinel.lo no hemos podido desvelar si llegaron a sus manos; no se encuentran entre sus archivos. En una carta que envía a Eduardo Westerdahl ( fechada en 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 Catalonia 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.

Por todas estas razones nos proclamamos furibundamente LOGICOFOBISTAS.”

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

- Artur Carbonell 1. Interior, 2. Paisatge assassinat. 3. Orbita
- Leandre Cristòfol 4. Peix damunt la platja, 5 Nit de lluna, 6. L´aurèola astral i impassible està a punt de surtir, 7 Finestra.
- Angel Ferrant, 8 Composició, 9 Dibuix
- Esteve Francès 10. Maria és casadora, 11, de la mar sorgeix un mal son, 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 la planicies implacables passa alguna cosa, 20, carícia oviforme, 21 Abraçada aeri-plàstica sense perífrasi.
- Ramon Marinello, 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. Iliçons de costura, 35 Accidentalitat de la dona violencia, 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 está perfectamente documentada, correspondiendo al 4 de mayo, pero 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 que se apunta la posibilidad de aplazar unos días la clausura de la exposición

#### EXPOSICIÓN DE ARTISTAS JÓVENES

Debido al interés despertado por la exposición celebrada en los salones d© «Catalònia» por el «Grupo Lógicofóbico», 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

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 catalogo por Magí Cassanyes, cuyas raíces en la vanguardia catalana era más profundas

*«Para allanar en toda la amplitud deseada el programa esencial del Logicofobismo, bastaría con la simple transcripción 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 logicofob- hemos utilizado un sistema total y unitario en el que puedan situarse sin esfuerzo ni arbitrariedad.

¿Que otro sistema puede resultar mas adecuado que el desarrollo dialéctico hegeliano ?

Al utilizar este sistema dialéctico podríamos decir, entonces, que en el 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 “mas allá”. En el lado opuesto y complementario o “Antítesis”, todas las obras que son hijas de alucinaciones oníricas o 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” sen 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 Antitesis 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 mas integra en el “Surrealismo”. En el momento final del desarrollo dialéctico, la “Síntesis”, podemos incluir las creaciones de aquellas individualidades excepcionales que manifiestan la concepción mas pura del Espíritu: Blake i Runge, Cornelius i Wierst, Watts i Moreau, Böklin i Klinger, Redon y Fidus.

Actualmente se incluye siempre el epíteto “social”. ¿ Que 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, si, pero solamente a aquello que está por encima suyo : 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”.

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 atorga el gran lírico inglés Percy Bysshe Shelley en aquellos sorprendentes “Fragmentos” que son

como un presentimiento programático de la 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 R. Marinello, Esteve Francès, Remedios Varo y Josep Viola, dispuestos a explicarnos cosas de ésta 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 de 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 logicofob 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 ánimo 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 logicofobs?

Un poco desligada, desigual y muy interesante. El empuje es fuerte, el sentido de lo nuevo agudo. Me hubiese gustado ver menos de esta obsesión freudiana, poco en su 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 tanto 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 concertada.

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 podran encontrar la formula del arte vivo, del arte de hoy.

En resumen, si la Exposición de los Logicofobs 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"

(nota) 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 " aún" insistir en esas excentricidades, es cosa de humoristas o de excéntricos. El arte no vive en ninguna de las cuarenta obras allí expuesta. Son una serie de colores, jugados y ligados, más o menos bien, y nada más. Esto es 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 A.D.L.A.N. presentó ya en la Sal 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 Figueras, 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 d´A. de Montabert a "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. 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. Pregúnteselo sino al señor Picasso y adlateres 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 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 surrealismo, el conjunto de obras reunida 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 Yoris 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 la Napoleón”. Para corresponder a tales temas, éstos 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 tocacampanas 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 a 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 "logicofobs" 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 i 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 Epoca" 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 artística como las de Andrés Biele, 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 el 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 mismo vagones y camarotes que nos importan la carne perfumada para el nocatambulismo - 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 gorrones 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 su 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 singeniosamente 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.

Bajo la máscara palpaba 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 "luces" 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 FERUM 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 a 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. Mas 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 mas 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”.

**ARTISTAS LOGICOFOBISTAS**

## MAGÍ CASSANYES

Nacido en Sitges 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 esta localidad durante el año 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) 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'Aci i D'Allà del año 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 demuestra el hecho que fue Magí Cassanyes quien ayudó a Picabia a descubrir el arte románico catalán acompañándolo, junto con Josep Dalmau, a visitar los murales románicos del Museo de Arte y Arqueología de Catalunya. El conocimiento de estas obras impactaron profundamente a Picabia hasta el punto de reflejar su influencia en alguna de sus obras posteriores, como demuestra su interpretación del "Agnus Dei" (1924) de Taull.

En el año 1927 es destacable su participación en el número de L'Amic de les Arts del 17 /VIII/27, esta revista vanguardista nacida en Sitges se convirtió en el referente para los jóvenes de su generación bajo los auspicios de Salvador Dalí, Josep Carbonell, i J. V. Foix entre otros.

Organizó durante el año 1929 una exposición en las galerías Dalmau que dio a conocer en Barcelona a Hans Arp, Sophie Tauber, Van Doesburg, Mondrian, Vantongerloo, Lhote, Helion y en la que se presentaron las obras de Sandalines y Àngel Planells.

Colaboró también en uno de los momentos culminantes de ADLAN, la publicación durante 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 este número especial de navidad de 1934 se pensó en invitar a Sert (GATPAC) i Prats (ADLAN) a prepararlo, con lo que se convirtió en un referente de los movimientos de vanguardia de Catalunya. Con una cubierta de Joan Miró i la reproducción de obras recientes de Kadinski, 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. El arte de vanguardia en Barcelona". Siendo el artículo sobre la magia la aportación de Cassanyes a este número

El 1935 presento la primera exposicions de Eudald Serra, Jaume Sans y Ramon Marinel.lo en la Llibreria Catalonia. 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'Aci i D'Allà su interés hacia 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 por considerar reflejan muy claramente las posiciones de Cassanyes y muestran su evidente influencia en los artistas que posteriormente desarrollaron líneas que él planteó 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 coje 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 elemento 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 con Sebastià Gasch, ambos mantuvieron intensas polémicas derivadas de la visión francófila de Gasch que se enfrentaba a la germanófila de Cassanyes.Fue un hombre de una gran cultura que también se interesó por el irracionalismo, por Sade, Nietzsche y Freud

## JOSEP VIOLA

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 desde el año 1923 en la calle de Sant Antoni, en Lleida, 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, y cuando vive en 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.

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, contrastada 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 el poeta vive la vanguardia de la ciudad de Lleida.

Es este un período definido por el concepto de Poesía-Plástica. No se trata de una definición nueva. Federico García Lorca en una carta dirigida a Sebastià Gasch ya decía, al referirse a su obra *«...Estos dibujos son poesía pura o plástica a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, niño cuando los hago; y me da horror la palabra que tengo que usar para llamarlos...»* El poeta expresaba así un sentimiento inclasificable sobre su trabajo en términos de adscripción a un estilo predeterminado. Con toda seguridad era un tema recurrente en las conversaciones mantenidas durante su estancia de 1927 en Barcelona con el mismo Sebastià Gasch, Lluís Montanyà o Magí Cassanyes, tal como lo demuestra la exposición que se organiza dicho año en la Sala Dalmau de Barcelona.

«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 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 al 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. José Viola Gamón fue uno de los primeros en constatar en Catalunya 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 Angel Ferrant.

A las referencias a Lorca, Viola empieza a añadir las del Dalí de «Babaou», o Jean Cocteau, o las de compositores como Strawinsky, 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.

El 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 García Lamolla.

## **ARTUR CARBONELL**

En el manifiesto logicofobista Magí Cassanyes escribe que la síntesis que propone el grupo implica 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 surreales desde las páginas de la revista sitgetana. En aquel tiempo Cassanyes defendía 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, Joan Miró, de Sandalinas, o de Planells, de Ramon Gaya o de Maruja Mallo, Cassanyes optaría como ejemplo de pintor realista mágico catalán a 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 "Orfeo i Euridice". No duda en incluir su obra entre las teorías de Franz Roh y su post-expresionismo que considera propio de la Nueva Objetividad. Después de Joan Miró Cassanyes opta por Carbonell: ¡ Qué dolor el de estos verdes y azules, glaucos y venenosos ¡ ¡ qué inquietos son, llenos de una magnificencia que diríamos infernal, los rojos carminosos, llenos de enigmas y de

amenazas los grises y negros restantes! “. 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 e agosto de 1927, junto a reflexiones de Salvador Dalí. Sebastià Gasch también había defendido su obra, que le 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, sino que muy pronto iba a sentir una pasión por la escenografía y el teatro, ya desde su juventud. En 1915, por ejemplo, en un viaje a Madrid había podido asistir a los Balets Rusos de Diaghilev.

En 1920 se había instalado con su familia en Barcelona y después del bachillerato había comenzado estudio de arquitectura que abandonó al poco tiempo. Sus escenografías tenían una cierta proximidad con su obra pictórica, aprovechando ambientes misteriosos, de nocturnidad en 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 Recanvi” de J. Victor Pellerin, en cuyo escenario organiza en 1932 “Egmont” con motivo del centenario de Goethe. Su actividad teatral se acrecenta 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 tornada 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” d´A. Strindberg, “Un prometatge” d´Anton Txèchov 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.

Carbonell, que había visitado junto con Sunyer París en 1929, tendría en Cassanyes y los redactores de L´Amic de les Arts el apoyo suficiente para su presentación en Barcelona, tras sus inicios en su Sitges natal. En 1929 Cassanyes lo incluye en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero de la Sala Dalmau, y junto a J. V. Foix firman el catálogo de su muestra individual de la galería Arenyes de Barcelona, presentada entre los días 29 de noviembre a 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 también practicando un realismo ambientado en un espíritu simbólico. En estas obras , cuyos colores se inscriben en aquel misterio que apasionaba a Cassanyes, Carbonell va de los fragmentos realistas a derivaciones oníricas, dentro de una gama cromática que unifica la diversidad visionaria. Son estas pinturas las que permiten su inclusión en la exposición logicofobista.

Al residir en Barcelona, Carbonell se relaciona con asiduidad 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, contase con la presencia de Artur Carbonell, cuya analogía y sintonía vendría a ser la misma que la de Gasch con Àngel Planells.

## LEANDRE CRISTÒFOL

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 el mes de 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».

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 somiers de la *Navegació concèntrica*, pero provocan 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 los 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 del año 1935, Cristòfol expuso obras recientes en el Cercle Mercantil de Lleida, muestra que duraría hasta el día 26.

Expone una serie de obras de los períodos 1930 a 1935, con dos oleos, 4 acuarelas, 9 paisajes, 9 dibujos, 9 esculturas, 6 dibujos más y 6 obras en que investigación plástica retoma trabajos anteriores .

## ANGEL FERRANT

Angel Ferrant ( Madrid 1891-1961) 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, con la que participaría en la exposición Logicofobista, había practicado una obra de síntesis figurativa cercana a la escultura de Josep Granyer y de Apelles Fenosa, con los que compartió la amistad primera en la ciudad.

De entre el conjunto de esta obra representativa, que prologa los objetos surrealista de 1932, destacan sus cabezas. Son testas deformadas, realizadas sin ser fieles al modelo, de una expresividad conceptual, de ojo 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 Marinel·lo, 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 Angel 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 surrealistas de la Galería Raton 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 una escultura más ortodoxa.

Gasch ya había anunciado en Mirador ( "Respecteu els materials, Mirador, Barcelona, 20- X- 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 auto-programáticos que nos sirven de referencia para justificar su obra.

El más importante lo publicó en 1934 en Gaceta de Arte, bajo el título de 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 " hastío, 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 el intento de promover conjuntamente las actividades que favorezcan un arte nuevo. Ferrant continúa i 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 Marinel.lo la disponibilidad de Ferrant para con las iniciativas compartidas era muy grande, y no puede pensarse otra cosa que su intervención en la creación de un ADLAN en Madrid pasase por su figura y por la de Guillermo de Torre. Sin duda, para la exposición Logicofobista iba a ser determinante.

## **ESTEVE FRANCÉS**

La obra de Esteve Frances de los años treinta presentaba un mundo lleno de formas orgánicas y fantasías espaciales , hecho que le permitió adherirse al grupo de artistas surrealistas con los que colaboró durante algunos años. Breton demostró su 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.

Esteve Frances i 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, 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.

La infancia de Esteve Frances y sus seis hermanos transcurrió entre Figueres, donde estudiaba primero en los Hermanos Maristas y después en el Liceo Monturiol, y Llansà que se convirtió en el lugar de

veraneo de la familia . Ya desde su mas tierna infancia demostró sus habilidades pictòricas

En el año 1925 la familia se trasladó a Barcelona y Esteve cursó sus estudios en los Escolapios de Sarrià, el colegio San Miguel de la calle Muntaner y en un instituto .AL finalizarlos inició la carrera de Derecho que no acabó pese a que 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 practicaba y ejercitaba su verdadera vocación.

El año 1932 representó un cambio radical en la trayectoria del artista, por un lado entra en contacto con los promotores de A.D.L.A.N ( Amics de l'Art Nou) pero por encima de todo es el año que conoce a Remedios Varo, artista de gran personalidad y vitalidad, seis años mayor que el, 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, que 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 Oscar 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 incrementado el aspecto lúdico de la creación que hasta aquel momento consistía únicamente en dibujos y que a partir de esta aportación fueron llamados “cadavres collages “ .

Al regresar a Paris Jean y Dominguez , Remedios y Esteban continúan con 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 y deseaban ser considerados dos miembros más

En enero de 1936 ADLAN organiza la exposición de Picasso en la Sala Esteve y Paul Eluard viaja a Barcelona para dar una conferencia durante la exposición , gracias a una carta de presentación de Marcel Jean Remedios y Esteban 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 Chipre-remei o el complex del dictador es destacada por Ramon Nonat en el artículo “Logicofobia” La Epoca, Madrid 5 juny 1936 en una de las pocas críticas que no caen en la ironía o en la descalificación.

Janet Kaplan en su obra dedicada a Remedios Varo reproduce una carta remitida por ambos y dirigida a Marcel Jean en la que justifica su participación en la exposición 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 mi 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 quisieramos 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 la pareja , no compartida por alguno de los organizadores, en especial Magí A. Cassanyes, que la necesidad de “cambiar la vida” iba aparejada con la de “transformar el mundo”. Inciden nuevamente en este tema en una nueva carta fechada el 23 del mismo mes de mayo en la que al comentar a Marcel Jean la exposición logicofobista comentan que “había levantado algunas protestas airadas y mucho interes y curiosidad” pero se lamentan que no hubiera “mas que unicamente tres o cuatro que creemos que esten 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 mas vital y social , tan pronto estalla la Guerra Civil, Esteve Frances se enrola en el ejercito 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 frances Benjamín Peret y marcha con él a París. Al enterarse Esteve Frances de este hecho abandona al ejército republicano (hecho que al parecer le produjo contradicciones y sentimientos de culpa que 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 los acoge y los convierte en la generación mas joven del movimiento. Comparte un estudio junto con Remedios y Benjamín Peret

Dada su relacion con Sert , que provenia de la época de ADLAN , se involucra en los trabajos del Pabellón español, compartiendo esfuerzos com Picasso, Miró, Calder, Julio Gonzalez o Alberto Sánchez. Inicia una amistad que se convertirá en larga y 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 Unexpectes journeys., The art and life of Remedios Varo) y que se desarrolló en el estudio de Oscar Domínguez donde se encontraban Remedios Varo, Esteve Frances , Victor Brauner y otros amigos. Después de haber bedido considerablemente se entabló uan discusión entre Esteve y Domínguez al parecer a cauda de Remedios , Victor Brauner intento sujetar a E. Frances pero Domínguez le lanzó un vaso que fue a parar al ojo de Brauner, Se dio el hecho que anteriormente, algunos años atrás, Brauner habia pintado un autorretrato con el ojo desgarrado. El accidente se inscribía de este manera en el ambito del azar predeterminado que tanto gustaba a Iso surrealistas. Poco despues finalizaba su relacin con Remedios a pesar de que siempre continuoéntre ambos una fuerte amistad.

A partir de su estancia en Paris la pintura de Esteban Frances fue evolucionando hacia un surrealismo lleno de imágenes subterráneas con grandes formas bioformicas flotando en el espacio. Una de estas obras “El Rio”aparecio reproducida en la revista “El Minotaure” .

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

Andre Breton escribió en "Genese et perspectives artistiques du surrealismo" sobre ellos "están enmarcados en la conquista de una nueva morfología que expresa con el lenguaje mas concreto , la influencia de la psique en la fisica". Sobre Esteban comentó " aporta a esta expedición su habilidad par infundirla con todo lo que hoy merece la pena vivirse" sobre la tècnica del grattage desarrollada por Frances escribió "después de haber distribuido sin ningun 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. Asi 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 guia por un rio misterioso hacia aguas turbias..."

---

## **GAMBOA-ROTHWOSS**

Andreu Gamboa González-Rothwoss era originario de Sabadell, donde nació en el año 1906. Sus estudios artísticos habían pasado por el taller del pintor Vila Cinca, por visitas al Museo de Prado y por el estudio de André Lothe en París. Una vez en Barcelona entra en contacto con los activistas de ADLAN y abandona el paisajismo por una aproximación surrealista que practica a través de unas elucubraciones surrealistas junto a Jaume Sans y el crítico Magí Cassanyes.

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

En 1936, al mismo tiempo que participa en la exposición logicofobista, expuso 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 a 20 de enero de 1933.

## **ANTONI G. LAMOLLA**

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 realizaría 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 cuales 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, pero fueron consideradas excepcionales. Viola no se abstenía de proclamar 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 fue aplazada nueve días más tarde, y fue visitada por Eduardo Westerdalh, Benjamín Jarnés y Federico García Lorca. ( \* ) ( \* ver. "Hoja Oficial. Madrid 2-Xii-1935, "La Voza. Madrid, 3-XII,1935. "El Siglo



Futuro. 3-XII-1935, "La época. Madrid, 16-XII, 1935, El Sol, 27-XII-1935, Ya, 27-XII-1935, La Libertad, Madrid, 27-XII-1935 )

Manuel Abril pronunció una conferencia el día 9, resumida en el diario ABC. ( 8-XII-1935) "La exposición - dijo- es una de las exposiciones de superrealismo más serias que ha visto Madrid...Ni hay freudianismo sexuales, no hay escatología, ni esnobismos..."El mismo Manuel Abril publica una nota en Blanco y negro ( 15-12-1935) en que afirma " Pertenece al movimiento superrealista, pero tiene al extraordinaria y buena condición de no entender por superrealismo lo que suele entenderse con frecuencia: un amasijo d alusiones turbias, repulsiva 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 si 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 calía. Además, contrastando con otros artistas de su misma tendencia, Lamolla rehuye poner títulos a sus cuadros, y más esos título 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 estropeado la brujula. Diari Ya, 27-XII-1935

Otras críticas negativas aparecen, como la de J.Guillot Carratalá, a El Diario" de Valencia, del 3-1-1936, la tilda de "monstruosa", puro grafismo modelado para los pobres ciegos"

Lamolla había abierto puertas que se iban a concretar en proyectos inmediatos en París y en Tenerife.

En el mes de febrero de 1936 formó parte en la exposición " L'Art espagnol Contemporain" del Musée des Écoles Etrangères Contemporaines del Jeu de Paume de les Tulleries, comisariada por Manuel Abril y Perez Rubio de la "Sociedad de Artistas Ibéricos". ( ver Manuel Abril. Blanco y Negro. Madrid, 23-II-1936 )

Justo después de la exposición Logicofobista, Lamolla participa en la exposición de Arte Contemporáneo celebrada en el Circulo de Bellas Artes de Tenerife, entre los día 10 al 15 de junio. La muestra estaba organizada por la revista Gaceta de Arte en colaboración con ADLAN. Lamolla presentó dos pinturas que aparecen con el título de "Figuras". Participaban surrealista extranjeros como Ernst, Giacometti, Hugnet, Nicholson, Paalen, Séligmann, Sophie Taeuber-Arp, Tanguy, y pintores y escultores como Luis Fernandez, Angel Ferrant, Juan Ismael o Joan Miró, además de la presenica de un pochoir de Kandinsky y dos dibujos de Klee. En una carta de Lamolla a Westerdahl ( 19 de marzo de 1936 ) 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 debía escribirle positivamente en cuanto a su presencia 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 en 23 de enero de 1936 ( copia en el archivo Guillermo de Torre de la Biblioteca Nacional ) ya le dice " 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 he recibido noticias tuyas, después de su visita a mi exposición de Madrid, le escribo para madnarle 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”

Mas 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; mes 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...”

## **RAMON MARINELLO**

Eudald Serra, Ramon Marinello y Jaume Sans son tres nombres que figuran unidos por el hecho de ser alumnos de Angel Ferrant en sus clases de modelaje y por haber expuesto los tres en 1935 en la librería Catalonia, donde un año más tarde expondrían los logicofobistas. Los tres, de forma más precisa, eran escultores, a pesar de que también pintaban o dibujaban. El cartel de aquella exposición de 1935 lo diseñó Salvador Ortiga, como en el caso logicofobista. En este caso era mucho mas original, con la inclusión de col.lages recortados de las figuras de los tres artistas.

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

En sus evocaciones postreras de sus años de juventud ( ver catálogo de la exposición retrospectiva del Palau de la Virreina, Barcelona, 1.998 ) 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 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”.

“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, Marinello. Yo, collage y relieves. No dábamos importancia a nada. Dalí venía a visitar las exposiciones que montábamos. Eramos muy jóvenes y no sabíamos nada. Tampoco teníamos nada. Eramos 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 Gracia. Yo lo dejé todo para irme a Japón. Marinello fue también de los primeros para ir al frente...” “Eudald Serra, rastres de vida. Ambit, 1998 )

En 1934 Eudald Serra realizó su primera exposición individual en la Sala Busquets del Paseo de Gracia de Barcelona

Ramon Marinello, había nacido en Terrassa en 1911. Estudió en la sucursal mencionada de Llotja, como discípulo de Àngel Ferrant. Se dió 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 Ratton 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.

En la exposición que el Colegio de Arquitectos de Barcelona dedicó a las actividades de ADLAN, en 1970, Marinel.lo recordaba ( \* Quaderns d'Arquitectura. Núm. 79, Barcelona 1970 ):

“ADLAN fue un movimiento nuevo y revolucionario. No tuvo una rápida repercusión, ni en los medios obreros ni en los burgueses, debido al difícil y complejo ambiente de la época. Ahora bien, como es lógico, hubo organizaciones obreras como el “Ateneu Enciclopèdic Popular” que se interesaron por ADLAN y en el que se dieron algunas conferencias; de la misma manera, algunos elementos de la burguesía trabajaron y se interesaron por todo lo que ADLAN significaba. La acción de estos grupos fue puramente cultural, siguiendo los esquemas trazados por ADLAN. La clase obrera no ignoró, quizá por no comprender lo que nosotros pretendíamos, que no era otra cosa que el intento de destruir unas determinadas estructuras, pero desde dentro de la burguesía. Aunque unos tengan más facilidades que otros, son muy pocos los que en todos los estratos de la sociedad, tienen interés e inquietud por lo que signifique una toma de conciencia ante determinados problemas, sean artísticos o políticos, que planteen nuevas formas de vida”

La inclusión de su obra del “cadáver de Elisenda..” en la muestra de la Galerie Charles Ratton era la compensación internacional a su inmersión en las labores de ADLAN, 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.

El “Cadáver de Elisenda...” aparece en las fotografías que se conservan de la exposición Logicofobista, aunque no figura en el catálogo de la misma, con lo que se deduce que en los primeros días de la muestra logicofobista, Marinel.lo instaló la obra, que después envió a París.

## JAUME SANS

Jaume Sans había nacido en Sitges en 1914. Entre 1932 y 1933 estudia con Angel 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 “Discófil”, en la que Prats y R. Gomis intervinieron muy directamente, con la colaboración mía y de otros muchos. 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 dar, 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 librería Catalonia 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 A.C. ( 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 al centro de la plaza”

“Cuando el curso inexorable de la evolución condujo al 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, mostraron una inclinación decidida hacia aquellas formas inorgánicas que se manifiestan más abierta y agresivamente que en ninguna otra parte en las máquinas.

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 inexpressiva, 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 Marinel·lo, Jaume 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 obsesionada 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 equivoco 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 mas 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 camavalesco, pues siempre ingenuo y popular, se nos muestra más como un pintor, mientras que 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 de 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 mas asco, que la literatura la pintura y la escultura, cuando pretenden ser algo por ellas mismas ya que ellas, no son nada mas, que un simple medio para expresar lo poético. ¿ Qué es lo que hace que reconozcamos lo poético con mas evidencia? Es lo absurdo, lo metalógico, lo irreal, lo paranoico, lo grotesco, lo quimérico, y lo loco. Ahora bién, 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 donisiacas teleplásticas, es decir, algo que no queremos insultar calificándolas como esculturas, 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 a 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 Marinel.lo también tenía un seudónimo: “2.3” y expresaba que Marinel.lo 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 “ ginohidricidad de las sirenas”. Afirmaba que en el futuro descubriría alguna otra cosa.

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

## **JOAN MASSANET**

1899-1969. 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.

## **MARUJA MALLO**

1902-1995. Vimos como Salvador Dalí, Joan Miró y Oscar 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 si 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 ( Viveiro 1902), que vivía en Madrid desde 1922 había sido compañera de Salvador Dalí en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde estudia hasta el curso 1925-1926, y 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 los años 1925, cuando se conocen, y 1930. El período central de su vinculación amorosa puede centrarse a partir de 1926 hasta que el poeta conoce en 1930 a María Teresa León.

Junto a Alberti Maruja Mallo iba a diseñar escenografías, como para el proyecto de “La pájara pinta” o “Colorín, Colorete”y también ilustraciones para sus poemas.

En el año 1928 tras un accidente de tráfico, la obra de Maruja Mallo iba a cambiar radicalmente iniciando la serie de “Cloacas y campanarios”, en la que se incluyen las dos obras que iba a enviar a la exposición “logicofobista”. Maruja establece nuevas amistades con Alberto Sanchez y benjamín Palencia, y se introduce en el círculo de la llamada “Escuela de Vallecas”, en la que también se incluye Juan Manuel Caneja y Luis Castellanos. La misma Maruja habla de ello ( recogido en el libro de José Luis Ferris, “Maruja Mallo”, Ediciones

Temas de Hoy, 2.004. pag. 152) : “ Me invitaron a conocer la Zona Sur, abundante en avenidas arboladas ( Alberto y Palencia ) se encontraban en el café Oriental, situado frente a la monumental y primera estación de hierro de Madrid: la de Atocha. Penetrábamos en dicho edificio, donde los semáforos presidían con sus expresiones funcionales, clave no descifrable para nosotros, pero mágica para nuestra atracción...Seduciéndonos caminar por los caminos de hierroo. Esta singular tendencia morfológica de transporte, era nuestra fuga hacia delante; este deseo de andar sobre las paralelas mecánicas sería una previsión de atravesar las fronteras del mundo. Y así llegamos al Cerro de Vallecas.

Palencia prefería el implacable sol de las tres de la tarde; el mediodía del verano de agosto...los campesinos cuando nos divisaban, inaccesibles a nuestra idea, exclamaban ¡ a donde van con esta solana! ...”

Las excursiones a el extra-radio madrileño iban a sugerir una temática cercana a los encuentros de la exploración de dicho territorio y a 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 citada de las “Cloacas y campanarios”, abandonado los temas antes tratados de verbenas madrileñas por una eclosión de los despojos....” En aquellos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando los despojos del pasado, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos, los campanarios atropellados por los temporales; el mundo de las cosas que transitan y que con frecuencia tropezaba por las estaciones de circunvalación, es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento...Sobre el suelo humeante se levanta una aureola de escombros; en estos panoramas desolados la presencia del hombre aparece en las Huellas, en los esqueletos, en los Muertos o en los Trajes inflados y desgarrados por los vientos; esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos por las cenizas, a las superficies inundadas por el légamo, habitadas por los vgetales más ásperos, y explotadas por los animales más agresivos” ( recogido en “el surrealismo a través de mi obra “ conferencia pronunciada en la UIMP, Santander, 1981, recogida en “Surrealismo en España” ed. Cátedra, Madrid 1983 ).

A dicha serie corresponde el poema que le dedica Rafael Albert : La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo ( publicado en La Gaceta Literaria, Madrid, julio de 1929):

Tú,  
tú que bajas a las cloacas donde las flores son ya unos tristes salivazos sin sueños  
y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas  
para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado,  
dime por qué las lluvias pudren las hojas y las maderas.  
Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes.  
Despiértame.

Hace ya 100.000 siglos que pienso en que tú eres más tú cuando te acuerdas del barro  
y una reja aturdida se deshace contra tus pies para predecir otra muerte.

El espanto que suben esos ojos deformados por las aguas que envenenan al ciervo fugitivo  
es la única razón que expone mi esqueleto para pulverizarse junto al tuyo.

Una luz corrompida te ayudará a sentir los más bellos excrementos del mundo.

Periódicos estampados de manos que perdieron su nitidez en el aceite desgarran hoy el viento  
y los charcos de grasa solicitan tus ojos desde los asfaltos reblandecidos.

Aceras espolvoreadas de azufre claman por el alivio de una huella  
Para que se agrieten de envidia esos vidrios helados que se abandonan a los terrenos intransitables.

Emplearé todo el resto de mi vida en contemplar el suelo seriamente  
ahora que ya nos importan cada vez menos las hadas,  
ahora que ya las luces más complacientes estrangulan de un golpe  
las primeras sonrisas de los niños  
y exaltan a puntapiés el arrullo de las palomas  
y abofetean el árbol que se cree imprescindible para el  
embellecimiento de un idilio o una finca.  
Mira siempre hacia abajo.  
Nada se te ha perdido en el cielo.

El último ruiseñor es el muelle mohoso de un sofá muerto

Desde los pantanos,  
¿quién no te ve ascender sobre un oleaje de escorias,  
contra un viso de tablones pelados y boñigas de toros,  
hacia un sueño fecal de golondrina ? “

Las dos pinturas que envía a la muestra “logicofobista” corresponden de lleno con esta intencionalidad. Son pinturas casi en blanco y negro, expresivas en su temática y manifiestamente centradas en este mundo de despojos que va a ocupar su obra en aquellos años. Seguramente Maruja Mallo decide enviar a Barcelona dos obras de la serie, dado que 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 a 5 de junio. Resulta curioso que las tres exposiciones que programa dicha sala, sin tener en cuenta la de Picasso, iban a ser 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 la ampliación de estudios de Madrid que la lleva a París, con sus pinturas de “Cloacas y campanarios”. En París va a estar Maruja 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 mismo Breton. Paul Eluard hubiese querido quedarse con “Grajo y excrementos”. Algunas de las obras de la serie deberían haberse quedado en París, ya que la galería Pierre cede dos obras de Maruja para la Exposición Internacional del Surrealismo de Londres en 1936.

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. 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 su 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 aquellas 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, abierto 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 mayo. Manuel Abril, uno de los comisarios de la muestra organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos habla ( Blanco y negro. Madrid 23, febrero de 1936) de la presencia de un grupo extremista

en la misma, entre los que incluye Bores, Moreno Villa, Lamolla, Caneja y Maruja Mallo.

En mayo se abría la exposición del Centro de la Construcción donde expondría doce oleos de la serie Arquitectura minerales y vegetales, dieciséis dibujos de la serie Construcciones rurales y Edificaciones campesinas, platos de la Escuela de Cerámica y maquetas para escenografías como "Clavileño" y mural "Sorpresa del trigo".

Enrique Azcoaga escribe en el catálogo: "Encontramos con la plástica de Maruja Mallo, encontrarse con la múltiple obra de esta pintora, es habérselas con una pintura varia, atormentada y diferente....Al volver de París comienza para nuestra pintora la época de más dudas, la época de más vacilaciones. Los años 1933, 1934 y 1935 son años de gran preocupación, años en los que la pintora se encuentra dominada fundamentalmente por la urgente necesidad de huir de lo abstracto, por la idea de lo documental y por el deseo de lograr en su pintura resultados que respondan a un perfecto orden interno. Puede parecer que Maruja Mallo se olvida por completo de sus dos importantes pasos anteriores. Existe solamente, junto a una complicación íntima grave, un deseo profundo de no caer en lo falso. No quiere entregarse la pintora a la facilidad y, por tanto, no intenta repetirse. Desea llegar a una pintura popular y dramática por un camino construido, ordenado y seguro....."

Maruja habla de las obras expuestas ( El Surrealismo. Cátedra, 1983) como consecuencia de un deseo de ampliar su pintura de caballete al muro, a la escenografía y a la cerámica, buscando una nueva funcionalidad. La influencia del criterio constructivo se advierte en sus arquitecturas minerales y vegetales, buscando la estructura de sus formas cristalinas y biológicas " sintetizadas en un orden numérico y geométrico: en un orden viviente y universal". ...."En la serie "Arquitecturas minerales vegetales o fósiles" son abstracciones o la valoración de estructuras, forma, color, materia, donde están presentes múltiples elementos plásticos"

Los dibujos expuestos son de gran formato: "Son estructuras, construcciones o edificaciones vivientes, germinando "Plástica escenográfica" creadas con materias primas, cuerpos en composición armónica, abstracciones vivientes.

De las cerámicas indica que " son rotación hiper lineal, auto simbiosis con los elementos aire.agua.tierra sobre armonías modulares dinámicas o estáticas.

## ANGEL PLANELLS

Nacido en Cadaqués en 1901, Planells iba a ser un surrealista ampurdanés con el mismo imaginario que el de Dalí, en cuyo paisaje creció como hombre y como artista, y cuya relación y amistad forjó su propia pintura.

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

Dalí iba a acrecentar y orientar sus lecturas y presentarle a las amistades que recibía en Cadaqués, como cuando en 1926 surrealistas visitan la población, o cuando en 1929 conoce y trata a René Magritte, con quien no resulta difícil pensar que se identificase. Magritte acudió junto a Eluard, Gala y Luís Buñuel. Planells era de una personalidad del todo discreta, opuesta a la centralidad 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 que, sobre una paisaje típico de la costa y sobre 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 *Varietés*, el 15 de octubre de 1929, o el que aparece en *Cahiers de Belgique* en 1931.

Crece así su inserción surrealista que empieza a aplicar a sus pinturas que traducen sus imaginativas visiones interiores, que aparecen en primer lugar de forma literaria.

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 de "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, "Recull" de Blanes, llegando a publicar en "La Publicitat" o en la "Gaceta Literaria" de Madrid. Se conocen poemas publicados. Así es el caso del texto:

#### Sombras de inquietud .

Al pie de la torre me detuve presa de una extraña inquietud  
¿ Porque el día anterior siete collares de perlas flotaron todo el día,  
lejos del alcance de mi mano ?. Eladia, cubiertos sus claros ojos por  
dos monedas herrumbrosas, inmóvil a pesar de la lluvia, contaba su  
inacabable historia.

¿ Quién olvidó aquel pincel sobre la arena de la playa?. En torno suyo  
danzan siete mujeres guardando un silencio impresionante.

Desesperanzado, incapaz de solucionar las dudas que se agitan a la  
sombra de las pestañas de Eladia, me alejé lentamente de la torre. Mi  
corazón me contaba la historia de una penumbra impura.

Los siglos pasan sobre mí, mientras - cruzados los brazos, inclina la  
cabeza - vago lentamente por las calles desiertas. Las puertas se abren  
al ruido de mis pasos y la gente me mira silenciosamente. Mientras de  
las cuencas de sus ojos, divinamente - ¡oh sí, divinamente! - vacías y  
negras, se escapa un hilo de sangre.

(La Gaceta Literaria, núm. 7 Madrid 1929)

#### o En la playa.

Aquel tubo de carmín que escondí entre tus cabellos ha  
desaparecido.

Tus ojos azules han transformado su color en un rojo de incendio.  
Tus venas, cortadas por invisible cuchillos, vierten la sangre sobre la  
arena ardiente de la playa, en un surtidor irreal.

Hay en la playa las huellas de tres adioses y sobre el mar en calma  
flota mi propio cadáver.

Acerca tu cabeza, amiga mía. Deja que hunda este alfiler enorme en  
tus rojas pupilas; sin crueldad, así dulcemente. En su fondo se agitan  
una multitud de sombreros de copa, en un loco remolino, y sus  
reflejos innumerables fingen una fiesta de luz.

Súbitamente rompióse la tira de cintas de alpargatas que lo  
suspendían y el sol se hundió lentamente en el mar.

(La Gaceta Literaria, núm. 7 Madrid, 1929).

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

"Contemplar una pintura surrealista - escribe en 1930 - significa  
sumergirse en un mundo opuesto ABSOLUTAMENTE al de nuestra vida  
cotidiana. La lógica y la razón han dejado de actuar en la realización  
de estas pinturas, cediendo el lugar a la subconsciencia, narradora de  
historias y hechos irreales." (La violencia i l'absurd fonts de la poesia  
Recull. Blanes. 1930)

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 Dalí por encima de todos los pintores  
surrealistas, por su exactitud pictórica y su minuciosidad, y por sus  
temas

En 1930 realiza su primera exposición individual en Barcelona. Lo hace en la Sala Dalmau, en cuya exposición inaugural de 1928-1929 ya había expuesto dos obras surrealistas, junto a autores como Barradas o el crítico Magí Cassanyes. La exposición individual tiene lugar del 29 de marzo al 12 de abril, prologado en el catálogo por Sebastià Gasch, cuya amistad y protección va a ser duradera. Gasch va a convertirse junto con Dalí en el promotor y animador de su obra. Gasch escribe en el catálogo " Este pintor de Cadaqués, formado junto a Salvador Dalí, copia literalmente el aspecto de las cosas. Pero asigna a éstas cosas un rol diferente del que siempre les ha sido asignadas, desvía las cosas del camino que siempre han seguido. Y a través de esta inversión sorprendente consigue unos conjuntos enigmáticos, particularmente perturbadores. A menudo, también, yuxtapone cosas heterogéneas. Y esta confrontación extraña produce la sensación rara de un mundo desconocido. Sus telas nos transportan - maravillados- a un más allá misterioso."

Planells continúa publicando sus relatos y textos surrealistas

"8 horas"

"En el espejo los paisajes se sucedían con una velocidad sin interrupciones, mientras el barbero me pasaba la navaja sobre mis solapas, donde nacían, sin interrupciones, pelos de un verde rabioso.

Las manos del barbero eran de goma roja y los pechos de aquella mujer que hace tiempo fue mi amada estaban erizados de puntas de erizo y su cabellera era un manojo de puntas de erizo que vibraban harmónicamente.

Llevaba ocho horas sentado. La cabeza del barbero se blanqueaba lentamente y sus parpados estaban cerrados. La navaja de había transformado en un pájaro muerto que me pasaba lentamente por la cara, mientras al oído me contaba una historia de una simplicidad espeluznante.

De pronto me siento sumergido en una atmósfera calida. Me encontraba en un lugar desértico, en un inmenso llano asfaltado. Me atormentaba la sed y levanté los brazos desesperadamente. Mis manos, sin violencia, sin dolor, se separaron de los brazos y describiendo dos líneas ondulantes y paralelas desaparecieron por el cielo dejando una estela de humo blanquecino. A mis pies, apretando aún la navaja entre sus manos de goma, el barbero agonizaba.

Al oscurecer, mi cuerpo era de cristal azul y, sobre las manos extendidas, la cabeza del barbero sonreía con dulzura. Delante de mí las cabelleras rubias de trescientas mujeres oponían una muralla impenetrable a mis miradas.

(Sol Ixent. Cadaqués, 1930, originalmente en catalán)

"Dits de mármol".

Dedos de mármol

Mis dedos eran de mármol y vibraban en la sombra que una guitarra proyectaba sobre la piel blanca de Eladia.

Cerr   los ojos porque a mi alrededor nacían flores de tela, en gran profusión y una nube de arena dorada flotaba ante mí.

Lejos estaba aún el final de mi viaje y ya llegaban las bienvenidas de mis enemigos y de los árboles transformados en postes de telégrafos colgaban enormes carteles en blanco.

Me asediaba la duda porque a medida que avanzaba en mi camino retrocedían los paisajes que dejaba atrás y mis pasos, sobre el camino polvoriento resonaban tenebrosamente.

Una mano invisible escribió en uno de los carteles blancos: La luz es sólida como la desesperación.

Me detuve sonriendo, dulcemente. Aquel escrito saci   mi alma con un bienestar inefable. Mis cabellos empezaron a arder y la carne se desprendía como un vestido de harapos.

Instantes después Eladia estaba sentada ante mí llevando prisionera entre sus brazos la sombra de una guitarra.

(Recull. Blanes, 1930, originalmente en catalán)

“Dos quarts de nou” Sol Ixent, 1930.  
Dijous. Recull, Blanes, 1930.

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

El mismo Sebastià Gasch había explicado desde las páginas de la Revista Helix ( Helix núm. 6, Vilafranca del penedès, 1929 ) su disgusto hacia Sacs y Benet por su reacción contraria a su defensa vanguardista. En el fondo los dos críticos argumentaban que si Miró y Dalí habían tenido una proyección exterior, era a causa del mercado. Gasch consideraba el argumento sin sentido y pedía a ambos que pusieran a sus pupilos, a los que desconsideraba, en la misma situación para ver si eran capaces de promocionarse internacionalmente. Los términos que utiliza Gasch en este texto son combativos, irónicos e insultantes, y preceden al texto de Angel Planells.

Escrito con un espíritu de rebeldía, semejante al del Manifest Groc, el mismo Planells me explicaba que al poco de distribuirlo ya estaba arrepentido, y que él mismo lo llevó en mano a casa de Joan Sacs y de Rafael Benet. En cualquier caso el texto daba cuenta de su compromiso con el arte más contemporáneo.

Planells se manifestaba en esta hoja en contra de la intransigencia de dichos críticos y defendía las opiniones de Dalí, Gasch, Montanyà y Foix, así como la revista de L'Amic de les Arts. Contraoponía al espíritu moderno la cantidad extremada de pinturas de paisaje insulso. Criticaba abiertamente a los defensores de este tipo de obra y a aquellos que la propagaban... “ A las estúpidas invectivas de los señores Sacs, Benet y demás muertos, a las obras insignificantes del Sr. Feliu Elías, y a las sucias pinturas de Rafael Benet, oponemos las admirables y emocionantes creaciones de Miró, y de Dalí”

Planells daba así un paso adelante en su adscripción comprometida con el núcleo que acotaban Salvador Dalí y Sebastià Gasch, que se convirtieron en sus máximos defensores y animadores.

Planells sigue escribiendo.

#### LOS HOMBRES GRISES

Los hombres de piel gris caminan en silencio  
Seguidos por las miradas extinguidas  
De dos leones de mármol blanco.  
Los hombres de piel gris caminan en silencio:  
Tienen quemaduras en el pecho  
Sus manos  
Que tiñen un violento color rojo.  
Hace tiempo que caminan siguiendo el vuelo  
De aquella enorme mariposa gris;  
Cuando llega la noche, se quedan inmóviles.  
La luna  
Suspendida de un alambre se balancea.

A medianoche, los hombres de piel gris  
Tienen el cuerpo de cristal azul;  
Las manos siempre rojas  
Colocadas  
Sobre sus cabezas grises  
Donde mis palabras  
Caminan por un paisaje inédito  
Entre el feo silencio  
De un vuelo de pájaros de porcelana.

Els homes grisos. La Publicitat. Barcelona, 23 de octubre de 1932.  
originalmente en catalán

14 enero 1931: se imprime en Sur La sangre en libertad (167 ejs., un retrato del autor por Moreno Villa e ilustraciones de Àngel Planells).

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 cuenta "Joc d'amor i de cinismo", "L'enemic del vent", "La nit es 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 la New Burlington Galleries del 11 de junio al 4 de julio. La muestra estaba organizada por Penrose, con la colaboración de David Gscoyne y Humphrey Jennings, y reunía 405 obras de más de 60 artistas de 14 países. La presencia en Londres viene recomendada por Salvador Dalí que en una carta dirigida a Roland Penrose, fechada el 20 de mayo intercede por que se incluya obra de Planells. Finalmente Planells envía tres obras: "Tristes del migdia" que adquiere el mismo Penrose, "Els fantasmes familiars" comprada por la London Gallery gracias a las gestiones de Penrose, y "Silenci nostàlgic".

## NADIA SOKOLOVA

La identidad de Nadia Sokolova ha resultado difícil de verificar. Juan Manuel Bonet en su "Diccionario de las vanguardias" apuntaba dos hipótesis: La primera era que podría tratarse de la hija de la bailarina Lydia Sokolova. La segunda que podía ser la directora de las ediciones Sokolova, que más adelante publicaría en París, en 1953, un libro sobre TOYEN.

Esta última posibilidad debe descartarse. Meda Mládkova sigue viva y ella misma lo desmintió. En una carta que me escribía (\* fechada el 3 de diciembre de 2.007) afirmaba: "*La misma pregunta me la hizo Juan Manuel Bonet y resulta muy divertido, pues cuando publiqué el libro, escrito por André Breton sobre la pintora surrealista checa TOYEN, en 1953, mi nombre era Sokolova y era estudiante en Ginebra (Suiza) y creé una pequeña editorial. La bailarina Sokolova debía ser rusa...yo soy Checa....Por suerte yo también era bailarina, y gracias a la danza pude pagar mis estudios en la universidad suiza...pero no bailé para Diaghilev!!!!*"

Nadia Sokolova era la hija de Lydia Sokolova (1896 - 1974) cuyo nombre era realmente Hilda Munnings. Su paso por los ballets rusos de Diaghilev, entre los años 1913 y 1929 la convirtieron en primera bailarina a la que se acomodaba mejor un nombre ruso que inglés. Se casó con Nicolas Kemnev, también bailarín y tuvieron una única hija. Lydia publicó en 1960 sus memorias "Dancing for Diaghilev", John Murria. London, en las que describe su paso por los ballets, en los que da pruebas de su papel destacado en las escenografías de Diaghilev.

Aunque sea poco, Lydia habla de su hija, que nace en una gira por Brasil el 1 de septiembre de 1917, en Sao Paulo. La compañía viaja inmediatamente a Buenos Aires, donde es bautizada en la iglesia rusa y recibe el nombre de Natalia Nicolaevna Kremnev.

Al poco tiempo Lydia y Natalia viajan a Europa. Su destino sería Barcelona donde la madre encuentra una niñera para cuidar de su hija, cuyo nombre era Felisa y estaba amamantando a su propio hijo. Felisa iba a suponer un descanso para la madre, que podría dedicarse de nuevo a sus contratos con Diaghilev. En sus giras por España, le acompaña para cuidar de la niña.

Cuando Natalia cumple un año se trasladan a Londres y pasan temporadas de descanso en una propiedad de Bourmouth. Lydia no deja de bailar en los espectáculos de los Ballets Rusos, que la llevan a menudo a Barcelona, donde le acompaña su hija, aunque su escolarización sería en Inglaterra, en Surbiton. Cuando la niña cumple los 12 años, la madre la lleva más a menudo en sus giras europeas.

Aquí acaba el relato de las memorias de Lydia Sokolova, en cuyo índice onomástico indica que su hija es ahora la Sra. Gibbs.

Efectivamente Natalia iba a ser bailarina, como su madre, y casó con Henry Gibbs, pintor y escritor, que firmaba sus novelas policíacas como Simon Harvester, obteniendo una fama indiscutible y un reconocimiento popular.

En los archivos del Victoria & Albert Museum de Londres se encuentra documentación sobre Natalia Sokolova y su dedicación a la danza. Poca información sobre su juventud y sus vínculos con Barcelona se deducen de su consulta, salvo que estudió arte dramático en la Guildhall Music and Drama School de Londres, y que entre los años 1936 y 1939 marchó de gira por los Estados Unidos y Sudamérica con un espectáculo de comedia musical.

Sokolova asistía con asiduidad a las actividades de ADLAN desde el año 1934. Lo constata la referencia que aparece publicada en el Diario 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 motivo 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 que Francesc Montserrat tocaba el piano.

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

Nadia 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 Publicidad da noticia de la muestra en su edición de 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 2.006, pag. 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”

## REMEDIOS VARO

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 un interés en seguir el hilo de su linaje. Curiosidad y interés que transmitió a su hija Remedios que también se dedicó a investigar sobre este tema.

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 del espíritu liberal y abierto de sus relaciones mantuvo con todas ellas una marcada y especial lealtad.

Dado el trabajo del padre, ingeniero que trabajaba en presas hidráulicas, el viaje formó 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 dammes" donde una de las modelos luce un cómodo traje de viaje convertible en barca.

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

Después de vivir pasar su primera infancia en Angles se trasladan a Algeciras pasando los veranos en San Sebastián. Posteriormente el año 1924 ingresa en la Academia de San Fernando de Madrid donde recibe una enseñanza básicamente académica.

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 Frances y junto con él contacta con los grupos vanguardistas del momento en Barcelona. Las experiencias compartidas con Esteve Frances 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 Avda Gaudí pero pronto realizan un cambio de domicilio a la Ronda Sant Antoni, pero Remedios pasa parte de su tiempo en el estudio de Esteve Frances y sus relaciones van empeorando

Después de participar en la exposición logicofobista conoce a Benjamín Peret 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 guarida 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 de matrimonio Lizarraga. Figúrese que venía un poeta, Benjamín Peret, 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 Esteban Francés...más tarde Remedios y Gerardo fueron a vivir a la Ronda San Antonio y perdimos contacto",

Al estallar la guerra Esteve Frances marcha al frente y Remedios aterrorizada por la guerra que destesta y siguiendo a Benjamín abandona Barcelona y se instala en París.

A pesar de su intensa relación con los surrealistas su relación con ellos no fue fácil, especialmente dada su condición femenina, ocupando en muchas ocasiones un discreto segundo lugar. Pese a ello en el momento de su muerte Andre Breton no dudó en rendirle tributo y reconocer su destacada aportación al movimiento.

## **JUAN ISMAEL**

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 a Eduardo Westerdahl para que la revista hablase de él, sin que el proyectado artículo de de Torre saliese entre sus páginas.

Bajo ésta óptica canaria siempre se ha estructurado la pintura surrealista en base a la idea de que primero estaba Oscar Domínguez y después Ismael. Ambos se conocen circunstancialmente en el año 1930, cuando Oscar 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 solamente ha sido el tiempo el que ha hermanado 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 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 promovían exposiciones de arte contemporáneo en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife o en el Ateneo. Entre las actividades más destacables se puede mencionar la exposición de obras de Oscar Domínguez en el año 1933 y, sin duda, la Exposición Surrealista de mayo de 1935, que contó con la estancia activa y dinámica de André Bretón y de Benjamín Peret. 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-Tenerife.

Al final Ismael se sumó a este 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.

Ismael, que había nacido en Fuerteventura en 1907, se había trasladado a Tenerife en 1910 y allí estudió y expuso por primera vez y por segunda, hasta que en 1931 marcha a Madrid, donde va a llevar una vida de dificultades y de convicción sobre su capacidad pictórica. En Madrid estudia junto al 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, contortulio en su día del café Pombo, y amigo después de Guillermo de Torre, ilustrador en publicaciones como Blanco y negro o La Esfera. En esta época su pintura se centra en los paisajes canarios. El 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 sobre Juan Ismael. Gobierno de Canarias, 1992, pag. 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 va a dar clases en la Escuela de Cerámica y en noviembre va a exponer 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 surrealista, Antonio 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 a 30 de noviembre de 1935. Muestra diecisiete pinturas y tres dibujos. De entre las primeras “Puertecito del Norte de Tenerife”, “Aparición de la Isla de San Borondón ( Proyecto para muro”, “El amor ausente ( Proyecto para muro”, “Mujer de celuloide bañándose en el río”, “Forma de mujer herida, a la luna”, “Extraños enemigos de la danza”, “El encuentro en un sitio desconocido”, “Pesadilla de la perspectiva”, “Esta noche, para siempre”, “Le abrió con una llave la garganta”, “Cuando el poeta pasa a la inmortalidad”, “Ella se retira”, “El poeta se despide del amor”, “Enamorada con la mano en el cielo”, “No quiere que la entierren”, “Sueño de una colegiala de catorce años” y “No servía para el amor”. Los dibujos eran tres : Muchacha muerta a la orilla del mar”, “El hambre junto a una estatua” y “ Diálogo de amor sin compromiso”.

Su amigo Juan Trujillo firma el texto del catálogo, introducido por una frase de André Gide “ Et le dépaysement que l´artiste cherche à produire en éloignant de nous ses personnages, indique précisément ce decir: nous donner son oeuvre d´art pour une oeuvre d´art, son drame pour un drame, simplement courir après une illusion de réalité, qui, lors même qu´elle serait obtenue, ne servirait qu´à faire, avec la réalité, pléonasme »

Dice Trujillo que « Seguramente los visitantes de este salón, españoles del siglo XX, entenderán la pintura expuesta. La hubieran entendido los españoles del siglo XVII; no ya un espíritu difícil, sino un *académico* de entonces, es decir, un romanista o manierista, por ejemplo, Francisco Pacheco, para quien *objetos* de la pintura no eran sólo los *naturales y artificiales*, sino también los *formados con el pensamiento y consideración del alma: sueños, devaneos, grotescos y fantasías; ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos y emblemas; visiones imaginarias, intelectuales y profecías* (\* ). El pamaso de Juan Ismael, todo pinor tiene el suyo, está poblado de constructores imaginativos, de pintores de *objetos formados con el pensamiento y consideración del alma*: Chirico, Carrá, Spies y Picasso son los *modernos*; Jerónimo Bosch y Pedro Breuhek, los *clásicos* del pamaso.

Esta última pintura que Juan Ismael expone al público pudiera ser confundida con la reciente pintura suprarrealista española y francesa. Es todo lo contrario. La pintura de Juan Ismael es el resultado de percepciones confusas, sí, pero sometidas al pensamiento, formadas como escribía Pacheco, por el *pensamiento y consideración del alma*. Son construcciones imaginativas, constreñidas por los rigores constructivos del dibujo, evidenciadas por unas tintas que pudieran calificarse de *angélicas*. Por el contrario, la pintura del suprarrealismo – naturalismo materialista – es una pintura realista; su realidad, su objeto, son los *fantasmas y representaciones susceptibles de ser provocadas por actos inconscientes* (\*\*): sueños, sexualidad reprimida, etc., pero esta realidad, estos fantasmas y representaciones no están sometidos en la pintura suprarrealista al pensamiento, sino expresadas espontáneamente. No son construcciones imaginativas, y no tienen, por tanto, esa separación, esa distancia, esa disección – que impone el pensamiento – tan presentes en la pintura de Juan Ismael.

(\*) Arte de la Pintura.

(\*\*) Catalogo de la Exposición Surrealista organizada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife por Gaceta de Arte, 1935.

La identificación de todas las obras expuestas nos podrían permitir una aproximación mayor a las inquietudes de Ismael pero son pocas las que se conocen, ya sea por haberse conservado, o por las imágenes que se conservan.. Gracias a la, cada vez más rica, bibliografía sobre Ismael ( \* ver catálogo “los sueños del Durmiente, encuentros con el foto-collage de Juan Ismael” exposición comisariada por Marianela Navarro. Caja Canarias. 2.007 ; “Juan Ismael la obra dibujada, comisariada por Carlos Eduardo Pinto Trujillo. Centro de Arte Juan Ismael, 2.007 ; o la exposición Antológica del Centro Atlántico de Arte Moderno de 1998 comisariada también por Carlos Eduardo Pinto



Trujillo; o J. Ismael, de Ismael E. Gonzalez Mora, publicado en la Biblioteca de Artistas Canarios en 1995 ) podemos conocer algunas de estas obras, aunque sea pocas. La precariedad de la vida de Ismael no favoreció la disponibilidad de una residencia estable donde se hubiesen podido conservar dichas obras.

De las pocas obras identificadas con certeza presentes en la muestra de Madrid se encuentra "La enamorada de la mano en el cielo", un lienzo de 1935 en que una figura femenina, desnuda de medio cuerpo, levanta con una mano el cielo, como si fuese una cortina, y en la otra se metamorfosea en ramas a través de sus dedos, mientras en un extremo reposa una especie de busto escultórico femenino. También "Aparición de la isla de San Borondón", una composición de medidas grandes de menor irrealidad, en que un angel levanta en sus manos una isla frente a un faro y ante el mar.

Se conocen otras obras paralelas, fechadas en 1935 que pueden darnos una idea del proceder de Ismael, que se debate entre unos cuadros con figuras vegetales, con composiciones organicistas que parecen prefigurar metamorfosis figuradas, como en "El Amor hasta los huesos", "La visita" o "composición", cercanas también a sus dibujos, sean estos lineales o acuarelados. Una forma fantasmagórica aparece en medio de pliegues y fragmentos verticales espectrales, en un fondo de paisaje, como si fueran tubérculos marinos cercanos a las pinturas de Lamolla. Sin duda alguna los tres dibujos expuestos en Madrid se ceñían a estas imágenes.

Otro grupo de pinturas va a ser más literario y de pincelada más naturalista. Son obras en las que pasa alguna cosa y en que una mujer acostumbra a centrar la visión, onírica o pensionada... "Los habitantes del jardín" de 1935, con unas construcciones de muros que ayudan a componer las diagonales de la escena, y en que una mujer asiste a la presencia de unos tubérculos en un paisaje. "Figuras de un deseo en una cabeza femenina", con fragmentos de cuerpos, y corsés de cinturas humanas... "La hija del guardabosques", "Sin título", o "El naufrago". Pudiera ser también, que algunas de las obras citadas, hubieran podido corresponderse con las expuestas en Madrid.

Justo después de la clausura de la exposición de Ismael comienzan los preparativos para la exposición de Lamolla en Madrid. Lamolla va a ser un referente obligado para la vinculación de Ismael con la exposición Logicofobista. Ya hemos visto como Viola Gamón confiaba en la obra de Lamolla y en este contexto se desenvuelve la presencia de Ismael en la muestra de Barcelona. De inmediato Lamolla e Ismael son seleccionados por Manuel Abril para la exposición del Jeu de Paume de París. Se lo explica Ismael a Westerdahl en una carta que le escribe en enero de 1936 ( \* reproducida en el catálogo de la exposición Gaceta de Arte y su época. Centro Atlántico de Arte Moderno. 1997( : " He mandado dos cuadros nuevos a la exposición de pintura española que se va a celebrar en París el próximo día 20. El director de esta exposición es Abril y el secretario Guillermo de Torre. Va a esta exposición toda la pintura del "juste milieu" actual; pero también van los jóvenes: Ponce, Palencia, Mallo, Lamolla, Caballero, etc., si no yo no hubiera intentado ir. ". Continúa la carta diciendo: " Estoy trabajando con más entusiasmo que nunca.....Me siento solo. Tú ( ustedes todos ) me ayudarás a continuar".

Da la impresión que realmente la exposición del Centro de la Construcción supone un entusiasmo renovado para Ismael y las perspectivas parecen avanzar. En Madrid se está creando una objetiva facción de ADLAN, Manuel Abril y Guillermo de Torre confían en su obra, se abren las puertas de Barcelona y se refuerzan los contactos con Tenerife.

Ismael envía a Westerdahl fotografías de su obra. Parece lógico pensar que con el doble objetivo que aparezcan en Gaceta de Arte y para poder exponerlas bajo su patrocinio. Las fotografías que se conservan en los archivos de Westerdahl son variadas. Por 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 le envía una fotografía del cuadro " No amaneceré en el mismo sitio" de factura del todo 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 esta enviada 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., argumento que denota su convicción en la obra, de tonos oscuros, terrosos, en que, sobre un paisaje imaginado, aparece una escenografía arquitectónica con un brazo sobre una columna, mientras una figura simplificada toca el arpa, frente a otra fantasmagórica que reposa sobre una nube.

También pertenece a 1936 otra obra "La huida de la tierra", que bien podría haber estado en la muestra logicofobista. Nuevamente es un paisaje imaginado en que pasan cosas. Esta vez una construcción arquitectónica, como en la anterior, unas escaleras, en cuya cima hay un ángel alado. En el suelo una figura femenina sentada con algunos objetos espectrales.

En Madrid conoce al poeta gallego Francisco Vega Ceide, que firmaba sus obras como Francisco de Fientosa, asesinado poco después, en noviembre de 1936, a los veinticuatro años, al poco de comenzar la guerra civil. Fientosa había llegado a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Autor de obras como "Triángulo Isósceles", poemario de 1934, o "El Alba de Quechemarin" publicado en 1935 e ilustrado con dibujos de Xaime Prada, Sesto, trujada o Juan ismael.

A final del curso de la Escuela de cerámica Ismael viaja con Fientosa a Castro de Rei. Francisco de Fientosa y su hermano Cesar asistían anualmente a la fiesta de Santa María de la Parroquia de Ramil, en Castro de Rei, y seguían la romería. Se instalaban en una pensión y visitaban la zona, especialmente la casa señorial de Teixoeiras. Aquel verano del 1936 se llevan consigo a Ismael. Tras las fiestas regresan a Madrid, para preparar exámenes. Fientosa vive escondido al comenzar la guerra, ya que su primo era sacerdote y catedrático de latín.

**OBRAS EN LA EXPOSICIÓN**

#### MAGÍ CASSANYES

(Sitges, 1893 - Barcelona, 1956)

Autor del *manifiesto Logicofobista*, fue un crítico de arte comprometido con la vanguardia y miembro activo de *ADLAN*, colaborador de revistas como "Terramar" de Sitges, "Monitor", "L'Amic de les Arts", "Oc", "D'Ací d'Allà", "Meridià" y "La Publicitat"

#### JOSEP VIOLA I GAMÓN

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

Autor del *manifiesto Logicofobista*, fue un activista cultural que se estrenó en las páginas de la revista *ART* de Lleida. Junto a Remedios Varo y Esteban Francés promovió el Surrealismo como un movimiento al servicio de la revolución.

#### ARTUR CARBONELL

(Sitges 1906-1973)

El mundo de Artur Carbonell, lleno de interioridad y símbolos, no se orientó exclusivamente hacia la pintura, sino que optó también por la escenografía y el teatro. En Barcelona se relaciona con *ADLAN*, agrupación que sigue sus representaciones teatrales. Parece lógico que Magí Cassanyes contase con él, al ser ambos de Sitges.

#### LEANDRE CRISTÒFOL

(Os de Balaguer, 1908 - Lleida 1998)

Escultor. Sintió la atracción de Angel Ferrant y practicó una escultura objetual, especialmente con madera y elementos metálicos. Benjamin Peret lo llevó a exposiciones internacionales del Surrealismo.

#### ÁNGEL FERRANT

(Madrid 1891-1961)

Llega a Barcelona en 1920 al obtener una plaza de profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Influyó en los jóvenes alumnos escultores. En 1933 expuso sus objetos en la Galería Syra de Barcelona. En 1934 publicó en *Gaceta de Arte* un opúsculo titulado "Mis Objetos". En diciembre de 1933 Ferrant obtiene una plaza de profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y se traslada, y será clave en la organización de la *muestra logicofobista*.

#### ESTEBAN FRANCÉS

(Portbou, 1913-Deià, 1976)

En 1925 su familia se traslada a Barcelona y asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios. Conoce a Remedios Varo y a través suyo a Oscar Domínguez y Marcel Jean, y también al joven crítico y poeta Viola Gamón.

#### A. GAMBOA-ROTHWOSS

(Sabadell, 1910- Barcelona, 1970)

Estudió pintura en el taller del pintor Vila Cinca. En París asiste a las clases del pintor André Lothe. De vuelta a Barcelona sigue las actividades de *ADLAN* y abandona el paisaje por una práctica de obras surreales.

#### RAMON MARINEL·LO

(Terrassa, 1911 - Barcelona, 2002)

Discípulo de Angel Ferrant, tuvo una gran sintonía con sus compañeros escultores Jaume Sans y Eudald Serra. Participó activamente en la organización de la exposición *Logicofobista*. Se dio a conocer en los *Salones de Primavera* de Barcelona y su presentación más significativa fue en la muestra de *Tres Escultores*, que le sirvió de plataforma para participar en la famosa muestra de objetos surrealistas de la Galería Ratton de París, de 1936.

#### **JAUME SANS**

(Sitges, 1914 - Barcelona, 1987)

Entre 1932 y 1933 estudió con Angel Ferrant. De 1934 a 1935 se interesa por la pintura y la música. Crea una sociedad llamada "Discófilos". Esta agrupación formada en el entorno de *ADLAN* intervino directamente en la creación del *Hot Club* de Barcelona y después de la guerra, en la del *Club 49*.

#### **ANTONI G. LAMOLLA**

(Barcelona, 1910 - Dreux, 1981)

Pintor activo en Lleida en el entorno de la revista *ART*, expuso en Madrid, donde trata a Maruja Mallo y a Juan Ismael. Activo organizador de la exposición *Logicofobista*, quiso conectarla con el grupo *ADLAN* de Madrid y el grupo de la revista *Gaceta de Arte* de Tenerife.

#### **JOAN MASSANET**

(Armentera 1899 - L'Escala 1969)

Farmacéutico de profesión, participó en 1936 en el Salón de la Asociación de Artistas Independientes y en la Sala Dalmau de Barcelona.

#### **MARUJA MALLO**

(Vivero (Lugo)) 1902 - Madrid, 1995)

En 1922 se traslada a Madrid. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es compañera de Salvador Dalí, y contacta con la generación de la Residencia de Estudiantes, conectando con Federico García Lorca, Luís Buñuel, Felipe Vivanco o José Bergamín, y de manera muy especial con Rafael Alberti, con quien mantiene una relación amorosa con intermitencias entre los años 1925, cuando se conocen, y 1930. En 1928, después de un accidente de tráfico, la obra de Maruja Mallo cambia radicalmente, iniciando la serie de "Cloacas y campanarios", donde se enmarcan las dos obras que envía a la exposición *Logicofobista*.

#### **ANGEL PLANELLS**

(Cadaqués, 1901 - Barcelona, 1989)

Surrealista ampurdanés con el mismo imaginario que Dalí, al que conoce en 1920. Dalí se interesa por su pintura. Crece su opción surrealista, que comienza a aplicar a su obra, que traduce visiones interiores y tiene también una extensión literaria. En 1930 realiza su primera muestra individual en Barcelona, en la Sala Dalmau. En 1932 expone en las galerías Syra y en 1936 es invitado a la *Exposición Internacional del Surrealismo* de Londres.

#### **NADIA SOKOLOVA**

Nadia Sokolova asistía regularmente a las actividades de *ADLAN* desde 1934. Fue principalmente poeta.

#### **REMEDIOS VARO**

(Anglès, 1908 - Ciudad de Méjico, 1963)

En 1932 se instala en Barcelona y realiza diseños gráficos para el publicista J. Walter Thompson. Conoce a Esteban Francès, Oscar Domínguez, Marcel Jean y Josep Viola, y se incorpora a las inquietudes surrealistas.

#### **JUAN ISMAEL**

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

En 1931 marcha a Madrid. Estudia junto al pintor José Aguiar, un artista indigenista canario. A partir de 1934 su obra deriva hacia una figuración metafísica que, poco a poco, entra en un proceso de relatos imaginarios, de proximidad cada vez más surrealista a partir de 1935. En octubre de 1935 Ismael da clases en la Escuela de Cerámica y en noviembre expone en el Centro de la Construcción de Madrid. En la Escuela Ismael conoce a Antoni García Lamolla y a Maruja Mallo.

#### MARUJA MALLO

##### La Huella

Esta pintura desaparece en 1936. En una lista de obras incautadas aparece como propiedad del arquitecto Josep Lluís Sert, que seguramente la compra en la exposición *Logicofobista*. El diario "La Estampa" publica en 1931 una fotografía que ha permitido su reproducción al tamaño original.

#### LEANDRE CRISTÒFOL

##### Peix damunt la platja, 1935

Cristòfol encontró en el río Segre el cristal con el que compuso esta escultura de un pez sobre la playa. En 1939, antes de exiliarse, escondió la obra en un corral de Os de Balaguer. A su regreso encontró el cristal roto y no la pudo reconstruir. Esta fotografía, tomada por el artista, es el único testimonio que queda.

#### ANGEL FERRANT

##### Composició

Esta obra formaba parte de la colección privada del poeta J.V. Foix y desapareció después de la Guerra.

#### A.GAMBOA-ROTHWOSS

##### Enterrament

La pintura original se perdió. Queda solamente este dibujo preparatorio.

#### RAMON MARINEL·LO

*El Bonic cadàver d'Elisenda ha estat trobat aquest matí al mig de la Plaça.* 1935.

Esta obra no figura en el catálogo de la exposición *Logicofobista*, pero se incluyó en los primeros días de la muestra por haber estado seleccionada para la exposición de *Objetos Surrealistas* que André Breton organizó en la Galerie Charles Ratton de París en esas mismas fechas.

#### REMEDIOS VARO

"La cama alliberadora de les amebes gegants"

André Breton y Paul Éluard reprodujeron esta pintura en el "Dictionnaire abrégé du Surréalisme", publicado en París en 1938. Le atribuyen el título de "L'attente". Janet A. Kaplan en la biografía de Remedios Varo de 1988 la denomina "Anticipation". La pintura desapareció y por primera vez se reproduce en el formato original. Era una de las pinturas de mayor dimensión de la muestra *Logicofobista*.

#### SALVADOR ORTIGA

(Barcelona, 1911 - Pontevedra, 1939)

Alumno de Angel Ferrant, diseñó el cartel de la muestra *Logicofobista* y el de la exposición de los *Tres Escultores*, que eran sus compañeros de estudios. Amigo íntimo de Antoni Clavé, murió en el campo de La Guardia, en plena Guerra.

#### ANTONI G. LAMOLLA

##### Pintura

1940

##### Oleo sobre tabla

Fué uno de los artistas más perjudicados del Logicofobismo. Además de la coordinación de la muestra, tenía que exponer individualmente en Tenerife y las cajas con las obras estuvieron años perdidas. Lamolla se exilió como muchos logicofobistas. Esta pintura representa la guerra y el exilio, un bosque con unos ojos vigilantes.

#### PICASSO

##### Retrato de Paul Éluard

1936

Correspondencia entre Marinello y Angel Ferrant sobre la exposición *Logicofobista*.

LEANDRE CRISTÒFOL  
Composició  
1932  
Plancha de madera y alambre

NADIA SOKOLOVA  
Poemas inéditos

NADIA SOKOLOVA  
En esta 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.

JAUME SANS  
fotografias

ARTUR CARBONELL  
Ex-libris  
Año: 1933

Catálogo de ANGEL FERRANT

Hoja volante de JOSEP VIOLA

Dibujo de MONTSERRAT FARGAS  
dedicado a Nadia Sokolova  
*Quaderns de Poesia*. 6,  
1936

ANGEL FERRANT  
Felicitación

Tres fotos de GAMBOA

LEANDRE CRISTÒFOL  
*Construcción lírica*  
Fotografía vintage

Ejemplar de *Gaceta de Arte* número 22  
1933

JUAN ISMAEL  
Catálogo de la exposición del Centro Permanente de la  
Construcción.  
Madrid

PAUL ÉLUARD - MAN RAY  
*Facile*  
PARIS, G.L.M., 1935.  
*12 fotografías de Man Ray impresas en heliograbado.*

PAUL ÉLUARD  
*Cours Naturel*  
Editions du Sagittaire (1938)  
Con dibujo original de Paul Eluard dedicado a Fenosa

PAUL ÉLUARD  
Manuscrito *Critique de la poesie*

PAUL ÉLUARD  
Manuscrito poema

PAUL ÉLUARD  
Manuscrito *Vencer Juntos*

PAUL ÉLUARD  
Manuscrito *Repos d'été*

ÉLUARD, PICASSO, NUSCH  
Tarjeta postal  
1937

APEL·LES FENOSA  
Retrato de Paul Éluard  
1942)  
Yeso  
17 x 9'5 x 12 cm.

Cinta sonora con la voz de PAUL ÉLUARD

JAUME SANS  
4 fotografías originales de la muestra *logicofobista*  
1936  
Cartel exposición Logicofobista  
1936

MAGÍ CASSANYES  
Hoja volante  
Invitación Logicofobista  
1936

Estadutos de ADLAN  
1932

Manifiesto de ADLAN  
1932

Catálogo exposición Picasso ADLAN  
previa a la Logicofobista  
1936

ANGEL PLANELLS  
Dibujo

ANGEL PLANELLS  
Dibujo

ANGEL PLANELLS  
Dibujo

NADIA SOKOLOVA  
Poema revista *Poesia*  
1936

Cartel exposición *3 escultores*  
1935

Cartel catálogo exposición Logicofobista  
1936

NADIA SOKOLOVA  
Objeto que regaló a Paul Éluard

Catálogo exposición PICASSO  
1936

GAMBOA  
El guitarrista  
Dibujo  
1929

GAMBOA  
Retrato  
1933

ANTONI G. LAMOLLA  
Título?  
Año / Técnica Acuarela / Formato ¿????



**ANTONI G. LAMOLLA**

**Título?**

**Año / Técnica Acuarela / Formato ¿????**

**A.GAMBOA-ROTHWOSS**

Apunte para la obra Casi Verano

1934

**A.GAMBOA-ROTHWOSS**

Retrato

Dibujo

1933

En sus memorias dedicadas a su amistad con Walter Benjamin, Jean Selz explica que en 1933 muchos amigos pasaban por su casa de la calle de la Conquista. Entre ellos cita a Andreu Gamboa que vivía con una elegante negra, que aparece en este dibujo.

## AGRADECIMIENTOS

Fundació Àngel Planells  
Meda Mládková  
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 Cristòfol  
Museo Patio Herreriano  
Carlos E. Pinto  
Javier Amaldo  
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

**EXPOSICIONES EN EL  
MUSEO PATIO HERRERIANO**

Del 14 de marzo al 30 de septiembre de 2018

### **GIANT. Francisco LEIRO**

Capilla del Museo

*“Un tronco de árbol es el fuste del árbol. Es la columna. La columna es un árbol y la columna es un hombre y el hombre es el árbol. La madera es un ser vivo y la hay de colores como los hombres [...] y la hay blanda o dura, como los hombres [...]”, declaraba Leiro sobre el binomio entre madera-escultura y su relación con el hombre. “Mis esculturas giran en torno al cuerpo humano y generalmente son narrativas. En algunos casos se acercan a las fábulas y narraciones populares. También hago interpretaciones desacralizadas de temas mitológicos o religiosos”.*

Francisco Leiro (Cambados, Pontevedra, 1957) formó parte en la década de los setenta del grupo surrealista *Foga*, acentuándose en estos momentos en su escultura la mezcla de elementos surrealistas y de una figuración más lánguida que mostraba la parte más sarcástica de la condición humana. En estos años, celebrará su primera exposición individual en la Sociedad Cultural de Cambados en 1975, con tan solo dieciocho años. A comienzos de los 80 participó en la última exposición colectiva de Atlántica. Surgió no como un movimiento, sino como un grupo de personas que pretendían “discutir el país”, y que protagonizaron un cambio de dirección en el arte español.

A finales de los 80 se traslada a Nueva York y su trabajo se dinamiza hacia un cada vez mayor interés en la abstracción de la figura y el cuerpo. En los noventa se producirá una progresiva desaceleración de elementos oníricos, la imaginación se pone al servicio de resultados más formales que efectistas o narrativos y va abriendo el camino hacia los cambios producidos en el 2.000, donde se impone un ritmo más atento a la realidad.

Del 10 de mayo al 26 de agosto de 2018

### **CÓMO SE IMPRIME UN LIBRO. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950**

Luis Seoane, Attilio Rossi, Horacio Coppola, Grete Stern. Jakob Hermelin e a Imprenta López

SALA 9

Tomando como punto de partida el volumen *Cómo se imprime un libro*, un fotolibro diseñado a principios de la década de los 40 por el pintor y diseñador gráfico Attilio Rossi, que explicaba de manera detallada los distintos procesos necesarios para la elaboración de un libro a través de las imágenes de los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern, la exposición *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950* traza un itinerario sobre piezas clave de la gráfica editorial argentina durante la llamada ‘época dorada de la edición’ mostrando el trabajo de los ya citados Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola, y de otros destacados grafistas como Jakob Hermelin y Luis Seoane, así como del impresor Manuel López.

La exposición, comisariada por el diseñador David Carballal y por la directora de la Fundación Luis Seoane, Silvia Longueira, propone un acercamiento a todo aquello que conforma el pequeño universo plástico del libro a través de un montaje que subraya los aspectos más relevantes de los distintos elementos que lo componen: el formato, la diagramación, los tipos de letra, las ilustraciones, el diseño de las cubiertas, de los emblemas editoriales, la impresión y la encuadernación, etc. La selección de piezas, que incluye cerca de cien títulos, la mayoría primeras ediciones, y en la que están representadas más de 12 editoriales y una veintena de colecciones, se rige en función de su valor como aportaciones a esa obra colectiva, multiforme pero claramente identificable, que será el diseño editorial latinoamericano durante el siglo pasado, y que en la década de los 40 experimenta su primer y más fuerte impulso con el nacimiento de editoriales como Losada, Emecé, Espasa-Calpe Argentina o Nova.

Hasta el 26 de agosto de 2018

### **MALKOVICH, MALKOVICH, MALKOVICH: HOMENAJE A LOS GRANDES ICONOS DE LA FOTOGRAFÍA**

La última sesión por Sandro Miller

SALA 2

*La muestra es un proyecto del fotógrafo Sandro Miller y el actor John Malkovich que reinterpreta más de 60 de las fotografías más memorables del siglo XX pero con una pequeña diferencia, y es que el protagonista de esas fotografías es el conocido actor. Miller y Malkovich se conocen desde hace más de dos décadas, ahora han decidido rendir tributo a los grandes fotógrafos mostrando el talento de Miller y la capacidad de interpretar del actor. La exposición incluye una veintena de fotografías realizadas a finales del pasado año por Sandro Miller y John Malkovich.*

Hasta el 9 de septiembre de 2018

### **RETORNO DE LA PINTURA**

Obras de Alfonso Albacete, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ánge Campano, Ferrán García Sevilla y Jose María Sicilia

Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección Fundación Naturgy

SALA 8

A finales de los años 70 y principios de los 80, en plena transición política en España, en el ámbito de la producción artística surge un retorno de la pintura. Si bien es cierto, que la pintura como género artístico no había desaparecido, pero durante la década de los 70 los artistas se centraron en explorar las posibilidades de otros soportes no tradicionales del arte y más novedosos, como la instalación, el vídeo y la performance. Éste concepto de “retorno de la pintura” es el resultado de la recuperación del interés por la pintura como medio de investigación para expresar nuevas ideas.

En ésta muestra se recogen obras de seis artistas que actualmente son un referente dentro de la pintura española y que su obra va desde los años 80 hasta la actualidad. Alfonso Albacete, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla y José María Sicilia, no formaron nunca un grupo artístico, sino que cada uno de ellos desarrolla un camino en solitario buscando su propia seña de identidad.

Del 3 de julio al 26 de agosto de 2018

**PINA BAUSCH / ANNE TERESA DE KEERSMAEKER /ROBERT WILSON.** El arte de la danza y de la opera

**SALA 1**

La obra de dos grandes coreógrafas y bailarinas y de un director de escena, cuyos trabajos sorprenden al mundo cada vez que se muestran. La danza de la fallecida Pina Bausch cuya compañía sigue presentando sus bellísimas coreografías, o las de Anne Teresa De Keersmaeker, cuya danza pudimos ver en Valladolid en 1984, se mezclan con las operas dirigidas por el artista y director de Escena Robert Wilson al quien también pudimos ver en Valladolid en 2009 en una exposición que llenó tres salas de exposiciones. Podemos contemplar sus trabajos en proyecciones seleccionadas

Del 4 de julio al 23 de septiembre de 2018

**JUAN GENOVES**

**SALAS 3, 4, 5**

Homenaje del museo a unos de los grandes artistas contemporáneos españoles vivos.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, desde el inicio de su trayectoria profesional fue un pintor inquieto y preocupado tanto por la necesidad de renovar el arte español como por la función del arte y el artista en la sociedad. Su firme convicción sobre el arte transformador y comprometido con el entorno, le llevó a formar parte de colectivos muy significativos en el panorama español de posguerra: Los Siete (1949), Parpallós (1956) y Hondo (1960). En este último grupo, que supuso nuevos planteamientos figurativos frente al Informalismo, Genovés desarrolló una pintura de carácter expresionista y provocador.

En la década de los sesenta, tras una breve crisis pictórica y una relación profunda con los movimientos de oposición al régimen franquista, comenzó a plantear dos temas: el "individuo solo", resuelto inicialmente como un "collage" en relieve, y la "multitud", tratado con tintas planas y estructuras plásticas de aspecto cinematográfico.

Esta última propuesta se concretará con el tiempo en un singular realismo político de fuerte denuncia social, confeccionado a partir de la manipulación de imágenes proporcionadas por los medios de comunicación de masas. En los años ochenta inició un nuevo periodo en el que se interesó por el paisaje urbano, reduciéndolo a una gama cromática de grises, azules y ocres que constituyen lo que se ha dado en llamar "espacios de la soledad".

Los últimos años su obra ha dado un giro hacia la investigación del movimiento estático en la pintura, la multitud se ha convertido en la referencia para hablar del problema de la pintura y el ritmo visual.

Ha sido galardonado con la Mención de Honor (XXXIII Biennale de Venecia, 1966), la Medalla de Oro (VI Biennale Internazionale de San Marino, 1967), el Premio Marzotto Internazionale (1968), el Premio Nacional de Artes Plásticas (1984), el Premio de las Artes Plásticas de la Generalitat Valenciana (2002) y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, Ministerio de Cultura (2005).

Del 5 (9) de julio al 26 de agosto de 2018

**OSTERN. Indeterminación**

**SALA 0**

El proyecto expositivo Indeterminación de OSTERN consiste en catorce obras dispuestas en la Sala 0 del Museo Patio Herreriano en cuatro trípticos, rodeando al espectador desde los muros de la sala y formando parte indisoluble de éstos merced a sus grandes dimensiones. Cada obra, excepto las del muro sur y norte, consiste en un gran rectángulo horizontal, vivificado por texturas densas y sutilmente variadas. La gama de colores utilizados a lo largo del conjunto se ciñe a tonos acromáticos y primarios desaturados.

Del 9 (10) de julio al 9 de septiembre de 2018

**LUZ DE VERANO**

**Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo**

**SALAS 6 y 7**

Bajo el título "Luz de verano" se muestran en las salas 6 y 7 del Museo Patio Herreriano un nuevo montaje expositivo con una selección de obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y la Colección de la Fundación Gas Natural Fenosa.

El hilo conductor para la selección de obras se centra en el poder evocador de los meses estivales en el arte. El empeño del verano como fuerte inspiración no nos sorprende si hablamos de pintura impresionista por ejemplo, pero también en el arte del siglo XX y XXI podemos encontrar esa atracción. La materialización de esa evocación del calor, la calma y los recuerdos de la niñez, se centra fundamentalmente en el empleo de colores cálidos y de una luz potente que impregna de luminosidad toda la obra. Las temáticas se vuelven más lúdicas, calmadas, en las que la naturaleza exuberante y el paisaje cobran un especial protagonismo. La selección de obras abarca a más de treinta artistas que van desde mediados del siglo XX como *La mujer en la playa* de Juan Manuel Díaz Caneja hasta el siglo XXI con *El gran sueño* de Miki Leal.

Del 29 de agosto al 30 de septiembre de 2018

**LETRAS QUE CUENTAN.**

Obras de Miriam Chacón, Doctor Pek, Jorge Peligro, Cless, Natalia Weber, Carlos de Miguel,

Comisaria: Laura Asensio

**SALA 0**

Laura Asensio es directora creativa, diseñadora gráfica y una gran apasionada del mundo de las letras y de la identidad gráfica. Orgullosa de ser de Valladolid y de disfrutar recorriendo sus calles descubriendo sus entresijos, Laura propone un proceso de investigación colectivo que ayude a poner en relieve el carácter de su ciudad, documentando sus piezas tipográficas e interpretando su lenguaje único y particular.

Para esto se rodea de diferentes artistas y diseñadores que la ayudarán a poner en valor el legado artístico o cultural que reside en nuestras calles: Miriam Chacón, Doctor Pek, Jorge Peligro, Cless Infame, Natalia Weber y Carlos de Miguel, entre otros. Algunos de ellos nos mostrarán la identidad y esencia de Valladolid. Mientras que otros, se basarán en la gráfica popular para reinterpretarla, transgredirla e incluso lanzarnos otros mensajes.

Los visitantes también estarán invitados a descubrir cuáles son sus letras vernáculas preferidas a través de un mapa interactivo de la ciudad.

Del 31 de agosto al 28 de octubre de 2018

**ABBAS. Crónicas del Mundo. Homenaje al fotógrafo y humanista.**  
SALA 1 y 2

Recorrió el mundo con su cámara, fotografiando algunos de los principales conflictos y revoluciones de las últimas seis décadas. Irlanda del Norte, Vietnam, Oriente Medio, Chile, Cuba, o Sudáfrica durante el Apartheid fueron solo algunos de los destinos que el fotógrafo de la prestigiosa agencia Magnum Photo, Abbas Attar, recorrió a lo largo de su carrera. El pasado día 25 de abril falleció en París, donde vivía, a los 74 años, muy lejos de su Irán natal. En Valladolid realizamos el primer homenaje al Artista.

Fue un pilar de Magnum, un padrino para toda una generación de fotoperiodistas más jóvenes. Un iraní trasplantado a París, un ciudadano del mundo que sin descanso documentó durante toda su vida; sus guerras, sus desastres, sus revoluciones y sus creencias.

Del 3 de septiembre al 4 de noviembre de 2018

**SOÑAR, MORIR Y DESPERTAR. El estado intermedio en la nueva Colección Pilar Citoler**  
SALA 9

Comisariada por el crítico José M<sup>a</sup> de Francisco Guinea, esta exposición nos procura el acceso a algunos de los secretos de la Nueva Colección Pilar Citoler y sus sorprendentes elecciones, encontrando en estas piezas el sueño, la reflexión sobre la muerte y el despertar renacido de una manera de entender la vida y el mundo contemporáneo a través del arte, apoyando la creación contemporánea y a los artistas de su momento histórico y vital.

La muestra reúne un total de trece grandes formatos y está compuesta por cuatro pinturas, un enorme dibujo, cuatro instalaciones, tres fotografías monumentales y una pieza para video de los artistas Eugenio Ampudia, Miquel Barceló, Victoria Civera, Kepa Garraza, Graciela Iturbide, Edgar Martins, Linarejos Moreno, Ana Roldán, MP & MP Rosado, Thomas Ruff, Simeón Saiz Ruiz, Juan Uslé y Rinus Van de Velde.

**Pilar Citoler Carilla**, siempre atenta al arte contemporáneo desde final de la década de los sesenta, ha reunido en sus colecciones un sin número de obras de arte contemporáneo español e internacional de todo tipo de orientación estética, procedimientos y soportes que los artistas de hoy van incorporando al los nuevos lenguajes artísticos, y siempre con una predilección por la compra en galerías españolas.

Del 13 de septiembre al 16 de noviembre de 2018

**LOGICOFOBISTAS. 1936. El surrealismo como revolución del espíritu**  
SALA 6

Recreación de la exposición que acogió la Llibreria Catalonia el verano del 1936 con la obra de jóvenes talentos, segunda generación del surrealismo. Los patrocinadores eran la Associació d'Amics de l'Art Nou (ADLAN), formada por personalidades como J.V. Foix, Joan Miró, Salvador Dalí, Josep Lluís Sert, Montserrat y Nuria Isern, o Carles Sindreu. El movimiento Logicofobista quedó diluido por el comienzo de la guerra y el posterior exilio.

La exposición recrea la muestra original, gracias al gran trabajo de investigación que se ha hecho sobre todos los artistas. El interés del proyecto radica en la relevancia de esta generación segunda del surrealismo, que no pudo consolidarse por motivo de la guerra y el exilio posterior.

El comisario de la exposición ha realizado un proceso de investigación de todos los artistas, así como de las obras que estuvieron presentes en la exposición original. La exposición va acompañada de una publicación que reconstruye la muestra en su totalidad..

**VISITAS GUIADAS A LAS DIFERENTES EXPOSICIONES**

**Escolares, público general o grupos concertados.**

Información y reserva para talleres en [educacion@museoph.org](mailto:educacion@museoph.org)

O en los teléfonos 983 362 908

**Siga nuestras actividades **dia a dia** en nuestra pagina web**

**([www.museopatioherrero.org](http://www.museopatioherrero.org))**

**y en las redes sociales**

<https://www.facebook.com/search/top/?q=museo%20patio%20herrero>

**Dirección**

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España

Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

[www.museopatioherreriano.org](http://www.museopatioherreriano.org)

[patioherreriano@museoph.org](mailto:patioherreriano@museoph.org)

**Horario**

Abierto de martes a viernes de 11:00 a 14:00 y de 17:00 a 20:00 horas. Sábados de 11:00 a 20:00 horas (ininterrumpido). Domingos de 11:00 a 15:00 horas. Cerrado los lunes (excepto festivos), domingos tarde, el día de Navidad y el primero de año.

**Entrada gratuita****Facilidad de acceso**

Puede accederse a las salas e instalaciones del museo con sillas de ruedas y cochecitos para niños. En el guardarropa del museo se podrán solicitar sillas de ruedas sin cargo. El museo dispone de ascensores que facilitan el acceso a personas discapacitadas, así como rampa de entrada al museo.

**Obras de arte**

No está permitido tocar las obras de arte, ni entrar en las salas con objetos punzantes u otros similares.

**Cámaras de fotos**

Se permite tomar fotografías en las salas únicamente con cámaras de mano. No se permite el uso del flash ni de trípodes. Se podrán efectuar grabaciones de video únicamente en la entrada y en los patios del museo. Queda prohibida la reproducción, distribución o venta de fotografías sin el permiso del museo.

**Guardarropa**

Para proteger las obras de arte de posibles accidentes, se deberán dejar en el guardarropa las mochilas (de todos los tamaños), paraguas, paquetes, bolsas y carteras de tamaño superiores a 28 x 36 cm, así como cualquier bulto grande.

**Animales**

No está permitida la entrada de animales, salvo perros-guía.

**Otras normas de acceso**

No está permitido fumar en el interior del museo, ni entrar con alimentos y bebidas.

**Medios de transporte**

**Líneas de autobuses:** Plaza Poniente, líneas 1, 3, 6, 8 (Ver página web de Autobuses Urbanos de Valladolid: [www.auvasa.es](http://www.auvasa.es))

**Ferrocarril:** RENFE: Estación de Valladolid Campo Grande ([www.renfe.es](http://www.renfe.es))

**Aeropuerto:** Aeropuerto de Villanubla. A 15 km. del centro de la ciudad

**Aparcamientos:** Muy cerca del museo se encuentran tres aparcamientos privados: Plaza Mayor, Plaza del Poniente y Paseo de Isabel la Católica. (Ver mapa)

INFORMACIÓN

## MUSEO PATIO HERRERIANO

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España  
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

[www.museopatioherreriano.org](http://www.museopatioherreriano.org)  
[patioherreriano@museoph.org](mailto:patioherreriano@museoph.org)