

Les Galeries Dalmau:

un projecte de modernitat a la ciutat de Barcelona.

Elisenda Andrés Pàmies

NIA: 99714

Tutora: María de los Santos García Felguera

Any acadèmic: 2012-2013

Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra

Índex

Introducció.....	3
Dels Amics de les Belles Arts a les Galeries Dalmau. Els orígens del mercat de l'art a Barcelona	
Els inicis.....	5
Els comerciants d'art.....	8
La Sala Parés.....	10
Santiago Segura: El Faiança Català i les Galeries Laietanes.....	14
Josep Dalmau. De pintor a marxant	
Dalmau, d'artesà a artista.....	17
Foraster a París.....	20
De botiga d'antiguitats a galeria d'art modern. Les Galeries Dalmau.	
Primera etapa (1911-1923). Del carrer del Pi a Portaferrissa: un espai per a l'art nou.....	22
Dalmau al Passeig de Gràcia (1923-1930): un projecte innovador.....	30
La crisi dels anys trenta.....	33
“Comiat a les Galeries Dalmau”. La labor de Dalmau a la Societat d'Artistes Independents.....	35
La promoció del Cubisme: l'exposició i el “cas DU CHAMP”	
“Barcelona, capital de l'art”. Dalmau i els Delaunay: Robert, Sònia i Berthe Delaunay.....	43
Activitats musicals i teatrals.....	45
Un projecte internacional: la “Corporación Nueva de Arte”.....	46
Dalmau i Picabia: una nova forma d'exposició a Barcelona.....	49
Dada a Barcelona	
391: una revista d'avantguarda.....	53
Troços: el paper de Dalmau.....	55
Nouveau Plan i la col·laboració amb Theo van Doesburg i <i>De Stijl</i>	56
Un assaig de promoció: Joan Miró a París.....	60
Conclusions.....	63
Annex.....	65
Bibliografia.....	72

Introducció

A principis del segle XX, la burgesia, conscient del seu estatus, va conduir la cultura catalana cap a una modernitat de caire neoclassicista i d'orígens mediterranis: el Noucentisme. Aquest moviment va ser un obstacle clar per a l'Avantguarda, que no només implicava la negació de l'art passat, sinó també el refús de la imatge realista del món, així com una voluntat d'experimentació formal. Malgrat que l'ambient no era propici per al desenvolupament lliure d'aquest art modern, el galerista Josep Dalmau i Rafel (1867-1937), atent als canvis de la seva època, va aventurar-se a traslladar, per primera vegada, els "ismes" europeus del començament de segle a la ciutat comtal. L'Exposició d'Art Cubista, que es va celebrar entre el 20 d'abril i el 10 de maig de 1912 a les seves Galeries, va ser la mostra inicial més important de l'art d'Avantguarda a Catalunya.

L'objectiu d'aquest treball és analitzar com es van incorporar les Galeries Dalmau al mercat incipient de l'art barceloní, i quina transcendència va tenir la labor del marxant manresà sobre el desenvolupament i la recepció de l'art a Catalunya, considerant l'entusiasme per l'art viu, que va conduir al marxant a promoure, fins al final de les seves possibilitats econòmiques, la disposició cosmopolita de l'art d'avantguarda català.

El seu reconeixement més important, però, no va arribar fins el 22 de febrer de 1969, quan el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya va organitzar al seu local –Plaza Nueva, 5, Barcelona– una exposició sobre les Galeries Dalmau, a fi de retre homenatge al galerista. Amb relació a la mostra, el crític Cirici Pellicer va escriure un text titulat "L'aportació de Josep Dalmau", en el qual reconeixia la tasca aïllada i transcendent del marxant: internacionalitzar els artistes del país amb possibilitats d'èxit futur i traslladar l'avantguarda estrangera a Barcelona. Un procés de dinamització cultural, en què, segons Cirici, l'exportació d'art autòcton, materialitzada amb Joan Miró i Salvador Dalí, va ser la raó de tota la trajectòria de Dalmau.

Ara bé, en plena dictadura franquista, l'èxit que Cirici va atorgar a la tasca del marxant s'ha de llegir amb un rerefons nacionalista. L'única promoció d'art modern autòcton que va assolir Dalmau va ser el llançament de Joan Miró a París, bé que sobrepasant les possibilitats reals del marxant. Així doncs, El col·legi d'Arquitectes va organitzar aquesta exhibició, i tres més, ADLAN, *Miró otro* i GATPAC, per a distingir la transformació de la cultura catalana de la resta de l'estat; i l'avantguarda històrica era

el signe d'identitat més proper. De manera que renéixer la història de les Galeries Dalmau va contribuir positivament a legitimar el present i, alhora, l'avantguarda, que va ser l'únic camí pel qual l'art de la nostra terra va poder declarar el seu potencial a l'estranger.

Més tard, del 8 de juny al 18 de juliol de 1993, el centre d'Arts Santa Mònica va organitzar, amb motiu de la celebració del centenari de Joan Miró, una exposició titulada *Miró, Dalmau, Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937*. Els comissaris de la mostra, Pilar Parcerisas, Jaume Vidal i Oliveras i Joan Minguet i Batllori, van estudiar els lligams entre el principal pintor modern després de Picasso, el galerista més representatiu d'aquest art i el primer crític d'art compromès amb l'avantguarda. Ells van esforçar-se, des de la perifèria, a introduir Catalunya al món de l'avantguarda internacional.

Josep Dalmau va acollir a les seves Galeries totes aquelles expressions inèdites i creacions d'avantguarda que encara no s'ajustaven als canals comercials. Fins al punt que va solidaritzar-se amb els joves artistes marginals, quan encara no havien definit el seu llenguatge, com Joan Miró, E.C. Ricart, J.F Ràfols, Rafael Sala, Salvador Dalí o Rafael Barradas. Dalmau va intuir, doncs, l'èxit futur d'aquest art.

En darrera instància, el que pretenem amb aquest treball és analitzar la trajectòria professional de Dalmau, estudiant les seves iniciatives, quant a la promoció de l'art modern, i els èxits o fracassos d'aquestes; com també les relacions del marxant amb els artistes catalans, espanyols i estrangers.

Dels Amics de les Belles Arts a les Galeries Dalmau. Els orígens del mercat de l'art a Barcelona

Inicis

El mercat de l'art no va començar a organitzar-se fins al segle XIX. Aleshores, a Espanya, els encàrrecs i mecenatges de les corporacions religioses, la monarquia i la noblesa es van veure afectats per altres formes de promoció –les exposicions públiques d'art– i el col·leccionisme. Aquesta alteració va ser resultat d'uns canvis intensos a nivell social, polític i econòmic: la burgesia va assolir un estatus, alhora que s'establia de manera progressiva la revolució liberal, amb l'ensorrament inherent de l'Antic Règim.

Concretament, Catalunya va viure un període de bonança, conegut amb el nom de *la febre d'or* (1871-1885), a causa de l'arribada de la fil·loxera a França i l'augment de les exportacions dels vins catalans. Aquests beneficis imprevistos van contribuir al desenvolupament de la metal·lúrgia i la indústria tèxtil, i, consegüentment, a la consolidació de la burgesia com a classe social. A més, el progrés econòmic va subvenir a la transformació urbanística de la ciutat de Barcelona, reivindicada per unanimitat des de feia temps: el 1854, es van derruir les muralles i, posteriorment, el setembre de 1860, es va començar a construir l'Eixample. Un esdeveniment necessari que no només va transformar la ciutat de Barcelona, sinó també els usos i costums barcelonins.

D'aquesta manera, els burgesos catalans es van iniciar en el consum d'objectes de luxe. El desig d'ostentació pública, acompanyat d'un refinament cultural, d'indiferència vers l'art modern¹, va propiciar que les residències burgeses tendissin a l'acumulació d'objectes valuosos i d'obres d'art. Més tard, aquest consumisme també va assentar el costum d'anar a les galeries d'art. Amb relació al col·leccionisme, Francesc Fontbona clarifica que la generació de pintors que sorgeix en l'últim terç del segle XIX –la que precedeix als modernistes– va “ser la primera que va viure preferentment d'una clientela privada”. Atès que “els artistes de la generació realista ja eren més nombroses, en conseqüència, no hi havia prou places de professors de Belles Arts al país per absorbir-

¹Rosa Cabré (2004), *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat* (Valls: Cossetània Edicions) 153. Escrit de Narcís Oller, presentat a la *Vanguardia*, arran del ball de disfresses que va organitzar el Cercle Artístic de Barcelona el 1889: “Incomprensible parecerá lo que digo, al mundo del buen tono de otras capitales, que respeta, admira y aún se disputa en sus salones a los artistas más renombrados de su país. Pero aquí ha vivido una parte de ese mundo en medio de la soserá más espantosa, la de la moda del figurín, bajo un cielo tachonado de onzas de oro o de cruces, y sin cuidarse de un elemento tan civilizador como el arte”.

los tots, i forçosament havien de cercar amb més intensitat altres sortides professionals”².

És important recordar que aquest nou sistema de l’art va ser fruit d’un procés que es va iniciar a la França il·lustrada del segle XVIII amb els Salons de París, i que, posteriorment, com a conseqüència de la Revolució, es va estendre per tota Europa al segle XIX. D’antuvi, els Salons eren exposicions col·lectives, amb el recolzament de l’*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, dels alumnes graduats a l’Escola de Belles Arts; a partir de 1737 es van obrir al públic amb un període anual i, més tard, biennal. Des de mitjan segle XVIII i fins a 1890, el Saló de París va ser l’esdeveniment artístic més rellevant a nivell internacional, que va suposar el naixement de quatre fenòmens integrats a l’ecosistema contemporani de les arts: la renovació de l’aprenentatge artístic; la creació autònoma i la independència de l’encàrrec per part de l’artista; el suport de l’Estat a l’art actual; el desenvolupament de la crítica d’art (des de Diderot i els seus comentaris al Saló de 1759 fins a Gautier, Baudelaire, Mallarmé o Zola); l’exposició pública de les obres d’art i la importància de la premsa³.

Amb tot i això, a mitjan segle XIX, el Saló va passar a ser considerat un model obsolet i anquilosat, ja que l’Acadèmia va exercir un control rigorós sobre l’ensenyament artístic, establint el seu propi cànon estètic (estil acadèmic), que s’allunyava de la producció més innovadora, i es va encarregar dels tribunals d’admissió que regien les exhibicions. El 1855, Gustave Courbet va ser rebutjat en la selecció d’artistes de l’Exposició Universal de París i va realitzar una exposició apart molt a prop del pavelló oficial, que va tenir una gran repercussió a la premsa. Tot seguit, el 1867, Édouard Manet va presentar una mostra alternativa al pavelló oficial de l’Exposició Universal. El nombre de crítiques vers l’Acadèmia, com el de dissidents i marginats oficials, va anar augmentant, fet que, finalment, el 1863, va ser resolt per Napoleó III, permeten una exposició paral·lela (*Salon des Refusés*) al Saló oficial amb les obres expulsades. Aquest succés va representar l’oposició entre l’art oficial, defensat per l’Acadèmia, i l’art innovador. L’artista modern, doncs, des dels seus orígens, es va trobar en una posició marginal, exclòs de les plataformes d’exhibició i rebutjat pel gran públic; si bé, era d’esperit combatiu.

²Francesc Fontbona (2011), “Los clientes de la pintura realista”. *Realismo(s). La huella de Courbet* (Barcelona: MNAC) 113.

³Jaume Vidal i Oliveras (2012), *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l’art* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona).

En aquests moments, la galeria d'art va sorgir com una via alternativa privada a fi de fer-se càrrec d'aquelles obres que no podien accedir als canals oficials. Així és que la tasca del marxant, amb el suport de la crítica militant, va consistir en rehabilitar les obres rebutjades, atorgant-les un valor estètic i econòmic. Destaquen tres grans marxants que van introduir les bases del mercat de l'art, i s'han mantingut en l'essencial fins a l'actualitat: Paul Durand-Ruel (1831-1922), promotor dels impressionistes; Ambroise Vollard (1865-1939), defensor de Renoir, Degas o Cézanne, i Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), mític galerista de Picasso. Quant a les seves galeries, no eren només un punt de venda, sinó que eren fonamentalment una plataforma de promoció en què es construïen valors estètics i s'introduïen nous corrents o gustos.

Aquests precursors del galerisme van aportar: exposicions periòdiques dels seus artistes; edició de catàlegs, fullets i revistes especialitzades amb funcions crítiques i promocionals; contracte en exclusiva amb els artistes, de manera que el marxant adquiria tota o part de la producció d'aquests a canvi d'una mensualitat o una altra modalitat de pagament, i exportació de les seves exposicions a l'estranger i desenvolupament d'una xarxa de difusió⁴.

Per a conèixer els inicis del mercat de l'art a Barcelona, ens remetem a l'article de Ricard Bru i Isabel Fabregat⁵. Segons ells, les primeres plataformes d'exhibició d'art viu a Barcelona van sorgir per iniciativa dels mateixos artistes. En primer lloc, va ser l'Associació d'Amics de les Belles Arts, creada l'any 1846 a instàncies del patronat de la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País, qui va divulgar l'estima a les belles arts i la necessitat de trobar fórmules per exposar les obres dels artistes i aconseguir-ne la venda i la difusió. Aquesta Associació va realitzar un total de dotze exposicions, entre 1847 i 1859, a les galeries de l'antiga biblioteca del convent de Sant Joan, exclaustrat amb la desamortització de Mendizabal i enderrocat el 1888. Tot i que l'Associació va desaparèixer el 1859, va obtenir un bon resultat que es va veure reflectit als comerços de la ciutat, en concret als tallers de marcs i miralls. El primer establiment de Barcelona, que sembla que ho va aplicar, va ser el dels escenògrafs Jean Contier i Antoni Cousseau, cap a l'any 1852⁶.

⁴Ibid.

⁵Ricard Bru i Isabel Fabregat (2012), "Visitant exposicions. Primeres galeries i espais d'art de Barcelona (1850-1910)". *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona de 1900*. Teresa-M. Sala (coord.) (Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona).

⁶Extracte del *Diario de Barcelona*, 4 d'abril de 1896, núm. 95, pàg. 4027 a íd., 165: "[...] Por los años 1852 o 53 se establecieron en Barcelona, fundando un importante taller de espejos, marcos y muebles dorados e introduciendo el gusto dominante entonces en Paris. Su tienda en la Rambla primero, después

El febrer de 1866 va aparèixer una nova entitat, l'Associació per al Foment de les Exposicions de Belles Arts, amb característiques molt similars a l'anterior, que va celebrar exposicions anualment entre 1868 i 1873. També va construir el primer edifici de Barcelona destinat a l'exposició artística: el Palau de Belles Arts de la Gran Via, enderrocat l'any 1874. L'èxit de les mostres va fer palès que les exposicions d'art tenien cabuda a la ciutat de Barcelona, en el moment en què l'art sobrepassava les exigències de l'encàrrec i el mecenatge tradicionals.

A partir de la meitat de segle, es van donar altres vies de promoció per als artistes catalans, com anar a l'estranger. Alguns es presentaven a exposicions de caràcter internacional, sobretot a partir de l'Exposició Universal de París de 1855, o freqüentaven els Salons parisencs. Mentre d'altres, a fi de promocionar la seva obra, aconseguïen contactar amb marxants forans, com Adolphe Goupil.

Paral·lelament, van sortir diverses iniciatives des de l'Administració central, destacant les Exposicions Nacionals de Belles Arts que, a manera de Saló, amb mostres d'art oficial (*pompier*) es van organitzar a Madrid des de 1856. Com a rèplica a aquestes Exposicions, a Barcelona, gràcies a l'impuls de l'Exposició Universal de 1888 i amb el suport de l'Ajuntament, es van començar a organitzar exhibicions col·lectives fins als anys trenta. La primera de les quals va ser l'Exposició General de Belles Arts, que es va inaugurar el 1891. També van ser considerables les agrupacions artístiques o culturals de Barcelona, com l'Ateneu Barcelonès, el centre d'Aquarel·listes, el Cercle Artístic de Sant Lluc o l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, entre d'altres.

A banda d'aquests suggeriments de difusió, la ciutat de Barcelona requeria d'una disposició més mal·leable i dinàmica que la inspirada en els salons –tant oficials, independents o vinculats a cooperatives d'artistes–, com d'un producte més adequat al nou públic burgès. És així com va néixer la iniciativa privada de les galeries d'art.

Els comerciants d'art

Abans d'exposar les primeres galeries barcelonines, que també van ser les primeres del país, cal fer una especial referència als primers comerciants més coneguts que van decidir apostar de manera íntegra i continuada per la venda i exposició d'obres d'art. Ja que s'ha considerat l'origen de les galeries dins d'aquells establiments –van superar el centenar– de venda de marcs, estampes i litografies, estris d'artista, fotografia o decoració, que a més a més van començar a exhibir pintura i objectes d'art.

en la calle de Fernando y por último en el Pasaje de Colon fue la primera de la ciudad que espuso cuadros y objetos de arte”.

En primer lloc, Josep Monter va tenir un establiment de marcs i motllures a Barcelona, a la dècada de 1850. Primer localitzat al carrer dels Banys Nous i més tard al carrer dels Escudellers, cap al 1860 fins l'any 1881, on hi havia un espai exclusiu per a l'exposició i venda de quadres⁷. Allà es va fer mostra periòdica d'obres de pintors com Josep Serra, Francesc Miralles, Josep i Francesc Masriera, Josep Llovera o Joan Parera.

Seguint l'exemple de Monter, Francesc Bassols va obrir, cap a l'any 1870, un segon establiment, anunciat a les guies de Barcelona com a "Galeria de cuadros al oleo modernos"⁸, al mateix carrer dels Escudellers, especialitzat en marcs i motllures, amb una secció dedicada a l'exposició de quadres i que, en algunes ocasions, es feien subhastes de pintures i aquarel·les. De totes les exposicions destaca la de l'any 1876, amb més de tres centenars de pintures, dibuixos i escultures d'artistes com Modest Urgell, Joaquim Vayreda, Simó Gomez o Marià Fortuny. Els principis expositius de Bassols van tenir molt de ressò i èxit de convocatòria, així com el local va ser preat pels artistes amb afany expositiu, fet que va encoratjar Bassols a obrir un segon local destinat exclusivament a l'exposició de pintures i escultures, situat al carrer d'Avinyó, número 25⁹.

A la dècada de 1880 van aparèixer els establiments de Francesc Vidal i Joan Parés, i també cal afegir El Arte, els quals van permetre la consolidació decisiva de les primeres galeries d'art i espais d'exposició de la ciutat. A saber, un episodi de renaixement de les belles arts crucial per a la configuració del futur mercat artístic de Catalunya. La galeria El Arte, era l'espai més desconegut. Constava d'una sala d'exposicions, inicialment d'escultures, impulsada i oberta l'any 1882 per l'escultor i pintor Segon Vancells, que, a primers de 1882, va destinar en el seu taller del carrer del Consell de Cent un saló per exposar les seves obres, obert al públic tots els dies de la setmana. A la primavera d'aquell mateix any, Vancells va inaugurar al carrer de l'Arc de Santa Eulàlia, davant l'església de Sant Jaume, El Arte, anunciat com a "establiment-

⁷*Diario de Barcelona*, 1d'agost de 1886, núm. 213, pàg. 8924 a íd., 168-169: "José Monter fue persona muy conocida y estimada en los círculos artísticos por lo que había trabajado en esta ciudad para el fomento del arte y en especial de la pintura. Establecido primero en la calle de Baños Nuevos, dio impulso al comercio de estampas modernas, dando a conocer en Barcelona los mejores grabados ingleses y franceses de nuestra época y las fotografías de reputadas casas extranjeras y en particular de la de Goupil, de París. Los artistas empezaron a darse allí cita y de estas reuniones nació la idea de organizar exposiciones de Bellas Artes que estuviesen abiertas en horas de noche".

⁸Gaietà Cornet Mas (1876), *Guía de Barcelona* (Barcelona: Librería Eduardo Puig) 64.

⁹*Diario de Barcelona*, 29 d'abril de 1880, núm. 120, pàg. 5097 a íd. 170: "D. Francisco Bassols, persona que ha trabajado mucho para propagar la afición a las Bellas Artes, acaba de arreglar una nueva tienda en la calle Aviñó, que destina exclusivamente a la exposición de pinturas, esculturas y objetos artísticos. El local de que hablamos está decorado con elegancia y riqueza, las paredes tienen una entonación a propósito para hacer valer el mérito de las obras de pintura y escultura".

exposició de escultures i pintures”¹⁰, on cada setmana s’exposaven obres diferents, tant de Vancells com d’altres artistes destacats, com ara els pintors Parera, Gamot i Armet o els escultors Fuxà i Atché. Abans que aparegués El Arte, van obrir els dos altres negocis esmentats que seguien la trajectòria de Monter i Bassols.

Així doncs, el moblista Francesc Vidal, entre 1879 i 1883, juntament amb la Sala Parés, va ser un dels principals expositors de pintura i escultura. Al seu local, F. Vidal, situat al passatge del Crèdit, hi anaven molts pintors i escultors, especialment les amistats de Vidal, com ara Josep i Francesc Masriera, o bé Modest Urgell. També van exposar-hi altres artistes, com Cusachs, Cusí, Llovera, Miralles, Nobas, Pellicer, Soler i Roviroa, Tamburini o Torrecassana. Vertiginosament, aquest model d’establiment de decoració d’interiors, de mobiliari i objectes artístics impulsat per Vidal es va veure en d’altres establiments, i sobretot als aparadors de botigues diverses¹¹ del centre de la ciutat.

La Sala Parés

Pel que fa a Joan Parés, l’any 1840, al número 5 del carrer Petritxol, va tenir una botiga de marcs, motlures, materials per pintar, així com gravats, reproduccions i fotografies d’obres d’art, aquets darrers materials els rebia bona part de la casa parisenca Goupil. D’altra banda, l’any 1877, el seu fill, Joan Baptista Parés, que ja havia establert, a partir del comerç del pare, lligams amb el sector de les belles arts, va engrandir el negoci, obrint una sala, amb llum zenital, per a exposició d’obres d’art, al número 3 del mateix carrer. Va ser la primera sala de Barcelona i, en definitiva, de tot l’Estat, que va funcionar com les modernes galeries. Així és que, el tretze de març del mateix any, el *Diario de Barcelona* en va referència per primera vegada¹². No hi ha constància de l’edició d’un catàleg ni d’una llista d’expositors de l’acte inaugural; el diari és, doncs,

¹⁰*La Renaixensa*, 6 de maig de 1882, nú. 815, pàg. 2796 a íd. 170. A finals de 1884, la galeria El Arte es va traslladar a la plaça de Santa Anna, núm. 26.

¹¹*El Diluvio*, 5 de març de 1879, núm. 24, pàg. 596: Any 1879 a íd. 172: “En la peluquería del pasaje de Bacardí se halla expuesto un retrato pintado por el señor Torrecasana, que es uno de los mejores cuadros que han salido del pincel de nuestro paisano”.

¹²*Diario de Barcelona*, 13 de març de 1877 a Coordinat per Marta Maragall (2007), *Sala Parés. 130 anys* (Barcelona: Sala Parés): “El local arreglado por el señor Parés para la venta de estampas y marcos y exposición de cuadros ofrece, sobre los similares que existían en Barcelona, la ventaja de que a la luz natural pueden examinarse cómodamente las obras expuestas cuando en los otros se debía recurrir siempre a la luz artificial que altera muchas veces las cualidades artísticas. En la trastienda ha hecho construir el señor Parés un salón cuadrado aproximadamente, que recibe luz cenital por medio de cristales planos colocados en los lados y por una elegante claraboya en forma de cúpula que ocupa el centro. Unas ligeras columnas de hierro la sostienen por los ángulos y sirven a la vez para la colocación de cuadros. Así, estos, como las esculturas producen durante el día muy buen efecto, causándolo también excelente el conjunto de la pieza que demuestra el buen gusto del dueño, quien merece además el elogio por haber dotado a Barcelona de un local de pequeñas dimensiones para la exhibición de obras artísticas”.

l'única referència escrita d'aquest esdeveniment. Els primers expositors de la Sala Parés van ser: Antony Reynés, Amell Ferrer, Vicens Lluís, Agustí Rigalt, Ramon Martí Alsina, Modest Urgell, Francesc Torrescassana, Joaquim Vayreda Vila i Fèlix Urgellès. A la inauguració de la galeria hi van assistir els representants del estaments més importants de Barcelona, i nombrosos artistes i intel·lectuals.

A causa de l'èxit, en poc temps, la sala va quedar petita, i amb la col·laboració de Maurici Serrahima, propietari de la casa del costat, es va permetre construir un nou local, conegut com la sala gran, inaugurat el 16 de gener de 1884, que integrava el jardí de la finca número cinc i reduïa els pisos superiors a una amplada de sis metres perquè hi pogués incidir la llum natural. Convé destacar que va ser un dels espais privats d'exposició més amplis i lluminosos d'Europa de l'època. La configuració ha restat inalterable fins els nostres dies.

Quant al criteri de selecció d'obres, en un moment en què el mercat de l'art no estava especialitzat, la galeria acaparava tota la producció local, atestant els processos que es van donar a Barcelona fins al començament del segle XX¹³. D'entrada, el Saló va exhibir els tres grans corrents en què s'inscrivía la pintura catalana: l'anecdoticisme pompièr, la pintura d'història i el realisme; més tard, va acollir els modernistes, els pintors de l'Escola d'Olot, entre d'altres. Inicialment, les exposicions, amb una durada setmanal, eren col·lectives amb un gran nombre d'artistes, de quadres, d'escultures i d'objectes decoratius superposats a diferents alçades. Les pintures més importants es posaven en cavallets distribuïts per la sala.

Tot i així, aquesta tria eclèctica no era del tot certa, al cap i a la fi només hi accedien els artistes consagrats. Com a contrapunt als circuits més "oficials", hi havia el restaurant i cerveseria Els Quatre Gats (1897-1903), que feia exposicions informals per aquells artistes incompresos¹⁴. Ara bé, a la Sala Parés, es va donar el cas de l'artista

¹³Francesc Fontbona (2007), "De la Sala Parés a l'art suburbial, passant pels Quatre gats", dins Teresa Sala (ed.), *Barcelona 1900* (Barcelona: Lunwerg) 130: "Joan Baptista Parés era un comerciant de productes artístics que simplement posava el seu ampli local al servei dels artistes que volguessin donar a conèixer la seva obra al públic i vendre-la, però ni orientava estils ni imposava temes o estratègies. És cert que en altres llocs d'Europa hi hagué marxants que marcaven un estil, però a Barcelona no va ser així fins al segle XX".

¹⁴Eugeni d'Ors (2007). *Cincuenta años de pintura catalana* (Barcelona, Quaderns Crema) 91: "Este solo nombre, Els Quatre Gats, aludía ya, indudablemente, a la posición de aislamiento y divorcio en que los sostenedores de las modas nuevas apetecían encontrarse con respecto al público en general. La oposición entre el *filisteo*, que la hora llama *burgués*, sobre todo, y el *artista* que, en términos más generales, empieza a llamarse *intelectual* era, como elemento ostensible, cosa algo nueva en el ambiente catalán".

modern Isidre Nonell –entre d’altres–, que va aconseguir fer una gran exposició (en realitat, van ser quatre mostres, pràcticament individuals, entre 1902 i 1903, que van revolucionar la crítica, però també van obtenir el recolzament de Miquel Utrillo), perquè freqüentava la tertúlia de la Sala, però, tal com apunta Enric Galwey¹⁵, amb la condició que tots els marcs fossin de la casa. Suposadament era la condició per a qualsevol altre artista que volia exposar a la Sala Parés¹⁶. Això denotava que els criteris de selecció de la Sala no es fonamentaven en raons artístiques. Galwey lamentava que el senyor Parés fos tan poc entusiasta per les arts, i no sabés aprofitar les condicions propícies del moment per a perfeccionar el mercat artístic¹⁷. També, posteriorment, Joan Anton Maragall, quan va agafar el relleu de la galeria, l’any 1975, va descriure la poca consonància entre la galeria i la personalitat del galerista: “La Galeria havia tingut una vida pròpia, independent, s’havia constituït per ella mateixa en veritable institució ciutadana; però Parés, tot i regir-la, era tota una altra cosa, com si n’estigués al marge. Va faltar-li aquella condició humana que fa que les coses s’identifiquin amb les persones. Va posar-hi el cap, però no pas al cor”¹⁸.

Això no obstant, la Sala Parés va fer seva l’exhibició privada a Barcelona fins a mitjan del segle XX. La seva transcendència i aportació en el mercat de l’activitat artística local, es fa patent en alguns escrits, n’és un bon exemple el d’Eugeni D’Ors, en què reflexiona sobre la funció d’aquesta nova institució com a plataforma que integra un ecosistema d’elements en relació: el públic, la premsa i la crítica d’art. És important recordar que la Sala Parés també funcionava com un espai obert al debat cultural. D’Ors, amb això, pren consciència de la posició relegada de l’Acadèmia del centre de la dinàmica cultural¹⁹.

¹⁵Enric Galwey (1934), *El que he vist a can Parés en els darrers quaranta anys. Memòries d’Enric Galwey* (Barcelona: publicacions del Cinquantenari de la Sala Parés) 64.

¹⁶Jaume Vidal i Oliveras (2012), *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l’art* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona).

¹⁷Enric Galwey (1934), *El que he vist a can Parés en els darrers quaranta anys. Memòries d’Enric Galwey* (Barcelona: publicacions del Cinquantenari de la Sala Parés) 64: “[...] la Sala i la botiga eren un entreteniment per a ell i, és clar, no va tenir mai aquell atractiu o acció de les coses vives: va néixer morta, aquella sala, no en va treure el partit que, amb afeció a les arts (que no entenia, que no va entendre mai), amb la condició d’èsser sol a Barcelona, sense cap competidor, i amb diners sobrants per emprendre negocis d’art, hauria no solament estat un camí per nosaltres a animar-nos i encoratjar-nos, i per consegüent formar un grup selecte d’art català, sinó que també hauria centuplicat la seva fortuna. Aquell home era tan fred, glaçat, va ésser sempre la nostra desesperació; era el pessimisme que caminava, no tenia cap il·lusió, ni solució, ni cap entusiasme en res...”

¹⁸Francesc Miralles (2007), “La Sala Parés”. *Sala Parés, 130 anys*. Marta Maragall (coord.) (Barcelona: Sala Parés) 19.

¹⁹Eugeni d’Ors (2007). *Cincuenta años de pintura catalana* (Barcelona, Quaderns Crema): “Basta recordar el valor que ha tenido durante muchísimos años, para la clase media barcelonesa, la visita dominical al Salón Parés, estratégicamente situado en la calle Petritxol, propicia al paso festivo de las

També, Juan Valero de Tornos, el 1888, a la seva guia *Barcelona tal qual és*, dedicava un capítol a la Sala, distingint el seu cosmopolitisme, i l'al·licient que significava per als artistes poder conèixer un ampli ventall d'obres i tendències artístiques, així com la repercussió que va tenir a la vida cultural barcelonina. El mateix temps, però, es planyia que a Madrid, que rendia un gran culte a les arts, no hi hagués una sala similar, sinó el contrari, predominava una cultura fonamentada pels grans esdeveniments oficials: “[...] parece increíble que en Madrid, donde se da culto de modo superlativo a las artes, no se haya pensado nunca en establecer un salón de las condiciones del que nos ocupa o a imitación de los de París, Londres y otras ciudades de Europa”²⁰.

Respecte això, Aurora Fernández Polanco, a l'article “Las Galerías de Arte en el Madrid de Postguerra”²¹, admet, ja en el context de 1943, que la pressió oficial a Madrid era més notòria que a Barcelona i que no existia aquella burgesia conscient i oberta capaç de recolzar l'art que històricament li corresponia. I afegeix que, fins i tot abans de la guerra, les galeries privades a Madrid no van aconseguir “ocupar un papel relevante como plataforma de cristalización de valores ideológicos y económicos de la producción artística. Esta es otra de las grandes diferencias con Barcelona, donde la red de exhibición y mercado privado tiene una gran influencia desde principios de siglo”²².

familias, desde el término de la misa oída en alguna de las iglesias próximas, hasta el otro momento, de valor igualmente ritual, de adquisición de algunos dulces o productos de pastelería, en establecimientos inmediatos a aquella sala de exposiciones de arte. Divinos oficios y brazos de gitano y, entre los divinos oficios y el brazo de gitano, revisión y libre crítica de las novedades artísticas de la semana, llenaron, para inúmeros barceloneses, entre 1880 y 1900, inúmeras mañanas soleadas de domingo y fiestas de guardar. Un historiador del movimiento artístico en este periodo no dejará de atribuir a la existencia y auge del Salón Parés una trascendencia decisiva en la evolución y en el incremento del gusto. [...] cuando ya el empuje de las nuevas ideas hizo disminuir singularmente el influjo ejercido por la enseñanza académica de la Escuela de Bellas Artes, y así pudo decirse que las horas de la Casa Lonja habían pasado, entró el Salón Parés en escena, y se constituyó en el centro, a la vez que en el mercado, de toda la actividad artística local. Allí no sólo exponían los pintores; no sólo les visitaba el público e iba a juzgarles la crítica; no sólo se realizaban transacciones de compra y venta de los productos de arte, sino que constituían los artistas sus tertulias, y como su club, siempre vivaz en el comentario valorativo y en el chisme. [...] Entre la tienda y la trastienda no había valla; entre el núcleo de habituales y el público de paso tampoco; las corrientes de la moda, los dictámenes de la reputación, las tablas y cotizaciones de valores circulaban libremente, de trastienda a tienda, de habituales a público. [...] es evidente que, si no la calidad, por lo menos la cantidad del producto de arte en Barcelona fue favorecida grandemente por la existencia del Salón, y por la costumbre de las visitas dominicales al mismo. Desde luego, de lo que no puede dudarse es de que este establecimiento, convertido en institución, centra la vida artística de toda una época y decide los rumbos de la misma”.

²⁰Citat per Rafael Santos Torroella (1988), “Can Parés: tradición y vanguardia. Radiografía de una sala de exposiciones”. *Figuraciones* (Barcelona, Sala Parés), 10.

²¹Aurora Fernández Polanco (1988), “Las galerías de arte en el Madrid de postguerra: su labor en la transformación del panorama artístico nacional”. *Villa de Madrid* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid).

²²J. Brihuega (1982), *La vanguardia y la república* (Madrid: Cátedra) 46.

Joaquim Folch i Torres, director general dels Museus de Barcelona, entre 1929 i 1939, va deixar constància a la “Gasetta de les Arts”, amb motiu del traspàs de la sala als germans Maragall –dels quals aprofundirem en un altre apartat –, el 29 de juliol de 1925: “La història de Can Parés és d’aquelles històries barcelonines que cal un xic d’amor per contar-les; perquè el Saló Parés és quelcom molt lligat a la història espiritual de Barcelona, car allí, en aquelles parets, s’hi ha desenvolupat quasi mig segle de la nostra pintura; mig segle ple d’activitats i de lluites, mig segle al vell mig del qual ha nascut la jove escola de pintura que ara priva en el nostre món”²³.

Enric Galwey, que fa un compendi de la trajectòria inicial de la Sala Parés immersa en aquest context d’innovació de l’art viu, diu: “[...] l’art de Barcelona o de la Catalunya moderna va començar en aquelles dues sales, la petita i la gran de can Parés, amb èxits sorollosos, èpoques brillants, decadents, reviscolaments momentanis. I sobretot, van ésser una porta oberta a les tendències modernes tan plenes de matisos diferents. L’Academicisme es moria; l’aire s’hi renovava sempre”²⁴.

Santiago Segura: el Faiança català i les Galeries Laietanes

Paral·lelament, tenim la contribució de Santiago Segura i Josep Dalmau. El primer es va introduir com a galerista al mercat artístic el 1909 fins la seva mort el 1918. A diferència de la Sala Parés, amb una gestió de caràcter tradicional centrada entorn de la pròpia sala d’exposicions, va crear la “primera gran indústria del país”²⁵ a consciència. A saber, una estructura empresarial diversificada que englobava una xarxa d’establiments sofisticats dedicats al comerç d’art contemporani i antiguitats, així com un suport d’iniciatives editorials, llibreries o cenacles. Aquesta infraestructura cultural que va fixar Segura era la base més sòlida, i amb més recursos, per al desenvolupament del mercat de l’art a la ciutat, que, malauradament, no va perllongar després de la seva mort. Posteriorment, a la dècada de 1920, els germans Maragall van implantar a Barcelona el sistema d’exclusives, l’eix del model de promoció més enllestit.

El Faiança Català va ser el primer establiment de Segura, des de 1901, originalment especialitzat en ceràmica fins a convertir-se en un comerç d’articles de decoració i de regal per a la llar. Localitzat a la Gran Via, l’any 1909, s’hi va inaugurar la sala més àmplia d’exposicions de la ciutat, amb llum zenital. El 1915, es va afegir un local

²³Joan Anton Maragall (2007), “Aquests 130 anys de la Sala Parés”. *Sala Parés, 130 anys*. Marta Maragall (coord.) (Barcelona: Sala Parés) 11.

²⁴Francesc Miralles (2007), “La Sala Parés”. *Sala Parés, 130 anys*. Marta Maragall (coord.) (Barcelona: Sala Parés) 15.

²⁵Francesc Fontbona i Francesc Miralles (1985). *Història de l’art català. Del Modernisme al Noucentisme, 1888-1917* (Barcelona: Edicions 62) 240.

contigu, les Galeries Laietanes, on s'hi van dirigir les exposicions d'art contemporani, juntament amb el comerç d'antiguitats. Al subsòl d'aquestes galeries es va emplaçar “el Celler”, un espai que estava pensat com lloc de tertúlies i que, el mateix any de l'aparició de *Vell i Nou*, es va decorar amb pintures al tremp de Xavier Nogués. A l'entrada s'hi va posar una llibreria, el responsable de la qual va ser Joan Salvat-Papasseit, on finalment hi va anar a parar el cenacle i es va allotjar, més tard, la redacció de *La Revista* i la seu de l'agrupació *Les Arts i els Artistes*.

El 1915, Santiago Segura també va obrir un comerç, La Cantonada, d'objectes artístics pels voltants de la catedral. L'any següent, va fundar la Basílica, un establiment d'antiguitats localitzat darrere de la catedral, al carrer Pietat, núm. 4, i, entre 1917 i 1918, va obrir un comerç d'antiquari a Sitges.

Amb relació als artistes que van passar per les Galeries de Segura, se'n distingeixen dues etapes²⁶: el Faiança Català (1901-1915), que va acollir els postmodernistes (Isidre Nonell, Joaquim Mir, entre d'altres), les derivacions de l'escola d'Olot, minoritàriament els modernistes, i la nova tendència emergent, el Noucentisme (com ara Sunyer, Casanovas, Clarà), aquesta última va estar més integrada a la tasca de promoció, ja que Segura va emparar l'associació Les Arts i els Artistes, un dels referents d'aquest moviment. Mentre que les Galeries Laietanes (a partir de 1915), seguint l'itinerari del Faiança, va incorporar artistes de la generació següent, la de 1890.

Com a conseqüència de la Gran Guerra, amb la neutralitat d'Espanya i l'activació de l'economia, es va produir una mena d'“edat d'or” del comerç artístic en què va abundar l'oferta artística, tant pel que fa al volum de transaccions comercials com al nombre d'exposicions. Tanmateix, d'això en van sortir mal parades les Galeries Laietanes, perquè van convertir-se en un espai d'art del tot heterogeni, i les exposicions estaven mancades de coherència.

Pel que fa a les revistes culturals, Segura va patrocinar *Vell i Nou*²⁷ (1915-1921), la seu de la qual estava a les mateixes Galeries Laietanes. És un fet significatiu, ja que va

²⁶ Jaume Vidal i Oliveras (2012), *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona).

²⁷ Mercè Vidal i Jansà (1991), *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans) 182: “Des del diari *La Veu de Catalunya*, a primers de març de 1915 es dona notícia de l'aparició *Vell i Nou*, que comptava com a redactors amb Miquel Utrillo, Francesc Pujols, Xavier Nogués, Romà Jori i Joaquim Folch i Torres. El 13 de març apareixia el primer número amb treballs d'Utrillo, Jori, Pujols i Folch i Torres; el format era en mida foli, sols tenia quatre fulls i portava per subtítol el de *Revista setmanal d'art*. [...] Pensem que preveient que tindria continuïtat (la revista), també s'incita el lector i col·leccionista perquè la guardi com un document de la vida artística de Catalunya. Evidentment que el component nacionalista no hi manca: “*Vell i Nou* serà el mirall que emmirallarà a l'enjoellada Catalunya”, es deia (a la introducció del primer número). I, no cal dir que

ser la primera publicació del país que sorgeix en el marc d'una plataforma privada. Tenint en compte que fins aleshores les revistes d'art estaven unides a grups d'interès o iniciatives culturals, i no a una galeria comercial. El 24 de setembre de 1915 les galeries van inaugurar una sala exclusiva de la revista, on es van presentar les exposicions organitzades per *Vell i Nou*. Aquell dia es va exposar la Col·lecció Plandidura, presentada per Francesc Pujols. Plandidura va ser un dels principals col·leccionistes barceloní amb l'adquisició de cartells, teles de pintors contemporanis –la primera de les quals duia la firma d'En Ros i Güell–, així com també d'art gòtic i romànic. Més tard, es va exhibir ceràmica de Francesc Quer i Josep Aragay i, ja el 1916, es va realitzar una mostra de joies i ferros de Pau Gargallo. Aquest model d'exposicions, ideat per Folch i Torres, es va fer amb l'objectiu d'incrementar el nombre de subscriptors de la revista i, al mateix temps, atreure més públic interessat en l'art.

Poc a poc es va anar prenent consciència que les galeries d'art eren un element vertebrador de la cultura de Barcelona, alhora que conformaven la imatge de la ciutat. Com a mostra d'això, la revista de promoció turística *Barcelona atracció* –escrita per Alfons Maseras i il·lustrada amb fotografies de Josep Brangulí–, va ser la primera en publicar un article exhaustiu sobre les galeries en actiu en els anys trenta²⁸. Les galeries que destaquen, tot i que és una llista incompleta, són: la Sala Parés, les Galeries Laietanes, les Galeries Syra (carrer Diputació, prop del passeig de Gràcia), els establiments, principalment dedicats al mobiliari, Busquets (Passeig de Gràcia) i Badrinas (Diagonal, al costat de Passeig de Gràcia), La Pinacoteca (Passeig de Gràcia), el Saló Rovira (carrer Ferran), la Sala Barcino (Rambla Catalunya), la Llibreria Catalònia (Ronda de Sant Pere, prop del Passeig de Gràcia), el Cambril (carrer Corribia), la Sala Avinyó (carrer Avinyó), les Galeries Emporium (carrer Boters) i, afegida per Vidal i Oliveras, la Sala Esteva (carrer Casp, també prop del Passeig de Gràcia).

l'aparició d'una revista d'art era quelcom esperat: “sabem que som esperats amb ànsia pels afeccionats a les Belles Arts” [...].

²⁸A. Maseras, “Las salas de Exposiciones de Barcelona”, dins *Barcelona atracció*, Barcelona, abril de 1932.

Josep Dalmau. De pintor a marxant

Dalmau, d'artesà a artista

Josep Dalmau va néixer a Manresa l'any 1867, al si d'una família artesana. El besavi, Ignasi Dalmau, i l'avi, Francesc Dalmau i Serra, van fer d'espardenyers. L'oncle patern i hereu de la família, Francesc Dalmau Cantarell, va seguir l'estructura gremial, mentre que Dalmau pare, fill no primogènit, va exercir d'enquadrador i relligador de protocols notariais. El pare va ensenyar l'art d'enquadrar a Josep i al seu germà Rafael des de ben petits. Es desconeix si Josep Dalmau va rebre educació d'altres fonts. Això no obstant, amb aquesta formació, Dalmau va aconseguir un tracte directe amb els notaris, que el va impulsar cap a una societat que es nodria de la cultura d'élite, alhora que s'aproximava als oficis artístics més enllà del simple artesanat. Cal destacar que era una època en què cultura i compromís polític estaven estretament relacionats, i la seva família ocupava una posició capdavantera en el microclima manresà: tant el pare com el tiet de Dalmau tenien càrrecs polítics rellevants a la ciutat.

L'any 1884, Dalmau, amb disset anys, i el seu germà, de tretze, impulsats per un esperit aventurer, sobretot del germà gran, van marxar cap a Barcelona. S'encetava així un trajecte a la ciutat modernista i cosmopolita, fins aleshores insospitat. El germà va treballar una temporada com a pastisser i, més tard, va ser enquadrador del Col·legi Notarial, mentre que Josep Dalmau, en condicions especialment dures, va treballar en algun taller d'enquadració. La seva formació d'impressor –a final de segle era un ofici obert a la cultura– i l'ofici de relligador de protocols notariais el van atansar a la pintura i al món de l'art, forjant-se una educació autodidacta, que probablement els seus orígens no li haurien permès. Fins el punt que el seu esperit, sacsejat per la novetat que expressaven col·lectius intel·lectuals heterogenis, el va submergir íntegrament al flux del present artístic del moment, fent mostra objectiva d'aquesta metamorfosi les diferents facetes artístiques que va assolir.

Primerament, l'any 1892, Dalmau, amb vint-i-cinc anys, es va donar a conèixer públicament, participant a l'*Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions*, a la secció d'indústries artístiques, amb una obra (corresponia al núm. 1539 del catàleg) descrita com *Cueros pintados i en relieve*. Clemente Arraiz, Julián Cantant i Vicente Ferrer van col·laborar-hi, tot i que l'autoria de l'obra correspon a Dalmau, que va ser guardonat amb medalla de tercera classe. El butlletí d'admissió duia adherida una nota: "Se hacen trabajos especiales con los dibujos o relieves

exprocesos según la importancia del pedido”²⁹. En efecte, el públic podia fer encàrrecs. L’èxit d’aquest objecte va condicionar i afermar la voluntat de professionalització artística de Dalmau.

D’altra banda, és important destacar la preparació que va rebre al taller de Joan Brull (un dels artistes més emblemàtics del modernisme simbolista català amb formació francesa), que es va iniciar probablement al 1896 fins la primera i única exposició individual de Dalmau a Els Quatre Gats. Joan Brull va traspasar al seu deixeble, a més a més d’un estil pictòric, la sensibilitat poètica simbolista-romàntica, aferrada a l’idealisme romàntic, l’esperit de llibertat creativa i introspecció. Aquests valors van fer de Dalmau un modernista amb predilecció per l’art nou, *l’art pour l’art*, i li van permetre, *a posteriori*, enfilear les avantguardes i els moviments d’innovació, igualment deutors del romanticisme. Així és que la relació Brull-Josep Dalmau, consolidada fora de l’àmbit de l’Acadèmia, amb una consciència clara de marginació – tret característic dels sectors innovadors – envers l’art institucionalitzat, va ser fonamental per a enfortir i motivar la seva posició com a futur marxant.

Quant a l’estil pictòric de les seves obres – sobretot retrats –, durant aquest període, es caracteritza per les veladures, emboiraments i *esfumats*, que transporten la visió més enllà de l’estricta superfície de les coses, espiritualitzant els objectes, abocant-los al misteri, a l’indefinit. Tant la pintura de Brull com la del seu deixeble abandona els colors purs i tendeix als monocromes, cercant la indefinició de les línies i el difuminat.

Dalmau va ser admès en dues exposicions col·lectives organitzades per l’Ajuntament de Barcelona, a la secció de pintura: el 1896, a la III Exposició *de Belles Arts i Indústries Artístiques*, va presentar *Oriental* (núm. 191 del catàleg), una pintura a l’oli, que, a diferència de la majoria d’obres del catàleg, no s’indica el preu de venda. I el 1898, a la IV *Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques*, va presentar una altra pintura a l’oli, titulada *Zobeida* (núm. 252 del catàleg). En aquest cas sí que s’indica el preu de l’obra, 600 ptes.

Tot seguit, és rellevant detenir-nos en la primera i única exposició individual d’èxit rotund que va efectuar, del 8 al 28 de juliol de 1899, als Quatre Gats. L’única referència gràfica són unes teles soltes que resten dipositades al Museu Comarcal de Manresa – 22 olis, del seu període de formació, abans de la seva estada a França – que, tot i no correspondre a la mostra de l’exhibició, per les dates i l’estil estableixen semblances:

²⁹Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l’aventura per l’art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 49.

pintura emboirada. Tanmateix, ens queda constància escrita de l'exposició, gràcies a les opinions varies d'alguns crítics, que van veure en ell la figura d'un artista novell amb possibilitats³⁰. Com també el recordatori de Joaquim Bas Gich, trenta-dos anys després, que va contribuir a omplir els buits, que la memòria havia deixat en l'oblit, sobre els detalls que van envoltar la realització i les conseqüències dels aspectes paral·lels a l'exposició³¹.

Un cop assolida la condició de pintor professional, Dalmau, al voltant de 1900, va viatjar per primera vegada a París, capital de l'art, i a la Costa Brava. Dalmau, a una entrevista³², va atribuir el viatge de la Costa Brava a la casualitat; altrament, Jaume Vidal i Oliveras hi veu una relació directe entre ambdues peregrinacions. D'antuvi,

³⁰Anònim. *La Renaixensa*, 12-7-1899 a íd.: "La exposició Dalmau instal·lada a la sala gran dels "IV gats" ofereix notes diverses, filles totes d'un jove que sentint l'art posseeix un cert domini de la tècnica del dibuix i la pintura [...] Dalmau presenta dibuixos [...] acceptables del tot i fins i tot notables alguns d'ells i al seu costat d'altres que per volguer semblar-se a les obres d'altres artistes pequen de falta d'espontaneïtat. Lo dia que en Dalmau s'aconsoi de no fer més que lo que sent de debò, aquell dia l'aplaudirem incondicionalment, doncs facultats té per arribar-hi". Anònim. *Diario de Barcelona*, 12-7-1899 a íd.: "[...] la exposición de dibujos i pinturas que el señor Dalmau ha organizado en el salón de los "Cuatre Gats", se adivina desde luego que allí hay, no tan sólo una disposición no vulgar para el arte, sino una vocación perfectamente caracterizada. [...] Según se nos dijo, no lleva mucho tiempo en el ejercicio del arte, tres años apenas; esto justifica lo que dijimos antes, esto es, que hay en el señor Dalmau un espíritu de intuición que ha de llevarle seguramente a envidiables alturas". Anònim. *La Publicidad*, 14-7-1899 a íd.: "De que es joven principiante el expositor dan fe las imitaciones de estilos que asoman en la mayoría de los dibujos, cosa no reprochable, puesto que todos los artistas casi sin escepción han empezado a imitar a sus maestros predecesores. Nótese sin embargo, en algunas obras una tendencia personal que es la que deve cultivar con preferencia [...]". A.O. *La Vanguardia*, 16-7-1899 a íd.: "Desde luego queda fuera de toda duda, que el señor Dalmau sabe dibujar y pintar muy bien, y que tiene una manera personal de ver las cosas, por más que todavía, como es inevitable, se observen vestigios de imitación en algunas de sus representaciones".

³¹Joaquim Bas Gich, "Els Quatre Gats", *D'Ací i d'allà*, gener Barcelona, 1931 a íd.: "Magna i memorable dintre dels annals d'"Els Quatre Gats", fou la gesta que va organitzar el nostre Dalmau per a la seva exposició. Es repartiren 200 bitllets, la meitat de cinc pessetes i l'altre de dues. Per agraïment als qui serien els seus benefactors, el generós Dalmau els donava un tast del seu art; en lloc de bitllet regalava un original, que era el paisatge per als més econòmics i un capet colorit per als de més preu. Bon compromís havia contret! En ésser a la cinquantena, durant la seva confecció, ja no podia més, va demanar ajut, i amb el bon Sebastià Junyent i en Guerrero, que fou després miniaturista, feren una excursió a Sant Medir i epigolant d'ací d'allà varen sortir del compromís respecte els paisatges. Els capets, els féu l'interessant i va firmar tots els dibuixos després d'haver-los retocat, donant-li el seu segell personal, per honradesa. Un company molt eixerit s'encarregà de col·locar-los gairebé tots, i el dia de la festa es despatxaren els restants. Vingué aquest jorn i s'estrenà amb solemnitat, en honor al company, una peça de putxinel·lis titulada "Miss Nelly o l'hostal de Sant Corneli" i que tingué un èxit delirant, i quedà de repertori representant-se des de llavors nombroses vegades. En Junyent, que havia de dirigir la paraula al públic, de tan emocionant no pogué dir un mot, i llavors el nostre Dalmau, deixant a part la modèstia que li havia fet delegar la paraula a en Sebastià, traient aquella força de voluntat que li havia de fer tantes grans coses, es dirigí, amb grans aplaudiments, a la multitud. Quan en fer el recompte del recaptat es va trobar amb tants diners, féu primerament un salt, després una corredissa i no va parar... fins a París".

³²Entrevista de José D. Benavides a Dalmau, Barcelona, 1928 a íd. 250: "Para presenciar la semana de carnaval tomé el tren para Niza, con ánimo de regresar a Cataluña enseguida. El mismo día de mi llegada visité el "Palace de la Gaité", y yo que no había jugado nunca, queriendo probar suerte, perdí todo lo que tenía. Cuando regresé al hotel, mi capital no excedía de tres francos. Comencé, pues, a buscarme sustento. Tuve la suerte de que me encargasen varios retratos de niña, y estos estudios aumentó el caudal de mis adquisiciones técnicas. Era tiempo de que el público viniera hacia mí. Vino lentamente, pero vino, sin que yo hiciera para atraerlo ninguna concesión".

sembla que va exercir com a pintor, dedicant-se especialment al gènere de retrat, que era el que tenia més possibilitats comercials. Amb referència a les pintures, s'allunyen significativament de l'espiritualitat i, per tant, del somni modernista anterior, i s'adapten, dins un registre ampli, al postimpressionisme: desapareixen les boires, els difuminats, la vaporositat. En conseqüència la representació està més ben definida i nítida, partint d'una paleta apujada. Aquesta canvi sobtat s'explica perquè Josep Dalmau va assimilar a França un nou concepte artístic, que, tot i no estar vinculat amb els sectors més innovadors i rebels, encaixava amb aquell concepte de modernisme identificat amb l'art nou i la renovació.

Foraster a París

Ara bé, Dalmau, no es va integrar als cercles parisencs, més aviat se'n defugia, i finalment, com a resultat d'una reflexió– la seva posició d'artista se sustentava sobre basaments fràgils³³– va decidir canviar l'ofici de pintor pel d'antiquari/ marxant d'art modern. Tot i el reemplaçament, el concepte primer de modernisme, entès com a renovació constant de la tradició, continuava inalterat en Dalmau, com també les seves inquietuds. Així és que, la influència francesa, juntament amb l'experiència d'Els Quatre Gats i la pràctica de pintor simbolista, el va dur cap a noves perspectives professionals, que, certament, ja havia iniciat des de 1898³⁴ a Barcelona, compaginant-les amb la tasca de pintor.

Dalmau, després de residir dos anys a França, va haver de tornar per motius sentimentals³⁵: es va casar, a principis de segle, amb Dolors Montmany, modista de

³³ ibíd., 250: “En Niza y en París, pude haber hecho una carrera artística provechosa. No supe o no quise”.

³⁴ ibíd., 261: “El dietari de Sebastià Junyent informa d'operacions comercials entre Junyent i Dalmau: El 28 de gener de 1898, el dietari (...) fa referència a unes compres d'antiguitats fetes a Dalmau sense especificar de què es tracta exactament. El juny de 1898, s'assenyala la concessió d'un préstec de 10 ptes. a Dalmau i el febrer de 1899, un altre de 5ptes. El març de 1899, Dalmau retorna 15ptes. El març de 1899, Sebastià Junyent compra dos marcs antics a Dalmau. El mateix mes li compra cinc marcs més a 35pts cadascun. L'11 d'abril, Sebastià Junyent li compra un marc. El maig de 1899, Sebastià Junyent cobra un dibuix de Dalmau pare. El juny de 1899, Sebastià Junyent adquireix una cornucòpia a Dalmau per 5ptes. L'agost de 1899, Sebastià Junyent cobra la venda de 22 gerros a Dalmau. La venda dels gerros puja a 125 ptes. A les quals cal afegir 8 ptes més. El 4 de gener de 1900, Sebastià Junyent ven un marc i un cobre- llit a Dalmau. El 21 de febrer, paga a Dalmau 12,50 ptes”.

³⁵ibíd., 251: “Salí de Niza, después de dos años, por un problema de orden sentimental. Mi novia de entonces y mi señora de hoy, me escribía unas cartas lacrimosas, de muchos pliegos, pidiendo que regresara. El amor, la divinidad más benéfica del hombre, que golpeaba mi corazón, me tenía grávido de nostalgias, incontentable, víctima de la terrible afectosidad. Pudo ella más que yo. Al despedirme de mis amistades, me hicieron varios regalos (...). Sin embargo vine con la intención de volver a Niza. Tenía el compromiso de hacer los retratos de los hijos de un virrey de América... [...]. Prominente figura en París, con su ayuda, posiblemente hubiese entrado por la puerta grande. Una hija de este virrey, regaló un Fray Angélico al Museo del Prado”.

barrets i afeccionada a les antiguitats, que posseïa i regentava un establiment de venda i importació de barrets de senyora i nena.

Aleshores, l'activitat artística de Dalmau va minvar dràsticament, participant a algunes exposicions, a dues de les quals no va ser admès: el 1907 va inscriure's al butlletí d'admissió de la V *Exposició internacional d'Art* dins la secció de pintura, amb el núm. 1862, l'obra *Cabeza de estudio*³⁶ i, amb el 1864, una altra obra³⁷ amb el mateix títol. Les peces no es van acceptar perquè estaven passades de moda, i actualment es conserven al Museu Comarcal de Manresa. Així mateix, el 1911, va inscriure's al butlletí d'admissió a la VI *Exposició Internacional d'art* amb la pintura a l'oli *Efigie de Jesús*, i també va ser rebutjat. Després sí que va participar en tres exposicions col·lectives a la seva Galeria: al juliol de 1917, a l'*Exposició en motiu de la Clausura de l'Exposició d'Art Francès. Galeries Dalmau*. Del 16 d'octubre al 6 de novembre de 1916, a l'*Exposició de modernisme pictòric català confrontada amb obres d'avantguarda* amb les obres, *Reflexes*, *El gerro* i *Nota de color* (pastel). I, del 22 d'octubre al 6 de novembre de 1928, a l'*Exposició inaugural temporada 1928-1929* amb l'obra intitolada *Recerca d'ombres i reflexes entorn d'una copa de vi*.

A més, va participar a l'*Exposició col·lectiva d'artistes manresans*, oberta des del 23 desembre de 1933 fins al 5 de gener de 1934, a la Llibreria Catalònia, amb l'obra *Ecce homo* (1905), conservada també al Museu Comarcal de Manresa³⁸, i, finalment, l'any 1936, a la *Primera exposició de l'Associació d'artistes independents* amb *La meva mare Retrat* (1916) i *Taronges* (1932).

³⁶ *ibíd.*, 199: “El bust està lleugerament desplaçat cap a l'esquerra. Una maça central situa el tòrax. [...] El rostre n'és la part privilegiada. [...] la seva claror i el seu pes preponderant per damunt d'altres aspectes, atrau el primer cop d'ull i el dirigeix cap al rostre. [...] El color predominant és el verd, realçat amb unes gama de grisos. En alguns punts com ara els llavis, la flor dels cabells i les galtes, hi ha uns esquitxos de carmí. Els colors, aquesta és una característica de Dalmau, són enfarinats”.

³⁷ *Ídem.*, 193: “Representa un rostre de dona. La posició de la cara descriu una diagonal molt pronunciada: la base del rostre és en un dels escaires i la faç divideix el quadre en dos triangles iguals. El rostre és observat des d'un contrapicat i la seva posició és de 3/4, la qual cosa li proporciona un lleu moviment. [...] La pinzellada és molt aigualida; en alguns punts, més que no pas pintat, es diria embrutat a causa del poc pigment utilitzat. Els colors predominants són els terres. Hi ha una preponderància del siena torrat. En les zones més obscures s'utilitza el blau ultramar”.

³⁸ *ibíd.*, 212: “La peça presenta una testa frontal amb una corona d'espines que s'identifica amb Crist sobre un fons neutre. En termes generals, els extrems de la figura—cabells i barba— acaben mesclant-se amb el fons. La figura es presenta com una aparició que surt de la tenebra. L'aigua del rostre és majestuós i l'expressió no és estàtica. [...] L'espina, però, és l'únic element executat amb posterioritat i, en conseqüència, posseeix un lleuger relleu. Des d'un punt de vista tècnic i de concepte de l'obra, aquesta peça correspondria a l'etapa anterior al 1900. Predominen els tons siena i els blaus. El fons està compost de verds, ocres i blaus. Els colors són força nets”.

De botiga d'antiguitats a galeria d'art modern. Les Galeries Dalmau

Primera etapa (1911-1923). Del carrer del Pi a Portaferrixa: un espai per a l'art nou

El 1906, després de finalitzar uns estudis de restauració³⁹, Dalmau es va establir a Barcelona i va adquirir el local d'un conegut antiquari, L. Quer, situat al carrer del Pi núm. 10, molt a prop del carrer de la Palla, on a partir de la primera dècada del segle es van concentrar els antiquaris barcelonins amb més ressò. A l'establiment hi tenia bàsicament antiguitats, i posteriorment el va ampliar amb una secció d'art modern que, a la llarga, va rellevar el comerç de la botiga, fins a arraconar els objectes antics. Tanmateix, va haver-hi un lligam innegable al llarg de la història de les Galeries entre el comerç d'antiquari, gènesi i font d'ingressos principal del negoci, i la promoció d'art modern.

La primera exposició documentada d'art modern es va fer el 1908, amb la mostra de J. Mompou i unes estampes japoneses⁴⁰. L'any següent es va realitzar una segona exposició conjunta de Joan Colom i Augustí, i Isidre Nonell; però la primera al·lusió a l'art contemporani fa referència a un departament específic dedicat a la producció contemporània, inaugurat el 1909. A mitjan de 1911 es va anunciar el projecte d'ampliació del comerç, que va ser possible gràcies als guanys que va obtenir Dalmau en el mercat de les antiguitats, especialment en la importació/exportació, que duu implícit l'anar i venir de França. També ho corrobora *L'exposició de retrats i dibuixos antics i moderns*, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona l'any anterior, en què Dalmau hi va participar com a antiquari, cercant el reclam del públic, amb unes peces

³⁹Dalmau va estudiar restauració a Bruges i a Gand i, més tard, va dur a terme treballs puntuals com a tècnic restaurador per al Museu de Barcelona. Destaquen: el 1915, la restauració dels retaules dels Platers per a la Junta de Museus i, el 1914, la reentalació complexa del quadre *La Batalla de Tetuan de Fortuny*.

⁴⁰Ricard Bru i Turull (2009-2010), *El comerç d'art japonès a Barcelona* (Universitat de Barcelona). 260 i 277. [19 de maig de 2013 <http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n10p259.pdf>]: “[...] El gust i la moda per tot allò procedent del Japó va arribar també al nostre país, per bé que ho va fer en unes dates una mica més reculades, a l'entorn de la dècada de 1880. Igualment, com a la resta d'Europa, el comerç d'art japonès es va potenciar a Barcelona coincidint amb l'auge del fenomen del japonisme, primer a través de la importació indirecta, via França, i posteriorment amb l'establiment de les primeres cases comercials catalanes al Japó. En aquest sentit, es pot afirmar que a Barcelona comerciants i col·leccionistes van tenir un paper fonamental en la difusió de l'art japonès. [...] A Barcelona, hi havia alguns bons col·leccionistes d'art oriental, però eren pocs i, malgrat l'establiment que Sacs anomenava del dibuixant Josep Porta, propietari d'una col·lecció formada a Berlín, i les exposicions puntuals d'art japonès que oferien botigues i galeries com ara la Sala Dalmau, de Josep Dalmau; el Faians Català de Santiago Segura; els Almacenes Alemany o el Celeste Imperio, generalment aquests van fer les seves compres més importants a l'estranger [...]. Amb tot això, Barcelona va seguir sent, a finals del segle XIX i a inicis del segle XX, el principal centre de comerç d'art japonès d'Espanya, on s'importaven, on es venien i des d'on es distribuïen bona part de les artesanies japoneses que van arribar a les llars a l'entorn del 1900, a mans de petits col·leccionistes, a mans d'artistes i d'aficionats”.

molt valuoses. Destaquen un Greco, que Joan Sacs va distingir com una de les millors falsificacions de l'exposició, dos Goya (*Retrato de Manuel Godoy*, valorat en 15.000 ptes i *Retrato de niño*, 8.000 ptes) i dos Arujo⁴¹. És important recordar que el mercat de l'art i les antiguitats van experimentar un apugeu considerable a Barcelona, fet visible en les celebracions d'exposicions particulars en salons i galeries de la ciutat⁴².

L'establiment flamant va ser batejat amb el nom de *Galeries Dalmau* i es va establir al carrer de Portaferrixa, 18, pels volts del nucli antic, amb l'objectiu de combinar exposicions d'art antic i modern, i amb una novetat, sens dubte transcendent: importar a la ciutat de Barcelona l'art d'avantguarda estranger. D'aquesta manera, Dalmau eixamplava els horitzons culturals barcelonins, neguit inherent als cercles més dinàmics de la societat.

L'espai de les Galeries estava situat al pati interior d'una casa “una mica humit, amb uns testos esgalabrats i unes plantes raquíques, que fa tot plegat a l'hivern una olor de molsa ombrívola, en el centre del qual hi ha una mena de gàbia amb uns vidres en el teulat. Aquesta gàbia podria ésser un taller de fotografia. En realitat és la gàbia de les Galeries Dalmau –o sigui el temple de l'art d'avantguarda”⁴³. L'estructura de dins les Galeries era pròpia d'una nau industrial, i tenia un mecanisme amb fils que anava de la claraboia als laterals per a regular la llum. La nau estava dividida per envans de fusta que no arribaven al sostre, distribuint dues o tres peces independents, a més d'un despatx. Cap a l'any 1915, s'hi van efectuar reformes i es van habilitar els soterranis per a subhastes i exposicions. A partir d'una carta de Miró⁴⁴, es pot deduir que la galeria disposava també d'un taller de restauració-magatzem al carrer de Perot lo Lladre, que entra i surt per Portaferrixa i Pi.

⁴¹Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 62 i 252.

⁴²M. Utrillo, “Barcelona centro de arte” a *La Publicidad*, 14-4-1912 a íd.: “Pero en donde se evidencia la importancia del movimiento artístico barcelonés, es en las exposiciones particulares que constantemente y con éxito creciente se celebran en diversos salones y galerías de la ciudad. No hay necesidad de recordar la larguísima lista de exposiciones celebradas en el Salón Parés, las que desde hace algunos años se ha organizado en las galerías del Fayans Català, la de los salones Reig, Dalmau y Pallarols y las que con gran frecuencia han tenido lugar en el Ateneo, en el Círculo Ecuéstre y en otros muchos locales de la ciudad. El número de exposiciones, su continuidad, la calidad de las obras y su variedad, tienen gran importancia, pero todavía es más elocuente el siguiente hecho material: el año pasado, en un solo local de Barcelona, se han adquirido cuadros cuyo importe ascendía a más de 120.000 pesetas, y como de nada sirve abrir mercados si no hay compradores y ser artistas si el arte no mantiene a los que lo cultivan, he aquí una indicación que tiende a demostrar que materialmente Barcelona es un “Centro de arte”.

⁴³Josep Pla (2009), *El quadern gris* (Barcelona: Destino) 586.

⁴⁴Joan Miró. “Carta del 15-8-1921”. *Epistolari Ràfols*. Biblioteca de Catalunya. Barcelona a íd.: “No sé si en Dalmau us ha contat mai el respecte religiós que sobre en això tenia quan jo treballava en la *Taula* [1920] al seu taller del carrer de Perot lo Lladre”.

Per arribar a les Galeries, s'havia de travessar “un corredor llarg (encara existent) i un xic llampat de foscant, campit amb ocre i decorat amb unes motlures color de noguera. A les parets d'aquest corredor hi havia penjada una col·lecció de quadros antics, d'autors desconeguts, les representacions de paisatges o natures mortes dels quals estaven emboirats per la negror dels vernissos acumulats i que havia enfosquit la pàtina del temps”⁴⁵.

Referent al personal, a més de Josep Dalmau, hi havia una dependenta, l'Antonieta⁴⁶, i possiblement uns quants ajudants de vessants diferents (a banda del comerç d'antiquari hi havia una secció d'articles pels artistes, que amb al pas del temps també es van destinar a les escoles); mentre que al taller, un restaurador, un ebenista i algun aprenent. Convé destacar que, apart de les feines específiques de restauració, pròpies d'un establiment d'antiguitats, al taller fabricaven i proveïen les exposicions de marcs, i, durant la temporada baixa, atenien encàrrecs d'ebenisteria.

Quant a l'horari de les Galeries, anava de les nou fins a prop de les dues, i a les tres es reprenia la feina fins a finalitzar la jornada, a les vuit de la tarda. El diumenge al mati romania obert. Sembla que el visitant havia de pagar per accedir a les exposicions, si més no en alguna ocasió.

L'organització de les exposicions oscil·lava entre les exhibicions periòdiques, que restaven obertes durant un període de temps –tenien una periodicitat quinzenal–, que no coincidia amb els anys naturals sinó que anava tradicionalment de setembre-octubre fins a juny-juliol. Podien concórrer al mateix local dues o tres exposicions paral·leles de diferents artistes. I les de caràcter permanent, que s'oferien durant l'espai d'inactivitat expositiva periòdica. És important destacar que Josep Dalmau integrava, amb un estudi previ (a principi de segle hi havia una simpatia vers l'ordenació d'elements particulars), peces de caràcter anecdòtic⁴⁷ a les exposicions, per tal de transmetre a l'espectador un plantejament ambiental per a cada mostra. De manera que l'ornamentació afegida, tot i

⁴⁵Rafael Dalmau i Ferreres (1946), *Memòries d'un aprenent d'antiquari* (Barcelona: Llibreria Dalmau), 23 i 24.

⁴⁶Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 255: “Antonieta. Dependent de sempre a Can Dalmau. Tothom la coneix per “l'Antonieta de can Dalmau”. Vivia a prop de l'Església de la Mercè”. Manuscrit sense signar. Secció Galeries Dalmau. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes.[...] Pel tipus d'informació, la persona que el va escriure devia ser molt pròxima a J.F.Ràfols.

⁴⁷“Ecos”. *El poble Català*, 8-6-1911 a íd.: “En Gargallo prepara una exposició[...] a les Galeries Dalmau. [...]En Gargallo per a complement de decoració volia ornamentar el saló amb dibuixos seus, o amb uns quants quadros d'un altre pintor. En Dalmau va oposar-s'hi: <<–No, això no ofereix cap novetat. Farem una altra cosa més suggestiva. Entre les estàtues col·locarem unes vitrines i a dintre puntes velles, les divines puntes que suggestionen a les dones i que fan que els ulls es facin a les complicades delicadeses. [...]No us heu adonat, lectors, que s'inicia entre nosaltres el bon gust del detall”.

ser *a priori* aliena a l'obra d'art, podia formar part del seu context o enriquir-ne el significat, anant més enllà d'una mera acumulació de peces.

Josep Dalmau, davant l'absència d'un mercat artístic català amb afany de modernitat, va dur a terme un projecte de promoció i transformació cultural des de les seves Galeries. La selecció del marxant comprenia un ventall d'estils eclèctics, des del Postimpressionisme i el Noucentisme fins a la germinació de l'Avantguarda, ja que la novetat no està subjecta a una tendència concreta, sinó que és dinàmica i canviant. D'aquest projecte se'n destrien quatre etapes⁴⁸. La primera es basa en la campanya d'exposicions d'art estranger amb què es va inaugurar l'establiment: Mela Mutermilch (del 3 al 24 de juny de 1911), F. Xavier Gosé (novembre/desembre 1911)⁴⁹. Exposició d'Art Cubista (del 20 d'abril al 10 de maig de 1912), Exposició d'art polonès (maig/juny 1912)⁵⁰ i Exposició de miniatures perses (del 15 de gener al 15 de març de 1913). Aquesta última va ser un fracàs, i per això es van interrompre les exposicions d'artistes estrangers fins l'any 1915, en què Dalmau va acollir a les seves Galeries aquells artistes forasters vinculats a l'avantguarda.

Paral·lelament van tenir lloc dues exposicions. La primera va ser una mostra de Torres-García (1912), famosa pel fullet de presentació on Eugeni d'Ors manifesta

⁴⁸Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial).

⁴⁹**Mela Mutermilch** (Varsòvia, 1886– París, 1967). Maria-Mela Klingsland es va formar a l'acadèmia *Colarossi* de París, alternant, al principi, les seves activitats a França i Catalunya. El 1911 va inaugurar pràcticament la nova sala d'exposicions de Josep Dalmau, a qui va dibuixar. Els seus retrats presentats al *XXIII Salon de la Société Nationale* de París (1913) van ser destacats per Apollinaire com les obres d'aparença més moderna de l'exposició. En efecte, Muler va destacar especialment en la figura i el retrat (va fer els d'*Albert Roussel, Pompon, H.Barbusse, G.Courteline*, etc) i va guanyar una medalla d'or a l'*Exposition Universelle* de París del 1937. Amiga del pintor Pere Farró, Mela Muter va viure amb ell a Girona, on va aglutinar un grup internacional d'artistes —entre els quals hi havia Xavier Monsalvatje i Iglésias, Manolo Hugué i Celso Lagar—, que es va dissoldre amb la Primera Guerra Mundial. Muter també va exposar individualment a la Societat *Athenea* (1914). La seva pintura era molt construïda i amb forta base de dibuix, acolorida amb petits tocs de tons vius.

Francesc Xavier Gosé i Rovira (Alcalá de Henares, Castella, 1876– Lleida, 1915) de ben petit va anar a residir amb la família a Barcelona, on va iniciar els seus estudis a la Llotja i, alhora, es va formar amb el dibuixant realista Josep Lluís Pellicer. Va destacar per la seva habilitat en la línia i el traç, i molt aviat va evolucionar cap al Modernisme, emprant el japonisme en les composicions, l'aplicació del color i l'ús del *coup-de-fouet*. Va participar en diverses revistes com l'*Esquella de la Torraxa*, *Quatre Gats* i la *Saeta*. L'any 1900 va marxar a París on es va especialitzar en el dibuix humorístic i va adquirir força èxit amb la plasmació del París Bohemi. A poc a poc va començar a col·laborar en revistes franceses com *Le Rie o Le Témoïn*, i en d'altres d'alemanyes. Va tornar a Barcelona, durant períodes breus, i va exposar a la Sala Parés i a les Galeries Dalmau. Al final de la seva trajectòria, a partir de 1912, es va centrar en el món de la moda i els seus dibuixos es van allunyar de l'estil modernista, sent més geomètrics i estilitzats.

⁵⁰E.C Ricart, *Memòries inèdites*, 1938: “L'exposició dels artistes polonesos a Can Dalmau de la Portaferriassa, va apassionar a gairebé tots els que anàvem a Can Galí. El mateix senyor Galí no ens frenava el nostre entusiasme, amb tot i que la lluminositat dels polonesos no tenia res a veure amb la mitja claror tan cara a Galí. Hi havia, però, un lligam *germànic* manifestat més en la manera de compondre i de dibuixar que no pas en el color”.

públicament el seu programa noucentista; mentre que a la segona es van exhibir obres de Picasso de l'època blava (1912).

Cal fer una especial referència al reconeixement públic i social de Dalmau, ja que, només havent organitzat l'exposició de Mela Mutermilch, el juny de 1911, va ser elegit membre del comitè organitzador de Barcelona de l'Exposició dels artistes catalans a París⁵¹. És molt possible que aquesta distinció provingués no tan sols del impacte que van ocasionar les noves Galeries, sinó també de la tasca que va dur a terme Dalmau al carrer del Pi.

A la segona etapa, les Galeries, mancades d'exposicions estrangeres, van fer mostra d'obres d'artistes locals, que refusaven els principis acadèmics vers la "renovació". Destaquen la primera individual d'Aurora Folquer(1913), que va exhibir composicions enormes amb escenes gitanes⁵²; Darío Regoyos (1913), la primera individual d'Aragay(1913), Torné Esquius (1913-14), l'homenatge a D. Regoyos (1914), la primera individual de Laura Albéniz (1914) – aquesta artista s'havia presentat al públic l'any 1911 en una exposició conjunta a les Galeries Laietanes –, i el debut barceloní de Gustavo de Maeztu (1914).

La tercera etapa es defineix per dues línies de treball. La primera va ser fruit de les restriccions imposades als països bel·ligerants per la Guerra Europea, bandejant la major part de la vida artística als països neutrals. Arran d'això van arribar a Catalunya exiliats, però també nadius, sobretot dels que residien a França, alterant l'atmosfera del panorama autòcton, independentment de la seva inclinació artística.

A continuació indiquem les exposicions: del 28 de gener al 12 de febrer de 1915, va exposar Celso Lagar, juntament amb escultures d'Hortènsia Begué, la seva companya. Otto Weber, del 25 de febrer al 12 de març, va exhibir, amb un estil cezannià, paisatges de Catalunya, que van ocasionar incomprensió, manifestada a la premsa⁵³; mentre que

⁵¹ *La Veu de Catalunya*, 7-9-1911a Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial): "Hi ha dos comitès, un a Barcelona i un altre a París. El de Barcelona és format per Josep Puig i Cadafalch, Eugeni d'Ors, Josep Llimona, Emili Cabot, Josep Junoy, Santiago Segura, Josep Dalmau i Joaquim Folch i Torres".

⁵² Josep-F. Ràfols. "Josep Dalmau". *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*. núm. 79. Desembre 1937. 385[19 de maig de 2013 http://ddd.uab.cat/pub/butmusartbcn/butmusartbcn_a1937m12v7n79.pdf].

⁵³ "Crònica d'art. Otto Weber". *El poble català*, 22-3-1915 a Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern*: "En aquella petita Sala Dalmau de les coses estranyes el pintor alemany Otto Weber exposa moltes teles que segons el prospecte i el prologuista del mateix, són imatges de Catalunya. S'hi parla de Girona, del Port de la Selva, àdhuc de Barcelona. Això en el prospecte, car en les teles ningú endevinaria res del paisatge català [...]. Certament no ha vist pas Catalunya si així l'ha pintada".

per un altre sector de la crítica van ser benvinguts⁵⁴. Kees van Dongen va exposar, conjuntament amb el gravador Lluís Jou Senabre, del 26 de desembre fins a mitjan gener de 1916, set obres fauvides: *Tanger*, *Vacances*, *Cousine*, *Le chrysanthème*, *Intérieur*, *Portrait de la princesse Salomé Andreiff* i *Danseuse orientale*⁵⁵. Del 29 d'abril al 14 de maig de 1916, el artistes russos Hélène Grunhoff i Serge Charchoune van portar la primera mostra d'art abstracte a l'àmbit de l'Estat, que, segons Romà Jori⁵⁶, després de passar pel cubisme, tendia cap a l'art popular, concretament l'art eslau. Del 29 de novembre al 12 de desembre, Albert Gleizes va exposar, entre d'altres obres, *Joueurs de foot-ball* (1913) i *El retrat de Cocteau* (1916), que s'apropaven a l'abstracció. Joan Sacs i Folch i Torres van valorar positivament la tècnica de Gleizes, però condemnaven el Cubisme⁵⁷; per contra, Dalmau⁵⁸, com a conseqüència de la incomprensió del públic, va elaborar un article en què exposava l'abstracció com a evolució del cubisme.

També, durant aquest any, passen per les Galeries Nicolas Isidro Bardas, Tatiana Donskaia i Toré Esquius, aquest entre 1916 i 1917. Al 1917, van exposar Sermaise Perillard, Isern Alie; altra vegada, aquest cop per separat, Hélène Grunhoff (del 17 al 31 de març) i Serge Charchoune del 6 al 20 d'abril), amb cal·ligrames de Junoy per ambdós catàlegs, Frank Burty, i de l'1 al 15 de gener de 1918, els pintors suecs Bertil Damm, Hadar Jönzen i Folke Oström.

⁵⁴Folch i Torres a íd. 264: "Otto Weber ha penetrat amb un ull viu el secret de la nostra natura, l'encant vivent dels petits pobles marítims [...], ens en dóna una visió ben personal, dolçament lirificada, reduïda a un decorativisme suavíssim [...]"

⁵⁵DD.AA (1992), *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya; Olimpíada Cultural Barcelona'92) 481.

⁵⁶J. Romà Jori, "Artistes russos. Charchoune- Grunhoff". *El Vell i Nou*, 15-5-1916 a íd. 147: Vegem el retrat artístic de Charchoune: "passa del primer període de l'art cubista, especulatiu descomponent la llum i color amb efectes màgics als estudis exclusivament de color que l'han de portar després a les esplèndides mostres de l'art ornamental i decoratiu, vives i violentes. I el que ha començat amb una abstracció, amb una divagació amb visions de llum màgica, arriba a poc a poc a la humilitat de la decoració dels petits oficis".

⁵⁷Folch i Torres (F), "A can Dalmau". *La Veu de Catalunya*, 11-12-1916 a *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial): "Realment situats en el punt de partida d'aquestes obres, en Gleizes té ben guanyat el lloc que ocupa entre els seus confreres. Dotat d'una finíssima sensibilitat [...]". Atrament, a l'article "Exposició Gleizes", Folch i Torres censura el Cubisme en el seu art: "[...] l'allunyament i l'abandó de la realitat exterior és lo que el matarà (a Gleizes), perquè li ha llevat el contacte amb la realitat del qual és fill tota obra d'art. La pintura cubista és un arbre sense arrel [...]".

⁵⁸Josep Dalmau, "L'art d'Albert Gleizes". *Pàgines Artístiques de la Veu. La Veu de Catalunya*. 11-12-1916, núm. 365 a íd.: "No és en absolut comprensible que el contrast d'aquest nou art, comparat amb l'art clàssic, produeixi un formidable topament, ja que el contrast hi és d'una manera evident, per tal com la finalitat d'aquest art és completament invertit. L'un inclina a la perfecció de la forma, i l'altra finalitat és l'estudi a base de simplificar-la, no per metamorfosi sinó intel·lectualment, car allò fonamental de la forma és el ritme. En una paraula l'art cubista és l'estudi "d'abstreure la forma visual" pròpiament dita. És l'art d'abstracció fins a l'infinit".

La segona línia estava formada pels joves artistes o debutants acollits per Dalmau: el 1915, Francesc Gimeno i J. Gausachs; el 1916, Badrinas, de formació alemanya, feia la seva primera individual a Barcelona, seguit de Martí Gimeno i de Josep Pujó. El 1917 la galeria va obrir les portes a E.C Ricart, Rafael Sala, Francesc Elias, M.A. Espinal, P. Prat Ubauch i Castanys en exposició conjunta, i a Rafael Barradas que, acompanyat de Torres-García, va presentar una de les primeres manifestacions autòctones d'art avantguardista. L'any següent, Joan Miró hi va realitzar la seva primera exposició individual (del 16 de febrer al 3 de març de 1918), de la qual, el crític Llorens Artigues va fer un comentari, encapçalat amb una breu referència al públic visitant. És interessant perquè ens fa una mostra dels comportaments dissemblants que va despertar l'exposició de Miró als espectadors, i, en definitiva, ens acosta el públic que concorria les Galeries⁵⁹.

De manera paral·lela, destaquen uns quants artistes que van exhibir una trajectòria continuada i al mateix temps estaven deslligats del territori com: Enric Casanovas (1915), que va desenvolupar un discurs noucentista, plenament vigent en aquella època; Feliu Elias (1915), que va proporcionar al públic uns plafons per a restaurant, no destinats a la venda. La seva participació a les Galeries va ser circumstancial, així com les de Ramon Roqueta (1917) i F. Sansalvador (1917). Tot i així, aquestes compareixences esporàdiques també van aportar una porció de novetat.

També es van celebrar un parell de mostres col·lectives molt marcades per la conjuntura del moment: l'any 1916 té lloc una exposició amb ocasió de la visita d'entitats culturals del País Basc, i el 1917 l'ocasió és propiciada per la clausura de l'Exposició d'art francès.

La quarta etapa es situa després de la Guerra Europea, que es pot datar entre el cessament de les hostilitats i el trasllat del marxant al local del passeig de Gràcia, 62. En aquest període Josep Dalmau va promocionar l'art autòcton i va introduir un element nou a les seves Galeries: les associacions d'artistes novells amb finalitats pràcticament autopromocionals. Aquests col·lectius representaven l'art més inquiet del país, i van ser fruit de la postguerra, com a conseqüència d'aquesta i per les dificultats de difusió amb

⁵⁹ Josep Llorens Artigues, "Les pintures d'En Joan Miró". *La Veu de Catalunya*, 15-2-1918 a íd.: "La visió de les mateixes divideix els visitants en tres categories: a) Els que l'exposició els agrada (amb reserves o sense). b) Els que s'hi indignen. c) Els que s'hi fan un tip de riure. Els primers entenen en art i comprenen les obres d'En Miró. Els segons no hi entenen –potser perquè no hi tenen obligació ni s'ho han proposat– però serien susceptibles d'arribar-hi a entendre. Els darrers, podem dir que tal vegada no hi entenen. Cal tan sols estudiar, una per una, aquestes produccions per formar-se la convicció que un es troba davant d'un pintor. La majoria dels qui s'escandalitzen no ho farien si es prenguessin la molèstia d'examinar amb detenció".

què ensopegaven les noves promocions. D'aquí van sorgir bona part de les exposicions individuals. Altrament, les agrupacions, a condició de tenir certa antiguitat, asseguraven la participació dels artistes en la mostra d'art oficial. En destaquem: Els Evolucionistes (primera mostra el 1918), Agrupació d'artistes catalans (primera exhibició l'any 1919, a la qual seguiria la del 1920, i una tercera el 1922), Nou Ambient (amb mostres el 1919, 1929, 1921, 1922 i 1923, a més d'una exhibició en homenatge a Nonell organitzada l'any 1922) i Saló Noucentista, que fa la seva aparició el 1922.

Això no obstant, l'art experimental autòcton no va atreure al públic en general, ni al mercat. N'és un bon exemple l'exposició de joguines que Torres Garcia va realitzar l'any 1918 per protestar enfront d'un panorama barceloní que tendia a ignorar-lo com a pintor de recerca. Abans ja havia escrit al respecte⁶⁰. Les Galeries, doncs, van ser testimonis directes de la davallada de l'avantguarda local i, per consegüent, Dalmau va trencar amb aquesta tendència i es va aventurar a la difusió exterior a fi de donar a conèixer l'art estranger i, alhora, promoure i exportar l'art català en una operació d'intercanvi. Aquest intent de promoció s'especifica amb el cas de Miró i amb les exposicions de *Picabia* (del 18 de novembre al 8 de desembre de 1922), d'*Art Francès d'Avantguarda* (del 26 d'octubre al 5 de novembre de 1920) i d'*Art Modern Nacional i Estranger*, presentada el novembre de 1929.

D'altra banda, Josep Dalmau va continuar promocionant les primeres exposicions de joves artistes o bé creadors que s'havien iniciat a les Galeries, sense seguir un criteri de selecció estilístic: el 1918, Ricard Estivill, Eduard Vergez (del Saló dels Evolucionistes), Joan Miró i Barradas; el 1919, E. Enguiu (del Saló dels Evolucionistes); el 1920, el jove Manolo Cano (segona exposició individual a Barcelona, la primera l'havia presentat a les Laietanes), Teresa Romero i E.C. Ricart. El 1921, Ramon Capmany (del Saló dels Evolucionistes), J.F. Ràfols, J. Salvadó (jove artista); el 1922, Vicente Rincón, Valentí Castanys (segona exposició a can Dalmau), Jacint Olivé, Ignasi Genover; el 1923, Pau Planes (primera exposició consagrada a

⁶⁰Torres Garcia. "El públic i les noves tendències de l'art". *El Vell i Nou* 15-5-1918 a íd.: "[...] la manca quasi absoluta de protecció, per part del públic, per tota tendència d'avantguarda. [...], perquè, essent nostre públic essencialment burgès, avui resta indiferent per tota aquella producció que excedeix els límits d'un art *pompier* o netament acadèmic. Existeix, doncs, divorci entre aquest públic nostre i nostres artistes de marcada tendència moderna, i això, [...] ens ha desencoratjat perquè quant més avançaríem, més quedariem deseparats sense la necessària indispensable protecció d'aquest públic nostre. Sentireu a dir, entre aqueixos moderns artistes, que ja el públic no s'interessa per l'art; que ja no adquireix obres. I no és així. Perquè el públic n'adquireix d'obres, mes no d'aquestes de motllo nou, sinó de les altres, d'aquelles fetes a proporció de la seva comprensió i de les seves necessitats espirituals. Amb joia rep les exposicions d'artistes consagrats de temps i paga bé les seves obres. La pintura clàssica té encara mercat aquí".

Barcelona “d’un jove artista resident a París”), Ignasi Genover, Guillem Bergnes, Vicenç Rincón i Jaume Guàrdia (del Saló dels evolucionistes). Cal destacar també Vázquez Díaz, l’introduïdor d’una nova sensibilitat a Madrid, que va fer la seva presentació a les Galeries el 1921. Igualment va exposar el mateix any el pintor castellà W. de Soto.

Cap al 1920, Dalmau va inaugurar un establiment a Sitges: La Galeria d’art i Lletres, situada al Carrer Major, 36. Aquesta sucursal recobria el buit deixat a l’estiu per les Galeries barcelonines, i va acollir manifestacions de relleu com l’exposició d’homenatge a Barradas, el setembre de 1928. Així doncs, el marxant estava vinculat des de feia temps a l’ambient cultural de la vila, que en aquella època albergava un reduït cercle intel·lectual i artístic molt dinàmic i disposava d’una rica tradició creativa. També era un centre d’estiueig de la burgesia.

L’any 1921, Dalmau va introduir el costum de tancar la temporada d’estiu amb una exposició de clausura, que es va repetir i finalitzar el 1922. Aquesta pràctica circumstancial podia ser deguda a l’existència d’un fons considerable d’obra pròpia de la Galeria. Endemés, es va dur a terme una exposició col·lectiva (1918) d’obres de Barradas, Torres Garcia, Miró, Isern Alié, algunes de les quals ja s’havien vist a la Galeria. També Dalmau va realitzar dues exposicions relacionades amb el món del comerç d’antiquari, una d’estampes japoneses escollides (1921) i l’altra d’antiguitats (1923); fet que corroborava la presència d’un comerç d’antiquari paral·lel al d’art modern.

Cal fer una especial referència a un fenomen que fins aleshores no s’havia donat i que reafirma l’afany promocional de Dalmau: la col·laboració de les Galeries amb particulars o institucions, tant públiques com privades. D’aquesta manera destaca l’Exposició *de Belles Arts d’Olot*. Tot i que el director de l’escola i impulsor de la mostra, el pintor Iu Pascual, no va participar en cap exposició individual a can Dalmau –estava vinculat a la Sala Parés–, les Galeries Dalmau li van oferir una plataforma idònia pels seus alumnes i sobretot de fàcil accés. L’*Exposició catalana d’estudiants* (del 16 al 31 de gener de 1922), promoguda per l’Ajuntament de Barcelona, també es va inscriure en aquesta tasca.

Dalmau al Passeig de Gràcia (1923-1930): un projecte innovador

Les Galeries del Passeig de Gràcia 62 es van inaugurar el 13 de desembre de 1923. Aquesta substitució seguia la inclinació de la ciutat a desplaçar el centre comercial cap a la rambla de Catalunya i el passeig de Gràcia, els eixos principals de l’Eixample. El

trasllat no només va suposar un canvi físic sinó que va donar pas a un nou projecte de difusió i d'ampliació de la tasca exhibidora –al local hi havia tres àmbits que permetien oferir sengles exposicions simultànies–, estenent el ventall d'artistes a altres sectors creatius. Convé destacar que aquestes galeries van adquirir un status completament institucionalitzat i, per tant, les exposicions van deixar de ser un esdeveniment aïllat per a fer-se una pràctica regular i normalitzada. Possiblement la iniciativa de la nova sala es va plantejar emplenar el buit deixat per la mort del marxant Santiago Segura (1918) i per la decadència de la Sala Parés⁶¹, i això suposava edificar tota una indústria artística.

Les Galeries del passeig de Gràcia estaven encarades, en termes generals, a la promoció de l'art més innovador produït al país. Encara que en aquests moments l'art d'avantguarda estava en recessió: Miró, Torres-García i Barradas van marxar de la ciutat; a banda d'això, hi havia una tendència cap a posicions més moderades. De manera que les Galeries van decidir absorbir l'art d'una manera més diversificada, fent mostra del més inquiet, tant els noucentistes i postimpressionistes, com les joves fornades i l'art experimental, així com d'altres manifestacions més moderades, amb l'objectiu d'incrementar el públic d'art modern i consolidar un mercat.

El públic era imprescindible per anivellar les despeses molt elevades del canvi de local i el lloguer, que ja no podien ser costejades pel comerç d'antiquari. A més, la nova localització, més allunyada de l'Ateneu, aportava a les Galeries un ambient diferent a l'etapa de Portaferri.

Amb relació als artistes noucentistes i alguns sectors del postimpressionisme, destaquen un conjunt d'artistes que van debutar més o menys a les Galeries Dalmau i que hi van continuar exposant, amb una actitud més temperada, fins al traspàs de la Sala Parés el 1925. Aquests són: E.C. Ricart, Bosch Roger, Gausachs, Marquès Puig, V. Rincón, J. Olivé, Josep Pujol i Mompou. També s'hi afegeixen d'altres estilísticament ben propers i que fins ara no havien exposat a les Galeries: Lola Anglada, Mercadé, Miquel Villà, etc. Des de 1926, aquests artistes pràcticament van deixar d'exposar a les Galeries Dalmau. Paral·lelament es va promoure l'art d'avantguarda, que va obtenir

⁶¹Joaquim Folch i Torres, "L'Associació Artística i Literària de Catalunya a can Parés". *Gasetta de les Arts*, 1 de febrer 1925: "[...] Allí (can Dalmau) hi ha la gent jove, inquieta, perseguint amb barboteigs a estones lluminosos, l'alcanç de la bellesa a través de noves directrius de l'esperit, sovint inafressades. Aquí (can Parés), gent que camina tranquil·lament, pel camí pla i obert que mena a coses ja aconseguides, a emocions ja dites, a repeticions, que per aquest sol fet no exclouen l'existència de les valors artístiques. [...] Ara mateix, aquesta sensació que un veï nostre anomena "serietat", la rep un hom tan bon punt entra a la Sala Parés". Pel juliol de 1925, el senyor Joan Bta. Parés va voler traspasar la seva Sala, perquè ja no podia porta-la: les Galeries Laietanes i la Pinacoteca van captivar el moviment artístic més representatiu d'aquells anys, i la Sala Parés va ser desprestigiada totalment.

més rellevància durant les últimes temporades, pels volts de 1926, gràcies a la publicació de *L'Amic de les Arts*⁶², al retorn de Barradas, i a l'aparició de Dalí, Gasch, Planells, entre d'altres.

Salvador Dalí, del 14 al 27 de novembre de 1925, va presentar a les Galeries la seva primera exposició individual, formada bàsicament per una sèrie de figures inspirades en la seva germana Ana Maria. En aquesta exposició encara no es dona una ruptura estètica i va causar una bona impressió entre el públic i la crítica. L'any següent, del 31 de desembre al 14 de gener de 1927, Dalí, amb el suport del crític Sebastià Gasch, va fer una altra mostra individual a can Dalmau.

A mitjan anys vint, el panorama galerístic era molt sofisticat i arribava a nivells complexos d'organització. Si bé, la competència va ser notable, quan el 1925, els germans Maragall es van incorporar al món de les galeries i van dinamitzar el mercat, aportant un capital considerable que els va permetre imposar-se al mercat i explotar el sistema d'exclusives⁶³. En aquell moment la Sala Parés va passar a ser un rival per a les Galeries Dalmau, ja que va atreure una branca important d'artistes (Maragall considerava afins a la “modernitat” els sectors postimpressionistes i noucentistes), que havien sigut promoguts per Dalmau, així com del públic corresponent.

La nova Sala Parés es presentava, tal com diu Josep M. Junoy a la *Veu de Catalunya*, el dia 13 d'octubre de 1925, amb “una fusió exemplar de tradició i modernitat”⁶⁴, i la seva prosperitat es va fer palesa en els Salons de Tardor, que va obtenir un fort ressò en detriment de les exposicions inaugurals de 1927 i 1928 a can

⁶²DD.AA (1992), *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya; Olimpíada Cultural Barcelona '92) 283: “El mes d'abril de 1926, apareix a Sitges *L'Amic de les Arts*, considerada la revista més important que va arribar a generar l'Avantguardisme català. La publicació manté una periodicitat insòlitàment regular: entre l'abril de 1926 i el desembre del 1928, en surten trenta números, als quals cal afegir el número 31, el darrer, aparegut el març de 1929 per iniciativa de Dalí. Durant la seva existència, esdevé un vehicle d'expressió de les idees de modernitat i d'Avantguarda vigents. Al seu voltant es congreguen un seguit de personatges que incideixen en una nova forma d'entendre la cultura a Catalunya: J.V. Foix i Lluís Montanyà, en el cap de la literatura; Sebastià Gasch i Magí A. Cassanyes, en el terreny de la crítica d'art; Salvador Dalí, en actuacions polifacètiques cada vegada més absorbents, i tots ells emparats sota la figura del director de la revista, Josep Carbonell. Constituïts en nucli actiu, donen a conèixer per primera vegada a Catalunya, l'obra d'alguns pintors escultors o escriptors europeus. [...]”

⁶³Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 257: “Hi ha unes dades significatives que ens va comunicar en una entrevista Joan Anton Maragall, un dels protagonistes supervivents d'aquest episodi. En preguntar-li sobre el significat de la tasca de Josep Dalmau ens va respondre –citem textualment– que el marxant manresà va ser el galerista més pur i honest que ell havia conegut i que era un home que estimava l'artista. D'altra banda, i això és molt important, ens va dir que ell havia adquirit la Sala Parés després d'una entrevista amb Josep Dalmau, en adonar-se que en el món de les galeries de Barcelona hi havia un buit. Aquest buit calia omplir-lo amb el sistema d'exclusives i amb la instauració d'uns criteris actualitzats de promoció artística recolzats en una àmplia capacitat econòmica”.

⁶⁴Joan A. Maragall (1975), *Historia de la Sala Parés* (Barcelona: Editorial Selecta) 146.

Dalmau. N'és un bon exemple d'això, i atenent al caràcter eclèctic dels Salons de Tardor, propens a integrar elements d'avantguarda, la conferència entorn de la galeria que va organitzar la Sala Parés per a Salvador Dalí, l'any 1928, coneguda amb el títol *L'art català relacionat amb la jove intel·ligència més recent*. Joan Anton Maragall indica que aquella conferència era important com a instrument d'atracció i interès cap a la Sala Parés, que en aquells moments començava a confirmar el seu esperit renovador en el món artístic barceloní.

La crisi dels anys trenta

Les causes de la crisi de Dalmau provenen possiblement de l'ús d'uns procediments obsolets en el mercat artístic del anys vint; també de les despeses que havia d'afrontar: segons sembla, el marxant va haver de socórrer a la seva dona per intentar bandejar-les⁶⁵, sense descuidar la competència i la poca rendibilitat obtinguda de la tasca de promoció. Així és que el marxant va sortir mal parat quan va voler introduir-se al mercat artístic. Com a mostra, Sebastià Gasch va desaprovar l'actitud del marxant per "la desaparició gairebé absoluta d'aquell afany de selecció que presidia les seves antigues galeries [...] i per l'entusiasme hiperhistèric de Dalmau, el qual en obrar sense control, el fa enlluernar amb el passatemp de qualsevol noiet "avantguardista"⁶⁶. Ràfols també va assenyalar: "[...] les Galeries Dalmau van perdre tot l'encís en passar de la intensament barcelonina antiga seu –Portaferriça– al diluït Passeig de Gràcia"⁶⁷.

Tanmateix, el començament de 1929, el marxant, per a sobreviure dins del mercat, va elaborar uns plans de modernització de l'establiment. Resten dos documents, que ho testifiquen⁶⁸: el primer és una copia intitulada *Proyecto para continuar la explotación de "Galerías Dalmau" y su desarrollo* on es descriu el curs ideal de les Galeries enteses com a indústria diversificada, ja que encara que l'eix vertebrador i el generador de totes les activitats havia de ser la tasca expositiva, juntament amb els beneficis directes, que eren el lloguer de les sales i les comissions per la venda d'obres, les galeries diversificaven l'oferta amb productes pels artistes. A més es va preveure una sortida de

⁶⁵Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 251: "En un balanç de les Galeries corresponent al 30-6-1930 (Arxiu Santos Torroella) –poc abans de clausurar-se la sala–, Lola Montmany presenta un dèficit de 2.700 ptes. Això suposa que Josep Dalmau era responsable en última instància del comerç de la seva esposa. Això no obstant l'establiment de Lola Montmany sobreviu a les Galeries. [...]"

Xifré Morros. "El diablo conjuelo, <<El "marxant" que vendió un cuadro a una ciega>>. *Noticiero Universal*, 14-5-1983 a íd.: "[...] Dalmau no sólo empleó el dinero que ganava como restaurador, sino el de su esposa que era sombrerera".

⁶⁶Sebastià Gasch. "Inaugural de les Galeries Dalmau". *L'Amic de les arts*, núm. 30, desembre de 1928.

⁶⁷Josep F. Ràfols, "Comiat a les Galeries Dalmau", *El Matí*, 28 de novembre del 1930.

⁶⁸ Aquests dos documents provenen de l'arxiu de Santos Torroella.

material per a arquitectes (a l'abril de 1929, l'Agrupació d'Arquitectes va exposar a les Galeries). De manera paral·lela, hi havia una secció de marcs i motlures amb taller propi, al carrer Martínez de la Rosa, 11, associada al proveïment de marcs per a les exposicions. També es van donar activitats paral·leles a l'exhibició com concerts o conferències. A banda d'això, el text planteja la realització d'una societat anònima⁶⁹ que possibiliti tot aquest funcionament.

El segon document és la còpia d'una carta del marxant adreçada a Francesc Cambó i datada el 6 de febrer de 1929 on, conscient de la importància adquirida pels òrgans de difusió, proposa al polític i mecenes dos tipus de publicacions especialitzades en termes artístics per a dos àmbits diferents, l'un local i l'altre internacional. Així mateix, una publicació era concebuda com un diari quinzenal per a difondre temes artístics, que havia de suplir el buit existent (cotitzacions, exposicions, tendències, mercat, etc.), i que “pel seu caire universal forçosament hauria d'ésser imprès en castellà”⁷⁰. Dalmau va especificar la funció d'aquest periòdic: “Es comprendrà que aquesta publicació seria un factor molt influent en el món de les Belles Arts i en profit de l'art a casa nostra que com se pot suposar es procuraria mantenir-lo en bon lloc. Com també deuria recaure en benefici de les meves Galeries la qual cosa reportaria un valiosos apoi a les demés aspiracions [...]”⁷¹.

L'altra publicació, d'abast internacional, havia de ser il·lustrada, estar escrita en francès i dur el títol *L'Avant-garde Ibérique*. Dalmau va expressar-ne l'objectiu: “La finalitat està en afavorir el nostre intercanvi [d'exposicions amb l'estranger] per un cantó, i la de posseir una altra arma poderosa per controlar a Catalunya les valors Hispàniques”⁷². El marxant, conscient del seu paper capdavanter en la introducció de l'avantguarda i en la importació d'exposicions, volia incloure un programa d'intercanvi d'exposicions amb l'estranger per a dinamitzar l'art autòcton i introduir l'art català a l'exterior. A més, feia palès un problema de competència en el liderat de Josep Dalmau i també en el de Catalunya com a plataforma d'introducció dels corrents artístics de

⁶⁹Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 258: Es conserva la còpia d'un rebut [...]. És datat el 2-2-1929. “Recibo de Don José López Castro la cantidad de *Cuatro mil quinientas pesetas* en calidad de anticipo de la aportación que tiene ofrecida para la constitución de una sociedad limitada para dedicarse a la explotación de los negocios de las “Galerías Dalmau”. Subsidiariamente garantizo el importe de dicha suma, por si no tuviera efectividad la formación de aquella sociedad, con la colección de originales al bojo de mi propiedad que consta aproximadamente de unos quinientos ejemplares, valorados en conjunto en diez mil pesetas”.

⁷⁰Ibíd., 99.

⁷¹Ibíd.

⁷²Ibíd. 100.

caràcter renovador, així com insistia en l'estatisme i defalliment de l'art català, en la necessitat d'estimular-lo i en la incorporació d'altres sectors: “[...] les corrents modernes a casa nostra del que en la actualitat se'n ressent un xic d'estacionament per falta de l'ambient necessari justament quan en altres llocs del sud de la península s'obriren noves valors que van obrint-se pas; i encara que això no siga cosa de despreciar, no deixa d'enquietar-me per l'amor inclinat als meus, sobretot quan en general els nostres artistes estan posseïts de facultats superiors ben envejables”⁷³.

Finalment, Dalmau conclou el projecte amb la referència al sistema de les exclusives, que és el resultat del seu plantejament: “Una volta en marxar tot aquest engranatge, podria fer-se el marxandeig amb els artistes preferits, fent contactes i acaparant obres pel mateix sistema dels marxants estrangers, que tenen medis d'avaluar els seus artistes contractats i fer-los arribar al cim en profit d'uns i altres”⁷⁴.

Aquest programa era l'adaptació al context de Barcelona de les innovacions que es van introduir en el mercat de l'art al segle XIX, amb la promoció dels impressionistes i que fins llavors fonamentaven la base del sistema actual. Consegüentment, Dalmau vol desenvolupar un seguit d'operacions similars al plantejament del marxant Durand-Ruel (1831-1922), que va promoure els impressionistes a escala internacional, com són les exposicions individuals i col·lectives, la fundació de revistes amb intencions autopromocionals, la introducció del sistema de les exclusives, la realització d'exposicions a l'estranger, l'obertura d'una xarxa internacional de sucursals i/o relacions, Durand-Ruel va fundar la sucursal de Nova York l'any 1866.

“Comiat a les Galeries Dalmau”. La labor de Dalmau a la Societat d'Artistes Independents

Amb tot això, Dalmau va alterar els plans inicials, segons explica a Cambó⁷⁵. Consegüentment, aquests propòsits no van resultar i pel novembre de 1930, Josep F. Ràfols, a l'article “Comiat a les Galeries Dalmau”, *El Matí* 28-XI-1930, va anunciar la clausura de les Galeries del Passeig de Gràcia, en un moment en què les galeries

⁷³ Ibíd.

⁷⁴ Ibíd.

⁷⁵ ibíd., 258: 9-4-1929. Últim episodi, que reproduïm en part: “(...) notificant-me [en la carta de l'11-2-1929] que si jo trobés els mitjans de portar endavant els meus propòsits, procuraria ajudar-me. Com sia que els dits propòsits seran prompte una realitat, vinc a manifestar-li que si continua com suposo essent del seu agrado el prestar-me la seva ajuda amb la subvenció que fos, seria ara el moment que em prestaria major utilitat...

Els meus plans anteriorment exposats han sofert una variació; i aquesta és la d'haver desistit de portar-ho a terme per medi d'una societat i per l'altra banda la de deslligar-lo del meu establiment en tot allò que es refereix a les publicacions, que foren per aquestes, el cabdal motiu que em decidiren la sol·licitud que so vingui fent-li”.

barcelonines estaven a l'alça. Així doncs, Josep Dalmau va veure frustrades decisivament les seves intencions d'entrar dins del mercat artístic, el qual requeria importants mitjans econòmics i una plataforma social ferma, i no va tornar a comparèixer públicament fins a final de 1933.

Dalmau llavors, a l'edat de seixanta-sis anys, es va encarregar de la direcció artística de les "Galeries d'art de la Llibreria Catalònia", localitzades al soterrani de la Llibreria, a ronda de sant Pere, 3, organitzant-hi exposicions esporàdiques fins a pràcticament la Guerra Civil. Aquestes galeries es van inaugurar el desembre de 1933, amb una exposició reeixida de Salvador Dalí (entre 8 i el 21 de desembre). Tot i així, a partir de la clausura de les Galeries del passeig de Gràcia, els esforços de Dalmau van passar pràcticament inadvertits⁷⁶. Tanmateix, el marxant no tenia capacitat administrativa ni poder d'intervenció.

De manera paral·lela, l'any 1936, Dalmau va ser president de la Societat d'Artistes Independents i va redactar el *Manifest núm. 1 a la intel·lectualitat artística*⁷⁷. Aquesta declaració sustentava la "idea" originària que va impulsar la tasca de promoció del

⁷⁶ibíd., 259: L'escàs protagonisme del manresà fa que, de vegades, s'esforci a subratllar la seva presència. En el catàleg de l'exposició de Salvador Dalí del 2 al 4 d'octubre de 1934 manifesta: "Josep Dalmau, Director, presenta durant tres dies, les cinc últimes pintures de Dalí, destinades a l'exposició de Nova York".

⁷⁷ Jaume Vidal i Oliveras (1933), "Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró". *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura. 56: "Un grup d'artistes, sentint la necessitat d'impulsar d'una manera ferma i decidida la producció, ens hem aplegat sota el denominador comú d'una entitat que porta per nom ASSOCIACIÓ D'ARTISTES INDEPENDENTS.

Aquesta Associació que fa compta amb un nombre considerable de socis, te com finalitat primordial, el de celebrar anyalment una exposició en el mes d'Abril, amb la supresió absoluta de Jurats i de recompenses.

Anem a fer, que aquest Saló signifiqui la representació més pura i a la vegada més objectiva del que avui és realització plàstica en tots els seus conceptes, ja que tenim allunyats de nosaltres, tot el que pot ésser o significar personalismes, que per diversos motius, o per antagonismes particulars perjudicarien d'una manera decisiva en l'esdevenidor de les Belles Arts en general.

La creació d'una entitat que sentís aquests anhels, era necessària en uns moments de tanta transcendència com els que estem vivint, en que diverses tendències son discutides amb una intensitat que sols mes tard, l'història es cuidarà de dir l'última paraula.

Recordem que tot obstacle es nociu a l'expansió de l'esperit; no es possible la formació d'un sol artista sense aquesta convicció.

Volem lo que te d'ésser. Lliure pas a l'Art.

No anem a lluitar contra ningú, sentim el deure moral i ineludible de presentar de cara a l'opinió el que fan, el que senten i el que viuen els artistes.

[...] Col·laborarem amb tot el que signifiqui la dignificació total i absoluta de l'art a Catalunya i de fora i tindrem a tot hora els braços oberts a qui vulgui treballar amb nosaltres.

Fem una crida a tots els artistes que encara no estiguin inscrits en els nostres rengles, perquè s'apleguin sota la nostra bandera, i tots junts lluitarem per a la puresa absoluta de l'art,

El nostre lema és: L'art per l'art.

Per el Consell Directiu.

El president.

Josep Dalmau"

marxant: propugnar la subjectivitat dels artistes i l'Art viu (l'art per l'art), uns valors que es nodrien de l'ambient modernista de la fi de segle en què la bohèmia artística només topava amb la marginació i el refús burgès. Talment que l'Associació va prendre com a referent el model dels Salons de París, i a més en va importar les pautes en l'única mostra que es va dur a terme: *El Primer Saló d'Artistes Independents* de maig de 1936, perquè la guerra va interrompre el projecte.

Sobre aquesta mostra, les crítiques de premsa van ser unànimement hostils⁷⁸, perquè, paradoxalment, no va ser un Saló d'innovacions, sinó que va preferir acollir un altre sector d'artistes marginals desvinculats de l'avantguarda. Probablement haurien obtingut la protecció del cronista si haguessin militat en l'avantguarda. Tenint en compte que l'any 1936 certes experiències de l'avantguarda havien estat perfectament integrades per un ampli sector de la crítica; mentre que la incorporació a l'àmbit tradicional va ser feixuga. A més, l'obstacle de l'Acadèmia era nul⁷⁹.

D'altra banda, no es considerava escaient un Saló d'Independents en un moment en què hi havia un ventall d'oferta d'exhibicions a Barcelona relativament ric, com ara, l'*Exposició de Primavera*, del 31 de maig al 12 de juliol de 1936, al Saló de Montjuïc (de tendència més tradicionalista), i al de Barcelona (d'orientació més avançada); i, sobretot, la tasca de l'ADLAN (1932-1936), amb Joan Prats, Joaquim Gomis i Josep Lluís Sert com a impulsors inicials. Aquesta associació, els Amics de l'Art Nou, es va

⁷⁸Rafael Benet. "Florida primavera". La veu de Catalunya, 10-5-1936 a íd.: "[...] tot i reconèixer la bona fe dels organitzadors, cal constatar que aquesta exposició no ens dóna ni cap gran nom prometedor, ni de conjunt es dibuixa en ella cap nova inquietud. Tots els academicistes hi són presents –tots els "poncifis" hi tenen cabuda–; per tant no mereix gaire el nom d'independent, que arreu del món té el significat de sensible. Hom troba en aquest Saló l'academicisme de la pinzellada valenciana, que és el que ensenyen a la Llotja i l'academicisme més fàcil encara de les fórmules del sobrerealisme i de l'art abstracte."

Alejandro Plana. "Arte y Artistas. Crónica semanal de Exposiciones. Primer salón de la "Asociación de Artistas independientes". La Vanguardia, 8-5-1936 a íd.: "A juzgar por las obras expuestas en el primer "Salón" [...], no parece que pretenda renovar radicalmente el dominio de nuestras artes plásticas. Salvo algún caso de excepción, la mayoría de los artistas que concurren el "Salón" no exceden de los límites corrientes ni salen de los caminos más trillados por la enseñanza oficial y las academias privadas. [...] Lo que abunda más son las pruebas de pintura fatigosamente académica".

Carles Capdevila. "Associació d'Artistes Independents". La Publicitat, 10-5-1936 a íd.: "[...] la independència que l'apel·latiu anuncia no es descobreix enlloc perquè les obres que figuren en aquest concurs podrien ésser inscrites al catàleg de qualsevol exposició amb les reserves imposades per la insuficiència de preparació o per la incapacitat invencible dels autors."

⁷⁹Alejandro Plana. "Arte y Artistas. Crónica semanal de Exposiciones. Primer salón de la "Asociación de Artistas independientes". La Vanguardia, 8-5-1936 a íd.: "[...] entre nosotros no tiene la justificación que le sobra en otras partes. Han pasado los tiempos en que una autoridad académica podía detener los impulsos de generaciones nuevas. Cualquiera artista puede darse a conocer fácilmente con tal que su obra ofrezca un mínimo de interés. Los atrevimientos no asustan a nadie, ni a nadie se le niega el acceso a las exposiciones individuales o colectivas, a menos de los casos de evidente error sobre la naturaleza de la vocación artística. Por esto, una asociación de artistas independientes es algo que no tiene una excesiva razón de ser. No obstante, habría que reconocerla en cualquier nueva agrupación que distinguiese la obra de sus componentes por una marcada tendencia a la renovación de conceptos estéticos".

encarregar de promoure i difondre els diferents corrents d'Avantguarda anteriors a la guerra civil, i, alhora, va defensar una nova manera de percebre l'art, organitzant conferències, exposicions i viatges. Destaquem l'exposició de Joan Miró (1933-34) a les Galeries Syra de Barcelona per als socis de l'ADLAN; la presentació del petit circ escultòric d'Alexander Calder (1932) al local GATCPAC-ADLAN; la mostra de Man Ray (1935) a la galeria Roca, i, principalment, la de Picasso a la Galeria Esteve, el gener de 1936, amb una tria exclusiva d'obres d'Avantguarda. Aquesta última va ser una exhibició significativa ja que, des del 1912, Picasso no havia exposat de forma individual a la ciutat.

Al capdavant, Josep Dalmau va aplicar un model de principi de segle l'any 1936, perquè continuava havent-hi sectors artístics marginats que no rebien suport del públic. Mal que “sempre es donarà en un règim d'oferta i demanda propi del capitalisme. I encara més entre els joves artistes i entre els qui, des de la perifèria, volen incorporar-se al mercat artístic”⁸⁰. Josep Dalmau va morir el 22 de setembre de 1937.

⁸⁰Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 158.

La promoció del Cubisme: l'exposició i "El cas DU CHAMP"

Del 20 d'abril fins el 10 de maig de 1912, Josep Dalmau va exhibir a les seves Galeries, per primer cop a Catalunya i a la resta de l'Estat, un repertori d'art Cubista, que ja s'havia presentat anteriorment al famós Salon d'Automne de 1911. Aquesta mostra d'Avantguarda, paral·lela al XXVIII Saló d'Artistes de París (20 de març-16 de maig), va ser la cinquena que realitzaven els cubistes com a grup, la segona –abans havien exposat a Brussel·les– que se celebrava fora de París i la primera que acollia una galeria privada.

A partir del Salon d'Automne, la premsa catalana, sobretot des de la *Pàgina Artística* de *La Veu de Catalunya* i des de *La Publicidad*, va començar a fer referències constants al cubisme. Atès que en aquell moment es volia consolidar l'ideal Noucentista, la teoria del qual intentava aproximar-se al cubisme, proclamant els seus lligams amb l'“estructuralisme”. N'és un exemple clar l'article que va fer Eugeni d'Ors sobre aquest Saló, en la glossa *Del Cubisme*. Dos mesos abans de l'exposició, l'1 de febrer de 1912, d'Ors va publicar “Pel cubisme a l'estructuralisme” a les *Pàgines Artístiques* de *La Veu de Catalunya*, on plantejava el Cubisme com un estadi provisional, és a dir, una presa de consciència o aprenentatge racional per a construir l'“estructuralisme”. Aquest article va generar polèmica i reflexió entre J. Sacs, que va informar des de París del Futurisme, J. Folch i Torres i Torres García. Per aquest motiu, Dalmau va decidir organitzar l'Exposició d'Art Cubista a les seves Galeries.

D'acord amb Mercè Vidal⁸¹, la nova línia expositiva de les Galeries de Portaferriça van conduir a Dalmau a la capital francesa, que havia estat, i es mantenia, com a punt de referència artística per a l'art català. Així doncs, Dalmau va ser a París coincidint amb el Salon d'Automne de 1911, i de ben segur que va acudir a l'exposició presentada a la Galerie d'Art Ancien & d'Art Contemporain, de la rue Tronchet, on hi van exposar Marie Laurencin, Gleizes, R. de La Fresnaye, Léger, Duchamp –que hi va presentar *Sonate*– i J. Metzinger, perquè no va tornar a Barcelona fins a finals de novembre. També, el 1912, Dalmau va assistir al Salon de la Société des Indépendants on Duchamp va presentar el *Nu descendant un escalier* (rebutjat per Gleizes) i Juan Gris, *l'Hommage à Picasso*. D'altra banda, Dalmau va ser present al vernissatge, amb artistes que residien a París –Gargallo, Smith, Pere Ynglada– de la Galerie La Boétie, on es va presentar la primera mostra de la *Section d'Or* que va agrupar més de dues-centes obres cubistes.

⁸¹Mercè Vidal (1996), *1912. L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau* (Barcelona: Universitat de Barcelona).

A les sis de la tarda del dissabte 20 d'abril de 1912 es va inaugurar la mostra d'art Cubista a les Galeries Dalmau. De fet, uns dies abans ja se'n feia ressò als diaris, on es lloava la tasca del marxant i es posava de manifest el privilegi internacional que se li atorgava a la ciutat⁸². L'entrada de l'exposició era per rigorosa invitació personal, i Josep Dalmau en donava dues, juntament amb el catàleg il·lustrat, als qui prèviament havien pagat una pesseta. Jacques Nayral es va encarregar d'escriure la presentació d'aquest catàleg en francès; mentre que *La Veu de Catalunya*, per iniciativa de Folch, va reproduir-la, a la *Pàgina Artística*, traduïda al català.

El ventall d'obres exposades va ser eclèctic: Jean Metzinger, considerat el més representatiu dels cubistes a l'estudi⁸³ de Junoy, va presentar el dibuix *Le Goûter* (1911), que es va utilitzar com a cartell publicitari de la mostra a can Dalmau, i dues pintures, *Nature morte* i *Femmes dans un paysage*. D'Albert Gleizes consten les pintures *Les Maisons* (1910), *Paysage à Meudon* (1911), *Estudi pel retrat de Jacques Nayral*, un dibuix titulat *El sena*, i tres més que no s'especifica el nom al catàleg; de Marcel Duchamp, *Sonate* (1911) i *Nu descendant un escalier, n°2* (1912); de Juan Gris, quatre olis sense títol, *Nu* (oli) i cinc dibuixos. Gris va ser l'artista que va presentar més obres a l'exposició, ja que probablement va ser un dels mitjancers del galerista i també un dels darrers artistes a adherir-se al nou corrent. Marie Laurencin va presentar dues aquarel·les, dos olis, dos dibuixos i sis aiguaforts. Malgrat que André Salmon va qualificar-la de “musa del Cubisme” i el seu amic íntim, Apollinaire, la va promoure com a tal, les seves obres no es vinculaven amb l'esperit cubista, sinó que tendien al primitivisme de les formes i a l'ornamentació⁸⁴. L'escultor basc Agero, l'“humorista

⁸²Joaquim Folch i Torres, “Els Cubistes a can Dalmau”. *Pàgina artística* de *La Veu de Catalunya* (Barcelona) 18 abril 1912 a íd.: [...] cal agrair a n'en Dalmau aquesta tasca d'importació, tasca necessària per cert en el nostre món artístich, que ell providencialment ve a complir no sense els costosos sacrificis que una tal empresa suposa.

No hem vist pas encara les obres dels cubistes que dissapte seràn expsoades al públich barceloní [...] L'envio d'aquests pintors avuy fa que el nom de la nostra estimada Barcelona vagi en les planes de les més importants revistes d'art, en mitg de les lloances que mereix un centre espiritualment fort pera rebre tranquila y amorosament el producte d'aquests pintors tan discutits. Además els noms prestigiosos del cubisme que hi concorren fan que l'exposició de can Dalmau sía considerada com una de les més genuïnes manifestacions del cubisme[...].”

⁸³José Junoy (1912). *Arte & Artistas*. (Primera Serie). Librería de “L'Avenç”. Barcelona.

⁸⁴M[iquel] Utrillo, “Ataque de Barcelona por los Cubistas”, *Arte y Artistas. La publicidad* (Barcelona) 21 abril 1912 a Mercè Vidal (1996), *1912. L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau* (Barcelona: Universitat de Barcelona): “[...] una artista de elegantísima delicadeza cuyos temas abundan en las obras griegas y romanas y mucho más en el esplendido arte musulmán que ha cultivado la figura humana produciendo las obras maestras de los ilustradores y ceramistas persas [...] son obras claras en su refinamiento, en las que su arcaísmo [...] está aparejado con todas las perversidades de los artistas modernizantes”.

del cubisme”⁸⁵, també s’acostava a l’ideal primitiu⁸⁶ amb *Estàtua d’home*, *Estàtua de dona* (escaiola), *Bust d’home*; *Jeune fille à la rose* (talla). També amb una sèrie de plats: *Porteuses d’eau* (plat de coure repujat), *La toilette Marconeo* (plats metàl·lics), *Adam i Eva* (plat de coure) i cinc dibuixos (un d’ells propietat de Dalmau). Le Fauconnier va exposar *Portrait d’un Poète* i dos paisatges de Bretanya, i Fernand Léger tres dibuixos. Pel que fa a Picasso, associat al cubisme per excel·lència, no hi va col·laborar, i la premsa⁸⁷ va recalcar la seva absència, tot i que Picasso no havia participat en cap dels Salons anteriors. Un mes abans de la mostra cubista, Dalmau havia presentat a la seva galeria obres de l’època blava.

Segons la veu dels crítics⁸⁸, l’exposició no va causar gaire repercussió com s’esperava; més aviat, el públic, davant les formes cubistes, feia còmiques interpretacions de les obres. D’altra banda, el crític Esteban Batlle no s’atreveia a explicar-les, perquè deia que encara no s’havia dedicat a descriure jeroglífics⁸⁹.

Ara bé, el *Nu descendant un escalier*, nº2, sí que va generar controvèrsia enmig del debat Noucentista. En conseqüència, Eugeni d’Ors, volent consolidar un classicisme

⁸⁵Ramon Rucabado, “Exposición Cubista”. *Cataluña* (Barcelona). Año VI, núm. 238. 27 abril 1912 a íd.: “Augusto Agero, español escultor y dibujante, es el humorista del cubismo. Algunos de sus dibujos son ya sátiras demoledoras del nuevo arte. Y á pesar de esto, o tal vez por esto, también en ella se ve claro el pensamiento cubista, sobre todo en la representación de los pesos y de las fuerzas á lo que tiende nuestro compatriota”.

⁸⁶Maurice Raynal, “Exposición de obras de pintores cubistas” (Escrito expresamente para *La Publicidad*). *Arte y Artistas. Suplemento Artístico de La Publicidad. La Publicidad* (Barcelona) 26 abril 1912 a íd.: “Nadie, antes de Augusto Agero, había intentado, por decirlo así, la aplicación de los principios del nuevo arte a la escultura. [...] ha buscado su inspiración entre las admirables maderas esculpidos por los negros. [...] ¿Pero es que los procedimientos del cubismo se pueden aplicar a la escultura? ¿ Si una línea más o menos iluminada es suficiente en pintura para determinar un plano, será suficiente en escultura, donde la luz puede venir de todos lados?”.

⁸⁷“Ecos”. *El poble Català* (Barcelona) 23 abril 1912 a íd.: “En Picasso fou el Messies del cubisme y an en Picasso se’l pot catalogar com a mitg barceloní. Tots confiavem en que l’Exposició cubista seria per ell presidida y que l’estimació que per ell sentim pogués actuar de corruptora dels nostres ideals pictòrics. Però sobre l’Exposició y en Picasso no hi pren part. Per qué?, ens preguntem tots. Un de més enterat respon que tampoc va exposar a París. [...]”.

⁸⁸“Ecos”. *El poble Català* (Barcelona) 22 abril 1912 a íd.: “L’Exposició dels cubistes a les galeries Dalmau está resultant una cosa agradabilíssima, que contribuirà a les delícies de una primavera que l’abril ventós y plujós ens regateja- La gent va allí a riure, bonassament, sensatament, a la catalana, sense aquelles extremituts que feren famosa la sala ont els cubistes exposaren a París. Prou que ho deia ahir en Josep Junoy, embaixador y introductor dels cubistes a Barcelona: “Estic contentíssim. La gent somriu, però amb respecte, lo qual me fa pensar que aquí te’l gros públic més sensibilitat artística que a París [...]”. Mentrestant les rialletes, les còmiques interpretacions dels quadros, els acudits, ens van envoltant”. Juan de Dos [Josep M. Jordà], “Los pintores cubistas en Barcelona”, *El Noticiero Universal* (Barcelona) 25 abril 1912 (edición noche) a íd.: “[...] Y ha ocurrido todo lo contrario de lo que se presumía. Los pintores cubistas no han indignado á nadie, ni al público, ni a los artistas.

La opinión ha sido unánime al juzgarlos como unos innovadores que no han de hallar eco en parte alguna. No se le discute siquiera. Está todo el mundo convencido de que dentro de una corta temporada nadie ha de hablar de cubismo ni de nada que se le asemeje”.

⁸⁹Esteban Batlle, “Crónicas de arte. Galerías Dalmau”, *El Diluvio* (Barcelona) 23 abril 1912 a íd.

idealista i mediterrani, va veure aquesta obra com un “cas trist, un cas d’inconsciència y desorientació [...] que tan d’escàndol ha fet y de mal a la comprensió y apreci del reste”⁹⁰. La incorporació del moviment en l’obra havia significat subvertir dos gèneres oposats: cinema (“mecànica”) i pintura (“sensibilitat”, “ofici”), i, és per això que d’Ors va veure que aquesta unió desencaixava els mètodes del cubisme “fets pera la composició, pera l’equilibri, pera la construcció, pera l’equilibri”, que havia concebut com un pas previ per assolir “l’estructuralisme”⁹¹. Fins i tot, d’Ors, al seu article “El cas DU CHAMP”⁹², va titllar l’obra de “monstruosa”, perquè renunciava a la forma i a l’aparença sensual de la realitat, i contradeia l’esforç dels demés cubistes. Des de llavors, el cubisme va ser relegat del programa estètic Noucentista i no van haver-hi gaires assajos sobre cubisme a la pintura de l’època⁹³.

Altrament, aquesta obra va fer dubtar a Miquel Utrillo sobre al cubisme en general⁹⁴, així com Joaquim Folch i Torres va interpretar l’obra d’“error” cubista a causa d’una renúncia del tema, és a dir, de la presència humana: “[...] hi hà la descriptiva dels seus moviments, tan voleu; hi han els seus membres col·locats estàticament quiscun en l’estat de llur moviment, però, una dona que baixa una escala, es quelcom més que membres i quelcom més que ratlles del seu caminar[...]”⁹⁵.

Tot i així, Pilar Parcerisas apunta que l’obra va ser provocativa, perquè Duchamp, com ja havia observat Apollinaire, era l’únic artista que el 1912 s’ocupava del nu, i a més, femení, fet que representava un avinença amb les disciplines artístiques tradicionals, alterada, però, per la intervenció de la cronofotografia. Mentre que Duchamp va explicar, a Pierre Cabanne, que el que va despertar l’expectació de la seva

⁹⁰Xenius, “Poch a poch, poch a poch”. *Glosari. La Veu de Catalunya* (Barcelona) 27 abril 1912 (edició vespre) a íd.

⁹¹Xenius, “El cas DU CHAMP”. *Glosari. La Veu de Catalunya* (Barcelona) 29 abril 1912 (edició vespre) a íd.

⁹²Respecte al títol de l’article, Pilar Parcerisas a *Duchamp en España*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009, apunta que és una “interpretación cubista de una obra futurista. Por un lado, fragmenta y separa su nombre en un doble significado, “DU” y “CHAMP”, referencia ineludible a la descomposición futurista o cronofotográfica de Marey en la que Duchamp se inspira; por otro, realza su apellido en mayúsculas, metáfora de la construcción estética de carácter arquitectónico que preconiza el cubismo”.

⁹³Pilar Parcerisas (2009), *Duchamp en España* (Madrid: Ediciones Siruela).

⁹⁴M[iquel] Utrillo, “Ataque de Barcelona por los Cubistas”, *Arte y Artistas. La publicidad* (Barcelona) 21 abril 1912 a íd.: “[...] sírvame el lienzo de Duchamp, hombre de talento, que al tratar de describir el movimiento de un cuerpo humano bajando una escalera, además de resolver a ciegas las proyecciones de los tramos dejando el arranque y el pomo como un lienzo ordinario cualquiera, sólo alcanza el esbozo completamente esquemático de un “plano”, cual manojos de planchuelas atadas a un cordel; el cuerpo, el volumen, la masa, no aparecen por ninguna parte, ¿dónde está, pues, el cubismo?”.

⁹⁵Joaquim Folch i Torres, “El Cubisme”. *Pàgina Artística de la Veu. La Veu de Catalunya* (Barcelona) 25 abril 1912 a Mercè Vidal (1996), *1912. L’Exposició d’Art Cubista de les Galeries Dalmau* (Barcelona: Universitat de Barcelona).

obra va ser el títol: “Lo que contribuyó al interés provocado por esa obra es el título. No se pinta una mujer desnuda que baja una escalera, es ridículo. Ahora no le parece ridículo porque se ha hablado mucho de ello, pero cuando era nuevo, principalmente con respecto al desnudo, parecía escandaloso. Un desnudo debe ser respetado”⁹⁶.

L’any següent, el *Nu* va triomfar a la mostra de *l’Armory Show* de Nova York, després de suscitar l’escàndol de la crítica, considerant-lo com “una explosió a una fàbrica de Texas”⁹⁷; i ha acabat sent una obra emblemàtica de l’art contemporani.

“Barcelona, capital de l’art”. Dalmau i els Delaunay. Robert, Sònia i Berthe Delaunay

Robert (París,1885-Montpellier,1941) i Sònia Delaunay (Odessa,1885-París,1979) van projectar una exposició col·lectiva, gairebé durant dos anys, 1916-1917, per a les Galeries Dalmau, que finalment no es va acomplir. Pascal Rousseau considera que el sojorn d’aquest matrimoni a Barcelona va ser una etapa important, i és per això que recupera aquest projecte, fent-ne un estudi⁹⁸, sobre el qual fonamentem la nostra informació.

Els Delaunay van decidir armar un gran projecte d’exposició a “Barcelona, capital de l’art”⁹⁹, perquè en aquell moment la ciutat gaudia d’una situació neutral privilegiada. A saber, Barcelona va acollir entre 1916 i 1917 un conjunt de manifestacions privades i institucionals que fonamentava les investigacions més avançades, a fi de reemplaçar el lideratge parisenc aleshores interromput.

A Barcelona, els Delaunay disposaven, sobretot, de la intervenció logística de la mare de Robert Delaunay, Berthe, que, uns mesos abans, s’havia instal·lat a la capital catalana amb un negoci de complements de moda. Berthe Delaunay estava relacionada amb el grup d’artistes francesos que s’havien refugiat a Barcelona durant el conflicte europeu, ja que s’assabentava dels projectes d’alguns protagonistes d’aquest grup. N’és un bon exemple una de les cartes que va enviar al seu fill, datada a finals de juny de 1916, en què exposava algunes impressions sobre Juliette Roche i Albert Gleizes¹⁰⁰.

⁹⁶Pierre Cabanne (1972), *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Barcelona: Anagrama) 43.

⁹⁷Pilar Parcerisas (2009), *Duchamp en España* (Madrid: Ediciones Siruela).

⁹⁸Pascal Rousseau (1995), *La aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona* (Barcelona: Universitat de Barcelona).

⁹⁹Apareix com a títol a la pàgina artística 384, de *La Veu de Catalunya*, el 23 d’abril de 1917, arrel de l’Exposició d’art francès a Barcelona.

¹⁰⁰Ibíd. 19: “Aquí, veo a los artistas animados por teorías (...) pero me pregunto si tienen capacidad para otra cosa que no sea politiquiar. Su arte es pobre y son poco trabajadores. Ya conocéis a la mujer de Gleizes, estuvo en vuestra casa con Canudeau (sic) (...). Las teorías del marido son buenas, habla con gran libertad, por ahora es poco amigo de cotilleos, y cree que ha llegado la hora de los modernos (...)”.

També n'hi ha una altra, enviada l'1 de juny de 1916, on Berthe expressava a Robert el seu afany de visitar al col·leccionista Jacques Doucet a París per a “vendre-li quelcom de Sònia”. Berthe va prendre aquesta decisió després de saber que aquest col·leccionista havia comprat un quadre de Marie Laurencin.

D'altra banda, a través de Berthe Delaunay, segons sembla, Sònia va entrar en contacte amb les Galeries Dalmau per organitzar el projecte d'exposició. Segurament l'activitat de modista de Sònia va atansar-la a Josep Dalmau, atès que la seva dona, Dolors Montmany, exercia de modista, especialitzada també amb accessoris i barrets. Com a mostra d'això, hi ha una carta que Sònia va enviar a Dalmau, des de Vilha Conde, fent al·lusió a aquest primer projecte d'exposició, i revelant la importància de Berthe Delaunay respecte a les relacions establertes amb la galeria: “La señora Delaunay me ha informado que Vd. estaría dispuesto a hacer una exposición de mis obras, así como de los pintores con los que estoy en contacto actualmente”¹⁰¹.

Més endavant, una postdata dedicada a un “programa de música simultànea que la señora Delaunay seguramente le ha mostrado (a él)”¹⁰² fa palès el paper d'interventora de la mare. Berthe Delaunay estava bastant familiaritzada amb Josep Dalmau, tenint en compte que va fer un retrat psicològic força rígid del marxant en una carta dirigida al seu fill, l'1 de juny del 1916: “En cuanto a Dalmau, es un insecto, y como tú dices, hará servilmente lo que se le diga, con sus aires de importancia y su parloteo, pero todo es fachada”¹⁰³. Mentre que Dalmau, a la seva resposta del 17 d'abril, també fa referència al paper de “la señora Delaunay, su madre política”, amb qui va parlar sobre organitzar unes conferències enfocades en l'esdeveniment en qüestió, del qual el marxant es revela entusiasta: “Le escribiré para darle todos los detalles necesarios para realizar nuestra exposición en proyecto. Su exposición me interesa (...). Mi entusiasmo no va a decaer”¹⁰⁴.

El propòsit principal d'aquest projecte era imposar el llenguatge simultani del color, reunint un grup d'artistes internacionals al voltant d'una exposició—una obra d'art total, en què l'espectador es sentís partícip d'un món desconegut (microcosmos experimental d'una simultaneïtat total) i alhora familiar (l'ús d'elements decoratius quotidians). Els Delaunay sense proveir la història d'un altre “isme”, volien reconciliar

¹⁰¹Ibid. 20

¹⁰²Ibid.

¹⁰³Fonts Delaunay, Documentation du M.N.A.M., Paris.

¹⁰⁴Carta de Josep Dalmau a Sònia el 18 de març de 1916. Fonts Delaunay, Documentation du M.N.A.M., Paris.

el públic amb la modernitat, desenvolupant una expressió plàstica nova que estava relacionada de manera directa amb l'entorn quotidià. Tot aquest entramat artístic el va comunicar sintèticament l'anunci de l'exposició barcelonina, el març de 1916: "El simultanisme no ha tingut encara ressò a Barcelona. No és aquesta una moderna escola pictòrica, sinó un conjunt simultani de les arts reunides per a causar una impressió"¹⁰⁵.

Hi ha dos documents que ens informen amb més detall sobre el projecte. D'una banda un anunci de l'exhibició publicat, l'1 de març de 1916, a la revista *Vell i Nou*: a "mediados del mes de abril tendrá lugar en la galería Dalmau una exposición de arte simultanista. (...) La decoración de la galería responderá a los principios simultanistas. Se darán conciertos y diversas improvisaciones en torno a dicha decoración y a las obras expuestas. También se organizarán conferencias"¹⁰⁶. De l'altra, la carta de Sònia, del 3 de març, on parlava d'una possible participació de Blaise Cendrars (1887-1961), amb qui va mantenir correspondència durant la guerra: Les "conferencias se podrían organizar con la asistencia de Blaise Cendrars a quien recientemente han tenido que amputar el brazo derecho como consecuencia de una herida de guerra"¹⁰⁷. Cendrars, que sovint se'l anomenava "el poeta simultani", semblava interessat en aquesta iniciativa dels Delaunay, que havien cercat la participació d'aquest per tal d'afirmar la singularitat del seu art vers la crítica internacional.

Aquesta singularitat es fa patent amb la recerca d'exposicions alternatives. De manera que Sònia Delaunay va voler fer "días de exposiciones especiales"¹⁰⁸ amb "objetos de arte con un decorado adecuado, por ejemplo una mesa de comedor con otras composiciones de objetos de interiores dispuestos de manera absolutamente nueva e inesperada que podría titularse 'el arte de la mujer' y que interesa mucho al público"¹⁰⁹. A una carta que li va enviar al marxant, Sònia va destacar que li faria arribar "fotos de objetos que ya (ha) agrupado"¹¹⁰.

Activitats musicals i teatrals

Paral·lelament, *Vell i Nou* va fer públics els concerts de música simultània. Amb referència a aquests, Sònia va comunicar que s'havia posat en contacte amb "Estocolmo

¹⁰⁵ Pascal Rousseau (1995), *La aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona* (Barcelona: Universitat de Barcelona) 32

¹⁰⁶ *Ibid.* 22

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.* 24

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

en demanda de la película y la partitura que todavía no (ha) visto para así juntarlos”¹¹¹. Així doncs, els Delaunay van sol·licitar la participació d’Arturo Ciacelli (1883-1966), que dirigia Nya Konstgalleriet d’Estocolm i que havia acollit una exposició de Sònia i Robert Delaunay (març - abril 1916), a l’exposició simultània de Barcelona. A una carta del 9 de març, Arturo Ciacelli va contestar explícitament a aquesta invitació, expressant que tant ell com la seva dona no eren “simultanis amb pintura” i que la seva col·laboració seria més aviat d’ordre musical i coreogràfic. Ciacelli va pensar en la dansa simultània que estava organitzant en aquell moment amb Adorée Villany i, com que no tenia suficients recursos econòmics per a cobrir les despeses del viatge Estocolm/Barcelona, volia fer-los arribar uns esbossos d’aquesta dansa.

Amb relació al muntatge teatral, té un doble interès històric: primerament, anuncia les investigacions escenogràfiques que els Delaunay van efectuar a Catalunya. Concretament, el coreògraf Diaghilev va portar-los a Sitges, l’estiu de 1918, perquè Robert s’encarregués del decorat i Sònia del vestuari d’un ballet per a Leónide Massine titulat *Football*. Dos anys més tard, a Barcelona, Sònia va idear el projecte del vestuari d’*Aïda*, que es va representar al Gran Teatre del Liceu. Aquestes dues col·laboracions els van introduir dins l’art del decorat, tant teatral com cinematogràfic. També van aplicar les seves teories del color a la vestimenta de l’època.

Un projecte internacional: la “Corporación Nueva de arte”

L’exposició col·lectiva dels Delaunay va voler agrupar les obres de diferents artistes, els quals compartissin el mateix interès d’exposició dinàmica. El grup es donaria a conèixer al catàleg amb el nom de “Corporación Nueva de arte que reúne a artistas del Norte, Sura, Este y Oeste”, ja que s’hi adheririen pintors de Moscou (Baranogg Rossiné), Portugal (José de Almada Negreiros, Amadeu de Souza Cardoso i Eduardo Vianna), Amèrica (Sam Halpert), Suïssa i Itàlia (dins d’ambdós països s’inclou Arturo Ciacelli, que residia a Estocolm). Tot i que no parlen de França, sembla que els Delaunay van voler associar el seu projecte al pintor Albert Gleizes, també refugiat a Barcelona.

Tant a Barcelona com a Lisboa s’esperava l’exposició com a un veritable esdeveniment. Josep Dalmau, el 17 d’abril, va respondre la seva confirmació a Sònia Delaunay, adjuntant-li un contracte amb dotze condicions, de les quals destaquem que la duració de la mostra estava prevista amb quinze dies, amb un termini de pròrroga de cinc dies, i que els artistes s’havien de fer càrrec de les despeses de publicitat. Això no

¹¹¹ Ibid.

obstant, va haver-hi un contratemps inesperat: Sònia va ser víctima d'una calúmnia d'espionatge, el 13 d'abril de 1916. Se la va acusar de comunicar-se amb l'enemic a través de discos acolorits i de tenir correspondència alemanya, que eren les cartes que havia rebut dels artistes *Der Blaue Reiter*, concretament de Franz Marc i August Macke. Sònia va ser arrestada a Oporto amb el pintor Eduardo Vianna, acusat de còmplice. Malgrat tot, van ser alliberats de seguida i van continuar amb el projecte d'exposició, amb un interès més actiu dels portuguesos.

El projecte pensat per a finals de maig es va abandonar a finals d'abril, perquè Sònia volia fer una gran exposició el més d'octubre. Això va fer que Souza Cardoso acabés abandonant el projecte, i Eduardo Vianna, com a conseqüència d'unes desavinences amb Robert, el juliol de 1916, va demanar a Sònia que li retornés les teles que havia enviat per a l'exposició de Barcelona.

Mentrestant, Sònia continuava en contacte amb Josep Dalmau, que li va enviar una carta, el 23 de juny de 1916, citant-la a Bilbao a fi de posar en funcionament el projecte, però finalment no es van retrobar. Dos mesos més tard, Dalmau li va proposar una altra entrevista al País Basc, i el 22 d'agost de 1916 li va comunicar la seva voluntat ferma de seguir amb el projecte: “Ha llegado el momento de terminar nuestros proyectos y voy a hacerlo sin interrupciones hasta el final [...]”¹¹². També li va fer saber que havia contactat amb el grup d'artistes bascos per a produir a Bilbao una exposició simultània. Tot i així, no deixava de banda el projecte de les seves Galeries, previst per al començament de la temporada: “Ya he anunciado varias exposiciones que tendrán lugar en mi sala la temporada próxima pero la suya ocupa el primer lugar”¹¹³.

Joan Miró, que en aquell moment era un entusiasta de les exposicions de can Dalmau, fa palesa, a una carta enviada, el 7 d'octubre de 1916, a E.C Ricart, la coneixença d'aquest projecte simultani a les Galeries: “Se'ns espera un hivern esplèndid. A Ca'n Dalmau exposaran els simultaneïstes [...]”¹¹⁴.

Altrament, Sònia li va comunicar a Dalmau que en comptes de fer una gran exposició, preferia fer-ne tres consecutives: “La primera será la mía, después, pasado

¹¹²Ibíd. 39

¹¹³Ibíd. 40: “Carta de Dalmau enviada el 4 de septiembre de 1916 a Monção, invitando a Sonia a contactar con el señor Quintín, presidente de la Asociación de Artistas Vascos: “Creo que será de su conveniencia y mucho más cómodo realizar la exposición en Bilbao inmediatamente después de haberla hecho en Barcelona”.

¹¹⁴ Pilar Parcerisas (1933). “Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró”. *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura.

algún tiempo, la del señor Delaunay, que expondrá telas pequeñas y cuadros grandes y famosos con una literatura sobre los mismos (...) La última, en un momento favorable de la temporada, la de un grupo de artistas reunidos por nosotros”¹¹⁵. Sobretot, li va demanar a Dalmau que transmetés aquesta informació al públic, perquè s’assabentés de la importància de maniobra d’aquestes exposicions per al dinamisme modern. “Que España se modernice”¹¹⁶, li va escriure a Dalmau, expressant el seu desig que aquestes exposicions podrien passar per altres ciutats de l’Estat. Quant a Dalmau, el 16 de setembre, li va informar que volia fixar la data d’exposició el dia 15 de novembre de 1916. També li va demanar detalls sobre l’elaboració del catàleg i els cartells que volia realitzar Sònia, i va expressar-li el seu interès per a fer públic l’esdeveniment amb rapidesa. Va passar un mes i Dalmau encara no havia rebut els quadres, perquè es van quedar retinguts a Bilbao¹¹⁷.

En realitat, els Delaunay van ajornar encara més la seva exposició per a encabir-la amb el gran projecte d’exposició d’artistes francesos al Palau de Belles Arts, enunciada a la capital catalana per a la primavera pròxima. Així li va fer saber Sònia a Josep Dalmau, que li va respondre: “Teniendo en cuenta las circunstancias, su último plan no me parece mal. Es una buena ocasión qua hay que aprovechar (sic.). Más endavant prossegueix: “¿Estamos entonces de acuerdo en aplazar nuestros proyectos para la próxima primavera? Creo que no debemos dudar más”¹¹⁸.

Amb tot, sembla que van haver-hi més obstacles i l’exposició va quedar-se en un projecte no resolt. Ara bé, la publicació, al desembre de 1917, de dos escrits –tres cartes enviades al crític Joan Sacs– de Robert Delaunay a les columnes de la revista *Vell i Nou* i la seva participació, el 1918, amb setze obres, als salons municipals de Barcelona, van mantenir els Delaunay com un dels capdavanters de l’escenari artístic d’avantguarda barceloní. D’altra banda, Sònia, el 1919, va obrir una sucursal a Barcelona del seu negoci, “Casa Sonia”, que havia establert a Madrid. Fet que confirma el lligam de

¹¹⁵Ibíd.: “Por lo que respecta a este tercer aspecto, hay que señalar que los artistas suecos llamados a participar en el proyecto simultanista se desentenderán progresivamente del mismo. En una carta del 20 de octubre 1916, Arturo Ciacelli, probablemente molesto por los sucesivos retrasos en el proyecto de la exposición barcelonesa, señala que por falta de producción no puede enviar algunos de sus trabajos. Confirma este argumento dos meses más tarde y añade que “los artistas de aquí” no podrán incorporarse tampoco al proyecto por las mismas razones: “ya lo han vendido todo”.

¹¹⁶Ibíd. 41

¹¹⁷Ibíd.: “Robert Delaunay ha enviado desde Bilbao una carta a Josep Dalmau, en la que le informa de los problemas surgidos con los expedidores. En una carta enviada por el marchante a Sonia, Dalmau le pide que le confirme este problema: “Indíqueme di debo reclamar sus cajas de cuadros retenidos en Bilbao”.

¹¹⁸Ibíd. 42

l'aventura simultània amb l'univers dels objectes domèstics, és a dir, aquell art de la dona que Sònia havia expressat el 1916 a Dalmau.

Dalmau i Picabia: una nova forma d'exposició a Barcelona

Francis Picabia (París, 1879-1953) va presentar la primera i única exposició barcelonina a les Galeries Dalmau, del 18 de novembre fins al 8 de desembre de 1922, “potser la millor que en vida va celebrar”¹¹⁹. Els orígens paternals de Picabia eren espanyols¹²⁰. Per aquest fet i la repetició de temes espanyols a la seva pintura, Santos Torroella s'afigura que els seus viatges a Espanya deurién ser habituals. Els millors documentats són el que va fer el 1909 a Sevilla i els que a partir de 1916 –any en què va conèixer a Josep Dalmau– el van conduir diverses vegades a Barcelona, on tenia oncles i cosins, i on algun cop va residir més de mig any seguit, al carrer Avinguda República Argentina, 28.

Aquesta mostra de Picabia es va afegir als propòsits d'autopromoció del marxant, ja que Dalmau va editar en francès, i amb una presentació d'André Breton¹²¹, el magnífic catàleg de l'exposició, que va causar un fort impacte a la capital francesa. Germaine Everling, aleshores companya de Picabia, va informar d'això a la postdata d'una carta dirigida a Dalmau, escrita des de París, el 3 de febrer de 1923: “P.S: Picabia m'encarrega de dir-vos que tothom troba que el catàleg que li heu fet per a l'exposició és “meravellós”¹²². Poc abans, el 17 de novembre de 1922, Picabia havia aconseguit que Breton presentés la seva exposició, juntament amb un discurs sobre les noves orientacions en la poesia i la pintura, *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, a l'Ateneu Barcelonès, fet que va permetre a Dalmau establir nous lligams amb l'Avantguarda internacional.

¹¹⁹Rafael Santos Torroella (1985), “Francis Picabia i Barcelona”. *Francis Picabia (1879-1953). Exposició Antològica Barcelona 1985* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions; Madrid: Ministerio de Cultura).

¹²⁰L'avi patern de Francis Picabia, Juan Martínez Picabia, nascut a la Corunya, va anar a Cuba on, amb una plantació de sucre, va fer fortuna i la va invertir en la construcció del ferrocarril Madrid-Corunya. Respecte al pare de Francis Picabia, Pancho Martínez Picabia, va néixer a l'Habana i, més tard, se'n va anar a viure a París, com les seves germanes grans, Felícia i Catalina; mentre que els dos altres germans es van instal·lar a Espanya.

¹²¹Ibíd. 242. Aportem un fragment de la presentació d'André Breton en què planteja la corrosió en l'obra de Picabia: “[...] davant les aquarel·les exposades per Picabia el novembre de 1922, entre les quals la més antiga és de fa pocs mesos, ¿no estariem autoritzats a parlar d'harmonia o a recórrer a qualsevol altra hipòtesi mística? Si aquestes lleis existissin, em penso que no pertanyerien a l'òptica i que cap producció no podria caure tan completament sota seu com aquesta. Efectivament, l'obra ja no resideix en la combinació més o menys reeixida de colors, en el joc de línies que s'acosta en un grau més o menys alt a la realitat. Ja no hi ha semblança ni tan sols llunyana. La broma de la representació ha durat massa. [...] donen pas a composicions on els valors plàstics, exempts de tota intenció representativa o simbòlica, no exerceixen tal vegada un paper gaire més important que el de la signatura o el títol. [...]”.

¹²²Ibíd. 62

Picabia va exposar a les Galeries Dalmau, després d'unes polèmiques intervencions a París¹²³, quaranta-set obres, totes recents i inèdites. Amb paraules de Joan M. Minguet Batllori i Vidal i Oliveras, “Picabia va presentar obres de caràcter figuratiu, peces de tipus abstracte i d'altres que revelen fascinació pels objectes mecànics. Hom ha qualificat aquest període de l'artista com de trànsit entre el Dadaisme i el Surrealisme.”¹²⁴ Destaquem els títols d'algunes de les obres que ens facilita el catàleg d'*Avantguardes a Catalunya (1906-1939): Aviation, Astrolabe, Thermomètre pour aveugles, Femme espagnole i Optophone*.

L'enemistat que Picabia va rebre dels àmbits culturals i artístics de Barcelona, des de la publicació dels primers números de la revista *391*, va interferir també en la seva exposició, a pesar que s'estaven consolidant de manera progressiva els corrents d'avantguarda, incloent-hi el dadaisme. Tanmateix, ni la conferència que Breton va llegir a l'Ateneu Barcelonès ni el catàleg de l'exposició van tenir gaire èxit. Així es manifesta en les escasses referències a aquesta mostra local. Això no obstant, resta un únic article elogiós¹²⁵ i una mica extens, que, el 1922, es va publicar, sobre Picabia i la conferència d'André Breton, a *La publicitat*, signat pel crític sitgetà Magí A. Cassanyes (1893-1956).

Cassanyes va escriure l'article a desgrat, possiblement a petició de Dalmau, ja que, després d'un primer anunci de l'exposició on s'expressava, juntament amb una retrospectiva del pintor Aleix Clapés, el 25 d'octubre, que se n'inauguraria “una altra del literat Francis Picabia, una de les figures més interessants del moviment

¹²³Les obres *Chapeau de paille* (1921) i *La veuve joyeuse* (1921) van ser rebutjades pel Comitè del Salon des Indépendants. Això va provocar tota una campanya de protesta de Picabia contra aquesta institució.

¹²⁴Joan M. Minguet Batllori i Jaume Vidal i Oliveras (1992), “Avantguardes a Catalunya. Cronologia crítica (1906-1939)”. *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya; Olimpíada Cultural Barcelona'92) 511.

¹²⁵Aportem un fragment del text *Sobre l'exposició Picàbia i la conferència de Breton* de M.A. Cassanyes dins Rafael Santos Torroella (1985), “Francis Picabia i Barcelona”. *Francis Picabia (1879-1953). Exposició Antològica Barcelona 1985* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions; Madrid: Ministerio de Cultura) 58: “[...] Aquest darrer artista, “el més escèptic dels pintors”, com digué el nostre amic Dalmau, en presentar André Breton al públic de l'Ateneu i l'exposició del qual és, actualment, o sinó hauria d'ésser, el motiu de la conversa de tot artista, millor de tots aquells que estimen tot allò espiritual, ocupa en la trajectòria de la corba ja al·ludida un dels llocs més perceptibles més nets.

Si volguéssim definir el seu art, diríem que al revés de l'art de representació, d'imitació, que si pensem en les seves més depurades manifestacions, en podríem dir un “lirisme dels efectes”, l'art de Picàbia podríem qualificar-lo de “lirisme de les causes”. Aquest artista, evidentment, estima les formes i les fixa no per allò que elles ens diuen i ens suggereixen com a record, com a conseqüència d'això que aimem i percebem en la vida, sinó per ço que elles ens diuen d'intrinsicament original, per allò que elles tenen de genèsic, d'inicial. Les fixa, per dir-ho així, sense les conseqüències que elles produeixen a la humanitat, o si es vol definir d'altre guisa, en lloc de “subjectivar l'objectiu, objectiva el subjectiu” purament formal, diem solament això perquè, cas rar, en aquest artista el color i la forma han esdevingut completament identificats. [...]”.

d'avantguarda a França”,¹²⁶ no es va tornar a parlar d'aquella incoherent exposició dual, que no es va realitzar. Només es va inaugurar la de Clapés el 8 de novembre, mentre que la de Picabia va ser substituïda per un seguit de subhastes d'obres d'art. Finalment, sense cap comunicació prèvia, ni tan sols un anunci de la conferència de Breton, el 22 de novembre, dies després de la inauguració, es va fer pública aquesta crítica artística de Picabia, en què Cassanyes col·locava l'artista al centre de la renovació artística, després d'abandonar la seva trajectòria impressionista.

Per concloure, a partir de les fotografies de l'exposició de Picabia a les Galeries Dalmau, cal fer una especial referència a les innovacions del llenguatge expositiu: els elements anecdòtics i ambientals de les primeres exhibicions a Portaferrissa es van suprimir, mentre que la superfície expositiva es va ampliar amb uns paravents. A més a més, algunes peces no estaven emmarcades i se'ls hi havia adherit un fons negre. Així com entre les mampares hi havia unes barres horitzontals que impedièren acostar-se a l'obra. Respecte a aquests forniments, que podien ser eventuals —el paper negre per suplir la manca de marcs i les barres per sostenir els paravents—, Vidal i Oliveras realça, tot i la manca de proves documentals que ho reafirmen, que la seva adopció va ser significativa i funcional, ja que era una manera de separar l'obra d'art del seu context, singularitzant-la.

Així mateix, aquest procés de singularització de l'objecte estètic en detriment d'aspectes ambientals, junt amb la distribució dels objectes dins l'espai de manera racional, va ser un llenguatge expositiu que es va establir gradualment a nivell internacional, al marge d'isolades experimentacions avantguardistes. És molt probable que la relació de Dalmau amb els avantguardistes l'impulsés a dur a terme aquest concepte d'exhibició en què l'obra d'art té un valor per se.

¹²⁶Ibíd. 57.

Dadà a Barcelona

A causa de la Guerra Europea, l'activitat artística es va concentrar als països neutrals, desplaçant alguns artistes d'avantguarda a la capital catalana; mentre que a Zuric van romandre els romanesos Tristan Tzara i Marcel Janco, així com també els alemanys Hans Arp, Richard Huelsenbeck i Hugo Ball. Aquest últim va obrir el local Cabaret Voltaire, un espai de tertúlia per tots ells, on, el 1916, va sorgir el dadaisme¹²⁷. Paral·lelament, a Nova York, també hi havien artistes que es lliuraven a accions clarament dadaistes, dels quals destaquen Marcel Duchamp, Francis Picabia i Arthur Cravan.

Josep Dalmau va ser l'únic marxant català que va establir un contacte previ amb els creadors de la diàspora i els va acollir a les seves Galeries. Anteriorment, Dalmau ja havia mantingut relacions fugisseres amb l'avantguarda, però a partir d'aquell moment es van afirmar i van adquirir continuïtat.

Una de les aportacions de l'avantguarda va ser la presa de consciència de la proporció internacional del mercat de l'art i dels recursos d'aquest. En el cas de Dalmau obrir-se a l'exterior era fonamental¹²⁸. De manera que les Galeries van conduir les noves inquietuds a un programa d'internacionalització, donant suport a òrgans de difusió com les publicacions *391* i *Trossos* o el projecte *Nouveau Plan*. De fet, Josep Dalmau i Josep M. Junoy (1887-1955) van ser anomenats, entre d'altres, presidents Dada en el número sis de la revista *Bulletin Dada*, aleshores editada a Zuric per Tristan Tzara¹²⁹. Així, Dalmau va realitzar un seguit de col·laboracions de caire estratègic, per tal de donar-se a conèixer fora de l'Estat i, simultàniament, introduir l'art català a l'exterior –

¹²⁷Tristan Tzara, "Manifiesto Dada" dins el número tres de la revista *Dada*, 1918: "Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada [...]. El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico [...] hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada: DADÁ. El cubo y la madre en una cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADÁ. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano DADÁ. [...] No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto [...]"

¹²⁸Jaume Vidal i Oliveras (1933). "Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró". *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937* (Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura) 70: "[...] Potser més que preveure la dimensió internacional del mercat de l'art –ja se'n tenia consciència generalitzada d'ençà de l'exportació dels impressionistes als Estats Units– caldria parlar, en el cas de Josep Dalmau, que estava condemnat a projectar-se al mercat exterior. Sense mitjans i des de la perifèria, la seva estratègia es dissenyà partint de l'associació amb institucions i de l'adhesió a models que permetessin la difusió de l'art de català".

¹²⁹Enric Jardí (1983). *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Edicions del Cotal, S.A.

concretament al mercat francès—, i dinamitzar l'art autòcton, amb l'avantguarda internacional com a esperança.

391: una revista d'avantguarda

Maria Lluïsa Borràs¹³⁰ exposa que probablement la idea de publicar la revista *391* va sorgir d'una conversa entre Francis Picabia i Marie Laurencin (1883-1956), aleshores dona del pintor alemany Otto Wätgen, quan Picabia li va explicar, amb nostàlgia, el Nova York que havia conegut.

És a dir, la inauguració de l'*Armory Show* de Nova York (17 de febrer - 15 de març del 1913), de la qual arrenquen els inicis dels moviments d'avantguarda als Estats Units. Així com també els lligams que havia establert amb el cercle format al voltant d'Alfred Stieglitz (1864-1946), el pioner de la consagració de la fotografia com a art, la galeria del qual, al número 291 de la Cinquena Avinguda, ja era un focus d'inquietuds i iniciatives vives cinc anys abans de l'*Armory Show*. En aquell cenacle es va engendrar la revista titulada *291*, que era la transformació d'una altra intitulada *Camera Work*, en la qual va col·laborar activament Picabia i que, amb el consentiment de Stieglitz, li va servir de patró per a iniciar, poc temps després, a Barcelona (25 de gener - 25 de març del 1917), els quatre primers números de *391*. La resta dels números es van editar a Nova York (núms. 5-7), Zuric (núm. 8) i París (núms. 9-19); l'últim número va aparèixer a París el 1924.

Com escriu Daniel Giralt-Miracle¹³¹, *391* va ser l'embrió del Dadanisme que Picabia va dur de Zuric i que, continuant la seva ruta internacional, va produir a Barcelona.

Segons Maria Lluïsa Borràs, Picabia va fer amistat amb Dalmau per mitjà de Marie Laurencin. A la tarda, es reunien al carrer de Portaferrisa, on arribaven sempre les últimes notícies i novetats de París, i Picabia explicava les seves vivències novaiorqueses, veient en Dalmau un segon Stieglitz. Així doncs, els quatre primers números de la revista *391*, que tenia la redacció i l'administració a la seu de les Galeries, es va fer amb un gran mirament per Dalmau. Convé subratllar que el marxant sempre li va concedir una atenció especial a Picabia, ja que a través d'ell podia establir contacte amb París, Zuric i Nova York. Pel que fa a l'edició, constava de cinc-cents

¹³⁰Maria Lluïsa Borràs (1985), "Picabia l'espanyol". *Francis Picabia (1879-1953). Exposició Antològica Barcelona 1985* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions; Madrid: Ministerio de Cultura).

¹³¹Daniel Giralt-Miracle (1992), "Camins de l'Avantguarda. Recorregut d'una exposició". *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya; Olimpíada Cultural Barcelona'92).

exemplars, deu dels quals eren de luxe, i es tiraven a la impremta dels germans Víctor i Demetri Oliva, a Vilanova i la Geltrú.

L'impulsor i director de la revista va ser Picabia, secundat per la colònia d'artistes i escriptors avantguardistes estrangers establerts a Barcelona durant la guerra: Gabrielle Buffet, Georges Ribemont-Dessaignes, Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin, Max Goth i el mateix Picabia, entre d'altres. Marie Laurencin, Olga Sacharoff i Otho Loyd van participar amb les il·lustracions; mentre que Max Goth, el periodista i poeta Maximilien Gauthier, va ocupar la funció de secretari de redacció.

La revista no va tenir gaire repercussió,¹³² més aviat va passar quasi totalment inadvertida en els mitjans artístics i literaris de Barcelona; només algunes notes insignificants a *La Veu de Catalunya* que, sense haver parlat del primer número, notificava: “ja ha sortit el segon número de la revista d'art 391¹³³” i, un mes després, “La nova revista d'art 391 ha publicat el tercer número, que continua dins el mateix caràcter que els seus antecessors, dels quals no desdiu”.¹³⁴ Probablement la revista era un producte adreçat a l'exterior i no tenia una voluntat d'integració. D'altra banda, Rafael Santos Torroella¹³⁵ indica que el “clima” d'esvaïment de la moral i la cultura burgeses, que els dadaistes s'esforçaven a crear al seu voltant, va tenir molt poca incidència a Barcelona, on aleshores es vivia una gran exaltació de francofília quasi contendent.

Això no obstant, 391 va tenir una importància cabdal, segons Daniel Giralt-Miracle¹³⁶, en què va contribuir essencialment a reunir el grup dels artistes estrangers, va oferir un òrgan d'intercanvi amb els grups i les galeries d'Europa, i, per primera vegada, va presentar a Barcelona escrits d'Apollinaire, de Max Jacob i de G. Ribemont-Dessaignes, entre d'altres. Per tant, el fet que s'iniciés la publicació a Barcelona ha permès que el nom del nostre país no passi totalment desapercbut als anals i cronologies dels primers moviments d'avantguarda postcubistes.

¹³²Jaime Brihuega (1981), *Las vanguardias artísticas en España* (Madrid: Ediciones Istmo) 190: “[...] la voluntad de integración de 391 en el panorama español fue prácticamente nula [...], presumiblemente, quedaría agotado en el círculo restringido de los consumidores habituales de revistas de vanguardia. No en vano el domicilio de la revista (Galería Dalmau, Portaferriosa, 18), aseguraba esta difusión tanto a nivel nacional como extranjero. A pesar de publicarse en Barcelona, 391 representa para España, en lo que a la difusión se refiere, lo mismo que cualquiera de las revistas francesas que se recibían en numerosos kioscos de la ciudad, es decir: los mismos lectores”.

¹³³*La Veu de Catalunya*. 26-2-1917

¹³⁴Rafael Santos Torroella (1985), “Francis Picabia i Barcelona”. *Francis Picabia (1879-1953). Exposició Antològica Barcelona 1985* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions; Madrid: Ministerio de Cultura) 54.

¹³⁵Ibíd.

¹³⁶Daniel Giralt-Miracle (1992), “Camins de l'Avantguarda. Recorregut d'una exposició”. *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939* (Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya; Olimpíada Cultural Barcelona'92).

Convé destacar que Picabia no va donar mostres d'afecte a la ciutat de Barcelona, exceptuant l'amistat amb Dalmau. Un bon exemple d'això són les paraules que li va escriure a Stieglitz, anunciant-li la tramesa del primer número de *391*: “Rebreu un diari, *391*, que és l'equivalent del vostre *291*. La Galeria Dalmau l'acaba de treure. No és tan ben fet, però val més això que no pas res, perquè, realment, aquí no hi ha res, res, de res...”¹³⁷. També ho il·lustra un article de la revista *Vell i Nou*, a la secció de “Notícies” del número 54¹³⁸, que fa referència a Picabia per atacar-lo amb motiu d'un comentari irònic publicat per ell al número cinc de *391* (juny, 1917), que va ser el primer dels apareguts a Nova York.

Troços: el paper de Dalmau

La revista *Troços*, va aparèixer pel setembre de 1917 –hi ha un número zero que probablement va sortir el més de març, encara que la capçalera indica l'any 1916– i es va tirar de manera irregular fins al 1918. Es van publicar un total de cinc números, els tres primers impulsats i dirigits per Josep M. Junoy (els mesos de setembre, octubre i novembre de 1917) i els dos últims finançats i dirigits per J.V. Foix, amb el nom de la

¹³⁷Carta citada per Dawn Ades (1981), al seu *Dada and Surrealism reviewed* (Arts Council of Great Britain) 137. A propòsit de l'última frase d'aquesta cita, Santos Torroella, ens recorda que, per Marc Bot (al seu *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratifs*, Eds. Klincksieck, París, 1968), *no-res* constitueix una de les paraules-clau de Picabia i el dadaisme.

¹³⁸*Vell i Nou*. 1-11-1917 a Rafael Santos Torroella (1985), “Francis Picabia i Barcelona”. *Francis Picabia (1879-1953). Exposició Antològica Barcelona 1985* (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions; Madrid: Ministerio de Cultura) 54-55: “Francis Picabia acabat *embusqué* i pintor d'afecció, que la por d'una guerra d'Espanya contra Alemanya va treure de Barcelona i que ara l'aixecament americà ha tret d'Amèrica, ha tingut l'acudit d'escriure, abans d'embarcar-se cap a Catalunya, en un prospecte que redacta per fer-se a conèixer –un llibre que recollia els seus poemes de 1914 a 1917, *Cinquante-deux miroirs*– una diatriba contra la nostra pròpia ciutat, que fa envermellar de vergonya per ell, per la degenerada mentalitat que revela. Francis Picabia es torna a passejar pels nostres carrers per veure si la seva literatura ha triomfat, si ha arribat, per fi, a cridar l'atenció, encara que només sigui l'atenció d'aquest racó de món tan menyspreable. Diu que va dient que aquest cop la cosa és segura, perquè a més arriba amb un abric vermell i una cotilla que li costa deu mil dòlars”. El text de Picabia, al número cinc de la revista, signat amb el pseudònim que habitualment usava – *Pharamousse* – és el següent: “BARCELONA. Barcelona: als seus peus la mar, enorme de salut blava i d'ingenuïtat pura. Com a capçal, Montjuïc i un fantasma. I, formiguejant per tot el seu cos de vella tata que s'empastifa la cara de sucre, homes. Homes que, no més aquí que a Nova York, París, Pertograd, Londres, Pequín, enlloc no són agradables de mirar ni d'ensumar. Entre això, uns quants artistes. Tenen tan poca importància en el temps, que M. Saglio, quan recorre Barcelona, amb prou feines en veu cap. Però importen tan en l'espai, que el viatger que s'entreté a la platja aviat només els veu a ells: més alts que el Tibidabo; més suaus que les olors cèlebres que una administració menys desproveïda de “vigilants” que de vigilància deixa surar entre aquells carrerons i aquells passeigs que els naturals de la terra comparen – calmosament i per torn – amb les vies romanes i les avingudes de Xicago. Com tota ciutat de mala vida, Barcelona és ple de lladelles i d'intel·lectuals, que aquí són sang freda i prefereixen l'onanisme a la violació; el greixum al bany; el joc subtil de les insinuacions contradictòries, a l'afirmació perillosa. Són alhora – diuen ells – filòsofs, poetes i polítics; el seu passatemps favorit consisteix a trencar-se el cap per a diferenciar, pel que fa a una mateixa persona, fet o idea, l'opinió dels seus tres components. És doncs completament normal que aquest senyor que, sense cap sol·licitud de part vostra, ve a atorgar-vos la major simpatia en tant que filòsof, us clavi entre les espatlles el punyal del polític. En això no hi ha més que contradicció aparent i lògica profunda”.

capçalera normativitzat: *Trossos*. El número u es va domiciliar a la llibreria Sanz, el dos i tres a les Galeries Dalmau, i el quatre i cinc a les Galeries Laietanes. Per Jaime Brihuega això demostra “la importancia de ambas galerías como centros estratégicos de canalización de nuevas experiencias”¹³⁹.

Quant a la funció de Josep Dalmau, només es va limitar a ser una peça més de difusió de la publicació, contribuint-hi amb les seves relacions, infraestructura i poder de convocatòria. Ara bé, tots els il·lustradors que hi van col·laborar, menys Pere Ynglada, tant estrangers (Frank Burty, A. Gleizes i H. Grunhof) com del país van ser expositors o van tenir alguna vinculació amb les Galeries Dalmau. Així com també el programa de la revista –confrontació entre art d’avantguarda estranger i autòcton– va servir més endavant com a fil conductor per altres campanyes culturals com l’Exposició d’Art Francès d’avantguarda (1920), l’Exposició de Modernisme pictòric català confrontada amb una selecció d’obres d’artistes d’avantguarda estrangers (1926) o l’Exposició d’art modern nacional i estranger (1929).

Així doncs, *Trossos* va ser un element que va atorgar posició i dignitat a les Galeries. A més a més, la publicació contenia un programa d’interrelació cultural molt proper a Josep Dalmau: la publicació s’iniciava amb un *Vive la France!* És a dir, en un moment en què França estava en guerra, s’expressava una esperança de civilització, definint un programa de relacions i coordinacions entre les aportacions de l’avantguarda internacional i els treballs autòctons de recerca formal que hi convergien.

Nouveau Plan* i la col·laboració amb Theo van Doesburg i *De Stijl

Sobre el projecte de *Nouveau Plan*, Jaume Vidal i Oliveras exposa que probablement Josep Dalmau, arran de Torres-García o de les relacions establertes amb els joves arquitectes¹⁴⁰, durant l’etapa del Passeig de Gràcia, va entrar en contacte, abans de l’abril, amb Theo van Doesburg (1883-1931); mentre que Carme Hueso i Muñoz¹⁴¹ precisa dient que, arran de la gran col·lectiva, l’*Exposició d’Art Modern, Nacional i Estranger*, del 31 d’octubre al 15 de novembre de 1929 a les Galeries Dalmau, en la

¹³⁹Jaime Brihuega (1909-1936), *Las vanguardias artísticas en España* (Madrid: Ediciones Istmo) 192.

¹⁴⁰Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l’aventura per l’art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 98: “Dalmau, per mediació de Sebastià Gasch, acaba de descobrir un grup de joves arquitectes identificats amb el moviment modern, nucli que anys després, constituirà el cèlebre GATCPAC. [...] La col·laboració de les Galeries amb el grup d’arquitectes innovadors implica –i aquest punt és molt important– la participació del mateix Dalmau en un projecte de renovació d’ampli abast. El grup de Josep Lluís Sert, Pere Armengou, Torres i Clavé i altres, representava, des d’un punt de vista programàtic, un moviment matriu, és a dir, una renovació rere la qual s’englobaven totes les altres arts. Significava també, una iniciativa de caire internacional”.

¹⁴¹Carme Hueso i Muñoz (2006), *Aparadors d’art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya* (Barcelona: Gremi de Galeries d’Art de Catalunya).

qual van participar Joaquim Sunyer, Miquel Villà, Artur Carbonell, Pere Créixams, Torres-García, Piet Mondrian, Jean Hélion, André Lothe, Jean Arp i Theo van Doesburg, Dalmau va aprofitar l'ocasió per contactar amb aquest últim amb l'objectiu d'editar una nova revista, que volia ser una versió barcelonina de la revista NB (*Nieuwe Beelding*), del De Stijl.

Pel juny de 1929, Dalmau des de París va fer comunicar l'obertura de contactes amb l'arquitecte holandès a fi d'organitzar un circuit itinerant d'exposicions arreu d'Europa i publicar una revista: “una fulla de combat que s'editarà a París i en francès per tal de ser repartida a Europa i Amèrica. Aquesta fulla de combat s'anomenarà *Nouveau Plan*, i la data de la seva aparició s'ha fixat per al primer de setembre. La direcció d'aquesta fulla ha estat encomanada a Dalmau”¹⁴².

Van Doesburg, juntament amb els pintor Piet Mondrian i Bart van der Leck, l'arquitecte J.J Pieter Oud i el poeta Antony Kok –més tard es van afegir altres membres– va formar un grup neoplàstic, el vehicle d'expressió del qual va ser una revista mensual titulada *De Stijl* (*L'estil*), fundada el 1917, a Leiden, Països Baixos, i publicada fins el 1931. Van Doesburg en va ser el director i editor, i també va ser el principal portaveu del moviment, que defensava el principi de l'abstracció absoluta i, consegüentment, exclouia qualsevol referència als objectes de la naturalesa.

Quan va finalitzar la primera Guerra Mundial i es van restablir les comunicacions amb la resta d'Europa, la revista *De Stijl* va sortir de l'aïllament i, a partir del mes d'abril de 1919, va incloure una nova secció en què es tractaven els successos més importants del món de l'art nacional i internacional. Concretament, cal fer una especial referència a les relacions, tot i que tardanes, que va mantenir el grup *De Stijl* amb els diferents grups dadaistes. Una bona mostra és el segon manifest, intítulat *La literatura*, que exterioritzava el interès dels seus autors en les noves possibilitats lingüístiques i literàries que exploraven els dadaistes.

Així és que, al llarg de 1921, van Doesburg tenia en ment fundar una revista que fos el complement de *De Stijl* com ho testifica la carta que li va escriure, el juny, a Kok, després d'explicar-li la seva estada a París i lloar la figura de Tzara i altres dadaistes: “Ahora tengo una buena colección de copias y dibujos originales de ellos, con lo que tengo muchas posibilidades de editar con este material una gacetilla que me gustaria

¹⁴²Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 101.

llamar *MECHANO*¹⁴³. Finalment, el mes de febrer de 1922 es va publicar el primer número de *Mécano*, que, tant pel contingut com pel format i la tipografia, tenia les característiques pròpies d'una publicació dadaïsta, però sense deixar de banda la relació amb l'estètica mecanicista. Entre 1922 i 1923, es van publicar en total cinc números, al primer dels quals hi van contribuir Tzara, Ribemont-Dessaignes, Picabia, entre d'altres artistes. A més de ser un punt de trobada d'alguns dels més famosos dadaïstes alemanys com Hausmann i Schwitters, *Mécano* va ser una plataforma per atacar Gropius i la Bauhaus.

Any més tard, van Doesburg explicava com va ser seduït pel dadaïsmes: “El movimiento dadaísta dio nuevas posibilidades a la poesía. [...] pues creó con la palabra un nuevo mundo de formas plásticas, de poesía pura. Por eso, no es pura coincidencia que dos direcciones diametralmente opuestas, Neoplasticismo y Dadaísmo, tuvieran un punto en común: la literatura plástica”¹⁴⁴.

A Barcelona, Dalmau va incorporar el grup *Stijl* dins el seu propòsit expositiu, donant suport, així, a un projecte de difusió internacional: “Les primeres exposicions de *Nouveau Plan* junt amb el grup “Stiji” es faran a Holanda, seguint aquest ordre: el mes d'octubre a Amsterdam, el mes de novembre a la Haia, el mes de desembre a Rotterdam, i el mes de febrer o de març a Barcelona. Aquest primer *tournee* –continua Dalmau– anirà precedida de conferències de Theo van Doesburg”¹⁴⁵.

Vidal i Oliveras es demana si potser la relació prèvia de Dalmau amb Picabia –la revista *391*, juntament amb l'exposició d'aquest el 1922– va ser un precedent de la seva voluntat d'integrar-se en un moviment internacional que permetés el lligam de les Galeries amb una dinàmica internacional i, consegüentment, construís unes bases de projecció per als artistes catalans d'avantguarda. Aquesta vegada les inquietuds del marxant van prendre forma de projecte, el qual no deixava de ser una demanda per aconseguir suport financer (a partir de 1923 comença la davallada de les Galeries). Resten dues cartes de van Doesburg adreçades a Josep Dalmau on s'enllesteixen els detalls de la revista¹⁴⁶.

¹⁴³Carta reproduïda a K. Schippers (1974), *Holland, Dada* (Amsterdam:Querido) 174.

¹⁴⁴Theo van Doesburg (1985), “La lucha por el estilo nuevo”. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (Murcia: Autor-Editor) 186.

¹⁴⁵Jaume Vidal i Oliveras (1993), *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle Editorial) 112.

¹⁴⁶ibíd., 260: Carta de Theo van Doesburg adreçada a Josep Dalmau, 16 agost 1929. Arxiu Museu-estudi del pintor Abelló. Hi ha edició facsímil del catàleg de l'homenatge a Josep Dalmau editat pel Col·legi d'Arquitectes que, d'altra banda, va ser reproduïda en el catàleg de l'exposició Avantguardes a Catalunya

Amb tot això no es van acabar de desenvolupar mai cap d'aquests projectes, que abraçaven la revista i un projecte de difusió d'exposicions internacional, a causa de les dificultats econòmiques: les Galeries es van clausurar cap al novembre de 1930, després d'un desnonament. Potser aquestes iniciatives cercaven una solució a la seva precarietat econòmica. Sovint s'ha atribuït la paralització de *Nouveau Plan* a la mort de l'arquitecte (Davos, 1931), però Theo Van Doesburg va visitar Barcelona el 10 de maig del 1930 per donar una conferència a la Sala Mozart¹⁴⁷ sobre "l'Esprit fondamental de l'architecture contemporaine" (obra publicada el 1974 per Baljeu), convidat per

1906-1939. Barcelona 1992. Pel que es desprèn de la carta, el projecte era imminent i els darrers preparatius fan pensar en una aparició al més següent. [...]:

Senyor D. José Dalmau.

Passeig de Gràcia 62, Barcelona

"Benvolgut senyor Dalmau,

Adjunt trobareu dos pressupostos referents a la publicació periòdica *Nouveau Plan*, un de l'impressor Sr. Marchand i un altre del Sr. Mersch. La diferència entre tots dos és gairebé el doble. La impremta Marchand treballa força bé i disposa d'un ventall de caràcters bastant complet, mentre que l'altre imprimeix de manera més luxosa, tot i que no penso que això sigui necessari. Faci'm saber per carta el que desitja. Si trobo un impressor encara més barat us ho faré saber immediatament. El preu de Marchand és, al meu parer, molt avantatjós perquè el format és idèntic al d'una revista plegada en 16 pàgines. També m'he informat sobre els preus d'una circular per fomentar els abonats; una mena de prospecte per fer propaganda. Els podré enviar als abonats de *De Stijl*, introduir al consolat holandès, etc, etc. He conegut un jove pintor-escriptor que disposa de molta ambició i talent i que es posarà a la meua total disposició per ocupar-se de les correccions. Desconec on teniu la intenció d'escriure una introducció per al primer número. Voldria que m'indiquéssiu quin és el vostre pensament pel que fa a preus, tiratge, paper, tipus de lletra, etc.

Espero rebre una resposta vostra al més aviat possible ja que, perquè poguem fer sortir el primer número a final de setembre, hauria de lliurar el manuscrit sencer a l'1 de setembre.

Amb les millors salutacions de part meua i de la meua esposa, rebreu el testimoni del meu afecte.

(signat) Théo Van Doesburg

Villa Corot

2, rue d'Arcueil,

París 14^{ème}

16 d'agost de 1929"

Hi ha una altra missiva de Theo van Doesburg adreçada a Josep Dalmau, datada a París el 20 de gener de 1930 (Col. J.J. Tharrats. Barcelona) i publicada a J.J. Tharrats "La suerte de ir a Barcelona". *San Jorge*. Núm. 53, gener de 1959. Barcelona. En aquesta Theo Van Doesburg li reclama el retorn d'obres que havien estat exposades a l'*Exposició d'art nacional i estranger* de 1929. El missatge és una mena de punt final entre les relacions entre Dalmau i Theo van Doesburg. certifica que els projectes conjunts s'han esvaït, no resta més a fer ni a dir:

Galeries Dalmau (...)

"Benvolgut Senyor,

Seríeu molt amable si em poguéssiu indicar quan podrem rebre, la meua esposa i jo, els 4 quadres de l'exposició realitzada a casa vostra indicats al catàleg: núms. 8 i 9 [Petro Cupera, el núm. 8 és *Le petit pot blanc* i el núm.9, *Nature Morte*], 13 i 14 [Theo van Doesburg el núm. 13 és *Composition élémentariste* i el 14, *Composition en gris*].

Tot esperant la vostra resposta, us saluda cordialment

[signatura] Theo van Doesburg"

¹⁴⁷ "Arquitecto ilustro en Barcelona". *La Vanguardia* 18-5-1930: "Se encuentra en Barcelona, invitado por la "Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura", el ilustre profesor holandés de Arquitectura Théo van Doesburg, investigador sobre la unidad de la pintura pura, defensor de una arquitectura vanguardista y director y fundador de la revista *De Stijl*.

Pronunciará su conferencia el próximo sábado en la Sala Mozart, desarrollando el tema *L'Esprit fondamental de l'architecture contemporaine* que ilustrará con proyecciones. [...]"

l'Associació d'Estudiants de l'Escola Superior d'Arquitectura. El mateix any també la va pronunciar a la Residencia de Estudiantes de Madrid¹⁴⁸.

Si bé Dalmau va donar mostra novament de la seva voluntat d'obrir-se en terreny internacional, no va aconseguir projectar la cultura catalana al mercat europeu. Tanmateix, va desenvolupar una tasca educativa molt important i aïllada: el “donar a conèixer”, com és el cas de Miró, que va ser l'última gran exhibició de caire internacional que va organitzar.

Un assaig de promoció: Joan Miró a París

En darrer terme tractarem la relació professional de Dalmau amb Joan Miró, després del fracàs de la primera exposició individual a Barcelona que va efectuar Miró a les galeries de Portaferri (del 16 de febrer fins el 3 de març del 1918).

Miró, amb motiu de la seva experiència expositiva i influenciat per l'esperit “courbet”¹⁴⁹, així com l'empremta que li va ocasionar l'Exposició d'Art Francès, organitzada pel marxant Vollard, el 1917, a Barcelona, estava convençut que l'art d'innovació no podia brotar si es limitava al context barceloní i, per tant, només veia sortida a l'estranger. Aquest sentiment combatiu es fa palès a una carta que va escriure Miró a E.C. Ricart, un dels seus col·legues de l'agrupació Courbet¹⁵⁰. Com a conseqüència, Miró es va obstinar a exposar a París i, al començament de la tardor de

¹⁴⁸La Residencia de Estudiantes (1910-1936), va ser el primer centre cultural d'Espanya on es complementava l'ensenyança universitària immersa en un ambient intel·lectual i de convivència favorable. A més, era un espai que propiciava un diàleg constant entre les ciències i les arts, el mateix temps que es nodria de les avantguardes internacionals i dels discursos que pronunciaven els mateixos protagonistes intel·lectuals de l'Europa d'entreguerres. D'aquesta manera, la Residencia va ser un nucli de debat i de difusió de la modernitat d'Espanya, que va formar moltes de les figures principals de la cultura espanyola del segle XX, com el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, el cineasta Luis Buñuel o el científic Severo Ochoa. Actualment la Residencia continua sent un dels centres més significatius del panorama cultural espanyol.

¹⁴⁹Pilar Parcerisas (1933), “Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró”. *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937* (Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura). 23: “L'any 1918 [...] es funda l'Agrupació Courbet en el si del Cercle Artístic de Sant Lluc, essent una agrupació espontània d'artistes joves que, des de l'ala realista del noucentisme volien trencar amb posicions més convencionals i intuïen la implantació a més curt o llarg termini de l'avantguarda. En participaven Ràfols, Ricart, Miró, Sala, Domingo, Togores, Obiols, Torres Garcia i el seu impulsor, Llorens Artigas. [...] De tota manera va durar poc. L'any següent ja es desfeia l'Agrupació [...]”. Els Courbets fan una exposició al Cercle Artístic de Sant Lluc mateix l'any 1918 i l'any següent participen a l'exposició municipal de Barcelona del 1919 on Miró presentarà quatre teles pintades l'estiu anterior: *La casa de la palmera, L'hort de l'ase, La riera i Forn a Mont-Roig* [...]”.

¹⁵⁰Carta de Joan Miró adreçada a E.C Ricart el 4 d'agost del 1918, Epistolari E.C Ricart, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (Barcelona): “De lo que et digué [en Dalmau] d'exposar a Barcelona tan se me'n fot (perdó). Què passarà si exposem? (no em fa res amb tal que no costi cap diner). Passarà que l'Apa [pseudònim de Feliu Elies] ens reventarà (...). Uns altres senyors ens alabaran. Ningú no comprarà (gent que es declararà admiradora nostra amb fortunes quantioses, i que aniran fen el ganso per veure si els hi regelem o els hi donem per 5 duros). Tinc que dir-te que si tinc que viure gaire temps més a Barcelona, aquella atmosfera mesquina i tant poble de pagesos (artísticament parlant) m'asfixiarà (...)”

1919, va arribar a un acord amb Dalmau, a qui qualificava com a “mecenes” i “d’esperança nostra”, en què li cedia tota la seva obra a canvi d’anar a París.

Els preparatius de l’exposició van ser llargs i primmirats. Miró va aconseguir anar a París el març de 1920 i es va instal·lar a l’Hotel Rouen. A la capital francesa va veure que l’art tenia com a finalitat última la venda, i va fer un seguit de reflexions sobre la situació de l’artista a Catalunya en què col·locava la jove pintura catalana a una escala superior a la francesa¹⁵¹. Quant a Dalmau, va realitzar com a mínim dos viatges a París, el març i el maig del 1920, per intentar enllestir l’exposició. Jaume Vidal i Oliveras explica que probablement el marxant no va saber trobar una sala adequada i la tardança va generar un malestar en Miró. Una bona mostra d’això és una carta de Miró adreçada a Dalmau des de París, en la qual li expressava el seu desconcert i li feia saber que si l’exposició no es podia realitzar durant la primavera, com havien pactat, es desdiria. Vist que altres galeristes estaven interessats en ell com Paul Rosenberg o D.H. Kahnweiler. La carta no té data, tot i que és probable que correspongui a la darrerria del 1920.¹⁵²

¹⁵¹Carta de Joan Miró a J.F. Ràfols, París, diumenge, març del 1920: “La jove pintura catalana és infinitament superior a la francesa; ting absoluta confiança en la *intervenció salvadora* de l’art català. Quan Catalunya permetrà que els artistes purs puguin guanyar lo just per menjar i pintar? Aquesta espresa en que Catalunya tracta les coses d’esperit potser sigui un calvari redentor. Els francesos (i Picasso) estan perduts perquè troben el camí pla i pinten per a vendre”.

¹⁵²Jaume Vidal i Oliveras (1933). “Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró”. *Miró-Dalmau-Gasch. L’aventura per l’art modern, 1918-1937*. (Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura). 113: “Apreciat senyor Dalmau: Acabo de veure M. Raynal. Ell i jo estem extranyadíssims de no haver rebut resposta a les nostres cartes. Li he ensenyat el telegrama que vosté va enviar-me an a mi. Però nosaltres necessitem datos precisos i no ambigüetats com les del telegrama. An aquest moment acabo de tirar un dépêche per vosté.

Jo ting un bon nombre de potencies de París que s’interessen per mi. Fa pocs dies va venir-me a casa Mr. Picasso. Aquest matí he rebut una carta de M. Paul Rosenberg (el de la rue de la Boétie) dihent-me que En Picasso li havia parlat molt bé de mi, i dihent-me que demà dissapte al matí vindria a casa per veure lo que jo faig. Per un d’aquests dies ting anunciada la visita de M. Kanveiller.

Li estimaré que vosté m’escrigui ràpidament, amb datos concrets i precisos, per saber a que dec jo atendrem.

Les galeries d’exposicions si vosté no té activitat per resoldren estarán totes preses.

Recordi que en el conveni entre vosté i jo té que ferse la meva exposició a la Primavera de 1921, a París, en galeries en que hi estem conformes els dos.

Si aquesta exposició no pot ferse aquesta temporada a París, jo sentiré moltíssim anular el compromís i obrar pel meu conte.

Inútil de dir-li amb la rapidesa que espero resposta de vosté, per a saber si ting que obrar sol o amb vosté.

Els meus respectes a la seva Sra. i vosté disposi de son afm. s.s.

Joan Miró

32, B.d. Pasteur

París (XVémé),

Divendres.”

Finalment, l'exposició es va celebrar el 29 d'abril i va restar oberta fins al 14 de maig del 1921 a la *Galerie La Licorne*, de la rue de la Boétie. Pilar Parcerisas¹⁵³ pensa que va ser Miró mateix qui va trobar aquesta sala regida per Mr. Rosenberg, una galeria de curta existència on també va exposar Juan Gris. Dalmau va pagar el prefaci al reconegut crític Maurice Raynal, al qual Miró havia conegut anteriorment a Barcelona, l'any 1917, arran de l'exposició d'art francès. Raynal no va fer una presentació de lloança, però va reconèixer en Miró la seva “fèrtil imaginació”, la seva “audàcia”, i els seus errors com a font d'il·luminació de l'art. Al catàleg, hi figuren vint-i-nou pintures i quinze dibuixos, fets entre 1915 i 1920. Molts d'aquests eren propietat de Dalmau, d'altres havien estat exposats ja a Barcelona i l'autoretrat de Miró era propietat de Picasso. Per la seva novetat estilística destaquen: el *Nu del mirall* (1919), *El cavall, la pipa i la flor vermella* (1920), *El joc de cartes espanyoles* (1920) i *La Taula* (1929)¹⁵⁴.

En relació amb aquestes obres, Parcerisas especifica que “reflecteixen l'encontre d'un realisme naturalista amb un cubisme particularment estilitzat quant a la forma i realitzat amb una paleta lluminosa, mediterrània, allunyada de la grisor cubista”¹⁵⁵. Així i tot, l'exposició va ser un fracàs absolut, no es va vendre ni un quadre. Miró mateix ho va testificar: “tampoc vaig vendre res. D'aquesta exposició se'n parlà poc, però en canvi, els pocs que en parlaren o ferent posant en mi les més grans esperances i afirmant que acabaria imponent-me”¹⁵⁶.

Encara que va ser un altre intent fallit d'expansió, Dalmau va apostar per Miró, i aquest esforç va ser més vigorós que el que va fer amb d'altres artistes. Cosa que E.C Ricart va reconèixer a les seves memòries, escrites l'any 1938, un any més tard de la mort del galerista: “El benemèrit Josep Dalmau, el marxant barceloní va orientar molt Miró a París perquè li interessava que s'hi ben plaiés i així poguer negociar i exhibir tot el repertori pictòric que Miró havia deixat a Barcelona. Les seves pintures i les fotos de les seves pintures i els dibuixos van interessar aquells que Miró volia que els interessés. Pierre, el marxant de les galeries que porten el seu nom aviat va posar la vitrina el primer Miró. Al segon hivern de bregar per París, Miró exposava a La Licorne”¹⁵⁷.

¹⁵³Pilar Parcerisas (1933). “Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró”. *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937*. (Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura).

¹⁵⁴ibíd., 26.

¹⁵⁵ibíd., 29.

¹⁵⁶ Francesc Trabal. “Una conversa amb Miró”. *La Publicitat*, Barcelona. 14 de febrer del 1928.

¹⁵⁷Pilar Parcerisas (1933). “Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró”. *Miró-Dalmau-Gasch. L'aventura per l'art modern, 1918-1937*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura. 26.

Conclusions

Com hem anat veient al llarg del treball, el marxant Josep Dalmau no va incorporar novetats a la pràctica comercial, més aviat era un “mal tàctic”¹⁵⁸ amb pocs mitjans econòmics; això no obstant, tenia estratègies per a trampejar les adversitats. Dalmau, abans d'introduir-se al món de les galeries, va rebre una educació artística al taller del modernista Joan Brull, fora de l'àmbit institucional, que va transmetre-li un esperit de llibertat creativa, d'ideal romàntic. Aquest esdeveniment, juntament amb l'única exposició individual als Quatre Gats i els viatges a França –capital de l'art–, de segur que van encaminar la seva predisposició per l'art nou, així com també l'amistat que manifestava amb els artistes.

Dalmau, que pressentia els canvis en l'art, va ser el primer galerista de l'estat que va arriscar-se a introduir l'avantguarda internacional a les seves Galeries. L'esclat de la Primera Guerra Mundial, i la posició neutral del país, van afavorir l'entrada d'aquest art. Malgrat que, en aquell moment, el públic i el mercat van mostrar-hi recel, les Galeries Dalmau van suposar inequívocament una novetat per al panorama barcelonès, atesa la dimensió internacional que van intuir per al mercat de l'art català. De manera que la ciutat de Barcelona participa, el dia d'avui, en els annals dels primers moviments postcubistes.

La solidaritat del marxant amb els joves artistes que lluitaven per l'art modern, va conduir-lo a presentar, entre d'altres, la primera individual de Joan Miró, el 1918. L'artista, aleshores novell, va ser rebutjat pel públic, titllant-lo de “boig”, i no va vendre cap de les quasi dues-centes obres exhibides, fins i tot, segons el crític Sebastià Gasch, algunes van ser esquinçades.

Després d'aquest fracàs, Miró va voler anar a París i, al començament de la tardor de 1919, va arribar a un acord amb Dalmau: li cedia tota la seva obra a canvi que ell el promocionés a París, amb els seus contactes. Allà, Miró va conèixer a Picasso i es va anar introduint en l'ambient parisenc. El 29 d'abril de 1921, va exposar a la Galeries La Licorne, de Rosenberg, i Dalmau va pagar el prefaci al crític Maurice Raynal. Encara que la mostra va ser un fracàs econòmic i Dalmau va ser vençut pel mercat internacional, es pot considerar el primer intent d'exportació de la pintura catalana a l'estranger. Miró, finalment, va triomfar a París amb el galerista Pierre Loeb. Dalmau va ser, doncs, l'empenta necessària per a la promoció futura de Miró.

¹⁵⁸Alexandre Cirici (1970), *L'art català contemporani* (Barcelona: Edicions 62) 123.

Un cop finalitzada la Guerra, el marxant, conscient que l'art nou català no tenia possibilitats de créixer al país, va elaborar un projecte innovador, a mode d'intercanvi, que consistia en exportar i promocionar l'art autòcton, organitzant exposicions d'art internacional a Barcelona, que l'Ajuntament en aquell moment no ofería. L'Exposició d'Art Francès d'Avantguarda (1920) va presentar un ventall heterogeni d'artistes –no tots eren francesos– que reflectia un esperit de modernitat i, alhora, un recorregut de l'art d'Avantguarda. Tot i la seva importància, no va provocar el mateix efecte que la dels cubistes, el 1912. També destaca l'Exposició Picabia (1922), encarada cap a l'exterior, i l'Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger (1929), que va ser una de les més importants, ja que per primera vegada s'exhibien obres del grup *De Stijl*, així com molts exemplars d'art abstracte.

S'ha de considerar que aquest projecte requeria d'uns mitjans econòmics sòlids i, també, del suport polític, que Dalmau no tenia; però, tot i així, el marxant, des de la perifèria, va intentar associar-se amb canals de difusió de l'art d'Avantguarda, com la revista dadaïsta *391* o els projectes: *Nouveau Plan* i l'art simultani aplicat dels Delaunay, amb la intenció implícita de projectar les seves Galeries i, de retruc, els artistes catalans a l'exterior.

Com a prova d'aquesta trajectòria, quan la Sala Parés va ser traspassada (1925) als germans Maragall, aquesta, a diferència de l'aïllament que havia generat el senyor Parés, es va establir intensament a la vida de la ciutat. La nova Sala es va convertir en un centre cultural on s'intentava enllaçar la tradició amb el moment actual, cercant en l'actualitat allò que té de renovador, com havia fet Dalmau amb les seves Galeries. El nostre galerista en qüestió, però, no va tenir les possibilitats econòmiques per assolir un sistema d'exclusives, de llarga durada, amb aquells artistes més renovadors. De fet, Joan Anton Maragall va adquirir la Sala, després d'una entrevista amb Dalmau, que el va fer reflexionar sobre les mancances de promoció en les galeries de Barcelona.

Annex



Josep Dalmau, cap al 1896.



Noia del vestit blau, Josep Dalmau, entre 1896 i 1899. Oli sobre tela. Museu Comarcal de Manresa.



Retrat de Josep Dalmau, Mela Mutermilch, 1911. Oli sobre tela. Museu d'Art Modern de Barcelona.



— Quin gerro tea formós. Es anglès?
— No senyora... Tot just ara comença...

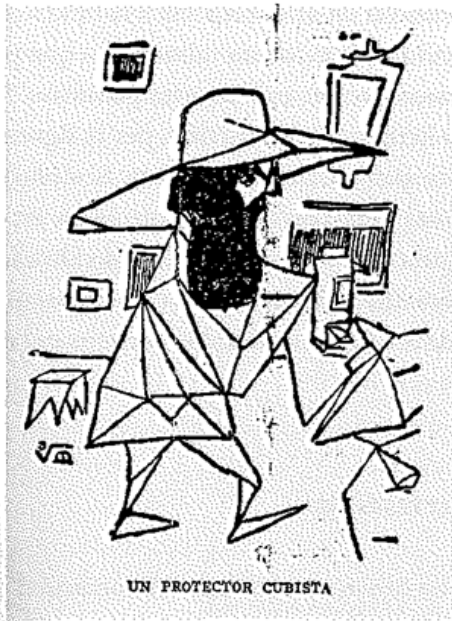
Dalmau anticuario, Junceda. *Destino*, núm. 1015, 19-1-1957.



Sala de l'antiquari marxant, Josep Mompou, entre 1918 i 1922. Placa de vidre estereoscòpica. 4,5x11 cm. Arxiu fotogràfic de la Biblioteca de Catalunya.



Pati de les Galeries Dalmau al carrer Portaferrissa, Josep Mompou, entre 1918 i 1922. Placa de vidre estereoscòpica 4,5x11cm. Arxiu fotogràfic de la Biblioteca de Catalunya.



Un protector Cubista, anònim. El Noticiero Universal , 25-4-1912.



Testa ab plecha, Marie Laurencin. Pàgina Artística de la Veü, La Veü de Catalunya, 25 abril de 1912



Nu descendant un escalier n° 2, Marcel Duchamp, 1912, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



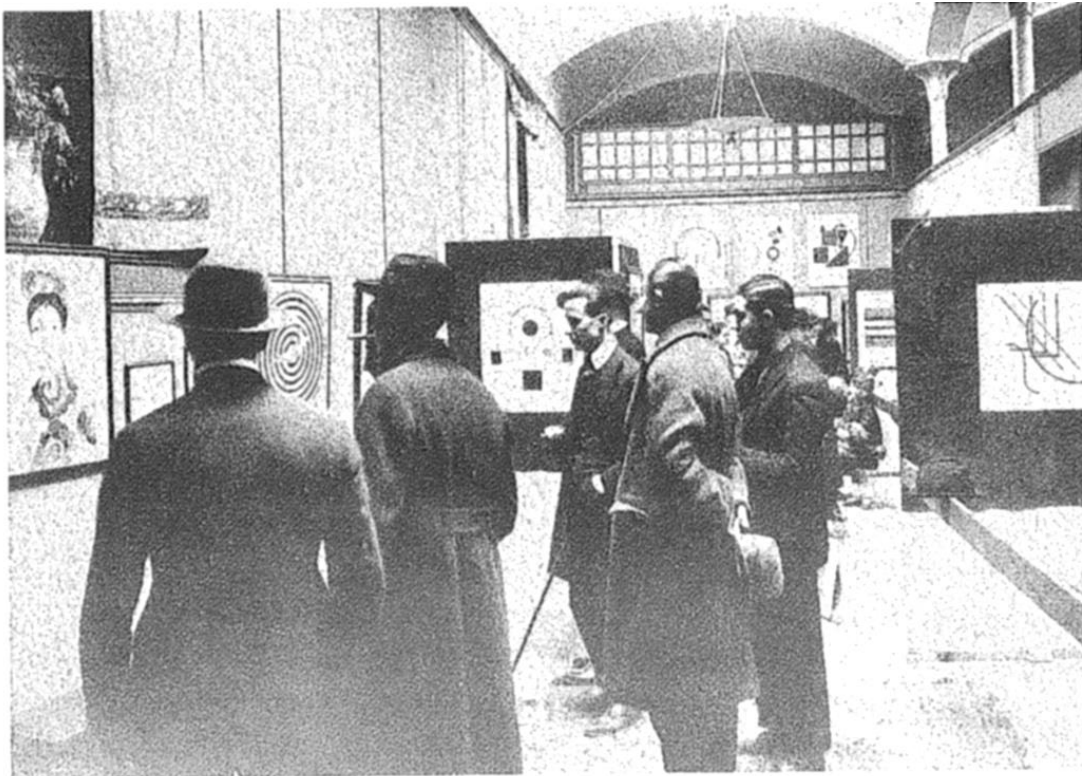
Dibujo de Léger. Arte y Artistas. Suplemento artístico de la publicidad, La Publicidad, 26 abril de 1912.



Miró, J.M. Junoy, 1917.
Exposició Joan Miró. Galeries Dalmau. Del 16 de febrer al 3 de març de 1918.

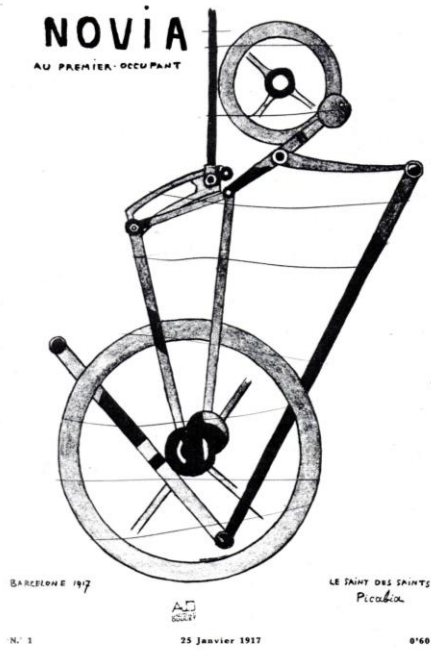


Exposition de peintures et dessins de Joan Miró. Galerie La Licorne. Paris. Del 29 d'abril al 14 de maig de 1921.

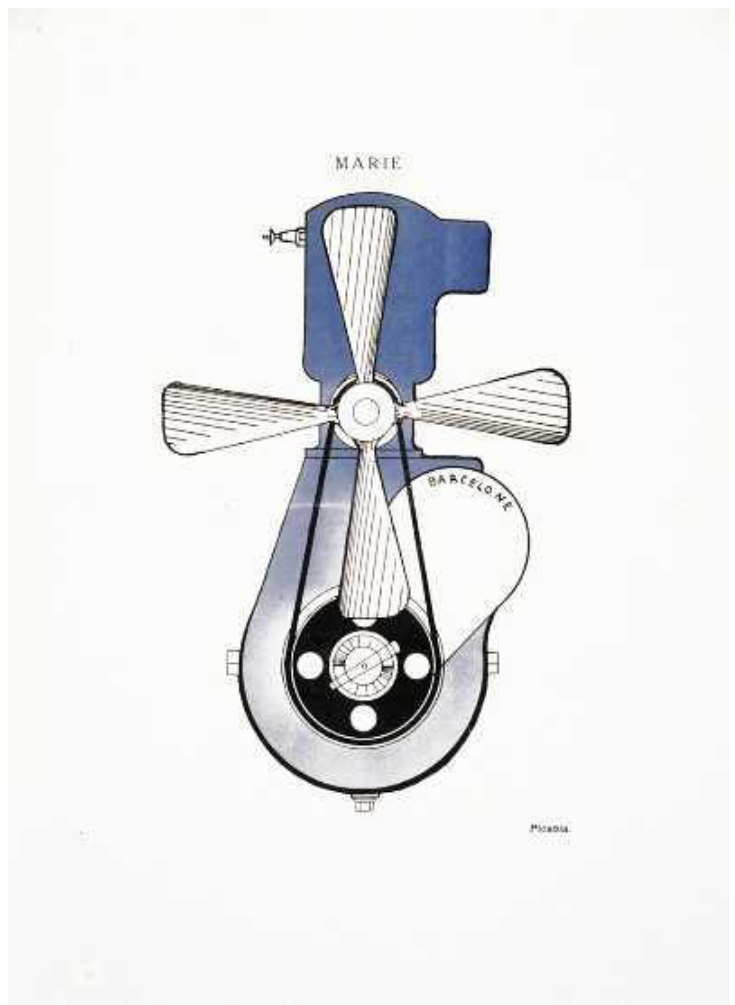


Interior de les Galeries Dalmau, durant l'Exposició de Francis Picabia, 1922.

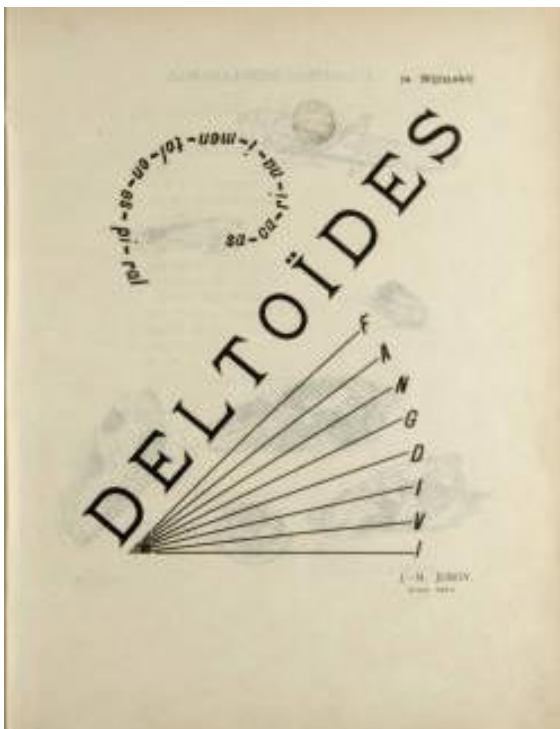
391



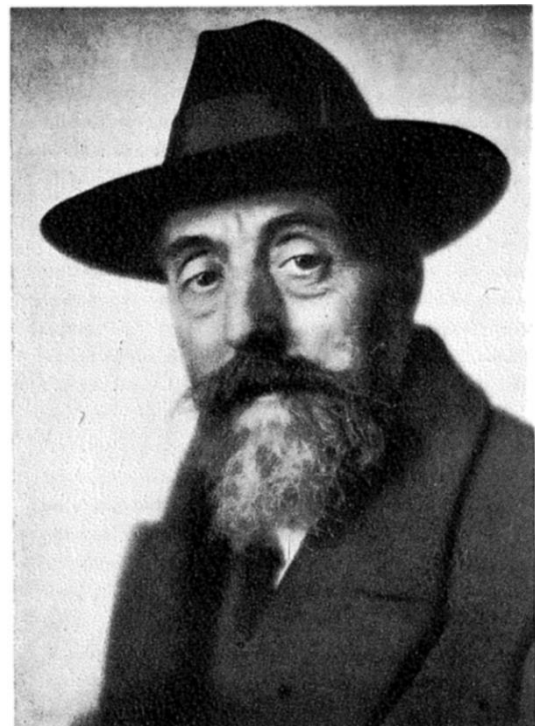
Coberta de 391, núm. 1. Barcelona, 25 de gener de 1917.



Marie, 391, núm. 3. Barcelona, 1 de març de 1917.



Deltoïdes (a Nijinski), J.M.Junoy, 1917. Troços, núm. 1. Setembre de 1917.



Josep Dalmau, 1923.



La *Boutique Simultanée* de Sònia Delaunay, amb la col·laboració del dissenyador Jaques Heim. *Exposition des Arts Décoratifs*, París, 1925.



El célebre arquitecto holandés Theo Van Doesburg, acompañado de su esposa y de algunos estudiantes de la Escuela de Arquitectura, después de la conferencia que dió en la Sala Mozart sobre arquitectura moderna

Theo Van Doesburg a Barcelona. *La Vanguardia*, 13 de maig de 1930.

BARCELONA

LA CRÓNICA

LLUÍS PERMANYER

La ciudad fue refugio de artistas



ARCHIVO MARIA LLUISA BORRÁS

Playa de Tossa, 1916. De izquierda a derecha y de pie: Picabia, Juliette Roche, Von Wätjen, Marie Laurencin, Gabrielle Buffet, Olga Sacharoff. Sentados: Gleizes, Dogoussia, Szilard y Andrée Compère. (Foto: O. Lloyd)

Hacia ya tiempo que me sentía tentado por lograr establecer la nómina de los artistas que buscaron refugio en Barcelona entre 1915 y 1917. Fue aquella la época trágica en la que París se hallaba sometida a los terribles bombardeos de la "grosse Berta" y a la amenaza creciente de las tropas alemanas; pero también hay que tener en cuenta que algunos de ellos trataban así de escapar a la persecución implacable de la caja de reclutamiento, pues se negaban en redondo a combatir en no importa qué guerra.

Me ha decidido a ello la publicación del interesante estudio "La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona" (edi-

ta la Universitat de Barcelona), resultado de la paciente y minuciosa investigación de **Pascal Rousseau**. Otros libros me han suministrado también datos, pero sobre todo el magistral y exhaustivo "Picabia" de **Maria Lluïsa Borrás**.

He aquí, pues, la nómina:

—**Berthe Delaunay** estaba ya en Barcelona desde 1916, circunstancia que propició la venida de su hijo **Robert**.

—El matrimonio formado por los pintores **Sonia** y **Robert Delaunay** se instaló en el hotel Peninsular (aún existente), en la calle de Sant Pau, 34.

—**Francis Picabia** y su compañera **Gabrielle Buffet** se instalaron en un piso de la avenida República Argentina, 28.

—La georgiana **Olga Sacharoff** y el inglés **Otto Lloyd**, casados y am-

bos pintores, nada más llegar alquilaron un piso en la calle Albigosos, 10, pero luego se trasladaron primero a la calle Sant Salvador y después a Bertran, 61.

—La pintora georgiana **Dagmar Mouat**, llamada **Dogoussia**, íntima amiga de Olga Sacharoff.

—El poeta dadaísta **Arthur Cravan** (pseudónimo del hermano de **Otto Lloyd**) y su compañera **Renée** vivían en la calle Albigosos, 10.

—**Marie Laurencin**, que había sido musa y pareja del poeta **Apolinaire**, ya casada con el alemán **Otto von Wätjen**, más bebedor que pintor. Se instalaron en un piso de la calle Diputació, entre Bruc y Roger de Llúria.

—El matrimonio de pintores **Hélène Grunhoff** y **Serge Charchoune** prefirió Vallcarca.

—La pareja formada por el pintor

culista **Albert Gleizes** y la poetisa y también pintora **Juliette**, hija del ministro francés **Jules Roche**, vivían en Balmes, 22.

—El matrimonio integrado por **Andrée Compère Moret**, hija del diputado francés, y el científico húngaro **Bela Szilard**.

—El jardinero **Jean-Claude-Nicolas Forestier**, a quien le fue de perlas aceptar los proyectos de parques que le había propuesto **Cambo**: el del palacio real que querían construir entre la Diagonal y Sant Pere Màrtir, el de la plaza de armas de la Ciutadella, el del Guinardó y el de Montjuïc.

—El escritor y crítico de arte francés **Max Gauthier**, que firmaba **Max Goth**, trabajaba como secretario de Picabia.

—**Riciotto Canudo**, escritor y periodista italiano, colaborador del "Mercure de France" y su compañera **Valentine de St.-Point**, escritora y autora del "Manifiesto de la mujer futurista" y "Manifiesto futurista de la lujuria" y sobrina-nieta de **Lamartine**.

—**Nicole Groult**, hermana del modisto **Paul Poiret**, y que por ser esposa del propietario de una tienda de decoración parisiense realizaba frecuentes viajes entre las dos ciudades.

—**Blaise Cendrars**, que había sido invitado por los Delaunay para asistir a la exposición que preparaban en las Galeries Dalmau, no vino jamás, pese a que algunos autores y ciertos especialistas en aquel formidable escritor afirman lo contrario.

También merecen ser citados los pintores **Celso Lagar** y **Rafael Barradas**, pero me temo que aún olvido algunos nombres.

De todos ellos, sólo la pareja **Olga Sacharoff** y **Otto Lloyd** se quedó en Barcelona para siempre. Fue una verdadera lástima que los demás partieran, pues se habría creado aquí un núcleo y un ambiente que habría aportado una beneficiosa y decisiva influencia en el mundo cultural indígena, que buena falta le hacía.

Bibliografia

- Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Ediciones Istmo, 1981.
- Batlle i Argimon, Helena (2003). “Exposicions i galeries d’art”. *Les arts tridimensionals. la crítica del modernisme*. Barcelona: L’Isard. 233-252.
- Bru i Turull, Ricard (2009-2010). *El comerç d’art japonès a Barcelona*. UB. 19 de maig de 2013 <http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n10p259.pdf>
- Bru, Ricard i Fabregat, Isabel (2012). “Visitant exposicions. Primeres galeries i espais d’art de Barcelona (1850-1910)”. *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona de 1900*. Teresa-M. Sala (coord.) Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona. 158-178.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Cabré, Rosa. *La Barcelona de Narcís Oller. Realitat i somni de la ciutat*. Valls: Cossetània Edicions, 2004.
- Codes Luna, Miquel-Àngel (2011). “La febre d’or. Escenes de la nova burgesia”. *La febre d’or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona: Obra Social “la Caixa”.18-45.
- Crego Castaño, Charo. *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés “De Stijl”*. Madrid: Akal, S.A, 1997.
- Dalmau i Ferreres, Rafael. *Memòries d’un aprenent d’antiquari*. Barcelona: Llibreries Dalmau, 1946.
- D’Ors, Eugeni. *Cincuenta años de pintura catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002.
- Fernández Polanco, Aurora (1988). “Las galerías de arte en el Madrid de postguerra: su labor en la transformación del panorama artístico nacional”. *Villa de Madrid* 97-98: 5-27.
- Fontbona, Francesc (2011). “El naixement del mercat artístic a Catalunya”. *La febre d’or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona: Obra Social “la Caixa”.46-53.
- _____. “Los clientes de la pintura realista”. *Realismo(s). La huella de Courbet*. Barcelona: MNAC. 113.
- _____. *Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*. Barcelona: L’Isard, 2003. Vol. IV *El modernisme*. 5 vols.

- Hueso, Carme. *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya: dels inicis a la creació del Gremi de Galeries d'Art de Catalunya*. Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006.
- Jardí, Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Edicions del Cotal, S.A, 1983.
- Maragall, Marta (coord.) *Sala Parés, 130 anys*. Barcelona: Sala Parés (Establiments Maragall, S.A), 2007.
- Mundy Jenifer (ed.). *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: MNAC i TATE, 2008.
- Parcerisas, Pilar. *Duchamp en España*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2009.
- Pla, Josep. *El quadern gris*. Barcelona: Butxaca, 2007.
- Sala, Teresa-M (coordinadora). *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona de 1900*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2012.
- Rousseau, Pascal. *La aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.
- Santos Torroella, Rafael. *Del románico al pop art*. Barcelona: EDHASA, 1966.
- Schippers, K. *Holland Dada*. Amsterdam: Querido, 1974.
- Vidal, Mercè. *1912. L'exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996.
- Vidal i Oliveras, Jaume. *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern*. Manresa: Fundació Caixa de Manresa: Angle, 1993.
- _____. *Santiago Segura (1879-1918): una història de promoció cultural*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 1999.
- _____. *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona, 2011.

Articles

- Batlle, Esteban (1992). "Crónicas de arte. Galerías Dalmau". *El Diluvio* 23 d'abril 1992.
- Folch i Torres, Joaquim (1912). "Els Cubistes a càr Dalmau". *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya* 18 d'abril 1912.
- Permanyer, Lluís (1996). "La ciudad fue refugio de artistas". Revista. *La Vanguardia* 8 de gener 1996: 9.

Raynal, Maurice (1912). “Exposición de obras de pintores cubistas”. *Arte y Artistas. La Publicidad* 26 d’abril 1912.

Rucabado, Ramon (1912). “Exposición Cubista”. *Cataluña* 27 d’abril 1912.

Utrillo, Miquel (1912). “Ataque de Barcelona por los Cubistas”. *Arte y Artistas. La Publicidad* 21 d’abril 1912.

De Dos, Juan (1912). “Los pintores cubistas en Barcelona”. *El Noticiero Universal* 25 d’abril 1912.

Xènius (1912). “Poch a poch, poch a poch”. *Glosari. La Veu de Catalunya* 27 d’abril 1912.

_____. “El cas DU CHAMP”. *Glosari. La Veu de Catalunya* 29 d’abril 1912.

Catàlegs d’exposicions

DD.AA. *La febre d’or. Escenes de la nova burgesia*. Barcelona: Obra Social “la Caixa”, 2011.

DD.AA. *Francis Picabia (1879-1953): exposició antològica*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985.

DD.AA. Miró, Dalmau, Gasch. *L’aventura per l’art modern, 1918-1937*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1933

DD.AA. *Avantguardes a Catalunya, 1906-1939*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya; Olimpíada cultural Barcelona ’92, 1992.