

A.D.L.A.N y la promoción de jóvenes artistas: Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra¹

Muriel Gómez-Pradas²

Recibido: 9 de junio de 2017 / Aceptado: 21 de enero de 2018

Resumen. La asociación A.D.L.A.N. (Amics De L'Art Nou [Amigos del Arte Nuevo]) fue, hasta el estallido de la Guerra Civil, la promotora de toda una serie de actividades artísticas de vanguardia en la Barcelona de la década de 1930. De ADLAN se ha estudiado con detalle la organización de exposiciones para difundir el arte internacional de vanguardia, como la exposición de Hans Arp, Picasso, Alexander Calder, Joan Miró, etc. Pero no podemos olvidar que en esta labor de difusión del “arte nuevo” tuvo un papel destacado la promoción de jóvenes artistas catalanes del momento, cuyo ejemplo paradigmático fue la exposición *ADLAN presenta tres escultores nous. Ramon Marinel·lo, Jaume Sans i Eudald Serra*, en las Galerías Catalonia de Barcelona en marzo de 1935. El objetivo de este artículo es analizar dicha exposición en su contexto social y artístico, así como explorar la posterior y divergente trayectoria artística de estos tres escultores tras la Guerra Civil.

Palabras clave: ADLAN; vanguardia; Serra; Sans; Marinel·lo.

[en] A.D.L.A.N and the promotion of young artists: Ramón Marinel·lo, Jaume Sans and Eudald Serra

Abstract. A.D.L.A.N. (Amics de l'Art Nou [Friends of New Art]) was, until the outbreak of the Spanish Civil War, the most important promoter of avant-garde artistic activities in the Barcelona of the 1930s. ADLAN's organization of exhibitions to spread international avant-garde art has been studied in detail, such as in the exhibition by Hans Arp, Picasso, Alexander Calder, Joan Miró, etc. But we can not forget that in this work of diffusion of the “new art” the promotion of young Catalan artists of the moment had a prominent role within the elite of Barcelona. The paradigmatic example was the exhibition *ADLAN presents three new sculptors. Ramon Marinel·lo, Jaume Sans and Eudald Serra*, at the Galleries Catalonia in Barcelona (March 1935). The aim of this article is to analyze this exhibition in its social and artistic context, as well as to explore the later and divergent artistic trajectory of these three sculptors after the Spanish Civil War.

Keywords: ADLAN; avantgarde; Serra; Sans; Marinel·lo.

Sumario: 1. ADLAN y la vida cultural barcelonesa en la década de 1930. 2. *ADLAN presenta tres escultores nous. Ramon Marinel·lo, Jaume Sans i Eudald Serra*. 3. Recepción crítica de la exposición. 4. ¿Que sucedió con los tres escultores tras la exposición?. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ Este artículo recoge los resultados de la investigación “El grupo ADLAN y la promoción de jóvenes artistas (1932-1936)” financiada gracias a una beca de movilidad del vicerrectorado de investigación de la UOC, como miembro del grupo GR IdentiCat y del *Miró Research Group* de la Càtedra Miró (UOC-Fundació Joan Miró).

² Universitat Oberta de Catalunya (UOC). (España)
E-mail: mgomezpr@uoc.edu

Cómo citar: Gómez-Pradas, M. (2018) A.D.L.A.N y la promoción de jóvenes artistas: Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), 225-242.

1. ADLAN y la vida cultural barcelonesa en la década de 1930

En la vida cultural de la Barcelona de los años 30 destaca un nombre propio: A.D.L.A.N. (Amics De L'Art Nou³). Una asociación que, hasta el estallido de la Guerra Civil, fue la promotora de toda una serie de actividades artísticas de vanguardia en la Barcelona de la década de 1930. Fue un periodo de tiempo corto, de 1932 a 1936, pero intenso. Los impulsores de esta agrupación artística y cultural de vanguardia fueron el galerista Joan Prats, el arquitecto Josep Lluís Sert, y el fotógrafo y empresario Joaquim Gomis (Minguet; Nadal, 1992, p. 563). La asociación se constituyó el 23 de octubre del 1932, y los estatutos se aprobaron el 9 de noviembre de ese mismo año.

Entre sus objetivos fundacionales estaba promover toda una serie de manifestaciones culturales encaminadas a la difusión de nuevos lenguajes artísticos: “Adlan te per objecte la protecció i desenrotllament de l’art, en qualsevol de les seves manifestacions”⁴ (*Estatuts del grup Amics De L’Art Nou A.D.L.A.N*, 1932, artículo 1º). Este objetivo general queda más explicitado y detallado posteriormente, cuando en el manifiesto *ADLAN us interessa, ADLAN us crida* exponen que “ADLAN us interessa si voleu posar una antena receptora a les últimes manifestacions en totes les arts” (manifiesto ADLAN, 1932, párrafo 1, punto 5) y “ADLAN us crida per a protegir, per a donar escalf a tota manifestació de risc que comporti un desig de superació”⁵ (manifiesto ADLAN, párrafo 2).

ADLAN fue una agrupación muy activa y ambiciosa en sus objetivos ya que abrió sus actividades a toda una serie de manifestaciones –circo, danza, poesía, exposiciones de objetos populares y cotidianos, etc.- que hasta el momento no tenían la categoría ni la consideración de producción artística. Se caracterizó por programar actividades multidisciplinarias, encaminadas a presentar en Barcelona propuestas artísticas significativas de la vanguardia internacional, sin olvidar apoyar el talento joven. Con numerosas relaciones nacionales -colaboraron estrechamente con GATCPAC⁶- e internacionales -especialmente con París. Los contactos internacionales, en concreto de miembros de ADLAN ya reconocidos en ese momento como eran Miró y Sert, sirvieron de puente y facilitaron que artistas e intelectuales internacionales viajaran y expusieran en Barcelona. Destacar por ejemplo la conexión con el surrealismo francés gracias al vínculo con Paul Éluard (Bonet, 1997, p. 13) y con artistas afinados en París como Man Ray, Hans Arp o Alexander Calder. Los ADLAN colaboraron estrechamente con Eduardo Westerdahl y el grupo surgido en las Canarias alrededor de la revista *Gaceta*

³ Sobre la terminología utilizada al hablar de arte moderno en España, véase Pérez Segura, Javier (2002, pp. 33-37).

⁴ “ADLAN tiene como objetivo la protección y desarrollo del arte, en cualquiera de sus manifestaciones”. Todas las traducciones del catalán son de la autora.

⁵ “ADLAN os interesa si queréis poner una antena receptora en las últimas manifestaciones en todas las artes” y “ADLAN os llama para proteger, para dar calor a toda manifestación de riesgo que comporte un deseo de superación”. Un ejemplar de este manifiesto se conserva en el Fons ADLAN, Arxiu Històric del Col·legi Oficial d’Arquitectes de Catalunya (AHCOAC, Barcelona).

⁶ Véase el artículo de Guido Cimadomo y Pilar Martínez (2005) donde se constata como ambas organizaciones estuvieron estrechamente vinculadas, compartiendo objetivos, miembros fundadores e incluso la sede (Paseo de Gracia nº 99).

del Arte⁷, y sus acciones también se extendieron a Madrid, abriéndose un ADLAN-Madrid gracias a la colaboración de Ángel Ferrant, aunque quizás con un protagonismo menor que el que tuvo en la vida cultural barcelonesa del momento.

De ADLAN⁸ se ha estudiado la organización de exposiciones para difundir el arte internacional de vanguardia, como las exposiciones de Joan Miró (1932, 1934), Alexander Calder (1932, 1933), Dalí (1934), Hans Arp (1935), Man Ray (1935) y Picasso (1936), así como su impacto y trascendencia en la vida cultural de la Barcelona de la época. Aunque, en relación a este tema, ha habido mucha mitificación al respecto (Brihuega, 1982, p. 11-12) y, cuando hablamos de impacto y trascendencia de estas actividades, siempre hemos de tener muy presente a quien iban dirigidas: a una élite ilustrada barcelonesa⁹, tal y como ya en 1933 se hacía hincapié el diario *La Publicitat* comentando que “darrera d’aquest mon, però, hi ha un grup de persones selectes, que tenen el bon gust de no fer ostentació de la seva cultura i de les seves intel·lectuals aficions” (*La Publicitat*, 1933, p. 6)¹⁰. ADLAN se dirigía a un público que, como señala Pilar Bonet (1997, p.16), “Reuneix dues generacions d’una culta burguesia, cosmopolita i lliberal, que s’enfronta al *pairalisme* i l’autosatisfacció nacionalista reivindicant l’ideari de la felicitat utòpia revolucionaria del nou segle”¹¹.

La sombra de ADLAN es alargada, y la podemos reseguir hasta la década de 1970, cuando en el Colegio de Arquitectos de Catalunya se organiza la exposición ADLAN; una exposición con la que se quiso trazar una genealogía de la modernidad en la ciudad de Barcelona, construyendo un imaginario que ha llegado hasta nuestros días. Pero no por ello podemos obviar que realmente realizaron una labor de impulso y difusión del “arte nuevo” entre la burguesía cosmopolita barcelonesa, donde también tuvo un papel destacado la promoción de jóvenes artistas catalanes del momento, cuyo

⁷ Véase el “Manifiesto de ADLAN” y “Visita y manifiesto de Gaceta de Arte a Madrid y Barcelona” publicados en *Gaceta del Arte* (marzo 1936) y compilados ambos en el libro de Jaime Brihuega (1882, pp. 94, 263-268). Para información detallada sobre la *Gaceta de Arte* véase Aranda (1981) así como el catálogo de la exposición comisariada por Guigon, E. (1997). *Gaceta de arte y su época, 1932-1936*. (cat. exp. 18 febrero- 20 abril 1997). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

⁸ Para información detallada sobre ADLAN véase el monográfico de la revista *AC* publicado con motivo de la exposición de 1970 en Barcelona, *Cuadernos de arquitectura: ADLAN, testimonio de una época*. Barcelona, 1970, n° 79 así como las publicaciones de Corredor-Matheos, J. (1988). ADLAN i el Surrealisme (pp. 49-52). En *Surrealisme a Catalunya 1924-1936. De l’Amics de les Arts al Logicofobisme*. Barcelona: Polígrafa; Corredor-Matheos, J., Giralt-Miracle, D., Molas, J., Minguet Batllori, M.M., y Vidal i Oliveras, J. (1992); Bonet, P., Guerrero, M., Minguet, J.M y Peran, M. (1977); Guigon, E. (1990); y Subirana, R. M. (1985). Dos de las exposiciones organizadas por ADLAN más estudiadas son la Logicofobista (1936) y la de Picasso (1936). En relación a la primera véase el artículo de Jordana Mendelson (2006) y el catálogo de la exposición *Logicofobistes. 1936, el surrealisme com a revolució de l’esperit*. (cat. exp. 26 febrero – 31 agosto 2016). El Vendrell: Fundació Apel·les Fenosa; y por lo que respecta a la segunda el Museo Picasso de Barcelona organizó una exposición en 2011, con el correspondiente catálogo: Domenech, S. et al. (2011). *Picasso 1936. Huellas de una exposición*. (cat. expo. 29 noviembre 2011- 19 febrero 2021). Barcelona: Institut de Cultura, Museu Picasso.

⁹ En relación a este tema véase por ejemplo algunas de las intervenciones como las de Josep Termes, Cirici Pelliger, Jaume Sans, etc., en “Resumen de las intervenciones más destacadas en el coloquio celebrado con motivo de la Exposición ADLAN (16/3/1970)...” en el número especial de la revista *AC* dedicado a ADLAN (1970, pp. 49-52). Sólo hace falta ver los listados de los receptores de las invitaciones de las exposiciones y actividades realizadas por ADLAN que se conservan el AHCOAC para constatar este hecho. Y un detalle mundano pero que ayuda a entender este aspecto es el esnobismo de exigir vestir de etiqueta en algunas de las inauguraciones de sus exposiciones, como la de Joan Miró en la galería Syra en 1932 (Combalia, 1993, p. 25).

¹⁰ “Tras este mundo, pero, hay un grupo de personas selectas, que tienen el buen gusto de no hacer ostentación de su cultura y de sus aficiones intelectuales”.

¹¹ “Reúne dos generaciones de una culta burguesía, cosmopolita y liberal, que se enfrenta al *pairalisme* y a la autosatisfacción nacionalista reivindicando el ideario de la feliz utopía revolucionaria del nuevo siglo”.

ejemplo paradigmático fue la exposición *ADLAN presenta tres escultores nous. Ramon Marinel-lo, Jaume Sans i Eudald Serra* [ADLAN presenta tres escultores nuevos. Ramón Marinel-lo, Jaume Sans y Eudald Serra], en las Galerías Catalonia en marzo de 1935.

2. *ADLAN presenta tres escultores nous. Ramon Marinel-lo, Jaume Sans i Eudald Serra*

La exposición *ADLAN presenta tres escultores nous. Ramon Marinel-lo, Jaume Sans i Eudald Serra* se inauguró el martes 26 de marzo de 1935 a las 22:15¹² y estuvo abierta al público del 27 al 30 de marzo de 1935 en las Galerías Catalònia¹³, dirigidas por el marchand Josep Dalmau y situadas en los bajos de la librería Catalònia. Aunque en realidad, la exposición acabó durando más días, tal y como se explica en una de las notas aparecidas en la sección de “Arte y Artistas” de *La Vanguardia* (30/03/1935, p. 11) de esos días, donde se comenta cómo, debido a la gran afluencia de público, se acordó abrir incluso el domingo, por lo tanto, finalmente la exposición estuvo abierta del miércoles 27 de marzo al domingo 31 de marzo de 1935.



Figura 1. Vista de la exposición *3 escultores que presenta Adlan* en la Galería Catalonia, 1935. En primer término 3 obras de Jaume Sans y en segundo término dos obras de Eudald Serra. (Fotografía cortesía de la familia Sans).

Una exposición singular, ya que fue la primera exposición organizada por ADLAN dirigida a difundir la obra de tres jovencísimos artistas: Ramón Marinel-lo (1911-2002), Jaume Sans (1914-1987) y Eudald Serra (1911-2002). Todos ellos discípulos de un activo miembro del grupo, Ángel Ferrant (1890-1961)¹⁴. Una exposición que puede

¹² En el Fons ADLAN, AHCOAC (Barcelona), se conserva un ejemplar de la invitación personal enviada al socio Joan Prats. Y en el Arxiu Mas, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona) se conserva una fotografía (Gudiol 61520) de la invitación recibida por Ángel Ferrant. Además, encontramos ejemplares de estas invitaciones en el archivo del MNAC y del MACBA.

¹³ Para más información sobre la importancia de esta galería de arte dirigida por Josep Dalmau, así como sobre la figura de este marchand véase por ejemplo el ensayo de Jordi Falgàs (2006, pp. 319-327).

¹⁴ Ángel Ferrant (Madrid 1890-1961), escultor y pedagogo, traslada su plaza de profesor a Barcelona a principios de la década de los 20, concretamente a Llotja. En 1934 regresa a Madrid, donde proseguirá hasta el final de su vida con su labor docente. Para un perfil biográfico detallado, véase por ejemplo la web del Museo Patio Herreiriano de Valladolid, donde se conserva el Fondo Ángel Ferrant: http://museoph.org/AngelFerrant/perfil_biografico (consultada 23 noviembre 2016). Para información detallada como artista véase Fernández, Olga (2008).

ser considerada a pesar de su brevedad temporal, un hito dentro del panorama artístico barcelonés de la época, ya que los tres jóvenes escultores seguían el camino iniciado por su maestro en la utilización de elementos y objetos cotidianos como materiales artísticos, alejándose así del tradicional lenguaje formal que solía favorecer la academia. Una actividad escultórica participe de la estética en torno al objeto encontrado y el ensamblaje de elementos cotidianos, siguiendo el camino trazado por su maestro Ángel Ferrant¹⁵.

Los tres habían sido alumnos de Ferrant en sus clases “Modelado y Vaciado”¹⁶ que impartía en la Escola d’Arts i Oficis, donde ocupó la cátedra de Modelado y Vaciado entre 1920 y 1934. Hay que destacar la extraordinaria labor pedagógica que Ángel Ferrant desarrolló en la Escola d’Arts i Oficis de Barcelona en la década de 1930, sirviendo de gran influencia a una serie de jóvenes escultores como Ramón Marinel·lo, Jaume Sans, Eudald Serra y Antoni Clavé. Tal y como explica Serra:

Nosotros [en referencia a Sans, Marinel·lo y él mismo] íbamos a la clase de escultura de Ferrant en la sucursal de Artes y Oficios de la calle Aribau y Antoni Clave asistía a las clases de dibujo de la misma escuela. Los tres hacíamos pintura y escultura. El que más escultura Marinel·lo. Yo collage y relieves. [...] Éramos muy amigos y discutíamos todo el tiempo: del trabajo de otros, de nuestros propios dibujos (Zabalbeascoa, 1998, p. 82).

Esta misma influencia y gratitud la vemos también en palabras de otros de sus discípulos, Jaume Sans, quien en una entrevista radiofónica de 1957, cuya transcripción conserva la familia, comentaba que:

Los tres [en referencia a Serra, Marinel·lo y él mismo] éramos discípulos de Angel Ferrant y todavía hoy siento la misma admiración por ese gran maestro que supo poner en mí el germen del camino que he ido siguiendo. A él y a M.A. Cassañas los recuerdo siempre con el agradecimiento que sentimos hacia aquellos que nos han ido modelando¹⁷.

Ferrant teorizó sobre pedagogía del arte y la actividad docente, siendo uno de su textos más destacados el proyecto fechado el 30 de abril de 1931¹⁸ titulado *Diseño de una configuración escolar. El estado y las Artes Plásticas*, y conocido como “plan

Ángel Ferrant. Madrid, Fundación Mapfre; sobre la labor pedagógica de Ángel Ferrant véase los artículos de Asenjo Fernández (2007, pp. 7-36 y 2009, pp. 47-62), así como los propios escritos del artista *¿Dónde está la escultura?*, editado en 1955 por Club 49 y muy especialmente *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (1997, edición a cargo de Javier Arnaldo y Olga Fernández).

¹⁵ Sin olvidar la posible influencia que Victoria Combalia (1993) destaca de Joan Miró, tanto en la obra de Ferrant como de sus tres discípulos.

¹⁶ En el Fondo MARINEL·LO, Archivo del Palau Nacional d’Art de Catalunya (MNAC, Barcelona) se conservan las cartillas y documentación sobre los estudios realizados. Así sabemos que en 1932 se matriculó a las asignaturas de “Modelado y vaciado” (impartida por Ángel Ferrant) y “Dibujo artístico” en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de Barcelona, y que en 1934 cursó “Técnicas e historia de las artes decorativas”, “Perspectiva y escenografía”, “Escultura del antiguo” y “Dibujo artístico”.

¹⁷ Transcripción de una entrevista radiofónica realizada en 1957, una de las pocas declaraciones que se conservan realizadas por el propio artista. Conservada por la familia de Jaume Sans, agradezco el haber podido acceder a ella a David Santacluraria, comisario de la exposición “*Jaume Sans. La seducció de les avantguardes*” (Mataró, 18 noviembre 2016 a febrero 2017).

¹⁸ Tal y como explican Javier Arnaldo y Olga Fernández en la edición crítica de los escritos de Ángel Ferrant (1977, p. 105, nota 1), en septiembre de ese mismo año este texto es publicado en catalán por parte de la Associació d’alumnes i ex-alumnes de l’Escola de Belles Arts con el explícito título de “Volem així la nostre escola” [“Queremos así nuestra escuela”]. En 1932 también lo publica la revista *Arte*, Madrid, IX de 1932 (pp. 13-19) y posteriormente *AC*, Barcelona, nº 10, 1933.

Ferrant¹⁹. En él Ferrant traza las líneas que considera esenciales para dar un giro sustancial a la enseñanza del arte, fundamentadas, por ejemplo, en la “instauración de la voluntad creadora en oposición al concepto imitativo” (Ferrant, 1997, p.114), basada en cultivar las dotes naturales de cada alumno, neutralizando la imitación y favoreciendo la propia intuición individual, primando la libertad expresiva y realzando “todo trabajo manual ajeno a la *standariación*” (Ferrant, 1997, p.114). En palabras de un discípulo suyo, Eudald Serra, “Empecé a ir por las tardes, y allí comprendí lo que eran la escultura y la arquitectura y entendí lo que era el volumen en la escultura. Ferrant nunca nos corregía. Nos pedía que pensáramos” (Zabalbeascoa, 1998, p. 38).

Los tres jóvenes artistas se reconocían deudores de las enseñanzas de su maestro, en concreto de esa nueva práctica artística en la cual “el objeto” era el medio de expresión utilizado, tal y como el propio Ferrant había empezado a teorizar en sus escritos:

quizás no me hubiera bastado para lanzarme a realizar una composición con objetos reales de no haber sentido el hastío, el hartazgo, el empacho de tanta escultura anodina, hija artificial y desmedrada de una escultura eternamente superior, justificada y venerable, de la que, en el mejor de los casos, es hoy tan sólo repetido su propósito formal con la misma monotonía que un rosario rezado. [...] Deje de *hacer* e hice otra cosa. Al fin la misma. Fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales y –rotos o enteros- me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno. Este proceder no es ni heterodoxo ni nuevo. En este caso me serví de una cuchara o de un peine como quien se sirve de un anca o de todo un ser vivo y también de las obras de los museos, de las obras de los artistas. (Ferrant, 1997, p. 120).

Gracias a su vinculación con ADLAN, Ferrant pudo exponer sus obras más experimentales: los *Objetos*²⁰, una serie creada en torno a 1932 a partir de objetos o fragmentos de objetos ya existentes, alterándolos, modificándolos, dándoles así una nueva dimensión artística, un nuevo significado (Ferrant, 1997, p. 55). Estos *Objetos* se exhibieron en la Galería Syra de Barcelona en enero de 1932, en una muestra privada organizada por ADLAN. Una exhibición que, junto a los propios escritos y enseñanzas de Ferrant, a buen seguro marcó la trayectoria de sus tres discípulos.

Está no fue la única influencia clara de los tres jóvenes. Gracias al trabajo de archivo realizado en el Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (AHCOAC) sabemos que los tres eran muy activos dentro del grupo ADLAN. Asistían a numerosas exposiciones y actividades organizadas por ADLAN, conservándose algunos ejemplares de las invitaciones que recibían en dicho archivo, como por ejemplo al “vernissage i converses amb Salvador Dalí” del 1 de octubre de 1934 en las Galeries d'Art Catalonia²¹. Pero, tal y como veremos, la influencia más clara los tres jóvenes artistas fue sin lugar a dudas la del artista alsaciano Hans Arp. Arp había expuesto

¹⁹ Para acceder a la versión completa de este proyecto pedagógico consultar la edición comentada de los escritos de Ángel Ferrant a cargo de Javier Arnaldo y Olga Fernández (1997, pp. 105-114).

²⁰ Actualmente, esta serie de siete *objetos* no se conserva, considerando Olga Fernández (2008, p. 47) que fueron destruidos por el propio artista antes de su regreso a Madrid en 1934. Sí que se conservan fotografías en blanco y negro de los siete, en concreto en el álbum ALB 1/C del Fondo Ángel Ferrant, C.A.C-Museo Patio Herreriano: “Anfibio galopante” ALB 1/C 2-5, “Novia” ALB 1/C 6, “Hidroavión” ALB 1/C 7-9, “Formas y movimientos de la vida acuática” ALB 1/C 10-11, “Composición” ALB 1/C 12-15, “Gitana” ALB 1/C 16-18, “Composición” ALB 1/C 19-20.

²¹ En el AHCOAC (Barcelona) se conservan las tres invitaciones originales dirigidas a Eudald Serra, Ramón Marinel·lo y Jaume Sans en cuyo reverso encontramos mecanografiada la anotación “de part de Salvador Dalí” [de parte de Salvador Dalí].

en Barcelona en 1929 (Corredor-Matheos, Giralt-Miracle, Molas, Minguet Batllori, Vidal i Oliveras, 1992, p. 362) y expuso quince días antes que los discípulos de Ferrant en la Joyería Roca, en una exposición organizada por ADLAN en marzo de 1935. Por el listado de invitados conservado en el AHCOAC sabemos que los tres asistieron a la inauguración de la exposición de Arp, ya que se les envió una invitación de socio²². Pero además, según el testimonio de Eudald Serra, que se recoge en el catálogo *Rastros de vida*, su implicación en dicha exposición fue mucho más directa, ya que Serra recuerda como “Juntos [se refiere a Marinel·lo, Sans y él mismo] montamos la exposición sobre Hans Arp en la joyería que había diseñado Josep Lluís Sert en el paseo de Gracia” (Zabalbeascoa, 1998, p. 82). Aspecto que también corrobora Sans en una entrevista radiofónica de la década de 1950 donde comentaba que:

En aquellos momentos, Barcelona vivía una gran tensión revolucionaria artística que puede concretarse en la exposición de Picasso en Barcelona, otra de Chirico y otra de Hans Arp. En las tres, organizadas por ADLAN, tomamos parte activísima. En aquellos tiempos se formó mi manera de ver el arte que los años no han hecho varias esencialmente.²³

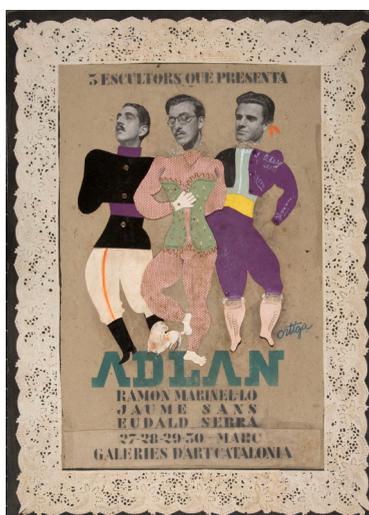


Figura 2. Salvador Ortiga, Cartel, 1935 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. de catàlego: 214185-000. Donación de Dolors Olivé Regàs, viuda de Ramon Marinel·lo, 2007).

Para la difusión de la exposición *Tres escultors nous. Ramon Marinel·lo, Jaume Sans i Eudald Serra* se contó con un extraordinario cartel realizado por Salvador Ortiga²⁴,

²² Según consta en la documentación conservada en el AHCOAC, había dos tipos de invitaciones: la nº 1 para socios (a quienes se invitaba a la inauguración) y la nº 2 que solía enviarse a asociaciones, escuelas, centros culturales, diarios, etc. en la que se detallaba las fechas de obertura al público de la exposición.

²³ Entrevista radiofónica de 1957 a Jaume Sans.

²⁴ Se conservan dos ejemplares de este collage y fotomontaje en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC nº inventario 214184-000 y 214185-000), donación de Dolors Olivé Regàs, viuda de Ramón Marinel·lo en 2007. Otro ejemplar se conserva en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía (registro nº 169689) y agradezco a David Santaclàudia, comisario de la exposición sobre Jaume Sans, la información relativa a un ejemplar localizado en la Fundació Palau (nº inventario 110) de Caldes d'Estrach.

y con la presentación de los tres jóvenes escultores por parte de M. A. Cassanyes, en su bien conocido manifiesto²⁵. Este cartel, realizado con collage y fotomontaje, tenía la particularidad que cada uno era único, gracias a una serie de detalles que los individualizaban. Es interesante ver el tipo de difusión que ADLAN realizaba entre sus socios y la importancia que se le daba a este aspecto: así, para cada artista, se diseñó una tarjeta de presentación numerada del 1 al 3²⁶, siendo sus presentaciones en dichas tarjetas toda una declaración de intenciones, una provocación artística en sí mismas, estando la de Serra firmada por Ignasi de Figueres o siendo la de Jaume Sans una cita de la obra *Rusbrock el admirable* de Jean Ruysbroeck (Santaeulària, 2017, p. 29). Además, se envió invitación a todos los socios de ADLAN tal y como se recoge en la anotación manuscrita de Adela Lobo, secretaria de ADLAN, conservada en el AHCOAC, en la que se detalla que: “S’ha enviat tarja [sic] nº 1 i 2 a tots els socis d’Adlan [sic] i als no socis exactament com en l’exposició última. A totes les agrupacions del nº 3 (o sigui, 5 invitacions del 2)”²⁷. Este es un detalle interesante a destacar, ya que nos ayuda a constatar cómo, a pesar de ser una exposición dedicada a la difusión de nuevo talento, en lo referente a la difusión se le dio el mismo trato que a la exposición de ADLAN que la precedió -la del destacado y conocido artista Hans Arp- enviándose y gestionando la información exactamente de la misma manera (mismo número de invitaciones²⁸ y a los mismos socios).



Figura 3A, B y C. Tarjetas de presentación de los artistas participantes en la exposición (Cortesía del Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya).

²⁵ Se puede consultar este manifiesto en los archivos del AHCOAC, MACBA y MNAC.

²⁶ Originales en el AHCOAC y en los respectivos fondos de los artistas

²⁷ “Se ha enviado tarjetas nº 1 y 2 a todos los socios de ADLAN y a los no socios exactamente como en la exposición última. A todas las agrupaciones del nº 3 (o sea 5 invitaciones del 2)”. En el AHCOAC se conserva un ejemplar de modelo de invitaciones para socios (nº 1) y para no socios (nº 2)”.

²⁸ El material gráfico (carteles, invitaciones, panfletos) es un interesante material de estudio como documentos de difusión pero también como creadores de opinión, tal y como destaca Jordana Mendelson (2013) en el catálogo *Años treinta: teatro de crueldad, lugar del encuentro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Y fue precisamente en la década de 1930 cuando en España se empezaron a utilizar estos materiales en la línea que se hacía en otros lugares del mundo.

Todo el montaje de la exposición, desde las tarjetas de presentación de los artistas, al cartel-collage de Salvador Ortiga, pasando por los propios títulos de las obras expuestas, así como su realización formal (con una evidente influencia de la poética y estética surrealista de los *ready-made* o *objet trouvé*), destila una clara actitud provocativa y rompedora. Por desgracia, de las obras expuestas por los tres artistas noveles, pocas se han conservado, quedando únicamente como constancia de estos trabajos de juventud fotografías en blanco y negro, como por ejemplo de la obra que expuso Ramón Marinel·lo titulada *El bonic cadàver d'Elisenda ha estat trobat aquest matí al mig de plaça* [*El bonito cadáver de Elisenda se ha encontrado esta mañana en medio de la plaza*], 1935. Así como de las obras desaparecidas de Jaume Sans *Verge Romànica* [*Virgen románica*], c. 1934-35²⁹ (realizada con una cuchara de madera, un batidor metálico y una pieza de cerámica) y *Excremencialitat medianímica* [*Excremencialidad medianímica*], c. 1934-35 (realizada con yeso policromado y una estructura metálica); Sans también expuso una serie esculturas en yeso de formas claramente orgánicas.

Eudald Serra mostró tanto obra tridimensional como una serie de collages, en concreto las esculturas actualmente desaparecidas *Pal telegràfic* [*Poste telegráfico*], 1934 (realizada con un trozo de madera y una pieza encontrada de porcelana), *Composició* [*Composición*], 1934 (realizada con una pala de madera, tres cepillos, una pieza de goma, una estrella de mar y un lápiz) y una de las pocas que participaron en esta exposición que se conserva actualmente³⁰, *Escultura*, 1934 (realizada en barro cocido policromado y cuerda), junto a una serie de collages –llamados casi todos “Composicions” [“Composiciones”]- en una clara demostración de su interés por el juego de texturas y el uso de materiales cotidianos. Un ejemplo destacado es *Guitarras*³¹ de 1934 realizado con papel de lija, malla metálica³² y pintura.

3. Recepción crítica de la exposición

A pesar de ser una exposición de artistas noveles, tuvo cierta repercusión en la prensa, como todas las actividades avaladas por los ADLAN.

La única crítica positiva sobre la exposición fue la defensa a ultranza que realizó el crítico de arte Magí Albert Cassanyes (1893-1956) en la revista *AC*, concretamente en su número 20³³. M. A. Cassanyes³⁴ fue un teórico y crítico de arte, absolutamente comprometido con los movimientos de arte de vanguardia y un activo miembro de ADLAN. Además, no podemos obviar que Cassanyes conocía perfectamente la obra de los tres escultores ya que escribió el panfleto de dicha exposición y que al año siguiente fue uno de los promotores de la exposición *Logicofobista* de 1936, en la que tanto Marinel·lo como Sans participaron.

²⁹ Obra que impactó a Clavé y le sirvió de inspiración para *Home amb monocle* (1939).

³⁰ En 2015 esta escultura fue comprada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (número de registro: DE02135). Para ver con detalle todas las exposiciones en las que esta obra ha participado véase el catálogo *L'objecte català a la llum del Surrealisme* (2007, p. 144).

³¹ Actualmente en la colección del Museo Patio Herreriano de Valladolid.

³² Combalia (1993, p. 28) ve en el uso de la malla una clara influencia de Joan Miró, quien también lo había utilizado en uno de sus Pintura-objeto de 1931.

³³ Cassanyes (1935, pp. 38-39).

³⁴ Para información sobre este crítico de arte véase la antología publicada de sus artículos: Hrga, I. (2012) (ed). *Magí Albert Cassanyes: antologia d'articles i escrits*. Barcelona: Arxiu Jaume Cassanyes Plana.

La revista *AC*, dependiente del GATPAC y que según apunta Giralt-Miracle (1992, p. 99) “ADLAN aprovechaba como tribuna”, les dedica dos páginas completas ilustradas con tres de las obras expuestas, una de cada artista. M. A. Cassanyes (1935), a pesar de que el título del artículo es “Tres escultores nuevos, Ramón Marinel·lo, Jaime Sans y Eudaldo Serra”, se refiere a ellos como “tres creadores plásticos” que tienen en común el uso de formas orgánicas, pero considera que Serra es más pictórico que sus compañeros, mientras que de Sans y Marinel·lo destaca su dominio del espacio.

Estos tres escultores que hoy presentamos a nuestros lectores: Ramón Marinel·lo, Jaime sans y Eudaldo Serra, estos tres nuevos escultores, pues, tienen como carácter estilístico común una predilección declarada por estas formas orgánicas que, a pesar de su abstractivismo incondicional, sugieren una vitalidad obsesionadora que las distingue tan favorablemente de aquella muerta rigidez inorgánica que tan fatal ha sido para los numerosos productos plásticos que han sido sugestionados por el equívoco canto de la sirena máquina. (Cassanyes, 1935, p. 38)

La crítica más feroz y mordaz la encontramos en el seminario satírico barcelonés *El Be Negre*³⁵, muy crítico con todo lo que era y significaba ADLAN en el panorama cultural de la ciudad. *El Be Negre*³⁶ nació con la proclamación de la Segunda República y, entre 1931 y 1936, destacó por sus críticas de tono mordaz, sarcástico y provocador. En una nota anónima, como la mayoría de las publicaciones del semanario, y tirando de ironía relata como:

Els tres escultors—perdonin l’expressió—que la gent de l’Adlan han presentat als baixos de la Catalunya han tingut molt interes a donar a la seva exposició proporcions d’escàndol públic, perb aquella exhibició de plats i olles transcendents no ha acabat d’impressionar ningú. El dia abans d’obrir la sala al públic, mentre s’enllestien els darrers detalls de l’exposició, sobrevingué un accident, que no ens atrevirem a qualificar de desgraciat, de resultes del qual es varen rompre tres de les obres d’art quehom anava a exhibir. El desastre fou ràpidament reparat. L’endemà mateix estaven refetes, noves de trinca, les escultures que s’havien trencat el dia abans. I si això no és art, que vinguiun calderer i ho digui.³⁷ (*El Be Negre*, 03/03/1935, p. 2)

No es la única crítica adversa de esta exposición, ya que un par de páginas después de ese mismo número de *El Be Negre*, encontramos una demoledora crónica de la visita a la exposición de los tres escultores en los bajos de la galería Catalonia. Se titulaba “Atlan les atxes! Una visita a l’exposició de bateria de cuina”, título con el cual ya queda muy claro el posicionamiento en relación a la exposición:

Però qui havia de dir-nos que amb una forquilla sonora i dos filferros podia fer-se’n un «Cau d’ocell mecànic»? o bé que amb la cullera de la sopa, un batidor d’ous i un aïllador

³⁵ “Els tocats de l’ADLAN”, *El Be Negre*, any 5, nº 197, 3 abril 1935, p. 2.

³⁶ Sobre la importancia de este semanario en la vida cultural y política catalana véase Solà i Dachs, Ll. (1977). *El Be Negre i els seus homes*. Barcelona: Edhasa.

³⁷ “Los tres escultores-perdonen la expresión- que la gente de ADLAN han presentado en los bajos de la Catalonia han tenido mucho interés a dar a su exposición proporciones de escándalo público, pero esa exhibición de cacharrerías transcendentales no ha acabado de impresionar a nadie. El día antes de abrir la sala al público, mientras se ultimaban los últimos detalles de la exposición, ocurrió un accidente, que no nos atrevemos a cualificar de desgraciado, como resultado del cual se rompieron tres de las obras de arte que se iban a exhibir. El desastre fue rápidamente reparado. Al día siguiente mismo, estaban rehechas, nuevas, las esculturas que se habían roto el día antes. Y si esto no es arte, que venga un calderero y lo diga”.

podíem haver-ne fet una Mare de Déu completament «dionisiaco-teleplástica» de la que ens n'haurien donat 400 pessetes? ³⁸(*El Be Negre*, 03/03/1935, p. 4).



Figura 4. Jaume Sans, *Verge romànica*, c. 1934-1935. Obra desaparecida, únicament se conserva fotografia en blanc i negre (Fotografia cortesia de la família Sans).

El artículo, anónimo como todos los de la revista, estaba ilustrado con la imagen de un camión cargado de cacharros hasta los topes y con el siguiente pie de fotografía: “En vista de la incomprensió del públic els de l’Atlan porten les seves obres d’art a una altra banda” [“En vista de la incomprensión del público los de Adlan llevan sus obras de arte a otra parte”] quedando explícita la ridiculización de dicha exposición y del tipo de objetos artísticos que se exponían en ella.

Otra contundente crítica a la exposición, no sustentada en esta ocasión tan sólo con argumentos sarcásticos sino artísticos, la encontramos en un diario de larga tradición catalanista e intelectual como era *La Publicitat* del 29 de marzo de 1935:

Aquests escultors també pinten unes teles diminutes, les quals són una imitació servil i poc reixida de Salvador Dalí, així com les “escultures” són una imitació de les obres d’Angel Ferrand [sic] i dels “objectes” de Joan Miró. Res de nou, repetim. I el que és pitjor: terriblement passat de moda. No hi ha res que envelleixi més de pressa que les novetats.³⁹

³⁸ “¿Pero quién había de decirnos que con un tenedor y dos alambres podía hacerse “Nido del pájaro mecánico”? o bien que con la cuchara de la sopa, un batidor de huevos y un aislante podíamos haber hecho una Virgen completamente “dionisiaco-teleplástica” de la que nos habrían dado 400 pesetas?”.

³⁹ “Estos escultores también pintan unas telas diminutas, las cuales son una imitación servil y poco lograda de Salvador Dalí, así como las “esculturas” son una imitación de las obras de Ángel Ferrand y de los “objetos” de Joan Miró. Nada nuevo, repetimos. Y lo que es peor: terriblemente pasado de moda. No hay nada que envejezca tan deprisa como las novedades”.

La Vanguardia solo le dedico tres líneas en su sección “Arte y Artistas” exponiendo someramente el miércoles 27 de marzo de 1935 que se había inaugurado dicha exposición⁴⁰ y tres días más tarde, el sábado 30 de marzo, comentando que “El Comité directivo de «Adlan», a causa de la demanda de invitaciones” (*La Vanguardia*, 30/03/1935, p. 11) decidió que permanecería abierta un día más.

También encontramos referencias a esta exposición en uno de los diarios catalanes más importantes de la época, *La veu de Catalunya*⁴¹. La primera es del 27 de marzo de 1935, donde en la sección “La vida cultural” se hace referencia a la inauguración de la exposición el día anterior. Pero lo que realmente destaca es la ácida referencia que el crítico e historiador del arte Rafael Benet (1889-1979)⁴² hace en su crónica “Actualitat artística” del 3 de abril de 1935:

Contràriament, Ramon Marinel·lo, Jaume Sans i Eudald Serra, escultors presentats per Adlan a Galeries Catalònia, practiquen, i no pas amb gaire sentit del sorprenent, l'art anormal i envellit dels Brancusi, Arp, etc. Heus ací uns joves de la primera volada que encara s'entretienen jugant a l'anarquia d'avant guerra. És que creuen que aquesta és avui una posició d'avantguarda? Jo diria que els ha escapat el tren.⁴³ (*La Veu de Catalunya*, 03/04/1935, pág. 8).

Vemos por tanto como las críticas que recibió la exposición fueron mayoritariamente negativas, con la excepción del artículo de M.A. Cassanyes en *AC*. Críticas basadas en unas ocasiones en el uso de la ironía y el sarcasmo como recurso argumentativo, menospreciando y ridiculizando los resultados estéticos y artísticos de las obras expuestas, y en otras con argumentaciones artísticas pero igualmente negativas, considerándolas poco más que meras imitaciones (comparándolas con obras de Dalí, Miró, Ferrant, Arp, etc.), y mostrando como los intereses culturales mayoritarios de la ciudad estaban muy alejados de esos “experimentos” de vanguardia. Unas críticas que “procedían de buena parte del público y de los sectores artísticos academicistas, fuertemente asentado, por entonces, en la prensa y en los lugares de dirección y que influenciaron al público. Pero también procedió, a veces, de quienes, considerándose representativos del arte moderno, se creían de vuelta de toda posible audaz innovación” (Rodríguez-Aguilera, 1970, 14). Pero, a pesar de los comentarios poco favorables de la prensa, la exposición generó la suficiente expectación entre el público como para decidir tenerla abierta un día más de lo previsto “a causa de la demanda de invitaciones de la exposición” (*La Vanguardia*, 30/03/1935, p. 11).

⁴⁰ *La Vanguardia*, miércoles 27 de marzo de 1935. Hay un error en la noticia, ya que en vez de Ramón Marinel·lo hablan de Manuel Marinel·lo.

⁴¹ Sobre la importancia de este diario, publicado en catalán, en la vida cultural y política del momento véase Figueres, J. M. (2014). *La Veu de Catalunya (1899-1937)*. Barcelona: Base edicions.

⁴² Para información centrada en este crítico de arte, cuyas crónicas dan una clara visión de la vida artística catalana de la época, véase el cuarto volumen de la antología de sus artículos: Benet, R. (2006). *Cròniques d'Art a la Veu de Catalunya, 1934-1936*. (edición a cargo de Alicia Suàrez). Barcelona: Fundació Rafael Benet.

⁴³ “Contrariamente, Ramon Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra, escultores presentados por ADLAN en Galeries Catalònia, practican, y no con mucho sentido de lo sorprendente, el arte anormal y envejecido de los Brancusi, Arp, etc. He aquí unos jóvenes de la primera volada que todavía se entretienen jugando a la anarquía de antes de la guerra. ¿Es que creen que ésta es hoy una posición de vanguardia? Yo diría que se les ha escapado el tren”.

4. ¿Qué sucedió con los tres escultores tras la exposición?

Lo que parecía un nuevo inicio del arte catalán de vanguardia quedó truncado por la Guerra Civil, con consecuencias evidentes en la trayectoria tanto profesional como vital de los tres artistas.

El caso más curioso es el de Eudald Serra quien, a pesar del reconocimiento artístico que poco a poco estaba empezando a cosechar gracias a exposiciones como la de ADLAN, ese mismo año partió de viaje hacia Japón en un crucero patrocinado por la Universidad de Barcelona⁴⁴. Un viaje que finalmente resultó ser sólo de ida, estableciéndose en Japón de 1935 a 1948, un período históricamente difícil y que lo marcaría profundamente. Al inicio, fue una época muy difícil, como se desprende de las cartas a sus amigos de ADLAN, como la enviada a Ramón Marinel·lo en la que explicaba que lo que necesitaba era dinero, por lo cual le pedía que vendiera sus esculturas y dibujos, diciéndole que los venda “[...] a cuansevol [sic] preu, lo que necesito son pesetes [sic]”⁴⁵. Al mes siguiente, parece que las cosas le empiezan a ir un poco mejor, y en una postal que le escribe a Ramón Marinel·lo fechada el 10 de septiembre de 1935 le pide que le envíe sus herramientas ya que ha de esculpir un busto de Cervantes y otro de Velázquez para la legación española en Tokyo⁴⁶. Así Serra retoma la práctica artística de esculpir y pasó de sus inicios como artista cercano a la estética surrealista y los *ready-made*, donde los materiales y los objetos son la esencia, a un claro figurativismo, aunque más por necesidad que por convicción. Pero no por ello olvida sus inicios, comentándole a Marinel·lo “Aquí en Japón hay una enormidad de surrealistas, pero no en Kobe, en Tokyo y algo en Osaka y Kyoto”⁴⁷.

Cuando parecía que poco a poco se iba situando, trabajando para el consulado en Kobe, cuyo cónsul, Francisco José del Castillo, conocía al escultor Ángel Ferrant⁴⁸, estalló la Guerra Civil española y su situación cambió radicalmente: el consulado de Kobe se adhirió a las tropas franquistas y Serra fue despedido al negarse a regresar a España para alistarse⁴⁹.

⁴⁴ Para información detallada de ese viaje véase el artículo Gómez Pradas, M. (2017). “El crucero universitario a “Extremo Oriente” de 1935. Un viaje a Japón y dos destinos”. En *Mirai. Estudios japoneses*, vol. 1, nº 1, pp. 225-235.

⁴⁵ “[...] cualquier precio, lo que necesito son pesetas”. Fondo MARINEL·LO, Archivo MNAC. Carta manuscrita sin fecha que E. Serra escribió a su amigo Ramón Marinel·lo.

⁴⁶ Fondo MARINEL·LO, Archivo MNAC. Postal mecanografiada con algunas anotaciones manuscritas, fechada el 10 de septiembre de 1935. Estos bustos los acabó, con diversos problemas, en febrero de 1936 tal y como se constata gracias a una carta mecanografiada del cónsul de Kobe fechada el 5 de febrero de 1936: “Acaban de salir los bustos que, según me informan, estarán en Tokio mañana por la tarde. Los últimos días han sido una lucha con los tipos del horno y acerca de las marranadas que han hecho, y perdona la frase; Serra no está contento del resultado y te adelanta que no acepta pago ni quiere que consideres esos como los definitivos, que te los manda porque desea que veas que él no tiene culpa de lo ocurrido. Los bustos en si tu los veras, pero lo malo es que los tipos del horno los tuvieron en el fuego dos días más de lo debido y se han quedado un poco pequeños” (AGA, sección 10, fondo 52, sig. 54/15910).

⁴⁷ Fondo MARINEL·LO, Archivo MNAC. Carta mecanografiada, en castellano, sin fechar y firmada a mano. En la misma carta Serra hace referencia a que ha visto en la Vanguardia las fotos de la exposición Picasso organizada por ADLAN, por la cual la carta ha de ser posterior a enero de 1936.

⁴⁸ Según recoge en su libro de Arasa (2001, pp. 336). El contacto con Ferrant se mantuvo pese a la lejanía, como se observa en la felicitación de Navidad que Serra envió a Ferrant (Kobe, el 3 de diciembre de 1935): “Felices Navidades y año nuevo le desea para Vd. y su señora su discípulo que le quiere. Eudaldo”. Fondo Ferrant, Patio herreriano, postal mecanografiada y firmada a mano, fechada en Kobe, el 3 de diciembre de 1935.

⁴⁹ Información obtenida en el momento de redactar mi tesis doctoral (leída en 2011) gracias a su sobrino nieto,

A pesar de todas estas vicisitudes no deja la práctica artística, y cuando se instala en la zona de la playa de Kobe, gracias a la ayuda de un escultor coreano amigo suyo, pasa a cincelar en directo; primero a sus vecinos coreanos y luego retratando a todos aquellos personajes que le parecían interesantes⁵⁰. Del más puro arte de vanguardia a la figura humana más tradicional. Un cambio radical y en ocasiones complejo de entender si no fuera por el hecho de que para Eudald Serra, siguiendo las enseñanzas de su maestro Ángel Ferrant (1997, pp. 63-65), la polémica o contraposición entre abstracción y figurativismo era inexistente, ya que “El verdadero arte está en las formas que se valen por sí mismas” (Zabalbeascoa, 1998, pp. 112-113).

Así, durante su estancia en Japón, continuó exponiendo, tanto escultura como cerámica, recibiendo incluso un par de premios por sus obras⁵¹. Pero este retorno a la figuración o el trabajo con nuevos materiales como la cerámica no le hizo abandonar su interés por la “poética de los objetos”. Al contrario, sin conocer su bagaje formativo no podemos entender su interés por el círculo de artistas del Mingei Undo⁵² y el tipo de objetos que en décadas posteriores (1950 y 1960) seleccionó para el Museu Etnològic de Barcelona: objetos sencillos, cotidianos, y enraizados en la cultura popular y tradicional japonesa⁵³, es decir, objetos como los que hemos visto que se formó e inició su carrera como escultor en la Barcelona de inicios de la década de 1930.

En 1948, regresa a Barcelona, y se integra nuevamente en los grupos de vanguardia del momento como el Club 49 y la Escuela de Altamira, siendo el único de los tres que claramente continuó con su actividad artística⁵⁴, compaginándola con los viajes que realizaba y dirigía para el Museu Etnològic de Barcelona y la Fundació Folch.

Muy diferente fue la trayectoria artística y vital de Jaume Sans. Tras la exposición de 1935, su obra *Camagüey*⁵⁵ es seleccionada para participar en la exposición *Logicofobista*⁵⁶ que tuvo lugar del 4 al 15 de mayo de 1936 en la galería Catalonia.

Pepe Serra, a quien hemos de agradecer su colaboración. Información que también aparece en el libro de Arasa (2001, pp. 337). En el AGA, sección 10, fondo 52, sig. 54/5118 se conserva la relación de individuos a quienes afectaba la movilización militar del Gobierno Nacional, siendo Serra del cupo de 1932.

⁵⁰ Se trataba de bustos que se convertirían para Eudald Serra en una de las constantes de todos los viajes que posteriormente realizó con el Museo Etnológico y con la Fundación Folch por todo el mundo. Actualmente, 53 de estas esculturas forman parte de las colecciones del Museo Etnológico de Barcelona, y el resto se conservan en la Fundación Folch y en la propia colección del autor, gestionada actualmente por sus nietos.

⁵¹ Para una relación completa de las exposiciones de ese periodo véase el catálogo *Rastros de vida* (1998, p. 145).

⁵² El *Mingei Undo* surgió en pleno periodo Taishō (1912-1926) -a imagen del Arts and Crafts Movement inglés de William Morris (1834-1896)-, como un proceso de revitalización del arte popular de Japón y como reacción al proceso de industrialización del país. Fue una filosofía idealizada de la producción artesanal cuyo principal ideólogo fue Yanagi Soetsu (1889-1961), además de constituir un medio para preservar miles de objetos artesanales. Para información detallada sobre el movimiento Mingei véase las publicaciones de Brandt, K. (2007). *Kingdom of Beauty: Mingei and the politics of folk art in Imperial Japan. Asia-Pacific*. Durham: Duke University Press y Kikuchi, Y. (2004). *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalis*. New York: Routledge Curzon.

⁵³ Para información detallada sobre este aspecto, véase el artículo Gómez Pradas, M. (2013). “La mirada de Eudald Serra. El artista a través de las colecciones de cerámica japonesa del Museo Etnológico de Barcelona”. *Archivo Español de Arte*, LXXXVI/343, pp. 221-235. No podemos olvidar, además, que la revitalización del arte popular fue uno de los objetivos de ADLAN, con exposiciones como las de los “siurells” mallorquines en 1933.

⁵⁴ Una relación de todas las exposiciones en las que participó la podemos encontrar en el catálogo *Rastros de vida* (1998, pp. 145-148).

⁵⁵ *Camagüey hidráulico en cuclillas*, Óleo sobre tela adquirido en 2008 por el Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº catálogo 214270-000).

⁵⁶ Un ejemplar del folleto de la exposición, con la relación de todas obras expuestas, se conserva en el AHCOAC

Una exposición referente, en la que también participó su maestro Ángel Ferrant y su amigo Ramón Marinel·lo, cuyo cartel también fue de Salvador Ortiga⁵⁷ y en la cual Serra no participó por encontrarse en Japón. La *logicofobista* es una exposición paradigmática, que forma parte del imaginario artístico del país y que suele considerarse como la piedra angular de la vanguardia artística catalana de la década de 1930 (Mendelson, 2007). Esta fue su última exposición, hasta que en 1957 la Sala Gaspar de Barcelona le dedica una exposición⁵⁸ ya que, tras la Guerra Civil, en teoría deja la creación artística. En realidad, gracias a la exposición comisariada por David Santolaria *Jaume Sans (1914-1987). La seducció de les avantguardes* se ha demostrado que sí continuó pintando, aunque no exponiendo públicamente su obra, dejando como legado un interesante conjunto de obras que muestran su conocimiento artístico y su interés por la investigación formal. Además, Jaume Sans -a pesar de haber formado parte del bando franquista-, no sacó provecho de ello, y continuó sus contactos con la vanguardia artística del momento, o más bien con lo que quedaba de ella tras la guerra, siendo uno de los miembros fundadores del Club 49, del cual también formaron parte sus amigos y compañeros de ADLAN, Serra y Marinel·lo, y enfocando su trayectoria hacia el diseño y el mundo de la empresa y los negocios familiares.

Ramon Marinel·lo también participó en la exposición *Logicofobista*, no únicamente como autor de las obras *Cap crepuscular* [*Cabeza crepuscular*]⁵⁹, *Els meus records d'adolescent* [*Mis recuerdos de adolescente*], *Noies que es besen* [*Chicas que se besan*], *Les dues amigues (cristal·lització)* [*Las dos amigas (cristalización)*], sino con un papel destacado en su organización, como se constata en las cartas intercambiadas con Ángel Ferrant⁶⁰. Esta exposición le sirvió como trampolín para internacionalizar su obra, ya que gracias a ella y al contacto con Paul Éluard participó en la mítica *Exposition Surréaliste d'Objects* organizada por André Breton en la galería parisina de Charles Ratton del 22 al 29 mayo 1936. Participa con la obra *El bonic cadàver d'Elisenda ha estat trobat aquest matí al mig de plaça* junto a obras de artistas como Man Ray, Miró, Picasso, Duchamp, Calder, Arp, Breton y su maestro Ángel Ferrant.

La Guerra Civil española truncó su trayectoria artística, en clara expansión. Él optó por quedarse y alistarse en el bando republicano⁶¹ y al finalizar la Guerra Civil deja la creación artística y monta empresa de diseño industrial con su hermano Antoni⁶². De todas maneras, ello no supuso un alejamiento del ámbito cultural de la ciudad ya que fue miembro fundador en 1960 de ADI/FAD y continuó manteniendo el contacto con la vanguardia del momento como miembro destacado de Club 49.

(Barcelona). Para más información sobre esta mítica exposición véase el capítulo de Jordana Mendelson (2006) y el catálogo de la exposición *Logicofobistes. 1936, el Surrealisme com a revolució de l'esperit*. (cat. exp. 26 febrero – 31 agosto 2016). El Vendrell: Fundació Apel·les Fenosa.

⁵⁷ Se conserva un ejemplar de esta fotolitografía sobre cartulina en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº catálogo 214183-000). Donación de Dolors Olivé Regàs, viuda de Ramón Marinel·lo, 2007.

⁵⁸ Exposición Jaume Sans, Sala Gaspar, Barcelona (23 de marzo-5 de abril de 1957).

⁵⁹ Actualmente en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Nº de registro: AD00033).

⁶⁰ En relación a este tema, véase las cuatro cartas entre Marinel·lo y Ferrant publicadas en *Cuadernos de Arquitectura* (1970, p. 79).

⁶¹ En el Fondo MARINEL·LO, Archivo MNAC se conservan las cartillas militares de Ramón Marinel·lo.

⁶² En el Fondo MARINEL·LO, Archivo MNAC se conserva numerosa documentación original, como por ejemplo los contratos entre ambos hermanos.

5. Conclusiones

El trabajo de archivo nos ha permitido documentar esta mítica exposición en la trayectoria de estos artistas, la recepción que tuvo en la Barcelona de los años 30 y la dispar trayectoria de los tres artistas tras la Guerra Civil. Poniéndose así de relieve la importancia de los documentos en la valoración y reconstrucción de la práctica y procesos artísticos.

ADLAN presenta tres escultores nous. Ramon Marinel-lo, Jaume Sans i Eudald Serra fue una exposición singular que además hemos de contextualizar en un momento expositivo único y especial en la ciudad de Barcelona, ya que en el mes de marzo de 1935 coinciden en Barcelona tres exposiciones organizadas y promovidas por ADLAN realmente singulares y significativas: *Hans Arp* (Joyería Roca, 9, 11, 13 y 14 de marzo de 1935), *Arte de los primitivos de hoy*⁶³ (Joyería Roca, 21, 22 y 23 de marzo de 1935) y la exposición que nos ocupa (Galerías Catalonia, 27-30 marzo 1935). Tres exposiciones notables y con un denominador común, el surrealismo: el interés del surrealismo por el arte africano y oceánico, llamado en aquel momento “primitivo”, Arp como artista surrealista y las obras de los tres escultores realizadas con objetos cotidianos con una estética cercana a los *ready-made*.

Pero en realidad el ambiente cultural y artístico mayoritario de la ciudad era muy distinto y alejado de esos “experimentos” de vanguardia, hecho que se constata con la recepción mayoritariamente hostil que tuvo la exposición en las publicaciones de la época. Esta exposición, así como la mayoría de las actividades culturales organizadas por ADLAN, pueden considerarse como investigaciones en torno a nuevas orientaciones, nuevos lenguajes formales al modo de la vanguardia europea, pero que no llegaron a consolidarse. Actividades pensadas, diseñadas y dirigidas para una élite cultural barcelonesa, en un intento de poner la ciudad en el mapa de la modernidad tal y como hicieron las élites liberales de las principales ciudades europeas en el primer tercio del siglo XX (Joyeux-Prunel, 2015, p. 45).

Una muestra minoritaria, como la mayoría de las actividades de los ADLAN, la primera dedicada a tres jóvenes artistas desconocidos pero que por parte de la asociación recibió el mismo trato que las muestras que organizó de artistas internacionales ya reconocidos en aquel momento. Esto se ha podido constatar gracias a la documentación no publicada y depositada en el AHCOAC, donde se conserva todo el registro relativo a la gestión de las invitaciones y de las acciones de difusión llevadas a cabo con la exposición de los tres jóvenes escultores, siendo exactamente igual a la realizada pocos días antes con la de Hans Arp.

La Guerra Civil trunca la vitalidad artística y cultural del momento, con consecuencias evidentes en la trayectoria profesional y vital de los tres artistas. De los tres, sólo Eudald Serra continuó con su camino artístico. Sans y Marinel-lo, cambiaron por completo su trayectoria vital y artística, quedando la exposición de 1935 como un grato recuerdo de juventud.

⁶³ Para información sobre esta exposición véase el artículo “El arte de los primitivos de hoy”. *AC. Documentos de actividad contemporánea*, nº 17, 1er trimestre de 1935, pp. 35-42.

Referencias

- Aranda, F. (1981). Grupo de Tenerife. En *El surrealismo español* (pp. 130-132). Barcelona: Editorial Lumen.
- Arasa, D. (2001). El escultor y etnólogo Serra, testigo de la resistencia del Japón. En Arasa, D. *Los españoles en la Guerra del Pacífico* (pp. 335-344). Barcelona: Laia libros.
- Bonet, P., Guerrero, M., Minguet, J.M y Peran, M. (1977). *ADLAN i el circ frediani*. (cat. exp. 19 diciembre 1997 – 1 de marzo 1998). Mataró: Patronat Municipal de Cultura.
- Brihuega, J. (1982). *La Vanguardia y la República*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cassanyes, M. A. (1935), “Tres escultores nuevos, Ramón Marinel·lo, Jaime Sans y Eudaldo Serra”. *AC*, año V, nº 20, 1935, pp. 38-39. <https://issuu.com/faximil/docs/1935-ac-20?e=1018559/10807910>
- Cimadomo, G. y Martínez, P. (2005). “Un acercamiento a las vanguardias artísticas: convergencia entre GATCPAC y ADLAN”. *DC Papers, Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº 13-14, pp. 120-126.
- Combalia, V. (1993). Los años 20-30. El impacto del primer Miró. En Combalia, V. *Ver Miró. La irradiación de Miró en el arte español*. (cat. exp. 15 abril-6 junio 1993) (pp. 20-43). Barcelona: Fundación La Caixa.
- Corredor-Matheos, J., Giralt-Miracle, D., Molas, J., Minguet Batllori, J.M., y Vidal i Oliveras, J. (1992). *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*. (cat. exp. 16 julio 1992 - 30 septiembre 1992, La Pedrera, Barcelona). Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Cuadernos de arquitectura: ADLAN, testimonio de una época* (1970). Barcelona, nº 79.
- Falgàs, J. (2006). Gleizesn and Picabia at Galeries Dalmau: Too Green for Our Teeth. En Robinson, W.H., Falgàs, J. y Lord, C.B. *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudi, Miró, Dalí*. (cat. exp. 15 octubre 2006 - 7 enero 2007 The Cleveland Museum of Art; 7 marzo-3 junio 2007 The Metropolitan Museum of Art) (pp. 319-327). Cleveland, London: Cleveland Museum of Art and Yale University Press.
- Fernández, O. (2008). *Ángel Ferrant*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Ferrant, A. (1997). *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios* (edición a cargo de Javier Arnaldo y Olga Fernández). Madrid: Editorial Visor, colección La Balsa de la Medusa.
- Guigon, E. (1990). “ADLAN (1932-1936) et le Surréalisme en Catalogne”. *Mélanges de la Casa de Velazquez*, tome XXXVI/3, pp. 53-80.
- Giralt-Miracle, D. (1992). Caminos de las vanguardias. Recorrido de una exposición. En Giralt-Miracle, D. *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*. (cat. exp. 16 julio 1992 - 30 septiembre 1992, La Pedrera) (pp. 60-117), Barcelona). Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Joyeux-Prunel, B. (2015). “Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches”. *Artl@as Bulletin*, 4, nº 1, pp. 40-64
- Llorens, E. (2007) (ed). *L'Objecte català a la llum del Surrealisme*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Mendelson, Jordana (2006). Against Logic: The Exposició Logicofobista in Catalonia. En Robinson, W.H., Falgàs, J. y Lord, C.B. *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. (cat. exp. 15 octubre 2006- 7 enero 2007 The Cleveland Museum of Art; 7 marzo-3 junio 2007 The Metropolitan Museum of Art) (pp- 361-368). Cleveland, London: Cleveland Museum of Art and Yale University Press.

- Minguet, J.M y Nadal, J. (1992). Las vanguardias en Cataluña. Cronología crítica (1906-1939). En Giralt-Miracle, D. *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*. (cat. exp. 16 julio 1992- 30 septiembre 1992, La Pedrera, Barcelona) (pp. 466-589). Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Pérez Segura, J. (2002). *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: CSIC, MEIAC.
- Rodríguez-Aguilera, C. (1970). “Los amigos del arte nuevo”. *Cuadernos de arquitectura: ADLAN, testimonio de una época*, nº 79, pp. 5-48.
- Santaeulària, D. (2017). *Jaume Sans 1914 – 1987. La seducció de les avantguardes*. (cat. expo. 18 noviembre 2016 – 6 agosto 2017, Ca l’Arenas, Centre d’Art, Museu Mataró). Mataró: Ajuntament de Mataró.
- Subirana, R. M. (1985). ADLAN and the artists of Republic. En Raeburn, M. *Homage to Barcelona. The City and its Art 1888-1936*. (cat. exp. 14 noviembre 1985 – 23 febrero 1986, Hayward Gallery, Londres) (pp. 211- 225). London: The Arts Council of Great Britain.
- Zabalbeascoa, A. (1998). Eudald Serra: vocabulario para un hombre inquieto. En Marzá, F. y Serra, P. *Rastros de vida*. (cat. exp. 20 octubre 1998 a 14 febrero 1999) (pp. 32-132). Barcelona: Àmbit Serveis Editorials y Institut de Cultura.