

Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Manuel Ángeles Ortiz,
Tónico Ballester, Emiliano Barral, Alfons Blat, Joan
Brossa, Carmen Calvo, Joan Cardells, Teresa
Cebrián, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Nacho
Criado, Jordi Colomer, Ricardo Cotanda, Elisa Díez,
Pepe Espaliú, Ángel Ferrant, Esther Ferrer, Julio
González, Cristina Iglesias, Eva Lootz, Ángeles

ESCULTURA INFINITA

Marco, Aurèlia Muñoz, Joan Miró, Salvador
Montesa, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Jorge
Oteiza, Roberto Otero, Pablo Palazuelo, Rafael
Pérez Contel, Francisco Pérez Mateo, Alberto
Sánchez, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla,
Fernando Sinaga, Susana Solano, Antoni Tàpies,
Ricardo Ugarte, Moisès Villèlia, Jose M^a Yturralde

LA LAMBRETTA DE OTEIZA

VENIR A LO QUE NO SABES / POR DONDE NO SABES

Nacho París

Mi padre me dejó en una libertad total. Yo hacía cosas muy extrañas y él jamás las discutía. A él le ocurrió otro tanto con su tío abuelo, el pintor romántico Luis Ferrant, que le dejó hacer lo que quiso. Nadie puede darse cuenta de lo que esto vale.¹

Ángel Ferrant

El escultor lo que quiere es saber de escultura, aprender escultura para fabricar esculturas, a mí me sucede totalmente distinto, yo he hecho esculturas para saber de qué trata la escultura, para ser escultor; y cuando me he hecho escultor pues he dejado la escultura... ¿para qué las quiero!²

Jorge Oteiza

1. PREÁMBULO

La exposición *Escultura infinita* reúne el trabajo de cuarenta y dos artistas de nacionalidad española a través de noventa y dos obras procedentes, fundamentalmente, de las colecciones del Institut Valencià d'Art Modern (Valencia), del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), del Museo Patio Herreriano (Valladolid) y de la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona). Esta exposición propone una mirada, un relato posible entre aquellos que la museografía actual ofrece, sobre la escultura española en el núcleo central del siglo xx. Planteada desde un delimitado marco cronológico –1930-1997– y restringida a un país –España– o una nacionalidad –la española–, nos propone un acercamiento a la incontenible irrupción de lo moderno en la escultura: a cómo esta dejará de ser estatua y de obedecer leyes antiguas, bajándose de la peana al suelo para ocupar o vaciar el espacio, y cuánto olvidará su materialidad para hacerse frágil o fugaz, para ser cuerpo, escenografía o registro, para hacerse presente y abrazar al espectador, para plegarse a las leyes de la libertad y la experimentación, abandonada, ya definitivamente, de sus propias certezas.

Así mismo, permite problematizar, a través de la escultura, las diversas figuras de “lo español” en relación con la noción de vanguardia y su potencial fuerza disruptiva; indagar cómo se han leído las identidades, las raíces culturales o la tradición, y cuánto influyen o generan –por asimilación o por superación, por afirmación o negación– en los modos y formas de hacer y pensar el arte. Por último, dado que la historia que esta exposición recoge procede de una voz que podríamos llamar institucionalizada, puede permitirnos también acercarnos al modo en el que las prácticas artísticas de un periodo y un lugar concretos son entendidas y puestas en valor por la museología, que, como el arte, tiene también su lógica y su mirada epocal. Nos preguntamos de qué manera los dispositivos de exhibición y difusión construyen sentido. Cómo, en su despliegue material, proponen una ficción que busca significar cada uno de los fragmentos atraídos hacia algún imaginario o hipotético universo de sentido. Ficción que, en cualquier caso, se funda en nuestra desmedida fe en la capacidad epistemológica del ordenamiento y la clasificación.

2. CACHIVACHES SUBVERSIVOS. CARMEN CALVO Y JOAN BROSSA

Esta exposición, por su vocación historiográfica, propone una crónica, una suerte de *biografía* de la escultura española del siglo xx. Sin embargo, por cuestiones de diseño expositivo, la muestra no se organiza de una manera rigurosamente temporal y tampoco este texto se estructura así; va yendo de sala en sala fijándose en cosas que están y recordando otras que no; es un errar por la exposición. Errar, que es ir de un lugar a otro sin fin, motivo ni destino, pero que también es equivocarse. Podríamos decir que la exposición *Escultura infinita* funciona como una especie de analepsis o salto atrás en el tiempo o *flashback*, al encontrarnos a la entrada con dos piezas –*Al norte de la tormenta*, (1986) de Juan Muñoz, que estuvo presente en la sección Aperto de la XLII Bienal de Venecia de 1986, y *En el centro un lugar llano y desnudo* (1996), de Carmen Calvo– que darán paso a esculturas realizadas en los años

¹ Trenas, Julio: “Ángel Ferrant en el camino de la escultura infinita”, ABC, Madrid, 4 de septiembre de 1960.

² Oteiza explica su obra. *Oteizak bere obra azaltzen du*. Audiovisual que recoge diversos fragmentos de grabaciones en las que Jorge Oteiza explica el sentido de la escultura, las claves de su creación poética, su concepción del ser estético y sus aproximaciones a las raíces del euskara preindoeuropeo. Una producción de la Fundación Catalunya-La Pedrera y la Fundación Oteiza. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE>>.

treinta y cuarenta. Coinciden así en el inicio/final dos autores que después serán Premio Nacional de Artes Plásticas y cuyo trabajo coincidió en la XLVII Bienal de Venecia 1997, *Futuro, presente, pasado*, dirigida por un vanguardista histórico al que esta pandemia se ha llevado: Germano Celant. En aquella ocasión, Juan Muñoz era el único seleccionado de nuestro país, mientras que en el Pabellón Español, comisariado por Victoria Combalá, participaban Carmen Calvo y Joan Brossa (en el socorrido recurso a la pareja explotado ya antes y después: Jorge Oteiza/Susana Solano; Antoni Tàpies/Cristina Iglesias –que repetía tras haber participado con Miquel Navarro y otros–; Andreu Alfaro/Eduardo Arroyo; y Manolo Valdés/Esther Ferrer, por citar a los que en esta exposición podremos encontrar). En aquella edición de 1997 no dejaba Joan Brossa títere con cabeza en lo que respecta a la idea de España (problema que aquí nos irá ocupando extensamente), con una sala invadida de cucarachas y ese balón de fútbol coronado con peineta situado a la entrada del Pabellón. “Es una sátira. El folclor y el *sport*. La *spanish typical*”, diría en aquel momento. Carmen Calvo presentaba *Una conversación* (1996), que era un cubo, en realidad una habitación de cuatro por cuatro metros, plagada en su interior de cientos de objetos cotidianos. Supongo que la presencia del objeto es lo que interpretativamente vincularía a Brossa y Carmen Calvo. En ambos hay algo de la mejor tradición de la perplejidad surrealista, de las dialécticas imposibles y los encuentros imprevistos; pero ya desde su conocimiento como recurso, como arma en un arsenal poético, no como introspección. Sin embargo, las semánticas del objeto y los mecanismos mentales a los que apelan son diferentes; con Brossa se vuela hacia territorios más analíticos, a la vez que lúdicos, sobre juegos de lenguaje y códigos de comunicación; es más paradójico –quizá– buscando esa ruptura del orden que es la base del humor. Carmen Calvo, por el contrario, no apela a la ruptura, sino a una continuidad en la dimensión existencial y melancólica del objeto, una especie de arqueología cotidiana que delata el paso del tiempo y la ausencia; una concepción pasoliniana del objeto, existencial –memoria inscrita en el cuerpo que hace de nosotros lo que somos y seremos–. Son las palabras del propio Brossa hablando sobre su trabajo las que definen muy bien la poética de Carmen Calvo: “a veces, mirando un objeto se llega a ver su fantasma”. *En el centro un lugar llano y desnudo* es fragmento y acumulación, entre el bodegón y la naturaleza muerta: cemento, madera, hierro, escayola, plástico, tela, pintura, cartón, mimbre, barro, mármol, loza. Como ella misma dice, “una estantería también está llena de ausencias”. Algo que Rafael Sánchez Mazas hubiera descrito como “cachivaches caseros en desorden subversivo que luego llaman naturaleza muerta” (lo entrecomillo porque es una cita textual, no una ironía). Y es que, en 1940, en un discurso realizado por Sánchez Mazas en el Museo de Arte Moderno, tras pedirle a los pintores que pintaran cara al sol (cosa ya difícil, o al menos incómoda, pienso yo), cara a la primavera y a la muerte (sic), va y exclama: “una cosa os digo: que ganaréis victorias en los lienzos si pintáis según las ideas y métodos que han generado victoria en el campo de batalla, si servís al orden total con un ritmo de oro. Ahora el Estado, como nunca, puede deciros: en la lucha por el orden patrio yo soy vuestro hermano mayor” (y así se iba definiendo la estética falangista de posguerra y las relaciones entre el arte y el Estado). Y si alguien fue desobediente a esta propuesta, y sin mancharse jamás de pintura (“*realment no l’hem vist mai ficant els dits en un bot de pintura*”, diría Tàpies), ni ponerse cara al sol, va y junta cachivaches en desorden subversivo, pues ese es Brossa. Cuando avancemos en nuestro deambular por esta exposición encontraremos por las paredes las ocurrencias del discreto e insurrecto Brossa –un prestidigitador contra el totalitarismo del lenguaje (y los demás totalitarismos, *of course*)–: poemas visuales³ serigrafados o impresos (en esa preocupación permanente por la accesibilidad de la obra), juegos críticos sobre el objeto y su sentido; sobre España, su realidad y su imagen, como un tablero de damas o su mapa en reflejo especular; y la baraja, como siempre. No son, en sentido estricto, esculturas, pero sí pensamiento a partir del objeto, de las cosas –que son palabras, como las palabras cosas– y de la representación gráfica del mundo y su escritura. A fin de cuentas, Brossa venía siendo heterodoxo desde la primera posguerra y poniéndole la zancadilla a los géneros o las categorías del arte. Por aquel entonces –las piezas aquí presentes se producen de 1971 a 1997–, la escultura ya se había subido y bajado de las paredes varias veces, ya había fagocitado todas las prácticas artísticas (o había sido devorada por ellas).

3. REALISMOS UTÓPICOS. TONICO BALLESTER, RAFAEL PÉREZ CONTEL, EMILIANO BARRAL, FRANCISCO PÉREZ MATEO

Pero vayamos al principio de esta historia, al primer tercio del siglo xx. A partir de la dialéctica entre novecentismo y vanguardia había surgido en el arte español la conciencia de “un arte nuevo”, un movimiento que, en consonancia con un modelo pujante en Europa, quería cambiar el lenguaje artístico –y el propio arte–; contribuyendo a la vez a la transformación de un país que, durante el siglo xix y

³ El IVAM publicó el catálogo *Joan Brossa. Poesía Visual* en 1997, un año antes de la muerte de Brossa, una exhaustiva y rigurosa catalogación de su poesía visual. Libro de referencia.

comienzos del xx, ajeno al ritmo de los tiempos, sufría una profunda crisis de identidad. Un conflicto que va desde las fantasías de carácter exótico-románticas, propiciadas por nuestra condición de *Finis Terrae* en el límite occidental de Europa, hasta el debate sobre “el ser” o “el problema” de España o “la España negra” o “las dos Españas”, y que recorre como problema ético-político las artes, la crítica y el pensamiento, desde el Regeneracionismo a la Generación del 98 o la Institución Libre de Enseñanza. La cuestión de la identidad España hará que las vanguardias trabajen siempre desde cierto sincretismo, mirando tanto hacia afuera y al futuro como hacia el interior y al pasado. Atentos a los nuevos lenguajes, pero también a lo propio, lo primitivo autóctono, lo tradicional o lo popular. Sin embargo, en ese tiempo la mayoría de la producción artística permanecía anclada en poéticas decimonónicas; en prácticas convencionales o académicas, ligadas a naturalismos y realismos diversos que, hasta la mitad del siglo xx, para la mayoría, fueron lo canónico. Productos ligados con frecuencia al arte de propaganda, a las conmemoraciones oficiales, al arte sacro o al retrato. El espíritu innovador habitaba solo en la propuesta artística de un reducido sector que trataba de construir un espacio cultural nuevo en el contexto de un famélico mercado del arte, unos mecanismos de producción-exhibición controlados por las estructuras del poder y a contrapelo de la ideología y la burguesía dominantes. La realidad era la de una cohabitación de formas de hacer clásicas y diferentes vanguardismos. Por ejemplo, cuando, gracias a la protección estatal de la II República, la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) viajó por Europa (no sin polémica sobre la inclusión o no de artistas catalanes nombrados como tales), lo hizo con una propuesta que, junto a obras y artistas de vanguardia, como Alberto Sánchez, Joan Miró, Maruja Mallo, Pablo Picasso o Manuel Ángeles Ortiz, exponía obras que ni entonces ni hoy podrían considerarse novedosas. De hecho, la SAI declararía que “su propósito esencial” era “compaginar en todo instante la selecta modernidad con el mayor y más amplio eclecticismo”. A nivel nacional, no será hasta la exposición en el Jeu de Paume de París de 1936 –*L’Art espagnol contemporain, peinture et sculpture*– cuando los criterios institucionales vayan mostrando cierta apertura, aunque muy alejada aún de los que regirían el magnífico Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937;⁴ que aun así fue campo de batalla entre los realismos más o menos expresionistas, los nuevos lenguajes, las artes y los saberes populares y la urgencia de la propaganda. De manera que, aunque haya hoy una primera mirada que nos haga percibir el vanguardismo como una cosa única y lo propio de una época, lo cierto es que este fue un arte en discusión. Un debate que no se redujo a una oposición entre experimentalismos (o vanguardismos, o “lo nuevo”) y el clasicismo (o academicismo), sino que es una dialéctica atravesada por múltiples tensiones: por un lado, por las maneras de entender lo cosmopolita o universal y lo nacional o lo propio, y, por otro, por la hipotética oposición entre la autonomía del arte y su función social o política. Estas relaciones son más complejas de lo que podría pensarse. En los experimentalismos no existe solo el cosmopolitismo y la autonomía del lenguaje, y no caminan necesariamente hacia la abstracción. Entre los naturalismos, realismos y figuraciones hay también aspiraciones universales e investigación del lenguaje, y tanto las propuestas más vanguardistas como las menos quieren ampararse en memorias y tradiciones locales y acuden a “lo popular”. En medio de todo esto, las urgencias políticas del arte, su función social y su razón estética van y vienen de mano en mano, a veces no se hablan y otras bailan juntas. Todo este entramado genera una multiplicidad de intercambios, influencias y traducciones entre la geografía, la historia, los lenguajes y las prácticas artísticas. Es un espacio de negociación donde artistas, movimientos, estilos y poderes públicos van buscando un lugar desde el que hacerse legibles y legitimarse. Por ejemplo, en el primer tercio del siglo xx hay una amplia corriente figurativa de intención renovadora, de la cual podemos imaginar algo en algunos autores aquí presentes, cuyo naturalismo sobrio y sintético, persiguiendo una idealización de lo representado, en su depuración en las formas y los temas, se sitúa entre una sensibilidad novecentista, en cierto modo académica y con el eco de algunos *ismos*. Se trata de autores como Tónico Ballester, del que podemos ver *Jirafas* (1932), *Torito ibicenco* (1947), *Gallito* (1932) y *Osito* (1932), este último en colaboración con el innovador ceramista Alfons Blat; o como Rafael Pérez Contel, con *Mujer al viento* (1930) y *La Bola* (1952). Sin ser ninguno radicalmente experimentales en lo formal, sí fueron vanguardistas en lo social. Artistas comprometidos que participaron activamente en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) y en la revista *Nueva Cultura* (1935-1937), junto a Renau y Manuela Ballester, entre otros, y cuya peripecia vital está profundamente vinculada a sus ideas –ambos sufrieron prisión–. Más trágicos fueron los compromisos de Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, participantes de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), una asociación con conciencia de clase desde la que se comprometen a dar un sentido “amplio y renovador a la vida artística nacional”, criticando la política institucional que habría conducido al anacronismo de las propuestas museísticas y al exilio de los artistas. Emiliano Barral –*Oso blanco* (1931)– falleció al mando de las Milicias Segovianas

⁴ Brihuega, Jaime: *La Vanguardia y la República*. Cátedra, Madrid 1982.

en el frente de Usera en la defensa de Madrid en 1936. También Francisco Pérez Mateo –*Lanzador de martillo* (1930)–, alférez del Batallón Comuna de París, murió en Madrid, en la defensa de Carabanchel (como gran parte de su obra, su cuerpo aún está desaparecido). Francisco Pérez Mateo es, sin duda, un singular e interesantísimo renovador del realismo español. La República les rendiría a ambos homenaje póstumo en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. El bajorrelieve *Lanzador de martillo* se inscribe en una tradición del momento, una especie de temática deportiva entre la épica y la lírica (recordemos la *Oda a Platko* de Rafael Alberti o la *Elegía al guardameta* de Miguel Hernández), y que en Francisco Pérez Mateo es frecuente –*El esquiador* (1931), *Los nadadores* (1930) o *Los boxeadores* (1930),⁵ esta última en paradero desconocido–. Muy recordado es su cartel *Tanto vale una hoz como un fusil, tanto un arado como una ametralladora, ¡coordinemos nuestros instrumentos de guerra y trabajo contra el enemigo común!*

4. “LO PROPIO” EN EL EXILIO. MANUEL ÁNGELES ORTIZ Y ALBERTO

Mucho se viene debatiendo sobre cuánto hubo de continuidad o de ruptura en la producción cultural española a causa de la Guerra Civil. Es difícil pensar que no hubo ruptura entre un gobierno –el de la República– que entendía la cultura desde su potencial emancipador y el Gobierno franquista para el cual era un arma de adoctrinamiento; es complicado si atendemos a los 150.000 fusilamientos, más de 200.000 exiliados, 500.000 prisioneros de guerra en campos de concentración, 100.000 trabajadores en batallones disciplinarios..., y un 50 % del profesorado expedientado o depurado durante la primera posguerra. Sin embargo, habrá continuidades, es cierto. Fundamentalmente en la voluntad intervencionista del Estado en la cultura; en la prolongación de los modos de hacer más académicos (y que poco aportaron al panorama español, hasta ir siendo minoritarios a mediados de la década de los cincuenta); en el casi clandestino trabajo de los epígonos del vanguardismo de los años veinte y treinta que permanecieron en España; y en lo que es más paradójico, en la pervivencia de determinados símbolos de “lo español”. Durante las décadas de los treinta y los cuarenta, lo que resulta manifiesto es que, aunque con claras diferencias en el sentido estético, la reivindicación de lo hispánico transita desde las filas progresistas –en las que era entendido desde una perspectiva de atención a lo popular y primitivo para su integración en un lenguaje nuevo y cosmopolita– hasta la retórica del nacionalcatolicismo franquista, eso sí, de carácter más autárquica, épica, anacrónica, y de regusto colonial, que en su mirada hacia atrás no propone una superación sino un orgulloso regreso (al “orden”). De manera que muchos de los mitos, o de los emblemas estéticos de lo español, el franquismo no los inventa, simplemente los reinserta en su discurso.⁶ Pero señalemos con un ejemplo una diferencia entre la concepción de lo tradicional en la cultura republicana y la franquista: en 1922 Federico García Lorca y Manuel de Falla colaboran, con la intención de defender la música tradicional andaluza, en la promoción de un festival de cante jondo en el Centro Artístico de Granada. En ese contexto Falla pronuncia una conferencia –*El cante jondo. (canto primitivo andaluz). Sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo*– a la que asisten Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Santiago Rusiñol, Joaquín Turina, Edgar Neville o Ignacio Zuloaga. En ella plantea, desde una defensa del valor universal de lo local, una relación en el espíritu de la “música natural andaluza”, como “injerto entre oriente y occidente”, con otras culturas y cadencias, encadenaciones, acordes y ritmos presentes en Aleksandr Borodin, Ígor Stravinsky, Maurice Ravel o Claude Debussy. Una perspectiva mestiza y de progreso impensable desde la mirada idealizada y ahistórica de la España popular y rural, que propondría la estética del nacionalcatolicismo. El autor del cartel anunciador del festival –“futurizante y a la vez de inspiración popular”⁷ fue Manuel Ángeles Ortiz. La propia ilustración del cartel se usaría como portada en la publicación de la conferencia de Manuel de Falla. Manuel Ángeles Ortiz, actor en *L'Age d'Or* de Buñuel, pintor y escultor, participaría en la fundación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa en la Cultura y en el Pabellón Republicano de la Exposición Universal de París de 1937. Gran amigo de Lorca, con el que colaboró intensamente en La Barraca, y de Picasso, podemos ver en esta exposición sus maderas petrificadas, realizadas en el exilio argentino, y verlo a él retratado en las magníficas fotografías de Roberto Otero entre otros “amigos españoles” del pintor malagueño (María Teresa León, Rafael Alberti o Francisco Bores).

Alberto, también exiliado, como Manuel Ángeles Ortiz, es probablemente uno de los artistas que, desde posturas antiacadémicas, con más pasión reivindicó lo autóctono y lo popular, y mejor supo integrarlo en un discurso moderno. Meses antes de la proclamación de la II República, Alberto Sán-

⁵ Según Josefina Álix en *Francisco Pérez Mateo, escultor (1903-1936)* MNCARS, Madrid 2002, *Los boxeadores* podría estar inspirada en el más famoso encuentro boxístico del arte: el disputado el año 1916 entre Jack Johnson y Arthur Cravan, del que el escultor habría sido testigo.

⁶ Pena López, Carmen: *Territorios Sentimentales. Arte e Identidad*. Biblioteca Nueva, Madrid 2012.

⁷ Bonet, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España*. Alianza editorial, Madrid 1999.

chez, Benjamín Palencia y Pancho Lasso fundaron lo que hoy llamamos la Escuela de Vallecas, una de las propuestas más trascendentes de los años treinta y que contó con el acercamiento de numerosos artistas y escritores como José Moreno Villa, Maruja Mallo, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Ballester, Nicolás de Lekuona, Alberti, Miguel Hernández, Gil Bel, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón... Hay algo en la poética de la Escuela de Vallecas, en aquellos paseos colectivos por los campos de Guadalajara y Toledo o por los alrededores de Madrid –los “espacios otros” que diría Foucault– que, en su reconsideración de lo popular, de lo primitivo y lo rural, del paisaje o quizá del antipaisaje (desolado y árido), en su amor a lo telúrico, a lo geológico, convierte la Escuela de Vallecas en ejemplo paradigmático del discurso que busca entretejer la memoria local y el arte moderno; de esa poética que encuentra en lo primigenio la fuente de la modernidad. Hay que atender especialmente a su concepción del paisaje como lugar, como lo que concierne a la vida real de los hombres; un lugar que ya sea urbano o suburbano y rural, siendo profano es sacralizado por su condición de memoria, pero también de apertura. Una concepción de la tierra y lo campesino que no podemos separar ni de un misticismo panteísta y lírico ni del anhelo de vinculación al terruño, de la mejora de las condiciones de vida, del sueño de “la tierra para el que la trabaja” inscrito en el pensamiento anarco-comunista de la época. “Me dicen: la ciudad y yo respondo... el campo”, así iniciaba Alberto su texto *Palabras de un escultor*. Como escribiría José María Moreno Galván: “Ellos no querían dejar de oír el último latido del mundo, pero tampoco renunciaban al perfume del pan candeal recién horneado ni al sabor amargo del aceite virgen ni al del vino recio.”⁸

Hay, por supuesto, una visión del paisaje de lo rural o lo popular, de lo español diferente, menos idealizada; me refiero a *Tierra sin Pan*, la película que Buñuel, junto a Eli Lotar, Joris Ivens, Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura, ruedan en Las Hurdes gracias a la financiación del escultor anarquista Ramón Acín, y que será estrenada en Madrid y prohibida durante el Bienio Negro. *Tierra sin pan*, en su radical denuncia, define lo español por oposición, desde el pensamiento crítico; aquí lo español es lo que debiera ser y no todo lo que ha sido o está siendo –“la miseria y el dolor”, diría Buñuel al presentar la película en Nueva York–. Es otra visión de lo español, es la España negra que viene ya desde Goya y el conflicto entre el pensamiento ilustrado y determinadas formas de lo popular y que se prolonga en José Gutiérrez Solana o Darío de Regollos hasta llegar al propio *Guernica* de Picasso.⁹

Pero volvamos a Alberto. Toda esa poética y su idealismo, en la fusión de lo telúrico y lo celestial, en la ascensión de lo humano en un proyecto político de justicia social, se condensa en *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937), una enorme escultura, una suerte de columna de más de doce metros de altura, encargo de Renau; erigida en la entrada del Pabellón de la República en París y desaparecida en Francia durante la II Guerra Mundial, y de la que hoy podemos contemplar una réplica a la entrada del MNCARS en Madrid. (Un trágico destino parece acompañar la obra –y la vida– de Alberto, ya que casi toda su producción escultórica se perdería en la destrucción de su casa durante los bombardeos de Madrid y hoy solo quedan registros fotográficos). “Llegará un día que podamos levantar una de esas estrellas, de Alberto, nuestras, en lo alto de un cerro –en el cerro de Vallecas– como una bandera. Una gran estrella”, escribiría el escultor Baltasar Lobo.¹⁰ Para aquel trascendental Pabellón diseñaría también las estanterías de la sección de artes populares. Durante la guerra Alberto luchó como voluntario en el Quinto Regimiento hasta que el Gobierno lo destinó a Valencia para enseñar dibujo en el Instituto Obrero. Él, mientras estuvo en España, mantuvo siempre vivo su anhelo revolucionario vinculado a su vocación experimental. Y, aunque publicara en *Octubre* y *Nueva Cultura* combativos dibujos políticos, las urgencias propagandísticas de un tiempo convulso que parecían reclamar imperativamente un hacer realista nunca le vencieron. Convencido de la trascendencia de su razón estética, se vería inmerso en una interesante polémica sobre la naturaleza formal del arte políticamente comprometido con Renau y Antonio Rodríguez Luna. En 1938 tuvo que huir de Moscú con su familia, acompañando la evacuación de los “niños de la guerra”. A pesar de su nostalgia, ya nunca podría volver. Al principio de este exilio, Alberto se dedicó sobre todo a una intensa actividad como pintor escenógrafo, pero su actividad escultórica quedó momentáneamente suspendida en su difícil adaptación a la realidad soviética y las directrices formales del realismo socialista, para las cuales aquel lenguaje transformador y experimental no tenía cabida. A partir de 1956, cuando tras el XX Congreso del PCUS se inicia el proceso de desestalinización, Alberto, a pesar de ni siquiera poseer un taller, realizará medio centenar de esculturas con los materiales que tenía a mano, verdaderas obras maestras en las que, ahora sí, evocaba su surrealizante poética “vallecana”; “(...) como esos ríos que

⁸ Moreno Galván, José María: “Alberto redescubrimiento de un escultor”. *Triunfo*, nº 419, año XXV, 13 de junio de 1970, p. 13.

⁹ Pena López, Carmen, *op. cit.*

¹⁰ Lobo, Baltasar: “Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto”. *Realidad*, nº 9, Roma, abril 1966, pp. 136-137. Citado en Cabañas Bravo, Miguel: *Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París*. Fundación Caja de Burgos, Burgos 2018, p. 56.

se entierran en la arena de un gran desierto para surgir de nuevo y desembocar en el océano, solo después del XX Congreso, Alberto volvió a su verdadera, a su trascendente creación”, diría Pablo Neruda.¹¹ De aquella época, de 1960-1962, son las dos piezas que están presentes en la exposición: *El gallo y la gallina* y *Casa del pájaro ruso*. Hay una *Casa del pájaro* que, según cuenta Gregorio Marañón y Bertrán de Lis en sus *Memorias del Cigarral*, trajo de Rusia escondida en una maleta con otras obras el sobrino de Alberto, Jorge Lacasa, con la intención de venderlas y obtener dinero suficiente para facilitar el regreso de España de la familia del escultor;¹² cuya muerte en Moscú en 1962 había provocado una reacción de recuerdo y homenaje entre los exiliados españoles, especialmente en Latinoamérica, que puso en marcha una recuperación que en España llegaría más tarde. “Las obras de Alberto Sánchez, severas y grandiosas, nacidas de la intensa comunicación entre un hombre y su patria, criaturas del amor extraordinario entre un gran ser humano y una tierra poderosa, permanecerán en la historia de la cultura como monumentos erigidos por una vida que se consumió buscando la expresión más alta y más verdadera de nuestro tiempo.”¹³ Durante cuarenta años la dictadura se encargó de ocultar, de censurar y prohibir la cultura creada desde el exilio. Una voz que es también “española”. La llegada de la democracia debería haber reparado esta situación. Pero solo se ha hecho parcialmente, interrumpida por “prudencias políticas” y probablemente la pervivencia de esquemas interpretativos heredados del franquismo. Revisar críticamente el pasado y la historiografía dominante no es solo un regusto erudito por la relectura, es un acto fundamental para saber cómo se construyen o destruyen las posibilidades y potencias del presente. Hay una responsabilidad ética en la recuperación del exilio.

5. JULIO GONZÁLEZ Y EL HOMENAJE DE MARTÍN CHIRINO

Pero como diría Lessing en su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), reflexionando, ya entonces y según Rosalind Krauss, sobre la escultura como despliegue de los cuerpos en el espacio: “será mejor que vuelva a mi camino, si cabe que tenga camino quien no es más que un paseante”. Volvamos a la cuestión de la escultura y sus zarandeos por el tiempo y la modernidad. En el comienzo de esta historia mucho tuvo que ver la amistad, el diálogo, la confluencia de Picasso, Gargallo y Julio González, cuando hacen que la escultura en hierro dibuje la forma en el aire como si fuera la materia escultórica; cuando el espacio se hace parte primordial de una obra, que ya no es hermética y cerrada, sino abierta y a la vez vuelta sobre sí misma, (“espacio interior”, diría Chillida), simultáneamente interior y exterior, quizá.

Incluso en los trabajos más académicos de Gargallo y Julio González se observa una voluntad de renovación, de problematización del lenguaje escultórico. Aguilera Cerni dice que esa libertad inventiva, junto a la reconquista de los oficios artesanales en diálogo con la cultura industrial –que es visible en la fragua familiar de Gargallo y en la estirpe orfebre y la experiencia de obrero industrial de Julio González–, es herencia del modernista Gaudí.¹⁴ Pero puede que haya algo de absorción formal del modernismo en la producción de Pablo Gargallo, en su empeño por ceñir la curva y el arabesco a la tradición cubista. Sin embargo, Julio González, que alterna su trabajo en hierro con el tallado, es simultáneamente figurativo y abstracto. Figurativo, por ejemplo, en *La Montserrat* (1937) –una campesina catalana con un niño en brazos y una hoz en la mano, presentada en el Pabellón de la República de París en 1937, y que se convertiría en un símbolo contra la violencia de la guerra–; y abstracto, como en *Femme au miroir* (Mujer ante el espejo) (1937), que mostró al mismo tiempo en el Museo Jeu de Paume de París porque José Gaos, como comisario general, la había rechazado para el Pabellón de la República. Ambas piezas derivan del tema de la maternidad que Julio González iría desarrollando, sobre todo desde la representación de la mujer del pueblo, de la campesina; pero con aproximaciones formales, tanto pictóricas como escultóricas, muy diversas, que van desde dibujos casi novecentistas a representaciones mucho más expresivas y dramáticas: trabajos experimentales en plancha de hierro en los que hay una reducción radical de lo real a sus elementos esenciales, fragmentos, manos o rostros –*La Montserrat* gritando que la muerte le impidió acabar–. Sin embargo, aunque vanguardista en lo formal, no lo es tanto en su visión de la mujer. Figurativa o abstracta, es siempre madre, además de campesina –*madonna* o *pietà*–, y cuando no, “mujer ante el espejo”. Su mirada se alinea en este sentido con la propuesta general del Pabellón; ahí está el desgarrado dolor de otra madre en el *Guernica* (1937) de Picasso, o en los *Aviones negros* (1937) de Horacio Ferrer. Parece que la II República fue sustituyendo la imagen de la mujer miliciana combatiente por una heroína de retaguardia dedicada a la producción de bienes

¹¹ Neruda, Pablo: “El escultor Alberto”. *Realidad*, n.º 1, Roma, septiembre-octubre 1963, pp. 112-113. Pablo Neruda: *Para nacer he nacido*. Seix Barral, Barcelona 1978, pp. 116-117. Citado en Cabañas Bravo, Miguel: *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio de 1939*. Renacimiento, Sevilla 2017, pp. 98-99.

¹² Marañón y Bertrán de Lis, Gregorio: *Memorias del Cigarral 1552/2015*. Taurus, Barcelona 2015, p.202.

¹³ Cañas Bravo, Miguel, *ibidem*.

¹⁴ Aguilera Cerni, Vicente: *Iniciación al arte español de posguerra*. Península, Barcelona 1970, p. 122.

materiales y a los cuidados. Madre y personificación de la víctima y su dolor.¹⁵ Tanto esa dialéctica abstracción /figuración como la evolución en la iconología de lo femenino podemos verlas en *Paysanne de Montserrat au fichu* (Campesina de Montserrat con pañuelo) (1934-1936); en una *Medalla* (1934-1941) –un rostro que tanto nos recuerda su proximidad a Picasso–; en el carácter abstracto de *Personnage dit “Femme au miroir”* (Personaje llamado mujer ante el espejo) (1934); y en *Daphné* (1937). Parte del proceso de creación de sus esculturas podemos intuirlo en la contemplación simultánea de las piezas en madera o escayola primero y después en bronce, a veces póstumos: en *Petite maternité assise* (Pequeña maternidad sentada) (1934) y en la simpática *Barbe et moustache* (Barba y bigote) (1933-1934). *Masque couché dit “Le religieux”* (Máscara llaciente llamada “El religioso”) (1941-1942) se inscribe en esa constante de indagación formal a través de la máscara que visibiliza aquel interés de las vanguardias por “lo primitivo”, en la búsqueda de una pureza formal que pudiera reducir esquemáticamente las formas a lo significativo.

Julio González, en una entrevista en *Cahiers d’art*, declaraba: “Que el público comprenda o no, el artista no debe hacerle ninguna concesión. Además, ¿por qué comprender? ¿Acaso comprendemos la Naturaleza? Y, sin embargo, el público le rinde continua admiración. Lo bonito en el arte produce el bibelot”¹⁶. Responde así, y sobre todo desde la versatilidad de su trabajo, a la compleja polémica que parecía situar a los artistas en la disyuntiva entre un arte comprometido –de urgencia– responsable históricamente y en consecuencia accesible, y una razón estética experimental y por tanto minoritaria; y en esa capacidad de hacer cohabitar ambas responsabilidades se nos aparece hoy como un artista fundamental. De modo que su importancia como artista no proviene exclusivamente de su aportación técnica en el desarrollo de una nueva gramática en la escultura del siglo xx; no solo es lo que es porque a partir de la idea del espacio y el hueco como concepto positivo en la generación de formas, abra nuevas posibilidades al lenguaje y pensamiento escultórico, no únicamente por aquello que él definiría como el matrimonio entre la materia y un espacio susceptible de ser dibujado, sino por ser un ejemplo meridiano de la capacidad de la vanguardia para dar respuesta a la realidad histórica sin renunciar a una poética experimental.

La influencia del trabajo de Julio González en la escultura del siglo pasado será enorme, pero si hay alguien que se convierte en su heredero ese es Martín Chirino, que lo descubriría en 1952, en un viaje a París. La contemplación de las obras de Julio González le lleva según sus propias palabras al “entendimiento de la utilización de las herramientas, condición indispensable para llegar a formar parte, con el dominio del oficio, del clan de la fragua, del forjador lector del hierro, del gremio de los herreros”. Pero con Julio González no solo compartirá el respeto y la admiración por el trabajo artesanal, por el oficio de la forja, también comparte el interés por lo primitivo –o por lo que hay de primigenio en lo primitivo–, es decir, por esa búsqueda en lo originario de una síntesis de lo significativo universal, por ese impulso vanguardista de empezar de nuevo. Ese sincretismo entre lo vanguardista o lo africano, esa relectura está presente en numerosas esculturas y series –las series de cabezas con tocado de su *Crónica del siglo xx* (*Santa Teresa, Florentina*) donde se nos hacen tan presentes las máscaras de Julio González y Pablo Picasso, Gargallo o Brancusi; *Afrocan*, apócope de África y Canarias donde se da una síntesis entre la máscara africana y la espiral guanche; *Penetreacan*, que semejan tótems–. En Martín Chirino el interés por lo ancestral pone su acento en lo autóctono canario, en el arte totémico, en las pintaderas y los petroglifos de la cultura guanche. Chirino es un artista en cierto modo anacrónico, como él mismo dice, “un artista más moderno que contemporáneo” en su fascinación, en su melancolía por la vanguardia que se explicita a través de su obra en numerosos homenajes: a Miró, Marinetti o Malevich, al *Guernica* y, por supuesto, a Julio González. En 1955, Martín Chirino y un grupo de amigos, artistas y poetas canarios, entre los que estaba Manolo Millares, se instalan en Madrid. En estos años conoce a Ángel Ferrant, que diría de él que tautológicamente “Martín Chirino es un escultor”, por su insistencia en el oficio y la pervivencia de algunos conceptos tradicionales de la escultura, cuando se consagra al hierro y, desde un particular informalismo, busca el adelgazamiento de la forma y una ingravidez imposible, como en *La espiga* de 1957. De su pequeño taller madrileño de aquellos años saldría su *Homenaje a Julio González*, que presentará en la tan traída y llevada exposición itinerante, *Frank O’Hara-New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA de Nueva York. Exposición que recorrería durante dos años Estados Unidos, desde Washington hasta Texas, en la que participarían Chillida, Chirino y Oteiza

¹⁵ La imagen de la mujer miliciana queda reflejada en numerosos reportajes gráficos en carteles de guerra y en el emocionante poema de Miguel Hernández “Rosario dinamitera” en *Viento del pueblo* (1936-1937): “Rosario, dinamitera, /sobre tu mano bonita /celaba la dinamita / sus atributos de fiera. /Nadie al mirarla creyera / que había en su corazón / una desesperación / de cristales, de metralla / ansiosa de una batalla, / sedienta de una explosión (...)”.

¹⁶ Respuesta de Julio González a una encuesta en *Cahiers d’art* de los números 1-4, 1935, p. 33. Citado en Viatte, Germain: “Libertad el grito de Julio González”. Catálogo de la exposición *Julio González esculturas y dibujos*, Fundación Juan March, Madrid 1980.

(de los presentes en esta muestra)¹⁷ y que supondría el mayor éxito de una curiosa política de alianza entre la dictadura y el arte de vanguardia, que se inicia en 1945, cuando se crea el Instituto de Cultura Hispánica, desde el que se conseguirá el éxito y la homologación internacional del arte español de la época. González Robles es su figura de referencia al comisariar la I Bienal de Alejandría; la IV Bienal de São Paulo en 1957, en la que Oteiza obtuvo el Primer Premio de Escultura; la Bienal de Venecia en 1958, donde triunfaron Chillida o Tàpies y la “abstracción dramática”; la V Bienal de São Paulo; y una serie de colectivas en importantes museos de París, Lisboa, La Haya, Ámsterdam, Múnich...

6. LA LAMBRETTA DE OTEIZA

Tras la guerra, en el territorio nacional conviven prácticas artísticas de muy diverso carácter: unas vinculadas al academicismo, a un conservadurismo académico, que poco o nada aportaron al desarrollo del arte de la época; otras que intentaban continuar los procesos experimentales iniciados en los años veinte y treinta, y finalmente las emergentes: Antoni Tàpies, Joan Brossa, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Pablo Palazuelo, Andreu Alfaro, etc., que buscaban una renovación desde las dificultades para conocer la experiencia de las vanguardias españolas anteriores a la guerra y la actualidad internacional. Si para Chirino fue una revelación su viaje a París de 1952, Alfaro nos recuerda:

En aquel momento, sólo unos pocos artistas españoles pudieron destacar, aunque solía ser sobre todo fuera de España; ellos fueron los primeros que vieron lo que pasaba en el mundo moderno del arte europeo. Yo soy de los artistas de los cincuenta que todavía no han ido a París, y eso era condición *sine qua non* para saber qué estaba pasando y qué podíamos hacer en arte. Se debería hacer una reflexión sobre lo que supuso en aquella España de ciegos y sordomudos ir o no ir a París; poder conocer, poder saber, cuando durante el franquismo no se conocía nada de lo que estaba pasando en Europa. Para los valencianos –yo soy valenciano–, sólo existían Sorolla y Benlliure, y pare usted de contar.¹⁸

Probablemente, una de las primeras actividades abiertamente beligerantes con el conservadurismo artístico de la posguerra, aún en los años cuarenta, fuera el postismo de Eduardo Chicharro Briones o Carlos Edmundo de Ory, que opuesto a la recuperación de modelos artísticos del pasado remoto, propuesta desde la cultura oficial, trató de entroncar con la desmitificación del arte y el clima de libre creatividad vivido en los movimientos artísticos europeos de entreguerras. Pero sus actividades no tuvieron buena acogida y la censura requisaría tan solo dos meses después de su aparición su revista *La Cervatana*. Es también cuando Joan Brossa se inicia como poeta en lengua catalana, realiza los primeros poemas visuales o “experimentales” y empieza a encontrarse objetos. En 1948 fundaría la revista *Dau al Set* con Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Arnau Puig y Joan-Josep Tharrats. Es el tiempo en el que se publican *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, o *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero; cuando Ángel Ferrant, escultor, dibujante, diseñador y pedagogo de ideología izquierdista, al que la dictadura había despojado de su puesto en la Escuela de Artes y Oficios, subsistía gracias a encargos privados en el conservador ambiente de Madrid. En el verano de 1945 en Galicia, Ferrant realizará una serie de piezas de una elaboración mínima, ensamblando objetos encontrados en sus paseos matutinos por la playa de Fiobre: conchas, cantos rodados, raíces, anzuelos, maderas, etc. *Objetos hallados* o *Esculturas intactas* por esa ausencia de manipulación que los caracteriza, esa levisima intervención sobre los materiales, acaso solo su yuxtaposición, su coincidencia, su frágil suma empiezan a ser *Hélice* o *Tormenta*, *Pescador de Sada*, *Aldeana de Fiobre*, *Pájaro de marondina* o *Suspiro de buzo*. Ese gesto en apariencia banal de libertad creativa vinculado a una felicidad infantil que había en los *Objetos hallados* abría nuevos caminos a la escultura española de posguerra. Ferrant aborda este trabajo desde lo casual, lo frágil, el gesto mínimo y la materia anecdótica, miserable. Es hacer casi sin hacer y con los deshechos. Liberado el objeto minúsculo de cualquier pretensión surrealizante de ruptura de alguna relación, asociación o lógica convencional, de cualquier voluntad metafórica, y al límite de la representación. Es elevar el encuentro y la contemplación a juego poético; mirar lo mínimo con la mirada creadora moderna. Ahora la cualidad del escultor no es el oficio virtuoso, es solo saber ver y combinar –algo que nos dará la oportunidad de hacer a nosotros en su *Escultura Infinita*, pero sobre eso ya nos extenderemos después–. Esos *Objetos hallados* serían a comienzos de 1946 muy mal recibidos por la crítica. La dificultad para desarrollar libremente una propuesta poética diferente de la razón, o más bien la sinrazón estética dominante y jaleada socialmente, nos recuerda como imagen especular (en una versión seguramente más trágica) la de Alberto Sánchez,

¹⁷ Además de Chillida, Chirino y Oteiza, integraban la exposición: Canogar, Cuixart, Farreras, Feito, Millares, Lucio Muñoz, Jorge de Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Tàpies, Joan Josep Tharrats y Manuel Viola.

¹⁸ Andreu Alfaro, “Decía Klee que cuando un artista habla o escribe...” en Calvo Serraller, Francisco (ed.), *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Taurus, Madrid 1987.

en Moscú, ambos constreñidos en su hacer experimental por totalitarismos de distinto signo. Aquí, de Ferrant, podemos ver *Figura 18*, una de las 24 piezas (más 31 dibujos) que fueron expuestas en 1957 en la galería Syra de Barcelona con el título genérico de *Todo se parece a algo* y bajo el lema: “En el reino corpóreo al menos, *todo se parece a algo*. Pero eso, mientras para unos ocasiona revelación, para muchos resulta equívoco desconcertante”.

Durante los años cincuenta, Franco se había quitado el perenne uniforme militar y se había vestido de civil, y con ese gesto la propuesta iconográfica del nacionalcatolicismo empieza a declinar. Como ya dijimos, es el tiempo de la Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) y de la prohibición de *La colmena* de Camilo José Cela, del Congreso de Arte Abstracto de Santander (1953); de los premios internacionales (a Oteiza, a Tàpies, etc.); del trabajo de nuevas e importantes galerías de arte y también del fracaso de las estrategias político-culturales del exilio. (Y Europa en su posguerra). Es el fin de las cartillas de racionamiento, y cuando se firman los acuerdos con Estados Unidos: *Bienvenido Mister Marshall*, el desembarco –Coca-Cola, *rock and roll* y estrellas de Hollywood–. Vespas, mulas y burros en el mundo rural, canción francesa, existencialismo y los yogures aún de venta exclusiva en farmacias; una inflación desbocada, la mujer necesitada del permiso del marido para trabajar, abrir una cuenta bancaria, firmar un contrato o pedir el pasaporte. Cuando “todos los delitos eran pecado pero eran peores por ser pecado que por ser delitos”, dice Almudena Grandes. Y cuenta Alfaro –hablando de vespas y Lambrettas y de ese entonces, y veo en ello una imagen de los tiempos y del devenir de la escultura– lo siguiente:

(...) yo nunca hubiera ido a París sin un empuje como el que me dio Oteiza. Yo había ido a Irún a ver a Jorge y me atreví a subir detrás de él en una Lambretta con él delante conduciendo y sin parar de hablar conmigo, volviéndose, discutiendo y yo detrás cada vez con más peligro y más miedo. Resistí todo el tiempo que estuve en la Lambretta de Oteiza. Ésta fue la gran energía que me transmitió y para mi torpe memoria ha sido imborrable. Y conservo este recuerdo con el cariño y admiración de ahora.”¹⁹

En 1956 son los sucesos de Madrid y las detenciones de Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, Ramón Tamames, Enrique Múgica, Javier Pradera.... Y en el arte de vanguardia, pensamiento abstracto. Y es el tiempo de la Guerra Fría y la desolación humanista continua, y se aviva el debate –nacional e internacional– sobre si la pura visualidad (la autonomía del arte) es alienante o no. Mientras, aquí, para los medios artísticos dominantes, el realismo era la marca indeleble y eterna de lo hispánico, y la abstracción debía negociar las posibilidades y el sentido de su existencia entre su convivencia con el Estado franquista y su oposición al régimen, poniendo de relieve que las complejas relaciones entre arte, sociedad y Estado no son uniformes; que las formas culturales y las interpretaciones del mundo, aunque críticas, pueden ser promovidas o manipuladas por los poderes políticos o los intereses económicos; que pueden ser institucionalizadas; que su discurso, en función de los dispositivos y contextos de comunicación, será resignificado. En definitiva, que cualquier mirada, o mejor, lo que el sistema hace visible, es el impuro producto de un toma y daca, resultado de una dialéctica entre los individuos, la sociedad, las instituciones y las élites. Es este el momento de la creación de nuevos grupos de artistas y colectivos que proponen una renovación estética y política: Parpalló, El Paso, Equipo 57... y Estampa Popular, que fue fundado en 1958 en Madrid, Córdoba, Sevilla, Valencia y el País Vasco, y se desmarca de las tendencias abstractas para proponer un arte pop muy particular, autóctono, distanciado del anglosajón, profundamente comprometido social y políticamente. (¿Podríamos llamarle un *agit-pop*?). Durante todo este periodo, que oscila entre la autarquía y el aperturismo socioeconómico, se da una singular articulación entre el franquismo y una abstracción española que va del informalismo al arte analítico, promovida en el marco de lo que se llamaban “políticas de Hispanidad”. Se trata de una “apertura táctica” de doble vertiente: artístico-cultural y político-económica, que tuvo una eficacia como instrumento diplomático fuera de toda duda (escribiría Aguilera Cerni). En ese contexto, la mayoría de los críticos, artistas e historiadores insisten en proponer una línea de continuidad entre las grandes tradiciones pictóricas españolas (Velázquez, Zurbarán, el Greco o Goya) y la producción artística del momento. Se trata de un discurso esteticista que separa radicalmente el arte de cualquier otra consideración. En ese relato quedarían fuera artistas, que lo eran también del gesto abstracto, pero mucho más líricos, tan interesantes como Moisès Villèlia. Desde mediados de los años cincuenta Villèlia irá abandonando la figuración para realizar una serie de obras en madera tallada, pino, sabina, nogal o fresno, de formas estilizadas y carácter orgánico, cargadas de sugerencias poéticas, a las que con el tiempo se impondrá una idea de fragilidad y ligereza que le invita a modificar los elementos de trabajo e incluir progresi-

¹⁹ Alfaro, Andreu: “La expresión del dolor”. *El País*, Madrid, 10 de abril de 2003. Obituario de Jorge Oteiza.

vamente materiales cada vez menos rígidos y resistentes, más heterodoxos y humildes, principalmente de procedencia vegetal, que contribuyen a potenciar la ingravidez de sus trabajos: caña de bambú, corteza de cactus... Buscando una ligereza que logrará plenamente en sus móviles. La caña de bambú era un objeto frágil, ligero y maleable que podía plegarse, cortarse y ensamblarse hasta adoptar cualquier forma; que al no exigir un tipo de virtuosismo técnico de carácter académico, rehuía “la beatería del artífice”, que diría Ángel Ferrant; y que además, al eliminar esa épica de la herramienta y la resistencia del material en favor de la ductilidad, entroncaba con ese conocimiento directo de la naturaleza que predica el pensamiento zen al que Villèlia era tan sensible por su querencia a los misticismos y filosofías orientales.

Su obra fue obteniendo el reconocimiento de críticos y de artistas como Alexandre Cirici o Ángel Ferrant, Brossa, Miró, Tàpies (con estos tres últimos y el músico Mestres Quadreny colaborará en el singular libro-objeto *Cop de Poma* de 1963)... Se suele considerar a Moisès Villèlia como epígono de Ángel Ferrant y Leandre Cristòfol. Es cierto que hay concomitancias entre Ferrant, Villèlia y Cristòfol: los tres elaboran, en algún momento, una poética lírica e intimista que, vinculada a la fragilidad de los materiales, se funda en el sencillo discurso de un liviano gesto caligráfico en el espacio. Pero me gusta pensar también en la importancia de Josefa Tolrà: Villèlia, a través de Brossa, con el que había establecido una gran amistad y con el que realizara múltiples colaboraciones, conocería al grupo *Dau al Set* y a Joan Prats (aquel sombrerero fundador de ADLAN y promotor del Club 49 –un grupo conspicuo de personas atentas al arte nuevo, como lo describiría Ferrant–), y en ese intercambio de amistades el escultor le presentaría a Josefa Tolrà, médium y artista que, mientras se hallaba en trance y con voz posesada, resolvería dos cuestiones fundamentales que le había planteado Brossa: ¿qué es el arte? y ¿qué es la pintura?: el arte –dijo– es “un correo de tipo práctico” y la pintura “es la naturaleza, pero no te olvides que tú también eres la naturaleza.”²⁰ Hay una definitoria claridad *mediúmnica* en sus palabras; con la primera respuesta resume la obra de Brossa; con la segunda, la de Villèlia: tomar de la naturaleza para transfigurarla, desde la naturalidad, en una naturaleza imaginaria. O, dicho de otra manera, devolver el arte a la vida, aspiración inscrita en el trabajo de Villèlia y en todo el proyecto vanguardista. Villèlia realizó esculturas livianas y móviles, pero también trabajó con estructuras reticulares de carácter orgánico, ideó montajes, piezas combinables al gusto del espectador y en París, cuando bajo los adoquines estaba la playa, fue dibujando y taladrando el papel como material escultórico. Y en Argentina y Ecuador enriqueció su obra con el conocimiento de las culturas precolombinas, su historia, sus perspectivas de lo mágico y su relación con la naturaleza.

Y de pronto son los años sesenta: mercado común y turismo, éxodo rural y emigración, el endurecimiento de las huelgas, el “contubernio de Múnich”, el Seat 600 y una televisión en cada casa como utopía cotidiana, el nacimiento de ETA y la ruptura de aquel matrimonio de conveniencia entre la política cultural del franquismo y el arte de vanguardia. Recordemos, por ejemplo, la renuncia de Tàpies en 1959 a participar en la exposición *13 Peintres Espagnols Actuels* en el Museo de Artes Decorativas de París, que iría desencadenando las posteriores negativas a colaborar con exposiciones oficiales de Saura o Millares.²¹ Es el tiempo de la oposición desde el interior al régimen franquista; doblemente interior por parte de la sociedad civil española –jóvenes universitarios, trabajadores con conciencia social, sindicalistas, nacionalistas, intelectuales y artistas comprometidos (en virtud de la teoría sartreana del compromiso, la responsabilidad del artista y la idea de testimonio)–, pero también por una tibia contestación interior en el propio seno del franquismo, nacida del conflicto entre monárquicos falangistas y católicos y cuando personas inicialmente afines al régimen van sintiendo la urgencia ética de separarse de él. Una suma de disidencias. A la vez se prohíbe en España la exhibición de *Viridiana* de Buñuel, ganadora en Cannes, y se da la orden de destruir la cinta, que la actriz protagonista, Silvia Pinal, logrará salvar; el poeta Marcos Ana es liberado tras veintidós años y siete meses en el penal de Burgos: “Mi pecado es terrible; quise llenar de estrellas el corazón del hombre”, escribiría. Luis García Berlanga estrena *El verdugo* en el Festival de Cine de Venecia en 1963, “uno de los mayores libelos que jamás se han hecho contra España”, según Alfredo Sánchez Bella, a la sazón embajador de España en Roma. Semanas antes, los anarquistas Enrique Granado y Joaquín Delgado fueron ejecutados y aún estaba reciente el fusilamiento de Julián Grimau. Es el despliegue conmemorativo de *XXV Años de paz* con el encargo a Emilio Pérez Piñero y el *Pabellón Transportable para Exposiciones* (1964). En contestación: la exposición *España Libre 1964-1965*, dedicada al arte antifranquista español, organizada en varias ciudades

²⁰ El encuentro entre Brossa y Josefa Tolrà está contado en Borràs, María Lluïsa: *Villèlia*. Polígrafa, Barcelona 1974, p. 118.

²¹ Esa tensión, al final de los años cincuenta y principios de los sesenta, dio paso a un progresivo distanciamiento de posturas, que ya se anuncia en la carta de Suárez de Puga a González Robles con motivo de la preparación de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA: “Tú bien sabes que el problema con el que nos enfrentábamos era el de la postura disidente, ridícula y desagradecida de aquellos pintores a los que España había presentado al mundo y actualmente hacen pinitos de independencia artística y de otras clases”.

italianas gobernadas por ayuntamientos comunistas y con la implicación de Giulio Carlo Argan y Mario de Micheli. 1965 es el año en que los catedráticos José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván y Agustín García Calvo fueron expulsados de la Universidad, y José María Valverde y Antonio Tovar renunciarían voluntariamente a sus cátedras como protesta.

A comienzos de la década, en 1960, Ángel Ferrant presenta en Venecia su *Escultura infinita*, un grupo de obras producidas entre 1958 y 1960, un concepto o una “familia” de trabajos más que una serie; diecinueve conjuntos de hierro constituidos por unidades de ensamblaje variables, o piezas móviles (un mínimo de dos y un máximo de catorce unidades), que puede encajarse de diversas maneras, de modo que la forma final del conjunto, o de la obra, es susceptible de múltiples variaciones. A esta familia pertenece la serie *Venecia*, de la que aquí tenemos la n^o 10 (1958). Mientras, en Valencia se presenta en el Ateneo, por iniciativa del grupo Parpalló, la *Exposición conjunta de arte normativo español*.²² Muestra articulada como manifiesto de un movimiento que discute el término *abstracción* para referirse a lo no figurativo, por lo que implica de alejamiento de la realidad, y que se inscribe en una tradición pictórica diversa, y ajena a esa distinción. Además, busca intervenir en el mundo y, como diría Giménez Pericás, “anular el viejo divorcio entre la ciencia, el arte y la ética”²³ y mejorar las condiciones de vida. Para lo cual invita a participar al diseño, la arquitectura, el urbanismo... En Barcelona y Madrid se lleva a cabo una importante exposición de Julio González; en la Sala Gaspar se muestran treinta cuadros nuevos de Picasso; en la Galería Darro, organizada por Moreno Galván, hay una selección de artistas ibéricos y ADLAN, y entre esta muestra y las otras se trabaja “para establecer los eslabones preciosos de esa modernidad que hoy ha llegado a ser elemento cotidiano de la vida española. Y, además, porque sabíamos que lo que constituyeron descubiertas de ese decenio clave habían quedado sumidas en una especie de nebulosa, tras la conmoción de nuestra guerra.”²⁴ Entre finales de los años cincuenta y sesenta se va tratando de recuperar la memoria de las vanguardias, y en tensión o diálogo con el informalismo y abstracciones expresionistas o surrealizantes convive una voluntad analítica que piensa la forma, el movimiento y el espacio desde la recuperación de una tradición presente en el cubismo y el constructivismo –que será fundamental para la escultura y cuya intención originaria podemos entender perfectamente a través de la pieza de Salvador Montesa *Construcción V* (1958)–. Se trata de una abstracción geométrica que, del concretismo al normativismo, comprende un cruce de referencias, concepciones teóricas y desarrollos prácticos muy diversos: el arte constructivo, el arte concreto, el arte cinético, el arte óptico...

Sin embargo, mucho antes, ya en 1947, Palazuelo realizará sus primeras composiciones abstractas. Recién restablecidas las relaciones con Francia y abierta la frontera, marcharía a París, donde se encontraría con Eduardo Chillida (con el que llegaría a compartir taller, en la pequeña localidad de Villaines-sous-Bois); dos años después, también acudiría Eusebio Sempere, becado por el Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), huyendo del “ambiente provinciano y vulgar de Valencia”. Un ambiente que, como era de esperar, recibiría muy críticamente ese mismo año una exposición de sus primeras composiciones abstractas. Pero ya hemos hablado, o ya nos ha contado Alfaro –del que podemos ver *Módulos 3 A* de 1967–, la trascendencia parisina en el desarrollo de la abstracción geométrica española. Sin menoscabo de que la crítica vea también aquí, como en el informalismo, su intrínseca españolidad –“Don Quijote... También es capaz de apretar tuercas en el edificio tecnológico llamado siglo xx”, escribiría Aguilera Cerni–). Para Alfaro, su paso a la escultura fue

un problema de espacio, dándole a la palabra espacio el significado más vulgar que toda la gente entiende: espacio en el sentido de capacidad. Las cosas que hago se me salen del cuadro, del plano. Necesito más sitio y no tengo más alternativa, me salgo, me voy al espacio. Los medios tienen que cambiar, ya no me sirven el lápiz, los pinceles y los colores; empiezo a utilizar alambres y la hoja de lata de los botes de conserva, lo que tengo más a mano.

En 1959 se integra en el Grupo Parpalló, y contribuye a esa reorientación ideológica del normativismo. Alfaro iría de la madera al acero inoxidable, y luego vendrían sus esculturas públicas, basadas en las variaciones de una estructura, la “generatriz”: múltiples varillas o tubos de acero o de aluminio de origen industrial, desplegadas en complejos abanicos; figuras indeterminadas, caracterizadas por su

²² Arte Normativo Español fue un movimiento de vanguardia de breve existencia, pero profundamente renovador que integró al Equipo 57, Equipo Córdoba, Grupo Parpalló, Manuel Calvo y José María de Labra, y del que participaron críticos como Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericás y José María Moreno Galván.

²³ Giménez Pericás, Antonio: “Arte Normativo”. *Acento cultural*, n^o 8, mayo-junio, Madrid 1960. Citado en Calvo Serraller, Francisco: *España. Medio siglo de arte de Vanguardia 1939-1985*. Ministerio de Cultura-Fundación Santillana, Madrid 1985, vol. I, p. 478.

²⁴ Moreno Galván, José María: *Goya*, n^o 36, Madrid, mayo-junio 1960.

economía de medios y su capacidad cambiante en función del punto de vista y de la luz. Como proponía el normativismo, para Alfaro las formas geométricas abstractas eran siempre evocativas, alusivas a conceptos morales, políticos o experiencias vitales o históricas.

Palazuelo no volvería a instalarse en España hasta 1969, y no realizaría una exposición individual hasta 1973, a pesar de haber recibido un reconocimiento internacional. Una vez establecido en España, su dedicación a la escultura está estrechamente relacionada con la colaboración establecida con el escultor Pere Casanovas. La opción del lenguaje de la abstracción geométrica supone para Palazuelo una conclusión que ya nunca abandonará, como demuestra *Horizontal I*, de 1980. Hay en Palazuelo una radicalidad abstracta, una especie de fe que se expresa en su fascinación por la mística de origen islámico, por una cultura que proscribía la representación figurativa, por los escritos de Henry Corbin –en particular sincretismo con la filosofía presocrática–, que le hacen definir su trabajo como la manipulación de “un código de ordenes preexistentes”, en el que la geometría sería una de las manifestaciones de ese código.²⁵ Una transcripción intuitiva o iluminada de las leyes de la naturaleza, a través de su interiorización y del dominio de la materia –que es posibilidad y latencia–, y la forma como ordenación de la potencia inscrita en la materia. Una encarnación que en su obra supondría, no una representación, sino una presencia de esos principios subyacentes tras la naturaleza. Una trascendencia de la forma a través de una indagación paroxística en la realidad, que encuentra su fuente en el islam y se prolongaría desde Zurbarán a Picasso.²⁶ Sin embargo, las figuras con mayor ascendencia en la abstracción geométrica serán Chillida y, sobre todo, Oteiza, cuyos respectivos éxitos en la Bienal de Venecia en 1958 y la IV Bienal de São Paulo en 1957 ya hemos señalado.²⁷ En Gipuzkoa se crea el Grupo Gaur²⁸ en el que ambos participan y que se propone recuperar la herencia moderna del arte de una “escuela vasca”, truncada por la Guerra Civil y la dictadura, y establecer un diálogo con la vanguardia internacional, desde esa tensión entre la afirmación identitaria y la apertura a un panorama internacional que también recorre el arte español del siglo xx. Durante este periodo, en tan diferentes decisiones formales como las de Ferrant, Villèlia, Tàpies u Oteiza, hay una especie de impregnación de un *pathos* existencialista, que procedería del ambiente intelectual de la época y que, a través de la reflexión sobre el problema de la creación como acción, como *praxis* y compromiso, va edificando una especie de abstracción libre y humanista, ya sea lírica, surrealizante o geométrica. Un humanismo que en el caso de Oteiza más tiene que ver con el sentimiento trágico de la vida y el problema de la identidad del pueblo, y su reconstrucción estética de Unamuno, que con Sartre. Oteiza tiene hacia la naturaleza, hacia el paisaje, algo más que una mirada romántica, es naturaleza, creación y fuente de sentido. Es “paisaje integral” en la confluencia del entorno natural y las soluciones espirituales para la existencia. Como en la Escuela de Vallecas, hay una percepción del paisaje como “lugar”, como espacio para el habitar humano, y como en aquellos, también, una reconsideración de lo primitivo en la desolación del hombre que, aun desprovisto de soluciones, ingresa en el paisaje, para ir haciendo de él “paisaje del alma”. En Chillida está la atracción por la materia, a la vez resistente y queriendo ser orientada o regida por la reflexión: dúctil y rebelde; es otra forma de intersección de lo humano en la naturaleza, entre la “geometría de los sistemas” y el “impresionismo de las sensaciones” escribiría Octavio Paz.²⁹ Ni esencia ni apariencia, ni lo pensado ni lo visto: el mundo como equilibrio, como convergencia. Es algo muy visible en *Yunque de Sueños XIII* (1962), abstracciones en hierro forjado sobre pedestal de madera, en una inversión casi paradójica, en precario equilibrio. Con frecuencia en Chillida vemos el hierro surgiendo de la naturaleza y hay algo que siempre me hace pensar en esa dualidad hombre/naturaleza como un anuncio de la tragedia del Antropoceno; como una melancolía por esa vinculación, por ese equilibrio perdido, como si nos advirtieran del drama implícito en ser “dioses tecnológicos y demonios morales”, en ser “superhombres científicos e idiotas estéticos”, como diría Lewis Mumford.³⁰ Naturaleza y razón

²⁵ Conversación entre Pablo Palazuelo y Santiago Amón publicada originariamente en *Revista de Occidente*, nº 7, Madrid 1976, y recogida en Palazuelo, Pablo: *Escritos. Conversaciones*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia 1998, p. 19.

²⁶ Conversación con Félix Guisasaola publicada en la *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, nº 44, Madrid 1981, y recogida *ibidem*, p. 70.

²⁷ De hecho, inicialmente se había pensado en que concurrían conjuntamente a la Bienal de Sao Paulo, pero Chillida declinó la oferta al estar preparando su participación en Venecia. Finalmente fue invitado José Planes; diez esculturas de éste de carácter figurativo y diez de Oteiza, en una salomónica decisión que expresaba la cohabitación de opciones.

²⁸ De Gaur formarán parte: Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, Amable Arias, José Antonio Sistiaga, Néstor Basterretxea y José Luis Zumeta.

²⁹ Paz, Octavio: “Entre el hierro y la luz”, en *Correspondencias 5 arquitectos 5 escultores*. Ministerio de obras Públicas, Madrid 1982, p. 73.

³⁰ En ese escrito Mumford especifica, a continuación, el sentido en el que utiliza el término idiotas: “idiotas, claro está en el sentido griego de individuos completamente privados, incapaces de comunicarse o comprenderse entre sí”. Mumford, Lewis: *Arte y técnica*. Pepitas de calabaza, Logroño 2014, p. 178.

parecen dibujarse en su propio espacio de trabajo, como diría Celaya: “Y así surgen del caos los dioses prometéticos / Encima del taller está el / estudio, / la mesa del dibujante y el ingeniero de sueños, los cálculos razonados, los proyectos.”³¹ Epígono academicista de la escuela vasca, escultor, poeta y ensayista es Ricardo Ugarte, del que aquí podemos ver *Estela n.º 2* (1971) y *Estela n.º 8 o Triple Noray* (1972). Características son sus obras realizadas con módulos de hierro industrializado, unidos con soldadura eléctrica y en ocasiones pintados; su trabajo se identifica con los procesos constructivos de la arquitectura contemporánea, y desarrolla una abundante labor en el espacio público. Parece como si aquí aquella vinculación con el paisaje ya estuviera definitivamente perdida.

Como ya dijimos antes, Estampa Popular había aparecido en Madrid a finales de los años cincuenta por el empeño de Pepe Ortega (José García Ortega), y se extendió rápidamente a Sevilla por iniciativa de Francisco Cortijo, y a Córdoba, Galicia y Euskadi gracias a Agustín Ibarrola –que junto a María Dapena, Giménez Pericás y Vidal de Nicolás sufriría prisión por sus ideas políticas–. La primera exposición del grupo tuvo lugar en 1960, en Madrid, pero pesaba entonces sobre Ortega una orden de búsqueda y captura por militancia comunista y estaba exiliado, de modo que no pudo asistir. Realismo y compromiso iban de la mano en Europa. Era entonces un movimiento en expansión en las artes –el cine neorrealista, el teatro épico de Bertolt Brecht– y aquí Alfonso Sastre, o la poesía de Gabriel Celaya y Blas de Otero; y el marxismo se iba superponiendo al existencialismo. Pero en Estampa Popular hablar de realismo puede dar lugar a confusión, dado el secuestro al que el término ha sido sometido; es realista en cuanto a su preocupación por la realidad social, pero en lo formal habría que decir figuración; había mucha más proximidad con el expresionismo alemán o con Picasso que con las directrices artísticas soviéticas. En cualquier caso, lo que les unía era el antifranquismo militante y no cuestiones de estilo; aunque sí ejercieran cierta sospecha conjunta sobre la inoperancia política de los radicalismos lingüísticos que partía de un debate sobre la función social del arte y de una preocupación por el acceso a este de la mayoría; por el imperativo ético de dar testimonio; y por la función educativa o concienciadora. El Equipo Crónica nace en Valencia en 1964 como una derivación (y aquí el debate es si es como efecto de derivación o más bien de evolución o disidencia) de Estampa Popular, que gira hacia un lenguaje más pop que popular, fundado en la reutilización de la imagen, en la producción de imágenes sobre imágenes. Relectura de la cultura visual de la época que, en determinados momentos, se mezcla con la manipulación crítica de representaciones provenientes de la alta cultura, en especial de la pintura clásica española de los siglos XVII y XVIII, y que elabora una crítica más irónica o satírica que dramática, no solo del franquismo sino especialmente del capitalismo, de la sociedad de consumo, de la cultura de masas, de “la tradición española” y de la condición *pompier* del arte. “Como tú sabes son los problemas nacionales y populares de la cultura los que más me preocupan los que pienso que habría que abordar(...)”, explicaba Rafael Solbes en una carta a Joan A. Toledo; pero alejado de chovinismos y folclorismos tanto como de antiintelectualismos, o de un obrerismo estrecho.³² El ejemplo de lo que decimos lo tenemos en su *Conde duque o el Morrosko de Olivares* (1970), una imagen grotesca del valido de Felipe IV, “al modo de Velázquez”, pero no como el retrato ecuestre que hay en el Prado, sino como parodia de una atribución a Velázquez que está en el Museo de Arte de Sao Paulo y con unos guantes de boxeo y un título que alude a Urtain, “el morrosko de Cestona” (la *spanish typical* dijimos que había dicho Brossa). Dos años después que el Equipo Crónica se funda el Equipo Realidad, formado por Joan Cardells y Jorge Ballester, que trabajarán juntos hasta 1976 en estrecha colaboración con el grupo valenciano de Estampa Popular y desde presupuestos críticos comunes. Son años de intensa actividad colectiva de los artistas en Valencia, además de los ya citados: Boix, Heras y Armengol, Antes del Arte, Ara... En ese momento, Ángela García realiza un pop en diálogo y contestación con los medios de comunicación, trabajando como ilustradora para *Triunfo* y deconstruyendo la iconología dominante de lo femenino, en un contexto realmente complicado, cuando es cierto que existía un movimiento feminista muy combativo, pero que debía desenvolverse entre la derecha tradicional y su imagen de la mujer y una izquierda oficial que parecía tener otras prioridades antes que la lucha feminista. A partir de la disolución del Equipo Realidad, Joan Cardells desarrolla una intensa labor como artista en solitario con el lápiz y el papel como herramientas fundamentales, pero experimentando también con la escultura en cartón, en hierro colado y fibrocemento, un material “sordo y silencioso”, según indica él mismo, para una obra sintética y contenida. Esculturas que llamará “uralitas”, en referencia a la marca más popular de este material. Y del que podemos ver dos piezas realizadas entre 1977 y 1982. Menos sordo y silencioso es el trabajo en solitario realizado antes de la disolución del Equipo Realidad: cinco alfombras de lana

³¹ Celaya, Gabriel: *El taller*. Disponible en: <<https://cvc.cervantes.es/ACTCULT/chillida/huella/taller.htm>>.

³² Reseñado por Muñoz, Gustau: “El Equipo Crónica y el contexto político de los años setenta (del franquismo a la transición)”, en *Caso de estudio. Equipo Crónica. Mirándose en el espejo de la vanguardia*. IVAM, Valencia 2019, p. 6.

sobre cañamazo, una de las cuales estaba dedicada al atentado a Carrero Blanco y las otras cuatro a la tromboflebitis que sufría Franco.³³

7. SUEÑO, DESENCANTO, EUFORIA Y MERCADO

Desde la segunda mitad de los años sesenta hasta finales de los setenta, el anhelo de libertad política corre en paralelo con una profunda voluntad de renovación de los comportamientos artísticos. Es un tiempo de sinergia entre el arte y la inteligencia colectiva, en un impulso contestatario, un subidón de *agit prop* en folletos, carteles y revistas del que participan Chillida, Remigio Mendiburu, Néstor Basterretxea, Oteiza o el Equipo Crónica, que bajo el pseudónimo de equipo gráfico se encargará de la imagen del Partit Comunista del País Valencià.³⁴ Son los años del atentado del “Comando de lucha antimarxista” a la *Suite Vollard* de Picasso en la Galería Theo, del proceso de Burgos y el encierro de intelectuales en Montserrat, el tiempo de los *Encuentros de Pamplona* (1972),³⁵ de la detención de Moreno Galván por una conferencia sobre Picasso en la Universidad Complutense y del posterior encierro de artistas en el Museo Nacional del Prado reclamando su libertad, y de la detención de Genovés por *El abrazo*, que en realidad se llama *La amnistía*, y de nuevo encierros en el Prado; y Carrero Blanco, la peluca de Carrillo y *Ajoblanco*, *Triunfo* y *Hermano Lobo*, así como los sucesos de Montejuerra. Y sobre todo, por fin, la muerte del “Inmortal Caudillo”. La transición y las primeras elecciones (el “entretanto aterrador”, que diría Bergamín). Y cuando la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social*, en la Bienal de Venecia de 1976.³⁶ El *Peine de los vientos* (1977) de Chillida. Y todavía prohibiciones como la de la exhibición de *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979). Y el arte, bien fuera geométrico o “normativo”, figurativo como el de Estampa Popular, o bien anunciara el conceptualismo, asume su responsabilidad social. Lo cual produce también sin duda su fantasma cuando es imperativo que reduce el valor de la obra a lo explícito; no así cuando, aun siendo político, es entendido como un espacio de investigación y cuestionamiento, de ruptura, que propone una profunda reconsideración de las fuentes materiales y conceptuales anteriores. Asistimos a un intento de desacralización del arte y de desplazamiento de la representación hacia la presentación. Se explora intensamente la potencialidad transformadora de nuevos caudales: productos y técnicas provenientes, ya sea de la tecnología, de la cultura popular o de la naturaleza, que, desde una reconsideración absoluta, ocupan el lugar de los recursos tradicionales. Progresivamente, las diversas disciplinas se integran entre ellas: la poesía, el teatro, el cine, la música, la danza o la pintura; y al proceso creativo se incorporan con-

³³ Cardells volverá al trabajo individual, incluso antes de abandonar definitivamente el Equipo en 1976, con la realización de sus alfombras de lana sobre cañamazo, que comienza en 1974. Es entonces cuando vuelve a descubrir el placer que le proporciona la práctica del arte individual sin el corsé de tener que someterse a las continuas reuniones previas a la realización de las obras en equipo. Éste, entre otros, es uno de los motivos por los que dejará el Equipo Realidad. En el capítulo “El trabajo individual de Joan Cardells” (p. 91), *Tesis Doctoral Biografía Artística de Joan Cardells y análisis de su obra* de Alonso Ortega Férrez, dirigida por el Dr. José Martín Martínez, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, Valencia 2015.

³⁴ Al respecto puede verse Millet, Teresa: *Caso de estudio. Equipo Crónica. Mirándose en el espejo de la vanguardia*, op.cit.

³⁵ Los *Encuentros de Pamplona*, organizados en principio bajo el patrocinio de la Diputación Foral de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona, pero apoyados fundamentalmente en el patrocinio de la familia Huarte, surgieron como la iniciativa privada de apoyo a la organización de un evento musical por parte del grupo ALEA (Luis de Pablo y José Luis Alexanco), pero el proyecto enseguida adquiere dimensiones de un festival internacional en el que tienen cabida las nuevas manifestaciones artísticas, poéticas y cinematográficas. Contaron con 348 participantes. Artistas plásticos, cineastas, músicos e intelectuales de todas las disciplinas: arte electrónico, *performance*, videoarte, poesía pública, pintura y escultura, música electroacústica, música aleatoria... A lo largo de la semana lograron convocar, además, a varias decenas de artistas internacionales como John Cage, Steve Reich, Michael Nyman, etc., y contaron con una amplísima participación de público.

³⁶ En julio de 1976, en la Bienal de Venecia, se inauguraba *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, una exposición proyectada por una comisión integrada por críticos de arte, artistas y arquitectos, como Tomás Llorens, Valeriano Bozal, Manolo Valdés y Rafael Solbes (Equipo Crónica), Alberto Corazón, Tàpies, Saura, Ibarrola, Oriol Bohigas, Manuel Pérez y Eduardo Arroyo. Los artistas que participaron fueron Enrique Castelo, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Julio González, Joan Miró, Pablo Picasso, Josep Renau, Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Alberto Corazón, Equipo Crónica, Juan Genovés, Agustín Ibarrola, Monjalés, Lucio Muñoz, José García Ortega, Julián Pacheco, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Equipo 57, Manuel Millares, Josep Guinovart, Estampa Popular, José Hernández, Modesto Roldán, Jorge Castillo, Albert Ràfols Casamada, Joan Brossa, Luis Gordillo, Broto y Jordi Teixidor. A propuesta de Arroyo, la rotonda se abrió a un pequeño habitáculo ocupado por esa Mesa de los ausentes, con su mantel blanco, la loza dispuesta y las sillas vacías que melancólicamente esperaban a aquellos que no habían podido volver a casa, entre otros, Pau Casals, Miguel Hernández, Manuel Azaña y Carles Rahola. Dentro se planteó la instalación documental (fotocopias de periódicos, textos y fotografías) de una cronología artístico-política de la resistencia antifranquista y una sección dedicada al pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937. Hubo un amplio programa de actividades públicas (conciertos, películas, lecturas, representaciones teatrales y exposiciones). En estas actividades participaron, entre otros, Alfonso Sastre, Rosa León, Núria Espert, Maria del Mar Bonet y Paco Ibáñez, además de colectivos como Els Joglars, grupo Tábano, etc. El proyecto quería proponer un análisis de las relaciones entre arte y política antes y después de la Guerra Civil, reivindicando una línea de continuidad con las primeras vanguardias y sin olvidar la voz del exilio. Además, se quería contestar a la imagen de la cultura española en el exterior que había construido el franquismo.

cepciones y modos de hacer provenientes de la sociología, el psicoanálisis, la política, la ciencia, la antropología, etc.

En enero de 1966 se crea, en colaboración con IBM y con una profunda perspectiva interdisciplinar, el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), el cual, con la voluntad de ceder sus ordenadores para desarrollar investigaciones artísticas y a través del seminario *Generación automática de formas plásticas*, coordinado por Ignacio Gómez de Liaño, posibilitará trasladar modelos técnicos de investigación y debate al campo artístico, lo que generará un amplio marco de pensamiento sobre la aplicación de la tecnología computacional a la creación de nuevos sistemas formales y estéticos. En este proyecto intervinieron, entre otros muchos, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, Vicente Aguilera Cerni, José María Yturralde, Elena Asins... Yturralde, gracias a la computación, podría dotar allí de un carácter sistemático la investigación que de forma intuitiva venía desarrollando sobre las *Figuras imposibles*. El ordenador habría generado y dibujado con plóter las figuras de tres, cuatro, cinco y seis vértices unidos mediante barras rígidas, de las cuales se elegirían las más paradójicas. En esta exposición podemos ver una *Figura imposible* de 1972 de la serie *Cuadrados: variaciones de figuras geométricas* que proponen una paradoja visual, una ambigüedad perceptiva sobre su bidimensionalidad o tridimensionalidad. También Soledad Sevilla participaría de aquella experiencia del Centro de Cálculo. Sin embargo, lo que valora de aquel periodo es mucho más lo vivencial, en cuanto que encuentro con otros artistas, que el interés desde el punto de vista estrictamente creativo:

Los ordenadores no eran mi medio: el hecho de la geometría me interesaba, pero no apoyado en la máquina, en el ordenador o en la tecnología, prefería una geometría que podríamos llamar más blanda, más emotiva, que es quizás una de las características que ha tenido siempre mi trabajo. En mi obra no hay tanto un proceso que pase por un esfuerzo intelectual previo, sino que más bien se apoya en unas emociones (...).³⁷

Aquí podemos ver una escultura de 1971-72, que es el ensamblaje de cuatro planchas de metacrilato atornilladas y pertenece a una manera de hacer serial y geométrica de cuya voluntad analítica se irá alejando para acercarse a una propuesta más poética en instalaciones o intervenciones ambientales, profundamente emocionales (en las que aun así pervive una voluntad de ordenación, una cierta analítica presente a veces en la trama o un desarrollo serial) donde lo vital o lo orgánico, la naturaleza, la luz y la materia están presentes.

La afluencia de esa multiplicidad de recursos, a la que nos hemos referido antes, y la libertad de su uso se ponen al servicio de una concepción y representación diferente del espacio, del movimiento, del tiempo, y de aquello que podríamos llamar el teatro del arte; sus espacios escénicos, sus actores: la institución en definitiva. La escultura, al ser la disciplina que, históricamente, estaba más ligada a la exaltación del oficio, al naturalismo y la monumentalidad y la nobleza de los materiales, fue la más zarandeada por la irrupción de la modernidad, de la vanguardia, del experimentalismo; hasta el extremo de que su devenir en este tiempo ha ido proponiendo su disolución como realidad autónoma, y ha hecho que ya nos sea imposible entenderla desde la vinculación a una materialidad propia. La cohabitación de las reflexiones sobre el vacío, el espacio y el tiempo están en el centro de ese proceso de apertura, expansión o desmaterialización que ha hecho, como diría Rosalind Kraus,³⁸ que una serie de cosas bastante sorprendentes –pasillos con monitores de televisión, grandes fotografías que documentan excursiones campestres, etc.– hayan ido haciendo de la escultura una categoría infinitamente maleable. En esa línea de reconsideración de los recursos y las fuentes del arte y en una pregunta que se extiende también hacia la voluntad de disolver la diferencia entre arte y artesanía, arte culto y popular se encuentra el trabajo de Aurèlia Muñoz, un trabajo que, mirando hacia lo popular y lo doméstico, ha sufrido la marginación que ha experimentado en general la producción textil en su consideración como un arte menor elaborado tradicionalmente por mujeres (tradición que ya viene de la Bauhaus, aunque gozara de una cierta apreciación durante las décadas de los años sesenta y setenta). Y es que el arte moderno y contemporáneo, pese a sus experimentalismos y aperturas, a su radical condición crítica, está tan atravesado como cualquier otro hacer por la cultura patriarcal. Ahora, Aurèlia Muñoz, que no obstante fue figura de referencia “en su ámbito” –participando en la Bienal de Lausanne en los años 1971, 1973 y 1977, y en la Bienal de Sao Paulo en 1973–, es hoy una de las escasas artistas españolas presentes en la reciente reapertura de la colección permanente del MoMA. Entre sus piezas tiene un *Homenaje a Gaudí* que me hace pensar en esa trascendencia de la artesanía como fuente para lo moderno en su reconsideración del hecho artístico. Algo que, contradictoriamente, como herencia

³⁷ Olmo, Santiago: “Geometría poética. Entrevista con Soledad Sevilla”. *Lápiz*, nº 112, Madrid, mayo de 1995, pp. 27-28.

³⁸ Kraus, Rosalind: “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid 1996.

enriquecedora del arquitecto, tanto apreciamos en Gargallo o Julio González y que tan poco nos sirve para apreciar en el arte textil. Cuando Aurèlia Muñoz integra formas de anudar autóctonas con otras provenientes de culturas orientales, se enmarca también en esa rica línea de investigación sincrética que ve en lo tradicional no una invariable, sino una potencia para la fusión con otras culturas, con otros lenguajes, con diversos modos de hacer populares o no. Como diría Vicente Alexandre, que encuentra en la tradición fuente para la revolución.³⁹ Tienen sus piezas un valor añadido para esta exposición en su investigación sobre las posibilidades volumétricas del tejido, del macramé, del tapiz como forma de expresión tridimensional e integración o diálogo con el entorno. Una investigación en la que, a través de diferentes formas de tratar el medio, va a conseguir estructuras autónomas en sí mismas que, aun siendo transformables, se van liberando del muro, y que le lleva a desarrollar en, gigantescas instalaciones, esculturas monumentales, piezas aéreas y obras transformables que se adaptan al entorno que denominó “flexiones del espacio”. Y propone impensadas posibilidades para un recurso tradicionalmente restringido al espacio plano, a la bidimensionalidad, y que pervierte a través de una sofisticada investigación técnica y un sorprendente cambio de escala.

Probablemente sea aquí el grupo Zaj, formado en sus inicios por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, la más clara expresión de esa profunda renovación de las prácticas artísticas, de la ambición experimentalista que se dio en los años sesenta, y un importante antecedente de las tendencias conceptuales en España. La incorporación, en 1967, de Esther Ferrer enriquece profundamente al grupo desde su aportación de una mirada de género y su actividad performativa. En esta exposición podemos ver una pieza suya en vídeo realizada después de haber vivido en Nueva York: *Acciones corporales* (1975), que incluye cuatro de sus “acciones” más reconocidas: *Íntimo y Personal*, *Performance*, *Huellas/Espacio/Sonido* y *Medición del Espacio con el Cuerpo*. La obra muestra escenas en un espacio doméstico, sin decorar, que la artista desnuda, ocupa y recorre. Sus movimientos miden su cuerpo, su cuerpo mide el espacio y su acción, el tiempo. Es el dominio de la medida; la coerción implícita en lo mensurable. Pero no debemos olvidar que también aquí el que tenga ojos verá: el canon, lo normativo, como forma de imposición y control (sobre lo que insistirá, por ejemplo, en *Íntimo y Personal* (1977); la reclusión a la privacidad de lo femenino; la exhibición cosificante del cuerpo de la mujer..., en definitiva, el cuestionamiento de la identidad femenina como constructo patriarcal. La obra contiene en sí las preocupaciones fundamentales que recorren la obra de Ferrer: cuerpo/espacio/tiempo, siempre desde una perspectiva feminista, en torno a las que articula, en un quehacer multidisciplinar, tanto *performances* como obras plásticas, piezas sonoras, escritura, vídeo y fotografía. Es decir, el cuerpo crítico, el cuerpo como conocimiento, experiencia y materia, cuerpo en resistencia al discurso dominante y rendido al poder del tiempo. Esta pieza, *Acciones corporales*, fue repetida en 2013 en una acción característica también de trabajo de Esther Ferrer: la serialización, las variaciones, la repetición como acto imposible y medida. Al respecto de esta repetición conversan Esther Ferrer, Mar Villaespesa y Laurence Rassel:

¿Es lo que te lleva a “repetir” en 2013 las *Acciones corporales* de 1975, en las que tu cuerpo, por medio de una serie de movimientos, se mide con y en el espacio, la otra categoría que junto al tiempo construye tu obra?

En ellas mi cuerpo deviene sujeto y objeto. Siempre pensé que hacerlas ya vieja cambiaría la percepción de la acción. La exposición del MAC/VAL fue el momento para hacerlo. El resultado es interesante por muchas razones: por ejemplo, los movimientos y gestos cambian con la edad; además, el envejecimiento en una cara pasa, pero en el cuerpo difícilmente; las reacciones ante las imágenes del nuevo vídeo fueron con frecuencia de rechazo. Al parecer, mostrar mi cuerpo a los treinta años es normal pero pasados los setenta y tantos ya no lo es; y como consecuencia, parece que todo el aspecto artístico de la acción ya no cuenta.

Hay una dimensión de la fisicidad del tiempo que pasa, de la experiencia, que solo se puede entender viviéndola en el propio cuerpo. Es decir, que tu imagen no es solo un soporte, es una mujer que envejece.

³⁹ Aunque Vicente Aleixandre se refiera en su discurso de aceptación del Premio Nobel –“Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas”– más a una tradición culta que popular, sí se opone claramente a esa visión conservadora que entiende la tradición como sombra vigilante y no como iluminación o fulgor. Aleixandre la concibe vital, creadora en su apertura al cambio. Y cito desordenadamente “No os asombre, pues, que un poeta que empezó siendo superrealista haga hoy la apología de la tradición”, y apela a una “tradición, no vertical sino horizontal, la que nos ocurría como aliciente y fraternal emulación desde nuestros costados, al lado mismo de nuestro camino”. “Pues, sin duda, poesía, arte, es siempre, y ante todo, tradición, de la que cada autor no representa otra cosa que la de ser, como máximo, un modesto eslabón de tránsito hacia una expresión estética diferente”. “En ese largo pretérito, abierto de pronto ante nuestra mirada como un largo relámpago de ininterrumpida belleza”.

Y que muestra su cuerpo porque le pertenece, y puede hacer con él lo que quiera. Es una reivindicación feminista y estoy totalmente de acuerdo.⁴⁰

Los conceptualismos o las prácticas que se desarrollan bajo este término, entendido más o menos generosamente, encuentran su auge a finales de los años sesenta y durante los setenta, y comprenden una diversidad de autores y grupos –Zaj, Grup de Treball, Juan Hidalgo, Pere Portabella, Àngels Ribé, Concha Jérez, Eugènia Balcells, Muntadas, Benet Ferrer, Carles Santos, Pere Noguera, Valcarcel Medina...–, unidos por una actitud experimental que recurre a una amplia diversidad de medios y prácticas artísticas (instalación, escultura, fotografía, vídeo, arquitectura, *performance*) y pone el acento en la idea. Nacho Criado lo explicaba así: “que las ideas se expresen con toda su intensidad (...) significa sobreponerlas al concepto de fisicidad del arte en un sentido de eternidad. Lo que presentamos son aspectos físicos, pero sobre todo se proyectan ideas en el tiempo”. Desde sus iniciales y sencillas producciones en madera, hasta sus monumentales y características esculturas de hierro y cristal, Nacho Criado se constituye sin duda en una de las figuras fundamentales del arte experimental español. Pero su trabajo no solo recurre a variedad de recursos, de medios y prácticas; de su maleta saca referencias de la historia o del presente del arte, modos de hacer próximos al Dadá o minimalismo, al Povera Fluxus o al *Land Art*, en homenajes directos y menciones, a Mark Rothko, Matthias Grünewald, Andrea Mantegna, Samuel Beckett y, por supuesto, Marcel Duchamp. Al respecto, escribía Simón Marchán Fiz:

Una rápida mirada retrospectiva a nuestra escena artística, particularmente a la madrileña, nos pone al corriente de que Nacho Criado ha sido uno de los escasos creadores que, en el clima un tanto asfixiante de los realismos varios, las provocaciones purovisibilistas del óptico y el cinetismo o del gusto exquisito abstracto, sintoniza tempranamente con un sentir moderno que apenas nos ha seducido. Como supondrán, pienso en aquél que, dejándose embargar por la pureza y la disciplina conceptual, se reclama al *ready-made* y desemboca en los comportamientos artísticos que se suceden desde el Minimalismo.⁴¹

Hay en Nacho Criado una forma de ser conceptual que se aleja de los juegos tautológicos o “antitautológicos” que parecen nacer de un sentimiento romántico, no exento de ironía, que concibe la obra desde su materialidad y su caducidad o fragilidad, para proponer una interrogación melancólica sobre la ruina el tiempo y el azar; su obra analiza a través de planteamientos a menudo procesuales el comportamiento y la evolución física y material del objeto, pero desde la capacidad evocativa o significativa de los procesos de transformación y su adecuación a la idea:

yo he tenido discusiones en el comienzo de los años setenta por usar fotografías en vez de usar fotocopias. Puede ser cierto que la fotocopia tenga unos planteamientos ideológicos en sí misma y se inserte en un contexto mucho más aséptico, mucho más duro y crítico con la estética dominante, pero yo pienso que si para realizar una obra necesitas asfalto o patatas pues trabajas con asfalto o patatas..., y si necesitas mármol lo mismo. Precisamente una de las conquistas del arte ha sido liberar los materiales y poder ajustar perfectamente idea y material. No se puede liberar unos materiales para dejar otros completamente aprisionados. Es absurdo hablar de material burgués, lo que en todo caso será burguesa es la idea.⁴²

Para Nacho Criado la obra de arte era un proceso en constante cambio, siempre inacabada, incompleta; y el artista solo el principio, algo en el origen, una parte más del proceso; tras él venían a intervenir “los agentes colaboradores”, el tiempo, la atmósfera, los insectos, el espacio, el espectador. En esta exposición podemos ver *Dadá* (1971-1978) y *Luna* (1969), donde sus “agentes colaboradores”, el tiempo, la polilla y la carcoma, hacen su trabajo. El paso del tiempo, el devenir, la identidad, la condición híbrida de la práctica artística, la puesta en cuestión de la autoría, la arquitectura y la naturaleza son cuestiones que están presentes en su trayectoria. Hay algo en sus instalaciones que me hacen pensar en Eva Lootz, en la capacidad de esta para adecuar las especificidades de los materiales a su discurso (el mercurio, el plomo, el óxido de hierro, el betún, la parafina, el fieltro, la lana o el barro), por entender las cualidades narrativas o la pregnancia histórica de los recursos que pone en juego. Y por interpretar el sentido de los espacios en los que intervienen. Siempre desde una perspectiva crítica en la que la inquietud política se traduce en preocupaciones históricas, geográficas, ecológicas o antropológicas. Es esta parte de los conceptualismos desarrollados en España una suerte de conceptualismo maté-

⁴⁰ Catálogo de la exposición *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed. MNCARS, Madrid 2017.

⁴¹ Marchán Fiz, Simón: “Nacho Criado. Una arqueología de lo humano”. Catálogo de la exposición *Para todos y para nadie 1967-1987*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1988. p. 5-9.

⁴² Criado, Nacho: *Off the Record. Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*. Ginkgo, Madrid, mayo 1996.

rico y objetual –y poético– que los aleja de los estrictos juegos de lenguaje de otros conceptualismos. Podríamos encontrar toda una línea de trabajo, una serie de intervenciones, casi monumentales, de grandes esculturas que desde muy diversas poéticas nos remiten a un reverso de la monumentalidad (usando la terminología de Eva Lootz); en la humildad de los materiales y las artes menores de Aurèlia Muñoz, en los procesos naturales y las fracturas de Nacho Criado, en la inquietud escenográfica de las obras de Juan Muñoz.

También hay un desprecio por lo grandilocuente, distinto, eso sí, en la búsqueda de lo trascendente de los signos cotidianos, de las cosas pequeñas en la práctica poética de Tàpies. En esta exposición, podemos ver tres obras suyas de 1987: *Matalás* (Colchón), *Llibre II* (Libro II) y *Crani 376* (Cráneo 376), que se enmarcan en ese empleo primordial en la obra de signos y objetos de marcado carácter simbólico, fieles en su imperfecta equivalencia a la perdurabilidad en el tiempo de su capacidad metafórica, a esa amplitud que le otorga su pervivencia polifónica y su distancia con la lógica. Motivos y materiales (cruces o letras, platos o tazas, zapatos y armarios), que una vez empleados por Tàpies, se vuelven recurrentes, recursos repetidos; variaciones. El cráneo, el libro, el colchón, los objetos cotidianos, a menudo con un gesto impreso, o una huella trazada, son además marca del carácter profundamente existencial de la obra de Tàpies. El colchón –hecho un hatillo– es la casa acuestas, el éxodo, la mudanza y la guerra, la precariedad de la existencia; el libro, que ejerce una fascinación en Tàpies no solo por el contenido, por lo que dice, sino como objeto (era coleccionista de libros ilustrados), aparece de múltiples formas en su práctica artística, es la legibilidad del mundo, el sueño moderno de la comprensión de este. No hay contradicción entre una lectura simbólica de Tàpies, en dejarnos llevar por la iconicidad de los objetos y la pura visibilidad como detonante poético; esa es precisamente su excepcionalidad.

Tàpies, que había obtenido un amplio reconocimiento internacional desde los años cincuenta, es en la España de los ochenta un francotirador. Es cuando alejado o perplejo por el signo de los tiempos escribe *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista* (1985), en contestación al viento de la posmodernidad, a esa voz dominante que entendía agotadas la experiencia artística y el pensamiento crítico vinculados a la modernidad, y que aquí no era mucho más que una moda cultural convertida en ideología. Pensemos que a principios de los ochenta es cuando retorna (aunque nunca estuvo aquí) el *Guernica* de Picasso y que hubo que ponerlo en una urna, no para proteger el cuadro, sino para salvar a la sociedad de su discurso; fue un regreso que Bergamín compara con “Aquellas vueltas, naturalmente involuntarias, de los cadáveres momificados de algunos ilustres españoles que nunca quisieron volver en vida. Pienso en Manuel de Falla y en Juan Ramón Jiménez, andaluces universales como Pablo Picasso”. Y es que, durante la transición, y en los casi quince años de gobiernos socialistas, en nombre de un bienestar prometido con nuestra incorporación al imparable neoliberalismo que galopaba en el mundo capitalista, se van olvidando los sueños de libertad e igualdad social. El arte de los años ochenta, diría Pepe Espaliú, “es la consecuencia de la sociedad de los ochenta. Es un tipo de sociedad en la que aún estamos envueltos y que apoyó cualquier iniciativa que supusiera algún tipo de imitación hortera y colorista del modelo americano.”⁴³ Y eso, en las políticas artísticas, se traduce en un concepto de arte autónomo, dócil y alejado de la realidad social, que busca el refrendo internacional por la vía de apremio y en sus políticas de promoción produce un nacionalismo comercial que convierte a los artistas en representantes protocolarios de una imagen de marca. Es cuando se abre el camino del mercado y aparece ARCO como centro del universo, y sobrevendrá un crecimiento imparable del espacio cultural (nuevas galerías, museos, salas de exposiciones programas de promoción...) y la importación de la idea de la cultura como recurso (como la ganadería o el carbón), que vinculada al turismo termina convergiendo con el auge del ladrillo; y entre inversión artística y desarrollo urbanístico, se van generando procesos de especulación inmobiliaria y gentrificación. Pero todo ese dinero, toda esa actividad, no conseguirá un desarrollo del sistema del arte que refuerce el tejido productivo y establezca los canales de comunicación y acceso al arte. En esa euforia, después de cuarenta años de aislamiento, la incidencia de las corrientes internacionales sería especialmente significativa. El caso de Euskadi es excepcional porque en ese tránsito a lo contemporáneo internacional mantuvo como referente lo que se llamó Nueva Escultura Vasca (Txomin Badiola, Ángel Bados...) y una figura local y moderna: Jorge Oteiza. En el ámbito nacional, en plena reivindicación del retorno de la pintura, va produciéndose un auge de las prácticas escultóricas, que en ausencia de una imaginación taxonómica suficiente (afortunadamente, porque así su sentido nos llega liberado de cualquier ordenamiento riguroso que constriña el sentido de las obras) serían agrupadas con el tautológico y poco imaginativo nombre de Nueva Escultura Española (que curiosamente se buscaba más en sus contemporáneos alemanes, ingleses o italianos que en referencias vernáculas): Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Jaume Plensa, Sergi Aguilar, Fernando Sinaga..., todos y más en el mismo saco. En paralelo, en

⁴³ Pepe Espaliú, entrevistado por Javier San Martín, *Zehar* nº 17, *Arteleku*, Donostia 1992.

Valencia se da una especie de parecida epifanía de la que Miquel Navarro será la figura más popular y del que aquí podemos ver varias piezas en madera y terracota: *Nueva York* (1994), *Chicago* (1989-90), *Berlín* (1994), *París* (1994) y *Testa amagatall amb Lluna* (Testa escondite con luna)(1990), que pudieran ser bocetos o un estadio anterior de sus instalaciones, de aquellas ciudades intemporales, ni utópicas ni reales, mucho más juego y memoria que análisis. De enorme interés y objeto actualmente de una intensa recuperación es el trabajo de Ángeles Marco, de ambiguo propósito narrativo y escénico, muy vinculado a los materiales (hierros, cauchos, lonas, tejidos varios o negativos fotográficos) y a una poética del equilibrio, en cierto sentido claustrofóbica y enigmática, lo cual me hace pensar en Susana Solano y sus estructuras y materiales procedentes de la industria (chapa de acero, hierro, rejillas y láminas de plomo, visibles en *Sweets*, de 1991), por cuanto ambas se apoyan extraordinariamente en el impacto sensitivo, perceptual, más que metafórico, de los elementos que ponen en juego. En la misma línea, pero sin duda más terrible, es *Angst* (1992), de Teresa Cebrián, que alude a la condición expósita y dolora de la existencia, a la finitud o fragilidad de lo corporal. Ese mismo dolor físico y de carácter autobiográfico, esa expresión de la convivencia con el sufrimiento, está presente en *Carrying I* (1992), de Pepe Espaliú, pieza que se enmarca en *Carrying Project* –un juego de palabras entre siendo transportado (*carrying*) y cuidado (*caring*)–. *Carrying Project* se tradujo en una serie de acciones que tuvieron lugar en Madrid y antes en San Sebastián, tras impartir un taller en Arteleku –*La voluntad residual. Parábolas del desenlace*–, donde ya había sido invitado, en otra ocasión, por Juan Muñoz. En ambas, el cuerpo enfermo del artista recorría las calles en volandas, transportado por el abrazo de sus amigos, que se lo iban pasando sin dejar que el suelo tocase sus pies descalzos. *Carrying Project* se materializó también en una serie de esculturas que evocan palanquines,

“caja ciega en la que no ves a un viajero que tan solo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, contagiar o ser contagiado, andar o detenerse en estos carros). Son como un muro absoluto, un peso ciego y anónimo; quizás solo tengan que ver con cierta idea del amor,(...)”

dijo Pepe Espaliú, autor de una de compleja, sintética y profunda conceptualización de la vivencia del SIDA, y pionero en el abordaje de cuestiones de género, sexualidad e identidad, desde una perspectiva que será tan frecuente después como única en el panorama español de aquel momento. “Creo que una de las cosas que hay que agradecer al SIDA es el haber introducido una cierta gravedad en el discurso artístico, una gravedad que había sido abolida en los años 80 y que a mí me ha hecho reintersarme por la capacidad del arte para cambiar el mundo.”⁴⁴ Hoy, en los tristísimos días de la pandemia, cuando la vulnerabilidad de todos y cada uno, cuando la fragilidad de nuestros cuerpos se ha puesto de relieve, la reclamación de cuidados, amparo, solidaridad y responsabilidad pública que esta acción reclama de la sociedad y de los individuos debe volver a ser leída atentamente, porque en la ternura debiera residir hoy una fuerza transformadora.

Entre la pared y el suelo, tocándolos simultáneamente, están las piezas de Ángeles Marco *Palanca* (1987) y de Ricardo Cotanda *Con los pies en la tierra* (1989-90), pero aquí nada que ver. Ricardo Cotanda es un artista que ha ido construyendo una poética donde el cuerpo o la sexualidad, la identidad y la memoria de la infancia, aparecen de la forma más elusiva que pueda imaginarse, en la sutileza de las imágenes y en la incorporación de materiales técnicos y procedimientos “débiles”, poco solemnes, próximos al juego o la artesanía o el bricolaje, y en el apoyo en citas (Duchamp y Lorca con frecuencia), y va haciendo el camino inverso (lo habitual parece ser empezar pintando para irse abriendo a lo tridimensional –Ricardo Ugarte, Eva Lootz, etc.–), pero Cotanda se va alejando del suelo y subiendo por las paredes, encaramado a fotografías, cuadros, dibujos, bordados... Al ver *Con los pies en la tierra* pienso en esa condición soñadora de la infancia y en la advertencia tutelar que nos conmina a no abandonar la realidad por la inútil fantasía, y me acuerdo del poema de José Agustín Goytisolo *No sirves para nada*: “Cuando yo era pequeño / estaba siempre triste / y mi padre decía / mirándome y moviendo / la cabeza: hijo mío / no sirves para nada. // Después me fui al colegio / con pan / y con adioses /pero me acompañaba / la tristeza. El maestro / graznó: pequeño niño / no sirves para nada (...)”.

8. PAR MÓVIL O LA ESCULTURA INFINITA

En el proceso constante de búsqueda y reflexión destinado a la renovación del lenguaje escultórico que lleva a cabo Ángel Ferrant, la cuestión del espacio como materia para la representación es un ítem que termina por constituirse en su objetivo primordial. Este proceso de investigación desembocará, más que en una serie, en un nuevo concepto: la “escultura infinita”, que antes hemos descrito breve-

⁴⁴ Pepe Espaliú entrevistado por Javier San Martín, *op. cit.*

mente. Las distintas versiones de los constructivismos habían planteado, en otros términos, problemas similares, pero Ferrant, a diferencia de Oteiza, permanece alejado de esa poética y propone soluciones especialmente particulares en el sincretismo entre una evocación lírica y un pensamiento abstracto. La serie, o la familia de esculturas infinitas, son “esculturas que constan de piezas –*unidades*– que constituyen *conjunciones*, obtenidas al ser manejadas (y yuxtapuestas) por quien se sienta incitado a asociarlas en determinadas y múltiples coyunturas”; “un arsenal de cuerpos montables y desmontables que se pierde de vista en un «sírvese usted mismo»”, como diría el propio Ángel Ferrant en carta a Cirlot y en un artículo titulado “Ante la escultura infinita”. Se trata, pues, de una obra abierta inacabada, que reduce la distancia entre la obra y el espectador al invitarle a participar en el proceso creativo, probando combinaciones, posibilidades, desarrollos. *La escultura infinita*, como ya hemos dicho, se presentó en la Bienal de Venecia de 1960 y recibió el Premio Especial de la Fundación David E. Bright de Los Ángeles. Después se exhibió en Barcelona (Museo de Arte Contemporáneo), Madrid (Galería Nebli), Bilbao (Museo de Bellas Artes) y Londres (New London Gallery). Oteiza, a mediados de los años cincuenta, empezó por medio de diversos materiales (piedra, hierro, tiza) a crear esculturas abstractas de carácter geométrico. Formas volumétricas primordiales como la esfera, el cilindro y el cubo, con la intención de “desocupar activamente” el espacio interior o el vacío que dichas formas albergan haciéndolo evidente. Un proceso de investigación y un ejercicio de reflexión que él reviste de una trascendencia metafísica, y al que aplica un método riguroso y racional –matemático–. Con este proyecto –*Propósito experimental*–, que daría por concluido en 1959, obtuvo el Primer Premio de Escultura la IV Bienal de São Paulo de 1957. Oteiza intenta resolver la contradicción de la relación entre espacio y tiempo que se da en todo el arte occidental, en el cual, para que el espacio pudiera ser representado, el tiempo debía ser detenido en un instante irreal e ilusorio. *Par móvil* es una de las piezas con las que Oteiza inicia la serie de experiencias sobre la desocupación activa de la esfera. Realizó varias versiones, como *Par móvil* o *Par espacial ingrávido*. En ella se oponen dos semicírculos, o medios discos, ensamblados en cruz, opuestos en sentido perpendicular, en noventa grados y unidos –soldados– por el punto medio. Oteiza secciona y abre la esfera, la hace detenerse en el tiempo y estabilizarse en el espacio. Primero fueron soldados en el centro, pero luego el autor buscó un punto de tres sobre cinco hallado según la proporción áurea –por lo que la pieza debería llamarse *Par móvil 3-5*–, lo cual hacía que, al ser depositada en una superficie, comenzara a rodar en un movimiento propiciado por la propia capacidad de rotación implícita en la esfera, balanceándose libre e irregularmente, según su propia determinación interior, por su propia estructura, sin ningún impulso exterior y sin encontrar fin a su movimiento. El dinamismo de la pieza no era algo venido de fuera, era algo estructural, que poseía la pieza en sí misma. Y si ya de por sí ese movimiento es inquietante, lo es aún más a partir del dramático sentido político que Oteiza le imprime al nombrarla *Estela Cruz caminando* y dedicársela a Txabi Etxebarrieta, en un gesto de reivindicación política nacionalista.

Hay por supuesto en ese movimiento imparable una apelación a la utopía política. Pero cambio y eterno movimiento, que unen a Oteiza y Ferrant, aun en sus divergencias poéticas, son metáfora del devenir de la escultura española (y no solo española) en el siglo xx. Cambio y devenir como fuerza interna pero también como juego de tensiones, juego de tensiones entre lo primigenio y lo moderno, entre lo local y lo foráneo, entre lo particular y lo universal, entre la autonomía del arte –su irreductibilidad, su resistencia a la lectura dogmática y la apertura de sentido– y la dimensión política de cualquier acción humana; cuestiones que son hoy mero debate historiográfico, pero que en sus biografías se constituyen en drama existencial. Ambos, Oteiza y Ferrant, anticipan los cambios en la relación entre obra y espectador, y en la orientación que toma sus vocaciones, y en sus militancias –pedagógica e investigadora–, en sus trabajos teóricos y su compromiso vital, se anuncia el abandono de la especificidad del medio escultórico, las formas del activismo y el arte relacional, así como la victoria del proyecto sobre el objeto.

Miguel Anxo Rodríguez González, en *Jorge Oteiza como paradigma desilusión y crisis del arte abstracto*, cita con relación al compromiso investigador del escultor un verso de ese gran inventor de lenguaje que es San Juan de la Cruz: “Para venir a lo que no sabes, has de ir por donde no sabes”. Nosotros lo usamos como subtítulo de este texto para referirnos simultáneamente a dos incertidumbres, tanto al arriesgado propósito experimental de todo el “arte nuevo” (y el proceso de desapego a la materialidad en la escultura) como a la peripecia vital de un buen número de artistas, literatos y pensadores cuya vida y trabajo fueron cautivos de la sombra más oscura de las tensiones políticas. Se esconde también en la cita una cierta doble ironía, sobre el fantasma de lo español vinculado al misticismo y sobre una narrativa normalizada de la historia del arte que contempla el proceso histórico como una ascensión en la que lo bueno, lo puro, el “arte verdadero”, finalmente siempre triunfa.

EPÍLOGO

Finalmente, *Escultura infinita* afronta varias dificultades:

I) Su vinculación a un territorio –España–. Y aquí debemos recordar que la aliteración entre narración y nación no es baladí; que es precisamente en el cruce del pensamiento político y del lenguaje literario y artístico donde se producen la idea y la representación de la nación y lo nacional. Una representación impelida a construir la unidad de esta como fuerza simbólica a través de temporalidades que siempre niegan su transitoriedad. Y que esos relatos contruidos –también ellos en un tiempo determinado– son de una manera o de otra en función de las verdades dominantes de su época. Por otra parte, hace unos años que, ante un mundo en plena globalización, que impone una visión del arte homogeneizada, se opera un progresivo giro interpretativo poscolonial que propone el rescate de lo diferencial, que quiere señalar el valor inscrito en las particularidades, en la condición local, excéntrica o periférica, en las singularidades propias y no colonizadas de determinados objetos, prácticas artísticas y culturas –sin que por ello dejan de ser universales o universalizables–. Es decir, que va más allá del narcisismo nacional y la melancolía o el victimismo producto del complejo de “condición de provincia” de la modernidad; que trasciende la tensión centro-periferia y desvela la insuficiencia explicativa de los procesos de evolución de las vanguardias en cuanto que sucesión de estilos o movimientos dominantes, generados desde un centro de emisión y cuya trascendencia iría en disminución en sus formas periféricas. Se trata entonces de avanzar en el reconocimiento de la existencia de un sincretismo, de un mestizaje, de concurrencias, simultaneidades, fugas y conexiones, en las que actitudes vanguardistas con una vocación de actualidad y universalismo confluyen con unas raíces, referencias y circunstancias originales o autóctonas, o con identidades estéticas propias y universos simbólicos diferentes, que ya sea para su integración o su superación son trascendentes en la práctica de lenguajes nuevos y heterogéneos, lo que propicia interpretaciones particulares profundamente enriquecedoras. En esa línea de pensamiento se viene debatiendo el sentido de la presencia de “lo hispánico” en el arte nacional y sus interpretaciones, tratando de superar las dificultades que aún supone el debate de los nacionalismos, su forma de convivencia dentro del Estado español y sus particularidades estéticas; la relevancia de una producción cultural española, realizada fuera del territorio –en el exilio político derivado de una guerra, pero también en el destierro o emigración sociocultural originada en nuestra condición de periferia de la modernidad–; y el conflicto entre la identidad nacional y la razón política, derivado del secuestro de la imagen de lo patrio por la estética, la retórica y la censura franquista, en su imposición de estereotipos, en su negación de las diversidades nacionales, en la calificación como “anti-España” de cualquier otra España posible y en esa desmemoria que la transición prolonga.

II) Su condición de relato histórico. En ese cruce de fuerzas esta exposición contaría una historia posible; la del triunfo (seguramente una victoria pírrica) del experimentalismo vanguardista de vocación cosmopolita, que es realmente la mirada normativa, la reducción con la que nos hemos quedado, la interpretación habitual de esta historia. Pero no debemos olvidar que reconstruir la historia a escala 1:1 es una quimera; que cualquier rescate del pasado, por fragmentario que sea, es una suerte de arqueología que, forzando su inclusión en un hipotético flujo constante, en un devenir inteligible y homogéneo, construye una narrativa artificial –solo un simulacro posible– sobre un conjunto inabarcable de acontecimientos que transcurren a veces en paralelo, otras en sucesión, a menudo incluso a contratiempo. En definitiva, la historia es un género narrativo que exige la existencia de un comienzo, una peripecia y unos personajes que van y vienen y que son protagonistas en algún momento y secundarios en otro, y que como en todo buen relato han de tener también su final. Una comedia humana de la que la exposición y este escrito serán rehenes, pero sabiendo que es solo una parte de la historia. Y es que la historia siempre invita a tomar parte.

III) La escultura. Especialmente a partir de los años treinta del siglo xx –no siempre, no en todas partes, no por todos los autores–, se va bajando de la peana, empieza a desembarazarse de las constreñidas nociones de bulto redondo o medio bulto y empieza a desobedecer las exigencias de la estatuaria y del material noble –no siempre, no en todas partes–. Va incorporando temas y sintetizando formas. Y dos ideas, obsesivamente, van resonando en su cabeza: vacío y espacio. Primero en el propio seno de la escultura, en el trabajo de Gargallo o Julio González, y después en los constructivismos. Y va pensando en su función y cuanto tiene de propaganda o de discurso abierto. De pronto conquista el espacio expositivo, ocupado como un gran lienzo, como soporte para un recorrido que permita un relato temporal. Es el espacio como escenografía, que después será contextualizado social, política o históricamente. En algún momento, la cosa se dispara y esas nuevas prácticas salen a la ciudad y a la calle (aunque en lo monumental y lo conmemorativo siempre habían estado), y las nociones de espacio y vacío entrarán en diálogo con la arquitectura (en disputa, corregiría Juan Muñoz⁴⁵), si es que no lo

⁴⁵ Muñoz, Juan: "Notas afines a tres", en *Correspondencias 5 arquitectos 5 escultores*. MOPU arquitectura, Madrid 1982.

habían estado siempre. En ese camino va otorgando todo su derecho, toda su soberanía, al espectador. Así que la cuestión se ha complicado (o se ha simplificado, no lo sé); la ley de la libertad sustituye a leyes más antiguas y por el camino van apareciendo los objetos encontrados, los materiales humildes, incluso efímeros, la artesanía o la mirada suficiente, los procesos, las acciones, el sonido, y llegan el vídeo y las instalaciones multimedia..., y la materia al final se encarna, se hace cuerpo, el antropomorfismo que le era tan propio a la escultura se reconoce en el cuerpo performativo. Y así vamos de la representación a la presentación. Parece que la escultura, conocedora del relato bíblico de la mujer de Lot (mujer que al parecer tenía nombre propio –Yrit o Edith–), no quiere ya mirar atrás, no quiere ser estatua, y al renunciar a su naturaleza inicia un movimiento perpetuo, se hace móvil, reconociendo su muerte: se vuelve infinita.