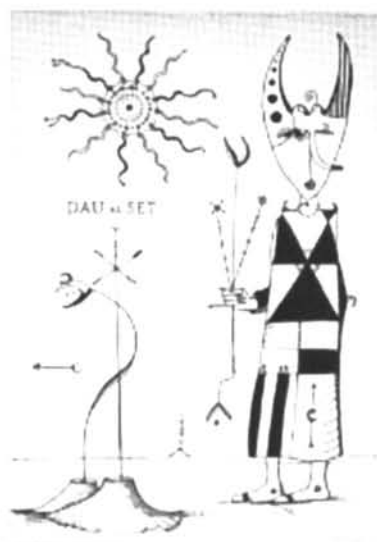


DAU AL SET. Un fet, un fenomen, hi cap en una exposició?

ARNAU PUIG



Dibuix de Joan Ponç per a la revista *DAU AL SET*. Gener-febrer del 1949.

Hom comença a preguntar-se: però, realment, tan important va ser *DAU AL SET*? De moment, diguem que ha necessitat dues exposicions: la de Santa Mònica, «El foc s'escampa», i la del MACBA, que commemora els 50 anys de l'exposició dels tres artistes inicials del grup a l'Institut Francès de Barcelona. Tot el que hi ha a l'exposició és real, però s'hi practica l'escamoteig. La primera de les trampes d'aquest escamoteig –un joc bastant brossià i poncià– és que algú ha necessitat muntar el catàleg d'aquesta exposició d'ara amb una reproducció, que no és facsímil, del catàleg d'un no número de *DAU AL SET*, degut als virtuosismes tipogràfics d'Enric Tormo i a la necessitat de Joan Brossa d'ésser també a l'exposició (un signe ben clar de com marxava la cosa en

aquell temps sobre les possibilitats de mostrar-se, que eren ben escadusseres). Amb aquesta presència gràfica, Brossa i Tormo complementaven la mostra dels tres artistes (Ponç, Cuixart, Tàpies), celebrada pel Nadal del 1949 a l'Institut Francès. L'exposició venia justificada per Cobalto 49, una mena d'associació d'amateurs d'art impulsada pel crític Rafael Santos Torroella, la presentació la feia Joao Cabral de Melo Neto, en el plec butlletí de l'esmentada associació. Per això jo he sostingut que aquesta presentació no figurava com de *DAU AL SET*. Tanmateix el plec, al facsímil del qual com a catàleg ara al·ludim, em sembla que aparegué després de l'exposició –sense les justificacions de solapa que ara ofereix–, perquè

DAU AL SET

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA,

Dilluns a divendres d'11 a 20 h
Diumenges i festius de 8 a 15 h
Dimarts tancat

Fins al 10 de gener

Informació: 93 412 08 10

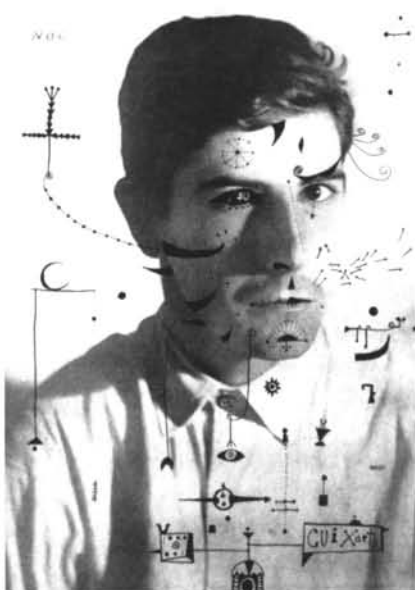
el text que va ser contemporani a l'exposició, si més no en la intenció, fou el meu, que, aquest sí, fou un número *DAU AL SET*, el de l'octubre-novembre-desembre del 1949. Però la qüestió no està en la fotesa de les dades, sinó en la seva intencionalitat. No voldria indicar-ne d'altra, de moment, que la necessitat que tots sentíem de publicar, de mostrar-nos, de donar-nos a conèixer. Els plàstics ho tenien més fàcil i aprofitaven totes les ocasions, com ara la de fer una obra conjunta –és l'únic cas en una mateixa acció, no així la de col·laborar en un mateix número– d'autèntic esperit *DAU AL SET* i, a més, podien tacar, actuar sobre unes fotografies, les del propi retrat, que expressament els havia fet Tormo. Aquest, que no era de *DAU AL SET* perquè la seva dimensió i càrrega espiritual eren ben allunyades de les nostres orientacions, oferint-se a fer l'esmentat pseudonúmero podia així intervenir, si més no com a compagi-



Sense títol, de Modest Cuixart, fet amb una tècnica mixta, el 1949.

nador i impressor de la publicació especial, tasca que no li era possible fer en els números habituals de la revista, atès que a Tharrats se la reservava per a ell i els seus interessos. Brossa no buscava res més que publicar i representar el que feia, en les circumstàncies que fos i, ara, podia escriure o mostrar imprès un altre text seu. Era molt normal aquest desig, perquè els que escrivíem ho teníem molt difícil. I jo encara més, perquè jo no inventava, jo reflexionava i, a més, se m'exigia que fos clar, entenedor, precisament en un moment en què no se'n podia ser i, molt menys en les qüestions de filosofia i art modern, que necessiten sempre, i d'antuvi, entrega i preparació.

Sí, ja sabem que qualsevol butlletí de qualsevol institució és abellidor per a aquells que tenen necessitat de dir coses; doncs aquest és el cas de DAU AL SET: els components ens disputàvem les possibilitats de mostrar-nos-hi, més pel principi de l'acció creadora que no pas pel ressò, que era pràcticament nul, si exceptuem quatre amics i, una mica més tard, la gent del CLUB 49, que els agradava de veure i sentir coses diferents i, sobretot, que encara que ofenguessin o fossin xocants els fessin pensar i els esperonessin, perquè, encara que semblés estrany, les recerques formals, les reflexions dels marginals, com ho érem especialment nosaltres, els impulsaven i els feien ser més atrevits en els seus propis àmbits. I em sembla que això és també esperit DAU AL SET, no el fet d'haver estat un grup de circumstàncies, com tants n'hi hagueren per aquells temps, amb iguals o més possibilitats que nosaltres i dels quals res, a part d'haver contribuït a l'*humus* –que no deixa de ser una gran cosa si bé, pel sols fet de viure, ja s'hi col·labora– no n'ha quedat. Però deixem a part les pretensions que aquest discurs d'ara significa, perquè potser més endavant, quan es vegin les coses amb un horitzó més ample, podria cloure's que, al nostre temps, hi hagué ferments la projecció dels quals tindrà més esdevenir que el que la gent de DAU AL SET hagi pogut aportar al camp de les formes. Però, així mateix, cal



Retrats de quatre dels membres de Dau al Set, realitzats a l'època de l'exposició i recollits en el número extraordinari de DAU AL SET il·lustrat per Modest Cuixart (esquerra superior), Joan Ponç (esquerra inferior) i Antoni Tàpies (dreta inferior), amb textos de Joan Brossa (dreta superior), el desembre del 1949.

reconèixer que les aportacions plàstiques dels components de DAU AL SET, no en tant que membres del grup sinó en la seva qualitat de creadors individuals, han estat cridats per les institucions privades punteres de la sensibilitat i del disseny –deixant de banda les públiques, que només s'aprofiten dels bons resultats o de l'eco social que troben a l'entorn–. De fet, les seves obres i realitzacions continuen preocupant enormement, fins i tot, algunes que no s'acaba de veure com s'han d'agafar, però que ningú no s'atreveix a abandonar. Contemplant el conjunt d'obres que ara s'han reunit per «recuperar» aquella primera exposició a l'Institut

Francès, se'm desperta a la memòria que la impressió que produïren era que ens trobàvem davant d'un altre, d'un nou Hieronimus Bosco, per la riquesa de formes, per la fantasia i per l'explosió de color que hi havia en cadascuna d'elles. Aquests aspectes les feien homogènies, però mirades en detall quedaven ben separades les de Ponç de les de Tàpies o de les de Cuixart. Cadascú se servia d'un alfabet propi, de gènesi quimèrica en el de Ponç, de navegació en espais fantasiosos en el de Tàpies, d'un àmbit en el qual només s'hi pot penetrar descriptitzant els jeroglífics en el de Cuixart. Amb aquestes manifestacions tan personalitzades, els

tres artistes marcaven la distància amb el present en què es trobaven, com si ultra un nou sistema representatiu anunciessin la clau des de la qual aleshores començarien a estructurar el món i la realitat en què havien iniciat l'escomesa. Com així ho han aconseguit.

Com que res no es pot fer de nou perquè sempre partim d'allà on som, Ponç començà desestructurant el concepte clàssic de l'ordre natural de les coses. El món i els seus personatges no ofereixen una presència esperada, sinó insòlita; tot és identificable, però sense l'ús ni la funció que en l'ordre establert del perceptor li correspondria. Però d'això només se n'adona l'observador, que veu contrariat el seu sistema normal perceptiu, però no l'artista, el creador, que estableix el seu ordre (per a nosaltres, desordre) figuratiu, insòlit per als qui ens trobem ençà, però coherent i efectiu per a ell. Les lògiques altres, que molt sovint han estat designades com a «lògiques primitives» –i que jo mateix aleshores



Aquarel·la de Joan-Josep Tharrats de l'any 1950.

res vaig definir com a visceral– és una per les quals opta Joan Ponç, no conscientment, per contra, sinó perquè és la d'un nou sistema perceptiu, el que ell està establint en iniciar aquesta obra i que, per trobar i establir antecedents ja havia assenyalat l'antropòleg Pare Breuil, dient que cada comunitat, potser cada home, haurien de dir ara –i sabem que és així– estableix, ordena i té el seu món. El quadre del moment que ho sintetitzaria, i que podríem dir-ne la leonardesca «Verge de les roques» actual, seria *La visió de la Terra de Yatra*, nom aquest purament designatiu del quadre, atès que qui li posà fou Brossa, que aleshores exercia una mica, en tant que poeta, de batejador dels quadres (*post factum* benentès). A l'obra de Cuixart també hi eren presents les contradiccions entre els llenguatges establerts i els llenguatges altres. Com es diria més tard, se servia d'un sistema representatiu afectat d'obsolescència, que no era l'adequat per a cap de les lectures, atès que l'únic que indicava el llenguatge era que hi havia una voluntat i una decisió de comunicar, però sense que fos entenedor allò que es comunicava, com si es tractés d'un cert llenguatge galàctic, podríem dir. Ell mateix diu, per exemple, respecte de *Fantoscotrop* 1949, que el quadre sorgí sentint un concert d'Alban Berg; els sons se li traduïren en formes equivalents, no mimètiques. El que

s'ha de copsar –no percebre, que són dues coses diferents– en la visió del quadre són uns ritmes estructurats, subtils. Ens trobaríem davant d'una música visual, en aquest cas. En altres obres de Cuixart del moment, la «sínica» de la qual se serveix per comunicar seria similar a aquella que motivà el llenguatge plàstic del romànic: no obeïa a què se'n sabés menys de tècnica, sinó al fet que estèticament al·ludís a allò que volia comunicar.

Tàpies, aquells anys 48-51, arribava a una necessitat de placidesa interior respecte de les seves dures lluites anteriors sobre si la materialitat de l'objecte era autosuficient per expressar les vivències d'aquell que s'hi havia projectat; aleshores se sentia impulsat a trobar i situar els seus mites indefinits en un espai entorn, deixant de banda el sec i dur mur en què havia plasmat els seus impulsos afectius. Per a la imatge que ofería en aquells moments era absolutament impropri recórrer al concepte de mimesi per copsar el que comunicaven les formes que floten pels seus espais. La forma és l'accident il·lusori que revesteix la sensibilitat que encara no ha entrat en una cultura, però sí que ja fugí d'un sistema establert. Amb l'aparença de les formes convencionals d'expressió del moment, a l'obra de Tàpies hi percebem l'angoixa de l'insondable que vaga sospès pels espais inde-



Cartell de l'exposició realitzada per Tàpies, Cuixart i Ponç a Palma de Mallorca el març del 1950.

finits. Aquestes obres, com les dels seus companys d'ocasió, plantegen una clara qüestió d'incomunicació –aleshores i, fins i tot, encara ara– atès que es tracta d'una qüestió, ja ho hem anat indicant, de l'expressió d'unes actituds i d'uns sentiments que es volen i es manifesten al marge dels sistemes establerts de valors. No és un art que juga al contraatac ni que se situa al marge; simplement anuncia en aquell precís moment que diu altres coses, que l'impulsen al-

tres motivacions, que sent i veu amb formes o presències diferents de les establertes o que, en tot cas, que aquestes no les poden assumir. En contra de la teoria clàssica de la percepció que diu que el concepte i la forma coincideixen, en aquest cas no és així: el concepte està temptejant la recerca d'una presència inequívoca per eludir la incomunicació. Les obres posteriors dels artistes confirmen tot el que estem dient. Tharrats és una altra qüestió.

Tharrats no era a l'exposició de l'Institut Francès perquè el cas de la seva pintura és el que correspondria a un il·lustrador convencional que cerca l'originalitat expressiva: dir l'establert d'una altra manera. Per dir-ho en llenguatge convencional, a l'obra de Tharrats no hi ha metafísica, en canvi sí que hi ha recerca d'originalitat, que és el que assolí amb els seus números de DAU AL SET. Originalitat, no quant a contingut o missatge –encara que ho pugui



D'esquerra a dreta: Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats, René Métras i Antoni Tàpies, en un retrat del 1949.

semblar, perquè el que generalment mostrava era el que aleshores entre nosaltres era poc conegut –sinó quant a presència, a imatge–. L'exposició a la Sala Caralt del 1951 obeïa a aquesta qüestió d'aparador, a la necessitat de sotmetre's a les condicions vigents de mercat. Així cal entendre-ho fins i tot per part de la galeria, que cercava aire fresc, nova imatge, com ho estava fent la burgesia en general del país i com començarien ben aviat a fer-ho també les estructures polítiques que, elles mateixes, se sentien ofegades en els seus propis marcs i que sense renunciar als privilegis que comportaven per als qui hi estaven adscrits, tanmateix per a la circulació i la pròpia subsistència real necessitaven nous continguts. La III Biennal Hispano Americana del 1955 és un bon exemple d'obertura interessada. Perquè el món del consum té la possibilitat d'oferir i vendre els seus productes, ignorant el seu contingut i només exaltant la imatge. Just el contrari del que comporten els nous llenguatges que estem tractant de posar en evidència i circulació amb els que tractem, que no poden ni manifestar-se ni ésser assumits si la presència i la significació no es relacionen. Queda el cas Brossa, que és molt contradictori en ell mateix, perquè sembla que ofereixi una ruptura de llenguatge quan el que fa és la recuperació d'un llenguatge bàsic més primitiu, més ancorat a estadis primaris de l'home i cultura presents. El cas Brossa és un cas de regressió que, en un moment donat, sembla que coincideixi i es pugui confondre

amb el dels plàstics i potser fins i tot pugui ser així. Ho veurem, perquè és una de les contradiccions de l'art contemporani que a vegades sembla que fa els passos endavant quan, en realitat, el que fa és una regressió. Regressions que són positives si són de neteja, com les de Paul Klee o les de Joan Miró, encara que, tant l'un com l'altre, de moment, no han acabat de mostrar la seva incidència als nous llenguatges, si bé han significat una alenada de frescor en les anquilosades estructures renaixentistes i acadèmiques.

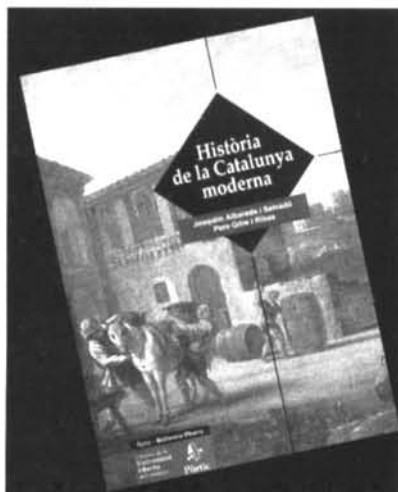
El llenguatge de Brossa oscil·la entre l'anacrònic, l'insòlit, la facècia, la ironia i la incomunicabilitat. Però, després, només és espectacle, no al·ludeix a res més, tret de l'observació satírica, que no és la que creï una altra imatge de la cosa. A l'obra de Brossa se'ns ofereix una cultura occidental borratxa, de tintines i, en aquest sentit, el noi potser seria més aviat un censor que un creador. Cirlot, en aquesta exposició hi és sobrer. Efectivament fou un surrealista, però amb les vivències ancorades, com ho volia inicialment Breton, en la revolta de la consciència burgesa. En el cas Cirlot, ell el que cercava era un ideal transcendent, un paradís per viure-hi només com a màxima expansió dels sentits i de les imaginacions, però sense corregir-hi ni modificar-hi res. Fins i tot l'erotisme era verbal. És per això que tampoc no arribà a ser un feixista conseqüent. El seu surrealisme era un ideari per crear paradisos artificials.

Les altres trampes de l'exposició les trobem a les vitrines, primer, on hi

ha documents, però no a DAU AL SET. Continuen les trampes a la tercera de les sales de l'exposició, la dels «mes-tres» dels plàstics de DAU AL SET. El Miró, el Dalí, el Max Ernst, el Brauner, el Paul Klee, l'Àngel Ferrant, són reals, existien per a nosaltres, eren pautes, però no models. En tot cas, el model fou el poeta J.V. Foix, absent de l'exposició.

Sincerament, crec que s'està apropant la tercera exposició DAU AL SET. ■

Arnau Puig
Professor emèrit i catedràtic d'Estètica a la Universitat Politècnica de Catalunya. Assagista i crític d'art.



**Joaquim Albareda i Pere Gifre:
 Història de la Catalunya moderna**

Síntesi integradora i actualitzada de l'evolució dels segles XVI al XVIII, emmarcada en el context hispànic i europeu. L'anàlisi parteix de les bases humanes i materials, valorant les transformacions econòmiques. També tracta la dinàmica social i cultural, i l'articulació política amb la monarquia hispànica.

Col·lecció Biblioteca Oberta. Sèrie Àgora
 Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya / Enciclopèdia Catalana

Més informació: www.ediuoc.es