

Art i política en temps de canvis. Entre el flux de la protesta antifranquista i el reflux de la institucionalització monàrquica

NARCÍS SELLES RIGAT

Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica – UAB
Associació Catalana de Crítics d'Art / Associació Internacional de Crítics d'Art
<https://orcid.org/0000-0003-1087-0109>

Presentació: 3 març 2017 | Acceptació: 10 jul. 2017 | Publicació: 15 des. 2017

Citació recomanada: Selles Rigat, Narcís. 2017. «Art i política en temps de canvis. Entre el flux de la protesta antifranquista i el reflux de la institucionalització monàrquica». *Dictatorships & Democracies. Journal of History and Culture* 5: 193–247. doi: <https://doi.org/10.7238/dd.voi5.3131>.

Resum: L'article contempla algunes de les contribucions més rellevants que es van fer a la lluita antifranquista des de l'àmbit artístic en la societat catalana, especialment durant els darrers anys de la dictadura. S'hi tracta de les interrelacions que es van donar entre les pràctiques artístiques, les ideologies estètiques i les dinàmiques sociopolítiques. També s'hi recullen les transformacions internes que va experimentar el camp de l'art durant el període transicional, les quals van venir condicionades tant pel procés de canvi polític com per les noves dominants culturals del capitalisme a escala global.

Paraules clau: art, antifranquisme, Transició

Art and Politics in Times of Change: Between the Flux of Anti-Francoist Protests and the Reflux of the Institutionalization of the Monarchy

Abstract: The article examines some of the most relevant contributions made to the fight against Franco by Catalan society's artistic sphere, especially during the final years of the dictatorship. It delves into the relationships between artistic practices, aesthetic ideologies and socio-political dynamics. It also describes the internal transformations that took place in the art field during the post-Franco transitional period, which were conditioned by both the process of political change and the new prevailing cultural currents of global capitalism.

Keywords: art, anti-Francoism, Transition

L'anomenada Transició del franquisme a la monarquia parlamentària ha estat objecte de nombrosos estudis des de les perspectives i disciplines més diverses. És molt el que avui sabem d'aquell procés de canvi gràcies a la dedicació d'investigadors i equips de recerca i al compromís d'inicia-

tives congressuals i editorials de tota mena i condició. I també és molt el que ens queda per conèixer, cosa que hauria d'anar lligada a un eixamplament de l'angle de visió a fi d'abraçar tots els racons del paisatge i avançar en la representació de la seva complexitat, així com a una projecció de noves mirades crítiques capaces de superar compartimentacions excessivament rígides que dificulten copsar la intricada xarxa d'interrelacions entre els diversos àmbits del sistema social.

Entre aquestes mancances, considero que, en general, no s'ha dedicat gaire atenció al paper que van tenir en aquell cicle històric les proposicions d'ordre simbòlic, les intervencions que es van donar en el terreny dels imaginaris o les connexions que es van establir entre la producció artística i l'entramat social i polític. Ni s'ha valorat prou la pugna entre les diferents hermenèutiques per atorgar uns determinats sentits a l'art, la qual no era únicament una confrontació estètica, sinó que també contenia unes determinades implicacions polítiques. Unes implicacions que, per un costat, derivaven de les mateixes fonamentacions teòriques i de pensament d'aquelles narratives, en què els marxismes gaudien d'una presència notable al costat d'altres corrents en els quals neopositivismes i neonietzscheanismes tendien a ocupar-ne els dos pols; mentre que, per l'altre costat, tenien a veure amb la incardinació dels esmentats relats en corrents de força d'abast més ampli, els quals aspiraven a mantenir, reformar o superar l'ordre autoritari. De manera que la contesa entre narratives ideologicoartigràfiques per aconseguir l'hegemonia discursiva en el procés de dació de sentits també era, entre altres coses, una expressió de la lluita sociopolítica general en un àmbit específic. I tampoc no s'ha atès gaire la manera com unes determinades conceptualitzacions visuals generades des de les pràctiques artístiques van repercutir en la percepció de la realitat del moment i alhora van contribuir a donar forma simbòlica i elements d'identificació a les distintes forces socials i als seus diferents projectes.¹

1 Algunes d'aquestes qüestions es tracten a Juan Albarrán, ed., «Arte y transición», *Brumaria* 24 (2012), que pot considerar-se una de les aportacions de referència bàsiques. També són especialment útils una bona part dels articles apareguts en els diferents números de *Desacuerdos*, un ambiciós projecte historiogràfic pensat originàriament per Marcelo Expósito i que ha comptat amb Jesús Carrillo com a editor responsable.

Aquest article tracta d'una petita part de les qüestions apuntades i intento explicar-hi, sense cap ànim d'exhaustivitat, algunes de les principals dinàmiques i transformacions que va viure el camp de l'art en aquella circumstància històrica concreta. Per fer-ho m'he basat en una diversitat de factors —les obres d'art i les seves poètiques, l'actitud dels artistes, els plantejaments teòrics i ideològics de la crítica d'art, les polítiques artístiques dels governs i de les forces opositores, els models organitzatius adoptats pels artistes antifranquistes, els diversos usos polítics de la producció simbolicovisual o, en fi, les infraestructures i les vies de canalització a partir de les quals es va projectar socialment l'art—, i he atès les variades formes d'interacció que es van donar entre ells.

La primera part de l'assaig mostra aspectes de la contribució que, des de l'art, es va fer al procés de canvi polític i atén algunes de les múltiples manifestacions estètiques i de les diverses estratègies d'intervenció socioartística que va generar l'assumpció d'aquest compromís, mentre que la segona part recull alguns dels desplaçaments posicionals i de les alteracions més significatives que es van donar en el si de l'esfera artística arran del pas del règim autoritari a una democràcia limitada i fortament condicionada pels interessos del bloc històric dominant i pels diferents aparells estatals.

El caràcter més aviat panoràmic del text fa que m'hagi fixat sobretot en grans línies i tendències, més que no pas en casos particulars, per bé que la individualitat també hi és contemplada. El període considerat té uns límits laxos, per bé que bàsicament abraça des dels moments de major creixement i extensió social de la contestació antifranquista fins a la construcció d'unes noves institucionalitats en el marc de la monarquia restaurada. També he tractat, més succintament, dels anys immediatament anteriors, ja que em sembla necessari un mínim coneixement d'allò precedent per entendre el que s'esdevindrà després. Si bé la meua atenció s'ha centrat sobretot en la Catalunya estricta, no he deixat d'incloure-hi referències a manifestacions i iniciatives sorgides en altres punts de la seva àrea sociocultural de pertinença, especialment al País Valencià i a les Illes Balears, així com al conjunt espanyol i a l'escena internacional, atesa l'existència de nombrosos elements comuns i de múltiples connexions entre unes realitats i altres; de manera que certes manifestacions

artísticoideològiques que s'esdevenien fora de l'àmbit català no deixaven de tenir unes determinades repercussions en el desenvolupament de la seva història interna.

Els moviments i canvis que va viure l'art en aquell cicle foren el resultat de la interacció constant d'una pluralitat de factors: els uns, més vinculats a dinàmiques internes pròpies del camp artístic, i els altres, més condicionats per fenòmens d'ordre diguem-ne extraartístic, si bé amb uns efectes més o menys rellevants dins el subsistema de l'art. S'ha de dir, però, que no sempre resulta fàcil escatir des d'on, com i per què s'originen aquests canvis, atesa la permeabilitat relacional que es va donar en determinats moments entre el dins i el fora de la institució artística, així com la multiplicitat de forces en joc i les influències contínues i recíproques entre unes i altres. La dificultat ve reforçada pel fet que aquest conjunt d'interaccions també es va veure condicionat per un altre trajecte transicional de caràcter global, el procés historicocultural que va de la crisi de la tardomodernitat a l'inici i desplegament del moment postmodern, amb una sèrie de desplaçaments i mutacions que no resultaven estranys a la involució general del capitalisme cap a configuracions socialment més agressives, el que se n'ha dit el pas del fordisme a l'acumulació flexible, sorgit a mesura que el capital ampliava els seus marges de maniobra en tots els àmbits de la societat.²

L'art en la sortida del franquisme autàrquic

Val la pena començar subratllant que ja des del final dels anys quaranta i sobretot des del començament dels cinquanta, en coincidència amb la progressiva superació del model autàrquic, el camp artístic a l'Estat espanyol es va veure cada cop més influït per determinades referències estètiques que depassaven els estrets límits fins llavors establerts i el seu restringit horitzó d'expectatives. No s'ha d'oblidar, però, que dins la trama cultural franquista s'havia mantingut la presència d'alguns sectors, predominantment falangistes —entre els quals, els mal anomenats «falangis-

² David Harvey, *La condició de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).

tes liberals»—,³ que compaginaven un antiliberalisme profund amb certa afinitat amb determinades formes i expressions de la modernitat artística i cultural.⁴ Eugeni d'Ors en fou un dels representants més notoris: va ser ell, per exemple, qui, ja durant el primer franquisme, va promoure alguns dels artistes formalment més innovadors del moment, sobretot des de la seva aristocratitzant Academia Breve de Crítica de Arte i el Salón de los Once:⁵ dues instàncies dirigides, per un costat, a construir una suposada línia de continuïtat entre un passat i un present artístic d'arrels modernes, i, per un altre, a cooptar determinats sectors artístics i intel·lectuals, entre els quals molts joves inquiets, a fi de canalitzar-ne les demandes i contribuir a la integració de les seves proposicions dins el marc instituït com una manera de reforçar-lo, a fi que res políticament i culturalment aprofitable no en quedés al marge.⁶

La nova línia artística que es va impulsar des de l'Estat franquista es basava, a grans trets, en la promoció internacional d'un tipus de producció estètica més o menys afí als canons formals de la modernitat artística establerta en els països del bloc occidentalista, sempre —això sí— que no entressin en conflicte flagrant amb les bases ideològiques del Règim, especialment amb unes determinades idees d'espanyolitat i catolicisme. D'aquesta manera, una certa mena d'art modern va passar a ser un ins-

3 Vegeu Ismael Saz, «De intelectuales y política en la dialéctica franquismo-antifranquismo», *Cercles. Revista d'Història Cultural* 16 (2013): 21–29.

4 Per a una visió dels components modernistes dels feixismes, vegeu Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (Madrid: Akal, 2010).

5 Àngel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo, 1936–1951* (Madrid: Visor, 1995). Entre els autors promoguts per D'Ors n'hi havia molts de catalans: d'Isidre Nonell a Joan Miró o Salvador Dalí; dels joves de Dau al Set (Tàpies, Cuixart o Ponç) a l'arquitecte Oriol Bohigas o els crítics Rafael Santos Torroella, Joan Perucho, Cesáreo Rodríguez-Aguilera o Arnau Puig; dels artistes Pau Gargallo, Miquel Villà, Josep Guinovart, Jordi Mercadé, Marc Aleu o Jordi Curós a diverses figures, encara actives, del Noucentisme, com ara Joaquim Torres-García, Rafael Benet o Rafael Humbert.

6 He estudiat l'art i les polítiques de l'art durant la immediata postguerra i el període autàrquic a Narcís Selles Rigat, «Reflexions crítiques sobre l'art i la historiografia artística del primer franquisme», http://www.murcritic.org/Selles_1.html#sdfootnote35anc. Davant l'orientació artigràfica predominant, que tendeix a marcar distàncies entre l'art del franquisme i l'art dels altres feixismes, he procurat de mostrar que, més enllà de les innegables particularitats contextuais, eren força similars tant la mena de conceptualitzacions emprades per uns i altres, i bona part de les matrius ideològiques en què se sustentaven, com els usos i les funcions socials que els diferents feixismes atorgaven a la producció artística i simbòlica.

trument al servei de la diplomàcia franquista per anunciar en el pla simbòlic i reforçar en el pla de la realitat les polítiques d'adaptació del Règim a les noves hegemonies internacionals i al món bipolar instaurat per la Guerra Freda.⁷

Si els aparells estatals i paraestatals estatunidencs impulsaren l'expressionisme abstracte com un emblema de llibertat enfront de l'enemic soviètic,⁸ la versió espanyola, en uns moments en què els governs dels dos països començaven a signar tractats de col·laboració, fou l'informalisme. La seva ambigüïtat semàntica i les seves connotacions de dramatisme barroquitzant i misticisme s'ajustaven, com l'anell al dit, als interessos del Règim franquista i, alhora, possibilitaven que tota una literatura afí embolcallés aquestes formes d'art de transcendentalisme espiritualista i les presentés com una nova encarnació de l'ànima hispana. Les obres i el discurs informalistes, així com la gestió que se'n va fer des de les esferes oficials, van ser molt efectius políticament, ja que l'Estat va aconseguir integrar un esplet de joves creadors amb un èxit notable, l'assoliment de nombrosos guardons internacionals i la celebració de grans exposicions a Nova York.⁹ D'aquesta manera, un art que s'oferia com a representatiu

7 Sobre les relacions entre l'informalisme i les noves polítiques artístiques del franquisme, vegeu Julián Díaz Sánchez, *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), i *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Cátedra, 2013), i Jorge Luis Marzo, *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol* (Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007), i *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950* (Múrcia: CENDEAC, 2010). I sobre una de les manifestacions més significatives del tomb modernista, vegeu Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte* (Madrid: CSIC, 1996).

8 En la resta de països del bloc occidentalista també es van donar iniciatives similars. Cal fer esment, en especial, del cas francès, ja que va tenir un influx notable en l'àmbit artístic català, tant perquè força artistes van anar a París becats per l'Institut Francès de Barcelona i van entrar en relació amb les noves formes d'art, com perquè des de Barcelona l'any 1957 es va promoure la proposta que defensava Michel Tapié sota l'etiqueta d'*art autre* a favor de l'abstracció informalista, matèrica i gestual, com una expressió de la individualitat del creador enfront d'allò col·lectiu. El crític francès considerava que la seva missió era destruir el comunisme internacional i salvar la civilització occidental; vegeu Serge Guilbaut, «Materia de reflexión. Los muros de Antoni Tàpies (1955–1960)», dins *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte* (Mèxic: Curare, 1995), 272, n. 40.

9 Genoveva Tusell García, «La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950–1964)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie 7: Historia del Arte* 16 (2003): 223–232, doi: <https://doi.org/10.5944/etfvii.16.2003.2412>. De la mateixa autora, vegeu «La

d'una espanyolitat que es volia tradicional i moderna alhora es veia equiparat al dels països liberaldemocràtics, en paral·lel al reconeixement de la dictadura de Franco per part del bloc occidentalista.

Però aquest èxit tenia data de caducitat, ja que una part capdavantera dels autors informalistes promoguts per les instàncies estatals —Tàpies, Saura, Millares, etc.— es va anar distanciant, ja entrats els anys seixanta, d'aquesta instrumentalització politicoideològica —cada vegada hi havia més els artistes que es negaven a participar en exposicions oficials—, per acostar-se als entorns del moviment antifranquista, sobretot a mesura que aquest anava avançant en la seva articulació política i organitzativa i els artistes aconseguien altres vies de projecció global més enllà de les que els oferia l'Estat.

El crepuscle informalista

L'informalisme i l'expressionisme abstracte van entrar en davallada els primers seixanta. Enfront del seu individualisme i desinterès cap al món social, corrents emergents com els nous realismes, les tendències optico-cinètiques i gestàltiques, la nova figuració, l'art pop o la figuració narrativa vindicaven formes d'immersió en la societat del present, la qual es veia en bona part definida per l'augment de la producció industrial, l'extensió dels processos de mecanització, el desenvolupament científic i tecnològic, l'expansió dels nous mitjans de comunicació d'abast massiu o la creixent importància que anava adquirint la cultura burgesa de consum i els seus mecanismes de creació de desig.

En un altre pla, cal deixar constància de l'increment de les rendes petites i mitjanes, fruit de la pressió obrera i popular i de la por dels governs i de les classes dirigents a possibles contagis provinents dels països situats en l'òrbita soviètica. Aquestes millores salarials possibilitarien l'accés, quantitativament important, de fills de les classes populars a l'educació superior i universitària, la qual cosa comportaria una progressiva erosió

proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso», dins *En el tiempo de El Paso*, catàleg d'exposició (Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2002), 87–117.

de models i protocols tradicionals i l'aparició de noves formes de subjectivitat amarades d'esperit dissident.

Les esmentades tendències estètiques emergents manifestaven, en uns casos, una fascinació cap a aquest món que despuntava i a què aspiraven a integrar-se, mentre que unes altres adoptaven posicions crítiques que qüestionaven els valors consumistes i les ideologies dominants, amb la pretensió d'alterar o capgirar les relacions de poder establertes. D'altra banda, la figura de l'artista tendia a perdre l'halo mític i aristocratitzant a favor d'un nou esperit antielitista, més arrelat a la vida de cada dia, cosa que va propiciar l'extensió de pràctiques col·laboratives i de treballs en equip.

Els qüestionaments teòrics de l'informalisme des de l'esquerra ideològica van aparèixer molt aviat per part d'autors com Arnau Puig¹⁰ i Joan Fuster,¹¹ en un primer moment, o per Josep M. Castellet, Oriol Bohigas o Alexandre Cirici,¹² una mica més tard, així com per la premsa comunista

10 Ja l'any 1955, A. Puig va denunciar en una conferència l'esteticisme, l'entotsolament i la impotència de l'art abstracte i les seves derivacions per copsar el món concret. Al seu entendre, aquests corrents responien a un idealisme metafísic desinteressat dels problemes de les persones reals i del seu entorn social. Vegeu Arnau Puig, *Els pros i els contres de la pintura abstracta* (Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1963). Poc després d'aquesta intervenció, s'integraria al PSUC. Arnau Puig, com altres intel·lectuals i joves universitaris —entre els quals, Manuel Sacristán, Salvador Giner, Francesc Vicens, Joaquim Jordà o Luis Goytisolo—, va fer el pas de l'inconformisme cultural a la militància clandestina al PSUC, dins el qual constituïrien el Comitè d'Intel·lectuals, que, malgrat les seves limitacions i contradiccions, tindria un paper destacat en la politització del camp artístic i cultural. Vegeu Gaiame Pala, *Cultura clandestina. Los intelectuales del PSUC bajo el franquismo* (Granada: Comares, 2016).

11 Joan Fuster, a *El descrèdit de la realitat* (1955), considerava que l'art abstracte, com que no comunica res, esdevé simple bellesa. L'assagista suecà es mostrava favorable als figurativismes que havien reprès «el contacte salvador amb la matriu creadora —amb la realitat— amb l'home mateix, dolorós, arriscat i alegre alhora». Segons ell, l'art més autèntic deixava de ser refractari a la realitat, però ja no es limitava a copiar-la, ni tan sols a menysprear-la o negar-la, sinó que aspirava a refer-la i transfigurar-la.

12 Alexandre Cirici, des d'un catalanisme cristià i socialitzant, l'any 1960 ja veia exhaurit l'informalisme, «el viejo cachivache del informalismo [...] hoy ya nos hacer reír» —Alexandre Cirici Pellicer, «Vallès o la aventura virgen», *Revista Gran Via* 426 (11 juny 1960): 14—, però en salvava el seu cappare, Antoni Tàpies, que era l'artista jove amb més projecció internacional, cosa que el crític barceloní no pensava desapropiar i, per això, va reinterpretar-ne l'obra allunyant-la de certes conceptualitzacions, especialment de l'espanyolitat i l'irracionalisme d'autors com Juan Eduardo Cirlot, vinculat a entorns falangistes, alhora que la relacionava amb una forma singular de realisme. Un realisme que ell veia arrelat al país i amb l'aspiració de fer comprendre l'existència individual i social de la persona. La seva teorització recollia alguns components sartrians. Alexandre Cirici Pellicer, «Tàpies, realista», *Papeles de Son Armadans* 57 (des. 1960): 264–276. Les crides a un art amb voluntat constructiva i compromès amb els valors col·lectius ompliran molts dels escrits de Cirici d'aquell moment i de moments posteriors. El seu llibre *Art i societat* (1964), prologat per Giulio Carlo Argan, que fou

clandestina.¹³ I també, és clar, des de l'integrisme catòlic i l'ultraconservadorisme cultural, però en aquests darrers casos, moguts per la temença a perdre posicions i capacitat d'influència dins les estructures artístiques del poder franquista.

Una primera alternativa a l'informalisme, que no era només estètica, va venir des de l'art que recollia la lliçó dels constructivismes, l'abstracció geomètrica, l'art concret o l'experiència bauhausiana, i que pretenia donar respostes des de l'art als nous requeriments socials i culturals derivats de la creixent tecnificació de la societat. Uns corrents artístics que el crític valencià Vicente Aguilera Cerni, llavors seguidor de les tesis de Giulio Carlo Argan,¹⁴ va mirar de teoritzar i organitzar a l'escena espanyola, al costat de José María Moreno Galván i Antonio Giménez Pericás. Enfront del subjectivisme informalista i la seva apellació transcendentalista, aquesta nova opció, qualificada d'«art normatiu», segons la va teoritzar Aguilera, proposava avançar en mètodes i sistemes objectivadors de la producció artística i propiciar-ne la ideologització per tal que contribuís a transformar la realitat. Però les contradiccions entre els seus components van frustrar la iniciativa. A més, aquesta tendència neogeo-

reeditat per Obrador Edèndum i la URV el 2009, pot considerar-se una de les aportacions més significatives d'aquell nou cicle.

13 En la revista del PSUC, *Horitzons*, es va manifestar una presa de partit contrària a l'informalisme, el qual hi era presentat com un art del Règim i com un corrent elitista, frívol, aliè als interessos de les masses i supeditat a corrents estatunidencs. S'hi considerava que a partir de 1955, arran de la II Biennal Hispanoamericana, l'informalisme passà a gaudir dels favors oficials, i que això s'esdevingué dos anys després de la instal·lació de les bases nord-americanes a Espanya i de la introducció triomfal de l'*action painting* procedent dels EUA. D'altra banda, s'hi subratlla l'adequació entre l'informalisme i els interessos del franquisme: «Es diu que donem un nou exemple al món amb aquest art nou, que és, al mateix temps, un art etern. Es parla reiteradament de l'esperit creador de la raça, d'un art tan pur que no reflecteix cap situació, ni tan sols un estat d'ànim, d'un art intemporal», Miguel Huguet [Joan Haro], «L'artista i el mercat», *Horitzons* 4 (3r trimestre 1961): 50–54.

14 Paula Barreiro, «*Nulla aethetica sine ethica*: le critique d'art espagnol Vicente Aguilera Cerni», *Critique d'art* 34 (tardor 2009), doi: <https://doi.org/10.4000/critiquedart.525>, disponible a <https://critiquedart.revues.org/525>; «Proyectos y ensayos en torno a la primera exposición conjunta de arte normativo español», *Archivo Español de Arte* 78 (2005): 163–174, i «Contra vent i marea: L'art normatiu en l'encreuament», dins *Arte normativo: 50 aniversari de la primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol: Grupo Parpalló, Equipo 57, Equipo Córdoba, Manuel Calvo, José M. de Labra* (València: Generalitat Valenciana, 2010), 116–119. Anteriorment, tant Aguilera Cerni com Cirici havien promogut l'informalisme, quan pensaven que podia ser un element reclusiu envers l'ordre artístic dominant, molt influït encara per planteigs d'arrel premoderna.

mètrica, amarada de voluntarisme progressista, va entrar en crisi al cap de poc, ja que el seu projecte tendia a ser vist com a poc efectiu quant a capacitat transformadora real i, alhora, resultava fàcilment assimilable per les estructures de poder.¹⁵ Això va fer que una gran part dels autors que practicaven aquesta mena d'art, àdhuc els seus teòrics, es decantessin cap a l'emergent realisme social, també anomenat crític o històric, que es va organitzar al voltant d'Estampa Popular.

Va ser per respondre als plantejaments evasionistes i repolititzar l'art que els nuclis d'esquerra més organitzats, bàsicament al voltant del PCE-PSUC, impulsaren des del final dels anys cinquanta aquests col·lectius d'Estampa Popular, els quals van esdevenir la primera xarxa d'artistes plàstics antifranquistes que va aparèixer a Espanya i que tenia el suport de crítics afins.¹⁶ Un dels principals intel·lectuals que va donar suport a Estampa Popular a Catalunya fou l'assagista i crític literari Josep M. Castellet, company de viatge del PSUC,¹⁷ que s'inspirava en plantejaments teòrics propers

15 Paula Barreiro, *Arte normativo, procesos y principios para la creación de un movimiento* (Madrid: CSIC, 2006).

16 Noemí de Haro García, *Grabadores contra el franquismo* (Madrid: CSIC, 2010). El primer nucli es va constituir a Madrid i posteriorment es va anar estenent a altres zones, també al País Valencià i més tardanament a Catalunya, si bé amb resultats força diferents. Aquestes agrupacions d'artistes, mitjançant l'ús de diverses tècniques reprogràfiques, pretenien avançar en la democratització de la producció artística i conscienciar la població de la realitat social i política del país. Entre els artistes catalans més compromesos en aquesta iniciativa cal esmentar noms com Josep Guinovart, Francesc Artigau, Albert Ràfols-Casamada, Maria Girona, Francesc Todó, Daniel Argimon, Esther Boix, Josep Niebla o Carlos Mensa, que eren militants o simpatitzants del PSUC; mentre que, entre els crítics, hi destacaren Josep M. Castellet, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Arnau Puig, José Corredor-Matheos, Francesc Vallverdú o Enric Marquès.

17 Castellet provenia d'entorns falangistes i de la revista oficial *Laye*. Bona part dels articulistes d'aquesta publicació evolucionaren cap a posicions progressistes i fins i tot comunistes. Cal destacar-ne Manuel Sacristán, que esdevindria un dels grans teòrics marxistes i peça clau del PSUC. Artistes col·laboradors de *Laye*, com Guinovart, Ràfols o Todó, feren una trajectòria similar i es vincularen a Estampa Popular. A banda d'aquesta relació amb el PSUC, Castellet va tenir un paper rellevant en l'associació Comunità Europea degli Scrittori i en el Congreso per la Libertad de la Cultura (CLC), una plataforma internacional que denunciava el paper dels totalitarismes, especialment de l'estalinisme. L'any 1967 es va descobrir que el Congreso estava patrocinat i subvencionat per la CIA, cosa que en va provocar la crisi. En el marc espanyol, la seva direcció aplegava majoritàriament persones que, provinents del franquisme, havien evolucionat cap a plantejaments més o menys liberals. Entre les seves funcions hi havia la de combatre l'influx comunista i propiciar una via alternativa entre l'estricta continuïtat autoritària i les opcions defensores d'una ruptura social i política. Els artistes i intel·lectuals catalans que es van beneficiar dels ajuts del CLC abraçava un ampli espectre ideològic i la majoria estaven vinculats a l'antifranquisme. Segurament la influència de Castellet en els òr-



Jordi Olivares, Sense títol (1967).
L'autor formava part d'Estampa Popular.

a la nova figuració francesa, alhora que recollia aspectes de l'esmentada aportació fusteriana. Enfront dels pintors que havien sucumbit als cants de sirena de l'informalisme —una bona part dels artistes joves influïts per l'èxit de Tàpies—, ell prenia partit a favor dels qui, des d'un realisme renovat, donaven forma a l'«espíritu de nuestro tiempo».¹⁸

L'assumpció i la defensa del realisme en art per part dels entorns comunistes també tenien la seva expressió en altres disciplines creatives, com la literatura, l'arquitectura, el teatre o el cinema, en què la noció de realisme adoptava una caracterització específica, adequada als requeriments propis de cada mitjà. Per tant, des de final dels cinquanta i fins una mica

gans directors fou decisiva en l'atorgament d'aquestes subvencions a autors com Josep Benet, Albert Manent, Joan Triadú, Salvador Espriu, Joan Fuster, Joaquim Molas, Alfons Carles Comín o Francesc Vallverdú. Vegeu Teresa Muñoz Lloret, *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup* (Barcelona: Edicions 62, 2006). Sobre el CLC, vegeu Olga Glondys, «El Congreso por la Libertad de la Cultura y su apoyo a la disidencia intelectual durante el franquismo», *Revista Complutense de Historia de América* 41 (2015): 121–146, doi: https://doi.org/10.5209/rev_RCHA.2015.v41.49899, i *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español* (Madrid: CSIC, 2012).

18 José M. Castellet, «El neofigurativismo de Todó» dins O. Bohigas, J. M. Castellet i C. Rodríguez Aguilera, *Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó* (Barcelona: Joaquim Horta editor, 1961), 37.

més enllà de mitjan anys seixanta, es va articular des de sectors propers al PSUC un projecte al voltant del realisme amb la voluntat d'abraçar el conjunt de l'ecosistema cultural i exercir-hi una determinada influència.

Aquest model d'engatjament i la poètica que propugnava foren qüestionats per Cirici, atès que, segons ell, no incorporaven les descobertes formals de l'art més avançat i, alhora, construïen un imaginari que reflectia un univers restringit, lligat en excés al món rural.¹⁹ Ara bé, si Cirici, per un costat, blasmava el model general d'Estampa Popular, per l'altre, reconeixia l'interès de l'experiència nova que sectors valencians de l'agrupació havien posat en funcionament. I, ben aviat, algunes de les seves derivacions es convertirien en els principals referents estètics del tractadista català, les quals va agrupar sota la denominació de Nou Realisme.²⁰ Si bé les primeres obres que Cirici va situar sota aquests paràmetres corresponien a artistes catalans o vinculats als espais expositius barcelonins —Antoni Miralda, Antoni Mercader, Lluís Güell, Julián Pacheco o Jordi Galí—, van ser sobretot autors i grups de València —Rafael Armengol, Artur Heras, Manuel Boix, Anzo, Anna Peters, Joan Genovés, l'Equip Realitat i especialment l'Equip Crònica—, adscrits per Cirici al Nou Realisme,²¹ els qui acabarien rebent el seu major suport crític. Per la seva banda, Aguilera Cerni

19 Alguns dels primers conreadors del realisme social s'inspiraren en escenes del món camperol, que fou una de les temàtiques més abonades pel primer franquisme, que feia d'aquest marc, suposadament incontaminat, harmònic i aconfortiu, el receptacle de les essències pàtries. En canvi, els artistes d'Estampa Popular tendien a fer visible el sofriment de pagesos i camperols.

20 L'expressió fou encunyada pel crític francès d'origen català Pierre Restany, per referir-se a aquelles pràctiques que, per un costat, no es desentienien de determinades aportacions de la tradició d'avantguarda i, per l'altre, afirmaven un compromís amb el present i amb les condicions tècniques i de producció d'unes societats creixentment industrialitzades. En l'adopció d'aquesta denominació per part de Cirici va ser decisiva la coneixença personal de Restany en el congrés que l'AICA va organitzar l'any 1963 a Tel-Aviv i posteriorment la seva participació en el *Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi di Arte* que va tenir lloc a Rímimi l'any següent. En aquesta darrera trobada, Cirici hi presentà la ponència «Quatre questions sur la technique et l'idéologie dans l'art», que ha estat traduïda i incorporada en el recull d'Alexandre Cirici, *Viure l'art, transformar la vida* (Carrroja / Barcelona / Palma: Afers, 2010). Sobre les relacions entre els dos crítics, vegeu Narcís Selles Rigat, «Alexandre Cirici i Pierre Restany, dos crítics d'art del seu temps», *Mirmanda* 2 (2007): 54–59.

21 Tant alguns dels sentits que Cirici atorgava al Nou Realisme com la mena d'obres que englobava sota aquesta denominació no coincidien exactament amb els de Pierre Restany. L'ús que en feia Cirici era més inclusiu i venia condicionat per les dinàmiques i les contradiccions pròpies del camp artístic local, de manera que sota l'esmentada denominació també hi incorporava autors que es trobaven més vinculats a la nova figuració, la figuració narrativa o l'art pop.

va proposar l'expressió «crònica de la realitat» per referir-se a les noves pràctiques crítiques, i va tendir a donar suport a totes les tendències que mostraven formes de compromís social i polític.²²

A partir dels anys seixanta es va anar estenent entre artistes i intel·lectuals una forma de posició crítica cap a maneres de fer i decisions concretes de les polítiques franquistes, la qual consistia en l'adhesió personal a cartes i documents col·lectius de protesta adreçats a instàncies oficials o a personalitats destacades del Règim. No s'hi tractava només de temes culturals i artístics, sinó que s'hi abraçaven nombrosos afers públics: de les vindicacions i mobilitzacions obreres a les actuacions de les forces repressives, de la situació universitària i els drets dels estudiants a la pràctica de la censura, o de les depuracions, detencions i empresonaments d'intel·lectuals a temes vinculats a la situació de les diverses realitats nacionals de l'Estat.²³

El PSUC, del realisme a la pluralitat estètica

Durant el segon lustre dels anys seixanta, en coincidència amb la davallada del realisme social i l'emergència de noves opcions artístiques, la posició de la intel·lectualitat situada en l'òrbita del PSUC va anar passant de la impulsió prioritària del realisme/neofigurativisme —el que amb matisos podríem qualificar de grup de tendència— a l'assumpció de la diversitat d'estètiques modernes presents en l'escena artística catalana. En paral·lel, els seus referents teòrics també s'ampliaren considerablement.²⁴ Uns can-

22 Al final dels seixanta, Aguilera va reprendre l'opció neogeomètrica amb la impulsió del grup Antes del Arte, que presentava paral·lèlisme amb la iniciativa MENTE, promoguda a Barcelona per Daniel Giralt-Miracle, Joan Mas i Jordi Pericot, que s'interessava per la imbricació entre art i tecnologia, i la integració de l'art en la societat a partir de les tendències cinètiques, gestàltiques i de recerca visual. Vegeu Paula Barreiro, *La abstracción geométrica en España, 1957-1969* (Madrid: CSIC, 2009), 269-278.

23 Vegeu una selecció d'aquests materials, així com un recull de manifestos i altres textos programàtics, en el primer apèndix del llibre d'Imma Julián i Antoni Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad* (Barcelona: Icaria Editorial, 1977), 111-257. Sobre aquesta forma de crítica i l'ús que se'n va fer, vegeu Pere Ysàs, *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975* (Madrid: Crítica, 2004), 49-61.

24 Per exemple, Manuel Sacristán, un dels principals teòrics del PSUC i responsable del seu Comitè d'Intel·lectuals fins a 1966, que ja havia tingut cura de la versió espanyola de l'obra de Theodor W. Adorno *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad* (1962) o de diversos assajos de György Lukács, entre els quals *Prolegómenos de una estética marxista* (1965), va passar a traduir al castellà alguns dels assajos de base marxista més renovadors del moment, com ara *La crítica del gusto* (1966), de Galvano

vis que, al meu entendre, no es poden desvincular de les dinàmiques polítiques del moviment opositor, ja que va ser en aquell moment —concretament l'any 1966— que el PSUC es va integrar en una plataforma unitària de les organitzacions antifranquistes, la Taula Rodona de Forces Polítiques, la qual superava el vet de la resta de partits democràtics als comunistes.

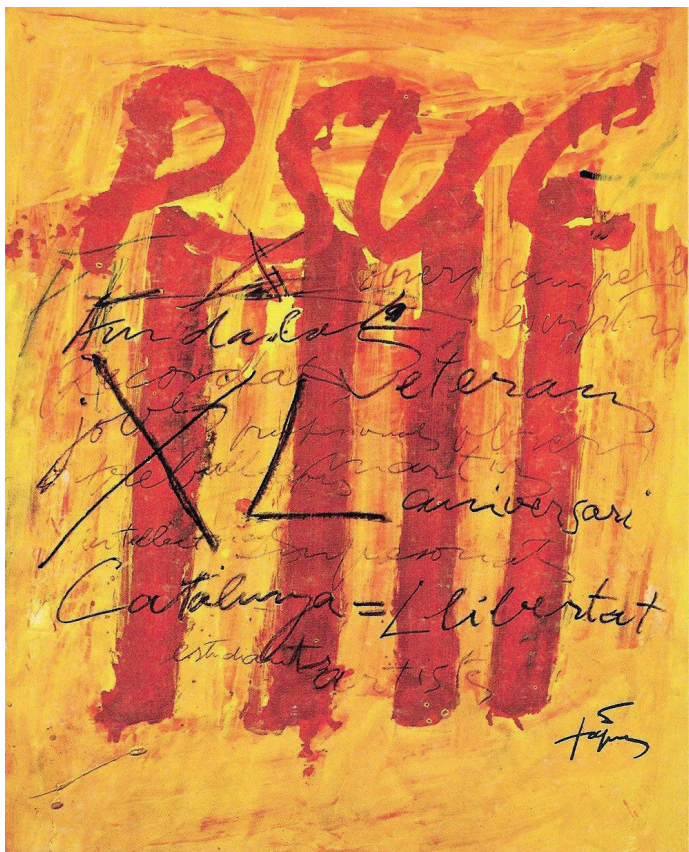
Un dels objectius implícits en l'obertura estètica citada era propiciar que el sector artístic, més enllà de l'adscripció i la poètica dels seus components, avancés cap a posicions crítiques vers la dictadura com a negadora de drets i llibertats, entre les quals la de creació. I si en aquesta ruta, que seguia una orientació paral·lela a l'estratègia unitarista adoptada pel PSUC²⁵ —la d'intentar «mobilitzar tots els sectors potencialment mobilitzables»—,²⁶ s'hi podien involucrar els noms més reconeguts i que gaudien d'un lloc preponderant dins el camp artístic, millor encara. Tàpies va ser un dels artistes que representà més clarament aquest trajecte, ja que participà en activitats del moviment democràtic i es va mostrar proper al PSUC.²⁷ L'esmentat canvi en la política artística del partit també tenia

della Volpe; *Arte y coexistencia* (1968), d'Ernst Fischer; *El final de la utopia* (1968), de Herbert Marcuse, o *Respuestas a Marcuse* (1969), de Jürgen Habermas. En aquests anys, també va tenir cura de l'edició d'un conjunt de textos d'Antonio Gramsci i de l'elaboració de diversos estudis sobre el polític i intel·lectual sard o, en fi, de les obres completes de Lukács. O bé, des de Madrid, el col·lectiu que impulsava la col·lecció «Comunicación», amb vinculacions amb el PCE, també va editar textos històrics de referència, dels formalistes russos a noves proposicions crítiques al voltant de la semiòtica i la sociologia, que indagaven en la manera com s'interrelacionaven les formes artístiques amb les formacions i les trames socials. Entre d'altres, cal destacar les traduccions d'obres de Víckor Xklovski, Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, Frederick Antal, Louis Marin, Roland Barthes o Antonio Ponzio.

25 Aquesta línia unitària tindria concrecions noves i efectives, amb la creació de la Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya (1968), la formació de l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans (1970), la constitució de l'Assemblea de Catalunya (1971) i el Consell de Forces Polítiques de Catalunya (1975), mentre que la segona meitat de 1976, seria el moment en què es trencaria aquesta política d'unitat, en part per la por d'algunes organitzacions al paper preponderant que hi exercien el PSUC i altres forces d'esquerra.

26 Carme Molinero i Pere Ysàs, *Els anys del PSUC. El partit de l'antifranquisme, 1956-1981* (Barcelona: L'Avenç, 2010): 152.

27 L'any 1970, Antoni Tàpies va fer acte de presència, acompanyat de Joan Miró, a la tancada d'artistes i intel·lectuals a Montserrat per fer-los manifest el seu suport. L'acció era una forma de pressió i protesta davant el consell de guerra contra membres d'ETA. Hi participaren artistes com Josep Guinovart, Maria Girona, Albert Ràfols-Casamada, Joan Hernández Pijuan, Jordi Pericot, Yago Pericot o Esther Boix; fotògrafs com Colita, Francesc Català-Roca o Xavier Miserachs; intel·lectuals i crítics d'art com José Corredor-Matheos, Alexandre Cirici, Maria Lluïsa Borràs, Francesc Vicens, Manuel Sacristán o Josep M. Castellet; poetes com Joan Brossa, Joan Oliver o Gabriel Ferrater, o, finalment,



Obra d'Antoni Tàpies en homenatge al PSUC (1976).

a veure amb la progressiva incorporació de nous artistes i intel·lectuals en el seu si o, si més no, en el seu àmbit ideològic d'influència, sigui com

cineastes com Pere Portabella, José M.^a Nunes, Vicente Aranda, Llorenç Soler o Francesc Bellmunt. La tancada va servir per constituir l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans. L'any 1971, Tàpies va fer una litografia per donar suport a l'Assemblea de Catalunya i també faria l'obra de celebració del cinquè aniversari de l'organització. O bé cartells per a l'abolició de la pena de mort (1975), editats per Justícia i Pau i Pax Christi, per anunciar la Marxa de la Llibertat (1976), o el Congrés de Cultura Catalana (1977). A part de col·laborar en la revista teòrica del PSUC, *Nous Horitzons*, també fou l'autor d'una obra emblemàtica dedicada al partit arran de la celebració del seu quarantè aniversari, l'any 1976, o bé del cartell per a les jornades Lluita, Cultura, Socialisme (1978), coordinades per l'organització comunista. En les primeres eleccions espanyoles va donar suport al PSUC, al costat d'autors tan diferents en les seves poètiques com Francesc Artigau, Joan Brossa, Josep Guinovart, Esther Boix, Jorge Castillo, Joan Pere Viladecans o Sergi Aguilar, entre d'altres.

a col·laboradors o com a companys de viatge.²⁸ Una situació que va suposar una diversificació dels punts de vista i de les tendències fins llavors representades en l'organització, així com una extensió de la seva capacitat interventora en les diferents instàncies constitutives del sistema artístic i en zones contigües, com ara els mitjans de difusió, la universitat o els col·legis professionals, que també esdevingueren eficients plataformes de politització i de lluita per la democràcia.²⁹

D'altra banda, aquesta presència, en tant que donava al PSUC un notable nivell d'influència, va afavorir l'acostament de nombrosos artistes i creadors culturals cap als seus encontorns.³⁰ Tot plegat va fer que la voluntat inicial de modular una veu col·lectiva i vindicativa de referència dins el camp de l'art, centrada sobretot en la defensa d'una poètica de continguts al voltant del realisme, cedís el lloc a l'aspiració, aparentment més ambiciosa, d'abraçar una polifonia de veus i articular una multiplicitat de registres formals i conceptuals com a via necessària per a assolir l'hegemonia del bloc democràtic dins del camp artístic i cultural. Però un dels riscos d'aquesta aspiració era la seva possible deriva, com en part va succeir, cap a un tacticisme més preocupat per sumar suports puntuals i adhesions més o menys estantisses que no pas per construir una cultura marxista sòlidament assentada i dotada d'una perspectiva estratègica, capaç de vertebrar les pràctiques artístiques més enllà d'avatars conjunturals i donar-los sentit.³¹

28 Santiago Carrillo va proposar, l'any 1967, una aliança entre les forces del treball i la cultura, ja que considerava que la creixent industrialització a l'Estat espanyol i els efectes de la revolució científicotècnica propiciaven un procés de massificació i proletarització de l'intel·lectual, que el convertia en un subjecte fonamental en la lluita contra el gran capital.

29 En un informe del Comitè d'Intel·lectuals del PSUC de l'any 1971 s'afirmava que «las previsionés más optimistas han sido superadas: el número de sectores intelectuales y profesionales de las ramas más variadas que han sido sacudidos y que han echado a andar es realmente importante», Pala, *Cultura clandestina...*, 145.

30 Caldria tenir en compte que, a banda de les motivacions diguem-ne culturals d'aquesta aproximació, també hi intervenien altres factors, derivats de l'acció opositora del partit i del seu influx en altres àmbits i sectors, sigui a CCOO, al moviment estudiantil o a les associacions veïnals.

31 Un informe intern del PSUC de l'any 1979 sembla confirmar la seva incapacitat per articular els diversos sectors artístics que s'havien mostrat propers a l'organització: «L'elaboració d'alternatives de política cultural no ha estat prou per aglutinar les forces culturals catalanes pròximes al partit» o bé «el bloc unitari cultural resistent s'ha dividit i molts intel·lectuals i artistes abans situats per exclusió a la zona d'influència del PSUC han buscat el seu propi partit una vegada conquerida la legalitat». El

Per cloure aquest apartat, cal dir que aquesta orientació unitarista en el terreny polític propiciada pel PSUC no tenia una correspondència exacta dins el camp artístic, en el qual les pugnes entre els diversos plantejaments esteticoidològics no van deixar de manifestar-se públicament, malgrat que les persones que representaven unes tendències i altres formessin part del mateix bloc democràtic. En aquesta lluita intestina, Tàpies, que gaudia d'una situació privilegiada dins i fora de la institució artística, fou, sens dubte, l'artista més belligerant contra les posicions dels altres autors.³²

El gir lingüístic

Ja he subratllat en altres estudis la importància que van tenir les jornades que l'any 1967 es van celebrar a l'Escola Eina, poc després de la seva fundació, i que van prendre la forma d'un diàleg entre el Gruppo 63, vinculat a la neoavantguarda italiana, i una representació àmplia i plural de la intel·lectualitat catalana i espanyola alineada amb l'antifranquisme.³³ El col·lectiu italià reflectia el canvi experimentat per les societats europees després de deixar enrere els difícils anys de la postguerra i entrar en una nova fase expansiva. El grup, entre els membres del qual hi havia Umberto

document del qual hem extret aquestes citacions, «Aportacions de la Comissió de Cultura del PSUC a la III Conferència Nacional del PSUC. El PSUC davant la reconstrucció nacional de Catalunya», de l'any 1979, va aparèixer reproduït a *Nous Horitzons* 187 (2008): 6–18.

32 Per exemple, un dels primers articles de Tàpies blasmava tant el realisme social en art, l'opció que pocs anys abans havia promogut l'entorn cultural del PSUC, com l'anomenat art implicat, que pretenia donar des del disseny, l'urbanisme, l'enginyeria o l'arquitectura una sortida social a l'art. Els intel·lectuals directament o indirectament concernits per l'artista anaven de Castellet, Bohigas o Bozal a Cirici, Aguilera Cerni o Rubert de Ventós. Vegeu Antoni Tàpies, «Acadèmia del social i de l'implicat», *Destino* 1652 (31 maig 1969). Posteriorment l'artista endegaria una forta ofensiva contra la neoavantguarda conceptualista i un dels seus principals ideòlegs, Alexandre Cirici. També criticaria *Serra d'Or* per promoure aquest corrent i no atendre prou altres tendències. Rubert de Ventós, el Grup de Treball i Cirici van respondre, des dels seus respectius punts de vista, a les invectives tapianes. Tots ells van coincidir a considerar-lo desconnectat de les noves preocupacions artístiques de la contemporaneïtat.

33 Narcís Selles Rigat, *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual* (Catarroja/Barcelona: Afers, 2007), 271–274. Cal subratllar el fet que en aquestes jornades van coincidir-hi alguns dels sectors que provenien de les posicions del realisme històric i social a Catalunya amb alguns dels nuclis més vinculats a la tradició de les avantguardes i a la recerca formal. Aquestes coincidències i altres processos confluents paral·lels venien condicionats per la dinàmica política que, cada vegada més, anava posant en relació grups i persones alineats en posicions progressistes i antifranquistes.

Eco i Gillo Dorfles,³⁴ oferia una alternativa al realisme social i al marxisme més ortodox a partir de relectures de Gramsci, d'aportacions vinculades a la semiòtica i a la teoria de la informació i, especialment, de l'interès per l'experimentalisme artístic i per les noves cultures de masses (la publicitat, el cinema, els còmics, la cançó popular, la literatura de gènere, etc.). Per un altre costat, autors francesos com Roland Barthes, Lucien Goldmann o el grup *Tel Quel*, amb certa coincidència d'interessos amb els italians, també van tenir una influència notable en sectors d'avançada del món cultural català, no només a partir dels seus llibres, sinó també arran de la seva presència a Barcelona per impartir-hi conferències i celebrar-hi seminaris.

En línies generals, aquests nous corrents teòrics, basats en una fonamentació de base lingüística, postulaven un desplaçament del terreny dels continguts al de les formes, del pla dels significats al dels significants, com a nuclis generadors de sentit i elements útils per auscultar el fluir social. Teòrics artístics i literaris influents dins el moviment opositor —com Alexandre Cirici, Josep M. Castellet o Romà Gubern, des de Barcelona, i Tomás Llorens, des de València— es van mostrar especialment receptius amb alguns d'aquests plantejaments, mentre que altres autors van mostrar-s'hi més distants o francament disconformes, però el seu ressò va marcar en bona mesura les bases metodològiques de la crítica i del pensament artístic emergents.³⁵ Cal dir, però, que els usos socials que es van fer d'aquestes aportacions italianes i franceses foren diversos. En uns casos van servir per elaborar un discurs crític, el qual entreteixia mètodes i tècniques d'anàlisi de base semiòtica amb plantejaments històrics i sociològics, alhora que posava en qüestió determinats aspectes de l'ordre

34 Ambdós autors ja havien vist publicades algunes de les seves obres en l'editorial Seix Barral. A partir de 1967, seria bàsicament Lumen qui en tindria cura. Carlos Barral, Beatriz de Moura i Esther Tusquets, membres de la *gauche divine*, estaven vinculats a aquestes empreses.

35 Altres disciplines creatives, com el disseny, el cinema, la literatura o l'arquitectura, també van rebre l'influx dels corrents estructuralistes/semiòtics. Destaquem, per la seva importància, les jornades internacionals que amb el títol *Arquitectura, Història i Teoria dels Signes* es van celebrar el 1972 a Castelldefels, organitzades pel Col·legi d'Arquitectes. Hi presentaren ponències Oriol Bohigas, Alexandre Cirici, Xavier Rubert de Ventós i Tomás Llorens, així com investigadors forans de prestigi com Françoise Choay, Alan Colquhoun, Peter Eisenman o Charles Jencks, entre d'altres. L'any 1974 l'editorial La Gaya Ciencia i el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears van publicar un llibre que recollia les diferents aportacions que s'hi van fer.

sociopolític dominant. En altres casos, en canvi, van derivar cap a formulacions estetitzants que, en els anys següents, acabarien donant certa cobertura teòrica a determinades expressions postmodernistes i a lectures entotsolades i deshistoritzades de les formes artístiques.³⁶

Una de les conseqüències d'aquest gir fou, al meu entendre, que bona part de les simbologies visuals hegemòniques que va generar i promoure l'antifranquisme durant els anys setanta no es basessin tant en una diuem-ne estratègia de la denúncia —per bé que aquesta era ben present en l'art del moment—, sinó més aviat en la instauració d'una espècie de senyalística identificadora del moviment opositor, de manera que unes formes determinades i unes maneres de fer concretes es van veure amarrades d'unes determinades significacions.³⁷ Així, posem per cas, un traç d'inspiració tapiana, una taca de color a la mironiana, uns grafismes guinovartians o l'ús d'una formalització antiretòrica de ressons conceptualistes van passar a suggerir per ells mateixos una posició refutadora de l'ordre autoritari. En aquest sentit es podria parlar, amb tots els matisos que es vulgui, d'una semiòtica visual de l'antifranquisme, la qual feia ús d'una certa tradició que tenia o havia tingut connexions amb l'avantguarda històrica o amb les neoavantguardes.

La lluita per la interpretació

En aquest apartat mostrarem, a partir del comentari de dues exposicions, uns determinats usos de l'art com a eina de lluita ideològica i com a via de manifestació de la confrontació política i cultural entre el franquisme i el

³⁶ Així, per exemple, Alberto Villamandos ha assenyalat que el Gruppo 63 va servir de font d'inspiració a l'anomenada *gauche divine*, bona part dels membres de la qual provenien de famílies burgeses i franquistes. Alguns d'ells havien fet un recorregut força peculiar, dels entorns falangistes als marxistes per desembocar finalment, sobretot a mesura que s'aguditzava la tensió amb el franquisme, en una actitud evasionista davant allò col·lectiu, alhora que lúdicament i sexualment desinhibida en el terreny de les relacions personals. Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine* (Pamplona: Laetoli, 2011).

³⁷ En la difusió popular d'aquest univers signic, farcit de sentits implícits, va ser molt important el disseny gràfic, que, a partir de cartells, caràtules de disc (especialment de la Nova Cançó, amb aportacions de Miró, Tàpies, Guinovart o Viladecans) o cobertes de llibres i revistes, va projectar socialment aquests imaginaris visuals i tot allò que portaven associats.

moviment democràtic. I també, les seves potencialitats com a mitjà útil per contribuir a l'articulació de persones, grups, instàncies i projectes.

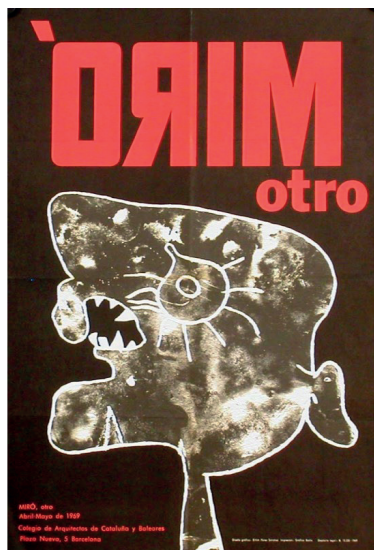
L'Ajuntament de Barcelona va inaugurar l'any 1968 una gran exposició antològica de Joan Miró arran del seu 75è aniversari.³⁸ D'ençà de l'acabament de la Guerra d'Espanya i fins a aquell moment, Miró havia tingut una presència més aviat discreta a la capital catalana i al conjunt espanyol, malgrat el seu reconeixement internacional.³⁹ Segons el mateix pintor, aquella mostra era la més completa que s'havia celebrat mai sobre la seva trajectòria. Però la iniciativa fou interpretada per sectors de l'oposició com una maniobra estatal per integrar la modernitat mironiana dins l'oficialitat artística franquista,⁴⁰ cosa que va impulsar-los a endegar una ofensiva destinada a impedir aquesta apropiació.

A la inauguració barcelonina, van assistir-hi l'alcalde Josep M. Porcioles; el governador civil de Barcelona, i dos ministres del Govern espanyol, Laureano López Rodó i Manuel Fraga Iribarne. En canvi, Miró no va fer-

38 L'exposició «Miró» es va fer a l'Antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, del 19 de novembre de 1968 al 20 de gener de 1969. S'hi presentaven obres vingudes d'arreu del món, especialment de la Fondation Maeght de França, el MoMA de Nova York, el Nationalmuseum d'Estocolm, l'Art Museum de Cleveland o el Museum Folkwang d'Essen (RFA), a banda de les provinents de fons particulars. Es va editar un catàleg amb un pòrtic de l'alcalde Josep M. de Porcioles, un pròleg de Francesc Vicens i un text de Jacques Dupin, així com uns apartats que contenien unes notes biogràfiques de Rosa Maria Subirana i Jacques Dupin, i una antologia crítica i una relació bibliogràfica a càrrec de Santos Torroella.

39 Vegeu Joan M. Minguet Batllori, *Joan Miró. L'artista i el seu entorn cultural, 1918–1983* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000), i la tesi doctoral d'Antonio Boix Pons, «Joan Miró: el compromís de un artista, 1968–1983» (Universitat de les Illes Balears, 2010), <http://hdl.handle.net/10803/9407>.

40 Cal dir que Miró, com a mínim des de l'any 1951, ja havia format part de grans exposicions internacionals promogudes per l'Estat espanyol, o que en tenien el suport, ja que, com hem esmentat, el franquisme també tenia el seu vessant *modern* i disposava dels intel·lectuals i dels mecanismes necessaris per generar formes de consens pseudodemocràtic. La consciència d'aquesta diguem-ne instrumentalització estatal i la voluntat de respondre-hi van anar prenent forma a mesura que el moviment opositor es reforçava, políticament i organitzativa, i se n'aguditzava l'enfrontament amb el règim dictatorial, la qual cosa feia cada cop més difícil mantenir una suposada posició de neutralitat o d'equidistància. L'historiador Antoni Boix Pons considera que a partir de 1968 Miró va canviar radicalment les seves actituds i prioritats, cosa que, segons ell, s'evidencia en diversos aspectes: «reescrib» su biografía, se compromete en causas públicas más concretas, reorienta su obra artística, su pensamiento estético evoluciona, y acepta que su entorno planea la creación de su mito e incluso que le utilice como bandera ideológica, como icono de la lucha en los nuevos tiempos», Boix Pons, *Joan Miró...*, 132.



A l'esquerra, coberta del catàleg de l'exposició que l'Ajuntament de Barcelona va dedicar a Joan Miró. A la dreta, cartell de l'exposició de Joan Miró organitzada a Barcelona pel Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears.

hi acte de presència: es va justificar dient que estava malalt.⁴¹ La premsa espanyola, en general, va fer grans lloes de l'exposició —fins i tot el No-Do en va deixar constància—, i es va encunyar una medalla commemorativa del naixement de l'artista.

Pocs mesos després, en ple estat d'excepció, va tenir lloc una altra exposició sobre el pintor al Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, amb menys mitjans i amb molta menys obra, que qüestionava l'enfocament i la lectura de la mostra institucional:⁴² pretenia ser l'antítesi que venia a impugnar-ne la tesi⁴³ i alhora aspirava, implícitament, a fer

41 També va emprar el mateix pretext per evitar de ser present al seu nomenament com a fill adoptiu de Palma, Boix Pons, *Joan Miró...*, 180.

42 L'exposició es va titular «Miró otro», ja que se'n va prohibir el títol en català. Va tenir lloc del 30 d'abril al 30 de juny de 1969.

43 Aquesta mena de contrapropostes de la modernitat artística antifranquista davant dels usos de l'art modern per part del Règim autoritari tenien una certa tradició en el moviment d'oposició, si bé les més significatives van haver de celebrar-se fora de les fronteres espanyoles. Així, la celebració a Madrid de la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) va generar diverses exposicions internacionals de rèplica: una, a París, sota la tutela de Picasso i un grup d'artistes de l'exili, entre els quals

visibles, mitjançant un joc metonímic força evident, dos projectes confrontats, el que representava el món oficial i el que representava l'oposició democràtica.⁴⁴ En aquesta ocasió, el pintor sí que va ser-hi present, amb la qual cosa evidenciava la seva proximitat amb tot allò que hi havia a la base de l'exposició alternativa —una proximitat que l'any següent es va fer més explícita, arran de la seva presència a la tancada d'intel·lectuals i artistes a Montserrat. En el cartell que es va editar arran de la mostra barcelonina, s'hi afirmava:

La finalitat d'aquesta exposició no és obtenir la presència passiva d'unes obres, sinó posar en relleu que la lectura que sol ésser donada de l'obra de Miró és equivocada. D'altra banda, vol ajudar a entendre'n els vertaders continguts. Enfront d'un intent d'integració per part d'estructures establertes, és un esforç per a posar en relleu una realitat insubornable.⁴⁵

hi havia els catalans Antoni Clavé, Joan Fin o Apelles Fenosa, i unes altres contrabiennals en ciutats de l'Amèrica llatina, com Caracas o Mèxic. Vegeu Cabañas Bravo, *Política artística...*, 515–550. O bé, arran de la campanya propagandística franquista «XXV Años de paz», muntada per Manuel Fraga, que incloïa l'exposició «XXV Años de arte español» (1964), es va organitzar a Rímimi (Itàlia) l'exposició «España libre» per commemorar el «Ventennale de la Resistenza». La mostra tenia Giulio Carlo Argan com a president de la comissió organitzadora, entre els membres de la qual hi havia Aguilera Cerni. L'exposició, que tenia la complicitat del PCI i el suport de polítics rellevants de diferents partits, va itinerar per diverses ciutats de la península —Florència, Ferrara, Reggio Emilia i Venècia— i hi van participar, entre d'altres, Picasso, Juli González, Antoni Clavé, Antoni Tàpies, Equipo 57, Estampa Popular, Joaquim Llucià, Carlos Mensa, Rafael Solbes o Manuel Valdés. Vegeu Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política en la España del desarrollismo, 1962–1968* (Madrid: CSIC, 2006), 69–71 i 105, i la ponència «Los caminos del arte español en Italia: una evocación de la resistencia», dins Manuel Criado de Val, coord., *Camineria Hispánica: Actas del VI Congreso Internacional Italia-España*, vol. 2, 737–754, (Madrid: Ministerio de Fomento / CEDEX, 2004).

44 Fora possible tractar d'algunes de les contradiccions aparents en què incorria aquest planteig dicotòmic, des de l'actitud ambivalent de Miró, que, per un costat acceptava el reconeixement oficial i per l'altre el qüestionava, fins al fet que en la preparació inicial de l'exposició de l'Ajuntament hi participessin força intel·lectuals vinculats al moviment opositor o que en el catàleg, el contingut del qual fou implícitament blasmat pels organitzadors de l'exposició alternativa, hi col·laboressin persones rellevants de l'antifranquisme. D'altra banda, des d'un punt de vista actual, podríem dir que a la tesi i a l'antítesi, hi faltava com a mínim la síntesi, ja que l'obra de Miró és difícilment encasellable en aquest planteig dual. Ara bé, l'objectiu de la nostra anàlisi no és tant valorar la pertinència o les contradiccions de l'enfocament expositiu, com deixar constància de la manera com s'emprava políticament l'art en una circumstància històrica concreta.

45 *Miró otro*, cartell-catàleg (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1969).

Per entendre el sorgiment d'aquesta iniciativa cal tenir en compte la progressiva extensió social que anava adquirint el moviment antifranquista i, en aquesta dinàmica, el paper dels col·legis professionals va tenir-hi una destacada rellevància, especialment pel que fa a la socialització dels valors democràtics entre sectors de les capes mesocràtiques. En l'elecció de les juntes col·legials solien confrontar-s'hi candidatures de diferent orientació, les unes ancorades en el manteniment de l'estat de les coses i les altres compromeses en la seva transformació en un sentit democràtic. En el Col·legi d'Arquitectes la majoria progressista havia aconseguit desplaçar els sectors més conservadors, cosa que va repercutir en la composició i en el caràcter de les diferents comissions de l'entitat, així com en les posicions crítiques que va mantenir l'associació davant l'especulació immobiliària i la suburbialització de la ciutat. Per al cas concret que ara ens interessa, s'ha d'assenyalar que José Corredor-Matheos, en aquells moments vinculat als entorns del PSUC, es va incorporar com a assessor artístic del Col·legi, cosa que va suposar una reorientació de la seva política expositiva,⁴⁶ i alhora va passar a ocupar el càrrec de cap de redacció de la revista *Cuadernos de Arquitectura*. Abans de Corredor-Matheos, havia estat Rafael Santos Torroella qui tenia cura dels temes artístics.⁴⁷ Com ha explicat Corredor-Matheos, «el PCE y el PSUC habían dado instrucciones a sus miembros y sugerido a sus simpatizan-

46 José Corredor-Matheos va ser nomenat el maig de 1969 i fins al juliol de 1975 va ocupar el càrrec. Durant els anys que exercí aquesta responsabilitat va organitzar, per un costat, nombroses exposicions que tractaven de construir una tradició arrelada a la modernitat i a les avantguardes dels anys trenta com una manera d'enllaçar amb l'experiència republicana, i, per l'altre, va promoure l'obra d'artistes contemporanis, molts dels quals vinculats a l'antifranquisme, que plantejaven temes i qüestions que incidien en la realitat del moment. Entre altres iniciatives cal destacar mostres com les dedicades al galerista Dalmau (1969), a l'ADLAN (1970), al GATCPAC (1970), a Rafael Alberti (1970), a l'Equip Crònica (1971) o a Le Corbusier (1974).

47 Després de la Guerra d'Espanya, Rafael Santos Torroella va patir presó per la seva militància comunista, però gràcies a les gestions del seu amic Antonio Tovar, alt dirigent franquista, se'n va poder sortir i va acabar integrant-se en entorns culturals oficials o paraoficials —de l'Academia Breve d'Eugeni d'Ors a l'Escuela de Altamira—, des d'on va promoure l'art modern. Vegeu Jaume Vidal Oliveras, «El tiempo del arte: conversación con Santos Torroella», *Kalías* 17–18 (1997): 86–113. L'any 1968 va participar en l'exposició «Miró», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona. Durant els darrers anys de la dictadura va entrar sovint en pugna amb sectors de l'antifranquisme. Com a crític i traductista d'art va fer aportacions notables, especialment sobre Salvador Dalí.

tes que nos introdujéramos en medios de difusión, sindicatos y todos los espacios públicos que pudiéramos».⁴⁸

L'enfocament de l'exposició adoptava un punt de vista influït pels nous corrents teòrics de base lingüística, segons els quals era en l'artefacte artístic i en les seves estructures formals allà on es localitzava el veritable sentit de l'obra. En mots dels seus responsables, la mostra era una «auténtica investigación del papel que ha jugado la vanguardia artística en una determinada etapa histórica, investigación centrada en la consideración del lenguaje artístico como elemento portador en sí mismo de una determinada carga ideológica y, en segundo lugar, la afirmación del poder revulsivo del lenguaje artístico».⁴⁹ Poc més tard, Cirici va fer un llibre sobre l'artista titulat *Miró llegit: una aproximació estructural a l'obra de Joan Miró (1971)*, en què desenvolupava extensament aquesta perspectiva.⁵⁰ La mostra del Col·legi d'Arquitectes oferia tres característiques clarament confrontades a la que va organitzar l'Ajuntament. La primera és que Miró hi era presentat com un artista immers en el seu temps i compromès críticament amb la societat que li era contemporània, la qual cosa contrastava amb les representacions més habituals que s'havien fet d'ell i de la seva obra, com un autor tancat en el seu particular univers poètic i allunyat dels conflictes de la realitat.⁵¹ Les peces que es van triar pretenien reflectir la receptivitat del pintor amb les conteses del món, així com el seu esperit subversiu en relació amb els valors establerts. Segons la interpretació de Cirici:

48 José Corredor-Matheos, *Corredor de fondo. Memorias* (Barcelona: Tusquets, 2016), 192. Corredor-Matheos, que provenia del món editorial, també col·laborava en la revista *Destino* i va estar involucrat en nombroses iniciatives artístiques i literàries, ja que també era poeta, així com en entitats culturals i associacions del sector artístic.

49 Citat per Boix Pons, *Joan Miró...*, 234.

50 Vegeu Selles Rigat, *Alexandre Cirici Pellicer...*, 297-304.

51 El mateix any que es va celebrar l'exposició de l'Ajuntament, Miró havia fet un cartell commemoratiu del Primer de Maig. L'encàrrec li va venir de Pere Portabella, que mantenia vincles amb sectors del PCE-PSUC, i va editar-lo CCOO. Posteriorment, Miró faria altres obres per a associacions i entitats compromeses amb el moviment democràtic, com el Col·legi d'Advocats, Òmnium Cultural, Amnistia Internacional o el Congrés de Cultura Catalana. De l'any 1977 és el seu famós cartell *Volem l'Estatut*. També cal destacar el paper actiu de Miró davant la sol·licitud que li feren l'any 1970 a París uns militants del front cultural d'ETA, que havia estat inspirat per l'escultor Oteiza, per crear un futur museu d'art a Gernika. Miró no només acceptà de cedir-los una obra, sinó que feu gestions amb Tàpies i Canogar perquè també s'adherissin a la iniciativa, cosa que tant l'un com l'altre van acabar fent, junt amb Joan Brossa i altres artistes. Vegeu Luis R. Aizpeolea, «La pinacoteca perdida de ETA», *El País*, 23 set. 2012.

l'obra de Miró és posada en relleu en els seus caràcters de ruptura més acusats, de ràbia, de fàstic, de reivindicació vital, dins un túnel fora del qual hi ha el món de la plàstica oficial i de la societat de consum, presidit per un aparell de televisió en marxa, i el món del kitsch. Miró, intent d'integració frustrat.⁵²

La segona característica és que l'exposició no es limitava a mostrar les pintures de Miró en un espai diguem-ne asèptic o neutral, aïllades del món i de la vida, sinó que s'integraven en un ambiciós muntatge escenogràfic que aspirava a recrear contextos històrics i a generar sentit per ell mateix i en diàleg amb l'obra mironiana.⁵³ Aquesta concepció expositiva que qüestionava el suposat naturalisme de la posada en escena, com si no participés també de la producció de sentit, i el tipus d'intervenció espacial en què se sustentava, vinculada al disseny d'interiors, van esdevenir una mena de marca distintiva d'algunes de les mostres més emblemàtiques afavorides pels entorns opositors.

El punt anterior ja insinua la tercera característica: un cert desplaçament de la idea de l'artista com a geni individual, que va caracteritzar l'exposició de l'Ajuntament, cap a una concepció més interpersonal i polifònica alhora que més imbricada en allò social, que va adoptar la mostra alternativa. En efecte, per bé que Miró continuava ocupant l'eix de l'exposició, al seu voltant es va disposar una diversitat de veus, textos, imatges i objectes que donaven al conjunt cert caràcter de producció supraindividual.⁵⁴ Així, per exemple, el fet que l'artista pintés i despintés la vidriera exterior del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona tenia molt de manifestació col·lectiva, no només perquè força gent va participar en la preparació i desenvolupament de l'acció, que va esdevenir una mena de *happening*, sinó perquè la

52 A. C. [Alexandre Cirici], «Noticiari», *Serra d'Or* 117 (15 juny 1969): 66.

53 En el disseny de l'exposició van intervenir-hi Oriol Bohigas i els arquitectes de l'Studio PER, format per Òscar Tusquets, Cristian Cirici, Lluís Clotet i Josep Bonet, sota la direcció del responsable de la secció d'exposicions del Col·legi, Lluís Domènech Girbau, i l'assessorament de José Corredor-Matheos. També van col·laborar-hi alumnes de l'Escola Eina.

54 La mostra incloïa obres d'artistes joves, afins a la lliçó mironiana, que en aquells moments representaven opcions estètiques avançades, així com obres d'artistes de la generació de Miró i de generacions intermèdies, i també documentació diversa de crítics i intel·lectuals diversos. Entre els autors representats, hi havia noms com els de Jordi Galí, Jordi Morera, Àngel Jové, Josep Llorens Artigas, Antoni Tàpies, Joan Prats, Alexandre Cirici, Pere Portabella, Enric Lahosa i fotografies de Joaquim Gomis, Colita i Oriol Maspons.

idea clau —fer i desfer l'obra— va ser de Pere Portabella, que ho va posar com a condició per fer-ne un documental.⁵⁵ D'aquesta manera, el cineasta volia vincular l'obra amb l'anomenat «art efímer» que alguns crítics i artistes d'avançada llavors propugnaven i que, al seu entendre, tenia un component antimercantilista en tant que no es podia vendre ni comprar.

Aquesta segona exposició va generar una polarització de posicions entre la crítica, mentre que els sectors de tendència conservadora, sigui en el pla estètic sigui en el pla polític, van tendir a blasmar-la, com fou el cas de Baltasar Porcel, Joan Cortès o Rafael Santos Torroella. Per contra, els sectors artísticament avançats o vinculats als entorns opositors van tendir a destacar-ne l'interès, com Joan Teixidor, Alexandre Cirici o Maria Lluïsa Borràs.⁵⁶

Art contra el franquisme

Durant els darrers anys de la dictadura es van multiplicar les expressions que, des de l'art, prenen una posició crítica cap al franquisme. El caràcter semànticament obert que sol caracteritzar aquesta forma de producció simbòlica, la diguem-ne coartada estètica, que podia donar certa empara a algunes expressions de la dissidència visual —i també, és clar, la limitada capacitat d'irradiació social de l'art—, eren alguns dels aspectes que distingien les seves possibilitats d'intervenció i incidència en la realitat del Règim autoritari. D'altra banda, la politització creixent afavoria el predomini d'unes determinades percepcions de les proposicions estètiques i, alhora, les lectures de les obres que feien alguns dels crítics més reconeguts del moment —bona part dels quals s'arregleraven amb el moviment democràtic— tendien a subratllar-ne els components crítics i aquells aspectes que podien resultar més refractaris vers l'ordre establert.

Mostrar la brutalitat policial o el retrat esperpèntic de membres de l'exèrcit o de l'alta magistratura era una manera de referir-se al tot des

⁵⁵ Pere Portabella, «Miró l'altre», dins Rosa M. Malet, dir., *Joan Miró 1956–1983. Sentiment, emoció, gest* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006), 46. Poc després, Portabella faria dues pel·lícules fonamentals al voltant de l'antifranquisme, *El sopar* (1974) i *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977). També es convertiria en una peça clau de l'Assemblea de Catalunya.

⁵⁶ Boix Pons, *Joan Miró...*, 235–239.

de les seves parts constitutives. Pintar uns traços mig gestuals mig calligràfics, en tant que remetien als grafitis reivindicatius que omplien les parets de pobles i ciutats, esdevenia una espècie d'homenatge a les veus anònimes de la protesta. Donar visibilitat als símbols —les quatre barres, la bandera republicana, l'estel de cinc puntes, el puny clos o la falç i el martell— d'allò que el Règim havia pretès anihilar era una forma de contestació afirmativa. Representar un acte de violència podia entendre's com una al·lusió a la naturalesa de l'Estat franquista. Reflectir situacions opressives que es vivien en altres països, sobretot al Xile pinochetista, evidenciava els paral·lelismes amb l'entorn propi. Utilitzar imatges extretes de fotonovel·les o revistes del cor servia per posar en evidència la misèria sexual i sentimental que amitava els cànons franquistes de relació interpersonal. Denunciar l'imperialisme estatunidenc i la guerra de Vietnam, a banda d'una posició internacionalista, també significava assenyalar aquells qui havien pactat amb el franquisme i n'havien garantit la supervivència. Aquests eren, entre d'altres, alguns dels motius temàtics i interessos ideològics d'una part de l'art d'aquells anys.

Però més que analitzar i valorar temes i iconografies de l'antifranquisme, em sembla més pertinent evidenciar, ni que sigui sumàriament i a títol indicatiu, l'efervescència política del camp artístic a partir dels diferents models organitzatius i les seves formes concretes d'acció opositora. Una opció metodològica que en bona part s'explica pel fet que l'art, a banda de les seves manifestacions contestatàries més explícites, tenia maneres múltiples d'expressar la discrepància i el desacord. I també perquè, en general, més que les formes i les imatges en si, allò que resulta especialment rellevant són els seus usos socials i polítics. Per entendre'ns, no tenia el mateix sentit una pintura si s'exposava en una mostra desconnotada políticament que si es presentava en una exposició que demanava la llibertat dels presos antifranquistes o en un espai institucional.

Unes formes i uns models interventors que abraçaven tant manifestacions de caràcter col·lectiu com expressions individuals. Pel que fa a les primeres, caldria distingir entre els agrupaments més o menys ocasionals, que solien limitar-se a la celebració d'exposicions reivindicatives, de les confluències més estables, les quals derivaven en la formació d'equips o

grups, que manifestaven una continuïtat en l'acció col·lectiva i una concordança en els seus plantejaments i objectius.

Les confluències puntuals aspiraven a aplegar un contingent important —plural i divers— d'artistes al voltant de motius relacionats amb la cultura democràtica, sigui la vindicació de personatges emblemàtics, sigui el rescat de memòries proscrites o la reclamació de drets i llibertats. Les peces concretes que aplegaven aquestes manifestacions artístiques no mantenien necessàriament una relació directa amb l'enunciat de l'exposició, sinó que allò més significatiu era l'adhesió que reflectien com a assumpte personal d'un compromís. En general, aquestes iniciatives venien marcades per una funcionalitat immediatista i una voluntat d'incidència pública, però no responien a un programa estètic comú ni aprofundien en les relacions entre art i política, sinó que bàsicament buscaven un efecte directe en la realitat del moment. Artistes i intel·lectuals del PSUC, com José M.^a Kaydeda,⁵⁷ Maria Antònia Pelauzy, Imma Julián, Josep Guinovart o Pere Díez Gil, eren algunes de les persones que participaven en la impulsió d'aquestes manifestacions. També cal esmentar els casos en què els artistes orientaven la realització de murals reivindicatius executats per membres de partits o associacions, que solien vehicular un missatge clar i unívoc mitjançant una realització d'accent naïf.⁵⁸

En moltes ocasions, els artistes cedien les obres per subvenir a despeses del moviment opositor (edició de cartells, infraestructures diverses, pagament de multes, etc.).⁵⁹ A tall d'exemple, la «Mostra d'art realitat» (1974),

57 Segons el dirigent comunista Miguel Núñez, a casa de Kaydeda, pintor i estudiós de l'esoterisme, se celebraven reunions bastant concorregudes de músics, artistes i intel·lectuals compromesos en la lluita democràtica per les llibertats culturals. Entre d'altres, esmenta els noms de Tàpies, Esther Boix, Josep Guinovart, Carles Santos, Ovidi Montllor, Francesc Pi de la Serra o Fabià Puigserver, la major part militants o vinculats a l'entorn del PSUC. Miguel Núñez, *La revolución y el deseo. Memorias* (Barcelona: Península, 2002), 306. Antoni Mercader també esmenta el domicili de Kaydeda com un dels llocs de trobada dels artistes antifranquistes, al costat d'altres de més coneguts, com l'Institut Alemany de Barcelona, on ell va contribuir a promoure algunes reunions i iniciatives. A casa de Kaydeda afirma que va assistir-hi un parell de vegades amb altres artistes de l'entorn conceptualista, concretament Carles Santos, Jordi Benito i Francesc Abad. Informacions subministrades per Antoni Mercader a l'autor per correu electrònic, l'11 de novembre de 2016.

58 Alexandre Cirici, *Murals per la llibertat* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977).

59 Aquesta mena d'iniciatives ja tenien una certa tradició. Per citar-ne dos casos especialment rellevants podem esmentar l'exposició que es va fer primer a Milà i després a Bolonya amb el títol «Amnistia. Mostra d'arte contemporanea» (1972), a favor de CCOO. Rafael Alberti, José Ortega i Pi-

que es va celebrar al Col·legi d'Aparelladors de Barcelona, amb la participació de prop de 200 artistes, tenia com a objectiu recollir diners per ajudar els 113 membres de l'Assemblea de Catalunya que havien estat detinguts per la policia franquista a Santa Maria Mitjancera, entre els quals hi havia Pere Portabella i Carles Santos, del Grup de Treball. Una finalitat solidària no explicitada públicament a fi d'evitar l'acció governativa. O bé l'exposició «Amnistia, drets humans i art» (1976), celebrada a la mallorquina galeria 4 Gats, també va servir per donar suport a les persones sancionades i empresonades a Mallorca durant una Jornada de Mobilització Pacífica.

Precisament l'any 1976, en coincidència amb les grans manifestacions populars, va ser un moment àlgid d'aquesta mena d'expressions reivindicatives. Entre les activitats d'aquestes plataformes, hi destaquen els retrobaments i homenatges «a persones i fets que durant el franquisme havien estat silenciats».⁶⁰ A Barcelona van tenir-hi lloc tres exposicions collectives força similars: les dedicades a Rafael Alberti, Carles Rahola i la titulada «Amnistia, drets humans i art». A València, al mes d'abril s'hi va celebrar la mostra «Els altres 75 anys de pintura valenciana», a càrrec del Col·lectiu d'Artistes Plàstics del País Valencià, amb la participació d'autors, crítics i galeristes. Es presentava com una alternativa democràtica davant una iniciativa frustrada de l'Ajuntament franquista de la ciutat. Poc després se celebrà a Oriola un homenatge a Miguel Hernández. El poeta alacantí també va ser motiu d'exposició al Col·legi Oficial d'Aparelladors de Barcelona, al mes de setembre. En una orientació paral·lela, al desembre s'inaugurà a la Fundació Miró la mostra d'homenatge a Lluís M. Xirinacs. I, més tardanament, cal subratllar les dedicades a Pau Casals, a Vilanova i la Geltrú; la de Joaquim Danés, a Olot, o la de l'abat Escarré, a Barcelona.

casso en van ser tres dels principals impulsors. Fou patrocinada per un comitè sindical de suport a la lluita antifranquista i la classe treballadora espanyola. En formaven part els sindicats italians CGIL, CISL i UI. Entre els nombrosos participants hi havia autors com Miró, Picasso, Tàpies, Chillida, Equip Crònica, Joan Genovés, Vasarely, Calder, Gutuso o Vedova. O bé la subhasta celebrada a París, que també va reunir obres d'artistes de renom, per recollir diners davant les multes que va generar la Caputxinada. Pere Portabella en fou un dels promotors. Els artistes també solien cedir obres als partits polítics, sigui perquè aconseguissin diners de manera immediata amb la venda directa de les peces, sigui per contribuir a crear un fons d'art propi. El PSUC fou l'organització que més va promoure aquesta relació amb els artistes.

60 Imma Julián, *El moment artístic a Barcelona* (Barcelona: Avance, 1977), 51.

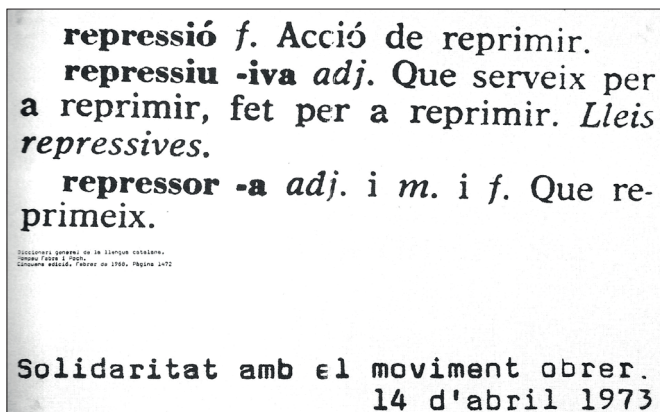
Per un altre costat, hi havia els agrupaments que partien d'un principi d'afinitat, sovint d'ordre estéticoideològic, entre els seus membres, o d'una coincidència programàtica. En aquests casos, solia donar-se un grau superior de reflexió teòrica i l'adopció d'una perspectiva que tenia una pretensió d'abast més estratègic. A voltes la lluita per derogar la dictadura s'integrava en una estratègia de superació del capitalisme o, si més no, en una aspiració d'avanç cap a una societat més justa. Pensem, per exemple, en dos grups valencians amb força semblances, l'Equip Crònica (1964–1981) i l'Equip Realitat (1966–1976), propers als entorns comunistes, que mitjançant l'apropiació, combinació i resignificació d'imatges formulaven una crítica al franquisme. L'obra del primer imbricava desacomplexadament el *high art*, les avantguardes històriques, el món dels còmics i la publicitat,⁶¹ mentre que la del segon se centrava més en la imatge fotogràfica quotidiana difosa pels mitjans de comunicació.⁶² A Catalunya, el Grup de Treball (1973–1976), una part dels membres del qual eren militants del PSUC, compaginava l'ús de material políticament sensible —amb referències a la repressió, a la lluita antifranquista, al moviment obrer o a la premsa clandestina— amb l'adopció d'una perspectiva de base marxista i una aspiració transformadora, dirigida tant al mateix sistema de l'art com a la realitat social i política.⁶³ Per la seva banda, el grup de Trama (1973–1978) defensava, si més no en els seus primers moments, una pràctica pictòrica materialista que es volia incardinada a una estratègia revolucionària d'arrel maoista,⁶⁴ mentre que el Grup Tint-2 (1974–1976), de Banyoles, que tenia vinculacions amb CSC/PSC-C, usava el concepte del kitsch per posar en qüestió els gustos estètics de les classes burgeses,

61 De l'àmplia bibliografia sobre el grup valencià, destaquem el llibre de qui va ser, gairebé des dels inicis, un dels seus principals analistes i teoritzadors, Tomás Llorens, *Equipo Crónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972); també el de Ricardo Marín Viadel, *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad* (València: Institució Alfons el Magnànim, 2002).

62 Javier Lacruz, *Equipo Realidad: crítica, autoría e identitat*, catàleg d'exposició (València: Fundació General de la Universitat de València, 2012).

63 Antoni Mercader, «Sobre el Grup de Treball», dins Pilar Parcerisas, ed., *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980*, catàleg d'exposició (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992); Antoni Mercader, Pilar Parcerisas i Valentín Roma, ed., *Grup de Treball*, catàleg d'exposició (Barcelona: MACBA, 1999); Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964–1980* (Madrid: Akal, 2007), 233–259.

64 Javier Lacruz, *El grupo de Trama*, 2 vol. (Saragossa: Mira, 2002–2003).



Cartell del Grup de Treball, *Solidaritat amb el moviment obrer* (1973).

ahora que feia la crítica de les polítiques artístiques oficials.⁶⁵ Al barri barceloní de Gràcia es va constituir el Col·lectiu de Treballadors de l'Art (1973–1976), d'inspiració trotskista, que bàsicament feia accions reivindicatives a l'espai públic.⁶⁶ A la zona metropolitana, l'anomenat Grup Sense Nom (1974–1977) realitzava pintades–*happenings* al carrer que tractaven de reclamacions populars de les associacions veïnals, de grups llibertaris o de l'entorn contracultural.⁶⁷ A Girona, el Grup Praxis-75 (1975–1990) usa el fotomuntatge per evidenciar les fallàcies de l'*establishment* i dels seus servidors i beneficiaris.⁶⁸ A Mallorca, era el col·lectiu Criada 74 (1974–1977) qui, amb blasmes a l'entramat mercantil de l'art i al capitalisme, donava a les seves intervencions un marcat to de denúncia política,⁶⁹ mentre que a València i als pobles del voltant actuaven el Grupo Bulto (1972–1976), que va agafar el testimoni del col·lectiu Ara (1970–1971), o l'equip Escapula-

65 Jordi Font i Narcís Selles Rigat, *Grup Tint-2 (1974–1976). Entre la pràctica paraartística, l'anàlisi crítica, el desvelament sociocultural i la lluita ideològica*, catàleg d'exposició (Banyoles: Ajuntament de Banyoles, 2004).

66 Informació subministrada per Mima Sant, que formava part del col·lectiu.

67 Pau Maragall, «Els carrers pintats dels pintors del Grup sense Nom», dins Genís Cano, *A imatge de la contracultura* (Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005). Maragall i Cano havien estat membres del grup i també van formar part del col·lectiu Vídeo-Nou (1976–1979).

68 Narcís Selles Rigat, *Grup Praxis 75, una guerrilla comunicativa*, catàleg d'exposició (Girona: Museu d'Història de la Ciutat, 2011).

69 Jaume Reus, «Criada 74: art i conjuntura (1974–1977)», dins *La Transició a les Illes Balears: Simposi dels 25 anys de l'Institut d'Estudis Balearics* (Palma: Institut d'Estudis Balearics, 1998).

ri-O (1973–1978), més circumscrit al barri del Carme, amb obres d'un marcat caràcter contestatari i col·laboracions gràfiques amb la CNT o el PTE.⁷⁰ L'activitat de Bulto consistia en la impulsió d'accions al carrer de caràcter interdisciplinari, sovint amb el suport del PCE, que buscaven la participació popular.⁷¹ També caldria fer esment d'actituds i posicions influïdes per plantejaments contraculturals, amb l'ús d'elements retòrics emparentats amb l'anomenada figuració lliure, l'art pop i la psicodèlia, els quals en la seva cerca de formes d'alliberament personal destil·laven una voluntat transgressora en relació amb determinats hàbits i concepcions culturals dominants, com fou el cas del Taller Lluetàtic de Mallorca, constituït el 1976 i encara avui en actiu malgrat els canvis interns i de discurs que ha viscut.⁷²

Una certa síntesi entre els dos models d'intervenció col·lectiva va representar-la l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (1976–1978), que se situava en l'espai simbòlic de l'Assemblea Democràtica de Girona, expressió de l'Assemblea de Catalunya en l'àmbit local. Possiblement fou l'agrupació que, a partir d'una diversitat estètica, va saber inserir-se amb més eficàcia en la dinàmica del procés transicional. La seva línia interventora es basava en el desplegament d'una pràctica col·laborativa amb els principals agents del moviment sociopolític d'oposició i en el tractament de temes vinculats a la ciutat o al conjunt del país que ja gaudien d'un interès públic.⁷³ El model que va plasmar l'ADAG es va reflectir en

70 Marisa Giménez Soler i Lupe Martínez Campos, comiss., *Paco Bascañán i Quique Company. Lequip Escapulari-O i altres derives*, catàleg d'exposició (València: Universitat de València, 2016).

71 Sobre aquests i altres grups activistes valencians, vegeu Román de la Calle i Joan Ramon Escrivà, comiss., *Collectius artístics a València sota el franquisme, 1964–1976*, catàleg d'exposició (València: IVAM, 2015).

72 Vegeu Jaume Reus, *Art i conjuntura. La Jove Plàstica a Mallorca, 1970–1978* (Binissalem: Di7 Edició, 1999); Maria Muntaner, «Taller Lluetàtic: la subversió indissoluble», *Lluc* 858 (jul.–ag. 2007), i *L'escritura soterrada. La pràctica interartística en l'obra de Josep Albertí* (Palma/Barcelona: Edicions de la Universitat de les Illes Balears / Institut d'Estudis Baleàrics / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009).

73 Vegeu Narcís Selles Rigat, *Art, política i societat en la derogació del franquisme. LADAG* (Gües: Llibres del Segle, 1999). Del mateix autor, una versió de síntesi a «Arte y política en la transición. El caso de la ADAG», *Brumaria* 2 (estiu 2003): 273–291, i una complementació a *Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona. Autoorganització, lluita simbòlica i pràctica social, 1976–1978*, catàleg d'exposició (Girona: Museu d'Art de Girona, 2017).

l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa (1976–1978)⁷⁴ i amb el Secretariat d'Artistes de Barcelona, més efímer, que es va constituir el desembre de 1976.⁷⁵ Aquesta darrera associació volia ser una mena de sectorial artística de l'Assemblea Permanent d'Intellectuals, Artistes i Professionals Catalans.⁷⁶ El grup es presentava com un col·lectiu obert i unitari vinculat a la campanya «Volem l'Estatut» de l'Assemblea de Catalunya. Es dirigia a «tots els artistes i a tots els professionals relacionats directament en afers artístics de Catalunya, Catalunya Nord, País Valencià, Illes i Andorra» i entre els seus objectius hi havia el de sensibilitzar la població per avançar en la recuperació de les institucions pròpies.⁷⁷ La idea del Secretariat era establir «una extensa xarxa popular» que articulés diferents nuclis territorials d'artistes, però no hi va reeixir, bàsicament per la situació de crisi en què ja es trobava l'Assemblea de Catalunya com a plataforma unitària.

En el terreny individual també foren nombrosos els artistes que van tractar de determinats aspectes del franquisme, de la brutalitat repressiva a la situació de discriminació que patia la dona, de la manca de llibertats a la degradació ambiental, de la censura i el control estatal de la informació a l'opressió nacional, o, en fi, de l'especulació urbanística a la pràctica de la tortura. A banda dels autors que hem anat citant al llarg del text, en podríem esmentar molts altres: Antoni Miró, Rafael Calduch, Constante Gil, Armand Cardona Torrandell, Amèlia Riera, Josep Niebla, Jordi Olivares, Antoni Padrós...

74 Selles Rigat, *Art, política i societat...*, 169–188.

75 La primera reunió del Secretariat es va celebrar a la Fundació Miró. La comissió permanent estava formada per Lluís Bosch Cruañas, Pere Díez Gil, Consol Naranjo, Maria Montserrat Barenys, Enric Rocha, Frederic Amat i Joan Calvet. La seva activitat pràcticament es va limitar a coordinar determinats aspectes de la campanya «Volem l'Estatut» i a col·laborar amb l'ADAG en una exposició a Girona sobre aquest mateix tema. Vegeu Selles Rigat, *Art, política i societat...*, 130–132 i 224.

76 Anteriorment ja hi havia hagut un intent en aquest sentit. El 1973 funcionava una assemblea a Barcelona que va publicar diversos documents, en un dels quals vindicava l'exemple de Picasso. Vegeu Assemblea Permanent de pintors i Artistes de Barcelona, *Manifest dels pintors i artistes de Barcelona i Una vegada més...*, C37-5, Arxiu Històric de Comissions Obreres (Barcelona).

77 *Comunicat de l'Assemblea Permanent d'Intellectuals, Artistes i Professionals Catalans, Secretariat d'Artistes* (Barcelona, febr. 1977), full mecanografiat, Àrea de Fons Històrics, inv. 52, 9.7.1, Arxiu Nacional de Catalunya. Vegeu les informacions que se'n donen a «Secretariat d'Artistes dels Països Catalans», *Canigó* 484 (15 gen. 1977), i D. G.-M. [Daniel Giral-Miracle], «Els artistes per l'Estatut», *Avui*, 22 maig 1977.



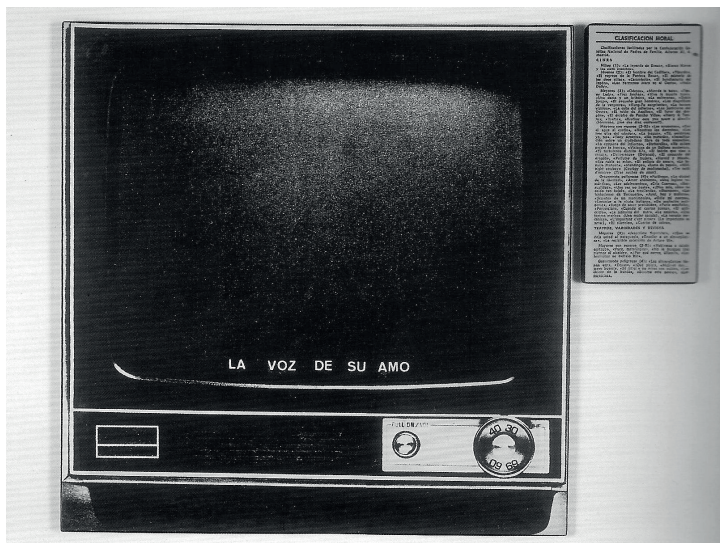
Amèlia Riera, *Dona silenciosa* [s.d.].



Eulàlia Grau, *Aspiradora (Etnografia)* (1973).

Però per copsar l'abast opositor de l'art en aquella circumstància històrica, més enllà dels casos en què la dissidència es manifestava de manera més o menys diàfana a partir especialment de recursos i mitjans que sovint perllongaven, àdhuc reformulaven, la tradició dels realismes —de la figuració narrativa a l'art pop—,⁷⁸ cal considerar també aquelles altres proposicions estètiques en què la presa de partit seguia unes pautes diferents, si es vol més indirectes, a causa de les poètiques particulars dels artistes, més vinculades a tendències no representatives. Així, posem per cas, el tríptic pictòric que Miró va fer arran de l'execució de Puig Antich, *L'esperança del condemnat a mort* (1974), no ofereix per ell mateix prou quantitat d'informació per deduir-ne una intencionalitat política concreta, més enllà del títol. És la seva volguda inserció en una determinada discursivitat sociocrítica, per un costat, i l'actitud i la posició personal de l'artista davant de certs esdeveniments de la vida pública, per l'altre, allò

⁷⁸ Al País Valencià foren aquests corrents els principals vehiculadors de l'esperit crític i dissident durant la major part dels anys setanta, en part pel gran influx de l'Equip Crònica. A Catalunya, en canvi, va ser la neoavantguarda conceptualista la que manifestà un nivell de radicalitat lingüística i política més notable, per bé que fou sobretot l'obra d'autors com Miró, Tàpies, Guinovart o Viladecans la que més va impregnar la cultura visual de l'antifranquisme.



Joan Rabascall, *La voz de su amo. Clasificación moral* (1975), sèrie *Spain is different*.

que atorga a l'obra un abast significatiu que, malgrat la seva ambigüitat comunicativa, transcendeix el simple joc de formes i colors. O tenim el cas d'artistes molt compromesos políticament i amb una notable activitat en grups i organitzacions opositors, però la producció dels quals no suggereix una actitud de dissidència, si més no des d'una percepció descontextualitzada. En un apartat anterior ja m'he referit a un tipus d'obra amb un aparat signic altament connotat que, en certa mesura, permet parlar d'una senyalística visual —fins i tot d'una estètica— pròpia de l'antifranquisme.

Una altra línia específica de dissensió venia dels autors vinculats a les neoavantguardes conceptualistes i als experimentalismes; uns corrents que, en termes generals, partien de la idea que la contribució de l'art al canvi social suposava tant revolucionar les formes i les disciplines establertes com superar els marcs institucionals en què funcionava l'art. Alguns d'aquests artistes postulaven la necessitat d'imbricar aquestes transformacions específiques en una estratègia global de superació del capitalisme; mentre que, en altres casos, el component crític derivava de la idea que allò personal també era polític. Entre les aportacions més rellevants cal esmentar els noms de Joan Rabascall, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Francesc Torres, Carles Santos, Jordi Benito, Àngels Ribé, Ferran Gar-

cia Sevilla, Antoni Miralda, Pere Noguera, Eulàlia Grau o Fina Miralles.⁷⁹ Un dels principals teòrics d'aquestes tendències era l'escriptor Carles H. Mor, vinculat a Bandera Roja i membre del Grup de Treball, que feia una síntesi d'inspiració telqueliana entre un cert marxisme d'orientació maïsta, la psicoanàlisi i la semiòtica.

En un altre pla, també caldria parlar de projectes elaborats col·lectivament, com la participació espanyola no oficial en la Biennial de Venècia, en bona part hegemnitzada per determinats crítics i artistes de l'entorn del PSUC–PCE,⁸⁰ o l'organització d'un àmbit específic d'arts plàstiques dins el Congrés de Cultura Catalana, en què socialistes, comunistes i independentistes d'esquerra van tenir un paper preponderant. Aquestes jornades van afavorir l'articulació d'un grup d'artistes que, al final dels setanta, va impulsar la creació de la Federació Sindical d'Artistes Plàstics per defensar els drets dels creadors visuals.⁸¹

79 Vegeu Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos...* Per la seva part, la historiadora Assumpta Bassas, basant-se en el paradigma de la diferència sexual, ha rellegit les aportacions de diverses artistes vinculades als conceptualismes per subratllar l'especificitat dels seus components crítics, indistriablement lligats a la seva experiència com a dones. Vegeu Assumpta Bassas, «La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé i Eulàlia» (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2015), <http://hdl.handle.net/10803/387112>.

80 La tria dels responsables i l'enfocament de l'exposició van provocar força conflictes, tant en l'entorn comunista com en la resta del moviment democràtic. Aguilera Cerni, Moreno Galván i altres persones afins al PCE–PSUC, així com des de sectors del PCI, entre els quals Giulio Carlo Argan, en van qüestionar el plantejament. Des d'Euskadi i Catalunya s'aixecaren veus de desacord amb la visió unitarista espanyola. També es va criticar el dirigisme, la manca de consens, la parcialitat en la selecció d'artistes participants o la sobrerepresentació dels autors que formaven part del comitè organitzador. Entre els artistes triats no hi apareixia cap dona. La definició del projecte va anar a càrrec de l'anomenada Comissió dels Deu, en què hi havia Manuel Valdés i Rafael Solbes, components de l'Equip Crònica, Antoni Tàpies, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Alberto Corazón, Antonio Saura, Manuel García, Tomás Llorens i Valeriano Bozal. Aquests dos darrers en foren els principals responsables. També hi van col·laborar Imma Julián, Josep Renau o Ignasi de Solà-Morales, entre altres autors. Vegeu Rosalía Torrent, *España en la Bienal de Venecia: 1895–1997* (Castelló: Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1997).

81 En aquesta iniciativa va tenir un paper rellevant un grup d'artistes vinculats al PSUC i, en menor mesura, al PSC. Entre els noms que van impulsar l'FSAP cal citar Guinovart, Hernández Pijuan, Ràfols-Casamada, Artigau, Argimon, Gerard Sala, Xavier Serra de Rivera, Grimal, Enric Ansesa, Robert Llimós, Viladecans, Arranz Bravo, Bartolozzi o Rosa Siré. L'actitud vindicativa del col·lectiu va propiciar que, ja entrats els vuitanta, des d'entorns del partit que governava la Generalitat —CDC— s'afavorís la creació de l'Associació Catalana d'Artistes Plàstics, presidida per Joan-Josep Tharrats, com a manera d'afeblir l'FSAP. Agraïixo les informacions que m'han donat Mima Sant, Enric Ansesa i Florenci Guntín.

Precisament una de les vindicacions que va mobilitzar més agents del camp artístic va ser la decisió del darrer govern de Franco de reduir la formació artística en l'ensenyament secundari, cosa que va provocar nombroses accions de protesta en instituts, universitats i escoles oficials de belles arts, així com un notable ressò públic. En aquest marc, cal destacar el manifest sobre la problemàtica artística que es va redactar arran del tancament d'un nombrós grup d'artistes, professors i estudiants al Palau de la Virreina el març de 1976. S'hi feia una crítica de l'estat de l'ensenyament artístic i es proposaven mesures concretes per millorar-lo, alhora que s'hi reclamava una necessària gestió democràtica de l'ensenyança a fi de garantir-ne l'eficàcia. També s'hi tractava de les relacions entre art i societat, i s'hi feia una valoració sobre la situació dels museus.⁸²

Des dels partits, sobretot de les forces d'esquerra, que eren les que aplegaven més artistes i intel·lectuals, també es va emprar l'art per promoció de les respectives organitzacions polítiques. Així, per exemple, arran de les primeres eleccions després de la mort de Franco, el PSUC i el Partit Comunista del País Valencià van convidar artistes reconeguts perquè il·lustrassin uns plafons de suport al partit en diverses poblacions (Figueres, Barcelona, València, etc.). A Girona, els dos partits que es definien com a socialistes, el PSC–R i el PSC–C, van encarregar a l'ADAG els cartells per als seus actes de presentació pública. El PSC va emprar una fotografia de l'emblemàtica escultura *Catalan Power*, d'Andreu Alfaro, per a un cartell de propaganda electoral en les primeres eleccions després de la mort de Franco.⁸³ I en les primeres eleccions municipals postfranquistes, el pintor Pere Díez Gil va pintar amb colors llampants l'autobús amb què el PSUC recorria Barcelona per promoure la seva candidatura. En general, els autors i els intel·lectuals més reconeguts de l'àmbit artístic van repartir el seu suport entre el PSC (Cirici, Corredor-Matheos, Giralte-Miracle, Jaume Fàbrega, Hernández Pijuan o Ràfols Casamada) i el PSUC (Tàpies, Brosa, Guinovart, Viladecans, Jorge Castillo o Esther Boix), i alguns, fins i tot,

82 Vegeu-ne la reproducció a Julián i Tàpies, *Diálogo sobre arte...*, 234–239.

83 La idea va partir d'Alexandre Cirici, però no tenia l'autorització de l'artista per fer-ne ús. Això provocà un enfrontament agre, ja que Alfaro, proper al PSPV de Vicent Ventura, que assumia els plantejaments fusterians, dissentia del pacte a què havien arribat el PSC i el PSOE. Vegeu Narcís Selles Rigat, «Alexandre Cirici i el País Valencià», *L'Espill* 48 (hivern 2014–2015): 106–116.



El PSC va emprar l'obra *Catalan Power* (1975), d'Andreu Alfaro, en la propaganda electoral de l'any 1977.

van presentar-se com a candidats per a la coalició Entesa dels Catalans i en sortiren elegits, com és el cas de Cirici i Portabella, que ocuparien un escó al Senat espanyol.

Una virada multidimensional

Gairebé en coincidència amb l'aprovació de la Llei de reforma i la celebració de les primeres eleccions després de la mort de Franco, el camp artístic va viure canvis discursius i desplaçaments significatius de posicions en el seu si que s'aguditzarien en els anys posteriors.⁸⁴ La percepció social d'haver superat el franquisme, malgrat la continuïtat de moltes de les seves estructures reals i simbòliques de dominació, actuaria com un factor de descompressió relativa davant de la tensió social i política. Bona part

84 He estudiat algunes d'aquestes dinàmiques a Narcís Selles Rigat, «De transiciones, desplazamientos y reformulaciones. Arte, derogación del franquismo y mutación capitalista», *Brumaria* 24 (2012): 17–40.

dels mecanismes autoorganitzatius de què s'havia dotat el moviment democràticopopular —també en el món de l'art— anirien desarticulant-se a mesura que tendia a imposar-se una concepció de la democràcia cada cop més centrada en l'esfera institucional. «Ara que la política ja la poden fer els polítics, els artistes han de fer només art», s'afirmava des dels mitjans més influents, obviant, però, que en el mateix moment en què una obra d'art accedeix a l'espai públic ja passa, inevitablement, a formar part de la política. Per tant, allò que en realitat es qüestionava era l'art que no s'ajustava a una determinada política, concretament a aquella que dissenyava de la nova tesi dominant.

La recessió de les pràctiques estètiques amb més consciència política —des de certs conceptualismes fins a les diverses opcions de ruptura artística o social— va anar en paral·lel a la recessió de les teories crítiques que els eren afins.⁸⁵ Una bona part dels col·lectius artístics van dissoldre's i els que es mantingueren tendiren a modificar substancialment els seus plantejaments. El lligam entre revolució lingüísticoformal i revolució social que postulaven alguns experimentalismes es va acabar trencant, la subversió dels significants va deixar d'estar incardinada en una estratègia global de superació del capitalisme per passar a recloure's en el propi mitjà. Les manifestacions artístiques col·lectives de base reivindicativa van anar esllanguint-se, ja que es va considerar que els partits, un cop legalitzats, podien assumir més directament aquesta labor; mentre que artistes emblemàtics com Joan Miró van donar suport, ben aviat, a la monarquia restaurada,⁸⁶ ja que, malgrat tots els llastos i les contradiccions que porta-

85 Vegeu Juan Albarrán, «Del *desarrollismo* al *entusiasmo*. Notas sobre el arte español en tiempos de transición», *Foro de Educación* 10 (2008): 167–184, i «Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: La desactivación del arte español durante la transición democrática», *Trasdós* 11 (2009): 42–54.

86 Al seu torn, la monarquia va distingir el pintor amb diversos reconeixements oficials. Així, Joan Carles I va atorgar a Miró la Gran Cruz de Isabel la Católica el 1978, i dos anys després, la Medalla de Mérito de las Bellas Artes en la categoria d'or. La Generalitat de Catalunya li va atorgar el 1981 la Medalla d'Or de la institució. En els anys següents l'obra de Joan Miró, que havia encarnat el republicanisme i la catalanitat, va ser força utilitzada per les instàncies estatals de la monarquia: fins i tot se li va encomanar el cartell oficial per al Mundial de Futbol (1982), que se celebrava a Espanya. A banda de Miró, es van encarregar catorze cartells més a tants altres artistes per tal que representessin les catorze ciutats on van tenir lloc les celebracions. Tàpies va fer el que corresponia a Barcelona; Chillida, a Bilbao; Saura, a Sevilla, o Arroyo, a Madrid. Tots cinc artistes provenien de l'oposició antifranquista.

va incorporada, suposava, al seu entendre, un avenç polític en relació amb la dictadura. La major part d'autors, àdhuc els qui havien mantingut una trajectòria explícitament antifranquista, van adoptar una posició fins a cert punt similar: no qüestionar la forma de govern i les limitacions del nou ordre si suposava fer passos endavant en el procés democratitzador. Fou, en cert sentit, un cas semblant al de partits com el PCE-PSUC, que per aconseguir la legalització i afavorir el trajecte cap a un canvi democràtic van haver d'empassar-se molts gripaus.⁸⁷

La nova situació, en tant que possibilitava un accés més directe i obert a l'esfera pública, va fer que les posicions més explícitament polítiques cada vegada menys vinguessin mitjançades des d'altres pràctiques, fossin culturals o artístiques, la qual cosa va propiciar una tendència a vindicar l'autonomia del fet estètic. L'obra d'Albert Ràfols Casamada, un artista clarament compromès amb l'antifranquisme, més per les actituds personals que no pas per elaborar un imaginari visual d'antítesi, va esdevenir una de les principals referències de la sensibilitat que emergiria amb el canvi polític. El crític Corredor-Matheos en va caracteritzar la pintura amb aquests mots: «Se trata de una especie de reflexión, de un ensimismamiento de la pintura sobre sí misma». I ahora en destacava el caràcter equilibrat, el sentit intimista del color, l'extremada delicadesa i l'ús d'uns cromatismes «suaves, pàlidos, tranquilos, alejados de estridencias».⁸⁸ A un altre nivell i des d'una mirada diferent, la sèrie *La partida de billar* (1977) de l'Equip Crònica establí un paralelisme entre la pràctica de la pintura i el joc de billar, dues disciplines específiques amb unes normes pròpies en què l'atzar i el plaer també intervenen. Una reflexió ben oportuna

La resta de cartells s'encomanà a artistes estrangers. Miró també va realitzar la imatge per promoció internacionalment el turisme en la campanya «España todo bajo el sol» (1983). I abans havia fet el logotip per a una de les grans empreses financeres del país, «la Caixa». Així, el vell rebel ara posava la seva obra al servei de l'Estat i el capital, un gest ben significatiu dels nous aires que en aquells moments agitaven l'art. L'any 1983, el govern del PSOE i la Generalitat de Catalunya també organitzaren una gran exposició a un dels pocs pintors de renom que es va mantenir fidel a Franco, Salvador Dalí.

⁸⁷ Aquesta assumpció de contradiccions va tenir un punt de tensió elevat amb l'acceptació dels Pactes de la Moncloa. Tot plegat, al costat de molts altres factors interns i externs, acabaria provocant la ruptura del PSUC l'any 1981 i la crisi de l'històric partit comunista. Vegeu Molinero i Ysàs, *Els anys del PSUC...*, 305-342.

⁸⁸ José Corredor-Matheos, «Ràfols Casamada. Una reflexión sobre la pintura», *Destino* 2061 (1977): 46.

sobre l'autonomia de l'art, per bé que la posició del grup valencià, lluny de percebre aquesta autonomia com una realitat autosuficient i closa en ella mateixa, era la de considerar-la en relació amb la dialèctica social i el marc històric.

D'altra banda, els plantejaments artístics amb voluntat contrahegemonica o els que persistien en tesis socioartísticament transformadores esdevenien una mena de soroll molest per a la construcció i el desplegament del nou marc juridicopolític, ja que la seva aspiració suposadament utòpica no lligava amb l'esperit de consens i amb la vocació pragmatista que propugnaven les forces polítiques hegemòniques en el procés d'instauració d'unes noves institucionalitats.

Però les transformacions que va experimentar el camp de l'art a Catalunya no només tenien a veure amb el desenvolupament de les dinàmiques pròpies del seu àmbit i amb el procés de canvi a Espanya, on els diferents governs estatals mai no van deixar d'impulsar unes determinades polítiques artístiques d'acord amb uns determinats interessos,⁸⁹ sinó que també es van veure afectades i condicionades per factors d'abast més global —d'ordre econòmic, social, polític, cultural, etc.— que depassaven els estrictes marcs nacionals i estatals. L'anomenat *world-systems approach*, teoritzat, entre d'altres, per Immanuel Wallerstein,⁹⁰ resulta útil per entendre aquestes interrelacions entre les diferents realitats que constitueixen el sistema-món i la rellevància dels espais centrals en la configuració del conjunt del sistema. Quant al camp artístic, pensem per exemple en el paper canonitzador que tenien la Documenta de Kassel o la Biennial de Venècia pel que fa a la irradiació transnacional de les grans tendències estéticoideològiques.

Així, per un costat, cal fer esment del procés de mutació que havia anat experimentant el capitalisme a escala internacional, amb la creixent mercantilització de tots els àmbits de la vida social i cultural, les noves dominàncies ideològiques i politicoinstitucionals de signe neoconservador

89 Giulia Quaggio, *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986* (Madrid: Alianza, 2014).

90 Vegeu Immanuel Wallerstein, *World-Systems Analysis: An Introduction* (Durham/Londres: Duke University Press, 2004) i *Geopolítica y geocultura: ensayos sobre el moderno sistema mundial* (Barcelona: Kairos, 2007).

que anirien imposant-se en alguns dels grans estats occidentalistes i la deslegitimació creixent de referencialitats polítiques alternatives. Segons Fredric Jameson, les mutacions experimentades a mitjan anys setanta van significar un canvi de gran impacte en allò relatiu a la funcionalitat social de la cultura.⁹¹ Si, en termes generals, es pot argumentar que la cultura altomoderna encara acollia alguns aspectes oposicionals i es mantenia en certa situació de marginalitat o de tensió en relació amb l'univers dominant, el gran i variat corrent postmodern, malgrat els elements molestos que pogués allotjar en el seu si, va passar a constituir l'estètica pròpia de la societat tardocapitalista.⁹²

I, per un altre costat, s'ha de constatar la crisi profunda en què van entrar els principals referents teòrics internacionals que, des del segon lustre dels anys seixanta, havien inspirat les pràctiques i els discursos dels corrents artístics i artigràfics més avançats i políticament compromesos a Catalunya. Autors italians progressistes, com Eco o Dorfles, van posar en qüestió la capacitat del model semiòtic, que ells havien contribuït a desenvolupar, per donar compte de la complexitat del fenomen artístic. Intel·lectuals francesos que havien formulat una mena de síntesi entre revolució formal, transformació de les subjectivitats i canvi sociopolític van acabar desconjuntant-la i modificant-ne la perspectiva globalitzadora a favor de mirades més sectorialitzades. El grup Tel Quel va fer explícita la seva ruptura amb el maoisme. L'acoblament entre lluita de classes i psicoanàlisi, que també pouava de la teorització marcusiana, va tendir a desfer-se a favor d'una reflexió cada cop més centrada en l'individu, al voltant del desig, el lloc del subjecte, el món de l'inconscient, etc. Philippe Sollers afirmava que la història de les avantguardes europees s'havia acabat, que havien esdevingut acadèmiques i que ja no tenien cap funció subversiva. En el terreny del pensament polític, Louis Althusser i altres teòrics influents del seu entorn van deixar constància de la crisi del moviment comunista i, en general, del marxisme. Revolucionaristes maoistes francesos van invertir el seu punt de vista i encapçalaren el fenomen

91 Fredric Jameson, *Periodizar los 60* (Córdoba: Alción, 1997).

92 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991).

politicomediàtic dels *nous filòsofs*, que tingué repercussions notables en l'àmbit cultural català. I, poc més tard, va aparèixer la crítica postmoderna devers les grans metanarratives i el posterior auge de l'anomenat pensament feble. Les grans manifestacions artístiques dels espais centrals i d'abast global també van tendir a desatendre les proposicions amb més esperit de recerca i consciència crítica, i emprengueren un gir cap a plantejaments més esteticistes, entotsolats i historicistes.

Aquest seguit de canvis i reposicions va fer que s'anés estenent la percepció que, a escala internacional, les opcions contestatàries i alternatives havien entrat en un estat de retrocés, que els conceptes d'innovació lingüística i avenç social havien tocat fons, i que, de retruc, l'avantguarda es trobava en caiguda lliure.⁹³ Els artistes i els crítics d'art més compromesos amb la modernitat i l'esquerra van entrar en un cert estat d'estupefacció en veure cada cop més qüestionats, tant en el món local com en l'escena internacional, valors ideològics i fonaments teòrics sobre els quals havien assentat la seva pràctica. Davant aquesta situació, es va anar donant un acomodament majoritari a les noves hegemonies, que no deixaven d'incloure una diversitat de línies i orientacions. Però també persistiren formes de resistència antisistèmica i opcions clarament crítiques, tant en l'àmbit polític com en l'artístic, les quals advocaven per un rearmament teòric i per cercar noves connexions cognitives amb allò social.⁹⁴

93 Ara bé, s'ha de dir que mentre que al Vell Continent la trobada entre modernitat i marxisme tendia a retrocedir, al Regne Unit i els Estats Units d'Amèrica, més enllà de les opcions més difoses i institucionalitzades, es feien nous usos i lectures d'aquesta confluència, enriquits amb aportacions de diversa índole i oberts a les múltiples dimensions social. A Catalunya i al conjunt de l'Estat espanyol, la recepció de l'escena artística anglosaxona, tot i les constants referències a Nova York, no va incorporar, més enllà de casos aïllats, aquestes perspectives crítiques, sinó que els mecanismes de filtració i mediatització (mitjans de comunicació, centres d'exposició públics i privats, iniciatives oficials, etc.) van tendir a difondre i promoure les opcions estètiques que s'ajustaven millor a les noves necessitats polítiques, culturals i econòmiques de l'Estat espanyol.

94 En el terreny del pensament polític, es pot destacar l'aportació de Manuel Sacristán i el seu entorn, provinents del PSUC, defensors d'un marxisme reformulat, entès com una forma de saber en diàleg amb allò concret, i obert als nous subjectes d'insatisfacció generats pel desenvolupament del capitalisme tardà. Des d'uns plantejaments afins, cal destacar l'obra artística del Grup Praxis 75. Sobre la importància dels moviments grupals, vegeu Jorge Luis Marzo, «Realidades colectivas en el arte español de 1980», *Kultur* 3: 5 (2016), <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.2>. També existien marxismes, dits d'alliberament, que focalitzaven la seva estratègia en la qüestió nacional i analitzaven les relacions de poder i els mecanismes de dominació de classe en què s'assentava l'Estat espanyol.

Si durant bona part dels anys seixanta i setanta la base teòrica de la crítica d'art més compromesa havia tendit a recolzar-se en criteris fonamentats en les ciències socials o humanes, en el context postfranquista i en el procés que portaria cap a l'anomenat moment postmodern va cobrar especial rellevància un descriptivisme neoformalista que, en la seva voluntat de centrar-se en l'especificitat artística, va derivar sovint cap a un model autoreferencial marcadament endogàmic. Aquesta manera de procedir tenia una de les seves inspiracions en les tècniques i mètodes de base lingüística i semiòtica que havien començat a aplicar-se durant els anys seixanta, però la diferència fonamental és que en bona part d'aquells casos hi havia una voluntat d'establir nexes de connexió amb la trama social, de contribuir a la transformació de la praxi vital establerta i d'incidir en un *enfora* que condicionava tant el nivell d'autonomia com la producció de sentit de l'artefacte estètic. En el nou marc, en canvi, van tendir a imposar-se en l'àmbit artigràfic mirades estetitzants i autocontemplatives que, bàsicament, jugaven una funció publicitària amb vista a la integració de les obres en l'entramat comercial. En paral·lel, també es va assentar una forma d'especulació estètica que se solapava amb la recreació poeticoliterària de l'experiència artística, una manera de fer que, pocs anys abans, la crítica més professionalitzada havia combatut aferrissadament.⁹⁵

Aquesta visió del fenomen artístic i la voluntat de situar-lo en un compartiment estanc, en un idealitzat espai de puresa estètica —d'autonomia blindada— al marge de les possibles contaminacions de la vida política i social, així com el fet d'identificar fallaçment una determinada concepció de l'art —la de l'art que només es plantejava qüestions artístiques— amb una suposada naturalesa de l'art, essencial i ahistòrica, es poden veure com unes operacions anàlogues a la creixent patrimonialització de la política per les institucions i a la marginació o deslegitimació de tot allò

O, finalment, la creixent rellevància de l'ecopacifisme, del feminisme i de diverses lluites sectorials. Això no obstant, moltes d'aquestes expressions, com a refractàries al nou marc institucional i a les seves limitacions socials i polítiques, no van disposar dels mitjans adequats per intervenir eficientment en aquella conjuntura i van ocupar una posició més aviat residual.

95 Narcís Selles Rigat, «Escrituras en transición», *Desacuerdos* 8 (2014): 83–113. En aquest article tracto d'alguns dels canvis més rellevants que va viure la crítica d'art a Catalunya durant aquells anys. Vegeu també Daniel A. Verdú, «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición», dins Albarrán, ed., «Arte y Transición», 107–130.

que se situava fora dels seus límits estrictes. Un estat de les coses que portaria Mercè Vidal i Alicia Suárez a considerar que en els productors d'art es detectava «la mateixa actitud dimissionària i desencantada de molts activistes polítics» que s'havien situat «a la via d'una pràctica reformista o en la del passotisme».⁹⁶

Aquests plantejaments, que es volien exempts d'impureses i contradiccions del món social per ideològicament descontaminats, aviat van ser acollits i promoguts en les iniciatives expositives de les institucions municipals i estatals, així com de les grans corporacions financeres —en què va destacar la Fundació de la Caixa de Pensions—,⁹⁷ i en els principals mitjans de difusió i galeries d'art. El producte estètic va esdevenir, cada vegada més, un producte de consum: les seves potencialitats crítiques i cognitives tendiren a esvaïr-se i l'aspiració antimercantilista de les neoavantguardes fou objecte de blasme i bescantament. «L'avantguarda és el mercat», s'afirmaria amb cert cinisme.

En aquest aconflitiu regne estètic, la crítica M. Teresa Blanch parlava de l'extremisme dels anys precedents, amb referència implícita al moment conceptualista i a les pràctiques artístiques amb voluntat dissident, i de com la pintura i l'escultura retornaven «el més desinhibitament possible sobre les pròpies identitats» per «recuperar l'antiga sensibilitat subjectiva i donar novament una personalització a l'art». Un art suposadament ple d'energia, persuasió, esforç i delectació.⁹⁸ D'altra banda, aquesta discursivitat, que esdevindria ben aviat dominant, s'integrava en els esforços —públics i privats— per reflotar la institució artística i contribuir a la construcció d'un mercat de l'art integrat en els grans fluxos del comerç artístic internacional.⁹⁹

96 Alicia Suárez i Mercè Vidal, «De oca a oca y tiro porque me toca», *Artilugi* 9 (març 1980): 5.

97 Javier Casado Pulido, *La Fundació Caixa de Pensions y su entrada en el campo artístico. Análisis de las exposiciones y del discurso crítico desde 1980 a 1992*, treball de recerca (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015).

98 M. Teresa Blanch, «La represa dels salons en veu d'Albert Ràfols Casamada», dins *Saló de Tardor: pintura i escultura* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1982), 6.

99 Alberto López Cuenca, «El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente* 273 (febr. 2004): 21–36. Durant els vuitanta, les obres d'art es van incorporar definitivament als mercats financers. Una fita important fou la creació, l'any 1982, de la fira d'art Arco a Madrid. Lafany per aconseguir beneficis ràpids i substanciosos va portar a l'aparició de tota mena d'inversionistes, especuladors i grans empreses que van desplaçar el col·leccionista

L'allunyament i la desconfiança en relació amb les polítiques d'aspiració emancipadora, així com una certa actitud antiintellectualista, van amarar corrents estètics emergents projectats des dels espais centrals hegemònics, com la transavantguarda i els neoexpressionismes, els quals propugnaven la recuperació, més imaginària que real, d'una identitat corresponent al *genius loci* que, suposadament, habitava en la cultura pròpia. S'imposava, doncs, una revisió de certes tradicions nacionals o un replegament selectiu cap a allò particular, segons unes pautes interpretatives sovint essencialistes i reductores. Aquestes construccions ideològiques van afectar notablement les pràctiques i els discursos dominants a l'Estat espanyol. L'artista jove més emblemàtic, el mallorquí Miquel Barceló, vindicava el barroc espanyol, l'art contrareformista que havia alimentat històricament gran part de l'obscurantisme hispànic, primer franquisme inclòs.¹⁰⁰ Segons Kevin Power, l'art es va convertir en un aparador que representava i promocionava la recerca d'una nova identitat nacional.¹⁰¹

El model formal que es convertiria en hegemònic a Espanya durant els darrers anys setanta i primers vuitanta va prendre elements de l'abstracció lírica i de certa neofiguració d'anys anteriors, així com de les tendències cosmopolitistes en voga,¹⁰² com a font d'inspiració i com a base retòrica a partir de les quals construir simbòlicament aquesta identitat postfran-

tradicional i van fer pujar artificialment els preus. «El rovell de l'ou de l'assumpte són els diners, el prodigiós mercadeig de compres, vendes i recompres que dia rere dia té com a objectiu pintures i escultures, en lloc de pisos, solars i edificis», segons Carles Singla, «L'escala dels diners de l'art», *Cultura 2* (juny 1989): 48. L'any 1991, aquest model especulatiu va iniciar una davallada important, en paral·lel a la situació que es donava arreu, provocada, entre altres factors, per una crisi econòmica que va fer pujar els tipus d'interès i reduir els crèdits, així com per l'alliberament de molta oferta per part dels especuladors. Vegeu Emy Armañanzas, *El color del dinero. El boom de las subastas de arte, acontecimiento cultural en prensa* (Bilbao: Rekalde, 1993), i Javier Portús, Francisco Calvo, María Martín i Ángeles Villalba, *Mercado del arte y coleccionismo en España, 1980-1995* (Madrid: Instituto de Crédito Oficial, 1996).

100 Vegeu l'assaig de Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano* (Madrid / Buenos Aires: Katz, 2010).

101 Kevin Clark Power, «La ligereza de los ochenta», *Revista de Occidente* 129 (1992): 95-111.

102 Alguns historiadors han considerat que l'exagerada dependència als models cosmopolitistes va frustrar la construcció d'obres amb identitat pròpia i arrelades al seu context sociocultural. Vegeu Vicente Aliaga, «Arte español en los 80», *RS 1* (primavera-estiu 1989): 44-50; Jaime Brihuega, «Más sobre arte y política», *La Balsa de la Medusa* 30-31 (1994): 17-27, i Daniel A. Verdú, *Crítica y pintura en los años ochenta* (Madrid: BOE, 2007).

quista,¹⁰³ més des de la mistificació i la deshistorització que des d'una mirada crítica i històricament contextualitzada. A Catalunya, al costat d'aquesta narrativa d'arrel restauracionista, es va mantenir l'afirmació d'una certa tradició avantguardista, promoguda inicialment des d'instàncies de la societat civil, com la Fundació Miró i Metrònom, i posteriorment, pel flamant Servei d'Arts Plàstiques de la Generalitat, per bé que integrada en una nova discursivitat plenament postmoderna.¹⁰⁴ Si el canvi social ja no era possible, es venia a dir, l'art podia esdevenir el receptacle dels impulsos antagònics. Vicenç Altaió ho formulà en termes disjuntius, l'art en comptes de la revolució.¹⁰⁵ D'aquesta manera, l'experimentació, el joc formal i la imaginació artística passaren a exercir cert paper compensador; l'esfera estètica s'oferia com un mitjà de canalització de la dissidència davant la impotència revolucionària o el refús de la transformació social.¹⁰⁶ I també, és clar, com un signe representatiu d'una determinada idea de catalanitat davant altres opcions identificadores presents en l'arena pública.¹⁰⁷

103 Els autors de Catalunya que es van veure més integrats en aquest relat foren Javier Rubio, Xavier Grau, Gonzalo Tena i, sobretot, José Manuel Broto, Ferran Garcia Sevilla i, una mica després, Miquel Barceló. A una escala menor, destaquen Zush, Robert Llimós, Frederic Amat i Luis Claramunt, i en el camp de l'escultura, Susana Solano i Jaume Plensa.

104 Entre els artistes més presents en aquesta orientació, hi havia noms ja força consolidats, com Zush, Pere Noguera, Carlos Pazos, Jordi Benito, Benet Rossell o Frederic Amat, al costat de joves com Pep Duran, Josep Uclés, Víctor Mira, Francesca Llopis, Jaume Plensa, Josep M. Riera i Aragó o Perejaume.

105 Vicenç Altaió, «En comptes de la revolució o la naixença de l'escriptura sense llançadora», 59-77, dins Jordi Domènech, *En comptes de la revolució* (Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, 1984).

106 Un plantejament que tenia poc a veure amb la teoria de l'avantguarda entesa com una pràctica inserida en la praxi social amb l'objectiu de transformar-la; vegeu Peter Bürger, *Teoria de la vanguarda* (Barcelona: Península, 1997).

107 Aquesta especificitat catalana per l'art més experimental i de recerca davant les opcions espanyoles dominants, més conservadores i acomodaticies, seria subratllada per diversos autors. Vegeu, per exemple, Alexandre Cirici, «Una ofensiva colonialista de Madrid», *Serra d'Or* 274-275 (jul.-ag. 1982): 77-79, o Dan Cameron, «Report from Spain», *Art in America* 2 (febr. 1985): 25-35. Més tard, una crítica d'art nord-americana se sorprendria, una mica ingènuament, que un govern conservador com el de la Generalitat de Catalunya financés exposicions amb aportacions avantguardistes; Jamey Gambrell, «Report from Spain. Gearing up», *Art in America* 76: 9 (set. 1988): 37-47. Per a l'historiador J. Carrillo, el binomi avantguarda/catalanitat fou una de les bases per construir la identitat artística de la Catalunya democràtica, però es va tendir a deixar-ne de banda les funcions crítiques i subversives. Vegeu Jesús Carrillo, «Acords i desacords: notes per a altres històries de l'art contemporani a l'Estat espanyol (1976-2007)», dins Jordi Font Agulló i Magdala Perpinyà Gombau, dir., *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys* (Girona: Fundació Espais, 2007).

Art i qüestió nacional

Un dels components de bona part de l'antifranquisme fou la seva defensa, amb totes els matisacions que es vulgui, de les diferents realitats nacionals i lingüístiques de l'Estat espanyol enfront de l'espanyolisme unitarista de la dictadura. Gairebé tots els corrents de l'esquerra política, dels més moderats als més radicals, van defensar, si més no sobre el paper, el dret a la lliure determinació dels pobles.¹⁰⁸ La major part de l'art d'oposició que es va desenvolupar a Catalunya i, en menor mesura, a les Illes Balears i al País Valencià també assumia aquests plantejaments i va fer-ne sovint bandera d'afirmació i resistència. L'obra de Miró, Tàpies, Guinovart, Brossa o Alfaro, especialment des de finals dels anys seixanta, és indestruïble de l'esmentat compromís nacional.

Si bé aquesta posició mantenia una línia de continuïtat amb els anys republicans i amb moments històrics anteriors, cal fer esment de la reformulació que va tenir lloc entrats els anys cinquanta de la mà d'Alexandre Cirici i sobretot de Joan Fuster.¹⁰⁹ L'assagista barceloní i el valencià van definir un àmbit sociocultural de referència —els Països Catalans—, que transcendia els límits tradicionalment establerts i majoritàriament acceptats, per bé que ja disposava d'antecedents en el segle XIX, com Josep Narcís Roca i Farreras, un personatge vinculat al republicanisme federal.¹¹⁰ Cirici justificava l'adopció d'aquest marc a partir de la síntesi d'una multiplicitat de factors (sociohistòrics, antropològics, econòmics, etc.) i Fuster, sobretot, a partir de criteris lingüístics.

Durant els anys seixanta i setanta, foren nombrosos els artistes i intel·lectuals antifranquistes, així com entitats i plataformes culturals, que van pouar d'aquests plantejaments o que, directament, els feren seus. El moviment popular de la Nova Cançó, en què participaven músics i cantants de tot el domini lingüístic —Raimon, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet,

¹⁰⁸ La nova conjuntura postfranquista es va endur, en alguns casos, el reconeixement d'aquest dret. Potser el cas més significatiu va ser el del PSOE, que també va renunciar al marxisme.

¹⁰⁹ Selles Rigat, «Alexandre Cirici i el País Valencià».

¹¹⁰ Durant els anys noucentistes i de la Segona República també hi hagué sectors polítics i culturals que, des de diferents òptiques i interessos, vindicaven aquest espai de referència.

Ovidi Montllor o Francesc Pi de la Serra—, va ser un dels mitjans més efectius de projecció massiva d'aquesta consciència d'identitat compartida.

També diversos partits catalans, valencians i balears, que assumien la idea de formar part d'un espai lingüísticocultural comú, establiren formes diverses d'interrelació. La major part es reclamava del socialisme —Moviment Socialista de Catalunya, Partit Socialista Valencià, Partit Socialista del País Valencià, Partit Socialista de Mallorca, etc.—, però també de la democràcia cristiana —Unió Democràtica del Poble Valencià i Unió Democràtica de Catalunya—¹¹¹ i del comunisme —PSUC, Germania Socialista o Moviment Comunista de Catalunya, País Valencià i les Illes. Durant la sortida del franquisme, un conjunt de partits socialistes que disposaven d'una militància notable —Convergència Socialista de Catalunya, Convergència Socialista del País Valencià i Partit Socialista de les Illes— va constituir una Coordinadora Socialista dels Països Catalans, que s'integrava en una federació de partits socialistes espanyols de característiques similars.¹¹² En general, les organitzacions esmentades defensaven un model federal o confederal per a l'Estat espanyol, assentat en les diverses realitats nacionals existents. El Partit Socialista d'Alliberament Nacional fou la primera organització política que va anar més enllà i va assumir en la seva estratègia que els Països Catalans representaven un marc nacional específic de desenvolupament de la lluita de classes.¹¹³ Per la seva banda, el dirigent del PSUC, Rafael Ribó, empraria l'expressió «àrea nacionalitària» —entesa com «una nacionalitat en sentit sociològic»—¹¹⁴ per referir-se a

111 Vegeu Benito Sanz i Miquel Nadal, *Tradició i modernitat en el valencianisme* (València: Eliseu Climent editor, 1996).

112 La Coordinadora es va constituir el 1976, però el projecte no va reeixir, tant per contradiccions internes com per pressions externes, i la majoria acabaria pactant i confluint amb el PSOE la segona meitat dels anys setanta, mentre que partits menors continuarien mantenint la seva autonomia.

113 El Partit Socialista d'Alliberament Nacional es va constituir el 1968. Era una organització independentista que es reclamava del marxisme i que estava influïda tant per l'onada de revoltes juvenils als països capitalistes com per les lluites anticolonials. Poc més tard es definiria com a comunista.

114 Rafael Ribó, «Conceptes polítics i realitat nacional», dins Xavier Romeu Jover, ed., *Debat sobre els Països Catalans: ponència i comunicacions de les Jornades de Debat sobre els Països Catalans (octubre 1976)* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes / La Magrana / Edicions 62 / Anagrama / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Laia / 77 Edicions, 1976), 165. El llibre recull els textos presentats en unes jornades de debat organitzades per l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans i un equip del Departament de Ciència Política de l'Institut Catòlic d'Estudis Socials de Barcelona en el marc del Congrés de Cultura Catalana.

una realitat compartida, però alhora plural en la seva configuració interna, amb diversos nivells d'autoconsciència entre la seva població i amb ritmes variats de desenvolupament socioeconòmic.

Va ser sobretot durant el procés transicional que, des de la societat civil, s'impulsaren diverses iniciatives de gran impacte que, partint de l'assumpció d'aquest espai sociocultural comú, pretenien reflexionar sobre l'estat dels seus àmbits i sectors, i fer propostes de futur, així com aprofundir en formes de relació interterritorial. Entre les més ambicioses podem esmentar el Congrés de Cultura Catalana (CCC),¹¹⁵ que va tractar en un àmbit específic del fenomen artístic i va elaborar un Projecte de resolucions, redactat bàsicament per Tomás Llorens amb la col·laboració de Teresa Camps i Joaquim Dols, que en constitueix la principal contribució.¹¹⁶ Miró i Tàpies van fer-ne els dos principals cartells anunciadors. Després del Congrés, Cirici, amb un excés d'optimisme, escrivia: «El CCC [...] creiem que assenyalà el punt irreversible, després del qual ja mai més no podrà produir-se cap desviació respecte a la identitat nacional sencera dels Països Catalans».¹¹⁷

L'aportació teòrica que es va fer en el marc del Congrés va servir, en part, com a fonament de l'exposició «Art i modernitat als Països Catalans» (1978), celebrada a Berlín en ocasió de les anomenades Setmanes Catalanes.¹¹⁸ Una altra iniciativa destacable va ser l'intent, no reeixit, d'impulsar

115 Per a una visió general, vegeu Jaume Fuster, *El Congrés de Cultura Catalana. ¿Què és i que ha estat?* (Barcelona: Laia, 1978).

116 *Congrés de Cultura Catalana. Resolucions (3)* (Barcelona/Palma/València: Curial Edicions Catalanes / La Magrana / Edicions 62 / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Laia / Moll / Llibres Turmeda / Edicions 3 i 4 / L'Estel, 1978). En l'àmbit d'Arts Plàstiques del Congrés també existia l'anomenat Collectiu, que va redactar el manifest «Apunts per a una declaració d'artistes i intellectuals», reproduït en el volum suara esmentat, en què defensava l'agrupament del sector i atribuïa a l'art un paper «clarificador de la praxi, una espurna més per impulsar les lluites populars cap a la superació de les contradiccions de classe», *ibidem*, 62–64. Un dels principals membres del Grup de Treball, Antoni Mercader, passaria a treballar en les tasques organitzatives del Congrés de Cultura Catalana.

117 Alexandre Cirici, «Reflexions sobre el Congrés de Cultura Catalana», *Serra d'Or* 220 (gen. 1978): 20.

118 L'exposició va ser promoguda per l'industrial i mecenes Rafael Tous i va tenir el patrocini d'institucions alemanyes i una aportació de l'Ajuntament de Barcelona, així com la col·laboració de diversos museus i galeries d'art. La comissió artística estava formada per Ignasi de Solà-Morales, Victòria Combalia, Mercè Vidal, Alicia Suárez, Núria Aramon, Francesc Vicens, José Corredor-Matheos i Tomás Llorens. Se'n va editar un llibre catàleg amb textos de diversos autors, amb el títol *Art i modernitat als Països Catalans* (Berlín/Barcelona: Staatliche Kunsthalle, 1978).

un Museu d'Art Contemporani dels Països Catalans a Banyoles.¹¹⁹ El vincle cultural entre la Catalunya sota jurisdicció espanyola i la Catalunya francesa va ser un dels motius argumentals de l'exposició «Seny i rauxa: 11 artistes catalans» (1978), que va tenir lloc al Centre Georges Pompidou de París, amb la participació d'artistes catalans dels dos costats de la frontera hispanofrancesa.¹²⁰

En el terreny artístic personal i grupal, foren molts els discursos i les pràctiques que, amb més o menys sistematicitat i des de diferents perspectives, van fer ús d'aquest marc referencial. Alexandre Cirici, com ja hem vist, en va ser el màxim defensor des del vessant de la crítica i l'assaig, al costat de noms com Damià Ferrà-Ponç, Mercè Vidal, Jaume Fàbrega o Tomás Llorens. L'escultor Andreu Alfaro, autor de diverses escultures dedicades als Països Catalans, fou un dels artistes més compromesos en aquesta vindicació. Per la seva banda, la Jove Plàstica de Mallorca, que aplegava bona part del sector artístic illenc més avançat, va afirmar la voluntat d'«integrar-se dins una cultura d'intercanvis creadors amb les restants terres catalanes»,¹²¹ mentre que el Grup de Treball va presentar a la Biennial de París de 1975 l'obra *Champ d'attraction. Document: Travail d'information sur la presse illégale des Pays catalans*. De fet, en els entorns conceptualistes i experimentals, l'assumpció, si més no verbal, d'aquest marc era majoritària. O les mostres itinerants de «Plàstica catalana contemporània», iniciades el 1972 a Barcelona, estaven formades per artistes de tota l'àrea cultural —Alfaro, Brossa, Equip Crònica, Miró, Ponç, Tàpi-

119 Aquesta iniciativa la impulsaren bàsicament alguns antics membres del Grup Tint-2 en uns moments en què encara es mantenia l'esperit de solidaritat i de resistència cultural propi de la lluita antifranquista. Després d'aconseguir nombroses cessions gratuïtes d'obres, cosa que denotava l'acord dels artistes a la proposta, i de celebrar unes exposicions a la Llotja del Tint de Banyoles, l'Ajuntament de la ciutat va desistir d'assumir el projecte a causa de les despeses que hauria comportat establir i mantenir la infraestructura museística, així com davant la necessitat de prioritzar unes necessitats municipals més peremptòries. Possiblement, els motius polítics també van tenir pes en aquesta decisió.

120 Els expositors van ser Frederic Amat, Georges Badin, Jordi Benito, Alfons Borrell, Jean Capdeville, Ferran García Sevilla, Jordi Pablo, Carlos Pazos, Josep Ponsatí, Josep Uclés i Jean Louis Vila. La proposta va néixer sota la inspiració de Francesc Vicens (de la Fundació Miró), Joan Brossa i Alexandre Cirici, mentre que Maria Lluïsa Borràs se'n va convertir en la principal impulsora.

121 Rafael Amengual et al., «Resposta de la Jove Plàstica mallorquina», *Lluc* 654 (des. 1975): 23. L'escrit contestava un article d'Alexandre Cirici a *Serra d'Or* perquè no hi havia atès amb prou deteniment i rigor la realitat artística de les Illes.

es, Sempere i d'altres— i comptaren amb la col·laboració d'algunes de les seves principals galeries.

Durant el procés transicional, sectors provinents del franquisme van aprofitar alguns punts febles de la proposta, com ara la desconsideració dels factors subjectius i dels diferents nivells de consciència col·lectiva, per impulsar una forta reacció, amb violència inclosa, contra la idea de Països Catalans i els qui la sustentaven. Una pugna que va tenir una de les seves manifestacions centrals en el que s'ha conegut com la «batalla de València», en què l'apellació a la defensa de la identitat valenciana amenaçada es va convertir en una potent eina de mobilització de les forces més conservadores.¹²² Es tracta d'una estratègia de tensió que també formava part de la lluita contra l'hegemonia de les organitzacions d'esquerra, les quals eren, en gran mesura, les que s'havien mostrat més receptives als plantejaments fusterians. D'altra banda, la Constitució espanyola i la nova estructuració territorial per comunitats autònomes va dividir l'àmbit sociocultural en tres subsistemes estatals diferents, alhora que n'interdeia, de manera explícita, la possibilitat federalitzadora.

Aquests factors i d'altres van propiciar que l'aspiració d'articular el conjunt de l'àrea sociocultural que havia caracteritzat una part significativa de les proposicions del moviment antifranquista entrés en una fase de recessió durant els anys vuitanta. Les paraules que va escriure Cirici després del CCC, i que he reproduït unes línies més amunt, no resultaren profètiques, si més no en relació amb el cicle que llavors s'obria, ja que en el terreny artístic les identitats simbòliques significades van tendir a emmotllar-se als nous marcs autonómicoestatals o a la construcció d'una nova identitat espanyola.¹²³

¹²² Una reacció que també va afectar intensament el terreny lingüístic, malgrat que la fonamentació filològica deixava pocs dubtes al caràcter comú i compartit de l'idioma.

¹²³ L'àmbit literari, en tant que la llengua n'era la base, sí que aconseguiria establir certa normalitat a Catalunya, però resultava més precari en la resta de l'àrea cultural. En canvi, en el terreny de la cultura de masses van tendir a imposar-se els referents autonòmics i espanyols.

Conclusions

La creació i la difusió d'imaginari visual en l'esfera pública i els seus processos de recepció, en tant que afecten la manera de copsar la realitat i tenen cert potencial performatiu, són fenòmens que no resulten aliens a la dialèctica social i històrica.

Un dels àmbits de producció simbòlica que va tenir un rol rellevant durant el franquisme, sigui com un instrument al servei directe o indirecte de la dictadura, sigui com un element de resistència o de lluita del moviment opositor, fou el de les anomenades arts plàstiques o visuals.

Durant els gairebé quaranta anys d'existència del Règim, el camp de l'art, com la societat en el seu conjunt, no va deixar d'experimentar canvis i modificacions de tota mena, no només en el terreny de la discursivitat, de les formes estètiques i dels seus usos socials i ideològics, sinó també en la configuració de les seves relacions de poder internes i en els seus nivells d'autonomia i dependència.

En la immediata postguerra, el feixisme catòlic espanyol va interdir totes les formes d'art que no s'ajustaven als seus models normatius i va fer de la producció esteticosimbòlica un mecanisme modelador de les consciències al servei de l'Estat totalitari. Després de la derrota de l'eix italoalemany i ja en el marc bipolar de la Guerra Freda, el franquisme va seguir un procés de reorientació que portaria a un gir significatiu de les seves polítiques artístiques cap a opcions estètiques més en sintonia amb les del bloc occidentalista. La promoció d'un art modern, hegemonitzat en bona part per l'informalisme, que era presentat com una actualització formal d'unes suposades essències pàtries, esdevingué un mitjà útil per afavorir l'acomodació de la dictadura a la nova situació internacional.

Va ser sobretot en el segon lustre dels anys cinquanta que van començar a emergir tot un seguit de plantejaments teòrics, propostes artístiques i formes organitzatives, sovint en relació amb el PCE-PSUC i amb altres forces de l'oposició clandestina, que posaren en qüestió els models estètics i els valors ètics i ideològics de l'art que emparava i promovia el franquisme. Enfront de les opcions afavorides pel Règim, aparegueren les tendències opticocinètiques i gestàltiques, els neorealismes socials o les noves figuracions. Bona part d'aquests corrents s'inspiraven en referents artístics

francesos i italians de l'època. Des dels entorns comunistes es va impulsar un art de tendència al voltant de la idea de realisme, ja que es considerava que era la poètica més adequada per als seus objectius emancipadors.

L'avanç social i polític de l'antifranquisme, els canvis estructurals que va viure el país durant els anys seixanta, l'augment de les relacions amb l'exterior o el rearmament de les forces d'esquerra en l'àmbit internacional van propiciar tot un seguit d'alteracions i desplaçaments posicionals dins i fora del camp artístic. Durant la segona meitat de la dècada, el PSUC va reformular la seva política artística i va passar a assumir la pluralitat estètica com una via per eixamplar l'abast del moviment cultural contra la dictadura. Àdhuc una part dels artistes d'avançada que, anys abans, havien estat avalats per l'Estat s'aproparen als rengles de l'oposició i s'hi acabaren integrant i alguns d'ells fins i tot donaren forma simbòlica als anhels d'alliberament.

Els anys finals del Règim van veure la multiplicació d'iniciatives, manifestacions i projectes, tant personals com de base col·lectiva, que des del món de l'art posaven en qüestió l'ordre autoritari, així com la mercantilització de l'art, la institució artística o el mateix capitalisme. Fins i tot uns determinats autors —Miró, Tàpies o Guinovart— i unes determinades formes estètiques vinculades a poètiques no representatives passaren a connotar per elles mateixes significacions antifranquistes. L'Estat havia perdut la capacitat de canalitzar a favor seu la producció cultural i foren sobretot els sectors alineats amb les forces democràtiques i sobretot amb les esquerres marxistes, sovint amb el suport o integrats en infraestructures de la societat civil, els que hegemonitzaren la dinàmica artística.

El procés de sortida del franquisme va comportar la descompressió de certa mena de tensions i alhora en va generar d'altres de noves. Es va tendir a substituir l'enfrontament i la mobilització social pel consens polític i pels pactes entre els representants de les principals forces en pugna, a fi de construir i desplegar, amb les menors tensions possibles, un nou marc juridicopolític. Tant en el terreny polític com en l'artístic, el corrent principal advocava per apaivagar sorolls estridents i persistències dissidents d'encuny rupturista.

Si la mobilització opositora durant el tardofranquisme —també en el camp artístic— havia recollit elements ideològics i l'impuls d'un corrent

contestatari d'abast internacional —adés al costat, adés al marge de les lluites obreres tradicionals— que venia d'uns anys seixanta en què gairebé tot semblava possible, el procés de construcció de la nova institucionalitat postfranquista es va integrar, per contra, en un marc global caracteritzat per l'ofensiva d'un nou i cada cop més desbridat capitalisme que configuraria el model neoliberal.

En aquelles circumstàncies, el món de la creació va viure, en termes generals, un replegament de les perspectives crítiques i una desactivació del seu potencial antagonic. Una gran part de les opcions artístiques de base col·lectiva van desaparèixer d'escena i els nexes de l'art amb el moviment sociopolític deixaren d'estar incardinats en una estratègia de transformació per passar a recloure's en una mena d'enclaustrament disciplinari, alhora que s'assistia a una creixent estetització de l'entorn i a un puixant desplegament de la indústria cultural.

Des del Govern espanyol —de la UCD al PSOE—, les grans entitats financeres i l'entramat comercial de l'art, es va tendir a promoure una estètica autoreferencial, entotsolada i socialment no conflictiva —un «art-as-art expression», en mots de Margit Rowell—,¹²⁴ que acabaria fent del producte artístic un bé de consum més. A Catalunya, es va mantenir un cert fil de continuïtat amb determinats plantejaments i tradicions d'avantguarda, però convenientment autonomitzats i constituïts en objectius per ells mateixos. Es van deixar de banda els seus vessants més subversius, associats tant al qüestionament de la institució artística com a la impugnació de la praxi vital establerta, i, per contra, s'assumiren certs aspectes del relat postmodern, que esdevingué la nova forma de cultura dominant del capitalisme tardà.



This work is subject to a [Creative Commons Attribution 4.0 International Public License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹²⁴ Vegeu Margit Rowell, *New Images from Spain* (Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1980).