

La imatge impresa en les cultures visuals de l'anti- franquisme. Els anys de l'Assemblea de Catalunya

NARCÍS SELLES RIGAT



FOTO

memorial
democràtic



Generalitat
de Catalunya

La imatge impresa
en les cultures
visuals de l'anti-
franquisme. Els
anys de l'Assemblea
de Catalunya

NARCÍS SELLES RIGAT

La imatge impresa en les cultures visuals de l'antifranquisme. Els anys de l'Assemblea de Catalunya

Edita: Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya.

Curador i textos: Narcís Selles Rigat

Disseny i maquetació: Marcel Dalmau Brunet

Coberta: Fragment versionat del cartell fundacional de l'ADAG, pàg. 101.

Correcció de textos: Esteve Garrell i Serrano

Traduccions: Mar Fontana i Oriol Solé / d'actils

DL: B 18370-2021

ISBN: 978-84-1898642-0

© de l'edició: Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya. Departament de Justícia.

© de les obres reproduïdes: Ansesa Gironella, Comissió Tàpies, Equipo Crónica -drets del coautor Manolo Valdés, Equipo Realidad, Esther Boix, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Francesc Artigau, Frederic Amat, Grau-Garriga, Guillén, Josep Guinovart, Joan Rabascall, Juan Genovés, Matías Quetglas, Nazario, Josep Pla-Narbona, Rafael Canogar, Robert Llimós, Fundació Joan Brossa, Arxiu Fotogràfic Oriol Maspons, VEGAP, Barcelona, 2021

Agraïments

Àlex Mitrani
Antoni Monturiol
Antoni Padrós
Ester Arché
Jordi Busquets
Mercè Vidal
Raquel Medina
Sergi Plans
Victòria Combalia
Xose Prieto Souto

Novembre, 2021

Memorial Democràtic

Peu de la Creu, 2-4
08001 Barcelona

**memorial
democràtic**

 **Generalitat
de Catalunya**

Fons i col·leccions

Arxiu Històric de Comissions Obreres de Catalunya
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC)
Biblioteca de Catalunya. Barcelona
Centre Documental de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (CEDOC-UAB)
Col·lecció Albert Isern
Col·lecció BiACP
Col·lecció Quim Domene
Col·lecció Jordi Sarrate
Col·lecció Xevi Planas
CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)
FilMOTECA de Catalunya
Fons Bartomeu Vilà
Fons Lluís Benejam
Fons Narcís Selles
Fons Pere Portabella-Films 59
Fundació Randa-Lluís M. Xirinacs
Institut del Teatre. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE)
Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
Museu d'Art de Girona
Museu d'Història de Barcelona
Museu d'Història de Girona
Museu de L'Hospitalet
Museu del Disseny
Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)
Vértice 360 Films
Video Mercury Films

BIBLIOTECA DE CATALUNYA - DADES CIP

Selles, Narcís, autor

La imatge impresa en les cultures visuals de l'antifranquisme : els anys de l'Assemblea de Catalunya.-
Primera edició
Publicat amb motiu de l'exposició celebrada a Barcelona, entre el 16 de novembre de 2021 i l'1 de juny de 2022. -
Referències bibliogràfiques. - Text en català, resum en català, castellà i anglès
ISBN 9788418986420
I. Memorial Democràtic (Catalunya) II. Títol
1. Antifranquisme en l'art. 2. Moviments de resistència en l'art 3. Arts gràfiques - Catalunya - Història - S. XX
323.23/.26:329.18(460):7.04
355.425.4:323.22./28
76(460.23)"19"

índex

- 9 Pròleg
- 13 Introducció
- 21 Imatgeries, imaginaris i estètiques contradictòries
- 25 Més enllà del realisme social
- 29 La construcció d'alternatives
- 33 Els nous realismes crítics i les estètiques pop
- 39 Una modernitat repolititzada
- 45 Altres camins de dissidència
- 57 Cap a una nou cicle polític
- 63 Principals temes tractats en la producció gràfica anti-franquista
- 117 Procedències i característiques de les imatges reproduïdes en la publicació
- 121 Notes cronològiques
- 125 Resum / Resumen / Summary

Pròleg

El 7 de novembre de 1971 es constituïa a l'església de Sant Agustí de Barcelona l'Assemblea de Catalunya. Una entitat política anti-franquista que acabaria aplegant la major part de l'oposició a la dictadura. Malgrat les dificultats que implicava operar des de la clandestinitat, la dissensió s'estenia progressivament en amplis espais de la societat catalana. Enguany es compleixen, doncs, cinquanta anys d'un moment d'eclosió de les ànsies democràtiques en una societat que continuava sotmesa a les estretors i coercions d'un règim autoritari en crisi. És a dir, un entramat polític i burocràtic incapaç de comprendre uns temps que estaven canviant tal com es reflectia amb el sorgiment, en connexió amb el que succeïa en les democràcies occidentals avançades, de nous gustos culturals i de comportaments socials propis d'una societat de consum incipient que alterava el tradicionalisme nacionalcatòlic.

Aquestes mutacions d'ordre socialcultural coincidien amb l'enfortiment de les opcions polítiques clarament antifranquistes que, tot i la seva renovació generacional, remuntaven la seva legitimitat als anys republicans. Compaginar tots aquests factors requeria d'un programa polític i uns objectius de mínims que pogués ser acceptat per l'ampli espectre ideològic que s'enfrontava al feixisme catòlic espanyol. L'Assemblea de Catalunya va encertar-ho amb els seus quatre punts, pregons i ambiciosos, que es resumien en: llibertats polítiques, amnistia per als presos polítics, restabliment provisional de l'Estatut d'Autonomia de 1932 i la coordinació política amb les altres forces democràtiques de l'Estat espanyol.

Es tractava, sens dubte, d'un temps de grans transformacions i d'esperances dipositades en un futur millor en què la cultura i la política d'oposició al règim franquista s'imbricaven i es nodrien mútuament. Un fenomen que és perceptible en l'exposició que, comissariada per l'historiador de l'art Narcís Selles, ens proposa un tast de la vitalitat de la imatge impresa en les cultures visuals de l'antifranquisme. Aquesta vitalitat era, en bona mesura, causa i efecte d'aquests grans canvis que desafiaven i erosionaven una dictadura en retirada. Arreu, com es palesa en l'exposició i en els textos d'aquesta publicació, era perceptible aquesta voluntat de transformació. Ja no era una qüestió d'unes elits cultes i conscienciades políticament en contra dels despropòsits d'un sistema polític decrepit, sinó que molts dels espais de la cultura de masses reflectien tant aquestes mutacions com contribuïen a crear-les.

En la tria d'imatges proposada per Narcís Selles, així com en l'escrit en què aprofundeix les qüestions tractades a l'exposició i que confegeix aquesta publicació, queda molt clar que la societat del Principat i d'altres àrees de parla catalana, entre la segona meitat dels anys seixanta i la fi dels setanta del segle passat, va experimentar un moment de grans potencialitats polítiques i creatives. Un art i una cultura que, des de diversos camps i gèneres, arribava a àmplies minories i, fins i tot, a majories disposades a acabar amb el constrenyiment del franquisme.

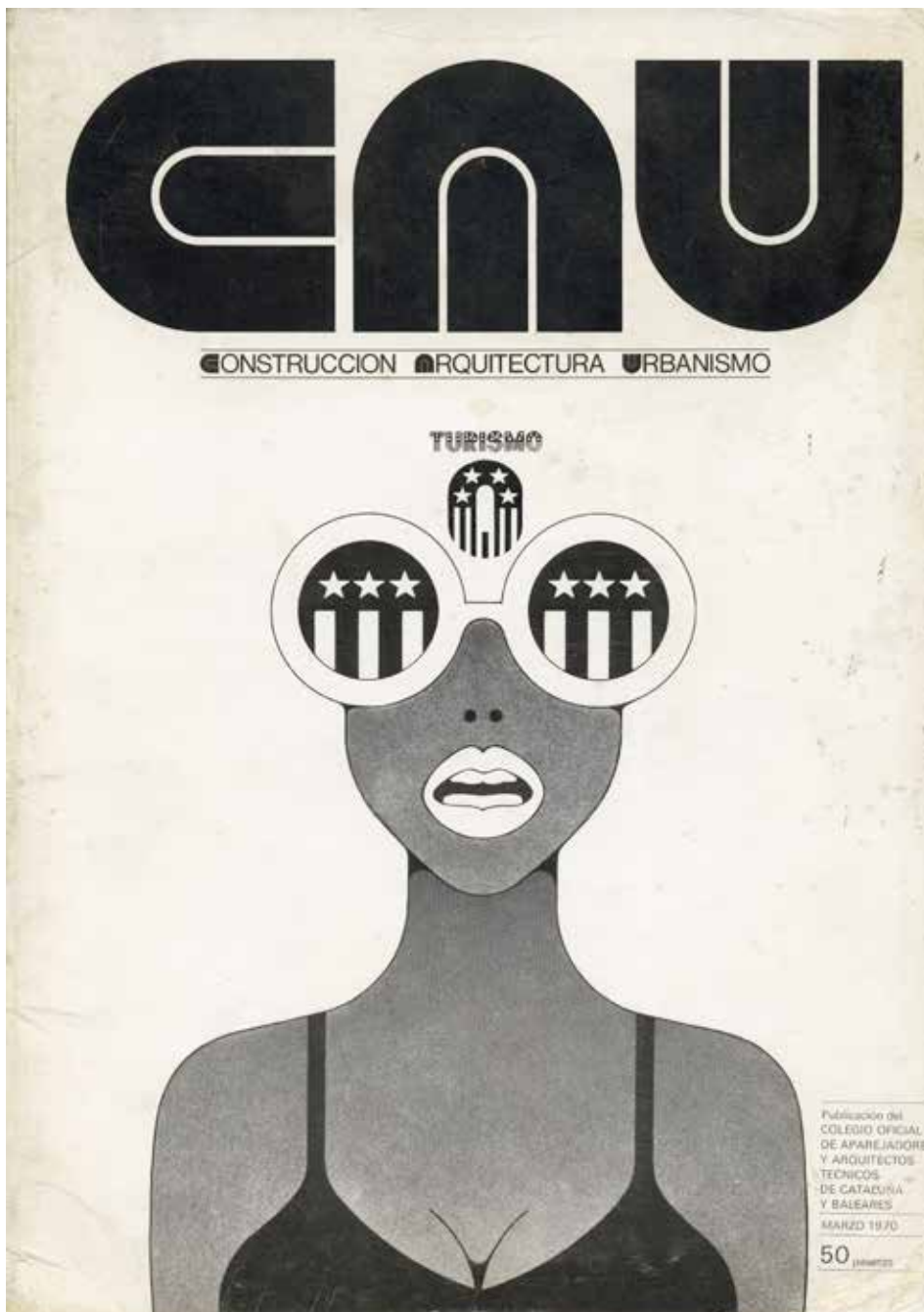
Aquesta exposició i publicació, *La imatge impresa en les cultures visuals de l'antifranquisme. Els anys de l'Assemblea de Catalunya*, proposen una immersió –molt visual evidentment tenint en compte el subjecte tractat– en aquella etapa en què la dinàmica política es movia entre la incertesa i l'atractiu de la realització de possibles alternatives utòpiques. L'Assemblea de Catalunya va recollir bona part d'aquest desig polític de canvi. Però res sortia del no-res, sinó que hi havia un substrat social i cultural que ho demandava i ho feia possible a partir de la creació de nous codis lingüístics i artístics.

En definitiva, aquesta publicació, que està vinculada amb l'exposició del mateix nom, és una mostra de la voluntat del Memorial Democràtic de treballar sobre l'època tardofranquista i, sobretot, de posar en relleu les diverses cultures antifranquistes. Conèixer aquestes fonts de la dissidència ens acosta a una visió i a un concepte de la democràcia com quelcom viu, dinàmic, trencador, anticonvencional, popular, lluny dels formalismes i burocratismes que, amb freqüència, afecten els sistemes polítics que es consideren, actualment, com a democràtics.

Jordi Font Agulló
Director del Memorial Democràtic

La imatge impresa en les cultures visuals de l'anti- franquisme. Els anys de l'Assemblea de Catalunya

NARCÍS SELLES RIGAT



Portada de la revista CAU, núm. 0, 1970.
Disseny i coberta: Enric Satué

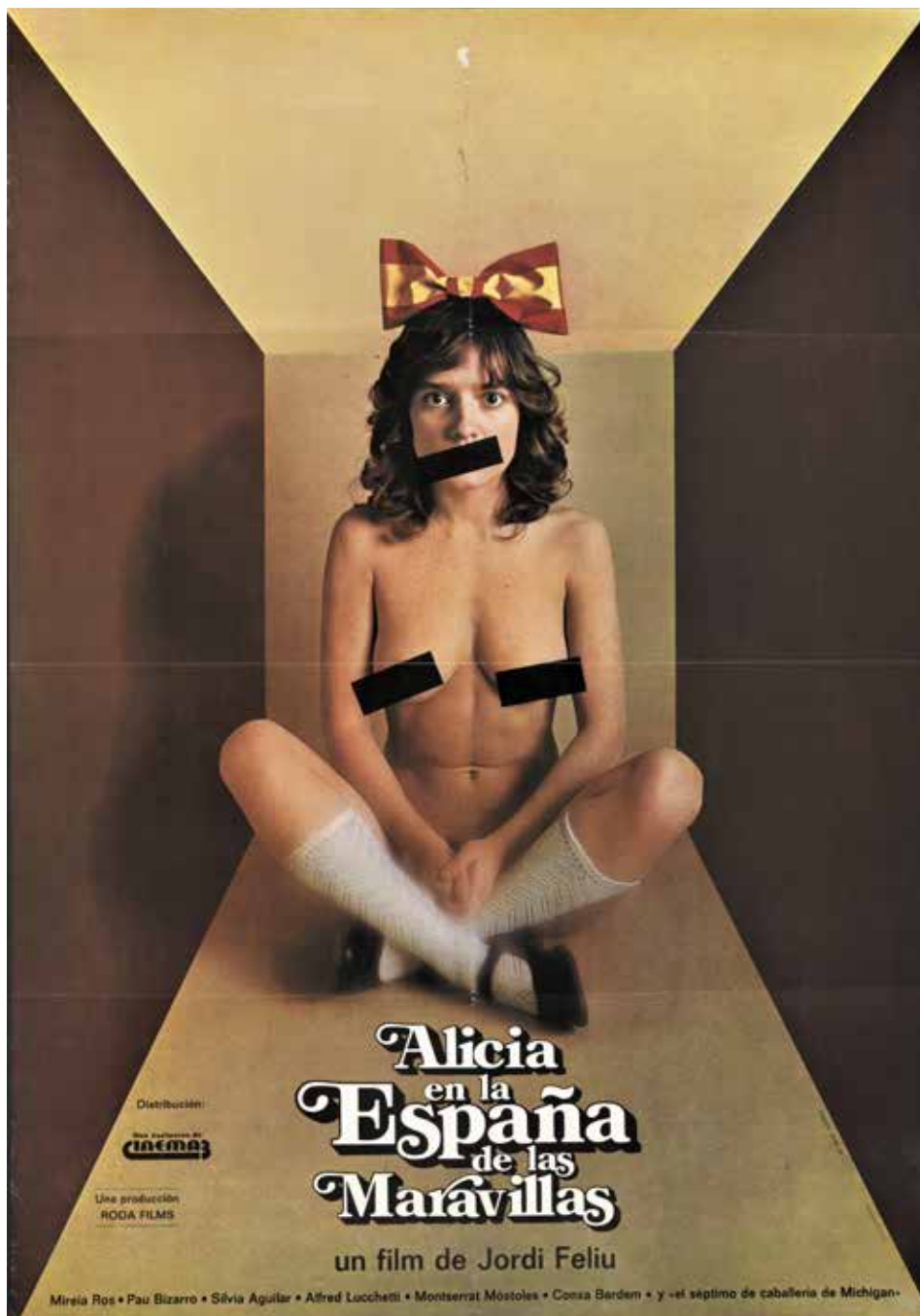
Introducció

Les arts i el conjunt de cultures visuals van jugar un paper important en la lluita contra la dictadura franquista i en l'avenç cap a les llibertats democràtiques. Però la seva recepció majoritària i el grau més alt d'operativitat funcional no va venir tant de les obres i els exemplars únics que s'exposaven en espais especialitzats –fossin galeries, centres d'art o museus– o en llocs que, sense ser-ho, es veien resignificats artísticament, sinó més aviat de les que van saber superar aquests límits, socialment i culturalment constrenyedors, i s'expandiren pel cos social a partir de la seva vehiculació per distints mitjans impresos. D'aquelles aportacions, en definitiva, que, de la mà d'artistes, dissenyadors, il·lustradors o ninotaires, van donar forma a vindicacions, propostes i iniciatives sorgides dels afanys de canvi dels sectors més actius i compromesos de la societat civil.

La irradiació pública d'aquesta producció es va donar per una diversitat de vies, estratègies i procediments. Per una banda, aprofitant les possibilitats que oferien algunes empreses, especialment editorials, discogràfiques i certs mitjans de comunicació afins o, si més no, receptius als plantejaments democràtics, així com determinades infraestructures del moviment associatiu –col·legis professionals, entitats culturals i recreatives, associacions de veïns, etc.– i canals alternatius de molt diversa mena, alguns dels quals funcionaven al marge de la legalitat franquista. I, per una altra banda, estenent l'abast social de les obres mitjançant la utilització de tècniques reprogràfiques diverses i emprant nous suports i formats d'edició o actualitzant els que ja disposaven d'una llarga història al darrere. Tot plegat va permetre fer arribar el producte imprès, com a imatge crítica, a capes àmplies de la població.

Cal dir que la significació que es desprèn, posem per cas, del disseny de la caràtula d'un disc, de la portada d'un llibre o d'una revista, ultra els seus sentits específics derivats de la combinació creativa d'unes determinades imatges i uns determinats mots, també acaba veient-se impregnada pels continguts d'allò que publicita. I, alhora, es dona el fenomen invers, els sentits suggerits per la portada del disc, del llibre o de la revista es projecten en l'obra musical o escrita i tenen un grau variable d'influència en la seva recepció. Tenir en compte aquest fenomen d'interacció és necessari per copsar adequadament la dimensió politicoideològica de la producció gràfica; ara bé, això no exclou, és clar, que es puguin fer lectures parcials i autònomes dels diversos elements que entren en relació.

Així, per exemple, la rellevància que va tenir la revista CAU, acrònim de Construcció, Arquitectura i Urbanisme, especialment durant la seva primera època, és indestruïble del joc d'interrelacions i transferències de significat entre un disseny gràfic innovador i agosarat, a cura d'Enric Satué, i les temàtiques tractades per la publicació i la perspectiva crítica que s'hi adoptava. Editada pel Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, poc després que la candidatura demòcrata i progressista guanyés les eleccions internes de l'entitat, va comptar amb la participació de personalitats com Francesc Serrahima, Manuel Vázquez Montalbán, Roman Gubern, Jaume Lorés, Josep M. Huertas, Oriol Bohigas i molts altres, bona part dels quals se situaven en l'òrbita d'influència del PSUC.



Cartell de la pel·lícula de Jordi Feliu, Alicia en la España de las maravillas, 1978
Disseny: Creación Costa S.A.

La publicació que el lector té ara a les mans ofereix un recull de materials visuals que van ser vehiculats per mitjans impresos –on referents de l'alta cultura entren en relació amb manifestacions populars i amb expressions de la cultura industrial i mediàtica– i aspira a evidenciar-ne la importància, no només posant en relleu el seu paper com a eines simbòliques a favor del canvi polític i la vindicació de drets i llibertats, sinó també fent present les seves qualitats artístiques i/o comunicatives. En contra del que a vegades s'ha afirmat, ni l'heteronomia artística ni la funcionalitat social de l'art no només no estan renyides amb el valor estètic, l'ambició cultural o la pertinència significant, sinó que poden esdevenir el seu combustible.

La selecció que hem fet d'entre la nombrosa producció gràfica que va generar el moviment antifranquista és deutora, lògicament, d'una mirada personal, fruit del bagatge que, vulgues que no, tots portem incorporat. I, en aquest sentit, hauria estat certament possible escollir altres imatges per representar la dissensió política i/o el compromís democràtic. Però allò que hem intentat és que la nostra tria, a més de tenir en compte l'interès de les obres, fos prou representativa –si més no fins allà on ens ha estat possible, atès l'abast forçosament limitat del recull– dels principals repertoris i imaginaris visuals emprats i promoguts pels diferents sectors que, des de pràctiques, disciplines, canals i entorns socials diversos, van contribuir a l'erosió de la dictadura, sigui forçant-ne els límits i qüestionant les ideologies, les polítiques i els mecanismes de coacció en què es fonamentava, sigui proposant opcions alternatives respectuoses amb els drets individuals i col·lectius. Un conjunt extens de manifestacions visuals que van propiciar entre la ciutadania la percepció d'un marc de referències, actituds, posicionaments i valors que no eren els de l'oficialitat, sinó que se'n distancien, hi entraven en conflicte o directament hi col·lidien.

La nostra atenció no s'ha limitat a les obres impreses que, temàticament, adoptaven una posició de denúncia explícita del règim autoritari o que bescantaven els cànons representatius i simbòlics establerts, sinó que també hem considerat les que aspiraven a transgredir determinats components de caràcter biopolític constitutius d'aquell sistema. Com és prou sabut, el franquisme no va ser només una estructura de dominació política i socioeconòmica, una configuració específica del capitalisme que es volia alliberada de contrapoders democràtics, obrers i populars, sinó que també fou una maquinària productora de subjectivitats normativitzades, de modelatge dels cossos i les ments de la gent i de les formes de relació entre les persones. De manera que hem considerat tant expressions visuals que mostraven una actitud crítica cap a aspectes culturals, morals, actitudinals o de comportament en què s'assentava l'ordre franquista, com les que postulaven universos alternatius o interessos vitals allunyats de les pautes instituïdes. I, en general, hem atès aquelles proposicions gràfiques que, pels seus usos socials, s'integraven en el camp d'influència de les forces opositors.

A l'hora de valorar el grau d'antagonisme de les distintes conceptualitzacions visuals no es pot obviar el paper condicionador dels diferents contextos socials i polítics en què van emergir, ja que les possibilitats de manifestació pública venien inevitablement limitades pel marc legislatiu franquista i els seus mecanismes coercitius i de control social. I també tenien a veure, és clar, amb l'evolució de les relacions de poder entre els blocs en pugna, àdhuc amb les seves contradiccions internes i les lluites intestines que aquestes generaven.



Cartell de Joan Miró, Ja ajudeu la cultura catalana?, 1976

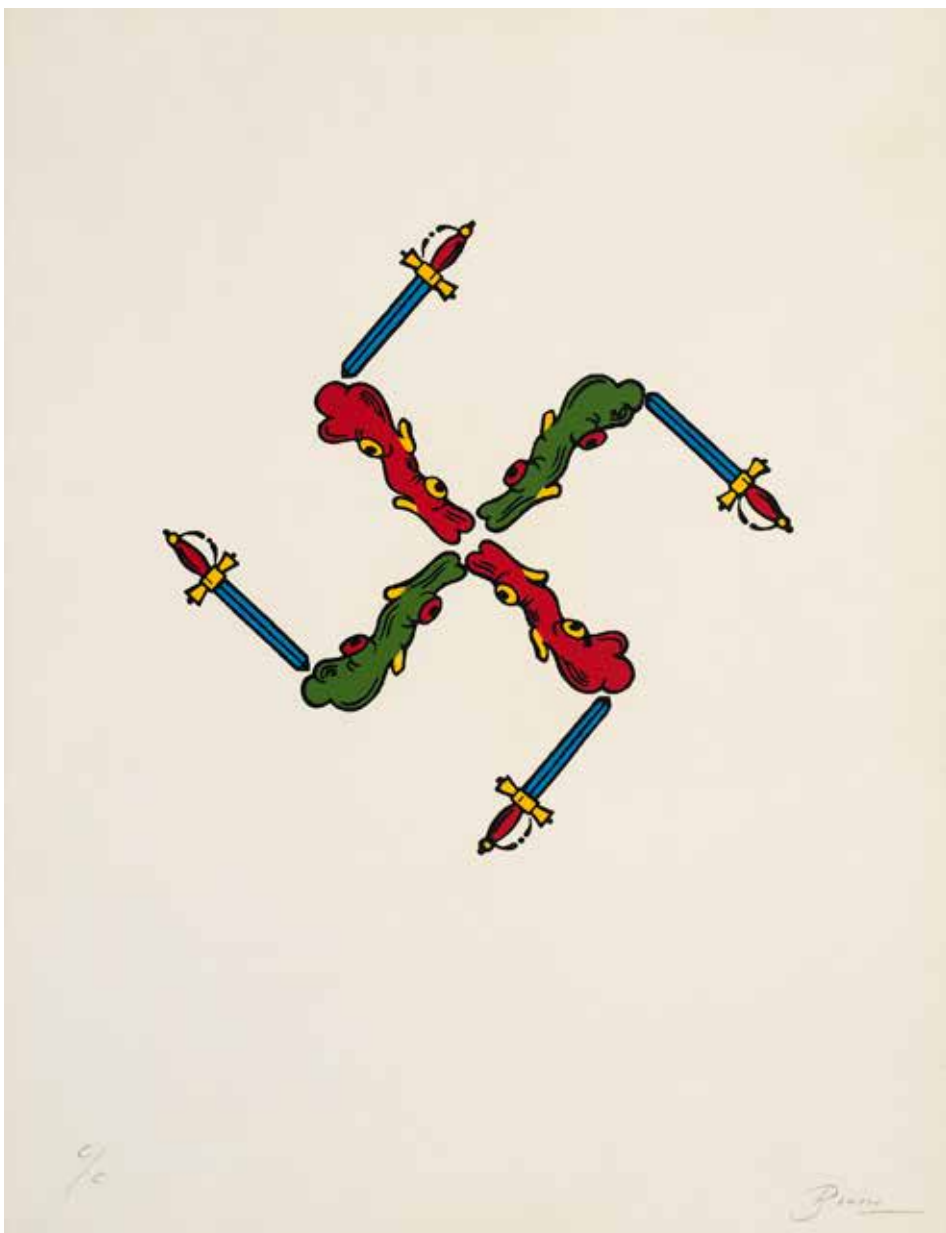
Si durant els anys seixanta i la primera meitat dels setanta, les forces opositores van anar eixamplant el seu abast, influència i capacitat organitzativa, propositiva i interventora, malgrat els inevitables avenços i retrocessos que es donaren durant aquest laboriós procés d'empoderament col·lectiu, va ser sobretot arran de la mort del dictador, quan es van fer presents en l'espai públic múltiples expressions contestatàries i d'impugnació global del sistema i la força de la gent va prendre carrers i places del país, sovint per l'impuls de l'Assemblea de Catalunya i de tota la xarxa d'organitzacions que la constituïa. En aquella conjuntura, també es van donar nombroses iniciatives de recuperació de la memòria democràtica, avaluacions crítiques –sectorials i globals– de l'estat de les coses, així com una diversitat de propostes i manifestacions d'aspiració alliberadora per als nous temps que despuntaven.

Un dels trets que va singularitzar el moviment antifranquista a la societat catalana fou la importància que hi va adquirir la qüestió nacional i la defensa dels drets lingüístics i culturals de la població. En efecte, enfront de les polítiques espanyoles oficials, que anaven de la persecució pura i dura al no reconeixement de les minories lingüístiques i nacionals, la immensa majoria de les organitzacions democràtiques catalanes afirmava el seu compromís en la defensa d'aquests drets. Un compromís que, en aquells moments, també van assumir les esquerres espanyoles, si més no sobre el paper, i que, entre altres coses, incloïa l'acceptació del dret a l'autodeterminació de les diferents nacionalitats de l'Estat espanyol.

Aquests posicionaments confrontats entre el règim autoritari i les forces democràtiques en relació amb les diverses realitats nacionalitàries de base subestatal, permeten considerar que totes les manifestacions (polítiques, socials, literàries, artístiques, etc.) que contribuïen al lliure desenvolupament i articulació d'aquestes cultures nacionals inferioritzades formaven part constitutiva del bloc antifranquista. Això va propiciar que el grau més alt d'oposició al sistema dictatorial espanyol vingués sobretot de Catalunya i d'Euskadi, ja que en aquestes societats a l'opressió general que comportava el franquisme s'hi afegia la consciència creixent d'una opressió específica derivada de la negació o del no reconeixement dels seus signes d'identificació propis i del seu dret a autogovernar-se. En aquest sentit, la memòria dels anys republicans, sovint evocats pel moviment democràtic, va constituir un factor destacat de conscienciació política.

La visió panoràmica que oferim d'aquesta imatge opositora i/o alternativa, identificadora d'un moviment canviant, expansiu, plural i amb múltiples ramificacions, també permet constatar el considerable abast de la seva projecció pública i l'entramat cívic i social que el sustentava.

Una part d'aquesta producció gràfica derivava formalment –i, en part, n'era subsidiària– de les tendències artístiques que corresponien al seu moment històric. I una altra part, de pràctiques vinculades a disciplines cada cop més consolidades –com la il·lustració i el disseny gràfic–, les quals disposaven d'unes genealogies, unes maneres de fer i uns requeriments de significació que enriqueixen les aportacions provinents dels diferents corrents estètics amb els quals les pràctiques esmentades interactuaven amb més o menys intensitat. D'altra banda, les referències a tradicions del passat –de les poètiques modernistes i noucentistes a la cartellística republicana o de la premsa satírica a les avantguardes històriques–, conve-



Joan Brossa, Espanya 75, serigrafia, 1975

nientment actualitzades i resignificades, també van tenir una importància notable en la conformació d'aquest ric i variat univers visual.

L'àmbit que s'ha pres en consideració és bàsicament el de la Catalunya estricta, si bé també s'han tingut en compte algunes de les propostes més interessants i influents d'autors d'altres zones –País Valencià i Illes Balears– de la seva àrea sociocultural i que van tenir una repercussió notable en el conjunt del territori. Pel que fa al marc cronològic, es contemplen sobretot els moments en què les forces democràtiques van aconseguir una articulació sociopolítica remarkable al voltant de l'Assemblea de Catalunya i l'antifranquisme va assolir l'hegemonia cultural en diferents àmbits i sectors; però també és objecte d'un esguard previ la dècada anterior a la constitució de l'esmentada plataforma unitària, ja que els avenços assolits no s'explicarien sense les lluites i les iniciatives que els van precedir.

El període atès es clou l'any 1978, quan l'Assemblea de Catalunya ja havia deixat de ser operativa i es va superar formalment la dictadura amb l'aprovació d'un nou marc jurídic-polític fruit d'un acord entre els sectors reformistes del franquisme i els representants de les principals organitzacions opositores. Un acord, val a dir, no gens exempt de tensions, lluites i formes de pressió entre els distints agents involucrats, però que no esdevingué una ruptura democràtica de fons amb el passat, fruit de la derrota dels qui tenien el poder, tal com s'havia esdevingut en altres països, sinó que, en bona part, fou l'expressió de decisions polítiques de caràcter estratègic on confluïren una diversitat d'interessos aparentment antagònics que reflectien una determinada correlació de forces en un moment històric concret.

Aquest procés va comportar transformacions notables, certament, però també la persistència, en uns casos, o la modificació superficial, en d'altres, de constructes ideològics, hegemònies socioeconòmiques i aparells i estructures estatals de dominació –sistema judicial, policial, militar, etc.– que venien del règim anterior. El mateix cap d'estat, el rei Juan Carlos, havia estat designat pel dictador com el seu successor i no es va deixar que la població triés la forma de govern, la qual cosa ja suggereix, i no només en el pla simbòlic, les limitacions d'aquell procés de canvi.

En resum, la intenció d'aquesta publicació és oferir una mostra i una primera avaluació de les cultures visuals emprades pels diferents sectors de l'antifranquisme que van ser vehiculades per mitjans impresos, sigui a través de l'edició gràfica, la producció seriada, l'obra múltiple o les publicacions. Amb aquesta iniciativa també es vol fer un reconeixement al conjunt de persones, grups, entitats i organitzacions de signe divers que van participar en la lluita per les llibertats individuals i col·lectives.

Imatgeries, imaginaris i estètiques contradictorials

Una de les iniciatives pioneres en el terreny de les arts visuals, en què la crítica a la situació que es vivia sota la dictadura anava de bracet amb la cerca de noves formes de producció, distribució i consum artístics, va ser Estampa Popular. Una formació que pot considerar-se la primera xarxa d'artistes antifranquistes apareguda a l'Estat espanyol¹. Es va promoure i articular des de sectors propers al PCE i al PSUC amb l'objectiu d'exercir una determinada influència social i política que contribuís a l'erosió del règim autoritari. Els artistes vinculats a aquesta agrupació van utilitzar el gravat, fet amb planxes de diferents materials, en especial el linòleum, com una forma de superar els límits restringits de l'art i l'alta cultura, eixamplar l'abast social del seu missatge reivindicatiu i fer passes endavant en el procés de democratització de la producció artística. Els membres d'Estampa Popular van adoptar inicialment i majoritària formes estètiques vinculables al realisme social, sovint amb un marcat accent expressiu, però de manera progressiva es va donar una ampliació dels seus referents artístics en sincronia amb l'obertura cultural dels partits comunistes².

Joan Fuster al País Valencià i Arnau Puig a Catalunya poden considerar-se capdavanters en la formulació teòrica d'un art arrelat als problemes socials³, amb què aspiraven a superar les estètiques pretesament aristocratitzants, evasionistes o closes en el seu entotsolament, com l'abstracció o l'informalisme, que foren instrumentalitzades políticament pel franquisme, i, alhora, posar les bases per a nous desenvolupaments artístics. D'aquests dos autors parteix, en part, la discursivitat que impregnaria posteriorment les obres d'Estampa Popular als Països Catalans, amb les aportacions de crítics i assagistes com Vicente Aguilera Cerni, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Josep M. Castellet, Francesc Vallverdú, José Corredor Matheos o Tomàs Llorens, la major part dels quals eren militants o companys de viatge del PSUC i del PCE.

L'adopció del realisme social com a tendència esteticoidiològica va ser, vist en perspectiva, una opció pertinent en un país que havia començat a sortir de la llarga postguerra i de la duríssima repressió política que hi va tenir lloc, així com del tancament autàrquic i d'una situació de mancances i precarietat per a una gran majoria de la població. Eren moments en què el moviment antifranquista era encara feble, poc organitzat i no disposava de mitjans

1 L'estudi més complet sobre Estampa Popular és de: HARO GARCÍA, N. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010. El primer nucli de l'agrupació es va constituir a Madrid (1959) i posteriorment es va anar estenent a altres zones de l'Estat espanyol –València (1964), Barcelona (1965), Tortosa (1966), Girona i la Plana de Vic (1967), etc.–, si bé amb resultats força diferents. Entre els artistes catalans més compromesos en aquesta iniciativa cal esmentar noms com Carlos Mensa, Esther Boix, Josep Guinovart, Francesc Artigau, Enric Marquès o Josep Àlvarez Niebla. Vegeu també: PUIG, A. (comis.), *Cap a una altra realitat. El context d'Estampa Popular*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2005 [catàleg d'exposició].

2 Vegeu: SELLES RIGAT, N. «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*, núm. 5, 2017, pàg. 205-209. Accessible en línia: <https://doi.org/10.7238/dd.v0i5.3131>.

3 Vegeu: FUSTER, J. *El descrèdit de la realitat*. Palma: Moll, 1955. I: PUIG, A. *Els pros i els contres de la pintura abstracta*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1963.



Esther Boix, Dona que frega i els fills tancats, linòleum, 1965



Josep Àlvarez Niebla, Sense títol, linòleum, 1966

Francesc Artigau, Sense títol, linòleum, 1965

Josep Grau Garriga, Sense títol, linòleum, 1965



Alexandre Grimal, Sense títol, linòleum, 1966

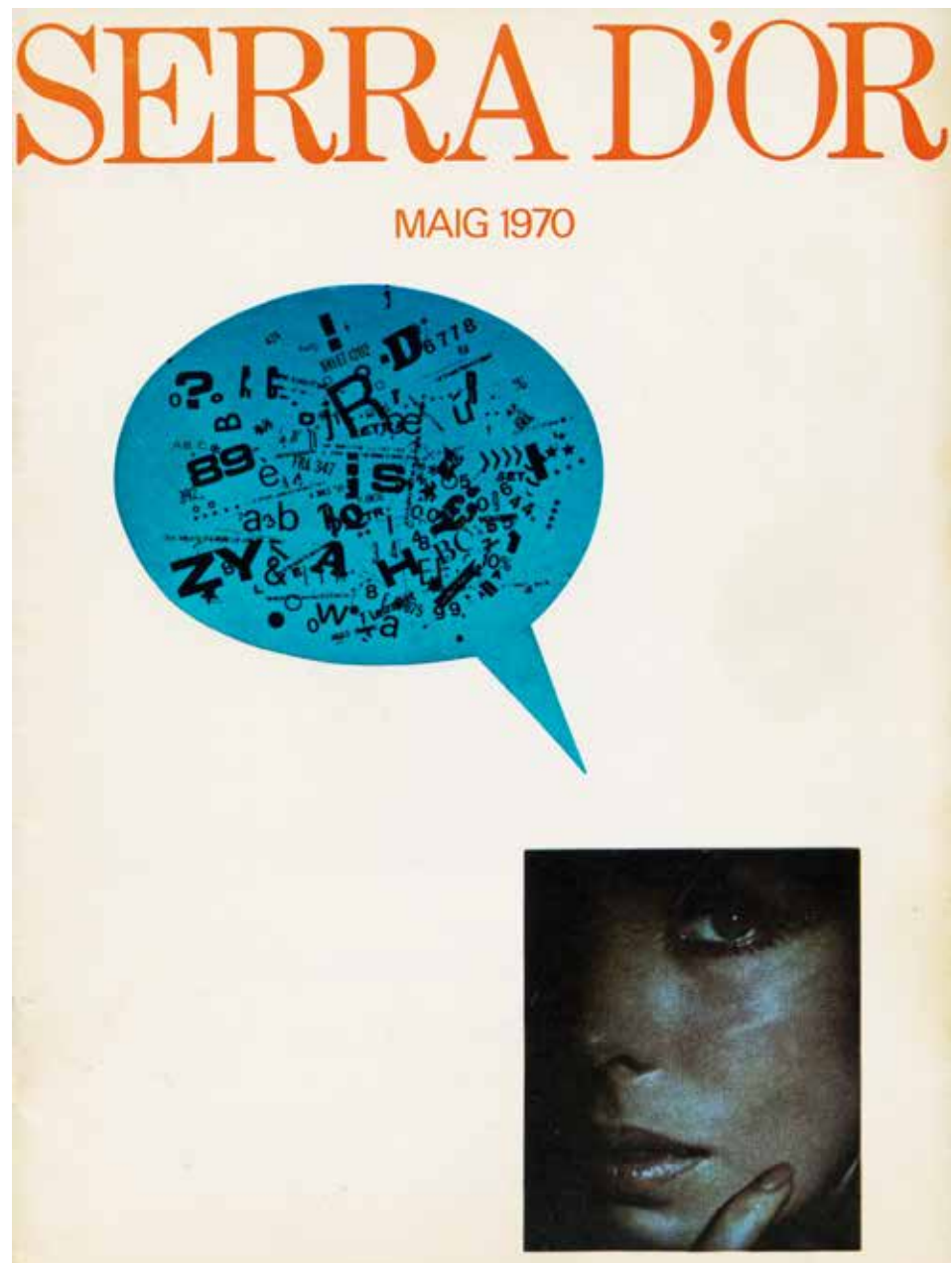


Ferran Vilàs, Sense títol, linòleum, 1966

rellevants per projectar i donar sentit a la producció visual; això feia que els autors amb voluntat opositora privilegiessin en les seves obres l'opció denotativa i referencial, tot i que molt limitada pel context coercitiu del moment, per tal d'afavorir el desvetllament de la consciència crítica dels seus potencials receptors.

Però a mesura que es van anar transformant les condicions de vida de la població, empeses per la liberalització econòmica, l'augment de contactes amb l'exterior i els efectes del creixement que va caracteritzar els anomenats *anys d'or del capitalisme*, també va créixer i es va afermar l'oposició democràtica. Una dinàmica que va generar canvis importants en la societat, en la seva estructura socioeconòmica, en l'articulació de les forces antifranquistes, en el teixit sociocultural i en la mateixa configuració del camp artístic.

En la nova situació, l'obra d'aspiració crítica ja no era una illa perduda en la producció de sentit, sinó una peça més d'un sistema de complexitat creixent en què els processos de significació es construïen gràcies a una diversitat d'elements i en què formes estètiques dispars, de les més abstractes a les més concretes, es van anar impregnant de l'esperit dissident de les formacions cíviques, socials i polítiques arrelades amb el moviment opositor. El desplegament d'aquest procés acabaria portant l'antifranquisme a assolir l'hegemonia discursiva en determinats àmbits socials i culturals.



Portada de Joan Rabascall a la revista Serra d'Or, núm. 128, 1970

Més enllà del realisme social

A Catalunya, el model d'engatjament i la poètica que propugnava Estampa Popular foren qüestionats per Alexandre Cirici des de *Serra d'Or*, la revista editada per l'Abadia de Montserrat que aplegava membres de la major part del moviment democràtic. El crític barceloní esdevindria el principal constructor del cànon artístic català i, alhora, una de les veus més influents dels entorns culturals progressistes de l'antifranquisme⁴. En general, el crític barceloní considerava que calia promoure sobretot els autors i els corrents artístics més innovadors que, des de la seva especificitat, s'integraven en els grans debats de l'època. Entre els objectius d'aquesta estratègia hi havia la voluntat de contribuir, des de l'art, a l'articulació del conjunt de l'espai sociocultural català, i fer-ho a partir del diàleg amb referents internacionals, superadors de les limitacions del marc estatal, que fossin representatius de la més estricta contemporaneïtat. Amb això, també aspirava a evidenciar les restriccions i la manca de sincronia del règim espanyol en relació amb les democràcies liberals més consolidades. Però, com és prou conegut, el franquisme havia sabut utilitzar a favor seu, si més no fins als primers anys seixanta, aquest suposat desajust entre l'art modern i les polítiques artístiques de la dictadura⁵.

Cirici retreia als gravadors d'Estampa Popular que no incorporessin les descobertes formals de l'art més avançat i que l'imaginari que construïen tendís al victimisme i reflectís un univers restringit, lligat en excés al món rural⁶. Rere el posicionament del crític barceloní també hi havia una certa actitud de recel cap a la fonamentació ideològica de l'agrupació –cal tenir en compte que en aquells moments el PSUC encara era vist amb prevenció per la resta de forces democràtiques– i sobretot cap al que ell considerava una actitud de subordinació acrítica vers unes tesis que no havien sorgit de les dinàmiques pròpies de la societat catalana. Un artista

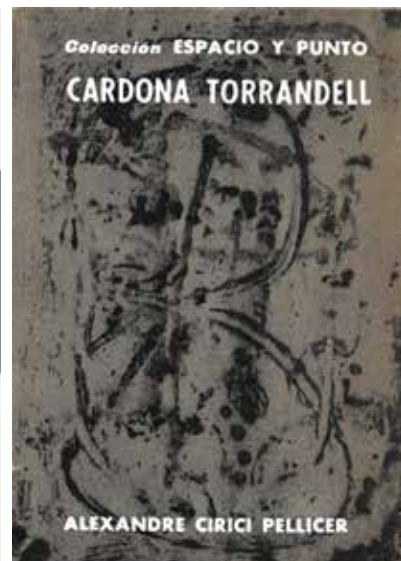
4 Els punts de vista de Cirici es van anar transformant en funció de les transformacions experimentades per la societat, pels desplaçaments i canvis posicionals de l'autor en l'entramat i la dinàmica política i sociocultural de l'època, pels efectes derivats de la recepció dels nous corrents artístics internacionals i per l'evolució consegüent del seu pensament. De manera que al Cirici eclèctic, però transcendentalista i amarat de misticisme de la postguerra i l'etapa d'autoarquia, li succeí un Cirici neoracionalista i bauhasià durant els anys del desenvolupisme, el qual donà lloc a un Cirici combatiu, marxitzant i refractari a la tecnocràcia, en els moments de desplegament del moviment antifranquista. Vegeu: SELLES RIGAT, N. *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual*. Catarroja-Barcelona: Afers, 2007. Se'n pot llegir un resum del mateix autor a: «Alexandre Cirici i Pellicer, els reptes de l'art i les conteses de la vida». *L'Avenç*, núm. 341, desembre de 2008.

5 Vegeu, per exemple: DÍAZ SÁNCHEZ, J. *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2000. Del mateix autor: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013. O bé: MARZO, J. L. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espais, 2007. I del mateix autor: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Múrcia: CENDEAC, 2010.

6 Alguns dels primers conreadors del realisme social a l'Estat espanyol s'inspiraren en escenes del món camperol, que fou una de les temàtiques més abonades pel primer franquisme, el qual 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 les penúries i mancances de pagesos i camperols. Cal dir, però, que aquesta temàtica era força marginal en els artistes catalans d'Estampa Popular; recentment, l'historiador Sergi Plans els ha desmarcat del model espanyol més prototípic per acostar-los al model valencià. Vegeu: PLANS, S. (comis.). *Artigau. Cròniques d'una realitat, 1965-1977*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2021 [catàleg d'exposició].



Cartell de l'exposició Crónica de la Realidad al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, 1965



Coberta del llibre d'Alexandre Cirici sobre Cardona Torrancell, 1960. Coberta: Cardona Torrancell

contradiccions pròpies del camp artístic local; de manera que sota l'esmentada denominació també hi incorporava autors més vinculats a la nova figuració, la figuració narrativa o l'art pop.

Si bé les primeres obres que Cirici va situar sota aquests paràmetres corresponien bàsicament a artistes catalans o vinculats als espais expositius barcelonins, van ser sobretot autors i grups de València els qui acabarien rebent el seu màxim suport. Per la seva banda, Aguilera Cerni va proposar l'expressió «crònica de la realitat» per referir-se a les noves pràctiques crítiques, però, a diferència de Cirici, va tendir a donar suport a totes les tendències que mostraven formes de compromís social i polític⁸.

El posicionament crític de Cirici tenia força coincidències amb el de Tomàs Llorens. Un i altre es van mostrar molt receptius cap a les aportacions de teòrics italians com Umberto Eco, Gillo Dorfles o Galvano della Volpe, els quals oferien, des de posicions ideològiques relacionables amb el que Perry Anderson qualificaria anys després de *marxisme occidental*⁹, una alternativa al realisme social i al doctrinarisme més ortodox i economicista¹⁰. I també, és clar, al purisme formalista promogut per instàncies de poder estatunidenc, segons l'havia teoritzat Clement Greenberg, que esdevingué un instrument de lluita ideològica en el marc de la guerra freda¹¹.

En un article a *Serra d'Or*¹², l'intel·lectual valencià va fer una crítica contundent als plantejaments més prototípics del realisme social. En ell, blasmava les seves actituds populistes, l'acriticisme del seu sistema de valors i la visió romàntica que impregnava el suposat esperit popular. També hi reprovava la reducció de les relacions entre art i societat a meres qüestions de difusió dels productes de l'artista, l'ús d'un llenguatge limitat i folkloritzant i la insuficiència del gravat com a mitjà per arribar a les masses. Finalment, l'article qüestionava el suposat universalisme d'un art impermeable a les especificitats de les diferents comunitats socioculturals. Enfront de les mancances d'aquest model, Llorens presentava l'experiència valenciana com un projecte de renovació. La seva proposta defensava el component comunicatiu de l'art i la necessitat de construir un llenguatge que interactués amb la realitat i que fos receptiu als mitjans de difusió massiva i a l'edició industrial. A més, hi subratllava la necessitat d'incidir en llocs de concurrència pública i no només en àmbits minoritaris o en reductes artístics convencionals.

8 Abans de convertir-se en un dels principals teòrics d'Estampa Popular, Aguilera Cerni havia impulsat l'anomenat *art normatiu*, que recollia elements de l'experiència bauhasiana i d'altres pràctiques d'esperit racionalitzador i constructiu. Uns referents, val a dir, que llavors també compartia Cirici. Vegeu: BARREIRO LÓPEZ, P. *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: CSIC, 2005.

9 ANDERSON, P. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid: Siglo XXI, 2012 [1a ed. angl.: 1976]. Per l'historiador anglès, aquell era un marxisme que trobava en allò estètic una mena de consol involuntari davant les dificultats en el terreny polític i econòmic.

10 La historiadora Paula Barreiro ha inclòs Cirici i Llorens en el que anomena la *crítica militant* a l'Estat espanyol, al costat de Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericas, José María Moreno Galván, Valeriano Bozal i Simón Marchán. Vegeu: BARREIRO LÓPEZ, P. *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

11 STONOR SAUNDERS, F. *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate, 2001 [1a ed. angl.: 1999].

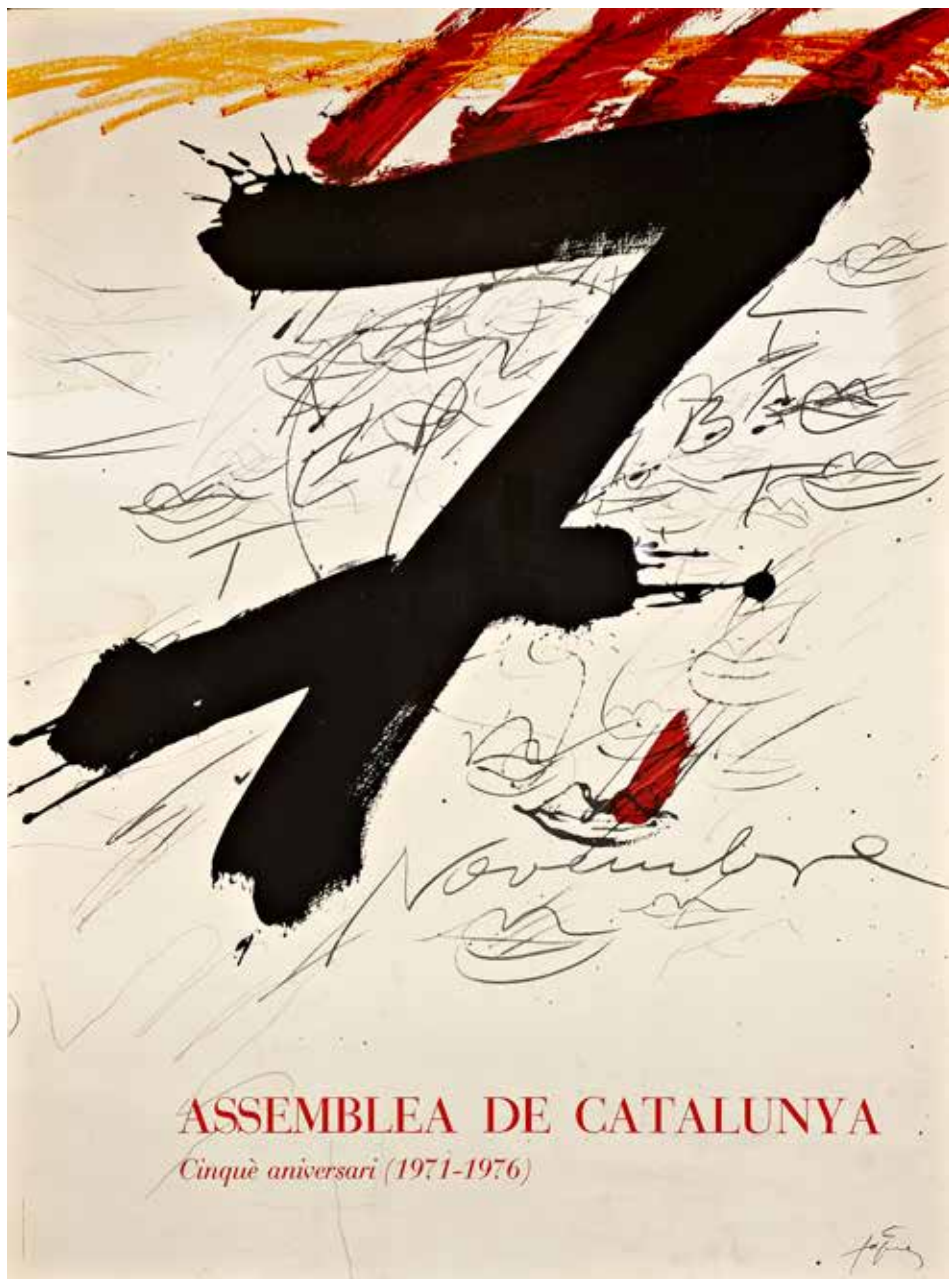
12 LLORENS, T. «Un any d'Estampa Popular de València». *Serra d'Or*, núm. 10, novembre 1965, pàg. 41-43.

que a Catalunya va fer una mica de pont entre un cert realisme social i les noves propostions estètiques va ser Armand Cardona Torrancell, que no estava integrat a Estampa Popular i que durant un temps va tenir un protagonisme força destacat en la producció artística, gràfica i cartellística.

Però si Cirici blasmava el model genèric d'Estampa Popular, aviat va reconèixer l'interès de l'experiència innovadora que sectors valencians de l'agrupació havien posat en funcionament. I algunes de les seves derivacions es convertirien en els principals referents estètics del tractadista barceloní, els quals va tendir a agrupar sota la denominació de Nou Realisme, una expressió que havia estat encunyada uns anys abans per Pierre Restany, crític francès d'origen català⁷.

S'ha de dir, però, que alguns dels sentits que Cirici atorgava al Nou Realisme, així com la mena d'obres que situava en aquesta orientació, no coincidien exactament amb els del tractadista francès. L'ús que en feia Cirici era més inclusiu i venia condicionat per les dinàmiques i les

7 El Nouveau Réalisme promogut per Pierre Restany englobava aquelles pràctiques que, per una banda, no es desentienien de determinades aportacions de la tradició d'avantguarda i, per l'altra, afirmaven un compromís amb el present i amb les condicions tècniques i de producció d'unes societats creixentment industrialitzades. Rere aquesta posició també s'hi pot veure una alternativa a determinats plantejaments artístics promoguts per sectors comunistes i de l'esquerra francesa. 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 di artisti, critici e studiosi d'Arte que va tenir lloc a Rimini 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: CIRICI PELLICER, A. *Viure l'art, transformar la vida*. Catarroja-Barcelona-Palma: Afers, 2010. Sobre les relacions entre els dos autors, vegeu: SELLES, N. «Alexandre Cirici i Pierre Restany, dos crítics d'art del seu temps». *Mirmanda*, núm. 2, 2007.



Cartell d'Antoni Tàpies en commemoració del cinquè aniversari de la fundació de l'Assemblea de Catalunya, 1976

La construcció d'alternatives

Malgrat les limitacions, el voluntarisme i les contradiccions del projecte d'Estampa Popular, la seva acció va obrir camins que autors i col·lectius anirien desbrossant, enriquint i ampliant amb noves aportacions. L'agrupació de gravadors i el seu entorn intel·lectual també foren importants perquè van empènyer cap a una presa de consciència política un conjunt d'autors i de pràctiques artístiques que estèticament se situaven als seus antípodes i que acabaren assumint, no pas les formes visuals i els models representatius del realisme social, però sí moltes de les motivacions vindicatives i la perspectiva crítica subjacents a l'esmentada tendència. El mateix Cirici, va reinterpretar Tàpies des d'una determinada idea de realisme que, evidentment, no era la mateixa que propugnava Estampa Popular¹³.

Durant la segona meitat dels anys seixanta, i sobretot en els primers setanta, amb la recepció de noves orientacions artístiques, l'extensió i el perfeccionament dels mitjans de difusió de masses i l'ús de noves tècniques reprogràfiques i mitjans fotomecànics d'impressió, així com la creixent expansió de la societat de consum i l'avenç polític i organitzatiu del moviment democràtic, les coses van canviar substancialment.

En aquella situació, el PSUC va abandonar la impulsió gairebé exclusiva del realisme social i d'opcions neofiguratives properes per passar a assumir la diversitat d'estètiques modernes presents en l'escena artística catalana. Un canvi estratègic que va anar en paral·lel a la seva integració en les plataformes unitàries i interclassistes del moviment antifranquista, la Taula Rodona (1966), la Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya (1969) o l'Assemblea de Catalunya (1971), de la qual seria la principal força impulsora¹⁴.

Va ser en unes tals circumstàncies que van consolidar-se les que serien les dues línies visuals més promogudes per l'oposició, les quals s'expandirien notablement durant la dècada dels setanta. L'una rellegia el llegat realista i s'apropiava críticament dels llenguatges emprats per les noves cultures populars, industrials i de masses. I l'altra, corresponia a determinats corrents de la modernitat tardana, alguns dels quals rellegien certs aspectes de les avantguardes històriques. Una i altra tendència van reconceptualitzar, en graus diversos, els seus referents per posar-los al servei de propostes i iniciatives de les forces democràtiques progressistes.

Malgrat que les dues línies esmentades provenien de tradicions artístiques diferents, àdhuc contraposades, una i altra van ser assumides –diversament, això sí– pel moviment democràtic i

13 CIRICI PELLICER, A. «Tàpies, realista». *Papeles de Son Armadans*, núm. 57, desembre 1960. De fet, l'ambigüitat semàntica dels corrents abstractes, informalistes i les seves derivacions permetia lectures molt diferents, àdhuc antagòniques. El mateix Cirici, havia interpretat, anys abans, Tàpies des de perspectives transcendentalistes. Aquesta ambigüitat és un dels motius que van possibilitar usos polítics confrontats d'unes mateixes obres en distintes conjuntures històriques.

14 Partits com UDC (democristians), ERC (republicans), FNC (independentistes), MSC (socialistes) o el PSUC (comunistes), entre altres organitzacions i entitats, formaren part d'aquestes plataformes.



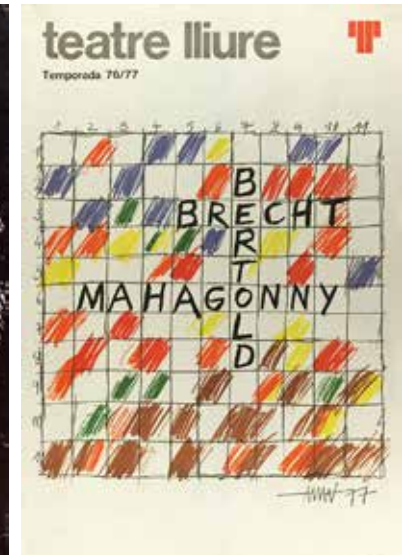
Portada de la publicació Neon de Suro, 1936.
Il·lustració: Damià Ferrà Ponç i Andreu Terrades



Caràtula del disc de Raimon, Cançó de la mare i Diguem no, 1968.
Coberta: Equip Crònica



Coberta de Joan-Pere Viladecans al disc de Quico Pi de la Serra,
No és possible el que visc, 1974



Cartell de Frederic Amat per a l'obra de teatre de Bertold Brecht, Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny, pel Teatre Lliure, 1977

els seus agents culturals¹⁵. Alexandre Cirici, per exemple, considerava que ambdues opcions responien a una problemàtica de fons comuna i alhora compartien una mateixa consciència social i una posició èpica similar, allunyada del lament victimista¹⁶.

Una mostra pràctica d'aquesta complementaritat també es pot veure en el fet que el cantautor Raimon, proper als entorns comunistes, va utilitzar una pintura de Joan Miró per il·lustrar el disc *Cançons de la roda del temps* (1966), obres de l'Equip Crònica per a les caràtules de diversos senzills dels anys 1968 i 1969, una peça d'Antoni Tàpies per al disc *Per destruir aquell qui l'ha desert* (1970) o l'aportació fotogràfica i de disseny de Leopold Pomés per a la

realització de la portada d'*A Víctor Jara* (1974). En definitiva, una diversitat de llenguatges que no eren percebuts en una relació d'antagonisme, sinó com una expressió de la pluralitat estètica de la dissidència antifranquista.

A Catalunya, la via de modernitat que partia de Joan Miró, passava per Tàpies, Brossa i Guinovart, fins a arribar a Joan-Pere Viladecans o Frederic Amat, va esdevenir hegemònica, però no exclusiva, dins el bloc democràtic; mentre que al País Valencià, i en menor mesura a les Illes Balears, van ser sobretot les derivacions dels nous realismes, l'art pop o la figuració narrativa les que van ser més utilitzades per l'oposició i la resistència cultural i les que van assolir més predominança pública.

Val a dir que una part d'aquestes darreres realitzacions ja s'emmarquen en el context de crisi de la modernitat i, en alguns aspectes, més en el terreny lingüísticoformal que no pas en el politicoideològic, esdevindran una de les bases de partida en què s'apuntalarà el posterior desplegament postmodernista.

Ultra aquestes dues grans orientacions, reaparegueren alguns corrents neoracionalistes gestàtics i opticocinètics i emergiren altres tendències dissidents –de les neoavantguardes conceptuals i experimentalistes a les estètiques transgressores de la contracultura–, per bé que el seu ús per part del moviment antifranquista va ser força menor.

¹⁵ En canvi, dins l'estricta àmbit artístic, es donaren dissensions prou notables entre diferents artistes, crítics i corrents estètics vinculats a l'antifranquisme. En part, perquè, com diria Bourdieu, el camp artístic no deixa de ser una zona de lluita per fer-se amb uns béns materials o simbòlics limitats. En aquest sentit, l'autor més bel·ligerant fou Tàpies, el qual va desplegar una notable activitat assagística en defensa de les seves posicions estètiques i de crítica a les que ell percebia en una relació d'antagonisme amb el seu fer. Els seus blasmes cap al realisme social, però també cap a l'anomenat *art aplicat*, el disseny gràfic, els neoracionalismes o els conceptualismes poden veure's com l'expressió d'una voluntat d'assolir un lloc central i d'hegemonia dins el bloc democràtic. Alguns dels grups i persones al·ludits per Tàpies (X. Rubert de Ventós, A. Cirici o el Grup de Treball) no es mossegaren la llengua en la seva resposta a l'artista. Amb l'emergència de les neoavantguardes, Cirici i altres sectors de la crítica van modificar el seu punt de vista i posaren en qüestió la pertinència de la pintura per respondre als nous reptes que plantejava la societat contemporània. Vegeu: SELLES RIGAT, N. *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual*, op. cit., esp. pàg. 289-292 i 326-335. Per una altra banda, Maria Lluïsa Borràs, una crítica d'art de l'entorn de Tàpies, va prendre partit contra els realismes crítics, malgrat alinear-se en el mateix bàndol opositor. Així, per exemple, va considerar que l'exposició de l'Equip Crònica al Col·legi d'Arquitectes era pamfletària, culturalista i literària: BORRÀS, M. L. «El panfleto plástico». *Destino*, núm. 1780, 13-10-1971, pàg. 54-55.

¹⁶ CIRICI A. «Todó i els barcelonins». *Serra d'Or*, núm. 3, març 1966, pàg. 39.



Caràtula del disc d'Adolfo Celdrán, *Silencio*, 1972.
Coberta: Joan Genovés

Els nous realismes crítics i les estètiques pop

Els nous realismes crítics agafaven com a font d'inspiració la vida de cada dia, però no ho feien d'una manera directa i supeditant la forma a un contingut amarat de voluntarisme didactista, segons la poètica més característica d'Estampa Popular, sinó amb una fonamentació intel·lectual i un desplegament formal i retòric molt més sofisticat. El seu punt de vista teòric incorporava relectures de Gramsci i altres autors marxistes que havien aprofundit en les especificitats de la producció estéticoideològica lluny dels plantejaments més mecànics i instrumentalistes d'arrel jdanovista promoguts per les burocràcies estatalistes dels països de l'Est, així com aportacions vinculades a la sociologia, la semiòtica i la teoria de la informació. I, alhora, manifestaven un interès cap a l'experimentació artística i les noves cultures mediàtiques i industrials. El seu model representatiu partia d'una metodologia basada en l'apropiació i la manipulació d'imatges provinents de la mateixa societat, del cine a la publicitat, dels còmics a la fotografia o de l'art a les cultures tradicionals.

Aquests nous corrents, amb l'atenció que tots ells dedicaven als processos de tecnificació i als mitjans de comunicació de masses, van donar un nou impuls a la imatge gràfica d'aspiració crítica. L'Equip Crònica, vinculat inicialment als entorns d'Estampa Popular de València, va ser la formació central d'aquest període i la que va començar a fer ús de nous procediments, llenguatges, tècniques d'impressió i canals de difusió –historietes gràfiques, revistes, llibres, caràtules de disc, calendaris, etc.– per inserir la seva producció d'una manera més eficient i completa en la realitat sociopolítica i cultural del moment amb l'objectiu de qüestionar els valors ètics i estètics que hi eren predominants. Enfront de la concepció neoromàntica de l'artista com a demiürg, l'Equip Crònica qüestionava la idea d'autoria mitjançant l'adopció d'un llenguatge que es volia impersonal i allunyat del subjectivisme i de l'aurèola transcendentalista que caracteritzava bona part de l'art de la modernitat tardana, de l'informalisme a l'expressionisme abstracte¹⁷.

Noms representatius d'aquestes tendències que també vehicularen la seva obra en mitjans impresos foren, entre altres, l'Equip Realitat, Rafael Armengol, Artur Heras, Manuel Boix, Anzo, Ana Peters, Joan Genovés, Josep Maria Gorris o Antoni Miró, al País Valencià, on es va concentrar el nucli més actiu. Mentre que al Principat de Catalunya, cal esmentar l'Equip Dos –eixit de l'Escola Eina–, Antoni Padrós i un grup d'artistes provinents d'Estampa Popular, com Lluís Güell, Robert Llimós o Francesc Artigau¹⁸. I, una mica més tard, el Grup Praxis 75, si bé aquest darrer ja connectava amb algunes relectures del fotomuntatge en la línia del postmodernisme crític¹⁹.

¹⁷ D'entre la nombrosa producció historiogràfica dedicada a l'Equip Crònica, destaquem: MARÍN VIADEL, R. *Equipo Crónica: pintura, cultura y sociedad*. València: Institució Alfons el Magnànim/Diputació de València, 2002. També: LLORENS, T. *Equipo Crónica*. Bilbao: Museu de Belles Arts de Bilbao, 2015 [catàleg d'exposició]. Així mateix, és d'una gran utilitat el treball: DALMACE, M. (ed.). *Equipo Crónica, catálogo razonado*. València: IVAM, 2001.

¹⁸ Alguns d'aquests autors i altres que compartien sensibilitats més o menys afins són tractats a MITRANI, A. i PRIETO, I. (comis.), *Libexina. Pop i nous comportaments artístics*. Barcelona: MNAC, 2018 [catàleg d'exposició]. Vegeu també, de la CALLE, R. de la i ESCRIVÀ J. R. (comis.). *Col·lectius artístics a València sota el franquisme (1964-1976)*. València: IVAM, 2015 [catàleg d'exposició].

¹⁹ SELLES, N. (comis.), *Grup Praxis-75 (1975-1990), una guerrilla comunicativa*. Girona: Museu d'Història de Girona, Ed. Ajuntament de Girona, 2011 [catàleg d'exposició].



Caràtula del disc de Maria del Mar Bonet, Què volen aquesta gent, 1968. Disseny de Pau Riba a partir d'un original de Robert Llimós

Cartell de l'exposició Boix, Heras, Armengol a les galeries Adrià de Barcelona i Salom de València, 1972

Portada de la publicació La Mosca, núm. 5, 1969. Disseny: Juan Carlos Pérez Sánchez

Coberta del disc d'Ovidi Montllor, De manars i garrotades, 1977. Disseny: Francesc Guitart



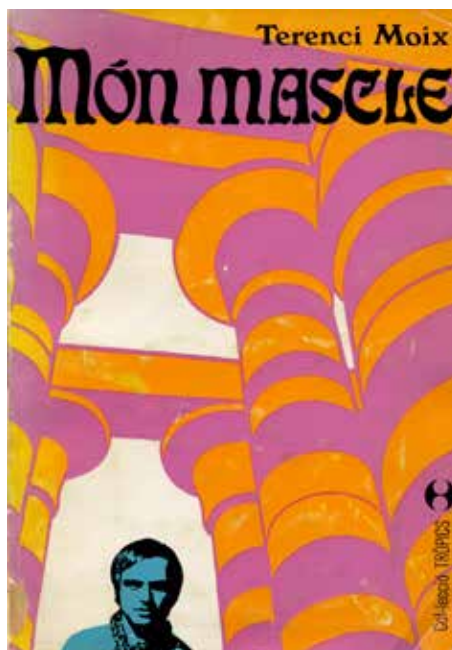
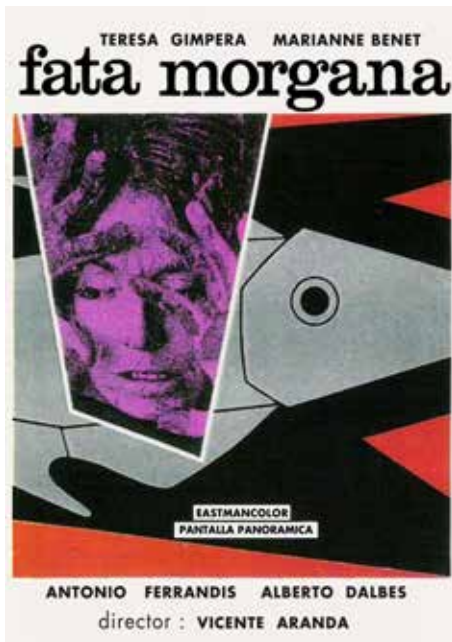
Coberta del llibre de Juan Marsé, Si te dicen que caí, 1976 [1973]. Disseny: Estudi Triangle

Coberta del llibre de Manuel de Pedrolo, Un amor fora ciutat, 1974. Disseny: Ismael Balanyà

Cartell de la pel·lícula de Toni Padrós, Shirley Temple Story, 1976. Il·lustració: Bassam Kanaan

Equip Dos, White Power, pòster, 1968





Cartell de la pel·lícula de Vicente Aranda, Fata Morgana, 1965. Disseny: Pelayo Izquierdo

Il·lustració d'Enric Sió a la portada de la revista Oriflamma, núm. 73-74, 1968

Coberta del llibre de Terenci Moix, Món mascle, 1971. Disseny: Ismael Balanyà

La recepció dels plantejaments semiòtics i l'interès cap a les noves cultures mediaticopulars també van tenir un efecte notable en el camp del disseny gràfic. Segons Anna Calvera, fou aquesta influència la que va afavorir que la racionalitat funcionalista de les escoles suïssa i alemanya, representatives del Moviment Modern, tendís a ser substituïda per la possibilitat expressiva dels recursos gràfics i el llenguatge de la imatge al servei de la comunicació visual²⁰.

Per la seva part, M. Àngels Fortea ha estudiat amb detall com les manifestacions de la gràfica pop, que recollien i reformulaven propostes procedents bàsicament d'Anglaterra i els Estats Units, van tenir una aplicació efectiva en la lluita antifranquista. En uns casos a partir de lectures i revisions crítiques de les cultures i les gràfiques populars i en d'altres a partir de manifestacions de l'alta cultura i les tradicions gràfiques catalanes.

De manera que, cap a finals dels seixanta, «l'estil pop s'aniria convertint en el llenguatge formal de la resistència cultural catalana»²¹ i s'expandiria el seu ús en una diversitat de mitjans i canals de difusió. Empreses editorials –Lumen, Seix Barral, Edicions 62, La Gaya Ciencia, etc.–, discogràfiques –Edigsa, Concèntric, Puput, Discophon, etc.–, publicacions i revistes –Hogares modernos, La Mosca, CAU, Bocaccio, etc.– o cartells de molt diversa mena, incorporaren elements d'aquesta estètica en el disseny gràfic dels seus productes. Uns recursos expressius que, seguint Fortea, anaven de l'aplicació d'una àmplia gamma cromàtica a la reutilització i resignificació d'estils del passat. De l'ús de la tipografia gestual i/o cal·ligràfica al cromatisme contrastat de les imatges, especialment en el cas de les anomenades *fotos cremades*. O, en fi, des de la incorporació de detalls a mode de decoració fins a la utilització de colors plans o del punt de trama. Entre els noms més destacats cal esmentar Jordi Fornas, Enric Satué, Juan Carlos Pérez Sánchez, Francesc Guitart, Ismael Balanyà o Pau Riba.

Una altra via d'entrada d'aquestes noves cultures populars va venir de les historietes gràfiques. L'obra «Lavínia 2016 o la guerra dels poetes», d'Enric Sió, que es va publicar a *Oriflamma* l'any 1968, ha estat considerada el primer còmic català de crítica política al franquisme, amb referències al pop, la psicodèlia, l'estètica camp o la cultura hippy²². L'Equip Crònica també va conrear aquest gènere en els seus inicis, per bé que els treballs duts a terme no arribaren a editar-se, i va tenir una notable importància en la conformació del seu llenguatge. Entre les qüestions que van tractar hi havia la guerra del Vietnam, les lluites pels drets civils dels negres, el moviment contracultural, el maig del 68, etc.²³

20 CALVERA, A. «¿Era España realmente diferente?». *Observatorio fin de siglo. 25 años de diseño gráfico español 1970-1995*, suplement de la revista *Experimenta*, núm. 13/14, 1996, pàg. 75.

21 M. Àngels Fortea ha tractat en nombrosos articles el desenvolupament de l'estètica pop en la gràfica produïda a Catalunya, especialment de Barcelona, així com les seves vinculacions amb la lluita política i amb iniciatives sorgides de la societat civil. En aquest text, prenem com a referència la seva tesi doctoral, en què s'articulen els diversos aspectes que ha tractat més autònomament en els articles. Vegeu: FORTEA CASTILLO, M. À. *El Pop a la manera del disseny gràfic català. El descobriment Pop del passat: dissenyadors-col·leccionistes*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pàg. 92 [tesi doctoral]. Accessible en línia: <http://hdl.handle.net/2445/96848> [consulta: 30-1-2021].

22 *Ibidem*, pàg. 117.

23 RUIZ BAGO, J. «De cómo Equipo Crónica filtró el mundo a través del cómic y cómo influyó en su pintura». *Estudios sobre Arte Actual*, núm. 8, 2020.

Una modernitat repolititzada

Durant la segona meitat dels anys seixanta i gairebé al llarg de tota la dècada dels setanta, es va consolidar a Catalunya un tipus d'art i una discursivitat crítica que, sota l'influx de l'anomenat *gir lingüístic*, fonamentat bàsicament en la disciplina semiòtica, suposaren un desplaçament de la preponderància dels continguts a la de les formes, les quals van acabar esdevenint una espècie de senyalística dissident.

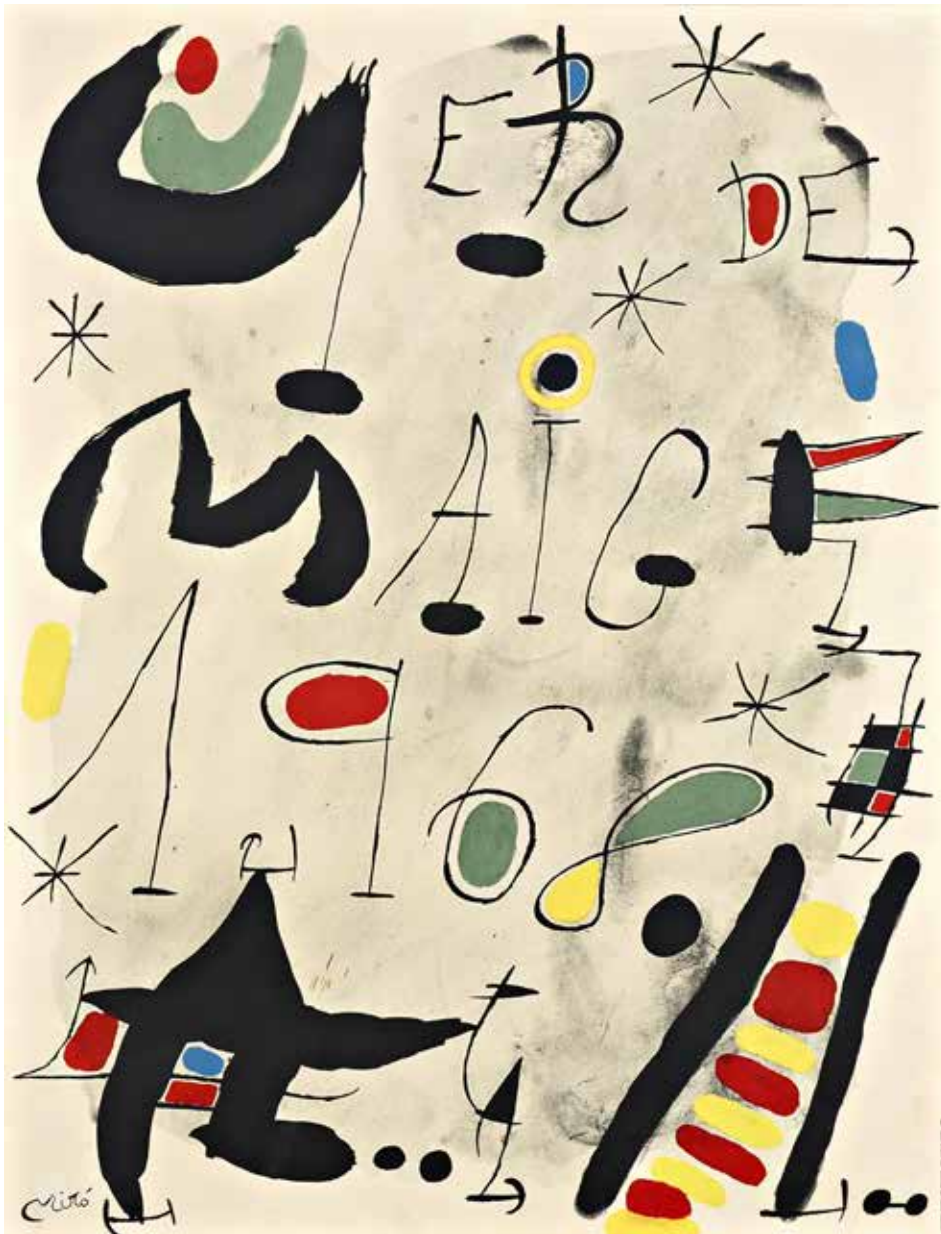
Aquesta tendència s'assentava en una modernitat artística reformulada que aspirava a superar el cul de sac del purisme i l'entotsolament, amb derivacions metafísiques en el cas espanyol, on, en gran part, s'havia anat precipitant l'impuls de partida. L'esmentada reformulació partia d'una certa recuperació de l'esperit contestatari i sobretot de la inserció dels productes visuals en la dialèctica social i política del moment.

Un dels impulsors d'aquesta via va ser el cineasta Pere Portabella, que mantenia vinculacions amb autors de l'anomenada Escola de Barcelona de cinema –Vicente Aranda, José M. Nunes, Jaime Camino, Joaquim Jordà o Carles Duran, molts d'ells relacionats amb l'anomenada *gauche divine*– i amb entorns culturals comunistes, així com amb artistes de la talla de Miró, Tàpies i Ponç o amb el poeta Joan Brossa²⁴.

Però el principal teoritzador en fou Alexandre Cirici, que va anar rellegant l'obra d'alguns dels autors més representatius d'aquesta orientació i mitjançant el desplegament d'una hermenèutica repolititzadora de caràcter marxitzant, fonamentada en mètodes de base semiòtica i sociològica, els va anar rescatant dels regnes de l'estètica suposadament desinteressada, de la mera immanència o del transcendentalisme espiritualista on la crítica de l'època havia situat alguns d'aquests artistes²⁵.

²⁴ Significativament, obres d'aquests tres artistes van servir per il·lustrar els cartells de tres pel·lícules de Portabella. Tàpies va fer la de *No compteu amb els dits* (1967), Miró la d'*Umbracle* (1970) i Ponç la de *Vampir-Cuadecuc* (1971). I un artista jove, Viladecans, que era considerat un continuador d'aquesta línia estètica, va tenir cura del cartell del film *Nocturno 29* (1969). Joan Brossa, per la seva part, va col·laborar en l'elaboració dels guions d'aquestes quatre obres. L'altre nom fonamental del cinema de Portabella va ser el músic Carles Santos. Posteriorment, Santos i Portabella es vincularien a la neoavantguarda conceptualista del Grup de Treball i mantindrien un enfrontament dialèctic amb Tàpies. Vegeu: Pozzo, N. DAL. *La polémica Tàpies i el conceptualisme catalán, 1973-1985*. Universitat de Vic/Universitat de Barcelona, 2017 [tesi doctoral]. Consultable en línia: <http://repositori.uvic.cat/handle/10854/5238> [consulta: 2-8-2021]. Val la pena subratllar que el cartell que va publicitar el llargmetratge de Portabella *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), ja s'allunyava radicalment de l'estètica dels cartells esmentats anteriorment i optava per una mena d'obra document relacionable amb metodologies emprades pels conceptualismes. L'autora en va ser Lola Besses. En el terreny polític, Portabella exerciria de portaveu de la Taula Rodona i de l'Assemblea de Catalunya i posteriorment ocuparia el càrrec de senador i el de diputat al Parlament de Catalunya. Vegeu: EXPÓSITO, M. (ed.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Barcelona/València: MACBA i Ediciones de la Mirada, 2001. I també: FANÉS, F. *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya/ICIC/Pòrtic, 2008.

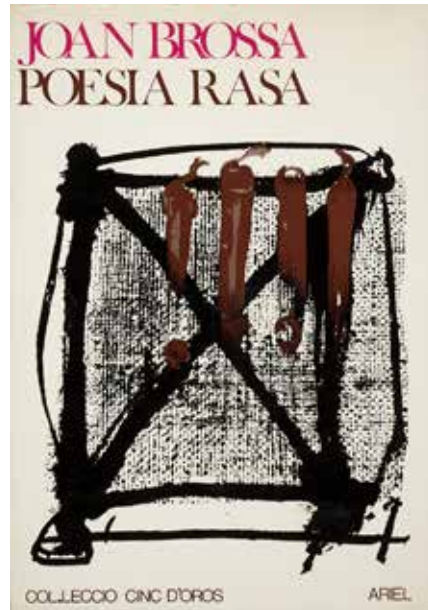
²⁵ De fet, el mateix Cirici, en anys anteriors, havia estat un dels tractadistes que havia fet aquesta mena d'interpretacions, però, a diferència d'altres autors, va tenir la capacitat de reformular la seva perspectiva en funció dels canvis de tot ordre que van afectar les relacions entre l'art i la societat: SELLES RIGAT, N. *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual, op. cit.* Per a lectures recents sobre la dimensió política de les obres de Tàpies i Miró, vegeu: GUERRA, C. (dir.). *Antoni Tàpies, biografia d'un*



Cartell de Joan Miró, 1er de maig de 1968, per a CCOO



Coberta d'Antoni Tàpies al llibre de Josep M. Castellet i Joaquim Molas, *Poesia catalana del segle XX*, 1963. Disseny de Jordi Fornas



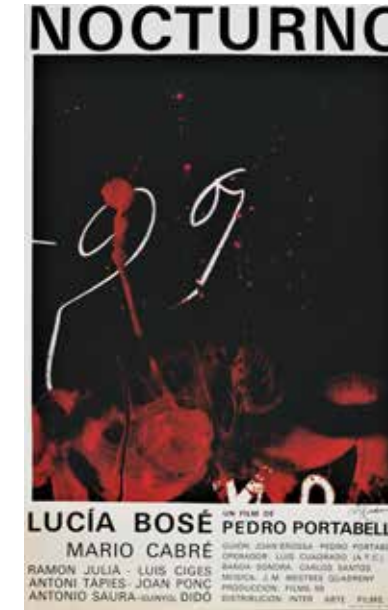
Coberta d'Antoni Tàpies al llibre de Joan Brossa, *Poesia rasa*. 1970.

També cal fer esment de la importància que va tenir el posicionament de Manuel Sacristán²⁶, un dels principals intel·lectuals del PSUC, en el reconeixement d'aquestes poètiques allunyades del realisme social i en la seva progressiva adopció per part del moviment antifranquista a fi d'autorepresentar-se, ja que anteriorment, com hem assenyalat, l'històric partit comunista blasmava aquestes línies estètiques, considerades evasionistes si no directament col·laboracionistes. Una mostra de l'esmentat gir receptiu es visualitza, per exemple, en el fet que mentre Joaquim Molas i Josep M. Castellet van menystenir l'obra de Joan Brossa en el seu llibre *Poesia catalana del segle XX* (1963), mena de manifest-programa del realisme social o històric en literatura, Sacristán, uns anys més tard, va vindicar l'obra de Brossa en el pròleg de *Poesia rasa* (1970).

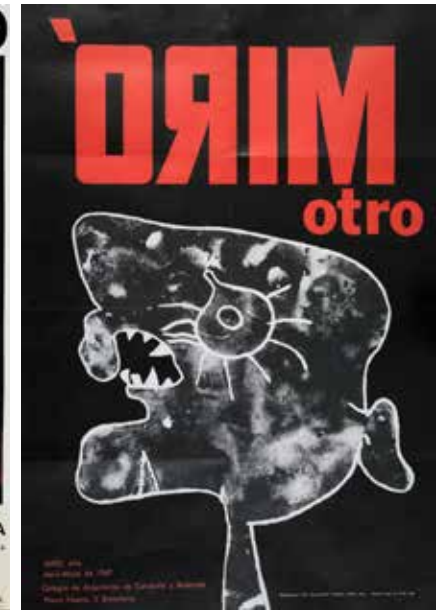
En aquesta reconsideració tampoc no es pot obviar el procés de decantament personal dels artistes cap als rengles de l'oposició democràtica, sobretot a mesura que aquesta avançava

compromís. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2019. També: DANIEL, M.; Gale, M. (ed.). *L'escala de l'evasió*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2011 [catàleg d'exposició]. I també: MINGUET, J. M. *Joan Miró. Ordre i desordre*. València: IVAM, 2018 [catàleg d'exposició].

26 Manuel Sacristán havia estat responsable del Comitè d'Intel·lectuals del PSUC fins al 1966. 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). També va traduir al castellà alguns dels assajos de base marxista més renovadors del moment, que superaven les tesis tradicionals en art dels partits comunistes, com ara *La crítica del gusto* (1966), de Galvano della Volpe; *Arte y coexistencia* (1968), d'Ernst Fischer; *El final de la utopía* (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 va elaborar diversos estudis sobre el polític i intel·lectual sard.



Cartell de Joan Pere Viladecans per a la pel·lícula de Pere Portabella, *Nocturno*, 1969



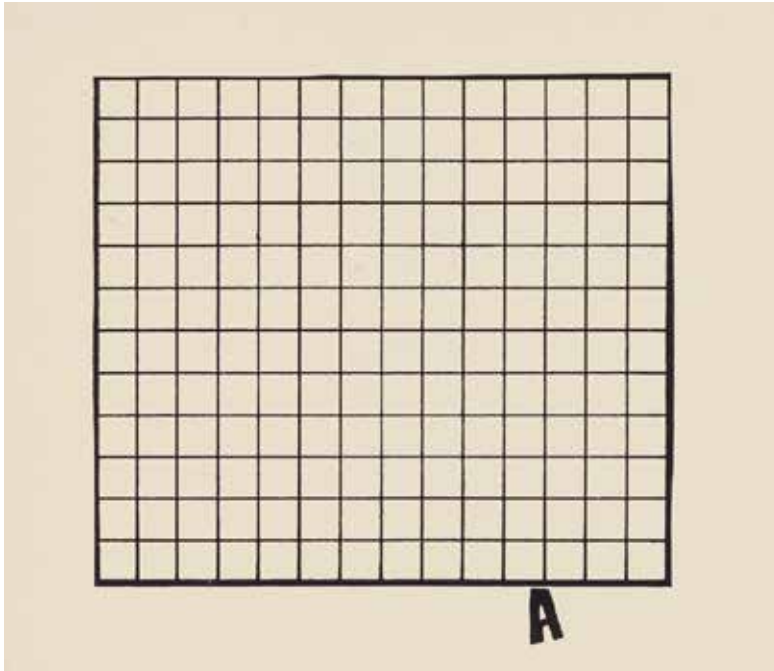
Cartell de l'exposició Miró, otro, 1969. Disseny: Juan Carlos Pérez Sánchez

en la seva autoorganització i guanyava capacitat d'influència²⁷. A títol indicatiu, tant Miró com Tàpies, Brossa o Portabella van ser presents i donaren suport al tancament de protesta que feren un ampli col·lectiu d'estudiants i intel·lectuals a Montserrat l'any 1970 contra el consell de guerra a membres d'ETA²⁸.

Si bé la utilització de mitjans reprogràfics trencava l'aristocràticisme de la peça única i posava en primer terme el valor d'ús de l'obra per sobre del seu valor de canvi, això no sempre comportava, en contradicció manifesta amb les tesis benjaminianes, una dissolució del seu component auràtic. Sovint es donava fins i tot una inversió d'aquestes tesis en el sentit que es feia servir l'aurèola de distinció que emanava de certes obres i/o del reconeixement artístic d'autors pertanyents a l'alta cultura per contribuir a la legitimació social d'una determinada proposta, activitat o organització de l'oposició antifranquista.

27 Cal dir que molts autors representatius de la modernitat estètica havien estat promoguts internacionalment per instàncies de l'estat franquista a fi de projectar una imatge del règim espanyol que fos homologable a les democràcies liberals. Després del seu alineament amb l'antifranquisme i un cop superada la dictadura, la major part d'ells es van convertir en figures representatives del nou ordre polític, del qual reberen distincions i reconeixements. Vegeu: SELLES RIGAT, N. «Art i política en temps de canvis...», art. cit., pàg. 231-232.

28 Hi participaren artistes com Josep Guinovart, Maria Girona, Albert Ràfols Casamada, Joan Hernández Pijuan, Jordi Pericot, Iago 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 Oliver o Gabriel Ferrater, o, en fi, cineastes com José M. Nunes, Vicente Aranda, Llorenç Soler o Francesc Bellmunt. La tancada va servir per constituir l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans.



Joan Brossa, Poema de l'alliberament, 1971

Això s'evidencia, per exemple, en les sol·licituds que persones, entitats o associacions van fer a alguns dels autors més reconeguts per la institució artística perquè posessin els seus universos visuals i estètics al servei d'unes determinades vindicacions i iniciatives compromeses amb els valors democràtics²⁹. En aquest sentit, val la pena destacar l'encàrrec que CCOO, llavors un sindicat clandestí, va fer a Joan Miró, per intermediació de Pere Portabella, perquè una obra seva il·lustrés el cartell *Primer de Maig* (1968). Poc després fou el Col·legi d'Arquitectes, amb una junta afí al moviment opositor, que va dedicar una exposició a la figura de Miró amb la intenció de presentar-lo com un artista combatiu i compromès amb la seva societat i allunyar-lo així de l'apropiació de què era objecte per part de diferents instàncies estatals. L'Ajuntament de Barcelona, per exemple, encapçalat per Porcioles, li havia dedicat una gran mostra a l'Hospital de la Santa Creu (1968-69)³⁰.

En general, aquests artistes representatius de la modernitat no supeditaven el seu llenguatge a les necessitats comunicatives concretes derivades d'allò que havien de promoure, sinó que solien mantenir la seva habitual manera de fer, sigui en el pla iconogràfic o retoricoformal, per bé que sovint puntejada per algun element simbòlic significatiu, en especial les quatre

29 També cal esmentar la contribució dels artistes al moviment democràtic mitjançant el lliurament desinteressat d'obres. Per exemple, les vendes de la Mostra d'Art Realitat (1974), celebrada al Col·legi d'Aparelladors de Barcelona, van servir per pagar multes de membres de l'Assemblea de Catalunya que havien estat represaliats per la seva activitat política.

30 SELLES RIGAT, N. «Art i política en temps de canvis...», art. cit., pàg. 211-218.

barres vermelles. Un tipus de relació, val a dir, que era l'antítesi de la forma habitual d'operar dels dissenyadors gràfics. En aquest sentit, Ferran Cartes, provinent d'Estampa Popular, assenyalava la dicotomia que en aquests casos es donava entre «creació i funcionalitat», en tant que l'obra d'art reproduïda funcionava al marge d'allò que publicitava. Una manca de correspondència que, segons ell, se salvava per la qualitat gràfica i el valor estètic dels originals utilitzats³¹. Una diagnosi en què també coincidia Enric Satué, el qual es lamentava que «qualsevol cartell que hagi de promoure un acte cultural de reconegut signe progressista, hagi de ser realitzat inevitablement per un artista d'avantguarda». I si bé reconeixia les valors culturals i plàstiques de les obres reproduïdes, assenyalava les seves mancances en el vessant informatiu, ja que un «mateix cartell serviria perfectament per a un gran nombre de funcions»³².

Aquest tipus d'utilització suposava una interacció en dues direccions. Per una banda, el diguem-ne *gran art* –tradicionalment circumscrit a uns cercles culturals restringits– impregnava de capital cultural i simbòlic unes determinades manifestacions populars –fossin de caràcter socialment o políticament reivindicatiu o fossin d'afirmació d'una catalanitat coercida per la dictadura espanyola–, les quals involucraven uns sectors socials més amplis que els que formaven part de l'habitual franja receptora de l'art modern d'avançada. I, per una altra banda, aquest ús per part de l'oposició amarava de sentit crític unes formalitzacions estètiques que, en sortir del clos artístic per trobar-se amb els anhels i les lluites dels moviments dissidents, passaven a adquirir el valor d'un símbol identificador de l'antifranquisme.

De manera que, amb aquests nous usos socials, el producte artístic deixava de ser percebut en clau estrictament estètica per esdevenir també una expressió d'antagonisme polític, la qual cosa va fer que uns determinats elements sígnics, cromàtics o gestuals i uns modes de fer concrets passessin a ser percebuts com a manifestacions d'opugnació i dissidència, entre altres raons perquè els corrents opositors havien anat assolint espais importants d'hegemonia cultural i tendien a dirigir el sentit del relat artístic. I també, és clar, perquè, cada vegada més, disposaven de nous canals des dels quals vehicular aquesta producció i donar-li una significació d'acord amb els seus interessos polítics.

Així doncs, el fet que aquesta mena d'obres es reproduïssin i es difonguessin abundantment i per múltiples vies i que alhora es veiessin investides dels valors socials i polítics del moviment democràtic van possibilitar que arribessin a constituir una espècie de semiòtica visual de l'antifranquisme. En aquests casos, doncs, es podria dir que no era la funció la que condicionava la forma, sinó que la forma vampiritzava la funcionalitat i esdevenia una productora privilegiada de sentit. Així, posem per cas, un traç d'inspiració tapiàna, una taca de color a la mironiana o uns grafismes guinovartians es van veure impregnats de significació política i passaren a suggerir per ells mateixos un posicionament refutador de l'ordre autoritari.

31 CARTES, F. «Situación actual del diseño gráfico». *CAU*, núm. 9, setembre-octubre 1971, pàg. 50.

32 SATUÉ, E. «Escuelas de diseño gráfico». *CAU*, núm. 9, setembre-octubre 1971, pàg. 91.



Cartell d'exposició del grup Mente, 1969.
Disseny: Ricard Giralt Miracle

Altres camins de dissidència

Al costat d'aquestes dues grans orientacions que van predominar en la gràfica antifranquista generada en l'espai comunicacional català, també cal assenyalar la importància d'altres línies de dissensió. Una d'aquestes vies recollia el testimoni de l'art normatiu que el seu formulador, Aguilera Cerni, reprendria a final dels anys seixanta, en correspondència amb la teorització de Giulio Carlo Argan sobre els corrents gestàltics i opticocinètics, amb la impulsió del grup Antes del Arte³³, el qual presentava paral·lelismes amb la iniciativa MENTE, promoguda a Barcelona per Daniel Giralt-Miracle, Joan Mas i Jordi Pericot, que també s'interessava per la imbricació entre art i tecnologia i la integració de l'art en la societat³⁴. Però el seu esperit racionalitzador, malgrat respondre a una aspiració transformadora de fons, no va arribar a ser percebut socialment ni com una alternativa al model tecnocràtic ni tampoc com una manifestació clara d'antítesi vers l'ordre establert. I això va fer que el seu ús per part de l'antifranquisme fos força limitat.

Per altra banda, cal destacar els camins que van obrir els autors vinculats a les neoavantguardes conceptualistes, els experimentalismes i les contracultures, els quals, entre altres coses, van ampliar els fronts de lluita contra el sistema de dominació. En efecte, si els moviments antisistèmics tradicionals s'havien centrat sobretot en els vessants polítics i socioeconòmics, bona part de les noves tendències van posar en l'agenda tot un seguit de qüestions autoreflexives i metalingüístiques, que inquirien críticament els fonaments de la mateixa pràctica artística, i d'ordre micropolític que, fins llavors, havien estat poc considerades i que, també, contribuïren a erosionar fonaments constitutius importants del règim autoritari.

En general, aquests corrents aspiraven a superar els valors estéticoideològics i els marcs institucionals en què funcionava l'art en la societat de l'època. En el cas d'alguns conceptualismes, s'assumia la necessitat d'una crítica teoricopràctica específica del subsistema artístic, en tant que formava part del sistema social establert i reproduïa la seva lògica. La mercantilització de la producció estètica, la mitificació de la figura de l'artista o les relacions de l'art amb la realitat sociopolítica i/o les conteses de la vida, van ser algunes altres de les qüestions que autors com Antoni Muntadas, Francesc Abad, Francesc Torres, Àngels Ribé, Pere Noguera, Ferran Garcia Sevilla, Carlos Pazos o Jordi Benito van atendre en les seves propostes i intervencions³⁵.

33 PASTOR VILA, S. (comis.). *Antes del Arte: Cinquanta anys després*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2019 [catàleg d'exposició].

34 Vegeu: BARREIRO LÓPEZ, P. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: CSIC, 2009, pàg. 269-278.

35 Entre les obres dedicades als conceptualismes i als nous comportaments artístics, cal destacar: MARCHÁN, S. *Del arte objetal al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*, Madrid: Akal, 1986 [1a ed.: 1972]; PARCERISAS, P. (ed.). *Ideas i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992 [catàleg d'exposició]; CARRILLO, J.; ESTELLA NORIEGA, I. i GARCÍA-MERÁS, L. (ed.). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, núm. 3, [Barcelona]: Ed. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA i UNIA arte y pensamiento, 2005; PARCERISAS, P. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid: Akal, 2007;

repressió *f.* Acció de reprimir.
repressiu *-iva adj.* Que serveix per a reprimir, fet per a reprimir. *Lleis repressives.*
repressor *-a adj. i m. i f.* Que reprimeix.

Diccionari general de la llengua catalana. Obra de F. Carrer i F. Carrer. Obra de F. Carrer i F. Carrer. Obra de F. Carrer i F. Carrer.

Solidaritat amb el moviment obrer.
 14 d'abril 1973

Cartell del Grup de Treball, Solidaritat amb el moviment obrer, 1973

congrés de cultura catalana

congrés [pl.-es] m. 1 Reunió o assemblea de persones vinculades a un tema sobre algun art. 2 esp. Reunió d'especialistes polítics, tècnics, professionals, etc. per a la discussió, confrontament o simple exposició de diversos temes i qüestions de llur especialitat. ... 2 Assemblea o parlament.

cultura / f. 1 Coneixement de la terra. 2 esp. Coneixement dels costums i facultats de l'home. 3 Conjunt de ciències literàries, històriques, científiques i de qualsevol altra mena, que hom pot assolir mitjà a fruit d'estudi i lectures, de viatges i experiència, etc. Quan es tracta d'una especialització hom parla també d'una especialitat. 4 ANTROP. CULT. Conjunt de magatzems intel·lectuals, històric-socials i científics i de formes de vida (material, moral, intel·lectual) d'un poble, d'una societat o de tota la humanitat. Sovint hom ha entès cultura i civilització com a sinònims, però cal distingir-ne la diferenciació. ...

català -ana / f. i m. 1 País o pertinença a Catalunya o als Països Catalans. 2 adj. 3 gentils dels Països Catalans. 4 m. i f. Habitants dels Països Catalans. 5 m. i f. Idioma parlat per un poble de llengua catalana que viu fora dels Països Catalans. També al País Valencià. 6 esp. gentils (típicament) parlants a la del conom Catalana. 7 m. i f. Construcció dels regnes de Mallorca i de València. ...

Logotip del Congrés de Cultura Catalana dissenyat per Enric Satué, 1976

Guinovart 78

reduccions
 revista de poesia

Reducció f. Acció de reduir o de reduir l'efecte. Reducció f. d'una fractura. Reducció de fraccions a un comú denominador. Reducció d'un òxid a metall. Reducció per or piano

Portada de Guinovart a la revista Reduccions, núm. 5, 1978. Disseny de Josep Vernis



Coberta del llibre de Núria Pompeia, *Mujercitas*, 1975. Disseny: Núria Pompeia



Portada de la revista *Vindicación Feminista*, núm. 4, 1976. Disseny: Toni Miserachs i Mercedes Azúa



Eulàlia Grau, *Discriminació de la dona*, serigrafia, 1977

I artífexs com Alexandre Cirici, Victòria Combalia, Mercè Vidal, Alícia Suárez, Jaume Fàbrega, Carles H. Mor o Joaquim Dols foren alguns dels noms que, des de diverses perspectives, van donar suport crític a les noves tendències.

Les realitzacions gràfiques que van confeir aquestes neoavantguardes, solien incloure elements lingüístics –textos i definicions– i sovint adoptaven una austeritat visual i una tendència a la desmaterialització, així com una volguda tosquetat en l'execució, que pretenien tant obrir una reflexió crítica sobre les formes de representació com posar sota sospita l'abassegadora pluja d'imatges idealitzadores i bellament impreses al servei de finalitats espúries projectades pels mitjans de difusió de masses. Aquesta poètica va tenir certa influència en el disseny gràfic antifranquista³⁶. Una de les seves realitzacions més emblemàtiques és el logotip que va confeir Enric Satué per al Congrés de Cultura Catalana, en què el component tipogràfic i textual, amb la reproducció de definicions extrems del diccionari Fabra, hi adquireix un protagonisme notable³⁷. Una part de la cartellística de l'ADAG també

va fer ús d'alguns d'aquests mètodes i recursos formals³⁸, àdhuc artistes provinents de la modernitat tardana com Guinovart.

Algunes de les tendències esmentades, ultra el seu compromís antifranquista, postulaven la necessitat d'anar més enllà i imbricar-se en una estratègia global de superació del capitalisme, com fou el cas del Grup de Treball³⁹. En altres casos, el component crític partia de la idea que allò personal és també polític; la producció artística d'autores com Eulàlia Grau, Fina Miralles, Eugènia Balcells o Maria Chordà o la gràfica feminista de Núria Pompeia, Toni Miserachs o Montse Clavé, aprofundirien en aquestes qüestions, sigui la denúncia de la situació de la dona sota el franquisme sigui la seva cosificació en la societat de consum⁴⁰. La revista *Vindicación Feminista* va exercir de canal de difusió de la lluita contra el sexisme i la

seva funcionalitat amb la incorporació de quatre línies vermelles inclinades identificadores de la catalanitat.

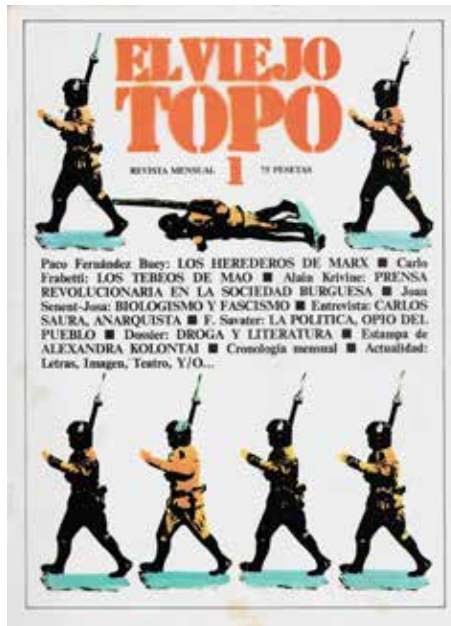
38 SELLES, N. «Arte y política durante la transición. El caso de la ADAG», *Brumaria*, núm. 2, 2003; i ADAG. *Autoorganització, lluita simbòlica i pràctica social, 1976-1978*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2017 [catàleg d'exposició].

39 MERCADER, A.; PARCERISAS, P.; ROMA, V. (ed.). *Grup de Treball*. Barcelona: MACBA, 1999 [catàleg d'exposició].

40 Entre els treballs de caràcter general més destacats, cal esmentar: ALIAGA, J. V.; MAYAYO, P. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: Musac, 2013. També: VILLAESPESA, M. (ed.). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, núm. 7. Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, MNCARS, UNIA arte y pensamiento, 2012. I també: MARZO, J. L.; MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015)...*, op. cit. Per a una visió de síntesi: Segarra BELLIDO, B. *Una mirada en femení i feminista a l'art català dels anys seixanta i setanta*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2019 [treball de recerca]. Accessible en línia: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/43851/Segarra_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta 1-8-2021].



Portada de la revista Ajoblanco, núm. 23, 1977.
Disseny: Col-lectiu Ajoblanco i Carlos Guillén



Portada de la revista El Viejo Topo, núm. 1, 1976.
Disseny: Julio Vivas



Portada de la revista Grama, núm. 88, 1976.
Disseny d'Alfons Lopez i fotografia de J. M. Peñalver



Portada de la revista Quatre Cantons, núm. 101, 1974

crítica del patriarcat; quant al seu apartat gràfic, cal esmentar la tira humorística que hi publicava Sara Presutto o les fotografies d'Isabel Steva, *Colita*.

Les contracultures vinculades al món de l'*underground*, les tendències *freaks* i *hippies*, la música rock i el psicodelisme, amb la seva cerca de noves formes de vida i de relació interpersonal, posaven en qüestió les conductes normativitzades i la integració en el sistema instituit. I també, és clar, col·lidien amb la moral dominant⁴¹. Uns posicionaments i unes inquietuds que es van veure reflectides en revistes com *Ajoblanco*, *Star*, *Disco Expres* o, en part, *El Viejo Topo*, per bé que aquest darrer buscava més aviat un diàleg entre les contracultures, els anarquismes i els marxismes, i en còmics com el *Rollo enmascarado*, *Catalina* o *Paupérrimus Comix*, en què participaren dibuixants com Nazario, Miquel i Josep Farriol, *Pepichek*, o Mariscal. Components d'aquests corrents també jugaren un paper actiu en la impulsió del moviment llibertari, l'antimilitarisme, l'ecologisme o l'antipsiquiatria.

Entre les opcions que es volien alternatives al *mainstream* establert i a la modernitat instituida, cal assenyalar també aquelles pràctiques gràfiques que, en lloc de dirigir-se bàsicament

als joves contestataris de les capes mitjanes que disposaven d'un notable capital cultural, aspiraven a eixamplar el seu àmbit social i generacional d'influència i connectar amb sectors de les classes populars i subalternes a partir dels problemes que els eren propis i mitjançant l'ús d'un llenguatge a l'abast de la majoria. En aquest sentit, la premsa de barris de Barcelona i de l'entorn metropolità, amb publicacions com *Revista les Corts*, *Quatre Cantons*, *Vila de Gràcia* o *Gramma*, va obrir un valuós camí d'intervenció. Ferran Bravo i Josep Maria Rius, *Joma* o Alfons López, van ser alguns dels agents més actius en aquest camp.

Segons Manuel López, les característiques principals d'aquest grafisme dissident eren l'expressió agressiva, la concreció temàtica, la claredat, el maniqueisme i la politització. L'experiència de la premsa de barris en matèria gràfica va servir també per al moviment sindical: el mateix Bravo fou col·laborador de *Lluita Obrera*, de CCOO⁴². En aquest sector cal destacar igualment les aportacions de Lluís Juste de Nin, que signant com El Zurdo o l'Esquerrà va il·lustrar nombrosos fullets, publicacions i cartells, tant del PSUC i CCOO com de l'Assemblea de Catalunya. També fou l'autor de *L'Història [sic] de Vilaninota* (1973), qualificada de novel·la gràfica pel seu creador.

Una de les fites més rellevants d'aquestes experiències gràfiques de caràcter sociopolític va ser la constitució d'una cooperativa de dibuixants d'histories i periodistes que donaria lloc

41 Sobre les contracultures, vegeu: Usó, J. C. *Spanish Trip, la aventura psíquica en España*. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2001. També: RIBAS, P. *Los setenta a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007. També: LABRADOR MÉNDEZ, G. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017. També: COSTA, J. *Cómo acabar con la contracultura. Una historia subterránea de España*. Barcelona: Taurus, 2018. També: CARMONA PASCUAL, P. C. *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid 1965-1979*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012 [tesi doctoral]. Accessible en línia: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16475> [consulta 3-8-2021]. I també: LANAÓ, P.; SELLES, N. *La contracultura, història i memòries*. Girona: Diputació de Girona, 2020.

42 LÓPEZ, M. *Un periodisme alternatiu i autogestionari. La premsa de barris a Barcelona, 1968-1977*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1994, pàg. 32-33.



Portada de la publicació Tocata y fuga de la O.S.H., 1975. Il·lustració i disseny: Equip Butifarra

Coberta del llibre de Cesc, Tics del país, 1971. Disseny de Jordi Fornas amb un dibuix de Cesc

Portada de la revista Por Favor, núm. 8, 1974. Il·lustració: Perich



Almanac de la revista Arreu, 1976. Il·lustració: Guillén

a l'Equip Butifarra⁴³, el qual, a banda de col·laborar amb les associacions de veïns, va editar una revista amb el mateix nom sota l'empara legal d'una entitat vinculada al Col·legi Oficial d'Enginyers Industrials de Catalunya. Inicialment *Butifarra* es difonia per canals alternatius, sovint relacionats amb l'activisme antifranquista, fins que Ediciones Alternativas en regularitzaria la distribució i fins i tot arribaria a publicar llibres de còmics⁴⁴. Segons Alfons López, impulsor del col·lectiu, la iniciativa va néixer per «la frustració de no poder publicar determinats treballs de tipus didacticoideològic en la premsa comercial» i per la voluntat de tractar qüestions que afectaven sectors populars, especialment de la perifèria metropolitana, que no disposaven de canals adequats per fer sentir la seva veu⁴⁵. Per Ludolfo Paramio, l'objectiu de la publicació era fer prendre consciència de les mancances i dels problemes existents en els barris i assenyalar que el camí de l'autoorganització ciutadana era l'única via de defensa de què es disposava per fer front al desinterès i les arbitriarietats administratives⁴⁶.

Al costat d'aquesta premsa alternativa, estretament vinculada amb les lluites veïnals i sindicals, hi havia les publicacions humorístiques i de sàtira política que eren editades per empreses que s'ajustaven als requisits legals establerts i que, per tant, es podien adquirir al quiosc. Publicacions com *Por Favor*, *El Jueves* o *El Papis* van saber connectar amb sectors populars amplis i diversos i jugaren un paper clau en la seva conscienciació social i política. Ninotaires com Cesc, Perich, Ivà o Guillén foren algunes de les seves figures més destacades. Cal esmentar també la constitució del Colectivo de la Historieta S.A., on s'aplegaren dibuixants, guionistes i estudiosos que l'any 1977 van publicar *Bang!*, la qual es presentava com una revista d'informació i estudis sobre la historieta, de la qual va sorgir *Trocha*, que posteriorment passaria a dir-se *Troya*. En mots d'Enric Satué, l'audàcia dels humoristes gràfics va fer que es convertissin en els herois més populars de la crítica política; i, per Vázquez Montalbán, arribaren a tenir el valor semàntic d'una avantguarda política⁴⁷.

Aquesta opció diguem-ne pragmàtica, d'inserció en el mercat, va possibilitar que algunes d'aquestes revistes arribessin a fer uns tiratges espectaculars i que assolissin uns alts nivells d'eficàcia comunicativa. Però també va comportar-los un gran acarnissament repressiu tant per part de l'Administració estatal, amb nombroses multes i segrestos, com per part de grups de l'extrema dreta franquista. La publicació *El Papis*, per exemple, va patir un atemptat amb bomba que, a banda de les destrosses en l'immoble on tenia la seu, va provocar la mort d'un treballador⁴⁸.

43 L'abril de 1975, els membres de l'equip van participar en el còmic *Tocata y Fuga de la Obra Sindical del Hogar*, editat per l'Associació de Veïns de Vallbona, Torre Baró i Trinitat, en el marc d'una exposició per difondre la problemàtica, reivindicacions i lluites dels llogaters dels pisos de l'Obra Sindical. La mostra va ser clausurada per ordre governativa, però la publicació va tenir una àmplia difusió. Vegeu: SARTO, J. «Años setenta/dossier. Butifarra!». *Bang! Información y estudios sobre la historieta*, núm. 13, 1976, pàg. 43-44.

44 MARTÍN, A. «Apuntes alrededor de la historieta política en la transición, 1973-1978». *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 26, 2014.

45 MARTÍN, A. «Entrevista con Alfonso López». *Bang!...*, art. cit., pàg. 44.

46 PARAMIO, L. «Análisis de Butifarra». *Bang!...*, art. cit., pàg. 47.

47 SATUÉ, E. *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pàg. 349.

48 Sobre les pràctiques repressives contra la premsa de l'època, vegeu: HUERTAS, J. M. *El plat de l'entres. Periodisme i transició a Catalunya (1975-1985)*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 2005.



Salvem el Mercat de les Flors per el Poble Sec i Barcelona, cartell, 1978. Disseny: Pilar Villuendas

Ultra l'ús de l'humor per part dels ninotaires per denunciar la realitat social i política mitjançant acudits i historietes, també cal esmentar la participació de professionals del disseny gràfic en l'elaboració de materials impresos per als moviments populars, les organitzacions cíviques, els sindicats o els partits d'esquerra. Una col·laboració que podia anar des de l'elaboració d'un fullet per convocar un acte a la confecció d'un butlletí o un cartell. Fou el cas del col·lectiu Gràfica Popular, del qual formaven part Joan Batallé, Andreu Claret, Jordi Socias, Ferran Cartes o Pilar Villuendas. Aquesta darrera ha dedicat una tesi doctoral a explicar les seves experiències com a dissenyadora activista, vinculada a l'Associació de Veïns del Poble-sec, el PSUC i CCOO⁴⁹.

Segons ella, les primeres realitzacions gràfiques per al moviment veïnal tenien un marcat component d'immediatesa, es feien d'un dia per l'altre. Com que es disposava d'escassos recursos econòmics i de pocs mitjans tècnics, calia fer ús d'impressions senzilles a una o dues tintes, en òfset ràpid. Les il·lustracions eren a mà alçada i de mida real per evitar reproduccions o ampliacions fotogràfiques, que resultaven més lentes i costoses. Els textos del titular es feien en Letraset, però la resta en tipografia gestual. Les poques fotografies que s'utilitzaven tendien a ser cremades, ja que la trama de grisos es perdia en les màquines elementals de les impremtes col·laboradores.

Les característiques formals d'aquesta producció visual estaven en funció de la franja de població a què es dirigia i de les condicions en què s'esdevenia el procés receptor. De manera que, en general, es renunciava a realitzacions intel·lectualitzades o de contemplació lenta i s'optava per la utilització de llenguatges molt simples que la gent reconegués; això exigia imatges d'un fort impacte, que aconseguissin atreure mirades distretes. La fragilitat d'aquestes condicions sovint requeria ampliar el contingut de la imatge amb un text que contemplés tota la informació i que tingués la capacitat de ser copsada amb facilitat i rapidesa⁵⁰.

49 VILLUENDAS ANDRÉS, P. *Diseño y sociedad. Cartelismo y gráfica en la Barcelona de 1970-1990 a través de la obra de un estudio de diseño*. Barcelona: Facultat de Belles Arts, Departament de Disseny i Imatge de la Universitat de Barcelona, 2014 [tesi doctoral]. Accessible en línia: <http://hdl.handle.net/10803/290611> [consulta: 3-8-2021]. L'autora també va dissenyar els nous logotips del PSUC i de CCOO.

50 *Ibidem.*, pàg. 28-29.



Cartell de Socialistes de Catalunya amb una imatge de l'escultura Catalan Power d'Andreu Alfaro, 1977

Cap a un nou cicle polític

L'aprovació en referèndum de la Llei de reforma política, el desembre de 1976; els resultats de les eleccions espanyoles, el juny de 1977, que van contribuir a la consumació de la ruptura de l'Assemblea de Catalunya; els Pactes de la Moncloa, i el nomenament de Tarradellas com a president de la Generalitat provisional, l'octubre de 1977, van ser esdeveniments rellevants que propiciaren una reorientació tàctica i estratègica de la major part de les formacions polítiques i sindicals cap a posicions més pragmàtiques i institucionals. I, en el camp artístic, emergiren nombroses dissensions internes que fins llavors s'havien mantingut més o menys larvades; la participació espanyola extraoficial en la Biennal de Venècia (1976) en va ser un dels principals detonants⁵¹.

Un senyal d'aquesta reorientació també es pot besllumar en el marc de les primeres eleccions espanyoles del postfranquisme. En elles, els partits provinents de l'oposició democràtica van tendir a renunciar a la creativitat de la gràfica opositora, amb algunes excepcions notables, i, segons Cirici, tampoc no hi van ser cridats els «artistes», sinó bàsicament els treballadors del disseny gràfic comercial, els quals van adoptar, en general, models estandarditzats i més aviat anodins de propaganda electoral, en què «tots els partits van fer servir el carisma dels dirigents»⁵². Per Antonio Martín els projectes polítics gairebé s'oferien com qui vol vendre un producte de consum⁵³.

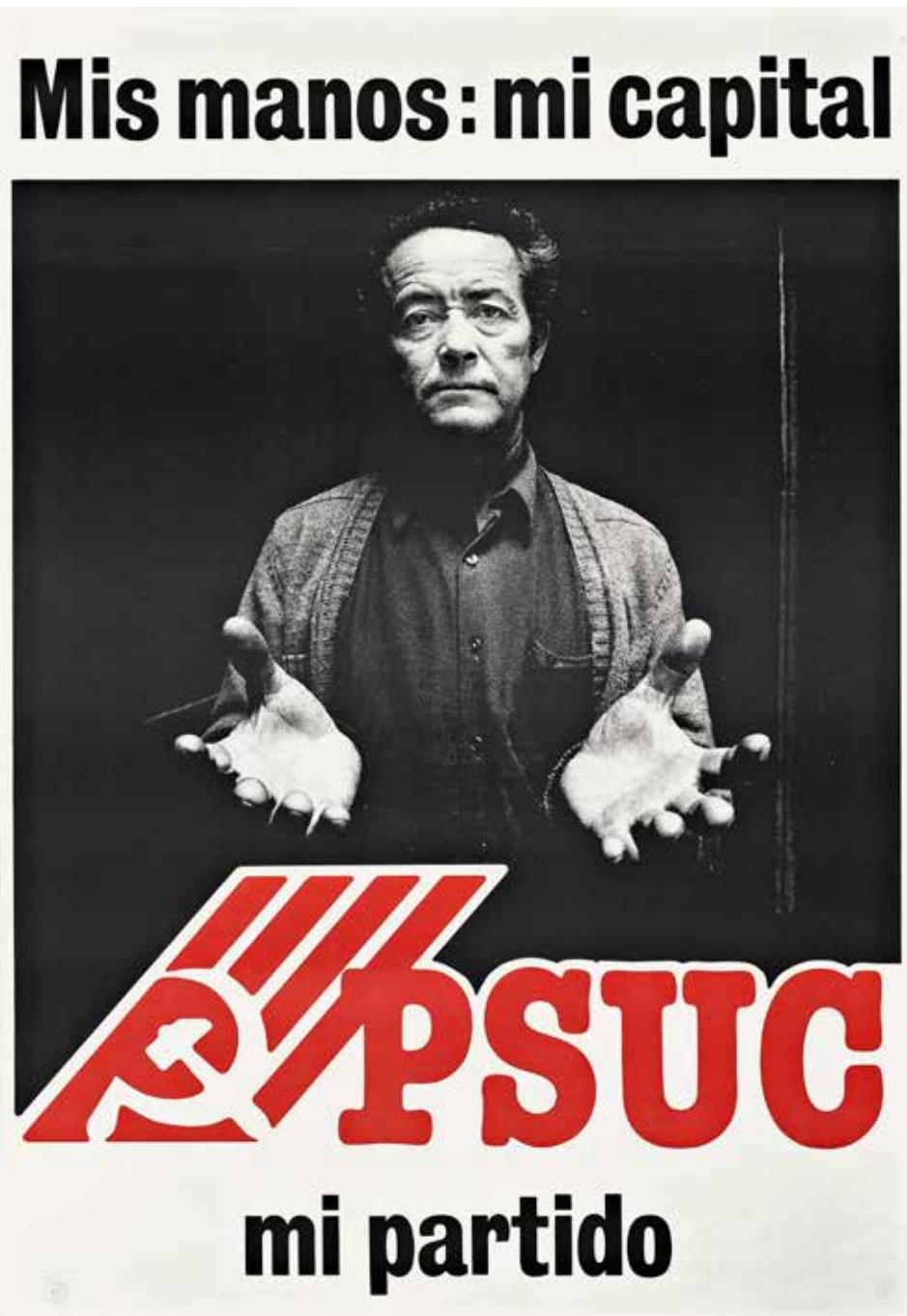
Fou sobretot en aquest nou cicle polític que es va fer present en el disseny gràfic allò que Anna Calvera va anomenar neoneucentisme⁵⁴, que venia a ser un nou llenguatge, en part hereu del pop, per bé que menys deutor dels models estrangers, gràcies al treball pioner

51 La tria dels responsables i l'enfoc 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 sectors del PCI, entre els quals el representat per Giulio Carlo Argan, en van qüestionar el plantejament. Des d'Euskadi i Catalunya s'aixecaren veus de desacord cap a la visió unitarista espanyola. També es va criticar el dirigisme, la manca de consens, la parcialitat en la selecció d'artistes participants o la sobrerrepresentació dels autors que formaven part del comitè organitzador. Només una dona artista, Ana Peters, parella de Tomàs Llorens, hi va ser representada. La definició del projecte va anar a càrrec de l'anomenada Comissió dels deu, on hi havia Antoni Tàpies, Oriol Bohigas, Manuel Valdés i Rafael Solbes de l'Equip Crònica, Agustín Ibarrola, Alberto Corazón, Antonio Saura, Manuel García, Tomàs Llorens i Valeriano Bozal. Aquests dos darrers en foren els responsables principals. També hi van col·laborar Imma Julián, Víctor Pérez Escolano, José Miguel Gómez, Josep Renau o Ignasi de Solà Morales, entre altres autors. Vegeu: TORRENT, R. *Espanya en la Bienal de Venècia: 1895-1997*. Castelló: Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1997.

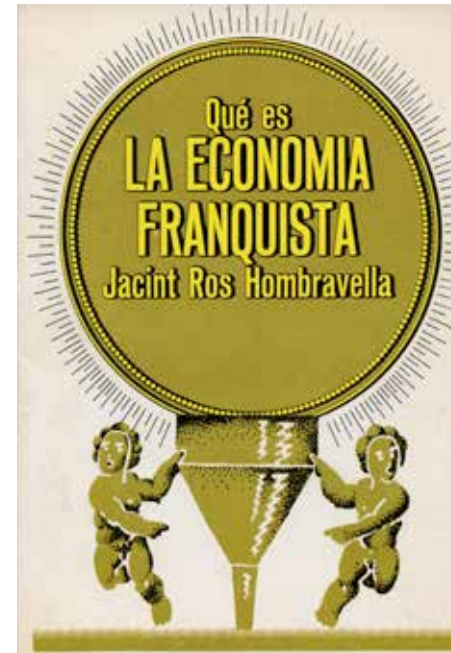
52 Cirici, A. *Murals per la llibertat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, pàg. 19. Entre les excepcions a aquesta tendència, es podria esmentar el cartell de Ferran Cartes per al PSUC, *Mis manos: mi capital*, que ha tractat en un llibre CASTIELLA, T. *Retrat d'un cartell*. Barcelona: Fundació Nous Horitzons, 2013. Cal dir que el PSUC disposava d'un equip de comunicació dirigit per Jordi Martí amb noms com el mateix Cartes, Robert Blasco o Paco Montalvo. També cal destacar el cartell que va editar la candidatura Socialistes de Catalunya, directament inspirat pel mateix Cirici, i que feia ús de la imatge d'una escultura d'Andreu Alfaro, l'anomenada *Catalan power* (1975). Sobre el conflicte i les desavinences que va comportar aquesta utilització, que no va comptar amb l'aprovació de l'artista, vegeu: SELLES, N. «Alexandre Cirici i el País Valencià». *L'Espill*, núm. 48, 2015, pàg. 113-116.

53 MARTÍN, A. «Apuntes alrededor de la historieta...», art. cit., pàg. 269.

54 CALVERA, A. «Elisava fa trenta-cinc anys. Anys de debat sobre la idea de disseny». *Temes de Disseny*, núm. 13, 1996, pàg. 136.



Cartell del PSUC, Mis manos: mi capital, 1977.
Disseny: Ferran Cartes i Pilar Villuendas



Coberta del llibre de Jacint Ros Hombravella, Qué es la economía franquista, 1977. Disseny: Enric Satué



Portada de la publicació La proclamació de la República, 1976. Disseny: Salvador Saura i Ramon Torrente

d'Enric Satué i a la seva recuperació i reinterpretació de la iconografia popular i la tradició gràfica culta catalana. En aquesta orientació s'inclourien noms com Pilar Villuendas, Ramon Torrente, Salvador Saura, Josep Maria Mir, Claret Serrahima o Albert Isern⁵⁵. Aquesta tendència acabaria donant forma a les noves institucions democràtiques –locals, supra-comarcals i nacionals– i a moltes manifestacions culturals en el marc de l'anomenada *normalització*, en què un cop superada políticament la dictadura es va imposar una voluntat rectora que superés el passat conflictiu així com la cerca d'uns signes identificadors arrelats al país que deixessin enrere uns models percebuts com a alienadors.

En canvi, una part minoritària dels moviments sociopolítics i culturals, àdhuc la premsa humorística, va mantenir durant una mica més de temps l'esperit rupturista, el qual, però, tendria a esvaïr-se arran del procés que va portar a l'aprovació de la Constitució espanyola, el desembre de 1978, i al seu desplegament posterior. Segons Javier Muñoz, si en la primera etapa de la Transició va dominar l'antítesi «democràcia contra dictadura», posteriorment, la nova antítesi passaria a ser «democràcia contra utopia»⁵⁶.

Aquesta reorientació va comportar la implosió del que havien estat les dues grans opcions polítiques en pugna –franquistes/antifranquistes– i la progressiva recomposició, no sense

55 FORTEA, M. À. *El Pop a la manera del disseny gràfic català*, op. cit., pàg. 39.

56 MUÑOZ SORO, J. «La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)». *Ayer*, núm. 81, 2011, pàg. 35-37.

Principals temes tractats en la producció gràfica anti- franquista

En aquest apartat hem fet una tria dels continguts més rellevants als quals la producció visual de l'antifranquisme va donar forma en els diversos mitjans impresos. Les imatges i representacions s'acompanyen d'un comentari succint per ajudar a contextualitzar mínimament i entendre millor les motivacions que hi havia rere les diferents realitzacions i alguns dels significats que les obres posaven en circulació.

Fer el retrat esperpèntic d'un cap de l'exèrcit, mostrar la brutalitat dels cossos armats o fer present la pràctica de la tortura eren maneres d'evidenciar el caràcter repressiu de l'Estat espanyol i d'al·ludir alhora la seva violència fundacional, en tant que l'ordre franquista provenia d'un cop militar contrarevolucionari d'inspiració feixista destinat a revertir els avenços socials assolits durant la II República.



Portada de la revista Batik, núm. 2, 1973-1974.
Il·lustració: Rafael Canogar



Portada de la revista A colps, gener 1968.
Il·lustració: Equip Realitat i Estampa Popular de València

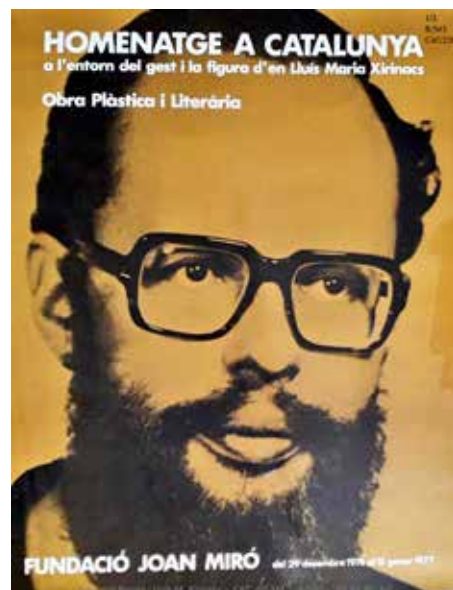


Carlos Mensa, Sense títol, linòleum, 1966.

La prohibició franquista de constituir partits i sindicats i la manca de vies legals per poder exercir lliurement el debat de les idees i l'expressió política, van propiciar que personalitats del món de la cultura o de l'activisme social que destacaven pel seu compromís amb el país i la seva gent, fossin reconegudes com una mena de referents ètics i una encarnació de valors populars i democràtics.



Coberta del llibre de Joan Fuster, *Combustible per a falles*, 1967. Disseny: Equip Crònica



Cartell de l'exposició *Homenatge a Catalunya a l'entorn del gest i la figura de Lluís M. Xirinacs*, 1976



Portada de la revista *Presència*, núm. 36, 1965, amb fotos de Raimon i Salvador Espriu. Disseny: Jordi Fornas

Denunciar les guerres d'ocupació i el suport de l'imperialisme estatunidenc a sistemes dictatorials, sigui a partir d'una imatgeria predominantment denotativa sigui a partir de la imatge més o menys estafeta dels seus governants, era un posicionament de solidaritat internacionalista, però també significava apuntar cap a aquells que, per interessos polítics, econòmics i geoestratègics, havien avalat el franquisme i n'havien garantit la supervivència.



Coberta del disc de Quintín Cabrera, De qué se ríe, 1976.
Disseny: Eduard Malé



Enric Marquès, 1, 2, 3, pedagogia bèl·lica, linòleum, c. 1968



Equip Dos, Johnson Superman, pòster, 1968

Mostrar grups de persones mobilitzades al carrer, a part de ser una vindicació dels drets de reunió i manifestació interdicts per la legislació franquista, també era una manera de representar un subjecte col·lectiu emergent que era vist, esperançadament, com a possible motor d'un canvi social i polític.



Coberta del disc de Raimon, Pi de la Serra i Ovidi Montllor, *Lluita i compromís*, 1976. Disseny: Albert Gonzalo.

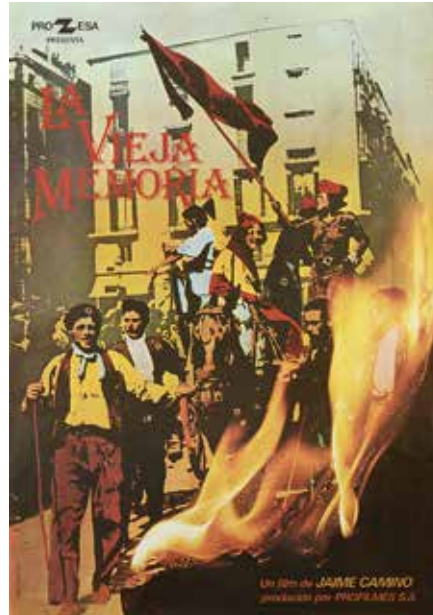


Caràtula del disc de Raimon, *El País Basc d'un temps, d'un país*, 1968. Disseny: Equip Crònica



I en som molts més dels que ells volen i diuen, pòster, 1976. Disseny: Sebastià

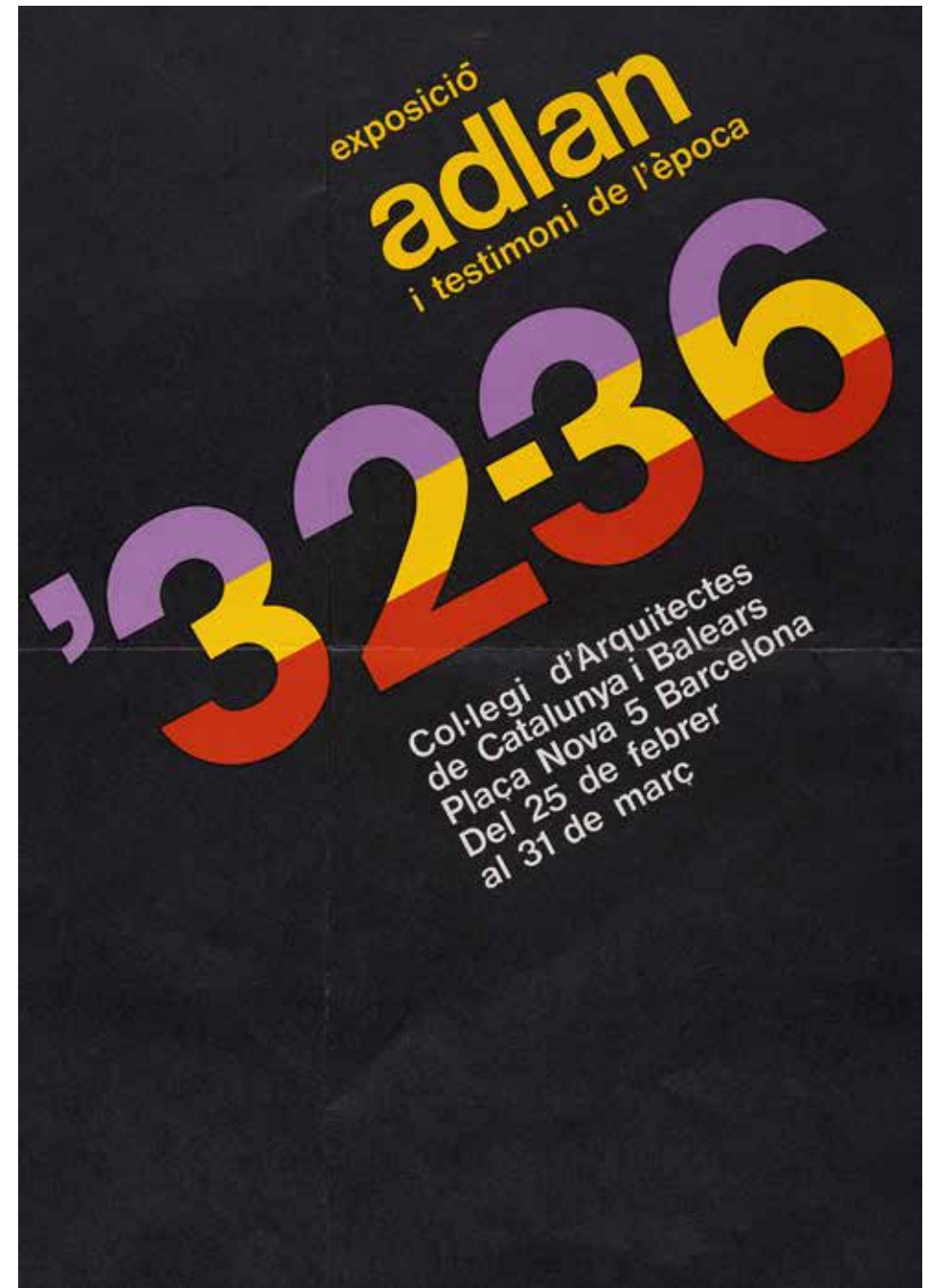
Rescatar i atendre experiències polítiques i culturals dels anys republicans o manifestacions de la resistència popular antifeixista responia a la voluntat de recuperar memòries proscrites i enllaçar amb tradicions de la modernitat o amb projectes d'aspiració emancipadora que el franquisme havia intentat anihilar.



Cartell del film La vieja memoria, 1977. Disseny: Alberto Manuel Fregenal i Mirta Tocci

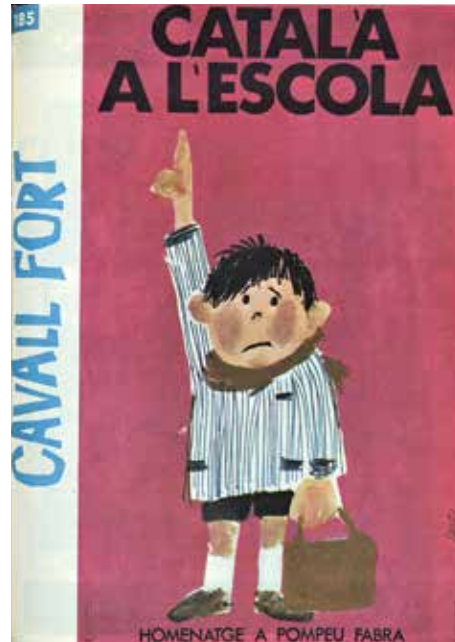


Cartell de la pel·lícula de Mercè Conesa i Bartomeu Vilà, Guerrilleros, 1977. Disseny: Jordi Artigues



Cartell de l'exposició dedicada a l'ADLAN al Col·legi d'Arquitectes, 1970. Disseny: Escola Eina

Emprar la llengua catalana, vindicar-ne l'ús social, reclamar-ne l'oficialitat o promoure amb ella manifestacions culturals i artístiques vinculades a la contemporaneïtat, eren formes de combatre tant les polítiques glotofòniques, etnocides i de substitució lingüística com les de folklorització cultural promogudes per l'Estat espanyol.



Portada de la revista Cavall Fort, núm. 185, 1970.
Il·lustració: Cesc



Portada de la revista Gorg, núm. 8, 1970.
Disseny: Viñes i Equip Crònica



Català, idioma oficial, cartell, 1977.
Disseny: Pasqual Giner

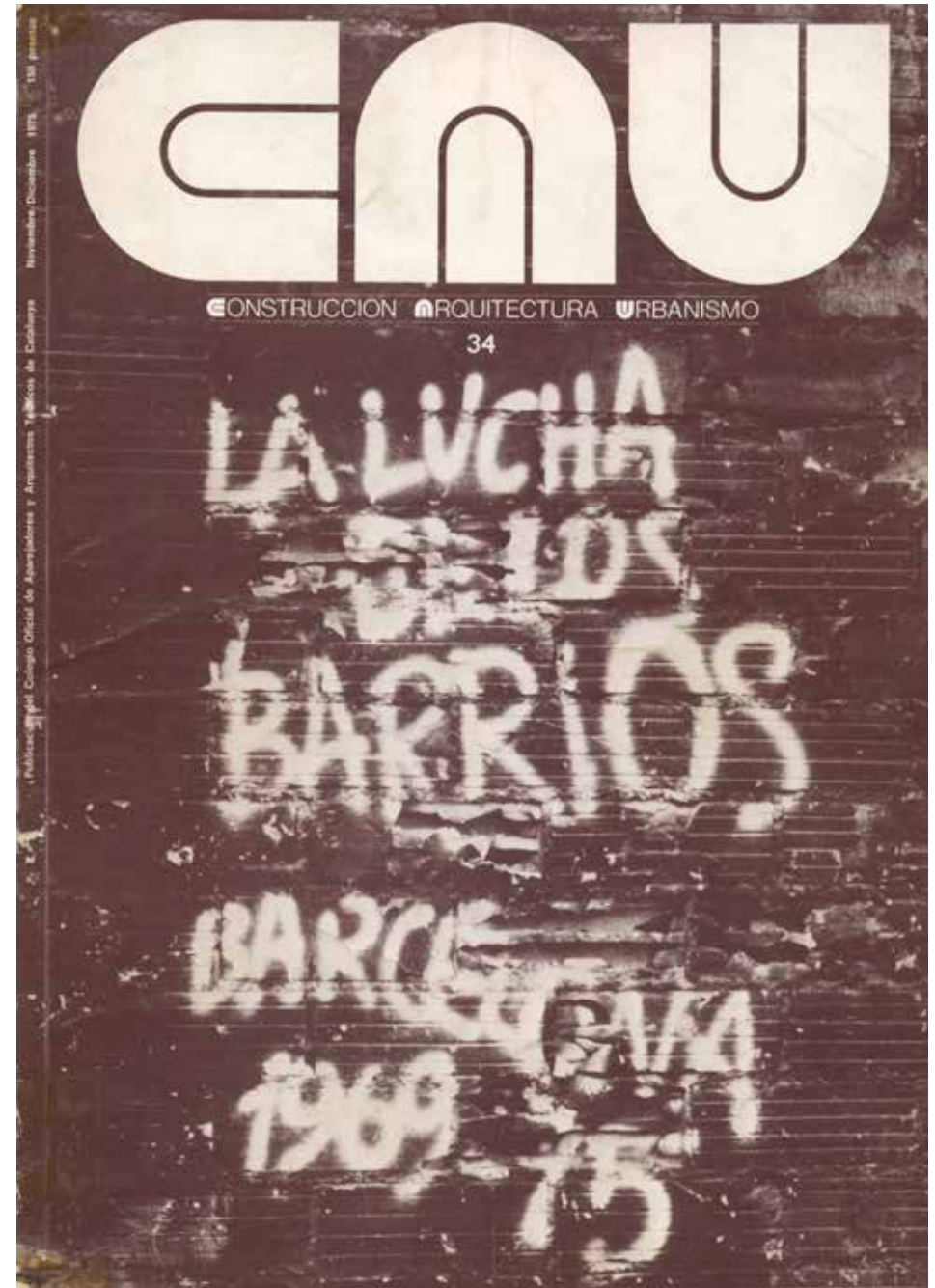
L'aparició en l'obra gràfica de formes d'escriptura manual o d'uns traços mig gestuals mig cal·ligràfics, en tant que remetien a les pintades clandestines i als grafitis reivindicatius que van omplir les parets de pobles i ciutats sobretot durant el tardofranquisme, recollia simbòlicament les reclamacions del carrer i esdevenia una espècie d'homenatge a les veus anònimes de la protesta.



Coberta del disc de Ramon Muntaner, Presagi, 1976.
Disseny: Ricard Vaccaro

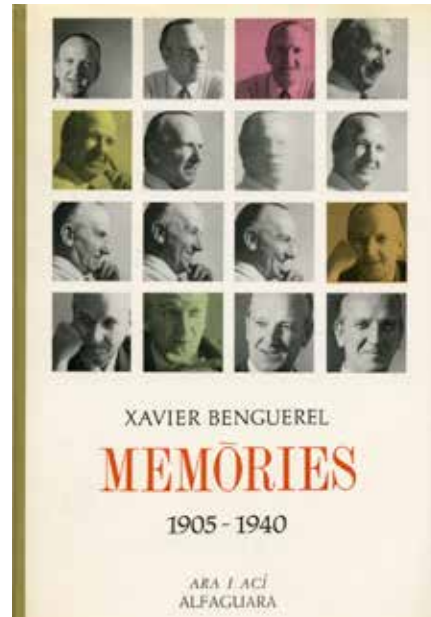


Làmina d'una pintura d'Enric Ansesa inclosa en la carpeta Autors gironins, 1975

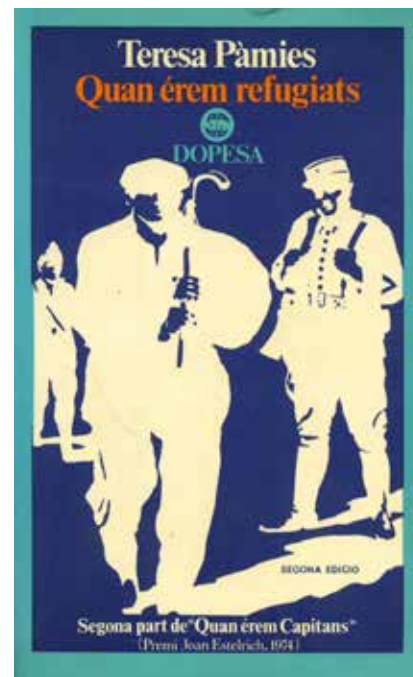


Portada de la revista CAU, núm. 34, 1975.
Disseny: Albert Ferrer

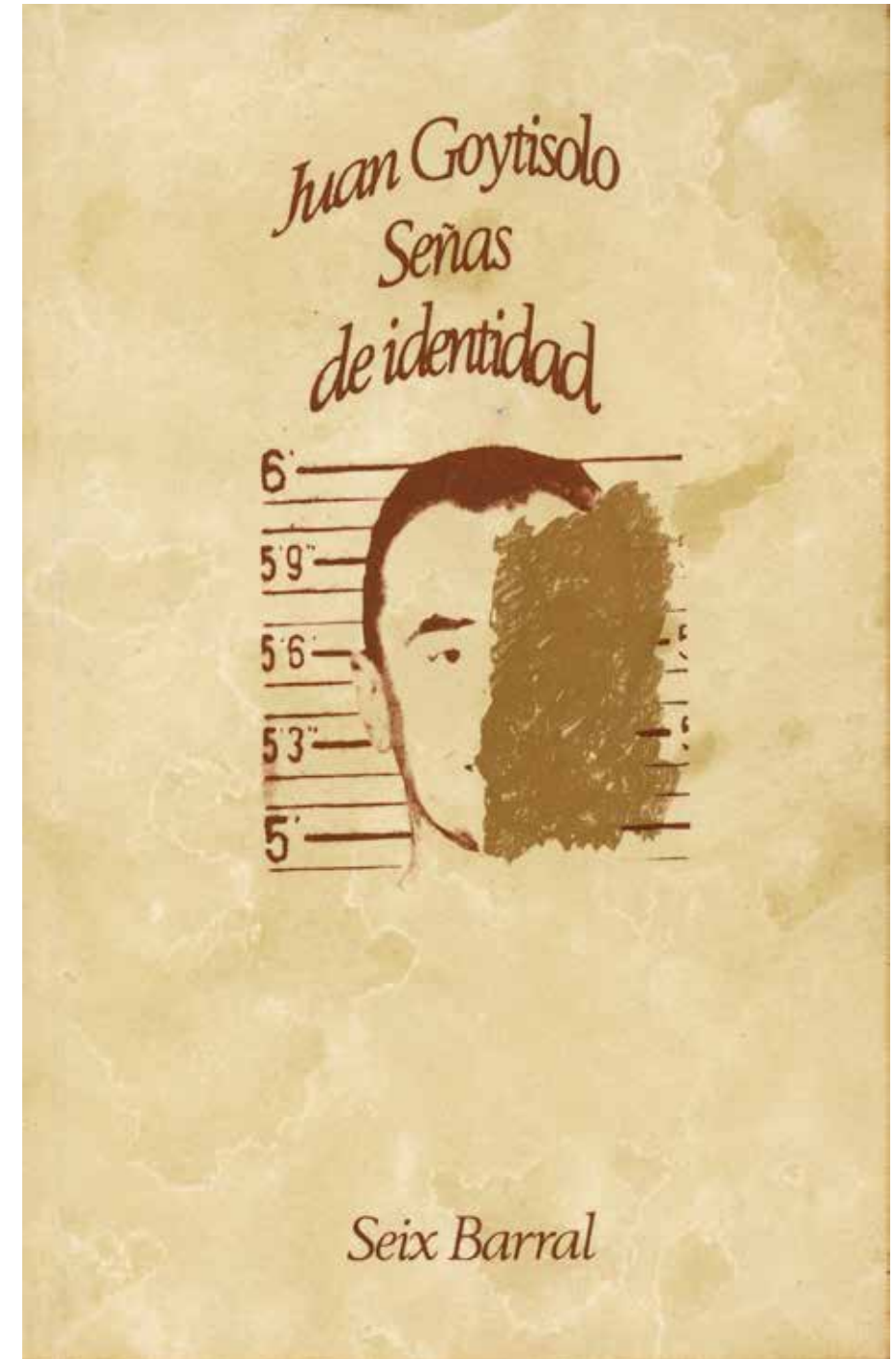
Tractar el tema de l'exili republicà va ser especialment complicat en l'Espanya franquista. La producció visual opositora hi va dedicar una atenció limitada, bàsicament al servei d'una literatura memorialista que, malgrat censures i interdiccions, ja va emergir durant la dictadura. La mera formalització d'aquesta memòria assenyalava, ni que fos implícitament, la manca de legitimitat del règim, atès que el llegat democràtic i republicà es trobava entre els qui hagueren d'abandonar el país. Lamentablement, la qüestió de l'exili va continuar essent una assignatura pendent per a les noves institucionalitats polítiques postfranquistes.



Sobrecoberta del llibre de Xavier Benguerel, *Memòries, 1905-1940, 1971*. Disseny: Pla Narbona



Coberta del llibre de Teresa Pàmies, *Quan érem refugiats, 1975*. Disseny: Fermí Carré



Coberta del llibre de Juan Goytisolo, *Señas de identidad, 1976 [1966]*. Disseny: Alberto Corazón

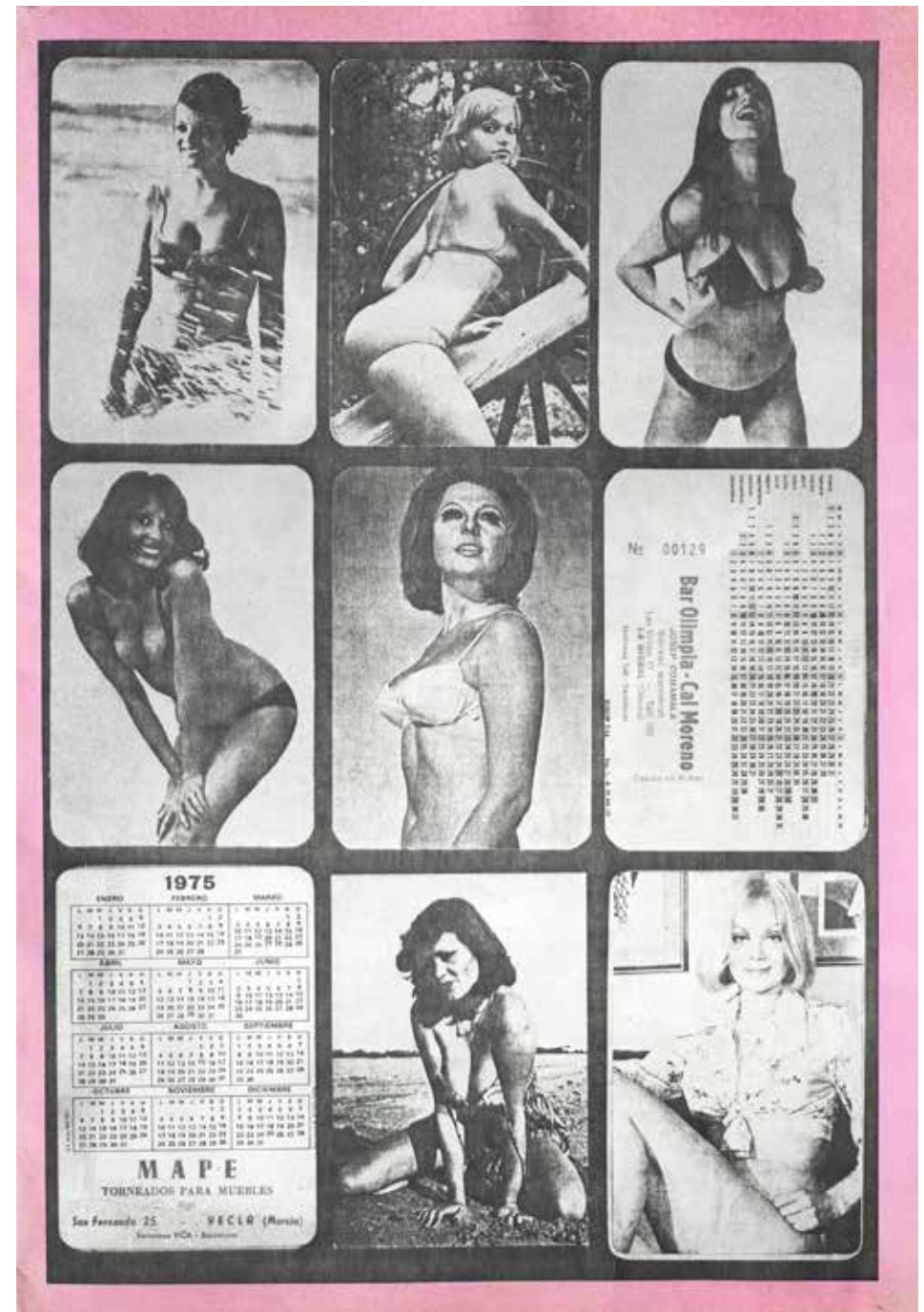
La utilització i la manipulació gràfica d'imatges publicitàries i d'altres extrems de fotonovel·les, revistes del cor o calendaris, que assumien i propagaven els estereotips i els rols de gènere establerts, era un forma d'evidenciar, qüestionar o capgirar el sentit d'aquesta iconografia i fer present la misèria sexual i sentimental que amara els cànons franquistes de relació interpersonal.



Eugènia Balcells, Fin, llibre d'artista [fragment], 1977



Quim Domene i Miquel Plana, obra estampada de la carpeta Experiències sobre un tema, 1973



Portada del catàleg de l'exposició de Pere Noguera, La fotocòpia com a obra document, Sala Vinçon, 1975

El disseny gràfic vinculat a la producció discogràfica, especialment les caràtules de disc, va ser, en molts de casos, una manifestació privilegiada d'interacció entre les cultures populars i l'alta cultura, les cultures tradicionals i la cultura industrial. I, alhora, un canal que permetia fer arribar a un públic jove, ampli i divers, un univers de valors, uns referents vitals i uns imaginaris allunyats o confrontats als de l'ordre i l'oficialitat establerta.



Coberta del disc d'Esquirols, Colze amb colze, 1976.
Disseny de Francesc Guitart amb foto de Colita



Caràtula del disc de Pau Riba, Jo, la donya i el gripau, 1971.
Disseny: Pau Riba



Coberta del disc de La Trinca, Opus 10, 1976.
Disseny: Francesc Guitart

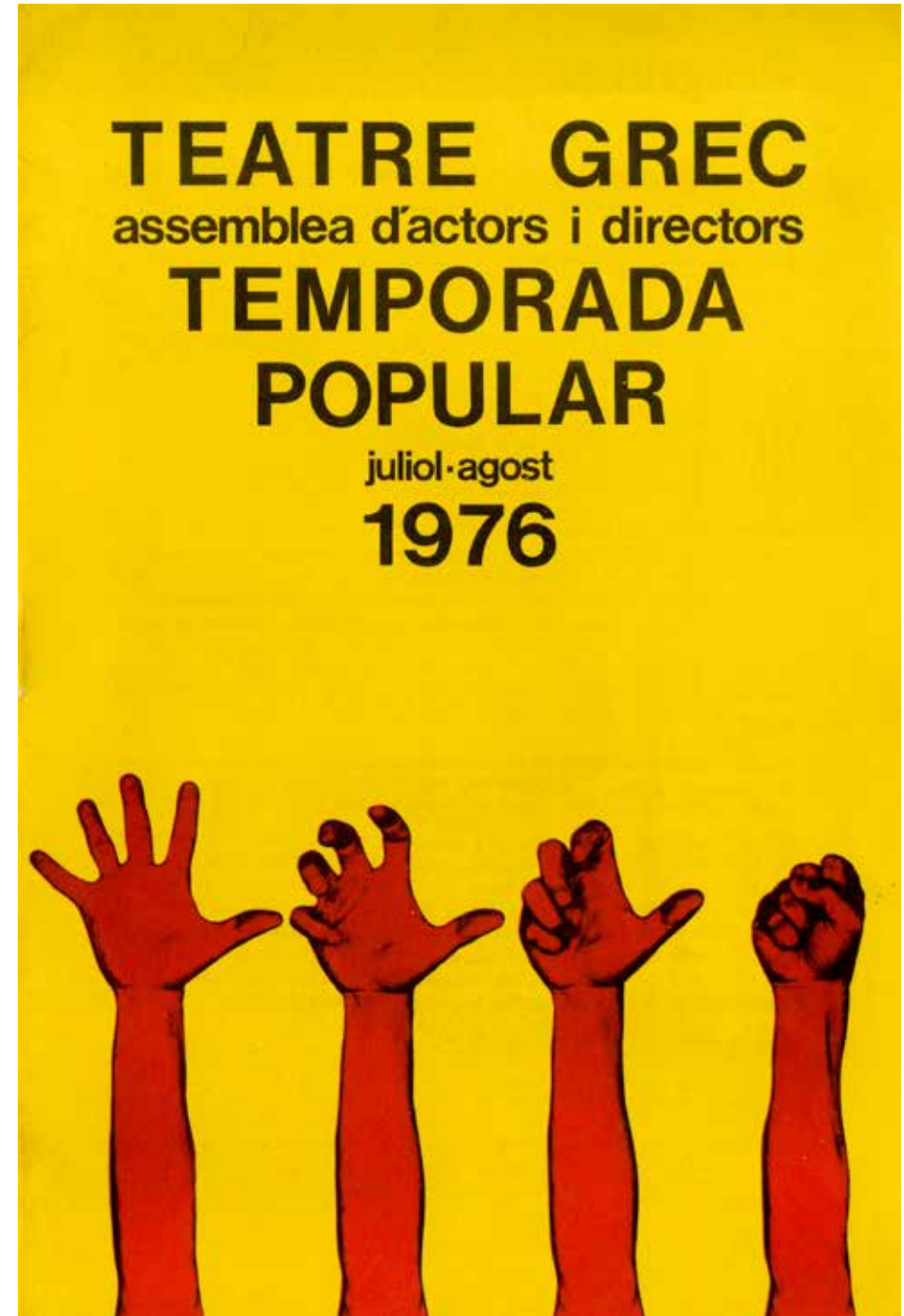
La impulsió d'expressions musicals, teatrals o literàries que contribuïen a configurar una cultura nacional moderna en procés de (re)construcció, empena per sectors de la societat civil i desafiant les polítiques assimilacionistes de l'estat, suposava una impugnació global de les diferents estratègies de dominació i d'hegemonisme cultural i lingüístic promogudes pel règim franquista.



Cartell de l'obra de teatre Primera història d'Esther de S. Espriu, dirigida per R. Salvat. 1968. Disseny: Jordi Pericot



Cartell de Joan Pere Viladecans, Per una literatura nacional i popular, 1976



Cartell de Temporada popular al Teatre Grec, 1976
Disseny: Iago Pericot

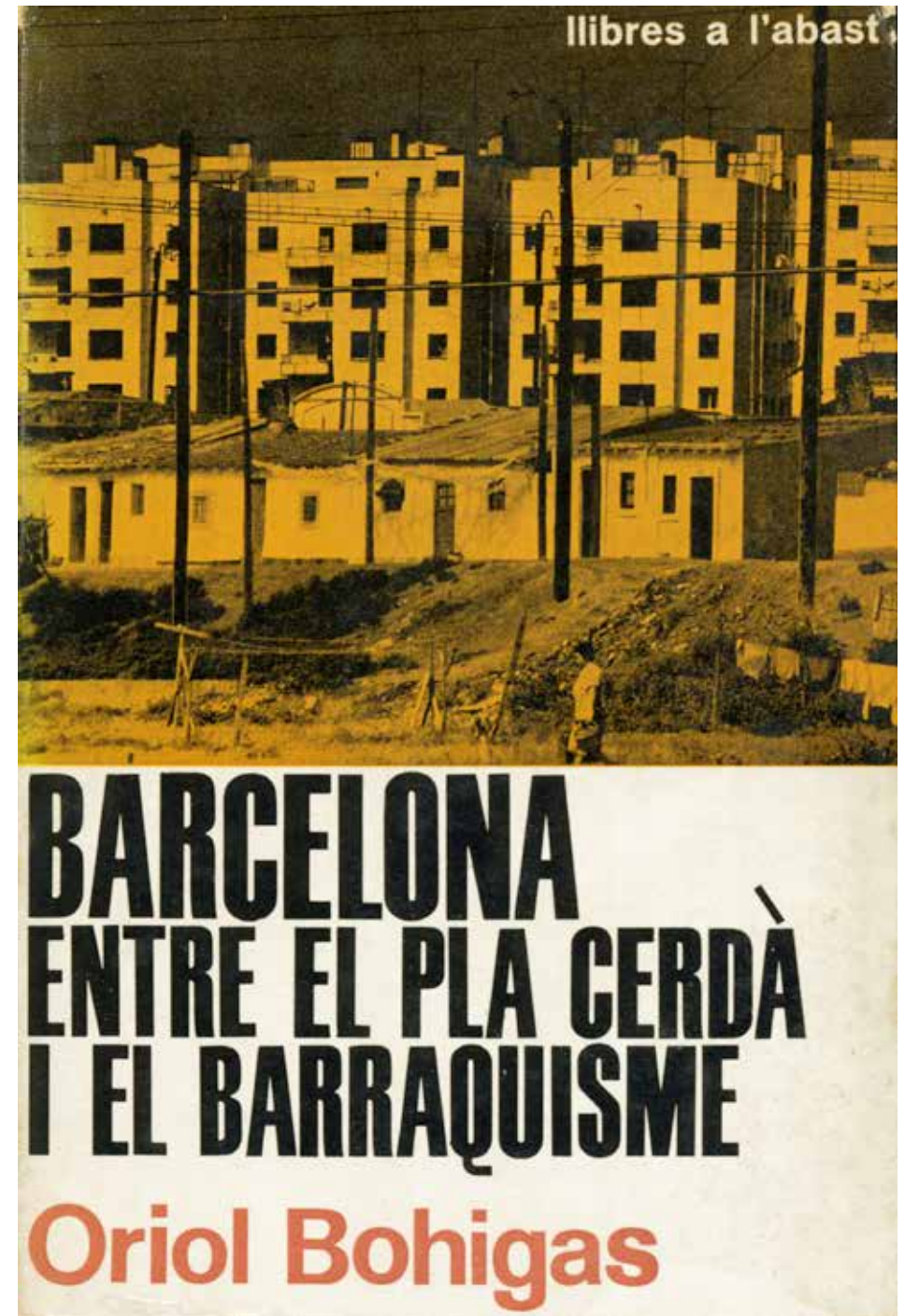
Denunciar gràficament les precàries condicions de vida de les classes subalternes i l'estat de degradació dels barris populars i de la perifèria urbana així com la incontrolada voracitat de l'especulació immobiliària, posava en relleu la sintonia de les polítiques oficials amb els interessos d'unes minories socials privilegiades.



Portada de la revista Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, núm. 105, 1974. Disseny: Pilar Villarazo



Portada de la publicació Butifarra, 1977. Il·lustració i disseny: Equip Butifarra



Coberta del llibre d'Oriol Bohigas, Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme, 1963. Disseny de Jordi Fornas amb una fotografia d'Oriol Maspons

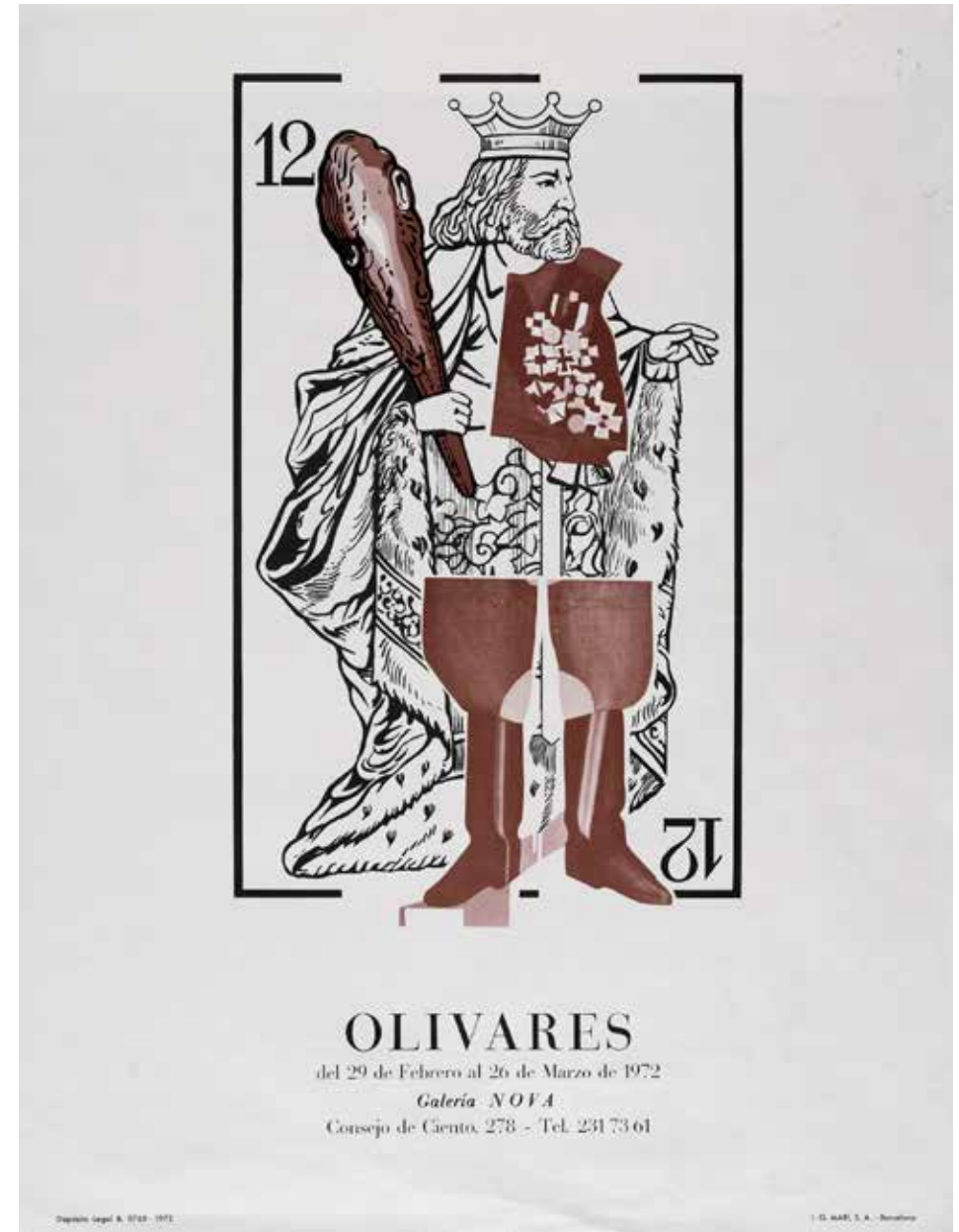
Una de les iconografies emprades amb voluntat crítica per força artistes antifranquistes eren naips de l'anomenada baralla espanyola en una evident referència metonímica al sistema estatal de dominació. Es feia ús de les cartes que suggerien violència i militarisme –bastos i espases– i poder econòmic –oros–, per un costat, i ordre jeràrquic –reis– i cossos armats –genets–, per l'altre.



Jordi Sarrate, Entre putes d'oros, gravat, 1969



Portada de la revista Por Favor, núm. 82, 1977

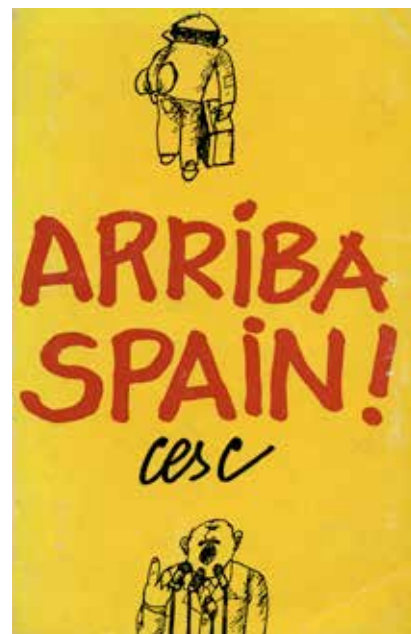


Cartell de l'exposició de Jordi Olivares a la Galeria Nova de Barcelona, 1972

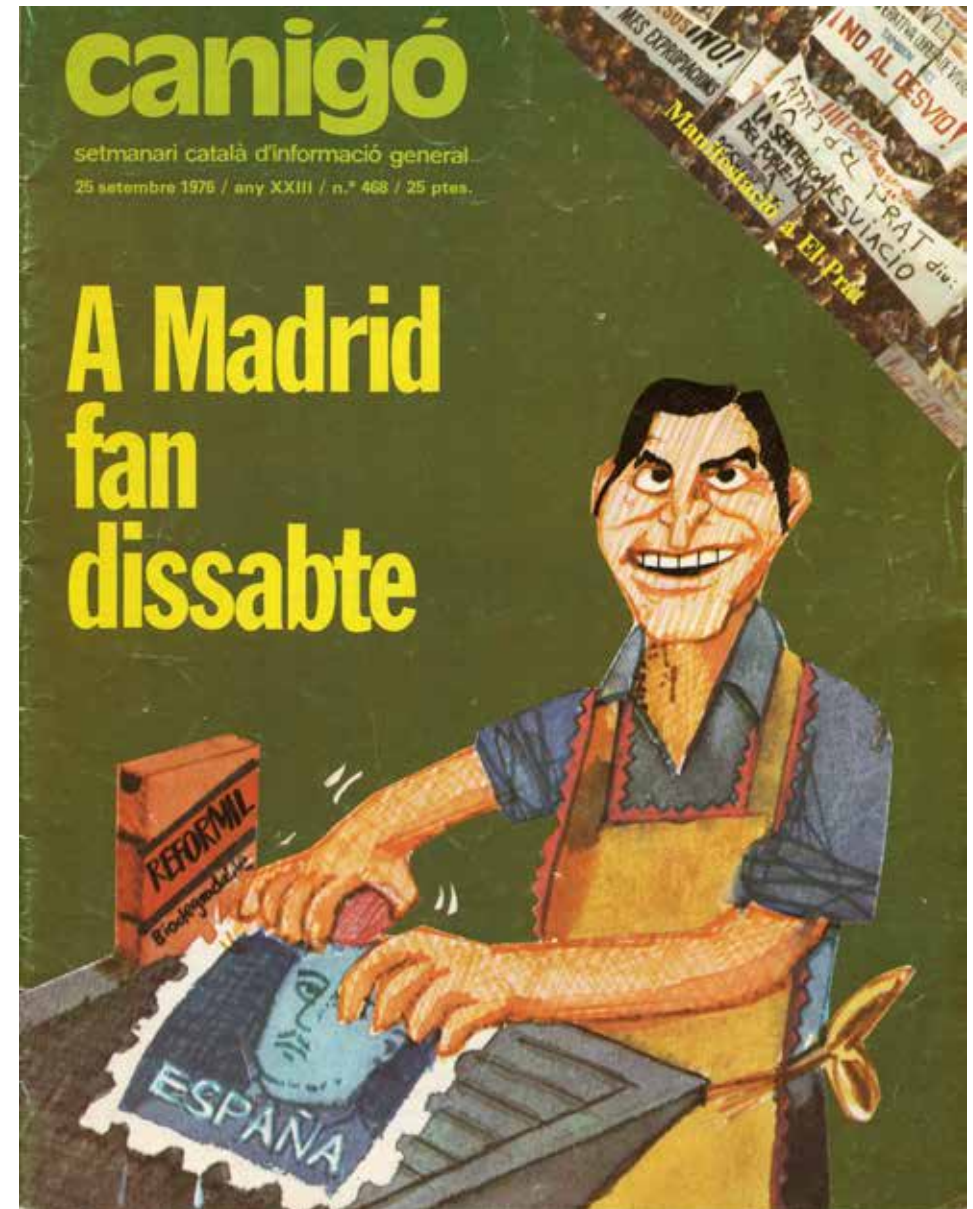
La premsa humorística amb la seva ironia punxant o el seu sarcasme àcid davant la societat del moment i determinats fets i situacions que s'hi esdevenien així com sobre personatges que es volien representatius del personal polític franquista, va ser una de les eines més eficients per sensibilitzar sectors de les classes populars i estendre un sentiment crític cap al règim.



Coberta del llibre de Perich, Perich Match, 1970.
Disseny de Jordi Fornas amb dibuix de Perich



Coberta del llibre de Cesc, Arriba Spain!, 1972.
Il·lustració: Cesc



Portada de la revista Canigó, núm. 468, 1976.
Il·lustració: Quim Monzó

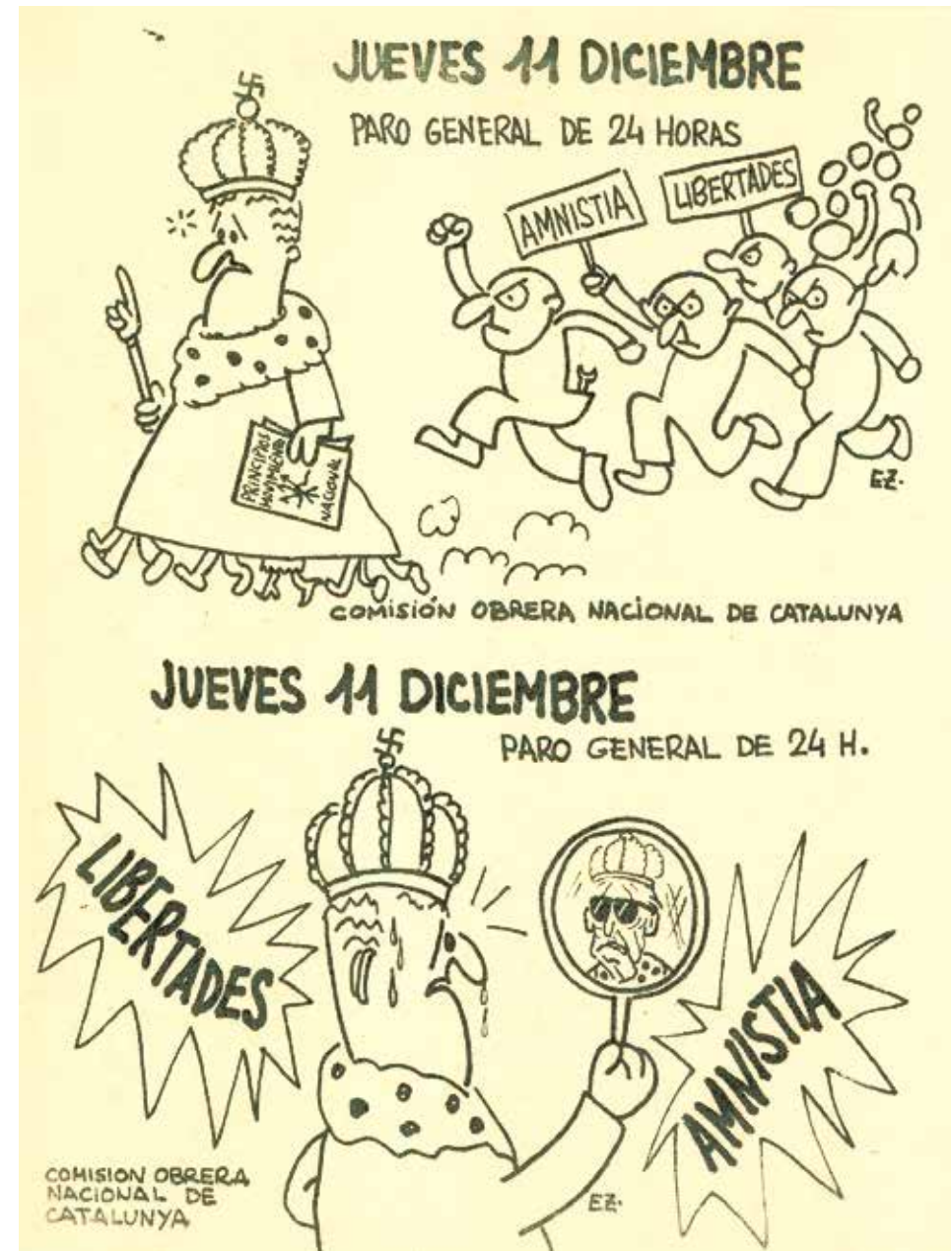
La producció gràfica, incardinada en diferents moviments socials, va deixar constància de nombroses iniciatives oposidores en una diversitat d'àmbits i sectors, de les reclamacions veïnals a les lluites sindicals o de les mobilitzacions ecologistes a les vindicacions pacifistes i antimilitaristes.



Cartell de Prim Fullà, Els últims aiguamolls de l'Empordà en perill, 1977



Cartell de l'Equip Butifarra, El poble ho ha decidit: III Cinturó gratuït, 1977.

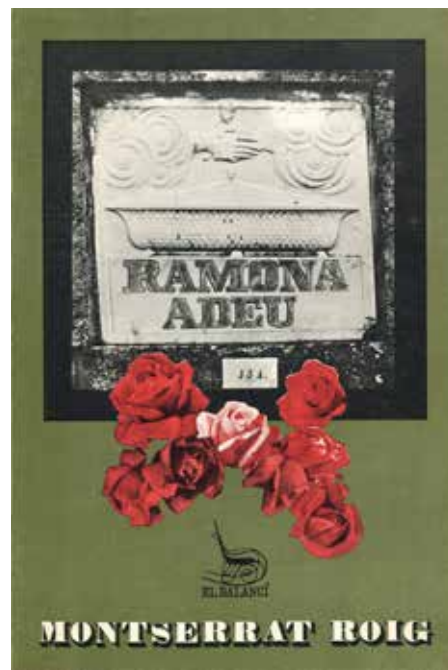


Il·lustració d'EZ [El Zurdo/Lluís de Juste Nin] per al cartell Jueves, 11 de diciembre, paro de 24 horas, de CCOO, 1975 [fragment].

La denúncia de la situació opressiva de la dona sota el franquisme i la seva cossificació en la societat de consum així com la lluita contra el sexisme i el patriarcat van formar part de la imatge gràfica opositora. D'uns primers posicionaments personals es va passar a una progressiva extensió de la consciència feminista que portaria a l'organització de grups i associacions de dones en lluita pels seus drets.



Cartell Debat sobre el divorci, 1978. Disseny: Pilar Villuendas

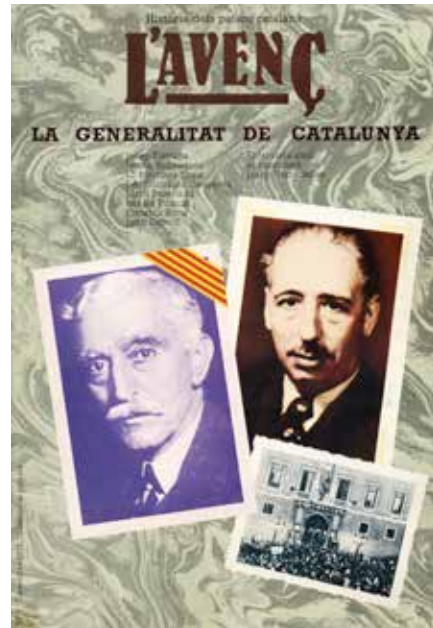


Coberta del llibre de Montserrat Roig, Ramona, adéu, 1972. Disseny de Juli Vivas a partir d'una foto de Pilar Aymerich



Coberta del llibre de Maria Aurèlia Capmany, La dona a Catalunya, 1966. Disseny: Jordi Fornas

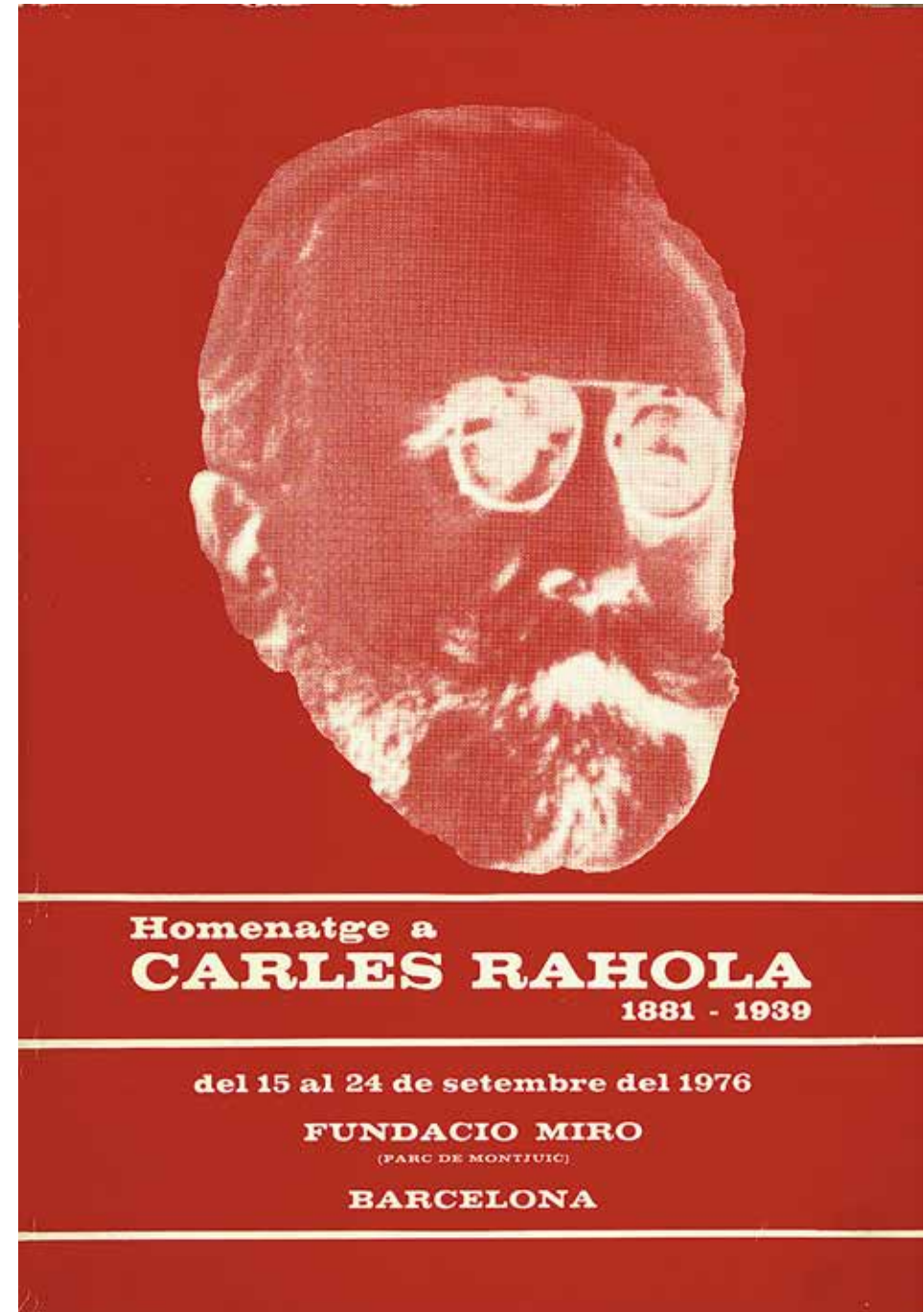
La mort del dictador va propiciar un esclat d'iniciatives tendents a recuperar i fer present una història que havia estat ocultada, tergiversada o escarnida per la dictadura. En aquests recobraments, van ocupar un lloc destacat tant la resistència antifranquista com figures emblemàtiques del passat republicà, dels presidents Francesc Macià i Lluís Companys a intel·lectuals com Carles Rahola, aquests dos darrers executats pel règim totalitari després de la guerra.



Portada de la revista L'Avenc, núm. 0, 1976.
Disseny: Joaquim Nolla i Josep M. Mir



Coberta del llibre de Jaume Fabre i al., Vint anys de resistència catalana (1939-1959), 1978.
Disseny: Pasqual Giner

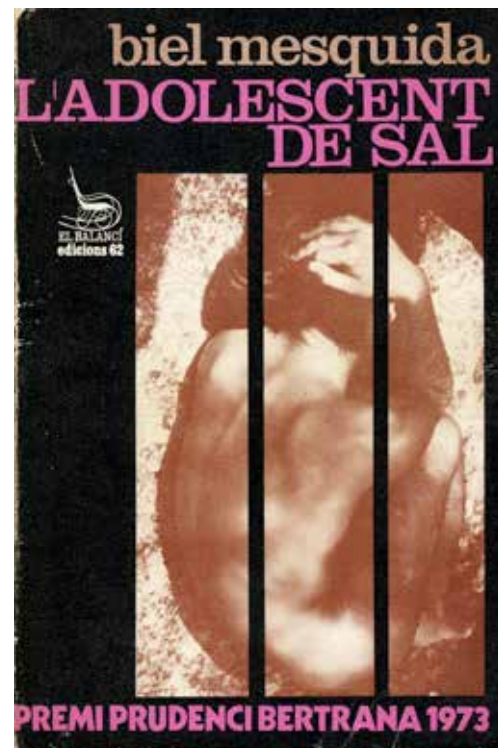


Coberta del catàleg Homenatge a Carles Rahola, organitzat per l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, 1976.
Disseny: Joan Casanovas i Marina Vilageliu

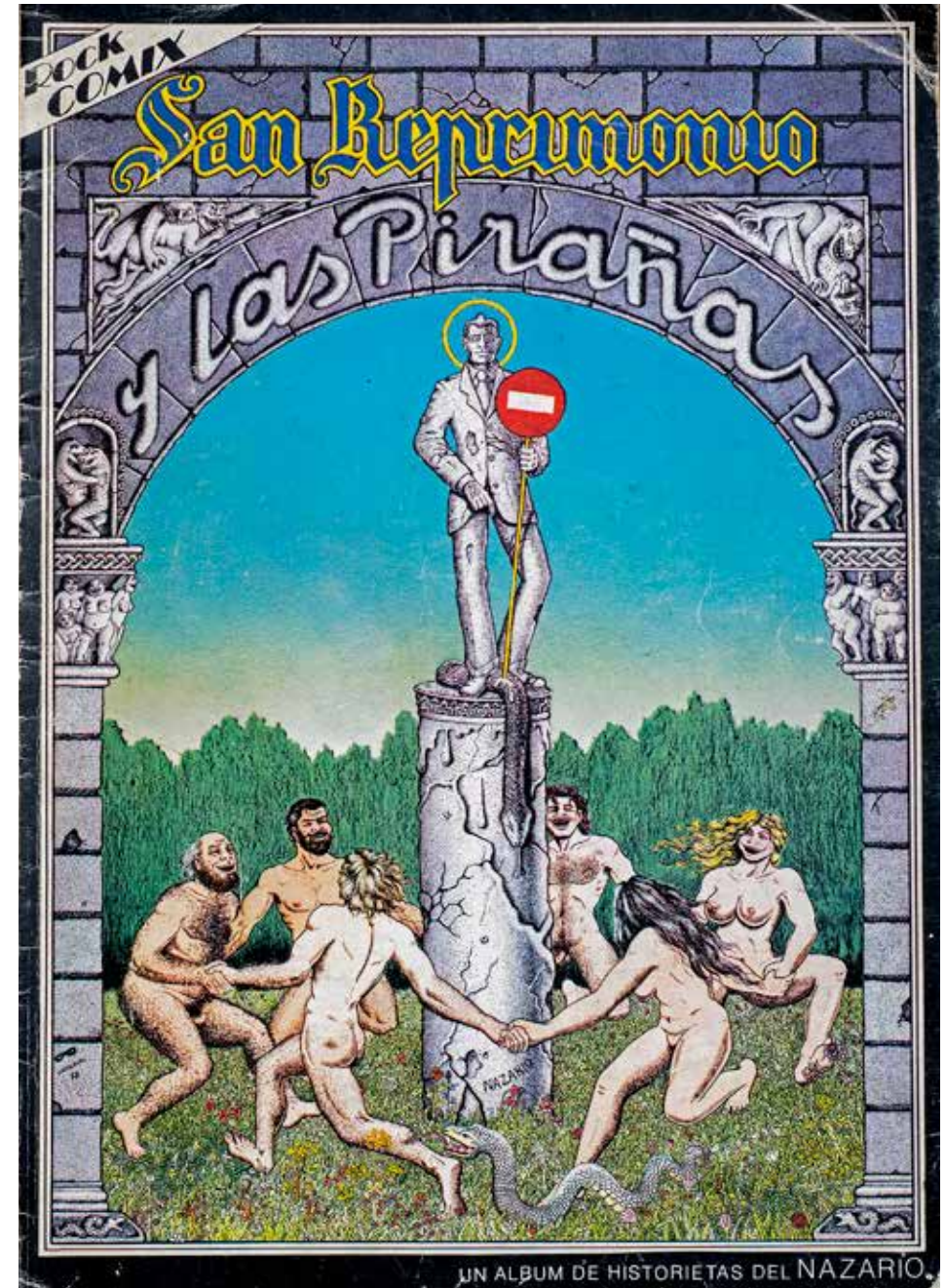
La representació d'actituds vitals, formes de comportament i valors alternatius situats als antípodes dels que propugnava el règim, tal com feien autors vinculats als corrents contraculturals en les seves obres i publicacions, suposava una refutació radical de la moral nacionalcatòlica, les jerarquies socials i l'autoritarisme que caracteritzaven l'ordre dictatorial.



Coberta del disc de Sisa, Orgia, 1974.
Disseny: Fernando Martinez



Coberta del llibre de Biel Mesquida, L'adolescent de sal, 1975. Disseny: Jordi Fornas

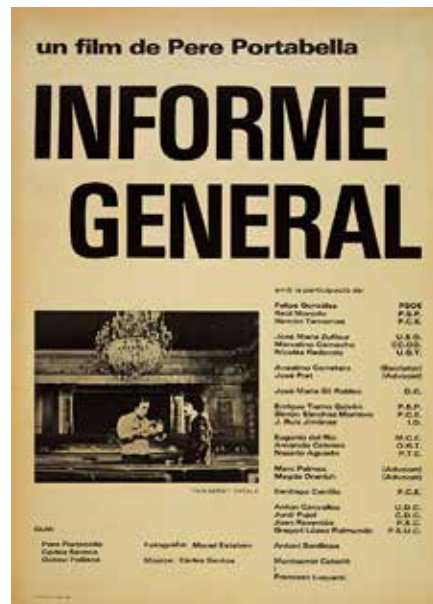


Portada de la publicació de Nazario, San Reprimonio y las Pirañas, 1976

Algunes poètiques conceptualistes van tenir repercussió en la gràfica antifrànquista, sigui en el tipus de formalització emprada, volgudament freda i antiretòrica, que aspirava a fer reflexionar sobre els límits i les trampes de la representació, sigui en la utilització d'elements lingüístics, com ara la incorporació de textos o definicions extretes del diccionari.



Cartell per a l'exposició 36 anys de clandestinitat universitària, 1978. Disseny: Albert Ripoll

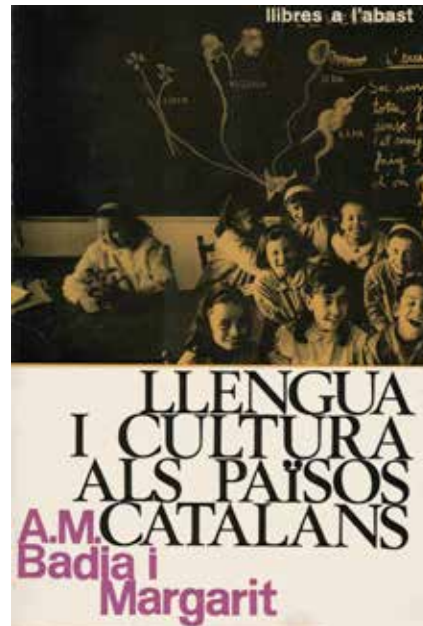


Cartell de la pel·lícula de Pere Portabella, Informe general sobre algunes cuestiones de interés para una proyección pública, 1977. Disseny: Lola Beses



Cartell de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, Drets Humans, ara!!., 1976. Disseny: Joan Boladeras i Joan Casanovas

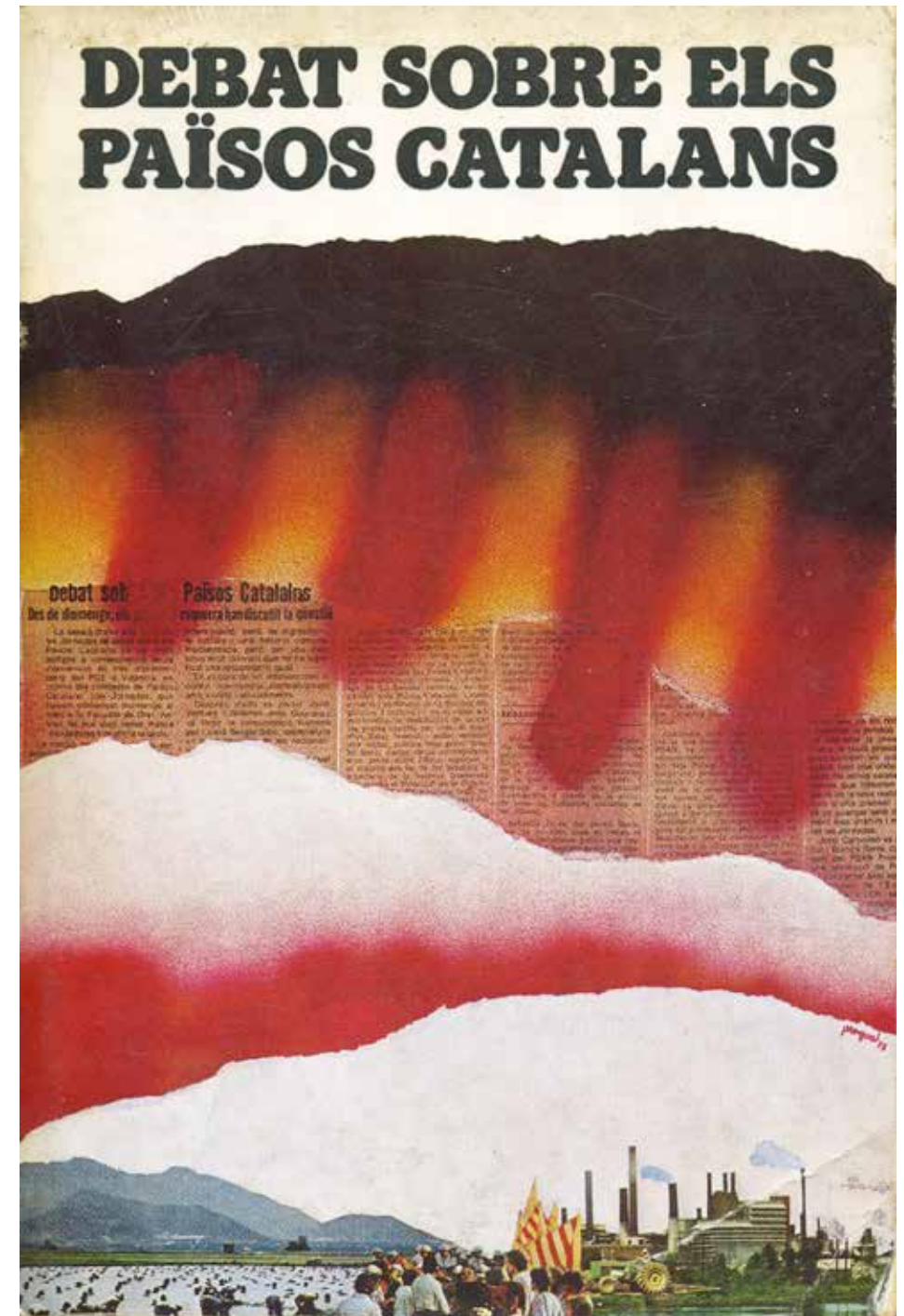
La consideració dels Països Catalans com una àrea territorial específica amb profunds lligams històrics va ser assumida per bona part del moviment antifranquista. Majoritàriament, es concebia com un espai compartit d'interrelacions humanes, socioculturals, lingüístiques o econòmiques; per bé que aquesta coincidència no exclouïa punts de vista diferents a l'hora de valorar les seves possibles formes d'articulació política, tant internament com en relació al marc espanyol.



Coberta del llibre d'A. M. Badia i Margarit, Llengua i cultura als Països Catalans, 1964. Disseny de Jordi Fornas amb una fotografia d'Oriol Maspons



Cartell Tortosa, cruïlla dels Països Catalans, 1977. Disseny: Loni Geest i Tone Hoverstad



Coberta del llibre col·lectiu Debat sobre els Països Catalans, 1977. Disseny: Pasqual Giner

La denúncia de les restriccions estatals a la llibertat d'expressió, en forma d'expedients, judicis, sancions o suspensions governatives, va ser un dels temes habituals en les representacions visuals de l'antifranquisme, especialment durant el període transicional. Fins tres anys després de la mort del dictador no es van eliminar la major part d'aquestes mesures coercitives.



Coberta del llibre de Guillermo Ayesa, *Joglar, una historia*, 1978. Disseny: Norberto León

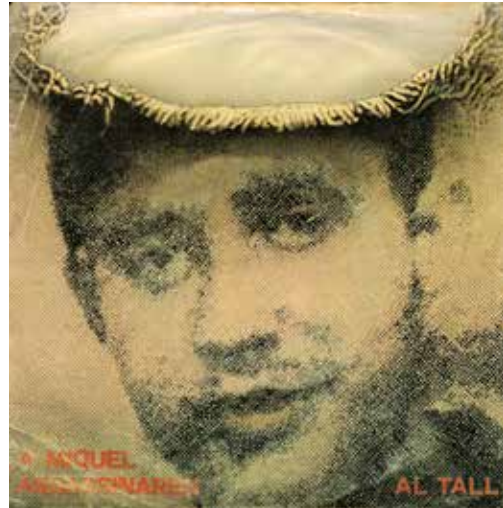


Cartell de l'exposició del Colectivo Onomatopeya a la Galeria Adrià, 1978. Disseny: Colectivo Onomatopeya



Portada de la revista *Por Favor*, n.º 63, 1975. Il·lustració: Tom

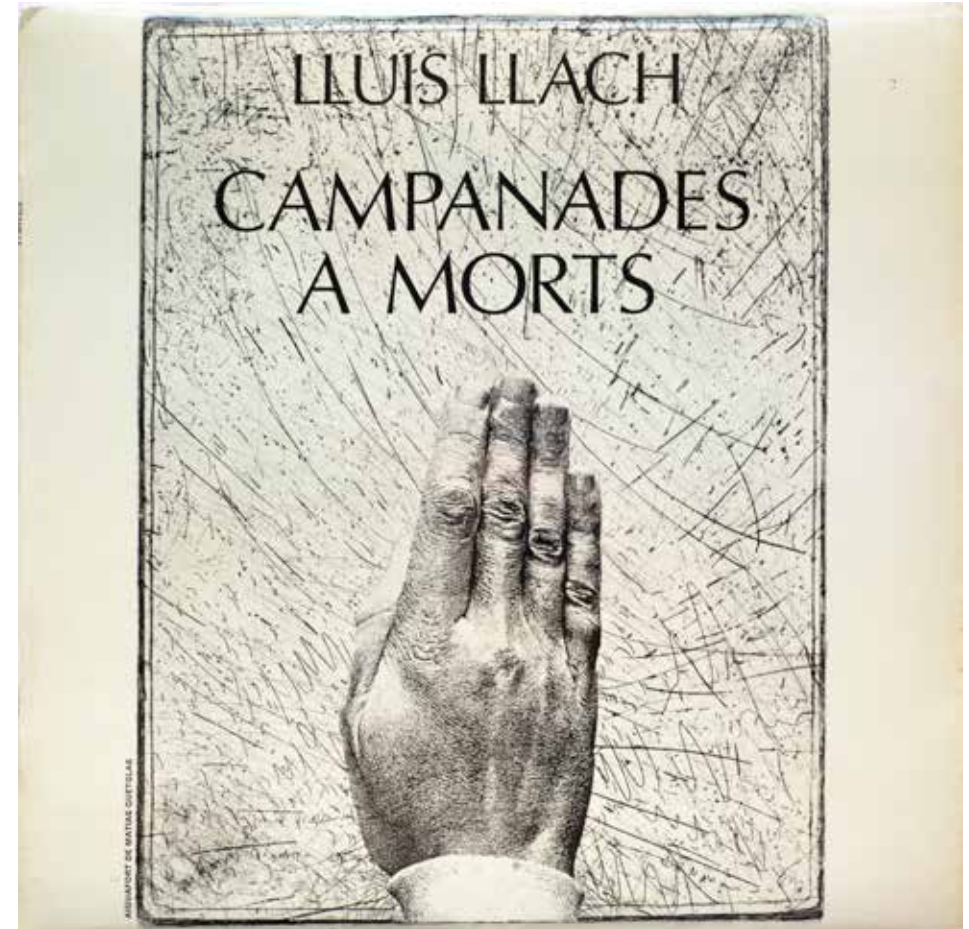
La sortida de la dictadura i l'anomenada transició no foren processos fàcils ni lineals, sinó altament complexos en què van intervenir nombrosos factors de tot ordre que es condicionaven mútuament i de forma diversa. L'ús de la violència hi va ser present en tot moment i l'amenaça militar planava constantment damunt la dinàmica sociopolítica i la condicionava. La gràfica opositora vinculada al moviment democràtic va deixar constància d'aquest clima i d'alguns episodis representatius de la brutalitat del règim franquista i dels grups que s'hi identificaven.



Coberta del disc d'Al Tall, A Miquel assassinaren, 1978.
Il·lustració: Manuel Boix



Cartell de l'exposició Procés a la violència a la Galeria Alcoiarts, 1973



Coberta del disc de Lluís Llach, Campanades a mort, 1977.
Disseny de Francesc Guitart a partir d'un gravat de Maties Quetglas

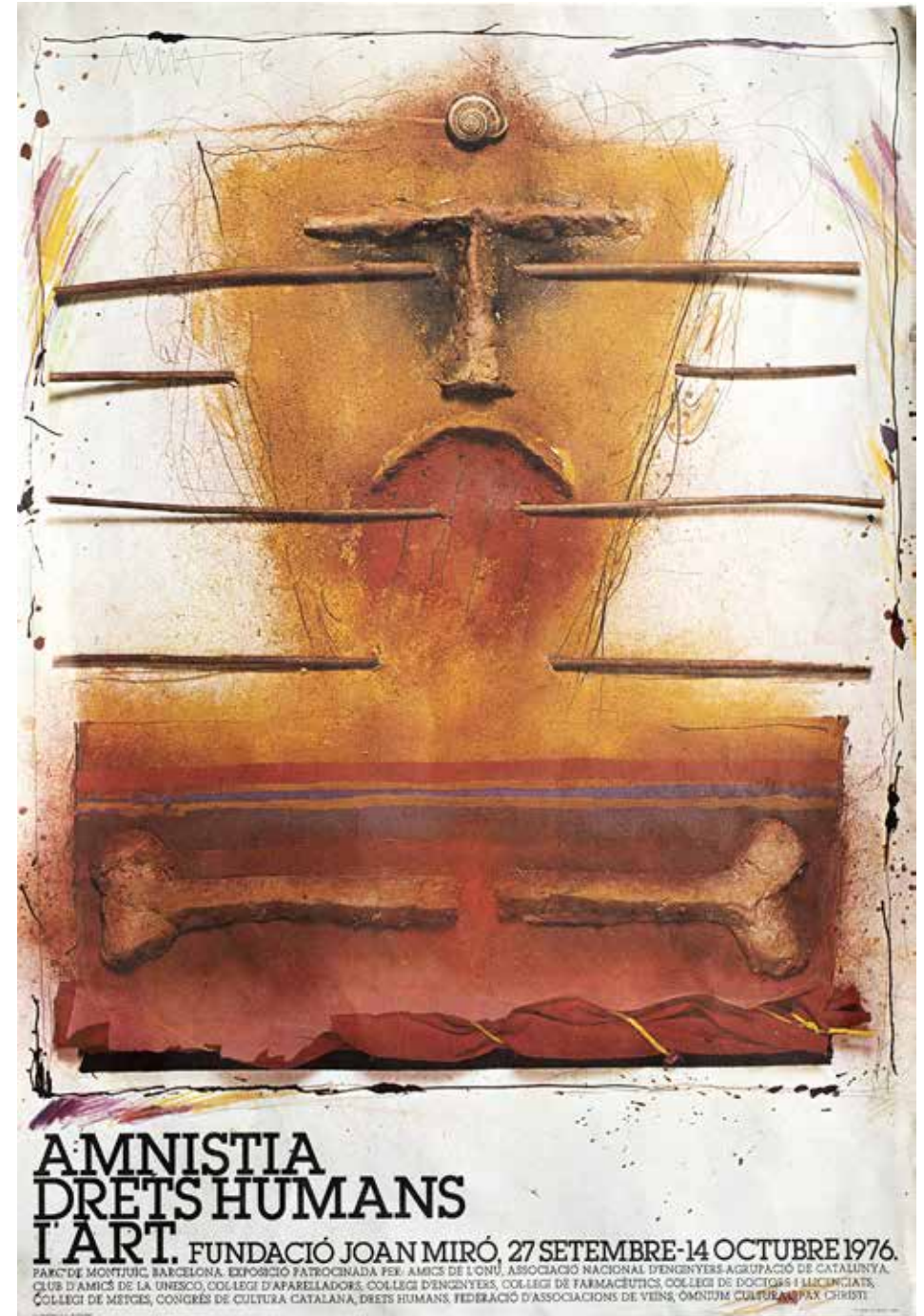
La reclamació de l'amnistia per als presos polítics va ser una reivindicació molt present en les mobilitzacions socials i en la producció gràfica del moviment democràtic. Si bé el seu assoliment no fou, en cap cas, una concessió graciosa de l'Estat, sinó el resultat de la lluita i la mobilització popular, també s'ha utilitzat per donar impunitat als servidors de la dictadura franquista involucrats en tortures i assassinats. Malgrat que els crims contra la humanitat no prescriuen, el règim monàrquic n'ha emparat sempre els responsables.



Cartell de Cesc, Amnistia, 1976



Portada de la revista El Jueves, núm. 22, 1977



Cartell de Frederic Amat per a l'exposició Amnistia, Drets Humans i Art, 1976

L'exigència d'un Estatut d'Autonomia que enllacés amb el que ja havia disposat Catalunya durant la II República, suspès per la dictadura franquista, va ser un dels punts reivindicatius centrals del moviment democràtic. Des del País Valencià i les Illes Balears també se'n van reclamar de propis. L'aspiració de sectors significatius del món polític i cultural d'avançar cap a una possible federació que articulés el tres territoris va ser interdita per la Constitució espanyola.



Portada de la revista del PSUC, *Nous Horitzons*, núm. 47-48, 1978. Disseny: Loni Geest i Tone Hoverstad



... I Estatut d'Autonomia, cartell, 1977.
Disseny: Toni Miserachs



Coberta del disc d'Al Tall i Joan Blasco, *Volem l'Estatut*, 1977.
Il·lustració: Antoni Miró

La influència dels marxismes en el moviment d'oposició a la dictadura fou notable, sigui en el vessant activista i en el terreny sociopolític sigui en la producció intel·lectual. Una rellevància que venia, d'una banda, pel rol jugat pel PSUC i organitzacions comunistes germanes i, en menor mesura, per partits com el MSC, el PSV o el FOC, als quals s'afegiren organitzacions com el PSAN, BR, el PSC, el PSPV, el PSM i moltes altres forces d'esquerres. I, d'altra banda, per la capilaritat d'aquest pensament, que va impregnar nombroses pràctiques socials i manifestacions culturals de diversa mena.



Cartell de Josep Guinovart per al PSUC de l'Hospitalet, 1977

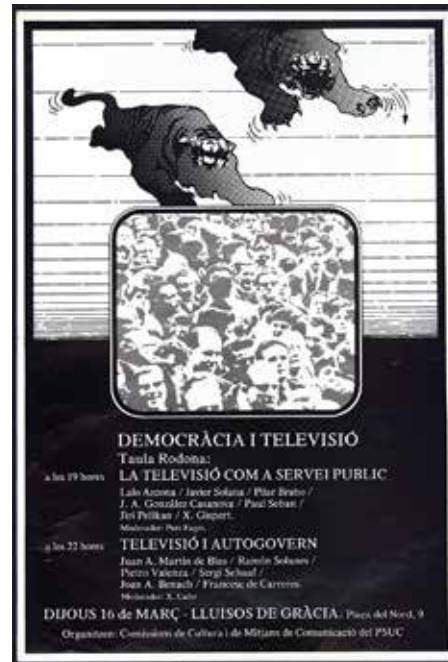


Cartell de Jordi Aligué i Lluís Capçada, 1er Congrés del PSAN, 1978

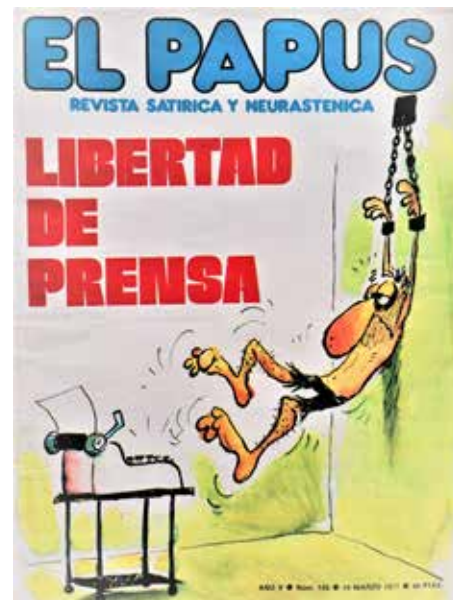


Cartell de l'Equip Crònica, Partit Comunista del País Valencià, 1977

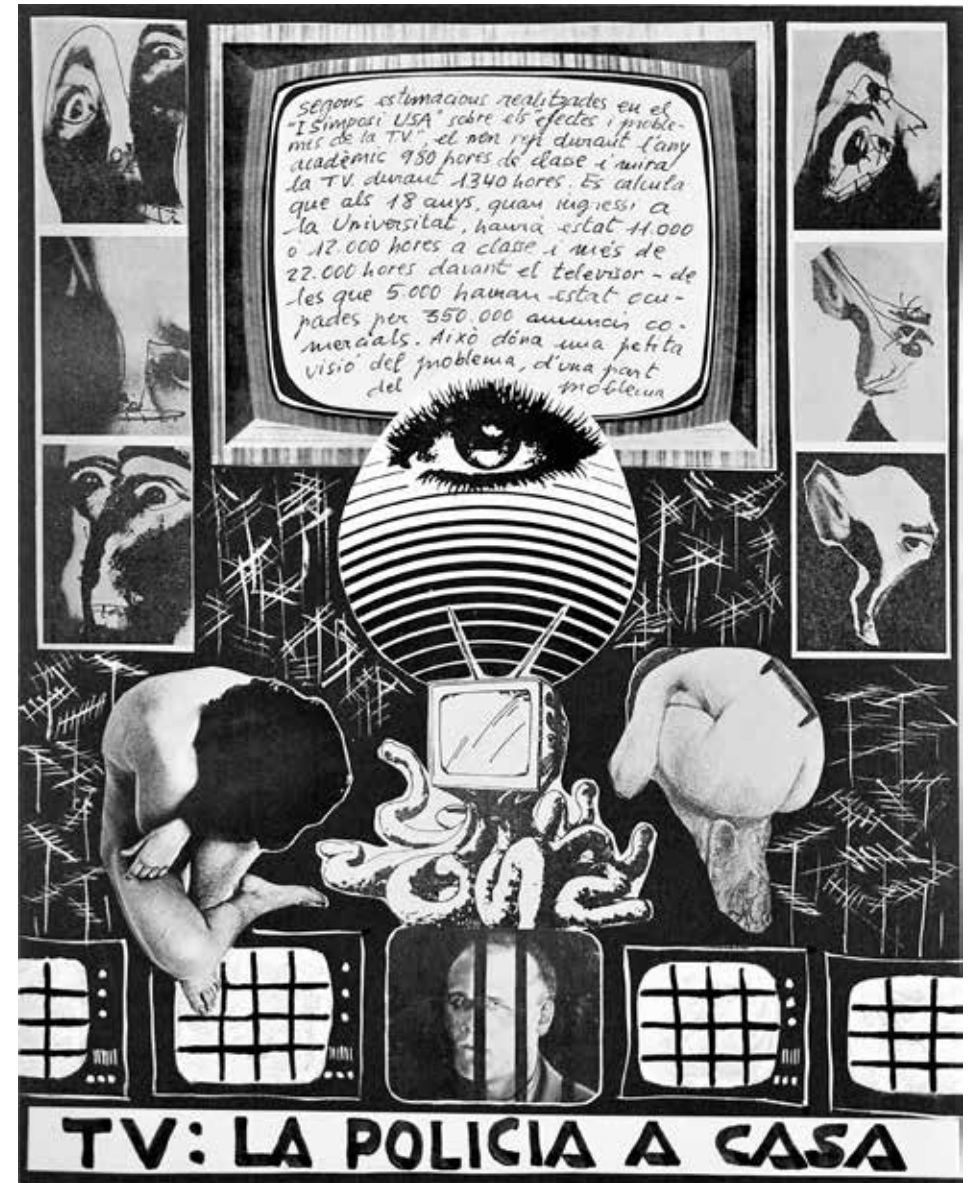
El marc politicocomunicatiu en què es va aprovar la Llei de Reforma i posteriorment la Constitució espanyola es basava en la legislació franquista, que no respectava la llibertat d'informació. D'altra banda, tant la televisió estatal –l'única que llavors existia– com tota la xarxa de mitjans oficials estava sota el control del govern espanyol, cosa que va condicionar notablement la percepció pública del procés de transició i de tot allò que se'n derivava.



Cartell Democràcia i televisió, 1978.
Disseny: Pilar Villuendas



Portada de la revista El Papus, núm. 148, 1977.
Il·lustració: Ivà



Il·lustració del Grup Praxis 75 a la revista Presència, núm. 714, 1978

Procedències
i caracterís-
tiques de les
imatges repro-
duïdes en la
publicació

ARXIU HISTÒRIC DE CCOO DE CATALUNYA

Cartell: EZ [El Zurdo/Lluís de Juste Nin], *Jueves, 11 de diciembre, paro general de 24 horas, 1975* [fragment]: pàg. 93.

ARXIU HISTÒRIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA (AHCB)

Revistes: *Vindicación Feminista*, núm. 4, 1976: pàg. 48/ *Tocata y fuga de la O.S.H.*, 1975: pàg. 52/ *Por Favor*, núm. 8, 1974: pàg. 52/ *Almanac de la revista Arreu*, 1976: pàg. 53/ *La proclamació de la República*, 1976: pàg. 60/ *El Jueves*, núm. 22, 1977: pàg. 108/ *Cavall Fort*, núm. 185, 1970: pàg. 73.
Cartells: *Debat sobre el divorci*, 1978: pàg. 94/ *Democràcia i televisió*, editat pel PSUC, 1978: pàg. 114.

ARXIU HISTÒRIC DEL COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

Cartell: Exposició *Crònica de la realitat* al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, 1965. © Fons Vocalia de Cultura del COAC: pàg. 26.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Discos: Adolfo Celdrán, *Silència*, 1972: pàg. 32/ Al Tall i Joan Blasco, *Volem l'Estatut*, 1977: pàg. 111.
Revistes: *Oriflamma*, núm. 73-74, 1968: pàg. 36/ *Ajoblanco*, núm. 23, 1977: pàg. 50.
Llibre: Joan Brossa, *Poesia rasa*. 1970: pàg. 40.

CENTRE DOCUMENTAL DE LA COMUNICACIÓ DE LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA (CEDOC-UAB)

Cartells: *36 anys de clandestinitat universitària*, 1978: pàg. 100/ Josep Guinovart, *PSUC de l'Hospitalet*, 1977: pàg. 112/ Jordi Aligué i Lluís Capçada, *1er Congrés del PSAN*, 1978: pàg. 112/ Equip Crònica, *Partit Comunista del País Valencià*, 1977: pàg. 113/

COL·LECCIÓ ALBERT ISERN

Pòsters: Equip Dos, *White Power*, editat per EGAT, 1968: pàg. 35/ Equip Dos, *Johnson Superman*, editat per EGAT, 1968: pàg. 69.

COL·LECCIÓ BIACP, BARCELONA

Gravats: Esther Boix, *Dona que frega i els fills tancats*, 1965. Linòleum, 65 x 50 (15,5 x 23 / 18,3 x 35) cm. Foto: César Clerc: pàg. 20/ Francesc Artigau, *Sense títol*, 1965. Linòleum, 50 x 65 cm, 1965. Foto Rafel Bosch: pàg. 22/ Ferran Vilàs, *Sense títol*, 1966. Linòleum, 65 x 50 (40 x 30) cm: pàg. 23.

COL·LECCIÓ QUIM DOMENE

Quim Domene i Miquel Plana, obra estampada inclosa en la carpeta *Experiències sobre un tema*, 1973: pàg. 80.

COL·LECCIÓ JORDI SARRATE

Gravat: de Jordi Sarrate, *Entre putes d'oros*, 1969: pàg. 88.

COL·LECCIÓ XEVI PLANAS

Discos: Raimon, *Cançó de la mare i Diguem no*, 1968: pàg. 30/ Qui-co Pi de la Serra, *No és possible el que visc*, 1974: pàg. 31/ Maria del Mar Bonet, *Què volen aquesta gent*, 1968: pàg. 34/ Ovidi Montllor, *De manars i garrotades*, 1977: pàg. 34/ Quintín Cabrera, *De qué se ríe*, 1976: pàg. 68/ Raimon, *El País Basc i D'un temps, d'un país*,

1968: pàg. 70/ Ramon Muntaner, *Presagi*, 1976: pàg. 75/ Esquirols, *Colze amb colze*, 1976: pàg. 82/ Pau Riba, *Jo, la donya i el gri-pau*, 1971: pàg. 82/ La Trinca, *Opus 10*, 1976: pàg. 83/ Sisa, *Orgia*, 1974: pàg. 98/ Lluís Llach, *Campanades a mort*, 1977: pàg. 107.

CRAI BIBLIOTECA PAVELLÓ DE LA REPÚBLICA (UNIVERSITAT DE BARCELONA)

Cartells: Joan Miró, *Ja ajudeu la cultura catalana?*, 1976: pàg. 16/ Antoni Tàpies, *Cinquè aniversari de la fundació de l'Assemblea de Catalunya*, 1976: pàg. 28/ PSC-PSOE, *Vota la candidatura Socialistes de Catalunya*, 1977. Foto: César Clerc: pàg. 56/ PSUC, *Mis manos: mi capital*, 1977. Foto: César Clerc: pàg. 58.
Revista: *A colps*, gener 1968. Foto: César Clerc: pàg. 64.

FILMOTECA DE CATALUNYA

Cartells de pel·lícula: Jordi Feliu, *Alicia en la España de las maravillas*, 1978: pàg. 14/ Toni Padrós, *Shirley Temple Story*, 1976: pàg. 35/ Pere Portabella, *Nocturno 29*, 1969. © Pere Portabella - Films 59: pàg. 41/ Antoni Ribas, *La ciutat cremada*, 1976. © Vertice Cinte: pàg. 60/ Jaime Camino, *La vieja memoria*, 1977. © Video Mercury: pàg. 72.

FONS BARTOMEU VILÀ

Cartell: Mercè Conesa i Bartomeu Vilà, *Guerrilleros*, 1977: pàg. 72.

FONS LLUÍS BENEJAM

Cartell: Vicente Aranda, *Fata Morgana*, 1965: pàg. 36.

FONS NARCÍS SELLES

Cartells: Enric Satué, *Congrés de Cultura Catalana*, 1976: pàg. 46/ *Català, idioma oficial*, 1977: pàg. 75/ Joan Pere Viladecans, *Per una literatura nacional i popular*, 1976: pàg. 84/ Prim Fullà, *Els últims aiguamolls de l'Empordà en perill*, 1977: pàg. 92/ Equip Butifarra, *El poble ho ha decidit: III Cinturó gratuït*, 1977: pàg. 92/ Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, *Drets Humans, ara!!*, 1976: pàg. 101/ *Tortosa, cruïlla dels Països Catalans*, 1977: pàg. 102/ Colectivo Onomatopeya, 1978: pàg. 104/ *Proccés a la violència* a la Galeria Alcoiarts, 1973: pàg. 106/ Cesc, *Amnistia*, Seix Barral, Barcelona, 1976: pàg. 108/ Frederic Amat *Amnistia, Drets Humans i Art*, 1976: pàg. 109.

Catàlegs: Joan Brossa, "Poema de l'alliberament", *Poesia Concreta*, Petite Galerie de Lleida, 1971: pàg. 42/ Enric Ansesa *Autors gironins*, Galeria Emporium, Morellàs, 1975: pàg. 76/ Pere Noguera, *La fotocòpia com a obra document*, 1975: pàg. 81/ *Homenatge a Carles Rahola*, organitzat per l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, 1976: pàg. 97.

Discos: Raimon, Pi de la Serra i Ovidi Montllor, *Lluïta i compromís*, 1976: pàg. 70/ Al Tall, *A Miquel assassinareu*, 1978: pàg. 106.

Llibres: Alexandre Cirici, *Cardona Torrandell*, 1960: pàg. 26/ Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, 1976 [1973: pàg. 35/ Manuel de Pedrolo, *Un amor fora ciutat*, 1974: pàg. 35/ Terenci Moix, *Món mascle*, 1971: pàg. 36/ Josep M. Castellet i Joaquim Molas, *Poesia catalana del segle XX*, 1963: pàg. 40/ Núria Pompeia, *Mujercitas*, 1975: pàg. 48/ Cesc, *Tics del país*, 1971: pàg. 52/ Jacint Ros Hombrave-lla, *Què és la economia franquista*, 1977: pàg. 59/ Valeriano Bozal

i al., *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, 1976: pàg. 59/ Joan Fuster, *Combustible per a falles*, 1967: pàg. 66/ *I en som molts més dels que ells volen i diuen*, 1976: pàg. 71/ Xavier Benguerel, *Memòries, 1905-1940*, 1971: pàg. 77/ Teresa Pàmies, *Quan érem refugiats*, 1975: pàg. 78/ Juan Goytisolo, *Señals de identidad*, 1976 [1966]: pàg. 79/ Oriol Bohigas, *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme*, 1963: pàg. 87/ Perich, *Perich Match*, 1970: pàg. 90/ Cesc, *Arriba Spain!*, 1972: pàg. 90/ Montserrat Roig, *Ramona, adéu*, 1972: pàg. 94/ Maria Aurèlia Capmany, *La dona a Catalunya*, 1966: pàg. 95/ Jaume Fabre i al., *Vint anys de resistència catalana (1939-1959)*, 1978: pàg. 96/ Biel Mesquida, *L'adolescent de sal*, 1975: pàg. 98/ Antoni Badia i Margarit, *Llen-gua i cultura als Països Catalans*, 1964: pàg. 102/ Dd. Aa, *Debat sobre els Països Catalans*, 1977: pàg. 103/ Guillermo Ayesa, *Jogllars, una historia*, 1978: pàg. 104/

Revistes: *CAU*, núm. 0, 1970: pàg. 12/ *Serra d'Or*, núm. 128, 1970: pàg. 24/ *Neon de Suro*, 1976: pàg. 30/ *La Mosca*, núm. 5, 1969: pàg. 34/ *Reduccions*, núm. 5, 1978: pàg. 47/ *El Viejo Topo*, núm. 1, 1976: pàg. 50/ *Gramma*, núm. 88, 1976: pàg. 51/ *Quatre Cantons*, núm. 101, 1974: pàg. 51/ *Star*, núm. 21, 1976: pàg. 61/ *Batik*, núm. 2, 1973-1974: pàg. 64/ *Presència*, núm. 36, 1965: pàg. 67/ *Gorg*, núm. 8, 1970: pàg. 74/ *CAU*, núm. 34, 1975: pàg. 77/ *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 105, 1974: pàg. 86/ *Butifarra*, 1977: pàg. 86/ *Por Favor*, núm. 82, 1977: pàg. 88/ *Canigó*, núm. 468, 1976: pàg. 91/ *L'Avenc*, núm. 0, 1976: pàg. 95/ Nazario, *San Reprimonio y las Pirañas*, 1976: pàg. 99/ *Por Favor*, núm. 63, 1975: pàg. 105/ *Nous Horitzons*, núm. 47-48, 1978: pàg. 110/ *El Papsu*, núm. 148, 1977: pàg. 114/ *Presència*, núm. 714, 1978: pàg. 115.

FONS PERE PORTABELLA-FILMS 59

Cartell: Pere Portabella, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, 1977. © Pere Portabella - Films 59: pàg. 100.

FUNDACIÓ RANDA-LLUÍS M. XIRINACS

Cartell: *Homenatge a Catalunya a l'entorn del gest i la figura de Lluís M. Xirinacs*, 1976: pàg. 66.

INSTITUT DEL TEATRE. CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES (MAE)

Cartells: Frederic Amat, *Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny*, 1977: pàg. 31/ *Primera història d'Esther*. 1968: pàg. 84/ *Temporada popular* al Teatre Grec, 1976: pàg. 85.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)

Cartells i obra gràfica: Joan Brossa, *Espanya 75*, serigrafia sobre paper, 48,9 x 37,9 cm., 1975. Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona. Foto: FotoGasull: pàg. 18/ Joan Miró per a Comissions Obreres de Catalunya, *1er de maig de 1968*, 64,5 x 49,5 cm, 1968. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació: pàg. 38/ Grup de Treball, cartell del col·lecciu "Solidaritat amb el moviment obrer", 1973. 50 x 80 cm. Tinta impresa sobre paper. Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lec-

ció Nacional d'Art. © Grup de Treball. Foto: FotoGasull/ Eulàlia Grau (Eulàlia), portada de l'obra *Discriminació de la dona*, 1977. Serigrafia sobre acetat i plàstic. 4 impressions, 50,5x75,4 cm. c/u; 2 impressions, 75,4x50,5 cm c/u. Col·lecció Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Consorci MACBA. Donació de l'artista. © Eulàlia Grau, VEGAP, Barcelona. Foto: Vanessa Miralles: pàg. 49/ Eugènia Balcells, *Fin*, 1977. 31, 2 x 21,7 x 0,8 cm. Impressió tipogràfica sobre paper. Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. © Eugènia Balcells, VEGAP, Barcelona. Foto: Tony Coll: pàg. 80.

MUSEU D'ART DE GIRONA

Gravat: Josep Àlvarez Niebla, *Sense títol*, 1966. Linòleum, 50 x 65,5 (18 x 25) cm: pàg. 22.

MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA

Cartell: *Salvem el Mercat de les Flors per al Poble Sec i Barcelona*, 1978. Foto: César Clerc: pàg. 55.

MUSEU D'HISTÒRIA DE GIRONA

Gravat: Enric Marqués, *1, 2, 3, pedagogia bèl·lica*, c. 1968. Museu d'Història de Girona: pàg. 68.

MUSEU DE L'HOSPITALET

Gravats: Josep Grau Garriga, *Sense títol*, 1965. Linòleum, 48,2 x 62,2 cm. Núm de registre: H-693. Col·lecció del Museu de l'Hospitalet: pàg. 22/ Alexandre Grimal, *Sense títol*, 1966. Gravat, 64,2 x 49,2 (49 x 37,5) cm. Núm de registre: H-740. Col·lecció Museu de l'Hospitalet: pàg. 23/ Carlos Mensa, *Sense títol*, 1966. Gravat, 64,2 x 49,2 (31,8 x 24) cm. Núm. de registre: H-743. Museu de l'Hospitalet. Foto: César Clerc: pàg. 65.

MUSEU DEL DISSENY

Cartell: *m2* del grup Mente, 1969. Foto: Xavi Padrós: pàg. 43/.../ *Estatut d'Autonomia*, 1977. Fotografia: Xavi Padrós: pàg. 110.

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (MNAC)

Cartells i obra gràfica: Cartell anònim de l'exposició *Boix, Heras, Armengol* a la Galeria Adrià de Barcelona i Salom Galeria de Arte de València, 1972. Museu Nacional d'Art de Catalunya. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, any en curs: pàg. 34/ Amèrica Sánchez; Eina, Escola de Disseny. Barcelona, *Miró, otro*, al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona, 1969. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de Dolors Olivé Regàs, vídua de Ramon Marinel·lo, 2007; ingrès, 2008. Fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2021. © America Sanchez: pàg. 41/ Eina, Escola de Disseny. Barcelona, *Exposició ADLAN i testimoni de l'època '32-36*, al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona, 1970. Museu Nacional d'Art de Catalunya. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, any en curs: pàg. 73/ Cartell anònim de l'exposició de Jordi Olivares a la Galeria Nova de Barcelona, 1972. Museu Nacional d'Art de Catalunya. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, any en curs: pàg. 89.

Notes
cronològiques

- 1959** Apareix la revista *Serra d'Or*.
- 1961** Fundació d'Òmnium Cultural i de la discogràfica Edigsa. Es crea l'escola Elisava, pionera en estudis de disseny.
- 1962** Edicions 62 inicia el seu periple amb la publicació del llibre de Joan Fuster, *Nosaltres els valencians*.
- 1964** Es constitueix Comissions Obreres a l'església de Sant Medir de Barcelona. Formació d'Estampa Popular (EP) de València i de l'Equip Crònica. Posteriorment s'aniran organitzant altres grups d'EP arreu de Catalunya.
- 1965** Neix la discogràfica Concèntric. El Col·legi d'Advocats i el d'Arquitectes inicien la democratització dels col·legis professionals.
- 1966** Constitució del Sindicat Democràtic d'Estudiants Universitaris (SDEUB). Tancada de dos dies al convent dels Caputxins de Sarrià sota l'assetjament policial. Nombrosos professors són expulsats de la universitat per haver donat suport al SDEUB. Entra en vigor l'anomenada Llei Fraga, que elimina la censura prèvia però manté les sancions i el dret de segrest de les publicacions. Comença a funcionar l'escola Eina.
- 1967** Es crea l'editorial Tres i Quatre a València.
- 1968** Formació del Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans.
- 1969** Se celebra la I Universitat Catalana d'Estiu a Prada de Conflent. Franco nomena Juan Carlos de Borbón com el seu successor.
- 1970** Se celebra la I Universitat Catalana d'Estiu a Prada de Conflent. Franco nomena Juan Carlos de Borbón com el seu successor.
- 1971** L'Assemblea de Catalunya celebra la seva primera sessió en la clandestinitat. Un obrer mort, Antonio Ruiz, i molts ferits per la policia arran d'una vaga a la Seat, a la Zona Franca de Barcelona. Nombrosos acomiadaments, sancions i processaments als vaguistes. Es constitueix a Barcelona l'Agrupació de Comunicació Visual del FAD i a Eivissa té lloc el Congrés Mundial de Dissenyadors de l'ICSID. Se celebren a Canet les primeres Sis Hores de Cançó.
- 1972** L'Assemblea de Catalunya convoca 3.000 persones a Ripoll. Va creixent el nombre d'associacions de veïns a Barcelona que organitzaran mobilitzacions per denunciar les condicions de vida als barris perifèrics.
- 1973** Detenció i empresonament de 113 dirigents de l'Assemblea de Catalunya. Arran d'un conflicte laboral a la Central Tèrmica del Besòs, la policia espanyola mata un treballador. Nombroses protestes i aturades a diverses ciutats. Mor un militant antifranquista a Reus després de ser torturat per la Guàrdia Civil. Es constitueix el Grup de Treball, que aplega artistes vinculats al conceptualisme més compromès políticament i social.

- 1974** Detenció de 67 membres de l'Assemblea de Catalunya a Sabadell. L'Estat espanyol executa Salvador Puig Antich i Heinz Chez. Grans mobilitzacions i dues vagues generals al Baix Llobregat. Apareixen noves organitzacions polítiques: Reagrupament Socialista i Democràtic de Catalunya, Convergència Socialista de Catalunya i Convergència Democràtica de Catalunya. Surt al carrer el primer número de la revista contracultural *Ajoblanco*.
- 1975** L'Estat executa dos militants d'ETA i tres del FRAP. Mort de Franco i nomenament de Juan Carlos I com a rei d'Espanya i cap d'estat. El Col·legi d'Advocats de Barcelona aprova celebrar el Congrés de Cultura Catalana, al qual s'adheriran més de 1.500 entitats de tot el país. Milers de persones assisteixen a les Sis Hores de Cançó i al nounat Canet Rock. La Fundació Joan Miró obre les portes al públic. Apareix la publicació *Butifarra* a Barcelona, vinculada a moviments associatius, i *Neon de Suro* a Palma, on col·laboren alguns dels artistes més contestataris de les Illes. Es constitueix a Girona el Grup Praxis 75.
- 1976** Vaga general a Vitòria (Euskal Herria), amb el resultat de cinc morts i un centenar de ferits per la policia. La Guàrdia Civil mata Oriol Solé Sugranyes. La repressió policial provoca noves víctimes mortals a Tarragona, Elda, Sabadell... Grans manifestacions a Catalunya per la llibertat, l'amnistia i l'estatut d'autonomia. Primera celebració legal i multitudinària de la Diada a Sant Boi de Llobregat. Té lloc la Marxa de la Llibertat per terres catalanes i una vaga general convocada per la Coordinadora d'Organitzacions Sindicals. S'aprova en referèndum la Llei per a la reforma política. Se celebra el Primer Encontre d'Escriptors dels Països Catalans a Gandia. Fundació de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, que interrelaciona l'acció simbòlica amb les lluites socials i polítiques.
- 1977** La ultradreta espanyola assassina cinc advocats laboristes de CCOO a Madrid i Miquel Grau (MCPV) a Alacant. Altres militants antifeixistes són assassinats per la policia a Súria, Hostalric, Barcelona, Xirivella... Es legalitzen el PSUC i el PCE, però no ERC ni les forces independentistes, republicanes i de l'esquerra radical. Primeres eleccions generals del postfranquisme. A Catalunya, guanyen les esquerres, mentre que a Espanya ho fa la UCD, impulsada des de l'Estat. Un decret restableix provisionalment la Generalitat de Catalunya i retorna Josep Tarradellas. Gran manifestació a Barcelona per l'estatut d'autonomia.
- 1978** L'Estat condemna membres dels Joglars per l'obra *La Torna*. Militants revolucionaris com Agustín Rueda o Gustau Muñoz, entre altres, són assassinats per la policia. Es funda Acció Cultural del País Valencià. S'aprova en referèndum la Constitució espanyola.

Resum

Resumen

Summary

Resum

Les arts i el conjunt de cultures visuals van tenir una importància notable en la lluita contra la dictadura franquista i en l'avenç democràtic. L'ús de tècniques reprogràfiques diverses i la utilització de distints suports i formats d'edició –gravats, cartells, portades de llibres i revistes, caràtules de disc, etc.– van possibilitar que aquesta producció visual arribés a capes àmplies de la població i contribuís a promoure entre la ciutadania la percepció d'un marc de referències, actituds i valors distants, aliens o contraris als de l'oficialitat establerta. Artistes, grafistes, dissenyadors, il·lustradors, historietistes i ninotaires van donar forma a activitats, vindicacions i punts de vista que qüestionaven l'ordre autoritari espanyol.

Les dues línies visuals més utilitzades per l'antifranquisme en l'àrea sociocultural catalana es concretaren a mitjan anys seixanta i es van estendre durant la dècada següent. La primera partia del realisme social i es fonamentava en els llenguatges de les noves cultures populars, industrials i de masses. Era un realisme crític que recollia aspectes de l'art pop i poètiques properes i que feia ús d'imatges provinents de la mateixa societat, del cine a la publicitat o dels còmics a la fotografia i l'art. L'altra línia corresponia a determinats corrents de la modernitat que enllaçaven amb les avantguardes històriques; la creixent voluntat interventora dels artistes i la seva participació en iniciatives del moviment democràtic van contribuir a una repolitització de les seves obres.

L'hegemonia discursiva i l'avenç organitzatiu de l'oposició en el terreny cultural va possibilitar la consolidació d'una semiòtica visual de l'antifranquisme, en què uns determinats elements formals passaren a ser percebuts com a manifestacions d'antagonisme polític. Altres corrents refractaris o explícitament dissidents vers l'estat dictatorial van ser les tendències neoracionalistes, les contracultures, els experimentalismes i les neoavantguardes conceptualistes, que introduïren qüestions perceptives i micropolítiques relacionades amb les subjectivitats, les relacions interpersonals, les formes de vida o la mateixa institució artística.

Arran de la mort del dictador es van fer presents en l'espai públic nombroses expressions contestatàries i d'impugnació global del sistema. La producció gràfica, incardinada en els moviments socials, va donar forma a múltiples pràctiques oposidores. De les lluites obreres, cíviques i populars a l'afirmació nacional catalana, de la revolta dels joves a les vindicacions feministes i al qüestionament dels estereotips i rols de gènere establerts.

Resumen

Las artes y el conjunto de culturas visuales tuvieron una importancia notable en la lucha contra la dictadura franquista y en el progreso democrático. El uso de técnicas reprográficas diversas y la utilización de distintos soportes y formatos de edición –grabados, carteles, portadas de libros, revistas, carátulas de discos, etc.– posibilitaron que esta producción llegara a amplias capas de la población y contribuyera a promover un marco de referencias, actitudes y valores distantes, ajenos o contrarios a los de la oficialidad establecida. Artistas, grafistas, diseñadores, ilustradores, historietistas y caricaturistas dieron forma a vindicaciones y propuestas que cuestionaban el orden autoritario español.

Las dos líneas visuales más utilizadas por el antifranquismo en el área sociocultural catalana se concretaron hacia mediados de los años sesenta y se extendieron durante la década siguiente. Una de ellas partía del realismo social y se fundamentaba en los lenguajes de las nuevas culturas populares, industriales y de masas. Era un realismo crítico que recogía aspectos del arte pop y de poéticas próximas y que hacía uso de imágenes provenientes de la misma sociedad, desde el cine hasta la publicidad o desde los cómics hasta la fotografía y el arte. La otra línea correspondía a determinadas corrientes de la modernidad que enlazaban con las vanguardias históricas; la creciente voluntad interventora de los artistas y la participación en iniciativas del movimiento democrático contribuyeron a una repolitización de sus obras.

La hegemonía discursiva y el avance organizativo de la oposición en el terreno cultural posibilitó la consolidación de una semiótica visual del antifranquismo, en la que unos determinados elementos formales pasaron a ser percibidos como manifestaciones de antagonismo político. Otras corrientes refractarias o explícitamente disidentes por lo que respecta al estado dictatorial fueron algunas tendencias neoracionalistas, las contraculturas, los experimentalismos y las neovanguardias conceptualistas, que introdujeron cuestiones perceptivas y micropolíticas relacionadas con las subjetividades, las relaciones interpersonales, las formas de vida o la misma institución artística.

A raíz de la muerte del dictador se hicieron presentes en el espacio público numerosas expresiones contestatarias y de impugnación global del sistema. La producción gráfica, incardinada en los movimientos sociales, dio forma a múltiples prácticas opositoras. De las luchas obreras, cívicas y populares a la afirmación nacional catalana, de la revuelta de los jóvenes a las vindicaciones feministas y al cuestionamiento de los estereotipos y roles de género establecidos.

Summary

The arts and the set of visual cultures played a major role in the struggle against the Franco dictatorship and democratic progress. The use of various reprographic techniques, together with the utilization of different media and editing formats—engravings, posters, book covers, magazines, record sleeves, etc.—made it possible for this production to reach wide layers of the population and contribute to promoting a framework of references, values and attitudes that were distant, alien or contrary to those of the established officialdom. Artists, designers, graphic designers, illustrators, comic strip artists and cartoonists shaped vindications and proposals that questioned the Spanish authoritarian order.

The two visual lines most used by anti-Francoism in the Catalan socio-cultural sphere took shape in the mid-1960s and spread during the following decade. One line stemmed from social realism and was based on the languages of new popular, industrial and mass cultures. It was a critical realism that drew on aspects of pop art and the like and used images from society itself, from cinema to advertising or from comics to photography and art. The other line involved certain currents of modernity that linked to the historical avantgarde; the growing willingness in artists to intervene and their participation in initiatives of the democratic movement contributed to a re-politization of their works.

The discursive and organizational advance of the opposition in the cultural arena enabled the consolidation of a visual semiotics of anti-Francoism in which certain formal elements came to be perceived as manifestations of political antagonism. Other refractory or explicitly dissident currents against the dictatorial state included some neo-nationalist tendencies, countercultures, experimentalisms and conceptualist neo-avantgardes. These trends introduced perceptual and micropolitical issues related to subjectivities, interpersonal relationships, lifestyles or the art institution itself.

In the wake of the dictator's death, several anti-establishment expressions and global challenges to the system appeared in the public sphere. Graphic production, embedded in social movements, shaped multiple oppositional practices. From labour, civic and popular struggles to the Catalan national affirmation; from the revolt of the youth to feminist vindications and the challenging of established stereotypes and gender roles.



