

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

# **L'art i la política: el cas del artistes catalans del PSUC durant els anys setanta.**

Joan Vila i Boix

DNI: 47994306-E

Maig 2014

Treball de Fi de Grau

Dirigit per Vicenç Furió

# Índex

Introducció	4
L'art i la política	11
La resistència cultural com a resistència política	12
La política cultural.	13
Manuel Sacristán i l'organització dels intel·lectuals	14
Gramsci i el PSUC	16
La Biennial de Venècia	18
Després de la Biennial de Venècia	22
La revolució i el llenguatge artístic	23
Daniel Argimon	24
Francesc Artigau	27
Esther Boix	28
Josep Guinovart	30
Joan Brossa	33
Armand Cardona Torrandell	35
Jorge Castillo	36
Antoni Tàpies	38
Sergi Aguilar	41

Yago Pericot	42
Evarist Vallés	43
Joan Vila Grau	44
Conclusions	46
Bibliografia	52
Il·lustracions	57

# **L'art i la política: el cas del artistes catalans del PSUC durant els anys setanta.**

## **Introducció**

La relació entre l'art i la política ha estat molt estudiada en tan que l'organització política de la cultura<sup>1</sup>. En aquest treball estudiarem aquest afer des de la gènesi de la pròpia relació, com els artistes interactuen amb una ideologia, i aquesta ideologia amb els artistes. Per veure com es teixeixen aquests llaços ho farem amb diferents artistes durant la transició espanyola, triats a partir d'un manifest de suport electoral. Aquests artistes catalans interactuaren amb el PSUC sota uns determinats paràmetres. És objecte d'aquest treball veure quines són aquestes relacions, i com en resulta la seva obra.

Però primer ens hem de posar en context. Aquesta relació que es pot seguir fins a les civilitzacions més antigues. Les piràmides d'Egipte no deixen de ser el recordatori d'un poder immortal; els faraons. A l'Imperi romà podem veure com les gestes del poder són retratades per grans artistes, com per exemple a la Columna trajana. Durant l'edat mitjana i el Renaixement, grans composicions decoren i dignifiquen les esglésies. En l'edat moderna, podem veure com la revolució burgesa pinta les glories de canvi social que representa.

Tot hi estar en diferents contextos històrics i artístics, aquestes obres compleixen missions i ens revelen relacions que en perspectiva podem analitzar de forma calmada. D'aquesta manera, primer veurem com s'ha tractat aquest tema a un nivell general, per després aplicar-lo al cas que ens ocupa.

Els escrits de Donald Drew Egbert i Arnold Hauser, fan un anàlisi molt detallat d'aquest tipus de relacions. Fent-nos primer una clara diferenciació entre dos models, el primer es la obra en declaració explícita, el segona ho fa de forma velada. Així se'ns mostra un fet: com més directa es la declaració que es fa en l'obra d'art, més resistència oposa l'espectador, d'aquesta manera la ideologia mostrada de forma velada actua com un verí que no se sap ingerit.

---

<sup>1</sup> Un bon exemple és el llibre: Barral i Altet, Xavier. *L'art i la política de l'art*. Barcelona. Galerada. 2001.

*“La expresión de una situación y conciencia de clase, de los intereses, ideas, valoraciones y aspiraciones correspondientes a cada posición social, cuando se adhiere como ideología a la obra, puede estar más o menos lograda, más o menos “orgánicamente” incorporada al valor, pero siempre que sea posible estará disimulada y sublimada. Por el contrario una tendencia agitadora dará la impresión de venir de afuera y constituirá un cuerpo extraño que no se integra en la obra”*<sup>2</sup>

Evidentment també l’art crítica al poder, que es vol derrocar, com podem veure en els quadres de les revolucions burgeses de finals del segle XVIII i principis del XIX. L’art així actua condicionat per la realitat social i en molts casos esdevé un vehicle de propaganda, com ja hem dit, en dues modalitats.<sup>3</sup>

Un cop aconseguit aquest poder, l’art esdevé un difusor perfecte de les noves formes de viure en la societat que s’acaba de construir, ja que ens els seus quadres i creacions artístiques les pot sublimar, fent que hom les vulgui imitar.<sup>4</sup>

En l’últim segle, les diferents revolucions, han anat seguides de moviments artístics que les han justificat, la relació per exemple entre el futurisme i feixisme, entre les avantguardes constructivistes i la revolució bolxevic a Rússia, etc... Ens porten a establir una relació per tant entre l’avantguarda social i l’avantguarda artística. Ara bé, aquí cal parar-se un moment i aclarir aquesta reacció.

A *La responsabilidad de l’artista* de Jean Clair ens mostra un fet paradoxal, molts cops el progressisme estètic no va relacionat amb el progressisme social. Encara que l’autor ens adverteix de no llegir-ho literalment cal destacar aquesta cita de Hans Magnis Enszberger:

*“Dichoso quien sepa convencerse de que la cultura podría vacunar a una sociedad contra la violencia. Desde antes del alba del siglo XX, artistas, escritores y teóricos de la modernidad han demostrado lo contrario. Su predilección per el crimen, por el outsider satánico, por la destrucción de la civilización, es cosa notoria. De París a San Petersburgo la intelectualidad del fin de siglo coqueteó con el terror. Los primeros expresionistas hacían votos por la guerra y la invocaban igual que los futuristas (...) al amparo de la industrialización de la cultura de masa, en los grandes países el culto a la*

---

<sup>2</sup> Hauser, Arnold. *La sociología del arte*. Barcelona : Labor, 1983 p. 281

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 394

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 396

*violencia y la “nostalgia del fango” se convirtieron en parte integrante de patrimonio. La noción de vanguardia ha adquirido desde entonces un sentido irritante que nunca se hubieran imaginado sus primeros defensores”*<sup>5</sup>

Ara ja ens podem submergir una mica més en el tema que ens ocupa, l’obra d’Egber, que explica en un pla general aquestes relacions, fixant-se en l’esquerra europea des de la revolució francesa fins al maig del 68. En aquest anàlisi podem entendre molt com l’art i la política es relacionen i fins i tot la primera s’anticipa a la primera.

*“Por un lado las obras de arte son documentos históricos. Como tales reflejan al cambio social y arrojan luz sobre la historia de la cultura. Aún más que esto: los artistas –como vieron los románticos y Trostsky- son a menudo profetas que pronostican el cambio social, como David profetizó la Revolución francesa en su pintura, o como los artistas que eran artísticamente revolucionarios de la Rusia zarista – incluyendo a algunos que como David eran socialmente revolucionarios- anticiparon en algunos años las revoluciones políticas de 1917”*<sup>6</sup>

Egberd es fixa en les motivacions de l’artista, afirmant que un artista pot tenir motivacions a l’hora de crear, per denunciar una injustícia social o prendre un posicionament polític. Posa l’exemple de George Orwell al no parlar tractar temes polítics en la seva obra, sentia que aquesta no tenia ànima.

La qualitat de l’art en tant que la seva relació amb la política també es un tema que interessa, ja que si ve el realisme socialista es titllat d’estil amb poc interès artístic, Delacroix amb les mateixes inquietuds artístiques, va pintar una gran composició com la *Llibertat guiant al Poble* destaca que en els dos casos s’operaria en els paradigmes del poder, sense plantejar una dissidència estètica.

La relació per tan entre l’artista i l’esquerra europea es molt freqüent. Els partits comunistes han tingut artistes de la talla de Picasso o Miró en les seves files. Un dels filòsofs marxistes que s’ha interessat més per aquesta relació és Antonio Gramsci. El pensador marxista sostenia, tal com ens recorda Edgbert: *“La lucha de clases se*

---

<sup>5</sup> Clair, Jean. *La responsabilidad del artista*, Madrid, La balsa de medusa. 1997, p. 20

<sup>6</sup> Egbert, Donald Drew. *El Arte y la Izquierda en Europa : de la revolución francesa a mayo de 1968*. Barcelona: 1981, pp. 272-273

*convierte en una guerra de posiciones más que una batalla abierta, y el principal terreno de conflicto pasa a ser el frente cultural”<sup>7</sup>*

Si aquest pensador queda destacat es per la seva relació amb el pensament cultural del PSUC de la mà de Manuel Sacristán. Així com també per que ofereix una perspectiva de l'art diferent a la tradicional soviètica. Encara que no pretén revisar les teories leninistes, enfoca la lluita amb els intel·lectuals de forma diferent:

*“Debido a que Gramsci llevaba más allá de Marx su discrepancia con el determinismo económico, pudo ejercer particular atracción para los intelectuales, incluyendo los del exterior. Por otra parte Quaderni calificaba a artistas y estudiosos como los organizadores y los directores de la cultura, distinguiéndoles cuidadosamente de aquellos otros intelectuales, los especialistas técnicos, como los gerentes y capataces industriales. Formulaba asimismo una distinción entre los que llamaba intelectuales tradicionales y orgánicos. En el grupo tradicional colocaba a los artistas creadores y a los hombres de cultura; en el grupo orgánico a quienes dominan la producción económica. Aunque los miembros de este segundo grupo son –creía– dominantes en cualquier sociedad, solo el grupo tradicional representa una continuidad histórica que no es interrumpida ni siquiera por los cambios más radicales en los sistemas sociales y políticos. De aquí sus miembros sientan ser autónomos. Y de hecho, según Gramsci, su relación con el grupo social orgánico no es inmediato, con lo que no están directamente determinados por la económica.”<sup>8</sup>*

Gramsci com veiem es planteja els problemes de la cultura en relació al marxisme, d'una manera que molts pocs teòrics marxistes havien proposat. Explora les conseqüències de la integració dels intel·lectuals al moviment obrer. Aquestes teories xocaran frontalment amb els anàlisis marxistes-leninistes sobre les relacions entre art i cultura. Gramsci tindrà un especial impacte en el PCI, així com també en l'esquerra europea que a partir dels anys cinquanta re visionaria el marxisme.<sup>9</sup>

Si anem estrenyent el cercle, ara ja podem parlar del cas concret d'Espanya. Hem vist per tant la posició de l'art entorn a la política, la participació d'artistes en moviments polítics te una relació amb l'art que creen. Casos concrets d'aquest tipus de creació artística la podem veure en *España Vanguardia, realidad artística y realidad social*, de

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 632

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 631

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 526

Valeriano Bozal, podem veure com diversos moviments artístics s'alien al voltant d'idees progressistes i antifeixistes, per exemple l'Equip Crònica o Equip Realitat. És molt revelador el fet que l'anàlisi de la primera etapa del franquisme es faci des de l'òptica gramsciana, en tant que un canvi de bloc hegemònic, en el que es fa èmfasi en la frase de Gramsci: el sistema de dominació es el resultat de la unió de la coacció (dictadura) i la direcció ideològica (hegemonia). L'estat resta sobre l'acord de les classes dominades en mantenir el sistema, a través d'un consens que el fa possible.

En un pla general a Espanya, Simon Marchan Fiz, exposa, resumint la història politico-artística fins el 1976:

*“Sin embargo, al lado de estas actitudes, es preciso constatar que en los últimos meses se detecta en España un despertar inusitado del sector artístico como grupo profesional y social. Los artistas, cada vez más comprometidos con el proyecto democrático de nuestra sociedad, artistas de diferentes edades y de las tendencias más variadas, sienten la necesidad de aglutinarse. No solo, para la legítima defensa de sus intereses profesionales, sino para apoyar iniciativas vinculadas a los intereses de las masas populares. Iniciativas que, en ocasiones, pueden parecer o son ingenuas, pero que en todo caso denotan que este grupo social, tan pronto encumbrado a título individual como marginado, comienza a entrar en ebullición y a sentirse protagonistas de sus propios destinos. Iniciativas como APSA o las de diversos colectivos, los proyectos futuros son síntomas de replanteamiento general en el sector. Esto también esconde equívocos e esclarecer. El principal estribaría en confundir las reivindicaciones de sector y su proyección social con una ausencia de crítica y reflexión sobre las propias prácticas. El abogar por una política de cambio en el sector artístico no exim de abordar los problema plásticos específicos de las iversas prácticas. El cambio democrático traerá sin duda, influencias beneficios para el sector, pero también sería ilusorio el confiar automáticamente todos los problemas a dio cambio. El reto apunta a la solución de los problemas específicos de casa práctica y su inserción en el todo social.”*<sup>10</sup>

En el cas català, les relacions entre alguns artistes i el PSUC seran molt fortes, tal com podem veure en la col·lecció d'art del partit<sup>11</sup>, en la mobilització de grans capes de la

---

<sup>10</sup> V. Bozal. *España, vanguardia artística y realidad social*, 1936-1976. Barcelona : 1976 p. 188

<sup>11</sup> *I Mostra d'art del fons d'art del Partit Socialista Unificat de Catalunya*. Barcelona : PSUC, 1985



intel·lectualitat en per exemple la tancada a Montserrat<sup>12</sup> o en la signatura de manifestos<sup>13</sup>. O en el seu interès en la pròpia premsa del partit<sup>14</sup>. Antoni Tàpies en el seu recull d'articles *Per un art progressista*, parlarà de la seva relació amb el PSUC en aquest sentit. Al sentir-se acusat de ser manipulat per el comunisme català, ell respon; sort que ens varem deixar manipular (els artistes), preguntant-se que hauria passat si no haguessin tingut una posició progressista socialment parlant.<sup>15</sup>

*“Y al decir movilización, que los malpensados no entiendan que se trataba de ponernos una argolla al cuello para hacernos bailar a un ritmo cualquiera. Porque esta es la gran sorpresa que espera a los incrédulos y a los que tienen miedo: para nuestros comunistas, ni el ritmo era cualquiera ni se trataba de proponernos cosas ajenas a nuestro Trabajo o que no fueran perfectamente consecuentes con nuestra trayectoria. Lo que se hacía en realidad era sacar hábilmente el beneficio que los auténticos valores de nuestro país, dar impulso y resonancia a nuestras personalidades, con nuestras mismas obras específicas o con otros ciudadanos que están estrechamente ligados a sus intenciones. En definitiva, se trataba, y se trata todavía (por dificultades e inconvenientes que tuviera en pleno franquismo) frente a la parodia de “cultura” reaccionaria que lo que siempre ha querido es que las cosas se movilizaran lo menos posible”*<sup>16</sup>

Aquestes paraules d'Antoni Tàpies, concorden a la perfecció amb l'opinió que tenia sobre l'acció cultural Manuel Sacristán. En l'obra homenatge a Manuel Sacristán, *Integral Sacristán*<sup>17</sup>, veiem la forta influència de Gramsci, que al posar la cultura com a element primordial de la lluita comunista, fa que les arts floreixin als seu voltant. En els seus documents, parlarà de com l'artista ha de fer comunisme i el partit reconèixer l'artista com a tal, cosa que afirma Tàpies en aquesta relació.<sup>18</sup>

Una relació explícita com diu Francesc Miralles; *“De bell antuvi, cal tenir present que el partit comunista és el partit polític que ha connectat de manera més persistent amb*

---

<sup>12</sup> Cebrián, Carme. *Estimat PSUC*. Barcelona : Empúries, 1997

<sup>13</sup> “Nosaltres també votem PSUC”. *La Vanguardia*. 12/06/1977.

<sup>14</sup> “Treball: òrgan central del Partit Socialista Unificat de Catalunya. Barcelona” PSUC, [1936-1993]. Com a exemple el número del 6 de desembre de 1979. Encara que a: *I Mostra d'art del fons d'art del Partit Socialista Unificat de Catalunya* : Barcelona : PSUC, 1985. S'exposa com els números especials anaven il·lustrats per artistes.

<sup>15</sup> Tàpies, Antoni. *La Realidad como arte: por un arte moderno y progresista*. Murcia : Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989 pp. 113-118

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 117-118

<sup>17</sup> “Integral Sacristán. Número Monogràfic”. *El Viejo Topo*. 2006

<sup>18</sup> Manuel Sacristán. “Ponencia de las jornadas intelectuales comunistas en Barcelona”: ponència de desembre del 1968. *Mientras Tanto*. No. 114 (2010), pp. 7-10.

*un ampli nombre d'artistes que li han donat suport de molt diferents maneres (...) Caldrà un dia valorar aquesta incidència de l'esquerra, del partit comunista a la vida cultural catalana, aquesta força per aglutinar una sèrie de llenguatges contraposats, de reunir una sèrie de personatges del món cultural de la més diversa significació. Durant uns anys va ser l'impuls que va mantenir dinàmics una bona part dels artistes catalans”<sup>19</sup>*

Aquests són els llaços que veurem. Francesc Miralles ens planteja una sèrie d'interrogants. Allò que ara farem a continuació es analitzar aquesta relació i explicitar-la. Tal com Miralles assenyala en un col·lectiu heterogeni d'artistes, junts en el seu vot èxplicit a les eleccions de 1977. D'aquesta manera veurem com es relacionen exactament els dos col·lectius i en quin marc conceptual ho fan.

Finalment vull expressar el meu agraïment a Imma Julià, per l'interès cap aquest treball. A Francesc Rodon per fer-me particip d'una època i per deixar-me llibres que té en una gran estima. Al meu Avi, Joan Vila i Grau per fer-me entendre la complexitat d'un món canviant, per fer-me tenir curiositat i llegir aquest treball de forma prematura, així com a les meves àvies per fer-me entendre un món que ja no tornarà a existir i donar-me el seu parer. Per últim vull agrair especialment al professor Vicenç Furió l'atenció i interès cap aquest treball, a més de la seva franquesa i paciència.

---

<sup>19</sup> *I Mostra d'art del fons d'art del Partit Socialista Unificat de Catalunya*. Barcelona : PSUC, 1985

## L'art i la política

La relació entre l'art i la política és molt complexa. La creació artística mateixa esdevé encara un misteri, que podem analitzar només quan ja és feta; podem analitzar la obra una vegada acabada, podem descriure el context on s'ha creat, però no podem veure els processos neuronals de l'artista, que se solen anomenar eufemísticament "inspiració".

Al llarg de les següents pàgines, voldrem entendre com diferents artistes catalans i del PSUC, sense una interconnexió clara, van estar submergits en el context de la transició espanyola i van *crear* basant-se en aquest context. La fi del règim franquista, propicià tot un seguit d'iniciatives artístiques, que volent superar la dictadura, albiraven un futur carregat d'esperança. En el pla polític, el PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya) esdevenia un referent en la lluita contra l'opressió social que es patia innegablement. Ara bé, allò que realment interessa en aquest treball és veure com diferents artistes interactuaren amb el PSUC, com ho feien i des de quins paràmetres. Cosa que ens portarà a veure com un art informalista, abstracte, agafa una significació política.

Per entendre la relació que analitzarem, cal parlar de les percepcions polítiques del comunisme català, allunyat de l'òrbita soviètica i cada cop més a prop del Partit Comunista italià, però sobretot influenciat per Manuel Sacristán, en les seves tesis que propiciaren un canvi de paradigma en la relació del partit amb els intel·lectuals, entre els que s'hi ha d'incloure els artistes.

Alhora Manuel Sacristán estava fortament influenciat en el seu pensament, en aquest sentit, per Antonio Gramsci; teòric marxista que creia en una revolució pacífica cap al comunisme, davant la impossibilitat d'una revolta armada, com teoritzava Lenin:

*"Se trataba de formar un partido de masas en el que los trabajadores desarrollaran una cultura solidaria, capaz de superar la desigualdad, la opresión y la miseria; se trataba de lograr la hegemonía comunista, es decir, conseguir el consenso que convirtiera el comunismo en una opción deseable y deseada, en una meta a la que aspirar, no en una imposición basada en una doctrina dogmática, como ocurrió en la URSS de Stalin. (...) la difusión del comunismo mediante la prensa, la literatura y el cine."*<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> "Integral Sacristán. Número Monográfico". *El Viejo Topo*. 2006 p. 151

Per crear aquesta hegemonia cultural, que permetés el comunisme, havien de canviar les relacions que tenia el partit amb els intel·lectuals i la societat. La cultura en seria un camp de batalla important, i l'art, potser, el taló d'Aquilles del franquisme.

L'anàlisi d'un art "comunista" o un art que ajudà al PSUC a crear aquesta massa de treballadors que volguessin el comunisme, l'analzarem a partir dels sota signants del manifest: *Nosaltres també votarem PSUC*, publicat a la Vanguardia el juny del 1977<sup>21</sup>. 14 artistes afirmen que el votaran, a més d'una part important de l'elit cultural catalana.

D'aquesta manera, primer veurem en base a quins paràmetres el PSUC es relaciona amb aquests artistes, sota quina teoria i amb diferents exemples pràctics, com va ser la Biennial de Venècia de l'any 1976.<sup>22</sup>

Posteriorment analitzarem els artistes posicionats públicament amb el PSUC a través del manifest ja esmentat i la seva o no significança política, per acabar tenint un gran mapa de les relacions entre l'art i la política a la dècada dels anys setanta a Catalunya.

Veurem la creació d'una hegemonia cultural, la seva naixença i la seva mort amb la fi de la transició. Com una part important de l'art català contemporani és creat sota unes premisses ideològiques, que permeteren la hegemonia de certes idees.

## **La resistència cultural com a resistència política.**

Com resa el títol d'aquest apartat, el PSUC enfoca una gran part de la lluita contra el franquisme com una resistència cultural, la influència de les avantguardes que eclosionar als anys setanta, aniran també de la mà del PSUC. Per tant, en un primer moment veurem l'inici d'aquesta resistència cultural, per després veure com s'organitza segons les tesis de Sacristán, que ens portaran a parlar de les influència d'Antonio Gramsci en el PSUC. L'organització dels intel·lectuals i els artistes catalans, en el sí de la política de la resistència cultural com a política, passa a l'ofensiva amb la Biennial de Venècia del 1976, que veurem com a exemple de l'hegemonia cultural d'aquest partit comunista.

---

<sup>21</sup>“Nosaltres també votem PSUC”. *La Vanguardia*. 12/06/1977.

<sup>22</sup> “Alternativa a la participación española en la Bienal de Venecia 1976”, *El País*. 10/07/1976.

## La política cultural.

A la fi dels anys seixanta el comunisme posà en pràctica una política unitària contra el franquisme. Aquesta política propugnava la unió real entre forces de diferent orientació, per donar forma a una oposició democràtica que estigues dotada d'una infraestructura real. El PSUC, en aquest sentit, es convertirà en l'eix conformador, en paraules de Gregorio López Raimundo: *“Por la capacidad que en la clandestinidad mostró para respetar a los demás, para considerar a los demás, para hacer organismos de unidad, a veces con personas que no tenían más que cuatro detrás. El papel que hacían ciertas personas, no como partido, que no tenían, sino porque eran respetadas por su actitud pública.”*<sup>23</sup>

Aquesta política unitària portaria anys més tard a la formació de l'Assemblea de Catalunya, que no fou més (i prou important) que la unió de diferents partits i ciutadans. En el context de repressió política franquista, el procés a Burgos contra setze militants d'ETA, porta a diferents militants del PSUC (Xavier Folch, Octavi Pellissa, Paco Fernández Buey), persones properes al partit (Pere Portabella, Oriol Bohigas, Núria Serrahima) junt amb altres persones del món de la cultura (Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta) a fer una tancada al monestir de Montserrat el 12 de desembre del 1970. Aquesta fou una de les primeres accions massives del Comitè d'Intel·lectuals. També hi participaren els pintors Antoni Tàpies, Josep Guinovart i Albert Ràfols Casamada, així com el poeta visual Joan Brossa, entre el total de 300 intel·lectuals<sup>24</sup>. Els tres dies que hi passaren permeteren que les relacions entre les diferents personalitats milloressin, fins a punt de poder concertar un projecte comú a llarg termini i ambiciós, més enllà d'accions puntals antiopressives. Aquest fet portaria a la superació del comitè d'intel·lectuals com a figura orgànica del partit i el faria obrir-se en conjunt a la societat.

Els contactes entre les diferents figures del món intel·lectual i artístic, es van començar a desenvolupar en un terreny pla. Ja no quedaven relegats els intel·lectuals a un comitè, sinó que teixien relacions de complicitat entre ells.

---

<sup>23</sup> Cebrián, Carme. *Estimat PSUC*. Barcelona : Empúries, 1997 p. 112

<sup>24</sup> Cebrián, *Op. Cit.*

Però aquesta acció no hauria estat possible sense el canvi de paradigma que es donà en el camp teòric del PSUC. Com hem dit breument a la introducció, les relacions canviaren molt, tenint un ideòleg que ho propicià; Manuel Sacristán.

## **Manuel Sacristán i l'organització dels intel·lectuals**

Manuel Sacristán fou un dels màxims ideòlegs de la posició envers els intel·lectuals i artistes d'aquest partit durant la segona meitat dels anys seixanta, posició que va sobreviure a la seva dimissió del Comitè Central del PSUC. Diversos documents escrits per Sacristán als anys seixanta ens porten a veure una inclinació gramsciana i l'aplicació de les teories del filòsof italià en el si de la política del PSUC. La influència que aquest filòsof sard tingué sobre Sacristán es resumeix en l'article de Josep M. Fradera: "*Para Sacristán, Gramsci es alguien capaz de formular los problemas irresueltos, alguien cuya vida y obra comprende el sentido profundo de un proyecto al mismo tiempo ético, político e intelectual, un proyecto sin espacio para el cinismo político, de nuevo ni socialdemócrata ni estaliniano ni gauchiste. Con el marxista sardo se cierra el círculo de afinidades electivas de sus años de madurez.*"<sup>25</sup>

Gramsci és sempre present en el pensament de Sacristán, que creia que el comunisme no es quelcom que estigui espontàniament en l'obrer sinó quelcom que s'aconsegueix amb esforç de lluita i educació. Ens diu que s'ha de crear una gran hegemonia, amb una cultura solidaria que faci superar la misèria, la desigualtat i l'opressió<sup>26</sup>.

El 1963 Sacristán signa una ponència anomenada: "*Sobre los problemas de las organizaciones de intelectuales especialmente la de Barcelona*"<sup>27</sup> En que analitza la situació de la intel·lectualitat comunista a la capital del principat. Les conclusions són molt interessants ja que anticipen reaccions posteriors. La més important és la que proposa eliminar la direcció del comitè d'intel·lectuals fent que aquest sigui un simple palanca que ajudi a la coordinació i no imposi ordres. La manera com Sacristán enfoca la visió que han de tenir els intel·lectuals sobre la seva ajuda al socialisme "*Puede dar*

---

<sup>25</sup> "Integral Sacristán. Número Monográfico". *El Viejo Topo*. 2006 p. 53

<sup>26</sup> *Sacristán. Op. Cit.* p. 150

<sup>27</sup> Sacristán, Manuel. "Ponencia de las jornadas intelectuales comunistas en Barcelona: Diciembre, 1968". *Mientras Tanto*. No. 114 (2010), pp. 7-10.

*indirectamente su aportación a esa influencia (la del movimiento comunista), y esa aportación depende de los resultados de su trabajo y su lucha ideológicos, científicos y culturales*<sup>28</sup>. D'aquesta manera entren en joc dues idees que marcaran el rumb del partit; La primera fer confluïr el treball intel·lectual amb la feina del Partit per que responguin als mateixos interessos. La segona donar veu a aquest sector amb revistes especialitzades com ara: *Nuestras Ideas* y *Nous Horizons*. Aquesta última revista va impulsar notablement el prestigi del PSUC dins del món intel·lectual català i va contribuir, sense cap dubte, a la creació d'una cultura marxista i nacional a Catalunya<sup>29</sup> Com va deixar escrit Manuel Sacristán “*probablemente va contribuir a infondre seguridad a los militantes, identidad al partido y confianza a otros marxistas*”<sup>30</sup>. Va ser, sobretot en els números dedicats a Gramsci, una revista que analitzà la cultura catalana de forma molt singular i avançada, donat el desert cultural del franquisme.<sup>31</sup> Per acabar-ho de completar, la revista neix amb el següent eslògan: *Un programa de crónica crítica de la vida cotidiana entesa com una totalitat dialèctica*. Sacristán planteja nous territoris de la lluita intel·lectual cap al socialisme, una lluita totalment allunyada de les consignes ortodoxes, que obrirà un camp de possibilitats immenses.

La lluita comunista, enfocada des d'una vessant cultural, per tant, es vol projectar socialment com una ideologia prestigiosa, ja que la recolza gent preparada en un pla intel·lectual.

A *La ponència de les jornades intel·lectuals* comunistes a Barcelona el 1968 Manuel Sacristán torna a posar en qüestió el paper dels intel·lectuals i com ha de ser. La inspiració gramsciana torna a ser totalment evident, formulant-se així la qüestió: *L'hegemonia ideològicament i la marxa cap a la democràcia i el socialisme. El paper del marxisme. El pas d'una cultura condicionada i mediatitzada a una cultura nacional lliure*. En aquest punt Sacristán fa una reflexió molt aguda: (referent als intel·lectuals) “*Su situación de trabajo de partido les ha movido más bien a separar metafísicamente su condición de intelectuales y su condición de militantes. (...) Por ese camino se puede llegar a una situación en la cual los pocos intelectuales de cualquier grupo izquierdista lleven en realidad razón frente a la absorción socialdemócrata de nuestros intelectuales*

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, 7-10

<sup>29</sup> Cebrián, Carme. *Estimat PSUC*. Barcelona : Empúries, 1997 p.61

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.61

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 173

*en objetivos ocasionales, cuya justificación teórica política muchas veces no se plantea siquiera. Sobre todo, nuestros intelectuales acabarán partiendo ya derrotados de salida, por su escisión entre actividad política hinchada con elementos y objetivos mediocres y actividad intelectual desligada de la lucha”.*<sup>32</sup>

En el punt 5 del mateix document escriu: *“Para ser intelectuales comunistas, no se puede distinguir entre su actividad de estudio, investigación o práctica profesional y su actividad de comunistas. Intelectual comunista es el que investiga, estudia o cultiva una práctica profesional con la finalidad básica de hacer comunismo. De eso de desprenden dos consecuencias prácticas complementarias para el modo de trabajo de los intelectuales comunistas. Por una parte, tienen derecho a que el partido reconozca cuando estudian, o investigan o solventa su practica profesional, etc... están haciendo comunismo: por otra parte estan obligados a entender y realizar diariamente su trabajo comunista y consiguientemente tienen que dar por descontado que una crisis seria o por necesidades organicas su trabajo puede quedar suspendido, reducido o incluso trasladado de la producción a la organización.”*<sup>33</sup>

En aquests dos documents es posa la base per la política del PSUC en els següents anys, Que demostren els fets que succeïen; el partit comunista, per tant, gira la seva polític envers el món cultural català, per tal de construir una hegemonia a Catalunya. D’aquesta manera, la maquinaria intel·lectual ha de donar suport als artistes que s’identifiquin amb el PSUC i ha de reconèixer els seus mèrits. Els artistes, per la seva banda, hauran de realitzar tots els seus treballs des del punt de vist de *“hacer comunismo”*.

### **Gramsci i el PSUC.**

Les tesis d’Antonio Gramsci per tant, entren en joc, i el PSUC més pròxim al PCI que al PSUC adopta l’estratègia de l’eurocomunisme, acceptar el joc democràtic per realitzar una transformació social, dins dels límits de la democràcia per arribar al socialisme. En

---

<sup>32</sup>Sacristán, Manuel, *Op. Cit.* pp. 7-10

<sup>33</sup> Sacristán, Manuel, *Op. Cit.* pp. 7-10



aquest sentit les diferents practiques pictòriques i culturals desenvolupades al voltant del PSUC demostren aquesta estratègia.

El numero 11 de *Nous Horitzons* es dedica al trenta aniversari de la mort de Gramsci. I s'hi fa una enquesta a diferents intel·lectuals catalans sobre la influencia que ha tingut aquesta figura en ells. Responen: Josep Maria Castellet, Alexandre Cirici i Pellicer, Joan Fuster, Ernest Lluch, Joaquim Molas, Ricard Salvat i Francesc Vallverdú. *Cirici i Pellicer* en la seva intervenció analitza la més que directe relació entre art i ideologia segons Gramsci: “*No es pot dir... que lluiten per un nou contingut de l'art. Aquest no pot ésser concebut abstractament, separat de la forma*”<sup>34</sup> Per a ell insistir sobre la forma és el mitjà pràctic per a treballar sobre el contingut, donat que la forma desitjada és conseqüència d'una manera de viure i de sentir, allò intel·ligent es acceptar que tan el contingut com la forma tenen un significat històric, a més de l'estètic. Acaba fent un magnífica reflexió: “(referit a l'art) *Malament, si vol ésser demostratiu, si vol fer-nos sermons. Malament si vol parlar de problemes del nostre món i del nostre temps amb un llenguatge que no sigui realment, d'ara i d'ací. Per això creiem tan interessant i tan d'acord amb la lliçó de Gramsci, l'obra dels joves grups de Valencia; Equip Crònica o de l'Equip Realitat que incorporen el llenguatge, de facto, dels mass-media per a expressar els problemes històrics, (...) Amb ells l'art català pot allunyar-se del noucentisme burgès tan com lleugerament neocapitalista del neoliberalisme o del pretès realisme social dels indigenistes, cap a la veritat*”<sup>35</sup>. Per acabar de quadrar el cercle, en el mateix número surt un reportatge sobre Estampa Popular i el gravat social.

D'aquesta manera la revista *Nous Horitzons* fa confluïr els diferents elements que hem anat tractant. Dóna veu i prestigi a les pràctiques culturals i artístiques que sorgeixen al voltant del PSUC. Seguint el “tracte” anunciat per Sacristán; els intel·lectuals han de pensar en comunisme i el partit pensar en els intel·lectuals. Aquest seria un primer exemple de les pràctiques que utilitza el PSUC per construir aquesta hegemonia. Un altre i que ja ens porta directament a la nostra matèria d'estudi és la següent; la confluència entre realitat social i pictòrica a la representació espanyola a la biennial de Venècia del 1976.

---

<sup>34</sup> *Nous Horitzons*, núm 11. Mèxic: 1967. 0213-1366 p. 18.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 18

## **La Biennal de Venècia.**

La Biennal de Venècia esdevé el triomf de la construcció de l'hegemonia cultural comunista: la organitzen diferents intel·lectuals de diferents sectors i es coordinen per treballar sota un objectiu comú; la cultura per a la democràcia. En cap moment ho fan directament els implicats, cap comitè ho ordena, però la ideòloga dels diferents pintors, crítics i intel·lectuals porten a la mateixa conclusió. No es que els diferents agents vulguin manipular l'opinió pública cap al comunisme, és que són comunistes i veuen el món d'una manera diferent, cosa que els fa actuar en conseqüència. És el triomf de la política cultural de Manuel Sacristán.

El 1974 la presidència de la Biennal de Venècia va recaure en Carlo Ripa di Meana, socialista i ex militant del Partit Comunista italià (PCI), home de fortes conviccions que havia donat suport als artistes xilens fins a l'assassinat del Salvador Allende. Amb la raó dels estatuts del 1968 Ripa va vetar la participació oficial d'Espanya el 1976 i va encarregar a Eduardo Arroyo (membre de la comissió de la Biennal) una mostra de l'art espanyol compromès amb la lluita antifeixista. El maig del 1975 es presenta un primer projecte acompanyat per l'Equip Crònica, Rafael Solbes i Manolo Valdés. La mostra anava agafant forma i s'hi inclogué a proposta de Vittorio Gregotti, l'equip MBM (els arquitectes; Martorell, Bohigas i Mackay) a qui se'ls va encarregar el muntatge arquitectònic així com una concreció dels materials a exposar, formant-se l'anomenat grup dels 10; Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Antonio Fernández Alba, Agustín Ibarrola, Tomás Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tàpies i Manolo Valdés. Tots ells compromesos amb el restabliment democràtic a Espanya. En les següents setmanes també s'hi afegirien Immaculada Julián i Víctor Pérez Escolano. La polèmica de la Biennal va venir per dues bandes, la primera dels mateixos artistes que no hi participaven, ja que deien poder ser acusats de col·laboracionistes i d'altra banda s'acusava al Partit Comunista de manipular la mostra, ja que molts dels participants en formaven part. La mostra es va inaugurar el 18 de juliol de 1976, just quaranta anys del cop d'estat del general Franco.<sup>36</sup>

D'aquesta manera el 1976, en plena transició Espanyola, un grup de diferents artistes i crítics, organitzen un pavelló espanyol alternatiu a l'oficial que proposaria l'oficialitat

---

<sup>36</sup> Grandas Sagarra, Carme. "Dos pavellons entre una dictadura", *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*. Núm. XXIII (2012), p. 289-312.

franquista. L'exposició: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* on s'analitzaven les relacions entre l'art i el règim franquista.<sup>37</sup>

La mostra, repassa la història artística d'Espanya des de la segona República fins a la mort del dictador Francisco Franco. Ho fa mostrant els artistes que feren progressar l'art durant aquests quaranta anys. És en aquesta exposició que es reconstrueix el pavelló de la República a l'Exposició Internacional de París de 1937. També es mostrà al món el cartellisme de la Guerra Civil Espanyola. A més de mostrar-se els artistes contemporanis del moment.

Una bona part del catàleg analitza les relacions entre l'art i la política. D'una banda podríem afirmar que busca l'origen d'una problemàtica intrínseca a l'art: Com es poden representar les idees de renovació plàstica alhora que política? Com aquestes alhora es miren per entendre el món on viuen? En l'obra exposada podem veure dos bons exemples de les tesis d'Arnold Hauser, en el *Grabado* (figura 1) d'Agustín Ibarrola fet entre el 1975 i el 1976, podem veure com les línies de la composició que simulen una porta, acaben confluint en un pany, tancat amb un cadenat. Així doncs l'element polític queda totalment integrat en la obra i no és un cos estrany. D'altra banda, l'*Escultura 2* (figura 2) de l'Equipo 57 també segueix aquesta mateixa tesis i esdevé una conjunció de formes corbes blanques, de volums suggerents. Però no hi podem veure un contingut polític literal. Allò que els hi fa tenir una aurada política és el seu context.

D'altra banda trobem una reivindicació de tot l'art d'avantguarda sorgit des de la guerra civil al marge de la política artística oficial de l'estat. Si el règim agonitzava tal com ho havia fet el seu líder, l'art mirava cap un dels pocs moments autènticament democràtics de la història de l'Estat Espanyol per projectar-se al futur. D'aquesta manera, l'art servia per justificar un retorn a la cosmovisió republicana.

Els dos grans crítics que organitzen l'exposició en aquell moment militen al PSUC o al PCE i estan integrats dins les cèl·lules d'intel·lectuals, Valeriano Bozal i Imma Julià, i el comitè assessor serà també pròxim al PSUC, format per Roman Gubern, Tomàs Llorens, Albert Rafols Casamada, Ignasi de Solà-Morales Rubió i Yves Zimmermann.

---

<sup>37</sup> L'article de Carme Sagarra explica molt bé aquest procés, pel qual l'oposició democràtica al règim franquista aconsegueix tenir representació a la Biennal de Venècia i l'estat franquista no, gràcies a una hàbil jugada de Carlo Ripa di Meana.

La presa d'una determinació política queda molt clara, de la mateixa manera que justifica la mirada cap al passat republicà, el quart punt de la declaració feta per els membres de la comissió es definitiva:

*4.º Creemos que ninguna propuesta a este debate puede ser realmente constructiva si ignora el pasado histórico. El análisis de las relaciones entre la cultura y la realidad socio-política a lo largo de cuarenta años de franquismo es premisa necesaria para el establecimiento de cualquier alternativa cultural y política.*

*Nuestra propuesta pretende contribuir a este análisis histórico en una perspectiva teórico-materialista en el campo específico de las artes visuales*<sup>38</sup>.

La voluntat política, per tant, és indubtable. A través d'una revisió plàstica i històrica de l'art sota el jou de la Guerra Civil i del franquisme es proposa una alternativa al regim, en aquell moment, factible.

La posició dels diferents intel·lectuals al voltant de l'art i dels propis artistes, exemplifica la política gramsciana en els entorns del comunisme espanyol i català, ja que la majoria de membres pertanyien a aquesta corrent ideològica. La qüestió és que en cap moment de la biennial es fa propaganda política però la mateixa mostra és propaganda política antifranquista. El discurs social no resideix en els mateixos quadres si no en la intencionalitat, tots remen cap a la mateixa direcció. D'aquesta manera la qualitat i quantitat d'artistes actuen com un element de prestigi sobre els ideals. L'art i la política s'uneixen. Els membres del partit no actuen com a militants orgànics si no com a transmissors d'idees. Els debats que es formen al voltant de l'art espanyol són debats que volen enfocar l'art com una eina més de la lluita antifranquista, aprofitant-ne la seva pròpia reflexió. D'aquesta manera també es justifiquen davant la història i poden enllaçar el fil de la seva lluita amb la dels anys anteriors al franquisme.

Per tant la Biennial de Venècia es regirà des del punt de vista del PSUC i el PCE en la línia que proposà Sacristán. Aquesta mostra, a més de girar-se cap al passat, també fa una reflexió molt profunda sobre el propi llenguatge artístic, en un doble versant. En primer lloc, de la mateixa manera que les avantguardes republicanes buscaren nous llenguatges en el si de l'art, els artistes dels anys setanta volen recuperar la seva cosmovisió, han de seguir el mateix joc; és a dir, investigar llenguatges plàstics que

---

<sup>38</sup> "Alternativa a la participación española en la Bienal de Venecia 1976". El País. 10/07/1976.

sigui entenedors pel públic afí. I en segon lloc, de la mateixa manera que Cirici Pellicer ens mostra com el contingut de l'art s'ha d'expressar en una forma contemporània, ell diu; *d'ara i d'ací*, doncs és normal que els crítics del moment reflexionin molt sobre el mateix llenguatge, per concloure quin és el seu llenguatge.

Un exemple es el capítol que escriu Valeriano Bozal: *Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo*;

*“Ahora bien, esto asuntos los abordan también otras tendencias que nada tienen que ver, al menos a primera vista, con el realismo. Las relaciones entre el arte y el mercado, la articulación del arte con la lucha de clases y la posición de clase del mismo producto artístico son cuestiones centrales que atañen al realismo.”*<sup>39</sup>

*“Equipo Cronica aborda una de los temas más fundamentaes de la tendencia –arte y política- lo hace a través de una reflexión sobre el lenguaje pictórico y la función de la pintura”*<sup>40</sup>

Aquesta cita prefigura allò que resulta ser la Biennial, una reflexió sobre la funció de la pintura mateixa, per explorar la relació entre l'art i la societat, una relació que s'aborda des del propi llenguatge.

Aquests grups analitzen el fet artístic en ell mateix actuant així com a agents polítics<sup>41</sup>, ja que de la mateixa manera que es qüestiona la realitat on es viu: *“Posant en dubte la mateixa praxis artística, el nostre grup també posa en qüestió aquells llenguatges específicament artístics que constitueixen la base operatòria dels mecanisme mitjançant els quals es transmet la ideòloga dominant”*<sup>42</sup>. Aquesta frase il·lustra la confluència que buscaven els comunistes entre el fet artístic i la lluita social, fent-les dues cares d'una mateixa moneda. L'obra *Paredón 3* (figura 3) de l'Equip Crònica fet el 1976 és un exemple d'aquest raonaments, en que la voluntat transgressora en l'apartat polític es reflecteix en una voluntat transgressora també en les representacions pictòriques.

Més endavant en el mateix article, Valeriano Bozal acaba conclouent en que un art de classe és aquell que atén les necessitats d'aquesta classe, afegint que l'art del proletariat

---

<sup>39</sup> V. Bozal. *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Barcelona 1976 p. 111

<sup>41</sup> Cal recordar les reflexions de Jean Claire a Clair, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid. La balsa de medusa. 1997. A més de les que també fa Vicenç Furió a: Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra. 2000. L'experimentació sobre els llenguatges de l'art no s'ha de lligar de *per se* a una voluntat progressista i fins i tot pot ser contrària.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 125

ha de resoldre les necessitats i fer debats des de la perspectiva del proletariat, no des de cap altre. Un art que miri el món amb els ulls de les classes més baixes, per poder-lo fer entenedor per aquestes.

### **Després de la Biennal de Venècia.**

La Biennal de Venècia de 1976 suposa un punt d'inflexió en la política artística de l'oposició democràtica al règim. La majoria dels participants tenen una més que estreta relació amb el comunisme tant al principat com al conjunt de l'estat. Per tant veiem com l'hegemonia de pintors o artistes comunistes fa que en seleccionar els diferents artistes per una mostra amb contingut polític, la gran majoria hi participin encantats, ja que concorda amb la seva manera de veure el món.

D'aquesta manera l'avantguarda artística es concorda amb l'avantguarda social. El canvi de paradigma, als anys 60, en la manera com el PSUC interactua amb els intel·lectuals més concretament amb els artistes, té resultats. Si Sacristán demana que la Direcció del Comitè d'Intel·lectuals sigui una mera eina per ells, la Cèl·lula d'Artistes ja no tindrà cap tipus de direcció més enllà del seu propi fet existencial. No serà controlada, ja que una major llibertat en el seu funcionament aporta més beneficis al partit, que no pas una cèl·lula completament orgànica que només es dediqui a la vida interior del partit, no a l'exterior.

En el pla cultural hem vist l'exemple de la Biennal de Venècia com un triomf, doncs bé, a les eleccions del 1977 hi ha una gran victòria propagandística en aquest sentit, amb el suport de 14 artistes al PSUC a les eleccions<sup>43</sup>. Molts d'ells tenen una relació directa amb el partit, en són militants, d'altres no. Aquest fet ens provoca diferents dubtes: Quin era l'objectiu del PSUC al mostrar el suport de diferents artistes? Perquè aquest artistes altament reconeguts donen suport a un partit comunista? L'art que feien aquest artistes era comunista o d'esquerres? L'art abstracte practicat per aquest diferents artistes tenia en les seves pintures una ressonància política? El llenguatge pictòric pot adquirir una ideologia?

---

<sup>43</sup> "Nosaltres també votem PSUC". *La Vanguardia*. 12-06-1977.

Totes aquestes preguntes ens porten a analitzar l'obra d'aquests artistes en tant que la seva relació amb el PSUC. D'altra banda, també allò important és veure com es desenvolupa aquesta obra. Com preguntaven retòricament, com això influeix en la política. Els diferents casos, ens permetran veure com el PSUC i aquest grup d'artistes esdevenen dos cares d'una mateixa moneda; l'hegemonia cultural comunista durant els anys 70 del s. XX a Catalunya. Un cas clar que acabà amb la victòria del socialisme a Espanya, però, en mans del Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

En un pla general, la relació entre diferents artistes catalans i el PSUC ja ha estat descrita, ara però, serà detallada en diferents casos i exemples, a partir de la seva obra.

## **La revolució i el llenguatge artístic**

Donada l'explicació de la política cultural del PSUC a la fi del franquisme, ara analitzarem alguns artistes pròxims a l'òrbita comunista, que il·lustren a la perfecció la política gramsciana del PSUC iniciada per Sacristán. Ho farem a través del document per la campanya electoral del 1977: *Nosaltres també votem PSUC el 10 de juny del 1977*, ja que ens permetrà veure diversos artistes que en graus diferents serveixen a la causa comunista.

Els signants del document: *Nosaltres també votem PSUC el 10 de juny del 1977*, provenen de tot el camp intel·lectual de Catalunya. No formen un grup homogeni i al cap dels anys molts tindran trajectòries ben diferents. Els artistes que hi figuren, en una primera lectura, els podríem dividir en tres blocs; militants del partit, simpatitzants o eufemísticament, companys de viatge i col·laboradors. Els primers integrarien la cèl·lula d'artistes, els segons donarien un suport actiu al partit i els tercers ho farien d'una forma puntual. En aquest sentit; Daniel Argimon, Francesc Artigau, Esther Boix, Josep Guinovart pertanyerien al primer grup. Joan Brossa, Armand Cardona Torandell, Jorge Castillo i Antoni Tapies serien del segon grup. Per últim, Sergi Aguilar, Yago Pericot, Evarist Vallés i Joan Vila Grau estarien en el tercer grup. Jordi Olivares i Concha Ibàñez tot i figurar en aquest manifest, no tindran la repercussió dels altres signants i seria bo centrar l'atenció en els altres pintors. De la mateixa manera, caldria

assenyalar a Concha Ibàñez el mèrit de ser una pintora d'extracció humil, i obrir camí en l'apoderament de la dona sobre la pintura, un terreny molts cops reservat al sexe masculí.

Aquest tres grans nivells de compromís amb el partit ens situen els artistes en un petit esquema, que pot ser orientatiu de cara a la seva anàlisi posterior.

Aquest anàlisi incidirà en com l'anàlisi del llenguatge artístic esdevé una reivindicació en ella mateixa. Com el llenguatge pictòric esdevé també un lèxic per una ideologia concreta. Un art que és utilitzat políticament tal com esdevé en la construcció de la hegemonia del PSUC a Catalunya, tal com deia Sacristán; *feu comunisme!* Els artistes dels quals es farà l'anàlisi són sotasignants del manifest del qual hem partit en aquest treball. Veient-los en relació al PSUC i al progressisme, tan estètic com social, endevinem certes traces comunes, que en la seva obra construeixen un trencament amb la societat franquisme.

La relació l'hem d'entendre en el següent raonament ja exposat: *“Puede dar indirectamente su aportación a esa influencia (la del movimiento comunista), y esa aportación depende de los resultados de su trabajo y su lucha ideológicos, científicos y culturales”*<sup>44</sup>. D'aquesta manera, indirectament els diferents artistes actuen en favor del PSUC, anem a veure ara, doncs, com ho fan.

Ho explicarem donant la veu directament als artistes, veient que deien ells mateixos i que en deien d'ells, per acabar posant els nostres ulls sobre els seus quadres o creacions artístiques, l'obra en ella mateixa. Els veurem tal com els hem anunciat, per les categories esmentades.

### **Daniel Argimon.**

Pintor situat a l'avantguarda de l'art des dels anys seixanta, fou militant del PSUC des d'aquell moment. Això ens ofereix una metàfora d'allò que per Argimon és la militància: avantguarda social i estètica. Davant de la impossibilitat de viure de la

---

<sup>44</sup> Sacristán, Manuel. “Ponencia de las jornadas intelectuales comunistas en Barcelona: Diciembre, 1968”. *Mientras Tanto*. No. 114 (2010), pp. 7-10



pintura, el 1957 treballarà com a obrer a la SEAT en el torn de nit, tal com ell mateix deixà escrit: *“Después trabajé en la SEAT, en el turno de noche. Conocí de cerca el problema social. No como puede conocerlo un intelectual, sino como lo conoce un obrero, que es lo que yo era. Esto supuso un cambio en mi pintura, Pretendí hacer una obra de protesta, social. De esta época me ha quedado la inquietud de quere decir algo a través de mi pintura. Me quedé sin trabajo en la SEAT”*<sup>45</sup>.

El 1967 participarà a l'exposició Estampa Popular amb Artigau, Esther Boix, Guinovart i Rafols Casamada entre altres. Punt on confluïren el seus interessos. En la introducció a la seva primera carpeta d'obres gràfica; *El coure, l'àcid i la resina: cinc resultats, cinc aiguaforts*, per Ronald Barthes: *No comprend per què la “moral” socialista, que dóna tanta importància a tot allò que és escola, no pot fer seva la idea que l'art s'aprèn; en efecte, no és l'home allò que falta en la pintura abstracta, sinó un coneixement que permeti la seva lectura*<sup>46</sup>. Tota una generació d'artistes van quedar influïts en aquest clima, que d'una banda volia continuar la tasca de les avantguardes de l'etapa Republicana, en la missió de buscar nous llenguatges per l'expressió plàstica, alhora que lluitaven per una estructura social més justa i equilibrada.

Arran de la exposició feta el 1971 a la galeria Aquitània, Sheila Anna de Barry transcriu paraules del mateix Argimon; *Tot art és social i polític, encara que només sigui inconscientment, perquè les pintures ja són creades a l'esperit quan el pinzell encara no ha tocat la tela*<sup>47</sup>.

El 1972 la premsa parisina en dirà: *Un dens simbolisme marca l'obra d'aquest artista d'origen espanyol. Aquest simbolisme ha de reflectir la societat actual, les seves contradiccions, lluites, l'opressió de l'home, l'explotació, la repressió. Confrontat amb els problemes de la nostra vida, aquest caràcter social és expressat amb vehèmia per diverses formes plàstiques, repetides en vius colors; successió de siluetes verdes i vermelles, de blancs i negres, de núvols blancs, una bota que aixafa una forma humana, un puny negre ofegant un cos jove, fusells, punys alçats, la revolta!*<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Miralles, Francesc. *Argimon*. Barcelona. Aubert, 1993 p.54

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 71

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 72

El crític de la mateixa generació que Argimon, Josep Vallès i Rovira, en la col·lecció “*Artistas Españoles Contemporaneos*” analitzava l’obra del pintor en aquests termes; *Argimon se sosté tant en principis sensibles i emotius, inherents a tota composició artística, com a intel·lectuals, afins a qualsevol generosa intenció; però a l’artista i també a l’intel·lectual no li és donat interferir-se de mode directe en la programació del desenvolupament del devenir social, en el qual tampoc no podem de cap mode considerar que deixi d’influir encara que no decisivament, però sí indirectament a ell. La conseqüència és que la postula de l’inquiet creador expressa sempre el seu testimoni, suggeriment de prístina rebel·lia, acusació, desigs revolucionaris plàsticament reduïts a peculiar estil, vàlid model pràcticament postergat. (...) La posició de l’artista enfront de la societat requeria extensa interpretació; la seva condicionada subjecció personal, davant d’una sincera integració que justifica posicions avantguardiques; la mateixa consideració conceptualista conduiria a àmplies interpretacions referents relacions artistes, món circumdant, desitjable, exigible, incorporació ètica artística al conjunt social, laboral.”*

Amb aquest recull de pensaments sobre l’obra d’Argimon, veiem que l’artista per convicció, entén el món des d’una òptica de classe, i enfoca els problemes des d’aquesta visió. D’aquesta manera, en el pla polític, no fa obres estrictament polítiques sinó que per la seva visió determinada del món, aquesta obra esdevé política, ja que la seva cosmovisió és marxista. També en el llenguatge artístic poden veure aquest afany. Si el marxisme és un anàlisi constant de la realitat i s’ha d’adaptar a aquesta, Argimon ho fa amb el seu llenguatge, ja que no construeix obres dins el realisme socialista, si no que enfoca el problema de classe amb el llenguatge més modern que hi ha, únic que pot analitzar la realitat del mateix moment. “*Malament si vol parlar de problemes del nostre món i del nostre temps amb un llenguatge que no sigui realment, d’ara i d’ací*” deia Cirici i Pellicer. Doncs resulta que és això el mateix. La qüestió radica en que, com dèiem, els cosmos d’Argimon és un cosmos marcat per les injustícies socials, que ell mateix creu que s’han de resoldre. Ho fa acceptant el rol menor de l’artista, ja que pels seus mitjans i per ell mateix no pot resoldre la situació però sí que com diria Lenin pot ser part de la solució i no del problema. També en aquest sentit la figura d’intel·lectual gramsciana agafa sentit. En tant que l’artista, en aquest cas Argimon, cedeix el seu prestigi personal a una causa per un bé major.

En els primers setanta, Argimon crea un seguit d'obres que amb tècniques acríliques, sobreposa diferents colors creant a vegades collages i si no composicions planes. Per exemple a l'obra de 1972 "*Pintura*" (figura 4), veiem com dos sers que sorgeixen de la línia d'horitzó, són amenaçats per unes taques roges que acaben en línies punxants, similars a fusells. Botes i abecedari, mostra en la meitat superior botes negres amb un fons vermell, en la meitat inferior un fons negre amb un puny alçat. Les obres amb un significat polític es barregen amb les obres que no el tenen, com ara "*Bosc*" (figura 5) de 1973. Aquest fet es simptomàtic en la construcció de l'hegemonia gramsciana, ja que, es tracta, en el fons de veure el món a través dels ulls de l'artista. De veure'l tot. Això fa que quan ha de tractar temes polítics els veiem des de la seva perspectiva, fent que nosaltres també l'entenguem des d'aquesta.

## **Francesc Artigau**

*"Su figuración se expresa mediante su espíritu de crónica social revestida de ironía y visión crítica, interpretando documentalmente el momento social por medio de un sentido casi caricaturesco de la realidad cotidiana. Las series de pinturas y dibujos de Artigau, e que se refleja la vida de la calle, en que se refleja la vida de la calle, se convierte en secuencias puntuales interrumpidas por instantáneas que fija el movimiento, captando la singularidad dentro de la globalidad social."*<sup>49</sup> Miquel Molins i Nubiola ens parla així de la figura d'Artigau. En la col·lecció d'art del PSUC podem apreciar com en les seves obres tracta de forma realista els esdeveniments socials, posant-hi un component social al mig. En l'obra manifestació, veiem com si talment dibuixes una crònica d'allò que succeïa al carrer. Aquesta vessant seva la podem confirmar en l'escrit de Giralt-Miracle; "*Es per això que em reafirmo en el que vaig escriure el 1981 al diari Avui, quan qualificava les seves obres de "cròniques urbanes", perquè no són narracions imaginàries, construïdes sobre un artifici, sinó que*

---

<sup>49</sup> Artigau, Francesc. *Francesc Artigau*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, 1992

*són històries viscudes, passades pel sedàs de la seva sensibilitat i de la seva manera de percebre el món*”<sup>50</sup>

Però és la seva manera d’entendre el món que ens obra la porta de l’element central d’aquest treball, la ideologia del seus quadres, que es desprèn del contingut. Amb Artigau, potser el llenguatge que usa, no és el seu element central de preocupació, però sí que subratlla la vesant cronista de la seva obra, en que amb una pinzellada suau, dibuixa les formes, que es projecten per expressar les seves idees. D’aquesta manera farà *Manifestació* (figura 6) on la pintada suau, de pintura lleugerament aigualida ens fa entendre l’acció sense la duresa intel·lectual de Joan Vila Grau o la foscor d’altres artistes com ara Guinovart, una mirada de cronista que veu els fets succeir davant seu i els mira des d’un posicionament, com ve afirmà Giral-Miracle.

## **Esther Boix**

La seva figura és la d’una militant pro activa en el si del PSUC. Entenent el seu paper, juga al seu camp, la creació artística. Militant del PSUC, pintora i divulgadora de la història de l’art, participà en el moviment Estampa Popular dels anys 60. J. M. Castellet en digué: *“Estampa popular Catalana intenta d’aportar veu pròpia a uns problemes propis, tot lligant-se a una tradició popular, des de les característiques més genuïnes de la societat d’avui”*. Francesc Vallverdú digué del moviment pictòric: *“Estampa Popular Catalana és una temptativa, paral·lela a la d’altres indrets d’Espanya, de fer arribar al poble no pas una concepció degradada, populista de l’art sinó un mostrari autèntic del realisme artístic. L’empresa continua una tradició, però alhora es radicalment renovadora. Expressa una continuïtat perquè s’entronca amb una tradició estampera (les auques sobretot) que durant els segles XVIII i XIX conegué a Catalunya moments de gran esplendor i que culminà, en el nostre segle, amb els murals i les auques d’en Xavier Nogués, amb els cartells d’Obiols, i per camins diferents però molts cars a nosaltres, amb el caricaturisme d’un Apa (Feliu Elias). I és nova perquè la temptativa*

---

<sup>50</sup> *L’Exaltació del quotidià*. Barcelona : Fundació Vila Casas, 2012 p. 7

*present dona un contingut més ric a la seva expressió i s'esforça a ésser fidel a la nostra època amb una visió dinàmica del món de l'art.*"<sup>51</sup>

Aquestes dues opinions, surten del seu llibre de l'Art Modern, on s'explica l'art espanyol resumint-li-ho en; Estampa Popular. Sacristán ens deia que l'intel·lectual ha de fer comunisme, doncs bé, aquí en tenim l'exemple més clar. En paraules d'Esther Boix: "*L'any 71 comença una etapa que jo en dic els anys durs, És una presa de posició contra tants abusos com part de la humanitat perpetra sobre l'altra part. Hi ha molt preocupació social, i molta militància en defensa de la dona, es va suavitzant amb l'alternança de la natura i la sèrie d'Holanda, país de la contemplació del qual m'agrada molt i del que vaig accentuar-ne l'exotisme que jo hi veia. (...) Els anys 77 i 78 dedico gairebé complets a una sèrie titulada "La ciutat i l'aire", de les més llargues que he fet mai. Tenia un nou estudi en un àtic molt alt i des d'allí estant vaig veure que la major part de les terrasses i terrats de l'eixample barceloní eren enjardinats. I també vaig adonar-me que la contemplació del cel solcat de núvols era tan atractiu i embadalidor com quan, des de la platja, mirar el mar i les onades il·luminades per feixos de llum canviant. Tot plegat podia crear-te la il·lusió d'estar en plena natura. I la natura, més o menys explícitament, ja sempre més és primordial en la meva obra.*"<sup>52</sup>

Una segona fase compresa entre 1971 i 1979 en la que s'accentua el rerefons anímic i el món d'Esther Boix es fa més sensorial que ideològic, potser perquè com diu Francesc Miralles hi ha una presa de posició temporal cap a un nou humanisme i les seves reflexions plàstiques tenen una visió més col·lectiva perdent rigidesa i guanyen en espontaneïtat, de manera que tot es fa més intens, inconformista i a voltes més agressiu, en una estètica molt lligada a la creació de Gabriel Ferrater.

*Pero la cosa no pasaria de ahí, de un apremio a la denuncia, como tantas que da pabulo la civilización actual, si, estas obras no tuvieran, en función de ella, entidad valiosa propia. Y la tiene, porque, de pronto, son buena pintura, llena de sutilezas expresivas, en gamas armoniosas, bien acordadas. (...) La pintora ha sabido rehuír el tópio pamfletario fácil, y sin en estos lienzos suyos hay denuncia contra la gran Ciudad, al propio tiempo hay también como una especie de ternura, no solo hacia quienes indefensos la habitan sino hasta con respecto a ella misma.*

---

<sup>51</sup> Boix, Esther. *De l'art modern*. Barcelona : Polígrafa, 1993 p. 89

<sup>52</sup> Esther Boix. Barcelona : Àmbit, 1993 p. 17

*La artista señala y nos dice; mira ahí. Y limpia de barro nuestros ojos para que puedan ver, y nuestros oídos para que puedan oír. Y que luego, nosotros podamos enfrentarnos a todos eso que ella ha visto antes, y que contemplemos el espectáculo, si es que somos capaces*<sup>53</sup>

Ens neteja els ulls amb obres com ara la seva *Sèrie del Pa* on aquest element primari de la dieta es mostra en diferents escenes crítiques amb la societat. A *Sèrie del Pa 2* (figura 7) sens mostra el bust d'una dona despullada, fins al punt que se l'hi veuen les viscères. Agafa un tros de pa amb forma de pistola i se'l dirigeix a la boca. L'estil que usa no deixa de ser realista, però torça la realitat pictòrica per construir les seves escenes, amb unes obres que ens porten a preguntar-nos si l'element polític no es més rellevant que l'estètic, com ara a *Límits confusos* (figura 8). La voluntat de l'artista és molt clara en aquest sentit. *Límits confusos*, obra pintada el 1974 potser és la més proper a la línia d'Arnold Hauser, ja que ens mostra diferents figures superposades de forma més abstracte. El títol, ens podria fer reflexionar sobre el conflicte del cos femení i la lluita per l'alliberació de la dona, però d'una manera més subtil.

## **Josep Guinovart**

Artista i militant del PSUC, realitzà una obra d'un alt significat polític. Però aquesta obra política no fou un encàrrec, com ho podrien ser les obres del realisme social, va ser un art que expressà els sentiments de l'artista. En aquest cas, però el podem entendre així, ja que la forta ideologia del pintor ens ho permet. A finals dels anys seixanta, entrarà en el moviment Estampa Popular<sup>54</sup> i la seva obra mai deixarà de tenir una patina política, ja que és un home de conviccions, profundes.

En la seva obra més política, farà una sèrie d'homenatges a diferents lluitadors per la llibertat. Entre aquests homenatges serà interessant la reivindicació de Picasso i Miró, dos pintors comunistes que seran homenatjats com a tals. També participarà a la Biennal de Venècia del 1976. Se'l convida a la Biennal ja que segons J. Corredor-

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 92

<sup>54</sup> *Nous Horitzons*, núm 11. Mèxic: 1967. 0213-1366

Matheos; “*Guinovart, que ha desempeñado un destacado papel en el campo más creativo y que ha estado entre los primeros a la hora del testimonio social y político es invitado natural a participar.*”<sup>55</sup>

D’aquesta manera Guinovart pot ser un exemple de com és entès l’art per tal de crear hegemonia. El seu art és contemporani en la forma i diligent en els continguts, ja que interroga o explica els problemes de la societat al final de la dictadura franquista amb un format de completa avantguarda, cosa que fa des seus quadres primer elements artístics, i després quadres amb un missatge social.

L’univers simbòlic de l’artista el porta a fer un art, com dèiem, que no es un pamflet però és totalment polític. Crea una seqüència d’elements. Per exemple en les pintures de finals dels seixanta, mostra la opressió en forma de boques amb dents i figures amb els angles oberts, fent que l’espectador senti la punyeta forma de la opressió en els seus quadres. D’altra banda els homenatges són part d’aquesta aposta estètica en una orientació marxista. Però una orientació que vol exercir una educació visual, en tractar temes que també afecten les classes obreres. Sent ell de família treballadora; pot veure el món amb els ulls d’aquesta classe.

Les seves obres en un sentit polític les podem dividir entre homenatges i pintures polítiques. Entre les primeres podem trobar homenatges a Picasso, Miró (figura 8). *Escuadras de la muerte* (figura 9) és també exemple d’aquesta tendència, en que el tema polític pròpiament dit, s’expressa per mitjà de la forma. Sent en el primer cas la participació política el quadre fruit de contingut

Als anys setanta, període que ens interessa, hem de destacar els viatges a Mèxic i a Cuba, a més del nou rumb que agafa la seva obra, citant a Corredor-Matheos: “*Todo está marcado por el signo de la libertad. Una libertad que se desea absoluta.*”<sup>56</sup>.

“*Cuba és una experiència política*”. *Las obra expuestas en la Habana, muestran la misma dualidad que conocemos: temas políticos y sociales por un lado y formas naturales en expansión, ricas en color, con algunos motivos de flora tropical. Todas estas sugerencias de lo real constituyen provocaciones, en virtud de las cuales la acción artística lleva a cabo una transformación en su arte y, por lo tanto, en la realidad misma. Y ésta parece ser la mayor ambición de Guinovart: abarcar vital y*

---

<sup>55</sup>Corredor-Matheos, José. *Guinovart : el arte en libertad*. Barcelona : Polígrafa, 1981, p. 267

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 202

*creativamente toda la realidad. En el proceso y en los resultados la no resulta disminuida ni desde luego menospreciada sino respetada, valorada de nuevo, y se establece entonces entre naturaleza y arte una relación que es tan vieja como nueva y que viene a atender al que parecía firme entendimiento del arte, de estirpee hegeliana como algo radicalment opuesto a la naturaleza. Sin que los dos polos de la dialéctica desaparezcan se entabla un dialogo fecundo, cuyos límites no son a veces fáciles de distinguir. Todo ello aprovechando unas propuestas de la Vanguardia.”<sup>57</sup>*

Exemples d’art polític; metamorfosis de la corbata: un ou primigeni petit amb penis es transforma en un ou gran, progressivament. Al desaparèixer el penis apareix la corbata. “*Este aditamiento se muestra como simbolo de la burgesia vista aquí en su ridícula desnudez*”.<sup>58</sup>

Els homenatges de Guinovart a lluitadors de l’art com ell, són evidents. Miró i Picasso podrien figurar perfectament en l’imaginari d’un pintor progressista i en aquest sentit el pintor s’hi podria emmirallar, ja que els dos se significaren en política, al costat del partit comunista. L’artista estableix un lligam que fa projectar la seva obra, marcant sempre els orígens. Lliga la tradició de vanguardia pictòrica del moment amb la sorgida durant la república. D’aquesta manera obté una continuïtat i el prestigi de dos figures gegants. Tal com va dir Isaac Newton, si hem aconseguit veure-hi més enllà es perquè ens hem enfilat a espatlles de gegants. Doncs bé, en Guinovart ho comprovem, ja que no té por de mesclar les tècniques i el procediments. Com ara posant una reixa de galliner davant del rostre d’Allende a *Homenatge a Allende* (figura 11). En aquestes obres ens mostra una paradoxa; l’obra artística que ha transcendit més del indígenes de Mèxic, les piràmides, que servien per sacrificar gent al sol. L’opressió que feu sorgir la piràmide, només pot ser mostrada amb caps tallats i calaveres. L’obra d’art mostra com estan fetes les coses, com és la hipocresia burgesa, que assimila el guanyar corbata en perdre longitud fàl·lica a *Metamorfosis de la corbata* o com a *Esquadrons de la mort* que es passen impunement per un país devastat. Aquesta mirada que fa Guinovart sobre el món és la que ens vol fer entendre que hem de canviar dràsticament aquesta societat. La seva obra, per tant, ens permet reaccionar davant el devenir dels fets.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 302

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 177



## Joan Brossa

El poeta visual ha tingut sempre en la seva posició artística un gran compromís polític com diu Glòria Bordons: *“Aquest compromís, el poeta l’expressà mitjançant múltiples formes, moltes de les quals clàssiques: sonets, odes, sextines, etc. però també en versos curts prosaics i, fins i tot, en poemes visuals, que no pogué incloure en aquesta antologia. Tothom recorda la cèlebre “Elegia al Che” (figura 12) o l’“Oda a Marx” (figura 13), publicada, per primer cop, a la portada de la revista Nous horitzons del PSUC. I, fins i tot, Brossa portà el compromís als seus objectes i instal·lacions, com l’impactant “Intermedi”(unes cadires amb partitures i fusells recolzats, en lloc d’instruments) o “Instal·lació” (un garrot vil al costat d’una taula molt ben parada). En cap moment tampoc Brossa escatimà les declaracions en contra del règim establert, ja fos en entrevistes, articles, etc. En resum, el compromís formà part de la personalitat brossiana i lògicament la seva poesia no féu més que reflectir-lo.”*<sup>59</sup> Joan Brossa mai va entrar al PSUC, en va ser col·laborador. Segons ell mateix el procés de politització va ser una evolució fruit de les converses amb Antoni Tapies i João Cabral de Melo. El contacte li va venir de la mà de l’editor Xavier Folch. El seu estudi del carrer Balmes va servir per organitzar reunions de militants del PSUC, tal com explica a les seves memòries *“no va venir mai cap militant conegut, com ara en López Raimundo o en Guitérrez Díaz. Quan plegaven, em donaven tots la mà i semblaven molt agraïts.”* Aquesta relació política també el fa signar manifestos. Pels quals és represàliat per part de l’estat amb multes, que no paga. Participà en la tancada d’intel·lectuals a Montserrat al desembre de l’any 1970. Va ser detingut i se l’hi imposà una multa equivalent a 20 dies de reclusió, però la bona fe d’un jutge el va salvar d’anar a la presó i pagar la multa<sup>60</sup>. No participà per això a la tancada en el convent dels caputxins de Sarrià. Anomena en les seves memòries que assistí a alguna reunió en la del PSUC, però no li en donà gaire importància. Creia que la seva no militància era més eficient al poder deixar l’estudi al partit *“preferia estar al peu del canó per si em necessitaven”*.<sup>61</sup> En aquest període edita el llibre *Antologia de poemes de revolta*, escrita sota inspiració de la militància. Més endavant farà *Oda a Marx* i l’obra *PSUC* (figura 14), on un signe d’interrogació i un d’exclamació formen la falç el martell.

---

<sup>59</sup> Bordons, Glòria. *Pròleg a la reedició de Brossa, Joan. Antologia de poemes de revolta*. Barcelona: Ed. 62. 2001

<sup>60</sup> Permanyer, Lluís. *Records Brossa x Brossa*. Barcelona, Edicions la Campana. 1999 p. 136

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 141

El llenguatge poètic és el seu camp de lluita i al que més reflexions dedicarà. Brossa va més enllà d'aquest concepte literari (el poema escrit amb llibertat com a acte d'oposició a un règim totalitari i la seva mentida d'ideologia) per lluitar contra la noció post-totalitèria de la ideologia – dels noms dels carrers canviats, de l'Estat que ho controla tot. La poesia brossiana constitueix sovint el món de la realitat que cobra aparença de poema. Al final de la lectura, tant la realitat com la poesia han estat redefinides. En comptes de legislar ideològicament, les paraules senzilles han creat una provocació delicada.<sup>62</sup>

El desafiament de Brossa per al lector és polític, però també és essencialment estètic. Calen destacar en aquest sentit com ja hem dit l'*Elegia al Che* i *Oda a Marx*.

A *Elegia al Che* podem veure-hi un abecedari format per negretes majúscules, entre les que falten, veient-ne el seu espai la C, la H i la E. D'aquesta manera el poeta-visual ens mostra realment una elegia, un poema líric en el que es lamenta la perdúa de'una persona estimada. D'aquesta manera Brossa tracta per omissió la mort del Che, ja que relament no hi és en el poema, però nosaltres el veiem, justament per aquesta omissió. En aquest punt cal recordar a Cirici i Pellcier: *Amb ells l'art català pot allunyar-se del noucentisme burgès tan com lleugerament neocapitalista del neoliberalisme o del pretès realisme social dels indigenistes, cap a la veritat*" L'art esdevé així una aposta estètica i ideològica. Estètica ja que busca un llenguatge innovador, com els poemes visuals per tractar una problemàtica social.

*Oda a Marx*, es l'assemblatge de dues fotografies, la primera d'una onada que es trenca contra les roques i la segona, una X. El poema laudatori, juga amb les paraules: mar i Marx, afegint una X a la primera representada per una onada. En aquest punt, agafa prenent per tant el significat de la dialèctica entre terra i aigua, dos estat completament diferenciats l'un de l'altre i que en els litorals xoquen, de la mateixa manera que la lluita de classes en fa xocar dues d'antagòniques, la burgesia i el proletariat.

Joan Brossa esdevé un exemple d'intel·lectual que treballa en comunisme i el partit el reconeix com a tal; el *Treball* diari del PSUC, vendrà llibres seus per correu i sortirà en diferents articles juntament amb Tàpies.

---

<sup>62</sup>London, John. *Contextos de Joan Brossa : l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. 2010. p. 54

## Armand Cardona Torrandell

Com hem vist el llenguatge és molt important per els artistes a finals del seixanta i principis del setanta. En la definició que ens fa Cardona de la seva obra trobem una relació perfecte amb la vesant política.

*“ Considero la meva expressió plàstica com una conjunció d’elements èpics i lírics en un diari apassionat; íntima crònica quotidiana, amarada i rebel sota el pes d’aquesta quotidianitat, en una aportació vàida com testimoni. Aportació que s’estructura amb les dades històriques que em neguen, em sufoquen, em rebel·len, em conformen o em deformen, junt amb les meves dades existencials. Estructura que és el resultat del xoc dialèctic, en mi d’aquestes dues series de dades” (...) I ara i aquí canto la mort d’un fedaí a mans dels seus germans corruptes canto al petit vietnamita, defensor de la dignitat humana, ensulsi en el fa dels seus arrosars, vencedor de la despietada màquina de la més colossal potencia de la historia, canto a la impàvida enteresa humil del pagès castellà que espera aquesta commovedora primavera, que, com va dir Antonio Machada (“Primavera tardana”) triga com triguen tantes coses a la nostra Sheparad.”<sup>63</sup>*

Cardona Torrandell no es justifica com a individu sinó com a persona, no necessita explicar ni justificar el seu comportament privat sinó que sent la necessitat d’explicar la seva relació amb la societat, i així, justificar la seva conducta professional. D’aquesta manera fem dissociables la creació plàstica de les seves idees com a persona. El seu estil, com podem veure en la imatge, veiem formes fràgils alhora que violentes, una lluita entre dos cecs captaires, una batalla entre iguals de la mateixa condició, amb un fons eteri. L’aire teatral de l’escena, ja que podem pensar que les figures són titelles, ens permet veure l’interès de l’artista per el teatre. Titelles amb espases que es barallen, no sabem perquè ho fan ni com, però suposa un contrasentit que dues persones de la mateixa condició es barallin entre si. Tal com veiem en l’obra *Baralla de Cecs captaires* (figura 15) En una lectura marxista, entendríem com el lumpen impedeix rebel·lar-se a causa de les múltiples lluites que te am si mateix. D’altra banda, però, també ens mostra una confluència d’arts, en que Cardona situa l’acció, si bé és una pintura, d’estil punyent, al presentar-nos el teatre com un fet tan evident, per les formes, ens fa pensar en els seus escrits;

---

<sup>63</sup> Cardona Torrandell. Madrid : Blanquerna, 1995 p. 30

*“Els vells grecs ens van ensenyar que si vols explicar una història, una historia clara, redemptora, agressiva, crítica, generosa i per tant revolucionaria, t’has de servir de les màscares (...) Des de la gran tragèdia a l’escenografia popular la màscara és el cedàs a través del qual es filtren les intencions de l’artista. (...) És a través de la màscara popular que entendrem la gran mascarada de l’univers de Cardona Torrandell. (...) Si ho mireu bé, les entranyes del món surten a flot pels ulls i crani amunt dels rostres, que són a la vegada un microcosmos, on cal trobar-hi tothom. Surten empesos, adelerats, una altres rostres, els d’ahir, els d’avui i potser els de demà, perquè no hi ha línia que no tingui un significat, ni rictus que no vulgui dir una batalla.”<sup>64</sup>*

La seva obra també està plegada de rostres amb ulls plens de batalles, figures semblants a reflexos d’orgies dantesques, realitats que ens espanten només amb la seva presència, potser per que allò real ens espanta, li tenim por i no ho volen acceptar. Aquestes preguntes ens porten a situar-nos fora de l’*stato-quo*, ja que la seva resposta ens faria fer-nos més preguntes sobre el nostre voltant. L’obra *l’Injusticiat* (figura 16) ens presenta aquests dubtes, a través d’una figura femenina de rostre blanc, que d’alguna manera pot representar una al·legoria de la justícia, que corrupta, ja no respon a aquest nom.

## **Jorge Castillo**

La intervenció de Castillo en la construcció d’un espai polític l’hem d’entendre des de dos punts de vista, des de la construcció d’una carrera com a pintor i el tríptic de Palomares. La primera fa que entenguem la segona com una continuació d’aquella i aquesta tingui encara un significat més elevat, ja que el reconeixement d’una figura, serveix per recolzar les tesis que aquest afirma. Dóna prestigi, per tant, a la causa que defensa i solidesa als seus arguments.

El tríptic “*Palomares*” (figura 17) comparteix el mateix caràcter de memòria històrica i de protesta artística de dues obres assenyalades en l’art modern.; el “*Guernica*” de Picasso i “*Europa després de la pluja*” de Max Ernst. És un monument negatiu a la

---

<sup>64</sup> Miralles, Francesc. *Cardona Torrandell*. Barcelona: Dau al Set, 1975

guerra freda per l'accident militar que el 1967 es va abatre sobre el poblet andalús de pescadors, talment un nou “Guernica”, aquesta vegada mut i emmudit fins al dia d'avui.

(...) *Una vegada, Castillo em va contar com havia aconseguit l'efecte no-euclidià i, per tant “irreal” de l'espai de Palomares. Primerament va construir un entramat geomètric multidimensional. Va realitzar quelcom com una monumental tela conceptual i minimalista. Després deixà que els seus malsons entreteixissin les figures es nous Desastres que poblaren l'aldea de Palomars. Per fi, quan el carbonet i el pinzell enllestiren la feina, Castillo va eliminar les bastimentes constructivistes.*

*“La racionalitat geomètrica dóna lloc a temps heterogenis, simultanis i repetits, a la irracionalitat de temps fora dels temps “real” en què es produeix el surreal desastre: la caiguda de les bombes que transportaven l'avió negre. Tal es el significat de la muda i cega catàstrofe que fou Palomares. Vet aquí la ironia! La mateixa utopia constructivista que transportà un dia els somnis més cristal·lins de la civilització tecnològica serveixen ara, a Palomares, de bastimentada a la qual cal enfilar-se per contemplar-ne la caiguda parlar al seu dolor històric.”<sup>65</sup>*

L'artista està per tant obsessionat per el llenguatge formal que analitza el contingut del quadre a partir d'aquest. Basteix una àmplia metàfora sorgida de la investigació formal. D'aquesta manera suggereix el tema elidit. Replanteja així el drama nuclear Palomares estructurant la seva crítica amb el llenguatge: *En l'art, mai no es resol res definitivament, tot és susceptible d'ésser replantejat, és una cadena*<sup>66</sup> Hem de pensar que en un context de silenci informatiu sobre el tema, una menció directe podia aixecar represàlies, però tal com ho fa l'artista, l'estètica del quadre se sobreposa al fet antirepressiu, generant una obra que per ella mateixa ja val la pena, però després, te un contingut polític. Gens lluny, per tan, dels esquemes en els que es mou el PSUC en la seva relació en l'art.

*“En los años cincuenta mi contacto personal fue con la realidad: mi realidad interior y la realidad del mundo. Dos realidades. Y aún havia otro contacto, otra realidad: la pintura contemporanea, que era en su mayoría abstracta en aquel periodo.”<sup>67</sup>*

---

<sup>65</sup> Castillo: Palau de la Virreina. Barcelona.1990

<sup>66</sup> Ratcliff, Carter. *Jorge Castillo : dibujo, pintura, escultura*. Barcelona : Polígrafa, 1986 p. 40.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 22.

L'obra de Castillo uneix així dos móns, a part del seu interior i l'exterior, un món estètic i un altres de progressista, que conflueixen naturalment, com conflueixen la realitat interior d'hom i l'exterior.

El tríptic de *Palonares*, ens mostra en tres plafons, tres temps d'una tragèdia. En un primer ens mostra en un pla central dues figures embolcallades en gases enmig d'un paisatge apocalíptic. En el segon l'ombra es tanca sobre els personatges i ja només els veiem per la silueta que la fosca. En el tercer les formes es recomponen a voluntat, només deixant-nos petits fragments d'allò que veiem, o creiem veure al principi. L'obra veu de pintures com el Guernica, però va més enllà, ja que s'adapta a les necessitats del seu context. La qualitat dels tres plafons per tan, fa encaixar perfectament el contingut social amb una certa valentia estètica, que fa que l'artista innovi en el seu anàlisi del llenguatge pictòric.

## **Antoni Tàpies**

La relació d'Antoni Tapies amb el PSUC fou complexa, però ens ha deixat molts escrits, que l'expliquen, alhora que ens ajudaran a veure la llum en la problemàtica de la relació entre l'art i la política. *“Al principio para mí, el comunismo era, fundamentalmente, un antifranquismo, el antifranquismo por excel·lència. No era, pues, extraño que un chico de mi edad se sintiera atrído por el comunismo.”*<sup>68</sup>

Per a la revista *Gaudalimar* en el seu número dedicat a Tàpies veiem com aquesta relació es fa estreta, a través del cartell que proporcionà al PSUC el 1976 (figura 18). Any en que també fou el cartell per a la manifestació de l'11 de setembre, en la marxa de la llibertat de l'any 1976.

*Tu emblema para el PSUC, identificación profunda o simbolico gesto?*

*Pues no lo he analizado. Yo soy muy instintivo; me limito a hacer las cosas que me gustan. Cuando me enteré que el PSUC iba a celebrar su XL aniversario sin que nadie me encargara nada, espontáneamente, hice una gouache festejando su aniversario.*

---

<sup>68</sup> Antoni Tàpies. *Guadalimar*. Madrid : Rayuela, 1978 p. 6

*Luego resultó que esa gouache la vió algun militante del partido y se me pidió que la dejara reproducir en la portada de un libro sobre el PSUC que estaba a punto de aparecer. Y así empezó a circular esa imagen. Al final, yo mismo se la regalé al PSUC cuando inauguró la nueva sede; allí està ahora colgada. ¿Motivos? Inconcientemente, yo sabia que el PSUC había sido uno de los partidos más combativos en la lucha contra el franquismo y, luego e la muerte del dictador, siguieron atacando a sus militantes por medio de viles campañas anticomunistas. Esto último me pareció tan estúpido e injusto que sentí inmediatamente la necesidad de apoyar al PSUC.*

*¿Què relación cabe, pues, entre el creador plástico y el militante entregado a promocionar una determinada ideología?*

*Y creo que hay una contradicción. Lo que pasa es que está por verse este tipo de arte, digamos con condicionamientos, no debe ser respetado; sobre todo, si tenemos en cuenta que cumple una cierta función de utilidad urgente. Pienso que hay que respetar ese tipo de arte puesto al Servicio de una fin preciso. Lo horroroso seria que los politicos nos obligaran a pintar a todos bajo ese mismo tipo de condicionamientos. Yo exijo el respeto mútuo.<sup>69</sup>*

En paraules seves veiem com Tàpies és comunista i pròxim als postulats del PSUC, i que s'allunyen de la instrumentalització soviètica, veuen que l'art, com la política ha de superar el realisme soviètic i ser moderna. L'estreta relació entre l'art i la política en el cas soviètic, porta a fer "cromos" que Tapies supera, com deixarà escrit: *Yo veía grupos influidos por el realismo socialista que, como se sabe hoy, era más bien un obrerismo sentimental glorificando el sudor de los obreros. Era casi de propaganda. Recuerdo que Oriol Bohigas decía algo asi como que le complacía más el olor de una boca de metro que una obra de arte nueva*<sup>70</sup>. Potser sense arribar a aquests extrems, Tàpies te una certa consciència social com hem vist, que el porta a col·laborar tan com pot amb el PSUC, a traves de cartells i quadres donats al partit. com en el seu famós cartell: *PSUC*

La creació de la hegemonia del PSUC depenia d'això, de ser modern i seductors, per arribar a una gran consens. Tapies també ens parla d'això, i com l'afecta en primera persona: *"Ya sabemos que a eso algunos lo llaman "instrumentalizción" de que éramos objeto por parte de los comunistas, los cuales se aprovechaban de nuestra*

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 7-8

<sup>70</sup> Julián, Imma. Tàpies, Antoni. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona. Icaria. 1977..

*“ingenuidad”. Pues bien, también parece que ya es hora de reconocer cómo fué afortunada y acertada esta “instrumentalización” y la suerte que a veces ha tenido el país, y especialmente la oposición democrática, por el hecho de que los artistas, escritores, cantantes etc... nos dejásemos “manipular”. Porque eso no solamente nos dió la oportunidad de poner nuestro grano de arena más o menos grande en la luca por la democracia y nuestros derechos nacionales en los momentos más difíciles, sino que, además nos restituiría algo muy importante que tanto el franquismo como las estéticas reaccionarias siempre nos habían robado: engranar realmente el arte con la vida, dar consciencia a todos de la importante función social que aquel puede llegar a alcanzar.”<sup>71</sup>*

*“A medida que los comunistas se alejaron del estalinismo (..) fueron adquiriendo otra vez prestigio en los círculos intelectuales y artísticos a finales de los sesenta por su ideología, muy atrayente para una mentalidad moderna, independientemente de las contingencias del partido. (...) però yo no creo que haya partidos que presten tanta atención a los temas culturales y artísticos como lo hacen los comunistas, tanto en este país como en el resto del mundo. En algunos casos es casi una obsesión.”<sup>72</sup>*

Tenim en Tàpies com hem vist en Esther Boix, un artista que construeix hegemonia, ho fa pintant i dient allò que creu, que resulta allò mateix que creu el partit. Obtenim per tant la quadratura perfecta del cercle. D’aquesta manera veurem dues obres seves, *Recordant Gramsci* (figura 19) i *Llibertat, Coneixement, LLuita* (figura 20). En aquestes obres totalment abstractes i sense cap tipus de relació entre elles i la realitat, l’artista ens mostra composicions fruit de les idees. En l’homenatge al filòsof italià veiem com Tàpies ens presenta la tensió entre dos elements, un de negre i l’altre vermell. Una tensió fruit de la dialèctica marxista, aquestes obres concorden plenament amb les pròpies paraules de l’artista; *“Así como Picasso tuvo la gran acogida del partido, con la Caputxinada en mi revivió esa sensación picassiana y comprendí que si bien como la pintura yo estaba luchando desde hacía muchos años, a veces incluso con cosas muy concretas políticamente hablando, me había llegado el momento de hacer más, de luchar con todo mi ser.”<sup>73</sup>*

---

<sup>71</sup> Tàpies, Antoni. *La Realidad como arte : por un arte moderno y progresista*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989 p. 121

<sup>72</sup> Julian, Imma, *Op. Cit.* p. 136

<sup>73</sup> Julian, Imma, *Op. Cit.* p. 130



## Sergi Aguilar

S'inicia a la Galeria Adrià on exposa la seva primera mostra com a escultor. En aquesta primera etapa els seus estudis sobre la natura agafen un to anatòmic, en que disecciona les peces, com si es tractessin d'un pacient. En la recollida constant de formes, acaba configurant un diàleg entre l'espai tancat i l'obert, allò buit i allò ple, etc.. En els cinc anys següents acumula diferents treballs amb el mateix títol que no esdevenen reiteratius, sinó una aposta per la investigació dels materials, guanyant en abstracció i intenció.

Un dibuix obre una via de treball, sobre la natura, que acabarà generant *Estudis de Naturalesa* (figura 21), en la que es treballa la relació amb la natura, un cop l'home hi deixa la seva empremta, amb les eines que ha fet gràcies al seu intel·lecte. Una síntesi en que l'home se sobreposa a all natural per crear un tot harmònic.<sup>74</sup>

*“L'aspecte utòpic que hem evocat abans em sembla important en l'art. El que no m'agrada de l'art “objectual” és l'aspecte de vegdes, crític, nihilista, tal com el veig en la primera etapa de Tony Cragg per exemple en que transforma les deixalles de la societat en obres d'art. Les contradiccions de la societat, ja les sabem. Duchamp ja ens havia fet adonar, però amb sentit d'esperança, d'optimisme (...)”*

Un fet curiós per la matèria que tractem en aquest treball és que Aguilar durant els anys setanta faci una sèrie d'obres que tracten l'essència en ella mateixa, ja sigui descomponent les formes o en forma d'eines que ajuden fer-ne d'altres. El diàleg que estableixen crea híbrids, figures que en poden ser dues o potencialment una de més gran. I no és aquesta la situació dels anys setanta, la hibridació d'una societat que es dues al mateix temps i que vol ser una altre?

---

<sup>74</sup> González Monleón, Guillermo. *Esbozo, Sergi Aguilar : 1974-1996*. 1996. p.5

## Yago Pericot

Artista pop, durant els anys setanta realitzarà una sèries de composicions en que mostra a grans personatges de la política del moment, retratats irònicament, però sempre també amb una forta crítica social al darrere.

*(...) No havia renunciat mai a la pintura, que s'havia mantingut com la seva particular via d'escapament, la manera d'exterioritzar els seus dimonis, de burlar-se dels poderosos. Impecable amb l'abús de poder se'n venja pacíficament a través dels seus sarcàstics "retrats" d'autoritats eclesiàstiques, civils o militars, iniciats els anys 70 – que òbviament queden en la clandestinitat- a la vista, però de qualsevol visitant del seu estudi, cosa que va estar a punt de crear-li algun seriós problema. De 1971 són, per exemple, els de Nixon i de Monseñor Marués de Peralá (Escrivà de Balaguer) que fan d'enllaç entre l'època op i la pop mantenint la solució de les quadricules, amb petits personatges anònims o fragments simbòlics. L'any següent va fer el seu impressionant retrat de Mao-Tse Tung però fins a 1980 no veu amb cor d'escometre el retrat, eqüestre de Franco, que s'alça, bull i a punt de desinflar-se, sobre les cel·les que ocupen els agents executor de la repressió i llurs víctimes.<sup>75</sup>*

La pintura pop és present de la mà de Pericot i en certa mesura també de Frances Artigau, que veurem més endavant. Com s'escriu els seus traços formulen les figures per posar-hi els seus mals de forma simbòlica, encara que evident. El quadre *Pau VII* (figura 22) ens mostra el sant pare al mig del cel, però sol. El Papa és vist sol al mig del cel, el seu lloc, però sol, cosa que ens fa pensar en les conseqüències del seus actes. Cal destacar-ne així aquesta coherència per tal d'entendre alhora la coherència del seus quadres i la seva ideologia. Aquesta quadres, en que es barregen les auto referències sobre l'objecte tractat, ens mostren un món autosuficient. Al parlar del rei Joan Carles ho fa imitant un quadre de Goya, qui alhora ja mostrava els monarques tal com eren, amb el seus rostres verídics, no amb aquells que volien ser representats. Aquest fet el podem veure en el quadre *Variaciones sobre Goya* (figura 23), on sens mostra el llavors Rei d'Espanya irònicament, sempre amb un estil molt net així com pop.

---

<sup>75</sup>Pericot, Iago. *Iago Pericot : els colors de la ironia (1962-1999)*. Tarragona : Museu d'Art Modern, 1999. p. 19

## Evarist Vallés

*“A partir dels anys setanta el seu art se subjectivitzava encara més. Cosa curiosa, una de les subjectivitzacions possibles és la geometrització. Desenvoluparà durant els setanta un art que gairebé – amb totes les diferències formals possibles- podríem qualificar de constructivista, neoplasticista i també, esotèric. Però em sembla que seria molt més just dir que en el fons l'Evarist se sent molt a prop d'aquella manera creativa que aquells anys es manifestarà sota el nom o l'etiqueta de fluxos, l'art de l'enació, la que sigui mentre sigui directa, personalíssima, al marge de tots els principis i totes les constriccions que en alguns artistes – es el cas de Beuys- quedarà reduït gairebé a unes declaracions sincopades d'autenticitat verbal o de comportament i a uns materials totalment al·lusius, i que en altres artistes, com és el cas de l'Evarist, sempre tindrà la necessitat d'ésser regulat, escairat per un saber fer que li imposa una certa estructura, una determinada composició, que mai, però, és constrictiva, limitativa, sinó sempre oberta, capaç d'assumir altres visions i versions”<sup>76</sup>*

La seva mirada versada sobre un paisatge concorda amb els seus ideals polítics encarats cap a la reservació del paisatge i la cultura. Les seves pintures ens ho permeten veure, encara que vistos des d'un vesant purament intel·lectual el seu art fortament lligat a la seva terra serà un mirall de les seves aspiracions ideològiques. D'aquesta manera es concorden perfectament l'una amb l'altre.

A *Pluja Sàdica i Insòlita* (figura 24), veiem com l'artista ens mostra una realitat punyent. La pluja no es res més que claus caient al buit, sense un ordre aparent. Amb diferents nivell, els claus decauen del negre al blau. La composició versa sobre una columna central de claus, amb alguns tocs grocs al voltant. D'aquesta manera la sensació de pluja està molt ben representada però alhora com resa el títol ens és insòlita i sàdica. Aquesta experimentació en l'anàlisi del llenguatge, xoca amb una idea molt simple, ja que la pintura és a l'oli i no hi participen molt elements. La composició per tant gira al voltant de la idea d'una pluja que ens colpeja i turmenta, d'una realitat quotidiana que ens es agressiva i va contra els nostres interessos. Un paisatge que no ens és gens favorable, però alhora és bell. Una pluja àcida que pot arribar a destruir el nostre paisatge.

---

<sup>76</sup> Vallés, Evarist. *Evarist Vallés : Evarist versus Evarist*. Barcelona : Tallers Gràfics Alemany, 2002 p. 14

## Joan Vila Grau

Entre les seves amistats més properes trobem a diversos noms de la resistència clandestina comunista, lligades evidentment al món cultural, entre elles Joaquim Horta, Francesc Rodón, Ovidi Montllor, Ricard Salvat, Imma Julià, Agustín Ibarrola, etc.. Durant els anys seixanta i setanta fou fundador del grup la Cantonada així com director de la Galeria As. Participà en amb un paper discret en la lluita clandestina, al seu estudi del carrer Freixa de Barcelona s'hi havia fet reunions culturals amb gent lligada al PSUC. La seva no-militància al partit venia motivada per no caure en la disciplina que exigia el partit. Horta en fou el màxim motivador d'aquesta militància, així com Francesc Rodón.

En la dècada dels anys seixanta cal destacar la fundació del grup de la Cantonada, la seva obra plàstica i la revista *Qüestions d'art*. De fortes conviccions comunistes, trobem en la recerca d'un nou llenguatge la seva aposta per un nou tipus de societat. És dins de les seves "Tanques" on realitzà *Composició apaisada* (figura 25), per exemple. La revista *Qüestions d'Art* fundada pel pintor, en circulació entre el 1967 i el 1974, editada en català, és un bon exemple de la voluntat cultural lligada a la política. En les seves pàgines hi ha una voluntat per rescatar la crítica d'art contemporani en català, on hi escriuen grans figures de la crítica del moment, sempre relacionades per una ideologia indiscutiblement d'esquerres i molt propera als postulats comunistes.

El grup La Cantonada serà creat a principis dels anys seixanta per Jordi Aguadé, Aureli Bisbe, Jordi Bonet, Joan Vila Grau i Jordi Vilanova. "*La cantonada defensa la integració de les arts en funció de l'estètica. I per a ells l'estètica ésivalent a la integració total de l'home amb la realitat que l'envolta. La seva, per tant, és una mitja utopia que pot ser encara assolible, per bé que, com ells propugnen, primer que res cal aconseguir l'educació de l'artista i la seva implicació social. En realitat, aquest ideal no era nou, ni exclusiu seu.*"<sup>77</sup> El grup, per tant, gira al voltant de les idees exposades en múltiples ocasions, des de William Morris fins a la Bauhaus. Allò que ens interessa aquí, es com la quotidianitat es enaltida i dignificada, construint espais per ser usats que lliguen higiene i bellesa, l'estètica amb la vida. El grup es dissolgué el 1975.

---

<sup>77</sup> Vélez, Pilar. *La Cantonada 1960-1975 : art civil i art sacre*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana : Pòrtic, 1999. p. 50

La revista *Qüestions d'art*, com hem dit, és un exemple de la creació intel·lectual associada a uns fins polítics. Ja que com *Nous Horitzons* marquen espais de debat cultural, en aquest cas d'alt nivell, amb reflexions relatives a l'art contemporani, per primer cop en català.

Tornant a Vila Grau, la seva obra, durant els anys setantes es basa en la recerca d'un llenguatge artístic que queda plasmat en les seves tanques, construccions fetes de fustes erosionades pels elements, molt cops trobades en platges de Menorca, com podem veure a *Tanca evanescent* (figura 26)

*“Entiendo cualquier forma de arte como una expresión de las vivencias más íntimas y profundas, conscientes o no del artista mediante un lenguaje, en mi caso el de la expresión plástica. Cualquier lenguaje, es decir, un sistema de signos convencionales, experimenta un desgaste y una transformación debida a su utilización, llegando incluso a cambiar o perder su sentido original. Por ello, el artista creador solo encuentra o crea Nuevos lenguajes – signos orales, graficos, plásticos y sonoros...- que recobren el poderío comunicativo perdido o definen nuevos conceptos o hechos”*<sup>78</sup>

Trobem a en Joan Vila Grau una visió general semblant a la dels diferents artistes que hem anat veient al llarg d'aquesta anàlisi, artistes completament preocupats pel llenguatge, i per la realitat que els envolta. Les tanques suposaran una ruptura amb la seva pintura anterior, basada sobretot en la natura. Una natura on ell troba la bellesa, ja que Vila-Grau insisteix en aquest fet democratitzador de l'art. Si l'artista pot trobar la bellesa en les formes naturals i fer-ho arribar a la resta de la societat, aquesta no pot gaudir llavors de l'art sense tants filtres com hi ha actualment? L'artista ha de satisfer les necessitats de la societat. Les seves tanques amb materials trobats en platges i derelictes conformen aquesta resposta a unes necessitats estètiques, que es solucionen amb la preocupació de l'artista cap als materials.

Joan Vila Grau, preocupat veritablement per les necessitats d'altri, crea a partir d'aquestes, sense ignorar-les, però de la mateixa manera anat més enllà i fent que el fet estètic sigui allò que prevalgui. Però com diria un gran amic del pintor José maria Valverde; *no hay estetica sin etica*. Vila Grau és la ètica i la estètica d'una predisposició natural cap a l'art i la societat. La seva obra ens planteja aquest interrogants que són

---

<sup>78</sup> Vila-Grau. Madrid : Guadalimar, 1978 p. 78

explorats des del rigor i la seriositat, sempre amb una nota greu, tal com canten els temes de blues i jazz que tan li plauen a l'hora de pintar.

## Conclusions

El recorregut que hem fet veient diferents pintors que donaren suport al PSUC durant la dècada dels anys setanta, ens ha fet veure com la relació entre art i política ens ha plantejat interrogants. El PSUC es relacionà amb diferents artistes amb uns plantejaments determinats; aquests plantejaments es basaven en la llibertat de l'artista per crear, com hem vist allunyant-se d'altres models socialistes que limitaven la creació artística. Una altra característica, plantejada al llarg del treball, d'aquests artistes va ser la seva voluntat de poder servir a un canvi social. Però una de les problemàtiques més evidents que podem entendre és com el llenguatge abstracte va servir a una ideologia. Com un llenguatge abstracte serví a uns ideals polítics? O com l'experimentació en l'anàlisi dels llenguatges plàstics va servir a la causa comunista.

Com hem dit al principi d'aquest treball, els artistes no formaren un grup homogeni, però en estudiar-los veiem com tots tenien una voluntat per transformar la societat i no estaven conformes amb el règim franquista. La seva relació amb el PSUC va començar en aquest sentit, en veure en el partit comunista una voluntat de canvi i la política d'aquest, en tant que un moviment transversal, lligava perfectament amb els seus interessos. En cap moment veiem que aquests artistes estiguessin al servei del PSUC, si no que col·laboraren des de la seva professió. Molts d'ells, al pintar, expressen el seu punt de vista respecte la societat, així en el seus quadres es podria veure com era el món i es podria entendre a partir d'aquí. Per exemple Argimon així en la seva sèrie del Joc de l'Oca, explicava quina era la seva visió del món, com gairebé diria Arnold Hauser; *“El arte habla siempre a alguien de parte de alguien y refleja la realidad vista desde una posición social con el fin de que se vea desde tal posición”*<sup>79</sup>. D'aquesta manera els artistes que donaven suport al PSUC s'esforçaren a veure el món des d'allò que ells creien que era el socialisme. També aquests artistes aportarien prestigi a la causa per, com bé creia Manuel Sacristán; *“conseguir el consenso que convirtiera el comunismo*

---

<sup>79</sup> Hauser, Arnold. *La sociología del arte*. Barcelona : Labor, 1983 p. 283

*en una opció desable y deseada, en una meta a la qual aspirar, no en una imposición basada en una doctrina dogmatica”*<sup>80</sup> Aquest consens que podríem trobar entre els artistes catalans analitzats, havia de ser extensible a tota la societat, de tal manera que, com deia Sacristán, hom creies en el comunisme com la meta del canvi social.

Aquests plantejaments feren que, per exemple, a la Biennal de Venècia del 1976, en què els grups pròxims al PSUC quasi bé monopolitzessin la mostra. S'explicitava el consens entre els artistes per donar suport a un partit polític, o potser millor a una opció ideològica, que en aquell moment semblava no tenir aturador entre els artistes. En aquest punt però, és en el que la situació presentada començaria a generar problemes. Fins al moment el partit volia ampliar la seva lluita en un front cultural, i tenia un ampli consens entre els artistes, i li donà avantatges sobre altres moviments. Un primer avantatge va ser que podia tenir una col·lecció d'art pròpia construïda a partir de les donacions voluntàries d'artistes que li eren fidels<sup>81</sup>. Un segon avantatge és que, podia sumar el prestigi d'aquests artistes a la seva voluntat política. Per exemple, Guinovart va pintar una tanca electoral que després es donà a Barcelona pel gaudí dels seus ciutadans<sup>82</sup>. També seria una manera de tenir fonts pel partit. Als anys vuitanta, per suplir nombroses pèrdues, el PSUC va vendre la seva col·lecció a la Caixa de Pensions (La Caixa)<sup>83</sup>.

Les teories de Manuel Sacristán per tal de què el partit es relacionés amb els artistes catalans tenien, per tant, ressonància i van fer el seu fet. Però alhora que la situació del partit semblava funcionar envers la plàstica catalana, els esdeveniments van fer que comences a decaure: La fi del franquisme i l'entrada, gràcies a la Transició espanyola, a l'etapa democràtica, generà un nou escenari polític, evidentment en llibertat. Però també el fet que el PSUC deixà de ser l'avantguarda de l'oposició. En aquest sentit, Tàpies escriurà: *“El nostre esquerranisme, fins aquells moments, havia estat bastant indefinit, però, per una reacció natural, el sentit d'oposició, en aquells anys en molts s'anava de mica en mica concretant amb el que aquí era una fruita prohibida, és a dir: el comunisme. Encara que no ho semblés, en això érem tots una conseqüència dels*

---

<sup>80</sup> “Integral Sacristán. Número Monogràfic”. *El Viejo Topo*. 2006 p. 151

<sup>81</sup> *I Mostra d'art del fons d'art del Partit Socialista Unificat de Catalunya*. Barcelona : PSUC, 1985

<sup>82</sup> “Destruïda la valla pintada por Guinovart”. *La Vanguardia*. 22-05-1977

<sup>83</sup> Sales, Ferran i Pastor, Carles. “El PSUC entrega todo su patrimonio artístico para el pago de deudas”. *El País*. 23-II-1990

*mateixos eslògans d'extrema dreta, amb les seves dicotomies famoses de "Franco o Comunismo" i oposició i comunisme ens semblaven equivalents."*<sup>84</sup>

És a dir, la falta de llibertat i la censura féu que s'identifiqués clarament el comunisme com l'antagonisme del règim franquista i que per tan qui volgués anar-hi en contra hagués de militar en aquesta ideologia. D'aquesta manera el PSUC no era entès com un partit comunista que havia de fer la revolució per alliberar al proletariat, si no com una eina que per la seva força podia enderrocar el règim i guanyar la democràcia i la llibertat.

Una mostra d'això van ser les iniciatives en les quals participaven els artistes mencionats. Per exemple la tancada de Montserrat (1970) i la següent Assemblea Permanent d'Intel·lectuals de Catalunya (1970-1975), sempre actes transversals que unien l'oposició al règim, però, de la mà del PSUC. És aquesta conjunció la que apropà els artistes que hem anomenat al PSUC. Els apropà i és creà un consens, una hegemonia per la qual el partit pogué agafar més rellevància.

Ens hem preguntat com l'art abstracte pot servir a la causa comunista, ja que a priori pensaríem que un art de lluita és un art que tendeix cap al zhdanovisme. Però si té rellevància l'art del PSUC és que va ser fet en llibertat. Tant el partit com els artistes que eren al seu voltant volien aquesta llibertat, per tant es complementaren i s'ajudaren. S'ajudaren en tant que la seva obra, pel fet que té la voluntat de representar uns ideals, ho feia com ja hem esmentat, donant obra i col·laborant solidàriament en tot allò que se'ls demanava. L'esperit de lluita i solidaritat en un clima de lluita social s'apaivagaria quan el conflicte de fons (el règim franquista) acabés. L'art que farien els grups d'artistes pròxims al PSUC estaria marcat per un fort anàlisi del llenguatge artístic, en què l'experimentació i la cerca de noves formulacions, com podem veure en l'obra d'Argimon o Guinovart, esdevenen obres polítiques en tant que els mateixos artistes tenen la voluntat que ho sigues i en fan bandera. És en aquest sentit que l'art abstracte pot ser reivindicatiu, ja que te l'afany de ser-ho.

En entrar a la dècada dels anys vuitantes, s'arribà a un nou escenari de pau, que tal com explica Vicenç Furió a La sociologia de l'art: *"Per a Egber l'existència d'una avantguarda artística té com a condició sine-qua non determinades premisses*

---

<sup>84</sup> Tàpies, Antoni. *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies : Empúries, 1993 p. 231



*polítiques. (...) Les ruptures de Courbet o Manet o les dels impressionistes foren possibles per la ruptura política i social que amb anterioritat va dur a terme la revolució. L'art d'avantguarda, però, amb el temps perd el seu sentit y la funció original perquè acaba integrant-se en el sistema. Aquest es el seu funcionament; del no inicial a l'acceptació oficial. (...) La creativitat artística tendeix a incrementar-se, no en els períodes d'intensa acció política –com poden ser les guerres per exemple- si no en l'etapa posterior, quan es busca una nova integració social. En canvi, en períodes de pau prolongats, el sistema polític tendeix a la latència, y a llarg termini això sembla inhibir les forces creatives. (...)*<sup>85</sup>

Aquestes paraules queden reforçades per les conclusions internes del PSUC en la seva III Conferència Nacional del 1979. La fi del franquisme suposà un esclat d'il·lusió col·lectiva: De la mateixa manera que hom, al viure en una situació inamovible, i veu que aquest escenari canviarà, creu que les seves il·lusions vindran amb el nou taló que s'aixecarà. Però les contradiccions internes que va assumir el partit comunista, com el seu pas a ser un actor secundari de la democràcia, en tenir a les eleccions uns resultats cada cop més minvants, feren que tot aquell món que s'havia anat construint es fragmentés. Això no vol dir que els artistes que el recolzaren en un passat de cop i volta en reneguessin. Per exemple Joan Brossa continuà apostant pel PSUC en les seves obres durant tota la dècada dels vuitanta, Tàpies reivindicarà la figura del comunisme com a gran opositor al règim franquista. Però com llegim en la tesi plantejada per Furió, parlant sobre Egber, la doble avantguarda per exemple que representa Tàpies als anys setanta, amb la democràcia deixaria de tenir sentit. Aquests artistes ja no representaven una avantguarda ideològica a més de pictòrica com ho van fer a la Biennal de Venècia del 1976.

L'anàlisi que en fa el PSUC en la seva III Conferència Nacional aporta clarividència al tema tractat. *“–El PSUC no ha modificat substancialment la seva política cap aquests*

---

<sup>85</sup> Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra. 2000 pp. 105-106

*sectors. L'elaboració d'alternatives de política cultural no ha estat prou per aglutinar les forces culturals catalanes pròximes al partit. Quant a les afiliades al partit, a partir d'adoptar el model organitzatiu territorial, s'han dispersat i caigut en un absentisme generalitzat. D'altra banda s'ha de constatar que aquestes forces culturals territorialitzades no han actuat com a agents culturals actius en les seves noves organitzacions.*

*–Intel•lectuals, artistes i professionals han estat especialment vulnerables a la mediocritat ètica o estètica d'una transició política basada en les regles de la reforma i no en les de la ruptura. El PSUC no ha sabut donar una explicació política a la lògica d'un canvi que ha romàs ocult o semi ocult.*

*–S'ha de tenir en compte també que el bloc unitari cultural resistent s'ha dividit i molts intel•lectuals i artistes abans situats per exclusió a la zona d'influència del PSUC han buscat el seu propi partit una vegada conquerida la legalitat”<sup>86</sup>*

Aquestes són les conclusions a les quals arriba el PSUC l'any 1979. Moment en què sembla que la transició ja està acabant i la situació a l'Estat espanyol tendeix cap a l'estabilització, tot i les famoses Operacions Galàxia i el desafortunat 23-F intentessin sabotejar l'ordre constitucional i democràtic. La maquinària del PSUC anirà perdent l'hegemonia i el consens social en favor d'altres moviments menys radicals o de nova aparició. Tota la feina feta pel partit durant els anys seixanta, en tant que el seguiment de les tesis plantejades per Manuel Sacristán i el canvi de paradigma del partit amb els intel•lectuals quedarà convertit en una vella rèmora de la lluita antifranquista i molts altres entraran dins el sistema i l'entramat cultural dominant.

Efectivament existí la voluntat de construir d'un art hegemònic, i en el sentit antifranquista tingué èxit. La capitalitat del PSUC en la lluita antifranquista i com a avantguarda social a la qual en un moment determinat també s'hi sumà l'avantguarda artística, quedà diluïda en la normalitat democràtica. Com afirmaria Donald Drew Edger, és en el moment d'agitació política realment intensa, quan s'està construint l'alternativa al franquisme, que l'art intervé i hi té un paper determinant, però

---

<sup>86</sup> “Aportacions de la Comissió de Cultura del PSUC a la III conferència nacional del PSUC. El PSUC davant la reconstrucció nacional de Catalunya”, *Nous Horitzons* 187, 2008, pp. 6-18.

aconseguit el seu objectiu, es dilueix. L'art en ell mateix, en el seu llenguatge, suposà una renovació en la sintaxi creativa. Un nou ordre social requereix un art nou.

En aquest treball ho hem pogut constatar; la construcció d'una alternativa política passa irremeiablement per una renovació dels llenguatges artístics per poder-la comprendre. De la mateixa manera que l'època de la Segona República estava marcada per les primeres avantguardes, l'oposició cultural al final del franquisme i a l'inici de la transició buscarà en les segones avantguardes el marc artístic en el qual desenvolupar-se i descriure la realitat que viuen.

Joan Vila i Boix.

Maig 2014.

## Bibliografia

*I Mostra d'art del fons d'art del Partit Socialista Unificat de Catalunya*. Barcelona : PSUC, 1985

“Alternativa a la participación española en la Bienal de Venecia 1976”, *El País*. 10/07/1976.

“Aportacions de la Comissió de Cultura del PSUC a la III conferència nacional del PSUC. El PSUC davant la reconstrucció nacional de Catalunya”, *Nous Horitzons* 187, 2008, pp. 6-18.

“Destruída la valla pintada por Guinovart”. *La Vanguardia*. 22-05-1977

Integral Sacristán. Número Monogràfic”. *El Viejo Topo*. 2006

“Nosaltres també votem PSUC”. *La Vanguardia*. 12/06/1977.

Aymerich, Pilar. *El Goig i la revolta*. Fundació Vila-Casas. 2012.

Barral i Altet, Xavier. *L'art i la política de l'art*. Barcelona. Galerada. 2001.

Bozal, Valeriano. *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Madrid : Antonio Machado Libros, 2013.

Cebrián, Carme. *Estimat PSUC*. Barcelona : Empúries, 1997

Clair, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid. La balsa de la medusa. 1997.

Egbert, Donald Drew. *El Arte y la Izquierda en Europa : de la revolución francesa a mayo de 1968*. Barcelona : Gustavo Gili, 1981.

Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra. 2000

Garmendia, Vicent i Vázquez Montalbán, Manuel. *17 pintors catalans i la Revolució Francesa*. Barcelona : Institut Françaís, 1989

Giaime Pala. “Sobre el camarada Ricardo» El PSUC y la dimisión de Manuel Sacristán (1969-1970)”. *Mientras tanto*. No. 96 (Tardor 2005), pp. 47-75

Gramsci, Antonio. *Los Intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1984

Grandas Sagarra, Carme. “Dos pavellons entre una dictadura”, *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*. Núm. XXIII (2012), p. 289-312.

Hauser, Arnold. *La sociologia del arte*. Barcelona: Labor, 1983

Julian, Immaculada. *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona. Els llibres de la frontera. 1986.

Palol, Miquel de. *Poemes i dibuixos*. Barcelona : Taller de Picasso, 1983.

*Nous Horitzons*, núm 11. Mèxic: 1967. 0213-1366

Ruiz Collantes, Xavier. *Els Cartells del PSUC : 1976-1988 : les estratègies persuasives en la propaganda electoral*. Barcelona: Catalana de Publicacions Reunides, 1990

Sacristán, Manuel. “Ponencia de las jornadas intelectuales comunistas en Barcelona: Diciembre, 1968”. *Mientras Tanto*. No. 114 (2010), pp. 7-10.

Sales, Ferran i Pastor, Carles. “El PSUC entrega todo su patrimonio artístico para el pago de deudas”. *El País*. 23-II-1990

*Tan lluny tan a prop: por la liberación: exposició de vuitanta artistes catalana amb l'Uruguai*. Asociación de mujeres uruguayas "Lourdes Pintos", 1986.

*Treball : òrgan central del Partit Socialista Unificat de Catalunya*. Barcelona : PSUC, [1936-1993].

VVAA. *El Fons del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) de l'Arxiu Nacional de Catalunya*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2003

## **Daniel Argimon**

Cirlot, Lourdes. *Daniel Argimon*. Barcelona : Àmbit, 1988

Miralles, Francesc. *Argimon*. Barcelona. Aubert, 1993

Puig, Arnau. *Daniel Argimon : una trayectoria por el informalismo*. Barcelona : Asociación Promotora de la Fundación Ars Mediterranea, 1997.

## **Francesc Artigau**

*A la vora dels pintors : expometro : Argimon, Artigau, Bartolozzi, Esther Boix, Chanco, Grimal, Guinovart, Niebla, Ràfols Casamada, Amèlia Riera, Gerard Sala, Vilacasa*. [Barcelona] : Fundació Lluís Companys, 1991

Artigau, Francesc. *Francesc Artigau*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, 1992

*L'Exaltació del quotidià*. Barcelona : Fundació Vila Casas, 2012

### **Esther Boix**

Boix, Esther. *De l'art modern*. Barcelona : Polígrafa, 1993.

*Esther Boix : miralls i miratges*. Girona : Fundació Fita, 2006

*Esther Boix*. Barcelona : Àmbit, 1993

### **Josep Guinovart**

Corredor-Matheos, José. *Explosión Guinovart, libertad salvaje*. Madrid : Nueva forma, 1972

Corredor-Matheos, José. *Guinovart : el arte en libertad*. Barcelona : Polígrafa, 1981

*Galeria Adrià : un punt de referència en l'art dels anys setanta a Catalunya*. [Valls] : Ajuntament de Valls, 2006

Giralt-Miracle, Daniel. *Guinovart : la força del llenguatge plàstic*. Barcelona : Polígrafa, 1979

*Guinovart : obres del 1948 al 2002*. [Barcelona] : Fundació Caixa Catalunya, 2002

Guinovart, Obras de 1948 a 2002. Fundació Caixa Catalunya. 2002

*Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad : exposición*. Sevilla : Junta de Andalucía, 1989

### **Joan Brossa**

Bordons, Glòria *Pròleg a la reedició de Brossa, Joan. Antologia de poemes de revolta*. Barcelona: Ed. 62. 2001

Brossa, Joan. *Prosa completa i textos esparsos*. Barcelona : RBA, 2013

*Exposició Joan Brossa : Cartells 1975-1999*. Sabadell : Fundació Caixa de Sabadell; Palma de Mallorca : Sa Nostra, Caixa de Balears, 1999.

London, John. *Contextos de Joan Brossa : l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010

Permanyer, Lluís. *Records Brossa x Brossa*. Barcelona, Edicions la Campana. 1999

Vallés i Rovira, Isidre. *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Alta Fulla, 1996

### **Cardona Torrandell**

*Cardona Torrandell*. Madrid : Blanquerna, 1995

Miralles, Francesc. *Cardona Torrandell*. Barcelona: Dau al Set, 1975

### **Jorge Castillo**

Hierro, José, *Jorge Castillo*, Madrid: Galería Biosca, 1979

*Jorge Castillo: oeuvre gravé*. Genève : Musée d'art et d'histoire, 1971

*Jorge Castillo*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1973

Ratcliff, Carter. *Jorge Castillo: dibujo, pintura, escultura*. Barcelona: Polígrafa, 1986

### **Antoni Tàpies**

*Antoni Tàpies*. Guadalimar. Madrid : Rayuela, 1978

Cirici, Alexandre. *Tàpies: testimoni del silenci*. Barcelona : Polígrafa, 1970

Cirlot, Juan Eduardo. *Tàpies*. Barcelona : Ediciones Omega, 2000

*Els Cartells de Tàpies i l'esfera pública*. Barcelona : Fundación Antoni Tàpies, 2006

Julián, Imma. Tàpies, Antoni. *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona. Icaria. 1977.

*Tàpies : in perspective*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: ACTAR, 2004

Tàpies, Antoni. *La Realidad como arte : por un arte moderno y progresista*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989

Tàpies, Antoni. *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies : Empúries, 1993

## **Sergi Aguilar**

González Monleón, Guillermo. *Esbozo, Sergi Aguilar : 1974-1996*. 1996

Remo, Guidieri, Blanch, Teresa, *Sergi Aguilar : zul : papeles y cartones, 1974-1994*.  
Bilbao : Rekalde, 1994.

*Sergi Aguilar : escultures en ferro 1979-1982*. Barcelona : Galeria Joan Prats, 1982

## **Yago Pericot**

*Jordi Pericot : XXXVI Bienal de Venecia, junio-septiembre 1972*. Barcelona : Galeria  
René Metras, 1972

Pericot, Iago. *Iago Pericot : els colors de la ironia (1962-1999)*. Tarragona : Museu  
d'Art Modern, 1999.

## **Evarist Vallés**

*Evarist Vallès : creador empordanès d'espais metafísics*. Figueres : Consorci de Museus  
de l'Empordà, 2000.

Giró, Pilar. *Evarist Vallés: 1923-1999*. Sant Feliu de Guíxols : Fundación Privada  
Evarist Vallés, [200?]

Vallés, Evarist. *Evarist Vallès: Evarist versus Evarist*. Barcelona : Tallers Gràfics  
Alemany, 2002

## **Joan Vila Grau**

*Joan Vila Grau*. Barcelona : Galeria AS, 1973

Vélez, Pilar. *La Cantonada 1960-1975 : art civil i art sacre*. Barcelona : Enciclopèdia  
Catalana : Pòrtic, 1999.

*Vila-Grau*. Madrid : Guadalimar, 1978

*Vilanova, Joan Vila Grau, Aguadé, Bisbe*. Barcelona : La Cantonada, 1961



## Il·lustracions

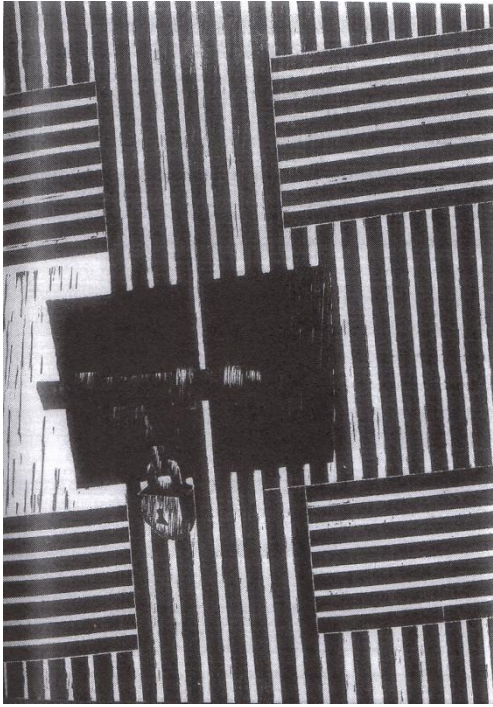


Figura 1.

Agustín Ibarrola.

*Gravat*

1975-1976

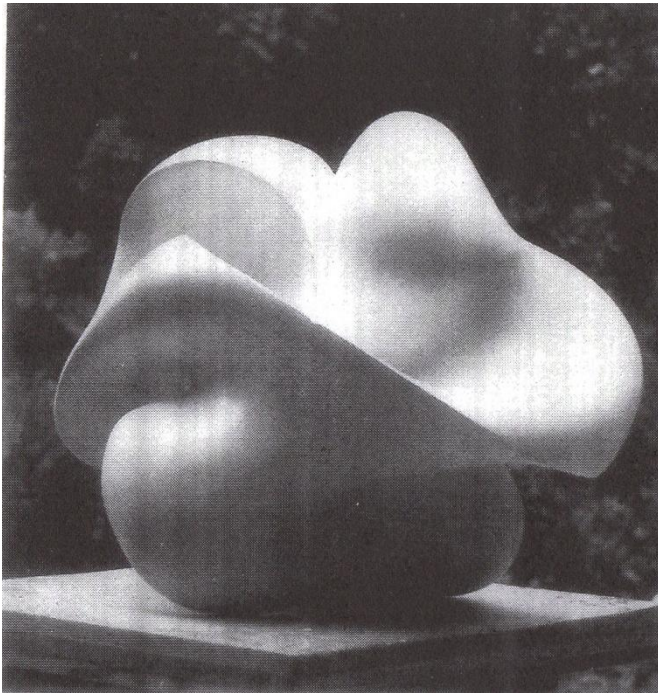


Figura 2

Equipo 57

*Escultura 2*

1960



Figura 3  
Equipo Crònica  
*Paredón 3*  
1976



Figura 4  
Daniel Argimon  
*Pintura*  
1972  
73x60



Figura 5  
Daniel Argimon  
*El Bosc*  
1974  
Pintura damunt tela  
91x73



Figura 6

Francesc Artigau

*Manifestació*

1983

Acrílic sobre paper

66x56 cm

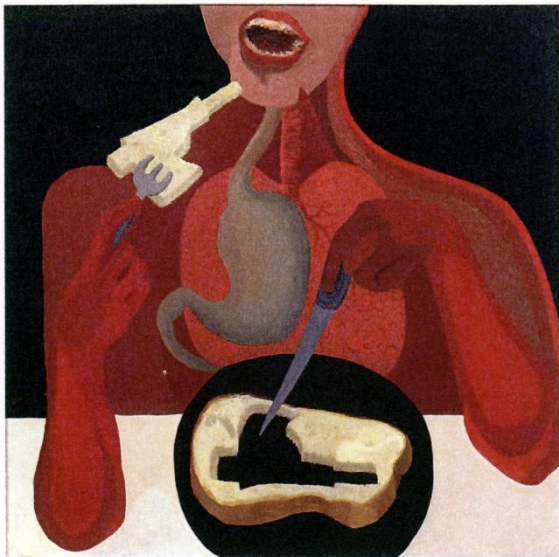


Figura 7

Esther Boix

*Sèrie del Pa 2*

1972

Oli sobre tela

50x61 cm



Figura 8

Esther Boix

*Límits confusos*

1974

Oli sobre tela



Figura 9  
Josep Guinovart  
*Homenatge a Miró I*  
1973  
Oli sobre tela  
100x100cm

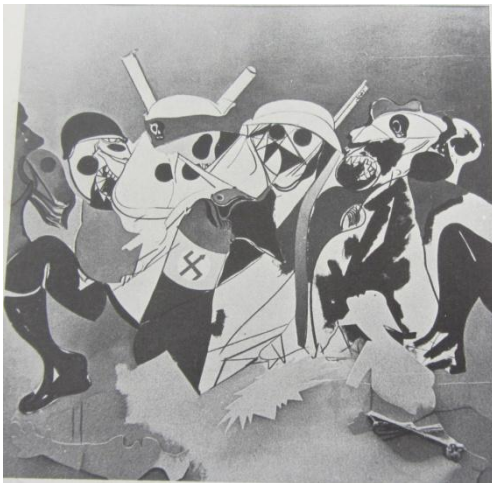


Figura 10  
Josep Guinovart  
*Esquadrón de la muerte*  
1973  
Técnica mixta  
135x135



Figura 11  
Josep Guinovart  
*Homenatge a Allende*  
1973  
Collage sobre taula  
95,5x80,5

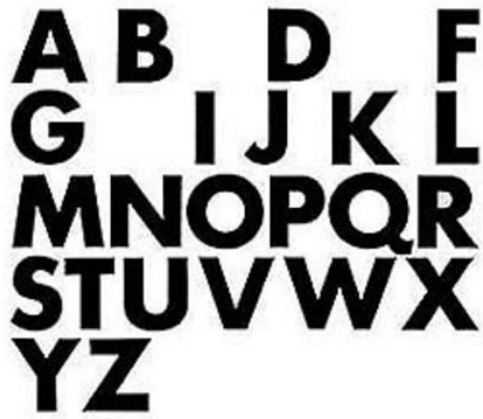


Figura 12

Joan Brossa

*Elegia al Che*

1967-1978



Figura 13

Joan Brossa

*Oda a Marx*

1983

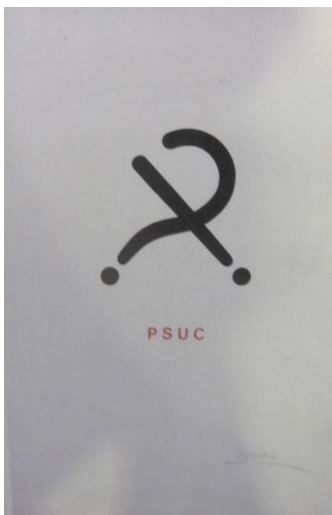


Figura 14

Joan Brossa

*PSUC*

1987



Figura 15

Armand Cardona Torrandell

*Batalla de cecs captaires*

1977

Técnica mixta

114x146 cm

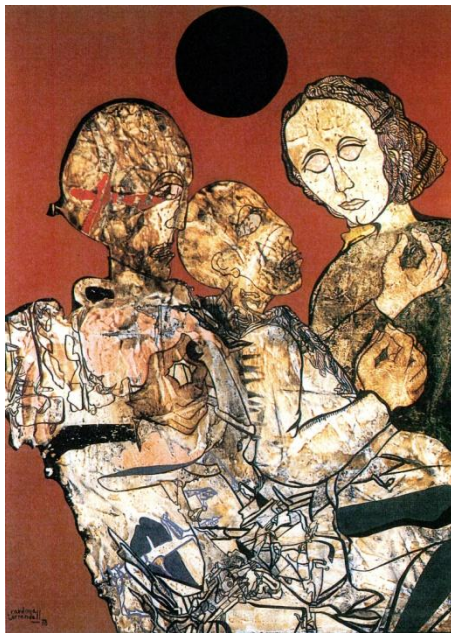


Figura 16

Armand Cardona Torrandell

*L'injusticiat*

1974

Oli sobre tela

128x97 cm



Figura 17

Jorge Castillo

*Palomares* (tríptic)

1967

Oli sobre tela

300x 611 cm

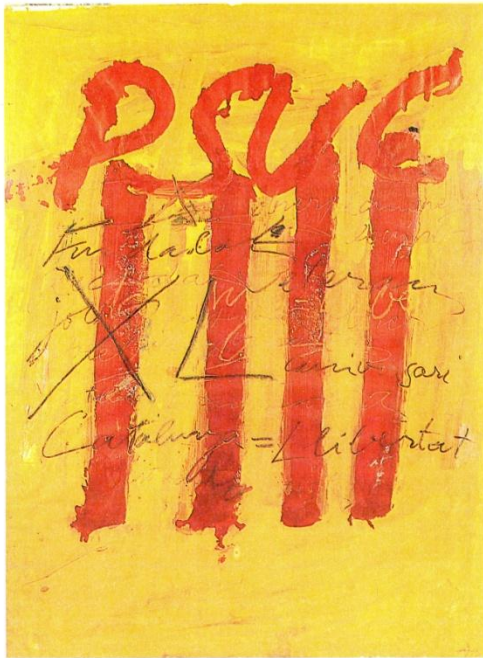


Figura 18  
 Antoni Tàpies  
*PSUC XL Aniversari*  
 1976  
 Tècnica mixta  
 158,5x119 cm



Figura 18  
 Antoni Tàpies  
*Recordant Gramsci*  
 1979  
 Tècnica mixta sobre paper  
 63,6 x 50 cm

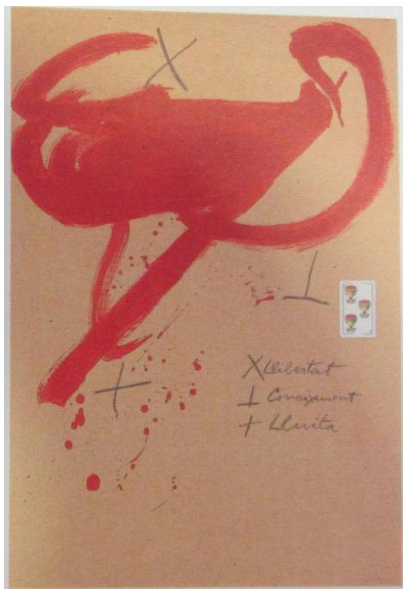


Figura 20  
 Antoni Tàpies  
*Llibertat, Coneixement, Lluita*  
 1978  
 Litografia  
 97x69

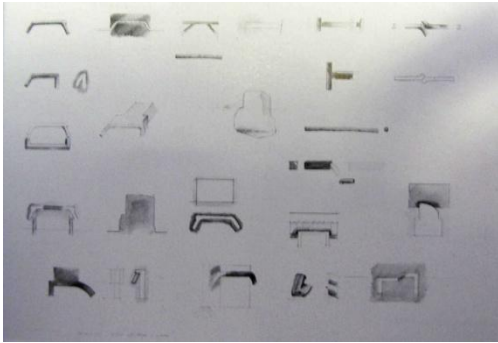


Figura 21

Sergi Aguilar

*Estudis de Naturalesa*

1973

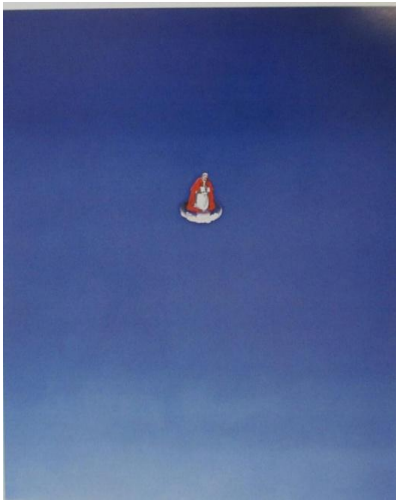


Figura 22

Yago Pericot

*Pau VI*

1971

Oli sobre tela

167x130

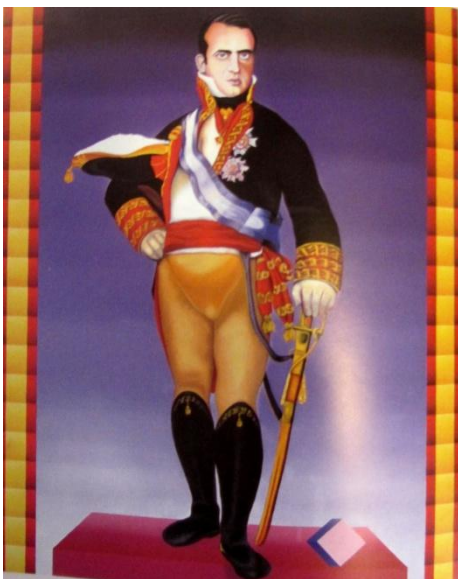


Figura 23

Yago Pericot

*Variaciones sobre un cuadro de Goya*

1973

Oli sobre tela

167x120



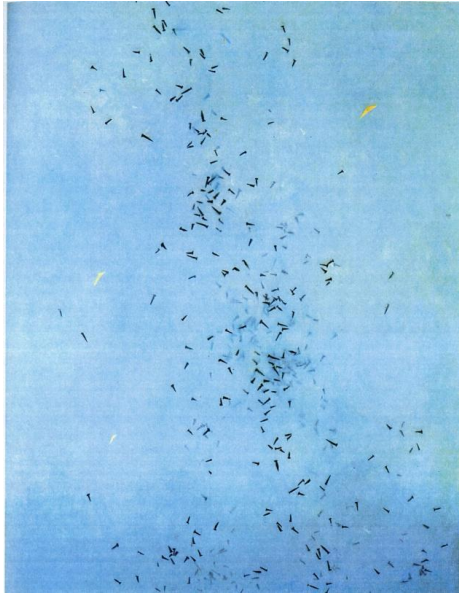


Figura 24

Evarist Vallés

*Pluja sàdica i insòlita*

1976

Oli sobre tela

116x89



Figura 25

Joan Vila Grau

*Composició apaisada*

1977

Oli sobre taula amb elements  
de relleu

165x100



Figura 26

Joan Vila Grau

*Tanca Evanescents*

1977

Fusta policromada

132x91'5

