

Valeriano Bozal

Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España

II. 1940-2010

La pintura y la escultura gestuales de
Tàpies, Chillida, Millares, Chirino, Saura,
la ironía de **Eduardo Arroyo,**
Equipo Crónica y Luis Gordillo,
la diversidad de los años ochenta y la actividad
de los artistas jóvenes...



La Galería de la Maestranza

Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España

II. 1940-2010



www.machadolibros.com

Del mismo autor en
La balsa de la Medusa:

- 3. *Mimesis: las imágenes y las cosas*
- 34. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*
- 47. *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*
 - 94. *El gusto*
 - 101. *Necesidad de la ironía*
- 159. *Estudios de arte contemporáneo, I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*
- 160. *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo xx*
- 80. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Vol. I (Ed.)
- 81. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Vol. II (Ed.)
- 154. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (Ed.)
- 170. *Pinturas negras de Goya*

Valeriano Bozal

Historia de la pintura y la
escultura del siglo XX en
España

II. 1940-2010



La bella de la Medusa

La balsa de la Medusa, 192

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

© Valeriano Bozal, 2013
© de la presente edición,
Machado Grupo de Distribución, S.L.
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del
Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com
www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-060-3

Índice

INTRODUCCIÓN

POSTGUERRA Y EXILIO

I. EL ARTE EN LA POSTGUERRA

1. La postguerra. Períodos de un tiempo oscuro
2. ¿Un arte del Movimiento? La retórica hueca de lo sublime
3. Renovación desde dentro. D'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte
4. El paisaje. Benjamín Palencia, Godofredo Ortega Muñoz, Juan Manuel Díaz Caneja
5. Un pintor diferente: Pancho Cossío

II. EL EXILIO

1. España peregrina
2. Los gallegos de ultramar
3. El exilio en México
4. Españoles en París
5. Alberto Sánchez
6. José María Ucelay

III. EL EXILIO INTERIOR

1. El exilio interior
2. La normalidad perdida
 - 2.1. El *Grupo Pórtico*

2.2. *Dau al Set*

2.3. Una escuela que no lo fue: *Altamira*

PICASSO Y MIRÓ TRAS LA GUERRA

IV. PABLO PICASSO

1. La trayectoria de Pablo Picasso. Arte y política
2. Pintar la pintura
3. El paso del tiempo como medida de todas las cosas

V. JOAN MIRÓ

1. Los años de guerra y postguerra
2. Azul
3. Grotesco dramático

EL FIN DE LA POSTGUERRA

VI. LA BÚSQUEDA DE LA NORMALIDAD

1. Antes del informalismo
2. Eduardo Chillida
3. Jorge de Oteiza
4. Antoni Tàpies
 - 4.1. Primeros años. Formas originales de surrealismo
 - 4.2. El muro
 - 4.3. El cuerpo
 - 4.4. Barniz y tierra
5. Pablo Palazuelo
6. Eusebio Sempere

VII. 1957. EL GESTO

1. Pintura gestual
2. 1957
 - 2.1. Tiempo de crisis
 - 2.2. El «mundo del arte»
 - 2.3. Grupos y tendencias
3. Poéticas del informalismo
 - 3.1. La heterogeneidad del informalismo
 - 3.2. Poéticas del informalismo en Cataluña
 - 3.2.1. Josep Guinovart
 - 3.2.2. Joan Hernández Pijuan
 - 3.2.3. Albert Ràfols Casamada
 - 3.3. Poéticas del informalismo en Madrid
 - 3.3.1. Lucio Muñoz
 - 3.3.2. Rafael Canogar
 - 3.3.3. Martín Chirino
 - 3.3.4. Manolo Millares
 - 3.3.5. Antonio Saura
 - 3.3.5.1. Temas de Antonio Saura
 - 3.3.5.2. Damas, cuerpos
 - 3.3.5.3. El otro
 - 3.3.5.4. Multitudes
 - 3.3.5.5. El perro de Goya
 - 3.4. Fuera y dentro de España: Esteban Vicente y José Guerrero

LA ÉPOCA DEL DESARROLLO

VIII. LA IRONÍA

1. La ironía
2. Figuración narrativa
3. Eduardo Arroyo
4. *Equipo Crónica*

5. «Crónica de la realidad»
 - 5.1. Juan Genovés y Rafael Canogar
 - 5.2. Otras crónicas
6. Acciones irónicas, comportamientos lúdicos: *ZAJ*

IX. LA VIDA DE TODOS LOS DÍAS

1. Realidades cotidianas
2. Antonio López
3. Otras realidades

X. ESCULTURA Y MONUMENTO

1. Escultores
2. Remigio Mendiburu y Néstor Basterretxea
3. Andreu Alfaro

XI. LEER LA IMAGEN O/Y CONTEMPLARLA

1. Leer la imagen, no contemplarla
2. *Del arte objetual al arte de concepto*
3. Precedentes
4. Los artistas conceptuales
 - 4.1. Cataluña
 - 4.2. Madrid

1980

XII. 1980. LA ALEGRÍA DE VIVIR

1. Entre *Nueva Generación* y *1980*
2. Acontecimientos
3. Artistas

- 3.1. J. A. Aguirre
- 3.2. G. Pérez Villalta
- 3.3. Carlos Alcolea. Carlos Franco. Chema Cobo
- 3.4. A. Albacete. M. A. Campano. M. Quejido
- 3.5. Costus
- 4. Luis Gordillo
- 5. Otros placeres de la pintura
 - 5.1. *Trama*
 - 5.2. Otras tramas
 - 5.3. Jordi Teixidor
 - 5.4. Manolo Valdés
- 6. Dos artistas excéntricos

SIN CANON

XIII. LA DIVERSIDAD COMO MEDIDA DE TODAS LAS COSAS

- 1. Diverso
- 2. Esculturas
 - 2.1. Miquel Navarro
 - 2.2. Jaume Plensa. Juan Muñoz
 - 2.3. Cristina Iglesias. Susana Solano
 - 2.4. Eva Lootz
 - 2.5. Miguel Ángel Blanco. Jorge Barbi
 - 2.6. Adolfo Schlosser
- 3. Intervenciones
 - 3.1. Política
 - 3.2. Naturaleza
 - 3.3. Mujeres
 - 3.4. Arte
 - 3.5. Al margen
- 4. Pinturas
 - 4.1. La diversidad de la pintura
 - 4.2. Pintores

- 4.2.1. José M.ª Sicilia y Miquel Barceló
- 4.2.2. Patricia Gadea, Juan Uslé, Juan Ugalde
- 4.2.3. Reimundo Patiño, Menchu Lamas, Antón Patiño, Alberto Datas, Antón Lamazares y los escultores Francisco Leiro y Manolo Paz
- 4.2.4. Pintura verista
- 4.2.5. Carmen Calvo
 - 4.2.5.1. Inventarios
 - 4.2.5.2. Fotografías
 - 4.2.5.3. Dibujos

Nota: Un coleccionista

XIV. CODA: *WORK IN PROGRESS*

- 1. Figuras I
- 2. Figuras II
- 3. Intervenciones
- 4. Al margen
 - 4.1. Antoni Miralda
 - 4.2. Elena Blasco
 - 4.3. Curro González
 - 4.4. Nacho Bolea

LISTA DE ILUSTRACIONES

BIBLIOGRAFÍA

En memoria de Juan Antonio Ramírez

Abreviaturas

- CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria
- CAC: Colección Arte Contemporáneo (en depósito en Museo Patio Herreriano, Valladolid)
- CEGAC: Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
- ICO: Instituto de Crédito Oficial (colecciones del), Madrid
- IVAM: Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia
- MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- MARCO: Museo de Arte Contemporáneo de Vigo
- MEAC: Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
- MEC: Ministerio de Educación y Ciencia
- MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
- MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- MOMA: Museum of Modern Art, Nueva York
- MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León
- NMAC: Fundación NMAC Montemedio Arte Contemporáneo, Vejer de la Frontera (Cádiz)

Introducción

El siglo xx fue en Europa turbulento, en especial en su primera mitad, pero no solo en ella. España no es una excepción a esa turbulencia, bien al contrario, en los primeros cuarenta años los acontecimientos precipitaron una crisis política permanente: una dictadura, la del general Primo de Rivera, la quiebra de la monarquía y la proclamación de la república. Todo culminó en una guerra civil de extraordinaria crueldad que proyectó su sombra sobre los treinta y seis años siguientes, años vividos en un estado de excepción -si cabe hablar así en comparación con lo que sucedía en otros países europeos- que afectaron profundamente al desarrollo cultural y artístico, también al económico, político y moral, de tal manera que las actividades en estos ámbitos estuvieron siempre impregnadas de intencionalidad política.

Esta es la razón por la que en el relato que sigue las referencias políticas enmarcan muchas veces a las estrictamente artísticas. No me parece posible hablar del arte de los años cuarenta y cincuenta olvidando que fueron los años de la postguerra. La postguerra condicionó no solo el sistema político, trajo también el aislamiento cultural, la intervención en todos los ámbitos de la vida cotidiana, la ausencia de información, la censura, etc. En el mismo sentido, tampoco me parece posible, ni adecuado, ignorar la ausencia de normalidad y el deseo de ella: hacer del nuestro un país normal, semejante a los demás países europeos, era una empresa con fuerte contenido político y cultural. Lograr algo así como una «división de actividades» y la libertad en el seno de cada una, evitar que

el sistema político interviniese en todas, era la condición de la normalidad. «Normalidad» es uno de los títulos que articulan el relato.

«Normalidad» es alcanzar los estándares económicos, sociales, culturales y políticos -¿morales también?- propios de los países europeos modernos. «Normalidad» es una de las pretensiones, quizá la principal y más allá de la ideología rupturista, de intelectuales y artistas. Incluía la crítica, la ironía, la exasperación y la protesta, también la pretensión de construir un país diferente.

Cuando la crítica fue factible, dentro de unos límites claramente marcados y en medio de trabas difíciles de salvar, las más de las veces con un marcado sentido irónico, artistas, novelistas, dramaturgos, poetas la ejercieron. A veces con un desparpajo que suscitó abundantes problemas, otras con una astucia que permitió la supervivencia de sus obras. También en este punto es necesario titular los capítulos del relato teniendo en cuenta las circunstancias, el marco artístico, estético y moral, en el que la actividad artística se efectuó y se recibió. Habitualmente se concibe el mundo del arte como un conjunto de varios protagonistas: artistas, museos, coleccionistas, galeristas, críticos, historiadores, teóricos del arte, público, etc. En nuestro caso, durante todos estos años ese mundo se enmarca precariamente en un ámbito político y moral que lo condiciona, algo que no sucede, o que al menos no sucedió con tanta intensidad, en los restantes países europeos occidentales, en los Estados Unidos y en Canadá.

Que el relato se vea obligado a tales títulos no quiere decir que las obras se limiten a lo que esos títulos denotan. Bien al contrario, si algo caracteriza a estas obras es su capacidad para traspasar los límites y llegar a constituir uno de los panoramas más brillantes de nuestro arte. Muchas son políticas en primera instancia, suponen la política otras, y en todos los casos la política es un

fenómeno circunstancial, pero las pinturas y las esculturas no son fenómenos circunstanciales ni se reducen a los motivos que tantas veces estuvieron en su origen. No es nada nuevo en el mundo del arte, tampoco en la historia del arte contemporáneo: el sentido político y religioso del arte tradicional no disminuye su calidad, lo cortesano de muchas de las pinturas de Velázquez o de Poussin nada dicen contra ellas, y tampoco la pretensión política del dadaísmo, del constructivismo o de muchos «representantes» de la *nueva objetividad* afecta a la calidad de las obras de Schwitters, Tatlin, Gabo, El Lissitzky, Grosz, etc. Pensamos en un arte autónomo como propio de la vanguardia, aceptamos la autonomía del proyecto estético de la Ilustración hasta sus últimas consecuencias, pero la historia del arte nos ha enseñado que no hay una autonomía estricta o pura, y que el compromiso político que está en los orígenes no cierra el proyecto de universalidad que asumen las obras.

Nada tiene de particular que, dada la situación política de nuestro país, los cambios que se iniciaron con la muerte del dictador en 1975 alteren sustancialmente ese marco. Utilizamos términos bien conocidos para referirnos a esos años, transición, democracia y consolidación de la democracia. Ahora bien, durante la transición, en ella y por ella, se formularon radicales juicios políticos (pretendidamente apolíticos) sobre el arte que se había realizado anteriormente, se alentó un lenguaje crítico diferente, un mercado y un desarrollo institucional distintos. Se pusieron las bases para crear una infraestructura exhibitiva que pudiera canalizar la creación artística y cultural: el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) fueron (y son) tres instituciones fundamentales a este respecto, no las únicas.

Siempre se dijo que empezaba una etapa nueva, que a un nuevo período en la vida española correspondía un arte nuevo, diferente. Lo fue, en efecto, mas no por ello el que se había creado durante los años cincuenta, sesenta y setenta desapareció. Con él, otros lenguajes, técnicas, materiales y géneros diferentes. También algunos intentos institucionales de promocionar nuestro arte en el extranjero, intentos que no se saldaron con mucho éxito, desde luego no con más éxito del que habían tenido aquellos artistas. Hubo bastante de política, aunque la política ofreciese en algunos aspectos, no así en otros, una fisonomía diferente a la de aquellos años. Si algo puede apreciarse retrospectivamente es que no existe paralelismo ni correspondencia entre el movimiento político y el artístico.

El período 1940-1975/76 es una anomalía en nuestra historia, una historia, por otra parte, llena de anomalías. Anómalo en todos los renglones de nuestra historia, no solo en el político. La anomalía afectó al trabajo de los artistas, escritores, arquitectos, poetas, dramaturgos, etc., tanto más cuanto que artistas, autores e intelectuales rechazaban lo anómalo de la situación, sus causas, su desenlace, y buscaban un mundo de normalidad. Fue en la búsqueda de ese mundo donde se fraguó un arte de notable calidad: en la búsqueda de identidades nacionales y el rechazo de manipulaciones históricas; en la pretensión de enlazar con la cultura internacional; en el intento de reflejar críticamente el imaginario dominante, oficial, y sustituirlo por un imaginario real, afectado por la situación real; en la utilización de la ironía y el sarcasmo; en la calidad de las obras, por encima de todo, la calidad.

Además de los grandes maestros, Picasso y Miró, se formaron otros maestros, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Jorge de Oteiza, Pablo Palazuelo, Albert Ràfols Casamada, Manolo Millares, Joan Hernández Pijuan, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, *Equipo Crónica*, son algunos de los que

componen una verdadera «edad de oro» como no la había habido en épocas anteriores. Son ellos los que definen algunos de los ejes principales del presente relato. No es un relato unidireccional, se constituye a la manera de una trama o una red, con varios caminos y diferentes direcciones, con una diversidad de la que nunca carece pero que en ocasiones, dado el marco político y moral, pareció teñirse de una interpretación monocorde. Devolver la diversidad es una de las tareas de la presente *breve historia*, hacerlo de manera sencilla, sin estridencia, la modalidad con la que he tratado de llevar a cabo el trabajo. Corresponde al lector decir si tales pretensiones han sido satisfechas.

* * *

Como el primer volumen, este segundo aborda de forma diferente y redacta de modo distinto el que fuera segundo volumen de *Arte del siglo XX en España. II, Pintura y escultura, 1939-1990*, texto publicado hace ya tiempo. El lector encontrará algunos temas estudiados de la misma manera, pero la perspectiva adoptada es diferente. El tiempo transcurrido introduce cambios en los puntos de vista, un libro es (o debe ser) siempre un libro *abierto*, pero sí hay un aspecto que el lector reconocerá: me atengo siempre a las obras, son las obras las que sugieren su análisis e interpretación, las obras las que empujan la narración. Mi convicción es en este punto firme: son las obras las que nos formulan preguntas y, en la necesidad de contestarlas, nos indican los caminos que hemos de recorrer. Lo hacen ahora, lo hicieron siempre.

POSTGUERRA Y EXILIO

I

El arte en la postguerra

1. La postguerra. Períodos de un tiempo oscuro

La Guerra Civil y la naturaleza del régimen político que se instauró en España después afectaron profundamente a todos los niveles de la vida española. La destrucción sufrida durante la contienda y la penuria habida tras ella, prolongada por la política autárquica y el aislamiento político, crearon un clima poco propenso a la actividad cultural y, menos aún, a la actividad artística. No es posible hablar de un mercado de arte, muy débil en los años anteriores, ni de unas instituciones capaces de, en su caso, sustituirlo. Aunque las instituciones oficiales intervinieron en la vida cultural y artística, el desarrollo de ambas fue, en este ámbito, escaso y habitualmente marcado por la ideología política.

El régimen político que se estableció tras la guerra fue un régimen totalitario que intervino expresamente en todos los aspectos de la vida de las personas y de las colectividades, en el político, obviamente, pero también en el religioso, en las costumbres y las modas, en la moralidad, en lo social y lo económico, etc. Cabe decir que la política estuvo presente en todos los lugares y de todas las formas posibles. No solo hay que pensar en un régimen que interviene para crear imágenes, objetos, edificios, monumentos, etc., que difundan su ideología, también en una política que trata de impedir por todos los medios cualquier expresión que no se ajuste a sus principios.

Naturalmente, no en todos los ámbitos de la vida cultural intervino el régimen con la misma intensidad, no es lo mismo la prensa o la cultura escrita que la pintura, la escultura y la arquitectura, pero la cuestión no radica tanto en la diversa intensidad de la intervención como en el hecho de que todo podía ser intervenido, lo que creaba un ambiente constante de inseguridad extrema, censura y represión.

Después de 1939 nada fue igual que antes -ha escrito José-Carlos Mainer-. La estimulante estructura institucional y social de la vida cultural catalana fue barrida por completo y subsistió en las catacumbas durante una larga decena de años, en que toda la comparecencia pública de la lengua se limitó a las representaciones navideñas de *pastorets*. Un purgatorio parecido atravesaron las letras gallegas, cuya consolidación pública era notoriamente más embrionaria, y solo algunos aspectos de la cultura vasca -los más académicos y los vinculados al clero conservador- mantuvieron una muy débil subsistencia. No fue la única catástrofe. La España que sucedió al fin de las hostilidades militares vio desmantelada la prometedora vida intelectual que las páginas precedentes han caracterizado. Lo más granado de la nómina de escritores, artistas y profesionales hubo de exiliarse. El desarrollo de un público atento y creciente se colapsó: el tributario de la cultura revolucionaria fue muerto, encarcelado o represaliado; aquel otro que estos tildaban con desprecio de «pequeño burgués» apostató, con mayor o menor convicción, de sus creencias precedentes, o, si perseveró, padeció sobresaltos similares a los de sus antiguos detractores de izquierda.

Durante muchos años salvar los libros de la propia biblioteca, adquirir alguno prohibido, rememorar el recuerdo de un artista exiliado o mantener una tertulia fueron cosas que compitieron con la delación y el desprecio de los triunfadores y, por supuesto, con la condena más enfática. La estructura toda de la Iglesia Católica (el clero y las activas juntas parroquiales de Acción Católica), el ejército, el partido falangista, el viejo bloque de propietarios agrarios, los grupos profesionales más conservadores descubrieron en la censura sistemática y en la adhesión al poder totalitario un modo de eternizar los tres años de guerra. Lo que

los obispos españoles habían llamado «Cruzada» se inmovilizó como una fuente permanente de rencor hacia el pasado inmediato y como la única legitimidad de cualquier opinión o participación en la vida colectiva. Solo haber sido excombatiente, excautivo o pariente de una «victima de la horda roja» (cuyas fechorías recogía una Causa General, copiosamente distribuida) otorgaban patente de ciudadanía efectiva. Lo demás era un oscuro submundo asociado a lo que se empezó a llamar la «Antiespaña» o el «contubernio judaico-masónico-marxista» (Mainer, 2006, 127-129).

Este ambiente, que tuvo niveles diferentes en las diversas épocas de la evolución política, no hubiera sido posible de no existir una práctica represiva de extraordinaria dureza tras la contienda. Las detenciones, encarcelamientos y ejecuciones estuvieron a la orden del día, en especial en los años inmediatamente posteriores a la guerra. El exilio exterior fue uno de los caminos obligados de muchos artistas e intelectuales, no solo de políticos comprometidos ideológicamente, y el exilio interior, una forma silenciosa de resistencia o de discreción, el elegido por otros. El Ministerio de Justicia reconocía en 1954 que en 1940 había en la cárcel más de 270.719 reclusos condenados, a los que es preciso añadir los más de 100.000 en espera de juicio (Preston, 2011, 660). No existe consenso entre los historiadores sobre el número de ejecutados, encarcelados y depurados en aquellas fechas, y durante muchos años este ha sido un tema ignorado sobre el que solo ahora empieza a hacerse la luz, pero no cabe duda de que los recuentos parciales que han podido hacerse en ciudades y provincias y los datos conocidos explican el temor que durante muchos años dominó en nuestro país.

En diversas ocasiones, recientemente, se ha achacado al arte de los años 1940-1975 ser de naturaleza política. Al margen de que la naturaleza política de un arte no dice nada a priori sobre su eventual calidad estética - *Guernica* y *La Montserrat* son dos ejemplos fundamentales a este

respecto, como lo es en el marco de la arquitectura el propio Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París-, un tema que, como ya se ha explicado, estuvo en el centro del debate cultural en la España republicana durante la guerra, al margen de este hecho, es necesario recordar que cualquier actividad artística en la España de Franco poseía, lo quisiera o no, un cariz político: la aprobación censoria, o la desaprobación, marcaban esa actividad de forma indeleble y, además, cualquier referencia, por abstracta que fuera -pienso ahora en la pintura llamada informalista de finales de los años cincuenta y de los sesenta-, a la vida cotidiana, a la sociedad española, a sus valores, a los juicios e ideas, aunque no fuera expresamente política se creaba en el marco de una sociedad y una cultura fuertemente politizadas. Era imposible escapar a la política, además, los mejores artistas no desearon hacerlo.

La historia del régimen no es monolítica, se produjeron cambios, avances y retrocesos, hubo períodos de mayor intensidad represora que otros, existieron algunos momentos de apertura y no se ignorará el desconcierto que existió en otros. Esta historia, sus vericuetos, también afectaron a la cultura y al arte. En los primeros años, tras la victoria, algunos intelectuales y políticos franquistas acariciaron la idea de un arte que fuera expresión del nuevo régimen, a la manera de lo que había sucedido en la Italia fascista y la Alemania nacionalsocialista. No duraron mucho tiempo estas pretensiones, pero dieron pie a obras cuyo valor solo ahora, con la distancia, puede ser estimado. Después, ya en los años cincuenta, se pensó incluso en la posibilidad de utilizar el arte como la prueba de la libertad y la modernidad existentes en el país, presentando en las bienales y acontecimientos internacionales obras de artistas que con toda claridad se oponían al régimen. En los años sesenta, la propia evolución de la sociedad española dio lugar a nuevas condiciones de vida, la aparición de una

incipiente sociedad de consumo y, con ella, no solo de un reducido mercado de arte -pero mercado, al fin y al cabo-, también la aparición de artistas preocupados por la representación crítica de esa sociedad, de la política que la había hecho posible y de la libertad que deseaba alcanzarse. España dejó de ser un país aislado, o mejor dicho, diversos colectivos de españoles dejaron de estar aislados, pudieron leer la literatura y el ensayo europeos, ver su cine, conocer la pintura y la escultura que se hacía en otros países, en una palabra, abandonaron la penosa autarquía cultural que había protagonizado los años anteriores.

Este proceso aconseja distinguir épocas distintas. La postguerra es la primera: se inicia en 1940 y creo que puede darse por terminada en 1957, un momento en el que coinciden la crisis política y el desarrollo de un arte nuevo. En estos diecisiete años no existe un acento único, un estilo único o un único lenguaje, pues si bien es cierto que el nuevo régimen apoya un arte que cabe llamar del Movimiento, también lo es que durante este tiempo algunos artistas jóvenes se interesan por estilos y lenguajes que, minoritarios, nada tienen que ver con las pautas establecidas: el surrealismo en formas diversas, las primeras creaciones de un expresionismo abstracto que luego se denominará informalismo o arte otro, incluso manifestaciones de realismo (bien es cierto que de corte italianizante, cuando no académico). Con todo, cabe decir que el régimen es omnipresente, en especial en los ámbitos de la crítica y la difusión ideológica, lo que da lugar a una atmósfera que explica la posterior explosión gestual en 1957.

El fin de la postguerra abre un momento de inflexión. La explosión gestual a la que acabo de referirme, el informalismo del grupo *El Paso*, por ejemplo, no es, sin embargo, la única manifestación pictórica y escultórica -ni siquiera es, el informalismo, por completo homogéneo-,

otras tendencias «polemizan» con él: el realismo social de José Ortega y de *Estampa Popular* y la abstracción geométrica de *Equipo 57* y grupos afines. Fue este un momento de considerable importancia, de ebullición se ha dicho, no solo por el nivel de la polémica, que no me atrevo a sobrevalorar, sobre todo por la calidad de algunas de las obras y la trayectoria posterior de sus autores, que serán referentes del arte que se hace en nuestro país en los años sesenta, setenta y ochenta. No es posible pensar nuestra historia artística sin los nombres de Chillida, Tàpies, Saura, Millares, Ràfols Casamada, etc., y no solo la historia del paso de los cincuenta a los sesenta.

Ahora bien, me parece posible concebir este fin de la postguerra como un período abierto, evitando así compartimentos que resultan estrechos, pues inmediatamente, en la mayor parte de las ocasiones de forma irónica, artistas como Eduardo Arroyo, *Equipo Crónica*, Luis Gordillo o *Equipo Realidad*, para mencionar solo algunos de los más significativos, ocupan un lugar destacado en el panorama artístico, lugar que no abandonarán en décadas posteriores, con un lenguaje narrativo diferente. Con ellos, abundando en la diversidad, el realismo de Antonio López, Carmen Laffón, Isabel Quintanilla, el más social de Amalia Avia, el realismo más político de Juan Genovés y de Rafael Canogar, todos los cuales contribuyen de manera decisiva a crear un panorama complejo.

A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, sin que los anteriores pierdan importancia, aunque sí, en muchas ocasiones de forma polémica, protagonismo, surgen nuevos problemas artísticos, nuevos lenguajes, en especial en dos direcciones: una apunta a la necesidad de introducir nuevas técnicas alejadas de la pintura tradicional, capaces de crear lenguajes diferentes, con nuevos soportes y comportamientos artísticos distintos. Proponen «leer la imagen» más que contemplarla -aunque

no excluyen la contemplación-, un planteamiento que, en aras de la sencillez, suele llamarse conceptual, aunque el término acoja mucho más de lo que por conceptual suele y debe entenderse. Los nombres son, ahora, los de Nacho Criado, Alberto Corazón, *Grup de Treball*, Abad, Benito, Ángel Jové, Muntadas, etc.; los lugares, Cataluña, aunque la presencia madrileña es importante (como indican los dos primeros nombres mencionados).

La segunda dirección inicia la crítica a la «pintura política» que, dice, se ha venido haciendo hasta ahora, se decanta por lo privado en lugar de lo público y por el placer de la pintura en lugar de su compromiso. La celebración del pintoresquismo es, en mi opinión, el rasgo más característico de estas creaciones, un pintoresquismo que acentuará su énfasis en el paso de los años setenta a los ochenta. También hay nombres y lugares: nombres, los de Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Rafael Pérez Minguez, etc.; lugares, Madrid: de «nueva narración madrileña» o «nueva figuración madrileña» hablaron los críticos por extenso durante la transición política. Puesto que este es uno de los factores que distinguirá el arte de los años ochenta, ya en la transición política, he pensado que podía hablarse de un «arte de los ochenta», aunque empezase mucho antes (en esta denominación interviene la propia intencionalidad de los críticos, y algunos artistas, que defendieron este lenguaje «frente» al anterior).

A partir de ese momento, ya en ese momento, a pesar de las polémicas, en ocasiones de elevada intensidad, incluso de agresividad, que caracterizaron el mundo artístico en nuestro país, creo que se produce una situación de «convivencia» entre lenguajes diferentes. Lo creo firmemente. A la vez que artistas como Eva Lootz y Adolfo Schlosser realizan obras ligadas a la intervención en la naturaleza, en lo que ocasionalmente se ha denominado arte ecológico, Eduardo Arroyo sigue cultivando la ironía,

Antoni Muntadas y Francesc Abad hacen sus instalaciones y sus documentos, Guillermo Pérez Villalta recrea sus mundos imaginarios, oníricos muchas veces, simultáneamente clásicos otras, Antonio Saura realiza algunas de sus mejores pinturas antes de morir, Antoni Tàpies da nuevas vueltas de tuerca a su trayectoria, Manolo Valdés, el único miembro del *Equipo Crónica* una vez que ha fallecido Rafael Solbes, se convierte en el artista más cotizado de nuestro país, etc., es decir, no hay un lenguaje que pueda servir como término de referencia, no hay un lenguaje hegemónico, aunque por razones comerciales pueda parecer lo contrario.

Algunas actividades, comportamientos, acciones, instalaciones, que habían tenido una vida precaria en los años anteriores, tienen en estos últimos del siglo xx un notable desarrollo. La presencia cada vez más dinámica de una infraestructura institucional -centros de arte y museos- y el todavía moderado auge del mercado contribuyen a su desarrollo. También, me parece importante señalar, la evolución habida en las nuevas tecnologías, el vídeo y la informática, que alientan investigaciones e intervenciones por completo originales. Con ellas, la consistencia de una pintura y una escultura que se califican de tradicionales, pues crean cuadros y estatuas, de tal manera que la complejidad y el diálogo son las notas que definen la situación artística.

En lo que sigue me atengo a este hecho. Los períodos de los que he hablado no son compartimentos estancos, no hay un arte de los cuarenta, de los cincuenta, de los sesenta, de los setenta, de los ochenta o de los noventa, hay un proceso complejo en el que domina más la suma que la resta, en que artistas que fueron conocidos a finales de los cincuenta o en los sesenta continúan trabajando, haciendo exposiciones y teniendo una vigencia entre el público que, quizás, es mayor de la que pueden tener entre los críticos, apegados a la «noticia» periodística de los nuevos

descubrimientos o de los llamados emergentes (aún más, el fallecimiento de un artista no quiere decir, en modo alguno, que su obra deje de tener valor, presencia e influencia). Muchas veces se ha negado la vigencia de la pintura, se ha certificado su muerte, pero siempre ha «resucitado», como ha «resucitado» la escultura, lo que no impide que performances y actividades del más variado tipo estén presentes en el mundo artístico. Sumar, no restar.

2. ¿Un arte del Movimiento? La retórica hueca de lo sublime

El llamado Movimiento Nacional reunía fuerzas heterogéneas, junto a falangistas y carlistas, grupos monárquicos conservadores, monárquicos tradicionalistas, demócratas cristianos (más cristianos que demócratas), etc. Entre todas, dos grandes fuerzas, cada una con sus propios intereses, vertebraban tan heterogéneo colectivo: el Ejército y la iglesia católica. El Ejército fue en todo momento el garante del régimen y el referente último para cualquier debate o controversia; la iglesia, la guardiana de la ideología y las costumbres, legitimadora de la represión y detentadora de un enorme poder social y económico. Mientras que esas dos fuerzas llevaron a cabo su cometido con todo el poder que la victoria armada les había proporcionado, el resto de los grupos tuvieron siempre un papel marginal, aunque unos más marginal que otros. En cierto sentido, cabe hablar de un reparto de funciones: el Ejército ejercía el poder, la iglesia lo legitimaba y Falange se ocupaba de la ideología y la retórica más explícitamente políticas (al menos durante la postguerra, pues a finales de los años cincuenta fue desplazada por otras corrientes políticas) a la vez que controlaba parcialmente (con el Ejército y los tribunales militares) un potente aparato represivo (penal, social, físico, ideológico). El resultado fue,

en lo ideológico y cultural, una amalgama que tenía mucho más claro lo que había que prohibir que lo que había que hacer. El general Franco carecía de otra ideología política que no fuera la heredada de la tradición militar más reaccionaria, en estrecha relación con el cuerpo eclesiástico, que contemplaba con desconfianza las propuestas más radicales del falangismo. Este, por su parte, también se configuraba en tendencias diversas que apetecían el poder, al menos una «cuota» de poder, y trataba de difundir-imponer una ideología próxima al fascismo italiano y al nacionalsocialismo alemán, algo que suscitaba recelos entre las restantes fuerzas políticas. El tradicionalismo carlista y el conservadurismo monárquico, con sus diferentes ramas o tendencias, eran también otras dos fuerzas a tener en cuenta, de menor transcendencia, muy localizadas pero muy útiles para servir de comodines en el equilibrio político. Nos encontramos ante un sistema de equilibrios con una sola clave, el general Franco, que había asumido todos los poderes del estado y del gobierno.

Es en el marco de Falange, pero no solo en él, donde encontramos los intentos más interesantes de crear un arte y una cultura propias del Movimiento, procurándole así una legitimidad que nunca llegó a alcanzar. El punto de partida para el tema que aquí nos ocupa puede encontrarse antes de la Guerra Civil en el libro de Ernesto Giménez Caballero (1899-1998), *El Arte y el Estado*, editado en 1935 (Madrid, Gráficas Universal, y en los núms. 70-71 de la revista *Acción Española*) y parcialmente reeditado en *Roma madre* (Madrid, Jerarquía, 1939). Giménez Caballero había publicado también dos libros conocidos, editados ambos por *La Gaceta Literaria*: *Genio de España* (1932) y *La nueva catolicidad* (1933). Los dos se interesaban por los tópicos del nacionalismo conservador, del que su autor, en principio próximo a la vanguardia surrealista, era cada vez más radical representante.

Algunas de las principales ideas vigentes en los años cuarenta (adobadas con un lenguaje pretendidamente revolucionario) se deben a Giménez Caballero, que las había formulado ya en años anteriores: el papel intervencionista del estado, su carácter totalitario, la relación entre el estado es pañol y el catolicismo, la crisis del arte europeo en el mundo contemporáneo (debida en buena parte al capitalismo), la condición jerárquica de las artes (de la sociedad y del estado, de la vida), la concepción corporativa del artista, asociado gremialmente y dependiente del estado, la afirmación de la tradición artística, especialmente del llamado Siglo de Oro, etc.

La mayoría de estas ideas forman parte del patrimonio conservador y difícilmente hubieran tenido éxito alguno de no mediar, primero, el ascenso europeo del fascismo y el nacionalsocialismo y, después, el desenlace de la Guerra Civil. Pero la figura de su autor, Giménez Caballero, estafalario en muchos aspectos personales, tiene un cierto interés: fue uno de los intelectuales vanguardistas de nuestra débil renovación cultural, próximo al surrealismo, anarquizante en algún punto y animador de empresas tan relevantes como *La Gaceta Literaria*. Giménez Caballero es un testimonio claro de que vanguardia cultural y progreso social y político no van siempre de la mano y que la llamada a la revolución puede hacerse en nombre de valores reaccionarios.

La deriva reaccionaria de Giménez Caballero no fue la única. Giménez Caballero y, en general, los teóricos ligados a Falange, siempre hablaron de «revolución pendiente», aunque esta palabra, «revolución», no llegara a tener ningún efecto revolucionario palpable. Uno de los fundadores de Falange Española, ministro sin cartera del gobierno en 1939, Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), autor de una *Oración por los muertos de Falange* (Haz, 1935), desarrolla, en su prosa peculiar, algunas ideas próximas a las de Giménez Caballero: