

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

# ESCULTURA INFINITA

Muñoz, Joan Miró, Salvador Montesa, Juan  
Muñoz, Miquel Navarro, Jorge de Oteiza Embil,  
Roberto Otero, Pablo Palazuelo, Rafael Pérez  
Contel, Francisco Pérez Mateo, Alberto Sánchez,  
Anatole Saderman, Soledad Sevilla, Fernando  
Sinaga, Susana Solano, Antoni Tàpies, Ricardo  
Ugarte, Moisés Villelia, Jose M<sup>a</sup> Yturralde

# LA LAMBRETTA D'OTEIZA

VINDRE AL QUE NO SAPS / PER ON NO SAPS

## Nacho París

*Mon pare em va deixar en una llibertat total. Jo feia coses molt estranyes i ell no les discutia mai. A ell li va passar el mateix amb el seu besoncle, el pintor romàntic Luis Ferrant, que li va deixar fer el que volia. Ningú pot adonar-se de quant val això.<sup>1</sup>*

Ángel Ferrant

*El que vol l'escultor és saber d'escultura, aprendre escultura per a fabricar escultures; a mi em passa totalment diferent, jo he fet escultures per a saber de què tracta l'escultura, per a ser escultor; i quan m'he fet escultor, doncs he deixat l'escultura... Per a què les vull!<sup>2</sup>*

Jorge Oteiza

### 1. PREÀMBUL

L'exposició *Escultura infinita* reuneix el treball de quaranta-dos artistes de nacionalitat espanyola a través de noranta-dos obres procedents, fonamentalment, de les col·leccions de l'Institut Valencià d'Art Modern, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del Museo Patio Herreriano, Valladolid i de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Aquesta exposició proposa una mirada, un relat possible entre aquells que la museografia actual ofereix, sobre l'escultura espanyola en el nucli central del segle xx. Plantejada des d'un marc cronològic delimitat –1930-1997– i restringida a un país –Espanya– o una nacionalitat –l'espanyola–, ens proposa un acostament a la incontenible irrupció de la modernitat en l'escultura: a com aquesta deixarà de ser estàtua i d'obeir lleis antigues, baixant de la peanya a terra per a ocupar o buidar l'espai, i quant oblidarà la seua materialitat per a fer-se fràgil o fugaç, per a ser cos, escenografia o registre, per a fer-se present i abraçar l'espectador, per a doblegar-se a les lleis de la llibertat i l'experimentació, abandonada, ja definitivament, de les seues pròpies certeses.

Així mateix, permet problematitzar, a través de l'escultura, les diverses figures d'"allò espanyol" en relació amb la noció d'avantguarda i la seua potencial força disruptiva; indagar com s'han llegit les identitats, les arrels culturals o la tradició, i quant influeixen o generen –per assimilació o per superació, per afirmació o negació– en les formes i maneres de fer i pensar l'art. Finalment, atès que la història que aquesta exposició recull procedeix d'una veu que podríem anomenar *institucionalitzada*, pot permetre'ns també acostar-nos a la manera en què les pràctiques artístiques d'un període i un lloc concrets són enteses i posades en valor per la museologia, que, com l'art, té també la seua lògica i la seua mirada d'època. Ens preguntem de quina manera els dispositius d'exhibició i difusió construeixen sentit. Com, en el seu desplegament material, proposen una ficció que busca significar cada un dels fragments atrets cap a algun imaginari o hipotètic univers de sentit. Ficció que, en qualsevol cas, es funda en la nostra fe desmesurada en la capacitat epistemològica de l'ordenament i la classificació.

### 2. ARTEFACTES SUBVERSIUS. CARMEN CALVO I JOAN BROSSA

Aquesta exposició, per la seua vocació historiogràfica, proposa una crònica, una mena de biografia de l'escultura espanyola del segle xx. No obstant això, per qüestions de disseny expositiu, la mostra no s'organitza d'una manera rigorosament temporal i tampoc aquest text s'estructura així; va anant de sala en sala fixant-se en coses que estan i recordant-ne d'altres que no; és errar per l'exposició. Errar, que és anar d'un lloc a un altre sense fi, motiu ni destinació, però que també és equivocar-se. Podríem dir que l'exposició *Escultura infinita* funciona com una espècie d'analepsi o salt enrere en el temps o *flashback*, en trobar-nos a l'entrada amb dues peces –*Al norte de la tormenta* (Al nord de la tempesta) (1986), de Juan Muñoz, que va ser present en la secció Aperto de la XLII Biennal de Venècia de 1986, i *En el centro (un lugar llano y desnudo)* (En el centre [un lloc pla i nu]) (1996), de Carmen Calvo– que deixaran pas a escultures realitzades en els anys trenta i quaranta. Coincideixen així en l'inici/final dos autors que després seran Premi Nacional d'Arts Plàstiques i el treball dels quals va coincidir en la

<sup>1</sup> Julio Trenchas: "Ángel Ferrant en el camino de la escultura infinita", ABC, Madrid, 4 de setembre de 1960.

<sup>2</sup> Oteiza explica la seua obra. *Oteizak bere obra azaltzen du*. Audiovisual que recull diversos fragments d'enregistraments en què Jorge Oteiza explica el sentit de l'escultura, les claus de la seua creació poètica, la seua concepció de l'ésser estètic i les seues aproximacions a les arrels de l'euskara preindoeuropeu. Una producció de la Fundació Catalunya - La Pedrera i la Fundació Oteiza. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=bnwmmqkuhje>>.

XLVII Biennial de Venècia de 1997, *Futuro, presente, pasado*, dirigida per un avantguardista històric que aquesta pandèmia s'ha emportat: Germano Celant. En aquella ocasió, Juan Muñoz era l'únic seleccionat del nostre país, mentre que en el Pavelló Espanyol, comissariat per Victoria Combalá, hi participaven Carmen Calvo i Joan Brossa (en l'habitual recurs a la parella explotat ja abans i després: Jorge Oteiza / Susana Solano; Antoni Tàpies / Cristina Iglesias –que repetia després d'haver participat amb Miquel Navarro i altres–; Andreu Alfaro/Eduardo Arroyo, i Manolo Valdés / Esther Ferrer, per esmentar-ne els que podem trobar en aquesta exposició). En aquella edició de 1997, Joan Brossa no deixava canya dreta pel que fa a la idea d'Espanya (problema que ací ens anirà ocupant extensament), amb una sala envaïda de panderoles i aquella pilota de futbol coronada amb pinta situada a l'entrada del Pavelló. “És una sàtira. El folklore i l'esport. La *spanish typical*”, va dir en aquell moment. Carmen Calvo presentava *Una conversación* (Una conversa) (1996), que era un cub, en realitat una habitació de quatre per quatre metres, plena a l'interior de centenars d'objectes quotidians. Suppose que la presència de l'objecte és el que interpretativament vincularia Brossa i Carmen Calvo. En els dos hi ha alguna cosa de la millor tradició de la perplexitat surrealista, de les dialèctiques impossibles i les trobades imprevistes; però ja des del seu coneixement com a recurs, com a arma en un arsenal poètic, no com a introspecció. No obstant això, les semàntiques de l'objecte i els mecanismes mentals a què apel·len són diferents; amb Brossa es vola cap a territoris més analítics, alhora que lúdics, sobre jocs de llenguatge i codis de comunicació; és més paradoxal –potser– buscant aquesta ruptura de l'ordre que és la base de l'humor. Carmen Calvo, per contra, no apel·la a la ruptura, sinó a una continuïtat en la dimensió existencial i melancòlica de l'objecte, una espècie d'arqueologia quotidiana que delata el pas del temps i l'absència; una concepció pasoliniana de l'objecte, existencial –memòria inscrita al cos que fa de nosaltres el que som i serem–. Són les paraules del mateix Brossa parlant sobre el seu treball les que defineixen molt bé la poètica de Carmen Calvo: “A vegades, mirant un objecte s'arriba a veure el seu fantasma”. *En el centro (un lugar llano y desnudo)* és fragment i acumulació, entre el bodegó i la natura morta: ciment, fusta, ferro, escaiola, plàstic, tela, pintura, cartó, vímet, fang, marbre, pisa. Com ella mateixa diu, “una prestatgeria també està plena d'absències”. Rafael Sánchez Mazas ho hauria descrit com “cachivaches caseros en desorden subversivo que luego llaman naturaleza muerta” (ho pose entre cometes perquè és una citació textual, no una ironia). I és que, en 1940, en un discurs pronunciat per Sánchez Mazas en el Museu d'Art Modern, després de demanar als pintors que pintaren cara al sol (cosa ja difícil, o almenys incòmoda, pense jo), cara a la primavera i a la mort (sic), va i exclama: “Una cosa us dic: que guanyareu victòries en els llenços si pinteu segons les idees i mètodes que han generat victòria en el camp de batalla, si serviu a l'ordre total amb un ritme d'or. Ara l'Estat, com mai, pot dir-vos: en la lluita per l'ordre patri jo soc el vostre germà major” (i així anava definint-se l'estètica falangista de postguerra i les relacions entre l'art i l'Estat). I si algú va ser desobedient a aquesta proposta, i sense tacar-se mai de pintura (“realment no l'hem vist mai ficant els dits en un pot de pintura”, diria Tàpies) ni posar-se cara al sol va i ajunta *cachivaches en desorden subversivo*, aquest és Brossa. Quan avançarem mentre deambulem per aquesta exposició trobarem per les parets les ocurrencies del discret i insurrecte Brossa –un prestidigitador contra el totalitarisme del llenguatge (i els altres totalitarismes, *of course*)–: poemes visuals<sup>3</sup> serigrafats o impresos (en aquesta preocupació permanent per l'accessibilitat de l'obra), jocs crítics sobre l'objecte i el seu sentit; sobre Espanya, la seua realitat i la seua imatge, com un tauler de dames o el seu mapa en reflex especular; i la baralla, com sempre. No són, en sentit estricte, escultures, però sí pensament a partir de l'objecte, de les coses –que són paraules, com les paraules coses– i de la representació gràfica del món i la seua escriptura. Al cap i a la fi, Brossa era heterodox des de la primera postguerra i fent la traveta als gèneres o les categories de l'art. En aquells dies –les peces ací presents es produeixen de 1971 a 1997–, l'escultura ja s'havia pujat i baixat de les parets diverses vegades, ja havia fagocitat totes les pràctiques artístiques (o havia sigut devorada per aquestes).

### 3. REALISMES UTÒPICS. TONICO BALLESTER, RAFAEL PÉREZ CONTEL, EMILIANO BARRAL, FRANCISCO PÉREZ MATEO

Però anem al principi d'aquesta història, al primer terç del segle xx. A partir de la dialèctica entre noucentisme i avantguarda havia sorgit en l'art espanyol la consciència d'“un art nou”, un moviment que, d'acord amb un model puixant a Europa, volia canviar el llenguatge artístic –i l'art mateix–, contribuint alhora a la transformació d'un país que, durant el segle xix i principi del xx, alié al ritme dels temps, patia una profunda crisi d'identitat. Un conflicte que va des de les fantasies de caràcter exotícoromàntiques, propiciades per la nostra condició de *finis Terrae* en el límit occidental d'Europa, fins al debat sobre

<sup>3</sup> L'IVAM va publicar el catàleg *Joan Brossa. Poesia visual* en 1997, un any abans de la mort de Brossa, una exhaustiva i rigorosa catalogació de la seua poesia visual. Llibre de referència.

“l'ésser” o “el problema” d'Espanya o “l'Espanya negra” o “les dues Espanyes”, i que recorre com a problema eticopolític les arts, la crítica i el pensament, des del regeneracionisme a la Generació del 98 o la Institución Libre de Enseñanza. La qüestió de la identitat d'Espanya farà que les avantguardes treballen sempre des d'un cert sincretisme, mirant tant cap a fora i el futur com cap a l'interior i el passat. Atents als nous llenguatges, però també a allò propi, el primitiu autòcton, el tradicional o el popular. No obstant això, en aquest temps la majoria de la producció artística es mantenia ancorada en poètiques huitcentistes, en pràctiques convencionals o acadèmiques, lligades a naturalismes i realismes diversos que, fins a mitjan segle xx, per a la majoria, van ser considerades canòniques. Productes lligats amb freqüència a l'art de propaganda, a les commemoracions oficials, a l'art sacre o al retrat. L'esperit innovador habitava només en la proposta artística d'un reduït sector que tractava de construir un espai cultural nou en el context d'un famèlic mercat de l'art, uns mecanismes de producció-exhibició controlats per les estructures del poder i a contrapel de la ideologia i la burgesia dominants. La realitat era la d'una cohabitació de maneres de fer clàssiques i diferents avantguardismes. Per exemple, quan, gràcies a la protecció estatal de la II República, la Societat d'Artistes Ibèrics (SAI) va viatjar per Europa (no sense polèmica sobre la inclusió o no d'artistes catalans anomenats com a tals), ho va fer amb una proposta que, al costat d'obres i artistes d'avantguarda, com Alberto Sánchez, Joan Miró, Maruja Mallo, Pablo Picasso o Manuel Ángeles Ortiz, exposava obres que ni llavors ni hui podrien considerar-se noves. De fet, la SAI declararia que “el seu propòsit essencial” era “compaginar en tot moment la selecta modernitat amb el major i més ampli eclecticisme”. A escala nacional, no serà fins a l'exposició al Jeu de Paume de París de 1936 –*L'Art espagnol contemporain, peinture et sculpture*– que els criteris institucionals vagen mostrant una certa obertura, encara que molt allunyada encara dels que regirien el magnífic Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937;<sup>4</sup> que així i tot va ser camp de batalla entre els realismes més o menys expressionistes, els nous llenguatges, les arts i els sabers populars i la urgència de la propaganda. De manera que, encara que hi haja hui una primera mirada que ens faça percebre l'avantguardisme com una cosa única i pròpia d'una època, la veritat és que va ser un art en discussió. Un debat que no es va reduir a una oposició entre experimentalismes (o avantguardismes, o “el nou”) i el classicisme (o academicisme), sinó que és una dialèctica travessada per múltiples tensions: d'una banda, per les maneres d'entendre allò cosmopolita o universal i allò nacional o propi, i, d'una altra, per la hipotètica oposició entre l'autonomia de l'art i la seua funció social o política. Aquestes relacions són més complexes del que podria pensar-se. En els experimentalismes no existeix només el cosmopolitisme i l'autonomia del llenguatge, i no caminen necessàriament cap a l'abstracció. Entre els naturalismes, realismes i figuracions hi ha també aspiracions universals i investigació del llenguatge, i tant les propostes més avantguardistes com les menys avantguardistes volen emparar-se en memòries i tradicions locals i acudeixen a “allò popular”. Enmig de tot això, les urgències polítiques de l'art, la seua funció social i la seua raó estètica van i venen de mà en mà, a vegades no es parlen i altres ballen juntes. Tot aquest entramat genera una multiplicitat d'intercanvis, influències i traduccions entre la geografia, la història, els llenguatges i les pràctiques artístiques. És un espai de negociació on artistes, moviments, estils i poders públics van buscant un lloc des del qual fer-se llegibles i legitimar-se. Per exemple, en el primer terç del segle xx hi ha un ampli corrent figuratiu d'intenció renovadora, del qual podem imaginar alguna cosa en alguns autors ací presents, el naturalisme sobri i sintètic dels quals, perseguint una idealització del que es representa, en la seua depuració en les formes i els temes, se situa entre una sensibilitat noucentista, en certa manera acadèmica i amb el ressò d'alguns ismes. Es tracta d'autors com Tónico Ballester, del qual podem veure *Jirafas* (Girafes) (1932), *Torito ibicenco* (Bou eivissenc) (1947), *Gallito* (Gallet) (1932) i *Osito* (Osset) (1932), aquest últim en col·laboració amb l'innovador ceramista Alfons Blat; o com Rafael Pérez Contel, amb *Mujer al viento* (Dona al vent) (1930) i *La Bola* (1952). Sense ser cap d'ells radicalment experimentals en el formal, sí que van ser avantguardistes en el social. Artistes compromesos que van participar activament en la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (UEAP) i en la revista *Nueva Cultura* (1935-1937), al costat de Renau i Manuela Ballester, entre altres, i la peripècia vital dels quals està profundament vinculada a les seues idees –els dos van patir presó–. Més tràgics van ser els compromisos d'Emiliano Barral i Francisco Pérez Mateo, participants de l'Agrupació Gremial d'Artistes Plàstics (AGAP), una associació amb consciència de classe des de la qual es comprometen a donar un sentit “ampli i renovador a la vida artística nacional”, criticant la política institucional que hauria conduït a l'anacronisme de les propostes museístiques i a l'exili dels artistes. Emiliano Barral –*Oso blanco* (Os blanc) (1931)– va morir al capdavant de les Milícies Segovianes al front d'Usera en la defensa de Madrid en 1936. També Francisco Pérez Mateo –*Lanzador de martillo* (Llançador de martell) (1930)–, alferes del Batalló Comuna de París, va morir a Madrid, en la defensa de Carabanchel (com gran part de la seua obra, el seu cos encara està desaparegut).

<sup>4</sup> Jaime Brihuega: *La vanguardia y la República*. Cátedra, Madrid, 1982.



Francisco Pérez Mateo és, sens dubte, un singular i interessantíssim renovador del realisme espanyol. La República els va retre als dos homenatge pòstum en el Pavelló Espanyol de l'Exposició Internacional de París de 1937. El baix relleu *Lanzador de martillo* s'inscriu en una tradició del moment, una espècie de temàtica esportiva entre l'èpica i la lírica (recordem l'"Oda a Platko" de Rafael Alberti o l'"Elegía al guardameta" de Miguel Hernández), i que en Francisco Pérez Mateo és freqüent –*El esquiador* (L'esquiador) (1931), *Los nadadores* (Els nadadors) (1930) o *Los boxeadores* (Els boxeadors) (1930),<sup>5</sup> aquesta última en parador ignorat–. Molt recordat és el seu cartell *Tanto vale una hoz como un fusil, tanto un arado como una ametralladora, ¡coordinemos nuestros instrumentos de guerra y trabajo contra el enemigo común!*

#### 4. "ALLÒ PROPI" EN L'EXILI. MANUEL ÁNGELES ORTIZ I ALBERTO

Molt s'ha debatut sobre quant hi hagué de continuïtat o de ruptura en la producció cultural espanyola a causa de la Guerra Civil. És difícil pensar que no hi hagué ruptura entre un govern –el de la República– que entenia la cultura des del seu potencial emancipador i el govern franquista per al qual era una arma d'adoctrinament; és complicat si atenem els 150.000 afusellaments, més de 200.000 exiliats, 500.000 presoners de guerra en camps de concentració, 100.000 treballadors en batallons disciplinaris... i un 50% del professorat expedientat o depurat durant la primera postguerra. No obstant això, hi haurà continuïtats, és cert. Fonamentalment en la voluntat intervencionista de l'Estat en la cultura; en la prolongació de les maneres de fer més acadèmiques (i que poc van aportar al panorama espanyol, fins a anar sent minoritàries a mitjan dècada dels cinquanta); en el quasi clandestí treball dels epígons de l'avantguardisme dels anys vint i trenta que es van quedar a Espanya; i, en el que és més paradoxal, en la pervivència de determinats símbols d'"allò espanyol". Durant les dècades dels trenta i els quaranta, el que resulta manifest és que, encara que amb clares diferències en el sentit estètic, la reivindicació de l'hispanic transita des de les files progressistes –en les quals era entès des d'una perspectiva d'atenció a allò popular i primitiu per a la seua integració en un llenguatge nou i cosmopolita– fins a la retòrica del nacionalcatolicisme franquista, això sí, de caràcter més autàrquica, èpica, anacrònica i de regust colonial, que en la seua mirada cap enrere no proposa una superació sinó un orgullós retorn (a l'"ordre"). De manera que molts dels mites, o dels emblemes estètics d'allò espanyol, el franquisme no els inventa, simplement els reinsereix en el seu discurs.<sup>6</sup> Però assenyalem amb un exemple una diferència entre la concepció del tradicional en la cultura republicana i la franquista: en 1922, Federico García Lorca i Manuel de Falla col·laboren, amb la intenció de defensar la música tradicional andalusa, en la promoció d'un festival de *cante jondo* al Centro Artístico de Granada. En aquest context, Falla pronuncia una conferència –"El cante jondo (canto primitivo andaluz). Sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo"– a la qual assisteixen Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Santiago Rusiñol, Joaquín Turina, Edgar Neville o Ignacio Zuloaga. Hi planteja, des d'una defensa del valor universal d'allò local, una relació en l'esperit de la "música natural andalusa", com a "empelt entre Orient i Occident", amb altres cultures i cadències, encadenaments, acords i ritmes presents en Aleksandr Borodin, Ígor Stravinski, Maurice Ravel o Claude Debussy. Una perspectiva mestissa i de progrés impensable des de la mirada idealitzada i ahistòrica de l'Espanya popular i rural, que proposaria l'estètica del nacionalcatolicisme. L'autor del cartell anunciador del festival –"futurizante y a la vez de inspiración popular"–<sup>7</sup> va ser Manuel Ángeles Ortiz. La mateixa il·lustració del cartell es va usar com a portada en la publicació de la conferència de Manuel de Falla. Manuel Ángeles Ortiz, actor en *L'Àge d'or* de Buñuel, pintor i escultor, va participar en la fundació de l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura i en el Pavelló Republicà de l'Exposició Universal de París de 1937. Gran amic de Lorca, amb el qual va col·laborar intensament en La Barraca, i de Picasso, podem veure en aquesta exposició les seues fustes petrificades, realitzades en l'exili argentí, i veure'l a ell retratat en les magnífiques fotografies d'Otero entre altres "amics espanyols" del pintor malagueny (María Teresa León, Rafael Alberti o Francisco Bores).

Alberto, també exiliat, com Manuel Ángeles Ortiz, és probablement un dels artistes que, des de posicions antiacadèmiques, amb més passió va reivindicar l'autòcton i el popular, i millor va saber integrar-ho en un discurs modern. Mesos abans de la proclamació de la II República, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia i Pancho Lasso van fundar el que hui anomenem l'Escola de Vallecas, una de les propostes més transcendents dels anys trenta i que va comptar amb l'acostament de nombrosos

<sup>5</sup> Segons Josefina Alix en *Francisco Pérez Mateo, escultor (1903-1936)*. Madrid: MNCARS, 2002, *Los boxeadores* podria estar inspirada en la més famosa trobada boxística de l'art: la disputada l'any 1916 entre Jack Johnson i Arthur Cravan, de la qual hauria sigut testimoni l'escultor.

<sup>6</sup> Carmen Peña López: *Territorios sentimentales. Arte e identidad*. Biblioteca Nueva, Madrid 2012.

<sup>7</sup> Juan Manuel Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España*. Alianza Editorial, Madrid 1999.

artistes i escriptors com José Moreno Villa, Maruja Mallo, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Ballester, Nicolás de Lekuona, Alberti, Miguel Hernández, Gil Bel, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón... Hi ha alguna cosa en la poètica de l'Escola de Vallecas, en aquells passejos col·lectius pels camps de Guadajajara i Toledo o pels voltants de Madrid –els “espais altres” que diria Foucault– que, en la seua reconsideració del popular, del primitiu i el rural, del paisatge o potser de l'antipaisatge (desolat i àrid), en el seu amor a allò tel·lúric, a allò geològic, converteix l'Escuela de Vallecas en exemple paradigmàtic del discurs que busca entreteixir la memòria local i l'art modern; d'aquella poètica que troba en el primigeni la font de la modernitat. Cal atendre especialment la seua concepció del paisatge com a lloc, com el que concerneix la vida real dels homes; un lloc que, ja siga urbà o suburbà i rural, sent profà és sacralitzat per la seua condició de memòria, però també d'obertura. Una concepció de la terra i d'allò que és camperol que no podem separar ni d'un misticisme panteista i líric ni de l'anhel de vinculació al terror de la millora de les condicions de vida, del somni de “la terra per a qui la treballa” inscrit en el pensament anarcocomunista de l'època. “Em diuen: la ciutat i jo responc... el camp”, així iniciava Alberto el seu text *Palabras de un escultor*. Com escrivia José María Moreno Galván: “Ells no volien deixar de sentir l'últim batec del món, però tampoc renunciaven al perfum del pa de forment acabat d'enfornar ni al sabor amarg de l'oli verge ni al del vi fort.”<sup>8</sup>

Hi ha, per descomptat, una visió del paisatge del rural o el popular, de l'espanyol, diferent, menys idealitzada; em referisc a *Tierra sin pan*, la pel·lícula que Buñuel, amb Éli Lotar, Joris Ivens, Pierre Unik i Rafael Sánchez Ventura, roden a Las Hurdes gràcies al finançament de l'escultor anarquista Ramón Acín, i que s'estrenarà a Madrid i es prohibirà durant el Bienni Negre. *Tierra sin pan*, en la seua radical denúncia, defineix l'espanyol per oposició, des del pensament crític; ací l'espanyol és el que hauria de ser i no tot el que ha sigut o és –“la misèria i el dolor”, va dir Buñuel en presentar la pel·lícula a Nova York–. És una altra visió de l'espanyol, és l'Espanya negra que ve ja des de Goya i el conflicte entre el pensament il·lustrat i determinades formes del popular i que es prolonga en José Gutiérrez Solana o Darío de Regollos fins a arribar al mateix *Guernica* de Picasso.<sup>9</sup>

Però tornem a Alberto. Tota aquesta poètica i el seu idealisme, en la fusió del tel·lúric i el celestial, en l'ascensió de l'humà en un projecte polític de justícia social, es condensa en *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937), una enorme escultura, una mena de columna de més de dotze metres d'alçària, encàrrec de Renau; erigida en l'entrada del Pavelló de la República a París i desapareguda a França durant la II Guerra Mundial, i de la qual hui podem contemplar una rèplica a l'entrada de l'MNCARS a Madrid. (Un tràgic destí sembla acompanyar l'obra –i la vida– d'Alberto, ja que quasi tota la seua producció escultòrica es perdrà en la destrucció de sa casa durant els bombardejos de Madrid i hui només en queden registres fotogràfics.) “Arribarà un dia que podrem alçar una d'aquestes estrelles, d'Alberto, nostres, a la part alta d'un turó –al turó de Vallecas– com una bandera. Una gran estrella.”, va escriure l'escultor Baltasar Lobo.<sup>10</sup> Per a aquell transcendent Pavelló va dissenyar també les prestatgeries de la secció d'arts populars. Durant la guerra, Alberto va lluitar com a voluntari en el Cinqué Regiment fins que el Govern el va destinar a València per a ensenyar dibuix en l'Institut Obrer. Ell, mentre va estar a Espanya, va mantindre sempre viu el seu anhel revolucionari vinculat a la seua vocació experimental. I, encara que publicara en *Octubre* i *Nueva Cultura* combatiu dibuixos polítics, les urgències propagandístiques d'un temps convuls que semblaven reclamar imperativament una manera de fer realista mai el van véncer. Convençut de la transcendència de la seua raó estètica, es veuria immers en una interessant polèmica sobre la naturalesa formal de l'art políticament compromés amb Renau i Antonio Rodríguez Luna. En 1938 va haver de fugir de Moscou amb la seua família, acompanyant l'evacuació dels “xiquets de la guerra”. Tot i la seua nostàlgia, ja no podrà tornar mai. Al principi d'aquest exili, Alberto es va dedicar sobretot a una intensa activitat com a pintor escenògraf, però la seua activitat escultòrica va quedar momentàniament suspesa en la difícil adaptació a la realitat soviètica i les directrius formals del realisme socialista, per a les quals aquell llenguatge transformador i experimental no tenia cabuda. A partir de 1956, quan després del XX Congrés del PCUS s'inicia el procés de desestalinització, Alberto, encara que ni tan sols posseïa un taller, realitzarà mig centenar d'escultures amb els materials que tenia a mà, autèntiques obres mestres en les quals, ara sí, evocava la seua surrealtzant poètica “vallecana”; “[...] com aquells rius que s'enterren en l'arena d'un gran desert per a sorgir de nou i desembocar en l'oceà, només després del XX Congrés, Alberto va tornar a la seua vertadera, a la seua transcendent creació”, dirà Pablo Neruda.<sup>11</sup> D'aquella època, de 1960-1962, són les

<sup>8</sup> José María Moreno Galván: “Alberto, redescubrimiento de un escultor”. *Triunfo*, núm. 419, any XXV, 13 de juny de 1970, p. 13.

<sup>9</sup> Carmen Pena López: *op. cit.*

<sup>10</sup> Baltasar Lobo: “Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto”. *Realidad*, núm. 9, Roma, abril 1966, p. 136-137. Citat en Miguel Cabañas Bravo: *Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París*. Fundación Caja de Burgos, Burgos 2018, p. 56.

<sup>11</sup> Pablo Neruda: “El escultor Alberto”. *Realidad*, núm. 1, Roma, setembre-octubre 1963, p. 112-113. Pablo Neruda: *Para nacer*

dues peces que són presents en l'exposició: *El gallo y la gallina* (El gall i la gallina) i *Casa del pájaro ruso* (Casa de l'au russa). Hi ha una *Casa del pájaro* que, segons compta Gregorio Marañón y Bertrán de Lis en les seues *Memorias del Cigarral*, va portar de Rússia amagada en una maleta amb altres obres el nebot d'Alberto, Jorge Lacasa, amb la intenció de vendre-les i obtindre prou diners per a facilitar el retorn d'Espanya de la família de l'escultor,<sup>12</sup> la mort del qual a Moscou en 1962 havia provocat una reacció de record i homenatge entre els exiliats espanyols, especialment a Llatinoamèrica, que va posar en marxa una recuperació que a Espanya arribaria més tard. "Les obres d'Alberto Sánchez, severes i grandioses, nascudes de la intensa comunicació entre un home i la seua pàtria, criatures de l'amor extraordinari entre un gran ésser humà i una terra poderosa, romandran en la història de la cultura com a monuments erigits per una vida que es va consumir buscant l'expressió més alta i més vertadera del nostre temps."<sup>13</sup> Durant quaranta anys la dictadura es va encarregar d'ocultar, de censurar i prohibir la cultura creada des de l'exili. Una veu que és també "espanyola". L'arribada de la democràcia hauria d'haver reparat aquesta situació. Però només s'ha fet parcialment, interrompuda per "prudències polítiques" i probablement la pervivència d'esquemes interpretatius heretats del franquisme. Revisar críticament el passat i la historiografia dominant no és només un regust erudit per la relectura, és un acte fonamental per a saber com es construeixen o destrueixen les possibilitats i potències del present. Hi ha una responsabilitat ètica en la recuperació de l'exili.

##### 5. JULIO GONZÁLEZ I L'HOMENATGE DE MARTÍN CHIRINO

Però com diria Lessing en el seu *Laocoont o sobre els límits en la pintura i poesia* (1766), reflexionant, ja llavors i segons Rosalind Krauss, sobre l'escultura com a desplegament dels cossos en l'espai: "serà millor que torne al meu camí, si és possible que tinga camí qui no és més que un passejant". Tornem a la qüestió de l'escultura i les seues sacsejades pel temps i la modernitat. En el començament d'aquesta història va tindre molt a veure l'amistat, el diàleg, la confluència de Picasso, Gargallo i Julio González, quan fan que l'escultura en ferro dibuixe la forma en l'aire com si fora la matèria escultòrica; quan l'espai es fa part primordial d'una obra, que ja no és hermètica i tancada, sinó oberta i alhora girada sobre si mateixa ("espai interior", dirà Chillida), simultàniament interior i exterior, potser.

Fins i tot en els treballs més acadèmics de Gargallo i Julio González s'observa una voluntat de renovació, de problematització del llenguatge escultòric. Aguilera Cerni diu que aquesta llibertat inventiva, al costat de la reconquesta dels oficis artesanals en diàleg amb la cultura industrial –visible en la forja familiar de Gargallo i en l'estirp orfebre i l'experiència d'obrer industrial de Julio González–, és herència del modernista Gaudí.<sup>14</sup> Però pot ser que hi haja una mica d'absorció formal del modernisme en la producció de Pablo Gargallo, en el seu afany per cenyir la corba i l'arabesc a la tradició cubista. No obstant això, Julio González, que alterna el seu treball en ferro amb la talla, és simultàniament figuratiu i abstracte. Figuratiu, per exemple, en *La Montserrat* (1937) –una pagesa catalana amb un xiquet en braços i una falç a la mà, presentada en el Pavelló de la República de París en 1937, i que es convertiria en un símbol contra la violència de la guerra–; i abstracte, com en *Femme au miroir* (Dona davant l'espill) (1937), que va mostrar al mateix temps en el Museu Jeu de Paume de París perquè José Gaos, com a comissari general, l'havia rebutjat per al Pavelló de la República. Les dues peces deriven del tema de la maternitat que Julio González aniria desenvolupant, sobretot des de la representació de la dona del poble, de la llauradora; però amb aproximacions formals, tant pictòriques com escultòriques, molt diverses, que van des de dibuixos quasi noucentistes a representacions molt més expressives i dramàtiques: treballs experimentals en planxa de ferro en què hi ha una reducció radical del real als seus elements essencials, fragments, mans o rostres –*La Montserrat* cridant que la mort li va impedir acabar–. No obstant això, encara que avantguardista en l'àmbit formal, no ho és tant en la seua visió de la dona. Figurativa o abstracta, és sempre mare, a més de llauradora –*madonna* o *pietà*–, i quan no, "dona davant l'espill". La seua mirada s'alinea en aquest sentit amb la proposta general del Pavelló; ací hi ha el dolor esgarrat d'una altra mare en el *Guernica* (1937) de Picasso, o en els *Aviones negros* (1937) d'Horacio Ferrer. Sembla que la II República va anar substituint la imatge de la dona milliciana combatent per una heroïna de rereguarda dedicada a la producció de béns materials i a les cures. Mare i personificació de la víctima i el seu dolor.<sup>15</sup> Tant aquesta dialèctica abstracció/figuració com l'evolució

*he nacido*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 116-117. Citat en Miguel Cabañas Bravo: *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio de 1939*. Renacimiento, Sevilla 2017, p. 98-99.

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

<sup>13</sup> Miguel Cabañas Bravo: *ibidem*.

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

<sup>15</sup> La imatge de la dona milliciana es reflecteix en nombrosos reportatges gràfics en cartells de guerra i en l'emocionant poema de Miguel Hernández "Rosario dinamitera", en *Viento del pueblo* (1936-1937): "Rosario, dinamitera, / sobre tu mano bonita / celaba la dinamita / sus atributos de fiera. / Nadie al mirarla creyera / que había en su corazón / una desesperación / de cris-



en la iconologia de la feminitat podem veure-les en *Paysanne de Montserrat au fichu* (Pagesa de Montserrat amb mocador), 1934-1936; en una *Medalla* (1934-1941) –un rostre que tant ens recorda la seua proximitat a Picasso–; en el caràcter abstracte de *Personnage dit “Femme au miroir”* (Personatge anomenat “Dona davant l’espill”) (1934); i en *Daphné* (1937). Part del procés de creació de les seues escultures podem intuir-la en la contemplació simultània de les peces en fusta o escaiola primer i després en bronze, a vegades pòstums: en *Petite maternité assise* (Xicoteta maternitat asseguda) (1934) i en la simpàtica *Barbe et moustache* (Barba i bigot) (1933-1934). *Masque couché dit “Le religieux”* (Màscara jacent anomenada “el religiós”) (1941-1942) s’inscriu en aquesta constant d’indagació formal a través de la màscara que visibilitza aquell interès de les avantguardes per “allò primitiu”, en la cerca d’una puresa formal que poguera reduir esquemàticament les formes al significatiu.

Julio González, en una entrevista en *Cahiers d’art*, declarava: “Que el públic compregua o no, l’artista no li ha de fer cap concessió. A més, per què comprendre? Que potser comprenem la naturalesa? I, no obstant això, el públic li ret admiració contínua. El bonic en l’art produeix el bibelot”<sup>16</sup>. Respon així, i sobretot des de la seua versatilitat del seu treball, a la complexa polèmica que semblava situar els artistes en la disjuntiva entre un art compromés –d’urgència– responsable històricament i en conseqüència accessible, i una raó estètica experimental i per tant minoritària; i en aquesta capacitat de fer cohabitar les dues responsabilitats se’ns apareix hui com un artista fonamental. De manera que la seua importància com a artista no prové exclusivament de la seua aportació tècnica en el desenvolupament d’una nova gramàtica en l’escultura del segle xx; no sols és el que és perquè a partir de la idea de l’espai i el buit com a concepte positiu en la generació de formes òbriga noves possibilitats al llenguatge i pensament escultòric, no únicament per allò que ell definiria com el matrimoni entre la matèria i un espai susceptible de ser dibuixat, sinó per ser un exemple meridià de la capacitat de l’avantguarda per a donar resposta a la realitat històrica sense renunciar a una poètica experimental.

La influència del treball de Julio González en l’escultura del segle passat serà enorme, però si hi ha algú que es converteix en el seu hereu aquest és Martín Chirino, que el va descobrir en 1952, en un viatge a París. La contemplació de les obres de Julio González el porta, segons les seues pròpies paraules, a l’“enteniment de l’ús de les ferramentes, condició indispensable per a arribar a formar part, amb el domini de l’ofici, del clan de la forja, del forjador lector del ferro, del gremi dels ferrers”. Però amb Julio González no sols compartirà el respecte i l’admiració pel treball artesanal, per l’ofici de la forja, també comparteix l’interès pel primitiu –o pel que hi ha de primigeni en el primitiu–, és a dir, per aquella cerca en l’originari d’una síntesi del significatiu universal, per aquest impuls avantguardista de començar de nou. Aquest sincretisme entre allò avantguardista o allò africà, aquesta relectura és present en nombroses escultures i sèries –les sèries de caps amb tocat de la seua *Crónica del siglo xx* (*Santa Teresa, Florentina*) on se’ns fan tan presents les màscares de Julio González i Pablo Picasso, Gargallo o Brancusi; *Afrocan*, apòcope d’Àfrica i Canàries on es dona una síntesi entre la màscara africana i l’espiral guanxe; *Penetrecan*, que semblen tòtems–. En Martín Chirino l’interès per l’ancestral posa l’accent en l’autòcton canari, en l’art totèmic, en les *pintaderas* i els petroglifs de la cultura guanxe. Chirino és un artista en certa manera anacrònic, com ell mateix diu, “un artista més modern que contemporani” en la seua fascinació, en la seua melancolia per l’avantguarda que s’explicita a través de la seua obra en nombrosos homenatges: a Miró, Marinetti o Malèvitx, al *Guernica* i, per descomptat, a Julio González. En 1955, Martín Chirino i un grup d’amics, artistes i poetes canaris, entre els quals hi havia Manolo Millares, s’instal·len a Madrid. En aquests anys coneix Ángel Ferrant, que diria d’ell que tautològicament “Martín Chirino és un escultor”, per la seua insistència en l’ofici i la pervivència d’alguns conceptes tradicionals de l’escultura, quan es consagra al ferro i, des d’un particular informalisme, busca l’aprimament de la forma i una ingravidesa impossible, com en *La Espiga* (L’espiga) de 1957. Del seu xicotet taller madrileny d’aquells anys eixiria l’*Homenaje a Julio González*, que presentarà en la tantes vegades esmentada exposició itinerant *Frank O’Hara - New Spanish Painting and Sculpture* al MoMA de Nova York. Una exposició que va recórrer durant dos anys els Estats Units, des de Washington fins a Texas, en la qual van participar Chillida, Chirino i Oteiza (dels presents en aquesta mostra)<sup>17</sup> i que va suposar el major èxit d’una curiosa política d’aliança entre la dictadura i l’art d’avantguarda, que s’inicia en 1945, quan es crea l’Institut de Cultura Hispànica, des del qual s’aconseguirà l’èxit i l’homologació internacional de l’art espanyol de l’època. González Robles és la seua

---

tales, de metralla / ansiosa de una batalla, / sedienta de una explosión [...]”.

<sup>16</sup> Resposta de Julio González a una enquesta en *Cahiers d’art* dels números 1-4, 1935, p. 33. Citat en Germain Viatte: “Libertad: el grito de Julio González”. Catàleg de l’exposició *Julio González: esculturas y dibujos*. Fundació Juan March, Madrid 1980.

<sup>17</sup> A més de Chillida, Chirino i Oteiza, integraven l’exposició Canogar, Cuixart, Farreras, Feito, Millares, Lucio Muñoz, Jorge de Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Tàpies, Joan Josep Tharrats i Manuel Viola.



figura de referència: comissaria la I Biennal d'Alexandria; la IV Biennal de São Paulo en 1957, en què Oteiza va obtenir el Primer Premi d'Escultura; la Biennal de Venècia en 1958, on van triomfar Chillida o Tàpies i l'"abstracció dramàtica"; la V Biennal de São Paulo, i una sèrie de col·lectives en importants museus de París, Lisboa, la Haia, Amsterdam, Munic...

## 6. LA LAMBRETTA D'OTEIZA

Després de la guerra, al territori nacional conviuen pràctiques artístiques de caràcter molt divers: unes vinculades a l'academicisme, a un conservadorisme acadèmic, que poc o res van aportar al desenvolupament de l'art de l'època; unes altres que intentaven continuar els processos experimentals iniciats en els anys vint i trenta, i finalment les emergents: Antoni Tàpies, Joan Brossa, Oteiza, Chillida, Martin Chirino, Pablo Palazuelo, Alfaro, etc., que buscaven una renovació des de les dificultats per a conèixer l'experiència de les avantguardes espanyoles anteriors a la guerra i l'actualitat internacional. Si per a Chirino va ser una revelació el seu viatge a París de 1952, Alfaro ens recorda:

[...] en aquell moment, només uns pocs artistes espanyols van poder destacar, encara que solia ser sobretot fora d'Espanya; ells van ser els primers que van veure el que passava en el món modern de l'art europeu. Jo soc dels artistes dels cinquanta que encara no han anat a París, i això era condició *sine qua non* per a saber què estava passant i què podíem fer en art. S'hauria de fer una reflexió sobre el que va suposar en aquella Espanya de cecs i sordmuts anar o no anar a París; poder conèixer, poder saber, quan durant el franquisme no es coneixia res del que estava passant a Europa. Per als valencians –jo soc valencià–, només existien Sorolla i Benlliure, i pare vosté de comptar.<sup>18</sup>

Probablement, una de les primeres activitats obertament bel·ligerants amb el conservadorisme artístic de la postguerra, encara en els anys quaranta, era el postisme d'Eduardo Chicharro Briones o Carlos Edmundo de Ory, que oposat a la recuperació de models artístics del passat remot, proposat des de la cultura oficial, tractava d'entroncar amb la desmitificació de l'art i el clima de lliure creativitat viscut en els moviments artístics europeus d'entreguerres. Però les seues activitats no van tindre bona acollida i la censura requisaria tan sols dos mesos després de la seua aparició la seua revista *La Cervatana*. És també quan Joan Brossa s'inicia com a poeta en llengua catalana, realitza els primers poemes visuals o "experimentals" i comença a trobar-se objectes. En 1948 fundava la revista *Dau al Set* amb Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart, Arnau Puig i Joan-Josep Tharrats. És el temps en què es publiquen *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, o *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero; quan Àngel Ferrant, escultor, dibuixant, dissenyador i pedagog d'ideologia esquerrana a qui la dictadura havia desposseït del seu lloc a l'Escola d'Arts i Oficis, subsistia gràcies a encàrrecs privats en el conservador ambient de Madrid. A l'estiu de 1945, a Galícia, Ferrant realitzarà una sèrie de peces d'una elaboració mínima, acoblant objectes trobats en els seus passejos matutins per la platja de Fiobre: petxines, cudols, arrels, hams, fustes, etc. *Objetos hallados* o *Esculturas intactas* per aquesta absència de manipulació que els caracteritza, aquesta intervenció tan lleu sobre els materials, potser només una juxtaposició, una coincidència, una fràgil suma, comencen a ser *Hélice* o *Tormenta*, *Pescador de Sada*, *Aldeana de Fiobre*, *Pájaro de marondina* o *Suspiro de buzo*. Aquest gest en aparença banal de llibertat creativa vinculat a una felicitat infantil que hi havia en els *Objetos hallados* obria nous camins a l'escultura espanyola de postguerra. Ferrant aborda aquest treball des de la casualitat, la fragilitat, el gest mínim i la matèria anecdòtica, miserable. És fer quasi sense fer i amb els rebutjos. Alliberat l'objecte mínuscul de qualsevol pretensió surrealitzant de ruptura d'alguna relació, associació o lògica convencional, de qualsevol voluntat metafòrica, i al límit de la representació. És elevar la trobada i la contemplació a joc poètic; mirar el mínim amb la mirada creadora moderna. Ara la qualitat de l'escultor no és l'ofici virtuós, és només saber veure i combinar –cosa que ens donarà l'oportunitat de fer a nosaltres en la seua *Escultura infinita*, però sobre això ja ens estendrem després–. Aquests *Objetos hallados* serien al principi de 1946 rebuts molt malament per la crítica. La dificultat per a desenvolupar lliurement una proposta poètica diferent de la raó, o més prompte la desraó estètica dominant i aclamada socialment, ens recorda com a imatge especular (en una versió segurament més tràgica) la d'Alberto Sánchez, a Moscou, els dos constrets en el seu quefer experimental per totalitarismes de diferent signe. Ací, de Ferrant, podem veure *Figura 18*, una de les 24 peces (més 31 dibuixos) que es van exposar en 1957 a la galeria Syra de Barcelona amb el títol genèric de *Todo se parece a algo* i sota el lema "En el regne corpori almenys, tot s'assembla a alguna cosa. Però això, mentre per a uns ocasiona revelació, per a molts resulta equívoc desconcertant".

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

Durant els anys cinquanta, Franco s'havia llevat el perenne uniforme militar i s'havia vestit de civil, i amb aquest gest la proposta iconogràfica del nacionalcatolicisme comença a declinar. Com ja hem dit, és el temps de la Biennal Hispanoamericana d'Art (1951) i de la prohibició de *La colmena* de Camilo José Cela, del Congrès d'Art Abstracte de Santander (1953), dels premis internacionals (a Oteiza, a Tàpies, etc.); del treball de noves i importants galeries d'art, i també del fracàs de les estratègies politicoculturals de l'exili. (I Europa en la seua postguerra.) És el final de les cartilles de racionament, i quan se signen els acords amb els Estats Units: *Bienvenido, Mister Marshall*, el desembarcament – Coca-Cola, *rock and roll* i estrelles de Hollywood–. Motos Vespa, mules i ases en el món rural, cançó francesa, existencialisme i els iogurts encara de venda exclusiva en farmàcies; una inflació desbocada, la dona necessitada del permís del marit per a treballar, obrir un compte bancari, signar un contracte o demanar el passaport. Quan “tots els delictes eren pecat, però eren pitjors per ser pecat que per ser delictes”, diu Almudena Grandes. I conta Alfaro –parlant de Vespes i Lambrettes i d'aquell temps, i veig en això una imatge dels temps i del decurs de l'escultura– el següent:

[...] jo mai hauria anat a París sense una espenta com la que em va donar Oteiza. Jo havia anat a Irun a veure Jorge i em vaig atrevir a pujar darrere d'ell en una Lambretta amb ell davant conduint i sense parar de parlar amb mi, girant-se, discutint i jo darrere cada vegada amb més perill i més por. Vaig resistir tot el temps que vaig estar en la Lambretta d'Oteiza. Aquesta va ser la gran energia que em va transmetre i per a la meua memòria maldestra ha sigut inesborrable. I conserve aquest record amb l'afecte i l'admiració d'ara.”<sup>19</sup>

En 1956 són els fets de Madrid i les detencions de Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, Ramón Tammes, Enrique Múgica, Javier

Pradera... I en l'art d'avantguarda, pensament abstracte. I és el temps de la Guerra Freda i la desolació humanista contínua, i s'aviva el debat –nacional i internacional– sobre si la pura visualitat (l'autonomia de l'art) és alienant o no. Mentrestant, ací, per als mitjans artístics dominants, el realisme era la marca indeleble i eterna de l'hispanic, i l'abstracció havia de negociar les possibilitats i el sentit de la seua existència entre la convivència amb l'Estat franquista i l'oposició al règim, posant en relleu que les complexes relacions entre art, societat i Estat no són uniformes; que les formes culturals i les interpretacions del món, encara que crítiques, poden ser promogudes o manipulades pels poders polítics o els interessos econòmics; que poden ser institucionalitzades; que el seu discurs, en funció dels dispositius i contextos de comunicació, serà resignificat. En definitiva, que qualsevol mirada, o millor, el que el sistema fa visible, és l'impur producte d'un estira-i-arroña, resultat d'una dialèctica entre els individus, la societat, les institucions i les elits. És aquest el moment de la creació de nous grups d'artistes i col·lectius que proposen una renovació estètica i política: Parpalló, El Paso, Equipo 57... i Estampa Popular, que es va fundar en 1958 a Madrid, Còrdova, Sevilla, València i el País Basc, i es desmarca de les tendències abstractes per a proposar un art pop molt particular, autòcton, distanciat de l'anglosaxó, profundament compromés socialment i políticament. (Podríem anomenar-lo un agit-pop?). Durant tot aquest període, que oscil·la entre l'autarquia i l'oberturisme socioeconòmic, es dona una singular articulació entre el franquisme i una abstracció espanyola que va de l'informalisme a l'art analític, promocionada en el marc del que es deien “polítiques d'hispanitat”. Es tracta d'una “obertura tàctica” de doble vessant: artisticocultural i politicoeconòmica, que va tindre una eficàcia com a instrument diplomàtic fora de tot dubte (escriuria Aguilera Cerni). En aquest context, la majoria dels crítics, artistes i historiadors insisteixen a proposar una línia de continuïtat entre les grans tradicions pictòriques espanyoles (Velázquez, Zurbarán, El Greco o Goya) i la producció artística del moment. Es tracta d'un discurs esteticista que separa radicalment l'art de qualsevol altra consideració. En aquest relat en quedarien fora artistes, que ho eren també del gest abstracte, però molt més lírics, tan interessants com Moisès Villèlia. Des de mitjan dels anys cinquanta Villèlia anirà abandonant la figuració per a realitzar una sèrie d'obres en fusta tallada, pi, savina, noguera o freixe, de formes estilitzades i caràcter orgànic, carregades de suggeriments poètics, a les quals amb el temps s'imposarà una idea de fragilitat i lleugeresa que el convida a modificar els elements de treball i incloure progressivament materials cada vegada menys rígids i resistents, més heterodoxos i humils, principalment de procedència vegetal, que contribueixen a potenciar la ingravidesa dels seus treballs: canya de bambú, escorça de cactus... Buscant una lleugeresa que aconseguirà plenament en els seus mòbils. La canya de bambú era un objecte fràgil, lleuger i mal·leable que podia plegar-se, tallar-se i acoblar-se fins a prendre qualsevol forma; que, com que no exigeix un tipus de virtuosisme tècnic de caràcter acadèmic, defugia la “beateria de l'artífex”, que diria Ángel Ferrant; i que, a més, en eliminar aquesta èpica

<sup>19</sup> Andreu Alfaro: “La expresión del dolor”. *El País*, Madrid, 10 d'abril de 2003. Obituari de Jorge Oteiza.

de la ferramenta i la resistència del material en favor de la ductilitat, entroncava amb aquell coneixement directe de la naturalesa que predica el pensament zen al qual Villèlia era tan sensible per la seua tirada als misticismes i filosofies orientals.

La seua obra va anar obtenint el reconeixement de crítics i d'artistes com Alexandre Cirici o Àngel Ferrant, Brossa, Miró, Tàpies (amb aquests tres últims i el músic Mestres Quadreny col·laborarà en el singular llibre objecte *Cop de poma* de 1963) ... Se sol considerar Moisès Villèlia com a epigon d'Àngel Ferrant i Leandre Cristòfol. És cert que hi ha concomitàncies entre Ferrant, Villèlia i Cristòfol: els tres elaboren, en algun moment, una poètica lírica i intimista que, vinculada a la fragilitat dels materials, es funda en el senzill discurs d'un lleuger gest cal·ligràfic en l'espai. Però m'agrada pensar també en la importància de Josefa Tolrà: Villèlia, a través de Brossa, amb el qual havia establert una gran amistat i amb qui realitzà múltiples col·laboracions, coneixeria el grup Dau al Set i Joan Prats (aquell barreter fundador d'ADLAN i promotor del Club 49 –un grup conspicu de persones atentes a l'art nou, com el va descriure Ferrant–), i en aquest intercanvi d'amistats l'escultor li presentaria Josefa Tolrà, mèdium i artista que, mentre es trobava en trànsit i amb veu possessa, resoldria dues qüestions fonamentals que li havia plantejat Brossa: què és l'art?, i què és la pintura?: l'art –va dir– és “un correu de tipus pràctic” i la pintura “és la naturalesa, però no t'oblides que tu també ets la naturalesa.”<sup>20</sup> Hi ha una definitòria claredat *mediúmnica* en les seues paraules; amb la primera resposta resumeix l'obra de Brossa; amb la segona, la de Villèlia: prendre de la naturalesa per a transfigurar-la, des de la naturalitat, en una naturalesa imaginària. O, dit d'una altra manera, tornar l'art a la vida, aspiració inscrita en el treball de Villèlia i en tot el projecte avantguardista. Villèlia va realitzar escultures lleugeres i mòbils, però també va treballar amb estructures reticulars de caràcter orgànic, va idear muntatges, peces combinables al gust de l'espectador i a París, quan sota les llambordes hi havia la platja, va anar dibuixant i trepant el paper com a material escultòric. I a l'Argentina i l'Equador va enriquir la seua obra amb el coneixement de les cultures precolombines, la seua història, les seues perspectives del màgic i la seua relació amb la naturalesa.

I de sobte són els anys seixanta: mercat comú i turisme, èxode rural i emigració, l'enduriment de les vagues, el “contuberni de Munic”, el Seat 600 i una televisió en cada casa com a utopia quotidiana, el naixement d'ETA i la ruptura d'aquell matrimoni de conveniència entre la política cultural del franquisme i l'art d'avantguarda. Recordem, per exemple, la renúncia de Tàpies en 1959 a participar en l'exposició *13 peintres espagnols actuels* al Musée des Arts Décoratifs de París, que aniria desencadenant les negatives posteriors a col·laborar amb exposicions oficials de Saura o Millares.<sup>21</sup> És el temps de l'oposició des de l'interior al règim franquista; doblement interior per part de la societat civil espanyola –joves universitaris, treballadors amb consciència social, sindicalistes, nacionalistes, intel·lectuals i artistes compromesos (en virtut de la teoria sartreana del compromís, la responsabilitat de l'artista i la idea de testimoni)–, però també per una tèbia contestació interior en el si mateix del franquisme, nascuda del conflicte entre monàrquics falangistes i catòlics i quan persones inicialment afins al règim van sentint la urgència ètica de separar-se'n. Una suma de dissidències. Alhora es prohibeix a Espanya l'exhibició de *Viridiana* de Buñuel, guanyadora a Cannes, i es dona l'ordre de destruir la cinta, que l'actriu protagonista, Silvia Pinal, aconseguirà salvar; el poeta Marcos Ana és alliberat després de vint-i-dos anys i set mesos al penal de Burgos: “El meu pecat és terrible; vaig voler omplir d'estrelles el cor de l'home”, va escriure. Luis García Berlanga estrena *El verdugo* al Festival de Cinema de Venècia en 1963, “un dels majors libels que s'han fet mai contra Espanya”, segons Alfredo Sánchez Bella, en aquell temps ambaixador d'Espanya a Roma. Setmanes abans, els anarquistes Francisco Granado i Joaquín Delgado van ser executats i encara estava recent l'afusellament de Julián Grimau. És el desplegament commemoratiu dels XXV Años de Paz amb l'encàrrec a Emilio Pérez Piñero i el *Pabellón transportable para exposiciones* (1964). En contestació: l'exposició *España libre 1964-1965*, dedicada a l'art antifranquista espanyol, organitzada en diverses ciutats italianes governades per ajuntaments comunistes i amb la implicació de Giulio Carlo Argan i Mario de Micheli. 1965 és l'any en què els catedràtics José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván i Agustín García Calvo van ser expulsats de la Universitat, i José María Valverde i Antonio Tovar renunciaven voluntàriament a les seues càtedres com a protesta.

Al començament de la dècada, en 1960, Àngel Ferrant presenta a Venècia la seua *Escultura infinita*, un grup d'obres produïdes entre 1958 i 1960, un concepte o una “família” de treballs més que una

<sup>20</sup> La trobada entre Brossa i Josefa Tolrà es conta en Maria Lluïsa Borràs: *Villèlia*. Polígrafa, Barcelona 1974, p. 118.

<sup>21</sup> Aquesta tensió, al final dels anys cinquanta i principi dels seixanta, va donar pas a un progressiu distanciament de posicions, que ja s'anuncia en la carta de Suárez de Puga a González Robles amb motiu de la preparació de l'exposició *New Spanish Painting and Sculpture* al MoMA: “Tu bé saps que el problema amb què ens enfrontàvem era el de la postura dissident, ridícula i desagraïda d'aquells pintors que Espanya havia presentat al món i actualment fan tempteigs d'independència artística i d'altres classes”.



sèrie; dènou conjunts de ferro constituïts per unitats d'acoblament variables, o peces mòbils (un mínim de dues unitats i un màxim de catorze), que poden encaixar-se de diverses formes, de manera que la forma final del conjunt, o de l'obra, és susceptible de múltiples variacions. A aquesta família pertany la sèrie *Venecia*, de la qual tenim ací la n.º 10 (1958). Mentrestant, a València es presenta a l'Ateneu, per iniciativa del grup Parpalló, l'*Exposición conjunta de arte normativo español*.<sup>22</sup> Mostra articulada com a manifest d'un moviment que discuteix el terme abstracció per a referir-se a allò no figuratiu, pel que implica d'allunyament de la realitat, i que s'inscriu en una tradició pictòrica diversa i aliena a aquesta distinció. A més, busca intervindre en el món i, com diria Giménez Pericás, "anul·lar el vell divorci entre la ciència l'art i l'ètica"<sup>23</sup> i millorar les condicions de vida. Per a això convida a participar el disseny, l'arquitectura, l'urbanisme... A Barcelona i Madrid es du a terme una important exposició de Julio González; a la Sala Gaspar es mostren trenta quadres nous de Picasso; a la Galeria Darro, organitzada per Moreno Galván, hi ha una selecció d'artistes ibèrics i ADLAN, i entre aquesta mostra i les altres es treballa "per a establir les baules precioses d'aquesta modernitat que hui ha arribat a ser element quotidià de la vida espanyola. I, a més, perquè sabíem que el que van constituir descobertes d'aquest decenni clau haviem quedat sumides en una espècie de nebulosa, després de la commoció de la nostra guerra".<sup>24</sup> Entre final dels anys cinquanta i els seixanta es va tractant de recuperar la memòria de les avantguardes, i en tensió o diàleg amb l'informalisme i abstraccions expressionistes o surrealitzants conviu una voluntat analítica que pensa la forma, el moviment i l'espai des de la recuperació d'una tradició present en el cubisme i el constructivisme –que serà fonamental per a l'escultura i la intenció originària de la qual podem entendre perfectament a través de la peça de Salvador Montesa *Construcción V* (Construcció V) (1958)–. Es tracta d'una abstracció geomètrica que, del concretisme al normativisme, comprén una cruïlla de referències, concepcions teòriques i desenvolupaments pràctics molt diversos: l'art constructiu, l'art concret, l'art cinètic, l'art òptic...

No obstant això, molt abans, ja en 1947, Palazuelo realitzarà les seues primeres composicions abstractes. Acabades de restablir les relacions amb França i oberta la frontera, se'n va a París, on es troba amb Eduardo Chillida (amb el qual arribarà a compartir taller, en la petita localitat de Villaines-sous-Bois); dos anys després, també hi va Eusebi Sempere, becat pel Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), fugint de l'"ambient provincià i vulgar de València". Un ambient que, com era d'esperar, rebrà molt críticament aquell mateix any una exposició de les seues primeres composicions abstractes. Però ja hem parlat, o ja ens ha contat Alfaro –del qual podem veure *Mòduls 3 A de 1967*–, la transcendència parisenca en el desenvolupament de l'abstracció geomètrica espanyola. Sense detriment que la crítica veja també ací, com en l'informalisme, la seua espanyolitat intrínseca –" El Quixot... També és capaç d'estrényer rosques en l'edifici tecnològic anomenat segle xx", escriu Aguilera Cerni–). Per a Alfaro, el seu pas a l'escultura va ser

un problema d'espai, donant a la paraula *espai* el significat més vulgar que tota la gent entén: espai en el sentit de capacitat. Les coses que faig se m'ixen del quadre, del pla. Necessite més lloc i no tinc més alternativa, me n'isc, me'n vaig a l'espai. Els mitjans han de canviar, ja no em serveixen el llapis, els pinzells i els colors; comence a utilitzar filferros i la llanda dels pots de conserva, el que tinc més a mà.

En 1959 s'integra en el Grup Parpalló, i contribueix a aquesta reorientació ideològica del normativisme. Alfaro anirà de la fusta a l'acer inoxidable, i després vindran les seues escultures públiques, basades en les variacions d'una estructura, la "generatriu": múltiples varetes o tubs d'acer o d'alumini d'origen industrial desplegadas en complexos ventalls; figures indeterminades, caracteritzades per la seua economia de mitjans i la seua capacitat canviant en funció del punt de vista i de la llum. Com proposava el normativisme, per a Alfaro les formes geomètriques abstractes eren sempre evocatives, al·lusives a conceptes morals, polítics o experiències vitals o històriques.

Palazuelo no tornarà a instal·lar-se a Espanya fins a 1969, i no farà una exposició individual fins a 1973, a pesar d'haver rebut un reconeixement internacional. Una vegada establert a Espanya, la seua dedicació a l'escultura està estretament relacionada amb la col·laboració establida amb l'escultor Pere Casanovas. L'opció del llenguatge de l'abstracció geomètrica suposa per a Palazuelo una conclusió que ja no abandonarà mai, com ho demostra *Horizontal I* (Horitzontal I), de 1980. Hi ha en Palazuelo una ra-

<sup>22</sup> Art Normatiu Espanyol va ser un moviment d'avantguarda de breu existència, però profundament renovador, que va integrar l'Equipo 57, Equipo Córdoba, Grupo Parpalló, Manuel Calvo i José María de Labra, i en el qual van participar crítics com Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericás i José María Moreno Galván.

<sup>23</sup> Antonio Giménez Pericás: "Arte Normativo". *Acanto Cultural*, núm. 8, maig-juny, Madrid, 1960. Citat en Francisco Calvo Serraller: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Ministeri de Cultura - Fundació Santillana, Madrid 1985, vol. I, p. 478.

<sup>24</sup> José María Moreno Galván: *Goya*, núm. 36, Madrid, maig-juny 1960.



dicalitat abstracta, una espècie de fe que s'expressa en la seua fascinació per la mística d'origen islàmic, per una cultura que proscriu la representació figurativa, pels escrits d'Henry Corbin –en particular sincretisme amb la filosofia presocràtica–, que fa que definisca el seu treball com la manipulació d'"un codi d'ordres preexistents", en què la geometria seria una de les manifestacions d'aquest codi.<sup>25</sup> Una transcripció intuïtiva o il·luminada de les lleis de la naturalesa, a través de la seua interiorització i del domini de la matèria –que és possibilitat i latència–, i la forma com a ordenació de la potència inscrita en la matèria. Una encarnació que en la seua obra suposaria no una representació, sinó una presència d'aquests principis subjacent darrere de la naturalesa. Una transcendència de la forma a través d'una indagació paroxística en la realitat, que troba la seua font en l'islam i s'allargarà des de Zurbarán fins a Picasso.<sup>26</sup> No obstant això, les figures amb més ascendència en l'abstracció geomètrica seran Chillida i, sobretot, Oteiza, els èxits respectius dels quals en la Biennal de Venècia en 1958 i la IV Biennal de São Paulo en 1957 ja hem assenyalat.<sup>27</sup> A Guipúscoa es crea el grup Gaur,<sup>28</sup> en el qual participen els dos i que es proposa recuperar l'herència moderna de l'art d'una "escola basca", truncada per la Guerra Civil i la dictadura, i establir un diàleg amb l'avantguarda internacional, des d'aquesta tensió entre l'afirmació identitària i l'obertura a un panorama internacional que també recorre l'art espanyol del segle xx. Durant aquest període, en decisions formals tan diferents com les de Ferrant, Villèlia, Tàpies o Oteiza, hi ha una espècie d'impregnació d'un *pathos* existencialista, que procediria de l'ambient intel·lectual de l'època i que, a través de la reflexió sobre el problema de la creació com a acció, com a praxi i compromís, va edificant una espècie d'abstracció lliure i humanista, ja siga lírica, surrealitzant o geomètrica. Un humanisme que en el cas d'Oteiza té més a veure amb el sentiment tràgic de la vida i el problema de la identitat del poble, i la seua reconstrucció estètica d'Unamuno, que amb Sartre. Oteiza té cap a la naturalesa, cap al paisatge, alguna cosa més que una mirada romàntica, és naturalesa, creació i font de sentit. És "paisatge integral" en la confluència de l'entorn natural i les solucions espirituals per a l'existència. Com en l'Escola de Vallecas, hi ha una percepció del paisatge com a "lloc", com a espai perquè hi habite l'humà, i com en aquells, també, una reconsideració del primitiu en la desolació de l'home que, fins i tot desproveït de solucions, ingressa en el paisatge, per a anar fent d'ell "paisatge de l'ànima". En Chillida hi ha l'atracció per la matèria, alhora resistent i volent ser orientada o regida per la reflexió: dúctil i rebel; és una altra forma d'intersecció de l'humà en la naturalesa, entre la "geometria dels sistemes" i l'"impressionisme de les sensacions", escriurà Octavio Paz.<sup>29</sup> Ni essència ni aparença, ni allò pensat ni allò vist: el món com a equilibri, com a convergència. És molt visible en *Yunque de sueños XIII* (Enclusa de somnis XIII) (1962), abstraccions en ferro forjat sobre pedestal de fusta, en una inversió quasi paradoxal, en precari equilibri. Amb freqüència veiem en Chillida el ferro sorgint de la naturalesa i hi ha alguna cosa que sempre em fa pensar en aquesta dualitat home/naturalesa com un anunci de la tragèdia de l'antropocè; com una melancolia per aquesta vinculació, per aquest equilibri perdut, com si ens advertiren del drama implícit a ser "déus tecnològics i dimonis morals", a ser "superhomes científics i idiotes estètics", com diria Lewis Mumford.<sup>30</sup> Naturalesa i raó semblen dibuixar-se en el seu propi espai de treball, com diria Celaya: "Y así surgen del caos los dioses prometéicos / Encima del taller está el / estudio, / la mesa del dibujante y el ingeniero de sueños, los cálculos razonados, los proyectos."<sup>31</sup> Epígon acadèmicista de l'escola basca, escultor, poeta i assagista és Ricardo Ugarte, de qui ací podem veure *Estela n.º 2* (1971) i *Estela n.º 8 o Triple noray* (1972). Característiques són les seues obres realitzades amb mòduls de ferro industrialitzat, units amb soldadura elèctrica i a vegades pintats; el seu treball s'identifica amb els processos constructius de l'arquitectura contemporània, i desenvolupa una abundant labor en l'espai públic. Sembla com si ací aquella vinculació amb el paisatge ja estiguera definitivament perduda.

<sup>25</sup> Conversa entre Pablo Palazuelo i Santiago Amón publicada originàriament en *Revista de Occidente*, núm. 7, Madrid, 1976, i recollida en *Pablo Palazuelo: Escritos. Conversaciones*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Múrcia 1998, p. 19.

<sup>26</sup> Conversa amb Félix Guisasaola publicada en la *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, núm. 44, Madrid, 1981, i recollida en *ibidem*, p. 70.

<sup>27</sup> De fet, inicialment s'havia pensat que concorregueren conjuntament a la Biennal de São Paulo, però Chillida va declinar l'oferta perquè estava preparant la seua participació a Venècia. Finalment va ser convidat José Planes; deu escultures seues de caràcter figuratiu i deu d'Oteiza, en una salomònica decisió que expressava la cohabitació d'opcions.

<sup>28</sup> De Gaur formaran part Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, Amable Arias, José Antonio Sistiaga, Néstor Basterretxea i José Luis Zumeta.

<sup>29</sup> Octavio Paz: "Entre el hierro y la luz", en *Correspondencias. 5 arquitectos 5 escultores*. Ministerio de Obras Públicas, Madrid 1982, p. 73.

<sup>30</sup> En aquest escrit Mumford especifica, a continuació, el sentit amb què utilitza el terme *idiotes*: "idiotas, claro está en el sentido griego de individuos completamente privados, incapaces de comunicarse o comprenderse entre sí". Lewis Mumford: *Arte y técnica*. Pepitas de Calabaza, Logronyo 2014, p. 178.

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

Com ja hem dit abans, Estampa Popular havia aparegut a Madrid a final dels anys cinquanta per l'afany de Pepe Ortega (José García Ortega), i es va estendre ràpidament a Sevilla per iniciativa de Francisco Cortijo, i a Còrdova, Galícia i Euskadi gràcies a Agustín Ibarrola –que al costat de María Dapena, Giménez Pericás i Vidal de Nicolás patiria presó per les seues idees polítiques–. La primera exposició del grup va tindre lloc en 1960, a Madrid, però pesava llavors sobre Ortega una ordre de crida i cerca per militància comunista i estava exiliat, de manera que no hi va poder assistir. Realisme i compromís anaven de la mà a Europa. Era llavors un moviment en expansió en les arts –el cinema neorealista, el teatre èpic de Bertolt Brecht– i ací Alfonso Sastre, o la poesia de Gabriel Celaya i Blas de Otero; i el marxisme anava superposant-se a l'existencialisme. Però en Estampa Popular parlar de realisme pot donar lloc a confusió, atés el segrest a què ha estat sotmés el terme; és realista quant a la seua preocupació per la realitat social, però en l'àmbit formal caldria dir figuració; hi havia molta més proximitat amb l'expressionisme alemany o amb Picasso que amb les directrius artístiques soviètiques. En qualsevol cas, el que els unia era l'antifranquisme militant i no qüestions d'estil; encara que sí que exerciren una certa sospita conjunta sobre la inoperància política dels radicalismes lingüístics que partia d'un debat sobre la funció social de l'art i d'una preocupació per l'accés a aquest de la majoria; per l'imperatiu ètic de donar testimoniatge; i per la funció educativa o conscienciadora. L'Equipo Crónica naix a València en 1964 com una derivació (i ací el debat és si és com a efecte de derivació o més prompte d'evolució o dissidència) d'Estampa Popular, que gira cap a un llenguatge més pop que popular, fundat en la reutilització de la imatge, en la producció d'imatges sobre imatges. Relectura de la cultura visual de l'època que, en determinats moments, es mescla amb la manipulació crítica de representacions provinents de l'alta cultura, especialment de la pintura clàssica espanyola dels segles XVII i XVIII, i que elabora una crítica més irònica o satírica que dramàtica, no sols del franquisme sinó especialment del capitalisme, de la societat de consum, de la cultura de masses, de la “tradicció espanyola” i de la condició *pompier* de l'art. “Com tu saps són els problemes nacionals i populars de la cultura els que més em preocupen, els que pense que caldria abordar [...]”, explicava Rafael Solbes en una carta a Joan A. Toledo; però allunyat de xovinismes i folklorismes tant com d'antiintel·lectualismes, o d'un obrerisme estret.<sup>32</sup> L'exemple del que diem el tenim en el seu *Conde duque o el Morrosko de Olivares* (1970), una imatge grotesca del favorit de Felip IV, “a la manera de Velázquez”, però no com el retrat eqüestre que hi ha al Prado, sinó com a paròdia d'una atribució a Velázquez que hi ha al Museu d'Art de São Paulo i amb uns guants de boxa i un títol que al·ludeix a Urtain, “el morrosko de Cestona” (la *spanish typical* vam dir que havia dit Brossa). Dos anys després de l'Equipo Crónica es funda l'Equipo Realidad, format per Joan Cardells i Jorge Ballester, que treballaran junts fins a 1976 en estreta col·laboració amb el grup valencià d'Estampa Popular i des de pressupòsits crítics comuns. Són anys d'intensa activitat col·lectiva dels artistes a València, a més dels ja esmentats: Boix, Heras i Armengol, Antes del Arte, Ara... En aquell moment, Àngela García realitza un pop en diàleg i contestació amb els mitjans de comunicació, treballant com a il·lustradora per a *Triunfo* i desconstruint la iconologia dominant del femení, en un context realment complicat, quan és cert que existia un moviment feminista molt combatiu, però que havia de desenvolupar-se entre la dreta tradicional i la seua imatge de la dona i una esquerra oficial que semblava que tenia altres prioritats abans que la lluita feminista. A partir de la dissolució de l'Equipo Realidad, Joan Cardells desplega una intensa labor com a artista en solitari amb el llapis i el paper com a eines fonamentals, però experimentant també amb l'escultura en cartó, en ferro colat i fibrociment, un material “sord i silenciós”, tal com indica ell mateix, per a una obra sintètica i continguda. Escultures que anomenarà “uralites”, en referència a la marca més popular d'aquest material, i del qual podem veure dues peces realitzades entre 1977 i 1982. Menys sord i silenciós és el treball en solitari realitzat abans de la dissolució de l'Equipo Realidad: cinc catifes de llana sobre canemàs, una de les quals estava dedicada a l'atemptat a Carrero Blanco i les altres quatre a la tromboflebitis que patia Franco.

## 7. SOMNI, DESENCANT, EUFÒRIA I MERCAT

Des de la segona meitat dels anys seixanta fins a final dels setanta, l'anhel de llibertat política corre en paral·lel amb una profunda voluntat de renovació dels comportaments artístics. És un temps de sinergia entre l'art i la intel·ligència col·lectiva, en un impuls contestatari, un esclat d'*agitprop* en fullets, cartells i revistes del qual participen Chillida, Remigio Mendiburu, Néstor Basterretxea, Oteiza o l'Equipo Crónica, que amb el pseudònim de equipo gráfico s'encarregarà de la imatge del Partit Comunista del País Valencià.<sup>33</sup> Són els anys de l'atemptat del Comando de Lucha Antimarxista a la *Suite Vollard* de

<sup>32</sup> Ressenyat per Gustau Muñoz: “El Equipo Crónica y el contexto político de los años setenta (del franquismo a la transición)”, en *Caso de estudio. Equipo Crónica. Mirándose en el espejo de la vanguardia*. IVAM, València 2019, p. 6.

<sup>33</sup> Sobre aquest tema es pot veure Teresa Millet: *Caso de estudio. Equipo Crónica. Mirándose en el espejo de la vanguardia*, op. cit.

Picasso en la Galeria Theo, del procés de Burgos i el tancament d'intel·lectuals a Montserrat, el temps dels Encuentros de Pamplona (1972),<sup>34</sup> de la detenció de Moreno Galván per una conferència sobre Picasso a la Universitat Complutense i del posterior tancament d'artistes al Museu Nacional del Prado reclamant la seua llibertat, i de la detenció de Genovés per *L'abraçada*, que en realitat es diu *L'amnistia*, i de nou tancaments al Prado; i Carrero Blanco, la perruca de Carrillo i *Ajoblanco*, *Triunfo* i *Hermano Lobo*, així com els fets de Montejurra. I sobretot, per fi, la mort de l'"Inmortal Caudillo". La transició i les primeres eleccions (l'"entretanto aterrador", que diria Bergamín). I quan l'exposició *España. Vanguardia artística y realidad social*, en la Biennal de Venècia de 1976.<sup>35</sup> El *Peine de los vientos* (1977) de Chillida. I encara prohibicions com la de l'exhibició d'*El crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979). I l'art, bé fora geomètric o "normatiu", figuratiu com el d'Estampa Popular, o bé anunciara el conceptualisme, assumeix la seua responsabilitat social. I això produeix també sens dubte el seu fantasma quan és imperatiu que redueix el valor de l'obra a l'explícit; no així quan, fins i tot sent polític, és entès com un espai d'investigació i qüestionament, de ruptura, que proposa una profunda reconsideració de les fonts materials i conceptuals anteriors. Assistim a un intent de dessacralització de l'art i de desplaçament de la representació cap a la presentació. S'explora intensament la potencialitat transformadora de nous cabals: productes i tècniques provinents ja siga de la tecnologia, de la cultura popular o de la naturalesa que, des d'una reconsideració absoluta, ocupen el lloc dels recursos tradicionals. Progressivament, les diverses disciplines s'integren entre elles: la poesia, el teatre, el cinema, la música, la dansa o la pintura; i al procés creatiu s'incorporen concepcions i maneres de fer provinents de la sociologia, la psicoanàlisi, la política, la ciència, l'antropologia, etc.

Al gener de 1966 es crea, en col·laboració amb IBM i amb una profunda perspectiva interdisciplinària, el Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid (CCUM), el qual, amb la voluntat de cedir els seus ordinadors per a desenvolupar investigacions artístiques i a través del seminari *Generación automática de formas plásticas*, coordinat per Ignacio Gómez de Liaño, possibilitarà traslladar models tècnics d'investigació i debat al camp artístic, la qual cosa generarà un ampli marc de pensament sobre l'aplicació de la tecnologia computacional a la creació de nous sistemes formals i estètics. En aquest projecte van intervindre, entre molts altres, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, Vicente Aguilera i Cerni, José María Yturralde, Elena Asins... Yturralde, gràcies a la computació, podria dotar allí d'un caràcter sistemàtic la investigació que de manera intuïtiva es desenvolupava sobre les *Figuras imposibles* (Figures impossibles). L'ordinador hauria generat i dibuixat amb plòter les figures de tres, quatre, cinc i sis vèrtexs units per mitjà de barres rígides, de les quals es triarien les més paradoxals. En aquesta exposició podem veure una *Figura imposible* (Figura impossible) de 1972 de la sèrie *Cuadrados* (Quadrats): variacions de figures geomètriques que proposen una paradoxa visual, una ambigüitat perceptiva sobre la seua bidimensionalitat o tridimensionalitat. També Soledad Sevilla participaria en aquella experiència del Centre de Càlcul. No obstant això, el que valora d'aquell període és molt més l'aspecte vivencial, en tant que trobada amb altres artistes, que l'interés des del punt de vista estrictament creatiu:

<sup>34</sup> Els *Encuentros de Pamplona*, organitzats en principi amb el patrocini de la Diputació Foral de Navarra i l'Ajuntament de Pamplona, però fonamentalment amb el suport del patrocini de la família Huarte, van sorgir com la iniciativa privada de suport a l'organització d'un esdeveniment musical per part del grup ALEA (Luis de Pablo i José Luis Alexanco), però el projecte de seguida adquireix dimensions d'un festival internacional en el qual tenen cabuda les noves manifestacions artístiques, poètiques i cinematogràfiques. Van comptar amb 348 participants. Artistes plàstics, cineastes, músics i intel·lectuals de totes les disciplines: art electrònic, *performances*, videoart, poesia pública, pintura i escultura, música electroacústica, música aleatòria... Al llarg de la setmana van aconseguir convocar, a més, unes quantes desenes d'artistes internacionals com John Cage, Steve Reich, Michael Nyman, etc., i van comptar amb una amplíssima participació de públic.

<sup>35</sup> Al juliol de 1976, en la Biennal de Venècia, s'inaugurava *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, una exposició projectada per una comissió integrada per crítics d'art, artistes i arquitectes com Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, Manolo Valdés i Rafael Solbes (Equipo Crónica), Alberto Corazón, Tàpies, Saura, Ibarrola, Oriol Bohigas, Manuel Pérez i Eduardo Arroyo. Els artistes que hi van participar van ser Enrique Castelo, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Julio González, Joan Miró, Pablo Picasso, Josep Renau, Alberto Sánchez, Àngel Ferrant, Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo, Alberto Corazón, Equipo Crónica, Joan Genovés, Agustín Ibarrola, Monjalés, Lucio Muñoz, José García Ortega, Julián Pacheco, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Equipo 57, Manuel Millares, Josep Guinovart, Estampa Popular, José Hernández, Modesto Roldán, Jorge Castillo, Albert Ràfols-Casamada, Joan Brossa, Luis Gordillo, Broto i Jordi Teixidor. A proposta d'Arroyo, la rotonda s'obria a un petit habitacle ocupat per aquesta Mesa de los ausentes, amb les estovalles blanques, la vaixel·la disposada i les cadires buides que melancòlicament esperaven aquells que no havien pogut tornar a casa, entre altres, Pau Casals, Miguel Hernández, Manuel Azaña i Carles Rahola. Dins es va plantejar la instal·lació documental (fotocòpies de periòdics, textos i fotografies) d'una cronologia artísticopolítica de la resistència antifranquista i una secció dedicada al Pavelló Espanyol en l'Exposició Internacional de París de 1937. Hi hagué un ampli programa d'activitats públiques (concerts, pel·lícules, lectures, representacions teatrals i exposicions). En aquestes activitats van participar, entre altres, Alfonso Sastre, Rosa León, Núria Espert, Maria del Mar Bonet i Paco Ibáñez, a més de col·lectius com Els Joglars, el grup Tábano, etc. El projecte volia proposar una anàlisi de les relacions entre art i política abans i després de la Guerra Civil, reivindicant una línia de continuïtat amb les primeres avantguardes i sense oblidar la veu de l'exili. A més, es volia contestar a la imatge de la cultura espanyola en l'exterior que havia construït el franquisme.



Pel que fa a l'ordinador no era el meu medi: el fet de la geometria m'interessava, però no recolzat en la màquina, en l'ordinador o en la tecnologia, preferia una geometria que podríem anomenar més blana, més emotiva, que és potser una de les característiques que ha tingut sempre el meu treball. En la meua obra no hi ha tant un procés que passe per un esforç intel·lectual previ, sinó que més prompte es recolza en unes emocions [...].<sup>36</sup>

Ací podem veure una escultura de 1971-72, que és l'acoblament de quatre planxes de metacrilat carregolades i pertany a una manera de fer serial i geomètrica de la voluntat analítica de la qual anirà allunyant-se per a acostar-se a una proposta més poètica en instal·lacions o intervencions ambientals, profundament emocionals (en les quals així i tot perviu una voluntat d'ordenació, una certa analítica present a vegades en la trama o un desenvolupament serial) on el vital o l'orgànic, la naturalesa, la llum i la matèria són presents.

L'aflluència d'aquesta multiplicitat de recursos, a la qual ens hem referit abans, i la llibertat del seu ús es posen al servei d'una concepció i representació diferent de l'espai, del moviment, del temps, i d'allò que podríem anomenar el teatre de l'art; els seus espais escènics, els seus actors: la institució en definitiva. L'escultura, com que és la disciplina que, històricament, estava més lligada a l'exaltació de l'ofici, al naturalisme i la monumentalitat i la noblesa dels materials, va ser la més sacsejada per la irrupció de la modernitat, de l'avantguarda, de l'experimentalisme; fins a l'extrem que el seu decurs en aquest temps ha anat proposant la seua dissolució com a realitat autònoma, i ha fet que ja ens siga impossible entendre-la des de la vinculació a una materialitat pròpia. La cohabitació de les reflexions sobre el buit, l'espai i el temps està en el centre d'aquest procés d'obertura, expansió o desmaterialització que ha fet, com diria Rosalind Krauss,<sup>37</sup> que una sèrie de coses bastant sorprenents –corredors amb monitors de televisió, grans fotografies que documenten excursions campestres, etc.– hagen anat fent de l'escultura una categoria infinitament mal·leable. En aquesta línia de reconsideració dels recursos i les fonts de l'art i en una pregunta que s'estén també cap a la voluntat de dissoldre la diferència entre art i artesanía, art culte i popular, es troba el treball d'Aurèlia Muñoz, un treball que, mirant cap al popular i el domèstic, ha patit la marginació que ha experimentat en general la producció tèxtil en la seua consideració com un art menor elaborat tradicionalment per dones (tradicció que ja ve de la Bauhaus, encara que gaudira d'una certa apreciació durant les dècades dels anys seixanta i setanta). I és que l'art modern i contemporani, a pesar dels seus experimentalismes i obertures, a la seua radical condició crítica, està tan travessat com qualsevol altra manera de fer per la cultura patriarcal. Ara, Aurèlia Muñoz, que no obstant això va ser figura de referència “en el seu àmbit” –participant en la Biennal de Lausana en els anys 1971, 1973 i 1977, i en la Biennal de São Paulo en 1973–, és hui una de les escasses artistes espanyoles presents en la recent reobertura de la col·lecció permanent del MoMA. Entre les seues peces té un *Homenatge a Gaudí* que em fa pensar en aquesta transcendència de l'artesanía com a font per al modern en la seua reconsideració del fet artístic. Una cosa que, contradictòriament, com a herència enriquidora de l'arquitecte, tant apreciem en Gargallo o Julio González i que tan poc ens serveix per a apreciar en l'art tèxtil. Quan Aurèlia Muñoz integra maneres de nuar autòctones amb altres provinents de cultures orientals, s'emmarca també en aquesta rica línia d'investigació sincrètica que veu en el tradicional no una invariable, sinó una potència per a la fusió amb altres cultures, amb altres llenguatges, amb diverses maneres de fer populars o no. Com diria Vicente Aleixandre, que troba en la tradició font per a la revolució.<sup>38</sup> Tenen les seues peces un valor afegit per a aquesta exposició en la seua investigació sobre les possibilitats volumètriques del teixit, del macramé, del tapís com a forma d'expressió tridimensional i integració o diàleg amb l'entorn. Una investigació en la qual, a través de diferents maneres de tractar el mitjà, aconseguirà estructures autònomes en si mateixes que, fins i tot sent transformables, es van alliberant del mur, i que la porta a desenvolupar en gegantesques instal·lacions, escultures monumentals, peces aèries i obres transformables que s'adapten a l'entorn que va denominar “flexions de l'espai”. I proposa impensades possibilitats per a un recurs tradicionalment restringit a l'espai pla, a la bidimensionalitat, i que perverteix a través d'una sofisticada investigació tècnica i un sorprenent canvi d'escala.

<sup>36</sup> Santiago Olmo: “Geometría poética. Entrevista con Soledad Sevilla”. *Lápiz*, núm. 112, Madrid, maig de 1995, p. 27-28.

<sup>37</sup> Rosalind Krauss: “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

<sup>38</sup> Encara que Vicente Aleixandre es referisca en el seu discurs d'acceptació del Premi Nobel –“Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas”– més a una tradició culta que popular, sí que s'oposa clarament a aquesta visió conservadora que entén la tradició com a ombra vigilant i no com a il·luminació o fulgor. Aleixandre la concep vital, creadora en la seua obertura al canvi. I diu (cite desordenadament) “No us sorprenga, doncs, que un poeta que va començar sent superrealista faça hui l'apologia de la tradició”, i apel·la a una “tradició, no vertical sinó horitzontal, la que ens ocorria com a al·licient i fraternal emulació des dels nostres costats, al costat mateix del nostre camí”. “Perquè, sens dubte, poesia, art, és sempre, i abans de res, tradició, de la qual cada autor no representa una altra cosa que la de ser, com a màxim, una modesta baula de trànsit cap a una expressió ètica diferent”, “en aqueix llarg pretèrit, obert de sobte davant la nostra mirada com un llarg llampec d'ininterrompuda bellesa”.



Probablement és ací el grup Zaj, format en els seus inicis per Juan Hidalgo, Walter Marchetti i Ramón Barce, la més clara expressió d'aquesta profunda renovació de les pràctiques artístiques, de l'ambició experimentalista que es va donar en els anys seixanta, i un important antecedent de les tendències conceptuals a Espanya. La incorporació, en 1967, d'Esther Ferrer enriqueix profundament el grup des de la seua aportació d'una mirada de gènere i la seua activitat performativa. En aquesta exposició podem veure una peça seua en vídeo realitzada després d'haver viscut a Nova York: *Acciones corporales* (Accions corporals) (1975), que inclou quatre de les seues "accions" més reconegudes: *Íntimo y personal* (Íntim i personal), *Performance*, *Huellas/Espacio/Sonido* (Petjades/Espai/So) i *Medición del espacio con el cuerpo* (Mesurament de l'espai amb el cos). L'obra mostra escenes en un espai domèstic, sense decorar, que l'artista despulla, ocupa i recorre. Els seus moviments mesuren el seu cos, el seu cos mesura l'espai i la seua acció, el temps. És el domini de la mesura; la coerció implícita en allò mesurable. Però no hem d'oblidar que també ací el qui tinga ulls veurà: el cànon, el normatiu, com a forma d'imposició i control (sobre el que insistirà, per exemple, en *Íntimo y personal* (1977)); la reclusió a la privacitat del femení; l'exhibició cosificant del cos de la dona..., en definitiva, el qüestionament de la identitat femenina com a constructe patriarcal. L'obra conté en si les preocupacions fonamentals que recorren l'obra de Ferrer: cos/espai/temps, sempre des d'una perspectiva feminista, entorn de les quals articula, en un quefer multidisciplinari, tant *performances* com a obres plàstiques, peces sonores, escriptura, vídeo i fotografia. És a dir, el cos crític, el cos com a coneixement, experiència i matèria, cos en resistència al discurs dominant i rendit al poder del temps. Aquesta peça, *Acciones corporales*, es va repetir en 2013 en una acció característica també del treball d'Esther Ferrer: la serialització, les variacions, la repetició com a acte impossible i mesura. Sobre aquesta repetició conversen Esther Ferrer, Mar Villaespesa i Laurence Rassel:

És el que et porta a "repetir" en 2013 les *Accions corporals* de 1975, en les quals el teu cos, per mitjà d'una sèrie de moviments, es mesura amb l'espai i en l'espai, l'altra categoria que al costat del temps construeix la teua obra?

En elles el meu cos esdevé subjecte i objecte. Sempre he pensat que fer-les ja vella canviaria la percepció de l'acció. L'exposició del MAC/VAL va ser el moment per a fer-ho. El resultat és interessant per moltes raons: per exemple, els moviments i gestos canvien amb l'edat; a més, l'envelliment en una cara passa, però en el cos difícilment; les reaccions davant les imatges del nou vídeo van ser amb freqüència de rebuig. Pel que sembla, mostrar el meu cos als trenta anys és normal però passats els setanta-tants ja no ho és; i com a conseqüència, sembla que tot l'aspecte artístic de l'acció ja no compta.

Hi ha una dimensió de la fisicitat del temps que passa, de l'experiència, que només es pot entendre vivint-la en el propi cos. És a dir, que la teua imatge no és només un suport, és una dona que envelleix. I que mostra el seu cos perquè li pertany, i pot fer amb ell el que vulga. És una reivindicació feminista i hi estic totalment d'acord.<sup>39</sup>

Els conceptualismes o les pràctiques que es desenvolupen sota aquest terme, entés més o menys generosament, troben l'auge a final dels anys seixanta i durant els setanta, i comprenen una diversitat d'autors i grups –Zaj, Grup de Treball, Juan Hidalgo, Pere Portabella, Àngels Ribé, Concha Jérez, Eugènia Balcells, Muntadas, Benet Ferrer, Carles Santos, Pere Noguera, Valcárcel Medina...–, units per una actitud experimental que recorre a una àmplia diversitat de mitjans i pràctiques artístiques (instal·lació, escultura, fotografia, vídeo, arquitectura, *performance*) i posa l'accent en la idea. Nacho Criado ho explicava així: "que les idees s'expressen amb tota la seua intensitat [...] significa sobreposar-les al concepte de fisicitat de l'art en un sentit d'eternitat. El que presentem són aspectes físics, però sobretot es projecten idees en el temps". Des de les seues inicials i senzilles produccions en fusta, fins a les seues monumentals i característiques escultures de ferro i vidre, Nacho Criado es constitueix sens dubte en una de les figures fonamentals de l'art experimental espanyol. Però el seu treball no sols recorre a varietat de recursos, de mitjans i pràctiques; de la seua maleta trau referències de la història o del present de l'art, maneres de fer pròximes al dadà o minimalisme, al Povera Fluxus o al Land Art, en homenatges directes i mencions a Mark Rothko, Matthias Grünewald, Andrea Mantegna, Samuel Beckett i, per descomptat, Marcel Duchamp. Sobre aquest tema, escrivia Simón Marchán Fiz:

Una ràpida mirada retrospectiva a la nostra escena artística, particularment a la madrilenya, ens posa al corrent que Nacho Criado ha sigut un dels escassos creadors que, en el clima una mica asfixiant dels realismes variats, les provocacions purovisibilistes de l'òptic i el cinetisme o del gust exquisit abstracte,

<sup>39</sup> Catàleg de l'exposició *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Palacio de Velázquez, Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. Ed. MNCARS, Madrid 2017.

sintonitza de manera precoç amb un sentiment modern que a penes ens ha seduït. Com suposaran, pense en aquell que, deixant-se aclaparar per la puresa i la disciplina conceptual, es reclama al *ready-made* i desemboca en els comportaments artístics que se succeeixen des del minimalisme.<sup>40</sup>

Hi ha en Nacho Criado una manera de ser conceptual que s'allunya dels jocs tautològics o "antitautològics" que semblen nàixer d'un sentiment romàntic, no exempt d'ironia, que concep l'obra des de la seua materialitat i la seua caducitat o fragilitat, per a proposar una interrogació melancòlica sobre la ruïna, el temps i l'atzar; la seua obra analitza a través de plantejaments sovint processuals el comportament i l'evolució física i material de l'objecte, però des de la capacitat evocativa o significativa dels processos de transformació i la seua adequació a la idea:

[...] jo he tingut discussions al començament dels anys setanta per usar fotografies en compte d'usar fotocòpies. Pot ser cert que la fotocòpia té uns plantejaments ideològics en si mateixa i s'insereix en un context molt més asèptic, molt més dur i crític amb l'estètica dominant, però jo pense que si per a realitzar una obra necessites asfalt o creïlles, doncs treballes amb asfalt o creïlles..., i si necessites marbre, el mateix. Precisament una de les conquestes de l'art ha sigut alliberar els materials i poder ajustar perfectament idea i material. No es pot alliberar uns materials per a deixar-ne uns altres completament empresonats. És absurd parlar de material burgès, el que en tot cas serà burgesa és la idea.<sup>41</sup>

Per a Nacho Criado l'obra d'art era un procés en canvi constant, sempre inacabada, incompleta; i l'artista, només el principi, una cosa en l'origen, una part més del procés; després d'ell intervenien "els agents col·laboradors", el temps, l'atmosfera, els insectes, l'espai, l'espectador. En aquesta exposició podem veure *Dadá* (Dadá) (1971-1978) i *Luna* (Lluna) (1969), on els seus "agents col·laboradors", el temps, l'arna i el corcó, fan el seu treball. El pas del temps, el decurs, la identitat, la condició híbrida de la pràctica artística, la posada en qüestió de l'autoria, l'arquitectura i la naturalesa són qüestions que són presents en la seua trajectòria. Hi ha alguna cosa en les seues instal·lacions que em fan pensar en Eva Lootz, en la capacitat d'aquesta per a adequar les especificitats dels materials al seu discurs (el mercuri, el plom, l'òxid de ferro, el betum, la parafina, el feltre, la llana o el fang), per entendre les qualitats narratives o la pregnància històrica dels recursos que posa en joc. I per interpretar el sentit dels espais en què intervenen. Sempre des d'una perspectiva crítica en la qual la inquietud política es tradueix en preocupacions històriques, geogràfiques, ecològiques o antropològiques. És aquesta part dels conceptualismes desenvolupats a Espanya una mena de conceptualisme matèric i objectual –i poètic– que els allunya dels estrictes jocs de llenguatge d'altres conceptualismes. Podríem trobar tota una línia de treball, una sèrie d'intervencions, quasi monumentals, de grans escultures que des de molt diverses poètiques ens remeten a un revers de la monumentalitat (usant la terminologia d'Eva Lootz); en la humilitat dels materials i les arts menors d'Aurèlia Muñoz, en els processos naturals i les fractures de Nacho Criado, en la inquietud escenogràfica de les obres de Juan Muñoz.

També hi ha un menyspreu per la grandiloqüència, diferent, això sí, en la recerca de la transcendència dels signes quotidians, de les coses xicotetes en la pràctica poètica de Tàpies. En aquesta exposició, podem veure tres obres seues de 1987: *Matalàs*, *Llibre II* i *Crani 376*, que s'emmarquen en aquest ús primordial en l'obra de signes i objectes de marcat caràcter simbòlic, fidels en la seua imperfecta equivalència a la perdurabilitat en el temps de la seua capacitat metafòrica, a aquesta amplitud que li atorga la seua pervivència polifònica i la seua distància amb la lògica. Motius i materials (creus o lletres, plats o tasses, sabates i armaris), que una vegada emprats per Tàpies, es tornen recurrents, recursos repetits; variacions. El crani, el llibre, el matalàs, els objectes quotidians, sovint amb un gest imprès, o una empremta traçada són a més marca del caràcter profundament existencial de l'obra de Tàpies. El matalàs –fet un farcellet– és la casa al damunt, l'èxode, la mudança i la guerra, la precarietat de l'existència; el llibre, que exerceix una fascinació en Tàpies no sols pel contingut, per allò que diu, sinó com a objecte (era col·leccionista de llibres il·lustrats), apareix de múltiples formes en la seua pràctica artística, és la llegibilitat del món, el somni modern de la seua comprensió. No hi ha contradicció entre una lectura simbòlica de Tàpies, a deixar-nos portar per la iconicitat dels objectes, i la pura visibilitat com a detonant poètic; aquesta és precisament la seua excepcionalitat.

Tàpies, que havia obtingut un ampli reconeixement internacional des dels anys cinquanta, és en l'Espanya dels huitanta un franc tirador. És quan, allunyat o perplex pel signe dels temps, escriu *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista* (1985), en contestació al vent de la postmodernitat, a aquella veu dominant que entenia esgotades l'experiència artística i el pensament crític vinculats

<sup>40</sup> Simón Marchán Fiz: "Nacho Criado. Una arqueología de lo humano". Catàleg de l'exposició *Para todos y para nadie 1967-1987*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1988. p. 5-9.

<sup>41</sup> Nacho Criado: *Off the Record. Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*. Ginkgo, Madrid, maig 1996.

a la modernitat, i que ací no era molt més que una moda cultural convertida en ideologia. Pensem que a principi dels huitanta és quan torna (encara que mai va estar ací) el *Guernica* de Picasso i que va caldre posar-lo en una urna, no per a protegir el quadre, sinó per a salvar la societat del seu discurs; va ser un retorn que Bergamín compara amb “aquells retorns, naturalment involuntaris, dels cadàvers momificats d'alguns il·lustres espanyols que no van voler tornar mai en vida. Pense en Manuel de Falla i en Juan Ramón Jiménez, andalusos universals com Pablo Picasso”. I és que, durant la transició, i en els quasi quinze anys de governs socialistes, en nom d'un benestar promés amb la nostra incorporació a l'imparable neoliberalisme que galopava en el món capitalista, es van oblidant els somnis de llibertat i igualtat social. L'art dels anys huitanta, dirà Pepe Espaliú, “és la conseqüència de la societat dels huitanta. És un tipus de societat en la qual encara estem embolicats i que va donar suport a qualsevol iniciativa que suposara algun tipus d'imitació carrinclona i colorista del model americà.”<sup>42</sup> I això, en les polítiques artístiques, es tradueix en un concepte d'art autònom, dòcil i allunyat de la realitat social, que busca la ratificació internacional per la via de constrenyiment i en les seues polítiques de promoció produeix un nacionalisme comercial que converteix els artistes en representants protocol·laris d'una imatge de marca. És quan s'obri el camí del mercat i apareix ARCO com a centre de l'univers, i sobrevindrà un creixement imparable de l'espai cultural (noves galeries, museus, sales d'exposicions, programes de promoció...) i la importació de la idea de la cultura com a recurs (com la ramaderia o el carbó), que vinculada al turisme acaba convergint amb l'auge de la rajola; i entre inversió artística i desenvolupament urbanístic, es van generant processos d'especulació immobiliària i gentrificació. Però tots aquests diners, tota aquesta activitat, no aconseguirà un desenvolupament del sistema de l'art que reforce el teixit productiu i estabilitze els canals de comunicació i accés a l'art. En aquesta eufòria, després de quaranta anys d'aïllament, la incidència dels corrents internacionals seria especialment significativa. El cas d'Euskadi és excepcional perquè en aquest trànsit a la contemporaneïtat internacional va mantindre com a referent el que es va anomenar Nova Escultura Basca (Txomin Badiola, Ángel Bados...) i una figura local i moderna: Jorge Oteiza. En l'àmbit nacional, en plena reivindicació del retorn de la pintura, va produint-se un auge de les practiques escultòriques, que en absència d'una imaginació taxonòmica suficient (afortunadament, perquè així el seu sentit ens arriba alliberat de qualsevol ordenament rigorós que constrenya el sentit de les obres) serien agrupades amb el tautològic i poc imaginatiu nom de Nova Escultura Espanyola (que curiosament es buscava més en els seus contemporanis alemanys, anglesos o italians que en referències vernacles): Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Jaume Plensa, Sergi Aguilar, Fernando Sinaga..., tots i més en el mateix sac. En paral·lel, a València es dona una espècie d'epifania semblant de la qual Miquel Navarro serà la figura més popular i de qui ací podem veure diverses peces en fusta i terracota: *Nova York* (1994), *Chicago* (1989-90), *Berlin* (1994), *Paris* (1994) i *Testa amagatall amb Lluna* (1990), que podrien ser esbossos o un estadi anterior de les seues instal·lacions, d'aquelles ciutats intemporals, ni utòpiques ni reals, molt més joc i memòria que anàlisi. D'enorme interès i objecte actualment d'una intensa recuperació és el treball d'Ángeles Marco, d'ambigu propòsit narratiu i escènic, molt vinculat als materials (ferros, cautxús, lones, teixits variats o negatius fotogràfics) i a una poètica de l'equilibri, en un cert sentit claustrofòbic i enigmàtica, la qual cosa em fa pensar en Susana Solano i les seues estructures i materials procedents de la indústria (xapa d'acer, ferro, reixetes i làmines de plom, visibles en *Sweets* (Dolços), de 1991), ja que les dues es recolzen extraordinàriament en l'impacte sensitiu, perceptiu, més que metafòric, dels elements que posen en joc. En la mateixa línia, però sens dubte més terrible, és *Angst* (1992), de Teresa Cebrián, que al·ludeix a la condició expòsita i dolorosa de l'existència, a la finitud o fragilitat de la corporalitat. Aquest mateix dolor físic i de caràcter autobiogràfic, aquesta expressió de la convivència amb el patiment, és present en *Carrying I* (1992), de Pepe Espaliú, peça que s'emmarca en *Carrying Project* –un joc de paraules entre “sent transportat” (*carrying*) i cura (*caring*)–. *Carrying Project* es va traduir en una sèrie d'accions que van tindre lloc a Madrid i abans a Sant Sebastià, després d'impartir un taller a Arteleku –“La voluntat residual. Paràboles del desenllaç”–, on ja havia estat convidat, en una altra ocasió, per Juan Muñoz. En les dues, el cos malalt de l'artista recorria els carrers enlaire, transportat per l'abraçada dels seus amics, que se l'anaven passant sense deixar que el terra li tocara els peus descalços. *Carrying Project* es va materialitzar també en una sèrie d'escultures que evoquen palanquins,

caixa cega en la qual no veus un viatger que tan sols és una suposició (ningú pot entrar o eixir, veure o ser vist, parlar o escoltar, demanar o denegar, contagiar o ser contagiats, caminar o detindre's en aquests carros). Són com un mur absolut, un pes cec i anònim; potser només tenen a veure amb una certa idea de l'amor,

<sup>42</sup> Pepe Espaliú, entrevistat per Javier San Martín Zehar núm. 17, Arteleku, Donostia 1992.

va dir Pepe Espaliú, autor d'una complexa, sintètica i profunda conceptualització de la vivència de la sida, i pioner en l'abordatge de qüestions de gènere, sexualitat i identitat, des d'una perspectiva que serà tan freqüent després com única en el panorama espanyol d'aquell moment. "Crec que una de les coses que cal agrair a la SIDA és l'haver introduït una certa gravetat en el discurs artístic, una gravetat que havia sigut abolida en els anys 80 i que a mi m'ha fet reinteressar-me per la capacitat de l'art per a canviar el món."<sup>43</sup> Hui, en els tristíssims dies de la pandèmia, quan la vulnerabilitat de tots i cada un, quan la fragilitat dels nostres cossos s'ha posat en relleu, la reclamació de cura, empara, solidaritat i responsabilitat pública que aquesta acció reclama de la societat i dels individus ha de tornar a ser llegendada atentament, perquè en la tendresa hauria de residir hui una força transformadora.

Entre la paret i el terra, tocant-los simultàniament, hi ha les peces d'Ángeles Marco *Palanca* (1987) i de Ricardo Cotanda *Con los pies en la tierra* (Amb els peus sobre la terra)(1989-90), però ací, res a veure. Ricardo Cotanda és un artista que ha anat construint una poètica on el cos o la sexualitat, la identitat i la memòria de la infància, apareixen de la manera més elusiva que puga imaginar-se, en la subtileza de les imatges i en la incorporació de materials, tècniques i procediments "febles", poc solemnes, pròxims al joc o l'artesanía o el bricolatge, i en el suport en citacions (Duchamp i Lorca amb freqüència), i va fent el camí invers (sembla habitual començar pintant per a anar-se obrint a la tridimensionalitat –Ricardo Ugarte, Eva Lootz, etc.–), però Cotanda es va allunyant del terra i pujant per les parets, enfilat a fotografies, quadres, dibuixos, brodats... En veure *Con los pies en la tierra* pense en aquella condició somiadora de la infància i en l'advertiment tutelar que ens commina a no abandonar la realitat per la inútil fantasia, i recorde el poema de José Agustín Goytisolo "No sirves para nada": "Cuando yo era pequeño / estaba siempre triste / y mi padre decía / mirándome y moviendo / la cabeza: hijo mío / no sirves para nada. // Después me fui al colegio / con pan / y con adioses / pero me acompañaba / la tristeza. El maestro / graznó: pequeño niño / no sirves para nada [...]".

#### 8. PAR MÓVIL O L'ESCULTURA INFINITA

En el procés constant de recerca i reflexió destinat a la renovació del llenguatge escultòric que du a terme *Ángel Ferrant*, la qüestió de l'espai com a matèria per a la representació és un ítem que acaba per constituir-se en el seu objectiu primordial. Aquest procés d'investigació desembocarà, més que en una sèrie, en un nou concepte: l'"escultura infinita", que abans hem descrit breument. Les diferents versions dels constructivismes havien plantejat, en altres termes, problemes similars, però Ferrant, a diferència d'Oteiza, es manté allunyat d'aquesta poètica i proposa solucions especialment particulars en el sincretisme entre una evocació lírica i un pensament abstracte. La sèrie, o la família d'escultures infinites, són "escultures que consten de peces –unitats– que constitueixen *conjuncions*, obtingudes en ser manejades (i juxtaposades) per qui se senta incitat a associar-les en determinades i múltiples conjuntures"; "un arsenal de cossos muntables i desmuntables que es perd de vista en un «sírvasse usted mismo»", com diria el mateix Ángel Ferrant en carta a Cirlot i en un article titulat "Ante la escultura infinita". Es tracta, per tant, d'una obra oberta inacabada, que redueix la distància entre l'obra i l'espectador en convidar-lo a participar en el procés creatiu, provant combinacions, possibilitats, desenvolupaments. *La escultura infinita*, com ja hem dit, es va presentar en la Biennal de Venècia de 1960 i va rebre el Premi Especial de la Fundació David E. Bright de Los Angeles. Després es va exhibir a Barcelona (Museu d'Art Contemporani), Madrid (Galería Nebli), Bilbao (Museo de Bellas Artes) i Londres (New London Gallery). Oteiza, a mitjan anys cinquanta, va començar per mitjà de diversos materials (pedra, ferro, guix) a crear escultures abstractes de caràcter geomètric. Formes volumètriques primordials com l'esfera, el cilindre i el cub, amb la intenció de "desocupar activament" l'espai interior o el buit que aquestes formes alberguen fent-lo evident. Es tracta d'un procés d'investigació i un exercici de reflexió que ell revesteix d'una transcendència metafísica, i al qual aplica un mètode rigorós i racional –matemàtic–. Amb aquest projecte –*Propósito experimental*–, que donaria per conclòs en 1959, va obtenir el Primer Premi d'Escultura la IV Biennal de São Paulo de 1957. Oteiza intenta resoldre la contradicció de la relació entre espai i temps que es dona en tot l'art occidental, en el qual, perquè l'espai puga ser representat, el temps havia de ser detingut en un instant irreal i il·lusori. *Par móvil* (Parell mòbil) és una de les peces amb què Oteiza inicia la sèrie d'experiències sobre la desocupació activa de l'esfera. Va realitzar diverses versions, com ara *Par móvil* o *Par espacial ingràvido* (Parell espacial ingràvid), en la qual s'oposen dos semicercles, o mitjos discos, acoblats en creu, oposats en sentit perpendicular, en noranta graus i units –soldats– pel punt mitjà. Oteiza secciona i obri l'esfera, la fa detindre's en el temps i estabilitzar-se en l'espai. Primer van ser soldats en el centre, però després l'autor va buscar un punt de tres sobre cinc trobat segons la proporció àuria –i per això la peça hauria de dir-se *Par móvil 3-5*–, la qual cosa feia que, en ser depositada en una superfície, començara a rodar en un moviment propiciat per la pròpia capacitat de rotació implícita

<sup>43</sup> Pepe Espaliú entrevistat per Javier San Martín, *op. cit.*



en l'esfera, balancejant-se lliurement i irregularment, segons la seua pròpia determinació interior, per la seua pròpia estructura, sense cap impuls exterior i sense trobar fi al seu moviment. El dinamisme de la peça no era res que vinguera de fora, sinó estructural, que posseïa la peça en si mateixa. I si ja per si mateix aquest moviment és inquietant, ho és encara més a partir del dramàtic sentit polític que Oteiza li imprimeix en anomenar-la *Estela Cruz caminando* (Estela Creu caminant) i dedicar-la a Txabi Etxebarrieta, en un gest de reivindicació política nacionalista.

Hi ha, per descomptat, en aquest moviment imparabile una apel·lació a la utopia política. Però canvi i etern moviment, que uneixen Oteiza i Ferrant, fins i tot en les seues divergències poètiques, són metàfora del decurs de l'escultura espanyola (i no sols espanyola) en el segle xx. Canvi i decurs com a força interna però també com a joc de tensions, joc de tensions entre allò primigeni i allò modern, entre allò local i allò forà, entre allò particular i l'universal, entre l'autonomia de l'art –la seua irreductibilitat, la seua resistència a la lectura dogmàtica i l'obertura de sentit– i la dimensió política de qualsevol acció humana; qüestions que són hui mer debat historiogràfic, però que en les seues biografies es constitueixen en drama existencial. Els dos, Oteiza i Ferrant, anticipen els canvis en la relació entre obra i espectador, i en l'orientació que prenen les seues vocacions. I en les seues militàncies –pedagògica i investigadora–, en els seus treballs teòrics i el seu compromís vital, s'anuncia l'abandó de l'especificitat del mitjà escultòric, les formes de l'activisme i l'art relacional, així com la victòria del projecte sobre l'objecte.

Miguel Anxo Rodríguez González, en *Jorge Oteiza como paradigma. Desilusión y crisis del arte abstracto*, cita en relació amb el compromís investigador de l'escultor un vers d'aquest gran inventor de llenguatge que és sant Joan de la Creu: "Para venir a lo que no sabes, has de ir por donde no sabes". Nosaltres l'usem com a subtítol d'aquest text per a referir-nos simultàniament a dues incerteses, tant a l'arriscat propòsit experimental de tot l'"art nou" (i el procés de desafecció a la materialitat en l'escultura) com a la peripècia vital d'un bon nombre d'artistes, literats i pensadors la vida i el treball dels quals van ser captius de l'ombra més fosca de les tensions polítiques. S'amaga també en la citació una certa doble ironia, sobre el fantasma d'allò espanyol vinculat al misticisme i sobre una narrativa normalitzada de la història de l'art que contempla el procés històric com una ascensió en la qual el bo, el pur, l'"art vertader", finalment sempre triomfa.

#### EPÍLEG

Finalment, *Escultura Infinita* afronta diverses dificultats:

1) La seua vinculació a un territori –Espanya–. I ací hem de recordar que l'al·literació entre narració i nació no és fútil; que és precisament en l'encreuament del pensament polític i del llenguatge literari i artístic on es produeixen la idea i la representació de la nació i allò nacional. Una representació impel·lida a construir la unitat d'aquesta com a força simbòlica a través de temporalitats que sempre neguen la seua transitorietat. I que aquests relats construïts –també ells en un temps determinat– són d'una manera o d'una altra en funció de les veritats dominants de la seua època. D'altra banda, fa uns anys que, davant un món en plena globalització, que imposa una visió de l'art homogeneïtzada, s'opera un progressiu gir interpretatiu postcolonial que proposa el rescat d'allò diferencial, que vol assenyalar el valor inscrit en les particularitats, en la condició local, excèntrica o perifèrica, en les singularitats pròpies i no colonitzades de determinats objectes, pràctiques artístiques i cultures –sense que per això deixen de ser universals o universalitzables–. És a dir, que va més enllà del narcisisme nacional i la melancolia o el victimisme producte del complex de "condició de província" de la modernitat; que transcendeix la tensió centre-perifèria i revela la insuficiència explicativa dels processos d'evolució de les avantguardes en tant que successió d'estils o moviments dominants, generats des d'un centre d'emissió i la transcendència de la qual aniria en disminució en les seues formes perifèriques. Es tracta llavors d'avançar en el reconeixement de l'existència d'un sincretisme, d'un mestissatge, de concurrències, simultaneïtats, fugides i connexions, en les quals actituds avantguardistes amb una vocació d'actualitat i universalisme conflueixen amb unes arrels, referències i circumstàncies originals o autòctones, o amb identitats estètiques pròpies i universos simbòlics diferents, que ja siga per a la seua integració o la seua superació són transcendents en la pràctica de llenguatges nous i heterogenis, la qual cosa propicia interpretacions particulars profundament enriquidores. En aquesta línia de pensament s'ha anat debatent el sentit de la presència de "l'hispanic" en l'art nacional i les seues interpretacions, tractant de superar les dificultats que encara suposa el debat dels nacionalismes, la seua forma de convivència dins de l'Estat espanyol i les seues particularitats estètiques; la rellevància d'una producció cultural espanyola, realitzada fora del territori –en l'exili polític derivat d'una guerra, però també en el desterrament o emigració sociocultural originada en la nostra condició de perifèria de la modernitat–; i el conflicte entre la identitat nacional i la raó política, derivat del segrest de la imatge d'allò patri per l'estètica, la retòrica i la censura franquista, en la seua imposició d'estereotips, en la seua negació de

les diversitats nacionals, en la qualificació com a “anti-Espanya” de qualsevol altra Espanya possible i en aquesta desmemòria que la transició allarga.

II) La seua condició de relat històric. En aquest encreuament de forces, aquesta exposició contaria una història possible; la del triomf (segurament una victòria pírrica) de l'experimentalisme avantguardista de vocació cosmopolita, que és realment la mirada normativa, la reducció amb què ens hem quedat, la interpretació habitual d'aquesta història. Però no hem d'oblidar que reconstruir la història a escala 1:1 és una quimera; que qualsevol rescat del passat, per fragmentari que siga, és una mena d'arqueologia que, forçant la seua inclusió en un hipotètic flux constant, en un decurs intel·ligible i homogeni, construeix una narrativa artificial –només un simulacre possible– sobre un conjunt inabastable d'esdeveniments que transcorren a vegades en paral·lel, altres vegades en successió, sovint fins i tot a contratemps. En definitiva, la història és un gènere narratiu que exigeix l'existència d'un començament, una peripècia i uns personatges que van i venen i que són protagonistes en algun moment i secundaris en un altre, i que com en tot bon relat han de tindre també el seu final. Una comèdia humana de la qual l'exposició i aquest escrit seran ostatges, però sabent que és només una part de la història. I és que la història sempre convida a prendre part.

III) L'escultura. Especialment a partir dels anys trenta del segle xx –no sempre, no a tot arreu, no per tots els autors–, es va baixant de la peanya, comença a desembarassar-se de les constretes nocions exemptes o mig exemptes i comença a desobeir les exigències de l'estatuària i del material noble –no sempre, no a tot arreu–. Va incorporant temes i sintetitzant formes. I dues idees, obsessivament, li van ressonant al cap: buit i espai. Primer, en el si mateix de l'escultura, en el treball de Gargallo o Julio González, i després en els constructivismes. I va pensant en la seua funció i quant té de propaganda o de discurs obert. De sobte conquereix l'espai expositiu, ocupat com un gran llenç, com a suport per a un recorregut que done a un relat temporal. És l'espai com a escenografia, que després serà contextualitzat socialment, políticament o històricament. En algun moment, la cosa es dispara i aquestes noves pràctiques ixen a la ciutat i al carrer (encara que en el monumental i el commemoratiu sempre havien estat), i les nocions d'espai i buit entraran en diàleg amb l'arquitectura (en disputa, corregiria Juan Muñoz),<sup>44</sup> si és que no ho havien estat sempre. En aquest camí va atorgant tot el seu dret, tota la seua sobirania, a l'espectador. Així que la qüestió s'ha complicat (o s'ha simplificat, no ho sé); la llei de la llibertat substitueix lleis més antigues i pel camí van apareixent els objectes trobats, els materials humils, fins i tot efímers, l'artesanía o la mirada suficient, els processos, les accions, el so, i arriben el vídeo i les instal·lacions multimèdia..., i la matèria al final s'encarna, es fa cos, l'antropomorfisme que li era tan propi a l'escultura es reconeix en el cos performatiu. I així anem de la representació a la presentació. Sembla que l'escultura, coneixedora del relat bíblic de la dona de Lot (dona que pel que sembla tenia nom propi –Irit o Edit–), no vol ja mirar enrere, no vol ser estàtua, i en renunciar a la seua naturalesa inicia un moviment perpetu, es fa mòbil, reconeixent la seua mort: es torna infinita.

---

<sup>44</sup> Juan Muñoz: “Notas afines a tres”, en *Correspondencias: 5 arquitectos 5 escultores*. MOPU Arquitectura, Madrid 1982.