

Brossa, Miró i l'art expandit. Un apunt.

quaderndelesidees.press/brossa-miro-i-lart-expandit-un-apunt/

June 21, 2015

La història és ben coneguda. Joan Brossa, tan aviat com l'any 1941, es presenta davant Foix amb uns poemes ja totalment avantguardistes, cal·ligramàtics i hipnagògics.

El poeta de Sarrià, aïllat ell mateix en una època d'illots solitaris, se sorprèn davant l'interès d'aquell noi de vint-i-un o vint-i-dos anys pel surrealisme i l'avantguarda. Li recomana que aprengui català (Brossa escrivia amb faltes), i que faci sonets (Brossa el pren per un tocat del bolet, però ho prova i descobreix que l'exercici li va bé¹.) El poeta ho va explicar molt cops. Per exemple, en aquesta entrevista de 1990: «Per consell d'un amic, en [Manuel] Viusà, vaig anar a veure en Foix per ensenyar-li uns poemes. En aquella rabiosa postguerra ell es va estranyar que un jove s'interessés pel surrealisme i el cubisme, que eren proscrius. En Foix em va presentar en Joan Prats i aquest darrer, en Miró. Ara tot allò sembla fàcil, però en aquells moments era vital i perillós.»²

Vital i perillós: en la cautela també hi ha lloc, doncs, per al que és percebut com a vital i perillós. Però d'on surt, Brossa? Com sobreviu als anys foscos del que aquí en diem «modernitat cauta»?



Mural per al restaurant del Terrace Plaza Hotel de Cincinatti. L'obra és del 1947, actualment és al Cincinatti Art Museum.

S'ha dit moltes vegades que en aquella discreta trobada a Sarrià amb Foix l'avantguarda de preguerra i l'avantguarda de postguerra entraven en contacte, es passaven el relleu, establien un vincle de continuïtat. El propi Brossa va fer servir la imatge de la transmissió d'un testimoni, o d'una torxa, en moltes ocasions. El moment, doncs, impressiona. I encara que es tracti de dos homes relativament aïllats (de seguida apareixen Joan Prats, Miró, Ponç, Tàpies), i segurament de dos homes que anhelaven molt no trobar-se sols enmig d'aquell desert, el moment és d'una importància, ateses les conseqüències, difícil de calibrar per molt que diguem, rutinàriament, que Brossa i Foix es van trobar quan el primer només tenia vint-i-un anys i el segon quaranta-set. Penses

en Brossa en aquell moment, penses en la seva joventut i en el detall que realment venia del no-res, deixant de banda les revelacions a la guerra, el gust per les coses inconscients, oníriques i màgiques, que ja hi era, i l'ansia de ser un poeta d'avantguarda, que segur que també hi era —penses en tot això, i dius: realment, va saber trobar la porta. No hi havia gaire gent a Barcelona a qui buscar si es volia això, i la va saber trobar, i de seguida. Això, per a mi no és cautela. Això és vida que flueix i no es deté.

En aquesta mateixa entrevista de 1990, immediatament abans d'explicar com va entrar en contacte amb aquest supervivent d'un món anterior que era Foix, deixa molt clar que per a ell la revista *Dau al Set* i el grup associat a ella va suposar una represa: «Dau al Set va reprendre la torxa de l'art autènticament contemporani que es feia a Catalunya abans de la guerra. Els caps de pont eren en Miró, el primer Dalí i, per a la poesia, en Foix.» Tornem, doncs, a la imatge de la torxa, a la imatge militar dels «caps de pont». Són imatges que jo crec que, enteses convencionalment, semblen poc cautes. Per a Joan Prats, per exemple, el projecte de la revista reprenia clarament l'esperit d'ADLAN. «Ja ha arribat allò que havia d'arribar», sembla que va dir². Però *Dau al Set* és ja del 1947, i la trobada amb Foix, de la qual es deriva la relació amb Miró, via Joan Prats, és clarament anterior, exactament del 1941. Tot arrenca, doncs, amb Foix. Però Foix és, abans de res, el punt d'enllaç. Pere Gimferrer crec que és qui ha explicat millor aquesta seqüència Foix-Brossa, que no deixa de ser una interpretació, no una descripció o un relat de res que tinguem claríssim. Sabem que Foix va empènyer Brossa al cultiu de les formes clàssiques i de la llengua. Sobre el tema de la llengua de Brossa, hi ha molt a dir. Però, en tot cas, és obvi que el seu model de llengua no tenia res a veure amb el de Foix. També sabem, cosa no menys important, que Foix, a través de Joan Prats, va posar Brossa en connexió amb Miró, i després, sempre agafant Prats de punt de connexió, amb Joan Ponç i els artistes que formarien el grup i la revista de *Dau al Set*. Foix indica el camí i fa de mitjancer, de connector. Prats dóna afecte —això sembla clar, Prats escoltava i aconsellava, però no alligonava. Però aquesta primera connexió amb Miró també em sembla molt decisiva, i potser és la que permet entendre millor l'evolució de Brossa si pensem en un aspecte de Miró que no seria contradictori amb el que Brossa descobriria amb Cabral de Melo pocs anys després, i que obligava a relegar Foix a una mena de fase superada, com de fet els primers sonets que coneixem de Brossa de seguida demostren.

Cal pensar que el Miró que torna a Espanya, a Palma (l'estiu de 1940, i l'hivern de 1942 a Barcelona) no és un home enfonsat, sinó que està en ebullició. L'estiu de 1941 el passa a Mont-roig, on comença la *Sèrie Barcelona*, i el novembre el MoMA li dedica la primera gran retrospectiva organitzada per James Johnson Sweeney (al costat de la que el mateix MoMA i al mateix moment dedica a Dalí). Però el que em sembla cabdal és entendre que Miró, en aquest moment, està reformulant la qüestió de l'assassinat de la pintura en uns termes més socials, o més constructius. Certament, en uns termes que potser no resolen la cèlebre paradoxa que Miró va situar en el cor mateix de l'activitat pictòrica en unes declaracions de 1962: una paradoxa que consisteix a desafiar la pintura *tot pintant*. No la resolen, però crec que li donen un sentit intens, potent, que

explica la grandesa de Miró. És un procés que qualla, precisament, en aquests anys de retorn a Barcelona. El seu anhel d'un gran taller on fer «escultura, terrissa, estampa, tenir una premsa», expressat ja en una entrevista de 1938, no es veurà realitzat, com sabem, fins que Sert li construeixi el taller a Palma, el 1956 (a més de l'adquisició del casalot de Son Boter, el 1959). L'entrada en aquest taller suposarà un moment de balanç important, decisiu, perquè li permetrà retrobar-se amb grans obres guardades des de la seva partida de França i que no veu durant aquests anys per la impossibilitat de desplegar-les en un taller adequat (i perquè possiblement Miró no les tenia totes i volia anar lleuger d'equipatge a l'Espanya de Franco). El retrobament amb aquestes teles tindrà lloc en un moment de silenci pictòric total. Entre 1954 i 1959 deixarà de banda la pintura sobre tela (llevat d'una petita sèrie sobre cartró) per dedicar-se exclusivament al gravat, la terrissa, l'escultura i els grans murals (i monuments) que des del 1947 li encarreguen amb una certa regularitat per a universitats, museus, institucions polítiques, carrers, places, etc. (tot i que el primer encàrrec va ser per a un hotel, el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati, un immens oli sobre tela que decorava la paret còncava d'un menjador amb vistes sobre la ciutat, i que ara es troba al Cincinnati Art Museum). Aquestes formes de producció van ser una oportunitat molt preuada per a l'artista d'obrir la seva obra a una dimensió monumental i cercar una major difusió social (amb els gravats i les ceràmiques també hi ha un retorn a l'art popular i una relativa paròdia del món de les estampes, i en tot cas la possibilitat de ser present en molts més domicilis). L'anhel del gran taller anava clarament lligat al desig —deia Miró en aquesta entrevista del 1938— «d'anar més enllà de la pintura de cavallet, que al meu parer es proposa un objectiu mesquí, i acostar-me, amb la pintura, a les masses humanes en què no he deixat mai de somiar»⁴

És a dir, el Miró que torna a Espanya el 1940, o més exactament a Barcelona el 1942, el Miró que coneix Brossa segurament aquell mateix 1942, ja arriba amb una idea de l'art que implicava una amplitud, una mena d'idea ampliada de l'art amb arrels surrealistes, naturalment, però orientada ja a una exaltació del real, i aviat del real físic, del real social, dels espais socials, dels usos socials, i que per descomptat no concep gens la qüestió de l'abstracció en termes formals, sinó plenament en termes d'acció, de gest que vol inscriure's en la visibilitat del món humà, a ulls de la gent, per dir-ho així, com a signe de l'individu, però com a guia o representació d'algun desig col·lectiu.

Cal pensar que això, Brossa ho captà de seguida, així com les seves contradiccions. És revelador el moment en què Soler Serrano, a l'entrevista que li dedica al programa *A fondo* el 1977, va passant davant la càmera les formidables edicions de bibliòfil que Brossa va fer amb Tàpies i Miró. Brossa, de sobte, no es pot estar de comentar que ell sap que això és inassequible econòmicament per a la majoria, però que sempre publica després la seva part d'aquests llibres de luxe en edicions de butxaca. Ho diu seriós i de forma emfàtica. No sembla que li agradi gens passar per un que treballa només per a rics. Crec que la idea d'un art *expandit socialment* és decisiva, i naturalment topa amb els imperatius obvis de la cautela (que, expressats negativament, són els imperatius de la censura, que afecta l'art de les paraules però menys, o gens, l'art de les imatges abstractes).

Miró, doncs, li va poder assenyalar el camí que enllaçava el món mental, oníric o privat amb el món social, compartit, per dir-ho d'una manera molt esquemàtica. Crec que aquesta connexió amb el Miró que replanteja l'assassinat de la pintura en la conversió social de la pràctica artística permet entendre Brossa globalment, inclòs el Brossa «realista» que acostumem a atribuir a la influència de Cabral de Melo, o també el Brossa polièdric i polimorf. Si hi ha un concepte bàsic i central, aquest ve donat pel tipus de pràctica de l'art que Miró va exercir fins molt entrats els anys cinquanta. Podríem dir-ne una forma cauta d'avantguarda, si l'adjectiu no fos contradictori amb el que entenem com a avantguarda: la transformació dels esperits, però també del món i de la societat. Per a Miró no ho va haver de ser, lògicament, perquè el que feia es podia entendre d'una forma idiota o d'una forma irònica. Brossa, en canvi, va estar condemnat al silenci o als talls de la censura fins el 1970. Amb tot, el seu art, la seva poesia, no va deixar d'expandir-se. O no va deixar de servir a aquesta idea socialment expandida de la creativitat.

-
1. 1. Tot això ho va explicar Joan Brossa al llibre de converses amb Lluís Permanyer, *Records Brossa x Brossa*, La Campana, Barcelona, 1999, p. 68 i s. ⇐
 2. 2. Entrevista a Brossa de Ramon Lladó, «El poeta en estat d'aventura», *El Temps*, 11 de juny de 1990. ⇐
 3. 3. Maria Lluïsa Borràs, «Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró i Joan Prats», al catàleg *Joan Brossa o la revolta poètica*, pàg. 47 ⇐
 4. 4. Citat per Teresa Montaner, «Reflexions murals», a *Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció, gest*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006, p. 27. ⇐

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).

Jordi Ibáñez Fanés

Poeta i professor d'Estètica, teoria de les arts i filosofia al Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra.

Jordi Ibáñez Fanés