

Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo

Ilustración: Equipo Crónica, *El espectador de espectadores*, 1972, montaje de 2010

Muchas veces hemos reflexionado sobre la posibilidad de una crítica creadora. Ante todo, es evidente que hoy –con raras excepciones- el oficio de crítico ha caído en hondo desprestigio, del que le será difícil salir. Por estar situado entre el público (personaje teóricamente pasivo) y el artista (factor supuestamente activo) se ve en constante peligro de hibridez infecunda si se deja llevar por las solicitudes de esos dos grupos que, lícitamente, desean verse atendidos.

Vicente Aguilera Cerni, "Consideración sobre la crítica, Revista nº324, junio-julio 1956, Barcelona

CONCEPTO Y PRECEDENTES

Este artículo no trata de poner en duda la objetividad del crítico de arte, ya que la subjetividad es uno de sus rasgos naturales según buena parte de las teorías que la han sustentado desde su despegue como ejercicio autónomo con los salones del siglo XVIII. Avanzamos más si reconocemos la

multitud de casos y situaciones en los que el crítico se ve inmiscuido en la conformación del panorama artístico de su época, la misma que luego pasará a formar parte de la propia Historia del Arte. Compartimos por ello la opinión expuesta por Vicente Aguilera Cerni en la cita que encabeza este artículo, aun insistiendo en que esta posición activa de la crítica no resulta en absoluto negativa, porque peor sería ocultar esta realidad tras una falsa máscara de objetividad y consenso, de distancia y respeto, que nos conduce a creer -a nosotros los críticos- que ocupamos un lugar intermedio y representativo entre las obras de los artistas y la valoración potencial del público. Se trata más bien de reconocer este hecho para replantear de un modo más lógico y efectivo, la posición que ocupa la crítica en la vida artística de la sociedad. Quizás sea la vinculación activa de ciertos críticos en la conformación de grupos artísticos, corrientes y escuelas, mismo de aquellos que, como Eugenio d'Ors con su *noucentisme* o Manuel Abril con "arte nuevo", han propuesto términos para englobar una buena nómina de artistas plásticos, hecho que en la reciente historia del arte español, sobre todo desde finales de la década de 1950, ha sido muy significativa como parte del proceso de institucionalización del arte tras la eclosión de las novedades estéticas acontecidas en la primera mitad del siglo XX en el marco de las "vanguardias históricas".

No obstante, no hay que olvidar que estamos tan sólo ante uno de los ejemplos de interacción entre crítica de arte y creatividad artística, aunque probablemente resulte el más significativo en el proceso de institucionalización. Por otra parte, también debemos rememorar la actividad crítica de muchos artistas (algo cada vez más en boga según Lorente, 2005: 679-680), así como sus planteamientos teóricos expuestos en muchos de sus escritos, uno de los rasgos más significativos de las aportaciones y de los avances estéticos de la contemporaneidad, por la que se entiende que el artista, más que un excelente profesional que domina a la perfección un

conjunto de técnicas adquiridas, es un investigador experimental cuyas aportaciones en muchas ocasiones se sumergen en el difícil ámbito de la especulación estética, tal y como constituyeron aquí en España los casos paradigmáticos del uruguayo Torres-García, de Ángel Ferrant o, más tarde, Antonio Saura, quien en 1953 tomó la iniciativa para organizar en la Galería Clan de Madrid dirigida por Tomás Seral y Casas, la exposición “Arte fantástico”, uno de los mayores impulsos regeneradores del arte contemporáneo español al aglutinar buena parte de su nómina (Ferrant, José Caballero, *Dau al Set*, las fotografías experimentales y casi surrealistas de su hermano Carlos Saura, Sempere, Oteiza, etc.) junto con los grandes artistas internacionales Calder, Miró y Picasso, lo que contribuyó a la larga en la España franquista, a una identificación entre el legado surrealista (presente sutilmente tras el título) y la libertad abstracta, todo menos unos contenidos posiblemente comprometedores, hecho que de algún modo heredó el último gran grupo español relacionado con el informalismo: El Paso, impulsado fundamentalmente por el propio Saura junto con el canario Manolo Millares.

ASPECTOS CRONOLÓGICOS Y CONTEXTUALES

Realmente, este proceso por el que la crítica participa cada vez más en la vida artística, en la mayoría de las ocasiones desde su aparente posición objetiva y representativa, es, en principio –aunque sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial y en el marco de la Guerra Fría-, producto de la profesionalización de la figura del crítico, dado que en el siglo XIX (por ejemplo con Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Félix Fénéon, Huysmans, etc., hasta la eclosión cubista interpretada por Apollinaire, André Salmon o Maurice Raynald

entre otros) y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX con los movimientos de vanguardia definidos por su transversal interdisciplinariedad en busca de una mayor incidencia en el conjunto social, desde el liderazgo futurista de F. T. Marinetti y el de Tristan Tzara en el movimiento dadaísta, hasta el de André Breton en el surrealismo (también son muchos los que compartieron la actividad plástica con la pluma como Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia o más tarde Marcel Jean), los escritores han participado muy activamente en la conformación de términos, escuelas, corrientes, etc. Es tras la Segunda Guerra Mundial cuando asistimos a la profesionalización progresiva de esta institución artística, pareja a la de las restantes y –concretamente- a partir de una definición formativa cada vez mayor de la figura del historiador del arte. Son muchos los que desde Lionello Venturi creen que estas dos disciplinas están absolutamente implicadas hasta el punto de conformar una sola, tal y como expuso este autor en su *Historia de la Crítica del Arte* en 1964 (Venturi, 1979: 328), libro pionero en esta materia y con su repercusión inmediata en España en 1975 con *Historia de la crítica de arte en España* del soriano Juan Antonio Gaya Nuño, quien, por cierto, además de su condición como historiador, llevó a cabo una significativa actividad literaria, lo que le sitúa en este país tras la Guerra Civil, en esa tradición de escritores que compaginaron sus actividades literarias con la atención crítica al arte, tal y como ocurre con Juan-Eduardo Cirlot, Manuel Conde, Antonio Fernández Molina, Ángel Crespo o José Hierro. Con esta publicación de Gaya Nuño nació en España un interés por este ejercicio literario, a lo que se añadió la fundación en 1961 de la Asociación Española de Críticos de Arte bajo la presidencia de José Camón Aznar (entidad que ha llevado a cabo publicaciones colectivas con el fin de ofrecer un panorama global de la situación de la crítica del arte en el país), aunque en parte continuadora de la Academia Breve de Crítica de Arte creada por Eugenio d'Ors en 1943.

Esta profesionalización respondió y responde aún todavía a una

nueva carrera vertiginosa por la institucionalización del arte (no acontecida desde las relaciones dialécticas entre los salones y las academias en el siglo XVIII) tras el estallido de las vanguardias históricas, las cuales comportaron una ruptura con el concepto acabado de obra de arte y, dentro del marco del dadaísmo y del constructivismo especialmente, de su disolución en el resto de la realidad. Los nuevos “pensadores del arte”, junto con renovados planteamientos artísticos, ante todo a partir del amplio marco de la abstracción autosuficiente de las décadas de 1940 y 1950, han debido trabajar en una nueva definición, en la cual se han visto inmiscuidos desde Clement Greenberg, Charles Estienne, Umberto Eco y Michael Fried, hasta Arthur Danto, Gérard Genette o Thierry de Duve, en lo que también participaron las restantes instituciones artísticas enumeradas y comentadas por historiadores como Hermann Bauer o Mario Perniola: la Historia del Arte, los museos, los salones y las galerías (a lo que debemos añadir, en sustitución de las viejas academias, el propio arte, de una forma u otra profesionalizado), ahora preparados para albergar en su seno cualquier forma de realidad susceptible de ser tildada estéticamente, como si de una respuesta al reto lanzado por Duchamp se tratase.

Es un hecho que tras la Segunda Guerra Mundial, las opiniones de los críticos de arte, profesionalizados progresivamente, hayan sido cada vez más necesarias para una redefinición de conceptos, corrientes y escuelas en el arte contemporáneo. Quizás debamos remontarnos a la presencia de Heberd Read en la brevísima aventura surrealista británica, o antes la de Félix Fénéon para el neoimpresionismo, aunque antes debamos apelar a la importancia de coleccionistas y galeristas de arte, como el caso de Wilhelm Uhde para el arte *naïf*, el de D.-H. Kahnweiler para el cubismo, o los de Camille Goemans o Julien Levy para el surrealismo. Pero si repasamos los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, éstos han sido ofrecidos cada vez más por ciertos críticos. De esta manera han incidido directamente en la Historia del Arte, agrupando artistas y

obras en exposiciones que ellos mismos han comisariado u organizado. Y estas intervenciones ya no adoptaron el punto de vista despectivo de los términos “impresionismo”, “fauvismo” o “cubismo”: ahora, otros como “arte informal” o “arte otro” fueron acuñados por Michel Tapié, la “abstracción lírica” por el escritor (además de pintor) Georges Mathieu. El tachismo se lo debemos al crítico Charles Estienne (“Une révolution: le tachisme”, *Combat-Art* 1er mars 1954), “expresionismo abstracto” fue empleado por primera vez en 1946 por el crítico del *New Yorker* Robert Coates, los nuevos realistas fueron aglutinados por sucesivos artículos y exposiciones de Pierre Restany, en la conformación del término “Pop art” resultó esencial la actividad crítica de Lawrence Alloway, o la de Bernard Lamarche-Vadel para la “abstracción analítica” y, así, podríamos continuar hasta un largo etcétera que desembocaría en las grandes exposiciones comisariadas por críticos e historiadores y que hoy siguen aglutinando, dividiendo y clasificando, artistas y obras de las formas más variadas, en ocasiones bajo el signo de la arbitraria inspiración literaria más que por criterios históricos pero que, en cualquier caso, modifican e intervienen en la conformación de la Historia del Arte. Para entender este fenómeno, podemos remontarnos hasta las dos grandes exposiciones de 1936 organizadas por Alfred H. Barr en el MoMA de Nueva York: *Cubism and Abstract Art* por un lado y *Fantastic Art, Dada and Surrealism* por otro, definiendo para la posterioridad dos líneas de desarrollo plástico del siglo XX de forma casi paralela, al margen por ejemplo de las implicaciones entre el dadaísmo y el arte constructivista centroeuropeo en Dessau, Hannover y la revista *G* de Hans Richter. Éste también es el caso de la exposición *Art of Assemblage*, dirigida en 1961 por William C. Seitz y celebrada en este mismo centro neoyorquino, la misma que extendió el término “assemblage” en los Estados Unidos para referirse a obras realizadas con materiales extra-artísticos. Sólo con estos ejemplos nos resulta difícil conformarnos con una supuesta independencia objetiva y distanciada de la crítica del arte respecto a los acontecimientos artísticos, lo que no

supone un hecho deplorable, -ni mucho menos-, pero sí exige una toma de conciencia con el fin de posicionarnos en consecuencia y, tal y como señalaba constantemente Vicente Aguilera Cerni (por ejemplo en “Axiología, crítica, vida” de 1961, recogido en Aguilera Cerni, 1987, Tomo I: 73-81), asumir las consecuencias de nuestras decisiones por encima de la falsa creencia de una independencia del arte de su marco social.

Precisamente, este artículo analiza un hecho muy importante que enmarca en buena medida el nacimiento de la Asociación Española de Críticos de Arte en 1960: la toma de conciencia de la dimensión social del arte español por algunos de sus representantes, frente a un anterior triunfo del informalismo en la década de 1950. Aun necesario para hacer despegar de nuevo la evolución de las investigaciones plásticas contemporáneas, éste último supuso un aislamiento del arte de su entorno vital y sobre todo social, en España quizás más que en el resto de Europa dadas las difíciles condiciones impuestas por el régimen dictatorial. Este artículo desea exponer el importante rol asumido por los críticos, unos más que otros, en este difícil segundo paso hacia adelante, muchas veces en plena desarmonía con la realidad artística del momento sobre la que deseaban aplicar sus preceptos, aspiraciones y creencias, así como sus confianzas en nuevas propuestas constructivas, funcionalistas, realistas y estructuralistas, con el deseo de superar una ficticia pulcritud del arte que tras diez años de evolución ya olía a estancamiento evolutivo.

PERFILES PARADIGMÁTICOS DE LA HISTORIA DE LA CRÍTICA ESPAÑOLA DEL ARTE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

1. El renacer abstracto del arte en la postguerra española: 1947

A pesar de que las entidades madrileñas de los “Indalianos”, “La segunda Escuela de Vallecas” de Benjamín Palencia y la “Joven Escuela Madrileña”, fueran fruto en la década de 1940 de las iniciativas de los propios pintores, aunque la idea de una “Escuela Madrileña” (desmentida luego entre muchos por Raúl Chávarri o Gabriel Ureña) fuese rescatada en 1954 por el falangista Manuel Sánchez Carmago en su libro *Pintura Española Contemporánea*, acérrimo defensor de una pintura española libre de las influencias foráneas, fue en Zaragoza donde se dieron las primeras relaciones significativas entre la crítica del arte y el arte del momento, al ser ahí donde surgió el primer grupo dedicado a la abstracción. En esta ciudad se presentó la primera entidad colectiva con planteamientos teóricos en algunos de sus miembros más implicados, sólo que no aglutinados por un crítico sino por un librero: José Alcrudo. Esto se tradujo el 21 de abril de 1947 en el Centro Mercantil, como era habitual, en una muestra dispar en los estilos de cada uno de los nueve integrantes de lo que se dio a conocer enseguida como grupo Pórtico, aunque en enero del año siguiente sí ofrecieron dos de ellos -Fermín Aguayo y Santiago Lagunas- más un tercero, -Eloy Laguardia-, una muestra de unidad estilística dentro de cierta abstracción formal en la galería madrileña Buchholz por mediación de la librería Pórtico de Alcrudo.

Estos son momentos en los que, a nivel nacional, se está fraguando un nuevo panorama del arte contemporáneo español, el cual, y quizás por las ventajas que conllevaba la pérdida de las formas reconocibles y con ello los contenidos, en sintonía con lo que estaba ocurriendo en Occidente, este cometido debía ser tamizado por la abstracción: la Unión Soviética, enemiga del régimen, la rechazaba en favor de un realismo social institucionalizado y rígido, mientras que en Norteamérica y en Europa triunfaba una nueva abstracción con la que, algunas de

las voces más significativas, desde Clement Greenberg hasta Jean Bazaine, reivindicaban una nueva autonomía para la expresión artística.

2. El triunfo abstracto y sus peligros aislacionistas “institucionalizantes”: Altamira y los primeros grupos regeneradores del Arte

Sin embargo, los primeros impulsos españoles en esta dirección buscaron en principio una reactivación de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil, dada la diversidad de disciplinas de donde procedían sus primeros integrantes: entre numerosos pintores, algunos de los cuales extranjeros, se encontraban otra buena nómina de críticos e historiadores de arte, además del arquitecto italiano Alberto Sartoris y del arquitecto, crítico y poeta Luis Felipe Vivanco. La escultura fue representada por el sueco Ted Dyrssen y la cerámica por Llorens Artigas. Me refiero concretamente a la inauguración de la Escuela de Altamira en Santillana del Mar (Santander) en septiembre de 1949 (se celebró la II Semana en septiembre de 1950, y una tercera reunión tuvo lugar en Madrid en 1951 con motivo de la I Bienal de Arte Hispanoamericano), por iniciativa del pintor alemán -cercano a la galería Buchchloz y al grupo Pórtico-, Mathias Goeritz, aunque pronto encontró apoyo en Ángel Ferrant (además de escultor, miembro de la Academia Breve de Crítica del Arte de Eugenio d'Ors) y el crítico Ricardo Gullón. La idea resultaba bastante atractiva en el contexto de la posguerra franquista: era capaz de relacionar el arte del presente con los orígenes de la “historia nacional”. Quizás artistas como Ferrant, Goeritz o Artigas, o críticos como Eduardo Westerdahl, invitado a las ponencias, viesan en este evento la oportunidad para refrescar muchas de las ideas estéticas por las que lucharon antes de la contienda civil y del triunfo de los golpistas (ver Aguilera Cerni, 1970: 48). Concretamente, Westerdahl había liderado, junto con Domingo Pérez Minik, el grupo aglutinado en torno a

la revista *Gaceta del Arte* de Tenerife, donde defendieron una difícil posición entre las formas constructivas y racionalistas de la modernidad, y lo que se entendía como libertad expresiva del surrealismo (a él se deben estudios y monografías sobre Baumeister, Arp, Klee, Kandinsky, el racionalismo de Le Corbusier, etc. Colaboró en la revista A.C. del G.A.T.E.P.A.C., dedicada fundamentalmente a la arquitectura racionalista, al tiempo que la *Gaceta del Arte* organizaba en 1935 la segunda gran exposición internacional del Surrealismo coordinada por el grupo oficial de París), lo que conllevaba una implicación social del arte aunque desde sus propios cometidos y sin implicaciones exteriores, en una síntesis, por el momento utópica, entre forma y contenido. En cualquier caso, las conclusiones de estos encuentros y debates, sobre todo por parte de los ponentes, entre los que se encontraban Eduardo Westerdahl, Ricardo Gullón, los historiadores del arte Enrique Lafuente Ferrari, Beltrán Heredia, Rafael Santos Torroella (gran defensor del arte no figurativo. Ver al respecto Ureña, 1982: 522-527) y el crítico Sebastián Gasch, muy influido en un primer momento de su carrera por el racionalismo y el purismo de *L'Esprit Nouveau* de Paul Dermée, y quien firmó en 1928 el *Manifiesto Antiartístico* junto con Salvador Dalí y Lluís Montayá, concluyeron finalmente con la reafirmación de la libertad artística a partir de los logros surrealistas, lo que implicaba una lectura muy sesgada -y por tanto ideologizada- de este movimiento revolucionario, recluido ahora a su aportación plástica aun si en realidad ésta hubiese sido siempre secundaria. Paradójicamente y en las mismas conclusiones, insistieron en no considerarse surrealistas.

Para entender este hecho, hay que recabar en la idea de que los encuentros quisieron recrear una “escuela” –término enormemente academicista- diferente a la de París y la de Madrid, ahora en relación con la ingenuidad de los pintores prehistóricos, atribuida a una intuición que conduciría a los pintores abstractos de aquel presente a una autonomía libre de

los contenidos sociales (Díaz Sánchez, 1998: 238-240), dado que el arte ya era una “realidad social” por sí misma que no debía ser corrompida por la “propaganda” (conclusiones expuestas en Ureña, 1982: 78), a lo que añadió Ricardo Gullón un factor a-histórico: la abstracción es un componente connatural del arte (“quien dice arte, dice, por consiguiente, abstracción”, rezaba Alberto Sartoris en la conferencia que ofreció en 1949 en la I Semana de los encuentros de Altamira bajo el título “Circuito absolutista. Situación del arte abstracto”, transcrita al completo en Ureña, 1982: 327) mediante el cual, y siguiendo argumentos próximos a los de Wilhelm Worringer, luego empleados por Juan-Eduardo Cirlot (Díaz Sánchez, 1998: 214), el arte en su globalidad quedaba libre de su responsabilidad histórica determinada por sus contenidos. Si bien recobraba la universalidad de sus propias formas (tal y como defendía el *Universalismo Constructivo*, amplio tratado plástico en el que había trabajado Joaquín Torres García pocos años antes en Montevideo, quien murió precisamente en ese mismo año 1949, legando una fuerte influencia en los artistas españoles de postguerra, tal y como ha señalado en muchas ocasiones el historiador Juan Manuel Bonet: Bonet, 1997: 81; Duval, 2004: 84; Blok, 1999: 260), por otra parte, aunque sin caer en el peligro del “arte por el arte” como ya apuntara Gullón en 1952 en su libro *De Goya al arte abstracto*, se bastaba consigo mismo para abarcar la multitud de facetas que les exigían los sectores más críticos.

A estos encuentros ya asistió como representante del recién fundado grupo de Barcelona *Dau al set* (en 1948): el pintor Modest Cuixart, aunque entre los críticos ya hemos advertido la presencia de Sebastián Gasch y Rafael Santos Torroella, quienes escribieron entre 1949 y 1950 en las páginas de la revista que llevaba por título el nombre del grupo catalán (Santos Torroella fundó y dirigió además la revista *Cobalto 49*, -también sala expositiva-, considerada por Sebastián Gasch heredera legítima de ADLAN). Sin embargo, este grupo no se

caracterizó por la abstracción de manera generalizada en sus inicios, sino por cierta recuperación del surrealismo que discutiblemente había hecho mella en la Cataluña republicana, tan sólo en la repercusión iconográfica de Miró y Dalí, quienes trabajaron desde la capital francesa. Esta recuperación (representada sobre todo por la colaboración de Sebastián Gasch, quien en realidad detestaba el surrealismo francés) se canalizaba a través del fortalecimiento del catalanismo cultural por un lado y, por otro, de una búsqueda de la síntesis ente literatura y pintura (lo que ha conducido en España, entre otras cosas, a identificar rápidamente surrealismo con pintura literaria, sobre todo por parte de sus detractores), dado que su primer núcleo estuvo conformado por los escritores Joan Brossa, Arnau Puig -crítico de arte al que se unió Cirlot en 1949-, y los pintores Tápies, Ponç, Cuixart y Tharrats, además del galerista René Metras y del grabador Enrique Torno (Ureña, 1982: 68-69). Arnau Puig aún intentó reavivar el grupo con los aglutinados en torno al manifiesto del Grupo de Tahüll en 1955, el cual no se manifestó en ninguna exposición. Entre sus firmantes estuvieron el mismo Puig y el crítico Cesáreo Rodríguez-Aguilera, gran defensor de una escuela catalana (Rodríguez-Aguilera, 1971: 123-133). Esta ambigüedad que, como en el caso literario del postismo madrileño en su propio contexto, estuvo determinada por el oscuro panorama del franquismo en los años de postguerra, impidió a Cirlot y a *Dau al Set* colaborar con el grupo surrealista de Breton o con la revista *Phases* de Édouard Jaguer, concretamente por el catolicismo de Cirlot (conoció a Breton en París en 1949, y colaboró en *Le Surréalisme, même* y en la encuesta publicada en *L'Art magique* de 1957 en tanto que "experto en símbolos". En cambio, no quiso participar en 1959 en la exposición surrealista titulada *E.R.O.S.*), lo que constriñó la difusión europea de la obra de los pintores del grupo. En principio nos se trataba de la defensa de un arte abstracto, pero sí de la libertad desprendida del surrealismo que, aplicada al rescate del arte autónomo en manos de los informalismos de postguerra, determinaba en la temprana fecha

de 1948, un año después de la primera exposición de Pórtico en Zaragoza, la configuración de una nueva “vanguardia” española, ahora purista y decidida a rescatar la nobleza de la inspiración pictórica a través del gesto. Tanto es así que a lo largo de su trayectoria hasta la desaparición de la revista en 1956, la mayoría de los pintores adheridos a *Dau al Set* abrazaron el materismo y el informalismo, mientras que los dos críticos del grupo los defendían, sobre todo Cirlot con la publicación de 1957 de la primera monografía dedicada en España a estas nuevas tendencias: *El arte otro. Informalismo en la pintura y escultura más recientes*, donde incluyó a sus antiguos compañeros de *Dau al Set*, así como a los miembros del grupo madrileño El Paso. De todas formas, Cirlot intentó cautelosamente desprender una ideología de la pintura informalista, aludiendo a una actitud nihilista que, en cambio, por su atención a la materia, ansiaba de un nuevo orden de relaciones entre el hombre y su entorno “cósmico”, tal y como manifestó en su artículo “Ideología del Informalismo” en *El Correo de las Artes* del 12 de enero de 1961 (recogido en Asociación española de Críticos del Arte, 1967: 135-144), una vez desatadas las primeras acusaciones explícitas hacia el informalismo de aislacionismo cultural.

Por su parte, Westerdahl aún intentó en 1950 recuperar el panorama artístico canario al aglutinar a “Los Arqueros del Arte Contemporáneo” (L.A.D.A.C.), a quienes presentó en junio de 1951 en la Galería Syra de Barcelona, exposición que consiguieron a través del grupo barcelonés LAIS. El grupo canario contaba con el veterano de la *Gaceta del Arte* anterior a la guerra y ex-logicofobista Juan Ismael, con el futuro miembro fundador de El Paso Manuel Millares, además de Felo Monzón, José Julio, Elvireta Escobio, Alberto Manrique y el escultor Plácido Fleitas. Entre sus actividades más importantes, además de las expositivas, se encontraba la publicación de cuadernos monográficos de los que se consideraban los “arqueros” del propio grupo (Cabañas Bravo, 1996: 74-75). Westerdahl fue precisamente el único que planteó

en la Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar, la posibilidad de un arte social, al tiempo que Sebastián Gasch, aun enemigo acérrimo del surrealismo desde su distanciamiento de Dalí en 1930, desarrolló el legado pictórico de esta corriente (de ahí las conclusiones contempladas más arriba), mientras Rafael Santos Torroella abordaba la actualidad de la crítica del arte en España.

Una vez expuesto este inciso tan importante en la conformación de un nuevo panorama abstracto en España entre 1949 y 1951 en estos encuentros internacionales en Cantabria, a los que estuvieron invitados los tres de Pórtico Lagunas, Aguayo y Laguardia (Lagunas acudió al I Congreso de Arte Abstracto en Santander de 1953), debemos retomar el temprano caso zaragozano, dado que fue realmente aquí en octubre de 1949 cuando se produjo de manera explícita una intervención directa de los intereses historiográficos y de la crítica. Estos tres representantes de Pórtico expusieron en el Primer Salón de Pintura Moderna de Zaragoza, pionera en España por su predominio abstracto, y organizada aparentemente por intervención del profesor de Historia del Arte Federico Torralba, entonces becario colaborador de la Sección de Arte de la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza, y futuro catedrático en la Universidad de Zaragoza. Participaron junto con otros representantes no figurativos como Antón González y el ya próximo al grupo Juan José Vera, además de los figurativos Manuel Lagunas y José Borobio. Subrayo el calificativo de “aparente” porque el historiador Manuel Pérez-Lizano Forns desmiente el protagonismo de Federico Torralba a partir de las declaraciones orales de Juan José Vera y Antón González, quienes afirmaban en 1992 haber sido los pintores de Pórtico los que solicitaron un espacio para que pudieran exponer, dado que habían sido rechazados por el VII Salón de Artistas Aragoneses, caracterizado por una línea tradicional basada en la figuración y el paisajismo. Sólo a partir de ese momento intervino Torralba con sus gestiones. La prueba de ello fue

que este último nunca admitió la existencia de un segundo salón de pintura moderna aragonesa, celebrado en octubre de 1952 en el marco del X Salón de Artistas Aragoneses, a instancias de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Zaragoza, aunque en verdad se debiese a la iniciativa de los pintores Santiago Lagunas y José Orús (Pérez-Lizano Forns, Manuel, 1995: 29-36). El problema surgió bastante después cuando en 1979, en su libro *Pintura contemporánea aragonesa*, Torralba enfatizó su protagonismo y aseguró que aquel I Salón de Artistas Aragoneses Modernos, fue lo que marcó el final del grupo Pórtico, -caracterizado por una disparidad de estilos-, y el nacimiento de una “Escuela de Zaragoza”, amparado en la opinión que manifestó el crítico Jean Cassou, director en 1949 del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, al observar unas fotografías de los tres de Pórtico en un viaje que realizaron conjuntamente Santiago Lagunas y Federico Torralba (se acababan de conocer) a la capital francesa en 1949 (Torralba Soriano, 1979: 59), como si una simple declaración de opinión acerca de la existencia de una Escuela de Zaragoza por parte de un historiador y crítico del arte de su categoría, fuese suficiente para sustituir la anterior denominación de “Pórtico” por esta otra, mucho más amplia y, por el contrario, capaz junto con los restantes exponentes del I Salón de Artistas Aragoneses Modernos, de ofrecer una unidad estilística que no existió en la primera muestra de 1947 de los nueve pintores integrantes de Pórtico. Santiago Lagunas, quien no estuvo presente en aquella reunión con Cassou, nunca admitió la existencia de una escuela zaragozana, y el propio Torralba siempre ha admitido que los tres que restaban del Pórtico originario preferían seguir denominándose “Grupo Pórtico”, según él por continuar su homenaje a José Alcrudo. Las intenciones de Torralba eran claras con anterioridad a este viaje, y las expuso el 20 de septiembre de 1949 en el *Heraldo de Aragón*, en un artículo titulado “París, Zaragoza y el arte abstracto”: establecer un contacto directo entre Zaragoza y lo que comenzaba a conocerse como “La Escuela de París”. Si bien es cierto que Lagunas no quedó convencido con

esta nueva apelación, sí volvió de este viaje con nuevos argumentos. Concretamente citaba una y otra vez a uno de los exponentes de aquella incipiente “Escuela de París” (cuyo influjo en Zaragoza fue fácilmente detectable a partir de entonces): Jean Bazaine, gran personalidad teórica, además de pintor, en la recuperación en la postguerra europea de la pintura y de toda su pureza a partir de argumentos altamente formalistas además de fenomenológicos, tras la disolución en la que la sumieron las vanguardias históricas, sobre todo el surrealismo, objeto de sus más airados ataques y precedente de la aversión que sintieron por este movimiento tanto los de Pórtico como sus posteriores continuadores de la década de 1960.

Las apreciaciones críticas lanzadas por Manuel Pérez-Lizano acerca de este desajuste entre la existencia de una escuela zaragozana y la realidad artística del momento, son lógicas y bien fundadas, salvo cuando afirma que fuese en el libro de Torralba de 1979 donde expresó por primera vez su idea de una “Escuela de Zaragoza”. Este término ya lo empleó poco después del I Salón de Artistas Aragoneses Modernos, exactamente en una “Pequeña crónica de la pintura moderna en Zaragoza” que publicó en el *Heraldo de Aragón* el 10 de mayo de 1951 y, posteriormente, en dos artículos de 1960 publicados en la revista *Despacho Literario de la Oficina Poética Internacional* dirigida por Miguel Labordeta (en este grupo también participó muy activamente el poeta y crítico de arte Antonio Fernández Molina, natural de Guadalajara pero procedente del postismo madrileño, y uno de los mayores defensores y descubridores del arte *naïf* en España entre muchas otras cosas; por ejemplo fue autor de numerosas monografías de artistas), uno de ellos consagrado precisamente a Santiago Lagunas (consultar Sánchez Oms, Manuel, 2007: p. 141). De este hecho podemos entresacar como consecuencia la incidencia de los empeños de un crítico como Torralba en la presentación de un colectivo y de la producción artística de diversos autores, así como sus criterios valorativos, incuestionables cuando se trató de la

autoridad de Cassou. Si bien esta realidad no fue admitida por los verdaderos protagonistas de esta primera incursión colectiva española en la abstracción tras la Guerra Civil, si cuajó diez años después en un nuevo grupo de artistas zaragozanos, los cuales asimilaron y aceptaron los argumentos de Torralba para asumir el calificativo de “Escuela de Zaragoza”, lo que en cierta manera legitimó la propuesta de Torralba, aunque esta decisión acabaría por levantar entre diciembre de 1964 y enero de 1965, las protestas de otros artistas zaragozanos que no formaban parte del grupo (desde entonces se hacían llamar “grupo Zaragoza”), asunto en el que se vio inmiscuido desde la prensa otro crítico, el joven Ángel Azpeitia Burgos, al recibir las declaraciones de unos y otros. En su caso Azpeitia optó por mantener la imparcialidad objetiva hasta alcanzar una solución salomónica. No obstante, este nuevo debate no hizo sino demostrar la importancia que la prensa fue adquiriendo progresivamente a lo largo de estas décadas, y al parecer bajo el consenso tanto de los artistas como de los mismos críticos e historiadores.

De hecho, el núcleo originario del Grupo-Escuela Zaragoza, la pareja conformada por Juan José Vera y Ricardo Santamaría –quien obtuvo mención especial en el X Salón de los “oficiales figurativos”-, expuso por primera vez en 1961 en la Diputación Provincial de Zaragoza a instancias de Federico Torralba. Podemos afirmar incluso que fue éste último quien apadrinó al grupo hasta su configuración, mientras que ellos mismos se lo agradecieron tanto en el díptico de esta exposición como en el folleto *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, distribuido en la inauguración de la misma. De hecho, Torralba siempre ha afirmado que la primera exposición de esta nueva Escuela de Zaragoza fue ésta, a pesar de no contar más que con dos miembros y de no conocer todavía a su tercer fundador: Daniel Sahún. Con esta opinión coincide Juan José Vera, remontando los preparativos de la exposición incluso a 1959 (VV. AA., 1979: 24). Todo apunta a que Ricardo Santamaría, representante figurativo en la década de 1950 que

mantuvo una estrecha amistad con Torralba, encontrase en Juan José Vera el eslabón que necesitaba para identificarse con la heroica vanguardia de Pórtico para su proyecto de renovación personal hacia lenguajes más actuales, quizás instigado por el propio Torralba, quien ya le había comunicado la existencia previa de una Escuela de Zaragoza. Incluso la actividad escultórica de los dos parece iniciarse en esta primera exposición con unos móviles que Torralba les aconsejó realizar a modo de uno de sus artistas abstractos favoritos: Alexander Calder, cometido éste al que Ángel Ferrant ya se había entregado años antes en Madrid.

Sin embargo, el apoyo crítico de Torralba a la futura Escuela de Zaragoza –que tanto él como sus miembros creyeron continuadores de la existente entre 1947 y 1952-, no pasó de la presentación de esta exposición ni llegó a alcanzar la propia fundación del grupo. Existían diferencias esenciales que no tardarían en aflorar. La primera de ellas ya se encontraba contenida en el propio folleto *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual* repartido entre los visitantes de la exposición, determinado por fines cuasi-didácticos consistentes en el acercamiento social de los cambios plásticos de la modernidad. En cambio y desde una posición próxima a los argumentos de Ortega y Gasset, Federico Torralba siempre creyó imposible este cometido por residir en el arte del siglo XX, sobre todo en la abstracción según su opinión (por ejemplo Torralba Soriano, 1999: 60), un componente elitista por el cual sólo unos pocos están capacitados para apreciarlo. Él pudo alentar la continuación del peculiar y definido estilo universal (por ser plástico, tal y como rezaban las conclusiones de los encuentros de Altamira) de la primera escuela zaragozana, pero no estaba dispuesto a colaborar en la conformación de un arte aragonés que requiriese ser aceptado por toda su sociedad (podría peligrar de empobrecimiento), tal y como se proponía este segundo cometido del grupo. Es más, para ellos un objetivo conducía al otro, y ésta fue razón suficiente para el

distanciamiento.

Una década más tarde, Federico Torralba iba a ensayar la conformación de otro grupo con los representantes pictóricos más importantes de la ciudad junto con el artista por el que por entonces apostaba, Antonio Fortún, con quien llevó una importante labor expositiva en las galerías Atenas y Kalos entre 1963 y 1979 (Antonio Fortún entró a trabajar en Kalos en 1965). Se trata de Azuda 40 (de diciembre de 1972 a principios de 1976), constituido primeramente -en junio de 1972- como Grupo experimental 72 o Intento. El impulso aglutinador de Torralba se manifestó en una escasa unidad estilística que abarcaba desde la geometría de Vicente Dolader y José Luis Lasala (en el caso de este último acabaría derivando en cierta interpretación personal de la "pintura-pintura"), hasta la "nueva figuración" de Pascual Blanco, José Ignacio Baqué, Pedro Giralt y Natalio Bayo, pasando por la gestualidad que Fortún fue adoptando a partir de 1974. Se trataba de la culminación de los intentos de Torralba para conformar un grupo según sus preceptos plásticos a través de coordinación de Antonio Fortún, lo que pronto conllevó diferencias internas que conducirían irremediablemente a su disolución.

3. La institucionalización española de un arte sin forma (1951-1959)

Federico Torralba pertenecía a una generación anterior, aquella que en la postguerra alentó un arte abstracto independiente que garantizase las formas expresivas internacionales, precisamente por ser de dominio propio de la plástica y no de los contenidos. Siempre pensó que el compromiso político que adoptó el arte español en los años treinta, así como en el resto de Europa, acabó por destruir los esfuerzos más vanguardistas. De hecho, esta visión de la abstracción gestada a partir de las aportaciones de Pórtico, *Dau al Set* y la Escuela de Altamira, sufrieron un rápido

proceso de institucionalización, sobre todo en una nueva versión informalista, gracias al cual el Estado franquista pudo mostrar al mundo un tipo de pintura evolucionada a partir de las constantes típicas repetidamente aludidas acerca del arte español (tenebrismo, espiritualidad, austeridad cromática, folclore, realismo expresivo, etc.), lo que garantizó un gran éxito comercial de la misma y un excelente lavado de imagen cultural del gobierno dictatorial. Tres fueron los sucesos que participaron de esta reificación:

- La representación de las nuevas tendencias autóctonas, tendentes a una renovación de la figuración o a una ausencia de la misma, en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de finales de 1951, la cual se marcó como objetivo actualizar el panorama oficial de las artes asumiendo artistas como Millares, Tápies, Ponç, Luis García-Ochoa, etc., disfrutando su culminación en la III y última Bienal Hispanoamericana celebrada en 1955, donde se expuso la obra ya totalmente informalista de Tápies. Estas bienales fueron preparando el terreno para aumentar la presencia de la abstracción española en el extranjero desde organismos más o menos institucionales, hasta alcanzar el éxito cumbre en la Bienal de Venecia de 1958 (la de 1956 a instancias de Antonio Saura sirvió de precedente), cuando la nueva pintura española se consagró a los ojos de la crítica internacional.

- La institucionalización de los esfuerzos privados de Mathias Goeritz y de tantos otros para la Escuela de Altamira, con la organización del I Congreso de Arte Abstracto en Santander, en el Palacio de la Magdalena (del 1 al 10 de agosto de 1953), donde los nombres de Ferrant, Gasch, Santos Torroellas, Goeritz, Cuixart, Gullón, etc., fueron complementados o directamente suplantados por una nueva nómina de nombres procedentes de la Academia Breve de Crítica del Arte como el propio Camón Aznar (quien nunca aprobó el arte abstracto –ver por ejemplo su crítica del *ABC* del 16 de septiembre de ese mismo 1953 en Díaz Sánchez, 2004: 317-320-, así como otros dos

presentes, Figuerola Ferretti y Fernando Escrivá) y de algunos cargos de las instituciones culturales, empezando por el Rector de la Universidad de Verano, entonces Manuel Fraga Iribarne, primer impulsor de este congreso por estar interesado realmente en una apertura cultural del país al exterior para mejorar las expectativas del régimen, dentro de los cambios necesarios para garantizar su perdurabilidad y que ya estaban en marcha. Por otro lado, fueron invitados críticos de arte vinculados al régimen y otros personajes de la cultura institucionalizada, algunos de los cuales partidarios de la abstracción como nuevo lenguaje nacional, por ejemplo Cirilo Popovici, José Luis Fernández del Amo o Manuel Sánchez Camargo. A pesar de este panorama se recurrió a defensores históricos de la renovación e impulsores del arte abstracto, algunos como Gasch u Oteiza, presentes ya en la Escuela de Altamira, así como Gaya Nuño y Cirici Pellicer, dos críticos independientes del régimen aunque no muy convencidos entonces con la abstracción. Con todo ello y una vez retomadas las conclusiones de Altamira, el arte abstracto contó a partir de entonces con la protección del Estado al tiempo que reificaba los primeros empeños independientes. Se sucedieron las exposiciones que lo representaban. En ellas la iniciativa de los críticos de arte fue más que significativa, algunos muy relacionados con el régimen, por ejemplo José Luis Fernández del Amo o Manuel Sánchez Camargo.

– Quizás todo este amplio consenso conquistado en torno al arte abstracto, tuvo su materialización máxima en la fundación en 1957 del grupo El Paso, justo después de celebrarse en el Ateneo Mercantil de Valencia, el I Salón Nacional de Arte No Figurativo, donde Manuel Conde afirmó que la variedad de la abstracción española era de la más pura de las habidas en el mundo en ese momento. Precisamente, fue él el crítico que, junto con José Ayllón (ambos firmaron el manifiesto de El Paso de 1959 junto con Cirilot y, curiosamente, Vicente Aguilera Cerni), apoyó y participó en la formación de este grupo, el más representativo del informalismo nacional, precisamente en

los últimos años de éxito de esta corriente. Como bien señala Gabriel Ureña, fue en este contexto cuando se fundaron muchos grupos (estudiados por Julia Barroso Villar en su tesis doctoral de 1979), no para enfrentarse contra las convenciones del sistema, sino para abrirse paso conjuntamente en el ámbito artístico, lo que se tradujo –como tantas veces ha denunciado Ángel Azpeitia acerca de los grupos y asociaciones- en una constante disparidad de estilos en las exposiciones colectivas, basadas en la mayoría de las veces en simples lazos arbitrarios como la residencia o la condición natural comunes. Bajo estos condicionantes subyacen intereses individuales que les obliga a aceptar el marco de logros institucionales antes comentado, encaminados hacia la conformación de un nuevo arte nacional que fortaleciese la permanencia del sistema. En este contexto fue el grupo madrileño El Paso el que más éxito alcanzó, en parte porque aglutinó artistas con importantes carreras y experiencias previas, aunque hubo grupos que con anterioridad ya contaban con buenos representantes abstractos entre sus filas: además del grupo zaragozano Pórtico, el barcelonés Inter-Nos fundado en 1953, el grupo cordobés Espacio fundado por Oteiza en 1954 y precedente inmediato de Equipo 57, y Parpalló a finales de 1956, de los que nos ocuparemos más adelante por su singularidad y profundidad de contenidos frente a El Paso. Este último grupo citado aseguraba en su primera declaración de 1957 haberse reunido como artistas de diferentes procedencias, con el propósito de “vigorizar” el arte contemporáneo español falto de infraestructuras, por lo que hacía un llamamiento a todos los profesionales del ámbito cultural, incluidos “escritores, músicos y arquitectos”. No se definían bajo ninguna tendencia concreta, aludiendo constantemente a sus orígenes individuales. Su identificación con el informalismo en boga (por ejemplo en Aguilera cerni, 1970: 56) ha sido deducible en verdad por mera yuxtaposición valorativa de sus resultados plásticos materiales, dado que su definitivo manifiesto de 1959 insistía en la independencia respecto a calificaciones y escuelas con el fin de encontrar

un arte auténtico que contenga los signos de su época. Quizás por ello rehuyesen de la distinción entre arte colectivo y arte individual, así como entre “figuración y abstracción” y “expresionismo y construcción” (ambos textos se encuentran recogidos íntegros en Aguilera Cerni, ed., 1975, tomo I: 125-128).

De todas formas y a pesar de su relativa figuración, fue Antonio Saura el principal impulsor y cerebro de este grupo, al haber encontrado cobijo en el ámbito institucional español (sobre todo con el Comisario Gubernamental Luis González Robles, a quien pidió que llevase ya a la Bienal de Venecia de 1956 una completa representación española no figurativa) una vez regresado de París (estancia comprendida entre 1953 y 1955. En principio viajó en compañía de Ayllón) y de haber estado en estrecho contacto con el surrealismo de Breton y sobre todo con los principales disidentes del grupo: Charles Estienne y el húngaro Simon Hantaï, ambos responsables del nuevo tachismo surgido de la necesidad de una recuperación de la soberanía y de la autonomía artísticas, adoptando siempre como punto de partida su expresión. Influenciado además por el libro del crítico de arte Michel Tapié, *Un art autre* (1952), tomó conciencia de todo este bagaje, primero en el seno del grupo surrealista tal y como veníamos diciendo y, luego, entre 1955 y 1956, con la revista *Phases* de Édouard Jaguer, a través de la cual conoció el gestualismo de los antiguos pintores CoBrA y, sobre todo, los métodos de tergiversación de Pierre Alechinsky y de “modificación” y “corrección” de Asger Jorn, siempre a partir de pinturas e imágenes preexistentes. Saura volvió a Madrid a finales de 1955 con todo este bagaje pero, tal y como exportaron los fenicios los modelos de asirios, hititas y egipcios a lo largo del Mediterráneo, lo presentó sin el sentido revolucionario y extra-artístico del surrealismo y de CoBrA, a lo que superpuso una progresiva figuración gestual debida a Jean Dubuffet y, a su vez, basada en el peculiar materismo de este pintor francés por un lado y en el arte bruto por otro -lo que Dubuffet entendía como una

superación de la profesionalidad del artista-, todo vaciado de contenidos y listo para representar (consciente o inconscientemente) la libertad de las superestructuras artísticas españolas gracias al franquismo benefactor y a la “tecnocracia” incipiente, retorno triunfal y anunciado a principios de año con una muestra individual en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, presentada en un catálogo por el escritor sueco Erik Boman, a quien solicitó sus argumentos convencido de la necesidad de un punto de vista crítico, ajeno a la plástica y por lo tanto objetivo a los ojos de las instituciones culturales, incluido el mercado del arte. En cualquier caso y no habiendo encontrado referencia alguna, dudo de la identidad de Erik Boman. Al fin y al cabo, el papel de los críticos en el surrealismo y en el movimiento *Phases* (en tanto que heredero de CoBrA), aumentaron considerablemente a comienzos de la década de 1950 con las figuras de Édouard Jaguer, José Pierre y Charles Estienne, siendo que en los tiempos heroicos del surrealismo, la actividad periodística era sospechosa y conducía a la expulsión, tal y como ocurrió en los casos de Philippe Soupault y Robert Desnos mismamente. Saura no podía presentarse hablando de sí mismo en un catálogo auto-producido y cuyos contenidos son los más exactos que podamos encontrar acerca de su pintura, al margen de los suyos claro, los cuales fueron aglutinados en diversos volúmenes de la editorial Galaxia Gutenberg del Círculo de Lectores tras su muerte en 1998. El siguiente crítico internacional en prologarle fue el mismo creador del “informalismo” y del “arte otro”, Michel Tapié, en su exposición en la Galerie Stadler de París en 1959. Y esta determinación que Saura sin duda anheló, es lo que explica que Tapié afirmase en su pintura una superación de la imagen diez años más tarde (Tapié, 1967). En ambas ocasiones ya mostró los resultados a partir de sus fotografías pintadas a mano y que tanto deben a las “modificaciones” de Jorn, por las que Boman entendió “trompe l’oeil”.

Con estos precedentes y tras la Bienal de Venecia de 1956,

Saura, con la ayuda de José Ayllón y con un movimiento perfecto de fichas, recurrió a los representantes matéricos e informales que mejor representaron allí de un modo u otro el panorama actual de Madrid para poder aglutinarlos: Manuel Millares, Luis Feito o Manuel Rivera. En Cataluña un movimiento similar se desencadenó desde principios de la década de 1950 a partir de todas las instituciones artísticas, con el fin de hacer de Barcelona capital del arte abstracto junto con Nueva York y París, tal y como señalaba Mercedes Molleda desde *El Correo de las Artes*, para lo que se planteaba un “barroquismo abstracto” como continuación lógica –histórica y tradicionalmente hablando- del clasicismo de las vanguardias históricas (Ureña, 1982: 179), para lo cual Cataluña comenzó a reivindicar su papel en la vanguardia internacional y su peculiar y poco comprometido surrealismo de la década de 1930 (por ejemplo, además de las figuras de Miró, Dalí y Picasso, comenzó a recuperarse la figura de Gaudí como precedente de este barroquismo, continuando de esta manera los primeros esfuerzos de *Dau al Set* para conformar una vanguardia de raíces catalanas como línea de actuación que aún hoy domina la política cultural de Cataluña). A este intento de convertir Barcelona en una capital del informalismo, se lanzaron tras los argumentos de Tapié los críticos partidarios del informalismo, fundamentalmente Juan Eduardo Cirlot (con su libro *Arte otro*, en 1957). Por otra parte, este ensayista catalán puso en relación el informalismo con la literatura del primer romanticismo de Novalis y de Goethe, así como con Edgar Allan Poe y con Hermann Hesse, en *Asociación Española de Críticos de Arte* (Cirlot, 1967: 135-149) y Joan Teixedor, en un artículo titulado “Arte otro” publicado en la revista barcelonesa *Destino* el 16 de febrero 1957.

4. La reconquista de la forma: las primeras advertencias contra el aislacionismo del Arte: 1959-1964

Habiendo adoptado como hilo argumental el pionero ejemplo

zaragozano, retomamos su periplo desde el momento en que, una vez distanciado Federico Torralba de la Escuela de Zaragoza, ésta se constituye como grupo en junio de 1963 (fundamentalmente los miembros más constantes del grupo entonces eran Ricardo Santamaría, Juan José Vera, Daniel Sahún y Julia Dorado), con su presentación oficial en el Instituto de Estudios Oscenses de la Caja de Ahorros y Monte de la Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. La necesidad de un crítico, a poder ser ajeno a la plástica, estuvo constantemente presente, tal y como afirmaba Otelo Chueca (entrevista con Pablo Trullén en VV. AA., 1979: 30), procedente en enero de 1964 junto con Teo Asensio del grupo catalán *Síntesis* y del *Círculo de arte de Hoy* de Barcelona. Lo cierto es que de lo que careció el grupo o escuela Zaragoza, fue de una publicación periódica -como sí tuvieron *Dau al Set* o *Parpalló con Arte Vivo*-, lo que intentaron suplir con una serie de panfletos de difusión gratuita rozando las intenciones didácticas más que la información y difusión social, aunque también fueron muchos de los que carecieron de la misma, sin ir más lejos *El gran Paso*.

Las relaciones con escritores y poetas de Zaragoza se iniciaron pronto, muchos de ellos procedentes de la *Oficina Poética Internacional* de Miguel Labordeta y Antonio Fernández Molina. Incluso expusieron sus poesías colgadas de las paredes junto con las muestras plásticas en un amago de síntesis entre caligrafía y figuración que dotaba a los conjuntos de cierto aire primitivista. Uno de ellos, Conrado A. C. Castillo, fue el encargado de escribir el primer manifiesto *Móvil-historial-propósitos*. Con él el grupo se presentó en Huesca en verano de 1963. Sus contenidos manifiestan un acuerdo pleno entre los artistas del grupo, sobre todo con su principal impulsor Ricardo Santamaría a pesar de las diferencias respecto a sus textos teóricos posteriores. Por ejemplo y aun anteponiendo la técnica y la materia, todavía nos habla de la abstracción. En el apartado reservado a ella, entre los elementos mínimos aludidos se encuentra la forma, la cual como los restantes

carecen de contenido si no es organizada mediante la "expresión". Por lo demás, el resto del manifiesto subraya la constante necesidad de entrar en contacto directo con el público, incluso demandando sus opiniones en este mismo manifiesto-panfleto para que las conociese. Si bien esto podría parecer utópico y hasta ingenuo a los ojos de los más elitistas, sí testificaba cierta necesidad tras una década entera de dominio informalista, asentado sobre una tradición surrealista conocida de manera sesgada y bajo el peso de Dalí en la mayoría de las ocasiones, mismo por los propios miembros del Grupo o Escuela Zaragoza, dado que achacaban a este movimiento un individualismo intolerable que había alejado el arte de la sociedad. A esta inquietud social añadieron un aspecto fundamental al reseñar sus esculto-pinturas y sus esculturas dotadas de valores pictóricos: el criterio arbitrario que separa la pintura de la escultura porque, al fin y al cabo, se trataba tan sólo de una cuestión formal o, más bien, material. A partir de ahí, la conquista del mundo circundante, -y además con materiales cotidianos-, era sólo cuestión de tiempo cuántico, es decir, en función del atrevimiento. Conrado A C. Castillo ya admitía la posibilidad de que cualquier objeto alcanzase la categoría artística, porque eran sus cualidades formales y no sus contenidos previos, las que permitían esta participación. Se trataba del rescate de lo que ellos creían que había constituido el gran legado de la primera generación de la "Escuela Zaragoza" representada por Pórtico: la forma (lo mismo que el espacio para el Equipo 57), la cual debía ser construida mediante la expresión. Precisamente, "construcción" y "expresión" eran dos de las categorías que el manifiesto de El Paso contempló como contradictorias, grupo del que denunciaron los miembros fundadores del Grupo o Escuela Zaragoza (sobre todo Ricardo Santamaría), su complicidad con la administración comercial del arte y su aislacionismo (de esta manera, tal escisión se reveló implícita en su arte), a pesar de la admiración que sentían por las arpilleras de Manolo Millares. Se trataba de la "construcción expresiva" o de la "expresión constructiva",

fruto de una serie de categorías contrarias que, según Santamaría, la Escuela Zaragoza solventó dialécticamente con sus investigaciones plásticas. Y del mismo modo procedió el grupo con la arbitraria distinción entre abstracción y realismo, en lo que incluían la fatal escisión entre pintura y escultura desmentida con las esculto-pinturas de Vera y Santamaría, las cuales prosiguieron en ensamblajes y esculturas que desde 1961 emergían de las propias estructuras de la pintura hacia la conquista del espacio circundante. Cuando Santamaría hizo explícita esta idea, fue bajo la máscara de un pseudónimo -tal y como procedió su detestado Saura-, esta vez francés (Gilbert Rérat), con motivo de la exposición del Grupo Zaragoza en la Galería parisina Raymond Creuze. Si bien podría atribuirse la necesidad de una identidad francesa a las críticas que el texto del catálogo lanzaba contra el régimen cultural de la España de entonces (Santamaría ya había decidido instalarse en París y la suerte de sus compañeros que dejaba en Zaragoza ante los controles policiales no pareció importarle), fue la necesidad de un punto de vista objetivo, exterior del grupo y de la actividad plástica, especialmente si se trataba de un crítico, para poder extender con más firmeza esta definición de la Escuela de Zaragoza que tan bien alejaba su “abstracción” de los informalismos de la década de 1950, aunque no fue hasta bastante más tarde cuando esta suerte de “expresionismo constructivo” o de “construcción expresiva” fue sistemáticamente definido, concretamente en 1980 en *El grito del silencio* (, 1980: 70) y, de manera más explícita, en su segundo libro de 1995 *20 años de arte abstracto* (Santamaría, 1995: 105. Antes ya abordó esta definición en su ensayo “La vanguardia aragonesa de 1939 a 1968”, publicado con motivo de su exposición en la sala Torre Nueva de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja en 1978, donde además fue respaldada por el texto de Jean Cassou). En 1987, ante una segunda reaparición pública conjunta de Sahún y Vera, el escritor Mariano Anós se refirió a esta síntesis con el término “construcexpresionismo”, (VV. AA., 1987: 13). Sin embargo,

este concepto adquirió antes una aceptación histórica de la mano del crítico, historiador y profesor Ángel Azpeitia, concretamente en 1983 (Azpeitia Burgos, 1983) y, luego, en 1989 (Azpeitia Burgos, 1989: 13), el mismo que dirigió en 1992 la tesis doctoral de Jaime Ángel Cañellas dedicada al Grupo-Escuela Zaragoza. Con ello, Azpeitia no trató sólo de respaldar los argumentos de Ricardo Santamaría, dado que la síntesis de la expresión y la construcción, contrarios para el informalismo previo, fue antes firmada por todo el Grupo Zaragoza en el conocido como *Manifestó de Riglos* de 1965: “Ni frío constructivo ni informalismo incontrolado, porque ambos son perfectamente compatibles, y hasta necesarios, en la misma obra”.

Es más, en relación con la abstracción, constante en lo que ellos concibieron como la “Escuela de Zaragoza”, Santiago Lagunas ya definió la abstracción misma como una síntesis de elementos contrarios en una entrevista con Marcial Buj publicada en el *Heraldo de Aragón* el 26 de febrero de 1954. Sin embargo y aunque el Grupo Pórtico (sobre todo los tres abstractos Lagunas, Aguayo y Laguardia) se anticipase con su abstracción al informalismo e incluso al “magicismo” catalán de *Dau al Set*, su punto de vista fue algo diferente al del posterior Grupo Zaragoza. Aun si en el fondo sólo es aparente, existe cierta distancia entre ambos grupos manifestada en los materiales artísticos o extra-artísticos empleados por unos y otros: Pórtico restringía su pintura prácticamente al óleo y a otros pocos medios tradicionales, mientras que el Grupo Zaragoza abrió sus marcos a todo tipo de materiales, desde maderas encontradas hasta arpilleras y quemados. Para poder entender este hecho debemos contextualizar ambos capítulos en sus épocas respectivas. Tras la Guerra Civil, la cual supuso una brusca detención de la evolución plástica anterior, Pórtico debía rescatar la pintura después de que las vanguardias históricas (sobre todo la última de ellas, el surrealismo) la relegasen a un mero medio de investigación, mientras que el grupo Zaragoza debía acercar este concepto ya

rescatado, -aunque distanciado por el informalismo-, al resto de la sociedad, mediante la integración de los desechos de sus realidades circundantes con el fin de ofrecer valores alternativos; aunque, al fin y al cabo, éstos eran puramente artísticos y, aun más, formalistas, dado que el único medio posible para ello era una recuperación de la forma en la expresión. Por esta razón subrayo el adjetivo “aparente” en esta distinción. El *collage* y el ensamblaje del Grupo Zaragoza nunca fue anti-artístico como fue el caso de la vanguardia histórica; en vez de destruir la obra de arte para diluirla en la realidad, como Rauschenberg, Jasper Johns y muchos otros de los denominados neo-dadaístas americanos por Pierre Restany, comprimían directamente esa realidad en los marcos para hacerlos artísticos, un procedimiento que compite con la capacidad de nominar qué es arte y qué no lo es de las restantes instituciones artísticas: el mercado del arte, la Crítica, la Historia del Arte y, por último, los museos. El tono didáctico de Pórtico no es tan evidente como el del grupo Zaragoza, y el acercamiento social de este último mediante panfletos, encuestas, textos teóricos, manifiestos (motivados sobre todo por Santamaría) y el Estudio-Taller libre de Grabado de 1965 de Santamaría, Julia Dorado y Maite Ubide, rozó insistentemente el paternalismo. Lagunas fue más efectivo presentando dibujos de sus hijas en el II Salón de Artistas Modernos Aragoneses de 1952.

Esta reacción contra el aislacionismo artístico al que había conducido el auge de la abstracción y del informalismo no fue el único, ni mucho menos el primero. Mismamente, el crítico Alexandre Cirici-Pellicer, quien no había mostrado previamente muchas simpatías hacia la abstracción (Ureña, 1982: 111), fue posiblemente quien escribió desde el anonimato una presentación del Grupo Zaragoza en Barcelona en enero de 1964 invitados por el Círculo Artístico de Sant Lluç, donde encontraron por primera vez a Otelio Chueca y a Teo Asensio. Sin embargo, este texto explicaba el formalismo “constructivo” del grupo desde una serie de determinantes topográficos y

ambientales que incluso nos hacen pensar en el mismísimo Hippolyte Taine. El catálogo de la siguiente exposición de la Escuela de Zaragoza en Lisboa (también con ocasión de la exhibición del grupo en el Casino Mercantil de Zaragoza durante el mes de mayo), fue ilustrado con otro texto de Cirici-Pellicer –ahora ampliado y firmado- donde, informado seguramente por Santamaría, establece el nexo de unión entre Pórtico, el I Salón Aragonés de Artistas Modernos y la Escuela de Zaragoza. Aun retomando al final la situación intermedia de Zaragoza entre Madrid (refiriéndose a El Paso, a quienes tilda de “patetismo”) y Barcelona, encuentra ya los signos comunes del grupo en la herencia formal de Picasso ensayada por Lagunas, así como en los nuevos materiales que aún lo aleja más de la abstracción, aunque también y más explícitamente de la “nueva figuración”, refiriéndose sin duda al término acuñado en 1961 por Carlos Areán a partir de la obra de Saura y que luego hizo extensible a representantes como Juan Genovés, Grupo Hondo, Barjola o Antonio Suarez, a lo Cirici-Pellicer contrapuso lo que él entendía como el “nuevo realismo” de la Escuela de Zaragoza, lo que establecía un precedente para el intento de Santamaría por acercarla a un posible, nuevo y singular “arte pop” a finales de ese mismo año. Santamaría reprodujo este texto en muchos de los catálogos de las exposiciones del grupo que acontecieron entre 1964 y 1965 en ambos lados del Mediterráneo: Zaragoza, Madrid, Lisboa, Bagdad, Damasco y Beirut, dado que con él quiso definir la existencia de una Escuela de Zaragoza alejada tanto de la abstracción elitista como de las nuevas corrientes figurativas que por entonces emergían en la Península, al tiempo que alcanzaba la implicación social que él tantas veces quiso demostrar, a pesar de las diferencias entre la primera generación de la Escuela e, incluso, entre los miembros de su propio grupo, dado que es clara la impronta abstracta y lírica de fuertes raíces catalanas en la obra de Otelio Chueca, Teo Asensio y Julia Dorado (quien durante estos años estuvo estudiando en la ciudad condal). Sin embargo, la diferencia con los “nuevos realismos” extranjeros son muy evidentes, dado

que los materiales empleados, aun si proceden del ámbito de lo cotidiano, son formados voluntariamente, algo que Restany negó en aquellos artistas que él aglutinó bajo aquella denominación para ensalzar el acto puramente nominal.

Estas mismas contradicciones entre la realidad artística del momento y diversos ensayos de clasificación y creación de identidades colectivas que ofreciesen la fuerza necesaria para abrir un horizonte en el panorama de las artes plásticas, se vivió algunos años antes en Valencia, concretamente desde la fundación del Grupo Parpalló en 1956. En verdad, fue en el seno de esta identidad donde se dieron los primeros debates serios acerca del predominio del informalismo y sus consecuencias aislacionistas sospechosas de conducir a la alienación artística.

En principio, el grupo Parpalló se planteó como una asociación artística creada desde el Instituto Iberoamericano de Valencia con el fin de dinamizar el panorama plástico de la comunidad regional valenciana. Por esta razón concentró sus esfuerzos en la difusión y en la congregación de artistas, lo que pronto produjo como resultado, como es lógico en los primeros momentos de las entidades colectivas plásticas, una disparidad estilística, aunque por otra parte impulsó la publicación de una revista de categoría como fue *Arte Vivo*, órgano de expresión del grupo, así como la aparición del público como un factor de primer orden, tal y como quedó reflejado en su decisión de publicar en la prensa una carta abierta con motivo de su primera presentación el 1 de diciembre de 1956. Fue en este contexto de superación de la mera representación plástica del informalismo anterior, cuando Vicente Aguilera Cerni acuñó los conceptos “arte además”, en un artículo aparecido en el nº 122-129 de la revista *Índice* (recogido en Aguilera Cerni, 1987, Tomo II: 15-41), y “arte normativo” en otro publicado en noviembre de 1960 en *Cuadernos de arte y pensamiento* (recogido en Aguilera Cerni, 1975, tomo I: 209-215) . Aguilera Cerni pronto apadrinó al grupo desde su posición de crítico e

historiador, ampliando esta actividad a la de teórico (él mismo fue miembro fundador). Lo primero que ensayó fue la sistematización de unas cualidades estéticas comunes, encontrándolas en la base más firme del grupo según su opinión, aquello que él consideraba el “experimentalismo abstracto” de Manuel Gil Pérez (sobre todo sus *collages*, cercanos a los de Oteiza), precisamente muerto en 1957 y al que todo el grupo rindió homenaje, aunque la realidad de Parpalló era aún bien distinta. Su heterogeneidad y la primacía de las individualidades frente al colectivo, condujo a una primera crisis que Aguilera intentó solventar de esta manera. Hay que tener en cuenta que hasta 1958 la figuración real y representativa aún estaba presente en algunos de sus miembros. Además de Manolo Gil, la primera formación estuvo compuesta por Agustín Albalat, José Marcelo Beneditto, Amadeo Gabino (quien dejó el grupo en 1957), Juan Genovés, Jacinta Gil, Víctor Manuel Gimeno, Joaquín Michavila, Salvador Montesa, Vicente Pastor Plá, Pérez Pizarro, Luis Prades Perona, Juan de Rivera Berenguer, José Esteve Edo y Nassio. En 1957 se agregaron Salvador Soria y Monjalés (José Soler Vidal). Sin embargo, en la exposición en la Sala Gaspar de Barcelona de 1959 el grupo estuvo representado por Monjalés, José Martínez Peris y, como nuevas nóminas más acordes a la idea de Antonio Giménez Pericás y Vicente Aguilera Cerni, Isidoro Balaguer, Andreu Alfaro y Eusebio Sempere. Vinculados estrechamente con el grupo estuvo José María de Labra. De ellos, Jacinta Gil, Doro Balaguer, Michavila y Monjalés podían considerarse adscritos al informalismo, mientras que las preocupaciones formales estaban reflejadas en los *collages* de Manolo Gil, en la escultura de Andreu Alfaro, en los hierros de Salvador Montesa, en las esculturas de Amadeo Gabino, en Sempere (relacionado antes con el *Salon des Réalités nouvelles de Paris*), en Vicente Pastor Pla y en José María de Labra, mientras que una síntesis de expresionismo y formalismo tan sólo podemos vislumbrarla en los *collages* de Vicente Castellano y en la obra matérica y objetual de Salvador Soria.

Se trataba de superar la simple asociación aditiva, concebida en un primer momento para asegurarse juntos la difusión de la obra de cada uno de ellos. En opinión de Aguilera Cerni, tras un año de existencia era el momento de abordar de una vez por todas en España, sin encubrimientos impuestos por servilismos ideológicos, la situación del arte en su época, sus funciones y responsabilidades. Para ello Aguilera Cerni optó por una segunda estrategia mientras intentaba buscar unas bases comunes: abrir el grupo a la participación interdisciplinar de un escritor -José Luis Aguirre-, de un médico -Ramón Pérez Esteve-, de tres arquitectos -Juan José Estellés, Pablo Navarro y Roberto Soler Boix- y del decorador José Martínez Peris, con lo que lograba romper el aura sagrada de la pintura y de la escultura con una apertura al diseño y a la aplicación práctica de la estética en la vida real. Con todo ello recuperó la idea de la vanguardia de primera mitad de siglo, del arte como construcción de la vida, presente en los principios estéticos de *De Stijl*, en los esfuerzos de la Bauhaus por romper el recinto restringido de las Artes Mayores, y los estudios materiales de los constructivistas rusos y centroeuropeos, así como su participación social mediante sus herencias productivistas y funcionalistas. Esta misma inquietud fue expuesta por Giulio Carlo Argan -historiador del que Aguilera Cerni se consideraba discípulo y por el que también se interesaron especialmente la Escuela de Zaragoza de la década de 1960- en su idea de crisis actual del arte desde un punto de vista definitivamente hegeliano, a lo que se unía tras la Segunda Guerra Mundial, la Escuela de Ulm y los esfuerzos matemáticos y racionalizadores de Max Bill. Es así como surgió el concepto de "arte normativo", el cual pronto trascendió el grupo Parpalló para querer abarcar una serie de artistas que, según el propio Aguilera Cerni, disfrutaban de una sincera implicación moral con el mundo real: Jorge Oteiza -quien inspiró parte de la idea de Aguilera Cerni y constó como precedente junto con Pablo Palazuelo-, Equipo Córdoba, Grupo Espacio, Equipo 57, José María de Labra, Martín Chirino, Manuel Calvo, Néstor Basterrechea, además de

otras entidades de arquitectos como el catalán Grupo R, otras procedentes del diseño industrial, y los críticos José María Moreno Galván, Alexandre Cirici-Pellicer precisamente, y Antonio Giménez Pericás, quien apoyo a Aguilera Cerni de manera incondicional hasta adoptar planteamientos incluso más radicales que los suyos.

El primer objetivo marcado con todo esto, fue salvar la evidente disparidad existente en Parpalló sin arriesgarse en la conformación de una nueva academia -como el mismo grupo afirmó en la tercera entrega de los cuatro números de la primera serie de *Arte Vivo* en diciembre de 1917-, aunque desmintiendo al mismo tiempo la heterogeneidad, para lo que les fue suficiente subrayar la importancia de la investigación formal de todos sus componentes, algo inexistente en el informalismo anterior y que los conectaba con la realidad de su época sin caer en idealismos lejanos. Lo importante es el proceso, amparado siempre en la integración de las artes (meta manifestada ya en la presentación de la segunda entrega de *Arte Vivo* de julio de 1957) dentro de otras corrientes del conocimiento, razón por la cual Aguilera Cerni buscó la implicación de arquitectos, decoradores y diseñadores, lo que permitió a Giménez Pericás hablar de un “arte sin objetos” (en *Acento Cultural* nº 8, mayo-junio de 1960, Madrid), a pesar de la importancia que otorgaban a la obra en tanto que objeto material contra la lectura lingüística que, por ejemplo, Max Bense emprendía a la hora de concebir las manifestaciones plásticas.

El “arte normativo” (denominado así por su implicación ética y reguladora en la vida real, según define el propio Aguilera Cerni en su artículo “Arte normativo español: primera pancarta de un movimiento”, *Cuadernos de Arte y pensamiento*, noviembre de 1960, Madrid) tuvo como formulación precedente el arte “además”, también acuñado por Aguilera Cerni en relación a Parpalló en 1959 (“El arte, *Además*”, *Índice* n 122-129, febrero-septiembre 1959, Madrid), en tanto que actividad que

pertenece al conjunto de la vida social humana sin escisiones posibles, lo que se traduce de igual modo en un arte que toma conciencia moral de su trascendencia histórica. Frente al individualismo informalista anterior por el que el artista representaba en su obra el estado de su época como si de un elegido por inspiración divina se tratase, ahora lo importante es la obra en tanto que realidad física, dado que es esta condición suya la que asegura su presencia activa en la vida social. Por ello el artista se diluye tras el anonimato en la colaboración, ya no sólo en los grupos sino también en los colectivos, en los que se aglutinan especialistas de diferentes ámbitos, entre ellos escritores, críticos y artistas plásticos, todos a una misma altura y sin que unos representen a otros. Ya no basta con agrupaciones que se conforman a partir de la yuxtaposición de una serie de individualidades, sino de equipos que presentan la obra conjuntamente y, en este paso decisivo, Equipo Espacio (José Duarte, Francisco Aguilera Amate, Juan Serrano y Luis Aguilera Bernier), Equipo 57 (Juan Serrano, Juan Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Cuenca) y Equipo Córdoba (Segundo Castro, Alejandro Mesa, Manuel García, José Pizarro, Manuel González y Francisco Arenas) constituyeron ejemplos paradigmáticos y ejemplares a los ojos de Aguilera Cerni y Giménez Pericás (ver Aguilera Cerni, 1987, Tomo II: 293-295; Aguilera Cerni, 1975, tomo I: 209-215), a pesar de la disconformidad con el concepto “arte normativo” por parte del Equipo 57, por un lado porque negaban la existencia de la supremacía de una tendencia sobre otra –así como la mayoría de los artistas del momento afirmaban la complementariedad entre informalismo y geometrismo como característica del panorama español del momento, incluso como una idiosincrasia propia de su época (tal y como comenta Barreiro López, 2009: 163)- y, por otro, porque no confiaban tanto como ellos, en los resultados de un nuevo maridaje entre técnica y arte mediante el diseño. Consideraban estas aspiraciones del arte normativo frutos de una visión utópica que, como mucho, exigen una materialización, cuando lo que trabajaban ellos era el espacio

directamente, tal y como procedió su predecesor e inspirador Jorge Oteiza (ver Barreiro López, 2009: 174-175. Las opiniones de Aguilera Cerni al respecto están expresadas en Aguilera Cerni, 1966: 216-217), a pesar de que este Equipo estuvo presente en la *Primera Exposición conjunta de arte normativo español*, celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia en marzo de 1960 a instancias de Aguilera Cerni (José María Moreno Galván respaldó esta inclusión del Equipo 57 en el término “arte normativo” en 1960 desde *Acento Cultural*. Ver Díaz Sánchez, 2004: 411-415). Quizás por todo ello, los miembros de Equipo 57 no necesitaron un teórico y se bastaron ellos mismos para ofrecer una concepción del arte realmente autónoma a pesar de dedicarse al diseño (algo parecido al *unismo* polaco. De hecho, Wladyslaw Strzeminski es citado como precedente de Equipo 57 en Pérez Villén, 1999: 11), tal y como ocurrirá más tarde con el grupo aragonés y catalán *Trama* (1973-1978: José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio y Gonzalo Tena), entregado a una adaptación de la abstracción analítica francesa mediante una interpretación tamizada que desembocaría en el concepto de “pintura-pintura” como versión española del “soporte-superficie” francés y que, en realidad, más allá de los primeros enredos teóricos embardunados de postestructuralismo izquierdista, se traduciría finalmente en un retorno al tradicional ejercicio de la pintura.

Resultaba tremendamente difícil plantear un cambio social revolucionario a partir de las superestructuras culturales. Aguilera Cerni no era ingenuo, recurrió a la misma estrategia que empleó Giménez Pericás en sus textos programáticos: un desplazamiento directo de estas superestructuras hacia la producción (acerca de la carencia de un diseño industrial español propio, consultar Aguilera Cerni, 1970: 66-76). Sin embargo, no por ello la producción y sus medios no iban a dejar de estar al servicio del mercado que gobierna el mundo. Por otra parte, España no era todavía un país plenamente industrializado. Necesitaba de un proceso revolucionario anterior, el cual, de implantarlo en el país de aquellos años,

supondría toda una temeridad. No podían hacerlo más que en términos marxistas, y Aguilera Cerni no escribió explícitamente sobre Marx hasta bien pasada la Transición, concretamente en 1983 con motivo del centenario de su muerte de (Aguilera Cerni, 1987, tomo I: 201-203). No obstante, fueron varias las referencias al marxismo y al socialismo en sus escritos anteriores, aunque evitando el compromiso personal directo, incluso distanciándose del “concepto italiano” de “compromiso histórico” (Aguilera Cerni, 1976). A pesar de ello, sus constantes referencias a William Morris (leer su introducción a Morris, 1977: 11-18), Lionello Venturi, G. C. Argan, Lewis Mumford, Sigfried Giedion, Pierre Francastel, Arnold Hauser y Pierre Restany, así como al historiador polaco de inspiración marxista Adam Schaff, lo sitúan claramente en la tradición historiográfica social del arte.

Esta misma cautela debía ser empleada en relación con el informalismo anterior y los argumentos que los sostenían, tanto los de la crítica como los oficiales. Al fin y al cabo, el informalismo permitió una apertura de las investigaciones plásticas en España tras la parálisis de la Guerra Civil y el retorno a un realismo trasnochado y de escasa calidad histórica. La visión que debía adoptar paradójicamente, era tremendamente marxista, era una visión histórica por la que su proyecto de un arte de desarrollo social debía superar al anterior antes que desmentirlo: el arte informalista sí se hizo eco de los difíciles momentos que atravesaba España, todos hablaban de aislacionismo pero para la mayoría latía la razón franquista de esa crisis nacional. Si Aguilera Cerni obviaba esta evidencia, se prestaría con toda seguridad a los reproches de la mayoría de los sectores de la crítica, del ámbito oficial e incluso artístico. Sin ir más lejos, de Parpalló tan sólo Sempere, Alfaro, Monjalés, Martínez Peris y Salvador Soria defendieron realmente una toma de posición ética. Por ello, en las presentaciones de este grupo y de *Arte Vivo* (por ejemplo en el “Primer discurso afirmativo-negativo

de *arte vivo*", del catálogo *Grupo Parpallo* de la Sala Gaspar de Barcelona, 1959, recogido en VV. AA., 1990: 160-163. En este contexto, podemos afirmar que el concepto de "Arte vivo" que dio nombre a la revista oficial del grupo, antecedió al "arte además" y al "arte normativo"), así como en los textos programáticos del "arte normativo", no condenó el informalismo ni otras tendencias del arte del momento, lo que enfatizaba la importancia de la toma de conciencia antes que una mera adopción estilística o estética. En realidad y contrariamente a lo que hubiera supuesto un irresponsable reproche, recurrió al ya clásico debate entre representación y construcción. A pesar de su informalismo, la pintura española "de vanguardia" de la década de 1950, representaba el estado de ánimo de los pintores que se erigían de este modo como representantes plásticos del malestar de la sociedad, mientras que de lo que se trataba era de una participación directa en la sociedad, para lo que era necesario lo único que Aguilera Cerni exigía a los artistas de entonces: la toma de conciencia de que sus actividades plásticas y sus decisiones –así como la de los críticos (tema de absoluta vigencia hoy, lo que justifica este artículo)- siempre tienen una repercusión social. Una vez vislumbrada esta certeza, el deber de ser consecuente con uno mismo surge solo, porque la representación nos aliena mientras que la construcción permite reconocer la realidad como nuestra.

Quizás este ímpetu por renovar las cosas desde dentro, explique la colaboración de El Paso en *Arte Vivo* (por ejemplo, Manuel Millares, "El Paso: sobre el arte de hoy en España", *Arte Vivo* nº 1, *Segunda Época*, enero-febrero 1959, sin paginar) y la firma de Aguilera Cerni en el III manifiesto definitivo del grupo madrileño. En un artículo crucial publicado en *Papeles de Son Armadans* nº 37 (Madrid-Palma de Mallorca) en 1959 bajo el título "El problema social en el arte abstracto" (recogido en Aguilera Cerni, 1969: 13-23), para preparar el terreno sobre el que se va a asentar su aportación, no recurre a una fácil crítica destructiva del

informalismo tal y como hemos advertido más arriba, sino que retoma precisamente el existencialismo de muchos de los argumentos de Arnau Puig y de Juan Eduardo Cirlot, también recurridos curiosamente por el arquitecto y poeta Luis Felipe Vivanco al citar a Heidegger en relación con la pintura abstracta, con motivo casualmente del Primer Salón Nacional de arte No Figurativo celebrado en la sala del Ateneo Mercantil de Valencia bajo la organización del Instituto de Valencia y el patrocinio del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, es decir, el lugar donde se gestó el propio Parpalló. Aguilera Cerni dice así:

“Mientras el signo rupestre ejerce una función simbolizadora basada sobre un acuerdo de la comunidad, siendo la concreción plástica de una voluntad colectiva, la abstracción que hoy cultivan nuestros artistas suele ser la materialización de un intento de afirmación personal ante la sociedad y los hechos circundantes.”

De esta manera tan hábil fue capaz de retomar el desentendimiento de la abstracción de su dimensión social desde las conclusiones de la Escuela de Altamira citadas al inicio de este artículo. Frente a ello, Aguilera Cerni no esperaba desmentir la realidad social de la pintura abstracta, eso ya lo hacían los mismos informalistas, sino desvelar sus razones históricas, recordar al ser-en-el-mundo las consecuencias sociales de sus actos, negando la representación burguesa en pro de la construcción y, por último, obligando de esta manera cortés y algo indirecta, a una toma de posiciones y a la asunción de responsabilidades en los difíciles años del franquismo: así como el informalismo ha sido inevitable por el contexto en el que surgió, la dimensión social de las obras de arte era necesaria en ese preciso momento.

Bajo estas premisas Aguilera Cerni no proponía el “arte normativo” como un arte excluyente, tampoco uniforme estilísticamente, ni siquiera le interesaba este aspecto de los fenómenos artísticos. Y es aquí donde reside en verdad su

modernidad: se percató muy tempranamente de que el interés de las manifestaciones artísticas ya no residía en sí mismas, sino en las instituciones que las legitiman, y quizás fue éste el aspecto que sus coetáneos españoles no supieron apreciar, tal y como dejan entrever las críticas que recibió desde diferentes sectores, sobre todo desde la crítica: si bien surgieron aliados como Juan Manuel Delgado, Moreno Galván –a pesar de ser uno de los teóricos de la abstracción geométrica española- creyó que Aguilera Cerni quiso un nuevo clasicismo excluyente de las otras realidades artísticas del país, al someter todas a una dimensión ética. Ángel Crespo, Valeriano Bozal y Juan Eduardo Cirlot creían en la complementariedad entre las tendencias geométricas e informalistas de la abstracción y, posiblemente, el artículo “Ideología del informalismo” de Cirlot (*Correo de las Artes* 12-I-1961, Barcelona. Recogido en Asociación Española de Críticos de Arte, 1967: 135-144) respondiese a los argumentos de Aguilera Cerni respecto a la abstracción española de la década de 1950. En él cita de nuevo a Heidegger, además de arrimar el movimiento informalista al romanticismo francés y alemán, y a teorías formalistas como la del *Einfühlung* de Theodor Lipps y la Gestalt. En ocasiones, algunos recurrían a los mismos argumentos de Aguilera Cerni y Giménez Pericás para denunciar la “frialidad” de la geometría y, aún peor, de la realidad técnica de la sociedad, la misma que el régimen, en el fondo, quiso imponer a modo de tecnocracia condenatoria del progreso mismo. De este modo los argumentos de Aguilera Cerni, en manos de críticos como Sánchez Marín, enfrentaron la sociedad contra su propia realidad. Y lo mismo ocurrió con muchos artistas, lo que se manifestó en una disociación entre la crítica del arte y la representación artística del país, siendo que buena parte de la abstracción geométrica fue creada desde la crítica del arte (Barreiro López, 2009: 158-178).

5. La reconquista de la realidad

Frente a estas limitaciones y ante el cambio sufrido por el contexto político y cultural español con la entrada del consumo generalizado capitalista tras más de veinte años de aislacionismo, Aguilera Cerni se volcó hacia aquellas corrientes que atendían directamente la realidad, por entender que ciertos compromisos más urgentes habían desplazado las pretensiones utópicas del “arte normativo”. Es más, la eclosión de este último término en la crítica como superación de la abstracción informalista y como una toma de conciencia ética de la actividad artística frente al vacío anterior y sospechoso de complicidad, coincidió con el movimiento de Estampa Popular gestado en la sala Abril de Madrid en 1960 (perduró hasta 1972), el cual se manifestó en una serie de equipos y colectividades (quizás la primera fuese el “Grupo Sevilla” de grabadores) que comenzaron a surgir en diversas regiones (Guipúzcoa, Vizcaya, Valencia, Cataluña) con el fin de aproximar el arte al público mediante un medio tradicional de reproducción como es el grabado, lo que conllevaba un nuevo triunfo de temas realistas y populares. A pesar de cultivar mayoritariamente estilos cercanos al expresionismo, la vertiente objetiva que equilibraba esta aportación subjetiva residía en el medio de producción empleado, el cual optaba por la multiplicación del original y por la consecuente democratización de las imágenes, lo que superaba los constreñidos marcos de los lienzos abstractos anteriores, además de coincidir en este aspecto con la contemporánea eclosión “pop” internacional, aunque bajo cometidos dispares (véanse las críticas de Ramón D. Faraldo y Ricardo Domenech al respecto, recogidas en Díaz Sánchez, 2004: 431-432 y 434). Lo importante ya no era el resultado sino el proceso de elaboración, precisamente una de las máximas de Aguilera Cerni.

Justamente, el grupo vizcaíno fue presentado por Antonio Giménez Pericás (junto con Vidal de Nicolás) con un artículo dedicado al realismo como nueva actitud crítica y ética por su compromiso histórico. El grupo valenciano fue prologado por el

crítico Tomás Llorens, el mismo que, junto con Aguilera Cerni, iba a tener un gran protagonismo en una nueva aventura teórica constructiva de la “Crónica de la realidad”, representada por los grupos valencianos Equipo Crónica (1964-1981, Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo, quien abandonó el equipo en 1965) y Equipo Realidad (Valencia, 1966-1976, Jordi Ballester y Joan Cardells), aunque también incluyeron como grupo de transición a Hondo, gestado en diciembre de 1961 en Madrid (Juan Genovés, José Jardiel, Fernando Mignoni y Gastón Orellana. En 1963 se adhirieron José Vento y Carlos Sansegundo) y representado por el crítico y escritor Manuel Conde (Aguilera cerni, 1975, tomo I: 262-169).

Tomás Llorens fue quien más lejos llegó al establecer un programa de actuación conjunta por el que, tal y como expuso por ejemplo en un último tercer punto, se trabajase en medios no artísticos de transmisión de imágenes, como la televisión y la radio, lo que recuperaba el debate de las relaciones entre arte y tecnología propias del “arte normativo”, ahora en forma de reproducción técnica de la obra única. En este sentido cobró gran relevancia los legítimos herederos de estos intentos realistas, quienes para muchos han conformado un “pop” español singular caracterizado por su compromiso, y me refiero con esto a los dos equipos valencianos apuntados poco antes, además de haber elevado a su máxima expresión la idea de autor colectivo al no firmar las aportaciones individuales. Es así que nace el concepto de “crónica de la realidad”, que para los de Equipo Crónica consistía en una suerte de realismo social que se nutre de imágenes que rodean al hombre cotidiano de hoy (Aguilera Cerni., 1975, tomo II: 11-12), mientras que, por ejemplo, para Valeriano Bozal, quien incluyó en este concepto al movimiento Estampa Popular (también Rodríguez-Aguilera) y quien significativamente publicó en 1966 un estudio sobre el realismo, resultaba de una expresión simple, sencilla y simplificada que tamiza la temática realista (Bozal, 1966: 198-199).

Este concepto tomó cuerpo en la primera exposición de “Crónica de la Realidad” en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, donde expusieron, además del Equipo Crónica, Artigau, Cardona Torrandell y Carlos Mensa. Fueron presentados tanto por Cesáreo Rodríguez Aguilera como por Vicente Aguilera Cerni, quien afirmaba que esta nueva vertiente, gestada en Valencia en torno a la publicación “Suma y sigue del Arte Contemporáneo”, había generado no sólo artistas de gran valía sino también nuevos críticos de categoría como Tomás Llorens (sus inquietudes hacia el realismo ya las expuso en el nº 4 de esta revista: “Realismo y arte comprometido”, recogido en Díaz Sánchez, 2004: 435-443), con lo que se estrechaban las condiciones del arte y de la crítica, además de fortalecer la idea de estampa Popular como foco originario, dada la procedencia de Tomás Llorens, a quien atribuye además la idea de conformar un grupo paralelo ya dirigido hacia la “Crónica de la Realidad”. Pronto amplió la nómina a nombres como Kitaj, Canogar, Arrollo, etc., poco más tarde a Juan Genovés, con lo que el término adquiriría nuevas dimensiones: por este arte entendió una conjunción correctiva del realismo social y de las corrientes *pop* foráneas, de tal manera que éstas obtienen la profundidad social de la que antes carecían (y existen casos paralelos en Europa), mientras que aquél adquiere la objetividad de éstas. Por todo ello estamos ante el nacimiento por iniciativa de los críticos Tomás Llorens y Aguilera Cerni, de una tendencia que no sólo abarca las artes plásticas sino que implica la totalidad de la vida, en este caso la creciente omnipresencia de la imagen en un sistema cuya publicidad va sustituyendo paulatinamente la anterior propaganda política centralista, ante lo cual responden no sólo artistas sino también escritores, como es el caso del propio Llorens. Sin embargo, estos dos críticos impulsores de nuevas tendencias desde la definición historiográfica, se distanciarán con rapidez y abrirán nuevas discordancias: en los años venideros, mientras Aguilera Cerni insistía en una “crónica de la realidad” apoyada ante todo sobre la tradición del arte comprometido europeo, desde los grabados de Goya hasta los

fotomontajes de Rodchenko, Heartfield y Renau, para negar en ella la influencia del “pop” y de los nuevos realismos coetáneos, Llorens se empeñó en la presencia y la respuesta española a estas influencias, sobre todo a través del papel mediador de Eduardo Arroyo (afincado durante esos años en París y próximo a los “nouveaux réalistes” de Restany), hasta el punto de negar implícitamente el propio concepto de “crónica de la realidad” (Llorens, 1989: 61-62)

CONCLUSIONES

De esta manera finalizamos un recorrido por el que la vanguardia plástica española tras la Guerra Civil, emergió como proceso de abstracción hasta alcanzar una nueva figuración con la que, además, se logró una toma de conciencia histórica que ha alejado el arte y la estética de las meras descripciones formalistas y, en el mejor de los casos, técnicas. No cabe duda de que en este proceso la carismática figura de Vicente Aguilera Cerni, junto con otras personalidades cruciales, ha adquirido un protagonismo indiscutible, dado que este recorrido no sólo atañe a las artes plásticas sino también a la crítica del arte en su deber histórico:

“Si quiere ser creadora, en vez de archivadora o descriptiva, la crítica tendrá que buscar no sólo las grandes directrices formales de los resultados, sino también las causas y –sobre todo- la significación viviente de múltiples símbolos materializados” (Aguilera Cerni, 1987, Tomo I: 102)

La propia sociedad ha debido aprender a tomar conciencia de la dimensión histórica de todas las realidades que le rodea, un proceso que todavía hoy –en el terreno político sin ir más

lejos- no ha concluido. Incluso ha sufrido un retroceso una vez disipada la evidencia del control centralizado, mientras que ahora vivimos políticas del olvido más peligrosas aún si cabe por su capacidad de dispersión y reificación de la diversidad de la vida, tanto en profundidad como en extensión.

Es así que en la actualidad, ante un descenso de su presencia de la crítica en los medios de comunicación más amplios, quizás debido a su peligrosa especialización, la crítica del arte ha asumido nuevas actividades como la de comisariado, congresista, conservador, etc. Hay quien habla de una crisis de la crítica del arte que iría pareja a otra más general del arte y de la misma Historia del Arte entendida a la manera de Hans Belting. Sin embargo, se trata de redefinir las funciones del crítico. No de renegar de su objetividad, sino de encontrarla ahí donde le corresponde: en la investigación conjunta con los artistas plásticos en nuevas formas de expresión que son herramientas de todos, -no de unos pocos-, y en esto la técnica, tal y como creían con firmeza Aguilera Cerni y Giménez Pericás, sirve como referencia indiscutible que no debe ser escindida del resto de la sociedad. No obstante, la realidad técnica no es suficiente para garantizar la objetividad, si no va guiada de la investigación que asume delante de sí lo desconocido por descubrir. El crítico, para superar su tradicional y popular sentido peyorativo y alcanzar la acepción de la crítica como forma de conocimiento superior tras la síntesis, debe abandonar de una vez por todas ese falso papel representativo. Hoy no podemos entender que se aferre a este decadente rol cuando hace más de una centuria que el arte se negó a seguir representando. Ahí no se encuentra su objetividad, sino en la participación constructiva en la Historia del Arte junto con otros partícipes procedentes de los más diversos sectores, los mismos que deberán por igual adoptar posiciones investigadoras, tal y como en verdad han logrado los artistas más sinceros de esta centuria pasada. Sin ir más lejos, en 1981 Aguilera Cerni homenajeó con estas palabras a Manolo Gil,

miembro fundador del Grupo Parpalló: “Pertenece a la historia porque luchó creativamente por transformarla” (Aguilera Cerni, 1987, tomo II: 259). Recuperemos el modelo de cooperación entre los futuristas y los formalistas rusos como paradigmas de trabajo colectivo. Esta participación en la historia es la que evidencia su dimensión pública, aquélla que ninguna gestión lucrativa puede desmentir. Tal y como afirmarían Jean Paul en su *Alba del nihilismo* y Marx en su última *tesis sobre Feuerbach*, tan sólo se trata, -al menos en un principio-, de un despertar, porque la Historia así nos lo demuestra constantemente, y así lo hemos apreciado en este pequeño pasaje de su inmensidad.