

## Espejismos de modernidad en la plástica del tardofranquismo (1963-1975)

### Mirages of modernity in the art of the late Francoism (1963-1975)

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO\*

#### Resumen

*Cuando Luis García Berlanga estrenaba El verdugo, el Informalismo como corriente artística hegemónica estaba llegando a su fin. Lo desplazaban novedosos lenguajes como el pop —que, en general, adoptó un marcado compromiso social—, y otras opciones como las que confluyeron en la Nueva Generación —cuyos integrantes reclamaban el valor de la estética—, el arte objetual o el arte conceptual. Importantes novedades, coincidentes con los más avanzados lenguajes ensayados en la escena internacional, que auparon al altar de la modernidad a la plástica española tardofranquista; al menos en apariencia. A definir este caleidoscopio contribuyeron las creadoras quienes, tras años de ominoso silencio, comenzaron a desempeñar un papel importante en la cultura artística española que contemplaba atónita las poéticas de género que algunas de ellas osaron concebir. A analizar estos asuntos dedicaremos las páginas siguientes.*

#### Palabras clave

*Arte Pop, Nueva Generación, Arte conceptual, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Esther Ferrer.*

#### Abstract

*When Luis García Berlanga premiered El verdugo (The Executioner), Informalism as avant-garde artistic trend had come to an end. It was replaced by novel languages such as pop, which in general adopted a marked social commitment against which other options such as those integrated in New Generation ('Nueva Generación') developed extolling the value of aesthetics, object art or conceptual art. These new trends, coinciding with the most advanced languages of the international scene, raised the late-Franco Spanish plastic arts to the altar of modernity; at least in appearance. The female artists contributed to defining this kaleidoscope and after years of ominous silence began to play an important role in Spanish artistic culture, which contemplated in astonishment the gender poetics that some of them dared to conceive. We will dedicate the following pages to analyzing these matters.*

#### Keywords

*Pop Art, New Generation, Conceptual Art, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Esther Ferrer.*

\* \* \* \* \*

---

\* Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: clomba@unizar.es.

(...) *Vistas las cosas sin matices, cabía pensar que mi actitud, y la de muchos otros que publicaron también en estas revistas, era de colaboración con el Régimen.*

*Nada más lejos de la verdad, pero conviene aclararlo. La cuestión no afecta solo a quienes escribíamos y publicábamos, también afecta a los artistas: en una sociedad que carece tanto de mercado de arte como de infraestructuras artísticas, el caso de España, la posibilidad de exponer y hacerse conocer, difundir su obra, depende en gran medida de su presencia en exposiciones institucionales. A nadie se le ocultaba que con ello el Régimen podía hacer gala de una liberalidad de la que carecía, y este siempre fue motivo de tensión. Todavía hoy se discute (...) si la participación era o no colaboración. Tengo muy claro que no lo era (...).*

*Podíamos escribir en revistas de instituciones del Régimen, pero eso no nos impedía participar en manifestaciones, huelgas, reuniones, firmar manifiestos de protesta, hacer homenajes a figuras que el Régimen no toleraba pero que, por su relevancia, no podía impedir (...).*<sup>1</sup>

Tan acertada reflexión fue escrita en 2020 por el profesor Valeriano Bozal, historiador del Arte contemporáneo y protagonista de aquella terrible y esperanzadora época que hemos dado en llamar el tardofranquismo. Una etapa durante la cual la cultura en general y las artes en particular disfrutaron del espejismo de la tan ansiada modernidad, porque si bien es cierto que los artistas más avanzados pudieron expresarse empleando los lenguajes que prefirieron, también lo es que no lograron desarrollarlos con la libertad que precisaban ya que, cuando la situación se complicaba, sus obras eran censuradas o se clausuraban las exposiciones en las que se exhibían. La política cultural franquista era permisiva con aquellas actividades que pudieran beneficiar su imagen exterior, pero nada más.

Porque, conviene recordar que por aquel entonces España comenzó una política encaminada a potenciar su desarrollo económico, solo que basándolo en un mercado de trabajo que aumentó el porcentaje de población dedicada al sector industrial y de servicios, en detrimento del sector primario, y la consiguiente oleada migratoria producida desde el mundo rural a las ciudades que, como era previsible, crecieron desproporcionadamente sin una planificación previa.

Ello implicó —es bien sabido— cambios sustantivos tanto en la estructura social como en sus patrones de comportamiento.<sup>2</sup> En apenas algunos años se produjo un rápido crecimiento de las clases medias, sin entrar en más consideraciones, que muy pronto se adaptaron a la incipiente sociedad de consumo, asimilando alegremente las novedades que

<sup>1</sup> BOZAL, V., *Crónica de una década y cambios de lugar*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2020, p. 32 y p. 34.

<sup>2</sup> LOMBA, C., “La mirada crítica del pop español. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad”, en Lomba, C. (comis.), *La mirada crítica del pop español. Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad* (Catálogo de exposición), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 11-23, y especialmente IRIARTI, I., “¿Un milagro económico?”, en Martínez Herranz, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 31-45.

el mercado les ofrecía, con todos los matices que conviene establecer ya que, tal y como recordaba Agustín Sánchez Vidal:

*(...) Si a pesar de todo eso, los años sesenta alcanzaron el aire de una muda de piel juvenil, ello se debió a que fue una adolescencia. La de una población rural metida a urbana, con el hambre aplazada por las guerras y una penuria de siglos, que alcanzó a ver satisfechas algunas pulsiones elementales gracias al primer tramo de la sociedad de consumo. Y a ella se entregó con esa inocencia, disponibilidad y rabiosa alegría de vivir que parecía prolongar los juegos de la infancia (...).<sup>3</sup>*

A ello contribuyeron los pobres medios de comunicación existentes, que alardearon sobre las glorias del progreso. La radio sobre todo, junto con las revistas y la televisión que fue generalizándose conforme avanzaba la década, desempeñaron un papel esencial en la difusión de aquellos nuevos modelos de comportamiento. En ese contexto, las mujeres ocuparon un papel estelar.<sup>4</sup> Las amas de casa pertenecientes a la clase media lograron ciertas mejoras —el agua corriente, el butano, la olla exprés, las lavadoras, las máquinas de coser, los transistores, las televisiones...—, que facilitaban las labores del hogar, al tiempo que elevaban la consideración social de sus satisfechas propietarias. Ello les proporcionó un relativo aumento de su tiempo libre que, como contrapartida, debían dedicar a mejorar su aspecto físico, para lo que dispusieron de una amplia oferta de productos de belleza y atuendos más modernos. Mantenían, eso sí, los exiguos derechos que detentaban, así como el objetivo esencial de sus vidas: desempeñar a la perfección el papel de esposas y madres. Las más jóvenes se fueron incorporando paulatinamente al mundo laboral ocupando, claro está, puestos adecuados a su *condición* femenina; poco a poco ampliaron sus estudios e incluso pudieron acceder a la Universidad matriculándose, como era lógico, en aquellas disciplinas ajustadas al papel que desempeñarían en el futuro. La incipiente libertad de la que disfrutaban se traducía, en general, en un nuevo espejismo que las conducía a perpetuar los modelos maternos, aunque lo hicieran ataviadas de una manera más elegante y atractiva. En este contexto, un reducido grupo de intelectuales, hartos de semejante situación, comenzaron a exigir los derechos que les correspondían, iniciando un camino sin retorno hacia el feminismo que tuvo importantes consecuencias en nuestro relato.

Políticamente, sin embargo, la situación no había variado. Francisco Franco seguía al frente de un gobierno dictatorial que, con ligeras aperturas en materia económica y turística, mantenía incólume su política que,

<sup>3</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A., "Del juego al ocio", en Calvo Serraller, F. (comis.), *El Pop español. Los años sesenta. El tiempo reencontrado* (Catálogo de exposición), Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004, p. 48.

<sup>4</sup> LOMBA, C., "La mirada crítica del pop...", *op. cit.*, pp. 18-21.

en los años setenta y a pesar de las protestas internacionales, fue endureciendo sus actuaciones deteniendo, encarcelando e incluso asesinando a gentes inocentes que se atrevían a expresar sus deseos de libertad. Y aunque la opinión más generalizada era que el tiempo de la dictadura tocaba a su fin, tan deseado acontecimiento no ocurrió hasta que, en noviembre de 1975, Franco falleció.

En materia artística, los años sesenta se inauguraban a través de la crítica mirada desplegada por Luis García Berlanga en *El verdugo*, que coincidía con las sarcásticas y llamativas imágenes que buena parte de los jóvenes artistas pop recrearon. Justamente cuando el triunfo del Informalismo como corriente artística de vanguardia había llegado a su fin.<sup>5</sup> Sin embargo, los modernos lenguajes que se estrenaban en aquel 1963 no fueron homogéneos, y durante la poliédrica y colorista etapa se sucedieron corrientes bien distintas tanto desde el punto de vista formal como conceptual. En esencia, las tendencias más avanzadas se vertebraron en torno al pop, cuya irreverente utilización de las imágenes producidas por la cultura de masas lo convirtió en la corriente hegemónica universal; frente al cual, a finales de la década, surgieron las derivaciones de lo geométrico, el arte objetual y el conceptual. Lo mismo que sucedía en la escena artística internacional.

Dichas alternativas estéticas divergían también en el compromiso social y político que unos defendían y los más evitaban. Entre la corriente comprometida destacaron algunos jóvenes adalides del pop como Eduardo Arroyo, Juan Genovés, Isabel Oliver o los Equipos Crónica y Realidad, para quienes *los juegos de esteticismo o la especulación de la mirada no tiene ya vigencia alguna*,<sup>6</sup> frente a los que se situaron otros representantes del pop como Luis Gordillo o los integrantes de la *Nueva Generación* auspiciada por Juan Antonio Aguirre, para quienes el valor de la estética parecía constituir la esencia de sus producciones.

A definir este caleidoscopio contribuyeron un amplio grupo de creadoras como Elena Asins, Eugènia Balcells, Esther Ferrer, Isabel Oliver, Àngels Ribé o Soledad Sevilla, entre otras, quienes, tras años de ominoso silencio, comenzaron a desempeñar un papel importante en la cultura artística española que contemplaba atónita las poéticas de género que algunas de ellas osaron concebir.

Y, como supondrá el lector, a analizar estos asuntos dedicaremos las páginas siguientes.

---

<sup>5</sup> LOMBA, C., "La plástica española del tardofranquismo y sus paradojas", en Martínez Herranz, A. (coord.), *La España...*, *op. cit.*, pp. 131-148.

<sup>6</sup> ARROYO, E., "1962. El pintor lee el periódico", en *Sardinas en aceite*, Madrid, Omnibus Mondadori, 1989, p. 11.

## La mirada crítica del pop

*El pintor vive dentro de la sociedad, y se encuentra enfrentado a los problemas de la sociedad.*

*(...) Por ello, los motivos tradicionales de la pintura y la estética, como ley fundamental, han dejado de constituir una preocupación suficiente hoy en día. (...)*

*Pero lo que ahora sale a la superficie es una nueva generación (...) el pintor intenta supeditar en sus lienzos el arte de la pintura a sus inquietudes ideológicas (...).<sup>7</sup>*

Así de rotundo se manifestaba Eduardo Arroyo en 1962. Y lo mismo hizo el Equipo Crónica dos años después en el *Manifiesto* que anunciaba su constitución, en el que afirmaba:

*(...) 'Crónica de la Realidad' es la suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visivas habituales del hombre de hoy, haciendo coincidir la intencionalidad de la obra de arte con la función dialéctica que desempeña en la formación de los grupos sociales.*

*Para nosotros 'Crónica de la Realidad' significa objetivación y realismo (...).*

*(...) Métodos colectivos, fines sobreindividuales y presencia de la realidad y de la dialéctica histórica implican un arte comprometido, un arte al servicio de los valores humanos (...).<sup>8</sup>*

En 1967, y ruego al lector que retenga la fecha, Arroyo, Guinovart, los integrantes de los Equipos Crónica y Realidad y otros artistas españoles volvían a incidir en esta cuestión al inaugurar la exposición colectiva *Le monde en question*, celebrada en París en 1967, en cuyo *Manifiesto* planteaban:

*(...) Nosotros pensamos que la obra de arte debe estar comprometida con el sentido de la perspectiva, del progreso moral del hombre, y luego ayudar al grupo social al cual ese hombre pertenece. Para alcanzar este empeño parece necesario un 'realismo' contemporáneo estrechamente unido a los factores de transformación de nuestra sociedad. Tales son las razones que nos impulsan a una necesaria contestación en el arte (...).<sup>9</sup>*

Semejantes declaraciones establecían bien a las claras tanto los objetivos perseguidos como los presupuestos defendidos. De manera que, tal y como afirmábamos hace algunos años, frente al carácter superficial, complaciente y hedonista que el pop británico y norteamericano pusieron de moda algunos años antes, el pop español se caracterizó por una mirada crítica, irónica, sarcástica incluso, que definió la estética desarrollada durante el último decenio franquista, y estuvo representado, esencialmente,

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

<sup>8</sup> EQUIPO CRÓNICA, *Manifiesto*, Valencia, 1964; AGUILERA CERNI, V., *La Postguerra. Documentos y Testimonios*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.

<sup>9</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., "Retrato del retrato de unos retratistas autorretratados", en *Equipo Realidad* (Catálogo de exposición), Valencia, IVAM, 1993, p. 33.

por Eduardo Arroyo, Juan Genovés, Isabel Oliver, Darío Villalba, Equipo Crónica, Equipo Realidad y otras mujeres artistas a las que se aludirá de forma expresa.<sup>10</sup>

El pop español, que compartía sus evidentes relaciones epidérmicas con el Dadá, con los *assamblages*, con el empleo de imágenes producidas por la cultura de masas, por la publicidad, por la influencia de la fotografía y el cine... se sumó a las específicas constantes continentales europeas que asumieron las tendencias británicas y norteamericanas, re-interpretándolas. Y aún dentro de *la inmensa variedad de respuestas europeas (...)* una gran parte de estas obras adoptan una postura más definida en relación a la temática, acercándose, mucho, al polémico estilo de los carteles políticos (...), explicaba Marco Livingstone.<sup>11</sup> Parece que los jóvenes *realistas* europeos no estaban dispuestos a prescindir de sus convicciones políticas y sociales e intentaban articular un discurso ideológico a través de las artes visuales.

Los pop españoles se situaron a la cabeza de este movimiento crítico que, desde un punto de vista puramente formal y aún dentro de la diversidad que les caracterizó, se sirvieron de un amplio imaginario en el que se entremezclaban las imágenes tomadas de la *High Culture* —en especial las procedentes de la pintura española del Siglo de Oro, de Goya o de las vanguardias artísticas internacionales—, y de la cultura de masas —personajes de ficción, objetos cotidianos, noticias aparecidas en los medios de comunicación...— para manipularlas y descontextualizarlas según sus intereses. Lo hicieron sirviéndose de un moderno código estético en el que la pintura plana, la simultaneidad de técnicas, el artificio temporal... pervirtieron la casuística implantada por el Informalismo en sus diversas acepciones. Influyeron en su producción artística, los fotomontajes de John Heartfield o los carteles publicitarios de Joseph Renau. En este contexto y con semejantes instrumentos, aquellos adalides del pop español apostaron, como decía, por denunciar y criticar el panorama político, social y cultural de la España franquista.

En el ámbito político los jóvenes protagonistas de nuestra historia hostigaron las actuaciones políticas con las armas que les eran propias: ese nuevo vocabulario pop que tan poco gustó a los gobernantes españoles.

---

<sup>10</sup> Entre la bibliografía imprescindible para el análisis del pop español es obligado citar *Arte POP* (Catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992; CALVO SERRALLER, F. (comis.), *El Pop español...*, *op. cit.*, y LOMBA, C. (comis.), *La mirada crítica del pop español...*, *op. cit.*, con textos de Valeriano Bozal (“La política de la pintura/La pintura de la política”), J. Brihuega (“Meditaciones ante una pared despellejada”), Leyre Bozal (“Equipo Crónica. Algunas notas biográficas”), Javier Lacruz (“La realidad del Equipo Realidad”), y C. Tudelilla (“Eduardo Arroyo. El compromiso del pintor”).

<sup>11</sup> LIVINGSTONE, M., “‘El arte pop es’: algunos aspectos interesantes del arte pop británico”, en *British Pop* (Catálogo de exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2005, p. 21.

Los asuntos tratados estuvieron vinculados tanto con el general Francisco Franco como con su política. Franco fue criticado abiertamente con la ironía y frescura visual que caracterizó al pop. En especial por Arroyo, quien compuso lienzos memorables como *Mi querido general* de 1962, en el que lo representaba de forma caricaturesca y un poco a la manera del *Gran Dictador* de Charles Chaplin; o *Los cuatro Dictadores*, una durísima disección sentimental y visceral sobre los cuatro gobernantes europeos —Hitler, Mussolini y Salazar— pintada en 1963 [fig. 1]. Igualmente relató algunos de los grandes asesinatos perpetrados por el franquismo, como el de Companys con su dramático fusilamiento titulado *El retorno de Companys a Barcelona*, o el del poeta Miguel Hernández. E hizo lo propio con el trato que se deparaba a los detenidos como sucede en *El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la Policía*.

El Equipo Realidad hizo otro tanto a través de la serie *Cuadros de Historia*, una suerte de reportaje pictórico sobre la Guerra Civil concebido a partir de un grupo de fotografías publicadas por una enciclopedia popular argentina.<sup>12</sup> Pintados en blanco y negro, a modo de fotogramas de una película o imágenes para un cartel publicitario, incluyen numerosos acontecimientos históricos protagonizados por diferentes políticos de la época, junto con los efectos que las bombas produjeron al estallar en edificios como el cuartel de la montaña y hospital clínico de la Ciudad Universitaria de Madrid, el edificio de la Telefónica de Barcelona, el castillo de Villafranca de Brunete, o los alrededores de Oviedo. Denunció igualmente la represión política ejercida en obras tan memorables como *Entierro del estudiante Orgaz*, un impresionante lienzo de 1966 para el cual Joan Cardells y Jordi Ballester recurrieron a un brillante guiño creativo: el insigne fallecido pintado por El Greco en *El entierro del Conde Orgaz*, fue convertido en un estudiante anónimo muerto, tendido en el suelo [fig. 2].

La escena vista a través de un gran foco teatral o de una instantánea tomada con un teleobjetivo estaba relacionada con algunas composiciones de Juan Genovés, quien pintó memorables lienzos como *El espectáculo* o *La fuga*, ambos de 1965, y cuyo homenaje a los abogados de Atocha asesinados, *Abrazo*, se convirtió en un verdadero icono político.

Más escasas fueron las representaciones concebidas por el Equipo Crónica sobre Franco. Intuyo que prefirieron ahondar en las repercusiones de su política, a través de diferentes series como *Policía* y *Cultura* —un complejo y ambicioso relato fechado en 1971, en el que sus autores proponían una reflexión sobre el papel que debía desempeñar el artista

---

<sup>12</sup> GANDÍA, J., “Hoy tengo una duda: quizás no eran ellos quienes pintaban, sino que lo hacían sus imágenes”, *Equipo Realidad*, p. 16.





*Fig. 1. Eduardo Arroyo, Los cuatro dictadores, 1963. Madrid, MNCARS.*





Fig. 2. *Equipo Realidad*,  
Entierro del estudiante Orgaz, 1966.



Fig. 3. *Equipo Crónica*, Escuela de París, 1971.  
*Diputación de Valencia*.

en la sociedad—,<sup>13</sup> en la que reflejaron la represión política ejercida en España, estableciendo claros paralelismos con la actuación de las fuerzas policiales en otras ciudades y países del mundo [fig. 3]. Como el tiempo transcurría, pero ni la dictadura ni su contundencia represiva parecían tener fin, Rafael Solbes y Manuel Valdés pintaron series, formalmente menos barrocas que la anterior, como *Ruptura* y *Variaciones sobre un paredón*, fechadas en 1974 y 1975 respectivamente.

La crítica de los pop aludidos no se ciñó únicamente a la represión, sino que abarcó otros ámbitos de la vida española construyendo significativas y sutiles ironías. Los Crónica abordaron la apertura cultural del gobierno franquista a través de una serie memorable, *Guernica 69*, otro alarde de ingenio artístico que tuvo como principal protagonista al célebre *Guernica*, del que tomaron tanto la gama cromática como los personajes y escenarios, añadiéndole los rojos y ocre de los nuevos actores. El Equipo Realidad recreó igualmente ciertos gestos políticos; entre otros el encuentro entre José Antonio Girón, uno de los personajes más conservadores del gobierno franquista, con el rey Juan Carlos narrado en “Recepción oficial”. Había comenzado una nueva era, a la que el binomio artístico parece no querer enjuiciar salvo por algunos detalles que demuestran sus

<sup>13</sup> Ricardo Marín ha sido quien mejor ha desarrollado la interrelación de las mencionadas líneas argumentales en su *Equipo Crónica: Pintura, Cultura, Sociedad*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002, p. 68.

certezas e incertidumbres percibidas en el rostro de Girón, pintado en blanco y negro, y al del Rey que permanece en blanco.

El relato de nuestros protagonistas se extendió, con idéntica sagacidad, a analizar de manera crítica e irónica las nuevas costumbres y usos sociales ya aludidos de los españoles de la época. El Equipo Realidad ironizó hasta extremos inimaginables sobre los estereotipos femeninos al uso: tanto el de las amas de casa de clase media convertidas en reinas del hogar gracias al empleo de los electrodomésticos, como el de las jóvenes que se apresuraban a imitar a sus homólogas norteamericanas. A ambos modelos se refirieron en *Romeo y Julieta* de 1967, *86 mises en traje de baño* de 1968, o las dos versiones de *Reina por un día* pintadas en 1969.

Solo que *ellas* no fueron las únicas protagonistas ya que los pop españoles reflejaron con el mismo sarcasmo el ascenso social de los varones y las mejoras experimentadas tanto en su vida cotidiana como en la profesional, ironizando sobre las nuevas profesiones y las novedades tecnológicas introducidas en el ámbito laboral. Memorables en este sentido fueron algunas obras de Arroyo, quien satirizó de forma descarnada el estereotipo masculino de los sesenta en su *Caballero español*, del que pintó dos versiones sustancialmente distintas. Un sarcasmo diferente emplearon los Crónica para aludir a los nuevos profesionales a través de series como *La recuperación*, en la que, como los propios artistas han explicado, emplearon *las imágenes de la High Culture, con una clara preferencia por la pintura española de los siglos XVII y XVIII, y de los mass media para narrar asuntos, a la manera tradicional, de forma metafórica (...)*.<sup>14</sup>

Unas y otros representaban el nuevo modelo familiar, el núcleo esencial de la estructura social española, que había alcanzado un nivel de vida más alto reflejado en sus nuevas y confortables viviendas, en sus casas de recreo y en los actos sociales que frecuentaban. De todo ello dieron buena cuenta tanto el Equipo Crónica como el Equipo Realidad, con una asombrosa y hamiltoniana serie *Hogar, dulce hogar* o *El Palco*, un óleo de 1968 exacerbando el comportamiento de un rico matrimonio en una representación teatral.

Un modelo contra el que se rebelaron igualmente las pintoras pop, cuya importante presencia en nuestra narración merece un análisis individualizado que llevaremos a cabo en páginas siguientes [fig. 4].

En medio de tan sugerente avalancha de imágenes, irrumpieron en la escena artística española nuevos creadores que decidieron hacer tabla rasa con los lenguajes y compromiso social de nuestros pop, cuyas

---

<sup>14</sup> LORENS, T., *Equipo Crónica 1965-1981* (Catálogo de exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 20.

pinturas se convirtieron en silenciosos y valiosos testimonios de aquella memoria colectiva.

### El triunfo de la estética

*(...) Pero no busquemos tres pies al gato, no nos enredemos. El que una tendencia o un estilo —según que la época sea o no de transición— permita considerarse actual, radica más, a fin de cuentas, en como diga las cosas que en las cosas que diga; más en la forma que en el contenido, puesto a problematizar el modo en que estos dos conceptos son inseparables (...).*<sup>15</sup>

La frase enunciada por Juan Antonio Aguirre en 1969 no dejaba lugar a dudas sobre el valor de la estética reclamado para aquella nueva generación de creadores que presentó un par de años antes en la exposición titulada *Nueva Generación*, cuyo denominador común, en su opinión, era tanto el factor generacional como el valor sustancial que le otorgaban a la estética frente al compromiso, junto con —cómo no olvidarlo— su oposición al Informalismo, a aquella corriente que, en opinión del propio Aguirre:

*(...) tiene como protagonistas a los hombres que, tras una larga etapa de silencio, consiguieron que la crítica extranjera se ocupara de **nosotros**. La razón de los elogios no siempre fue la más deseable. A menudo obedecían a un principio que nuestra propia crítica se empeñaba en instaurar, sacando a relucir las supuestas **constantes** de la cultura y el arte españoles: sentimiento trágico, individualismo a ultranza, ‘pasión andaluza’. Al mismo tiempo que se facilitaba a nuestro arte su incorporación a la escena mundial (...) se contribuía a fomentar una equivocada manera de entenderlo, que repercutiría en nuestro propio ambiente hasta el punto de que su eliminación es el problema más arduo con el que se viene enfrentando la joven crítica (...).*<sup>16</sup>

Un grave problema en su opinión que, sin embargo, no todos los jóvenes artistas compartían, puesto que las nuevas generaciones en ejercicio dieron por finiquitado el Informalismo como corriente hegemónica de vanguardia nada más inaugurarse la década. Y desde luego los pop aludidos no fueron ninguna excepción, aunque mantuvieran cierta simpatía, incluso en algunos casos afinidad personal, con los representantes de dichas tendencias que gozaban del favor tanto de la oposición política como de los sectores más liberales del régimen, que recordaban la buena imagen conseguida en el exterior con su colaboración.

Una colaboración similar logró Juan Antonio Aguirre para los integrantes de su *Ultima generación*, la exposición inaugurada en la célebre

<sup>15</sup> AGUIRRE, J. A., *Arte último. La ‘Nueva Generación’ en la escena española*, Madrid, Julio Cerezo editor, 1969, p. 12.

<sup>16</sup> Las negritas recogidas en la cita aparecen en el texto original (*ibidem*, p. 17).



Fig. 4. Isabel Oliver, Reunión feliz, 1971. MNCARS.

sala Amadis que, como es bien sabido, creó el gobierno español en 1961,<sup>17</sup> bajo la dirección de Carlos Areán; considerado un gran defensor del Informalismo y la pintura matérica y que ese mismo 1961 publicó *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. El apoyo que las novedades seleccionadas por Aguirre lograron entre los responsables ministeriales parece indicar que se estaba orquestando una operación cultural similar a la ya ensayada años atrás con el Informalismo, empleando las propues-

<sup>17</sup> Sobre la historia de la sala y proponiendo una nueva lectura del papel que desempeñó, destaca el documentado estudio de VERDÚ SCHUMANN, D. A., "La sala Amadís, 1961-1975: arte y/o franquismo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 3, 2015, pp. 223-244.





Fig. 5. Luis Gordillo, Cabeza con franjas, 1964. Colección particular.

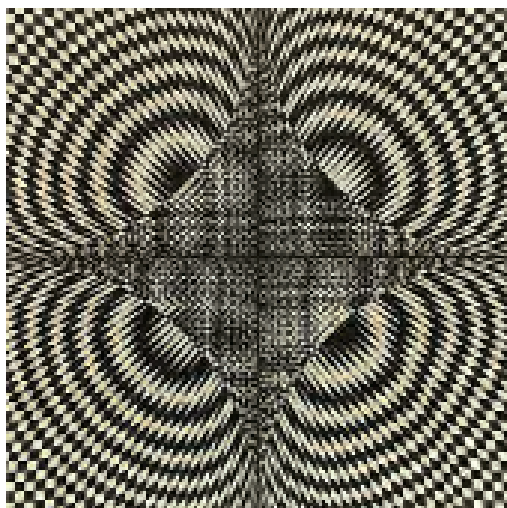


Fig. 6. Elena Asins, Sin título, 1971. Colección privada.

tas artísticas de la *Nueva Generación* para afianzar la pretendida apertura del régimen franquista; una trama que, quizá y en mi opinión, en vez de finiquitar el Informalismo que, por otra parte, ya no constituía una fuente de problemas, lo que pretendía era silenciar el significado político que sus creadores ostentaban. O, tal vez, la política cultural española sólo perseguía defender novedosas tendencias que no interfirieran en su política, y la muestra organizada por Juan Antonio Aguirre constituyó una buena oportunidad para ello. Las propuestas exhibidas coincidían, en lo esencial, con los lenguajes que se estaban desarrollando más allá de nuestras fronteras, esencialmente en el territorio americano.

La exposición, en palabras de Aguirre, fue

*(...) Una exhibición un tanto complicada (...) la gente comprendió que se trataba de una manifestación generacional. Sin embargo, lo que más llamaba la atención era el parentesco formal entre las obras de los que nos agrupábamos (...).*

*Fue el propio público quien desde el primer momento se empeñó en considerarnos como un grupo, el grupo 'Nueva Generación', pero la verdad es que se trataba más de una selección circunstancial (...), lo que tampoco quiere decir que no hubiera poderosas razones de unidad. Una de ellas, la lingüística. Manejábamos prácticamente los mismos instrumentos, nos servíamos del mismo lenguaje, si bien que subordinándolo cada uno a nuestros respectivos intereses. Nos aparatábamos así de la generación del 50, en líneas generales dentro del informalismo (...).*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> AGUIRRE, J. A., *Arte último...*, op. cit., p. 24.

Los lenguajes artísticos exhibidos incluían diferentes propuestas que oscilaban entre una nueva abstracción geométrica que enlazaba con las nuevas tecnologías puestas de moda, representada por Elena Asins, García Ramos, Manuel Barbadillo, Jordi Teixidor, José María Yturralde, José Luis Alexanco, Julio Plaza y el propio Aguirre, y poéticas relacionadas con el pop, magníficamente representadas por Luis Gordillo, cuya pasión por el color era semejante a la desarrollada por sus colegas de movimiento;<sup>19</sup> sólo que la poética del pintor carecía del compromiso político esgrimido por Arroyo y compañía. El de Gordillo fue un lenguaje pop que simultaneó su peculiar figuración, en la que no faltaron las imágenes comerciales que la sociedad de consumo había puesto de moda, con ciertos recursos que la llamada abstracción postmoderna pronto comenzaría a difundir [fig. 5]. En atinadas palabras de Dan Camerón, para analizar su producción artística: (...) *hay que recordar (...) la fuerte creencia de Gordillo en la importancia icónica de las imágenes comerciales y la banalidad del gusto, que tanto ponen de relieve los llamativos colores y formas de la cultura cotidiana de los mass-media (...).*<sup>20</sup> No es de extrañar, por lo tanto, que el pintor se convirtiera en uno de los artistas más influyentes en la generación de la *Nueva figuración* que se abrió paso a mediados de los setenta, justamente cuando concluye nuestro relato. Por supuesto, ninguna de las creaciones exhibidas por los integrantes de aquella *Nueva Generación* manifestaron compromiso social y político alguno, insertándose en lo que ciertos autores han dado en llamar la banalización de la pintura.

Algunos de los participantes en la célebre muestra colaboraban ya en el Centro de Cálculo creado por la Universidad Complutense de Madrid al mediar la década, intentando aunar experiencias entre ciencia y arte que inspiraron sugerentes ensayos arquitectónicos, plásticos y musicales, en los que trabajaban por ejemplo Asins [fig. 6], Yturralde y Alexanco, junto con otros jóvenes emergentes como Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla o Manolo Quejido.<sup>21</sup>

Los resultados no sólo enlazaban con las experiencias ensayadas en el contexto internacional, sino que mantuvieron, desde el punto de vista procesual, una cierta similitud con las propuestas planteadas por el grupo *ZAJ*, nacido en el Madrid de 1964 como grupo musical integrado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, quien abandonó el colectivo en 1967. Relacionado con el movimiento *Fluxus*, el colectivo in-

---

<sup>19</sup> BOZAL, V., "El color del acrílico", en AA. VV., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor, pp. 71-80.

<sup>20</sup> CAMERÓN, D., *Luis Gordillo. Los años ochenta*, Madrid, Tabapress, 1991, p. 33.

<sup>21</sup> AA. VV., *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)* (Catálogo de exposición), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.



Fig. 7. Encuentros de Pamplona, 1972. *Poesía pública de Alain Arias-Misson.*  
Fotografía: Eduardo Momeñe.

corporó también a poetas, pintores, escultores y *performers*; entre los que se contaban personalidades como el compositor Tomás Marco o escultores como Martín Chirino, cuyas colaboraciones con el grupo incidieron en la importancia del gesto y la producción de objetos. Fue precisamente entonces, en 1967, cuando se incorporó al grupo una figura harto sobresaliente en el panorama internacional y que tiene un alto valor simbólico para nuestra narración. Me refiero a la *performer* Esther Ferrer, una de las creadoras más comprometidas con el feminismo a la que se aludirá en páginas siguientes.

Comprobará el lector que las modernas manifestaciones artísticas se iban diversificando, de manera que las experiencias cibernéticas, objetuales y conceptuales se sumaban a los neoconstructivismos y a las nuevas formas de entender la figuración; como sucedía en el contexto internacional. Al mismo tiempo, una nueva generación de artistas comenzó a emerger en el territorio español protagonizando buena parte de los años setenta.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Sobre el arte de los setenta véase el catálogo de la exposición *23 artistas. Madrid, años 70*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, con interesantes artículos de Juan Antonio Aguirre y Simón





Fig. 8. Nacho Criado, Sin título, 1966.

Aquel heterodoxo caleidoscopio creativo pretendía avanzar en su organización estructural, de manera que en 1972 decidieron reunirse en los ya célebres *Encuentros de Pamplona*, en los que participaron distintos intervinientes de la escena artística española: creadores, críticos, galeristas o coleccionistas como los Huarte, la familia que posibilitó la reunión... [fig. 7]. Deseaban analizar la situación desde distintas perspectivas,<sup>23</sup> lo que suscitó una cierta esperanza, alimentada por las ideas de los propios organizadores quienes explicaban sus objetivos diciendo:

*La aventura del arte actual es una aventura colectiva, a pesar de lo que a veces se diga, concierne a todos, incluso, y más que a nadie, a los que se dicen sus enemigos. Esa es una de las razones de los Encuentros. Otras podrían ser la información mutua, los contactos personales entre los asistentes, etc., porque unas de las notas de los Encuentros quisiéramos que fuese, de un lado, el que el llamado público pueda —casi diríamos deba— intervenir en el hecho artístico de una forma más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente; de otro, la lógica consecuencia del anterior, el creador va encontrándose frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario (...).*<sup>24</sup>

Desarrollados entre el 26 de junio y el 3 de julio, los *Encuentros* colmaron ciertas expectativas pero no consiguieron los objetivos pretendidos, ya que adquirieron un cariz marcadamente político derivado del momento y el lugar en que se celebraron; también de las alternativas exhibidas y discutidas. Incluida la, por aquel entonces, aterradora pretensión de organizar una exposición de arte vasco. Las críticas y las discusiones no se hicieron esperar, porque como planteaba Valeriano Bozal:

*Era prácticamente imposible no politizar una manifestación como aquella, y no tanto porque algunas de sus protagonistas y patrocinadoras quisieran politizarla,*

---

Marchán Fiz, y MARCHÁN FIZ, S., "El color en los setenta", en AA. VV., *Pintura española de vanguardia...*, *op. cit.*, pp. 81-91.

<sup>23</sup> FRANCÉS, F. y HUICI, F. (comis.), *Los encuentros de Pamplona 25 años después* (Catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Caja de Ahorros de Navarra, 1997.

<sup>24</sup> "Encuentros de Pamplona, 1972", en BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, *Summa Artis*, vol. XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 520.

*cuanto porque el horizonte en el que se realizaba era extremadamente político (...). Ya en Pamplona, inmediatamente tras la inauguración de los actos, alguna pintura, concretamente la de Dionisio Blanco, fue descolgada, Eduardo Chillida amenazó con retirarse (...) y otro tanto hizo, por diferentes razones, Agustín Ibarrola, cuya obra fue descolgada por los organizadores (...).*<sup>25</sup>

A los *Encuentros de Pamplona* siguieron algunas otras reuniones similares al tiempo que fueron surgiendo nuevas tendencias artísticas insertas, esencialmente, en aquel universo del arte objetual y el conceptual, al que por cierto Simón Marchán Fiz, dedicó una novedosa monografía en 1972.<sup>26</sup> Al poco de editarse, los conceptuales parecían ocupar el lugar hegemónico en la escena artística española, con representantes significados como el grupo *Treball*, creado en la Cataluña de 1974 y en el que militaron Muntadas y Frances Torres entre otros artistas, o personalidades madrileñas tan distintas como los ya fallecidos Alberto Corazón y Nacho Criado [fig. 8].

### **Las mujeres se abren paso en aquel caleidoscopio creativo**

Elena Asins, Àngels Ribé, Esther Ferrer, Isabel Oliver o Soledad Sevilla son solo algunas de las avanzadas creadoras emergentes en la España tardofranquista que, por fin y tras años de vanos intentos, comenzaban a alcanzar un cierto reconocimiento que, a diferencia de lo acontecido en épocas pasadas, ya no tendría marcha atrás.

Hasta entonces, ni el transcurso del tiempo ni las transformaciones producidas en el seno de la cultura artística impidieron el menoscabo sufrido por las creadoras contemporáneas: la creación artística seguía teniendo género y era masculino. Por lo tanto, la imagen de la creadora no solo fue subsidiaria frente a la de los varones, sino que hubo de sortear graves obstáculos para conseguir una mínima consideración que, por razón de género, les fue negada hasta fines del siglo XX, momento en el que cristalizó su identidad. Una cristalización que arrancó hacia 1965, cuando empezaron a gestarse los movimientos feministas en España, y fueron dándose a conocer ese amplio colectivo de mujeres artistas que, se supondrá, practicaron los mismos lenguajes que sus compañeros de oficio, de manera que las tendencias elegidas oscilaron entre el pop, los neoconstructivismos, las propuestas objetuales y las conceptuales.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Alberto Corazón, 1972. Entre las reediciones siguientes conviene destacar la que incluyó un "Epílogo sobre la sensibilidad post-moderna" (Madrid, Akal, 1986) que en 2001 publicó su 8ª edición.



*Fig. 9. Ángela García Codoñer, Divertimento, 1973.*



Fig. 10. Esther Ferrer,  
Homenaje a El Bosco.



Fig. 11. Àngels Ribé,  
Intersección de luz, 1969.

Entre las pop destacaron la barcelonesa Mari Chordà, cuya producción mantuvo un evidente compromiso feminista como se trasluce en obras como *Vaginales* y *Autoretrats embarassada*, realizadas entre 1966 y 1967. También la valenciana Isabel Oliver, que en 1971 se incorporó al Equipo Crónica, reflejando irónica y sarcásticamente en sus pinturas el papel que desempeñaba la mujer durante el tardofranquismo: esa pretendidamente moderna ama de casa que, mientras estaba sometida a los rigores impuestos por la cultura católica, debía cumplir con los nuevos estándares de la belleza establecidos. Una serie de cuestiones que reflejó en series tan sugerentes como la titulada *La Mujer*, realizada entre 1970 y 1973, *De profesión sus labores*—1973-1974— o en pinturas como *Reunión feliz*, *Cosmética* o *Cirugía*. Igualmente, Ángela García Codoñer, cuyas reflexiones sobre el cuerpo se adelantaron a lo realizado años después, con obras como *Divertimento*, de 1973 [fig. 9]. O Eulàlia Grau, quien empleó las apropiaciones publicitarias y el fotomontaje para denunciar la discriminación de que eran objeto las féminas, con piezas como *Discriminació de la dona*, de 1973, o *Foto de família* de 1974, en la que criticaba los ya mencionados concursos de belleza.

Al mismo tiempo, otro grupo de artistas que, felizmente, han sido recuperadas para la Historia del Arte ocupando el lugar que les corresponde, comenzaron a ensayar nuevos lenguajes objetuales y conceptuales, a los que dotaron de un profundo carácter feminista. Entre otras, Esther Ferrer una de las mejores *performers* de su época, que se dio a conocer en el seno del grupo *ZAJ* en 1967 y cuyas extraordinarias autorrepresentaciones se han convertido en una constante referencial en su poética [fig. 10].<sup>27</sup> Junto a ella destacan igualmente las propuestas de género realizadas por creadoras tan sugerentes como la poeta, fotógrafa y cineasta Eugènia Ballcels, quien durante los años setenta se expresó a través del videoarte parodiando, entre otros asuntos, los roles de género, como ocurre con *Boy Meets Girl*, de 1978; o Àngels Ribé quien en 2019 fue galardonada con el Premio Nacional de Artes Plásticas, por su carácter pionero en el arte conceptual de los años setenta —sus inicios datan de 1969—, con el que creó una poética feminista en la que destacan sus reflexiones sobre el cuerpo y el espacio [fig. 11].

Mientras todo esto sucedía, concluye nuestro relato. Precisamente cuando el agonizante régimen franquista llegaba a su fin, algunos ensalzaban la banalidad del gusto mientras otros reivindicaban la beligerancia social y política, también feminista, en la línea de aquel realismo de referencias políticas y sociales filmadas por José Luis Borau en *Furtivos*.

---

<sup>27</sup> Entre la bibliografía aparecida durante los últimos años sobre Esther Ferrer, véase por ejemplo VILLAESPESA, M. y RASSEL, L. (comis.), *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (Catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.