

## Reflexions crítiques sobre l'art i la historiografia artística del primer franquisme

Malgrat els elements comuns que permeten parlar del franquisme com un tot històric, i que té la seva visualització més diàfana en el manteniment de la figura del cap d'Estat, resulta evident que les distintes polítiques —també les artístiques— que va anar adoptant el règim al llarg del temps, per motius tant d'ordre intern com extern, requereixen acotacions conjunturals i anàlisis contextuals específiques a l'hora d'estudiar-ne el desenvolupament durant els seus prop de quaranta anys d'existència.

Una primera cosa que es pot constatar és la diferent atenció que la historiografia artística ha dedicat als diversos moments i etapes del franquisme. Mentre que l'art dels anys post-autàrquics disposa d'un conjunt de treballs força sòlids i actualitzats elaborats des d'òptiques renovadores<sup>1</sup>, la historiografia artística de l'anomenat primer franquisme es troba bastant més endarrerida<sup>2</sup>, tant des d'un punt de vista quantitatiu com qualitatiu, malgrat l'existència d'aportacions valuoses i la progressiva emergència de noves perspectives crítiques, que esmentarem més endavant. Una situació que també contrasta

---

<sup>1</sup> Podríem citar, entre altres, les obres d'historiadors i historiadores com Paula Barreiro, Miguel Cabañas, Julián Díaz, Noemí de Haro, Jorge Luis Marzo, Mónica Núñez o Genoveva Tussell. La major part dels noms citats s'han beneficiat dels programes i de la política de publicacions del CSIC. En canvi a l'àmbit català, no hi ha hagut cap organisme públic que hagi vetllat amb una mínima eficiència i pluralitat per la potenciació de la historiografia artística contemporània. Com ha escrit V. Roma, "la historiografia de l'art ha sofert d'una manera molt significativa l'absentisme institucional, possiblement com a conseqüència de la seva difícil rendibilitat política, i també ha deixat de tenir una presència continuada —si és que alguna vegada va arribar a assolir-la— en l'àmbit editorial, on econòmicament no pot competir amb altres ofertes que conformen l'oci cultural i on, a més, la seva visibilitat mediàtica es redueix a espais especialitzats". Valentín ROMA, "La historiografia vista des del museu contemporani", *Papers d'Art*, nº 90, 1er semestre 2006, p. 37.

<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dins el que entenem com a primer franquisme, cal distingir un primer període altament feixistitzat, en coincidència amb l'auge dels estats nazifeixistes, que va començar a entrar en crisi el 1943, si no abans, i que es va enfonsar el 1945 arran de la derrota dels grans sistemes totalitaris. I un segon període més adaptatiu, en què davant la pèrdua dels referents feixistes va prendre una major rellevància el component nacionalcatòlic. Entre finals dels quaranta i principi dels cinquanta, es va iniciar un punt d'inflexió que donarà pas a un nou cicle històric caracteritzat tant pel progressiu reconeixement del franquisme —malgrat el seu caràcter no democràtic— per part del bloc occidentalista com per la redefinició de la política artística del règim espanyol cap a models estètics formalment similars als dels sistemes liberal-democràtics. De manera que el marc temporal que prenem en consideració en aquest article abraça de l'any 1939 al 1951, malgrat que altres historiadors, des d'una perspectiva més socioeconòmica, fan arribar el primer franquisme fins als anomenats Plans d'Estabilització. Però el camp artístic, tot i les seves connexions amb el conjunt del sistema, té les seves pròpies dinàmiques. A més, la data de 1951 coincideix amb la celebració de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en què es comença a visualitzar el tomb de les polítiques oficials i les contradiccions que genera entre els diversos sectors del bloc artístic dominant, però també de l'oposició. Vegeu Miguel CABAÑAS BRAVO, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, CSIC, Madrid, 1996. I el 1951, també és l'any que la IX Triennial de Milà va guardonar el pavelló que representava l'Estat espanyol i que havia anat a cura de l'arquitecte José Antonio Coderch i Rafael Santos Torroella. Una proposta formalment renovadora que incorporava obres de Miró, Oteiza o Guinovart al costat de peces d'art romànic, utilatges artesans o imatges de l'arquitectura vernacle i d'obres de Gaudí, així com referències a manifestacions artístiques coetànies, com l'Escuela de Altamira o Cobalto 49, en què llavors participava Santos Torroella. La idea d'espanyolitat actuava com una mena de clau de volta del conjunt. Vegeu Oriol PIBERNAT, "El pavelló espanyol a la Triennale de 1951: diplomàcia cultural i espai de renovació estètica", dins Antoni MARÍ i Albert MERCADÉ, *La modernitat cauta, 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*, Angle Ed., Barcelona, 2014.

amb la que es dóna en la historiografia general, en què hi ha un nombre més elevat d'obres d'interès dedicades a la immediata postguerra, sobretot referides a l'àmbit polític, que no pas al tardofranquisme.

És possible que en aquest fet hi hagi influït, al costat d'altres factors que anirem veient al llarg de l'article, cert prejudici estètic derivat d'una tendència, que havia estat molt present en els estudis artístics, àdhuc en els àmbits acadèmics, a no delimitar prou clarament, i doncs a confondre, els terrenys propis de la crítica d'art i els de la història de l'art. Unes disciplines que, malgrat els aspectes que comparteixen i les interrelacions que mantenen, responen a uns plantejaments, unes fonamentacions teoricometodològiques i unes finalitats diferents. De manera que l'aiguabarreig entre una i altra podia portar a creure que el baix nivell artístic d'una determinada producció, com sol atribuir-se de forma generalitzada a l'art de la postguerra, convertia el seu estudi en una cosa sense sentit o mancada d'interès —el fetitxisme del gust com a pretext anticognitiu— o que, si més no, podia limitar o condicionar negativament les possibilitats analítiques o interpretatives.

Però entre els reptes dels historiadors de l'art hi ha precisament la lluita contra aquesta mena de doxes i la necessitat de superar la fal·làcia segons la qual l'objecte d'estudi és determinant en el valor i els resultats de la recerca historiogràfica. Fa anys que sabem, gràcies a l'evidència de nombroses investigacions —de l'entorn *annaliste* o de la microhistòria, àdhuc de la història local—, que de terrenys aparentment erms es poden extreure fruits ufanosos. En efecte, així com la rellevància principal d'una obra d'art no ve tant de la cosa representada, sinó de la creativitat de l'artista i dels usos que fa de les formes i dels sistemes de representació emprats, la rellevància d'un assaig historiogràfic tampoc no ve del tema tractat sinó de la mirada de l'analista, de la seva capacitat de transcendir els límits de partida i de saber projectar, mitjançant uns determinats procediments i mètodes de lectura, nova llum sobre la realitat inquirida. Per un altre costat, el seguiment i reforçament acrític del *mainstream* artístic tampoc no és garantia de gaire res. Hi ha certament molts treballs sobre les grans obres i personalitats, però, en canvi, són força més escasses les representacions que n'han renovat la percepció, i d'entre el munt d'aportacions caldria esmentar les de Fèlix Fanés, Ian Gibson, Robert S. Lubar o Joan M. Minguet sobre Dalí i/o Miró.

D'altra banda, el fet d'atendre només les aportacions i els noms més emblemàtics, com si es pretengués fer des d'aquest àmbit artigràfic una nova versió de la vella història de batalles i reis al marge de les dinàmiques pròpies del camp artístic i de la resta de la societat, distorsiona tant el seu sentit propi com el de de tot allò que l'envolta.

A més, bona part de les línies de recerca artigràfica centrades en aquest període no han tingut gaire en compte les aportacions historiogràfiques internacionals més reeixides i innovadores en l'estudi dels feixismes i la seva producció simbolicovisual, cosa que ha portat a desatendre els elements comuns d'aquests règims i a presentar característiques compartides de l'art que promovien —sigui el seu caràcter relativament eclèctic sigui la seva coincidència amb determinades funcions pragmàtiques pròpies de l'art sacre— com si fossin fets particulars i singulars del franquisme. En aquest sentit, es podria dir que l'embadocament en els arbres ha restret la contemplació del bosc, raó per la qual en el present article he mirat d'incorporar una certa perspectiva comparatista que resulti útil tant per establir marcs comuns d'anàlisi que permetin avaluar coincidències, afinitats,

distanciaments i dissimilituds com per afavorir la clarificació i la comprensió de l'objecte d'estudi des d'una visió més global del fenomen.

Però abans d'entrar en l'art i l'historiografia artística del franquisme, es fa imprescindible comentar, ni que sigui succintament, el període que el va precedir —la II República—, ja que una part dels plantejaments estéticoideològics que adoptaria el Nuevo Estado es van congriar en aquella circumstància històrica i, d'altra banda, el relat absolutament maniqueu que el franquisme va elaborar dels anys immediatament anteriors, identificats amb el mal, li va ser especialment útil com a referent d'antítesi a partir de qual erigir la seva pròpia imatge.

## Segona República i franquisme

Una primera cosa que cal dir és que el tipus d'art que predominava a Catalunya durant el moment republicà responia, a grans trets, a una modernitat atemperada i cosmopolita allunyada de radicalitats estètiques i ideològiques. L'avantguarda artística, hegemnitzada sobretot pel surrealisme i les seves derivacions, hi ocupava una posició gairebé marginal i venia molt alimentada pels artistes catalans que residien a París. I si això s'esdevenia en l'escenari català, la situació encara era més accentuada a la resta de l'Estat espanyol. No podem obviar que ja des d'anys abans, en el marc de l'Europa en guerra i sobretot de la postguerra, s'havia produït una reacció creixent a favor d'un retorn, real o imaginari, a la tradició i als estils nacionals, enfront dels corrents de ruptura estéticoideològica i de l'esperit internacionalista. Un procés de reorientació artística que responia a allò que, des de França, es va qualificar de *rappel à l'ordre*<sup>3</sup>. Mots com equilibri, serenitat, harmonia, puresa, claredat, ideal o mesura van donar sentit a la discursivitat emergent, amarada de nacionalisme i de retòrica classicitzant<sup>4</sup>, la qual a Catalunya va enllaçar amb l'univers de valors noucentistes. De manera que l'opció neoclassicista no era una excentricitat dels feixismes, sinó que corresponia a un corrent en voga en la major part dels països d'Occident<sup>5</sup> i que els totalitarismes van integrar, amb més o menys habilitat, en la seva particular cosmovisió.

Aquestes noves hegemonies culturals poden situar-se en un cicle històric que, a grans trets, vindria emmarcat per les dues grans conflagracions d'abast mundial. Un cicle que es caracteritzaria tant pel trasbalsament del sistema d'aliances i la desfeta dels equilibris entre les grans potències com pel crepuscle d'una certa idea d'Europa i l'inici d'una

---

3

<sup>1</sup> Vegeu Kenneth E. SILVER, *Esprit de Corps. The art of the parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton, 1989. En aquest llibre, l'autor evidencia la importància de la Primera Guerra Mundial, potenciadora dels nacionalismes dels països en pugna, i dels seus efectes en aquesta reconducció de les estètiques.

4

<sup>1</sup> Vegeu Kenneth E. SILVER, "Un yo más perdurable", dins Kenneth E. SILVER (comis.), *Caos & Clasicismo: Arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918-1936*, The Solomon R. Guggenheim Foundation i FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2010, pp. 20-23 [catàleg d'exposició].

5

<sup>1</sup> Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Éditions du Seuil, París, 1993, p. 17

època de crisi, de conflictes socials, polítics i militars<sup>6</sup>. Tot plegat va afavorir el que George L. Mosse ha qualificat com la “brutalització de la política”<sup>7</sup>.

Els anys trenta van venir, doncs, condicionats per les dinàmiques esmentades i, malgrat la persistència de nuclis avantguardistes, especialment en les grans metròpolis, el bloc artístic dominant es va caracteritzar per la manca de grans convulsions estètiques i per un replegament de les pràctiques més experimentals i revulsives així com per una reconducció, en clau diguem-ne reformista, de les troballes i les descobertes formals que havien caracteritzat les dècades anteriors<sup>8</sup>.

A l'Estat espanyol, la major part de la intel·lectualitat republicana, tant la de dretes com la d'esquerres, es va posicionar al marge o en contra, a voltes de forma bel·ligerant, de les avantguardes, bàsicament per considerar-les unes manifestacions del passat que resultaven inadequades, pel seu vessant subversiu i dissolvent, al nou context politicocultural i al compromís de reconstrucció i voluntat de síntesi que, al seu entendre, exigia la nova circumstància històrica. O bé, l'actitud de rebuig responia a una presa de partit que apel·lava a un esperit social republicà d'aspiració igualitarista i/o a una sensibilitat popular davant el suposat elitisme i la intel·ligibilitat de les avantguardes<sup>9</sup>. L'esclat de la guerra, arran de la revolta facciosa, va propiciar que una

---

6

<sup>1</sup> Enzo TRAVERSO, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2009 [1<sup>a</sup> ed. fr.: 2007]. Si bé aquest marc d'inestabilitat és el que va propiciar les noves dinàmiques artístiques i el creixement dels feixismes, no es pot obviar que molts components del cos ideològic d'aquests corrents totalitaris de base contrarevolucionària venia de molt més enrera, en bona part de la reacció contra la Il·lustració i la Revolució francesa, segons Sternhell, i de la rebel·lió contra el positivisme, segons Mosse. Vegeu Zeev STERNHELL i al., *El nacimiento de la ideología fascista*, Siglo XXI, Madrid, 1994 [1<sup>a</sup> ed. fr.: 1989]. Però, alhora, no es pot deixar de constatar que la Revolució francesa va aportar un seguit d'elements que els feixismes també farien seus, especialment la nacionalització de les masses mitjançant unes noves formes de fer política que buscaven la seva mobilització i integració mitjançant l'ús de ritus, festivals, cerimònies i símbols. La Revolució francesa va deixar la seva empremta en una nova visió del sagrat i va crear una religió civil que el modern nacionalisme va adoptar com a pròpia. Vegeu George L. MOSSE, *La cultura europea del siglo XX*, Ed. Ariel, Barcelona, 1997 [1<sup>a</sup> ed. angl.: 1961] i “Feixisme i Revolució francesa”, *Afers*, n<sup>o</sup> 25, 1996 [1<sup>a</sup> ed. angl.: 1989].

7

<sup>1</sup> George L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 2002 [1<sup>a</sup> ed. angl.: 1990], p. 175.

8

<sup>1</sup> Suzanne PAGÉ, “Le temps menaçant. Préface”, dins Suzanne PAGÉ i Aline VIDAL (comis.), *Années 30 en Europe, le temps menaçant (1929-1939)*, Éditions des musées de la Ville de Paris i Flammarion, París, 1997, p. 10 [catàleg d'exposició].

<sup>9</sup> Aquesta actitud majoritària del republicanisme no s'ha de confondre amb una manca de compromís de les institucions republicanes cap a la modernitat artística, ja que durant el període republicà es van produir transformacions substancials, eficaces i progressistes en molts àmbits de la cultura vinculada als poders públics. Vegeu Jaime BRIHUEGA, “El equipaje de los años treinta”, dins *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Fundación Caja Madrid, 1999 [catàleg d'exposició]; i Javier PÉREZ SEGURA, *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, CSIC-MEAC, Madrid, 2002. Entre els corrents estètics predominants destacaven els nous revisionismes de base figurativa –anomenats “noves mimesis” o “realismes de nou encuny” per Jaime Brihuega–, inspirats per neoclassicismes, verismes, la metafísica i el Novecento italians, el realisme màgic i la nova objectivitat alemanya o el precisionisme nord-americà. Segons Jaime BRIHUEGA, “Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República”, a Isabel GARCIA GARCÍA i Javier PÉREZ SEGURA (coord.), *Arte y política en España (1898-1939)*, Consejería de Cultura Junta de Andalucía-Comares Ed., Granada, 2002. Una part d'aquestes opcions artístiques dels anys trenta van persistir durant el primer franquisme.

part de les pràctiques artístiques assumissin un vessant funcional al servei de la propaganda política.

Malgrat aquest distanciament entre avantguarda i republicanisme, el primer franquisme va tendir a identificar globalment l'art de l'època republicana amb un avantguardisme estrangeritzant, revolucionari i iconoclasta, enemic de les essències pàtries. Això va propiciar que les representacions que alguns crítics i historiadors progressistes van construir posteriorment dels anys trenta —com si fos un moment àlgid de les avantguardes— estigués, paradoxalment, condicionada per la distorsió interessada que n'havia fet el règim totalitari. En paral·lel a l'esmentada mistificació artística, el franquisme també identificava la democràcia republicana amb el comunisme, de manera que el cop militar hauria estat un recurs per frenar l'expansió de l'enemic soviètic. Una retòrica que es va fer abassagadorament present en els anys de la Guerra Freda a fi de guanyar-se el favor del bloc occidentalista. Però la realitat és que el comunisme —com l'avantguarda artística— havia tingut una feble rellevància a l'Estat espanyol i el seu creixement va venir induït tant pel conflicte bèl·lic provocat per Franco i els seus acòl·lits contra el reformisme republicà com per l'actitud passiva, quan no tramposa i ambivalent, dels països liberaldemocràtics, que van deixar l'URSS com l'únic suport del govern legítim.

Si bé s'ha caracteritzat el franquisme pel seu “antiavantguardisme”, i efectivament ja he puntualitzat el sentit que prenia aquesta actitud denigratòria, potser caldria acabar de precisar-ne l'abast. S'ha de tenir en compte que, històricament, el qüestionament avantguardista de l'esfera estètica pròpia de la racionalitat burgesa, es feia des de punts de vista molt diversos, àdhuc antagònics<sup>10</sup>. De manera simplificada, podríem establir dos pols, l'un correspondria a unes avantguardes de sensibilitat proletària i l'altre, a unes avantguardes de sensibilitat aristocràtica, les quals amaraven plantejaments ideològics vinculats al comunisme i l'anarquisme, per un costat, i als nous tradicionalismes i als feixismes, per l'altre. O, si es vol, vinculats a la revolució social i a la revolució nacional respectivament. Concretament, a Espanya hi hagué una avantguarda que confluiria amb certs entorns falangistes, el nom més representatiu de la qual fou Ernesto Giménez Caballero, fundador i responsable de la revista *La Gaceta Literaria*, que va acollir les aportacions de nombrosos artistes i intel·lectuals imbuïts d'un esperit de ruptura, comú a revolucionaris i contrarevolucionaris, vers la modernitat establerta. La publicació ha estat definida com el laboratori intel·lectual on es van incubar les actituds protofeixistes a l'Estat espanyol<sup>11</sup>. A Catalunya, més enllà de la fascinació inicial cap el feixisme d'intel·lectuals catalanistes receptius a una certa idea d'avantguarda com J. V. Foix o de la deriva posterior cap a plantejaments nacionalcatòlics, espanyolistes i feixistitzants de Josep Maria Junoy o Sebastià Sánchez-Juan, voldria subratllar el nom de Juan Ramón Masoliver, que havia estat director de la

---

10

<sup>1</sup> Vegeu Raymond WILLIAMS, “La política de la vanguardia”, dins *La política del modernismo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997 [1a ed. angl.: 1989].

11

<sup>1</sup> L'any 1930, Giménez Caballero considerava que els temps de les avantguardes artístiques i literàries havien passat i que sols quedava un marge d'actuació per a l'avantguardisme en el terreny de la política, que en el seu cas va comportar una implicació creixent amb el feixisme. Vegeu Enrique SELVA, *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, PreTextos, València, 2000; i “Gecé y la *Via estética* al Fascismo en España”, a Ferran GALLEGÓ i FRANCISCO MORENTE (eds.), *Fascismo en España*, El Viejo Topo, Barcelona, 2005.

revista *Hèlix*<sup>12</sup>, atès el paper rellevant que va jugar com a ideòleg de la reacció contrarevolucionària, en estret contacte amb nuclis culturals mussolinians, i la seva participació inicial en el procés de substitució lingüísticocultural que va impulsar el franquisme a Catalunya<sup>13</sup>.

Així, doncs, la discursivitat franquista obviava, per un costat, la passada implicació d'alguns dels seus intel·lectuals amb l'avantguarda i, per l'altre, vinculava aquesta avantguarda exclusivament amb el bàndol republicà. Una lectura deformada i deformadora que, també en aquest aspecte, assumiria, anys després, bona part de l'oposició cultural antifranquista —com si l'avantguarda tingués necessàriament una significació política progressista o d'esquerra— i que encara avui manté certa vigència<sup>14</sup>.

La hipòtesi que defenso és que determinats aspectes de les avantguardes reaccionàries no és que desapareguessin de cop i sense deixar rastre durant el primer franquisme, sinó que van confluïr tant amb opcions polítiques feixistes i contrarevolucionàries com amb

---

<sup>12</sup> Sobre aquesta publicació, vegeu Joan M. MINGUET, “Hèlix, professió de fe surrealista!”, dins *Hèlix, Vilafranca del Penedès, 1929-1930*, Andana, Vilafranca del Penedès, 2006 [edició facsímil de la revista].

<sup>13</sup>

<sup>1</sup> Masoliver després d'una estada a París, on va conèixer James Joyce, va ocupar una plaça de lectorat a Gènova on es va relacionar amb el grup d'intel·lectuals que s'aplegava al voltant del poeta Ezra Pound, vinculat al feixisme, de qui esdevingué secretari. El 1933 fou nomenat corresponsal de *La Vanguardia* a Roma, on va publicar articles favorables a Mussolini. També va col·laborar a *Mirador*, *El Sol*, la revista falangista *Azor* i en publicacions italianes d'ideologia afí. El llibre de Sònia HERNÁNDEZ i Àngel Luis ACÍN, *Juan Ramón Masoliver: Dies llogats*, Ajuntament de Montcada i Reixac, 2002, aporta informacions d'interès malgrat el seu to, més a prop de l'hagiografia que de l'assaig crític. Més interessant és l'estudi acadèmic de Sònia HERNÁNDEZ, *La formació de un humanista. Juan Ramón Masoliver (1910-1936)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2010 [treball de recerca]. Durant la guerra, Masoliver s'incorporà al bàndol franquista i fou nomenat cap provincial de propaganda de Barcelona i, al costat d'altres intel·lectuals que havien lluitat amb Franco (com Carles Sentís, Xavier de Salas, Ignasi Agustí, Martí de Riquer, Félix Ros o Luys Santa Marina), es va encarregar, sota les ordres del director general de propaganda, Dionisio Ridruejo, de promocionar una literatura en espanyol a Catalunya d'acord amb els principis del nou règim. Es van prohibir els mitjans de comunicació que no s'identificaven amb el Nuevo Estado i també l'edició en llengua catalana, mentre que l'espanyol, únic idioma oficial reconegut, ocupava tot l'espai públic. Masoliver també va formar part de l'equip de la revista falangista *Destino*. Després de plegar del càrrec oficial i d'una nova estada a Itàlia va retornar a Barcelona, on impulsà diverses publicacions literàries en què recuperava aspectes del surrealisme i promovia escriptors de l'entorn falangista afins a aquesta poètica, com Juan Eduardo Cirlot, Julio Garcés o César González Ruano. Vegeu Dolores MANJÓN-CABEZA CRUZ, “Poesia de posguerra en Barcelona”, *Revista de Literatura*, vol. LXX, n° 139, gener-juny 2008. Garcés era funcionari dels serveis de propaganda franquista i González Ruano, un pronazi antisemita, vividor, oportunista i mafiós. Sobre aquest darrer, vegeu el retrat demolidor que n'han fet Rosa SALA ROSE i Plàcid GARCIA-PLANAS a *El marqués y la esvástica. César González-Ruano y los judíos en el París ocupado*, Anagrama, Barcelona, 2014. Finalment, cal dir que Masoliver va participar en l'organització de dues de les principals iniciatives que van marcar un canvi de rumb de les polítiques artístiques del franquisme, les biennals hispanoamericanes de 1951 i 1955.

<sup>14</sup>

<sup>1</sup> Una de les causes d'aquest error de perspectiva ve, al meu entendre, de la manca d'una contextualització adequada de la noció d'avantguarda, així com de lectures reductores, deshistoritzades, formalistes i de cert caire mitificador elaborades des de les darreres dècades fins als temps presents. D'altra banda, el fet que un autor qualifiqui amb aquest terme una determinada proposta estètica que li era contemporània, no vol dir que sigui una categoria necessàriament apropiada per a l'ús historiogràfic, sinó que la seva utilització ha de ser objecte d'un estudi crític a fi de valorar-ne la pertinència. Sovint s'ha fet dependre massa mecànicament la idea d'avantguarda de les retòriques formals que posava en joc una obra, sense tenir prou en compte els seus mètodes de producció, els fonaments teoricoideològics en què es fonamentava o les finalitats socials, polítiques i culturals a què aspirava. Ni s'ha atès amb gaire deteniment la manera com funcionava en el seu entorn socioartístic, les formes de recepció que instaurava o, en fi, les relacions que mantenia amb la modernitat establerta o amb la mateixa institució artística.

plantejaments de base heterònoma i premoderna —basats en apropiacions i relectures de l'art sacre i les seves derivacions<sup>15</sup>, així com del pensament escolàstic— i van reconformar-se per modelar el que alguns autors han qualificat com la principal nova forma artística que va perfeccionar el feixisme: la religió secular del mite i el símbol<sup>16</sup>, que es manifestava, entre altres pràctiques i representacions, en actes multitudinaris i en celebracions públiques al voltant de cerimònies rituals en què es pretenia posar “la vida a l'escenari” i es buscava una recepció col·lectiva de l'esdeveniment i una identificació per la via de les emocions entre els oficiants i les masses. Una expressió de religió política<sup>17</sup>, o si es vol de politització de la religió<sup>18</sup>, que sacralitzava una entitat secular de l'esfera política, la qual passava a convertir-se en objecte de culte i base reguladora de l'existència col·lectiva.

## Art i franquisme

En aquest apartat tractaré de manera general la qüestió de la historiografia artística del primer franquisme a partir del desplegament de dues proposicions bàsiques. L'una, és que resulta no només adient, sinó forçosament inevitable, parlar d'un art franquista o, amb més propietat i exactitud, de les cultures estètiques del franquisme. I dins aquest art franquista caldria situar no només l'anomenat art de propaganda —a no ser, és clar, que aquesta noció s'entengués en un sentit ampli i extensiu, però alhora flexible i dialèctic, capaç d'abraçar les moltes modalitats existents de propaganda, més enllà de les formes més evidents i mecànicament instrumentals—, sinó totes aquelles manifestacions artístiques, i de les discursivitats amb elles associades, que, al marge dels repertoris temàtics i dels models estilístics emprats, van servir els interessos del sistema totalitari espanyol<sup>19</sup>. No en va, tots els feixismes, en les seves diverses configuracions, van donar,

<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Ja l'estudiós P. Bürger va assenyalar el caràcter col·lectiu de la recepció de l'art sacre en l'època medieval i la seva inserció en la praxi vital dels creients, cosa que suposava, en aquestes aspectes concrets, cert paral·lelisme amb l'aspiració avantgardista de depassar l'esfera estètica. Amb la seva observació responia a la teorització benjaminiana que subratllava el paper de les noves tècniques de reproducció en la transformació dels modes de percepció, en què la recepció contemplativa pròpia de l'individu burgès es veia reemplaçada per la recepció massiva. Bürger també retreia a Benjamin que ignorés l'emancipació de l'art respecte al sagrat que va aconseguir la burgesia. Vegeu Peter BÜRGER, *Teoria de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 1997 [1ª ed. al.: 1974].

<sup>16</sup>

<sup>1</sup> George L. MOSSE, *La cultura europea del siglo XX, op. cit.*, p. 154 i “Feixisme i Revolució francesa”, op. cit., p. 529. L'historiador alemany també subratlla la importància de la teatralitat barroca en l'estima pels símbols i pels gestos de la política nazifeixista, així com l'ús de terminologia cristiana.

<sup>17</sup>

<sup>1</sup> Vegeu Emilio GENTILE, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari, 2001. La variant nazi dels feixismes també ha estat contemplada com una “rèplica del cristianisme i els seus ritus”; a Eric MICHAUD, *La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*, Adriana Hidalgo Ed., Buenos Aires, 2009 [1ª ed. fr.: 1996], p. 89. Sobre els vincles entre nazisme i cristianisme, vegeu Richard STEIGMANN-GALL, *El Reich sagrado. Concepciones nazis sobre el cristianismo, 1919-1945*, Akal, Madrid, 2007 [1ª ed. angl.: 2003]. De fet, una gran part dels referents culturals dels feixismes tenien aquesta provenença cristiana.

<sup>18</sup> Alguns autors consideren més adequat per al cas espanyol parlar d'una “politització d'allò sagrat”, vegeu Giuliana Di FEBBO, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2012, pp. 15-16. Però és possible trobar els dos sistemes rituals en el franquisme, l'un més vinculat al feixisme d'arrel falangista i l'altre al feixisme d'arrel catolicointegrista.

<sup>19</sup>

<sup>1</sup> En aquest sentit podríem dir que gairebé tot l'art que va poder accedir a l'esfera pública durant els anys més durs de la postguerra era, explícitament o implícitament, franquista. I no ens referim només al fet que

com no podia ser altrament atès el seu nivell ideologitzador extrem i la seva voluntat d'arribar a tots els racons de l'ànima humana, una gran importància a la qüestió esteticosimbòlica en tant que eina modeladora de les consciències i mitjà de fixació de models actitudinals i de conducta<sup>20</sup>.

I l'altra, és que les estètiques que va promoure el primer franquisme, amb les seves innegables especificitats, resulten perfectament homologables, en termes generals, a les de la resta de règims feixistes d'Europa, si més no durant el període en què aquests van exercir i expandir el seu domini. Si parlem d'estètiques en plural és per constatar que, contràriament al que encara sol estimar una part de la historiografia, cap feixisme no va crear una estètica pròpia<sup>21</sup>, temporalment persistent i estilísticament homogènia, sinó que els diferents grups i tendències ideològiques que constituïen la base dels distints moviments contrarevolucionaris —sigui a Espanya, Itàlia o Alemanya— tenien uns determinats models de referència, la diferent rellevància dels quals en el temps no era aliena a les relacions de poder canviants que es donaven a l'interior de cada sistema polític<sup>22</sup>, ni tampoc als efectes sobre l'art que es derivaven de les interaccions entre els diversos sistemes totalitaris.

S'ha de tenir en compte, a més, que les formalitzacions produïdes des de les diverses disciplines artístiques, abonades o directament impulsades per l'Estat, no menystenien l'adscripció social i el capital cultural dels seus suposats destinataris, ni obviaven les

---

en les exposicions oficials fos necessari que els artistes manifestessin la seva adhesió al règim, sinó que, en general, l'art, en les condicions restrictives i de control polític en què s'havia de manifestar, contribuïa, al marge -o no- de la voluntat dels seus autors, a la legitimació, directa o indirecta, del Nuevo Estado. Fins i tot es va donar el cas d'artistes que van patir personalment els efectes de la repressió de la postguerra, com Joaquim Mir, però de qui es va utilitzar l'obra en exposicions de propaganda franquista. En aquella conjuntura totalitarista, la distinció entre "art franquista" i "art sota el franquisme" tendia a difuminar-se. Ara bé, sí que és cert que l'esmentada dependència tenia lògicament diferents graus i nivells d'implicació i no hi havia un únic patró relacional. D'altra banda, s'ha de tenir en compte que els criteris i els mecanismes de subordinació a l'ordre estatal van experimentar modificacions substancials en el curs d'aquests dotze anys que abraça el període considerat en el present article.

<sup>20</sup>

<sup>1</sup> En contra de les lectures que tendeixen a minimitzar la importància que el franquisme va atorgar a la lluita en el terreny dels imaginaris, cal dir que les forces faccioses que es van revoltar contra la República ja van definir les bases d'una cultura totalitària durant la Guerra Civil, la qual cosa evidencia l'interès que dedicaven a aquestes qüestions.

<sup>21</sup>

<sup>1</sup> Àdhuc l'art del nazisme, lluny de ser "nou i monolític es basava en l'apropiació, la còpia i el pastixt", segons Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'art de la défaite*, op. cit., pp. 17-18.

<sup>22</sup> Així, per exemple, el model grec era una de les opcions més valorades per Hitler en escultura i arquitectura, en tant que atorgava un origen ari als grecs del període creador, i en pintura advocava especialment per corrents d'arrel vuitcentista i quadres de gènere (paisatgisme, natures mortes, retrats, maternitats, etc.), mentre que l'opció *völkisch* i racial era la preferida de Rosenberg. Per la seva banda, Goebbels s'havia mostrat receptiu a l'estètica expressionista o Himmler a la reactivació de la ritualitat pagana germànica. L'historiador Petropoulos, a partir de la valoració dels planteigs d'una dotzena de persones que pertanyien a l'estret cercle dels líders, retrata el Tercer Reich com un sistema de poder "policràtic" de competència individual, en què els principals dirigents mantenien una rivalitat contínua entre ells i sobre els quals Hitler es presentava com l'últim àrbitre. L'autor evidencia els conflictes entre els diversos líders, els canvis en les seves aliances i la seva creixent o decreixent influència. Segons ell, tots els líders nazis estaven involucrats en una lluita per dominar la cultura i adquirir obres d'art. Jonathan PETROPOULOS, *Art as Politics in the Third Reich*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1996. Vegeu també Ferran GALLEGÓ, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, DeBolsillo, Barcelona, 2008.



diferents funcions i la distinta representativitat a què havia de respondre la producció artística. Unes formalitzacions que, evidentment, també venien condicionades pels canvis polítics i culturals adoptats pels diferents sistemes contrarevolucionaris durant el seu desenvolupament, els quals canvis podien repercutir, o no, en les polítiques artístiques i en l'esfera estètica. El feixisme italià, per exemple, vinculat inicialment al futurisme marinettià, va modificar substancialment la seva política artística en el curs del temps, no sense contradiccions i pugnes internes, a favor de models més involutius i nacionalistes, si bé durant uns anys va fer ús de l'art modern com una peça destacada de la seva propaganda totalitarista<sup>23</sup>. Però en els moments més zenitals dels feixismes, les desviacions de la norma establerta o els plantejaments refractaris a fusionar-se en l'anomenat *armonico collettivo*<sup>24</sup> admetien un horitzó restringit d'expectatives. Mentre que l'Espanya franquista, després de la derrota de l'eix italoalemany, va seguir un procés de reorientació que portaria, no sense contradiccions, a un gir significatiu de les seves polítiques artístiques cap a opcions estètiques més en sintonia amb les del bloc occidentalista, sempre que no entressin en conflicte amb els valors centrals de l'Estat, l'espanyolitat i el catolicisme<sup>25</sup>.

Quant a les referencialitats artístiques i discursives adoptades pel feixisme clerical espanyol<sup>26</sup> i per la resta de totalitarismes de dreta, aquestes van venir molt mediatades per les tradicions culturals existents en els diversos estats i nacionalitats on s'implantaren els moviments esmentats. L'historiador Robert O. Paxton ha remarcat l'adaptabilitat dels feixismes al lloc on operaven i la seva capacitat d'apropiació i resignificació de les pràctiques artístiques i les manifestacions culturals que tenien més a l'abast i amb les quals s'identificaven àmplies capes de la població<sup>27</sup>, una característica que propiciava una particular forma de sincretisme. En aquest sentit, no hi havia en el primer franquisme un antagonisme entre l'ús de les tradicions del neoclassicisme i del barroquisme amb determinades formulacions del vell regeneracionisme i del carlisme,

---

<sup>23</sup> Emily BRAUN, "Cuerpos de la cripta y otras historias de la escultura italiana de entreguerras", dins Kenneth E. SILVER (comis.), *Caos & Clasicismo...*, op. cit., p. 146.

<sup>24</sup> L'expressió és de l'historiador italià Gentile que ha assenyalat com un tret fonamental dels feixismes en el camp artístic —i en el polític— la seva oposició radical a formes d'individualitat que no contribuïssin a la integració de la comunitat en un cos únic, ja que eren vistes com actituds generadores d'escepticisme, neutralitat o indiferència vers l'Estat o la religió feixista, davant dels quals sols era possible la identificació i la unanimitat més absoluta. Vegeu Emilio GENTILE, *Il culto del littorio*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1998 [1993], p. 200.

<sup>25</sup>

<sup>1</sup> Vegeu, per exemple, Julián DÍAZ SÁNCHEZ, *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000; o *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Cátedra, Madrid, 2013.

<sup>26</sup> L'expressió "feixisme clerical" és de George L. Mosse i l'aplica als feixismes de Portugal, Àustria i Espanya per remarcar-hi la importància dels valors catòlics tradicionals; George L. MOSSE, *La cultura europea del siglo XX*, op. cit., p. 158

<sup>27</sup>

<sup>1</sup> Robert O. PAXTON, *Anatomía del fascismo*, Península, Barcelona, 2005 [1ª ed. angl.: 2004], pp. 69-83 y 105-115. Quant al cas espanyol, l'historiador Ismael Saz ha atès les dues grans tradicions de què van fer ús les cultures del franquisme. Per un costat, el corrent nacionalcatòlic va incorporar el pensament tradicionalista, de Marcelino Menéndez y Pelayo a Ramiro de Maeztu o Pío Baroja, mentre que el corrent falangista va recollir aspectes del regeneracionisme finisecular i del pensament d'autors com Miguel de Unamuno, José Ortega i Gasset o Eugeni d'Ors. Vegeu Ismael SAZ CAMPOS, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Marcial Pons, Madrid, 2003.

ni entre la pintura vuitcentista i de gènere, la imatgeria explícitament propagandística i certes propostes de base diguem-ne moderna<sup>28</sup>, sinó més aviat un nexa de relació, no exempt de tensions, que venia donat per la supeditació comuna al projecte global del Nuevo Estado.

El diferent grau de desenvolupament econòmic, industrial i tecnològic dels diferents països on es van assentar els feixismes, també va afectar, lògicament, els processos de conformació i projecció pública de les arts i l'estatus social dels artistes. La precarietat de l'Espanya franquista, mermada pels efectes de la guerra civil, tenia certament poc a veure amb la puixança de l'Alemanya hitleriana, malgrat els costos de la seva acció bel·licista, si bé amb els beneficis derivats de la repatriació de plusvàlues que generava la seva política expansionista. Però, en canvi, tant la mena de conceptualitzacions emprades per uns i altres i bona part de les matrius ideològiques en què aquelles se sustentaven, així com els usos i les funcions que els diferents feixismes atorgaven a la producció artística i simbòlica eren similars<sup>29</sup>.

Si sovint s'han assenyalat unes suposades diferències, mai no prou explícitades, que farien impossible una caracterització dels trets comuns de les estètiques feixistes ha estat, en uns casos, per una avaluació esbiaixada de la realitat artística de l'Estat espanyol, fruit d'apriorismes interpretatius de diversa mena o d'anàlisis no suficientment aprofundides, i, en uns altres, per una tendència a la mistificació de la naturalesa i el caràcter dels estats totalitaris i de les dinàmiques artístiques que aquests promovien o toleraven en el seu si.

D'altra banda, no es pot obviar que el franquisme s'imposà mitjançant una guerra, amb l'exili consegüent de centenars de milers de persones, una part de les quals corresponia als sectors artístics i intel·lectuals més avançats en el seu camp<sup>30</sup>. Per tant, en lloc d'un procés sociopolític on les estratègies per guanyar-se l'aquiescència i el beneplàcit de la majoria de la població conflueixen amb determinades pràctiques de coacció i violència per anul·lar la dissidència, com fou el cas d'Alemanya i Itàlia<sup>31</sup>, en el cas espanyol es va donar una acció de conquesta bèl·lica i d'extermini, amb l'aplicació de mesures de

<sup>28</sup> Cal no confondre la idea d'antagonisme en tant que expressió d'oposició al projecte feixista-totalitari amb el que eren disputes estètiques i ideològiques intestines entre els diferents grups que constituïen el bloc polític franquista per assolir cotes de poder i expandir les seves parcel·les d'influència. El primer cas correspondria a una aspiració antitètica vers l'ordre instituït, mentre que el segon correspondria a una simple voluntat de modificar les seves hegemònies internes, però sense qüestionar el sistema com a tal.

<sup>29</sup> Semblantment, el franquisme va jugar un paper històric i social anàleg a la resta de feixismes, com ara rompre per la força el procés democratitzador i els avanços reformadors assolits, i instaurar un sistema que garantís l'ordre capitalista sense els contrapoders obrers i populars. Vegeu Julián CASANOVA, "La sombra del franquismo: ignorar la historia y huir del pasado", dins Julián CASANOVA i al., *Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, Siglo XXI, Madrid, 1992. En una línia semblant, Enzo Collotti ha subratllat la voluntat comuna a tots els feixismes i règims autoritaris de captar i emprar el consens especialment en les classes mitjanes, urbanes o rurals, i d'activar i organitzar aquest consens al voltant del vèrtex dirigent. Al seu entendre, els aspectes més significatius per definir la naturalesa dels feixismes són els seus objectius i la seva concepció de l'Estat i la societat. Quant al cas espanyol, subratlla el paper de l'Església catòlica i la voluntat de destruir els "diferents", sigui en el camp polític, cultural, social o sexual. Vegeu ENZO COLLOTTI, "Cinc formes de feixisme europeu. Àustria, Alemanya, Itàlia, Espanya i Portugal", *Afers*, nº 25, 1996 [1ª ed. ital.: 1990].

<sup>30</sup>

<sup>31</sup> Aquest èxode va ser un dels factors que va comportar un desplaçament i una transformació de les hegemònies en el camp artístic, l'altre va ser evidentment el resultat de les polítiques franquistes i els seus efectes damunt bona part dels autors i del subsistema artístic.

<sup>31</sup>

càstig de tota mena, des de depuracions, confiscacions de béns i empresonaments a l'eliminació física dels adversaris polítics, unes pràctiques repressives que es van perllongar molts anys després d'acabar el conflicte armat. Al seu costat, els aparells ideològics del règim, que gaudien d'un monopoli absolut, i els seus sistemes de socialització —de l'Església a l'escola passant per les estructures d'enquadrament nacionalsindicalista per a treballadors, joves o noies— van exercir una labor intensíssima de persuasió i adoctrinament de la població, que van crear una mena de *cultura diffusa* que arribava a tots els estrats de la població<sup>32</sup>.

Tot plegat va fer que, en els anys de la immediata postguerra, la por i la inseguretat fossin sentiments omnipresents entre les persones que s'havien mantingut lleials als valors democràtics, però que també tenien els seus efectes en franges més àmplies de la població, dels conversos als displicents o poc entusiastes vers el Nuevo Estado. En el cas dels artistes i dels artífers, aquest temor a possibles represàlies va derivar en actituds personals molt variades (tancament en l'esfera privada —si més no, fins allà on era possible— com a forma de resistència o prevenció, oposició o desafecció personal vers el nou ordre però exercici de l'autocensura en les manifestacions artístiques públiques, adaptació pragmàtica i/o resignada a la nova situació amb l'assumpció aparent de les normes i pautes establertes, assimilació més o menys convençuda de les noves valors dominants, conversió hiperbòlica per evidenciar el refús de vells compromisos, etc.).

Ara bé, al costat de les mesures netament repressives —l'eix principal de la seva acció—, el franquisme també va anar establint mecanismes interventors que buscaven assolir formes de consentiment i suport social, on es barrejaven la concessió d'incentius de diversa mena, fossin morals o materials, amb l'exercici de la intimidació o l'amenaça latent, i que tenien com objectiu integrar en el sistema totalitari el major nombre possible de persones; i si això no era possible el règim es conformava amb la inhibició i la passivitat<sup>33</sup>.

---

<sup>1</sup> També cal tenir present que una part minoritària de la població total de l'Estat, en virtut de les lleis racials, es trobava en una situació d'excepcionalitat i de manca de drets que va acabar portant a les polítiques genocides del nazisme. A Itàlia, algunes d'aquestes mesures es van començar a aplicar més tardanament.

<sup>32</sup>

<sup>1</sup> Amb el terme *cultura diffusa*, emprat per sectors de la historiografia italiana, es vol subratllar els diferents nivells i modalitats segons els quals s'implementava la relació entre cultura i demanda ideològica durant el feixisme. Vegeu Mario ISNENGI, *L'educazione dell'italiano: il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Cappelli, Bolonya, 1979.

<sup>33</sup>

<sup>1</sup> Carme MOLINERO, *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Cátedra, Madrid, 2005; Pere YSÀS, "Consens i dissens en el primer franquisme", dins Giuliana DI FEBBO i Carme MOLINERO (eds.), *Nou Estat, nova política, nou ordre social*, Fundació Carles Pi i Sunyer-CEFID, Barcelona, 2005. Pel que fa al cas alemany, l'estudiós Alan Steinweis ha emfasitzat, més que els efectes de la repressió nazi, la importància de l'entorn polític, professional i econòmic en què els artistes alemanys es veien obligats a treballar, especialment a partir de l'exemple de les Cambres del Reich de Música, Teatre i Arts Visuals; mentre que Peter Adams, de forma potser més simplista, s'ha referit a la submissió total de la població a una estètica de l'Estat. Vegeu, respectivament, Alan STEINWEIS, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1993; i Peter ADAM, *Arte del Tercer Reich*, Tusquets, Barcelona, 1992 [1ª ed. angl.: 1992]. Són especialment interessants les puntualitzacions a aquestes dues visions que fa Peter JELAVICH a "National Socialism, art and power in the 1930s", *Past&Present*, nº 164, agost 1999.

Tampoc no s'ha de perdre de vista el fet que la superació dels feixismes alemany i italià va venir d'una derrota militar, cosa que propicià una ruptura més o menys radical amb el seu passat immediat, mentre que el feixisme espanyol es va anar reinventat en el temps i s'adaptà amb un mesurat pragmatisme a les exigències que comportaven les noves relacions de poder a escala internacional. I ni tan sols el pas posterior a la monarquia parlamentària no va comportar un hiat radical i definitiu amb el règim autoritari, sinó que els grups de poder econòmic i els aparells de dominació del vell estat, així com una part substancial dels seus imaginaris, especialment els relatius a la qüestió nacional espanyola, van continuar mantenint operativitat i influència i, per tant, condicionant la construcció de la nova realitat postfranquista, i també, lògicament, del seu vessant artístic.

Aquests fets poden ajudar a explicar per què, a diferència d'altres estats europeus, les grans institucions artístiques del Regne d'Espanya, i també les catalanes, han estat i són tan reticents a promoure una revisió crítica i històricament contextualitzada de l'art franquista, àdhuc de l'art sota el franquisme, com a molt han abonat el tractament d'alguns autors, grups o experiències estètiques, però gairebé sempre des de perspectives més aviat entotsolades, força subjectivistes i poc receptives a l'estudi de les interaccions entre formes simbòliques, formacions socials i dinàmiques politicoideològiques<sup>34</sup>. Els enfoc cosmopolitistes, que no internacionalistes<sup>35</sup>, en tant

34

<sup>1</sup> Així, posem per cas, s'han dedicat exposicions al poeta, assagista i músic Juan Eduardo Cirlot, tant a l'IVAM de València –*Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (1996)- com a Arts Santa Mònica de Barcelona –*Juan Eduardo Cirlot: L'habitació imaginària* (2011)-, però ambdues, malgrat el seu interès, especialment la primera, han obviat la vinculació de Cirlot amb determinades simbologies i cosmovisions compartides amb el nazisme i les repercussions que aquestes van tenir en la seva pràctica artigràfica. I tampoc no s'han valorat a fons les seves relacions amb el falangisme barceloní –col·laborà en publicacions com *Estilo o Solidaridad Nacional*- o amb Eugeni d'Ors, ni s'ha aprofundit el seu vincle amb el musicòleg Marius Schneider, un personatge que treballava al CSIC i a qui diversos investigadors consideren involucrat amb les polítiques culturals nazis i fins i tot amb els serveis secrets alemanys. Vegeu, per ex., Andrés ORTIZ-OSÉS i Patxi LANCEROS (dir.), *Claves de Hermenéutica: Para la filosofía, la cultura y la sociedad*, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Deusto, 2005, pp. 134-140. Per la seva banda, l'estudiós José Luis Corazón, autor d'una tesi sobre Cirlot, qualifica la seva ideologia de “nihilismo gravitando alrededor de los símbolos del nacionalsocialismo” i el situa adscrit a “tendencias radicales reaccionarias”. Tot això és important tenir-ho en compte, no pas per negar la indiscutible vàlua intel·lectual i poètica de Cirlot, sinó per entendre millor el personatge i per copsar amb més profunditat determinats sentits de les seves lectures sobre l'art. Des d'aquest punt de vista, resulta evident que caldria filar més prim a l'hora de valorar, per exemple, els efectes de la seva relació amb Dau al Set i els artistes que en formaven part, també afins a plantejaments neoromàntics, irracionalistes i nietzchians. Uns artistes que, segons recull Corazón, manifestaven de forma gairebé unànime l'acord cap a les interpretacions cirlotianes de la seva obra. Per contra, Arnau Puig ha qualificat, en les seves revisions d'aquells anys, l'escriptor de “nazi ideològic, estètic” i ha delimitat els diferents moments de Dau al Set, una mica en funció de la predominància d'uns o altres. Per la seva part, Brossa també es mantenia distant del pensament cirlotià. Vegeu José Luis CORAZÓN ARDURA, *La escalera de la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004 [tesi doctoral]; una versió d'aquest treball ha estat publicada amb el mateix títol a Cendeac, Múrcia, 2007. Si obviem tots aquests aspectes, no entendrem prou bé les arrels i les significacions d'alguns suposats avantguardismes. En aquest sentit, és especialment útil l'aportació de R. Griffin per copsar els components modernistes dels feixismes. L'estudiós americà entén els modernismes com una crítica a la modernitat en nom d'una altra modernitat, la postliberal. El seu punt de vista, que autoqualifica de “sincretisme especulatiu”, amb un paper molt rellevant de l'antropologia cultural, el porta a entendre el feixisme com una ideologia o un gènere polític més. Al seu entendre, la clau de volta o el nucli mític dels totalitarismes era la seva visió palinogenèsica, que vinculava la idea de decadència amb la de nou començament, així com el seu ultranacionalisme populista. Vegeu Roger GRIFFIN, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Akal, Madrid, 2010 [1ª versió angl.: 2007].

35

que presenten l'art deslligat de les contradiccions i dels processos interns de les seves societats, han estat sovint un pretext per no afrontar la realitat històrica més propera. Una mena d'actituds que no resulten alienes al caràcter incomplet i limitat de la democràcia espanyola.

### **La historiografia artística sobre el primer franquisme**

En general, la narrativa artigràfica generada a l'Estat espanyol ha tingut una visió força tancada en el seu àmbit disciplinari a l'hora d'atendre les relacions entre art i primer franquisme. I s'ha centrat molt en el tema de la continuïtat o la renovació de les formes estètiques, però sense analitzar a fons els sentits politicoideològics implícits en aquesta dinàmica, la qual cosa ha portat, sovint, a identificar l'ús o la defensa de retòriques més o menys novedoses amb una actitud de distanciament, àdhuc d'oposició, vers el règim. I, alhora, ha pretès explicar l'art del franquisme sense tenir prou en compte el franquisme, això és les seves geneologies, el seu caràcter, la seva composició, el seu funcionament o els seus objectius. I això ha portat a lectures excessivament planes i endogàmiques i a no delimitar prou clarament les distàncies entre el que eren les retòriques del règim i la realitat de les seves polítiques, també en el pla de les arts.

Sovint s'ha repetit del dret i del revés que el franquisme, malgrat les invocacions dels seus publicistes, no va crear un estil artístic propi —com tampoc no ho van fer els altres feixismes, caldria afegir-hi—, però aquesta mena d'apreciacions tendeixen a agafar el rave per les fulles, ja que allò que en realitat crearen aquests sistemes totalitaris fou un estil —un ordre— polític o, si es vol, biopolític, dins el qual les arts i la resta de manifestacions culturals jugaven unes funcions específiques, però subsidiàries, i eren considerades no pas un camp de creativitat lliure, sinó un recurs nacional subjecte al control estricte de l'Estat i al servei dels seus interessos<sup>36</sup>. Un ordre polític que, com han assenyalat diversos autors, era l'expressió d'una voluntat de donar unes determinades respostes als problemes generats per la modernitat, la irrupció de les masses en l'esfera pública i l'acceleració dels canvis històrics. Per Ulrich Schmid, el feixisme va ser, en bona mesura, un fenomen d'estil en què les conviccions ideològiques, els patrons de comportament i les representacions estètiques es fonien en un disseny de vida, que assortia de directrius tots els aspectes de l'existència humana<sup>37</sup>.

La historiografia de l'art d'aquest període ha subratllat, més enllà de les manifestacions declaradament propagandístiques, la preponderància de l'academicisme en escultura i de plantejaments artístics convencionals en pintura, així com la baixa qualitat general de la producció, però no ha explicat gaire què hi havia al darrere de tot això, ni ha deconstruït els imaginaris que posaren en circulació aquesta mena d'obres, ni ha aprofundit en els motius a què obeïa la seva promoció. De manera que la mera

---

<sup>1</sup> La diferenciació entre internacionalisme i cosmopolitisme forma part de la tradició marxista. Molt a grans trets, podríem considerar que mentre que el primer arrenca de baix i parteix de les lluites concretes de les classes subalternes per assolir l'hegemonia nacional en un procés global de superació del capitalisme, el segon terme s'identifica amb els interessos transnacionals de la burgesia per a la qual el món és un gran mercat i tot allò que dificulti la maximització de beneficis, una nosa.

<sup>36</sup>

<sup>1</sup> Robert O. PAXTON, *Anatomía del fascismo...*, p. 164

<sup>37</sup>

<sup>1</sup> Ulrich SCHMID, "Towards a Conceptualisation of Fascist Aesthetics", *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 6, nº 1, juny 2005, p. 138.

descripció del fenomen ha tendit a substituir l'anàlisi crítica i, d'aquesta manera, se n'ha afavorit la desideologització, com si les esmentades formalitzacions fossin asignificatives en el procés de construcció simbòlica del Nuevo Estado, i, ahora, se n'ha desatès la funcionalitat social i política. La continuïtat de determinats aspectes formals no pot amagar-ne els nous usos ni la generació de noves significacions<sup>38</sup>. I és que, com diuen els clàssics en relació a l'escriptura i que podem fer extensiu a les altres pràctiques creatives, no hi ha text sense context.

El mateix terme d'"academicisme" resulta, al meu entendre, poc afortunat a causa de les seves connotacions reductores, ja que atorga una aparença estrictament genèrica, tècnica o procedimental al que, en aquella situació, tendia a adquirir un marcat sentit estètic i ideològic. L'obra de Josep Clarà, entre molts altres artistes, ha rebut sovint aquesta denominació i no s'ha anat gaire més enllà, però resulta evident que s'ha d'estirar més el fil i constatar, per exemple, que el 1941 l'escultor va rebre del govern feixista espanyol la distinció de Comendador de la Orden de Alfonso X el Sabio, que l'any següent fou guardonat per la França col·laboracionista del mariscal Pétain i que va participar, com a figura destacada, en nombroses exposicions oficials de postguerra, de la Biennal de Venècia a la important exposició d'art espanyol a Berlín, capital del Reich, organitzada per l'Institut Ibero-Americano i la Sociedad Germano-Española, entitats vinculades a nuclis nazis i falangistes. La mostra, que després es traslladà a la Itàlia mussoliniana, es va fer en coincidència amb la concessió de la Creu de Ferro, màxima distinció de l'exèrcit alemany, al general Muñoz Grandes, cap dels voluntaris de la División Azul. Considerar que els artistes vius que participaven en aquella mena d'exposicions eren aliens a l'acció propagandista del règim i que les obres que s'hi presentaven, al marge de les retòriques formals que posaven en joc, no han de ser adscrites a la categoria d'art franquista és, a la meua manera de veure, d'una miopia formalista notable.

I per què Clarà va rebre aquest tracte tan destacat? No pas, certament, pel seu suposat "academicisme", sinó perquè la seva aportació encaixava com l'anell al dit amb formulacions abonades per determinats sectors de la intel·lectualitat feixista, la qual en subratllava tant les idees d'ordre i de fidelitat a la tradició com les de representar un renaixement de la puresa i la perfecció enfront de l'anomenat "art degenerat"<sup>39</sup>. D'altra

---

38

<sup>1</sup> No em sembla gaire apropiat, per exemple, parlar de persistència noucentista en aquella conjuntura, perquè el projecte politicocultural que donava sentit al terme feia anys que s'havia esvaït. Sí que en restava el record i sí que restaven polítics, intel·lectuals i artistes que hi havien participat, però el sentit de la seva pràctica ja no hi tenia res a veure. En bona part, el contingut de classe que havia caracteritzat el Noucentisme va propiciar el decantament de bastants dels seus dirigents polítics i culturals cap al franquisme –altres, se'n mantingueren al marge–, en tant que aquest suposava una restauració reforçada de les velles formes de dominació social. Ara bé, sí que es van donar usos instrumentals de la vella referencialitat noucentista per recolzar unes determinades actituds culturals en el marc del primer franquisme, sigui per part de sectors vinculats al catalanisme conservador, al catalanisme catòlic o al franquisme d'arrel catalana. Aquestes diferents utilitzacions van acabar donant un contingut ambivalent a la memòria noucentista.

<sup>39</sup> L'expressió "art degenerat" s'inspirava en la pseudociència de l'eugènia i havia portat a teòrics de l'art del Tercer Reich a propugnar la visualització de l'"autèntic" ésser (humà o animal) en termes de les seves "formes biològiques òptimes". Vegeu Berthold HINZ, "*Degenerat i autèntic. Aspectes de l'art i el poder al Tercer Reich*", David BRITT (dir.), *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996 [1ª ed. angl.: 1995], p. 331. L'obsessió de Hitler i els seus ideòlegs per emparentar els clàssics grecs i

banda, els ideòlegs nacionalsocialistes identificaven l'escultura de la Grècia clàssica amb el prototipus mític de la "nova humanitat" nazi-feixista. L'obra del francocatalà Aristides Maillol esdevingué un dels referents que s'utilitzaren per il·lustrar aquells postulats, fins al punt que artistes del nazisme com Arno Breker l'entronitzaren com a mestre, mentre que a la Catalunya sota dominació espanyola foren, entre altres, les escultures de Josep Clarà, Enric Monjo o Frederic Marès, que van rebre diversos reconeixements oficials pel franquisme, algunes de les obres més ajustades als propòsits esmentats.

Quant a la pintura del totalitarisme nacionalsocialista, allò que predominava era el reciclatge de tècniques i models provinents d'un costumisme tradicional d'arrel romàntica, en què el paisatge n'era el gènere suprem. I aquesta supremacia no era gratuïta, ja que la plasmació dels paratges naturals representava allò propi i autòcton i alhora permetia apel·lar als seus vincles amb el *Volk* —el poble, la nació—<sup>40</sup>. A Catalunya, el llegat de l'anomenada Escola d'Olot, arrelada històricament en ideologies catòliques, tradicionalistes i conservadores, i que també havia amarat el Noucentisme i sectors del republicanisme cultural —Rafael Benet potser en seria una de les figures més representatives<sup>41</sup>, però també noms com Joan Colom, Domènec Carles, Rafael Llimona

---

romans amb l'arianisme pren aires d'autèntic esperpent. De manera que del Partenó al Coliseu, tot serien expressions de la suposada raça nòrdica. Ara bé, no és que els nazis s'inventessin i imposessin aquesta doctrina cultural sobre el món antic, sinó que van prendre i readaptar per als seus interessos un tipus de discurs present des de feia anys en l'entorn acadèmic alemany, tant en els estudis indogermànics com en l'àmbit general de la filologia grega. Vegeu Johann CHAPOUTOT, *El Nacionalsocialismo y la Antigüedad*, Abada, Madrid, 2013 [1ª ed. fr.: 2008].

<sup>40</sup> Vegeu George L. MOSSE, *Cultura nazi: La vida intel·lectual, cultural y social en el Tercer Reich*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1973 [1a ed. angl.: 1966], p. 152; Adelin GUYOT, Patrick RESTELLINI, *L'art nazi: un art de propagande*, Editions Complexe, Brussel·les, 1983, p. 129 i 178; i Peter ADAM, *Arte del Tercer Reich*, op. cit., p. 109. Quant a la Itàlia mussoliniana, també foren usuals aquestes utilitzacions dels entorns camperols, però a diferència d'Alemanya el règim va mostrar una major receptivitat cap als corrents moderns, si més no fins ben entrada la dècada dels trenta, en què es promulgaren les lleis racials i es reformularen determinats aspectes de les polítiques artístiques. De manera que hi hagué artistes abstractes i arquitectes racionalistes explícitament alineats amb el feixisme, generalment integrats en la retòrica de la mediterraneïtat, la romanitat i la italianitat. Àdhuc la recerca essencialista de les arrels nacionals va portar a vindicar l'art etrusc com una expressió més pura i autèntica de l'ànima del poble italià. Sobre aquestes qüestions, vegeu Simonetta FRAQUELLI, "Tots els camins duen a Roma", dins David BRITT (dir.), *Art i poder...*, op. cit.; Walter ADAMSON, "The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity —the Case of *Il Selvaggio*", *Journal of Contemporary History*, nº 30, octubre 1995; Laura MALVANO-BECHELLONI, "La politique artistique dans un regime totalitaire. Le cas du fascisme", dins Pierre MILZA I Fanette ROCHE-PÉZARD, *Art et fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 a la défaite de l'Axe*, Editions Complexe, Brussel·les, 1989; Fabio BENZI, "Entre romanité et modernité", dins Suzanne PAGÉ i Aline VIDAL (comis.), *Années 30 en Europe, le temps menaçant (1929-1939)*, Éditions des musées de la Ville de Paris i Flammarion, París, 1997 [catàleg d'exposició]; Emily BRAUN, "Political rhetoric and poetic irony: the uses of classicism in the art of fascist Italy", dins D.D.A.A., *On classic ground: Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism, 1919-1930*, Tate Gallery Publications, Londres 1990 [catàleg d'exposició]. Sobre les relacions entre els corrents arquitectònics neoclassicistes i racionalistes amb el règim mussolinià, vegeu Diane Y. GHIRARDO, "Italian architects and fascist politics. An evaluation of the rationalist's role in regime building", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, nº 2, maig de 1980.

<sup>41</sup> El juny de 1939, Rafael Benet, que havia passat bona part de la guerra civil a França, fou nomenat membre de la comissió que havia de reorganitzar els ensenyaments de les arts en el Nuevo Estado, entre altres aspectes la introducció de l'ensenyança de l'art sacre a partir dels acords de l'Exposició que s'havia celebrat a Vitoria; el primer centre on s'aplicaren les modificacions fou l'Escola Superior de Pintura i Escultura de València. A part de Benet, també en formaven part personalitats com el Conde de

o Francesc Labarta<sup>42</sup>—, va oferir, al costat d'altres referents, un model per a la fixació d'un imaginari ruralista, que es veia auspicat tant pel falangisme agrarista com pel nacionalcatolicisme<sup>43</sup>. Mentre que a Espanya, els principals models foren, per un costat, la relectura del paisatge que havien vindicat intel·lectuals com Azorín i l'anomenada Generación del 98 i que tenia en la figura del basc Ignacio Zuloaga un dels seus noms més emblemàtics i, per un altre costat, la mena de formalitzacions, més del gust dels sectors modernistes del franquisme, que aportaven autors com Rafael Zabaleta o Benjamín Palencia, promoguts activament per Eugeni d'Ors.

De manera que, enfront de la preeminència de la ciutat —presentada com a font de decadència, desordres, ateisme, depravació i marxisme—, el nou règim va apel·lar a la sabiduria natural, pau social i decència que suposadament representava el camp<sup>44</sup>. La

---

Romanones o el Marqués de Lozoya. A Àngel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, p. 173. L'any 1943, Benet va publicar *La figura patricia y el arte de Joaquín Vayreda*, que versionava l'original de l'any 1922, la iniciativa es va fer en paral·lel a una exposició commemorativa de l'artista a Olot que va merèixer un gran desplegament propagandístic a nivell d'Estat; vegeu Albert BATLLE i Narcís SELLES, *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària (1939-1979)*, ICO-Ajuntament d'Olot, Olot, 2006, pp. 29-31. El pintor i estudiós terrassenc també va publicar monografies dedicades a Manolo Hugué (1942), Jaume Pla (1944), Darío de Regoyos (1945), Diego de Velázquez (1946) o Isidre Nonell (1947). En aquella conjuntura, cal destacar altres crítics d'art com Joan Teixidor, fill d'una família terratinent i tradicionalista d'Olot que durant els anys trenta havia col·laborat en mitjans culturals del republicanisme catalanista i liberal. Després de la guerra, s'integrà en l'aparell de propaganda de la Falange a Barcelona i passà a col·laborar a *Solidaridad Nacional*, possiblement mitjançant Martí de Riquer i Fèlix Ros. Mentre que Josep Vergés i Xavier Monsalvatge, dos catalans de Burgos que havien impulsat la revista *Destino*, l'avalaren. Els articles de Teixidor dels primers anys de la postguerra seguien fil per randa les directrius oficials en matèria artística, però amb la crisi dels feixismes l'autor es va anar desplaçant cap a posicions més obertes i va enllaçar amb una certa idea de modernitat com la que podia representar el Club 49. Vegeu Albert BATLLE, *Joan Teixidor, crític d'art. Construcció, desfeta i reformulació d'una mirada (1931-1957)*, Beca Ernest Lluch de Ciències Socials i Humanes, Olot, 2008 [obra inèdita]. Altres noms significatius foren el catòlic tradicionalista Joan-Francesc Ràfols o Alberto del Castillo, home del règim, vinculat a la Diputació de Barcelona i arqueòleg que exercia de professor a la Universitat de Barcelona. Una mica més tard, trobem Alexandre Cirici, adscrit al catalanisme catòlic i provinent de l'exili republicà, el qual, malgrat el transcendentalisme espíritualista i els components neotomistes del seu pensament, fou dels escassos artífers que -des de 1947 a 1953- va militar a l'oposició antifranquista clandestina. També cal esmentar Rafael Santos Torroella, que, a partir de Josep M. Junoy, va entrar a l'editorial Cobalto. Santos havia patit presó per la seva militància comunista, però gràcies a les gestions del seu amic Antonio Tovar, alt dirigent franquista, se'n va poder sortir i va acabar integrant-se en entorns culturals oficials o paraoficials —de l'Academia Breve a la Escuela de Altamira— des d'on va promoure l'art modern. Vegeu Jaume VIDAL OLIVERAS, “El tiempo del arte: Conversación con Santos Torroella”, *Kalías*, n° 17-18, 1997. O Sebastià Gasch i Joan Cortés, dos històrics dels anys republicans, que acabarien publicant a *Destino*, on també acabaria escrivint Joan Perucho, després de col·laborar a la falangista *Alerta* o a la catalanista *Ariel*. Quant a Cirlot i Masoliver, dos altres noms rellevants, ja ens hi hem referit en notes precedents.

42

<sup>1</sup> Tots ells havien estat vinculats a Olot i, al costat d'altres paisatgistes, com el jove olotí Ramon Barnadas o Josep Amat, van formar part l'any 1940 del pavelló que representava l'Estat espanyol a la XXII Biennal de Venècia sota el comissariat d'Enrique Pérez Comendador.

43

<sup>1</sup> Vegeu Albert BATLLE i Narcís SELLES, *Art a Olot durant el franquisme...*, op. cit.

44

<sup>1</sup> El lema d'inspiració joseantoniana d'«Arriba el campo!» i la consigna de reruralització —recreianització— abonada per l'Església s'integraven alhora en el marc de la contrarevolució agrària impulsada per l'Estat feixista per restaurar els privilegis oligàrquics, tant davant dels avenços democratitzadors que havien instituït els governs republicans com davant els assajos revolucionaris qüestionadors de la propietat privada de la terra. I també venien a recompondre un univers mental nodrit per un catolicisme tradicionalista legitimador de la jerarquització de la societat. Jordi FONT AGULLÓ, *¡Arriba el campo!. Primer franquisme i actituds polítiques en l'àmbit rural nord-català*, Diputació de Girona, Girona, 2001.



pagesia, ancorada al llarg de generacions en la terra, era vista pels feixismes com l'encarnació del veritable “esperit del poble”<sup>45</sup>. Aquests tipus de pintura i les seves derivacions, no gens neutres ideològicament, van assortir en gran mesura el puixant mercat de l'art de la postguerra.

Però aquesta celebració del món rural no volia dir que els feixismes advoquessin per un impossible retorn a èpoques preindustrials o a un passat precapitalista, sinó que es posava al servei de la legitimació i de l'afermament simbòlic de la nova forma de dominació mitjançant la invocació d'unes qualitats essencials suposadament definidores de l'espanyolitat, les quals haurien sofert un procés de crisi i degeneració. Una degeneració que, en el curt termini, el franquisme atribuïa a la Segona República; mentre que, en la llarga durada, l'associava amb la modernitat, les revolucions burgeses, el liberalisme i els socialismes. D'altra banda, aquest discurs d'aparença arcaïtzant també era útil per afavorir el desenvolupament capitalista al marge dels perills —revolució social i secularització— implícits en la modernització econòmica<sup>46</sup>.

Finalment, cal dir que el paisatgisme i, en general, la pintura de gènere també complien una funció *mediata e mediabile*, en mots de Berthold Hinz<sup>47</sup>, en tant que oferien una capacitat d'integració i solidarització a una majoria de la població, especialment per a gent conservadora i per a la classe mitjana i baixa, que altrament no tenien gaire res en comú. De manera que aquelles formes representatives que connotaven ordre i harmonia van ser utilitzades pels feixismes com una mena de senyal d'identificació per a grups socials amplis enfront de l'art més vinculat a la contemporaneïtat, el qual solia plasmar uns imaginaris diguem que menys assossegats i, alhora, tenia un abast i una capacitat d'irradiació molt més restringits.

En els pocs estudis sobre les relacions entre art i franquisme, no s'ha arribat a construir cap tipologia que intenti recollir-ne la complexitat. Com a molt, s'ha fet un ús implícit i poc elaborat de categories encunyades pel mateix franquisme a l'hora de caracteritzar l'adscripció de la ciutadania —addictes, contraris o indiferents— envers el nou ordre. Però si des de la historiografia sociopolítica ja s'ha assenyalat l'excessiu simplisme analític d'aquesta tríada i s'han definit algunes propostes per avançar cap a una major precisió, en la historiografia artística encara no s'ha arribat a plantejar la qüestió.

En aquest capteniment no es pot obviar la major complexitat que presenta l'art, fora de les univocitats més incontestables i dels alineaments més evidents, a l'hora de valorar la seva vinculació amb el franquisme, ja que cal tenir en compte no només el producte estètic, el qual en molts de casos no sol tenir una significació clara i diàfana<sup>48</sup>, sinó

<sup>45</sup>

<sup>1</sup> Però la retòrica agrarista del franquisme, allò que se n'ha dit la “ideologia de la sobirania del camperolat”, es veia contradita per l'aplicació de les polítiques concretes, basades en un dirigisme econòmic que, a la pràctica, va propiciar la caiguda de la producció, la reducció sistemàtica dels salaris agrícoles i el creixement de l'especulació i el mercat negre. *Ibidem*.

<sup>46</sup> Sobre aquest doble registre, vegeu Alfonso BOTTI, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

<sup>47</sup>

<sup>1</sup> Berthold HINZ, “Tesi sull'estetica del nazionalsocialismo”, a Enrico CRISPOLI, Berthold HINZ, Zeno BIROLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milà, 1974, p. 91.

<sup>48</sup>

<sup>1</sup> Fóra necessari estudiar amb detall obres concretes d'aquells anys i elaborar monografies aprofundides d'artistes, ja que la simple consulta de les crítiques i dels comentaris artístics a la premsa de l'època

també el seu funcionament dins el camp artístic, en l'espai sociocultural i en l'àmbit institucional. I, alhora, s'haurien d'atendre les diverses discursivitats que donaven sentit a les pràctiques artístiques i valorar-ne les orientacions ideològiques, atès que un mateix autor podia ser llegit de maneres relativament diverses en funció de la posició de l'interpretant i del lloc que ocupava dins el sistema politicocultural establert.

El pensament de l'artista i la seva actitud envers la dinàmica política també és un factor a valorar i tenir en compte. En aquest darrer sentit, poden ser útils les categoritzacions que va formular Jordi Font, el qual distingia diverses actituds personals envers el nou ordre, concretament: l'adhesió sense condicions, l'adhesió amb divergències polítiques i morals, la passivitat condescendent o la indiferència aprovatòria, la passivitat condicionada per la por i per un complex de culpabilitat, l'acomodament després d'un rebuig inicial, i, finalment, el dissentiment passiu<sup>49</sup>. A banda, és clar, de l'oposició militant, que havia de ser forçosament clandestina.

D'una manera semblant també caldria establir els diversos nivells de relació que van mantenir els artistes amb el règim a l'hora d'afrontar el que entenem com a art franquista. Però ni tan sols els casos d'artistes alineats amb la dictadura i reconeguts internacionalment com, posem per cas, Josep M. Sert, Pere Pruna o Josep Clarà, que tenien la seva clientela entre les classes altes i que posaren la seva obra al servei del nou ordre, no són del tot equiparables<sup>50</sup>. En efecte, mentre que els dos primers van jugar un paper personal actiu a favor de la contrarevolució, el segon simplement va emmotllar-se a la nova situació sense que això li suposés, fins allà on sabem, cap conflicte interior. Fins i tot, Clarà havia fet un bust de Francesc Macià, president de Catalunya, durant la República. Possiblement, tant la seva concepció professionalista de l'activitat de l'artista com la transcendència superior que atorgava al seu art feien que contemplés amb cert desdeny les conteses de la vida.

Però la qualificació d'art franquista no té tant a veure amb la ideologia de l'autor, per bé que aquesta no pot obviar-se si aspirem a un coneixement profund de les coses, sinó

---

resulta del tot insuficient. Així, una obra amb formes de qüestionament i elements de dissidència cap a l'ordre establert o, simplement, amb poètiques que s'apartaven de les línies hegemòniques podia passar desapercebuda o ser conscientment obviada pels crítics i ressenyadors de l'època. I, d'altra banda, el relat historiogràfic diguem-ne canònic es basa molt encara en la mera repetició de velles lectures i llocs comuns marcadament conjunturalistes.

49

<sup>1</sup> Jordi FONT AGULLÓ, *¡Arriba el campo!...*, op. cit. En la valoració de les actituds polítiques, vegeu també l'aportació pionera d'Ismael SAZ i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*, Episteme, València, 1999. Més recentment, Pere Ysàs ha distingit tres grans zones de posicionament que acollirien una diversitat d'actituds en el seu interior. Es refereix així a una extensa zona de consentiment, que inclouria l'adhesió plena, l'adhesió amb divergències permanents o ocasionals, l'adhesió passiva i la simple acceptació, entre la indiferència i el rebuig passiu. Una segona zona de dissentiment, que abraçaria el rebuig passiu, les actituds de desviació i de transgressió, ocasionals o permanents, i l'oposició militant. I finalment, una àmplia zona d'indiferència, que se situaria entre el consentiment i el dissentiment en les seves expressions més passives, i que també inclouria l'estricta apatia. A Pere YSÀS, "Consens i dissens en el primer franquisme", op. cit.

<sup>50</sup> I si l'actitud personal no era exactament la mateixa, els models retòrics del seu art —la inspiració barroca de les pintures de Sert, la receptivitat relativa cap a l'art modern de Pruna o el neoclassicisme de Clarà— no tenien res a veure entre ells.

més aviat amb el paper que la seva obra va jugar en aquell concret context històric. Així, posem per cas, el fet de ser seleccionat per a una gran exposició oficial, rebre un encàrrec d'un Ajuntament o una Diputació o percebre una subvenció dona pistes útils per confeir una cartografia del franquisme artístic més reputat i compromès. Si bé, tampoc no es pot obviar que en un marc totalitari les possibilitats reals dels artistes de refusar una comanda o una invitació oficial i quedar incòlumes eren, en general, força limitades, ja que una tal actitud podia comportar-los tant problemes personals com professionals i, alhora, ser objecte de formes d'estigmatització pública.

La implicació dels artistes amb el franquisme no era, evidentment, estàtica, ja que un mateix artista podia modificar la seva posició en funció de canvis conjunturals, d'interessos personals, de la seva evolució ideològica, etc. Així, per exemple, quan es va veure que la victòria aliada no precipitaria la caiguda de la dictadura, sinó que aquesta es va veure recolzada pels estats del bloc occidentalista en el marc de la guerra freda, la major part dels sectors artístics i intel·lectuals antifranquistes van haver de modificar les seves estratègies i contemplar la possibilitat d'un procés de lluita llarg i difícil. L'oposició cultural va anar prenent consciència de la necessitat d'abandonar els plantejaments de semiclandestinitat i optar per vies legals que possibilitessin un major grau d'incidència<sup>51</sup>, malgrat les inevitables contradiccions que això suposava.

I, alhora, el franquisme tampoc no era una estructura immòbil ni un bloc monolític, sinó que es veia condicionat internament i externament, la qual cosa repercutia en la seva configuració. Ni tan sols les actituds dels aparells culturals del règim no eren homogènies, sinó que presentaven una pluralitat restringida, cosa que no s'ha de contemplar com una expressió de feblesa, sinó més aviat al contrari, ja que aquesta diversitat, tot i que limitada i productora de tensions internes, afavoria la seva capacitat d'abraçar i incorporar distintes opcions artístiques. En efecte, mentre que, per un costat, determinats grups falangistes no renunciaven a certs aspectes del llegat artístic i cultural modern, n'hi havia d'altres que hi estaven radicalment en contra, d'una manera no gaire diferent a com hi estaven els corrents catòlics més integristes. I per un altre costat, caldria distingir entre sectors falangistes pertanyents a l'aristocràcia intel·lectual franquista, on destacava Eugeni d'Ors, els quals miraven d'integrar artistes, intel·lectuals i manifestacions artístiques modernes que no possessin en qüestió les bases fonamentals del règim<sup>52</sup>, dels falangistes de "tropa", que s'adreçaven a les masses i tendien a actuar segons criteris més expeditius i consignistes. En el primer cas,

---

<sup>51</sup> Joan SAMSÓ, *La cultura catalana: Entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994, p. 140.

<sup>52</sup>

<sup>1</sup> Només cal atendre els artistes que van prendre part en les iniciatives de l'Academia Breve de la Crítica de Arte i el Salón de los Onze per adonar-se'n. Justament aquesta visió politicocultural més estratègica pot veure's com un dels substrats de les polítiques institucionals de l'art que es van impulsar en els anys cinquanta i primers seixanta. D'altra banda, el fet que el Pantarca i el seu entorn triés nombrosos autors catalans -de l'històric Nonell als joves de Dau al Set o l'arquitecte Oriol Bohigas fins a diverses figures del Noucentisme- per participar en els seus actes i exposicions responia, al meu entendre, a un desplegament específic de l'estratègia que els ideòlegs feixistes havien qualificat de "reconquesta de Catalunya", la qual ja s'havia consumat militarment, però que, per afermar-se i consolidar-se, necessitava reforçar els seus suports socials i vincles culturals. Així, mentre que, per un costat, el franquisme impulsava l'eradicació de tots els signes que poguessin identificar l'existència d'una cultura nacional catalana; per l'altre, mirava d'absorbir-ne tot allò que podia i integrar-ho en l'univers de valors que definia el Nuevo Estado; i l'art, a diferència de la literatura, lligada a una llengua que havia estat proscribida, oferia més facilitats per crear el simulacre d'una continuïtat de la tradició artística catalana en el marc del nou ordre totalitari.

predominava una perspectiva, si es vol, més estratègica i en el segon, una actitud marcadament intervencionista adreçada a la realitat més immediata. Els uns es dirigien sobretot a nuclis minoritaris i il·lustrats, a fi de canalitzar les seves demandes dins el marc instituït com una forma de reforçar-lo, mentre que els altres intervenien damunt sectors socials més amplis i capes considerades plebees. En un cas prevalia l'exercici de l'hegemonia i en l'altre, de la dominació. Però ambdós coincidien en el seu pregon antiliberalisme. En contra d'algunes tesis revisionistes repeses en els darrers temps —en coincidència amb els governs del PP—, les quals pretenen defensar la persistència d'una tradició liberal dins dels rengles totalitaris, fruit d'identificar erròniament un determinat compromís modernista amb un compromís polític liberal, podem afirmar, seguint les anàlisis historiogràfiques més sòlides, que falangisme i liberalisme eren opcions antitètiques<sup>53</sup>.

### **Una mirada succinta a les principals aportacions historiogràfiques**

Fins ara la historiografia catalana no s'ha mostrat gaire interessada en l'anàlisi de l'art del primer franquisme. Hi ha, certament, monografies d'interès sobre artistes, artífers, grups o publicacions, però les visions que aborden el camp artístic en el seu conjunt són força escasses. En general, la imatge que s'ha bastit d'aquell passat parteix d'una òptica induïda en excés per allò que s'esdevindrà, ja que en lloc d'explorar la complexitat i les relacions de poder que es donaven dins el camp artístic en aquella circumstància històrica concreta, s'ha tendit a representar i avaluar el passat en funció de les opcions que arribarien a ser hegemòniques en el futur. Així, s'ha destacat l'emergència d'una línia de modernitat artística —bàsicament, però no exclusivament, al voltant de Dau al Set— que, per un costat, connectava amb sectors de l'avantguarda dels anys trenta i que, per un altre, es perllongava, s'ampliava i es feia cada cop més receptiva als corrents internacionals, sobretot a partir dels anys cinquanta. Però no s'ha tractat amb gaire atenció els vincles entre aquesta modernitat i l'entorn artístic i sociocultural dins els quals es va manifestar, ni s'ha representat el món artístic dominant i el seu funcionament. I, al costat d'aquesta narrativa esbiaixada, s'ha mantingut una zona d'ombra sobre l'art dels anys de la immediata postguerra. Tampoc no s'ha aprofundit en les connexions entre les pràctiques i els discursos artístics amb l'ordre franquista, les seves polítiques, els seus mitjans de difusió i les seves estructures institucionals i parainstitucionals. En els pocs casos en què s'ha parat esment —amb més o menys intensitat— en aquesta xarxa de relacions ha estat en alguns treballs, entre la història local i la microhistòria, centrats en poblacions catalanes mitjanes, com Girona, Sabadell o Olot.

Tot plegat ha fet que els principals treballs que donen compte d'aquest període s'hagin centrat sobretot en l'entorn madrileny, sovint identificat de forma abusiva amb el tot estatal. Un entorn on es concentrava el més gran poder polític, burocràtic, militar i eclesiàstic de l'Estat, el qual feia del nacionalisme espanyol més agressiu, exclouent i

---

<sup>53</sup> Si bé hi hagut diversos autors que han assenyalat la incoherència de relacionar falangisme i liberalisme -un oxímoron, s'ha dit-, ha estat possiblement Eduardo Jáñez qui ha analitzat amb més detall i rigor aquesta fal·làcia, n'ha seguit la seva història i n'ha assenyalat les motivacions polítiques. A Eduardo JÁÑEZ PAREJA, E., *Falangismo y propaganda cultural en el "nuevo estado": la revista Escorial (1940-1950)*, Universidad de Granada, Granada, 2008 [tesi doctoral]; <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/19729/1/19226603.pdf> (consultat el 21 de setembre de 2014). Vegeu també Ismael SAZ, "De intelectuales y política en la dialéctica franquismo-antifranquismo", *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 16, 2013, p. 28.

essencialista un dels seus leitmotiv fonamentals. De fet, l'Estat franquista i l'Església catòlica van convertir una determinada idea de la nació espanyola en un dels nuclis fonamentals de projecció del seu sistema sacralitzador. Encara avui, entre sectors de la jerarquia eclesiàstica i del món polític i cultural es troben ressos d'aquella construcció ideològica.

Ara bé, això no vol dir, com a vegades s'ha afirmat, que el franquisme i l'art franquista fossin residuals a Catalunya, ni que la participació d'intel·lectuals i artistes catalans en les estructures politicoculturals del règim i en els seus mecanismes de coacció, propaganda i legitimació simbòlica fossin irrellevants. Cal tenir present que la pràctica totalitat de les classes burgeses a Catalunya, les més desenvolupades de l'Estat al costat de les basques, van recolzar o van acceptar, ni que fos com a mal menor, el franquisme, ja que els garantia béns i propietats, malgrat que això suposés la negació o l'anihilament de signes identificadors, valors culturals i experiències de vida que caracteritzaven la societat catalana<sup>54</sup>.

Però sí que és cert que, excepte casos singulars, per bé que altament significatius, ni el personal cultural ni el personal polític català no van arribar a ocupar càrrecs d'alta rellevància en la cúpula del poder estatal<sup>55</sup>, sinó que majoritàriament la seva presència es va localitzar en zones intermèdies, com les Diputacions i els Ajuntaments. I per ocupar els llocs de màxima responsabilitat a Catalunya, l'Estat espanyol es va comportar com una administració colonial i va enviar-hi els seus funcionaris i homes de confiança, bona part dels quals no tenia cap vinculació ni sintonia amb el país.

Aquest conjunt de factors i la major part de memòries que han restat del franquisme a Catalunya, com un règim repressiu i violent que, a part d'anar contra els valors democràtics, va pretendre anihilar la realitat lingüística i nacional catalana, ajuden a entendre l'escàs interès a aprofundir l'estudi de l'art que es va produir en aquella circumstància històrica o les implicacions dels agents artístics i culturals catalans en les trames del poder totalitari. I, per contra, aquests mateixos motius semblen haver propiciat la tendència a focalitzar les experiències que es percebien allunyades, si no oposades, a aquell món fosc de la postguerra.

Per finalitzar aquest darrer apartat, faré, en primer lloc, una breu història de les principals aportacions historiogràfiques que, al meu entendre, han aportat més llum per a la comprensió de l'art del primer franquisme<sup>56</sup>. En general, adoptaré una actitud predominantment descriptiva i subratllaré el que considero més destacat de cada una d'elles, però sense entrar gaire en valoracions crítiques personals, tant per no allargar

---

54

<sup>1</sup> L'Estat franquista condemnava l'experiència del catalanisme conservador català i el suport que va rebre de sectors de la burgesia, ja que havien posat en perill la considerada sagrada unitat espanyola. En mots de l'historiador F. Vilanova, el fet que "la gent d'ordre i burgesa, catòlica i moderada, s'hagués deixat intoxicar pel separatisme –llegiu catalanisme–, aquest era un error de proporcions catastròfiques que exigia una reparació radical"; Francesc VILANOVA, *Una burgesia sense ànima. El franquisme i la traïció catalana*, Ed. Empúries, Barcelona, 2010, p. 191.

55

<sup>1</sup> Durant el període estudiat, solament dos catalans procedents de la ultradreta espanyolista, Eduardo Aunós i Demetrio Carceller, van arribar al consell de ministres. I només aquest darrer estava vinculat amb la burgesia industrial catalana.

56

<sup>1</sup> Sobre aquesta qüestió, vegeu José Luis de la NUEZ SANTANA, "Arte y política en la crítica española (1939-1976): El debate historiográfico", *Revista de Historiografía*, nº 13, 2010.

excessivament el relat com perquè ja he explicat el meu punt de vista en les parts anteriors de l'article. I per cloure l'escrit, donaré una relació bibliogràfica de diversos treballs que han tractat el tema, des de monografies sobre aspectes concrets de la realitat artística —o de zones contigües— fins a visions de conjunt útils per a contextualitzar adequadament pràctiques i discursos artístics. No he contemplat els estudis dedicats a artistes individuals, atesa la perspectiva emprada i la finalitat de l'article, que era més fer una valoració de l'estat general de la qüestió que no pas atendre casos particulars, però sí que he incorporat algunes referències bibliogràfiques sobre determinades experiències grupals.

Molt a grans trets, podríem distingir quatre moments diferents en la història de la historiografia artística del període considerat. Crec que és pertinent establir aquesta distinció, ja que els contextos on es produeixen els discursos, al costat de la posició que hi ocupa l'analista, condicionen de manera significativa les maneres de percebre l'objecte d'estudi. L'escriptura de la història —s'ha dit—, ni que sigui sobre èpoques remotes, sempre és història del present.

Les primeres lectures rellevants sobre l'art del primer franquisme van tenir lloc durant els darrers anys del règim i els seus autors van participar de ple o a distància en els fets narrats i avaluats, això fa que aquesta proximitat tingui l'avantatge del coneixement de detalls i notícies de primera mà, però l'inconvenient d'una perspectiva de curt abast —ja deien els antics que si es mirava un elefant a un pam no era possible fer-se una idea de la figura completa de l'animal—. Els treballs pioners de Vicente Aguilera Cerni, Alexandre Cirici i Valeriano Bozal responen a aquesta circumstància, ja que els seus autors, clarament alineats en el moviment antifranquista, van escriure els seus llibres en una situació en què es plantejava la superació del règim i, en conseqüència, no podien deixar de posar la seva lectura al servei d'aspectes vinculats a aquesta finalitat. De manera que la imatge que van construir de l'art de la dictadura tendia a veure's supeditada a determinades necessitats polítiques i culturals que plantejava la lluita per la democràcia<sup>57</sup>. Ara bé, malgrat això, totes elles, però especialment la de Cirici, van fer aportacions rellevants que anaven molt més enllà del simple fet conjuntural, fins al punt que el llibre de l'autor barceloní, *La estética del franquismo* (1977), continua essent, encara avui, una referència historiogràfica bàsica, com ho constata el fet que aparegui sovint citat en la bibliografia més recent que aborda l'art d'aquells anys. Al costat d'*El arte modernista catalán* (1951) és possiblement el seu millor treball d'història de l'art i, alhora, l'aportació global més ambiciosa que s'ha fet des de Catalunya a aquell període, malgrat les seves inevitables limitacions. Ell va ser qui va elaborar la tesi sobre l'art del franquisme, assumida posteriorment per nombrosos autors, àdhuc simplificant-ne els sentits, segons la qual “no existen ni una doctrina concreta, ni un pensamiento mínimamente consistente, ni un arte propio del sistema” i, en conseqüència, “resultaria ridículo emprender un estudio científico sobre el pensamiento estético franquista, puesto que no hubo tal pensamiento”<sup>58</sup>. Una lectura que treballs posteriors han matisat enormement o bé han reformulat d'una manera bastant radical, per bé que d'altres l'han repetit mecànicament sense aportar-hi res de nou.

---

57

<sup>1</sup> He valorat algunes d'aquestes aportacions a Narcís SELLES RIGAT, *Alexandre Cirici. Una biografía intel·lectual*, Afers, Catarroja-Barcelona, 2007, pp. 353-356.

58

<sup>1</sup> Alexandre CIRICI, *La estética del franquismo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 9.

El segon moment que emmarca l'aparició de nous treballs historiogràfics, correspon als inicis del procés d'institucionalització democràtica i, a grans trets, es caracteritza per una voluntat de contemplar l'art del primer franquisme amb una mirada més ajustada, que s'afirma i es vol alliberada de maniqueïsmes, sigui la demonització dels uns sigui l'angelització dels altres, per tal d'evitar possibles deformacions. Es tractaria, en cert sentit, de normalitzar un període històric dins el marc institucional de la disciplina i, en alguns casos concrets de no descavalcar, ni que sigui de forma més aviat voluntarista, l'excepcionalitat espanyola dels corrents estètics internacionals. En general, són uns tipus d'obres on no hi ha un qüestionament substancial de categories artístiques diguem-ne modernistes. Ara bé, tot això no exclou la divergència perceptiva, ja que la construcció historiogràfica, malgrat les invocacions objectivistes, suposa inevitablement una posició de subjecte, tothom parla des d'un lloc i uns interessos. Però aquest fet no s'ha de confondre amb el relativisme, ja que no totes les representacions tenen el mateix valor ni la mateixa capacitat d'il·luminar la realitat.

El volum col·lectiu *Arte del franquismo* (1981), coordinat per Antonio Bonet Correa, fa una mica de pont entre l'obra de Cirici i la resta d'aportacions que es recullen en aquest segon apartat; si bé en aquest darrer cas tendeix a predominar-hi un nivell superior d'especialització temàtica. L'obra està formada per un recull d'articles de diversos autors<sup>59</sup>, alguns dels quals ja havien fet aportacions significatives en el seu àmbit específic de recerca. El llibre vol oferir una visió global de l'art del franquisme a partir de l'adició d'estudis parcials que contemplin una diversitat de disciplines artístiques —arquitectura i urbanisme, pintura, escultura, cinema, il·lustració gràfica, cartellisme i publicitat comercial—. En algun cas, gairebé s'enceta la investigació sobre l'objecte d'estudi. Com en la major part de llibres que són fruit d'una juxtaposició de peces, l'interès dels articles és variable. Un dels autors representats que mostra una major solidesa és Gabriel Ureña, que l'any següent publicaria un treball rellevant sobre el període.

El llibre d'Ureña, titulat *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959* (1982), fa bascular la recerca al voltant de les anomenades avantguardes<sup>60</sup>, tal com també faran, si bé des d'òptiques i objectius diferents, Miralles i Calvo Serraller. Ara bé, tots ells parteixen d'idees força laxes de la noció d'avantguarda i la fan servir com a marca d'època i/o com a eix per reconstruir les línies de la modernitat artística (Pórtico, Ladac, Lais, Dau al Set, Escuela de Altamira, etc.). La principal aportació d'Ureña, i que el diferencia de la resta d'obres adscrites en aquest segon moment, és la seva lectura crítica dels anys cinquanta i especialment la desmitificació que fa d'autors i corrents formalment renovadors que havien estat presentats gairebé com adalils de l'antifranquisme. Aquesta via serà aprofundida en anys posteriors per altres autors.

Aquests dos llibres que he esmentat tenen, en general, un to crític més marcat que les aportacions que vénen a continuació, les quals semblen reflectir, per un costat, la tendència a l'apaigament de conflictes i tensions que es donava en aquells anys per tal de contribuir a l'assentament del nou marc juridicopolític. I, per un altre, ambdues obres

---

59

<sup>1</sup> El volum, coordinat per d'Antonio Bonet Correa, inclou articles de Gabriel Ureña, Juan Manuel Bonet, Sofia Diéguez, Domènec Font, Carmen Grimau, Juan Antonio Ramirez i del coordinador de l'aplec.

<sup>60</sup> L'any anterior, havia aparegut el seu llibre *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1982.

manifesten una voluntat d'afirmació de dues realitats, la catalana i l'espanyola respectivament.

Francesc Miralles a *L'Època de les Avantguardes 1917-1970* (1983) ofereix una visió de conjunt de l'art a Catalunya, i també dels anys corresponents al primer franquisme, si bé l'extensió del període temporal contemplat i el fet de situar l'obra entre la recerca i l'alta divulgació en limita la capacitat indagadora. El llibre inclou moltes dades inèdites fruit d'un considerable treball hemerogràfic i d'una recerca notable de materials diversos. La seva visió positivista i la voluntat de rigor acadèmic no exclou alguns usos de provenença sociològica, la qual cosa li permet dibuixar un mapa de l'art a Catalunya a partir de la interacció entre artistes, grups, institucions i corrents artístics. Un llibre ben editat, amb bones il·lustracions, i que manté la seva utilitat per la quantitat d'informació que aporta i que, en el seu moment, va esdevenir una fita en els estudis historiogràfics catalans.

Finalment, cal esmentar els dos grans volums de Francisco Calvo Serraller que formen *España medio siglo de arte de vanguardia. 1939-85* (1985), un títol que emfatitza allò que ja qüestionàvem dels llibres precedents. Però en aquest cas encara es fa més patent, fins al punt que podríem citar aquella dita castellana que fa: "*Dime de que presumes y te diré de que careces*". Així, l'associació del terme "avantguarda" amb un dels estats d'Europa més poc receptius històricament a aquesta mena de plantejaments, respon, en aquest cas, a la voluntat de construir una imatge de modernitat que contribuís a la legitimació de la nova etapa política postfranquista sota l'ègida d'una monarquia restaurada, no precisament mitjançant el vot popular. És des d'aquesta perspectiva oficialista —entre els editors del llibre hi ha el Ministeri de Cultura espanyol— que Calvo Serraller, per exemple, va blasmar amb arguments no gaire sòlids la lectura crítica que, poc abans, havia fet Ureña dels anys cinquanta, atès que en la nova circumstància allò que es volia vendre internacionalment és que "Espanya ja no era diferent" i que podia mirar fit a fit la resta de països de tradició democràtica. Ara bé, a banda d'aquests usos instrumentalistes, cal subratllar l'esforç inventariador del llibre, malgrat oblitats evidents i mancances significatives. L'enorme recull de noms, exposicions, documents, imatges i dades diverses, recollides per Paloma Alaraco i Maria Teresa Jiménez-Blanco sota la direcció de Calvo Serraller, fa que el llibre, malgrat els anys transcorreguts des de la seva aparició, continuï essent de consulta obligada.

El tercer moment va venir després d'uns anys de silenci, en què semblava que les recerques historiogràfiques sobre els primers anys de la dictadura totalitària havien deixat d'interessar, àdhuc la mateixa disciplina era objecte sovintejat de blasmes i de caricaturitzacions<sup>61</sup>. Sí que es van publicar algunes monografies d'artistes, però poca

<sup>61</sup> Aquest qüestionament dels estudis dedicats a la història "va tenir molt a veure amb la irrupció en l'escena políticocultural del que, a grans trets, podríem anomenar com a teoria postmoderna. Una teoria diversa i sovint productora de discursos contraposats, però que, sens dubte, amb la seva presència va generar -i encara genera- una profunda controvèrsia entorn a la validesa dels postulats epistemològics que regeixen la història entesa com a disciplina forjadora d'un sentit que ens hauria d'ajudar a comprendre el passat i entendre el nostre present (...) L'èxit espectacular d'aquesta virada cultural va suposar el descrèdit de tot gran relat amb arrels en el passat que allotgés qualsevol pretensió explicativa del present i, per descomptat, que tingués la voluntat de transcendir en el futur (...) L'adopció d'uns tals punts de vista -que sovint obeeixen a un enlluernament acrític per la darrera moda intel·lectual parisenca o anglosaxona- va suposar, en ocasions, l'escampada arreu d'un escepticisme patològic davant els fets i les dades i l'atribució a la globalitat dels historiadors d'unes maneres de fer que, en realitat, ja des de dins de la professió s'havien discutit i superat a bastament. De fet, algunes de les acusacions postmodernes només



cosa més. Aquella aturada tenia a veure amb el clima polític i sociocultural dominant —allò que se n’ha dit els anys de l’entusiasme, del qual el llibre comentat anteriorment no era del tot aliè— i a la voluntat de mantenir sota la catifa la història d’uns anys obscurs. Era políticament correcte referir-se als anys trenta o als anys cinquanta per destacar els seus avenços artístics i culturals, però la foscor de la postguerra solia esbandir-se amb mots superficials i desqualificadors; una cosa semblant passava amb els corrents artístics més polititzats dels seixanta i primers setanta, que eren considerats de poc interès estètic. Una situació que també responia als canvis d’hegemonia en l’escena internacional i a les noves polítiques neoliberals en un context marcadament involutiu que, per exemple, portava a parlar de “posthistòria”. No va ser fins a l’erosió de les polítiques artístiques desenvolupades durant el procés de consolidació del sistema parlamentari espanyol —i de la progressiva desfeta de les ideologies pragmatistes, anticognitives, hedonistes i esteticistes que es promovien—, que no es va reprendre seriosament el fil de la historiografia artística sobre el primer franquisme.

La represa va venir amb la tesi d’Àngel Llorente, *Arte e ideología en la España de postguerra (1939-1951)*, presentada a la Universidad Complutense de Madrid l’any 1991, en què feia un replantejament de les maneres com fins llavors s’havia afrontat el tema en qüestió, però van haver de passar quatre anys més fins que no en va aparèixer una versió en format llibre<sup>62</sup>. El treball de Llorente, d’inspiració bàsicament sociològica, aporta complexitat analítica al seu objecte d’estudi i tracta d’establir les connexions entre art, cultura, ideologia i política en el context del primer franquisme. I per a assolir-ho, realitza una sòlida i acurada caracterització de la política artística del règim, atén i valora la producció teòrica que va generar el feixisme espanyol sobre l’art i la cultura artística, revisa les modalitats d’art franquista militant i les seves relacions amb la resta de la producció artística i, finalment, analitza la crítica d’art de l’època. Tot això ho fonamenta en una rigorós desplegament documental basat en fonts arxivístiques —que fins llavors havien estat molt poc ateses—, hemerogràfiques i bibliogràfiques, així com en l’estudi d’obres concretes. En l’assaig, l’autor prioritza el treball sobre les fonts primàries i més que partir d’una idea predeterminada del que va ser o no va ser l’art franquista deixa que vagi prenent forma mitjançant l’anàlisi crítica de textos d’època, documents oficials i materials diversos. Amb el curs dels anys, Llorente ha anat publicant llibres i articles d’interès sobre aspectes varis d’aquell període i s’ha convertit en un dels seus principals estudiosos.

L’altre aportació fonamental va ser el llibre de Maria Isabel Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español, 1939-1959* (1998). Com en el cas de Llorente, és la versió d’una tesi, en aquest cas presentada a la Universitat de Granada l’any 1993, i també hi ha una ingent recerca de base empírica, per bé que en el seu cas més centrada en l’estudi i la valoració de la literatura artística produïda en aquell període. Podríem dir que ambdues obres, amb les seves diferències d’enfocament i de

---

haurien tingut raó de ser en determinats cercles residuals vinculats al conreu d’un neopositivisme anquilosat amb ressonàncies historicistes (...) Evidentment, la història com a disciplina acadèmica no va desaparèixer, però sí que va rebre -i encara n’està patint les conseqüències- fortes sotragades, enfonsada com estava entremig de la proliferació de microrelats ahistòrics i l’esmentada coronació d’un únic horitzó ocupat per la “fi de la història”. Vegeu Jordi FONT i Narcís SELLES, “La història de l’art contemporani: Situació i perspectives. A manera d’introducció”, *Papers d’Art*, nº 89, 2on semestre 2005, pp. 21-23.

<sup>62</sup> La tesi de Llorente va dirigir-la Antonio Bonet Correa, que ja havia coordinat el volum *Arte del franquismo* (1981), i el pròleg del llibre va anar a càrrec de Gabriel Ureña, autor de *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959* (1982). Si esmentem aquests noms és per fer visible la reactivació crítica d’unes determinades línies d’investigació precedents.

mètode, es complementen perfectament. En efecte, Cabrera, sense qüestionar la ruptura que va suposar el Nuevo Estado en el terreny artístic, posa sobretot en relleu els elements de continuïtat que va mantenir l'art i la cultura artística franquistes amb tradicions estètiques i de pensament que van precedir-los, així com les readaptacions que en van fer els intel·lectuals del règim. És a dir, assaja la reconstrucció de les genealogies —el vell escolasticisme, el *noventayochismo* o diversos historicismes— de les discursivitats dominants. Posteriorment, tracta les bases fonamentals en què es va sustentar l'entramat teòric franquista, en especial el vincle art/Estat i les relacions amb el doctrinarisme escolàstic i la recreació de principis de l'estètica medieval i contrareformista. Com Llorente, subratlla l'oposició a les avantguardes com un dels trets definidors de la ideologia artística feixista. Al costat d'aquest model instituït, assenyala el sorgiment d'una via reformista i moderada, encara lligada a l'oficialitat, que va pretendre actualitzar i posar al dia l'art en el terreny formal i recuperar-ne els vessants subjectius; una orientació estètica que s'afermaria durant els anys cinquanta i que l'autora tracta en la darrera part del seu llibre.

Un títol interessant que es va publicar a Catalunya va ser el llibre col·lectiu *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya* (1996)<sup>63</sup>, amb assajos inèdits, altres de ja publicats però de difícil accés o d'alta significació, una bibliografia bàsica i una tria de materials, gràfics i escrits, del període. Del conjunt de col·laboracions, se'n destaca una diversitat de criteris i una disparitat de perspectives. Hi ha treballs d'investigació, contribucions de síntesi basades en altres obres dels mateixos autors, escrits d'alta divulgació o recuperació de textos històrics. Aquest bigarrament produeix una certa sensació de calaix de sastre, per bé que aquesta diversitat de plantejaments i de registres dona certa agilitat lectora al recull.

Una altra aportació que val la pena citar són els dos volums que formen *Dos décadas de cultura artística en el franquismo, 1936-1956* (2001), en què també va participar Maria Isabel Cabrera. En aquest cas és un recull de les ponències i comunicacions, d'un valor desigual però amb contribucions remarcables, que es van presentar en el congrés del mateix nom celebrat a Granada i que contempla nombrosos aspectes del tema, amb força articles dedicats a la música, i desenvolupats des de distintes òptiques<sup>64</sup>.

Finalment, el quart moment és el que, a grans trets, correspon als darrers anys i que es caracteritza per un cert augment de la producció i sobretot de la difusió historiogràfica sobre vessants concrets del primer franquisme, així com per una voluntat de tractar desacomplexadament la complexitat mitjançant l'ús de noves eines crítiques i de treure a la llum realitats soterrades o no prou ateses. Els motius d'aquesta revitalització, de la qual el camp artístic en sentit estricte ha quedat força al marge, tenen a veure amb un

---

<sup>63</sup> El llibre es presentava com el primer d'una col·lecció prometedora titulada “Debat/Debat”, dirigida per Xavier Barral, que neixia afirmant la seva voluntat de “contribuir a construir la memòria de l'evolució de l'art a Catalunya i ser un testimoni del nostre temps”, però la col·lecció va néixer i morir amb aquest volum. Els autors representats són Xavier Barral, Àngel Llorente, Tomàs Llorens/Helio Piñón, Oriol Bohigas, Josep Corredor-Matheos, Joan Samsó i Antoni Tàpies. També s'hi incorpora la transcripció d'un debat en què van participar Barral, Bohigas, Llorente, Corredor-Matheos, Enric Jardí i Lourdes Cirlot.

<sup>64</sup> Els autors representats són, entre molts altres, Elías Díaz, Ignacio Luis Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera, Victoriano Peña, Sofía Diéguez, Ernesto Estrella, Miguel Ángel García, [Pablo Martín de Santa Olalla](#), [Emilio Angel Villanueva](#), Víctor Manuel Nieto Alcaide, Miguel Ángel Gamonal, Julián Díaz, [Angeles Alemán](#), [María del Mar Anguera](#), [Laura Arias](#), Jaume Reus, Gonzalo Cano, Xesqui Castañer, Pedro Alberto Cruz, Francisco José Falero, Miguel Ángel Hernández o Raquel Lacuesta.

encreuament profitós entre la recerca historiogràfica i els moviments socials que, tant internacionalment com localment, venien reclamant la necessitat de reparar i restituir els afectats per la repressió política en el seus països respectius<sup>65</sup>. Una mobilització que va aconseguir situar mediàticament aquestes vindicacions memorials i popularitzar-les. Fou el que col·loquialment es va conèixer com a “recuperació de la memòria històrica”, la qual ha tingut un paper destacat en la projecció pública de les recerques sobre el franquisme i els anys de la postguerra. De manera que s’han anat consolidant grups de recerca i centres d’estudi, generalment lligats a universitats, i un nombre creixent de trobades i congressos al voltant d’aquests temes<sup>66</sup>.

També s’ha d’esmentar que tant la historiografia internacional, especialment des dels anys noranta, com determinades historiografies nacionals de l’Estat espanyol, han experimentat processos significatius de renovació en l’estudi dels feixismes i alguns d’aquests enfocaments, en tant que donen molta importància als aspectes culturals, resulten d’un gran interès per als historiadors de l’art. En la primera part de l’article, n’he citat uns quants. Ara bé, cal reconèixer que, fins ara, la historiografia de l’art s’ha mostrat poc receptiva a aquests nous plantejaments, més enllà d’alguns casos excepcionals. Això ha propiciat que fossin estudiosos d’altres especialitats, de la història política i social a l’antropologia cultural o els estudis filològicolliteraris, els que comencessin a assumir amb eines renovellades la revisió crítica de determinats aspectes de les cultures simbolicovisuals del primer franquisme.

Tot plegat fa que, a diferència dels tres moments anteriors, no em vegi gaire amb cor de destacar cap obra de gran calat que hagi incorporat aquestes noves inquietuds. Malgrat l’existència d’articles d’interès sobre aspectes parcials de l’art del primer franquisme, que he recollit en l’apartat final d’aquest escrit, encara no han aparegut —o jo no en tinc constància— aquelles obres de referència que permetin caracteritzar en la seva plenitud aquest darrer context històric de producció. En tot cas, esmentaria els treballs de Zira Box, tot i no pertànyer pròpiament a la historiografia de l’art, en què, entre altres qüestions, estudia i confronta simbologies i cosmovisions dels diferents sectors constitutius del bloc polític dominant o tracta motius d’estil i d’iconografia franquista; o les darreres obres de Ferran Gallego, per l’ambició dels seus plantejaments, en què posa en joc i imbrica una diversitat de factors ideològics, socials i polítics i, alhora, també té molt en compte els vessants culturals i estètics. O, en fi, les aportacions de Giuliana Di Febo, per bé que les seves lectures siguin deutores del debat historiogràfic italià iniciat

---

65

<sup>1</sup> Durant la dècada dels noranta es van constituir les anomenades Comissions de la Veritat, en què s’examinaven les experiències tràgiques llatinoamericanes i sud-africanes i on els testimonis de les atrocitats es convertien en agents actius de justícia històrica. A Catalunya i altres punts de l’Estat espanyol, en els anys de final i començaments de segle, quan ja s’havia consolidat una recerca empírica notable des de la Universitat que contradeïa el discurs hegemònic sobre la dictadura i la transició, diversos sectors acadèmics van començar a col·laborar amb entitats memorials -com ara l’Associació Catalana d’Expresos Polítics- que reclamaven a les institucions la creació d’una política pública de la memòria democràtica. Davant d’aquestes vindicacions, l’any 2003, el nou govern d’esquerres de la Generalitat de Catalunya va incorporar al seu programa la creació del Programa del Memorial Democràtic. Vegeu Carme MOLINERO, “Present i futur de la historiografia sobre el règim franquista. Balanç sobre algunes línies d’investigació i els seus resultats” i Ricard VINYES, “La memòria com a metàfora”, dins Jordi FONT AGUILÓ (dir.), *Història i memòria...op. cit*

<sup>66</sup> D’altra banda, l’ús ja habitual d’Internet i les noves tecnologies en la investigació i la progressiva digitalització de fons documentals han propiciat tant un accés més directe i exhaustiu a la informació com un augment considerable de les possibilitats de difondre la recerca històrica.

uns anys abans, al voltant dels rites, els símbols i les litúrgies del franquisme i les lluites apropiacionistes i resignificadores generades al seu voltant.

Quant a l'art produït a l'àmbit català durant aquest període i en moments posteriors, subratllaria la profitosa línia de recerca que ve desenvolupant Àlex Mitrani i la seva voluntat de rescatar, rellegir i omplir de significat l'obra d'artistes d'interès, si bé bastant desatesos i situats, fins ara, en una mena de terra de ningú. El llibre catàleg *Utopies de l'origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1946-1960* (2007), molt centrat en l'esfera estètica, és una bona mostra d'aquest procedir. L'historiador destaca la importància del component primitivista i les lectures de l'art romànic que van caracteritzar les obres d'un nombre considerable d'autors d'aquells anys. Mitrani també és un dels participants en el volum col·lectiu *La modernitat cauta. 1942-1963. Resistència, resignació, restauració* (2014), a cura d'Antoni Marí i Albert Mercadé<sup>67</sup>. Com sol ser habitual en aquests casos, el llibre aplega articles d'interès notable, fruit de mirades inèdites i d'un treball documental remarcable, al costat d'altres de més discrets, vinculats a punts de vista més tradicionals o dotats d'una feble fonamentació empírica.

**Narcís Selles Rigat,**

historiador de l'art, membre del CEFID-UAB i de l'ACCA-AICA

### **Relació de treballs considerats**

AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Península, Barcelona, 1970.

— *Arte y compromiso histórico*, Ed. Fernando Torres, València, 1976.

ALEGRE LORENZ, David, “El futuro henchido de esperanzas y el presente con toda la fiebre de la lucha”. Hacia la construcción de la comunidad nacional a través de la arquitectura y el urbanismo”, dins *VIII Trobada Internacional d'Investigadors del Franquisme*, Barcelona, 2013; <https://www.dropbox.com/sh/j434mlvt41sqgrq/AAAQuhLMbiad6jhzJ0m2Pht0a/Alegre%20Lorenz%2C%20David.pdf?dl=0> (consultat el 23 de setembre de 2014).

ALVAREZ CASADO, Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: Publicaciones periódicas, 1936-1948*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992 [tesi doctoral]; <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/H0015201.pdf> (consultat el 18 de setembre de 2014).

ÁLVARO OÑA, Francisco Javier, “La I Bienal Hispanoamericana de 1951. Paradigma y contradicción de la política artística franquista”, dins Justo BERAMENDI/M<sup>a</sup> Xesús BAZ (coord.), *Memoria e identidades, VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea*, Universidade de Santiago de Compostela, 2004; <http://www.ahistcon.org/PDF/congresos/publicaciones/Santiago.pdf> (consultat el 25 de setembre de 2014).

<sup>67</sup> El llibre és fruit del congrés celebrat l'any anterior a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, organitzat pel grup d'investigació “Teoria i crítica de l'art a Catalunya, València i Balears entre 1880 i 1950”, i conté aportacions d'Antoni Marí, Sebastian Balfour, Pere Gimferrer, Narcís Garolera, Eduard Cairol, August Rafanell, Jordi Ibàñez, Lidia Carol, Davide Lacagnina, Albert Mercadé, Anna Vives, Juan Ángel López-Manzanares, Àlex Mitrani, José Luis de la Nuez, Jèssica Jaques Pi, Aitor Rey, M. J. Balsach, Anna Pujadas, Oriol Pibernat, Víctor Rahola i Jordi Amat.

ANGUERA GUAL, María del Mar, “Grupo Pórtico (1947-1952). Historia y presupuestos estéticos”, dins *Arte e identidades culturales*, XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998.

ARIAS SERRANO, Laura, “Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra”, *De Arte*, nº 6, 2007.

BARREIRO LÓPEZ, Paula, “Reinterpreting the Past: The Baroque Phantom during Francoism”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCI, nº 5, 2014; <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2014.908566> (consultat el 22 de setembre de 2014).

BATLLE, Albert/SELLES, Narcís, *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària (1939-1979)*, ICO-Ajuntament d'Olot, Olot, 2006.

BATLLE, Albert, *Joan Teixidor, crític d'art. Construcció, desfeta i reformulació d'una mirada (1931-1957)*, Beca Ernest Lluch de Ciències Socials i Humanes, Olot, 2008 [obra inèdita].

BONET, Pilar/PERAN, Martí, *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000 [catàleg d'exposició].

BONET CORREA, Antonio (ed.), *Arte del franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981

— “La arquitectura efímera en el primer franquismo”, dins el monogràfic “Imaginaires et symboliques dans l'Espagne du franquisme”, *Bulletin d'Histoire Contemporain de l'Espagne*, nº 24, desembre 1996.

BOX, Zira, *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Alianza, Madrid, 2010.

— “Secularizando el Apocalipsis. Manufactura mítica y discurso nacional franquista: la narración de la Victoria”, dins el monogràfic “Nacionalismo español: Las políticas de la memoria”, coordinat per Javier MORENO LUZÓN, dins *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 12, 2004.

— “Hacer patria. La arquitectura al servicio de la nación durante el primer franquismo”, dins Angeles BARRIO ALONSO/ Jorge de HOYOS PUENTE/ Rebeca SAAVEDRA ARIAS (coord.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Publican, Santander, 2011.

— “De linealisms y femeniles curvas: Metáforas de la nación en el discurso del primer falangismo”; *VIII Trobada Internacional d'Investigadors del Franquisme*, Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica (CEFID-UAB) i Fundació Cipriano García de CCOO de Catalunya, amb el suport de la Red de Archivos de CCOO, Barcelona, 2013

[https://www.dropbox.com/sh/f4fz5stfyb9qs3m/AAAaXLAW\\_Ii9TtYauGm8h-j2a/Box%2C%20Zira.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/sh/f4fz5stfyb9qs3m/AAAaXLAW_Ii9TtYauGm8h-j2a/Box%2C%20Zira.pdf?dl=0) (consultat el 15 d'octubre de 2014).

BOZAL, Valeriano et al., *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, *Summa Artis*, vol. XXXVII, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

BRIHUEGA, Jaime/LLORENTE, Ángel, *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999 [catàleg.d'exposició].

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, CSIC, Madrid, 1996.

CABRERA GARCÍA, Maria Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, Granada, 1998.

—“La herencia del 98 en el debate estético de la posguerra civil”, dins *Arte e identidades culturales*, *op. cit.*

CALVO SERRALLER, Francisco, *España medio siglo de arte de vanguardia. 1939-85*, Fundacion Santillana-Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

CAMPS, Teresa, “L'Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942”, *Papers d'Art*, nº 82, 2on semestre 2003.

CASTELLS, Víctor, *Dau al Set, cinquanta anys després*, Parsifal, Barcelona, 1998.

CHUECA IZQUIERDO, Belén, “Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)”, *Boletín de Arte*, nº 22, 2001

CIRICI PELLICER, Alexandre, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

CIRLOT, Lourdes, “El informalismo pictórico en Barcelona”, *D'Art*, 8-9, novembre 1981.

—*La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Anthropos, Barcelona, 1983.

—*El grupo Dau al Set*, Cátedra, Madrid, 1983.

— “Los orígenes de la pintura abstracto-geométrica en Cataluña. El grupo Lais”, a Francesca ESPAÑOL BERTRAN/José Joaquín YARZA (coords.), *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo. Influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*, vol. II, Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art, Ed. Marzo 80, Barcelona, 1987.

CORAZÓN ARDURA, José Luis, *La escalera de la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2004 [tesi doctoral]; <http://es.scribd.com/doc/127426723/corazon.ardura-j-l-la-escalera-da-a-la-nada-estetica-de-juan-eduardo-cirlot> (consultat el 29 de setembre de 2014).

— *La escalera de la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Cendeac, Múrcia, 2007.

CORREDOR MATHEOS, Josep, “Avanguardia Catalana”, *D'Ars*, nº 56-57, 1971, p.18-83.

—“La cultura visual, 1939-1957”, *Cien años de Cultura Catalana, 1880-1980*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980 [catàleg d'exposició].

—“L'art català en el primer franquisme”, dins Manuel RISQUES/Francesc VILANOVA/Ricard VINYES (ed.), *Les ruptures de l'any 1939*, Fundació Carles Pi i Sunyer i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.

DD. AA., *Art Català. Estat de la qüestió*, dins Vè Congrès CEHA, Diputació de Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1984.

DD. AA., *L'Art de la victòria. Belles arts i franquisme a Catalunya*, Columna, Barcelona, 1996.

DE ANDRÉS, Jesús, “Las estatuas de Franco y la memoria histórica del Franquismo”, dins Justo BERAMENDI i M<sup>a</sup> Xesús BAZ (coord.), *Memoria e identidades*, *op. cit.*

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “La mirada falangista en tres episodios”, dins Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ/Isidoro COLOMA MARTÍN (coords.), *Correspondencia e integración de las artes*, vol. II, XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, [Ministerio de Educación Cultura y Deporte](#), Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga, 2003.  
—“El museo imaginario de Eugenio d’Ors, entre el 98 y los modelos autoritarios”, dins *Arte e identidades culturales*, *op. cit.*

DI FEBO, Giuliana, *La Santa de la Raza: un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Icaria, Barcelona, 1989 [1<sup>a</sup> ed. ital.: 1989].  
—*Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2012 [1<sup>a</sup> ed.: 2002].

DI FEBO, Giuliana/MOLINERO, Carme (eds.), *Nou Estat, nova política, nou ordre social*, Fundació Carles Pi i Sunyer-CEFID, Barcelona, 2005.

DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique, “Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (1, 1939-1960)”, *Arte, individuo y sociedad*, n<sup>o</sup> 3, 1990; <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9090110017A/6043> (consultat el 13 de setembre de 2014)

FERNÁNDEZ, Anna, “Influencia de Massimo Campigli en el arte español de posguerra”, *Artígrama*, n<sup>o</sup> 24, 2009.

FONT AGULLÓ, Jordi, *¡Arriba el campo!. Primer franquisme i actituds polítiques en l'àmbit rural nord-català*, Diputació de Girona, Girona, 2001.

FONT AGULLÓ, Jordi (dir.), *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*, Publicacions de la Universitat de València i Centre d’Estudis Comarcals de Banyoles, València, 2007.

FONTBONA, Francesc, “Las artes plásticas (1939-1960)”, *Destino*, n<sup>o</sup> 2051, 1977.

FRANCÉS, Fernando/HUICI, Fernando (COMIS.), *La Escuela de Altamira*, Consejería de Cultura y Deporte, Gobierno de Cantabria., Santander, 1998 [catàleg d’exposició].

GALLEGO, Ferran/MORENTE, Francisco (eds.), *Fascismo en España*, El Viejo Topo, Barcelona, 2005.

GALLEGO, Ferran, *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Crítica, Barcelona, 2014.

GARCÍA, Josep Miquel (comis.), *Col·lecció Riera. Anys 40*, Generalitat de Catalunya Departament de Cultura, Barcelona, 1994 [catàleg.d'exposició].

GÓMEZ GONZÁLEZ, Concepción (comis.), *Dau al set : Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats*, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 2010 [catàleg.d'exposició].

GRACIA, Jordi/RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid, 2001.

GRACIA, Jordi, *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

GRANELL TRÍAS, Enrique/GUIGON, Enmanuel (comis.), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, IVAM, València, 1996 [catàleg.d'exposició].

—*Dau al Set, el foc s'escampa, Barcelona 1948-1955*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998 [catàleg d'exposició].

—*Dau al Set*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999 [catàleg d'exposició].

GRANELL, Enric (ed.), *Juan Eduardo Cirlot: L'habitació imaginària*, Siruela-Arts Santa Mònica, Barcelona, 2012 [catàleg.d'exposició].

GUASCH, Ana Maria, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio Luis/CASTILLO RUIZ, José/PÉREZ ZALDUONDO, Gemma/CABRERA GARCÍA, María Isabel (coords.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956). Actas del Congreso*, vol. I-II, Universitat de Granada, Granada, 2001.

HERNÁNDEZ, Sònia, *La formación de un humanista. Juan Ramón Masoliver (1910-1936)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2010 [treball de recerca]; <http://www.recercat.cat/handle/2072/97235> (consultat el 4 d'octubre de 2014).

IÁÑEZ PAREJA, E., *Falangismo y propaganda cultural en el "nuevo estado": la revista Escorial (1940-1950)*, Universidad de Granada, Granada, 2008 [tesi doctoral]; <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/19729/1/19226603.pdf> (consultat el 21 de setembre de 2014).

JARDÍ, Enric, *Eugeni d'Ors. Vida y Obra*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1967.

JARDÍ, Enric (dir.), *L'Art català contemporani*, Ediciones Proa, Barcelona, 1972.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

LLORENS, Ramón F., "Legiones y falanges: una experiencia insólita. Relaciones culturales entre Italia y España" a Enrique GIMÉNEZ/Juan A.RÍOS/Enrique RUBIO (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España*, III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante", març 1994; <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones->



culturales-entre-italia-y-espana-iii encuentroentre-las-universidades-de-macerata-y-alicante-marzo-1994--0/html/ (consultat el 12 de setembre de 2014)

LLORENS, Tomàs, “Trayectoria del concepto de arte catalán de 1939 a 1959”, a Francesca ESPAÑOL BERTRAN/José Joaquín YARZA (coords.), *Lo viejo y lo nuevo en el arte español otemporáneo...*, op. cit.

LLORENTE, Angel, “La propaganda por la imagen y el arte en la posguerra. La comisión de Estilo en las conmemoraciones de la Patria y el departamento de Plástica entre 1939-1945”, dins Javier TUSELL, *El régimen de Franco, 1936-1975: política y relaciones exteriores*, vol. 1, 1993.

—*Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.

—“La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo (1939-1945)”, *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Valencia, nº 35, 2000; <http://www.uv.es/imagengc/articulos/La%20representacion%20en%20el%20arte%20franquista%20del%20mito%20del%20Alcazar%20de%20Toledo.pdf>

(consultat el 2 de setembre de 2014)

—“La renovación de la escultura en la postguerra española”, en Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2001.

—“La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas del primer franquismo (1936-1945)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43 vol.1. Generalitat Valenciana, València, 2002-2003.

—“Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951), dins DIAZ SÁNCHEZ, Julián/LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid, 2004.

—“¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX”, dins Miguel CABAÑAS BRAVO/Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE/ Wifredo RINCÓN GARCÍA(ed.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, CSIC, Madrid, 2008.

—“Crítica de arte y política en el primer franquismo (1939-1951)”, en *Revista de historiografía*, nº 13, febrer de 2010.

LOZANO MOYA, Rossend, “El Cenacle. L’art de postguerra a Sabadell”, *Arraona* nº 20, primavera 1997.

—*La irrupció de les avantguardes a Sabadell: 1939-1959*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002 [tesi doctoral]; <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35589> (consultat el 2 d’octubre de 2014).

—“Centre i perifèria en l’art. La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959”, *Matèria*, nº 4, 2004

LOZANO MOYA, Rossend (comis.), *Entre la continuïtat i el trencament. Art a Sabadell 1939-1959*, Museu d’Art de Sabadell, Sabadell, 1999 [catàleg d’exposició].

MARÍ, Antoni; MERCADÉ, Albert, *La modernitat cauta. 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*, Angle Ed., Barcelona, 2014.

MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro; TUSELL, Javier (comis.), *Arte para después de una guerra*, Fundación Caja Madrid i Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1993 [catàleg d’exposició].

MARZO, Jorge Luis, *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*, Fundació Espais, Girona, 2007.

MERCADER, Laura/PERAN, Martí/BRAVO, Natalia, *Eugenio d'Ors del arte a la letra*, MNCARS, Madrid, 1997

MICHONNEAU, Stéphane, “Le monument à la Victoire: Un cas exemplaire de la politique de mémoire franquiste à Barcelone”, dins *Bulletin d'Histoire Contemporain de l'Espagne*, n° 24, desembre 1996.

MINGUET BATLLORI, Joan M., “La crítica de arte en España”, dins Anna Maria GUASCH (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2003.

MIRALLES, Francesc, “Movimientos y grupos de la postguerra en Catalunya”, *Pro Arte* n° 12, 1977.  
—*L'Època de les Avantguardes 1917-1970 a Història de l'Art Català*, vol. VIII, Ed. 62, Barcelona, 1983.

MITRANI, Àlex (ed.), *Utopies de l'origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1946-1960*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2006 [catàleg d'exposició].

MITRANI, Àlex, *Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Barcelona*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014 [tesi doctoral]; [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/97287/01.AMM\\_TESIS\\_VOL\\_1.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/97287/01.AMM_TESIS_VOL_1.pdf?sequence=1) (consultat el 22 d'octubre de 2014).

MOLINERO, Carme; YSÀS, Pere, *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*, Eumo, Vic, 1992.

MOLINERO, Carme, *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Cátedra, Madrid, 2005.

MORENO CANTANO, Antonio César, “Proyección propagandística de la España franquista en Italia (1936–1945)”, dins *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Santiago de Compostela, 2009.

MUÑOZ D'IMBERT, Sílvia, “Llum. Més llum als Salons d'Octubre”, *Revista de Catalunya*, n° 164, juliol-agost, 2001.

MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel, *La pintura valenciana de la posguerra*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, 1994.

NAVAS HERMOSILLA, Alina, *España-Italia: Arte, cultura e ideología 1923-1943: un recorrido de ida y vuelta*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013 [tesi doctoral]; <http://eprints.ucm.es/23113/> (consultat el 21 de setembre de 2014).

PELTA RESANO, Raquel, “Entre las musas y la espada: La imagen del artista durante el primer franquismo”, *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, t. 10, 1977.

PENA SÁNCHEZ, V., *Intelectuales y fascismo: la cultura italiana del Ventennio fascista y su repercusión en España*, Universidad de Granada, Granada, 1995 [tesi doctoral]; <http://digibug.ugr.es/handle/10481/14276> (consultat el 20 de setembre de 2014).

PICAZO, Glòria, “Art i política a Espanya (I), *L’Avenç* núm. 251, octubre 2001.  
—“Art i política a Espanya (II). La Guerra Civil i les seves seqüeles (1936-1955)”, *L’Avenç* núm. 253, desembre, 2001.

PUIG, Arnau, *Les avantguardes artístiques catalanes*, Barcanova, Barcelona, 1993.  
—*Històries de Dau al Set, cinquanta anys*, Thassàlia, Barcelona, 1998.  
—*Dau al Set, una filosofia de l’existència*, Flor del Viento, Barcelona, 2003.

PUIG, Arnau (coord.), *Els artistes del Cercle Maillol. Homenatge a Pierre Desfontaines (1894-1978)*, Ajuntament de Barcelona i Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

ROMERA VELASCO, José Antonio, “El arte instrumentalizado. Discursos e ideologías en torno a la División Azul”, dins María Dolores BARRAL RIVADULLA/Enrique FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS/ Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ/ Juan M. MONTERROSO MONTERO (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Actas del XVIII Congreso del CEHA, Universidade de Santiago de Compostela, 2012.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, “Identidad manipulada y memoria del pasado en una institución cultural: el Ateneo de Madrid durante el franquismo”, dins Justo BERAMENDI i M<sup>a</sup> Xesús BAZ (coord.), *Memoria e identidades, op. cit.*

SAMSÓ, Joan, *La cultura catalana: Entre la Clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol. I i II, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994 i 1995.

SAZ CAMPOS, Ismael, “Tres acotaciones a propósito de los orígenes, desarrollo y crisis del fascismo español”, *Revista de Estudios Políticos*, nº 50, març-abril de 1986; <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas>, [consultat el 15 de setembre de 2014].

—“De intelectuales y política en la dialéctica franquismo-antifranquismo”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, nº 16, 2013, p. 28.

SELLES RIGAT, Narcís, *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*, Afers, Catarroja-Barcelona, 2007.

SELVA ROCA DE TOGORES, E., *Ernesto Giménez Caballero, entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-Textos, València, 2000.

SEVILLANO CALERO, F. “Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del nuevo Estado”, *Pasado y Memoria*, nº 1, 2002; <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/709/1/Sevillano%20Calero-Propaganda.pdf>, (consulta: 15 de setembre de 2014)

SUBIRACHS i BURGAYA, Judit, *L’escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*, Els Llibres de la frontera, Barcelona, 1989.

TORRENT ESCALPES, Rosalia, *España en la bienal de Venecia: 1895-1997*, Servicio de Publicaciones de la Diputación, Castelló, 1997.

—*Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003.

TORRES-GUARDIOLA, Pascal, *Le Cercle Maillol*, Institut Français de Barcelona, Parsifal Edicions, Barcelona, 1994.

TRIADÓ, Juan-Ramon, *Arte en Catalunya*, Cátedra, Madrid, 1994.

UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982.

VÀZQUEZ, Eva, “El llenguatge de les arts”, dins Narcís-Jordi ARAGÓ/Joan GAY/EvaVÀZQUEZ (comis.), *Sota la boira. Lletres, arts i música a la Girona del primer franquisme (1939-1960)*, Museu d'Art de Girona, Diputació de Girona, Girona, 2000 [catàleg d'exposició].

VÀZQUEZ ASTORGA, Mónica, “Celebraciones de masas con significado político: Los ceremoniales proyectados desde el Departamento de Plástica en los años de la guerra civil española”, *Artigrama*, nº 19, 2004,

VERGNIOLLE DELALLE, Michelle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2008 [1a ed. fr.: 2004].

VIDAL i OLIVERAS, Jaume, “Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)”, *Locus Amoenus*, nº 3, 1997

—“El tiempo del arte: Conversación con Santos Torroella”, *Kalías*, nº 17-18, 1997; <https://ddd.uab.cat/pub/expbib/2009/santostorroella/entrevista.pdf>

XANDRI GUITART, Marcel, “El monument als caiguts erigit pel franquisme a Sabadell”, *Arraona: Revista d'història*, nº 33, 2012.

YVARS, J. F.; MERCADÉ, Albert, *Matèria reservada. Els artistes catalans i les Biennals de Venècia*, L'Arquer, Barcelona, 2009.