

# Introducción a cuarenta años de actividades artísticas

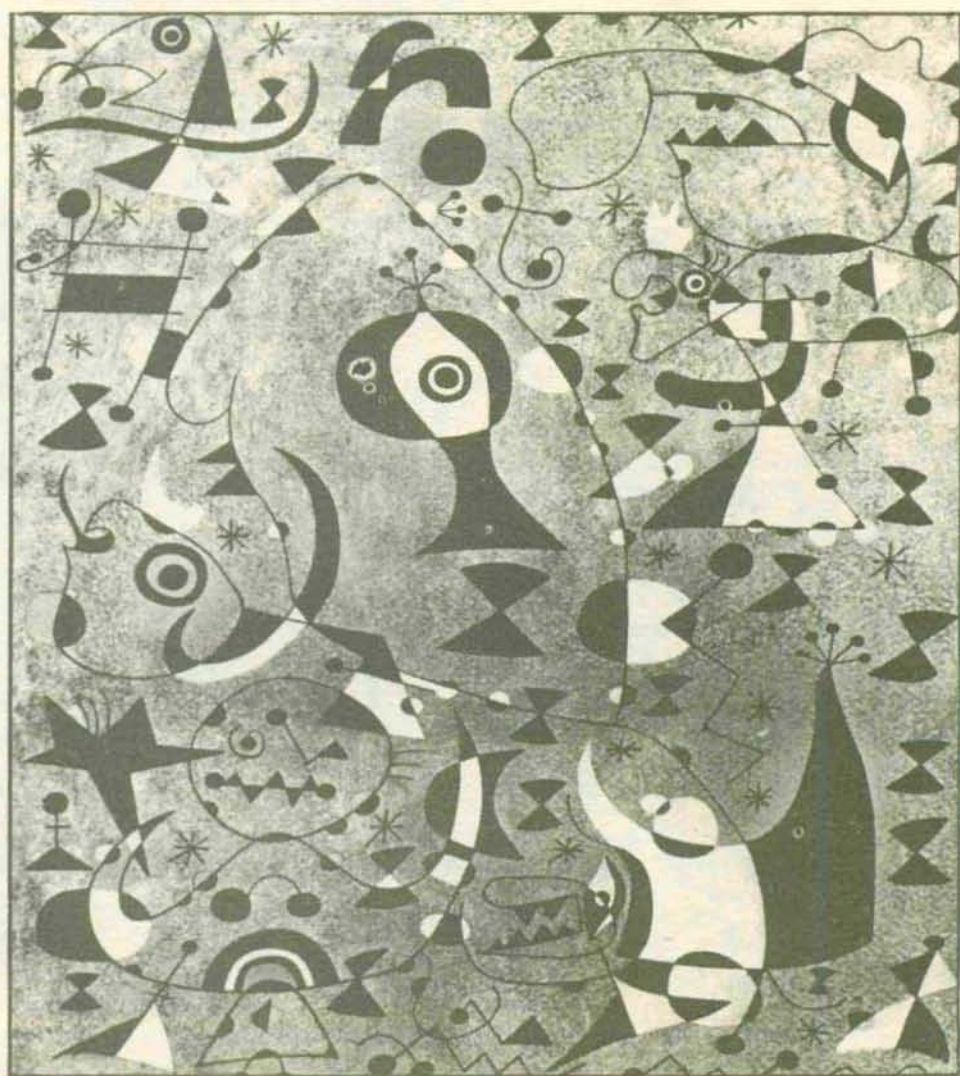
J. Corredor-Matheos

## Arte para después de una guerra (1939-1948)

En el arte, como en otros campos, el triunfo del Movimiento no supuso una auténtica ruptura, ya que, en lo fundamental, las estructuras tradicionales se habían mantenido íntegras durante la República. Simplemente, se puso entre paréntesis lo ocurrido entre 1931 y 1936. Durante aquellos años se desarrolló en los distintos ámbitos de la cultura una importante labor de vanguardia, por parte de reducidos grupos, que tuvieron que enfrentarse a muchas dificultades, pero que llegaron a contar, en algunos casos, con cierto apoyo oficial. Un claro ejemplo de esto último fue el pabellón de la República Española en la Exposición de París de 1937, en plena guerra. Privaban, sin embargo, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, en Cataluña, aunque más abierta, un Noucentisme todo moderación y orden clásico. Lo que ocurre en 1939 es que se establece una continuidad con los gustos más conservadores, que resultan potenciados, al tiempo que cualquier tentativa de innovación queda ahogada o simplemente reprimida por las connotaciones políticas que podría despertar. Y no podemos olvidar el

irreparable vacío que se abre, por tantos desaparecidos durante la contienda y el gran

número de exiliados. En arquitectura, el prometedor movimiento racionalista que había aflorado en Barcelona, Madrid y País Vasco, en torno al GATEPAC, se corta en seco. A partir de 1939, y durante



Joan Miró (de la serie «Las Constelaciones», 1941). El mundo de Miró es un canto ingenuo y a la vez trascendente de las cosas aparentemente mínimas. Su obra, tanto en el aspecto plástico como en el de sus contenidos —su aproximación mágica a la realidad— ha tenido una influencia decisiva internacionalmente.





Benjamín Palencia («Homenaje al campo», 1946). Este artista realiza en la posguerra una profunda renovación del paisaje, con una desinhibida violencia en el color y en el ritmo y gran libertad en el tratamiento de las figuras.

casi una década, todos se verán obligados a trabajar en unas coordenadas tradicionales y académicas. Se enfatiza el lenguaje, no sólo en edificios oficiales, buscando la imposible conexión con el pasado imperial, como reflejo con la arquitectura nazi y fascista —Ministerio del Aire, Universidad Laboral de Gijón—, sino en casas de viviendas para las clases acomodadas, que se rematan con simbólicas cúpulas y ornamentan con elementos de los órdenes clásicos.

Cierta pintura, sobre todo, gozará de gran atención. Hay un dinero fácil, el de los nuevos ricos surgidos o potenciados por el Régimen, que comprarán las estampas para calendario que venían a ser los cuadros de Sotomayor, Benedito y tantos otros. Al igual que los

arquitectos, los pintores y los escultores frenaron sus impulsos renovadores, si es que los tenían, y se lanzaron a un arte adocenado o a un realismo cuando menos miope. Se veía bien claro que la cosas iban para largo y quien más quien menos había salido maltrecho de la contienda, con escasas ilusiones y menos esperanzas. No hablemos de las enseñanzas que se impartían en las escuelas: Picasso provocaba risas, y los maestros de una moderada modernidad que se habían afianzado en la preguerra, una mirada compasiva, si no el ataque frontal. Esto duró muy poco. En un nivel oficial, más de una década: y aún hay que distinguir, porque mientras Cultura Hispánica se abría con la I Bienal Hispanoamericana, las Exposiciones Nacionales se-

guían repartiendo sus medallas por riguroso escalafón, con una voluntaria ignorancia en general de lo que empezaba a ser la nueva realidad plástica.

En medio del **nuevo orden** impuesto se producían, claro está, algunas escaramuzas, que entonces no llegaban a tener difusión alguna y que ahora saludamos como heroicas. Es en cierto modo secundario que, a veces, no dieran un resultado estético valioso, ya que su importancia, desde el punto de vista histórico, es el de su ejemplaridad. Lo que sí llegó a tener trascendencia fue la acción desarrollada en Madrid por Eugenio d'Ors. El ex Xenius resultó decisivo para evitar que el academicismo paralizara por completo la vida artística. La Academia Breve de Crítica de Arte, por él





Salvador Dalí (Dalí ante su Cristo, Foto Gyenes). En la posguerra, dio a conocer en España su obra, realizada en su mayor parte en París y los Estados Unidos, y que con su método panorámico-crítico constituye una derivación racionalizada del movimiento surrealista.

fundada, con su Salón de los Once, contribuyó a una inicial clasificación. Que fue todo lo ecléctica que se quiera, pero que constituyó un apoyo oficioso a un principio de renovación. No podíamos esperar que en 1942, año en que la Academia organizó su primera exposición, se apoyara un arte revolucionario: tampoco lo deseaba Ors, aunque luego, con el tiempo, aceptara y elogiara a un Tapies. El hecho es que la influencia de Ors en los ambientes intelectuales en general llegó a ser muy grande. El aspecto más positivo es la posibilidad que abrió de nuevos caminos, mientras que el lado negativo o de rémora lo constituyó su programa clásico en espera de un nuevo renacimiento, por lo

que fracasaron esfuerzos como el de los Indalianos, promovido por Jesús de Percebal. Los núcleos formados por Ors inspirarían luego las Bienales Hispanoamericanas —de 1951, 1953 y 1955—, que supusieron una primera ruptura y en las cuales participarían, con éxito, los primeros abstractos.

Los grandes maestros reconocidos eran Solana y Vázquez Díaz, y, con creciente influencia, Palencia. Este, antes de la guerra había sido, probablemente, el artista con una personalidad más vigorosa dentro de la vanguardia. Ahora, realizará una profunda renovación del paisaje con una atrevida —desinhibida— violencia en el color y en el ritmo y gran libertad en el tra-

tamiento de las figuras. En 1942, Palencia reanuda la experiencia llevada a cabo con el escultor Alberto en la década de los veinte, con el nombre de Escuela de Vallecas. En compañía de algunos artistas jóvenes —Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara, Francisco San José— salen de excursión a las afueras de Madrid, sobre todo a Vallecas, para pintar del natural: el campo seco y adusto de Castilla, campesinos, niños y animales. Estos artistas jóvenes, junto a otros que trabajan en líneas afines, formarán lo que el crítico Manuel Sánchez Camargo denominará la Nueva Escuela de Madrid, en la cual se incluye también a Francisco Arias, José Caballero —que había sido surrealista antes de la guerra—, Juan Antonio Morales, Agustín Redondela, Eduardo Vicente y algunos otros. Y aún hay otros artistas que, aunque no incluidos por Sánchez Camargo, merecían serlo, como Cirilo Martínez Novillo, Menchu Gal y Luis García Ochoa. Independientemente, va creciendo la consideración que merece una figura de tanta altura y dignidad como la de Ortega Muñoz, que había estado muchos años fuera de España, y cuyos paisajes, y en primer lugar los de su Extremadura natal, dan una de las imágenes más consistentes de la posguerra.

En Cataluña, el otro gran núcleo, ocurría algo semejante. Aquí se contaba también con algunos maestros que mantenían actitudes de moderada modernidad tomadas antes de la guerra: entre los pintores, Pere Pruna, Joaquim Sunyer, Jaume Mercadé, más algunos nombres prácticamente nuevos, como Miquel Villà, de un jugoso fauvismo, y Pere Gastó, que pasaría de una figuración tradicional de gran calidad a



un personalísimo expresionismo. El escultor de mayor altura era Joan Rebull, en cuya obra las aspiraciones

clásicas y mediterráneas del noucentisme encontraban un acento egipcio y un carácter inquietante.

Madrid y lo que está ocurriendo en Barcelona tienen un acento distinto y arriban a diferentes orillas. Porque, además del Noucentisme, en Barcelona se producen, junto a verdaderas creaciones de vanguardia, las primeras revaloraciones del Modernisme, y publica su libro sobre este tema Alexandre Cirici.

## Eclécticos y vanguardistas (1948-1957)

1948 es un año decisivo. En su transcurso se producen varios hechos importantes, que suponen la cristalización de una serie de esfuerzos colectivos en favor del nuevo arte. Para entonces se había registrado ya alguna exposición de obras plenamente abstractas, como las acuarelas que presenta August Puig en Els Blaus de Sarrià (Barcelona), en 1946. Al año siguiente es la formación en Zaragoza de un grupo de artistas no figurativos: Santiago Lagunas, Laguardia y Aguayo. Del mismo 1948 son las exposiciones, abstractas también, de Eusebio Sempere, en la Sala Mateu de Valencia, y de Jordi Mercadé, en Sala Pictoria de Barcelona, así como una serie de móviles de Angel Ferrant. Todo ello ante la hostilidad o, en el mejor de los casos, la indiferencia de críticos, artistas y seguidores del arte. En 1948 —año en que Francia abre su frontera a la España de Franco, cuando todavía faltan dos para que la ONU levante su bloqueo— algunos de estos esfuerzos aislados se suman, y surgen varios grupos y manifestaciones colectivas que darán paso a una renovación general. Varios críticos y artistas, alentados por Ricardo Gullón, se reúnen para fundar la que llaman Escuela de Altamira, que celebrará en los dos años siguientes las Semanas de Arte de Santander.

En Cataluña, el combate adquiere un tono peculiar. Se

busca, a través de cualquier actividad que lo haga posible, agrupar lo que queda del catalanismo y empezar a crear una nueva conciencia en este sentido. En 1945 es la revista *Ariel*, que inserta entre sus páginas comentarios de crítica de arte —en uno de sus números aparece el primer artículo de posguerra sobre Joan Miró, escrito por Joan Peruchó—. La estética que se impulsa es, al principio, **noucentista**: la del orden clásico y la serenidad mediterránea, de la cual había sido el principal protagonista precisamente Ors en su etapa catalana. Pero lo que impulsa ahora Ors en

Barcelona celebra en 1948 su primer Salón de Octubre, impulsado por Víctor María de Imbert, que agrupará fuerzas distintas, pero con un común denominador de apertura (anotemos que en esta primera edición encontramos, con obras no representativas, a Tapies, Sandalinas, Jordi y Pere Tort). A través de sucesivas ediciones acogerá a la mayor parte de artistas de aquella generación que luego han tenido más relieve: además de los miembros de Dau al Set, los pintores Guinovart, Ràfols Casamada, Todó, Hernández Pijuan, y escultores como Subirachs, junto a artistas ya



Angel Ferrant (madera policromada, 1957). Este escultor supone un eslabón con la vanguardia de preguerra. Su imaginativa obra, de la cual destacan sus «móviles» es de concepción monumental, aunque sus materiales sean con frecuencia sencillos, encontrados.



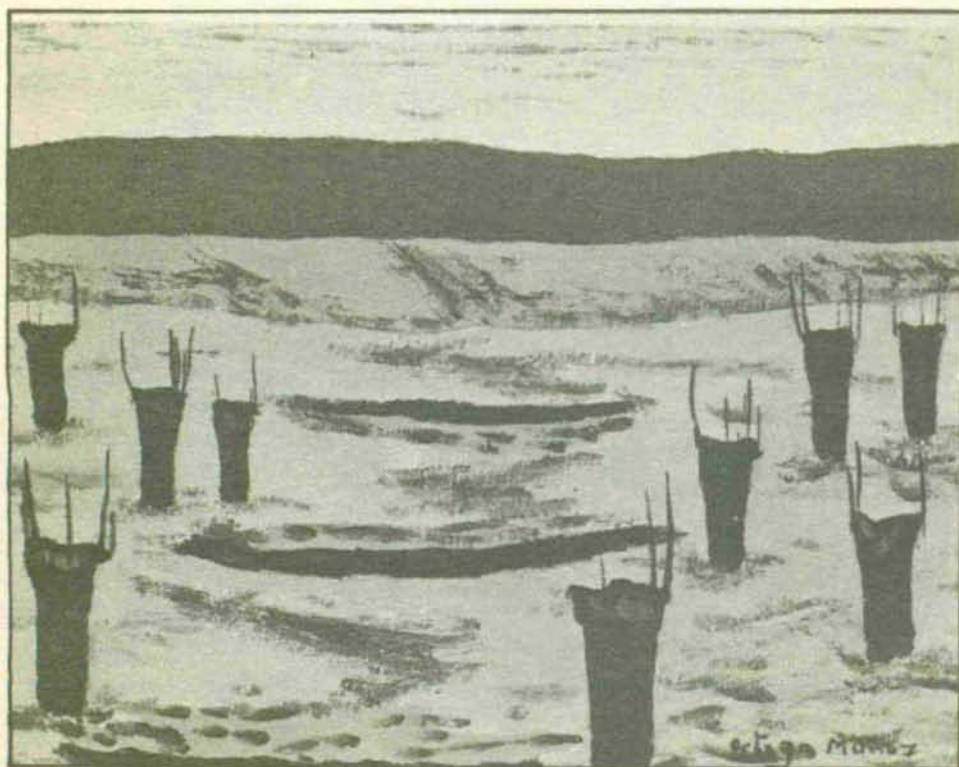
maduros como Gastó, Ramón Rogent y Eudald Serra. Los Salones de Octubre se celebraban en las Galerías Layetanas, dirigidas por Josep Guardiola, que desempeñaron un papel destacado, con exposiciones tan insólitas entonces como la de litografías de Picasso, el homenaje a Miró y la primera de Tàpies, al tiempo que crearon una especie de puente, al presentar a los principales artistas españoles del momento. Y aún hay que añadir en este año explosivo el inicio de los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, organizados por el crítico Angel Marsà en las Galerías Jardín, abiertos a artistas de fuera de Cataluña.

Así como los Salones de Octubre eran eclécticos, dentro de su modernidad, el espíritu que anima la revista *Dau al Set* es riguroso y configurado como grupo coherente, cuyo componente básico era cierto surrealismo bebido en Klee o Miró, que implicaba una sub-

versión que comprometía la personalidad por entero. Sus fundadores eran Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, J. J. Tharrats, el poeta Joan Brossa y el teórico Arnau Puig, a los cuales se uniría el poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot. Ponç encarnó mejor que cualquier otro lo que representaba *Dau al Set*: la magia, el misterio, un irrealismo de inspiración surrealista. Este era también entonces el espíritu que animaba a Tàpies y a Cuixart, y que tocaría en algún momento a otros artistas, como Guinovart, que estaba llevando a cabo una extraordinaria obra figurativa, de gran ambición, y a Joan Brodat, entonces *naïf*, de una profunda poesía. Igualmente poética, lírica, es la pintura de Todó, aunque sus temas —industriales— fueran muy contruidos. Elementos más moderados son los que se agrupan con el nombre de Grupo Lais: Rogent —cuya labor docente fue muy eficaz—, Capdevila, Surós, Hurtuna, Pla-

nasdurà, entre ellos. También en Barcelona fue importante la creación del Club 49, que agrupaba a artistas y seguidores del arte procedentes del grupo Adlan, anterior a la guerra y relacionado con el citado Gatepac —Gatcpac en Cataluña—, y a otros nuevos.

Ya me he referido a la importancia de las Bienales Hispanoamericanas. Confluían en ellas diversas corrientes, que tenían en común la lucha contra los reductos academicistas. Su celebración, de hecho, supuso un reconocimiento del nuevo arte en momentos de una primera apertura política y en vísperas, por así decirlo, del pacto militar con los Estados Unidos, firmado en 1953. El arte, aunque en apariencia inocuo, no dejaba de ser un arma de dos filos, y más tarde se apreciará el valor que podría llegar a tener como denuncia. Las Bienales supusieron el reconocimiento oficial de Palencia, Ortega Muñoz, Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Francisco Mateos, Vaquero, Joaquim Sunyer, Miquel Villà, entre los pintores, y de Joan Rebull, Josep Clarà y Planes, entre los escultores; así como el triunfo del ceramista Llorens Artigas, cuya influencia decidirá durante más de dos décadas la orientación de este arte, con formas despojadas de toda decoración y la valoración de los esmaltes. Por otra parte, permitieron el acercamiento al público de una figura ya entonces tan popular como Salvador Dalí, que mantiene su pintura en una derivación racionalista del movimiento surrealista. Dentro de las artes que algunos consideraban menores se afianzaba de nuevo el prestigio de orfebres-artistas como Ramón Sunyer, Manuel Capdevila, Jaume Mercadé y Alfons Serrahima, que se habían for-

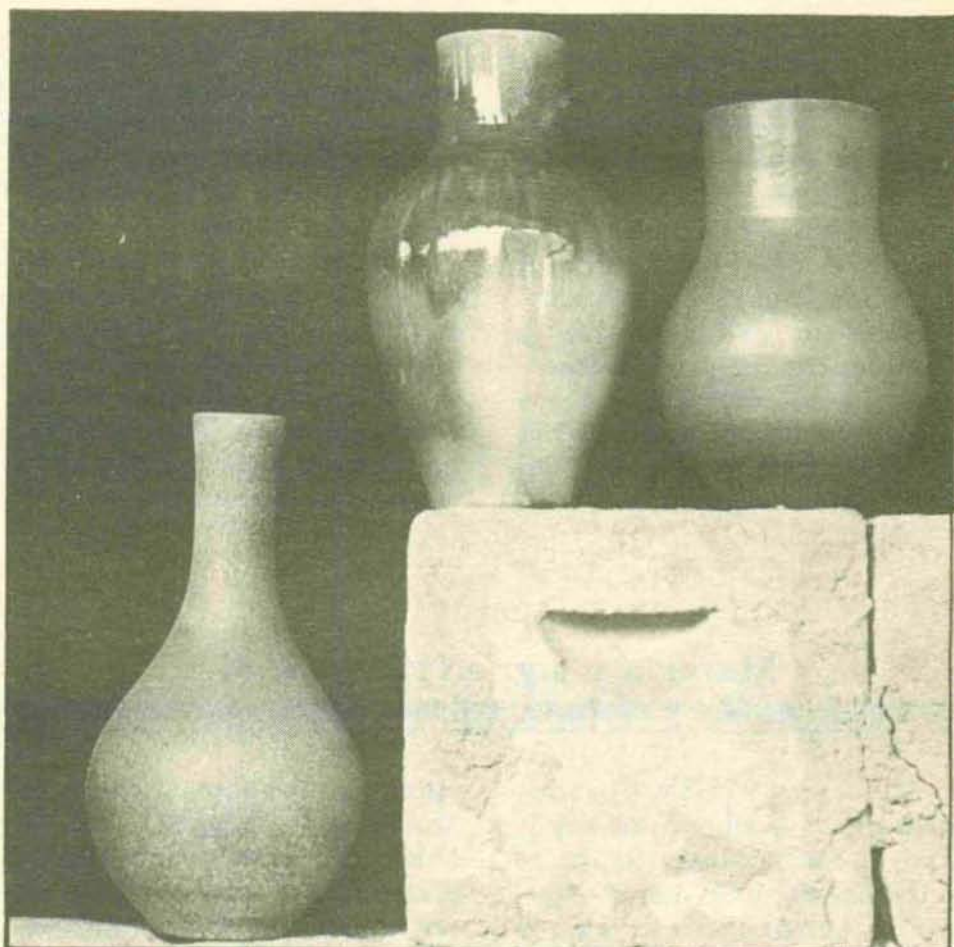


Ortega Muñoz («Paisaje», 1966). Su pintura es de una plástica sobria, austera y tierna a la vez, que lleva el paisaje al límite de la representación, y que es sin duda una de las obras más sólidas de la posguerra.



mado, como Artigas, en el Noucentisme. Son años de un lógico eclecticismo, en que privaban tendencias desarrolladas antes de la guerra civil, cuyas consecuencias se trataba en este sentido de superar. No era extraño encontrar así distintas tendencias en un mismo artista, como el caso de Zabaleta, donde descubrimos la aspereza de Palencia, Picasso, la construcción geométrica y cierto ingenuismo. Cuando en 1953 se celebra en Santander la Exposición Internacional de Arte Abstracto, el ambiente se hallaba ya preparado, aunque, muestra de la fase en que se halla el arte, de emergente empuje y mezcla de tendencias distintas, se hallen presentes en esta manifestación artistas figurativos.

Semejante despertar se produce en la arquitectura, y en 1949 se aprecian los primeros síntomas. En Madrid, nada menos que con motivo del concurso para el nuevo edificio de Sindicatos. El proyecto que obtuvo el premio y sería construido, de Cabrero y Aburto, ya supone una verdadera ruptura con la estética del Régimen, a pesar de ciertos elementos monumentalistas. Y anotemos que en este mismo concurso participaron Juan Antonio Coderch y Valls, con un proyecto de un riguroso racionalismo. En la capital catalana se contaba con otros dos arquitectos que se habían enfrentado a la situación: Josep Maria Sostres y Joaquim Gili. En 1949 tienen lugar dos hechos de consecuencias importantes: la conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona por el italiano Alberto Sartoris y la Asamblea de Arquitectos —con la asistencia de Sartoris y Gio Ponti—, que **desvelan una inquietud** y unas energías que cristalizan en la creación, en 1952, del Grupo



J. Llorens Artigas (Cerámicas). La influencia de este ceramista, el primero en Occidente en despojar la superficie de toda decoración, decidirá durante más de dos décadas la orientación de este arte.

R, fundado por Sostres —al que podemos considerar teórico del grupo—, Antoni de Moragas, Gili, Josep Pratmarsó, Coderch, Valls, Oriol Bohigas y J. M. Martorell, al que luego se sumarían: Bassó, Ribas, Giráldez, Balcells, Carvajal y García de Castro.

Durante la década 1949-1958 la arquitectura se halla en profunda transformación y es de un marcado carácter racionalista. En Madrid se forma un núcleo de arquitectos que, formados en la década anterior, caracterizan la arquitectura más avanzada de la década: es lo que se conoce por Escuela de Madrid. Sus nombres: de La Sota, Fernández del Amo, Cabrero, Aburto, Oiza, Laorga, Corrales, Vázquez Molezún —que obtendría el Gran Premio en la Trienal de Milán en 1954— y

Cano. Es el momento de la «reconstrucción nacional»: de los nuevos poblados y las viviendas experimentales. Hechos importantes que jalonan esta etapa son: el Plan de Ordenación de Barcelona (1953), la Ley del Suelo (1956) y creación del Ministerio de la Vivienda (1957). 1958 señalado por el gran triunfo de Corrales y Vázquez Molezún con el Pabellón de España en la Expo de Bruselas, es un año decisivo, y, tras la maduración del recuperado racionalismo, se iniciaba —siguiendo la caracterización en épocas hechas por Juan Daniel Fullaondo— la «década orgánica», que comprenderá el período 1958-1968:

El hecho arquitectónico en **Cataluña tiene algunos rasgos** que lo diferencian profundamente del Centro. En primer



lugar la práctica inexistencia de encargos oficiales, que en Madrid ocupan gran parte de los planteamientos de la década 1949-1958. Al margen del racionalismo ortodoxo del grupo Gacpac, existía cierta tradición de síntesis entre el funcionalismo y los imperativos de la realidad social y también de la propia tradición arquitectónica. En los años treinta, dos nombres representativos de esta tendencia fueron Folguera y Durán

Reynals. Ahora, aunque se cuente con realizaciones y proyectos de un puro rigor racionalista, el impulso se encaminará en una vía más realista, que puede estar representada por Coderch —Gran Premio en la Trienal de Milán en 1951—, que en 1953 levanta su casa del Pósito de Pescadores de la Barceloneta, y Antoni de Moragas, aunque su fachada del Cine Fémica (1951) constituya una provocativa propuesta organicista.

Grupo El Paso, con personalidades fuertes, algunas de las cuales marcarán profundamente a numerosos artistas jóvenes. Antonio Saura y Manolo Millares, recién llegados de Las Palmas, constituyen el núcleo promotor. Junto a ellos figuraron en la primera aparición pública: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Pablo Serrano y Antonio Suárez, con el apoyo de los teóricos José Ayllón y Manuel Conde. En siguientes manifestaciones, de las cuales hay que destacar su participación conjunta en la XXIX Bienal de Venecia, y tras ciertas variaciones con relación a su constitución inicial, el grupo quedó formado por Saura, Millares, Canogar, Feito, Manuel Viola y Martín Chirino. La galería que apoya más en Madrid el nuevo arte es entonces la Biosca, bajo la dirección de Juana Mordó, que abrirá después galería propia.

Para entonces se apreciaban ya dos corrientes predominantes claras, dentro de la abstracción, que habían pasado a adoptar la mayor parte de los jóvenes y recibido un considerable impulso después

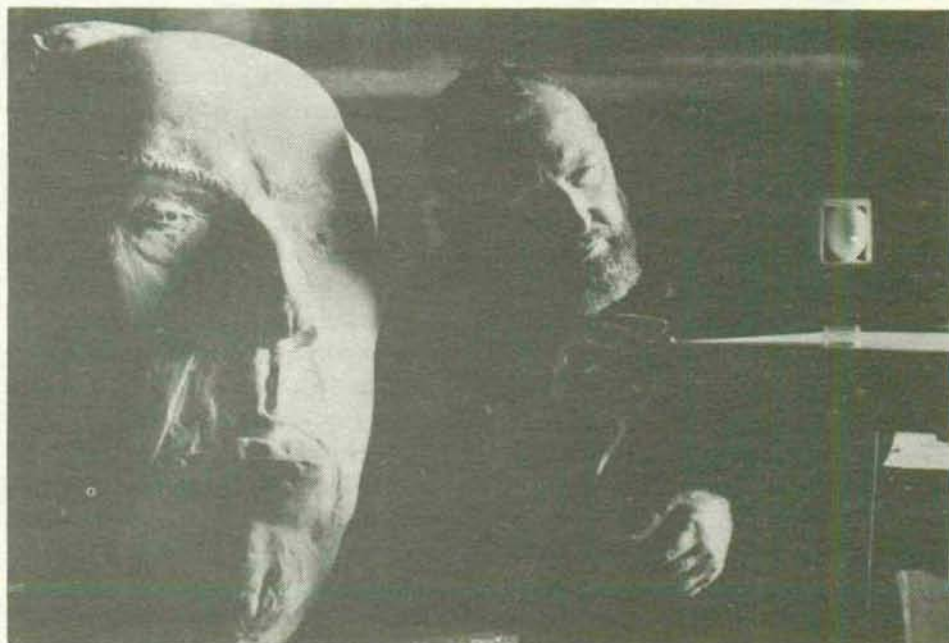
## Materia y signo (1957-1968)

En el bienio 1957-58 se producen varios hechos que suponen el reconocimiento internacional del nuevo arte español. En el primero de dichos años, Jorge de Oteiza obtiene el Premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo. 1958 es el año en que Tàpies es galardonado en la Bienal de Venecia con los premios de la UNESCO y Fundación David Bright, y Eduardo Chillida con el Gran Premio de Escultura en el mismo certamen. El arte de Tàpies lo acredita ya como el artista más importante de posguerra. Su valoración de la materia eleva ésta a un plano en que lo real y lo irreal se confunden. Lo más inmediato, la superficie de las cosas, revela su profunda significación a través del signo y las calidades de las texturas. Chillida ejercerá una influencia decisiva en los escultores más jóvenes; por una parte subraya lo estructural, ya sea en hierro, en madera o alabastro, erpo lo que mejor le caracteriza es la búsqueda del vacío interior, que genera espacio.

Durante unos años España, de manera global, juega un papel destacado (grandes exposi-

ciones en los museos de Arte Moderno y Guggenheim de Nueva York, en 1960). Tàpies ejerce una evidente influencia en artistas jóvenes de otros países, y con la admisión de España en eso que se llama el concierto internacional, se inician los movimientos de resistencia interior, de los cuales son precisamente los artistas activos representantes.

En 1957 se funda en Madrid el

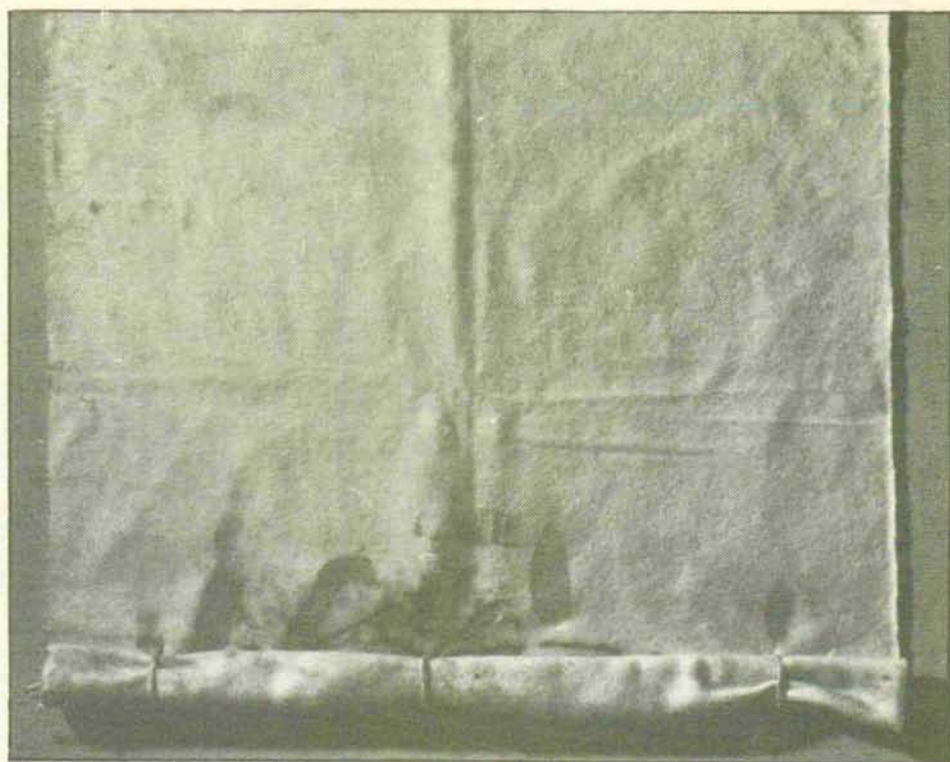


Pablo Serrano (El autor ante su cabeza de Antonio Machado) (1964). Sus obras plantean una dialéctica de apertura-cierre, tanto en lo plástico como en el nivel humanístico, a que corresponde su preocupación por las soluciones comunicativas.



del triunfo de Tàpies en la III Bienal Hispanoamericana, celebrada en Barcelona en 1955: la matérica, del núcleo catalán, y la gestual, de Madrid. Esto, con muchas excepciones y variantes. Lo importante es que durante unos diez años los artistas jóvenes se orientarán a la abstracción absoluta. Pero el panorama es intrincado y complejo y se resiste a una esquematización como a la que nos obliga el espacio de que disponemos. La pintura y el arte en general ha entrado en una etapa de la que parece irreversible abstracción, de un modo tal que transforma el hecho artístico en algo profundamente nuevo. Se habla, por parte de Michel Tapié, de un «arte otro» y se celebra el advenimiento de una nueva era, con un optimismo que los años siguientes se encargarán de deshacer. Momento culminante es el de 1960, y como hecho significativo hay que recordar el homenaje informal a Velázquez, dentro de la serie de exposiciones celebradas en la Sala Gaspar con el título de «O Figura», suficientemente expresivo por sí mismo. Exponentes de esta tendencia fueron, además de Tàpies, Cuixart, Román Vallés, Curós, Muxart, Vilacasas, August Puig, Hernández Pijuan y Argimón, en Barcelona, Lucio Muñoz, Salvador Soria, Francisco Farreras, Antonio Lorenzo, Fernando Sáez y Fernando Zobel, en Madrid, y el canario César Manrique.

En el seno del propio informalismo surgían a veces tendencias u obras de artistas concretos que hacían aparecer, de un modo u otro, sugerencias de figuras. Internacionalmente, el grupo Cobra es el mejor ejemplo de ello. Entre nosotros tenemos a Saura, que incluso podemos decir que siguió siendo siempre figurativo, cuyos «personajes» necesi-



Antoni Tàpies («Manta enrollada», 1970). Su valoración de la materia eleva ésta a un plano en que lo real y lo irreal se confunden. Lo más inmediato, la superficie de las cosas, revela su profunda significación a través del signo y las calidades de las texturas.

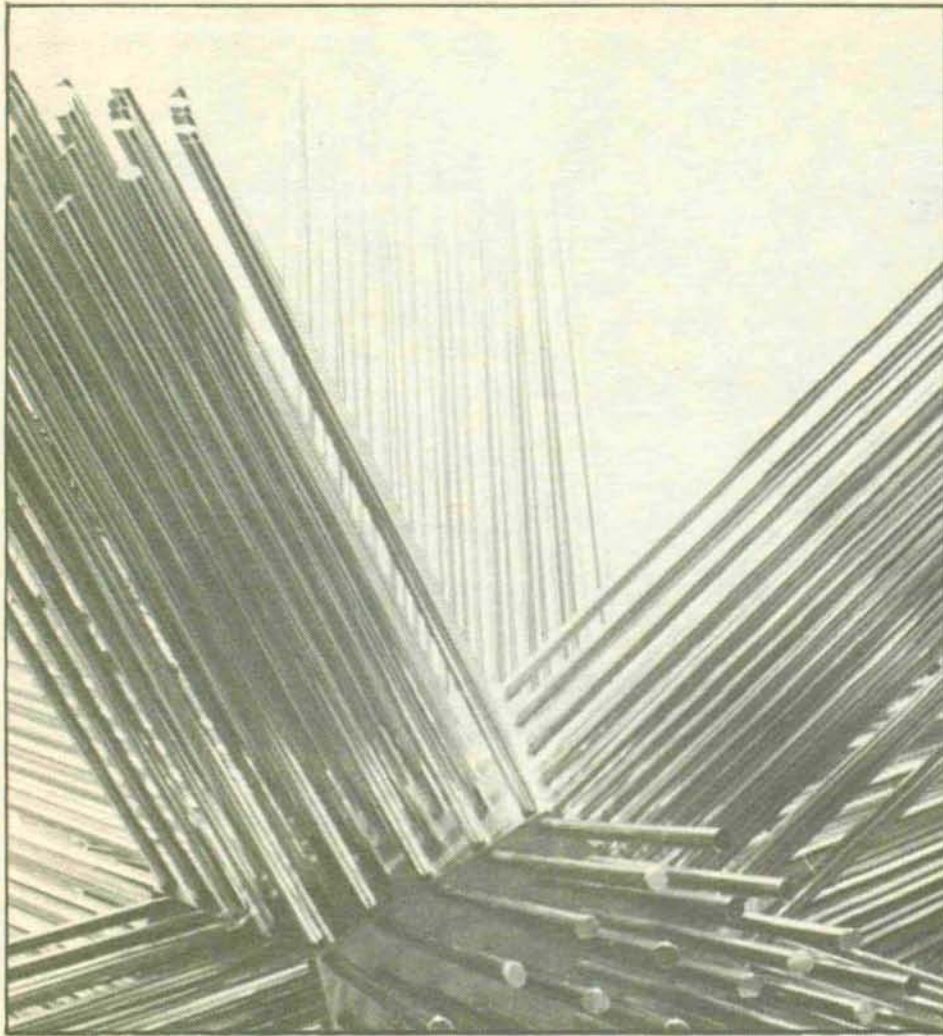
taban serlo para mostrar más claramente su carácter de una denuncia que trascendía el superficial entendimiento de lo social entonces al uso. Y otro tanto podemos decir de la obra de Millares: sus arpilleras pronto adoptaron la forma de cuerpos torturados, testimonio y símbolo de una humanidad a medio hacer.

La crisis de la abstracción informalista y el despertar político provocan la creación de una fuerte tendencia realista que coincide con la adhesión de los intelectuales a la lucha política con las huelgas de Asturias de 1963. En su vertiente más directamente política hay que citar Estampa Popular, representada principalmente por Pepe Ortega y Agustín Ibarrola, y que se manifestó en diversos núcleos. Realismo acusatorio era también el practicado por Rafael Canogar, Arroyo y Francesc Artigau, mientras Antonio López se encauzaba en una línea de aparente literalidad, al igual que Amalia Avia, y Jorge

Castillo seguía una vía interior, vocada al ensoñamiento. Y aún hay que referirse a una realismo distinto, teñido de lirismo y una consciente ingenuidad, como los de Carmen Lafón, María Girona y García Llor, o exactamente ingenuista como el de Rivera Nagur. La acusación a que me refería no era a veces manifiesta o se trataba de dar una solución puramente plástica a la crisis en que parecía hallarse la expresión plástica. Este es el caso de buena parte de la llamada neofiguración, tendencia ambigua, indecisa entre la abstracción y el realismo, que entre nosotros estuvo representada por el Grupo Hondo (Gastón Orellana, Fernando Mignoni, Juan Genovés y José Jardiel), Juan Barjola, José Vento, Orlando Pelayo, Monjalés, Norman Naroztky, y entre los más jóvenes, Arranz Bravo y Bartolozzi.

Entre 1961 y 1964 se registra una desazón en cuanto a la expresión artística, que se va reflejando en colectivas como el





Eusebio Sempere («Como una estrella»). Participó en París en el nacimiento del nuevo arte óptico, y es autor de una extraordinaria obra, ya sea fija o cinética, de matemática poesía.

barcelonés Salón de Mayo, donde en esos años se presentan las primeras manifestaciones neorrealistas. La exigencia de denuncia política y social, por un lado, la misma inseguridad de muchos artistas en cuanto a la validez de su actitud (algunos habían pasado a la abstracción sin demasiada convicción) y, lo que acaso resultó decisivo, la presión del mercado, ante la escasa aceptación del público, crearon las condiciones para el cambio producido a partir de 1964, con el **pop art**. El nuevo movimiento será el dominante en los años siguientes. Al mismo tiempo se potenciaba una no muy nueva versión de la construcción geométrica, el **op art**, en un paralelismo que, salvando no demasiadas distancias, re-

cuerda el de dos famosas bebidas también americanas. Todo esto, con la rápida difusión alcanzada con las revistas ilustradas y la facilidad de desplazamientos, se refleja rápidamente en España. Ejemplos más o menos claros de **pop** fueron Jordi Galí —éste, el más puro—, Ràfols Casamada, con una sensible y flexibilizada construcción; Alfredo Alcáin, que logró una versión genuinamente popular en nuestro contexto, graciosa e irónica; el posteriormente recuperado Josep Renau, que se sirve de elementos **pop** para su ya mítico fotomontaje de denuncia antiimperialista; Antoni Clavé, con pintura-collage en constante transformación y, en una versión más próxima al nuevo realismo impulsado por Pie-

re Restany, el Guinovart de los collages de maderas y otros objetos y el Cuixart del collage de muñecas presentadas en la recién estrenada Galería Metrás —adelantada del arte ahora en Barcelona.

La construcción geométrica no había tenido en España muchos cultivadores, a pesar de que en el nacimiento del arte cinético, en París, hubiera participado el propio Sempere, autor de una obra extraordinaria de matemática poesía, y de que en esta misma ciudad desarrollara su obra de articulada geometría Palazuelo. Hay que destacar, por supuesto, al Equipo 57, que en dicho año (1957) supo recoger algunas de las aspiraciones fundamentales del momento: a un servicio social, de reestructuración geométrica de la visión de la realidad. El impulso procedía del equipo Espacio, fundado en 1954 por Jorge de Oteiza en Córdoba. Pero la constitución como tal Equipo 57 se produjo en París. Fundamentalmente estaba formado por los artistas cordobeses José Duarte, Juan Serrano y Juan Cuenca, el vasco Agustín Ibarrola y Angel Duarte. Su propuesta de un arte racionalista era un intento de trascender los límites convencionales del arte, entrando en el campo arquitectónico y del diseño en general. En España trabajaban otros artistas en campos constructivos claramente delimitados: Michavila en Valencia, Palasdurà y Will Faber en Cataluña, José María de Labra y Gustavo Torner en Madrid, Felo Monzón en Gran Canaria, y, vinculado al Groupe de Recherche d'Art Visuel, de París, Francisco Sobrino.

El despertar artístico subraya la vitalidad latente de otros núcleos independientes de Madrid y Barcelona. Hemos visto la aportación de Córdoba al Equipo 57, de reso-



nancia internacional. Hay muchos otros, a los cuales me referiré a través de la obra de sus diferentes miembros, que con frecuencia se ven forzados a emigrar. Un ejemplo casi dramático en este sentido es el de los artistas gallegos, a caballo muchos de ellos entre América y España, como era el caso de Luis Seoane. El fue quien, en sus periódicas estancias en su tierra, fundó con el también pintor Isaac Díaz Pardo un activo núcleo en torno al Museo Carlos Maside. El núcleo más denso y rico que hay que destacar es el del País Valenciano. En 1956 se forma en torno a Manuel Gil Pérez el grupo Parpalló que, aunque muy diverso, contribuyó al despertar del arte valenciano, y en su seno surgen los primeros ensayos de arte informalista, con los realizados por Balaguer, Monjalés y Soria. El momento culminante de sus actividades hay que fijarlo en 1960, año en que se celebra en Valencia una Exposición Conjunta de Arte Normativo Español. Además del Grupo Parpalló participan Manuel Calvo, José María de Labra, el Equipo Córdoba y el Equipo 57. Durante los años cincuenta, sin embargo, las dificultades que la sociedad valenciana opone al nuevo arte impedirá que se creen unas circunstancias favorables para un trabajo creativo, y la mayor parte de los mejores artistas se verán obligados a emigrar. En 1964 aparecen los grupos formados por Rafael Armengol, Manuel Boix y Artur Heras, y el Equipo Crónica, que componen Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Toledo, que lo abandonaría pronto; este último grupo recoge la nueva imagen norteamericana para convertirla en cartel de denuncia, de corte popularista. Forman el frente que Aguilera Cerni —gran impulsor del arte en el País Va-

lenciano— denominará «Crónica de la realidad». Con este nombre se presentará una exposición en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en que participan Genovés y los catalanes Artigau, Cardona Torrandell y Carles Mensa. Es importante la obra realizada por Salvador Soria, cuyo espíritu constructivo, medio oculto primero por el informalismo, quedaría al descubierto con sus «máquinas para el espíritu». Hay que añadir aún a Michavilla, Salvador Victoria y Jordi Teixidor, de orientación en principio constructiva, y el lirismo en libertad de Mompó.

Coinciden en escultura los maestros formados en los años de posguerra con los artistas jóvenes aparecidos en torno a 1950. Se barajan, pues, tendencias y actitudes muy distintas, que, con la distancia, nos ofrecen una imagen rica.

El maestro que constituye a fines de la década de los cuarenta el eslabón con la vanguardia de preguerra es Angel Ferrant; su imaginativa obra, en la cual destacaban entonces sus móviles, es de concepción monumental, aunque sus materiales sean con frecuencia sencillos, encontrados. La línea de bloque compacto, procedente de Brancusi-Arp, está representada en la depurada obra de Baltasar Lobo y en la de los canarios Eduardo Gregorio y Plácido Fleitas. Otra línea procedente de la vanguardia de preguerra busca, por distintos medios, abrir el bloque: Fenosa, con sus llameantes figuras; Eudald Serra, con sus angulosas abstracciones, y Leandre Cristófol, que sigue realizando sus «máquinas inútiles», verdaderamente pioneras del cinetismo. El País Vasco ha contado con la personalidad de



Antonio Saura («Edith 61», 1961). Aunque vinculado a la pintura actual, podemos decir que siguió siendo figurativo, y sus «personajes» mostraban claramente un carácter de denuncia que trascendía en común entendimiento de lo social.

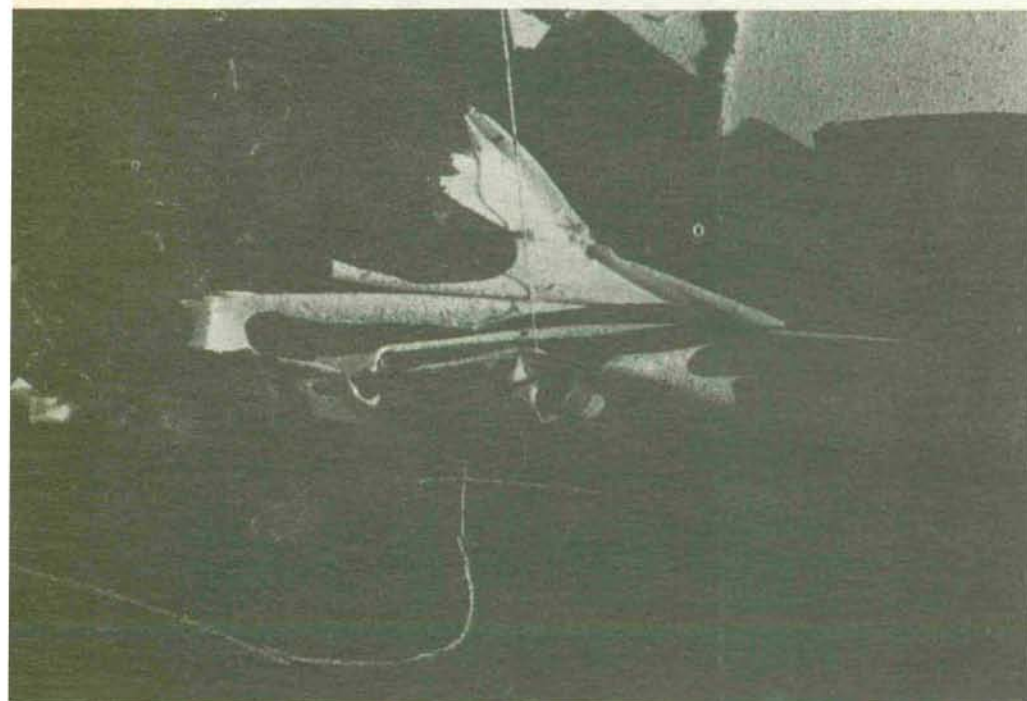


Eduardo Chillida y con un gran creador de conciencia y de situaciones como Jorge de Oteiza. En esta línea se configura una escuela vasca de escultura, en la cual encontramos, con los dos citados, a Mendiburu, Larrea y Barrenechea. Oteiza y Chillida no horadan, sino que parecen buscar unas líneas de fuerza estructurales, que determinan la forma. Planteamientos semejantes y el uso del hierro configuran toda una corriente en la cual hay que incluir también a los canarios Martín Chirino y José Abad. Una manera distinta de abrir el bloque es la de Pablo Serrano, cuyas obras crean una dialéctica de apertura-cierre, tanto en lo plástico como en el nivel humanístico a que corresponde su preocupación por las soluciones comunicativas. En Cataluña, el escultor que destaca más en estos años es Josep Maria Subirachs, que verá instaladas en lugares públicos de Barcelona numerosas obras, con una abstracción que se convierte en realista por la valoración de los materiales empleados. Jaume Cu-

bells ha trabajado con vigor organicista y voluntad de transparencia la madera y posteriormente los materiales plásticos. Catalán también, Moisés Villelia ha realizado casi toda su obra con cañas, que le bastan para crear un mundo sutil y rico. Miguel Berrocal ha recompuesto la figura, torsos principalmente, que mantienen la independencia de sus elementos metálicos. Figurativos de antes o después son: José Luis Sánchez, Venancio Blanco, Julio L. Hernández y Antonio López, los dos últimos en relación con el realismo surgido con posterioridad al pop y que en Hernández trae ecos de Segal. Y, abstractos los valencianos Andreu Alfaro, que reduce el material a una ecuación geométrica; Gabino, cuyos problemas surgen con el despliegue de las superficies metálicas, y los catalanes Marcel Martí, de sensual monumentalismo; Torres Monsó, cuya experimentación le lleva entonces a una nueva figuración muy dramática, y Josep Subirà Puig, que trabaja en París sus maderas ensambladas.

En esta década se plantea en la arquitectura la crisis del funcionalismo racionalista.

En Madrid, al triunfo en Bruselas de Corrales y Molezún sigue una revisión orgánica en el lenguaje, muy estilizado, que coincide con la disminución de grandes encargos y el crecimiento del turismo. Muchos de los proyectos —arquitectura y urbanismo— se encauzan ahora en los concursos, con brillantes aportaciones de Fernando Higueras y Antonio Fernández Alba, importante también como teórico, parte de las cuales no llegaron a realizarse. El tremendo esfuerzo que se tuvo que realizar para recorrer la distancia que separaba a la arquitectura del centro de la europea, por la falta de una verdadera tradición entroncada con el Movimiento Moderno, produjo una atomización de las tentativas y una fragmentación de los resultados que, sin embargo, destacan con frecuencia por su gran calidad. Otros nombres destacados del período son: Fisac, Vázquez de Castro, Moneo, Juan Daniel Fullaondo, Antonio Miró y Pérez Pineiro. Pero el que marca con fuerza este momento es Francisco Javier Saéns de Oiza, con una obra concreta: **Torres Blancas** (bloque de viviendas, proyecto de 1961, realizado en 1965-68), que despierta internacionalmente gran interés. A la primera oleada orgánica sigue en Cataluña una reacción racionalista, que se manifiesta en el edificio de la nueva Facultad de Derecho (1958), de López Inigo, Giráldez y Subias. Uno de los estudios que trabaja ahora con más intensidad es el de Bohigas —brillante y lúcido también como teórico— y Martorell, a los que se asociará David Mackay; se caracteriza por su interpretación libre de la mo-



Manolo Millares («Humboldt en el Orinoco», 1967). Dentro también de una corriente de denuncia, sus arpilleras adoptan pronto la forma de cuerpos torturados, testimonio y símbolo de una humanidad a medio hacer.



derinidad y su respeto a las exigencias de la realidad social. Junto a ellos hay que colocar, por su influencia en el medio arquitectónico, a Federico Correa y Alfonso Milá, autores de una obra de diseño muy cuidado, que subraya los valores estéticos. En la que a veces se ha llamado Escuela de Barcelona en torno a Bohigas y Correa, se ha observado cierto pesimismo sobre las posibilidades de transformación del entorno, dando como resultado, un «vanguardismo realista» y una huella de la revaloración del Modernisme, visible en Ricardo Bofill y Estudio PER (O. Tusquets, Ll. Clotet, J. Bonet, C. Cirici), que contrasta con el rigor racionalista que ofrecen otros autores como Xavier Busquets y Tous-Fargas. A estos nombres hay que añadir dos de arquitectos relacionados con el GATCPAC que se habían exiliado al terminar la guerra: Antonio Bonet Castellana, cuya primera obra en Barcelona, a su regreso será la residencia La Ricarda, y Josep Lluís Sert, convertido en maestro internacional, que realizará varias obras en Ibiza y Barcelona (Fundación Miró).

La situación del diseño industrial en España resulta curiosa. Por una parte, está la alta calidad de muchas de sus manifestaciones y, por otra, su escasa incidencia en la industria. Por lo tanto, uno de los problemas a dilucidar será el de su propio carácter industrial. Sin embargo, lo cierto es que existen varios diseñadores con obras de alta calidad y que se ha llegado a crear un ambiente de rigor, en torno a ADI-FAD, en Barcelona, fundado (después de prolongadas gestiones) en 1960 y que recogía a través de su principal impulsor, Antoni de Moragas, la tradición transmitida por el Grupo R. La gestión de ADI-

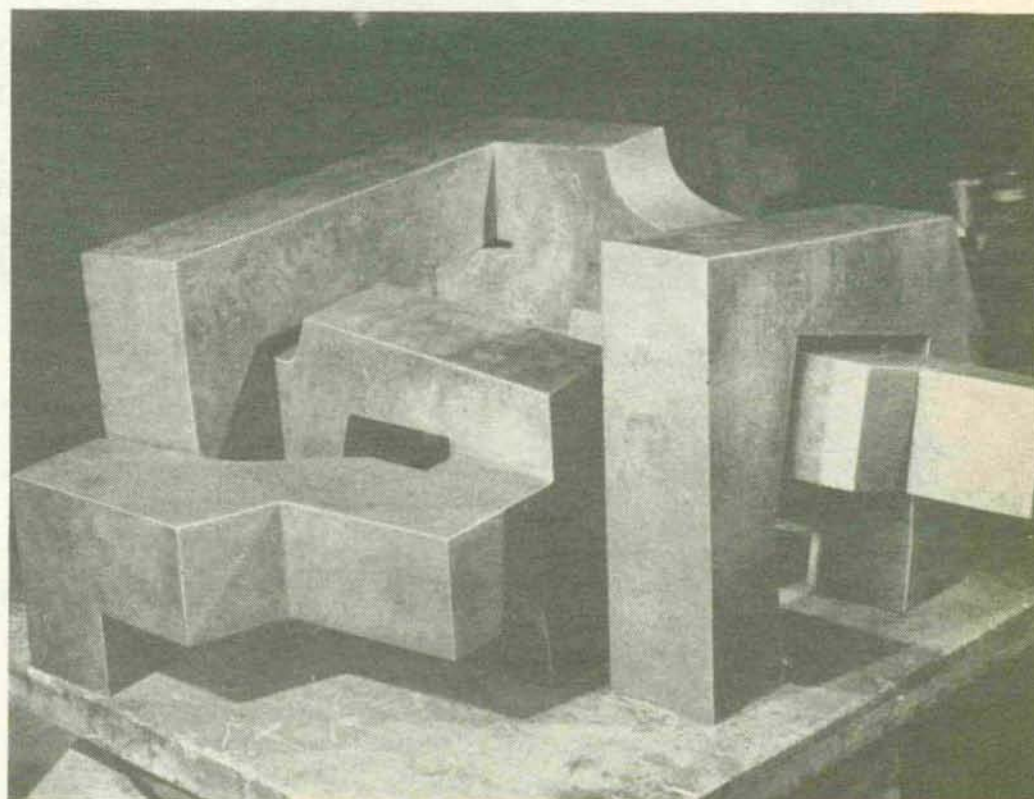
FAD y su premio ha contado con la calidad de diseñadores como André Ricard y Miguel Milá y ha contribuido a crear un verdadero ambiente en favor del diseño industrial. Expresión de ese interés ha sido la celebración por ADI-FAD, en Ibiza, del Congreso del INSID (International Council of Societies of Industrial De-

sign), y la posterior constitución del BCD (Barcelona, Centro de Diseño). En Madrid, la labor más destacada la han llevado a cabo Carlos de Miguel, que en 1955 había fundado la Sociedad Española de Diseño Industrial, y Antonio Fernández Alba, con su curso en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

## Arte en crisis en una sociedad en crisis (1968-1979)

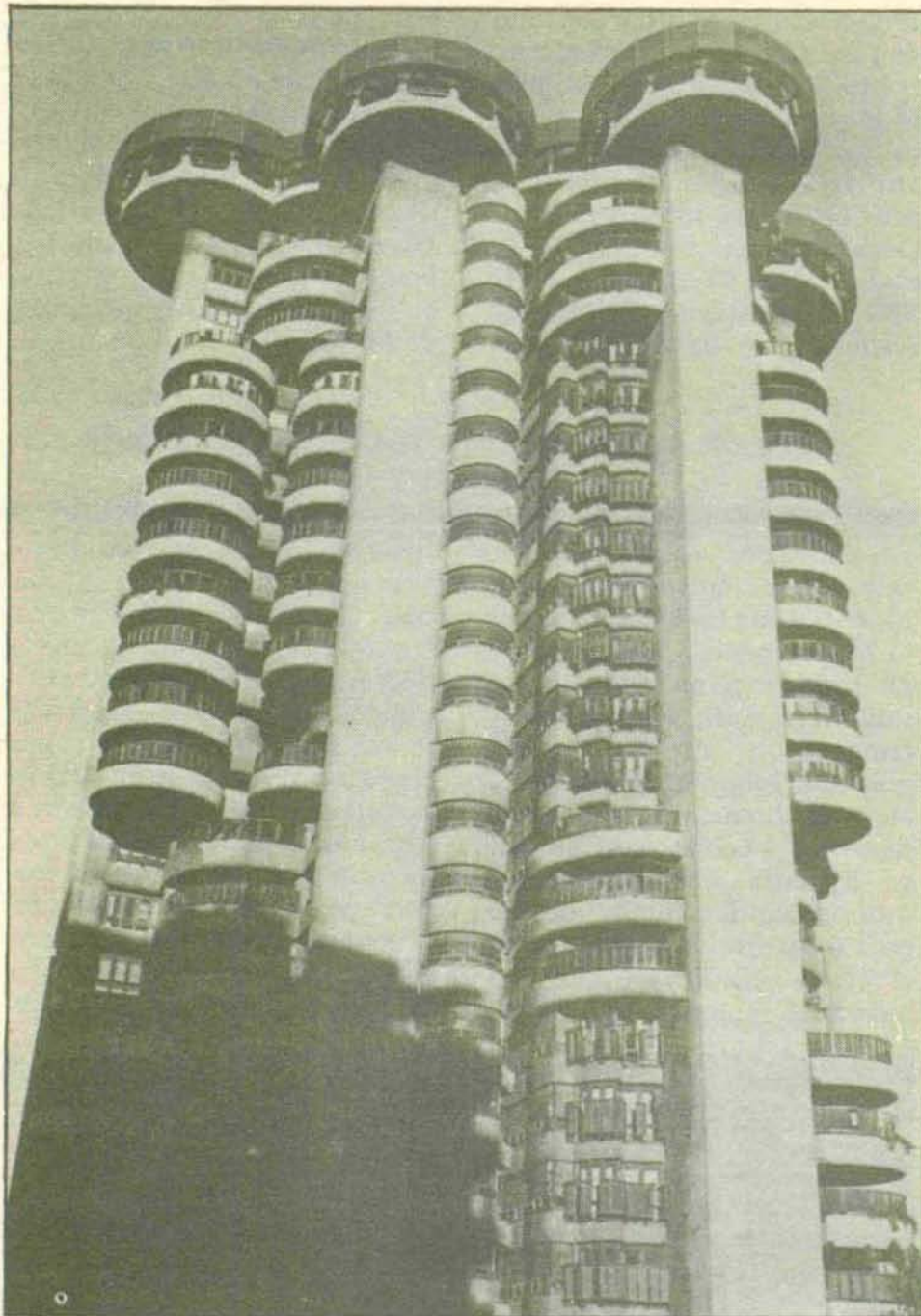
El año 1968 es significativo por varios conceptos. Internacionalmente está señalado por el Mayo francés, que provoca en toda España correlativos fenómenos de exaltación y frustración. Ambos efectos guardan relación con la situación de bienestar, debida al desarrollo económico de que se disfruta entonces en el mundo occidental. En nuestro país todo ello va ligado a una creciente tensión política, debida a las exigencias de libera-

lización y democratización y a las esperanzas despertadas con el desgaste del sistema franquista. En 1967 se había decretado en Vizcaya y Guipúzcoa el estado de excepción y se suceden otros hechos clave en la creciente presión popular: las Comisiones Obreras —que son declaradas ilegales por el Tribunal Supremo—, cierre de facultades y centros universitarios, encierro de intelectuales en Montserrat (1970), con motivo



Eduardo Chillida («Iru Burni», acero, 1966). El gran escultor vasco ejercerá una decisiva influencia en los escultores jóvenes. Por una parte, subraya lo estructural, ya sea en hierro, madera o alabastro, al tiempo que procede a la búsqueda del vacío interior que genera espacio.





Francisco Javier Sáinz de Olinza («Torres Blancas», bloque de viviendas, proyecto de 1961, realizado entre 1965 y 1968). Este edificio, que ha despertado gran interés internacional, constituye una de las experiencias de mayor ambición de estos años.

del proceso de Burgos, que provocan protestas generalizadas.

Este es el marco en que debemos situar el arte que surge en España a caballo de 1970, hasta que, con la crisis del petróleo y la del propio régimen, se modifique sustancialmente el panorama. Beneficiado por la situación económica, el mercado artístico se expande; se abren nuevas galerías, primero en Madrid, luego en Barcelona y en otras ciuda-

des, grandes y pequeñas, y se lleva a cabo una importante labor editorial (Polígrafa y Gustavo Gili). Aumenta el número de coleccionistas y, sobre todo, el de inversiones. Los cuadros adquieren, en subastas y fuera de ellas, precios altísimos (un óleo de Sorolla, «Pescadores valencianos», alcanza en 1979 un precio de unos 20 millones de pesetas).

Se respira una euforia que ahora (con la distancia puesta por la crisis) por ingenua, nos

resulta tierna. El racionalismo radical encuentra en la computadora un medio que amenaza con convertirse en mensaje, y se realizan interesantes ensayos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Es curioso este momento, en que un racionalismo que está ya siendo fuertemente contestado se crece, apoyado en parte por el estructuralismo, que es recibido en nuestro país con fe verdaderamente religiosa. El espíritu científico —¿quién se atreve a oponerse a él?— es el que terminará por dominar muchas de las experiencias vanguardistas, que empiezan, sin embargo, con intenciones muy distintas. El happening, el arte pobre, el hippismo que entonces está en boga, se orienta, en cambio, hacia otro lado.

Los artistas más conscientes se oponen a la comercialización, y ésta es la razón de que algunos busquen en el arte no una obra que haya de quedar, sino un proyecto. Los ya lejanos ensayos del grupo Zaj, de Hidalgo, pueden servir de precedentes a esta última vanguardia que trata de apresar el tiempo o desarrollarse en su decurso. Primero serían el *arte débil* de Antoni Llena y las experiencias de Jordi Galí (1969), las investigaciones de Angel Jové y luego la *Mostra d'Art de Granollers* (1971 y 1972) y otras manifestaciones colectivas —de los nuevos comportamientos artísticos, conceptual, arte corporal, etc.—, que darán a conocer a Ponsatí, A. Muntadas, Benito Abad, Francesc Torres, García Sevilla, Francesc Pazos, apoyadas sobre todo por Carles Santos y Cirici. Las experiencias procesuales en Madrid están representadas ahora por N. Criado, en tanto Alberto Corazón aplicará el análisis semiótico a la lectura de la imagen. En París trabaja Mi-



ralda con su arte comestible y los ceremoniales que lleva a cabo con Xifra y Rabascall (1970).

El momento actual tiene, con la fluidez del presente, que nos impide una favorable perspectiva, notas muy contradictorias. Los artistas de las generaciones anteriores siguen su evolución, aceptando en mayor medida las sugerencias de los últimos años, o aceptando una cristalización que presta a muchos el carácter de una imagen fija. Por un lado, están los que no han renunciado a la pintura como medio actual de expresión: Pepe Hernández, Jorge Castillo, Arranz Bravo y Bartolozzi —que en esta época alcanzan popularidad con su «fábrica de la autopista»—, Viladecans, Cortijo, Porta Zush. La libertad con que selecciona los

materiales Frederic Amat le ha llevado, tras su estancia en Méjico, a una etapa con sabor de arcaicas culturas. Otros mantienen, por su parte, fe en la vanguardia, aunque toman de los diversos movimientos históricos lo que les interesa en cada caso: Gordillo, Pérez-Villalta, Quejido. Resulta único el caso de Robert Llimós, quien parece haber perdido la fe en todo menos en un impulso que lleva al hombre a una experimentación constante. La experimentación ha conducido a algunos miembros de la generación anterior a la creación de ambientes plásticos, sin renunciar a la pintura: Guinovart, Eduardo Sanz, José Luis Verdes, o a transgredir al menos la convención del cuadro acercándose a lo escultórico: Joan Vila-Gray, Darío Vi-

llalba y muchos otros. La crisis del concepto cuadro es aceptada por casi todos, o al menos por muchos, aunque se siga practicando, lo que puede hacerse con ironía, dándole la vuelta, incluso en el sentido más literal. Pero asistimos al mismo tiempo a una vuelta de la pintura-pintura sobre lienzo, el **support-surface**, que entre nosotros está representada por Broto, Grau, Rubio y Tena. Lo escultórico se mantiene, como tal, en jóvenes como Barón y Sergi Aguilar, y su campo tiende a ser invadido por los nuevos ceramistas, que gozan de cierto favor del público: además del maestro Antoni Cumela, Arcadio Blasco, Elisenda Sala, Elena Colmeiro. En general, es un momento de florecimiento para las viejas técnicas que durante siglos vivieron a la



Josep Guinovart («La brocha bandera», 1969). Su obra trata de sbarcar la realidad, borrando sus fronteras con el arte, hasta desembocar en el mundo de enorme fuerza plástica, que trata también de asumir todas sus etapas anteriores.



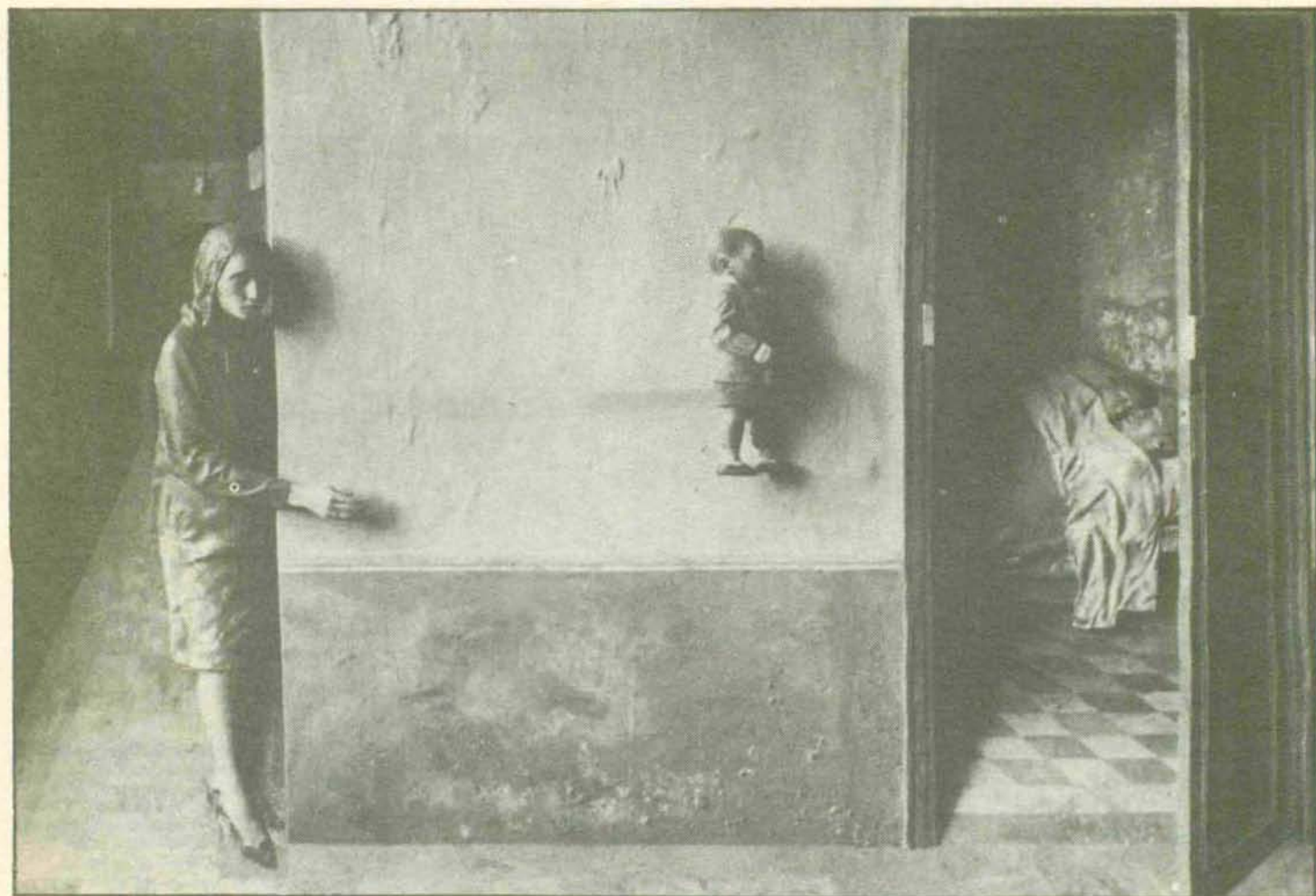
sombra de la pintura y la escultura. Así, el tapiz cobra nuevo impulso y se transforma, con Aurelia Muñoz y Josep Royo, y en Grau Garriga, que impulsará en 1961 la nueva escuela Catalana. El esmalte, que contaba ya con Montserrat Mainar, premiada en la III Bienal Hispanoamericana, ha visto aumentar el número de sus practicantes, varios de los cuales fueron premiados en la Bienal de Limoges, donde el primer premio fue para Pascual Fort. Muchos son los campos artísticos a que habría que referirse: aunque no puedan cubrirse todos, hay que hacer referencia a la arquitectura, donde las dificultades para una rigurosa investigación que pueda concertarse con la demanda ha suscitado la revisión de movimientos anteriores de la

que puede ser ejemplo la del racionalismo, por los Five de Nueva York, que tuvo su eco entre nosotros. Al margen, y como noticia de interés por su resonancia, está el proyecto, no realizado finalmente, de Les Halles, del polémico Ricardo Bofill.

La crisis económica que se inicia en 1973-1974, originaria, o aparentemente, por la crisis del petróleo, tiene repercusiones inmediatas en el arte. La caída no se produce exactamente de golpe, pero sí con cierta rapidez: se pierde confianza en la obra de arte como inversión, descienden las ventas y empiezan a cerrarse galerías, en un proceso que todavía prosigue. Quizá en ello debamos ver una de las causas de la diversificación de la oferta —se trata de atraer como sea al posible compra-

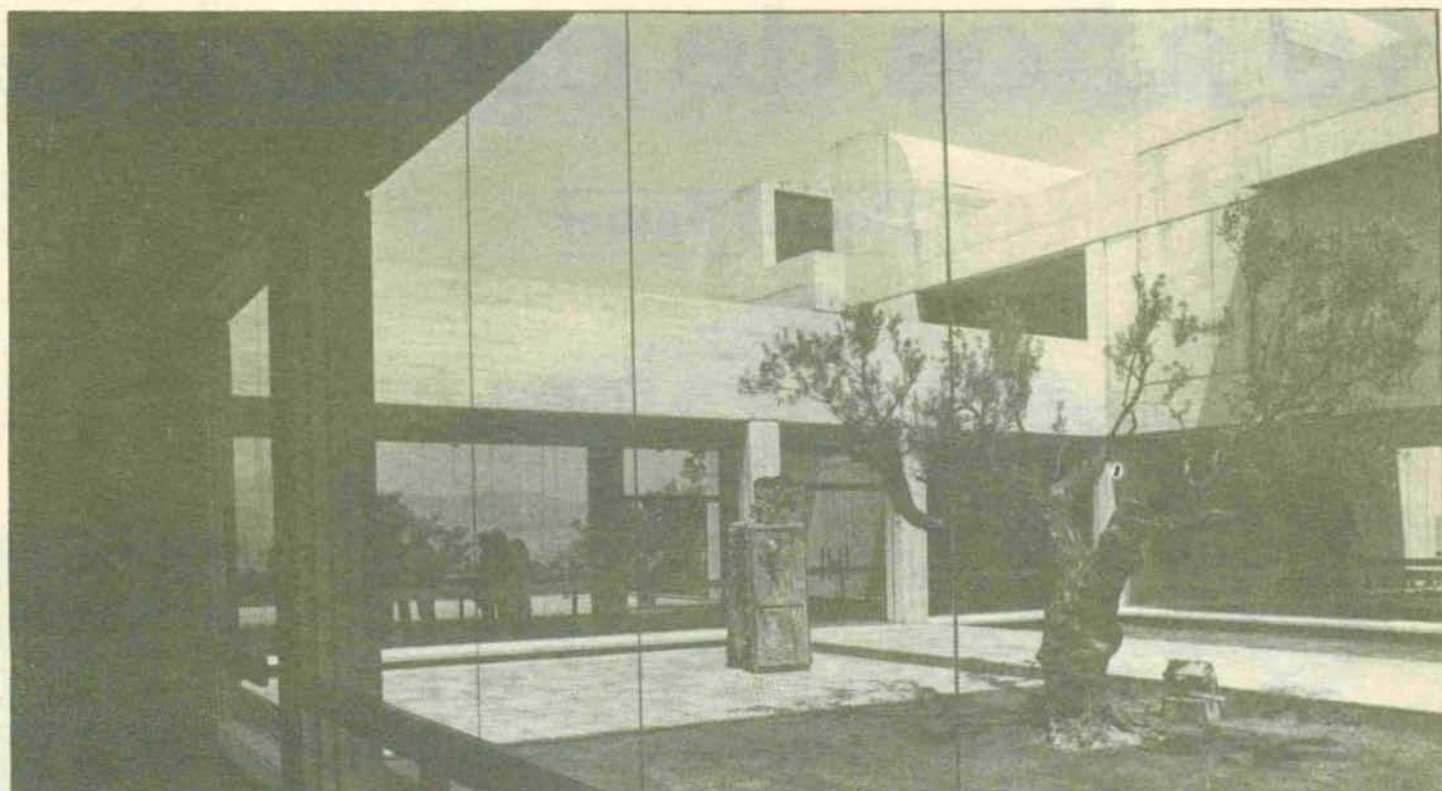
dor— y del eclecticismo, lo cual se nos presenta —y acaso lo sea— como consecuencia de la llamada crisis de la vanguardia. Los años transcurridos hasta 1975, año de la muerte de Franco, constituyen, con todo, una ascensión: la agravación de la crisis pondrá la incipiente y tímida democratización en apuros. En arte, los que han pagado primero han sido **naturalmente** los jóvenes y los artistas menos situados. En general, a todos alcanza, si bien sean muchos los interesados en mantener las grandes firmas.

Artísticamente existe un desencanto que no parece tener relación directa con el desencanto político que ha despertado en algunos impacientes, idealistas o ingenuos el desarrollo político. Pero la crisis artística sí guarda relación



Antonio López García («La aparición», 1964). Su pintura, al igual que su escultura, se encausa en una línea realista en aparente literalidad, pero con profundas raíces en el misterio de lo subreal.





José Luis Sert (La «Fundación Miró», de Barcelona. Inaugurada en 1975). Este arquitecto, que fue la figura más destacada del GATEPAC, se exilió al acabar la contienda a los Estados Unidos, donde ha realizado una importante obra como arquitecto, urbanista y como profesor y decano de Arquitectura de la Universidad de Harvard.

con la crisis general de la sociedad, la cual sólo puede ser reflejada por el arte a través de su propia ambigüedad e indefinición. Sin embargo, las exigencias del momento, sobre todo antes de la muerte de Franco, han ofrecido muchas ocasiones para manifestaciones artísticas con proyección colectiva. Los Encuentros de Pamplona (1972) fueron denunciados por las fuerzas de la oposición en lo que tenían de montaje de prestigio y de represión de toda manifestación artística libre. Luego se celebrarán homenajes a figuras de la oposición o para recoger fondos en ayuda de presos y sus familias, algunas de las cuales tienen como marco el Colegio de Arquitectos de Barcelona, que se convierte, en torno a 1970, en el centro de la actividad artística catalana, con exposiciones como ADLAN, MIRO-OTRO —durante la cual Joan Miró cubrió las grandes vidrieras con pinturas que luego borró— y el Homenaje a Rafael Alberti.

Una manifestación de especial interés en lo artístico fue la Exposición Internacional de Escultura en la Calle, celebrada en Santa Cruz de Tenerife, organizada por el Colegio de Arquitectos, que venía a continuar la gran labor iniciada por Eduardo Westerdahl. En general, son momentos conflictivos en que muchas actividades son **contestadas**, en una tarea de clarificación. Esta es la causa de que en 1976, la exposición oficial «39 anys de pintura valenciana» obtenga una dura réplica por parte de los propios artistas, con la titulada «Els altres 75 anys de la pintura valenciana». En 1973 se celebran en todo el mundo el 80 aniversario de Miró: grandes exposiciones antológicas y la adhesión y simpatía a un gran artista en pleno trabajo creador. En 1976 adquiere especial importancia la participación en la Bienal de Venecia, titulada «Vanguardia artística y realidad social en el Estado español: 1936-1976», de mar-

cado criterio político, que fue presentada de nuevo, en parte, en la recién creada Fundación Miró. Esta Fundación, que culmina una total entrega del gran artista a su pueblo, abre sus puertas en 1975, inaugurada oficialmente el año siguiente, es ahora el principal centro artístico en Cataluña. En ella se presentan las obras que concurren al Premio de Dibujo Joan Miró, que fuera creado en 1961 por el Cercle d'Art d'Avui, mantiene abierto un espacio para las experiencias de los artistas jóvenes y por sus salas, junto a una importantísima colección de obras del propio Miró, pasan las grandes exposiciones procedentes del extranjero o de otros puntos del Estado. En Madrid, esta función la cumplen las salas de la Dirección General llamada ahora del Patrimonio Artístico y el Museo Español de Arte Contemporáneo, así como la Fundación March, que está llevando a cabo una gran labor cultural. ■ J. C.-M.