

Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo

JUAN ALBARRÁN DIEGO*

Resumen

En este trabajo pretendemos analizar desde qué puntos de vista, bajo qué condicionantes y con qué objetivos se plantea una práctica artística capaz de incidir en la realidad socio-política española durante las décadas de los sesenta y setenta. Contraponemos para ello dos modos de articular un discurso político desde y para el arte. El primero, trata de resistirse a las políticas de instrumentalización de la vanguardia desarrolladas por el régimen franquista durante los años cincuenta, proponiendo para ello importantes rupturas lingüísticas y discursivas. Un segundo vector de politización deja a un lado las diferencias estéticas que enfrentan a los distintos grupos y tendencias para centrarse en cuestiones profesionales o simplemente ciudadanas.

Palabras clave

Arte y política, asociacionismo, normativismo, realismo, transición.

Abstract

In this paper, we analyze from what point of view, under what conditions and for what purposes the artists develop an artistic practice that could influence in the socio-political Spanish context during the sixties and seventies. We will compare two ways of understanding the relationship art/politics. The first one, try to resist the political instrumentalization of art imposed by the Franco's regime during the fifties, by proposing linguistic and discursive changes. A second vector of politicization leaves aside the aesthetic differences between the different groups and tendencies, in order to focus on professional issues.

Key words

Art and politics, associationism, normativism, realism, transition.

* * * * *

Introducción

Durante los años de la autarquía, desde el corazón mismo del Régimen franquista y en consonancia con unos principios ideológicos que insistían en la decadencia moral que impregnaba la vida política, social y cultural de la República, comienza a hablarse de una profunda crisis que

* Personal Investigador en Formación, (Becario FPI, Junta de Castilla y León). Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes. Universidad de Salamanca.

aquejaría al arte occidental. Las vanguardias habrían convertido el arte en una práctica elitista, alejada del pueblo y rendida a los intereses del mercado.¹ Era necesario, pues, recuperar un arte académico —no vanguardista—, accesible y típicamente español. Españolidad que vendría dada por una espiritualidad de raigambre católica y popular que dialogaba con los grandes hitos del glorioso pasado imperial. Así, el franquismo apelará de manera constante a la melancolía,² a un sentimiento de pérdida que sólo podría superarse con la recuperación del pasado como paradójico proyecto de futuro al que está llamado el pueblo español con el fin de saldar una deuda contraída con la historia.

Curiosamente, el nacionalcatolicismo impuesto desde los duros años de la posguerra iba a proyectarse poco después sobre una vanguardia internacional —el informalismo— en un momento en que una tímida apertura política y la necesidad de un reconocimiento internacional recomendaban buscar una fuente de legitimidad y homologación cultural. Tras la I Bienal Hispanoamericana de 1951 —año en que Joaquín Ruiz Jiménez ocupa la cartera de Educación—,³ los responsables de las políticas culturales del Régimen dan un giro a las mismas dejando a un lado el obsesivo academicismo de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil para acercarse a las estéticas vanguardistas imperantes en el circuito internacional.⁴ La oposición a la Bienal, primer intento serio por instrumentalizar políticamente el arte de vanguardia, no fue demasiado intensa, destacando la carta que

¹ BOZAL, V., “La imagen de la posguerra”, en VV. AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976; CIRICI, A., *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 60-61; LLORENTE, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 25-26; HENARES CUÉLLAR, I. y CABRERA GARCÍA, M.^a I., “El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo”, en VV. AA., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 52-57.

² MEDINA DOMÍNGUEZ, A., “Teatro de posesión: política de la melancolía en la España franquista”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 4, 2000.

³ Gestada durante el verano de 1950 y promovida por el Instituto de Cultura Hispánica, es inaugurada por Franco en Madrid el 12 de octubre de 1951, día de la Hispanidad, año de conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Colón y de Isabel la Católica. Sobre el particular resulta imprescindible el magnífico estudio de CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

⁴ Sobre las políticas artísticas y culturales impulsadas por la administración franquista y la consagración del informalismo durante los cincuenta y sesenta véase: DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L., *Imperio de Papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992; LORENTE, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., pp. 87-186; CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo*, op. cit.; DÍAZ SÁNCHEZ, J., *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000; TRÓ BELLIDO, R., *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, París, Isthme, 2005; NÚÑEZ LAISECA, M., *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, CSIC, 2006; MARZO, J. L., *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona, Fundació Espais, 2007.

Picasso dirigió a los artistas españoles e hispanoamericanos disuadiéndolos de participar en la muestra.⁵

El informalismo, que irrumpe con fuerza durante la década de los cincuenta, puede desarrollarse con cierta libertad por varios motivos. En primer lugar, es —hasta cierto punto— inocuo en términos políticos: su léxico pictórico, eminentemente abstracto, no da cabida a alusiones políticas, más o menos panfletarias, propias del realismo socialista;⁶ sus ámbitos de difusión son muy limitados, reduciéndose su público a una élite intelectual y económica en un país con enormes carencias en lo que a educación artística se refiere; desde un punto de vista discursivo, el carácter emotivista del movimiento puede revestirse de un misticismo y una religiosidad muy del gusto del Régimen, que no puede objetar nada a una pintura nacida como expresión de una individualidad dramática y existencialmente angustiada. Ese existencialismo onanista resulta, al fin y al cabo, fácilmente instrumentalizable.⁷ Y su instrumentalización, en absoluto casual, reportará al franquismo enormes beneficios en términos de imagen justo cuando el informalismo, la abstracción pictórica, se convierte en la tendencia dominante en el contexto internacional. Un arte presuntamente libre con el que limpiar la imagen de una dictadura que persigue el ejercicio de las libertades.

Si, de algún modo, el informalismo puede ser considerado como el arte oficial del franquismo durante la década de los cincuenta —vanguardia colaboracionista,⁸ salvoconducto cultural que otorgará legitimidad a las políticas del régimen en los circuitos artísticos internacionales, sobre todo tras su “triumfo” en la Bienal de Venecia de 1958—, cualquier programa o propuesta artística que, desde ese mismo momento y hasta bien entrados los años sesenta, aparezca en el territorio español tratará de adoptar una posición crítica y beligerante con respecto al informalismo, cuya radical subjetividad impediría pensar el *nosotros* como sujeto político o, si quiera, estético.

Normativismos

De entre las propuestas que van a responder al informalismo, un primer bloque podría englobarse bajo el paraguas cinético-normativo-

⁵ CABAÑAS BRAVO, M., *Artistas contra Franco*, México, UNAM, 1996, p. 22.

⁶ GUILBAUT, S., *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

⁷ DÍAZ SÁNCHEZ, J., *El triunfo del informalismo*, *op. cit.*

⁸ MARZO, J. L., *Art modern i franquisme*, *op. cit.*, pp. 127-140.

constructivista.⁹ Dentro de esa tendencia destaca, por la relevancia de sus aportaciones y su temprana fecha de aparición, el Equipo 57,¹⁰ nacido ese mismo año en París. Sus investigaciones en torno al espacio plástico, la inclinación teoricista de sus propuestas, la voluntad de participar en el diseño estético de la realidad a través de una práctica tendente al utilitarismo, hacen que el arte por las que aboga el Equipo 57 sea mucho menos instrumentalizable que la pintura informalista.

Retomando elementos provenientes de vanguardias racionalistas, que van a actualizar no sin cierto mimetismo e inmadurez, este colectivo propone una práctica socialmente comprometida, racional y cientifista, basada en una intensa actividad teórica y opuesta al subjetivismo solipsista, azaroso y mistificador propio del informalismo. Cayendo en la misma contradicción aparente que va a marcar a la práctica totalidad del arte pretendidamente comprometido durante los sesenta y setenta, el Equipo 57 adoptará una posición hipercrítica hacia la mercantilización e institucionalización del objeto artístico que no les impedirá aceptar la invitación cursada por Denise René para exponer en su galería parisina, alegando que una muestra de tales características le daría mayor visibilidad y proyección a su trabajo. Obviando estas aparentes incongruencias, sus propuestas consiguen establecer una relación con el espectador que supera la mera contemplación reverencial de una obra, haciendo un esfuerzo por aumentar el grado de comunicabilidad del proceso artístico y resistiéndose desde un primera momento a cualquier intento de instrumentalización ideológica, conscientes de que, antes que nada, *una obra de arte es una solución política*.¹¹

Así pues, al hilo de lo propuesto por el Equipo 57, entre el 59 y el 61 se abrirían una serie de debates acerca de la inoperancia social del informalismo y sobre la necesidad de replantear las relaciones entre arte, política y sociedad. El crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni jugó un papel fundamental en ese intento de *ideologización* de las prácticas artísticas.¹² Y ello pese a haber sido en 1959 uno de los firmantes del manifiesto del grupo El Paso, contra cuyo irracionalismo y falta de compromiso político va

⁹ JULIÁN, I., *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986; VV. AA., *Arte geométrico en España 1957-1989*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1989; BARREIRO LÓPEZ, P., *Arte normativo Español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005.

¹⁰ Formado por Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano a los que posteriormente se uniría el danés Thorkild Hansen, celebraron su primera exposición en el parisino café Rond-Point en mayo del 57. El grupo se disolvería en 1961. LLORENTE HERNÁNDEZ, Á., *Equipo 57*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2003.

¹¹ Equipo 57, *Manifiesto*, reproducido por MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001, p. 367.

¹² BARREIRO LÓPEZ, P., *Arte normativo Español, op. cit.*, pp. 67-74.

a arremeter.¹³ Generalizando, el informalismo será considerado como algo inevitable, como reacción lógica —y a la vez cómplice, culpable, incluso—¹⁴ ante la angustiada realidad del momento, mientras que el normativismo aparecerá como algo necesario, como un proyecto de carácter pragmático, propositivo y emancipador. El informalismo sería “el arte que expresa desde una realidad” mientras que el normativismo es el *arte que va hacia una realidad*.¹⁵ Ante esa persistente presencia del informalismo como corriente instrumentalizada por los mecanismos de propaganda del Régimen, desde finales de los años cincuenta irá gestándose una corriente normativa que se concreta en la *Primera exposición conjunta de Arte Normativo español*¹⁶ (Valencia, marzo de 1960). El particular contexto político-social español operaba una suerte de activación política sobre unas prácticas —op, arte cinético, neoconstructivismos— que, en esos mismos años, allende nuestras fronteras, se presentaban como simples investigaciones léxico-formales. Sin embargo, por más que se revistiesen de un halo de subversiva politicidad con el fin de adecuarse a las necesidades de una sociedad carente de libertades, el programa normativo acabó embarrancando, principalmente, por su incapacidad para articular teoría y práctica de un modo mínimamente coherente y satisfactorio, otro de los problemas inherentes a las prácticas críticas que van a desarrollarse durante el último franquismo. Con posterioridad, ya a finales de los sesenta, las propuestas de *Antes del arte*,¹⁷ con Aguilera Cerni de nuevo al frente, incidirán de manera un tanto obsesiva en ese mismo racionalismo cientifista opuesto al misticismo informalista.¹⁸ En ese afán por vincular estas prácticas de corte racional con un proyecto político contestatario y antiautoritario, Aguilera llega a insinuar una conexión—sin duda exagerada—entre los acontecimientos de Mayo del 68 y los principios que regían este grupo.¹⁹

¹³ AGUILERA CERNI, V., “A modo de prólogo: notas sobre Antes del arte”, en VV. AA., *Antes del arte*, Valencia, IVAM, 1997, p. 20: *Yo era una especie de comisario político que, en vez del Libro Rojo maoísta, llevaba, lanza en ristre, algunos textos gestálticos (...). Se trataba, nada más y nada menos, que de prescindir de la cultura artística para recomenzar desde cero, sin pudor alguno y de modo desafiante. Se trataba, también, de rematar al informalismo tardío, aceptando las corrientes del reportaje social.*

¹⁴ BARREIRO LÓPEZ, P., *Arte normativo Español*, op. cit., p. 75: *desde el normativismo, el informalismo se consideraba culpable. Culpable por restringir su labor a hacerse vehículo externo de una situación; culpable por su participación activa en la crisis social, reduciendo su actividad al papel de testimonio; y culpable por su cómoda postura, que propiciando actitudes de cómoda rebeldía, lo situaban en realidad dentro del status burgués.*

¹⁵ MORENO GALVÁN, J. M., “El Equipo 57”, *Acento Cultural*, n.º 8, 1960, p. 46.

¹⁶ BARREIRO LÓPEZ, P., *Arte normativo Español*, op. cit., p. 51.

¹⁷ La primera exposición comisariada por Aguilera Cerni se celebró en el Colegio de Arquitectos de Valencia en abril de 1968. Los artistas participantes fueron Tomás Marco, Joaquín Michavila, Eduardo Sanz, Eusebio Sempere, Ramón de Soto Arandiga, Jordi Teixidor, José María Yturralde.

¹⁸ AGUILERA CERNI, V., “Antes del arte: una hipótesis metodológica”, en *Antes del Arte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1968, p. 2.

¹⁹ AGUILERA CERNI, V., “A modo de prólogo: notas sobre antes del arte”, op. cit. p. 19.

A finales de 1968 se constituye en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM) el seminario Generación Automática de Formas Plásticas.²⁰ José Luis Alexanco y Alejandro Barbadillo fueron los principales agentes artísticos de estos seminarios celebrados hasta 1972 en los que participaron, entre muchos otros, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, José María Yturralde, Manolo Quejido, Herminio Molero, Alena Asins, Lugán y Enrique Salamanca. De algún modo, el programa estético del CCUM enlaza con varios elementos propios de las prácticas normativas que se habían desarrollado en el contexto español desde finales de los cincuenta. Sin embargo, tanto en los textos de los participantes en los seminarios como en sus trabajos, no se aprecia ya el deseo de incidir en la esfera política, centrándose sus investigaciones —y la valoración que sus autores hacían de las mismas— en cuestiones formales, metodológicas y procesuales.

De algún modo, el normativismo cibernético del CCUM, tras las experiencias pop y en plena emergencia de los nuevos comportamientos, pese al indudable interés de sus aportaciones y a la relación entre algunos de los artistas próximos al CCUM y las experiencias conceptuales —Asins, Lugán—, tenía ya poco que decir en términos políticos.²¹ A principios de los setenta, la experimentación formal más o menos racionalista y la oposición ante el subjetivismo —la alargada sombra del informalismo— habían perdido el carácter contestatario que, de un modo indudablemente problemático, había asumido el normativismo desde finales de los cincuenta. Un arte que Ángel Crespo consideraba objetivo *por contraposición al subjetivo, basado en impulsos predominantemente intuitivos (expresionismos, informalismo, etc.)*. Porque cada uno de estos especímenes rebasa y trasciende a los conceptos artísticos tradicionales de pintura y escultura al cosificarse (objetivizarse) independientemente de contextos anteriores a ellos.²²

Al margen de esa activación política que el contexto producía en las prácticas normativas, tal vez habría que valorar la disolución de la

²⁰ CASTAÑOS ALÉS, E., *Los orígenes del arte cibernético en España: el seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000 (tesis doctoral); VV. AA., *Desacuerdos 3*, MACBA, Arteleku, UNIA; Barcelona, San Sebastián, Sevilla; 2005, pp. 15-43.

²¹ Curiosamente, artistas procedentes del campo de la investigación tecnológica fueron los que en esos mismos años *condujeron al mundo del arte neoyorquino a la batalla política* en el marco de la AWC, (Art Workers' Coalition). MOORE, A. W., "La Art Workers' Coalition: el regreso de la vanguardia", *Brumaria*, 15-16, 2010, pp. 52-53.

²² VV. AA., *Arte objetivo*, Dirección General de Bellas Artes, 1967. En esta muestra participaron Amador, Asins, Barbadillo, Bosshard, Fernández Teijeiro, García-Ramos, Gorris, J. M. Iglesias, Lugán, Michavila, Plaza, Gerardo Rueda, Sempere, Sobrino, Teixidor, Torner, Valcárcel Medina, Vallejo, Yturralde. Durante los años setenta, algunos de ellos (Asins, Lugán, Valcárcel) desarrollarán su trabajo en el ámbito de los nuevos comportamientos.

autoría (Equipo 57), las investigaciones de tipo lingüístico y la experimentación con soportes no tradicionales como antecedentes de nuevos comportamientos que aparecerán a finales de los sesenta. En cualquier caso, durante esa década, serán las propuestas próximas al realismo crítico y la “crónica de la realidad” las que van a tomar el relevo a la hora de articular una crítica a la realidad política del país.

Realismos

El interés por la comunicabilidad de los mensajes artísticos, la búsqueda de la democratización del arte a través de una mayor accesibilidad de las obras y la voluntad de disolver la autoría individual en una práctica grupal y colaborativa motivaron que algunos miembros del Equipo 57 se incorporasen o participasen de las experiencias de Estampa Popular. Esta plataforma se desarrolla entre 1959 y 1967 en varios núcleos —Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla y Valencia principalmente— con el objetivo de producir grabados fácilmente difundibles, baratos e inteligibles. La actividad de estos grupos estuvo marcada por una enorme heterogeneidad estética —con lenguajes plásticos que iban desde el informalismo al pop— y una cierta homogeneidad ideológica dentro de la izquierda antifranquista próxima al PC.²³ La innovación y calidad plástica pasaba a un segundo plano primando la urgencia a la hora de transmitir un mensaje político que pudiese alcanzar cierto calado social gracias, en parte, a la reproducibilidad de la obra gráfica. La preocupación por los problemas sociales de una España rural, que apenas había puesto en marcha sus planes de desarrollo, explicaría que una parte considerable de la producción inicial de los grupos estuviese impregnada de un patetismo caritativo que, en términos iconográficos, se traducían en un abuso de las figuras estereotipadas del campesino pobre, el minero oprimido y el emigrante sin recursos.

La reunión fundacional de Estampa Popular tiene lugar en Madrid en 1959, en plena efervescencia informalista, y su primera exposición se celebra en mayo del año siguiente. En su declaración de principios, sus miembros recogen algunas interesantes cuestiones que desvelan los pilares de un programa político que se adelanta, en algunos puntos, a la actividad de la Asociación de Artistas Visuales de Madrid (a partir de

²³ VV. AA., *Cap una altra realitat. El context d'Estampa Popular*, Girona, Museu d'art de Girona, 2005; VV. AA., *Estampa popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2006; HARO GARCÍA, N., “Estampa popular: un arte de denuncia para los años sesenta”, en VV. AA., *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CISC, 2008.

1969) e incluso, salvando las distancias, a las reivindicaciones de grupos como la Art Workers' Coalition (1969-1970).²⁴ Pese a que el grupo catalán, constituido en 1965, fue el que contó con algunos de los artistas más reconocidos del momento —Artigau, Guinovart, Llimós, Mensa, Ráfols-Casamada, Subirachs, Todó, Esther Boix, María Girona—, el grupo valenciano, formado en 1964 por Anzo, Mari, Martí, Solbes, Todelo y Valdés, entre otros, tendría una mayor proyección al gestarse en su seno una corriente a medio camino entre el pop y el realismo crítico que de inmediato Aguilera bautizará como Crónica de la Realidad.²⁵ Apelativo que de un modo un tanto ambiguo va a englobar la actividad de Anzo, Jorge Ballester, Fernando Calatayud, Juan Cardells, Juan Genovés, José María Gorris, Martí Quinto, Ana Peters, Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manolo Valdés.

Ante la ambigüedad plástica del informalismo y el fracaso el normativismo,²⁶ aparece un tipo de realismo próximo al pop que pretende abordar la realidad política de un modo más directo haciendo uso de imágenes provenientes de los medios de comunicación, que empiezan a desempeñar un papel fundamental en la iconosfera de la España del desarrollismo.²⁷ De algún modo, nuestro pop se entiende en términos de realismo.²⁸ No como celebración acrítica de una realidad moldeada por las nuevas dinámicas de consumo y sus mecanismos de invasión mediática, sino como un lenguaje híbrido que parte de la convicción de que lo artístico puede comenzar a batirse en el territorio de lo social, infiltrando las mismas imágenes que los medios emplean como instrumentos de alienación. Realismo como proyecto estético-político emancipador que habría echado a andar con la modernidad de Courbet y que tendría en

²⁴ El objetivo principal de Estampa Popular *es hacer accesible a todos su trabajo*. Partiendo de ese deseo de democratización, *luchará constantemente para con su producción ayudar al pueblo español a defender y a enriquecer su cultura y su libertad y apoyará la libertad de expresión*. El arte *debe reflejar la realidad social y política de su tiempo*. Al mismo tiempo, Estampa Popular antepone los derechos de los artistas, como colectivo de trabajadores, a cualquier tipo de confrontación estética o estilística y *propugna la creación de un sindicato libre y democrático donde los derechos de todos los artistas de España sean reconocidos y defendidos*. VV. AA., *Estampa Popular*, Valencia, IVAM, 1996.

²⁵ AGUILERA CERNI, V., *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, pp. 246-251.

²⁶ Fracaso del arte normativo que tempranamente señalaba BOZAL, V., *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 192-193.

²⁷ Simón Marchán considera que la producción artística de la década de los sesenta estuvo marcada por las políticas desarrollistas, (los tres Planes de Desarrollo se desplegaron en los periodos 1964-1967, 1968-1971 y 1972-1975): MARCHÁN, S., "Los años setenta entre los nuevos medios y la recuperación pictórica", en VV. AA., *23 artistas. Madrid años 70*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 38 (versión corregida en 1991 del texto redactado con motivo de la Bienal de Venecia de 1976, y que apareció en la obra colectiva *España: Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976).

²⁸ BOZAL, V., "Planteamiento sociológico de la nueva pintura española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, p. 53.

esos momentos cierto recorrido hasta enlazar con algunas propuestas conceptuales.²⁹

No cabe la posibilidad de que los trabajos del Equipo Crónica o del Equipo Realidad sufran una instrumentalización desde el poder por más que puedan conectar con el pop, hegemónico en el panorama internacional desde la concesión del Premio de la Bienal de Venecia a Rauschenberg en 1964, ya que, como apunta Calvo Serraller, “el sentido cáustico de la figuración Pop constituía una amenaza política más directa para la censura franquista”.³⁰ En cualquier caso, la recepción del pop en España es tardía y limitada, nuevamente condicionada por la situación política que provoca que cualquier propuesta artística experimente un proceso de activación política que en demasiadas ocasiones resulta ser retórico y epidérmico. Al mismo tiempo, llama la atención el rechazo manifestado por algunos sectores de la crítica de los sesenta hacia el pop español por considerarlo una pintura poco auténtica que desprecia la figura del autor y banaliza el oficio, la tradición y la técnica pictórica al introducir imágenes provenientes de los medios de comunicación de masas.³¹ Rechazo en el que sin duda debió influir la politización discursiva de unas prácticas que, de algún modo, demostraron cierta efectividad en sus críticas si atendemos al cierre de algunas exposiciones durante la primera mitad de los sesenta y la demonización que sufrieron por parte de algunos críticos hegemónicos durante las décadas de los setenta y ochenta.³²

Lo profesional es político

Durante la década de los sesenta, al margen de las propuestas estético-discursivas y de las tomas de posición que éstas implican, encontramos varios hitos que demuestran la creciente oposición de los artistas ante las políticas culturales del Régimen. De algún modo, la escasa resistencia ante la instrumentalización política de la vanguardia, que autores como

²⁹ BOZAL, V., “Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo”, en *España: vanguardia artística y realidad social*, *op. cit.*

³⁰ CALVO SERRALLER, F., “Quinteto popular español”, en VV. AA., *Pop español*, Segovia, Museo Esteban Vicente, 2005, p. 20.

³¹ DÍAZ SÁNCHEZ, J., “Sobre la recepción del Pop Art en España”, en Cabañas Bravo, M., (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, p. 497.

³² Ángel González tachaba el pop de simple “moralina sociológica”, GONZÁLEZ, Á., “Así se pinta la historia (en Madrid)”, en *Madrid DF*, Madrid, Museo Municipal, 1980, mientras que Juan Manuel Bonet veía con temor la vuelta protagónica del pop a las salas de exposiciones madrileñas en 1983, BONET, J. M., “Contra la pintura de los sesenta”, *Comercial de la pintura*, 1, 1983. Curiosamente, ese mismo año aparecía un artículo de Simón Marchán, MARCHÁN, S., “La penetración del pop en el arte español”, *Goya*, 109, 1983, que revisaba el legado del pop en el arte de los sesenta y setenta.

Jorge Luis Marzo o Julián Díaz Sánchez han localizado en la generación informalista, va a ir creciendo durante la década de los sesenta.

En 1963, 102 intelectuales españoles encabezados por Vicente Aleixandre, Laín Entralgo, Valentín Andrés Álvarez y José Luis Aranguren remiten un documento a Fraga Iribarne —Ministro de Información y Turismo— en el que protestan contra las torturas y malos tratos recibidos por los mineros en huelga de la localidad asturiana de Sama de Langreo. Entre los firmantes figuran artistas como Antonio Saura, Ángel Crespo, Pedro Serrano, Manolo Millares y Lucio Muñoz.³³ Un año después, en 1964, se celebran los XXV Años de Paz, efeméride que el Régimen quiere rentabilizar proyectando una imagen de modernidad y paz social. Uno de los eventos centrales de esta celebración era la exposición *XXV Años de arte español* —coordinada por Carlos Areán— en la que se negaron a participar numerosos artistas: Dalí, Barjola, Caneja, Cuixart, Feito, Genovés, Ibarrola, Millares, Miró, Lucio Muñoz, Saura, Tàpies, Chillida, Chirino, Oteiza, entre otros. Continuando con esa actitud de resistencia ante las políticas artísticas estatales, en 1967 un grupo de artistas redacta un documento en el que explicita su negativa a representar al Régimen en certámenes internacionales —algo a lo que sí habían accedido artistas como Tàpies y Oteiza durante los años cincuenta—. ³⁴ En este punto, nos encontramos con un cambio de actitud importante en el seno de la comunidad artística. Da la impresión de que, en algunos momentos, ciertas urgencias políticas contribuyen a limar las diferencias relacionadas con los programas estéticos defendidos por los distintos grupos y tendencias, pasando a un segundo plano los choques dialécticos-discursivos —informalismo vs. normativismo vs. realismo—, caracterizados, casi siempre, por su radicalidad y endeblez teórica.³⁵ En el seno de Estampa Popular ya se venía produciendo una *convivencia de estéticas* bajo el paraguas de un modo de hacer común, defendiendo la capacidad del arte como medio de transformación social y trabajando, al mismo tiempo, por la mejora de las condiciones profesionales de los artistas. Esas reivindicaciones político-laborales iban a confluir de nuevo en la *1.ª Exposición libre y permanente* (Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, 1971),³⁶ evento del que apenas existen referencias en la bibliografía sobre el periodo y que, sin

³³ NÚÑEZ LAISECA, M., *Arte y política en la España del desarrollismo*, op. cit., pp. 97-98.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ DÍAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Itmo, 2004.

³⁶ La reconstrucción de la exposición que abordamos a continuación no habría sido posible sin la generosa ayuda de Darío Corbeira y Marisa González. A ésta última debemos agradecerle los abundantes datos facilitados, la documentación aportada así como la concesión de una extensa entrevista realizada en Madrid el 24 de enero de 2010.

embargo, puede ayudar a comprender las complejas articulaciones entre arte y política en un momento de enorme tensión social.

Para rastrear el origen de dicha exposición hay que remontarse al año 1968, cuando varios estudiantes de la delegación de alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, conscientes de la inoperancia de las enseñanzas allí impartidas—decimonónicas, trasnochadas, ajenas a las prácticas contemporáneas—y con una clara conciencia política—próxima, en algunos casos, al PC—,³⁷ habían comenzado a realizar gestiones para modificar el plan de estudios. Tras numerosas reuniones con estudiantes, profesionales y representantes del resto de escuelas superiores del país —Barcelona, Valencia y Sevilla—, lanzan una encuesta en la que se recogen las opiniones del sector y a partir de la cual se redacta un plan de estudios alternativo que pretende acabar con un tipo de enseñanza inmovilista y extrarodiniariamente conservadora.³⁸ Ya en 1970, tres estudiantes de la delegación de alumnos —Marisa González, Eduardo Arenillas y Angiola Bonnani— asisten al Congreso Internacional sobre la enseñanza de las Bellas Artes de la UNESCO en Belgrado, representando al núcleo que pronto se convertiría en la primera Asociación de Artistas Plásticos de Madrid. La intervención de la delegación española contó con el respaldo de un telegrama —leído al comienzo de la misma— firmado por artistas como Tàpies, Saura, Picasso, Miró, Chillida, Oteiza, Genovés, Muñoz, Sempere, Mompó y Canogar, entre otros. Obviamente, el acto adquiere de inmediato un cariz político ante un auditorio internacional que reconoce el riesgo corrido por unos jóvenes artistas apoyados por grandes figuras del arte español, muchos de ellos militantes o simpatizantes del PCE.

Ese mismo año los alumnos de la Escuela se niegan a participar en la exposición anual que convoca la dirección del centro y, en lugar de colgar sus trabajos en los paneles dispuestos para tal fin, pegan copias de un manifiesto que condena la exposición oficial y critica el plan de estudios. A principios de 1971 la Delegación de Alumnos lanza la convocatoria de la *1.ª Exposición libre y permanente*, que se prolongaría durante algo más de una semana del mes de febrero de ese mismo año:

³⁷ Buen ejemplo de ello es el documento dirigido al Director General de Bellas Artes en el que los estudiantes de la escuela protestan contra el proceso de Burgos: “Los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de S. Fernando acuerdan en mayoría la no asistencia a las clases, como protesta contra las penas de muerte solicitadas por el fiscal del Consejo de Guerra de Burgos y en solidaridad con todo el movimiento que en España se está produciendo por este motivo”. Documento fechado el 11 de diciembre de 1970 y firmado por más de 70 estudiantes. Archivo personal de Marisa González, A.M.G.

³⁸ La encuesta se encuentra en el A.M.G. Nos ha sido imposible localizar el documento correspondiente al Plan de estudios alternativo.

En el mes de noviembre [de 1970] los alumnos de la Escuela de Bellas Artes adoptamos una postura crítica y contraria al sistema tradicional de exposiciones, aprobando en una asamblea la no participación en la exposición patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes que anualmente se celebra en esta Escuela coincidiendo con la actitud tomada por los artistas plásticos ante la Exposición Nacional.

Resumiendo, nuestros puntos de vista son:

- 1.º) El premio es un falso estímulo que no supe el bajo nivel formativo que se imparte en esta escuela.*
- 2.º) El premio establece una lucha competitiva entre los aspirantes al mismo que es inadmisibile moralmente.*
- 3.º) Estamos necesitados de estímulos de otro tipo: información, comunicación, valores libres, etc.*
- 4.º) Es inadmisibile la división por especialidades (pintura, escultura...) concepto totalmente superado hoy en día.*

Nuestra propuesta es: realizar una exposición que responda a nuestro concepto: no competitiva, permanente y renovable, totalmente libre para todo tipo de alumnos y profesionales y sin limitaciones de ninguna clase, bajo un aspecto práctico y teórico-cultural, con debates y coloquios relacionados con las artes plástica, diseño, sociología, urbanismo, economía... Esperamos que esta confrontación resulte realmente estimulante.

*La exposición en la escuela será un foco permanente del cual partirá periódicamente un número de obras para ser expuestas en institutos, colegios mayores, fábricas, etc., intentando crear nuevos cauces de difusión y venta de la obra plástica (...).*³⁹

A la convocatoria responden estudiantes de la escuela como Mon Montoya, Gerardo Aparicio, Marisa González, Guillermo Lledó y de otras facultades, como Darío Corbeira, además de profesionales como Lugán, Salvador Victoria, Tino Calabuig, Sempere, Mompó, Ribera, Rueda, Torner, Gerardo Delgado, Equipo Crónica, Úrculo, Juan Genovés y Lucio Muñoz. Estos dos últimos habían contactado con Juana Mordó solicitándole el envío de obras de su galería. Mordó aceptó costear el transporte de un número considerable de cuadros de los artistas por ella representados. La exposición supuso una auténtica ocupación de todos los espacios de la Escuela durante aproximadamente diez días en los que, además, se celebraron actividades paralelas: conciertos —Castañuela 70—, conferencias —Rubert de Ventós, Jorge Oteiza—, venta de libros prohibidos, proyecciones, etc. La exposición fue clausurada por la policía —no hubo detenciones— ante las protestas de parte del profesorado, que temía perder su puesto en beneficio de los profesionales que allí exponían. Gracias a la muestra, que no tuvo una segunda edición, y a las actividades de la Asociación —encuestas, conferencias, proyectos de planes de estudio alternativos, etc.— los estudiantes obtuvieron una victoria parcial. En 1971 consiguen jubilar anticipadamente a algunos de los profesores más reaccionarios haciendo que la dirección de la Escuela contratase para

³⁹ Documento sin fecha, probablemente redactado en enero de 1971, sellado por la Delegación de Alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. A.M.G.

suplir esas bajas a artistas de prestigio como Paco Nieva, Eusebio Sempere y Juan Barjola. Sin embargo, durante el curso 72-73 se produce una “vuelta al orden”. La dirección despide a los profesores recién contratados y represalía a algunos de los estudiantes más politizados.

En cualquier caso, hay que valorar la 1.^a *Exposición libre y permanente* como un síntoma de la efervescencia política de la universidad española durante el último franquismo y de la implicación de la comunidad artística en la construcción de una cultura democrática —participativa, horizontal, no espectacularizada— en el contexto pretransicional. Poco después echaría a andar la APSA (Promotora de Actividades Plásticas S. A.), sociedad anónima constituida tras las repetidas negativas recibidas por parte de la Administración franquista ante las solicitudes de constitución legal de una Asociación profesional de artistas plásticos.⁴⁰ La Asociación de Artistas Plásticos de Madrid será legalizada en agosto de 1977. Entre las reivindicaciones que la asociación reclama desde 1974 figuran, además de una serie de derechos y prestaciones sindicales y profesionales —seguridad social, talleres dignos, gestión de los derechos de autor, etc.—, la *abolición absoluta de todas las censuras; la libertad de expresión, reunión y asociación; amnistía total para los artistas plásticos, presos y exiliados (...); y libertades políticas*.⁴¹ De algún modo, las reivindicaciones políticas y artístico-profesionales —si es que ambas pueden deslindarse— confluyen en un movimiento de contestación que deja a un lado las diferencias entre las distintas prácticas y discursos artísticos que convivían —con múltiples fricciones— en esos momentos. En cualquier caso, la contestación vinculada a este movimiento asociativo va a plantear una serie de problemas relacionados con la posición del artista como trabajador de la cultura en una sociedad predemocrática.

Al respecto resulta especialmente significativa la crónica de la II Asamblea de APSA publicada por Quico Rivas en *El País*. En este texto el autor se mostraba muy escéptico con respecto a las reivindicaciones sindicales de APSA que, en su opinión, eran difícilmente aplicables al sector de las artes plásticas.⁴² Además, Rivas considera problemático aunar los intereses profesionales de todos los artistas bajo un mismo órgano de representa-

⁴⁰ Ya en 1970 Juan Rodríguez Ruiz advertía de las dificultades legales que iban a encontrar los artistas españoles en su intento por constituir una asociación profesional. RUIZ RODRÍGUEZ, J., “Aspectos de asociacionismo artístico en España”, *Nueva Dimensión*, (20-III-1970).

⁴¹ *Panorama* 78, Madrid, MEAC, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 6-7. Los primeros intentos de articulación de un sindicato —vertical— de artistas plásticos datan de 1963, cuando desde la Obra sindical de artesanía —dentro de la estructura oficial de la Delegación Nacional de Sindicatos—, se promueve la constitución de ANSIBA (Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes), que se encuadraría dentro del SNAD (Sindicato Nacional de Actividades Diversas).

⁴² RIVAS, F., “Los artistas plásticos intentan crear un sindicato”, *El País*, (22-I-1977).

ción cuando sus posiciones artísticas —y, por tanto, políticas, estéticas y sociales— son divergentes e, incluso, irreconciliables.

Curiosamente, pese a la distancia estético-ideológica que los separaba, también Valeriano Bozal, en un texto de 1976, había señalado una serie de problemas subyacentes a la constitución de asociaciones de profesionales del sector de las artes plásticas —cómo acreditar la condición de artista, en qué medida puede considerarse al artista como un trabajador-proletario en una sociedad capitalista, qué intereses van a defenderse desde la asociación, etc.—.⁴³ Para Bozal, las propuestas artísticas de carácter emancipador que pretendan tener una incidencia en el tejido social sólo serán efectivas si también proponen cambios lingüísticos —intraartísticos si se quiere—. Para algunos críticos, la investigación lingüística aparece, pues, como una estrategia de contestación, como un horizonte necesario, como una herramienta crítica —y autocrítica— dirigida contra la tradición artística, la situación política del país y el papel del arte en una economía capitalista.

Estas controversias envuelven también la actividad de la Assembla Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG, 1976-1978), otro caso igualmente interesante, poco conocido aunque bien estudiado. ADAG agrupó a un conjunto muy heterogéneo —en lo estético y en lo político— de artistas que planteaban alternativas con respecto al papel que debe desempeñar el artista en la sociedad partiendo de un programa basado en cuatro puntos: la adhesión a los principios de la Assembla Democràtica de Catalunya (1971-1977) —antifranquismo y reivindicación de la identidad nacional catalana—, el pluralismo político, la no interferencia en las actividades profesionales de los miembros del grupo y la variedad estilística.⁴⁴ La mayor parte de los integrantes de ADAG eran artistas autodidactas relativamente poco conocidos fuera del contexto catalán. Pese a la heterogeneidad formal de los trabajos presentados en sus actividades, éstas buscaban siempre una repercusión política directa —no sólo en términos profesionales o corporativos, por más que el grupo también defendiese la autogestión artística— y coincidían con campañas ciudadanas de distinta índole, que solían contar con un amplio apoyo entre la población: las protestas contra la pena de muerte (*Drets humans ara*, 1976), el homenaje Carles Rahola —intelectual catalanista, liberal y católico, fusilado por Franco— (*Homenatge a Carles Rahola*, 1976), la causa ecologista (*Salvem la Devesa*, 1976), la amnistía (*Amnistia total*, 1976-1977)

⁴³ BOZAL, V., "Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo", *op. cit.* pp. 131-135.

⁴⁴ SELLÉS, N., *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, Girona, Llibres del Segle, 1999, p. 92; SELLÉS, N., "Arte y política en la transición. El caso de la Assembla Democràtica de Artistes de Girona (ADAG)", *Brumaria*, 2, 2002.

o las campañas pro-estatuto (*Volem l'Estatut*, 1977). A nivel estratégico-organizativo, ADAG recoge elementos que ya encontrábamos en Estampa Popular, en APSA o en la UPA (Unión Popular de Artistas)⁴⁵ y en su seno se reproducen también las discusiones en torno a si una práctica artística crítica —revolucionaria, incluso— debe proponer a su vez una ruptura estética radical.⁴⁶

Es decir, ADAG plantea una crítica a las políticas culturales de organismos oficiales tratando de escapar de hermetismos artísticos con el fin de hacer más accesible el trabajo del colectivo y de los individuos que lo forman. Y, sin embargo, su programa de acción no pasa necesariamente por la experimentación formal y la ruptura lingüística, pese a que siempre haya que valorar un cierto grado de riesgo e innovación en el diseño de los espacios expositivos, en las instalaciones y en la apropiación desacomplejada de un léxico plástico de vanguardia al servicio de causas políticas muy concretas.⁴⁷

Conclusiones

De algún modo, en este clima de urgencia política —ya en la década de los años setenta, entre 1971 y 1978— conviven dos actitudes diferentes —tal vez, podrían señalarse otras—⁴⁸ con respecto a cómo y por qué incidir en el tejido social desde la práctica artística. Una opción de tipo asociativo —APSA, ADAG— que defiende los intereses profesionales de los artistas y que considera que sólo las actividades relacionadas con la

⁴⁵ De hecho, ADAG surge de la confluencia de elementos provenientes de Estampa Popular Girona, UPA Girona y del grupo Tint 2.

⁴⁶ SELLÉS, N., *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, op. cit., pp. 157-158.

⁴⁷ Pese a las considerables diferencias contextuales, las actividades de grupos como la Art Workers' Coalition (AWC, 1969-1970) —véase el volumen especial de *Brumaria* n.º 15-16, 2010—podrían ejemplarizar esa misma potencialidad política derivada de una praxis organizativa activista que trasciende las distancias estéticas o artísticas existentes entre los miembros de los colectivos. Obviamente la interesantísima crítica institucional articulada desde la AWC no tendría demasiado sentido en un país como España, con una institución raquítica y otras necesidades políticas en el horizonte inmediato. Las contradicciones y problemas estratégico-organizativos que críticos como Bozal o Rivas veían en ADAG o APSA ya estaban presentes en las actividades de la AWC.

⁴⁸ FRASER, A., "¿Qué es intangible, transitorio, mediador, participativo y esá presente en la esfera pública? Parte II", *Brumaria*, 15-16, p. 112: *los últimos años sesenta produjeron al menos tres estrategias diferentes de resistencia. Una estrategia estaba representada por la AWC así como por otros grupos que desarrollaban prácticas contrahegemónicas de activismo cultural y colaborativo: reformar las instituciones artísticas y el sistema comercial del arte que controlaba la circulación, difusión y consumo de obras de arte. La segunda y tercera estrategia de resistencia iban dirigidas al arte —la práctica artística y los productos artísticos— y no únicamente contra las instituciones y el mercado. Incluían la desmaterialización del arte conceptual mediante el lenguaje y la acción, y la temporalización de las obras de arte en tiempos y espacios específicos, en lo que se vino a llamar prácticas post-estudio. Un cuarto grupo de estrategias, representado por la crítica institucional, surgió como una combinación de estas tres.*

autogestión, la profesionalización y la integración de lo artístico en los movimientos ciudadanos pueden otorgar al arte un papel crítico en la construcción de una cultura democrática. De hecho, desde ADAG se llega a afirmar que el formalismo neovanguardista es una necesidad creada por el mercado del arte y sólo pautas alternativas de organización, gestión, producción y difusión del arte podrían otorgar al artista una posición central en el nuevo diseño de la sociedad. El radicalismo lingüístico e institucionalizado de la neovanguardia habría desembocado, pues, en una nueva autonomía del arte que aleja definitivamente los ámbitos de lo artístico y lo cotidiano.⁴⁹ En esos mismos años, una segunda actitud da una cierta continuidad a las fricciones discursivas que se producían entre informalismos, normativismos y realismos durante la década anterior. La investigación formal se presentará viculada a propuestas altamente politizadas que pretenden criticar la naturaleza del trabajo artístico. De ahí, la incidencia en aspectos procesuales, la investigación con nuevos medios y la desmaterialización del objeto artístico propuesta desde los nuevos comportamientos que se desarrollan en el ámbito español durante la década de los setenta como una particular versión de lo que hemos dado en llamar arte conceptual.

⁴⁹ SELLÉS, N., *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, op. cit., pp. 158-160.