

Los últimos años 50. Preludio del debate teórico que recorrerá la década de los 60 en España

The end of the 50s: The prelude to the theoretical debate of the 60s in Spain

Cabrera García, M.^a Isabel *

BIBLID [0210-962-X(1996); 27; 229-240]

RESUMEN

Las nuevas condiciones en las que se debatía la economía y la política de nuestro país a finales de la década de los 50 van a tener su correlato en la sociedad y en la plástica. En el Arte a través de tres episodios: la corriente informalista, la aparición de tendencias en favor de un realismo comprometido y el movimiento de arte normativo. Episodios que marcan la pauta de lo que será el debate teórico de una década tan fructífera y compleja como la de los sesenta.

Palabras clave: Estética artística; Vanguardias artísticas; Homologación; Arte Contemporáneo; Sociología del Arte; España; S. 20.

ABSTRACT

The Spanish economy and Spanish politics had to react to new circumstances at the end of the decade of the 1950s, and this reaction was also to be reflected in society in general and in the fine arts. In the field of the arts, this change manifested itself in three episodes: the informalist trend, the appearance of tendencies of committed realism, and the normative art movement. These episodes formed the basis of what was to be a very fruitful and complex theoretical debate in the following decade.

Key words: Artistic aesthetics; Artistic avantgarde; Homologation; Contemporary art; Sociology of art; Spain; 20th century.

Hacia 1957 se marca en España el comienzo de una nueva etapa que deja sentir sus efectos tanto en la vida económica, social, política y cultural. Un sustancial cambio de gobierno con los hombres del Opus Dei, junto al inicio de un modelo económico desarrollista conllevará la aparición de los primeros signos del modelo de sociedades avanzadas del occidente democrático e industrializado en nuestro país.

En torno a 1957 y al filo de la década, en el horizonte artístico se asiste también a tres acontecimientos significativos: la creación del Grupo El Paso que supone la sanción definitiva a la corriente informalista en España, la constitución de Estampa Popular definiendo una nueva opinión en favor del realismo y el compromiso y la aparición de movimientos y artistas que siguen tendencias analíticas y geométricas que luego darán lugar al movimiento de Arte

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. 18071 Granada.

Normativo que recorre los sesenta, y en las que en su origen se situaban las actividades del Grupo Parpalló y el Equipo 57.

Junto a las nuevas propuestas de estas tres alternativas —no tan nuevas las de El Paso, ya que el informalismo había contado con seguidores en España desde principios de los cincuenta— se va a producir lo que para nosotros significa una especie de “revisión de conciencia” de todo lo acontecido en materia de arte nuevo desde el final de la guerra civil hasta el momento. Se trata del comienzo de un debate formulado desde las páginas de *La Estafeta Literaria* por Manuel García Viño, que con el encabezamiento de “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo” dará cita en la revista a buena parte de la plantilla de críticos y artistas que habían gravitado, desde el comienzo de la década, en las iniciativas organizadas en favor del arte contemporáneo y en concreto de la abstracción.

El cuestionario al que los participantes en el debate debían atenerse, suponía en cierto modo un balance o resumen final de las cuestiones que habían centrado el discurso teórico de la década, la dialéctica entre figuración y no-figuración, y los principios que bajo la influencia de esta polémica se habían defendido. De hecho, en la presentación de la encuesta García Viño es consciente del absoluto desacuerdo que reina entre los defensores del arte actual. Una nueva lucha había supuesto la escisión del bando de los modernos y ésta era “la batalla del figurativismo contra el no figurativismo”. Y después de la reflexión y el balance se plantea la propuesta de futuro: ¿cómo se vislumbraba para estos autores el panorama de lo que había de venir?. Las preguntas que generaron la controversia estaban formuladas en los siguientes términos:

— ¿Es lo no figurativo lo más avanzado?. Más aún, ¿es más de nuestros días lo no figurativo que lo figurativo moderno, ó sea, no realista?.

— ¿Se puede distinguir en las composiciones no figurativas la sinceridad del fraude? Caso de respuesta afirmativa, ¿cómo se explica la existencia real de muchos advenedizos?.

— ¿Pertenece el llamado “arte otro” a la misma “clase de cosa” que el arte anterior? O sea ¿se encuentra en la misma línea que el arte del renacimiento, el barroco, el impresionismo, el expresionismo, etc.? ¿Y el abstractismo?.

— ¿Han sido fructíferos los ismos, desde el impresionismo hasta el tachismo ó, por el contrario, han resultado nocivos para el arte? ¿Cuáles sí, cuáles no, y en qué medida?.

— ¿Cómo se vislumbra el futuro del arte?.”

Entre los nombres de los que participaron en el debate figuraban: Juan Eduardo Cirlot, Juan Antonio Gaya Nuño, Joan Fuster, L. Figuerola-Ferreti, Javier de Bengoechea, José Manuel García Gómez, Juan Friede, Lucio Muñoz, Eduardo Chicharro Briones, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Rafael Santos Torroella, Vicente Aguilera Cerni, Antonio Saura...

Pese a ciertas disensiones y diferencias entre sus aseveraciones, en algo estaban totalmente de acuerdo, los ismos habían sido una experiencia muy positiva para el arte, imprescindible. Habían sido fructíferos porque constituían una verdad, “la verdad que el siglo XX en su primera mitad podía dar”, y además habían sido —a decir de Cirlot— un excelente medio para obligar al artista a que diera lo mejor de sí mismo: su inquietud experimental, el anhelo de búsqueda, de renovación técnica y espiritual... Contribuyendo también a eliminar —según los encuestados— el prejuicio académico que pesaba sobre los artistas y ampliando el horizonte en el que se podía desenvolver! Y también coinciden en afirmar otra cuestión que ya había quedado antes puesta de manifiesto:

es un lenguaje poético plenamente instalado en el siglo XX, es una realidad, pero además no es una novedad caprichosa y efímera, sino que tiene una larga andadura, lleva su “buen medio siglo de vida”. El fenómeno no era nuevo en la historia, así la crítica trata de hallar sus antecedentes más directos en el pasado artístico reciente, en Goya, “nuestro genial sordo” que marcara en el concepto creador el gran paso que luego solicitó el artista moderno². O bien en un pasado mucho más lejano, el de los primitivos. Estos al principio estaban ligados a la naturaleza que los rodeaba y de la cual dependían para subsistir, y así lo manifestaban en el arte, pero cuando el primitivo llega a un peldaño más avanzado de su desarrollo cambia el carácter de sus manifestaciones culturales y en consecuencia de su arte, comenzando un proceso de distanciamiento de las formas naturales, utilizando formas abstractas y simbólicas. Así explica Juan Friede, en términos de evolución y progreso, como la técnica de la abstracción era conocida por las culturas prehistóricas. Se insiste por ello, en unos momentos en los que la abstracción ya tenía unos años de trayectoria en España, más calmada ya la virulencia crítica que acompañó sus primeros pasos, en su legitimación y continuidad histórica.³

El alienamiento ideológico que se estaba produciendo con los principios de la abstracción dentro de nuestro país, sobre todo en el horizonte crítico, daba constancia de la autenticidad de sus propuestas y de la actualidad del arte no-figurativo, y la nómina de exposiciones lo probaba. Definitivamente la balanza parecía inclinarse hacia la no-figuración, pero no por aquel “abstractismo puro y geométrico”, se insiste en la presencia de cierto hálito de “realidad” a través de la inmanencia de lo humano en la obra, siendo ésta, por consiguiente, expresión de sentimientos y emociones íntimas. Así lo defiende Rodríguez Aguilera cuando afirma:

“El arte no figurativo de hoy (al que en cierto modo se le puede considerar, y hay quién lo considera, como figurativo, o realista, de campo limitado) rompe con aquel callejón sin salida del abstractismo puro y geométrico”.⁴

Por lo tanto se solicita una cierta referencia o alusión a la realidad, pero el “cuánto” y el “modo” dependen por completo del artista, que nos devuelve una imagen transfigurada, una vez atravesado el filtro de sus coordenadas espirituales, convertida ya en una realidad poética diferente. Por eso afirma Bengoechea que “el arte no vive de repeticiones, sino de creaciones”.

La variante dentro de la abstracción que había logrado superar en cierto modo la que Saura tacha de “absurda separación figurativo-no figurativo”, había sido el informalismo, que indirectamente y a través de unas características formales (el gesto y ritmo integrados en la obra, la materia-espacio...) y de unos contenidos que se corresponden con la situación psicológica del artista y reflejan las más avanzadas concepciones filosóficas y científicas del momento, había conseguido reflejar a través de la expresión su integración con la realidad artística del mundo. Por eso, para Saura esta manera de entender el arte no supone un desprecio radical de características estructurales figurativas.

“Ahora bien, una pintura que se soporte en una estructura figurativa no podrá ser válida hoy día si ella no lleva en sí el aprendizaje de una época experimental importantísima en la historia del arte, si su complejo estructural no responde al nuevo planteamiento del universo cuya visión revolucionaria nos la ofrecen la ciencia y la filosofía actuales y si ella no responde a una actualidad fruto de una serie de consecuencias históricas irrefutables y que nos han conducido a una situación muy definida”⁵.

En esto último radicaría la conexión con la realidad, en considerar esos nuevos planteamientos que ofrecen la ciencia y la filosofía actuales, y por ende el universo, pero a través del ser humano. El informalismo precisamente, a diferencia de la abstracción de la que es una derivación, no plantea la obra artística como resultado de la aprehensión por parte del artista de determinados elementos “abstraídos” de la realidad en la que se mueve, sino en la selección de éstos, elaborada por el artista, a nivel intelectual.

Pero si bien estos artistas en general rechazaban la representación, no estaban en contra cuando sus “nuevas realidades” acusaban ciertos rasgos familiares con lo natural. Como tal corriente dentro de la abstracción, el movimiento informal era bastante reciente y si bien, el discurso teórico sobre la abstracción en la España de estos años había tendido consciente o inconscientemente a inclinarse en favor de ciertos supuestos informales (su carácter expresivista y subjetivo, su repudio total de la realidad...), los críticos, como se deriva de esta encuesta de La Estafeta Literaria, no lo tenían del todo claro, ni los escritos se habían prodigado en alusiones sobre él y preferían hablar de abstracción en general, aunque sí distinguían la corriente normativa o geométrica. Algunos consideraban “arte otro” y abstracción como la misma “clase de cosa”, y en cierto modo tenían razón pues el primero no dejaba de ser un tipo de abstracción, una “modalidad de arte no figurativo”, ya que negaba lo mismo, la representación. Otra mayoría prefiere eludir la cuestión dando muestra de su desinformación o desconocimiento hacia esta nueva subdivisión de la abstracción. Y el resto destaca que si bien el informalismo comparte con la abstracción algunos principios, como podía ser su voluntad de creación, se orienta en otro sentido más expresivo.

Para Cirlot el informalismo completa la carencia de emoción de la que adolecía la abstracción, intentando suplirla por un “arrebato movimiento de la materia, por el resplandor de las texturas y por el trabajo profundo de cada parcela de la imagen”. Se aparta de la superficialidad decorativa de la abstracción para reivindicar una mayor intensidad del acento expresivo. “Las imágenes de la pintura informal son imágenes del alma”, había escrito en otro lugar Juan Eduardo Cirlot, renunciando a la frivolidad de lo sensual, “de las franjas, los colorines y las monadas de los pintores abstractos”.

Cesareo Rodríguez Aguilera explica más detenidamente el cambio que éste arte informal suponía como reacción frente al prodigioso desarrollo que había tenido el abstractismo geométrico entre 1945 y 1950 en Europa, que “con osadía excluyente, trató de negar todo arte con referencias directas o indirectas, a la realidad”. Vertiente ésta que colisionaba con la postura española más extendida que hacía de esas referencias “directas o indirectas”, estas últimas referidas a la realidad subjetiva del autor, una cuestión fundamental de la creación —ya había dado lugar el tema a un intenso debate en los cincuenta—. Este arte no figurativo, o “arte otro”, había roto con el callejón sin salida a que abocaba la abstracción geométrica, buscando la expresión, cargada de dramatismo o de lirismo según los casos, en la nueva concepción espacial que defienden en el gesto, en la materia y en las texturas, en los desgarrones y grafismos. Estos no representan nada, eluden cualquier referencia real pero por sí mismos son huellas o indicios del proceso creativo que da lugar a la obra, de la lucha del artista con el material y por extensión el testimonio vital del derecho de existir, la sustancia humana en fin.

“Poco importa, en tal caso, que hayamos perdido en el cuadro el contorno de la forma

exterior. Se concentra la expresión, pero se entrega el alma (“imágenes del alma”) en el objeto creado. Se vuelve a una nueva humanización del arte”.⁶

Y esto último era lo realmente importante, “humanización”. El drama estaba servido. Lo verdadero, lo primario era “el singular” y este singular no era otro que la “realidad personal”, la “existencia humana”, esa era la única realidad por antonomasia, ya lo había afirmado el pensamiento existencialista. Y este yo fundamental era el que se ponía de manifiesto en las obras “informalistas”: en las manchas, en los desgarrones, en la monocromía, en la tela de saco...⁷ La obra se presentaba como una agresión al gusto convencional tradicional y ponía al espectador en la tesitura de tener que reconocer en estos elementos y en la falta de contorno y de referencias literarias que eso era arte y quería decir algo, pero esto era secundario, lo verdaderamente importante era que el hombre, la auténtica realidad, estaba presente en aquellos nuevos objetos que eran las obras. Además esa falta de contenido aparente no constituía un elemento distorsionador y subversivo para la fórmula política del franquismo, y así lo ha manifestado Laurence Toussain en su estudio sobre El Paso:

“El arte informal, aún siendo un grito de rebelión en la mente de los creadores, no denuncia ninguna injusticia: en su misma abstracción, sólo puede expresar lo que el espectador quiere entender. El gobierno de Madrid entendió, por lo tanto, que prohibirlo era inútil ya que por definición no transmitía ningún mensaje subversivo”.⁸

En la potenciación de estos valores dramáticos y existenciales se incorporaba también la tradición expresiva de raíz netamente hispánico. Hispanismo que había funcionado como un importante componente teórico en todo el período de postguerra, incluida la vanguardia. Víctor Nieto Alcaide ha explicado cómo se quiso entender la expresividad de la abstracción informalista española como continuadora de una renovadora tradición pictórica española que desde el Siglo de Oro y pasando por Goya y Picasso habría llegado hasta nuestro informalismo, de aquella “veta brava” del arte español cargada de expresividad y dramatismo, punto sobre el que existió entre la crítica una unanimidad general.⁹

Un ejemplo notorio de todos los conceptos que se estaban barajando acerca de la naturaleza del “arte otro” era la actividad de artistas como Tàpies o los componentes del grupo El Paso, declarados seguidores de esta tendencia informal. Precisamente es Saura el que trae a la encuesta de La Estafeta una definición bastante exhaustiva y completa de lo que para él, como artista, suponía esta poética, y que aunque larga transcribimos aquí por su interés:

“Cada época ha sido una época de transición, teniendo en cuenta que ella ha dado paso irremisiblemente a otra de signo contrario, que además aportaba en su contradicción elementos formales nuevos. Si el barroco se opone al renacimiento, si el expresionismo al impresionismo, y si el surrealismo se opone al cubismo, el arte otro, desde esta perspectiva, se opondrá a la abstracción geométrica de Mondrian, Malévich y sus seguidores. Históricamente, él es la gran culminación de los ismos de nuestro siglo (cubismo, expresionismo, dadá, surrealismo y abstracción). Pero al decir de algunos críticos, el arte otro plantea problemas totalmente revolucionarios. En efecto, a mi modo de ver, el empleo del signo y del gesto por primera vez liberados de su servilidad a la imagen, su integración en una estructura nueva, no centralizada, sino susceptible de variantes espaciales innumerables y de integrarse en un

espacio plástico totalmente bidimensional, donde el cuadro no se limita a una centralización objetiva, sino que parece movido por una ambición de totalidad que le hace expandirse en todos sus límites y la aparición de una materia por fin liberada del color y capaz asimismo de constituir un espacio-materia, todos ellos son elementos —entre otros— que nos hacen pensar que estamos en una época extraordinaria en hallazgos y con posibilidades ilimitadas de creación. Todo ello reunido bajo un único criterio de rechazo a toda geometría clásica y bajo el patronazgo de la investigación sin fronteras, de una libertad plástica donde toda inventiva es posible “.

Y es también esa búsqueda y experimentación continua las que dan lugar —junto a esas expresiones anímicas manifestadas a través de la potencia del gesto, del misterio del signo, de la sugestión de las texturas y materiales— a una especie de “naturalismo”, justificado por la investigación de nuevos materiales y de lugares o cosas poco o nada explotados por el arte precedente : cristalografía, estratos rocosos, paisaje aéreo, desconchaduras, etc.¹⁰

El movimiento informalista había ido apareciendo entre nuestros pintores abstractos, a lo largo de los cincuenta, de una manera gradual y gracias a los contactos y conexiones con la vanguardia internacional, en la que este nuevo lenguaje era de origen reciente también. Si bien sería un fenómeno que alcanza su plena maduración y desenlace en la década siguiente. Así sucede también con otras dos experiencias artísticas que dan sus primeros pasos mediada la segunda década de postguerra, tales como la abstracción geométrica o analítica y el realismo.

El acercamiento paulatino al Informalismo fué debido más bien a tomas de posiciones particulares que a una iniciativa colectiva o común. En Madrid poco a poco se irían abandonando los elementos de herencia cubista, o las referencias lingüísticas y teóricas a Kandinsky o Klee para terminar decantándose por la esencialidad y expresivismo informalista, hasta la llegada del primer grupo español declaradamente informalista, El Paso. En Cataluña el Informalismo cuajó antes y derivado de las experiencias de los componentes de Dau al Set. Y sería concretamente Tapiés el pionero, llegando a convertirse en el pintor informal español que mayor resonancia ha tenido nacional e internacionalmente. El mismo Tapiés se declara en 1955 seguidor de esta tendencia al afirmar, en un trabajo presentado al ciclo de conferencias que sobre seis pintores españoles —uno de ellos Tapiés— organizara la Sección de Humanidades y Problemas Contemporáneos de la Universidad Internacional “Menéndez Pelayo” en agosto de 1955: “yo he venido como un representante de lo otro”.

La promoción e implantación de este “arte otro” tiene una de sus escalas fundamentales en los cincuenta en la muestra titulada “Otro arte”, celebrada en 1957 en la Sala Gaspar de Barcelona, y posteriormente exhibida en la Sala Negra del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, entre abril y mayo del mismo año, en la que figuraron obras de Karel Appel, Burri, Hosisasson, Mathieu, Fautrier, De Kooning, Pollock; Saura, Canogar..., y cuyo catálogo correría a cargo de Michel Tapié, que paralelamente publica en Barcelona el libro “Esthétique du devenir”, y pronuncia una conferencia en los locales del Club 49 con el título “Art Autre”. Exposición ésta que tendría una gran resonancia en prensa e influiría en la trayectoria de muchos artistas. También en 1957 publicaría Cirlot en Barcelona su libro “El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes”. Pero sería la creación del grupo El Paso la que supone la plena introducción del informalismo en España. El grupo surgía en 1957 con

la intención de luchar de un modo eficaz contra el inconformismo y la mediocridad de la cultura artística oficial, intentando fomentar unas condiciones y una infraestructura artística necesaria para favorecer sus propuestas y vigorizar así la actividad artística nacional, de cara a las nuevas posibilidades que las conexiones económicas, sociales y políticas internacionales estaban abriendo, con vistas a la década que ya se preludiaba. Así rezaba en sus manifiestos. En el primero de ellos publicado en febrero de 1957 se leía :

“El Paso es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de “marchands”, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis”.

Pretenden más que “fijarse en una determinada tendencia”, favorecer el desarrollo de cuantas alternativas artísticas sean posibles, organizando exposiciones, salones, homenajes, conferencias, un boletín informativo..., todo cuanto favorezca la información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo. El Paso pretendía identificarse con su tiempo y comprometerse moralmente con él, batallando por aquello en que creían, el arte contemporáneo. En un nuevo manifiesto de ese mismo verano, volvían a insistir:

“El Paso es una “actividad” que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

“El Paso” nace como consecuencia de una agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

“El Paso” luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de crítica responsable, la artificial solución de la emigración artística, etc.)

“El Paso” pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista”.

Buscan para ello el contacto continuo y abierto con las más renovadoras corrientes internacionales; la experimentación e investigación libre, la lucha anti-académica y la superación de los debates que hasta ahora se estaban produciendo y que para ellos no conducían a nada, en especial la discusión figuración-no figuración. Luchaban por que aunando esfuerzos España, y Madrid como centro de acción, se convirtiese en un centro creador del arte vivo contemporáneo.

Pero pese a no defender, expresamente, un lenguaje artístico determinado, coincidían entre ellos con las propuestas estéticas del nuevo arte informal: la negación del color, la exacerbación de unos elementos que adquieren el poder de signos expresivos, la reducción de la imagen a un tipo restringido y serial, el acento puesto en la textura y la materia..., configurando así una especie de “estilo común”. Los artículos que individualmente presentan estos artistas, reproducidos en el monográfico que en su número 37 dedicara Papeles de Son Armadans, en 1959, al grupo ponen de manifiesto estas afirmaciones: “Espacio y gesto. Tres notas”, de Antonio

Saura; “Anti-arte” de Manuel Viola; “Tener los pies en la tierra” de Rafael Canogar; “La tela de araña” de Manuel Rivera; “La reja y el arado” de Martín Chirino; “El homúnculo en la pintura actual. Dos notas” de Manolo Millares; “Yo no quiero escribir” de Luis Feito. Y Juan Eduardo Cirlot, Vicente Aguilera Cerni, José Ayllón y Jose M^a Moreno Galván lo resumirían en sus textos críticos.

Con las consabidas bajas y anexiones, el grupo El Paso continuó en activo participando en numerosas exposiciones hasta 1960, siendo el vehículo a través del que se materializó el reconocimiento internacional al éxito del Informalismo español, y constituyendo el final de la escalada operada en los cincuenta para lograr esa equiparación internacional.

En estos años finales de la década también es preciso recoger otras alternativas artísticas que aparecen de una manera más tímida, en volumen y difusión, si las comparamos con la abstracción informalista. Una de ellas iba a ser aquella tendencia no figurativa que por su excesiva pureza, geometrismo y culto a la forma, tendía a marginar la crítica de aquellos años comparándose en su incompatibilidad con el carácter español:

“la pintura constructivista, concreta o normativa, que preconiza la ordenación absoluta, y en muchos casos matemática, de los elementos que intervienen en el cuadro, que supone una larga premeditación y preparación de la obra que va a ser producida; el trabajo en equipo y la despersonalización que esta pintura, a veces, a llegado a exigir, parecen elementos contradictorios con el espontáneo, alegre e improvisador carácter español”¹¹.

Era el paralelo de aquella abstracción geométrica y constructivista que renace en Europa de la mano de figuras como Max Bill, Richard Lohse, Vordemberge-Gildewar o Vasarely, después de la Segunda Guerra Mundial. Experiencias que alcanzarán su máximo desarrollo a finales de los cincuenta y especialmente en los sesenta.

De nuevo la razón se imponía sobre el sentimiento, el sentido del orden sobre la espontaneidad y la anarquía que defendían el expresionismo abstracto y el informalismo. Pero el uso de elementos geométricos simples o lineales, la explosión de color, la pureza formal... no conllevaban un alejamiento de la obra con respecto al espectador. En su oposición a la indeterminación, al irracionalismo e individualismo de la alternativa informal y en su opción por la norma, la intencionalidad, el intelectualismo, la medida, buscan también afectar y apelar al individuo, no sólo a través de efectos visuales de las teorías de la Gesthal, sino más aún, alcanzando un significado social, intentando conferir una articulación ética y política a sus propuestas estéticas. Compromiso social, racionalismo y mayores conexiones con la realidad serán algunas de las premisas que se esgrimen en la reacción antiinformalista que tendrá lugar en la década de los sesenta, ante las contradicciones que presentaba el país. Ya en 1955 Arnau Puig daría una conferencia en el Club 49 de Barcelona titulada “Els pros i els contres de la pintura abstracta”, que ha sido considerada por algunos autores punto de partida de esa reacción contra la egoísta irracionalidad del informalismo.¹²

La formación del “Grupo Parpalló”, en diciembre de 1956, apoyado en el Instituto Iberoamericano de Valencia, constituiría la materialización de estas propuestas. Aguilera Cerni, crítico ligado al grupo desde 1959, diría a propósito de los dos factores que él considera inspiraron su constitución:

“la necesidad de agruparse para lograr la máxima eficacia posible en el intento de modernizar un ambiente retardatario, y el propósito de poner sobre el tapete objetivos relacionados con la función social del arte por la vía de la integración y colaboración entre diversas especializaciones artísticas”.¹³

Y una de esas especializaciones que contribuirían a su intervención social iba a ser el diseño, concebido en su sentido amplio, como creador de las formas del ambiente humano. El grupo definitivamente configurado como movimiento de vanguardia en 1959 desarrolló su lenguaje plástico dentro de la abstracción tanto geométrica como informal. Precisamente a ellos se debería la primera exposición conjunta de arte normativo español, celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia en 1960. La conciliación que defendían entre objetividad racional y compromiso social queda puesta de manifiesto en este párrafo perteneciente al catálogo de la exposición celebrada por el grupo en el Club Urbis y luego en la sala Gaspar en octubre del 59:

“Para nosotros...lo que verdaderamente importa es el talante humano, tras el que han de ir irremediamente las demás cosas. Hay una toma de posición, una relación con el mundo y con los otros. Interesa encontrar — en términos rigurosamente actuales — unas coincidencias que cooperen al encuentro consigo mismo de lo que en el hombre estaba roto y enemistado; reconquistar la armonía entre el sentimiento y el pensamiento; imantar lo fragmentado, objetivizando un espíritu constructivo”.¹⁴

Plantean por esta vía, con soluciones espacio-temporales y formales y un trabajo común, y como no, tratando de “humanizar”, la redención frente al individualismo insolidario que practicaba el arte otro. Sus condiciones de trabajo para tratar con la realidad son “reflexión, prueba, servicio”, y conciben la producción de la obra como un proceso arquitectural, constructivo y por lo tanto ordenado, metódico y coherente, aún en la obra de sus seguidores más ligados a las propuestas informales, como Balaguer.

Además de Parpalló otros representantes españoles de la abstracción geométrica participarían en el resurgir de las corrientes del nuevo constructivismo europeo, como es el caso del Equipo 57, que de hecho fué creado en París en mayo de 1957. Por iniciativa de Jorge Oteiza y Angel Duarte, que formaron antes en Córdoba el Grupo Espacio (1954-1956), se crea el grupo, a los que se suman José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola. Ese mismo año publican un manifiesto en el que exponen su programa ideológico —el carácter de sus propuestas provocó la salida de Oteiza del grupo—. Más tarde, en 1958, dos de sus últimos fichajes formarían el Equipo Espacio —Luis Aguilera y Francisco Amate— alejándose de la investigación formal para realizar un arte más en contacto con la realidad social del país. En sus planteamientos teóricos, en los que partían de posiciones cercanas a Oteiza o a las de los movimientos suprematista y neoplasticista, el Equipo 57 trataba tanto de cuestiones sobre pintura, escultura y diseño, entendido éste último como una manera de trascender la concepción de la obra de arte tradicional. Estaban próximos a las propuestas que ya antes planteara Parpalló pero se acentuaba en sus escritos un mayor carácter utópico al tratar el tema de la incidencia social de las obras y la posibilidad de transformar los mecanismos de mercado artístico contemporáneo, con los que se mostraban insatisfechos, intentando combatir y no prestarse al juego de galerías, museos y certámenes, en nombre de la libertad.

“CONTRA:

Los salones “capillas”

Los marchantes especuladores

Los premios organizados

Las críticas venales.

Cuando en nombre de una libertad plástica, de un arte nuevo se nos presenta un panorama deformado, equívoco, impuesto por circunstancias comerciales, políticas, religiosas, que han relegado al intelectual y al artista fuera de la vida, nosotros nos alzamos con la historia, con los días aún cálidos de las últimas revoluciones plásticas contra las maniobras monopolísticas de los marchantes y de las galerías de arte, contra los organismos oficiales destinados a la instrucción pública como los museos, los cuales regidos por el gusto particular de sus directores son transformados en panteones de la curiosidad turística”¹⁵.

Esta actitud se radicaliza en la década siguiente con la aparición de corrientes que tienden a rechazar el concepto de “producto” u “obra acabada” en favor de la primacía del proceso creador en continuo cambio y devenir —defendidas entre otros por el “action painting”— y que son el resultado de la mayor libertad solicitada por el artista y de la creencia en un fuerte compromiso social que los lleva a enfrentarse con el fenómeno minoritario y clasista en que se ha convertido el arte a causa entre otras, de los mecanismos de mercado capitalista que intervienen en su difusión.

Desde su posición minoritaria ante la legión de los seguidores informalistas, estos cultivadores de la abstracción constructiva, daban prioridad también a las preocupaciones éticas y sociales, derivadas de su inquietud y compromiso con la realidad social, cultural y política española del momento. También iba a ser ésta una de las direcciones a seguir por el arte de los sesenta. En una sociedad que ya ha asumido y tolerado las manifestaciones de vanguardia, y coincidiendo con la apertura del régimen franquista, se produce un aumento de la carga ideológica de las obras que nacen comprometidas con la realidad preexistente. El arte es considerado como un testimonio de la realidad del hombre y por tanto no es válida la neutralidad, que se convierte en un valor negativo para grupos que, como el Equipo Crónica o el Equipo Realidad, hacen evidente en las obras la carga ideológica y política. Sin llegar aún a tales posiciones extremas, el Equipo 57 pone en cuestión el orden social, condenando el individualismo artístico y el extremado subjetivismo que alejaba a algunas corrientes de una situación social para ellos injusta, aunque en el fondo se mantendrían aún alejados de un compromiso militante. El arte, por lo tanto, habría sido derrotado por la invasión de “un arte informalista, de azar, correspondiente a la aspiración liberal de una burguesía que ha enredado la palabra “belleza” hasta hacerla extraña a nuestros oídos e inadecuada a una verdadera estética”. Por ello habría estallado la crisis:

“Si hoy el mundo se encuentra destruído, incapaz de reconstruirse moralmente, es por que no se le ha permitido al arte ensayar nuevos lenguajes, ni pronunciarse sobre proyecciones religiosas, reeducacionales y políticas. Se ha permitido su intervención...Será muy tarde cuando el contenido renovador del arte nuevo llegará por medio de los esfuerzos individuales, infinitos y anárquicos a expresar soluciones generales, profundas o exactas...Una obra de arte es una solución política. Cuando esta necesidad no exista, o cuando ella existe pero se manifiesta como ocurre en este momento, los pueblos no deberían tener artistas...”

Hoy el artista se halla entre dos corrientes socio-políticas —comunismo y burguesía— que le exigen servir a su causa, luchar por su independencia y por su significación histórica, porque es del poder estético únicamente que emanan los poderes religiosos, políticos y morales”.¹⁶

Su propuesta, a la vista del texto, y pese a su voluntad de compromiso, resultaba atemporal y utópica. Implicaciones más directas no obstante, tendría su método, definiéndose y constituyéndose como verdadero equipo de trabajo, y no como simple agregado de artistas individuales. Se intentaba superar con ello la mitología del individualismo, de la expresión subjetiva —que aunque presente siempre en la obra se pretende que no sea determinante—, por medio del trabajo en equipo, en colaboración. Siendo éste un modelo de actuación artística que gozará de simpatías entre los grupos de la década siguiente, intentando hacer de la plástica un instrumento objetivo de comunicación social, concibiendo así al artista como “trabajador del arte” y alejado de los tópicos del mito del genio.

Desde el punto de vista lingüístico el arte que defendían era “objetivo, racionalista, formalmente geométrico y con un marcado carácter cientifista” preocupándose también por cuestiones sobre la interactividad del espacio plástico, la actuación del espacio y las formas tridimensionales en las obras escultóricas, ideas que reflejan la influencia de Oteiza.

Junto al Equipo 57, surgen otras iniciativas que se declaran en favor de este lenguaje constructivo: el Equipo Córdoba, el Grupo Espacio o la labor individual de artistas como Pablo Palazuelo, Jose M^a de Labra, Eusebio Sempere, Jorge Oteiza.

Paralelamente a esta reacción “objetiva” o “normativa” contra el subjetivismo informal, se iba a gestar otra corriente, en este caso de carácter figurativo, como nueva alternativa cultural que luego cobraría primacía pasados los cincuenta. Si bien era una alternativa mucho más tardía, que cuenta entre sus antecedentes con el auge que cobraba la preocupación por la sociología y el tema social —cuya manifestación en la literatura había dado lugar a la “novela social o realista”—, en realidad el tema de la figuración nunca había estado ausente ni del discurso teórico —no hay más que citar la controversia “realismo-abstracción”—, ni tampoco de la práctica artística, pues una larga nómina de artistas se mantenían ligados a ella, pese al auge que había ido cobrando el sentido de la pureza y la no figuración defendida por el arte otro.

Esta nueva dirección estética del realismo plástico preocupado por cuestiones sociales, sería inaugurada por el movimiento Estampa Popular, que aparece en 1959 y que lleva hasta el extremo propuestas que ya había planteado el Equipo 57, problematizando algunos de los puntos más importantes sobre los que se asentaba el desarrollo de la vanguardia, al insistir en la lucha contra los canales establecidos para la difusión de lo artístico, en favor de hacer llegar el arte hasta las capas más humildes de la sociedad, dentro de un marcado compromiso político y social, pero sin destacar una sola dirección estilística, aglutinando artistas con lenguajes diferentes, pero que tenían en común un cierto realismo, y la fácil comprensión del lenguaje que utilizaban. Aunque la iniciativa duraría hasta 1972, integrando diversos grupos que surgirían en las provincias, su período de actividad real se centró entre 1960 y 1964. De esta alternativa realista precisamente iban a surgir en los sesenta en el seno de una amplia reacción figurativa corrientes de diverso carácter como el arte realista-expresionista, el pop, el hiperrealismo, y otra serie de tendencias arquitectónicas como el new brutalism, el neo-expresionismo...

Como se deduce de lo anteriormente expuesto, cada vez más las nuevas propuestas y experiencias de la vanguardia al final de esta década de postguerra se adentran en los sesenta. El camino de la modernidad estaba abierto y se podía transitar por él con plena libertad, después de los esfuerzos por lograrlo que se habían llevado a cabo a lo largo de los años 40 y 50, tras la involución sufrida con la guerra y el régimen franquista. A partir de ahora, ¿qué iba a pasar en el horizonte artístico?. Los mismos autores que participaron en el debate de *La Estafeta Literaria*, con el que comenzábamos nuestro artículo, no terminan por decantarse, pero una cosa era evidente, el discurso histórico-artístico español se había actualizado, era expresión de su tiempo, y la vanguardia era su lenguaje, —aunque algunos aún pensarán esperanzados en la desaparición de la abstracción y en una nueva vuelta al orden—. El paso ya estaba dado, se había librado la batalla de la modernidad.

NOTAS

1. FUSTER, J. "Sobre algunos problemas del arte actual". *La Estafeta Literaria*, 157 (1958), p.6, y BENGOCHEA, J. "Sobre arte actual". *La Estafeta Literaria*, 159 (1958), p.5.
2. FIGUEROLA-FERRETI, L. "Comentarios sobre el arte actual". *La Estafeta Literaria*, 158 (1958), p.5.
3. AGUILERA CERNI, V., "La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo". *La Estafeta Literaria*, 167 (1959), p. 22.
4. RODRIGUEZ AGUILERA, C. " El arte moderno a sus ochenta años". *La Estafeta Literaria*, 165 (1959), p.20.
5. SAURA, A. "La verdad y la Máscara del arte Nuevo". *La Estafeta Literaria*, 171 (1959).
6. *Ibid.*, p.20.
7. Estas relaciones entre los postulados de la no-figuración y el existencialismo también eran analizadas por Camón Aznar en su libro *El tiempo en el arte*, publicado por la Sociedad de Estudios y Publicaciones en 1958.
8. TOUSSAIN, L. *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid: Cátedra. 1983, Pg.125.
9. NIETO ALCAIDE, V. *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los 50 en Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura, 1991.
También los artistas de *El paso* constataban esta conexión.
10. AGUILERA CERNI, V. "La verdad y la máscara..", p.22.
11. GOMEZ BEDATE, P. "Tendencias racionales en la nueva pintura española". *Artes*, nº extraordinario (1964), p. 25.
12. CALVO SERRALLER, F. *España. Medio siglo de Arte de Vanguardia: 1939-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura. Fundación Santillana, 1985, p.361.
13. AGUILERA CERNI, V. *Arte Geométrico en España 1957-1989*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1989.
14. AGUILERA CERNI, V. *Grupo Parpalló*, octubre, 1959.
15. Primer Manifiesto firmado por Angel Duarte, Agustín Ibarrola; Juan Serrano y José Duarte. París, 1959.
16. *Ibid.*