

Apunte sobre el circo de Calder realizado por el mismo, (1932).

ADLAN, visto por un espectador*

Sebastià Gasch

En mi época de crítico de arte durante los últimos años 20 y primeros de los 30 combatí, en repetidas ocasiones, el uso y abuso de la palabra vanguardismo, confusional y pueril. Hoy, no obstante, debo emplearla, ya que me servirá para ocuparme de unas actividades, en ningún caso orquestadas, que fueron el primer grito de libertad lanzado en favor del arte vivo, en Barcelona. En efecto, el vanguardismo aparece, con la perspectiva de los años, como un lógico eslabón de una cadena en la historia del arte contemporáneo barcelonés. Fue algo parecido a un fuego devorador que, bajo las cenizas, se mantenía apagado desde hacía mucho tiempo, y que sólo esperaba un pretexto para encenderse en llamas luminosas y espontáneas. Las citadas actividades representaron el grito voluntario de unos hombres de temperamento vigoroso, que encontraron en el vanguardismo no tan sólo la exteriorización de su intrépida vitalidad, sino también un vehículo para protestar contra el academicismo y las vacías prolongaciones del impresionismo. Muchas de las actuales inquietudes tienen su origen en el trabajo generoso y desinteresado de aquellos hombres.

ADLAN no nació por generación espontánea. Fue la consecuencia lógica de los movimientos de vanguardia que le precedieron, y también su «aboutissement», su terminación, ya que, en el año 1936, se acabó todo. Sí, ADLAN fue el último eslabón de una misma cadena y, antes de desarrollar el tema de la conferencia, creo que es tan indispensable como necesario echar una rápida ojeada sobre las tendencias que hicieron posible la eclosión de ADLAN, sin las cuales éste no se habría producido.

¿Cómo y cuándo aparecieron los primeros movimientos de vanguardia, de subversión estética, en Cataluña? Nuestro país ha tenido siempre, y entonces con mucha

más intensidad, una posición privilegiada en la vida espiritual de la Península. Ha sido la torre de observación de Europa y el paso obligado de todas las novedades estilísticas del viejo continente. Por Cataluña — 1823: «El Europeo», Aribau, López Soler, Cook, Monteggia, Gallo — entra en España el romanticismo —. Por Cataluña — Zola, Narcís Oller — se conoce el naturalismo. Tolstoi, Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck, son difundidos en Cataluña a través de los milagrosos volúmenes de «L'Avenç». Las primeras promociones de vanguardia, como las del grupo de la revista «Ultra» y de la revista «Grecia», en cuyas páginas aparecía a menudo un nombre extraño, Isaac del Pando Villar, se forman en Castilla en 1919. Pues bien, en 1919 ya se tienen traducciones catalanas de Dermée, Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Drieu la Rochelle, etc. Y antes, en 1917, Foix comenzó a publicar sus poemas. En 1918, «Trossos», la revista dirigida por Josep M.^a Junoy, polariza e intenta articular los nuevos movimientos. En 1919 Salvat Papasseit publica los *Poemes en ondes hertzianes*...

Es durante la primera postguerra cuando, de hecho, se multiplican los síntomas del inconformismo y de la impaciencia ante la renovación profunda que lleva a cabo la promoción Carner, López-Picó. Nos dice Guillem Díaz-Plaja, en su memorable libro *L'avantguardisme a Catalunya*, que, por un lado, ayudan a la efervescencia la estancia de escritores extranjeros refugiados en Barcelona durante la guerra del 14 — Francis Picabia publicaba en Barcelona en 1917 una revista titulada «391» —, y, por otro lado, la conmoción general de las ideas que provocó la realidad nueva del armisticio de 1918. Es la hora de los manifiestos y de las revistas incendiarias de Salvat-

* Conferencia dada con motivo de la exposición ADLAN el 17/3/70, traducida al castellano.

Papasseit, el cual en 1917, lanza el primer número de «Un enemic del poble (Fulla de subversió espiritual)», y que, en 1920, lanza su *Primer manifest futurista, contra els poetes en minúscula*. Es la hora de Sebastià Sánchez-Juan, quien, con el pseudónimo de David Cristià, firma, en 1922, el *Segon manifest català futurista*, subtítulo *Contra l'extensió del tifisme en literatura*.

En aquella primera postguerra, Barcelona fue la puerta abierta al extranjero. Las primeras audacias, las últimas novedades de París, Londres y Berlín encontraron su eco en Barcelona. Paralelamente a la subversión literaria, se había iniciado la subversión en las artes plásticas, principalmente en la pintura, por Joaquim Torres García, cuyos primeros manifiestos datan de 1915, y se iniciaba sobre todo gracias al trabajo del benemérito Josep Dalmau. A este respecto es necesario recordar que, en 1912 — hecho verdaderamente audaz en aquella época, hecho insólito en la Europa de aquel tiempo —, Dalmau nos traía las obras de los pintores cubistas más representativos. Este gesto que, por aquellos tiempos, pocos marchantes europeos hubiesen intentado realizar, hicieron que Gleizes dijese que «la pintura cubista, después de su aparición en Francia, se extendía rápidamente por Europa, comenzando por Barcelona». Dalmau también organizó la primera exposición de Joan Miró en 1918, y la discutida exposición Picabia en 1922, presentada por André Breton. Estos dos ejemplos son ya suficientes.

Así pues, todo este estado de inquietud plástica se polarizó rápidamente en torno a dos o tres figuras. En aquel momento, el punto neurálgico de la renovación plástica en Cataluña se formó alrededor de un pintor no catalán, pero profundo estimador de nuestras cosas, el uruguayo Rafael Barradas, en cuya casa de Hospitalet un pequeño grupo de entusiastas se reunía semanalmente. Entre otros muchos asistían Sebastià Sánchez-Juan, Alzamora, Lluís Góngora, Felipe Alaiz, Josep M. de Sucre, J. Gutiérrez Gili, Lluís Montanyà y el que escribe. Este grupo se denominó «El Ateneillo».

El núcleo vanguardista pasó más tarde a Sitges, constituido por redactores de la revista «L'Amic de les Arts» — cuyo primer número apareció en abril de 1926 — y antiguos elementos de «El Ateneillo». El grupo estaba formado por Josep Carbonell, J. V. Foix, Magí A. Cassanyes, Ramon Planes, Salvador Dalí, Lluís Montanyà, Domènec Forment, Sebastià Sánchez-Juan y yo.

Aparte de la batalla que significaba la salida de la revista, por cuya violencia, adquirí prestigio, el nuevo grupo realizó dos intentos de definición, uno de cara a su propia estructura, constituido por el ciclo de conferencias, de las cuales sólo se celebró una, llamado «El set davant del Centaure», y otro de cara a la renovación estética de Cataluña a través del famoso *Manifest groc*, firmado por Salvador Dalí, Lluís Montanyà y yo. En este manifiesto se decía que «la cultura de Catalunya és inservible per a l'alegria de la nostra època: res tan perillós, fals i adúlterador». También se predicaba una estética extraída del «l'esprit nouveau», concebida para una vida dinámica y alegre, exaltadora de la asepsia y el níquel. Aquel panfleto maquinista y servilmente acomodo-

ado a las teorías de Le Corbusier (Dalí todavía no era surrealista) levantó huracanes de protesta, no solamente en Barcelona, sino también en todas las tierras catalanas. También fue muy comentado en Madrid y en Andalucía, donde, paradójicamente, obtuvo una acogida mucho más favorable que en Cataluña.

Por ejemplo, Ernesto Giménez-Caballero, director de «La Gaceta literaria de Madrid», nos envió una apasionada tarjeta: «He recibido el rutilante manifiesto y he leído el comentario viejísimo y putrefacto de *La Nau*. ¡Bravo! Un abrazo enorme a usted, Dalí y Montanyà por elevar en catalán (subrayado) las fronteras mentales de esta tierra a un rascacielos de horizontes, sin folklore putrefacto (otra vez) ni levitas». Por otro lado, «Gallo», la revista que editaba García Lorca en Granada, reprodujo íntegramente el manifiesto.

El anecdotario de nuestro manifiesto es frondoso. Sólo citaré una anécdota muy divertida. Aurea de Sarrà era una bailarina, admiradora frenética de Isadora Duncan y, que cual ésta, bailaba con una túnica y descalza. Aurea entusiasmó a ciertos literatos nuestros, Estelrich entre ellos, que le organizaron un recital en Arc de Barà. Como aquella señora estaba empero llenita, al bailar quedaba bastante grotesca y provocaba la risa. Nosotros queríamos escribir en el manifiesto, al enviarlo a los intelectuales: «De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després haveu de confondre la Grècia antiga amb Aurea de Sarrà?». Yo mismo llevé el manifiesto a la censura, y el secretario del Gobierno Civil, un señor muy afable llamado Luengo, al que todas las madrugadas se le veía en las terrazas del hotel Oriente conversando amistosamente con limpiabotas, toreros y mujeres de la vida, sólo censuró el nombre de Aurea de Sarrà. El buen hombre me dijo, con una gran suavidad reflejada en su rostro afable: «Que ustedes se metan con la Fundació Bernat Metge, pase, pero con la pobre Aurea que se gana la vida bailando...» Y en lugar de Aurea de Sarrà tuvimos que poner el de «bailarina pseudo-clásica».

Hemos dicho todo lo que procede no solamente porque, como hemos constatado, todas aquellas actividades fueron las precursoras de ADLAN, sino también pensando en los jóvenes que lo desconocen, ya que nada se les ha explicado, pero que sienten una gran curiosidad y un ferviente deseo de información. En la inauguración de las exposiciones de Joan Miró, y ahora en esta de ADLAN, la mayoría de los visitantes han sido jóvenes. También pienso en la alegría de los jóvenes arquitectos de este Colegio que han organizado y hecho triunfar todas estas manifestaciones. Ahora bien, ¿cuántos jóvenes existen en Barcelona que sientan una gran curiosidad y un ferviente deseo de información? Quientos, ochocientos, como máximo un millar. Desgraciadamente, al lado de ellos hay una legión de jóvenes cortos de ideas, que, sin preocupación ni curiosidad estética alguna, sólo se apasionan por el fútbol. Pero de éstos no hablaremos. También son muchos ciertos pintores jóvenes — decimos ciertos — que cada día creen descubrir Mediterráneos, y que vuelven a hacer dadaísmo y surrealismo porque está de moda, así como también los jóvenes aprendices de literatos, huérfanos de la más elemental documenta-

ción y curiosidad y que presumen de iconoclastas. A estos últimos, Andreu Avelí Artís (Sempronio) dedicó en «Tele-Estel» un artículo muy significativo, en el que, entre otras cosas muy jugosas, dice: «*Fullejo les revistes joves amb la il·lusió de trobar-hi idees i paraules noves, susceptibles de sorprendre'm, de sacsejar-me, d'irritar-me, de deixar-me intel·lectualment k.o. Vana esperança! Tot és més vell que l'anar a peu, tot ha estat dit i redit, tot respira vetustat, tot put a tòpic...*». Y más abajo continúa: «*Però no és el meu propòsit blasfemar dels joves. Vull simplement remarcar llur tradicionalisme, tradicionalisme que crec que és la tònica dominant de les generacions noves. Quan aquestes (o almenys alguns dels seus líders) diuen i escriuen contra els vells, quan declaren la guerra a les generacions anteriors, hom està temptat de creure que ells són diferents, que aporten idees flamants, que aspiren a fer taula rasa de tot el passat, que representen la ruptura. Ruptura de què? Jo no hi sé veure res més que la santa continuïtat, que la plàcida explotació de filons que descobriren llurs avantpassats, la intenció de viure de les rendes espirituals que els avis els legaren...*». Y después de detallar los movimientos extranjeros de vanguardia, especialmente el dadaísmo y el surrealismo, Artís concluye: «*Que ningú no em tildi de pedant en veure'm posar els exemples en brancals estrangers. També al Pla de l'Os, fa quaranta anys deien les coses gruixudes, que ara, amb pretensions de descobriment, repeteixen els ingenus contestataris. També tenim el nostre manifest. El signarem, l'any 1928, els avui venerables Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch. Hi denunciaven els llocs comuns de Guimerà, la sensibilitat malaltissa de l'Orfeó Català, la indocumentació dels crítics, l'art decoratiu no estanderitzat, les metzines artístiques infantils (setmanaris per a nois), etc. I a Salvador Dalí, a la tribuna de l'Ateneu, li vaig sentir dir: «...aquest pederasta pelut que es diu Angel Guimerà...» Hasta aquí Artís, aunque, referente a esto último, debo entonar también mi «mea culpa».*

En un segundo *Full groc*, con el insensato deseo de vituperar a una personalidad artística que, aparte de sapientísimo, inspirado y docto crítico de arte, era — y continúa siéndolo — una excelente persona, le preguntaba en letras mayúsculas: «*Ja us haveu adonat, X.X. que la vostra pintura és una merda?*» Excuso decirles la que se armó. Quiero constatar ahora, después de lo que he dicho y de las palabras de Artís sobre el desconocimiento que del pasado tiene cierta juventud, el acierto del Colegio de Arquitectos al organizar esta exposición ADLAN después de la de Dalmau y antes que la del GATCPAC. En ellas se han dado a conocer cosas que ellos, seguramente ignoraban. Me voy a limitar, ahora, a referir algunos de los aspectos de ADLAN que viví más de cerca: las exposiciones Calder y la visita al Circo ambulante de los Frediani, de quienes ya hablé, en aquel tiempo, en el «Mirador».

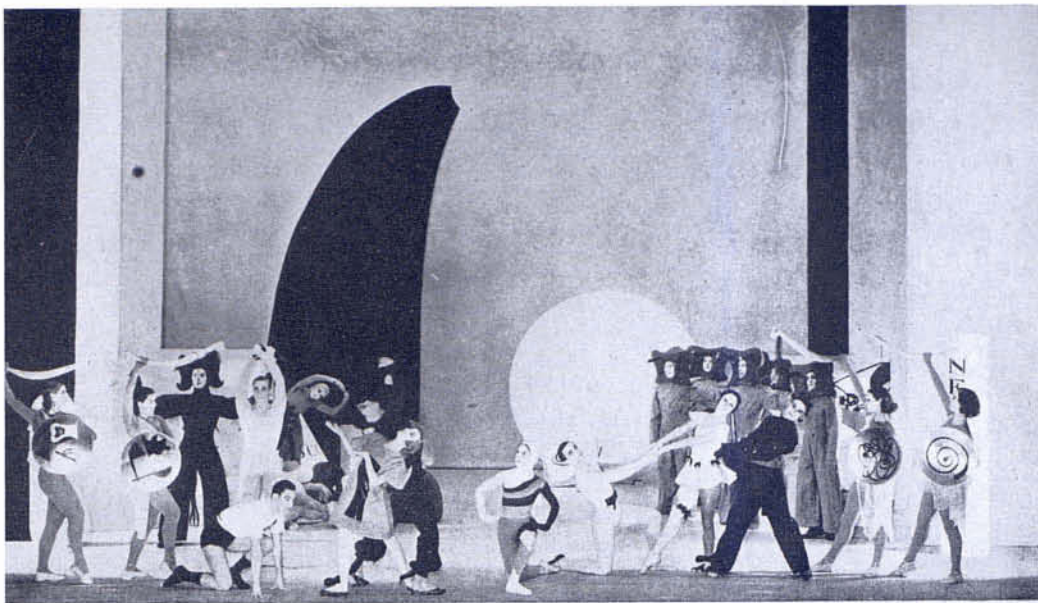
Calder tenía en los años 30 el aire sano de un granjero de Nebraska. Inmenso, torpe como un peso fuerte retirado, y con un rostro de niño. Calder, que, como muchos americanos, era un verdadero niño con un cuerpo de gigante, se interesaba a cada momento por las cosas de nuestro país y por su lenguaje. Nuestra lengua le tenía muy preocupado: quería saber cómo

se pronunciaba Montjuich en catalán y en castellano. Pedía con insistencia la traducción catalana de «Olé», y una noche, al salir de uno de los tablados flamencos esparcidos por todo el Distrito V, y por los que sentía tanto afecto, empezó a cantar algo que quería ser cante jondo y que resultó enternecedor.

Calder, que residía habitualmente en París, pertenecía al grupo «Abstraction-Creation», que contaba con elementos tan valiosos como Arp, Baumeister, Mondrian y otros. Pertenecía a la línea de los Marcel Duchamp, Brancusi, Arp, pero iba más allá de la esquematización plástica de éstos, los cuales creaban unos objetos que tenían corporeidad, hacían cuerpos, mientras que Calder hacía esqueletos, unos esqueletos metálicos que impresionaban por su absoluta simplicidad y su intensidad plástica.

Pero lo más curioso de este hombre es que iba por el mundo acompañado de un delicioso circo en miniatura, una de cuyas sesiones privadas fue dada en 1932 en la tienda del GATCPAC, cedida gentilmente por los arquitectos de este grupo y por la entidad organizadora de la representación. ADLAN, que acababa de fundarse y quería hacer grandes cosas, quiso iniciar sus actividades con esta sensacional representación. Ya he dicho que Calder era un auténtico niño, y disfrutaba tanto con su circo como un niño con un juguete. A nosotros esta representación nos divirtió mucho, pero estamos seguros de que Calder se divirtió todavía más con la manipulación del complicado juguete que era su circo. Éste sólo podía complacer totalmente a las almas sencillas: los niños o las personas que, afortunadamente, no han perdido aún la ingenuidad. Y como a nosotros nos quedaban algunas gotas, el circo de Calder nos emocionó profundamente, como emocionó a este niño grande que es Joan Miró, y a los cincuenta payeses de Montroig ante los cuales, hacía poco tiempo, había dado una representación.

Este escultor había aislado del circo sus elementos más característicos, los elementos estándar, los que podríamos llamar tópicos: el hombre más fuerte del mundo, el domador, el hombre que se traga los sables, los trapecistas voladores, los ruidos, los silencios, la musiquilla característica... Con estos elementos, Calder había formado una síntesis definitiva del circo. El arquetipo, la quintaesencia, el purismo del circo, como decía el escultor Ferrant. Los muñecos del circo Calder eran un prodigio de forma y de color, y su mecanismo demostraba un ingenio formidable. Pero, por encima de todo, es necesario señalar el frescor y la infinita poesía de este espectáculo, que nos hacía retroceder a los buenos años de la infancia. Su humor era declaradamente americano. Cuando, antes de cada atracción, pronunciaba en un español de yanqui excéntrico y con voz de charlatán: «Señoras y caballeros...»; cuando hacía saludar a un payaso con unas «buenas madrugadas...»; cuando, después de las evoluciones de un caballo, retiraba con una pequeña pala unos cacahuetes que representaban los excrementos, todo eso, y mil y un detalles más, producían un efecto irresistible. Cabe señalar, también, el auténtico ambiente de circo que ofrecía el espectáculo. Todo había sido pensado, sin olvidar ningún detalle, para



Un conjunt del ballet «Joc d'infants»

ENTREACTE

Ingràvid, camino pel pati de butaques d'un gran teatre pintat totalment de verd • La sala d'espectacles és mig buida. Al sostre, però, hi ha un mirall immens • A baix tot és silenci, però dalt del sostre mil converses mudas van posant serpentines de colors tendres sobre la superfície del gran llac il·luminat • Dins el meu complet gairebé transparent, jo anava resseguint les fileres de butaques a la manera dels celadors de l'Apostolat de l'Oració en lliurar-se al repartiment de les estampes dominicals • Aviat tenia dins la mà mig closa una barra feixuga de coure formada per moltes peces de metall de deu cèntims

★ En arribar a la fila d'orquestra, vaig extrafer la veu — falsset — per tal d'assenyalar la meua presència a un amic que seia solitari a l'extrem de l'amfiteatre. La veu em va fallar com sempre i en aquell moment es produí un efecte sonor impensat que desvetllà l'atenció de l'amic isolat dels binocles, en escampar-se miraculosament les manedes de coure que portava a la mà sobre els instruments niquelats de l'orquestra. (Els músics aparegueren tots estirats a terra, de bacaterrosa, amuntegats com en una «mêlée» de rugby) • No em costà gaire d'observar que els pocs espectadors esblaimats s'empeitien dins les seves butaques de vellut verd. Del respallier d'algunes d'elles naixien uns petits arbres de corall vermell a l'entorn dels quals volaven unes mosques molt blaves • Súbitament aparegué el cap d'un serpent en el forat del teló • I més tard, a poc a poc, anguniosament, tot el seu cos. L'extrem inferior no esdevingué mai visible. Tothom, però, relacionà els moviments del serpent amb el gest alentit i inconscient de naufrag de les tenebres, que hom constata en els braços dels agonitzants... • Unes portes de

Página del número extraordinario de «D'Ací i d'Allà» de 1934. Ballet «Joc d'infans». Música de Bizet. Decorados de Joan Miró. Compañía «Ballets Rusos de Montecarlo».

crear la atmósfera deseada. Los ruidos, la desnuda música de los discos que acompañaban la representación, el redoble del tambor y el golpe de platillos final que remarcaban los ejercicios de más mérito, el silbato que hacía enmudecer la música, el chasquido del látigo, etc. En fin, un espectáculo de gran calidad y muy divertido.

Calder volvió a pasar por Barcelona, y ADLAN aprovechó la ocasión para organizar una exposición privada de sus dibujos y de sus objetos, en las Galerías Syra. Aquella noche, al lado del frac impecable de un «speaker», flemático como un habitante de la dulce Albión, al lado de los «smokings» de los caballeros y de los vestidos de noche de las damas, Calder, con su cabellera indómita, sin peinar, con su cadencia de simio gigante o de oso polar dentro de la americana de cheviot que le venía grande, con los pantalones de franela sin planchar y los gastados zapatos de gamuza, creaba un contraste curiosísimo. Las Galerías Syra aparecían resplandecientes. Calder comenzó a sacar objetos. Nos hacía el efecto de asistir a una verda-

EXPOSICIÓ D'ART CUBISTA

GALERIES J. DALMAU

18, Portaferrissa :: BARCELONA :: Portaferrissa, 18

Presentació dels pintors cubistes

Caldrà, pera lloar dignament l'obra d'art accents més alts y apassionats, que aquestes proses banals y secament analítiques. Sols a un gran poeta, possessor del Verb y del Ritme magnífic — deuria pertànyer la feina de cantar la cosa sagrada de traduir l'emoció que ella sugereix de magnificar les imatges que inventa l'artista, y les noves relacions que ell descobreix, de separar pretosa, ment el vels successius que embolcallen aquest múltiple y vivent enigma, que es un quadre.

Enigma dich, y el mot no semblarà pas a tots els que admeten — y son avuy nombrosos — que l'artista no deu entretenir-se en imitacions servils,

Reproducción del «Manifest groc», firmado por Dalí, Montanyà y Gasch en 1928.

Del MANIFEST groc hem eliminat tota coherència en la nostra actitud. Inutil qualiterot discors amb els representants de l'actual cultura catalana, negativament, en el nostre per bé que educem a d'altres ordes. La transitorietat o la correcció conuenien als delinqüents i lamentables confusions de títols, les veiem, a les més irrespirables atmosferes espirituals, a la més permiciosa de les indies. Exemple: «La Nova Aurora». La violència builitat, per contra, situa normalment les veues i les posicions i crea un estat d'esperit higiènic.

HEM ELIMINAT tota argumentació
HEM ELIMINAT tota literatura
HEM ELIMINAT tota lírica
HEM ELIMINAT tota filosofia

Ésteu una enorme bibliografia i tot l'esforç dels artistes d'avui per a a favor de les nostres idees, suprimir tot això.

ENS LIMITEM a la més objectiva enumeració de fets a assenyalar el grotc i tristament, espectacle de l'intel·lectualitat catalana d'avui, sancada en un ambient reaccionari i putrefacte.

PREVENIM de la infecció als encara no contagiats. Afèr d'extrema asèpsia espiritual.

SABEM que res de nou anem a dir. Ens costa, però, que es la base de tot el nou que avui hi ha i de tot el nou que tingui possibilitat de crear-se.

VIVIM una època nova, d'una intel·lectualitat poètica imprevista.

EL MAQUINISME ha revolucionat el món
EL MAQUINISME —actes del circumscripcionalment indispensable futurisme— ha vençut el canvi més profund que ha conegut la humanitat.

UNA MULTITUD anònima —ano artístic— col·labora amb el seu esforç quotidià a l'edificació de la nova època, tot i vivint d'acord amb el seu temps.

UN ESTAT D'ESPERIT POST-MAQUINISTA HA ESTAT FORMAT

ELS ARTISTES d'avui han creat un art nou d'acord amb aquest estat d'esperit. D'acord amb llur època.

ACÍ, PERÒ, ES CONTINUA PASTURANT IDIL·LICAMENT

LA CULTURA actual de Catalunya és inservible per a l'època de la nostra època. Res de més perillós, més feia i més adreçador.

PREGUNTEM ALS INTEL·LECTUALS CATALANS:
—De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després haveu de confundre la Grècia antiga amb les ballarines pseudo-clàssiques?

AFIRMEM que els esportistes estan més aprop de l'esperit de Grècia que els nostres intel·lectuals que un esportista verge de nocions artístiques i de tota erudició està més a la vora i és més apte per a sentir l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, migpa i carregats d'una preparació negativa.

PER NOSALTRES Grècia és continua en l'arabari numèric d'un miler d'avui, en el rescat anti-artístic d'anònima manufactura anònima, destinat al golf en el nu en el music ball americà.

ANOTEM que el teatre ha deixat d'existir per a una quantitat gairebé per a toibem
ANOTEM que els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ser sinònims de llocos irrespirables i aburridissims.

PER CONTRA sous fem d'intensa alegria i jovialitat reclamen l'atenció dels joves d'avui.

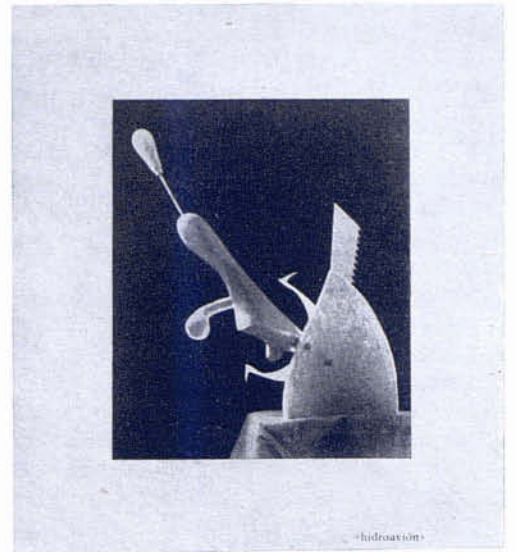
HI HA el cinema
HI HA l'espòrt, la boxa, el rugby, el tennis i els mls esports
HI HA la música popular d'avui, el jazz i la dansa actual
HI HA el saló de l'automobil i de l'aeronàutica
HI HA els jocs a les platges
HI HA els concursos de belleses a l'aire lliure
HI HA la desfada de maniquins
HI HA el nou sona i l'electricitat en el music-hall
HI HA la música moderna
HI HA l'autòdrom
HI HA les exposicions d'arts dels artistes moderns
HI HA encara, una gran enginyeria i una magnífica transatlàntica
HI HA una arquitectura d'avui
HI HA ànims, objectes, mobles d'època actual
HI HA la literatura moderna
HI HA els porters moderns
HI HA el seatre modern
HI HA el gramòfon, que és una petita màquina
HI HA l'aparell de fotografar, que és una altra petita màquina
HI HA diaris de rapidíssima i valuosíssima informació enciclopèdica d'una erudició extraordinària
HI HA la ciència en una gran activitat
HI HA la crítica, documentada i orientadora
HI HA etc., etc., etc.
HI HA Finalment, una orella immòbil sobre un petit fom dret.

DENUNCIEM la influència sentimental dels lleics comuns racials de Guimera
DENUNCIEM la sensibilitat malaltosa servida per l'Orfeu Català, amb el seu repertori tronat de cançons populars adaptades i adulterades per la gent més absolutament negada per a la música, i a l'adher, de composicions originals. (Penem amb l'optimisme del ehor del «Revolucioner americà».)
DENUNCIEM la manca absoluta de joventut dels nostres joves
DENUNCIEM la manca absoluta de decència i d'audàcia la por als nous fets, a les paraules, al riu del ridícul
DENUNCIEM el superanue de l'ambient podrit de les penyes i els personalismes barrejats a l'art.
DENUNCIEM l'absoluta indocumestracio dels crítics respecte l'art d'avui i l'art d'ahir.
DENUNCIEM els joves que pretinen repetir l'antiga pintura
DENUNCIEM els joves que pretinen imitar l'antiga literatura
DENUNCIEM l'arquitectura d'estil
DENUNCIEM l'art decoratiu que no sigui l'estandarditzat el pintor d'arbres tortes
DENUNCIEM la poesia catalana actual, feta dels més rebregats tòpics maragallians
DENUNCIEM les metlles artístiques per a un infantíl, tipus: «Jordi» i «Per a l'alegría i comprensió de la nova, res de més adequat que Rousseau, Picaaso, Chagall...»
DENUNCIEM la psicologia de les noies que canten «Rosa, Rosa»
DENUNCIEM la psicologia dels noies que canten «Rosa, Rosa».

FINALMENT ENS RECLAMEM DELS GRANS ARTISTES D'AVUI, dins les més diverses tendències i categories:

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ, BRANCUSI, ANP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ELIARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESNOS, JEAN COCTEAU, GARCIA LORCA, STRAWINSKY, MARIATY, RAYNAL, ZERVOS, ANDRÉ BRETON, ETC., ETC

SALVADOR DALÍ LLUÍS MONTANYÀ SEBASTIÀ GASCH
Barcelona, març de 1928



Cubierta y una de las páginas interiores con una reproducción de una obra de Ferrant: «Hidroavión», que ilustra un estudio de S. Gasch sobre el escultor.



Página del «Diario de Villanueva y Geltrú» (1934), sobre uno de los actos realizados por ADLAN.

Una festa al «Foment»
Dijous passat al «Foment» de Vilanova s'ha celebrat la projecció de les portales de la col·lecció Gomis, precedida d'un comentari de Carles Sindreu i amb la col·laboració de l'insigne mestre Ferrant. Miquel Barceló, Carles Sindreu i Joan Prats.

«Els nostres lectors recordaran segurament un article que vam publicar fa uns dies a les pàgines d'aquest «Diari», on el qual es donava compte de la finalitat que perseguia la sessió i l'època — per mitjà de la incomparable col·lecció Gomis— tota la impensada, tota la malícia de la vida i tota la caràcterística insubornable del nou-entisme.

La projecció de portales d'en Gomis, juntament amb el començament i l'època del públic Carles Sindreu i el recull de peces de piano de l'època d'ora de la posta a càrrec del mestre Ferrant i Miquel Barceló, foren l'acte més nombrosos i espectaculars del «Foment» el qual fou quinze de l'any de l'any de l'any, i fou, a què temps adreçables.

De les portales il·luminades que es trocaven en les parelles d'animadors, fets de una gran varietat i de colors que, impudicament, es donaven el bec, fins a les nomenades fotografies gal·lantes on unes noies es agueraven i amb una audaç i troada de dissonància redentora la presència dels seus genolls a través d'un esalt de cançons i cançons de piano, l'espectador veia i gaudia gaudint gaudint el procés de la vida, del gust i del gust, aquilant perfectament el clima exacte d'aquell època.

Contribuí d'un manera notable a recompondre l'estat de l'època aquell «Els de la Vall», els «Cançons de Amara», que el Mestre Mont-

«... interpretava el piano, un piano amb acadèlles i curull d'objectes i figures de porcellana, un en boca en aquella temps».

En una paraula, la sessió fou magnífica. No hi falta res. La col·lecció Gomis, les paraules preliminaris d'en Sindreu i la música interpretada pel mestre Montserrat, foren les vistes plenament l'època que es presentia.

«Alguns d'aquella sessió, la Joventut del «Foment» obsequi als que presencien part a la festa amb un sopar a les maternes, servit a la nostra platja, Gomis, Sindreu, Prats, Oreste de Gomis i la poeta russa Nadeia Gaiakova, que els acompanyava, en restaren encantats.

Per arribar a les coses i l'ambient, hem procurat que els nostres intel·lectuals vilanoves no abandonessin pas Vilanova sense haver-se passat abans pel corrent de la vida amb la classe i nou cantada d'afiliació».

F. SERRA NOVA

De Sociedad

«Per trobar de vilanoves i de portales que han realitzat largo tiempo en nostra vila, hem procurat obrer portales del acta que l'època del primer pas de Vilanova, la família Riera-Fuig, D. Pablo J. Riera y Sator, antigament director i professor de nostra Escuela Industrial, guardia aquell varietat y extrema rielacion de amistad; so esposa D.ª Carmen es compañera nostra, como vilanoves son también sus dos hijos. La mayor de ambas, Mariá Margarita, el primero del actual mes se unió en matrimonio con el director y propietario de una de las casas realicadoras y esportadoras más in-

dera clase de astronomía. «Nunca lo habíamos visto...», exclamaban algunos ante toda aquella mecánica celeste y aquel movimiento de astros en miniatura. En tiempos de plagio descarado, de repetición eterna y de quietismo artístico, daba gozo poder decir «no lo habíamos visto nunca...» y tener la sensación de algo insospechado, como lo que podría experimentar un salvaje ante un tocadiscos o una máquina de afeitar que desconoce. ¿Qué se proponía Calder con sus objetos? Aquella noche, con su francés pintoresco, nos lo explicó: «He deseado, ante todo, dar una sensación de los objetos en el espacio, de velocidades entrecruzando los objetos y de diferencias entre las densidades atmosféricas. Después he tenido la idea de que las distancias han de ser variables para dar una universalidad a estas construcciones que quieren sugerir sistemas universales. Y después la idea del movimiento, de movimientos que son bellos en sí. He hecho algunas construcciones movidas por pequeños motores, y otras, como éstas que he traído, que están movidas por la gravedad.»

Por aquel entonces, Calder tenía un temperamento más dinámico que estático. Mientras otros artistas sienten la plasticidad de las formas quietas, él sentía, más que nada, el movimiento. En el circo, no buscaba la actitud bella del acróbata, como haría otro escultor, sino los ejercicios más dinámicos. Y en sus objetos, la forma, de una simplicidad esquemática, había sido reducida a la mínima expresión, la estrictamente necesaria para producir el movimiento. En sus objetos se observaba la misma paciencia y precisión, el mismo sentido de equilibrio, y sobre todo el mismo formidable ingenio que había sido preciso para construir sus figuras de circo. Objetos móviles y circo. Éste, según mi parecer, era el verdadero Calder, mucho más auténtico que el de los dibujos, excesivamente influidos por Miró y Picasso, a excepción de sus deliciosos dibujos de temas circenses.

En 1933, 25 personas formaron la caravana que, organizada por ADLAN, se trasladó en autocar a Mataró para asistir a una representación del circo Frediani. Con nosotros vino el famoso «clown» Antonet y su cuñado, el antipodista Casimir Jarque, muy conocido en Barcelona, y hermano del formidable payaso Tonitoff, antiguo compañero de Seiffert. Antonet, taciturno durante el viaje, se transfiguró así que puso los pies en las gradas del circo Frediani. Sus ojos se volvieron más brillantes. Su cuerpo adquirió más desenvoltura. Se encontraba como pez en el agua, y durante todo el espectáculo no se cansó de observar atentamente el trabajo de sus colegas, aprobando con inclinaciones de cabeza los ejercicios más conseguidos. Todos los artistas le miraban con devoción.

El circo Frediani era un circo ambulante cien por cien. Si el circo es esencialmente un arte de tradición y una diversión eminentemente popular, el circo viajero que, generalmente está dirigido por el cabeza de una de las tradicionales familias de circo y compuesto por individuos de esta gran familia, está concebido para un público ingenuo de barriada o de pueblo al cual hace divertirse plenamente. El circo ambulante es el circo en su estado puro. El auténtico circo.

No encontraréis en las pistas excesivamente bien instaladas de los circos establecidos, la cálida y ruidosa atmósfera del circo transhumante, ni, sobre todo, aquel sentido de lo provisional, de lo frágil y milagroso, que caracteriza el auténtico circo. Por los años 30, Jean Cassou escribió que era necesario buscar la poesía actual — actual entonces —, no en las rimas perfectas de la academia, o en los poemas de Paul Éluard, sino en las óperas-jazz de S. Kurt Weil (*L'Opéra de quat'sous, Mahagony*) y en las novelas de Simenon. Cassou tenía razón. Pero se olvidó del circo ambulante. El circo ambulante sigue su ruta por las carreteras porque es su oficio, porque es preciso seguir los caminos. Y en esta obstinación de vagabundo hay mucha grandeza. Los que no son sensibles a esta grandeza es que no aman el circo. Porque lo querían y eran sensibles a su grandeza, las 25 personas que formaban la caravana organizada por ADLAN se trasladaron a Mataró.

En aquel circo de Mataró trabajaba una gran parte de la familia Frediani, una de las grandes dinastías del circo, la mayoría de cuyos miembros eran catalanes de adopción y de corazón, aunque fuesen italianos de nacimiento. ¡Qué hombre tan extraordinario el viejo Frediani! Los cabellos cortados a la parisién, los mostachos revueltos. Parecía realmente un domador. Podríamos haberle aplicado lo que dijo Apollinaire de un viejo acróbata: «...que la ceniza de sus antepasados surgía en forma de bigote gris sobre el rostro...». El viejo Frediani tenía el tipo del hombre de circo clásico. Aquel día iba vestido con una americana de dril y unos pantalones del mismo género y color amarillo, el uniforme de los mozos de pista de los grandes circos de la ciudad. El viejo Frediani no se andaba con rodeos, y a pesar de ser el dueño del circo y de hacer de director de pista, había adoptado una indumentaria totalmente funcional. Pero aquel día era domingo, y la única concesión que hizo Frediani fue ponerse cuello de pajarita. Este hombre, como todos los hombres de circo, era un auténtico niño. No había perdido la ingenuidad. Nos hablaba, enternecido, de su dinastía, cuyo fundador había sido su padre August. En 1933 eran 27 de familia. Sus ojos se humedecían y su boca temblaba al hablarnos de sus amistades ilustres, de las cuales se enorgullecía infantilmente: Paul Fauré, Pierre Loti, Delcassé, Barthou, Ossorio y Gallardo...

«Si Ossorio hubiese sabido que estoy aquí, ahora que ha pasado por Barcelona, estoy seguro de que me habría venido a verme...», decía. Pero su emoción subía al punto más culminante cuando nos hablaba de sus colecciones. Era un coleccionista maniático, fanático hasta la obsesión. Antes hacía colección de caballos. Tenía 27, de los cuales, en aquel momento, sólo trabajaban cinco. Los otros vivían de renta, según afirmaba muy seriamente. También hacía colección de sellos; tenía cincuenta mil. Viajaba con una serie de baúles y maletas repletos de sellos, incluso los llevaba en los bolsillos. Uno de los aspectos más característicos de estos circos ambulantes es su orquesta. En Mataró estaba compuesta por una serie de instrumentos de viento, que interpretaba una música elemental, apta para todos los públicos: la musiquilla estándar del circo, y, según

Serge — el poeta y dibujante de la pista —, la mejor música del mundo. En Mataró, cuando los músicos perdían el compás, y esto sucedía con frecuencia, el flautista dejaba de tocar y dirigía a sus compañeros haciendo servir la flauta de batuta.

Y empezó la representación. Mientras los Oliveres preparaban sus barras, el viejo Frediani tuvo un momento de inspiración: cogió la mano de Antonet y lo sacó a la pista: «... distinguido público, aquí está el señor Antonet, artista de circo...». No dijo el famoso «clown», ni el gran payaso, sino, simplemente, «artista de circo», con el mismo orgullo de clase y el mismo sentido de colectividad de carrera que diría «médico» o «abogado». La presentación fue hecha con una simplicidad deliciosa y una adorable ingenuidad, con la misma ilusión del niño que presenta un amigo a sus compañeros. «Mon père est tout à fait nature», me dijo Zizine, el hijo mayor de Frediani. No era necesario que lo dijese, bien claramente lo habíamos visto. Aquel hombre tenía una sinceridad de caníbal. Antonet, que inicialmente se resistía, aceptó complacido, con íntima satisfacción, la espontánea ovación que el público le dedicó.

Como espectador de los actos organizados por ADLAN, tengo ahora en la memoria dos muy buenos. Joan Prats y yo hicimos activas gestiones para que actuaran en Barcelona los recientemente creados Ballets Rusos de Montecarlo, que habían presentado en Francia *Jocs d'Infants*, el ballet de Joan Miró. Las gestiones dieron buen resultado, y la compañía debutó en el Liceo en 1933. Una noche en que la misma no trabajaba, Joan Prats, en representación de ADLAN, invitó a algunos bailarines capitaneados por Massin, maestro de baile y coreógrafo de los Ballets, a hacer una visita al Bar del Manquet. En los años 30, el Distrito V, conocido injustamente por el «barrio chino», era una sucursal de Andalucía. Nos perseguían, implacables y obsesionantes, los desgarrados sollozos del maravilloso cante, y nos llegaba constantemente el eco incisivo y dolorido de los estremecidos tablados, que se quejaban patéticamente al ser vigorosamente pateados por los tacones ardientes y desesperados de las «bailaoras», que se encabritaban furiosamente, subyugadas e hipnotizadas por un ritmo seco y preciso, alucinante.

Por aquel entonces, la mejor taberna flamenca era el Bar del Manquet, del Portal de Santa Madrona, en donde aquella noche reinaba una solemne expectación. Una caravana de 30 personas, que no tenían cara de habitar en el barrio, constituía un hecho sorprendente. Nos sentamos. Los bailarines rusos empezaron a devorar cacahuets y avellanas. Las manos enguantadas — miedo al contagio — del entusiasta Joan Prats los iba trayendo a montones del cesto del cangrejero. La sesión era monótona; pero, de pronto, del cuadro flamenco se separó una chiquilla de unos catorce años, y empezó a bailar. La llamaban «La Capitana», y se hacía difícil encontrar la palabra exacta para comentar aquella maravilla. Hasta entonces, «La Capitana» había estado sentada al lado de sus compañeros: impasible y estatuaría, altiva y noble, con una nobleza racial indefinible, hermética, ausente de todo y de todos, sola con su inspiración, en una actitud rígida para per-

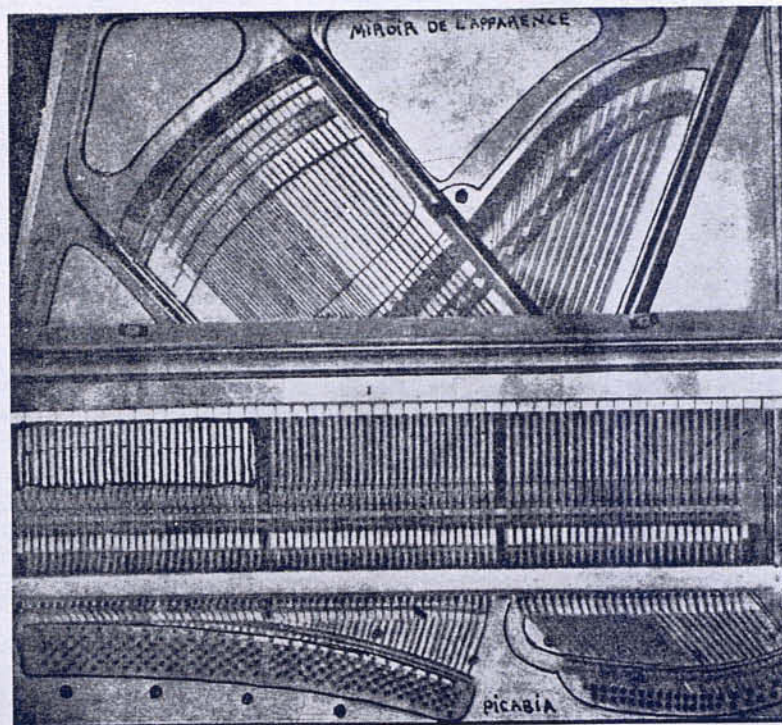
mitir al alma elevarse hacia regiones inaccesibles. Y de pronto un salto. La gitanilla se puso a bailar. Fue indescriptible. Alma pura, la traducción del alma mediante el baile. Movimientos dislocados en ángulo recto que atentaban contra toda geometría. El tablado trepítaba de la manera más dolorosa y precisa, más brutal, de lo que se podía imaginar. A mi lado, un bailarín ruso murmuraba palabras ininteligibles: hablaba de los negros del sermón de Aleluya, el film de King Vidor... El verdadero nombre de «La Capitana» era Carmen Amaya.

Al salir del Bar del Manquet, Massin nos preguntó dónde bailaban sardanas. El flamenco no le había interesado mucho, ya que se lo sabía de memoria. Cuando montó *El tricorni* estuvo una temporada en Andalucía, y en Córdoba y Granada se tropezó con unos bailarines no profesionales — un zapatero, un barbero — maravillosos. Ahora le interesaba la sardana y la quería ver bailar como fuese. Así pues, una parte de la compañía de los Ballets Rusos y unos cuantos socios de ADLAN nos encajonamos, el domingo siguiente, en un vagón del tren de Sabadell. Descendimos en Bellaterra. La sardana bailada en aquel rincón poético y soleado les causó una profunda impresión. La señora Massin, la gran bailarina Eugène Delarova, y una pequeña rusa se introdujeron en el círculo, y, observando atentamente los pasos de los bailarines locales, los imitaban con convicción. La Danilova — todo lo que Massin tenía de contención, ella lo tenía de vivacidad, alegría e inquietud — se esforzaba en coger el difícil ritmo de la sardana, y esbozaba graciosamente algunos puntos de nuestra danza. Massin estaba muy satisfecho. El viaje no le había decepcionado. La gracia de los bailarines catalanes, tan lejana de la fuerza de la de los flamencos, le había sorprendido gratamente.

Y nos volvimos a encajonar en un vagón del tren de Sabadell. En la plaza de Cataluña nos dimos cuenta de que algunos componentes de la compañía de los Ballets Rusos se mostraban indiferentes ante lo visto. Preferían el cuadro flamenco, y, naturalmente, a la Carmen Amaya de las noches anteriores. Quizá tenían razón.

391

PEIGNE



PICABIA.

"Regarde au loin, ne regarde pas en arrière
on déraisonne
quand on veut toujours connaitre les raisons."

N.º 2

10 Février 1917

0'60

Cubierta del n.º 2 de la Revista «391», publicada en Barcelona, en 1917, por Francis Picabia.