

El mundo de Dau al Set



Ibercaja

Amado Franco Lahoz
Presidente

José Luis Aguirre Loaso
Director General

Exposición:

ORGANIZACIÓN
Ibercaja

COORDINACIÓN
Triarte

COMISARIADO
Concepción Gómez González

TRANSPORTE
Queroche

SEGURO
??????????????

MONTAJE
Queroche

FOTOGRAFÍAS
Anna Müller
Nicolás Müller
Leopoldo Pomes
Català Roca

VÍDEO
Guión: Joan Brossa
Dirección: F. Amat
Producción: Ovídeo

Catálogo:

TEXTOS
Concepción Gómez González
José Corredor-Matheos
Arnau Puig
Enrique Granell
Lourdes Cirlot
Sol Enjuanes Puyol

FOTOGRAFÍAS
Joan Reig

IMPRESIÓN
Tipolínea, S.A.

ISBN: 978-84-8324-???-?
Depósito legal: Z-4.247-08

Agradecimientos:

Ibercaja agradece su colaboración a las siguientes Instituciones y personas:

Anna Colominas
Dr. José Durán Von-Arx
J.M. Farré
Joan Tharrats
Manuel Curtichs
Galería Carles Taché
Galería René Metras
Asociación Ponç
Fundació Cuixart
Fundació Joan Brossa
Fundació J.V. Foix
Museo Abelló

EL MUNDO DE DAU AL SET

JOAN BROSSA
JUAN EDUARDO CIRLOT
MODEST CUIXART
JOAN PONÇ
ARNAU PUIG
ANTONI TÀPIES
JOAN-JOSEP THARRATS

VALLADOLID

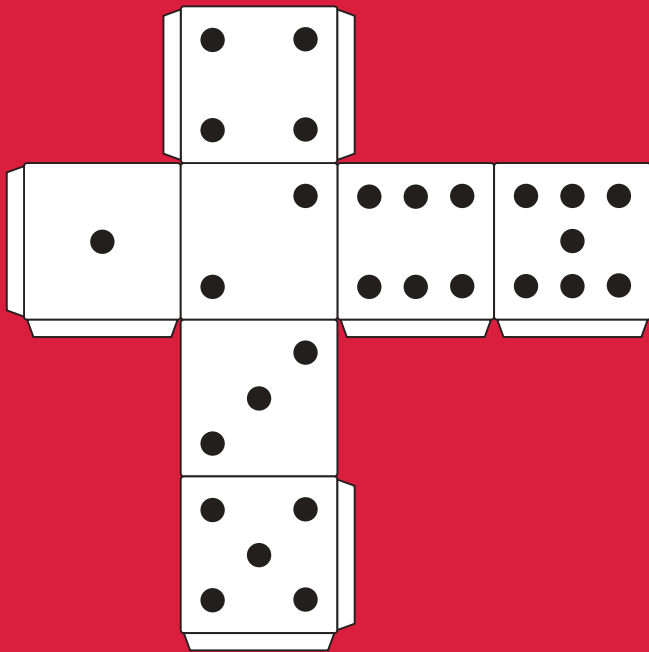
SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES
DEL MUSEO DE PASIÓN

Pasión, s/n.

Del 11 de diciembre de 2008 al 11 de enero de 2009

Índice

Presentación	9
«Dau al Set»	
Concepción Gómez	11
Dau al Set, al cabo de medio siglo	
José Corredor-Matheos	13
Dau al Set, filosofía, sensibilidad y concepto	
Arnau Puig	23
Dau al Set, una conjunción de volcanes desconocidos	
Enrique Granell	41
El grupo Dau al Set	
Lourdes Cirlot	59
Reflexiones en torno a la visita de Dau al Set a Joan Miró	
Sol Enjuanes Puyol	75
Documentos	93
Sumario de la revista Dau al Set	107



«Dau al Set»

Presentamos una exposición sobre el «Dau al Set» como fenómeno social que supuso el despertar del arte contemporáneo en la Barcelona de finales de los años cuarenta. Se trata de una exposición divulgativa e itinerante que recorrerá de norte a sur la geografía española.

El Dau al Set lo constituye un grupo de artistas multidisciplinar. Todos ellos forman ya parte de la Historia del Arte y del Pensamiento. Los artistas plásticos son Modesto Cuixart, Juan Ponç, Antonio Tapies y Juan José Tharrats; los poetas Juan Brossa y Juan Eduardo Cirlot; y el filósofo Arnau Puig. En la actualidad sólo viven Antonio Tapies y Arnau Puig.

Dentro de la diversidad de estos artistas, muy jóvenes entonces, podemos apreciar un nexo de unión que radica en la expresión surrealista de sus obras: la asunción de lo disparatado como refugio de la libertad.

Entendemos el surrealismo como puro automatismo psíquico, mediante el cual uno se propone, ya sea por vía oral, escrita o plástica, expresar el proceso real del pensamiento. El pensamiento sin control ejercido por la razón, fuera de todo prejuicio estético o moral.

En el mes de septiembre de 1948, se publicó el primer número de la revista *Dau al Set*, heredera en cierta medida de la revista *Algol* de la que sólo se publicó un número.

Todo lo que sucedió en 1948 acerca del *Dau al Set*, es ya un hecho histórico y, con la frialdad que proporciona el paso del tiempo, podemos ahora tener una oportunidad para conocer y dar a conocer un peldaño de nuestra historia.

En este recorrido por la revista *Dau al Set* y otros aspectos de su mundo, nos llevan de la manos excelentes testigos y especialistas que han escrito para esta ocasión los textos que acompañan este catálogo

Por supuesto estos artistas no fueron los únicos en entender que el mundo y sobre todo su visión había cambiado. Son hijos de su tiempo y producto de una sociedad, pero todos los debemos que en lugar de seguir los caminos menos difíciles de las existencias corrientes, se decidieran por una vida complicada y llena de obstáculos, en un país completamente aislado y atrasado. Esta decisión nos ayudó entonces y todavía ahora a salir del ostracismo de la vida diaria.

En el intento de retomar el proceso artístico donde quedó antes de la guerra civil española, se pone de manifiesto el deseo de encontrar el denominador común a que responden la pintura, la música, la literatura, el cine, la filosofía, la existencia... y cualquier manifestación del intelecto humano.

Para terminar queremos dedicar esta exposición como pequeño homenaje a todos los componentes del grupo y a aquellas personas, todas de espíritu artístico, que como críticos, editores, galeristas, fotógrafos, poetas o simples acompañantes, hicieron posible esta ráfaga de aire fresco.

Concepción Gómez

Dau al Set, al cabo de medio siglo

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS

Ha pasado más de medio siglo de la existencia, tan efímera como fructífera, de Dau al Set. Lo de efímera, aunque pueda haber alguna que otra excepción, es propio de la vida de los grupos artísticos en general. Su creación suele deberse al reconocimiento de afinidades e intereses que les lleven a formar un frente común, y su disolución, a diferencias de criterio, a problemas personales o al triunfo individual de alguno o algunos de sus miembros. Son muchos los grupos que no dejan huella en el arte, en tanto que otros alcanzan un relieve histórico que supera en exceso el valor artístico real de sus miembros, como son igualmente muchos los artistas que mantienen reconocimiento por haber tenido la oportunidad de participar en un grupo que resultaría relevante.

A pesar de la sensación de importancia que puedan sentir los jóvenes artistas en los momentos fundacionales, el mismo medio artístico en que se muevan no suele advertir su verdadero interés y no lo reconocerá hasta más tarde. Es el caso de Dau al Set, cuyo reconocimiento está plenamente justificado. Resultan significativas, en este sentido, ciertas declaraciones de Arnau Puig, miembro de dicho grupo, en las que afirmaba que «Fue años después como adquirimos conciencia de nuestros propios actos y sobre todo a consecuencia de los impactos internacionales que iban adquiriendo los artistas del grupo en el extranjero. A este respecto -continúa- recuerdo perfectamente que residiendo yo en París, allá por los años 1958 o 1959, recibí un cartón de publicidad de una exposición que se celebraba —me parece— en Munich y en el que se hacía mención de Dau al Set» (*Cuadernos Guadalimar*, número 7, Madrid, s/d).

Dau al Set fue creado en 1948 por los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, J. J. Tharrats, el poeta Joan Brossa —verdadero inspirador de su estética— y el citado Arnau Puig, filósofo, a los que se sumaría al año siguiente el también poeta Juan Eduardo Cirlot. El grupo editó una revista, con el mismo nombre, que aparecería entre septiembre de 1948 y diciembre de 1952. El prestigio que ha tenido y sigue teniendo Dau al Set se debe, además de a la altura de sus representantes, al revulsivo que supuso y que, aunque se limitara al principio a un círculo reducido, iría ampliando progresivamente su influencia. Es indudable, por otra parte, que a su notoriedad, nacional e internacional, ha contribuido en gran medida la importancia alcanzada por Antoni Tàpies.

A estos datos circunstanciales, siempre a tener muy en cuenta para explicarnos la existencia de un grupo, se ha de añadir que la estética con la que se alzaban como bandera, era de raíz surrealista. Sabemos que en aquellos años, concluida la segunda guerra mundial, el surrealismo estaba en retroceso internacionalmente, salvo, claro está, para los artistas que habían logrado un gran prestigio dentro de esta tendencia. Pero no olvidemos cuál era la situación artística, social y política de España a fines de la década de los cuarenta y comienzos de la siguiente. Los artistas vanguardistas habían tenido que aban-

donar su trayectoria, o mantener en el secreto de su estudio la tendencia que habían practicado en los años treinta, no sólo porque el coleccionista era en general conservador —y esto, no nos engañemos, ya ocurría antes de la guerra civil—, sino porque a esta inclinación del posible comprador se sumaba el rechazo del régimen franquista al arte renovador, por las connotaciones de rebeldía y subversión que apreciaba en él.

El surrealismo, que se había extendido entre las minorías inquietas de Barcelona y otras ciudades catalanas en los años treinta, se debía, no sólo a la influencia que había tenido este movimiento en toda Europa, sino a las grandes referencias que constituyeron en este sentido Salvador Dalí y Joan Miró. Pero, así como en los treinta, el primero había ejercido fuerte influencia en los pintores jóvenes, la principal referencia en la posguerra sería Miró, por haber mantenido mayor integridad artística y personal. Junto a Miró, con quien establecieron contacto personal, algunos otros artistas de la vanguardia internacional, sobre todo Paul Klee.

Hay que tener en cuenta la escasa información sobre el arte que se hacía en París y otros núcleos que les era dado recibir a los artistas españoles. Los miembros de Dau al Set tuvieron la suerte de contar con los supervivientes de la vanguardia de los treinta, concretamente del grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo) como Joan Prats y Joaquim Gomis, grandes amigos de Miró, y el gran poeta J. V. Foix, que había dado apoyo al arte más renovador en las décadas anteriores, quienes prestaron a los jóvenes de Dau al Set información sobre las corrientes internacionales, como la que daba el famoso y ahora mítico número de la revista barcelonesa *D'ací D'allà* de diciembre de 1934. Hay que recordar también el apoyo que recibieron de críticos jóvenes. Además del ya citado miembro del grupo y también poeta Juan Eduardo Cirlot, Alexandre Cirici y Cesáreo Rodríguez-Aguilera.

Entre 1948 y 1957 se celebró en Barcelona el Salón de Octubre, en el que participaron, de manera destacada, los miembros de Dau al Set. Y por aquellos mismos años, signo de la gran inquietud y las ansias de renovación existentes, surgieron otras interesantes y enriquecedoras iniciativas, como las revistas *Cobalto* y *Algol* —precedente esta última de Dau al Set y en la que participaron, entre otros, Joan Brosa, Arnau Puig i Joan Ponç—, los Ciclos Experimentales del Arte Nuevo, El Club 49, los Salones del Jazz y el Grupo R. de arquitectura.

Es interesante señalar la coincidencia de Dau al Set y el Salón de Octubre, porque mientras el Salón constituía un frente amplio y ecléctico, donde cabían todas las tendencias posteriores al impresionismo, Dau al Set, como grupo y en sus publicaciones, se manifestaban decididamente por una renovación radical. Los papeles de ambos serían indudablemente positivos. El Salón iría aceptando y registrando los grandes cambios que se producirían en el arte, hasta llegar, en su noveno Salón, de 1956, al informalismo, que había dado a conocer Antoni Tàpies el año anterior, con motivo de la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Dau al Set, que había apostado desde el principio por una aventura arriesgada y del máximo rigor, quedaría como uno de los capítulos más ricos y sugestivos del nuevo arte en Cataluña y en el conjunto de España.



Londres hindú, 1949

ANTONI TÀPIES

Óleo sobre tela

74 × 93 cm.

Colección: Dr. José Durán Von-Arx

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Sin título, 1954

ANTONI TÀPIES

Tinta sobre papel

45 × 34 cm

Colección: Fundació J. V. Foix



Homenaje a Gaudí, circa 1951

JOAN-JOSEP THARRATS

Acuarela y tinta sobre papel

25 × 35 cm

Colección: Joan Tharrats



Homenaje a Paul Klee, circa 1951

JOAN-JOSEP THARRATS

Acuarela y tinta sobre papel

18 × 31 cm

Colección: Joan Tharrats



Sin título, 1949
MODEST CUIXART

Lápiz sobre papel
21 x 31 cm
Colección: Curtichs



Sin título, 1949-1950

MODEST CUIXART

Mixta sobre plato de cobre

37,5 cm diámetro

Colección: Galería René Metras

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Sin título, 1953
MODEST CUIXART

Lápiz sobre papel
25 x 34 cm

Colección: Fundació J. V. Foix

Dau al Set, filosofía, sensibilidad y concepto

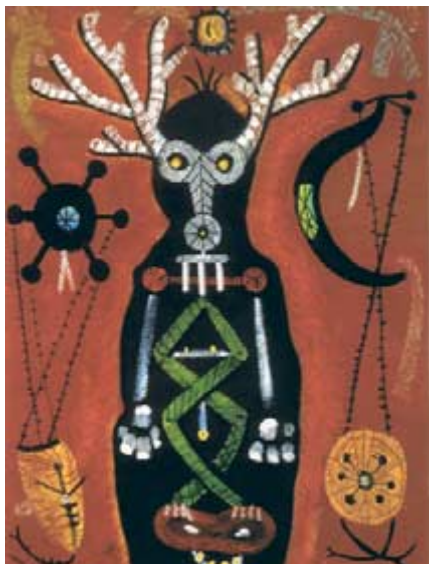
ARNAU PUIG



Dau al Set es ya un sintagma que figura en las historias del arte contemporáneo. Ello se debe a que algunos de sus componentes atravesaron las fronteras ideológicas desde un buen principio aunque ya en la actualidad son todos sus elementos los que han llegado a determinar alguno de los sentidos contemporáneos de la historia, de la plástica y del conocimiento. El hecho no fue gratuito; se daban unas circunstancias que lo hacían propicio precisamente por la precariedad y por la singularidad del lugar en donde se iba a producir el efecto. Eran los años cuarenta, después de la implantación violenta del franquismo en el territorio hispano, el establecimiento de una doctrina vital —siempre es necesario que haya unos esquemas que organicen la vida— que quería unificar en la monotonía de la repetición infatigable y obligada una estructura existencial con visos medievales de trascendencia, escolástica pura, garcilasismo rítmico-poético y escorialismo estructural.

En aquella circunstancia incluso cualquier gusano se sentía asfixiado; todo era jerarquía y rango, orden y mando, quedando prohibido todo lo que no fuera expresamente mandado, con una sola excepción, el amiguismo jerárquico, que otorgaba licencias de acción autónoma. Era normal que algún que otro viviente, pues, se saliera por la tangente. Y eso fueron las gentes de Dau al Set; las circunstancias poco a poco fueron uniéndolos, en torno al azar y al eje geográfico de un lugar ciudadano al aire libre, la Plaza Molina, en el barrio de San Gervasio, en donde más cerca o más lejos todos los que serían contertulios coincidían por habitabilidad familiar. El lugar de encuentro no era sospechoso para la vigilancia policial porque allí, al atardecer, salían las criadas a encontrarse con sus novios o a hacerse uno y, los jóvenes que serían de Dau al Set podían ser algunos de los que intentaban procurarse el ligue biológico, reconocido incluso por el párrafo más cerril por aquello de que cuando la tentación aprieta se arrambla y arrumba el tablón que impide satisfacerla. Los guardianes del orden hacían la vista gorda porque incluso ellos mismos se dejaban arrastrar por el deseo y la pasión. La realidad era, pues, dura, absurda y natural. Si no se estaba conforme, había que actuar sobre ella; fue lo que hicimos.

No se puede iniciar el relato de los hechos de Dau al Set sin aludir en primer término a una publicación efímera pero significativa que precedió a todo. Se trata de *Algol*, un pliego de dos folios doblados por la mitad que apareció a finales del 1946 y era el fruto de múltiples reflexiones y discusiones sobre lo que se tenía que pensar y hacer en el marco del desierto cultural y espiritual ante el que nos encontrábamos. Los autores de *Algol*, nombre significativo porque era el de una estrella doble emplazada en el firmamento cuya intensidad aumenta o mengua según se encuentren superpuesta o una al lado de la otra; por ese mismo emplazamiento su fulgor en el firmamento altera su intensidad, haciéndose más o menos visible a simple vista. Sus descubridores, astrónomos árabes, la designaron con el nombre de Diablo (*Algol*), porque tan



pronto está presente como ausente en la vida de los hombres. Esa publicación que elaboramos Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998), Arnau Puig (Barcelona, 1926) y Joan Ponç (Barcelona, 1927-Saint Paul de Vence, 1984) —también con la colaboración del pintor Jordi Mercadé (Barcelona, 1923-2005), entonces pintor que nosotros designábamos como cubista—, apareció a finales del 1946, después de múltiples deliberaciones intelectuales y culturales cuya concreción formal permitió Enric Tormo (Barcelona, 1919), auténtico amante de la tipografía. La publicación casi coincidió en fechas con una exposición colectiva (diciembre) en la que participaba el mismo Ponç y que se celebraba en un centro excursionista de Sarrià, periferia burguesa y pacífica que no ofrecía excesivas dudas policiales al régimen. El poeta surrealista Josep Vicenç Foix, entonces en plena soledad intelectual, hizo la presentación y celebró aquel acto de investigación plástica independiente de aquellos jóvenes. Todo ello, es obvio, se redactaba en catalán.

En *Algol* había un texto de Brossa titulado *Presencia fuerte*, significativo en su propio título y que aludía que algo y alguien estaba allí sin doblegarse, aunque el texto, por supuesto estaba escrito bajo la inspiración surrealista de un acto automático sin censuras de ningún tipo. Seguía el texto de Arnau Puig titulado *Anotaciones a un problema*, significativo de que toda acción tiene que apuntarse en los datos concretos que ofrece la cotidianidad, manantial de todo saber. La portada consistía en un linóleo escarbado por Ponç, que justo en aquel momento se encontraba en una fase constructiva y no imitativa, de tipo cezanniano, del arte y unas letras de portada, *Algol*, y un dibujo de mancha, de Mercadé. Pero en el número también había *Tres poemas puros*, escogidos y por consiguiente elaborados por y según la sensibilidad de Brossa; esos poemas eran tres textos en prosa de pocas líneas extraídos de la realidad de un impreso de propaganda de una tienda dedicada a ilusionismo y magia, de una gacetilla periodística informativa y de un anuncio comercial; significativamente también ahí se apuntaba la línea y el contenido de una nueva poética del lenguaje, apuntada por un concepto surrealista del mundo concreto.

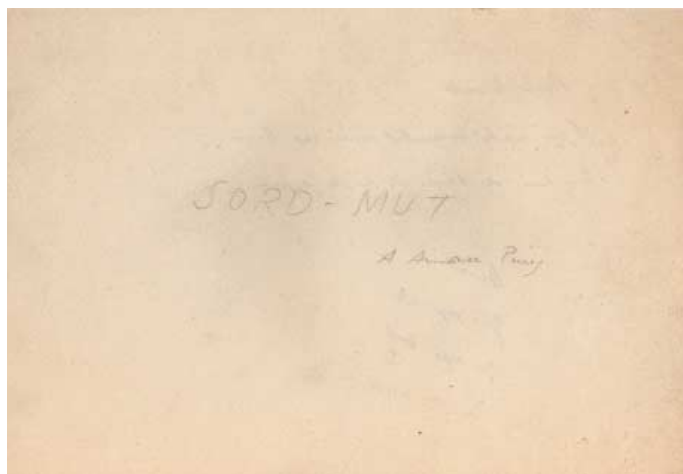
Con esta publicación en la mano si hizo conocimiento personal de dos otros jóvenes que sintieron en las acciones de los mencionados algo que a ellos también les escocía e interesaba; eran Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) y Modest Cuixart (Barcelona 1925-2007), el primero, en aquel momento, inmerso en una obra muy texturizada, dramática y casi amorfa, un poco a la manera del arte en bruto que acreditaría Dubuffet poco después y, el segundo, desarrollando una lírica plástica que convertía la realidad en una sucesión de signos sugerentes, con cierto paralelismo con Klee i Miró, pero sin significado.

Esa nueva agrupación, de la que solo permanecerían Brossa, Arnau Puig, Ponç, Tàpies i Cuixart y a la que se agregaría en 1948 Tharrats, después de otras tantas polémicas, discusiones, reflexiones, intentos creativo y todo otro tipo de inquietudes añadidas, de la que no estaba muy lejos la música tímbrica y atonal, además del cine y sus aledaños, acabó elaborando una publicación designada como *Dau al Set*, aparecida en septiembre de 1948, casi dos años después de su contacto y de controversia y intercambios de experiencias, prácticas y conocimientos. Su puede decir que el contenido de la publicación era totalmente surrealizante y de espíritu historicista sin que estuviera alejado su contenido de la realidad social en la que nos encontrábamos, con todos los conflictos que ello suponían, en España, y las congelaciones y desilusiones de

la guerra fría que se había instalado en Europa, en donde de un conflicto entre el absurdo y la barbaridad se había pasado a un guerra económico-política entre las concepciones del mundo capitalista y comunista: el reconocimiento de la propiedad privada de bienes sociales y el establecimiento de una sociedad sin privilegios de ningún tipo —esos eran, por supuesto, los polos ideológicos de aquella conflagración dura como el frío y la glacialidad pero caliente en cuanto al dolor humano, conflicto cuyo desenlace posterior ha tomado otros rumbos que los que entonces se planteaban—.

Los contenidos de los primeros números de *Dau al Set* fueron, en el primero, un texto inicial de Arnau Puig titulado *Hombre, historia*, cuyo contenido daba las pautas sobre que todo en la humanidad son hechos pasados, que son los que constituyen la sustancia del presente, siempre activo pero siempre elaborando su pasado, que condiciona sus actos en el presente. Venían a continuación «Dos sonetos», de Brossa, en lo formal con métrica y rima pero con un discurso casi imposible de aprehender porque, aquellos sonetos no eran el desarrollo de una idea sino la presencia simultánea de unas vivencias activas, operantes, que no permitían la comunicación porque cada cual va, realmente, solitario por el mundo, con su discurso íntimo propio. Unos dibujos a la pluma de Ponç (las letras del título), de Tàpies (un hombre lacerado y perdido en el paraíso) y de Cuixart (el colofón), acababan rellenando las páginas; era unos dibujos, ahora los de todos ellos, completamente automáticos, surrealistas por excelencia, espontáneos plásticamente pero, además, condicionados por la intencionalidad implícita de un anticapitalismo militante, al que se acusaba de la existencia misma del surrealismo, como ya había dejado entrever su fundador, Breton, al corregir las apreciaciones de Freud acerca de los mecanismos, ahora poéticos, generadores y creadores de realidad vital, pero al margen del formalismo cultural y económico establecido. Ese surrealismo paulatinamente fue convirtiéndose, en el lenguaje poético y teatral, en un lenguaje del absurdo, de la incomunicación, y, en la plástica, en malabarismos formalistas automáticos de clara densidad y única justificación poética y visceral, pero con una dimensión satírica, burlesca y sardónica en cuanto al posible mensaje que se pudiera deducir de su realidad plástica. Ese aspecto iría expandiéndose cada vez más en las obras de los artistas plásticos instauradores de *Dau al Set*.

Algo hay que añadir inmediatamente: en el número 2, octubre, aparecía un texto científico escrito por un hermano de Tharrats, Jesús; era un científico puro y el texto trataba de los *Universos materiales*, concretando que la materia en realidad era una combinación matemática que daba las posibilidades que establecía el modelo de captación por el que se optara. Seguían unas prosas, *Diábolos*, redactadas en el lenguaje específico de Brossa, entre automático e intención incisiva social; concluía el número con un *Poema a los hombres* del poeta mexicano Elías Nandino, poema que nos había sido proporcionado por Jaime G. Colson, un artista dominicano de origen, con todo lo que de mezcla biológica y social ello implica, residente en París en los años treinta, amigo de Artaud y cubista y, ahora, exilado en la España franquista por carecer de documentación internacionalmente válida. El poema de Nandino indicaba para nosotros nuestra sensibilidad para lo primigenio, nuestro grito por la injusticia humana y nuestro gusto por un lenguaje natural y mágico al mismo tiempo.



En el número 3 los tres plásticos tuvieron un mayor protagonismo, llenando páginas con sus dibujos a la pluma; Brossa mostraba allí un atisbo, *El crimen*, de lo que era su teatro, absurdo en el sentido de que si bien se presumía un diálogo y una comunicación ésta no se daba porque el lenguaje empleado no lo era según los contenidos sensibles y sentimentales socialmente establecidos sino que cada actor, cada situación operaba y se daba según las lógicas particulares de los personajes de la realidad escénica. Tharrats inició ahí su primera colaboración, con un texto en esta ocasión, en el que se reivindicaba otro lenguaje que exigía novedad y modernidad... *también hay el ballet*. Concluía el cuadernillo un texto de Arnau Puig dedicado a *Jean-Paul Sartre*, el filósofo de un existencialismo sin trascendencias, absolutamente anclado en la cotidianidad y las decisiones que cada uno adopta en cada momento.

El número 4, diciembre, fue aun predominantemente teórico aunque en sus páginas figuró un dibujo inédito de Dalí, unas prosas poéticas, *Telegramas*, de J.V.Foix, un texto e imagen gráfica sobre una obra urbanística de *Gaudí*, escrito por Torno, y otro texto, *Sobre el arte románico*, de Arnau Puig. Con todos los contenidos mencionados hasta ahora, queda puesto de manifiesto cuáles eran las coordenadas creativas, intelectuales y plásticas de la actitud de los componentes de Dau al Set. En este mismo número, no obstante, hay un pie de página, impreso en rojo y redactado por Brossa, que dice que a partir de aquel número la publicación será preeminentemente plástica

(enero del 1949). Y así fue, los próximos y siguientes números fueron ya tribuna para los plásticos del grupo y las obras poéticas y teatrales de Brossa, con alguna que otra colaboración esporádica y puntual del teórico, Arnau Puig.

Los números sucesivos fueron casi exclusivamente plásticos, pero lo surrealista, el dadaísmo contestatario, el sentido de una filosofía de la historia y un compromiso con la realidad social habían quedado establecidos.

Es por ello que es el momento de aportar una explicación significativa del título de la revista *Dau al Set*, del significado último crítico y casi involuntario, pero nacido del empuje mismo que creó la publicación y el nombre con el que fue designada. Nada es gratuito, aunque lo parezcan las circunstancias y las anécdotas que pueda parecer engloban la actitud y el sintagma. Procedamos a la explicación profunda de aquel comportamiento mental y plástico; explicación que solo puede aparecer a posteriori, cuando se ve la obra realizada y sus resultados efectivos.

Dau al Set es un sintagma incoherente desde su misma estructura verbal y la lógica que debe desprenderse respecto de todo lenguaje. Es un sintagma surrealista en su misma presencia y enunciación verbal; como tal actitud, no fue pensado adrede sino que surgió del azar pero según los automatismos que determinan el

azar mismo. Un dado es un cubo y como su mismo concepto sugiere e implica en un cubo solo pueden darse seis caras; no hay una séptima cara en la noción de cubo, de dado, que en la práctica social es sinónimo de cubo aunque, efectivamente, puedan darse otros tipos de dados pero solo atendiendo a la cuestión del azar, no a la noción geométrica de cubo.

En los juegos sociales si no se hace mención expresa de otra modalidad se entiende que el dado es un cubo geométrico de seis caras. Pues bien, los componentes de Dau al Set, coherentes surrealistas, querían llevar a cabo unas jugadas diferentes, unas jugadas al siete, imposibles de que pudieran realizarse, convertirse en efectivas. Sus jugadas -y en la vida todo es un azar, una osadía o una cobardía, como había intentado mostrar Dostoyevski- no podían ser nunca ganadoras porque al jugar, al optar por el Siete, esa cara nunca podía salir. Las jugadas de Dau al Set, eran apuestas a lo imposible. No obstante sus miembros jugaban a ese número, a esa imposibilidad consciente.

Es ese osado juego el que dio tanta fuerza creativa a todos sus componentes, cada uno en su especificidad, en lo que creía que debía hacer o a lo que sentía la propensión de dedicarse. Nietzsche y su pesimismo, el determinismo histórico y su fracaso real como práctica porque la realidad es siempre más poliédrica de lo que pueda llegarse a pensar o prevenir respecto de un deseo. El existencialismo estaba allí bajo su presencia más patética, la de Sartre, y Arnau Puig intentaba rehuir la delirante por un ser ignoto y castigador trascendente de Heidegger, porque no hay esencia que alcanzar sino solo realidad efectiva.

Dau al Set siguió su rumbo, dejó sus surrealismos primarios y derivó hacia otros que podemos designar como estructuralistas y lacanianos, en el sentido que esas actitudes recogen con más aproximación la complejidad vital. La prueba de ello es que el surrealismo de nuestros plásticos se transformó, derivó hacia el informalismo y el expresionismo abstracto, y lo hizo no desde el mimetismo de unas formas que vinieran del extranjero a colonizar nuestros sentimientos y actitudes plásticas sino porque esas derivaciones eran el fruto de las circunstancias reales en la que se desarrollaba nuestro pensar y nuestro sentir. Cada uno, desde la realidad en la que se encuentra, establece sus decisiones e intenta hacerse su presente.

Porque sin duda arte es sensibilidad, pero arte es también un pensar que ha de dar forma al sentimiento experimentado. Pero llega un momento en el que el sujeto creador se encuentra en unas circunstancias en las que no le valen las vías expresivas establecidas, sea porque hay un desacuerdo sentimental o emocional o bien otro de tipo formativo y educacional. Eso es lo que sucedía en toda Europa en aquellos años cuarenta y primeros cincuenta, y nuestros artistas hispanos —emplazados en una secuencia histórica algo marginal a la del conjunto pero igualmente dependiente de ello— sintieron, notaron en su necesidad de expresión plástica, que los modelos, los ideales expresivos y representativos no eran los que les ofrecían los esquemas franquistas sino unos otros que —aun en aquellas tinieblas— eran faros de luz e inspiración, como lo habían sido las actitudes dadaístas, cubistas, expresionistas y surrealistas. Y por esos derroteros se habían lanzado los jóvenes de Dau al Set pero también pronto se dieron cuenta

que no basta con seguir los que ya han sido establecidos sino que hay que desarrollarlos y, si se tercia, improvisar o ensayar otros. Eso fue lo que progresivamente y paulatinamente fueron haciendo: Tàpies, que se sintió llamado a habérselas con el mismo soporte del arte, las materias que lo sostienen y lo justifican, materias en las que fue descubriendo, y a veces introduciendo al albur de las circunstancias, su expresividad, conglomerados y ensamblajes que se convirtieron en auténticos clamores; Cuixart, después de su canto lírico y personal y de optar decididamente por las materias, que entendía como vehículos de expresión, se propuso lanzar el arte hacia un uso social de impacto irónico y lacerante, no siempre aceptado o comprendido por los unos o por los otros, los afectados o los observadores.

Ponç se mantuvo inamovible en su surrealismo onírico, visceral y tremendamente personal, cuya fabulación formal le llevó a plasmar auténticos parajes alucinantes que admitían relatos y leyendas absolutamente imaginarios y, no obstante, plausibles, puesto que salían de su intimidad provocados por sus reflexiones mentales bajo el tamiz de unos impactos sensoriales y sensuales de base real. Todo ello hasta que un buen día, después de la pirueta objetiva de la locura, decidió ordenar aquel parque fabuloso bajo el imperativo de la geometría.

Brossa siguió con sus surrealistas asociaciones automáticas de palabras que, sin duda, reflejaban la realidad individual de su persona y su relación con la sociedad, de la que se sentía extraño y en la que se encontraba casi siempre incómodo. Sus juegos poéticos y escénicos derivaron hacia los objetos poéticos, la visión materializada de sus asociacionismos absurdos y solipsistas, y hacia los poemas objeto, en los que la imagen dibujada del objeto o su asociación mental substituía la palabra primigenia.

Arnau Puig desde la actitud inicial de que solo son los testarudos hechos los que determinan el conocimiento y que luego lo condicionan y se arrastran sutilmente a lo largo de la vida, después de pasar por una etapa de compromiso social de lo mental y creativo, se ha instalado en una radical subjetividad que establece que cada uno, en relación con su circunstancia y voluntad, elabora un mundo que se ve obligado a compartir con los demás.

Tharrats tras y en la medida de la elaboración formal e impresión de cada uno de los números de *Dau al Set* fue dedicándose a la pintura, empezando por las maculaturas (papeles con manchas superpuestas, resultado de la acción manual impresora), que derivaron en informalismo cósmico y subacuático, al mismo tiempo que cuidaba preciosa, manual y creativamente cada uno de los números de la publicación, hasta que se convirtió en un auténtico creador gráfico siempre, empero, sus composiciones, al servicio de la cultura.

Estos fueron los miembros de *Dau al Set*. Otros creadores, como Juan Eduardo Cirlot, poeta con gran capacidad de creación automática, se acercaron más a la publicación —por su manifiesta voluntad de continuidad— que por espíritu filosófico o de intención creativa que, para el caso de los *daualsetianos* era un cierto compromiso con un conocimiento objetivo y de incidencia social; actitud, por ejemplo, a la que nunca asintió Cirlot pero sí, en cambio, otros colaboradores.

No obstante, por la fuerza de las circunstancias y el sucesivo distanciamiento de cada una de las personas generadoras de la intención creadora y de la publicación, la afinidad entre los componentes fue dilatándose hasta quedar en unas manchas autónomas en el mar de la creación, como prueba la trayectoria de cada uno individualmente. Es por ello que los números daualsetianos válidos alcanzan solo hasta octubre del 1951, cuando se celebró la exposición del grupo en la Sala Caralt, de Barcelona. Los números siguientes, aunque contaran con colaboraciones esporádicas de los miembros de Dau al Set, números esos de lo que se puede designar como segunda parte, son obra de las manos de Tharrats, que, como se indicó, era un extraordinario y creador grafista compaginador.

La publicación, pues, vino a significar una actitud filosófica y estética, *Weltanschauung*, ante la realidad, la vida y el compromiso y su respuesta intelectual y plástica, nacidos del desastre y del desierto de unas circunstancias políticas, primero en la península ibérica y después en el mundo entero. Dau al Set dejó de tener sentido cuando su problemática particular se universalizó. Luego pasó a significar una actitud que otros creadores tomaron como senda, cada uno empero con su personalidad, para elaborar su creatividad y dar sentido al entorno.



El monumento, 1951

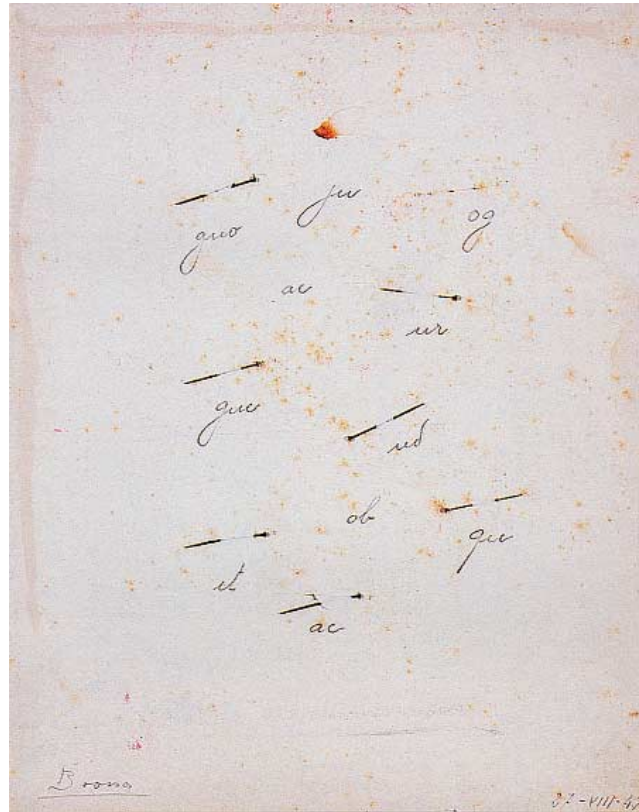
ANTONI TÀPIES

Óleo sobre tela

120 × 110 cm

Colección: Dr. José Durán Von-Arx

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Poema experimental, 1947

JOAN BROSSA

Lápiz y agujas sobre papel

31 x 21 cm

Colección: Fundació Joan Brossa

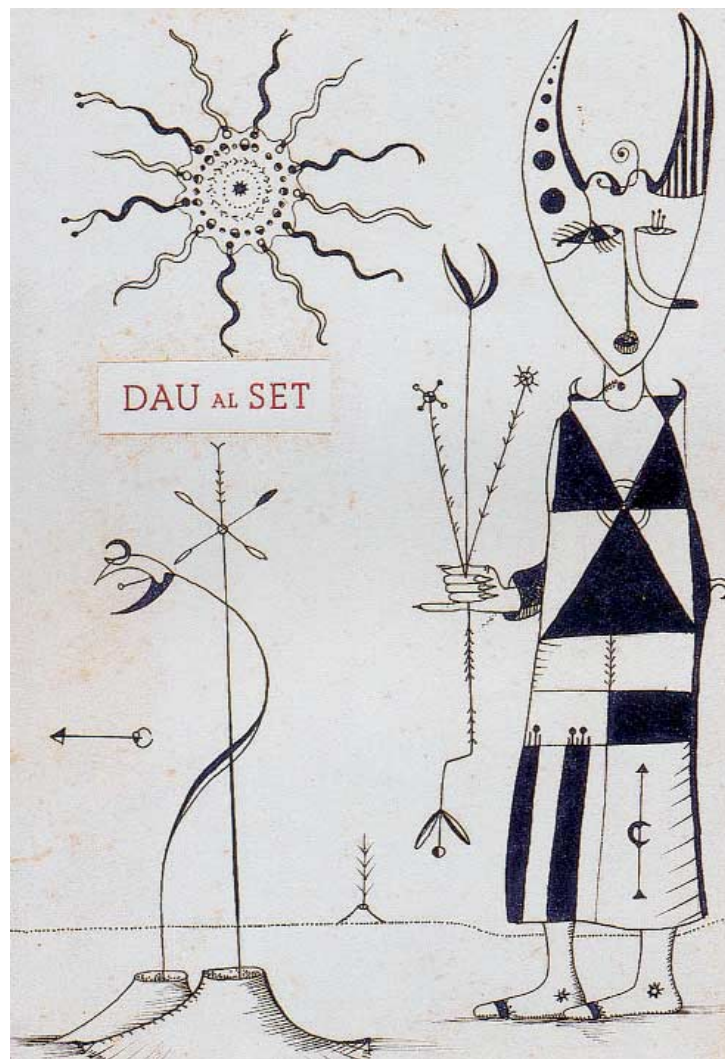


La ciutat, circa 1950
JOAN-JOSEP THARRATS

Óleo sobre tela
53,5 × 45 cm
Colección: Joan Tharrats



L'indiferent, 1953
JOAN-JOSEP THARRATS
Collage y tinta china sobre papel
25 × 35 cm
Colección: Joan Tharrats



Dau al Set, 1949

JOAN PONÇ

Tinta y gouache sobre papel

24 × 17 cm

Colección: Museo Abelló

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



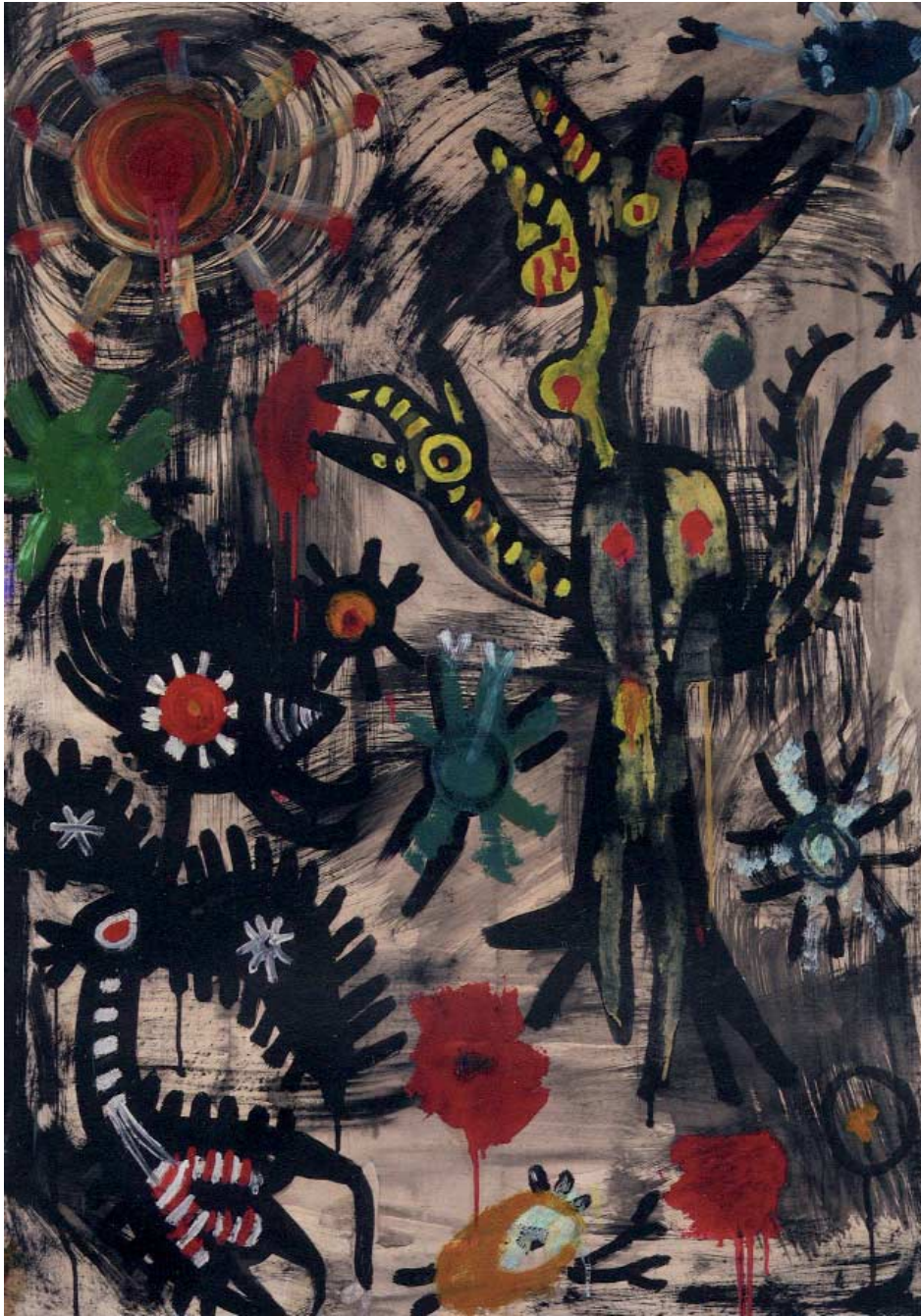
Retrat de dona encaputxada, 1947

JOAN PONÇ

Tinta china sobre papel cartón

41 × 28 cm

Colección: Asociación Ponç



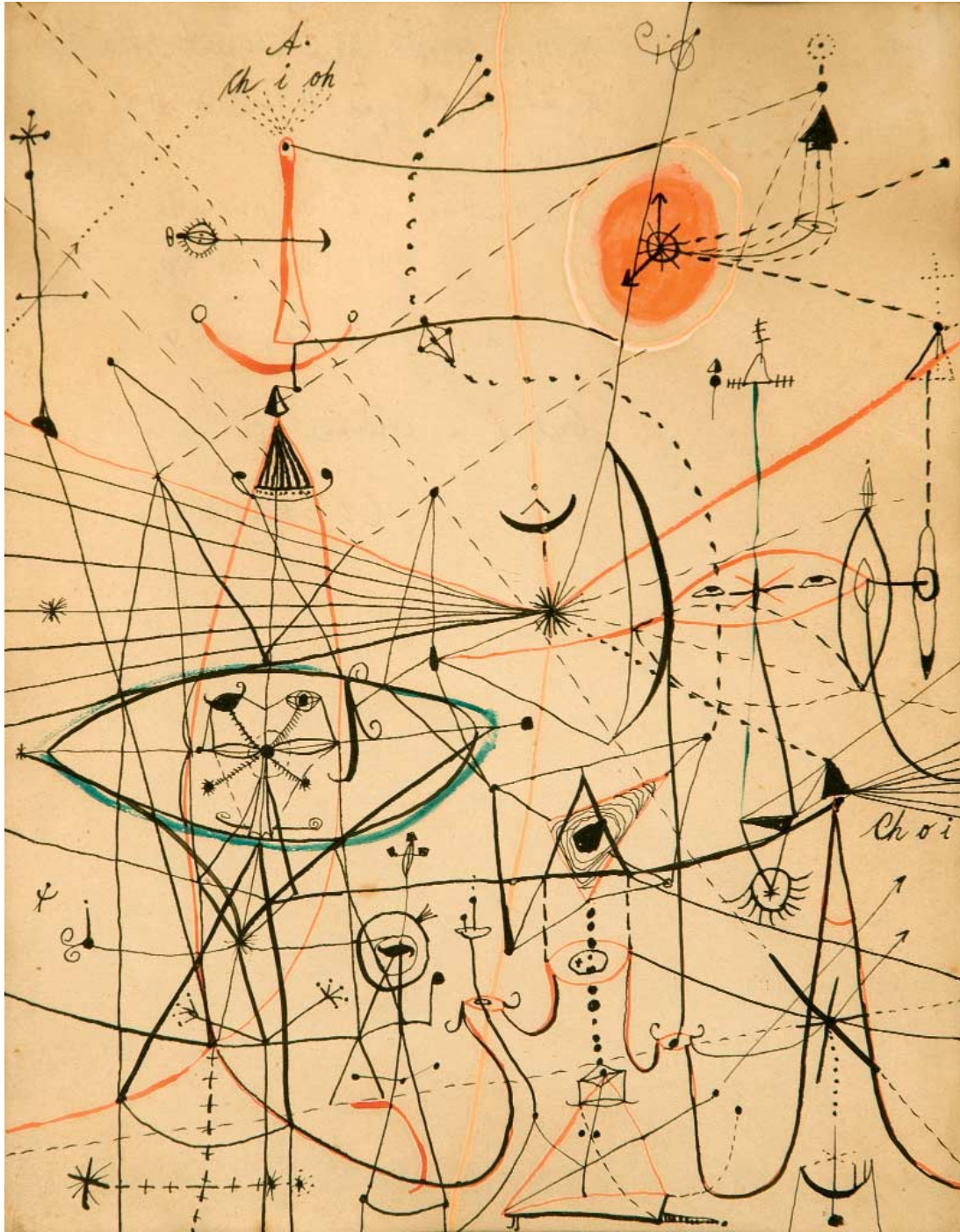
Composició, 1949-1950

JOAN PONÇ

Técnica mixta sobre paper

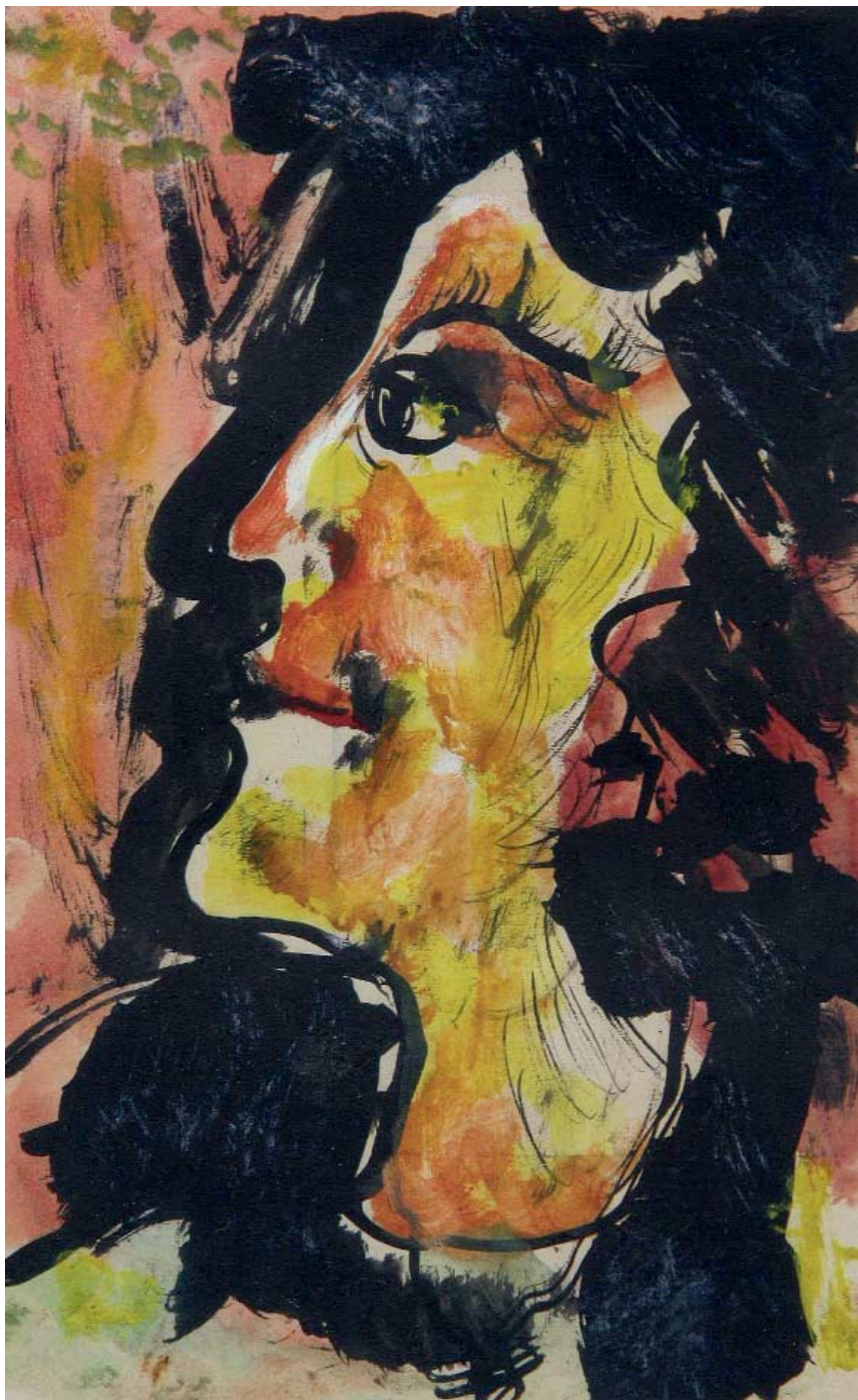
112 × 81 cm

Colección: Museo Abelló



Ach y oh, 1944
MODEST CUIXART

Mixta sobre paper
22 x 28 cm
Colección: Galería René Metras



Perfil de dona, 1946

MODEST CUIXART

Gouache y acuarela sobre papel

21 × 13,2 cm

Colección: Museo Abelló



Sueños, 1949
MODEST CUIXART

Tinta china sobre papel
14 x 24 cm
Colección: Galería René Metras

Dau al Set, una conjunción de volcanes desconocidos

ENRIQUE GRANELL

Creemos poco en los misterios porque somos el mismo misterio.

J.-E.C.

Ha acabado siendo un lugar común en la historiografía del arte español de la segunda mitad del siglo XX considerar que Dau al Set fue el origen de un proceso que se quiere natural y cuya conclusión sería el llamado informalismo español. En esta historia protagonizarían un papel importante los comisarios culturales del Régimen que presentaron la obra de los artistas españoles a certámenes internacionales consiguiendo reconocimiento y premios a finales de los años cincuenta. La cultura franquista veía en el informalismo una manera fácil de demostrar en esos foros que el arte español estaba a la altura de su tiempo. Su carácter hermético jugaba públicamente un juego doble. Por un lado, fuera de España, era pintura homologable con las corrientes internacionales, y por el otro, dentro del país y en el ámbito del público en general, era una pintura muda y por lo tanto inofensiva. A lo sumo la gente acababa viendo colores y texturas que se entremezclaban. Los comisarios pedían «cuadros grandes abstractos y españoles» y eso hicieron los pintores.

Pero si precisásemos mejor la cronología, y eso es lo que intentaremos hacer aquí, veríamos que Dau al Set fue un fenómeno previo, intenso, anómalo, anacrónico y maravilloso a un tiempo, un breve instante entre 1948 y 1953. Si quisiéramos alargar podríamos también hablar de su prehistoria —que arrancaríamos a finales de 1946 en la mítica exposición de Els Blaus— y de sus estertores —que se prolongarían hasta la primavera de 1955 con la primera exposición individual de Modest Cuixart.

Al hilo de esta cronología general surge el primer problema: ¿Dau al Set fue un grupo, fue una revista o fue ambas cosas? Si decimos que el núcleo de nuestra historia es 1948-1953 debe llamarnos la atención que la vida de la revista se prolongase hasta 1956. Por lo tanto tendremos que aceptar que no es lo mismo *Dau al Set* que Dau al Set.

Al hablar de la cultura española de la primera posguerra es también un lugar común aludir a quienes tomaron el camino del exilio. Pero por fortuna los que se marcharon no fueron todos. Más importantes para nuestra historia fueron los que se quedaron y mantuvieron a trancas y barrancas y de manera subterránea el recuerdo de lo perdido.

En 1933 había aparecido en Barcelona ADLAN (Amics de l'Art Nou). La asociación compartía local con el GATCPAC. Eran poetas, críticos de arte, diletantes, profesionales, industriales y comerciantes catalanes. Sus animadores eran Joan Prats y José Luis Sert. Ambos habían sido los editores en 1934 del mítico número de la revista *D'Ací i D'Allà* dedicada al arte y a la arquitectura del siglo XX. Ellos eran los amigos de Joan Miró y de Salvador Dalí.



Los antiguos miembros de ADLAN fueron reorganizándose a partir de 1948. Primero se unieron a Cobalto, la editorial de Rafael Santos Torroella, formando Cobalto 49 y más tarde, ya sin Santos, fundando el Club 49. Ellos fueron los primeros protectores de Dau al Set. Les enseñaron sus colecciones de pintura, sus bibliotecas en las que ocupaba lugar preeminente la más importante revista de los años treinta: *Minotaure*. Los acompañaron a visitar los talleres de Joan Miró y de Salvador Dalí y les ayudaron a organizar exposiciones. Además fueron sus primeros clientes, les compraron cuadros. Los jóvenes de Dau al Set partían por lo tanto del punto en que había quedado cercenada la actividad de ADLAN. En 1936 para presentar la exposición Picasso por ellos organizada viajó a Barcelona Paul Eluard que encendió la llama surrealista entre un grupo de jóvenes que organizaron, poco antes del comienzo de la guerra civil, la exposición *Lógicofobista* -una declinación local del adjetivo surrealista. Dau al Set fue un hijo tardío de esos años ya lejanos de 1936.

En los doce años transcurridos el mundo había cambiado radicalmente y no solamente en España. La segunda guerra mundial había trastornado las fronteras de occidente. Aunque en París los surrealistas habían organizado la exposición *Le Surréalisme* en 1947, dirigida por Breton y Duchamp, los abstractos dominaban el panorama artístico internacional que además se estaba desplazando de París a Nueva York.

En Septiembre de 1948 apareció el primer número de Dau al Set. La revista tenía dos pliegos, ocho páginas solamente. Su contenido: un artículo de Arnald Puig, un dibujo de Antoni Tàpies, y dos sonetos y una prosa de Joan Brossa. Como final una cenefa sin firmar estaba dibujada por Modest Cuixart. En los créditos consta Joan-Josep Tharrats como fundador y Joan Ponç como director. Todos los miembros del grupo participaban de una u otra forma. Este número era su tarjeta de presentación. ¿Para dónde? Querían adelantarse a una iniciativa que se materializaría el mes siguiente al presentarse el I Salón de Octubre. Dado que tres de los componentes de Dau al Set eran artistas plásticos pensaron presentarse al Salón arropados por su propia publicación de «estética excluyente». Finalmente sólo pudieron estar presentes Cuixart y Tàpies ya que Ponç se había peleado con Víctor Imbert, el protector del Salón, y no pudo exponer.

La revista se imprimía en la «Minerva» de Joan-Josep Tharrats. Él era quién la financiaba y en último término quien decidía qué se publicaba y qué no. La tirada era de unos cien ejemplares que no se comercializaban en los circuitos habituales.

Los primeros cuatro números de la revista, los correspondientes a 1948, presentaban, a menudo, un carácter todavía ecléctico. En la contratapa del cuarto número, aparece una nota, que aunque no vaya firmada es de Joan Brossa, titulada *Al sud de l'hivern* que marcará el camino a seguir. A partir del quinto número el contenido de Dau al Set pasa a ser decididamente artístico. Los mejores números de los dos años siguientes son los confeccionados por tandems poeta-pintor o pintor-pintor. Brossa-Ponç (Enero-Febrero 1949 y Abril 1950), Cuixart-Tàpies (Marzo-Abril 1949), Brossa-Tàpies (Enero-Febrero 1950).

Cuando finalmente pudieron verse juntas las obras de Modest Cuixart, Joan Ponç y Antoni Tàpies, en la «Exposición antológica de arte contemporáneo» organizada por Cobalto en Tarrasa en julio de 1949, la fama ya les precedía. Sus obras colgaban junto a las de Barradas, de Dalí, de Miró, de Picasso o de Torres-García. Una nueva generación se sumaba a la antigua tradición «moderna» catalana. El texto del programa de mano, debido a Sebastián Gasch, uno de los antiguos miembros de ADLAN, da la bienvenida, la alternativa, a los jóvenes:

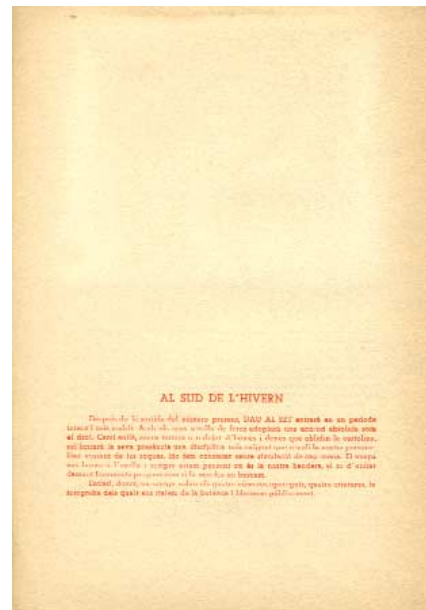


«Y no podemos dejar de alegrarnos al comprobar que nuestros pintores y nuestros escultores han vuelto a encontrar esos valores plásticos y expresivos que les mueven a repetir, en nuestra época de materialismo mecánico, los mismos gestos espirituales y a traducir, con la ayuda de sus imágenes deformadas, no solamente la apariencia de las cosas, sino el misterio en que éstas están envueltas».

El grupo fue creciendo, fue generando una nebulosa de nombres a su alrededor. Hay un proyecto de Dau al Set de mano de Cuixart de este momento que se titula *Els sobres tancats del dau al 7*. Al abrir el pliego nos encontramos con seis pequeños sobres con el nombre de cada uno de los miembros de Dau al Set. A la derecha otro pequeño sobre está rodeado por una nube de nombres a su alrededor entre los que encontramos, de los más próximos a los más lejanos: Juan-Eduardo Cirlot, René Paul Mètras, Joan Prats, Rafael Santos Torroella, Enric Tormo, Joaquim Gomis, Dr. Joan Obiols, Angel Ferrant, Tomás Seral, Matias Goeritz, Eugenio D'Ors, Romero Brest «Ver y Estimar», Sebastià Gasch, Eduardo Westerherdal, Saura, Millares, Feito, Joan Perucho, Francesc Goday, J.V. Foix, Sixte Illescas, Mercedes de la Aldea, Josep Cercós, Josep M^a de Sucre, Joan Miró, Cobalto 49, Hot Club, Pere Casadevall, Alban Berg, Nietzsche, Heidegger, Dreyer.

En el primer Dau al Set se mezclan las influencias rescatadas de los supervivientes de la vanguardia catalana anterior a la guerra civil: Foix, Dalí y Miró. Pero también de Paul Klee y Max Ernst junto a una cierta tradición mágica que arrancando del romanticismo con Caspar David Friedrich pasa por Henri Rousseau, Marc Chagall y los «realistas mágicos» como Werner Spies o Nils Dardel. El libro de Franz Roh publicado por la *Revista de Occidente* en 1927 fue para ellos un libro de cabecera en el que pudieron descubrir el miniaturismo y una utilización del paisaje nocturna y en misteriosa calma. Era el momento de las reuniones y las visitas a los talleres casi diarias. Tharrats nos ha dejado un testimonio de primera mano de este momento: «Hubo un tiempo —1948-1950, aproximadamente— en el que la noble rivalidad que animaba a estos tres artistas llegó a producir las pinturas más audaces, las obras que más polémicas encendieron estos últimos años entre nosotros. Después de una visita al taller de Tàpies, estábamos convencidos de que las mejores obras que entonces se producían en Barcelona eran las que acabábamos de ver. Otra, en el taller de Ponç, nos hacía rectificar nuestra opinión y apostábamos entonces por Ponç. Más tarde, observando detenidamente las pinturas de Cuixart, nos adheríamos incondicionalmente a este último. Una nueva visita a Tàpies nos hacía modificar otra vez nuestra opinión, y así sucesivamente. Todo ello no venía más que a indicar que el arte de estos tres jóvenes pintores era un arte vivo, un arte modelado por inquietudes, un arte no resignado con los convencionalismos entonces dominantes, sino una rebelde forma de expresión pictórica que obedecía a impulsos más directos. Tanto la razón como los sentidos, tanto la aguda observación de la naturaleza como la imaginación, tanto el detenido estudio de las obras más significativas de la pintura como las más arriesgadas especulaciones, animaron los pinceles de los tres artistas».

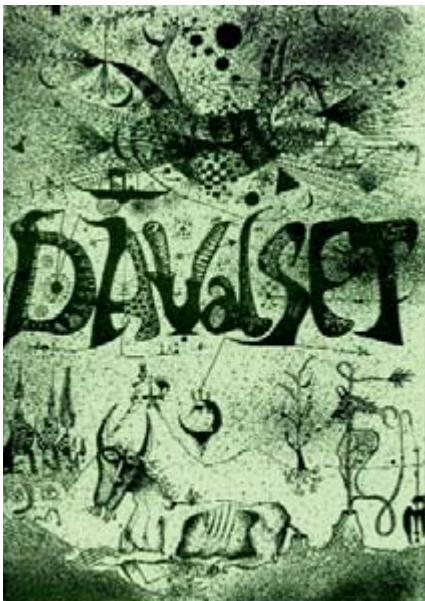
Cobalto 49 tomó como prioritaria la organización de una exposición de los pintores de Dau al Set. Para ello se pusieron en contacto con el director del Instituto Francés Pierre Delfontaines ya que en la Barcelona de aquellos años era la única institución que podía auspiciar una exposición semejante. Delfontaines, además de otras cuestiones de carácter meramente práctico, sólo puso una condición, colocar el nombre de los pintores bajo un epígrafe común que aplacara las posibles iras de los artistas del propio instituto agrupados



alrededor del Cercle Maillol. Sugirió primero *¿Existe el arte abstracto?* pero al verse que no cuadraba con lo que se iba a exponer se optó por el más general *Un aspecto de la joven pintura catalana* finalmente reducido a *Un aspecto de la joven pintura*.

La exposición pudo visitarse desde el 17 de Diciembre de 1949 al 3 de enero de 1950. Además de los tarjetones de invitación Cobalto 49 publicó un pliego catálogo con las fotografías de los tres artistas y un texto de Joao Cabral de Melo, cónsul del Brasil en Barcelona, editor de poesía y amigo de Rafael Santos Torroella. En el interior del pliego una hoja volante de papel azul incluía la lista de las obras expuestas.

Curiosamente no apareció ningún número de *Dau al Set* de los confeccionados por Tharrats dedicado a la exposición. Desde el número del mes de junio de 1949 la revista había perdido fuerza, apareciendo números que agrupaban tres meses. El correspondiente a octubre-noviembre-diciembre de 1949 publica solamente un largo artículo de Arnald Puig *La encrucijada del arte* en el que se ocupa de sus amigos pintores, pero ese número apareció varios meses después de la exposición, seguramente para presentarse en Madrid.



El verdadero catálogo de la exposición fue un número de *Dau al Set* confeccionado no por Tharrats sino por Enric Tormo. Era una edición en gran formato, de buen papel y de impecable tipografía. Su impactante portada había sido dibujada por los tres artistas e impresa sobre cartulina verde. Este es el único dibujo colectivo de toda la historia de *Dau al Set*. En el interior las fotografías de gran tamaño de los artistas habían sido grafiadas por Modest Cuixart. Nos debe llamar la atención que mientras que en el catálogo de Cobalto 49 los artistas son tres, los que cuelgan sus cuadros en la exposición, en el número elaborado por Tormo los artistas son cuatro ya que Joan Brossa ocupa un espacio igual al de sus compañeros además de ser el autor del texto.

Esto nos permite precisar el equipo verdaderamente activo en ese año maravilloso que fue 1949. Los cuadros de los tres pintores tenían títulos como *Sod*, *Batafra*, *Parafaragamus*, *Iatra*, *Brufungles*, *Desconsol lunar* que parecían pertenecer a una mitología venida de tiempos remotos y de espacios no definibles por la geometría euclidiana. Decía Marcel Duchamp que en la pintura el título es un elemento tan esencial como el color o el dibujo. Los títulos de las obras de la exposición de 1949 están puestos por Brossa. Algunos son títulos de sus poemas y sobre todo son nombres venidos de sus obras de teatro. *Parafaragamus* es el título de una obra de 1948 cuyo escenario es una cocina. El «Home» su protagonista nos dice: «Escriu amb tinta d'or el teu desig». En la obra *També* los personajes del primer acto son los que pueblan las paredes de la exposición del Instituto Francés en 1949: *Arromoc*, *Batafra* (jove deessa amb túnica taronja), *Sot* (túnica groga), *Brufungla* (túnica vermella), *Currudu* (roba negra). Es por lo tanto el teatro de Joan Brossa en mucha mayor medida que su poesía el origen del mundo de *Dau al Set*.

La más completa crítica de la exposición es la que hizo Alberto del Castillo en *Diario de Barcelona*. «Los tres enlazan con el surrealismo y parecen seguidores, en mayor o menor grado, de Juan Miró y Paul Klee. Tal es el clima general de la exposición. Tricéfala en lo que a la individualidad respecta, si bien entre Tàpies y Cuixart puede establecerse una relación —dependencia del segundo al primero—, yendo Ponç por distinto derrotero». El crítico sigue con un comentario sobre cada uno de los pintores. «(. . .) tenemos que poner a Tàpies

por delante (...) Mezcla las formas inorgánicas y las orgánicas, empleando junto a la pintura un grafito claramente mironiano. El ambiente nocturno, romanticismo renovado, es el fondo sombrío en que valora con frecuencia las tonalidades frías (...) Otras veces, el ambiente es fueguino, como en *Parafaragamus* poetización de la prestidigitación». Descubre en Cuixart un doble registro, por un lado los grafismos lineales, entre mironianos y de partitura de música contemporánea y por el otro «...se rinde a la realidad adhiriéndose a un mundo formal a caballo entre el románico y el gótico, elementariamente interpretado, olvidando el grafismo y cambiando la monocromía por la policromía». Define a Ponç como «Mironiano en la evocación de lo grotesco, usa de la libertad compositiva para plasmar un ambiente de abarrocado desbordamiento de magia, de infierno y de monstruos al que le falta tanta elaboración pictórica como le sobra literatura». La idea de la pintura literaria tan a menudo aplicada a la pintura surrealista fue el primer reparo que Ponç le puso a Brossa, en una primerísima fase de resistencia, cuando a finales de 1946 el poeta quería introducir al pintor en el dibujo automático.

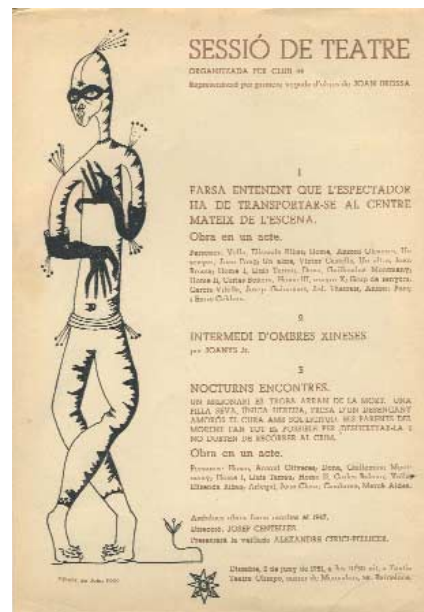
También fue organizada por Cobalto 49 la exposición siguiente, en la Galería Sapi de Palma de Mallorca, en febrero de 1950. El texto introductorio del catálogo era de Rafael Santos Torroella. Salvo algunos breves comentarios en la prensa local tuvo nula repercusión.

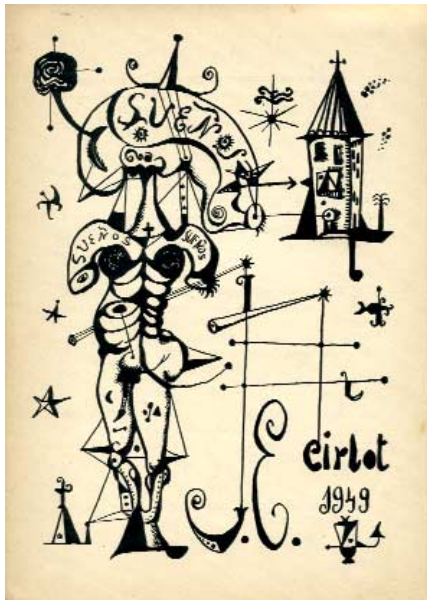
Gracias a Santos y a Arnald Puig visitó la exposición del Instituto Francés Eugenio D'Ors que decidió incluir en su próximo Salón de los Once, el VII, a los tres artistas de Dau al Set. D'Ors, coincidiendo con la inauguración del salón a finales de febrero de 1950, escribió varias glosas en las que reconoce como grupo a los tres artistas. En el catálogo es Angel Ferrant quien presenta a Arnald Puig que a su vez comenta la obra de cada uno de los pintores con textos seleccionados de su largo artículo *La encrucijada del arte*. Ferrant había sido animador de ADLAN Barcelona y uno de los responsables de la constitución de ADLAN Madrid en 1936.

En Madrid, los tres artistas entran en contacto con los Postistas. Carlos Edmundo de Ory les dedica textos a Cuixart y a Tàpies. En el salón expusieron también Miró, Dalí y Torres García. Contra todo pronóstico el público asistente a la inauguración, votó a favor de Tàpies como el mejor artista de la muestra.

Demostrando una energía desbordante a finales de octubre de 1950 Antoni Tàpies inaugura su primera exposición individual. Joan Brossa redacta el tarjetón de mano y Juan-Eduardo Cirlot escribe el texto de presentación. «El día y la noche —dice Cirlot— se funden en la pintura de Antonio Tàpies. Esas dos formas expresivas del cosmos enseñaron al hombre prehistórico a mirar lo exterior como un «abismo del alma»; en la noche las constelaciones formaban un alfabeto inmenso, origen de los signos abstractos y de todas las concepciones del mundo (y ciencias), de las relaciones puras, mientras en el día los contornos naturalistas del paisaje y, en especial, de la vida animal suscitaban las emociones de tipo inmediato y expresionista».

Juan-Eduardo Cirlot se había incorporado a Dau al Set en algún momento de 1949. Su primera intervención en la revista la encontramos en el número de junio de este año con doce de sus sueños ilustrados por Cuixart.





Cirlot había conocido en Zaragoza a Alfonso Buñuel, el hermano de Luis, que lo introdujo en el surrealismo. En 1949 publica la primera monografía española sobre Joan Miró y viaja a París donde conoce a André Breton.

La exposición de Tàpies constaba de 47 telas, además de acuarelas, dibujos, libros ilustrados y aguafuertes. Los títulos de las obras eran de Joan Brossa: *Mudrc*, *L'escarnidor de diademes*, *Miratge d'Oseleta*, *El foc de les espines*, *El blat dels cafres*, *Sofar*, *L'escamoteig de Wotan*, *Ocu el cap parlant*, *El rapte de Batafra*, *Londres hindú*, o, *La cambra fosca* son algunos de ellos. Coincidiendo con la exposición Joan Josep Tharrats publica con el pie Dau al Set la primera monografía sobre el pintor: Antoni Tàpies o el Dau modern de Ver-salles y dos números de *Dau al Set*. El de noviembre de 1950, consta de tres fascículos diferenciados. El primero «Dau al Set fet a propòsit que en Joan Ponç i en Modest Cuixart van voler felicitar llur amic Antoni Tàpies amb motiu de la seva primera exposició de pintures» es un cuadernillo con un dibujo de Cuixart y uno de Ponç. El tercero de los fascículos contiene el *Oracle sobre Antoni Tàpies* de Joan Brossa y el catálogo de la exposición impreso sobre papel naranja.

El segundo de los fascículos estaba dedicado a la exposición de pinturas de Joan-Josep Tharrats que inesperadamente decide dedicarse también a la pintura como sus compañeros de grupo. Aprovechando el tirón de la exposición Tàpies, inaugura la suya en las vecinas Galerías El Jardín. En el catálogo hay un poema escalonado de Juan-Eduardo Cirlot y un escrito de Angel Marsà, director de El Jardín. Hay una fotografía de los tres en la sala el día de la inauguración. Tharrats no es un pintor de Dau al Set en la misma medida que sus compañeros. Su pintura, que comparte el tema de las frondosidades y de la dispersión de los elementos con los otros tres pintores, está organizada a través de tramas geométricas radiales y de colores vivos lo que le llevará a ser el primero en plantearse los problemas del geometrismo abstracto en sus maculaturas.

Aprovechando también la exposición Tàpies el 8 de noviembre en los locales del Club 49 tiene lugar una exposición de una sola noche «Modest Cuixart, abans de la seva anada a París, mostrarà al Club 49 alguna de les seves recents produccions». Víctor Castells escribe un texto sobre Cuixart en el momento de esta exposición que está incorporado en *La incògnita de les dents*, una plaquette publicada por *Dau al Set*. Este 8 de noviembre de 1950 vio a tres de los pintores de Dau al Set coincidiendo con sus respectivas exposiciones individuales.

La exposición Cuixart, de la que no existe más que la tarjeta de invitación, estaba organizada para que el pintor pudiese recaudar fondos para acompañar a su primo Tàpies a París. Los tres pintores de Dau al Set habían conseguido la beca de estudios que anualmente concedía el Instituto Francés gracias a su exposición colectiva. Dada la escasa dotación económica de la misma Ponç renunció a su parte y dado también que en los impresos solamente podía constar un nombre Cuixart le cedió el honor a su primo mayor Antoni Tàpies. Ambos partieron a la capital francesa a principios de diciembre.

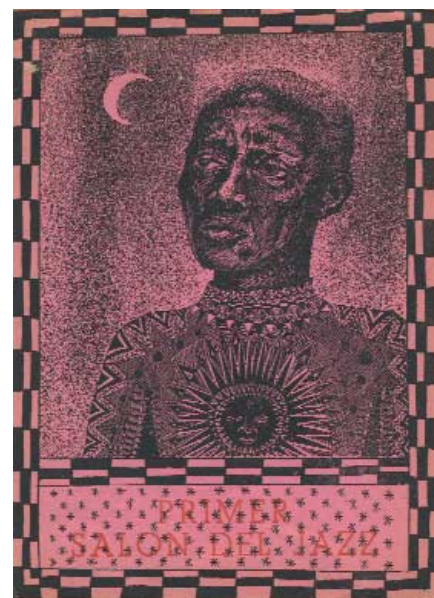
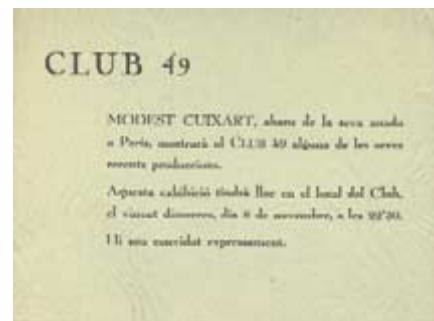
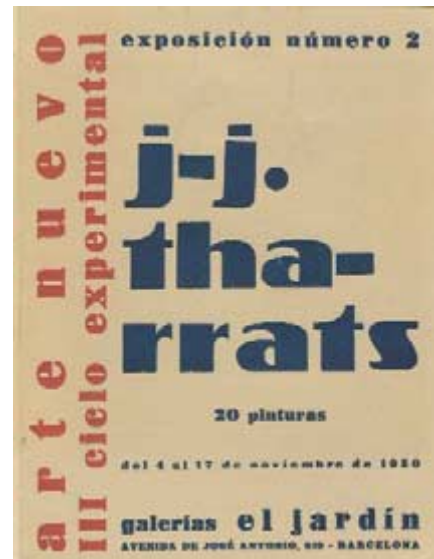
Tras su marcha en Barcelona Dau al Set continua con Brossa, Cirlot, Ponç, Puig y Tharrats. Parece que todo puede seguir igual. A finales de febrero de 1951 es Joan Ponç quien realiza una exposición de una sola noche en los locales del Club 49. El pintor es presentado por Joan-Josep Tharrats. Los títulos de las obras son también de Joan Brossa. *Nocturn del llop*, *Carrer sense cap mèrit arqueològic*, *Comença el gran*

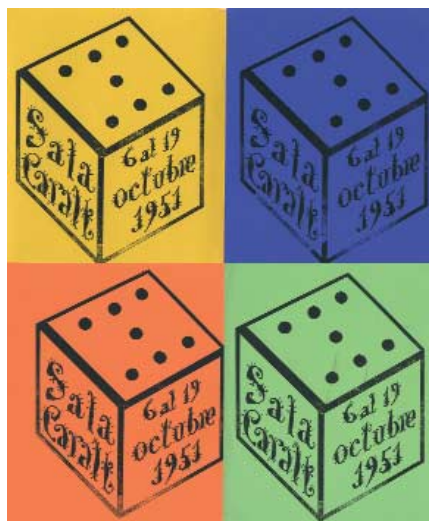
ball de les bruixes, ó, Rundanga, son algunos de ellos. Pero los problemas de incompatibilidad empiezan a aparecer entre Brossa y Tharrats. Este último diversifica sus intereses en horizontes diferentes a Dau al Set. En mayo organiza el primero de una serie de *Salones de Jazz*. Curiosas ceremonias artístico-poéticas-musicales en las que cada artista presenta una obra glosada por un poeta o escritor al ritmo de una melodía de jazz. Aunque los artistas de Dau al Set intervengan en estos salones, el tono general, al abrirse a obras tan diferentes como las Guinovart, Saura o Aleu, queda disuelto por el sonido de la música de jazz. Tàpies publicó un fragmento de carta que le envió Brossa a París explicándole la marcha de Dau al Set mediante una serie decreciente: «Continua la carrera ascendent de Dau al Set... Dau al sis, dau al cinc... Dau al quatre...».

1951 es el peor año de la posguerra tardía. La agitación social culmina en Barcelona con una huelga general, la llamada «Vaga de tramvies», el mes de marzo. Sus consecuencias son letales para la vida intelectual y artística de Barcelona. La recepción pública entusiasta que se había propiciado en 1949-50 con las exposiciones que hemos comentado anteriormente, se enfría hasta casi no existir.

En este clima tiene lugar la única exposición conjunta «Dau al Set» celebrada en la Sala Caralt de las Ramblas barcelonesas en octubre de 1951. Tàpies ya estaba de vuelta y Cuixart iba y venía desde Lyon donde trabajaba en la estampación de telas. En el número-catálogo de Dau al Set de la exposición los miembros del grupo son presentados por un texto de Tharrats, y por una fotografía. Nada parecido a una lista de obras acompaña a la publicación. Sólo una pequeña nota en la última página nos informa del entorno inmediato del grupo. «La major part de les fotografies d'aquest número son d'Eric Tormo a qui devem moltes vegades la seva reconeguda col.laboració tècnica. Aquest darrer, Victor Castells, René Metras y Santi Surós són els noms que cal afegir per tenir una llista més completa dels elements de Dau al Set». El programa de mano de la galería incorpora un texto algo más explícito: «(...) La personalidad de todos ellos es diversa, pero coherente dentro del grupo, por tener como común denominador el cultivo de todas las conquistas plásticas y poéticas contemporáneas. Al principio acaso haya tenido más puntos de contacto con el surrealismo que con otras tendencias».

En la exposición se presentan obras de los siete miembros. Puig y Cirlot con sus textos y publicaciones. Brossa además de sus publicaciones, presenta sus primeros poemas y objetos experimentales. El de los alfileres y las sílabas y el del martillo y la carta de juego todavía se conservan. En sus memorias nos explica que unos textos manuscritos en catalán fueron retirados por la policía antes de la inauguración. De los pintores, una muestra antológica. De nuevo es Alberto del Castillo desde Diario de Barcelona quien más nos dice: «Su lucha y su inquietud entre 1946 y 1950 está presente en las paredes. Allí están colgados sus experimentos. Sus vacilaciones y sus afirmaciones. La recta de Ponç con sus gamas gélidas, ya desde un principio, y sus diáfanos dibujos. El zigzaguo de Cuixart desde lo mironiano hasta el victorianismo a que ahora parece inclinarse, desconcertante pero de factura segura. La trayectoria insobornable de Tàpies desde su primera huida de la realidad a la abstracción estelar pura, pasando por sus primorosas imágenes grafitadas. Y la de Tharrats, con su paso decidido hacia la personalidad en el mundo de las formas sin ejemplo concreto en la visión óptica cotidiana».





Las demás críticas de la exposición no son ni tan siquiera descriptivas para no tener que hablar del giro hacia lo social de la obra de Tàpies de Ponç y de Brossa. La lectura de la *Critique de la vie quotidienne* de Henri Lefebvre se hacía notar. El Club 49 no ofreció esta vez su ayuda a Dau al Set, ni palabra, no estaba el horno para bollos. Pensemos que mientras se celebra esta exposición en Madrid se inaugura el 12 de octubre la Primera Bial Hispanoamericana de Arte. Franco inaugura el certamen, organizado por los comisarios culturales del Régimen, con su mejor uniforme y unas bruñidas botas de montar hasta las rodillas. Todo un aviso. Los pintores de Dau al Set están representados en la sala de «los revolucionarios». Frente a los cuadros de Tàpies el ministro Ruiz Giménez advierte a Franco, el general le responde: «Si los revolucionarios sólo pintan cuadros no tenemos nada que temer».

La primera exposición individual de Joan Ponç no tuvo lugar hasta finales de noviembre de 1951. El catálogo, como había pasado antes en las primeras exposiciones de Tàpies y de Tharrats, llevaba un texto de Juan-Eduardo Cirlot. «La pintura de Juan Ponç significa que protesta contra las condiciones del mundo en el que vive -decía Cirlot- que siente la necesidad de hablar en un lenguaje profundo que ha sido conocido por todos los hombres pero también hipócritamente olvidado». El número de noviembre de *Dau al Set* está dedicado a la exposición y encabezado por el *Oracle sobre Joan Ponç* de Joan Brossa. Algunos títulos de cuadros son también suyos: *Vapigall*, *Elisur*, *Kisliá*. Los oráculos que Brossa les dedicó a Tàpies, Ponç i Cuixart están escritos, según explicó el mismo poeta, en el estilo de los profetas bíblicos.

También fueron actos del grupo las representaciones teatrales de obras de Joan Brossa. El teatro de Brossa es un teatro pictórico y cinematográfico a la vez, ya que el lugar y los movimientos son más importantes que el contenido de la acción, a menudo banal. Simplifica el argumento multiplicando los detalles buscando dar esa idea de realidad cotidiana que nos hace penetrar en lo maravilloso involuntario. Brossa incorporó a su teatro una cierta enseñanza del cine. En aquellos años el sonoro en España debía ser doblado pero la impericia era tal que en la mayoría de los casos la imagen y la palabra eran dos entidades divergentes. Esta carencia del cine comercial se convierte en el principio de la «Poesía escènica» de Brossa. A menudo la acción y el texto abren una brecha infranqueable. La plástica es importantísima, la puesta en escena, los colores y las formas del vestuario nos conducen a regiones de imaginación desbocada. A lo largo de 1952 *Dau al Set* publica varias obras de Brossa. La última de las representaciones de esta época tuvo lugar en Mataró en mayo de 1952. El acto se tituló *Teatre experimental de Joan Brossa i Exposició col·lectiva de pintura*. Constaba de cuatro partes. La primera, segunda y cuarta correspondían a obras de Brossa mientras que la tercera era un comentario de Alexandre Cirici frente a las pinturas expuestas, que eran naturalmente de Ponç, Tàpies y Cuixart. Como de costumbre los pintores eran también actores o voces en alguna de las obras. Tenemos el testimonio de un crítico teatral profesional, Julio Coll, aparecida en *Destino* tras la representación, el año anterior, de la mítica «Farsa entenet que l'espectador ha de transportar-se al centre mateix de l'escena». «Joan Brossa —escribe Julio Coll— forma parte de un grupo de jóvenes que desempeñan el cargo de vehementes desatados. (...) A juzgar por las trazas, se trata de un grupo de jóvenes estas que cultivan lo que ha venido en ser llamado «arte de minorías» y su intención es la de crear un revulsivo. Un revulsivo cuyo objeto principal es atentar contra el estado de estupidez y aletargamiento general

que ellos han observado en el reino de lo artístico actual. Para lograrlo se valen del verso, del teatro, de la pintura y del dibujo».

La última exposición en la que presentan conjuntamente sus obras nuestros artistas es la organizada en Madrid por Antonio Saura bajo el título *Arte fantástico* en marzo de 1953 en la Galería Clan, propiedad de Tomás Seral, persona también de los tiempos de ADLAN. Tras la inauguración Saura le escribe a Tharrats comentándole el envío *Dau al Set*: «Los de Cuixart son muy bonitos. El de Ponç (el del baile de brujas) es estupendo, no sabes cuánto me ha gustado. Los de Tàpies muy buenos también y los tuyos me han parecido muy buenos. De ti va además en la vitrina de la librería uno de los collages que me has enviado: van en la vitrina también los objetos de cartón, las postales y el poema con alfileres: casi todo lo que me habéis enviado».

Por lo que sigue en esta carta vemos que Saura se ha dado cuenta de que la época mágico-surrealista de sus amigos de Barcelona se está acabando:

«He estado estos días con Tàpies, que me ha parecido un amigo estupendo. Su exposición ha quedado muy bonita, aunque las cosas últimas más abstractas a mi no me han convencido completamente». En efecto la exposición de la Sala Biosca de Madrid de finales de abril de 1953, empieza a enseñar el nuevo camino de la abstracción. Por el momento es todavía una geometrización-mágica, pero la brecha irá creciendo y haciéndose cada vez más profunda.

En el verano de 1953 Joan Ponç emigra a Brasil y no regresará a España hasta diez años más tarde. Modest Cuixart trabaja en Lyon viajando sólo de manera accidental a Barcelona. El anacronismo de *Dau al Set* era cada vez más evidente. El tiempo había corrido muy deprisa y algunos habían quedado fuera de él. Juan Eduardo Cirlot le dedica sus 80 Sueños a César González Ruano «cinco mil años después de Sitges». Cuanto tiempo había pasado. Cuando en la primavera de 1955 Cuixart celebre su primera exposición individual todos la verán como un producto del pasado. Alejado del mundo del arte no se había dado cuenta que el tiempo de *Dau al Set* era un tiempo del pasado.

Quien se acerque hoy a *Dau al Set* sentirá una fuerza que lo atrae. En el paréntesis temporal en el que desarrolló su actividad estuvo oculto en una campana de vacío. Su trabajo se vertebró alrededor de la enseñanza surrealista heredada de sus mayores, de un dadaísmo cuasi natural y de un incipiente existencialismo. Su obra entera -no solamente su trabajo plástico- está no obstante impregnada de un realismo exacerbado. Esos personajes sumidos en acciones discrepantes, esas partituras que no tienen música que instrumentar, esos toros que invaden la escena de los teatros con cortinas de terciopelo provinciano habitados por banqueros de levita son de hecho verdaderos retratos de lo ridículo. Aunque tal vez la Barcelona de hoy mismo permitiese una lectura parecida la obra de *Dau al Set* es asfixiante como pocas, asfixiante en grado superlativo, grita y rompe pareciendo susurrar y acariciar. Este quebranto es la demostración palpable de lo que no se tenía, de lo que las dramáticas circunstancias de la posguerra habían arrancado, habían robado. Lo que le faltaba a *Dau al Set* es lo que le faltaba a España entera: la libertad.



ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Port de la selva, 1950

ANTONI TÀPIES

Óleo sobre tela

160 × 80 cm

Colección: Fundació J. V. Foix

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Poema experimental, 1951

JOAN BROSSA

Técnica mixta

25,5 × 15, cm

Colección: Fundació Joan Brossa



Libro de jazz, 1952
JOAN-JOSEP THARRATS

Tinta y acuarela sobre papel
37 x 25 cm
Colección: Librería Farré



Libro de jazz, 1952
JOAN-JOSEP THARRATS

Tinta y acuarela sobre papel
37 × 25 cm
Colección: Librería Farré

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Sin título, 1950

JOAN PONÇ

Óleo sobre tela

80 × 198 cm

Colección: Fundació J. V. Foix



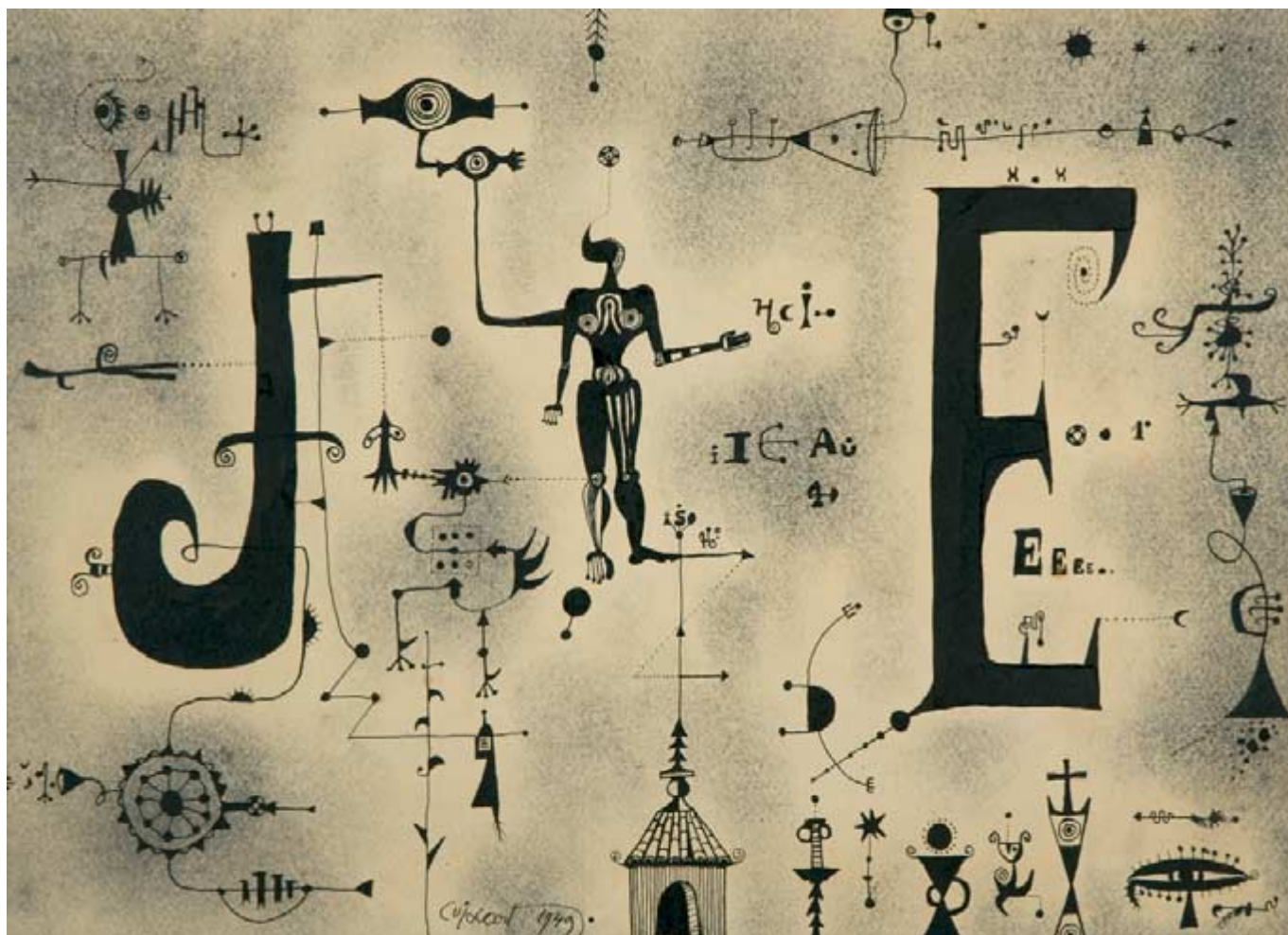
La cabra, 1951

JOAN PONÇ

Óleo sobre tela

65 × 80 cm

Colección: Asociación Ponç



Androgino (a jec), 1949

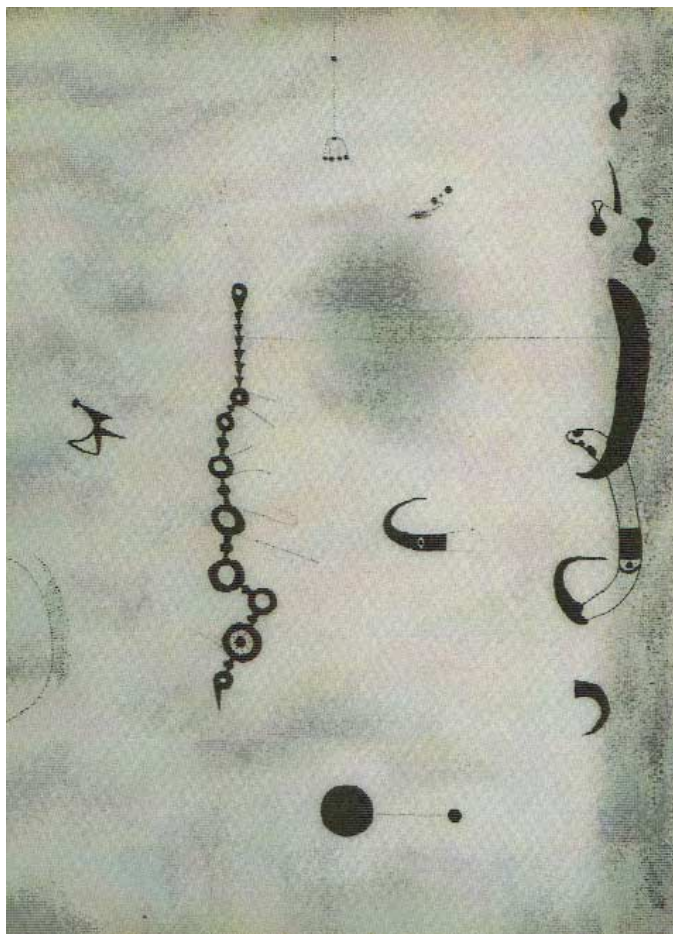
MODEST CUIXART

Tinta china sobre papel entelado

35 × 32 cm

Colección: Galería René Metras

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Dau al Set, 1949
MODEST CUIXART

Dibujo sobre tinta
33 × 45 cm
Colección: Notar, S.A.

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Tríptic, 1950
MODEST CUIXART

Óleo sobre tela
60 × 135 cm
Colección: Fundació J. V. Foix

El grupo Dau al Set

LOURDES CIRLOT

La aparición del grupo Dau al Set en 1948 fue de gran trascendencia para la renovación del arte, son sólo en Cataluña, sino también en el resto de España, pues Dau al Set efectuó una aportación inmediata y eficaz en un periodo en que se daba el arte de vanguardia por liquidado y se predicaba un «retorno al orden» que, en realidad, consistía en el reflorcer de todas las tendencias reaccionarias. Dau al Set demostró que era posible continuar la trayectoria vanguardista a la que precisamente España había dado tan grandes valores como Picasso, Miró y Dalí en un determinado periodo. Esta acción de Dau al Set llevada a cabo por sus pintores, mientras que alguno de los escritores integrados en el grupo se aplicaba a escribir seriamente sobre el surrealismo, la abstracción y otros temas que hasta el momento no tenían representación en la bibliografía hispánica, hizo madurar no sólo en Barcelona, sino también en Madrid y en otros lugares, un arte que, dadas las circunstancias, se lanzó a inicios de la década de los años cincuenta por la vía del informalismo, aunque también se trabajase en otras trayectorias de vanguardia.

Si bien al principio todos los componentes del grupo Dau al Set fueron incomprendidos e infravalorados, tanto por el público en general como por la crítica, lentamente fueron aumentando los adictos al nuevo tipo de arte. Entre los críticos que desde los inicios decidieron apoyar al grupo hay que mencionar a Alexandre Cirici, Sebastià Gasch, Juan Antonio Gaya Nuño y Rafael Santos Torroella.

Resumiendo, pese a las diferencias entre los artistas de Dau al Set, la acción de este grupo pudo ejercerse contra gran parte del arte anterior al suyo y, proponiéndoselo, en mayor o menor grado, resultó a la vez una pintura innovadora y contestataria que dio sus frutos mucho más adelante.

Formación del grupo Dau al Set y fundación de la revista

Los miembros de Dau al Set comenzaron a ponerse en contacto de la siguiente manera: Joan Ponç se hallaba un día de 1946 comprando en una farmacia. Allí vio un libro olvidado por alguien sobre el artista Henri Rousseau, conocido como «El Aduanero». Este pintor *naïf* que había sido ensalzado por el poeta y crítico Guillaume Apollinaire en 1908 en una conferencia pronunciada en el Salón de los Independientes en París, era un personaje proscrito y completamente ignorado en España. En cuanto Ponç tuvo ocasión de vislumbrar ante qué tipo de artista se enfrentaba, se interesó profundamente por la obra del mismo. De la pintura de Rousseau emanaba ese misterio que tanto habría de obsesionar a los pintores de Dau al Set.

Gracias a la intervención del farmacéutico, un joven llamado Caldés, interesado en temas diversos de carácter intelectual, Ponç tuvo ocasión de conocer al propietario del mencionado libro sobre el pintor francés. Éste no era otro que Joan Brossa.

El contacto entre Ponç y Brossa pronto desencadenó una serie de consecuencias, entre las que destaca la fundación de una revista, *Algol*. En ella colaborarían, aparte de sus fundadores, Enric Tormo, Arnau Puig, Jordi Mercadé y Boadella. El círculo de personas interesadas por cuestiones relacionadas con el arte del siglo XX pronto se vio ampliado. Tanto Brossa como Ponç se pusieron en contacto con el poeta J.V. Foix, quien, más tarde, colaboraría en algún número de la revista *Dau al Set*. El propio Ponç decía que los domingos, en lugar de ir a misa por las mañanas, se daban cita en casa de Foix en Sarriá que durante algún tiempo fue un auténtico refugio en aquella época de clara represión franquista.

Fue precisamente Foix quien en 1947 realizó el texto de presentación para la exposición en Els Blaus de Sarriá, sede de un centro excursionista. En ella tomaron parte los pintores August Puig, Joan Ponç y Tort, así como el escultor Boadella. Tuvo muy pocos visitantes, pero lo importante fue que entre éstos se encontraban dos jóvenes pintores, muy interesados por todo lo nuevo. Se trataba de Antoni Tàpies y Modest Cuixart.

La amistad entre ellos se fortaleció en los frecuentes encuentros que tenían lugar en La Campana, pequeña taberna, situada en la calle San Eusebio del barrio de Gracia de Barcelona, conocida por Joan Ponç. Allí tuvieron ocasión también de conocer a un pintor de origen dominicano que, durante años había vivido en París, y que tuvo una cierta influencia en el arte de *Dau al Set*. Su nombre era Jaime Colson. En ocasiones este artista hablaba de temáticas relacionadas con el arte del siglo XX. Consideraba que el cubismo era una tendencia que podía entroncar con el clasicismo, mientras que las restantes vanguardias posteriores a él se apartaban claramente de todo lo clásico.

En cuanto a Joan-Josep Tharrats entró en contacto con los pintores del grupo —Cuixart, Ponç y Tàpies— y con el escritor Arnau Puig a través de Enric Tormo. También le presentaron a Joan Brossa. Al poco tiempo de conocerse comenzaron a reunirse en casa del propio Tharrats que era el único que por aquel entonces estaba casado y poseía un piso propio. Fue durante los meses del verano de 1948 cuando surgió en una de las reuniones en casa de Tharrats la idea de publicar una revista. En un pequeño libro titulado *Antoni Tàpies o el Dau modern de Versailles*, publicado en Barcelona en 1950 en el seno de *Dau al Set* Tharrats explica lo siguiente: «Fou en una d'aquestes innombrables vetllades on sorgí la idea de publicar *Dau al Set*. Ho varem consultar a Joan Prats, a ell li va semblar molt bé, i això sol, que no era poc, va servir d'estímul per a tirar endavant. Varem quedar que al primer número de la nostra publicació hi sortiria un dibuix d'en Tàpies...».

Fue la convocatoria del primer Salón de Octubre en 1948, fundado por Sucre, Mercadé, Fornells Plà, López Obrero, Imbert y Vidal de Llobatera, la que precipitó la aparición del primer número de la revista *Dau al Set* el mes de septiembre de ese mismo año.

Tharrats, por su parte, conocía desde hacía algún tiempo a Juan-Eduardo Cirlot que en aquella época estaba sumamente interesado por todo lo relacionado con el surrealismo, sobre todo en lo concerniente a la técnica poética. Además estaba escribiendo un libro —el primero en España— sobre Joan Miró para Ediciones Cobalto que aparecería a principios del año 1949. Así, en cuanto Cirlot se enteró de la existencia del grupo y de la revista *Dau al Set*, se adhirió al mismo; su primera publicación en *Dau al Set* data del mes de junio de 1949 y se trata de *Sueños*.

Todos los miembros del grupo, tanto los cuatro pintores como los tres escritores, tenían inquietudes intelectuales comunes. Leían a Nietzsche, Kant, Hegel y Sartre; su música preferida era la de Wagner, Strawinsky, Alban Berg, Webern y Schoenberg, aunque también se interesaban por el jazz. Por supuesto, el cine y el teatro, así como todas las tendencias artísticas de vanguardia del siglo XX eran cuestiones de interés para todos ellos. Lo cierto es que de todos los ismos vanguardistas el que más atrajo su atención fue el surrealismo.

Dau al Set fue posible gracias a que en un determinado momento confluyeron personalidades muy diversas, pero con muchos puntos de contacto. De todo ello surgió un arte y una literatura que fundamentalmente giraba en torno a una estética magicista.

La exposición de 1951

El número de la revista *Dau al Set* correspondiente a octubre de 1951 presenta unas características un tanto especiales que lo diferencian de los restantes números. En realidad se trata de una especie de catálogo de presentación para una exposición. Ésta se celebró en la sala Caralt de Barcelona y fue la única vez en que los miembros de *Dau al Set* expusieron juntos y efectuaron, por tanto, una actividad de grupo.

En el texto introductorio podía leerse lo siguiente: «El grupo *Dau al Set* se formó en septiembre de 1948, en Barcelona. Tiene sus poetas: Brossa y Cirlot. Sus pintores: Tàpies, Ponç, Cuixart. Su aprendiz de filósofo: Puig. Y, por último, tiene a Tharrats, con sus actividades múltiples: pintor, escritor, impresor. La personalidad de todos ellos es diversa, pero coherente dentro del grupo, por tener como común denominador el cultivo de todas las conquistas plásticas y poéticas contemporáneas. Al principio, acaso haya tenido más puntos de contacto con el surrealismo que con otras tendencias. Como grupo, es el más definido y consecuente de los aparecidos en Cataluña en los diez años últimos.

Siguen siete páginas en colores distintos, cada una de ellas dedicada a los siete miembros del grupo. Los textos fueron escritos por Joan-Josep Tharrats y las fotografías de los miembros que aparecen junto a tales textos fueron realizadas por Enric Tormo.»

La revista *Dau al Set*

Las características especiales de la revista *Dau al Set* hacen de ella en la actualidad una auténtica joya bibliográfica. *Dau al Set* comenzó a publicarse en el mismo momento en que se consideró fundado el grupo, es decir, en septiembre de 1948. La realización técnica de la revista pudo llevarse a cabo gracias a que Tharrats poseía una pequeña máquina Boston de imprimir, regalo de su padre. Así, podía imprimirla personalmente; de no haber sido de este modo la revista jamás habría podido ver la luz, pues en aquella época había de ser una publicación clandestina, ya que la mayor parte de sus textos estaban escritos en catalán.

Las tiradas de la revista eran muy reducidas y el número de ejemplares oscilaba entre los cien y los ciento cincuenta. Raras veces llegaban a agotarse. Lo cierto es que la acogida que tuvo *Dau al Set* en la época en que se publicó fue marcadamente minoritaria. Esto ayuda a comprender, en cierta medida, el contexto artís-

tico de aquella época. El arte de vanguardia interesaba a muy pocos. Por lo general suscitaba desconfianza. No obstante, *Dau al Set* contaba con un cierto mecenazgo, ya que en Barcelona había una serie de personas que, desde sus inicios, protegieron y facilitaron la publicación de la revista. Entre sus protectores se encontraban: Prats, Casadevall, Foix, Illescas, Gomis, Samaranch, Gudiol y algún otro.

Los primeros números de *Dau al Set* se vendían al precio de siete pesetas, pero los mecenas llegaban a pagar hasta veinticinco y, en ocasiones, compraban varios números. El formato de la revista fue siempre el mismo: 22,5 × 18,7 cm. Sus páginas eran pliegos sueltos y nunca se cosían.

Una cuestión íntimamente ligada con la publicación es la que afecta a lo que podría entenderse como disolución del grupo como tal. Si bien la fecha de inicio quedó claramente establecida en septiembre de 1948 —cuando se forma el grupo se funda la revista— la fecha final de la revista hay que situarla en 1956 que es cuando aparece el último número. Sin embargo, los artistas como grupo habían dejado de funcionar hacía ya algún tiempo, pues, por ejemplo, Joan Ponç se había marchado a Brasil en 1953. Tàpies había emprendido su camino en solitario en 1952 en el seno del informalismo y Cuixart lo haría dos años después.

De todos modos, la frecuencia con la que salió la revista en los últimos tiempos no fue la misma que la de su primera época. Los números se espaciaron mucho. Así, si en 1952 se habían publicado cuarenta y tres números, entre 1953 y 1956 sólo se publicaron once números más.

La revista *Dau al Set* nunca fue dirigida por nadie. Por lo general, cada número era realizado por uno o dos de los miembros del grupo, por lo general, un pintor y un escritor; pero en alguna ocasión también se encargó a alguna persona invitada la realización de la misma. Por este motivo sus temas son muy diversos, pues siempre se actuaba con total libertad y en la más absoluta independencia.

Un factor que acentúa el valor actual de la revista lo constituyen las irregularidades inherentes a su impresión efectuada a mano. En los números concebidos como montajes, basados en el empleo del collage para la realización de las portadas se advierten diferencias de calidad entre los papeles empleados o incluso en la coloración de los mismos.

La aparición de la revista *Dau al Set* en Cataluña a finales de los años cuarenta se produjo como resultado de una actitud planteada tiempo atrás, ya que existen otras revistas que pueden considerarse como verdaderos antecedentes en el ámbito de las publicaciones catalanas.

Una de tales revistas fue *Ariel* que se publicó a partir de 1946. El primer fascículo de esta revista se dedicó al estudio de obras de Sunyer y Manolo. Como señaló Alexandre Cirici, fue a partir del segundo número de *Ariel* cuando se apreció la relación del mundo cultural catalán de aquel entonces con artistas que desde antes de la guerra civil española no se habían vuelto a tener en consideración, como pudieran ser Picasso, Miró y Dalí.

La otra revista que puede considerarse como precedente directo de *Dau al Set* fue *Algol*. El nombre es el de una estrella cambiante, dado por los astrólogos árabes y es una alusión directa al demonio. Sólo se publicó

un número de la misma. En ella aparecieron textos de Joan Brossa y de Arnau Puig. En la página final se citan todos los colaboradores, entre los que se encuentran: Mercadé, Boadella, Joan Ponç y Enric Tormo. Así pues, Algot reunió a tres de los futuros miembros de Dau al Set: Brossa, Puig y Ponç.

Tampoco hay que olvidar uno de los precedentes lejanos como pudo ser la revista *D'ací i d'allà*, cuyo número de Navidad de 1934 estuvo dedicado por completo al arte contemporáneo. Lo importante fue además que por primera vez en Cataluña en ese número se pusieron en contacto obras de arte de vanguardia con creaciones primitivas o de épocas pasadas, siguiendo claramente la tradición iniciada por Kandinsky en el famoso *Almanaque de Der Blaue Reiter*, surgido en 1912 en el seno del expresionismo alemán.

El contacto de Dau al Set con el mundo germánico resulta evidente, sobre todo por la influencia que los textos de Nietzsche tuvieron en los miembros del grupo catalán. Además la estética del expresionismo alemán, fuera pictórico o filmico, también desencadenó un acusado interés en los artistas de Dau al Set. Del mismo modo, el interés que todos los miembros del grupo manifestaron por la música, en especial por la alemana, así como por la de los componentes de la Escuela de Viena determinó algunos contenidos de la propia revista *Dau al Set*. Así, por ejemplo, a la muerte de Arnold Schoenberg —que tanto había intervenido en el *Almanaque de Der Blaue Reiter*— el número de septiembre de 1951 se dedicó íntegramente al músico vienés. Juan-Eduardo Cirlot escribió un poema de homenaje al admirado maestro, mientras la portada —un retrato de Schoenberg en el más puro estilo expresionista— fue realizada por Joan Ponç.

De todos modos, el grupo Dau al Set no sólo se dejó influir por la estética expresionista, sino también y mucho por el surrealismo, así como por el dadaísmo. Un ejemplo claro de ello fue el número dedicado a Francis Picabia en 1952, poco antes de la muerte de este artista que tanto tuvo que ver con la penetración de la vanguardia en Cataluña al vivir en Barcelona en 1917 y publicar la revista 391 en dicha ciudad.

La relación especial con el surrealismo se establece sobre todo a partir del interés por ciertos temas como pudieran ser la magia y el esoterismo. No se trata, desde luego, de una prolongación del surrealismo francés, sino de una nueva interpretación de las claves surrealistas. Más bien se trataba —tal y como lo calificó el crítico José María Moreno Galván— de un «surrealismo tardío con cierto grado de autoctonía indiscutible».

Lo que resulta evidente es que Dau al Set constituyó el punto de arranque necesario para la renovación del arte en aquellos años. Fue un soplo de vanguardismo que facilitó la entrada de las nuevas tendencias artísticas vigentes por aquella época en el resto de Europa y en Estados Unidos.

La estética Dau al Set

¿Es lícito hablar de una estética propia de la pintura efectuada en el seno de Dau al Set? Creo que sí. Sobre todo en una primera etapa, es decir, aquella que cubre el periodo de 1948 hasta 1952-1953. A pesar de las diferencias existentes entre las manifestaciones creadas por Tàpies, Cuixart, Ponç y Tharrats durante esos años, se perciben no pocos elementos de carácter común.

Dau al Set planteó desde los inicios un arte completamente distinto del que predominaba por aquel entonces en Cataluña que grosso modo se inscribía en una tradición, más o menos modificada, que entroncaba con el impresionismo, el fauvismo y un cierto esquematismo picasiano. Los contenidos eran neutros e impedía un fondo meramente naturalista, sin que preocupasen para nada aspectos espirituales e instintivos.

Así, aparte de la gran influencia de Joan Miró, la pintura daualsetiana muestra una inclinación profunda hacia la pintura de Paul Klee o Max Ernst.

El contenido se hallaba íntimamente relacionado con la finalidad de expresar un mundo interior a través de escenas de carácter fantástico desarrolladas en una atmósfera mágica y surreal.

Hablar de la existencia de un arte Dau al Set es sobre todo lícito desde el punto de vista de que puede considerarse en neta oposición frente a las fórmulas artísticas que dominaron la Península desde el final de la guerra civil hasta el año 1948.

Cada pintor supo desarrollar de modo peculiar sus inquietudes tanto en dibujos como en obras pictóricas. Desde luego, poco tienen que ver las composiciones de Joan-Josep Tharrats con las de los otros artistas, pero, pese a ello, también Tharrats sucumbió a la influencia de Klee y por ese motivo ya posee un nexo en común con los demás.

Joan Ponç fue el que muy precozmente inició un tipo de dibujos y pinturas en las que las imágenes de lo maligno con un pulular constante de seres monstruosos —dentro de la tradición de Bosco, Brueghel y Ernst— se asocian a una peculiar ironía dando lugar a obras verdaderamente inquietantes.

Modest Cuixart, en cambio, se inspiró más en Miró y en el expresionismo alemán para resolver las imágenes cargadas de fantasía que se desarrollan en sus dibujos y telas.

Por su parte Antoni Tàpies puso sus dotes de dibujante al servicio de la creación de imágenes evasivas en el seno de atmósferas oscuras y luces fosforescentes —a la manera de Paul Klee y Franz Marc— cargadas de sorprendente energía contestataria.

A pesar de las diferencias existentes entre todos ellos, es obvio que durante unos años trabajaron unidos porque poseían como común denominador una tensión airada que se alzaba contra las imposiciones restrictivas del momento.

Les preocupaban fundamentalmente cuestiones de orden metafísico: todas las preguntas que se formula el ser humano cuando se halla frente al mal en todas y cada una de sus posibles manifestaciones suponían para ellos un auténtico acicate que les obligaba a responder mediante sus creaciones. Sólo las imágenes cargadas de incógnitas, a la vez que de figuras o rasgos expresivos de dolor y de furia, apaciguaban sus imaginaciones, evidentemente estimuladas por el ejemplo de los grandes predecesores como Miró, Klee o Ernst.

Se comprende que un arte de técnica refinada, de colores expresionistas y una temática basada en dragones y seres monstruosos —demonios, decapitados, mutilados y seres deformes— al irrumpir bruscamente en

un panorama artístico que se pretendía mantener en el cauce indiferente de los paisajes, los desnudos y los bodegones, causara una revolución, cuyo eco no sólo no se ha extinguido aún, sino que se considera el punto de partida en España para avanzar en dos sentidos. Desde un punto de vista subjetivo, sirvió para ahondar en el análisis del inconsciente; mientras que objetivamente contribuyó a la búsqueda y hallazgo de nuevos horizontes artísticos.

A modo de síntesis, puedo afirmar que en las obras de los pintores del grupo Dau al Set, en la etapa que pertenecieron al mismo, predomina lo misterioso, lo oscuro, lo intermitente. Sean las extrañas caligrafías de Tàpies, las figuras de juegos de naipes de Cuixart, los paisajes de Ponç o los esquemas radiantes de Tharrats, lo agresivo se muestra sutil y no abiertamente. Es un arte más estático que dinámico y parece transmitir sus mensajes en la calma de un silencio similar al de la luna. Tàpies en algunas obras monumentaliza formas aisladas que parecen vistas desde el fondo de un mar reposado y cristalino, mientras que Ponç miniaturiza sus escenografías y, en realidad, se enfrenta con sarcasmo propio de su don visionario.

La influencia de los artistas del grupo Dau al Set pudo ser mayor de lo que fue; sin embargo, se frenó por dos motivos. El primero de ellos está directamente relacionado con la disolución del grupo y el segundo lo constituye el hecho de que la pintura española de vanguardia, tras un periodo de vacilaciones, se lanzó por la vía del informalismo, cuyo auge se produjo a finales de los años cincuenta. De todos modos, hay que tener en cuenta que, tras las etapas informalista y conceptual, en Cataluña en los años ochenta se revitalizó de nuevo la estética daualsetiana y fueron muchos los artistas que recuperaron el lenguaje figurativo mágico y fantástico que tanto la caracterizó.



Los ojos del follaje, 1949

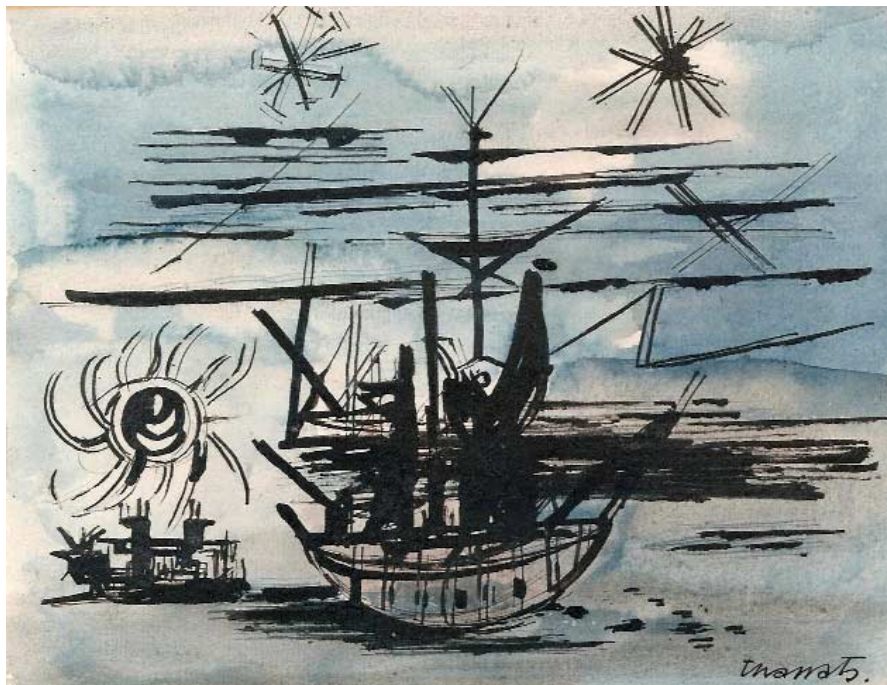
ANTONI TÀPIES

Óleo sobre tela

97 × 130 cm

Colección: Dr. José Durán Von-Arx

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Sin título
JOAN-JOSEP THARRATS

Tinta y aguada
15,5 × 19,5 cm
Colección: Fundació J. V. Foix



Macultura, 1953
JOAN-JOSEP THARRATS
48 × 34 cm
Colección: Joan Tharrats



Carnestoltes, 1949

JOAN PONÇ

Técnica mixta sobre papel

105 × 75 cm

Colección: Museo Abelló

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Projecto Dau al Set, 1949
JOAN PONÇ, JOAN BROSSA

Tinta y gouache sobre papel

53 × 36 cm

Colección: Museo Abelló



Sin título, 1950

JOAN PONÇ

Dibujo a tinta

13 × 21 cm

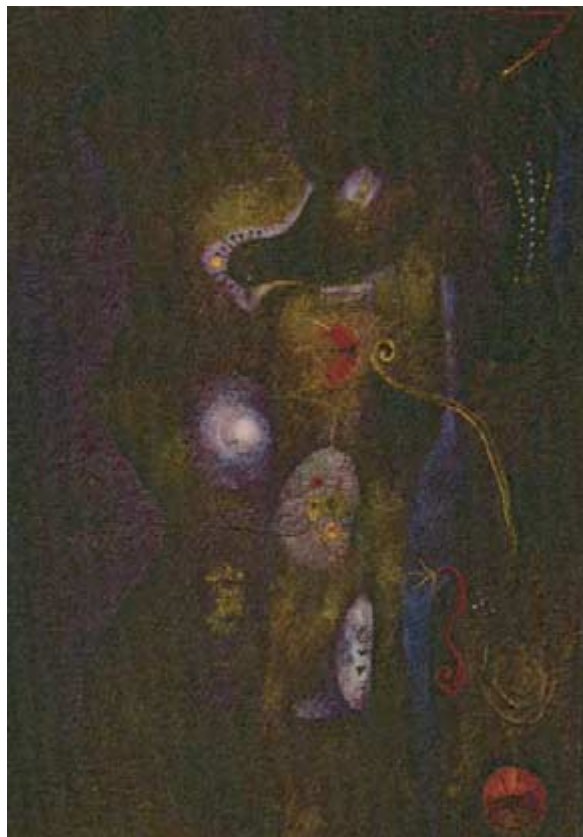
Colección: Curtichs



Libro-objeto maqueta original para la revista Dau al set, 1949
TEXTOS DE MODEST CUIXART Y ANTONI TÀPIES, DIBUJOS DE MODEST CUIXART

Tinta china sobre papel
 Cerrado 30 × 21 cm abierto 30 × 64 cm
 Colección: Galería René Metras

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Pedriz Sant Celoni, 1949

MODEST CUIXART

Óleo sobre tela

38 × 55 cm

Colección: Notar, S.A.

Reflexiones en torno a la visita de Dau al Set a Joan Miró

SOL ENJUANES PUYOL

Domingo por la tarde, a finales de la década de 1940, junto a la puerta del passatge del Crèdit n.º 4 de Barcelona, los miembros de Dau al Set Joan Brossa, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies y Joan-Josep Tharrats se disponen a entrar en el estudio de Joan Miró acompañados por un viejo amigo del artista, Joan Prats, y por Lluís M. Riera. Todos los miembros de Dau al Set van a tener la oportunidad de conocer a Joan Miró y visitar su taller. Para todos ellos será el primer encuentro con uno de los artistas catalanes más internacionales del momento, para todos excepto para Brossa quien le había conocido anteriormente en casa de Foix.

La descripción más concisa y sintética de la visita al taller de Miró es sin lugar a dudas la realizada por Ponç: «una visita sagrada a un lugar sagrado». La brevedad no esconde el fuerte impacto que el encuentro tuvo para él. No se entretiene Ponç en detalles anecdóticos, nada debe distraernos de la profunda impresión que le causó la visita. Tàpies, en cambio, ha desmenuzado numerosos detalles del encuentro que nos ayudan a conocer las circunstancias en que se produjo y las reacciones de algunos de los asistentes. Su relato comienza en la cita previa en la tienda de Prats para desplazarse todos juntos hasta el taller de Miró, para pasar a explicar el orden absoluto que reinaba en el estudio y como Miró les fue enseñando meticulosamente una obra tras otra, y citar hasta los títulos de algunas de las obras que pudieron ver. Una narración, por tanto, mucho más prolija que la de Ponç pero con la que comparte el tono reverencial: Tàpies nos habla de «gran emoción y solemnidad» y «devoción cuasi ridícula» cuando evoca las sensaciones que le produjo la visita al estudio de Miró.

Cuixart también se refirió a este episodio de su biografía pero su recuerdo se nos muestra desprovisto de toda solemnidad. Explicaba Cuixart: «Nosotros casi no sabíamos quien era Miró, pero Francisco Goday, quien con Luján, Vilanova y éstos también había visitado su taller, nos dijo: «Tenéis que ir, es ese pintor que pinta como los niños, tiene una magia especial.» Y fuimos, claro». Un relato escueto que no hace ningún juicio de valor pero que destaca por el hecho de reconocer que Miró era prácticamente un desconocido para ellos. No encontramos ninguna palabra referida al momento del encuentro, ni rastro de solemnidad ni de actitud reverencial en el relato de Cuixart. Una breve referencia en la cual da la impresión que fueron las palabras de Goday las que le animaron definitivamente a visitar a Miró.

El filósofo y crítico de arte Arnau Puig tampoco ha pasado por alto recordar este encuentro: «A Joan Miró no lo conocimos personalmente, salvo Brossa que lo conocía desde 1941, hasta el año 1949. Joan Prats nos preparó una visita al taller del passatge del Crèdit. Era un domingo por la tarde; fuimos, presididos por

Joan Prats, Brossa, Tàpies, Cuixart, Ponç y quien escribe esto. Recuerdo que en los cuadros que nos enseñó el elemento 'figurativo' dominante era el toro y todos estaban realizados con aquella línea tan incisiva que siempre ha caracterizado la obra de Miró desde el año 1925. No hace falta decir que, más que ante un impacto artístico, todos estábamos sumidos en un éxtasis religioso ante «el hombre del arte nuevo». Un relato donde de nuevo topamos con el uso de terminología religiosa para hacer referencia a la visita del taller de Miró.

Todavía contamos con el testimonio de otro de los asistentes del encuentro, el editor e impresor de Dau al Set, Tharrats: «Cuando los del grupo Dau al Set le hicimos la primera visita—debía ser el año 1948— quise intentar la prueba de un pequeño experimento. Había quedado confuso por el orden y la limpieza que imponía aquel taller de la calle Crèdit. Todo estaba en su sitio. Disimuladamente, moví alguna de las cosas más sencillas: pinceles, lápices, tubos de color... El pequeño impulso que dí a cada uno de aquellos objetos tan solo se podía medir en milímetros. Inmediatamente Miró se dio cuenta. Instintivamente, impelido por su inclinación natural, pudo corregir aquel pretendido desorden. Al devolver las cosas a su lugar primitivo, el artista había salvado del caos tres o cuatro objetos insignificantes. De aquello parecía depender todo el equilibrio universal». Este relato anecdótico, en apariencia, sobre el orden meticuloso del estudio de Miró pone de relieve la intensidad que envolvía el acto de acceder este espacio. Tharrats, llevó a cabo un gesto sutil que se manifiesta como violento en tanto que profana el equilibrio riguroso del taller de Miró. Como si de una ceremonia ritual se tratara, cualquier acción puede convertirse en un acto de profanación. Implícitamente Tharrats reconoce, con cierto tono sarcástico, el carácter sagrado del encuentro y la relación del espacio creativo del artista con el equilibrio universal, una visión que sugiere una dimensión del taller de Miró que va más allá del espacio puramente físico, un espacio con una fuerte carga simbólica.

Los diferentes relatos que hemos revisado nos ofrecen una imagen de Miró como artista venerado y reverenciado por buena parte de los miembros fundadores de Dau al Set. Solamente la aparente indiferencia de Cuixart y la ironía de Tharrats surgen como voces tenuemente discordantes. Por lo tanto no deja de sorprendernos la insistencia en que existía una grieta en el seno de este grupo entre mironianos y anitimironianos. Una escisión reforzada con la aparición de la figura de Dalí como adalid simbólico de la corriente contraria a Miró. De modo que la dicotomía entre partidarios y adversarios de Miró pasa a leerse como la escisión en mironianos y dalinianos.

Enrique Granell ha retomado esta idea y ha definido los dos supuestos «bandos» de Dau al Set: Brossa, Cuixart y Tàpies alineados al lado de Miró, mientras que Ponç, Puig y Tharrats serían partidarios de Dalí». Por lo tanto, ya no se trataría de dilucidar la admiración, rechazo o indiferencia que despertaba Miró entre los miembros de Dau al Set. Planteada la cuestión en estos términos, si alguien se situaba en una órbita cercana a Miró necesariamente se alejaba de la órbita daliniana. Dos posturas planteadas como antagónicas e irreconciliables. Y una alineación que, por otro lado, no encaja con los testimonios recopilados a raíz de la visita al taller de Miró: mientras Cuixart aparece entre los adeptos a Miró, a pesar del poco entusiasmo con que relata su encuentro con Miró, Puig aparece entre los adscritos a Dalí a pesar de su «éxtasis religioso» ante Miró.

Ante la aceptación de la existencia de dos facciones opuestas en *Dau al Set* y los testimonios que ponen en duda tal división se hace preciso abrir un interrogante y plantearse cómo surge la idea que sus componentes se agrupaban entorno a dos corrientes contrapuestas, representadas por Miró y Dalí.

En 1949 coincidieron en Barcelona diversas iniciativas para favorecer un mayor conocimiento y difusión de la obra de Miró: Juan-Eduardo Cirlot y Alexandre Cirici Pellicer publicaron sendas monografías y se organizó una exposición retrospectiva en las Galerías Layetanas. De este modo se pretendía dar a conocer un artista con proyección internacional que en su ciudad natal era prácticamente un desconocido. Vale la pena recordar que desde su primera exposición individual en las Galerías Dalmau en 1918 hasta la siguiente de las Galerías Layetanas habían pasado treinta y un años y una guerra civil que había conmocionado la sociedad española. A raíz de esta exposición Brossa escribió un artículo titulado «Joan Miró dels ventalls» con la intención de publicarlo en las páginas de *Dau al Set*. La voluntad de Brossa habría topado con la oposición de Ponç y Tharrats —si seguimos su testimonio— y por este motivo se acabó publicando en una hoja suelta que se adjuntaba en el número aparecido en mayo de 1949. En opinión de Brossa, este hecho ponía de relieve el rechazo de Miró por parte de algunos integrantes de *Dau al Set*. Una idea reforzada por el hecho que el artículo de Juan A. Gaya Nuño «Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura», publicado en *Dau al Set* el año siguiente, se ilustró con un dibujo de Dalí y no contenía ninguna reproducción de Miró. Una circunstancia que se presenta como un agravio para el artista barcelonés y un triunfo para los partidarios del pintor ampurdanés liderados por Tharrats.

Cuixart, Ponç y Tàpies no se han referido a la polémica nacida en torno a la publicación del artículo de Brossa. De todos modos, Tàpies sí que ha puesto de relieve la existencia de discrepancias con Tharrats porque este tomaba decisiones sin consensuarlas con el resto del equipo dando resultados que no siempre eran del agrado de los miembros de *Dau al Set*. De hecho, Tàpies considera que los mejores números de la revista quedaron inéditos por la oposición de Tharrats a publicarlos por motivos diversos. Conflictos y desencuentros pueblan el relato de Tàpies pero no hay ninguna referencia a la existencia de dos bandos en el grupo fruto de su postura ante Miró y Dalí.

En realidad la autobiografía de Tàpies es altamente reveladora porque reafirma su admiración incondicional a Miró, tanto a su obra como a su persona, y también a Dalí, especialmente el del *Manifest Groc*. Tàpies valora muy positivamente los primeros años de la trayectoria de Dalí e incluso reconoce ciertas influencias de este artista. Pero a la vez admite el desencanto de los derroteros que siguió su lenguaje plástico y su proximidad con la dictadura franquista y los estamentos religiosos. Tàpies, por lo tanto, admite la influencia Dalí y Miró en los años de después de la guerra y les otorga a los dos el papel de difusores activos del surrealismo en España.

En un sentido similar se expresaba Cuixart cuando reconocía que había recibido la influencia de «obra buena de Dalí de su época más pura del surrealismo, el mejor Miró...». Para añadir a continuación «Fíjate, de todas formas, en que nunca le hicimos un homenaje a Miró en la revista. Lo encontrábamos, en el fondo,

demasiado mediterráneo, y nosotros preferíamos la cultura centroeuropea a la mediterránea, lo germánico a lo francés, que considerábamos banal». De modo que este artista, alineado al lado de Miró se manifiesta poco interesado por su línea creativa.

El caso contrario es el de Ponç, alineado entre los detractores de Miró pero que había declarado en diversas ocasiones su admiración hacia este artista. Además, cuando este artista se traslada a Brasil en 1953, lo hace con una carta de recomendación de Miró en su equipaje. Incluso en una obra suya de los años cuarenta se puede leer: «Hommage Miró», una muestra más del respeto que sentía por este creador que ayuda a comprender la influencia que ejerció sobre él.

A la luz de estas declaraciones, en que Miró y Dalí aparecen como representantes de la vanguardia artística europea en una Cataluña que sufre el lastre de la posguerra aparece todavía con menos fuerza la dicotomía entre mironianos y dalinianos. Victoria Combalia, ha puesto de relieve las dificultades de las relaciones entre Brossa y Tharrats que acabarían rompiéndose a raíz de la negativa de este último a publicar un número dedicado a Fregolino. De todos modos, Combalia cree acertadamente que las tensiones entre ambos tenían un trasfondo ideológico dado que Tharrats tenía una postura política más conservadora que Brossa. También Puig ha apuntado la existencia de desacuerdos con el poeta fruto de la diferente orientación que cada uno quería dar a la revista: Puig como instrumento de reflexión de índole filosófica y Brossa como una vía para dar salida a la creatividad de sus miembros. Es obvio, pues, que existían tensiones en el seno de Dau al Set, unas tensiones que solamente encontramos explicitadas como una fractura real entre detractores y defensores de Miró en los testimonios de Brossa.

En las páginas de la revista tampoco quedó reflejado el radical antagonismo entre Miró y Dalí, y si bien Cuixart señalaba que nunca se dedicó un homenaje a Miró cabe destacar que tampoco lo tuvo Dalí, aunque sí hubo números monográficos como los dedicados al cineasta Méliès o a artistas como Klee, Soutine y Picabia. Además, los protagonistas de tal escisión tampoco se han referido a ella, entonces: ¿por qué ha tenido tanta fortuna crítica? Sin duda, jugó a su favor el enfrentamiento surgido en los años cuarenta entre Miró y Dalí, una ruptura que se habría proyectado y trasladado retrospectivamente hacia los miembros de Dau al Set. En esta proyección también tendría un papel destacado el capital simbólico de estos dos creadores. Miró era portador de un capital simbólico, de unos valores, que algunos artistas sentían como suyos. En consecuencia, situarse en la órbita de Miró significaba implícitamente tomar partido en favor del arte de vanguardia y de una postura política progresista —recordemos su compromiso con la República—. En cambio Dalí, acabaría convertido en portador de un capital simbólico definido por un lenguaje plástico que huía de la vanguardia para caer en el amaneramiento y una postura política conservadora. Por lo tanto, estar situado en una u otra facción tendría unas connotaciones que pasan el ámbito de la creación plástica porque sitúa a los diferentes miembros de Dau al Set en un contexto artístico y hasta político más amplio.

De hecho, Tàpies aseguraba que los artistas que más le atraían eran Miró y Dalí para acto seguido destacar los mundos opuestos que representaban: «El model bo, naturalment, era Joan Miró, perquè va saber utilit-

zar amb llibertat tots els recursos propis de la pintura. L'altre model, en canvi, representava més aviat un llenguatge acadèmic, i es va anar incorporant progressivament a les idees conservadores del país vinculades al franquisme». Un antagonisme que es el mismo que se pretende trasladar a Dau al Set cuando se establece la oposición entre Miró y Dalí.

Sin duda, y dado que esta oposición ha surgido en los años posteriores a la creación de la revista, también ha tenido influencia la trayectoria seguida por los artistas del núcleo fundacional de Dau al Set. Cuixart y Tàpies, situados en el camino del informalismo, la corriente artística más avanzada de los años cuarenta y cincuenta, y que se consideran artistas próximos a Miró; Ponç, que no siguió los dictados del lenguaje informalista, próximo a Dalí. Ponç al mantenerse al margen de la tendencia dominante de la época y huir de la experimentación matérica, es visto como más conservador. En cambio, Cuixart y Tàpies, en tanto que participan del movimiento de vanguardia del momento, aparecen como progresistas y firmes partidarios de Miró a pesar de que Cuixart no se manifestó en este sentido. Brassa, por otro lado, se sitúa entre los mironianos tanto por su trayectoria creativa como por su postura política. También hay que destacar que Brassa y Tàpies estuvieron en contacto con Miró más allá de su primer encuentro. En conclusión, proyectar el cliché del capital simbólico de Miró y Dalí sobre Dau al Set acentúa la distancia entre sus componentes, una distancia inexistente en los primeros años de la publicación y por lo tanto una división que no obedece a la filiación mironiana o daliniana.

Por otro lado, establecer una dicotomía entre mironianos y dalinianos tiene la virtud de establecer una frontera clara entre dos líneas de pensamiento fácilmente comprensible para un público atento a las diatribas entre Miró y Dalí. En lugar de ofrecer una imagen compleja del rico entramado de ideas y propósitos que cohabitaron en Dau al Set esta dicotomía funcionaba -aunque quizás deberíamos decir funciona- de manera eficaz para explicar las disensiones del grupo de un modo sencillo, muy gráfico y fácilmente asumible. Simplifica y cumple la misión de dar una imagen de un Dau al Set heterogéneo, con tensiones y conflictos, aunque esta simplificación pasa por alto hechos y matices que la cuestionan.

En realidad, Dau al Set fue una publicación muy minoritaria de escasa difusión y ha sido posteriormente cuando se la ha pasado a considerar un episodio relevante de la historia artística e intelectual del país. Es en el momento en que se produce esta mirada atrás, cuando sus protagonistas hacen el esfuerzo de recordar este episodio de sus años de juventud. Por este motivo los testimonios de los que partimos son relatos realizados a posteriori y por lo tanto mediatizados por el paso del tiempo. Solamente las páginas de la revista permanecen como testimonio inamovible de una aventura cultural arriesgada y atrevida, que había de luchar con múltiples dificultades.

Si acudimos a estas páginas comprobamos que Dau al Set sufrió diversos cambios de orientación desde el primer número del mes de septiembre de 1948 hasta el último de 1956. Los cuatro primeros números estaban confeccionados con una suma de textos literarios e ilustraciones; a partir del quinto número comienza una nueva forma de confeccionar la revista, deja de ser una amalgama de colaboraciones para pasar a ser el fruto directo del trabajo conjunto de sus miembros, de hecho el primer número fruto de este nuevo

concepto de revista estuvo realizado por Brossa y Ponç (enero-febrero de 1949). Este sistema de trabajo funcionó con altibajos hasta 1952, cuando se produce un nuevo cambio: los artistas fundadores cada vez tienen menos presencia al tiempo que aumentan las colaboraciones de otros creadores. Brossa, en 1951, en un poema-epístola dirigido a Tàpies, que en aquel momento se encontraba en París dibuja la triste situación de la revista: «*Dau al Set* continua essent l'obscura revisteta / representativa només de les nostres minúcies./ En Ponç, en Puig i jo no volem respirar més / en aquest estretall i, davant les respostes / seques del director [Tharrats], hem deixat de col·laborar. Ja veuràs,/ ja veuràs els números que surten i els propers que sortiran./ Són ben plens de mort, els desventurats!».

Finalmente, entre 1953 y 1956, la revista se publica sólo esporádicamente, el núcleo fundacional se ha disgregado y Tharrats es quien permanece en solitario al frente de *Dau al Set*.

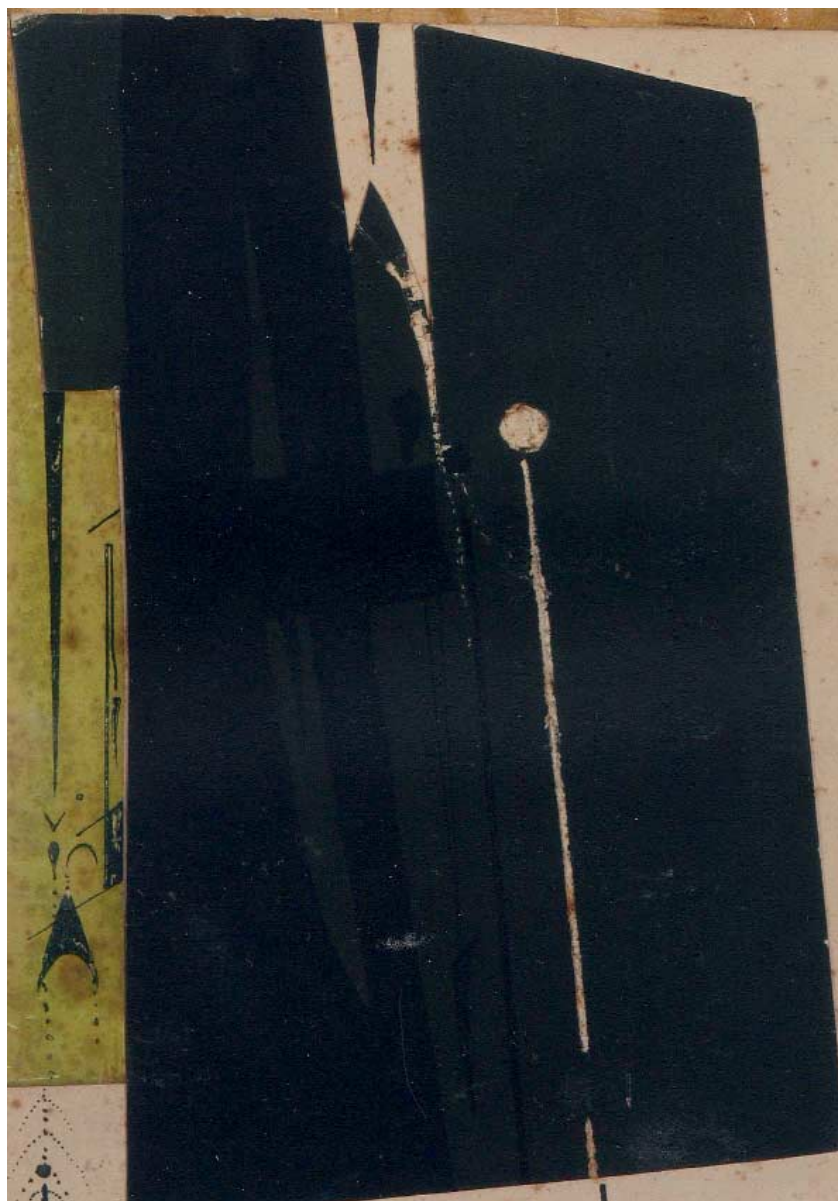
Una etapa especialmente interesante es la inaugurada en 1949 porque cada número está trabajado con un sentido unitario y los artistas pueden dar rienda suelta a sus ansias expresivas. Es en este período cuando aparecen los números más creativos, innovadores y coherentes. En mayo de 1949 Brossa publica su artículo sobre *Miró* que se adjunta como una hoja suelta al monográfico sobre *Méliès* elaborado por Tharrats. El poeta lamentaba que no se hubiese encuadrado su artículo con el resto de páginas pero no cuesta entender la opción adoptada finalmente puesto que se trataba de un número con una unidad de concepto y forma que sin duda se habría visto alterada con la inclusión de «*Miró dels ventalls*». Por lo tanto, publicar el texto de Brossa en una hoja independiente era una solución que no rompía la unidad del monográfico y que a la vez hacía posible su aparición en el momento en que tenía lugar la exposición de *Miró*.

Por lo tanto la discusión surgida alrededor de la publicación de «*Miró dels ventalls*» no tendría como trasfondo la oposición a este artista sino la búsqueda de una vía para que Brossa pudiera publicar su artículo sin alterar el número ya compuesto por Tharrats. En consecuencia, no dudamos de los problemas que denunciaba Brossa pero si creemos que las dificultades que encontró para que saliera a la luz su artículo tenían otro cariz, no tan relacionado con posiciones estéticas sino de orden interno de la publicación.

Para concluir podemos afirmar que en los años de *Dau al Set* admirar a *Miró* no entraba en conflicto con sentir admiración por Dalí y así lo han reconocido los artistas del grupo. Bien es cierto que unos y otros siguieron derroteros que les llevarían a un lenguaje plástico y a una actitud vital más o menos próxima a *Miró* pero esto sucedió en un período posterior, ya entrados en los años cincuenta. Dalí y *Miró* conviven, pues, como referentes en este grupo de artistas e intelectuales atentos al arte y a la cultura más avanzadas en un ambiente hostil a cualquier intento de innovación. *Dau al Set* les permitió llevar más allá su búsqueda intelectual, una aventura no exenta de titubeos, riesgos y tensiones.

Despojados de los prejuicios de la artificiosa división de *Dau al Set* podemos entrar otra vez en el taller de *Miró*. Nos situamos de nuevo en el *passatge del Crèdit* a través de los recuerdos legados por los asistentes a este encuentro. Un lugar evocado con emoción y convertido en espacio heterotópico. La heterotopía -concepto definido por el filósofo Michel Foucault- nos traslada a un tipo de espacios que se sitúan

an entre el espacio real, físico, y el espacio imaginario que encontramos en los relatos. De modo que la visita al taller de Miró sucedió en un espacio tangible pero sirvió para condensar y amplificar las ilusiones de los artistas. Y posteriormente fue recordada y reconstruida como una parte significativa de su relato biográfico. Por este motivo, entrar en el estudio de Miró, para artistas como Ponç y Tàpies significaba penetrar en «un lugar otro», en una heterotopía que les permitía «representar, impugnar e invertir» el entorno artístico y social de su espacio «real». Sus relatos nos proporcionan una imagen de la visita al estudio de Miró que va más allá de un encuentro amistoso con un artista de renombre. Este taller convertido en espacio heterotópico establece una discontinuidad con los espacios habituales y cotidianos y permite a los miembros de Dau al Set ultrapasar el espacio real para ubicarse en un espacio de reflexión y reconocimiento de su identidad artística.



Proyecto Dau al Set, 1950

ANTONI TÀPIES

Cera sobre papel

24,5 × 17,5 cm

Colección: Museo Abelló



Orfeo, 1953

ANTONI TÀPIES

Óleo sobre tela

111 × 81 cm

Colección: Dr. José Durán Von-Arx



Figurín de ballet, circa 1951

JOAN-JOSEP THARRATS

Acuarela y tinta sobre papel

27,5 × 37,5 cm

Colección: Joan Tharrats



Sant Crist, circa 1951
JOAN-JOSEP THARRATS

Acuarela y tinta sobre papel
27,5 × 37,5 cm
Colección: Joan Tharrats



Collage, 1953
JOAN-JOSEP THARRATS

Collage sobre papel
23 × 33 cm
Colección: Joan Tharrats



Composició, 1949-1950

JOAN PONÇ

Técnica mixta sobre paper

112 × 81 cm

Colección: Museo Abelló

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



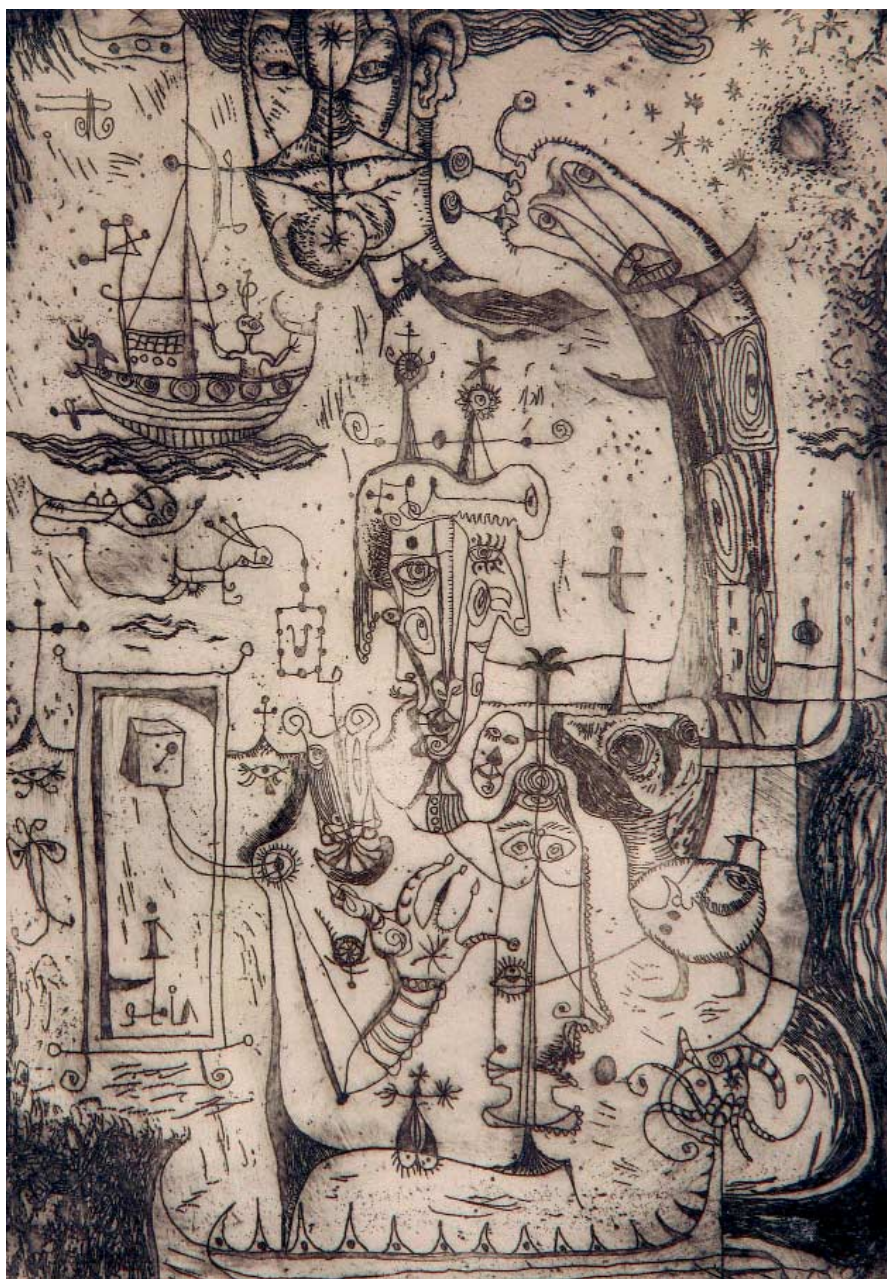
Sin título, 1950

JOAN PONÇ

Tinta sobre papel

19,5 × 14 cm

Colección: Fundació J. V. Foix



Composició, 1949

MODEST CUIXART

Grabado sobre papel

37 × 23 cm

Colección: Museo Abelló

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Sin título, 1951
MODEST CUIXART

Tinta sobre papel
47 × 34 cm
Colección: Fundació J. V. Foix

ESTA IMAGEN NO TIENE RESOLUCIÓN COMO PARA PONERLA AL TAMAÑO NECESARIO
ESTE ES EL TAMAÑO MÁXIMO



Sin título, 1954
MODEST CUIXART

Óleo sobre tela
36 × 51 cm
Colección: Fundació J. V. Foix

Joan Brossa. «Gart». Revista *Cave Canis*, núm. 2 (Barcelona, invierno de 1996)

1. Fotograma negre amb el títol centrat a la part de dalt.
2. Índex que traça un cercle en un tros de terra.
3. Paisatge impressionat amb la cambra descrivint un cercle sencer damunt el seu eix.
4. Interior. Ponç i Cuixart avancen de costat a figura sencera. L'un va amb copalta, l'altre amb bombí. Fons blanc i negre dividit verticalment en dues llenques.
5. Els actors d'esquena. Els colors del fons han canviat de banda.
6. Els actors, de cara —pla americà—, duen els barrets canviats. Travelling lateral de biaix. Cuixart (el de l'esquerra) té a la mà un retrat de Ponç. Travelling de retorn. Ponç ha desaparegut.
7. Porta. Penjat en juna banda, un gran retrat de Ponç. A terra, una línia de punta corba que es perd cap a l'interior de la porta.
8. Ponç, immòbil cap al cantó esquerre del fotograma. A la dreta cauen bombolles de sabó.
9. Cara de Cuixart amb un copalta enorme que li arriba fins a les orelles.
10. Ponç, immòbil amb una levita tronada, té els ulls desorbitats. Panoràmica cap a la dreta. Apareix sobrepassada la cara d'un boc.
11. Cuixart, vestit de criat, d'esquena i immòbil a la dreta del fotograma. A l'esquerra, fumera.
12. Camp de nit. A primer terme a la dreta, una Espasa clavada a terra. Ponç s'allunya tot coixejant. Al fons veiem un vell casalot amb els llums excesos.
13. Repetició amb ritme accelerat de la seqüència des del 4.
14. Repetició del 4 i el 5 amb ritme normal. Al començament del 6, s'esfuma.
15. Muntantes nevades.
16. Habiatció blanca. Un barber, de perfil cap a la dreta, ensabona la cara d'un actor vell.
17. Cara d'un Pierrot de circ mirant cap a l'esquerra. Travelling en retrocés. El clown —pla americà— posa les mans per fer una ombra Kinesa.
18. Proyecció de l'ombra a la paret: un conill.
19. Ombra de clown, de perfil cap a l'esquerra; se'n destaca el barret cònic.
20. Cara d'un actor, de perfil cap a la dreta, amb un megàfono a la boca. A la paret, l'ombra del clown.
21. INSERCIÓ: *Globus dirigibles solquen les altures*.
22. Habiatció. Damunt una taula, una botzina i una ampolla amb un embut posat. Dreta al costat de la taula, una actriu en vestit de nit. De sobte cau estesa. Panoràmica cap a l'esquerra. Un actor amb una pistola que comença a fumejar.
23. El canó fumejant. A segon terme, damunt la taula, un magàfon, la botzina i l'ampolla amb l'embut.
24. Camp. Arlequí —Tàpies— cava amb un picot. A terra, l'ombra d'un cavall immòbil.
25. Cavall immòbil. A terra, l'ombra d'arlequí tot cavant. Travelling fins a encuadrar un rellotge de sol. Al cel vola un aeròstato de paper.
26. Esumat de la bomba amb una habitació gran, encuadrada, des de la llar de foc encesa. A primer terme, els tions i les flames. Al fons s'obre una porta. Entres Ponç y Cuixart amb un estel de paper i tots els estris per a engeñar-lo. Vènen silenciosos i alacaiguts. Van descoberts. El barrer tanca la porta d'un cop.
27. El portal en el momento de tancar la porta. Amb el cop cau una ferradura penjada.
28. Esumat de la ferradura amb la mitja lluna en el cel nocturn.
29. Arlequí, immòbil a la serena, es posa, a poc a poc, un guant negre.
30. INSERCIÓ: *Diamant, robí, topazi, òpal, maragda, granat, beril, amatista, jacint, aiguamarina*.
31. Bosc. Una actriu es corda les arrecades (grosses anelles). Panoràmica cap a la dreta. A pocs metres de distància dos personatges encreuen les espases. Un d'ells llança un petó cap a l'esquerra.
32. Cara de l'actriu somrient.

33. Duel. El qui ha llançat el petó mira uns moments cap a l'esquerra. Sobtada expressió de sorpresa.
34. El lloc on era l'actriu.
35. El personatge abaixa l'espasa, commòs. El seu adversari el traspassa i se'n va per l'esquerra precipitadament.
36. Arriba al lloc on era l'actriu. El personatge mira a terra. Nombroses petjades es perden camí enllà.
37. Detall. Al mig de cada petjada hi ha clavada una agulla de picar.
38. Camí amb les petjades. Al fons, el vell casalot. El personatge arranca a córrer en direcció al casalot.
39. El personatge passa corrents per davant d'Arlequí, que seu en una roca. Darrera Tàpies, un ase dóna voltes en uuna sínia.
40. La sínia. Al fons veiem el duelista que s'allunya cap al casalot il·luminat.
41. INSERCIÓ: Genèrics de la pel·lícula¹.
42. Nombroses noies pul·lulen en un jardí tot tirant-se confetti i serpentes. El terra en va ple.
43. Una pedra tirada amb força que trenca els vidres d'una finestra.
44. Esmutat del cap d'un gall redreçant-se amb Ponç i Cuixart d'esquena i fugint.
45. Bosc cap al tard. Els dos actors arriben. Porten un paquet feta mb una bandera. En treuen uns naps. Mentre Ponç els deixa a terra, Cuixart branda la bandera.
46. Cuixart s'enfila en un arbre i, amb el braç dret enlaire, branda la bandera. En ser a la copa de l'arbre s'inicia un travelling diagonal cap a l'esquerra. Un gall superb i immòbil ocupa el lloc de Ponç. Travelling de retorn. La copa de l'arbre sense Cuixart. D'una de les branques en penja el cordill d'una plomada. A terra, sota la plomada, dues sabates d'home. Al fons, Cuixart corre en direcció al vell casalot, que es distingeix enllà amb els llums encesos.
47. INSERCIÓ: Una ratlla de punts corba que té els extrems marcats amb les lletres A B.
48. Camp. Corda que giravolta, com per saltar-hi, amb els extrems fora de quadre. A terra, al centre, la lletra C.
49. Cara d'un actor somrient. En una galta porta pintada la lletra D. Travelling lateral de biaix. La mà esquerra de l'actor amb unes tisores.
50. Igual que el 48, però amb la corda quita i fluixa; a terra hi ha, en lloc de la lletra, un guant blanc.
51. Una actriu, d'esquena, somriu i treu el cap pel costat d'una ombrel·la oberta que té recolzada a l'espatlla.
52. Igual que el 50; a terra, unes tisores.
53. Arbret amb un guant blanc penjat en una branca. Panoràmica cap a l'esquerra fins a encuadrar la parella abtaçats i besant-se.
54. Ombrel·la oberta, recolzada a terra, amb una cara pintada somrient.
55. Cel ennuvolat.
56. Pluja.
57. Camps sota la pluja. Al mig d'un camp, un actor, immòbil amb abric i barret, llegeix un diari que té la silueta d'un ninot foradada al mig del primer full.
58. L'actor d'esquena. Porta una llufa penjada.
59. INSERCIÓ: *Un cascavell a cada tavella.*
60. Repetició del 4.
61. Repetició del 5.
62. Els actors porten els barrets canviats. Travelling lateral de biaix. Ponç (a la dreta) té a la mà un retrat de Cuixart. Travelling de retorn. Cuixart ha desaparegut.
63. Porta. En una banda, un gran retrat de Cuixart. A terra, una línia de punts corba perdent-se cap a l'interior de la porta.
64. Carretera. Un grum amb un sobre a la mà travessa de dreta a esquerra de pressa. Per l'esquerra ve un landó. El cotxer és Ponç.
65. Cara del cotxer movent els ulls maliciosament.
66. El landó. Panoràmica cap a la dreta. Una bóta dreta queprojecta ombra damunt el camí.

¹ Els papers centrals havien estat concebuts per als tres pintors i els havien d'interpretar ells mateixos. La pel·lícula havia d'ésser dirigida per Lluís M. Riera, excel·lent fotògraf que posteriorment va abandonar les seves activitats artístiques. Per malaltia seva no vam poder portar a cap el rodatge, bé que els preparatius eren força endavant. La majoria dels exteriors havien d'ésser rodats al Montnegre, ja que freqüents anades als Furiosos van tenir una influència decisiva en la gestació de la pel·lícula.

67. Esfumat d'unes roderes i polseguera que es va esvanint en un revolt de carretera, amb una agulla de via de tren tot funcionant cap a l'esquerra damunt un paisatge dels afores d'una ciutat de província.
68. Foradada. El cotxer treu el cap per l'ull de la forasasa i se'n va per la dreta. Travelling cap a l'interior de la foradada.
69. Tinter abocat damunt un maniquí en penombra.
70. La taca de tinta regalimant.
71. Paisatge pla. Cavall immòbil en una banda. El cotxer s'allunya cap al casalot. Per l'esquerra apareéis, a primer terme, el cap de Tàpies enutjat. Se'n torna. Cara d'un guàrdia, igualment a primer terme, que arriba per la dreta. Toca un xiulet tot girant-se.
72. SO DEL XIULET. Fotograma negre.
73. Clatell del guàrdia. Gira en rodó. Porta una barbassa blanca. Mira enlaire cap a la dreta. Travelling de biaix cap a la dreta fins al rellotge de sol d'una masia.
74. Els voltants de la masia. Un actor assegut a terra agita dos daus amb les mans.
75. Mans tirant els daus. Passa, a primer terme, una oca.
76. L'actor recollint els daus.
77. Oques que neden en un estany.
78. Una actriu cus asseguda a rampeu d'un paller. Palla escampada per terra. De sobte l'actriu deixa anar la feina. S'ha punxat. Es porta el dit a la boca. Expressió de dolor. Travelling en retrocés. A l'esquerra, darrera una paret, Arlequí espia l'escena, immòbil.
79. L'actriu es frega el dit que s'ha punxat. Troba a faltar l'agulla. La cerca per terra entre la palla, prop del paller.
80. Arlequí, immòbil, espia.
81. L'actriu cerca l'agulla. Apareix l'actor del 74. L'actriu s'aixeca i se li atansa. Ell li agafa les mans entre les seves. Li besa el dit que s'ha punxat. L'acaron. Ella somriu i pren les carícies. S'abracen.
82. Arlequí continua espiant. Tomba el cap. Expressió d'enuig. Travelling de biaix. Rera el seu taló dret, una línia de punts recta. A la fi de la ratlla, una ferradura.
83. Arlequí, —mitja figura— girant-se.
84. La parella, abraçats.
85. Arlequí, de perfil, caminant. Crepuscle plujós. Tàpies es transforma en un geperut vestit de negre. Tombat en una banda del camí, un tros de para llamps amb el Penney en forma de gall i les lletres d'orientació.
86. El casalot a primer terme. Al fons, una cabra que s'hi apropa.
87. La mateixa porta del 27 amb la ferradura penjada.
88. Esfumat de la porta amb l'habitació del pla 26. El foc crema a primer terme. Al fons s'obre la porta i entra Arlequí. Travelling vertical fins a l'àlçaria de l'actor, que se'n va per l'esquerra.
89. Una altra habitació. Una ballarina vella, en tutú, asseguda, té una tira de roba negra a les mans i en retalla antifàços. Per la finestra veiem passar Arlequí d'esquerra a dreta.
90. Cara de Ponç i Cuixart. Calb el de l'esquerra, amb bigotis i barbata. El de la dreta, afaitat i amb un flexible posat.
91. Cara dels mateixos actors. El de l'esquerra, afaitat i amb copalta. El de la dreta, calb i amb bigotis.
92. Cara dels mateixos actors. El de l'esquerra, amb bombí i barba. El de la dreta, amb cabellera i sense bigotis.
93. Cara dels mateixos actors. El de l'esquerra, calb i amb bigotis. El de la dreta, amb copalta i patilles llargues.
94. Cara d'un caçador de perfil tocant un corn de caça.
95. SO DEL CORN. Fons de quadres blancs i negres vist en diagonal.
96. SO DEL CORN. Gos que corre de dreta a esquerra.
97. SO DEL CORN. Cara d'Arlequí disminuïda i tenint amagada la meitat esquerra per una franja negra que parteix el fotograma.
98. SO DEL CORN. S'escapa la pel·lícula i veiem succeir-se les escenes lliurement. Es trenca.
99. SO DEL CORN. Fotograma negre.
100. SO DEL CORN. Apareix el mot Fi damunt una escena qualsevol d'una pel·lícula corrent. Es continua sentint el corn després de la projecció.

Joan Brossa. «Dau al Set». *Alfabet desbaratat*, Ed. Empúries

I S'ESDEVINGUÉ que l'any mil nou-cents cuarenta-nou, en el mes novè, a nou del mes, el pintor Modest Cuixart va venir a casa i em va dir: Joan Brossa, aquí us porto aquest *Dau al Set* que he fet, per tal que prengueu la cura d'escriure'n el text, fent constar tot el que us diré. Heus aquí: aneu a veure en Ponç i en Tàpies, sense dir-los per a quin fi, els encarregueu de decorar una carta de joc cadascun, cartes que enganxareu vós, al vostre antull, l'una sobre i l'altra sota d'aquest *Dau al Set* meu; ben bé al vostre antull. A més, escriureu també Quatre mots per a la pàgina tercera com si jo mateix els hagués dibuixats, o sigui, com si s'alimentessin de sofre. I quan ho tingueu tot llest no deixeu pas d'avisar-me. Ara, a revveure! I vaig treure el joc de cartes de l'armari i vaig anar a veure en Joan Ponç i li vaig dir: En Cuixart ha passat per casa i m'ha encarregat de venir-vos a trobar per tal que feu un dibuix damunt una carta de joc; ignoro per què serà. Aquí us deixo el joc i agafeu la carta que més us plagui. I en Ponç va agafar el joc de cartes i va ficar la mà en un tros de paret, dient: Bé; passeu demà a recollir la carta. L'endemà passat en sortir de casa seva vaig anar a casa en Tàpies, però com que ell no hi era, vaig dir a Batafra, la seva serventa: Doncs bé, Batafra, digueu a en

Tàpies que en Cuixart va passar abans-d'ahir per casa i em va encarregar de venir a trobar en Tàpies per tal que faci un dibuix damunt una carta de joc. Aquí us deixo el joc i que triï la carta que més li plagui. Escolteu: això és per *Dau al Set*. Bona nit! I l'endemà mateix vaig telefonar a en Tàpies per assabentar-me si tenia la carta decorada, i em va dir que sí. I me la va portar a casa el vespre del mateix dia. I em va dir: Mireu, he triat el tres d'espases. Escolteu, Brossa: no jureu mai per res del món. Dit això se'n va anar i es va dirigir cap a una cova amb un cove de treure grava. Aleshores, quan el vaig perdre de vista, vaig acarar les dues cartes i em va semblar que la d'en Ponç havia d'anar al davant i la d'en Tàpies al darrera i, per tant, així les vaig enganxar. A camí seguit, vaig avisar en Cuixart, tal com havíem quedat. Li ho vaig ensenyar tot, fet i llest. I en Cuixart em va assegurar que ho trobava molt bé, molt, encara que em va advertir, dient: Vigileu ben bé el mar abans de tancar els potals.

Setembre de 1949

Texto para un número de *Dau al Set* que no salió.

Juan-Eduardo Cirlot. «Magicismo plástico», a *Diccionario de los Ismos*. Barcelona: Argos, 1949

Como consecuencia del interés despertado por la magia, en sus relaciones con el surrealismo, y de la impotencia que parece tener actualmente este último movimiento para seguir engendrando nuevas y típicas creaciones, procediendo de las aludidas concomitancias y también del interés desvelado por el sector más oscuro del realismo mágico, se está produciendo un brote profundo y grave de filiación estrictamente mágica, con expresiones en la lírica y en la plástica. Podría ser acaso este movimiento, después de la oscilación hacia el abstractismo que se viene constatando desde 1940 aproximadamente, el horizonte de una próxima renovación espiritual y artística. Puede plantearse la cuestión de si los artistas que practican este género creen realmente en la magia; aclarar tal punto nos

introduciría de lleno en una teoría sobre las creencias que, en este lugar, no podemos ni intentar plantear. Bastará que indiquemos que las creencias pueden ser ambivalentes y también hallarse por debajo de las zonas conscientes del pensamiento, surgiendo como aspiración colectiva o personal, y siempre como revelación de la voluntad general de poder y transmutación que preside los cambios de estilo en el transcurso histórico. Tres jóvenes pintores del presente, Juan Ponç, Antonio Tàpies y Modesto Cui-xart, constituyen la más firme y sorprendente revelación en tal sentido. Lo que, en Emst, en Miró y en Klee, no eran sino presentimientos, en ellos se está volviendo realidad, dúplice hasta el extremo de constituirse como inquietante y maravillosa.

Juan-Eduardo Cirlot. «Prólogo en África», a *Lilith*. Barcelona: J. Jové artes gráficas, 1949

Cuando de tu figura te separas y cantas
con tus dos pechos grises al borde de mis ojos,
un clamor de timbales y tambores frenéticos
estalla sordamente bajo el cielo amarillo.

Copas llenas de fuego sobrepasan mi altura;
mis cabellos sollozan gritando por el campo.
He venido a llorar con mi boca de muertes
sobre la noche rosa que resiste mi asombro.

Estamos en un mundo de cenizas y perlas,
los más tristes collares se anudan dulcemente.
Bajo los grandes muslos suplican las llanuras
y el sol que las recorre se convierte en herida.

Lana desesperada reposa entre las cimas
de las rocas eternas que nunca serán labios.
En mis manos se alejan los momentos de amor;
el sufrimiento ruge como un perro enterrado.

El calor de los cielos deshace las ventanas,
destruye las palabras de sombras vegetales,
el agua de las blancas cisternas donde nacen
los dolores azules como peces de olvido.

No queda sino tierra de cal indestructible,
invasión de cercanos despliegues que separan
la luz de sus constantes destinos hechos fuego.
Sobre cielos y telas se agitan las montañas.

Cuando de tu figura te separas y vienes
lleno de barro joven confundido de rosas,
oigo tibios balidos en el seco horizonte
donde estoy esperando los rayos que no llegan.

Un inmenso latido con los siete colores
ilumina la frente que a lo lejos insiste,
traspasando fulgores hasta hacer del temblor
la masa dulcemente reunida al abandono.

Veo, sobre tu vientre, la corona de trigos,
el gemido tan lento del carbón extasiado,
la flora de rubíes abriendo las hogueras
donde el ávido espacio se reduce a morir.

Tu contorno sostiene la azulada belleza
que distancias dementes elevan y taladran.
Desde mi corazón, las tinieblas te invaden;
su aureola de ruidos te consuela y te toca.

Toca tus alabanzas de gardenia infinita,
tus hombros tan remotos, tus rodillas de plomo,
la paz de tus pupilas que el abismo produce,
cuando desde la nada con mis labios te miro.

Por tus redondos muros he dejado mis golpes,
he roto monumentos de amatistas purísimas,
he cocido corderos en leches de sus madres,
he tocado palomas y vacas abrasadas.

Textos del catálogo de la exposición del VII Salón de los Once, Madrid, 1950

ARNALDO PUIG

Joven catalán, estudiante de Filosofía, llegó a mi puerta, hace dos años, con la documentación que mejor podía acreditar su personalidad para que le abriera mis brazos: el mensaje de un añorado amigo y un rollo de dibujos sorprendentes. Éstos eran de Joan Pons y se acusaban dentro de una nueva puntería contenida en una trama tupida de imágenes inquietantes. La sintonía de su portador con ellos, según sus juicios, era manifiesta, y pude verla ampliada luego con la producción de Antonio Tàpies y de Modesto Cuixart, así como con la del poeta Joan Brossa. Los número publicados de *Dau al Set* y, recientemente, la exposición de la obra de estos tres nuevos pintores que, patrocinada por «Cobalto» y bajo los auspicios del Instituto Francés, se ha celebrado en Barcelona, ha sido un acontecimiento en la que se ha patentizado la cohesión de este grupo, en el cual, no obstante, sus componentes se presentan con marcada individualidad.

Sobre la veracidad que su arte presenta acerca del mundo existente, pletórico de briznas y fulgores, que visto a través del telón de cristal mágico provoca crispación y encanto, se nos ofrece aquí la información de Arnaldo Puig.

Ángel Ferrant

MODESTO CUIXART

La pintura de Modesto Cuixart es un trabajo de precisión; se le puede comparar al de un ingeniero que, antes de llevar a la realidad su concepción, somete a cálculo cada uno de los elementos que intervienen en la obra. En Cuixart todo está minuciosamente previsto y pensado, y sólo después de comprobar su trabazón mental permite que formen parte de la tela.

Cuixart no parte del mundo real para crear sus obras, sino que, especulando por los derroteros de la pura sensibilidad que forma los objetos y sometido al imperativo de lo estético, va presentando las fibras que habrán de constituir los cuerpos futuros. Va sacando de lo emocional aquello que es puramente emoción, prescindiendo de toda la valoración literaria adquirida. Procura

extraer sólo lo que será capaz de vida propia en un ambiente idóneo o extraño, aquello que sabrá subsistir a cualquier imposición que prescindiera de una jerárquica organización. En algunas telas pululan los elementos en abundancia, siendo extremadamente escasa su presencia en otras, lo que motiva que estos nuevos elementos nacidos a la realidad pueden hacer la prueba de su valor integral e intrínseco como elementos constituyentes, o bien como objetos ya acabados en sí mismos.

Cada una de estas vibraciones es un nervio dispuesto a ser revestido de una forma que nos mostrará su personalidad por la perfecta educación entre su presencia y su esencia. Su obra es, pues, un proceso busca de esquemas, que luego se revestirán con caracteres particulares.

En otras telas nos presenta estos elementos agrupados para una finalidad, lo que indica que el valor de aquellos elementos, antes barajados al azar de sus simples fuerzas están ahora al servicio de un orden que Cuixart con su instrumental va fraguando.

Este nuevo mundo nos aparece en sus personajes, que en su movimiento hacia un fin justifican su presencia, ya que se halla ésta dentro del propio cuadro, dejando aquéllos de ser almas errantes lanzadas en un laberinto que les es extraño y en el que queda sin justificación su presencia. O bien esos personajes estáticos, sedentes, que nos muestran su alma sin esfuerzo y sin paliativos, que se presentan tal como son. Almas que nos muestran lo que les falta, no porque sean carentes, sino porque son susceptibles de perfección en su dimensión integral, y de aquí la cantidad de signos, flechas y guías de que están saturadas estas telas, elementos que Cuixart irá convirtiendo en carne de sus personajes.

Telas que comienzan y acaban en sí mismas y cuya personalidad reside en no tener que recurrir al exterior para completarse.

ANTONIO TÀPIES

Antonio Tàpies se da cuenta de que su mente es apta para bucear en los antros inéditos del mundo, y precisamente por esa afinidad que tiene con lo

soterrado sus obras se van llenando de elementos que llevan la impronta de la unidad y trabazón, características de sus telas. Estas telas, unas barrocas, sobrecargadas; otras sobrias, escuetas, están envueltas por una atmósfera densa y peligrosa para quien no esté saturado de su sentir y que las convierta en paraíso sólo apto para contadas personas. Sus obras están cerradas a quien no sea capaz de prescindir de toda experiencia y no sepa reconocer en los elementos que las habitan las raíces de un buceo inédito del pensamiento en las entrañas de lo existente.

El mundo que nos da Tàpies es el mundo de la responsabilidad espiritual que asiste a cada partícula material, y todos los elementos que aparecen están trazados a imagen y semejanza de estos elementos. Por eso la forma concreta casi no existe en su obra, y es que el interior de los objetos no afecta el verse tratado a través de un molde que ya no es el suyo, puesto que una necesidad le ha impulsado a abandonarlo y presentarse acorde al ambiente creado.

El plan de esta obra es abrir una brecha en el edificio de lo establecido y dotarlo de una aireación que ha de conducir a la transformación radical de los objetos concretos y presentarlos con un finor que los hará hijos de nuestra propia sensibilidad y nos dotará de la capacidad de comprender los antros de nuestra propia angustia.

Porque en estas obras vemos a la angustia hecha forma bella y habitable, que, en lugar de corroer las entrañas con su acidez, nos las baña y sume en el placer de lo presentido, de aquello que quizá un día no sea dable palpar tangiblemente, para así borrarlos ya de la mente la idea de soledad.

La plenitud interior de estas telas es la que las hace solas del exterior y obliga al espectador a aceptarlas o rechazarlas sin más.

Los colores con que trabaja: verdes, sienas, morados, sumergen al hombre en una existencia en que la materia de que está hecho, el dolor, se convierte en un placer estético.

Tàpies nos da en sus obras nuestro fracaso existencial, nos pinta la patria aquella en que todos querríamos vivir porque en ella existe la calma; pero como nos la da estando exento de ella, es la calma terrorífica que constantemente nos traslada de la plenitud a la angustia. Esta calma que él desea para su soma y para conseguir la cual se ha lanzado a pintar.

JUAN PONÇ

Juan Ponç está condicionado por lo somático, pero su preocupación es ir valorizando estéticamente aquello que su instinto le va entregando a manos llenas como si fuera una fundación hormonal cualquiera. Una primera interrogación es cómo le sales así las figuras, por qué presentan caracteres que extrañan al propio artista, y es que Ponç habita un alma trágica que se complace en lo grotesco; mejor dicho, lo que hemos acordado en llamar grotesco es el mundo real de Ponç. Para sus ojos y para su sensibilidad natural, lo exterior se convierte en íntimo precisamente cuando presenta esta rara configuración. Todos estos personajes espeluznantes son su carga psíquica, aquello de que está constituido su soma; por eso Ponç no va en busca de estos espectros, sino que son ellos los que le arrebatan y le absorben, viéndose obligado por ello y para comportarse como ser racional y humano en un sentido de convivencia con los demás hombres, a ser un artista. Ponç pinta porque es la única manera como le es dado presentar con corrección su alma a los demás.

Sus figuras no son intuitivas, son espontáneas, lo que motiva que su extraña y singular manera de ser le obliguen a entregarse a un arte a fin de adquirir una carta de ciudadanía que le permita ser semejante en la finalidad con los otros. No quiero decir con ello que Ponç sea un fenómeno de la Naturaleza, sino que ésta le ha escogido para mostrarnos uno de sus más raros y poco comunes estratos. Pero él, y con esto demuestra su perfecta naturaleza intelectual, sabe que es preciso dar las cosas en su universalidad y con un ropaje artístico, y por esto se enfrenta con todo este mundo caótico y le impone un orden. Quiere que su manera de ser, su soma, adquiera un porte que obligue a los demás a aceptar su presencia, y para ello coge toda esta naturaleza y la somete al imperativo de unas leyes foráneas. Acepta lo que no puede rehuir porque es parte de sí mismo, y lo entrega a lo estético.

He aquí, pues, la lección que nos da Ponç y que debemos observar con atención, ya que es un ejemplo de cómo deben enfrentarse las mentalidades artísticas con la nueva estética: ir sometiendo, mediante la inteligencia y las leyes especiales que asisten a un arte determinado, cualquier objeto, por agotado a sí mismo que pueda estar hasta conseguir en él un aspecto inédito que sea su última y sustancial esencia. En este caso, Ponç nos demostrará que sus personajes pudieron ser diabólicos cuando se hallaban en estado caótico, pero que ahora son las figuras en las que se sustentará lo clásico. Ponç quiere recrear los elementos inéditos del mundo clásico.

Arnaldo Puig

João Cabral de Melo. «Tàpies, Cuixart, Ponç», *Cobalto 49*, núm, 3, 1950

Si la obra de Miró trae a la pintura un lenguaje y una sensibilidad especiales —personales— ella constituye, sobre todo, una lucha por darle a la pintura una mecánica nueva. Esa lucha se define negativamente: más que imponer otro sistema de composición, ella trata de defenderse del conjunto de las leyes de composición establecidas por el Renacimiento y completadas después, dentro del mismo espíritu. Trata de defenderse de cuanto se dirige a asegurar el esqueleto de esa pintura renacentista: fijeza y equilibrio, estática del cuadro.

Esa lucha (y es lucha y lucha dolorosa porque se da contra las leyes que se entrañaron en el hábito, en las manos y en los ojos de los pintores) viene a ser, así, una lucha para garantizar a los artistas la libertad de componer. Libertad de entregarse a su juego fuera de tales y tales recetas de equilibrio. Libertad para disociar las ideas de componer y equilibrar. Libertad para darle a la idea de *equilibrio* un sentido de mayor riqueza que el de la simple estabilidad de pesos.

De esa libertad de composición, conseguida por Miró en sus mejores momentos, con mucha mayor frecuencia a partir de 1940 o 1941, parecen comenzar a sacar partido los tres jóvenes pintores que ahora exponen. La obra de Miró les parece haber constituido el testimonio de un tipo de composición menos rígida; parece haberles demostrado que eran posibles *otras* composiciones, a parte de las meras variaciones del estatismo; que era posible la libertad de sintaxis allí donde el formalismo moderno lo único que había logrado era la libertad de la metáfora.

Lo que caracteriza a estos tres pintores, de mitología y lenguaje tan diversos, es, por tanto, el hecho de coincidir en tipos de composición igualmente independientes de la composición estática tradicional. Mas esa caracterización se ofrece por el lado negativo, porque el estado de espíritu con que abordan esa libertad es absolutamente distinto en los tres. Tàpies la posee sin buscar sus razones e implicaciones; y usa de ella sin darse cuenta. Cuixart parece tener conciencia clara de ella, e incluso hallarse interesado en defenderla. Ponç, por último, menos instintivo que Tàpies y menos intelectual que Cuixart, mantiene en una actitud intermedia y no la ignora, pero tampoco la toma como punto de partida.

Y del mismo modo que son diferentes los estados de espíritu con que emplean esa libertad, son diversos, en el terreno estricto de la composición, los resultados a que llegan los tres. Es diferente, por ejemplo, el comportamiento de cada uno de los tres en relación con el marco, o mejor, con el límite de la superficie del cuadro. (Todos sabemos la importancia del límite del cuadro en la composición tradicional; y que a partir de él es cuando se establece, de fuera para dentro el trabajo de equilibrar y fijar el conjunto.)

En Tàpies el ejercicio de aquella libertad se expresa con desprecio para las imposiciones del límite del cuadro. Tàpies no piensa, sencillamente no se preocupa por el límite del cuadro. Éste no es nunca, en su pintura, el punto de partida para la composición. Y más de una vez se debe de haber encontrado, incluso, sorprendido por la terminación material de su tela, terminación que se le habrá aparecido, en el curso de su trabajo, cuando menos se lo esperaba. Su pintura saca provecho, más de una vez, de un raro estremecimiento que parecen provocar ciertos volúmenes demasiado próximos al marco, ciertos pesos excesivamente poderosos que él se preocupó de neutralizar, buscándoles la distancia ideal del marco que los habría estabilizado. Y no es poco el partido de su pintura (digo «su pintura» y no «el pintor», porque Tàpies me parece el menos intelectual de los tres que aquí nos ocupan) obtiene de ese orden inestable de esa como inminencia de catástrofe. Lo que no constituye uno de sus menores encantos, colaborando con lo que se podría llamar las «leyes físicas», o la «gravedad» de ese mundo poético tan rico en el que el artista se mueve permanentemente.

Cuixart, mucho más intelectual, conoce el peligro que se esconde en el límite de la tela y trata de evitarlo. Como Ulises, es fértil en ardid. Cuixart rehúye la consideración del límite. No es tan instintivo como para poder despreciarla y muy astuto como para arriesgarse a un cuerpo a cuerpo con ella. Cuixart rehúye a la consideración del límite de la tela, poniendo mucha distancia entre el marco y la cosa pintada, disminuyendo ésta, reduciéndola a las cosas que pinta en medio infinito, a fin de impedir que los ojos del espectador, al contemplar la cosa pintada, tenga su campo visual condicionado por el marco. El ojo espectador, entonces, se podrá entregar al ritmo interno de la cosa pintada, que se halla suelta en el espacio, a manera de constelaciones.

El ojo no está obligado a considerar una superficie determinada, pintada de tal o cual modo, sino cosas que la superficie —cuyos límites se le escapan— a penas contiene. Apartarse del marco significa, para Cuixart, defender su libertad de componer, su libertad de entregarse a cosas y ritmos libres.

En Ponç esa libertad es, también, de otro orden. En Tàpies significa el poder despreciar cualquier limitación; en Ponç significa poder disminuir hasta el mínimo el trabajo de componer. En Cuixart esa libertad se halla defendida en cada paso; Ponç la aprovecha, posee cierta conciencia de ella, pero después la olvida. Él no pinta su libertad: se sirve de ella como

composición, para él, es casi siempre un simple aprovechamiento económico de la superficie. Quiere entregarse a la figura y por eso le atribuye menos importancia a la mecánica de la tela. Componer, para él, es llenar la superficie lo más sencillamente posible, pintando símbolos complementarios donde aún quede espacio libre. Mas a una libertad mayor de sintaxis tiene que corresponder, forzosamente, mayor libertad de metáfora. En Ponç ésta es bien visible en la absoluta libertad con la que parece acometer lo que más muestra interesarle: la figura, libre de cualquier sistema interno consecuente, de cualquier estilización.

Rafael Santos Torroella. *Ponç, Tàpies, Cuixart* Palma de Mallorca: Galería Sapi, 1950 (catálogo de exposición)

El más violento, Ponç. El más ensimismado, Tàpies. El más metódico, Cuixart. En los tres, y en la medida que el arte de pintar lo permite, el mismo punto de partida, su monólogo interior.

Se ha de ir a ellos, porque ellos no vienen a nosotros. No dialogan, hablan consigo mismos: tan celosa de su pureza, tan rebelde contra la trivialidad, tan insolidaria contra la menor rutina ha tenido que volverse la creación pictórica. Pero la originalidad —poéticamente exacerbada— de cada uno de estos tres pintores discurre por cauces que son de ayer y de hoy; el ingenio y la provo-

cación de la sorpresa, en Cuixart; la obsesión y la fantasía, en Tàpies; y la crudeza y la expresividad, en Cuixart.

Por evasión del mundo que la realidad nos ofrece han ido a dar en otro imaginario, cerrado en sí mismo, haciendo ley de la arbitrariedad y, en ocasiones, de su angustiosa ironía. Algo de atmósfera, de fosforescencia lunar tiene el de Tàpies. De espejismo en el desierto, de oasis espectral en equilibrio sobre el horizonte, el de Cuixart. De demoniaco y de selvático, el de Ponç.

Para Cuixart, la música de las esferas. Para Ponç, Saturno. La Luna, para Tàpies.

Sumario de la revista *Dau al Set*

Sumario de los cincuenta y ocho números publicados por la revista *Dau al Set* y de algunos otros ensayos aparecidos bajo los auspicios de dicho grupo.

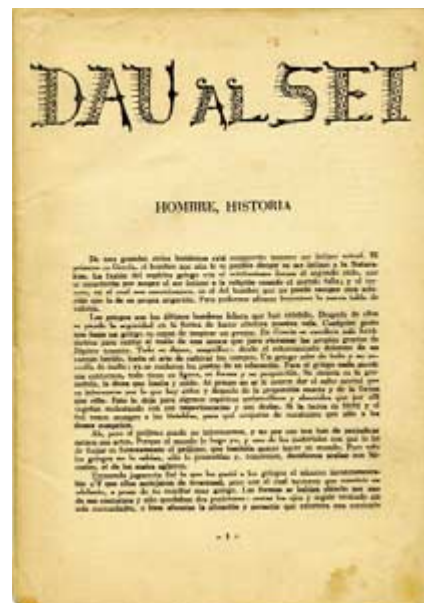
NOTA. En la última página del número primero de la revista figuraba como fundador de la misma Joan-Josep Tharrats y como director Joan Ponç. *Dau al Set*—cosa que ahora puede hacer difícil la ordenación de la colección— no llevaba número de orden, rigiéndose, por tanto, los lectores tan sólo por la fecha de cada nuevo número aparecido. En el presente sumario, para mayor comodidad del lector, se numera la totalidad de la publicación. El total de suscriptores era tan sólo de cincuenta y el de ejemplares tirados de cada número oscilaba entre cien y doscientos, a excepción de los dos últimos, que rebasaron los quinientos. La totalidad de la publicación se hizo con una casi absoluta falta de medios, buscándose tan sólo la ayuda de un generoso mecenas para la edición del último número, más costoso, a causa de su extensión y abundante material gráfico, que todos los anteriores. La labor de edición, compaginación, tirada, corrección de pruebas y distribución la realizaba en su totalidad Joan-Josep Tharrats, de una manera absolutamente desinteresada.

Aunque el último número publicado fuese el 54, el total de la revista ascendió, en realidad, a 58, ya que los números 7, 18 y 19 constaban cada uno de dos números diferentes aparecidos conjuntamente; y existe un cuarto número fuera de la serie entre el 47 y el 48. El formato era 17,5 × 25 centímetros, exceptuados los dos últimos números, en los que fue de 21 × 25.

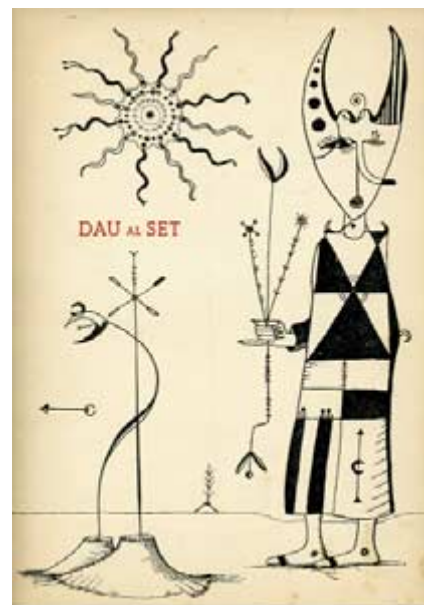
SUMARIO:

1948

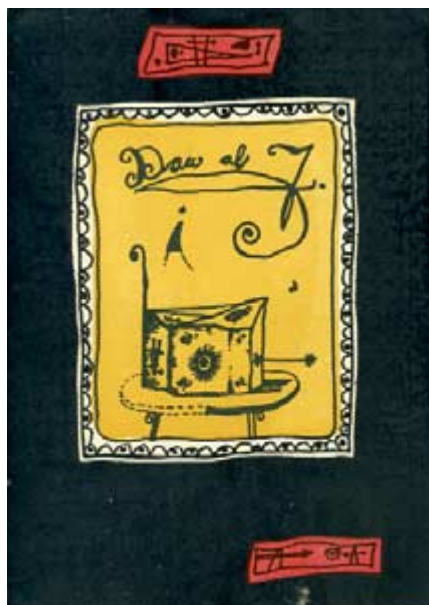
1. SEPTIEMBRE. *Hombre, historia*, por Arnald Puig. Dibujo de Antoni Tàpies. *Dos sonets*, por Joan Brossa. *Oscil·la el hombre de pergamins...*, por Joan Brossa; 8 págs.
2. OCTUBRE. *Universos materials*, por Jesús M. Tharrats. *Diàbolo*, por Joan Brossa. *Poema a los hombres del campo*, por Elias Nandino. Viñetas de Joan Ponç; 8 págs.
3. NOVIEMBRE. *Litografía* de Joan Ponç. *El crim*, por Joan Brossa. Dibujo de Antoni Tàpies. Dibujo de Modest Cuixart... *Hi ha també el ballet*, por Joan-Josep Tharrats. Dibujo de Antoni Tàpies. *Jean-Paul Sartre*, por Arnald Puig; 8 págs.
4. DICIEMBRE. *Antonio Gaudí*, por Enric Tormo (ilustrado con una fotografía de Gaudí). *Al sud de l'hivern*. Dibujo inédito de Salvador Dalí. *Telegramas*, por J. V. Foix. *Sobre el arte románico*, por Arnald Puig. Viñetas a base de pequeños collages realizados por Joan-Josep Tharrats; 8 págs.



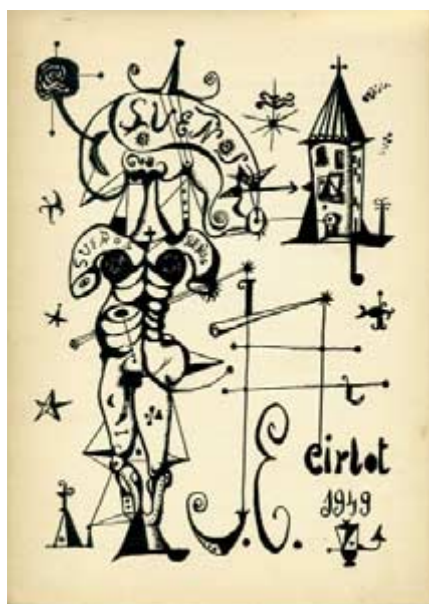
Portada del núm. 1
Septiembre 1948



Portada del núm. 5
Enero-febrero 1949



Portada del núm. 6
Marzo-abril 1949



Portada del núm. 8
Junio 1949

1949

5. ENERO-FEBRERO. Número de ocho páginas, tirado a tres tintas, con nueve dibujos de Joan Ponç y textos autobiográficos de Joan Brossa. Termina con otro texto tipográfico de Joan Brossa, titulado *Catroc*.
6. MARZO-ABRIL. Número de ocho páginas, impreso a tres tintas, realizado por Modest Cuixart y Antoni Tàpies. Contiene cuatro dibujos de Cuixart y una doble página de Tàpies. Textos de Enrique de Villena, copiados a mano por Cuixart y reproducidos es facsímil.
7. MAYO. I. *Voyage à travers l'impossible (Hommage à Georges Méliès)*, poema en francés, por Joan-Josep Tharrats, ilustrados con veinte fotografías de escenas de películas de Méliès, tiradas sobre papel de color y montadas a mano; 4 págs.
MAYO. II. *Joan Miró dels ventalls*, por Joan Brossa. Dibujo, de Joan Miró; 2 págs.
8. JUNIO. Portada de Modest Cuixart. *Sueños*, por Juan Eduardo Cirlot. Viñeta de Modest Cuixart; 4 páginas impresas en rojo y negro.
9. JULIO-AGOSTO-SEPTIEMBRE. *Portada a dos colores*, de Mathias Goeritz. *Nadie*, poema de Rafael Santos Torroella. Dibujo de García-Vilella. *Elogi de la deformación*, por Sebastià Gasch. Escultura de Ángel Ferrant. *La ballarina. Els núvols. El paisatge zero*. Tres poemas de João Cabral de Melo, traducidos del portugués al catalán por Joan Brossa; 12 págs.
10. OCTUBRE-NOVIEMBRE-DICIEMBRE. *La encrucijada del arte*, por Arnald Puig, con ilustraciones de Cuixart y Tàpies; 18 págs.

1950

11. ENERO-FEBRERO. Número de ocho páginas, impreso en negro sobre papel de color, con cinco dibujos de Antoni Tàpies y tres textos de Joan Brossa, que llevan por título *L'estoig del nord. Shah de Pèrsia o l'estrella Das Verfinsterne Blumenbukett. Les ezquerdees s'omplen...*
12. MARZO. Portada, de Modest Cuixart. *Oda a Louis Armstrong*, por Joan Brossa; 4 págs.
13. ABRIL. Portada impresa en tinta de oro sobre papel negro, de Joan Ponç. Textos de Joan Brossa; 8 págs. En el interior de cada número figuraba una cartulina, roja por un lado y verde por otro, en la que figuraban nombres de pájaros. El lector tenía que seleccionar un par de nombres y tacharlos. Número realizado por Joan Brossa y Joan Ponç.

14. MAYO. Grabado popular catalán coloreado a mano. *Nova i curiosa relació*, textos de una auca (aleluyas) popular catalana. *Horòscopos*, de Salvador Aulestia. *Les Irrerals Omegues* de J. V. Foix, por Arnald Puig. Dibujo de Leonardo da Vinci; 12 págs. En el interior del número iba como suplemento un Manifiesto, impreso sobre papel dorado, firmado por Juan-Eduardo Cirlot.

15. JUNIO. *Hommage à Paul Klee*, texto en francés, por Joan-Josep Tharrats, ilustrado con ocho dibujos de Tharrats, coloreados a mano; 8 págs. Los ejemplares de lujo, llevaban, además, tres acuarelas originales de Tharrats, montadas sobre cartulina negra. Número conmemorativo del décimo aniversario de la muerte de Paul Klee. Con este número se entregaba también un suplemento de cuatro páginas que contenía un dibujo de Paul Klee y opiniones sobre el pintor, por Josep M. de Sucre, Mathias Goeritz, Juan Antonio Gaya Nuño, Angel Marsá y Juan-Eduardo Cirlot.

16. JULIO-AGOSTO. *Tamar i Amnon i Absalom*, por Víctor Castells; 8 págs.

17. SEPTIEMBRE. *La vida de las flores*. Número de cuatro páginas, realizado por Enric Tormo, con grabados y textos populares. Los ejemplares de lujo llevaban un *collage*, realizado por Tharrats.

18. OCTUBRE. *La nueva parábola*. Número de cuatro páginas, ilustrado con grabados populares de magia y realizado por Juan-Eduardo Cirlot.

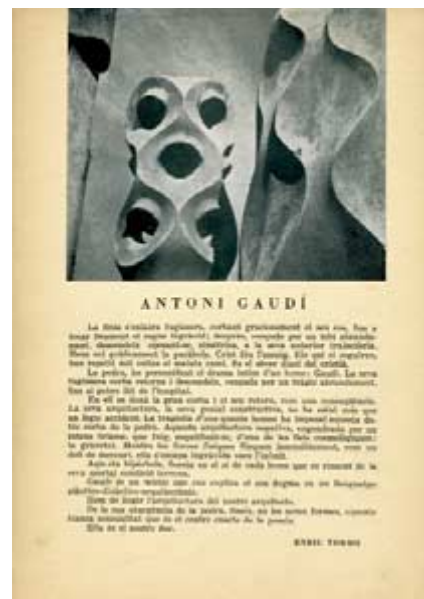
OCTUBRE. *Balada dels cinc mariners exclusius, i del timoner que era jo*. Poema de J. V. Foix, ilustrado con un grabado popular y tirado sobre papel de color; 2 págs.

19. NOVIEMBRE. I. *Dau al Set fet a propòsito que en Joan Ponç i en Modest Cuixart van voler felicitar llur amic Antoni Tàpies amb motiu de la seva primera exposició de pintures*. Un dibujo de Joan Ponç y un dibujo de Modest Cuixart, impresos sobre papel de color y montados sobre el cuaderno de cuatro páginas.

NOVIEMBRE. II. Número-catálogo de la exposición de pinturas de Tharrats en la galería «El jardín». *Collage* de Tharrats en la portada y texto de Juan-Eduardo Cirlot.

21. NOVIEMBRE. III. *Oracle sobre Antoni Tàpies*. Portada con un autorretrato de Tàpies y textos de Joan Brossa; 8 págs.

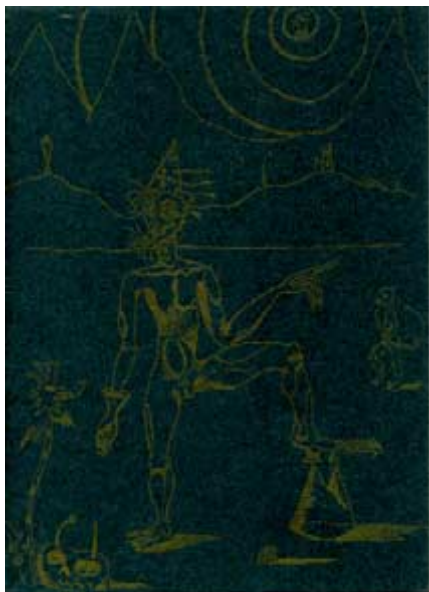
23. DICIEMBRE. *Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura*, por Juna Antonio Gaya Nuño; 24 págs. Dibujo de Salvador Dalí, Joan Ponç y Guinovart. Reproducción de pinturas de Benjamín Palencia, Jaime Mercadé, Manuel Capdevila, Ramón Rogent, Mathias Goeritz, Planasdurá, Santi Surós, Marc Aleu, Jordi, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats y Joan Ponç. Reproducción en tamaño reducido de un proyecto para un número de *Dau al Set*, por Modest Cuixart.



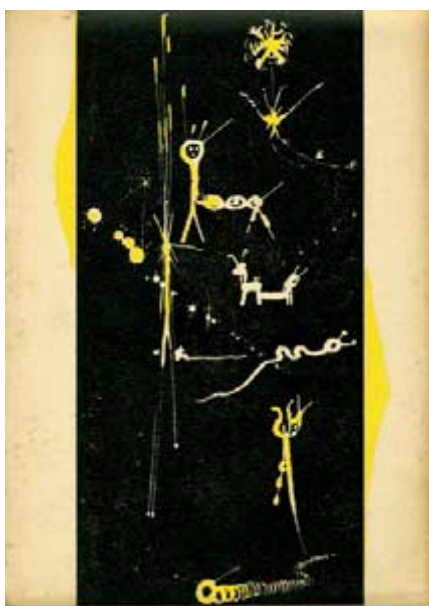
Portada del núm. especial
Diciembre 1948



Portada del núm. 12
Marzo 1950



Portada del núm. 13
Abril 1950



Portada del núm. 15
Junio 1950

1951

22. ENERO. *Estar cansado tiene plumas*. Poema por Tomás Seral. Dibujo de Modest Cuixart, reproducido en tres tamaños distintos, tirado sobre papeles de colores y montado sobre cartulina blanca o negra.; 6 págs. Las páginas en que van impresos los versos han sido pintadas a mano, una a una, por Joan-Josep Tharrats.
23. FEBRERO. I. *Blues*, portada, de Joan Ponç. Tres textos de blues en inglés y en español, seleccionados y traducidos, por Alfredo Papo; 10 págs.
24. FEBRERO. II. Número de seis páginas, realizado por Juan-Eduardo Cirlot, ilustrado con un dibujo de magia repetido cuatro veces y la reproducción del cuadro titulado *Lascivia sirviendo de fondo a un lago paradisíaco*, de Antonio Saura.
25. MARZO. *Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteiza y E. Serra*. Poema, de Juan-Eduardo Cirlot, ilustrado con reproducciones de obras de Ferrant, Ferreira, Oteiza y Eduardo Serra; 25 ilustraciones montadas sobre cartulina; 12 págs.
26. ABRIL. *Mathias Goeritz, escultor*, por Ricardo Gullón. Fotografía de Goeritz, por Hoyning-Huene. Dibujo de Goeritz y reproducción de diez esculturas, montadas sobre papeles de color rojo y verde; 8 págs.
27. MAYO. I. *Siete homenajes: A Raimundo Lulio, a Max Ernst, a Osiris, a Jakob Böhme, a René Magritte, a Mitra, a Gaudí*. Siete sonetos, de Juan-Eduardo Cirlot, impresos cada uno de ellos en tintas de distinto color: amarillo, verde, negro, rojo, gris, azul y violeta; 8 págs.
28. MAYO. II. *Ángel Ferrant*. Número de ocho páginas en los ejemplares de lujo, cuatro páginas en los corrientes, reproduciendo quince o catorce obras del escultor Ángel Ferrant. Tanto los textos, de Joan-Josep Tharrats, como los grabados han sido montados sobre cartulina azul oscuro.
29. JUNIO-JULIO-AGOSTO. *La Patum de Berga*. Número de dieciséis páginas, realizado por Joan-Josep Tharrats, con textos de Custodi Lопас, dibujos de Josep Maria de Martin, grabados populares y fotografías del espectáculo folclórico de «La Patum».
30. SEPTIEMBRE. Portada u contraportada, de Tharrats, reproducida en papel oxálico. *Retrato de Arnold Schoenberg*, por Joan Ponç. Poema de Juan-Eduardo Cirlot. Reproducción de la pintura de Tharrats: *La nit transfigurada*. Número de diez páginas, realizado en homenaje a Arnold Schoenberg con motivo del décimo aniversario de la muerte del compositor.

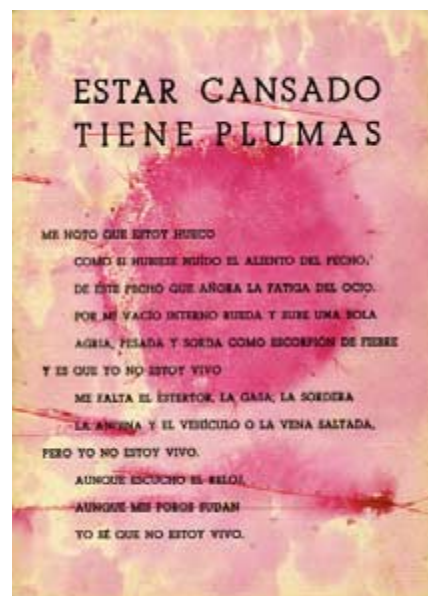
31. OCTUBRE. *Exposició*. Número-catálogo de la exposición del grupo Dau al Set, celebrada en la Sala Caralt. Fotografías de Ponç, Brossa, Cuixart, Cirlot, Tàpies, Arnald Puig y Tharrats. Dibujos de Tharrats, Ponç y Tàpies. Textos de Tharrats y un grabado popular; 18 páginas impresas en papeles de ocho colores distintos y escalonados a modo de archivador.
32. NOVIEMBRE. Portada, de Joan Ponç. *Oracle sobre Joan Ponç*, por Joan Brossa. Contraportada, de Joan Ponç; 8 págs. El papel de la portada y de la contraportada fue manchado, uno a uno, por Joan-Josep Tharrats.
33. DICIEMBRE. *Còpia d'una lletra tramesa a Madrona Puignau, de Palau ça Verdera*, por J. V. Foix; 12 páginas, ilustradas con cuatro dibujos de Antoni Tàpies. Cada ejemplar iba firmado por el poeta J. V. Foix.
34. DICIEMBRE. II. *Amb aquestes set cançons*. Número de Navidad, con *collages*, dibujos infantiles y un abanico japonés. Canciones populares catalanas impresas a manera de un silabario infantil. Número realizado por Tharrats; 12 págs.



Portada del núm. 19 bis
Noviembre 1950

1952

35. ENERO. *Nocturns encontres*, por Joan Brossa. Número de 12 páginas reproduciendo dos escenas de la obra teatral de Brossa, presentada en el teatro Olimpo, de Barcelona.
36. FEBRERO. *Homenaje a Soutine*. Texto y siete dibujos, pintados a mano por Santi Surós; 8 págs.
37. MARZO. *Carta a Miguel Hernández*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Número de 12 páginas, con cinco dibujos de Guinovart. (Para imprimir este cuaderno se hizo fundir una tipografía especial. La falta de tipos hizo que cada página del poema se imprimiera en dos veces, lo que a la vez permitió alternar las líneas en color rojo y negro).
38. ABRIL. *Sesenta y siete versos en recuerdo de Dadá*, por Juan-Eduardo Cirlot. Ilustrado con grabados populares y un dibujo fuera de texto de Antoni Tàpies, impreso sobre papel de color; 6 págs.
39. MAYO. *Vertical Form*, escultura de Irma Stoloff. *Scherzo*, por Alfredo Papo. *Chimenea del estudio del pintor ginebrino Xavier Fielá*, fotografía de Robert Fleury. *Dorothee ou l'amiral d'Espagne*, por Jacques de Caso, ilustrado con un dibujo inédito de Man Ray y con auténticos sellos de correos de España a manera de viñetas. *Imagen inquietante*. Anuncio, poema, de Juan-Eduardo Cirlot. *Sobre la libertad de creación*, por Mathias Goeritz. *El otro animal*, escultura, de Mathias Goeritz. (Número de excesiva significación sobrerealista); 8 págs.



Portada del núm. 22
Enero 1951



Portada del núm. 30
Septiembre 1951



Portada del núm. 31
Octubre 1951

40. JUNIO-JULIO. *II Saló de Jazz*. Número realizado con motivo del II Saló de Jazz, organizado en colaboración con el «Club 49». Portada, *collage*, de Joan-Josep Tharrats. *Vitalidad del jazz*, por Alfredo Papo. Dibujo fuera de texto, por José M. de Sucre. *Tot alejava aquella nit...*, por J. V. Foix. *Mis amigos los negros de Perghisa en la Ilha do Sal*, por Luis Romero. Dibujo de Planasdurá. Dibujo de Santi Surós. *Leyenda pamúe*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Dibujo de Guinovart. Dibujo de Luis Poveda. *Nana de la madre negra*, por Mercedes de Prat. Dibujo de Joan Brodat. *Blues d'un dia que Sant Francesc d'Assís volgué ésser, també, un negre*, por Joan-Josep Tharrats. Dibujo de Guansé. *A vosaltres, els negres...*, por Arnald Puig. Dibujo de Josep Roca. Dibujo de Javier Círia. *Los negros*, por Alfonso Pintó. Dibujo de Antonio Saura. *Les Harmonies de la Nature*, por Michel Perrin. Dibujo de Marc Aleu. *El origen del jazz*, por Juan-Eduardo Cirlot. Dibujo de Antoni Tàpies. *A Mahalia Jackson*, por Víctor Castells. Dibujo de Maty Tarrés. Dibujo de Joan Ponç. Dibujo de Ramón Rogent. Dibujo de Subirachs. Dibujo de Aulestia; 22 págs. Los ejemplares de lujo llevaban un aguafuerte a doble página, realizado por Carmen Serra. Durante la exposición celebrada en las Galeries Laietanes, de Barcelona, la obra de cada artista iba acompañada de un poema y de la audición de un disco de jazz por él seleccionado.

41. AGOSTO-SEPTIEMBRE. *Fixe. 391. Francis Picabia*. Número en homenaje a Francis Picabia con motivo del treinta aniversario de su exposición, celebrada en las Galerías Dalmau, de Barcelona. Portada, de Tharrats, según realizaciones de Picabia. *Barcelone 1916. Berceau de «391»*, por Gabrielle Buffet. *Francis Picabia*, por Marcel Duchamp. *Le picador de l'ennui*, por Jean Van Heeckeren. *Picabia et Dada*, por Jacques-Henri Lèvesque. *Mots croisés*, por Michel Perrin. *Photomontage poème*, por Olga Picabia. *Tres poemas*, por Francis Picabia. *Extraordinaire*, por Francis Picabia. Ilustrado con once reproducciones de cuadros de Picabia, algunos de ellos destruidos. 16 págs. Número realizado por Michel Perrin.

42. OCTUBRE-NOVIEMBRE. *Teatre de Joan Brossa*. Portada, de Modest Cuixart. *Esquerdas, parracs, enderrocs, esberlant la figura. La mare màscara*. Texto íntegro de dos obras de teatro de Brossa. Fotografía reproduciendo una escena de una de estas obras. Viñetas de Cuixart; 18 págs.

43. DICIEMBRE. Número de fin de año. Diez páginas en cartulina reproduciendo *collages* de Tharrats. Grabados de archivo e historias, recogidas por Joan Brossa.

1953

44. PRIMAVERA. *Tauromaquia*, por Salvador Aulèstia. Diez poemas y diez dibujos, de Salvador Aulèstia. Prólogo de Joan-Josep Tharrats; 16 págs.

45. VERANO. *Nous romancets del Dragolí acompanyats d'auques en fulls*, por Joan Brossa. Ocho poemas, ilustrados con más de un centenar de grabados populares catalanes. Prólogo de Juan Eduardo Cirlot; 36 págs.
46. OTOÑO. *Traduit d'avance*, por Jean Cocteau. Poema dedicado por Jean Cocteau a *Dau al Set*, reproduciendo diez dibujos originales del poema y varias viñetas. Lo completa un fragmento de otro poema de Cocteau titulado *Le Chiffre Sept*. Prólogo y traducción de Enrique Sordo. Fotografía de Cocteau, por Català-Roca; 28 págs.
47. INVIERNO. *Calendari de les Festes de Nadal*. Tradiciones populares catalanas, recogidas por Joan Amades; 21 grabados populares catalanes impresos en varias tintas y sobre distintas clases de papel. El prólogo y el montaje del libro ha sido realizado por Joan-Josep Tharrats; 28 págs.

FUERA DE SERIE:

Catálogo del III Salón de Jazz. Portada y contraportada de Tharrats. Dibujo de Ángel Ferrant. *Le Jazz est votre aventure*, por Paül Andréota. Dibujo de Joan Brotal. *Luz morena de reciente rosa*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera. *Jazz-Lilith*, por Juan-Eduardo Cirlot. Dibujo de Joan Ponç. Dibujos de Hurtuna, Subirachs, Aulestia, García Villelia, Snellmann y Tàpies. *Era como vacas...*, por Enrique Sordo. *Rendez-vous d'avril*, por Alfredo Papo. Dibujo de Santi Surós. *La Mucama Negra*, por Mercedes de Prat. *Folls de por...*, por Josep Pereña. Dibujo de Planasdurá. *Cuando llegué a Nueva York*, por José M.ª Millares. Dibujo de Manolo Millares. *Poema dels camps de mort*, por Joan-Josep Tharrats; 8 páginas, impresas a seis colores.

1954

48. PRIMAVERA. *Antonio Tàpies*, por Cirici Pellicer. Un dibujo con una mancha original de Tàpies, firmado por la mano del autor. Contiene una nota biográfica del pintor, una fotografía por Català-Roca y reproduce doce pinturas de la exposición de Tàpies, celebrada en las Galeries Laietanes en 1954; 32 págs.
49. VERANO. *Collages i maculatures*, por Joan-Josep Tharrats. Álbum de 40 páginas, con maculaturas y collages originales de Tharrats. Cada ejemplar tiene el valor de un original, pues ha sido realizado por el artista con su técnica especial, que da origen en este libro a toda una serie de realizaciones más ambiciosas. Acompaña al libro una descripción exhaustiva de los juegos de Gargantúa, según los cita Rabelais. Los ejemplares de lujo contienen además uno o dos collages especiales. Cada ejemplar lleva además una bolsa de celofán con formas recortadas en cartulinas de colores, con las cuales el espectador puede disponer a su gusto de las composiciones más variadas. Todos ellos van firmados y numerados por el artista.



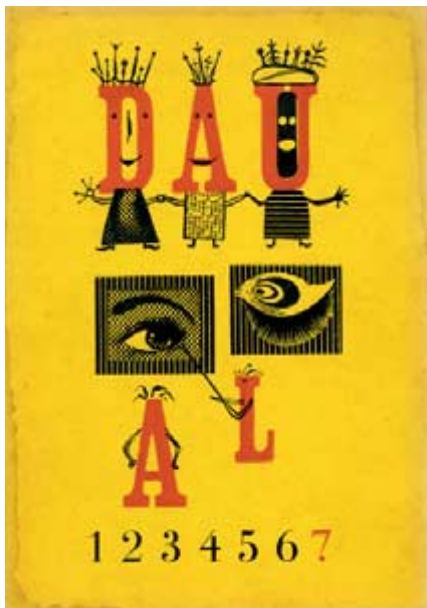
Portada del núm. 33
Diciembre 1951



Portada del núm. 34
Diciembre 1951



Portada del núm. 42
Octubre-noviembre 1952



Portada del núm. 43
Diciembre 1952

50. OTOÑO-INVIERNO. *Sin palabras*. Álbum que recoge más de un centenar de dibujos del caricaturista Cram (Marcos Aleu).

1955

51. PRIMAVERA. *Modest Cuixart*, por Cirici Pellicer. *Oracle sobre Modest Cuixart*, por Joan Brossa. *Retrato de Cuixart*, por Leopold Pomés; 16 dibujos y reproducciones de Cuixart y una maculatura a doble página de Tharrats; 28 págs.

52. VERANO. *Tharrats, 1955*. Una maculatura, original de Joan-Josep Tharrats. *Tharrats, inventor*, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera. *Una foto del pintor*, por Català-Roca. Notas biográfica i bibliográfica. Una invitación impresa sobre una maculatura, original. Un aspecto de la Sala Gaspar durante la primera exposición de *Maculauras*, de Tharrats; 20 págs.

53. *Antoni Tàpies*, por Michel Tapié. *Dau al Set*, realizado en ocasión de la exposición Tàpies en la Galería Stadler, de París 1955. *Un retrato del pintor*, por Leopold Pomés; 50 págs. Reproducción de 21 cuadros, de Antoni Tàpies, en negro y uno en color.

1956

54. *Esthétique en devenir*, por Michel Tapié. Prólogo de Joan-Josep Tharrats. Reproducciones a toda página de Jackson Pollock, Claire Falkenstein, Clyfford Still, Mathieu, Burri, De Kooning, Capogrossi, Tobey, Paolozzi, Appel, Kline, Etienne Martín, Ruth Franken, Wols, Tapiés, Riopelle, Dubuffet, Moreni, Imai, Serpan, Hultberg, Sam Francis, Fontana, Fautrier, Delahaye, Damián, Sallès y Jenkins. En las cubiertas interiores, obras de Gaudí, Boccioni, Picabia, Miró, De Chirico y Duchamp. En la portada retrato de Michel Tapié, por Leopold Pomés. Edición patrocinada por el coleccionista Francisco Samaranch y dirigida por Joan-Josep Tharrats.

PUBLICACIONES CON EL PIE DE DAU AL SET

Joan-Josep Tharrats. «Guía elemental de la pintura moderna», *Dau al Set*, 1950.

Joan Brossa. «Dragolí», *Dau al Set*, 1950. Cubierta de Joan Ponç.

Juan-Eduardo Cirlot. «Ontología», *Dau al Set*, 1950.

Joan-Josep Tharrats. «Antoni Tàpies o el dau modern de Versalles», *Dau al Set*, 1950.

Crisòstom Benosa (seudónimo de Víctor Castells). «La incògnita de les dents». París, 1950.
(Pie para encubrir la edición). Cubierta de Modest Cuixart.

Juan-Eduardo Cirlot. «13 poemas de amor», *Dau al Set*, 1951. Cubierta de Joan Ponç.

Juan-Eduardo Cirlot. *Amor*. 1951. (en la contracubierta, como si fuera un número de la revista:
Dau al set, invierno de 1951).

Santi Surós. «Estígia en tempesta», *Dau al set* 1951. Prólogo de Joan-Josep Tharrats. Cubierta de
Santi Surós.

Juan-Eduardo Cirlot. «Libro de oraciones», *Dau al Set*, 1952.

Alfonso Pintó. «La paz y otros poemas», *Dau al Set*, 1952. Cubierta de Antoni Tàpies.

Raúl Bopp. «Cobra Norato», *Dau al Set*, 1952. Cubierta de Joan Ponç.

Raúl Bopp. «Cobra norato e outros poemas», *Dau al Set*, 1954. Cubierta de Miró.

Juan-Eduardo Cirlot. «Anahit», *Dau al Set*, Barcelona. 1948-1968.

Sumario de la revista *Dau al Set*. Carlos Antonio Arean, *La escuela pictórica barcelonesa*, Madrid:
Publicaciones Españolas, 1961.

Publicaciones con el pie *Dau al Set*. Enric Granel, catálogo de la exposición *Dau al Set*, MACBA,
octubre 1999-enero 2000.



Portada del núm. 45
Verano 1953



Portada del núm. 49
Verano 1954