Àlex Mitrani

Juan Ramón Masoliver i les Biennals Hispanoamericanes: enigmes i matisos d'un punt d'inflexió*

Tenim establert un relat prou consensuat i estable sobre l'evolució artística a Espanya i Catalunya en els anys de postguerra. És un relat bàsic, però validat per un gruix suficient d'estudis històrics i per les manifestacions de la memòria col·lectiva: exili i repressió dels artistes no afins al Règim, imposició d'una estètica feixista de consistència i durada limitades, modestes però progressives iniciatives independents de recuperació dels llenguatges moderns i de la seva visibilitat, oportunista però exitosa operació del Govern per apropiar-se després del treball de les opcions d'avantguarda. Aquesta seqüència és essencialment vàlida si es vol matisar que el període va estar marcat pels dobles jocs, la censura i la manipulació, les ocultacions i les estratègies de resistència, perversió i alliberament. L'ambigüitat és, en definitiva, estructural de l'època, tot i que no ho fossin els principis i les actituds de cadascú, els d'un bàndol i els de l'altre, amb el permís dels que transitaren, per oportunisme o supervivència, entre ambdós. Això constatat, són encara molts els esdeveniments i els processos que resten pendents d'estudiar acuradament. Les recerques corresponents portaran encara, probablement, a una revisió sensible de les dinàmiques i el rol dels protagonistes del període.

Hi ha un cert consens en considerar que la manifestació més important i suposadament irreversible de la rehabilitació de la modernitat artística en l'àmbit oficial van ser les Biennals Hispanoamericanes d'Art. A la miríada d'iniciatives de diversos graus d'independència durant la segona meitat del anys quaranta li correspondria l'honor del pioner: els Salons d'Octubre, Dau al Set, el Salón de los Once, etc. Les Biennals Hispanoamericanes, enfront d'aquestes, es van distingir per la seva ambició, pels mitjans i el ressò, i per la seva organització des dels estaments oficials. El crític Cesáreo Rodríguez-Aguilera, d'indubtable perfil progressista i democràtic, afirmava que

> «las bienales hispanoamericanas, con la amplia difusión derivada de su carácter oficial, contribuyeron poderosamente a la asimilación por el público de los principios de libertad del arte moderno, y al entendimiento de sus formas y su lenguaje. En su relación con otras exposiciones internacionales, prepararon el triunfo del nuevo arte español de la posguerra y favorecieron el reconocimiento de sus maestros precursores» (Rodríguez-Aguilera 1986: 123).

A la introducció de la monumental cronologia *España: medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, Calvo Serraller recordava: «El primer y más trascendental acontecimiento artístico de la década de los cincuenta tuvo, aunque resulte paradójico, un apoyo institucional, me refiero a la

* La realització d'aquest article s'emmarca dins del grup de recerca «Teoria i crítica de les arts plàstiques a Catalunya, València i Balears, 1880-1950». Referència: HAR2009-13397, Universitat Pompeu Fabra.

Primera Bienal Hispanoamericana de Arte» (Calvo Serraller 1985: 52).

Es van celebrar tres Biennals Hispanoamericanes, la primera a Madrid el 1951, la segona a l'Havana (amb un any de retard, el 1954) i la tercera a Barcelona el 1955, organitzades per l'Instituto de Cultura Hispánica. Aquest òrgan oficial va ser fundat el 1946 i va ser dirigit per Alfredo Sánchez Bella fins el 1956. Amb una activitat editorial molt important, l'Institut tenia una funció propagandista, a partir d'un discurs i dels contactes internacionals d'un catolicisme conservador (Marzo 2007). El ministre d'Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez —representant també del catolicisme nacional de nou esperit pragmàtic que prengué les regnes del Govern espanyol després de la desfeta del feixisme a la Segona Guerra Mundial, un cop constatada la inviabilitat de l'aïllament autàrquic del franquisme—, apadrinava l'Institut i li donava suport en el projecte de les Biennals. Aquestes pretenien reunir, en una estructura organitzada per àmbits nacionals diferenciats, artistes de diferents estats hispanoamericans, per tal d'obtenir la projecció internacional d'Espanya i superar l'aïllament polític i cultural del país de manera controlada. De fet, sembla una iniciativa bastant improvisada, el mateix any 1950. Fins al moment, des de l'administració els esforços es concentraven en el replantejament del Museo de Arte Moderno que el 1951 passaria a ser Museo de Arte Contemporáneo, sota l'impuls de Ruiz-Giménez (Jiménez Blanco 1989).

La nova historiografia estudia les Biennals com un episodi fonamental de la història ideològica i les estratègies polítiques del franquisme. Essent conscients del rerefons polític, des de la història de l'art s'ha acceptat que van suposar un pas important en la progressiva assimilació i apropiació de l'art contemporani per part dels estaments oficials i del públic general, procés que es va concretar en la III Biennal, malgrat l'eclecticisme de les propostes. Una qüestió que encara s'hauria d'esclarir, i que permetria enllaçar ambdues perspectives, la política i l'artística, és el paper que hi va tenir Juan Ramón Masoliver, que sabem que va ser destacat. Intentarem apuntar algunes pistes i hipòtesis que permetin obrir el camp de lectures sobre uns esdeveniments carregats d'ambivalències, d'esperança i de mala consciència, d'empenta i de limitacions.

Sobre l'origen de les Biennals, hi ha una pista que mereix ser estudiada. Fa uns anys, la pintora María Jesús de Solá (Osca, 1922) ens va indicar en una entrevista que una de les iniciatives del Grup Lais, del qual va ser fundadora, fou l'impuls de la idea de la Biennal. Temps després, el 19 de març del 2010 a Barcelona, vàrem repetir l'entrevista per tal d'esclarir una afirmació que ens va semblar si més no atrevida. Som conscients de la fragilitat del testimoni oral i de la dificultat per a contrastar-ho, ja que procedeix d'un protagonista i/o testimoni directe de l'episodi en qüestió i, a més, ha quedat isolat per l'inexorable pas del temps. La subjectivitat, les reconstruccions que n'exerceix tota memòria personal i la manca de contraversions són limitacions evidents d'aquests documents. No obstant això, aquesta fragilitat i la solitud també els fa preciosos. A la pregunta sobre com es va desenvolupar l'origen de les Biennals, María Jesús de Solá contestava: «Se nos ocurrió hacer esto de las Bienales Hispanoamericanas de arte», i precisava que «nos metimos en un cacao tremendo pero nos divertimos mucho». Quan li férem notar que la primera es va celebrar a Madrid, respongué: «Pero se organizó desde Barcelona». La iniciativa passaria a la capital per exigència de les autoritats («bueno, pues se hace en Madrid, y así están contentos») i amb la voluntat d'obtenir el suport logístic necessari: «Allí se le dio el cariz oficial que necesitábamos».

Sembla que inspirats pel model del Saló d'Octubre, els membres del Grup Lais volgueren organitzar una iniciativa que els permetés exposar la seva obra amb repercussions

internacionals. Altres comentaris de María Jesús de Solá encaixen amb els fets, com quan recorda la insistència davant Joan Ainaud de Lasarte, director dels Museus d'Art de Barcelona: «estaba Ainaud de Lasarte... le pedíamos... pero no nos podía dar... para la Bienal nos dejó un local en el parque [correspondria amb la Exposición Regional Preparatoria de la I Bienal, al Museu d'Art Modern de la Ciutadella]». Naturalment, si aquesta iniciativa va partir realment del grup d'artistes de Lais, van necessitar d'alguna figura mediadora. Aquest paper el va assumir Juan Ramón Masoliver. Primer, per empenta personal: «Masoliver era muy emprendedor... así como los demás se retraían él se implicaba». Després per implicació personal amb els artistes: «Era uno de los nuestros, como un pintor más... estaba muy metido en nuestras cosas, en las tertulias, nos proporcionaba cosas... era inteligente, colaboraba generosamente».

El Grup Lais va ser fundat el 1949 i estava composat en aquell primer moment per Santi Surós, Antoni Estradera, Modolell, María Jesús de Solá, Ramon Rogent, Manuel Capdevila i Josep Hurtuna, artistes reunits tots ells sota el paraigua del Reial Cercle Artístic de Barcelona. Lais va ser una de les primeres iniciatives col·lectives de l'art d'avantguarda a la postguerra. El seu Manifest Negre (novembre de 1949) representava una promulgació de la fonamental llibertat creativa dels artistes, rebutjant els condicionants comercials i crítics i apel·lant a una concepció purista de l'art. A diferència dels manifestos d'avantguarda de principis de segle, no establia un sistema de principis tancat: complia una funció de reconstrucció més genèrica, pertinent en una època on la *tabula rasa* havia esta feta no per cap radicalisme artístic sinó per la destrossa cultural durant la guerra i en la dinàmica reaccionària i autarquia de postguerra.

Encara que no ha estat prou estudiat, Rodríguez-Aguilera confirmava el paper mediador de Lais:

> «En aquellos primeros años de la década de los cincuenta, cuando los artistas más innovadores del grupo Dau al Set apenas si venden la mitad de la edición de su revista, que casi nunca sobrepasa los cien ejemplares, y son mirados con desdén, el Grupo Lais realiza una labor positiva, al ser acogida su obra, innovadora frente al "academicismo", por determinados sectores, con interés y complacencia» (Rodríguez Aguilera 1986: 106).

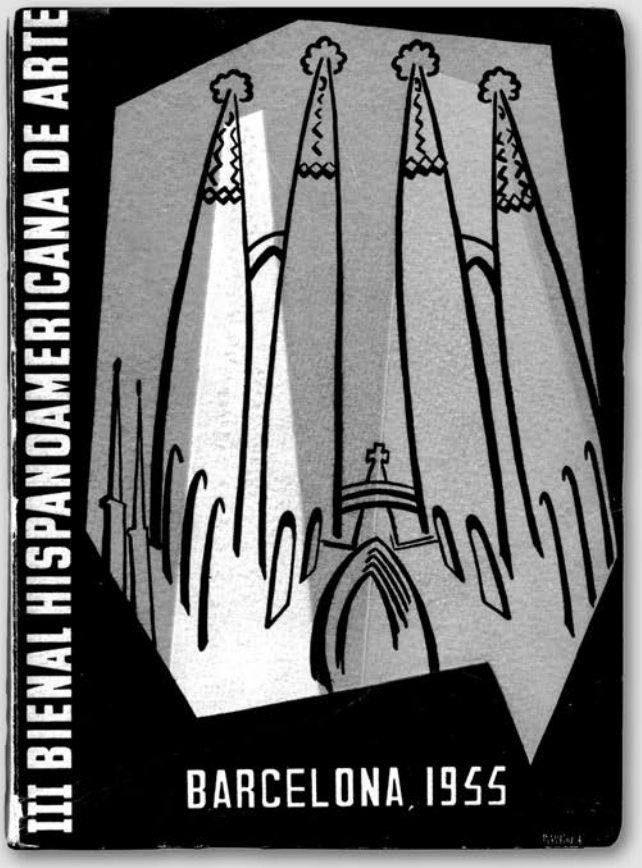
Ja el juliol de 1949, Modolell organitzava una «reunió d'amistat» entre Lais i un grup de crítics (Masoliver, Joan Trias, Joan Cortès i Sebastià Gasch) que podria ser una de les trobades que engegaria la posterior col·laboració (Marín 2006: 110-111). Un argument a favor del relat de Solá és que els membres del Grup Lais van participar a la Biennal, per bé que no tots tenien una presència forta en els entorns d'avantguarda i que fins i tot llavors podien considerar-se figures relativament secundàries (amb les excepcions de Planasdurà, Hurtuna i Ramon Rogent). Cal tenir en compte que alguns dels protagonistes de la segona avantguarda que exposaven llavors al Salons d'Octubre i que havien estat triats per l'exposició preparatòria van quedar posteriorment fora de la tria per la Biennal, excepte alguna figura clau com Tàpies. Més tard, Planasdurà, segurament líder de Lais i company de María Jesús de Solá, faria la portada i el cartell de la III Biennal, celebrada a Barcelona.

La comissió organitzadora de l'exposició regional de la primera Biennal estava formada per l'escultor Josep Clarà (president), el pintor Antoni Ollé (vicepresident), el mencionat Joan Ainaud de Lasarte, els crítics Alberto del Castillo i Joan Cortès, el promotor dels Salons d'Octubre, Víctor M. d'Imbert, el professor i crític Luis Monreal (tots ells vocals) i Juan Ramón Masoliver (secretari). La Junta Organizadora

Central, sota la presidència d'Alfredo Sanchez Bella de la I Biennal, mostrava una reducció de la presència catalana a la figura d'Ainaud de Lasarte i de Masoliver, justament les dues figures evocades per María Jesús de Solá. El Jurado de Selección estava format per la junta organitzadora i, significativament, el suport d'alguns crítics, conduïts per la figura dominant d'Eugeni d'Ors. En una posició superior a la de Masoliver, en un càrrec que pot semblar paral·lel, estava Leopoldo Panero, amb el títol de Secretario General de la Exposición Bienal. El jurat distribuïa 38 premis, estatals i privats (hi participaven empreses com Domecq, González Byass, Wagon Lits, Iberia). L'índex del catàleg ens en descriu els diferents apartats. És interessant veure, després de la presentació general d'Eugeni d'Ors, qui va prologar cadascun dels àmbits: «pintura hispanoamericana» (Rafael Santos Torroella); «pintura española de hoy» (Enrique Lafuente Ferrari); «la pintura en el Palacio de Exposiciones del Retiro», que incloïa el gruix de l'aportació catalana, molt important (Masoliver); el «Museo Arqueológico», on es trobava una representació, clarament reduïda respecte a l'espanyola, dels països hispanoamericans, amb la inclusió de països de presència absolutament testimonial, com els Estats Units o Argentina per tal de cobrir l'expedient; «Palacio de Cristal», que acollia l'aquarel·la, el dibuix i el gravat (Sánchez Camargo); «la escultura en la Bienal» (Ricardo Gullón); i «arquitectura en la Bienal» (José Camón Aznar).

Destacaven també les exposicions monogràfiques on es combinaven artistes hereus del Noucentisme (Sunyer, Clarà) i diversos precursors de la pintura contemporània (Nonell, Pidelasserra, Darío de Regoyos, Solana) amb la presència de la figura de Dalí com a estendard d'una avantguarda afecta al Règim i, en les mateixes paraules de Dalí, alternativa al comunisme internacional de Picasso. Miró no va voler participar-hi, decisió que Masoliver lamentà lacònicament tot remarcant la seva importància cabdal. En el seu text, inclòs en el catàleg de l'exposició, argumenta el protagonisme absolut de l'anomenada «escola catalana», a qui dedica tota la atenció, encara que hi presentés un àmbit que incloïa artistes de tota Espanya. Tal com ressenya Miguel Cabañas Bravo (1996a: 270), la Junta Organizadora Central es va desplaçar, excepcionalment, a Barcelona, per tractar de la selecció d'artistes catalans, ja que la comissió catalana hi volia tenir plena autonomia, conflicte que va donar peu a un desmentit de la premsa i l'anulacio de les invitacions als artistes que s'hi havien fet fins al moment. Aquest gest sembla revelador de la força de la secció catalana. Qui sap si l'autoritat que demostrà en aquesta ocasió derivava d'un protagonisme inicial en la concepció del certamen. Sota el secretariat de Masoliver, s'hi convoca una reunió informativa amb els artistes triats, que se celebra, significativament, en el Reial Cercle Artístic. La tria d'il·lustracions del catàleg n'ofereix una selecció eclèctica que té valor programàtic, amb voluntat d'encabir-hi diferents tendències o artistes destacats. Els catalans que hi apareixen són artistes clàssics com Amat i Durancamps, així com a l'inefable Dalí, però sobretot hi destaca la nova generació. Hi trobem a Tàpies i Aleu (que hi participaven amb la resta de Dau al Set i un altre artista afí com García Vilella), però la resta són membres de Lais: Hurtuna, Capdevila, Planasdurà i Rogent, que destaquen per sobre dels pocs moderns espanyols com Millares i Mampaso.

El discurs inaugural del ministre Joaquín Ruiz-Giménez (Calvo Serraller 1985: 304-305) explicitava el posicionament oficial respecte al missatge i continguts de la Biennal, així com, sota una retòrica d'entusiasme estètic, la voluntat de conduir una lectura correcta i ortodoxa hispànico-catòlica de l'art modern: «Por lo que toca a las creaciones artísticas, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino el reflejo de los dos eternos escollos de la política



Enric Planasdurà: Coberta del catàleg de la III Biennal Hispanoamericana, 1955.

dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria». Defensa, doncs, una falsa neutralitat en nom de l'art per l'art i amb una deriva espiritualista: «Lo auténtico es siempre impolítico; lo inauténtico del arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política». Sota l'aparença de liberalisme, també polític a la manera de les opcions en pro de l'abstracció als Estats Units, el ministre

encobrirà arguments característics de la desconfiança envers l'avantguarda en situar-se contra el «falso universalismo» i «el último grito».

Encara que aquest discurs, com tota la Biennal, tingués una dimensió política que no devia escapar als participants, per a la majoria l'ocasió havia d'aprofitar-se. Les plataformes independents eren sovint molt locals. En aquells anys, Masoliver col·labora amb altres iniciatives de suport a les arts plàstiques, en alguns casos modestes. Tal com recorda el pintor Joan Capella a la seva biografia (Gómez Ballesta 2004) en uns termes molt semblants als que empra María Jesús de Solá, el paper de Masoliver va ser fonamental en l'organització del Premi Montcada i Reixac, sent el responsable de la constitució mateixa del jurat. Dintre d'una certa moderació, el premi apostava per la modernitat de manera decidida i avançada, com testimonia la creació d'una categoria especial per a la fotografia.

La II Biennal és la pitjor coneguda de totes. Celebrada, després de nombroses dificultats, a l'Havana, és difícil saber exactament quins van ser els criteris de selecció i si les opcions d'uns o altres van ser més o menys determinants. Fins i tot el repertori dels artistes participants és dubtós i varia segons les versions. El relatiu fracàs de l'edició estrangera de la Biennal no va fer desistir els organitzadors de celebrar una tercera, aquest cop a Barcelona, qui sap si el lloc d'on va sortir la idea originària i, en tot cas, nucli de les recerques d'avantguarda en les arts plàstiques a Espanya en l'època.

La III Biennal Hispanoamericana va ser un esdeveniment cabdal en la història de l'art espanyol i, de fet, provocà un intens debat en els mitjans. D'una banda s'hi consumava la desfeta de l'art retrògrad i banal, habitual en el mercat de l'art de postguerra. De l'altra posava en evidència la dualitat entre els artistes conservadors i la nova generació forçosament avantguardista. El contrast es va posar de manifest en la polèmica crítica al voltant de Josep de Togores i Antoni Tàpies, que causà un gran efecte entre els joves i renovadors, i va marcar la pauta de l'evolució de l'art en els propers anys cap a l'abstracció.

De nou el discurs del ministre Joaquín Ruiz-Giménez, «Diálogo y entendimiento para el arte actual», procurava marcar una pauta determinada. Aquesta vegada l'argumentació prenia un to teològic i cristià, amb cites de Sant Agustí i Fray Luis de León, per acabar amb una cínica declaració d'imparcialitat:

> «La actitud del gobernante ante una manifestación cultural como ésta debe ser —según tuvimos ya ocasión de expresarlo en la inauguración de la primera bienal— una actitud de respetuosa observación. El gobernante no tiene por qué tomar postura en el orden de las manifestaciones artísticas contra esta o contra aquella tendencia, en tanto en cuanto tendencias artísticas» (Ruiz-Giménez 1955: 9).

Finalment, Ruiz-Giménez agraïa la col·laboració dels Estats Units «que han querido honrarnos con su participación», en realitat una participació més testimonial que no pas oficial.

A la Biennal de 1955, Masoliver, que formava part del comitè executiu, ostentava el càrrec de Secretario General Delegado en Barcelona y Comisario, a més de formar part del Comité de Instalación. La funció de Masoliver seria executiva i organitzadora: ell mateix envià les cartes als artistes comunicant la seva selecció i especificant detalls tècnics com les condicions de préstec. Aquesta funció completava i reforçava el seu protagonisme en el jurat de selecció. Que Masoliver tenia cert ascendent sobre l'influent Saló d'Octubre (que a través d'Imbert va obtenir un espai específic dins la Bien-

nal) ho demostra que hi integrés artistes sota la seva protecció, com el montcadenc Joan Capella. El reportatge de Masoliver sobre aquella edició del Saló a *El Correo Catalán* anava il·lustrat amb una reproducció del «Paisatge blau» de Capella. Tot indica que, si bé no depenia totalment d'ell la selecció dels artistes com succeeix amb els comissaris actualment, ja que hi intervenien altres persones, sí que tenia una funció de coordinació d'interessos i una capacitat d'intervenció directa per tal de donar forma a les exposicions, incloent-hi figures particulars. La presència constant dels Lais podria deure's, doncs, a una complicitat primera. El fet que se li atorgui, com de passada, el nom de «comissari» no deixa de ser significatiu.

El primer premi de pintura es va concedir a l'equatorià Oswaldo Guayasamin, practicant d'un indigenisme que derivaria en un expressionisme clarament reivindicatiu. Encara que figures amb gran predicament en l'estranger com Antoni Clavé no van voler participar-hi i malgrat les pressions que va rebre, la Biennal va ser un èxit en l'àmbit espanyol. Després, però, va arribar l'avortament de les següents edicions a causa de la manca de suport internacional i de complicitats: no es podia forçar la diplomàcia fins a aquest punt. A partir d'aquí la política artística va ser una altra, la de centrar-se en mostres existents a l'estranger i enviar artistes de prestigi a les Biennals (Sao Paulo, Alexandria, Tokio, etc.), i organitzar exposicions d'art espanyol. Aquesta seria ja una operació a gran escala, liderada des de Madrid, que superava les iniciatives personals i inicialment independents, i conduïda ara per un personatge amb plena dedicació a la gestió d'exposicions, un comissari en el sentit més actual del terme, Luis González-Robles.

Masoliver formà part de l'organització de les Biennals des del principi. Podria haver nascut la Biennal d'una proposta ingènua per part d'uns artistes barcelonins i ser traslladada a Madrid a través de la figura de Masoliver i dels seus contactes? Valdria la pena confirmar o desmentir aquesta possibilitat. En tot cas, sembla indubtable l'existència d'un eix d'influència Lais-Masoliver en l'organització i la visibilitat a la Biennal de Madrid, que es desborda en la barcelonina. Encara hi ha molta feina de recerca per fer. Hi ha interrogants essencials que una època complexa i un episodi d'estratègies i ocultacions amaguen: va impulsar o va aprofitar el Govern les iniciatives particulars dels artistes? Quin era el paper equivalent al de l'actual comissari: un mer coordinador o un director? Panero o Masoliver van ser figures que, inserides o ben relacionades amb el Règim, van saber exercir la seva influència per afavorir iniciatives i peticions dels artistes. El seu paper ambivalent és el producte d'un temps que, amb indulgència, podríem qualificar de kafkià. Encara ens sorprèn com hi va sobreviure l'entusiasme artístic.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996a). *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

-(1996b). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CALVO SERRALLER, Francisco (1985). *España: medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Vol. 1. Madrid: Fundación Santillana / Ministerio de Cultura.

GÓMEZ BALLESTA, Jorge (2004). *De part teva*. Montcada i Reixac: Ajuntament de Montcada i Reixac.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (1989). *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza.

MARÍN, Maria-Isabel (2006). *Primera aproximació a 125 anys d'història: Cercle Artístic de Barcelona, 1881-2006*. Barcelona: Reial Cercle Artístic.

MARZO, Jorge Luis (2007). *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo (1986). *Arte moderno en Cataluña. Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad*. Barcelona: Planeta.

RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín (1955). «Diálogo y entendimiento para el arte actual». *Mundo Hispánico*, número especial.

VIVANCO, Luis Felipe (1951). *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Afrodisio Aguado.