

## A Century of Spanish Art in Spain and Abroad

JUAN MANUEL BONET

Any serious appraisal of the evolution of modern Spanish art must begin with a categorical statement: for quite some time, the epicentre of the Spanish avant-garde was found in Paris. In fact, beginning in 1900, artists such as Juan Gris, Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard, Daniel Vázquez Díaz, Manolo Hugué — “Manolo” — and Mateo Hernández followed in Pablo Picasso’s footsteps and settled in the city that was fast becoming the art capital of the world.

This roster alone makes it possible to gage the importance of the Spanish contribution to the first international modernity. Cubism had a markedly Spanish accent: Picasso opened a century of painting — a century that practically bears his name — with his *Demoiselles d’Avignon* (1907), and Juan Gris, whose mature works were executed between 1910 and 1927, became the purest of cubists. In sculpture, González and Gargallo emerged as the masters of wrought-iron sculpture, opening new paths for all those who were to follow.

Both Picasso and his colleagues in arms were ignored for many years by Spanish art collectors, critics and managers, who should have been paying more attention to their work. The history of the Reina Sofía National Art Museum, or rather of the art galleries that preceded it, is the history of official shortsightedness in the face of Picasso, Juan Gris or González’s work. The same would occur later with Miró and Dalí, who were neglected in favour of more conventional artists. Indeed, within Spain, art was running a much more moderate course. Post-impressionists and symbolists were all the rage; painters with nineteenth-century training, such as Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga or Santiago Rusiñol, who enjoyed considerable recognition abroad as well. Young and literary painters such as Julio Romero de

Torres and Gustavo de Maeztu represented the new generation, while Darío de Regoyos — a true purist — Juan de Echevarría, and Francisco Iturrino had more secret destinies. Barcelona witnessed the consolidation of *noucentisme*, a movement sponsored by the author and philosopher Eugenio d’Ors, which proposed a classicist and Mediterranean ideal: a moderate modernity spear-headed by painters Joaquim Sunyer, Xavier Nogués and the young Joaquín Torres García, and sculptors Enric Casanovas and Josep Clará. In Madrid, the painters who were coming to the fore included the inspired and sombre loaner, José Gutiérrez Solana, bard of a bleak Spain, and the subtle and crystalline Cristóbal Ruiz, as well as sculptors Julio Antonio — with his *Busts of the Race* — and Victorio Macho.

The First World War drove some of the protagonists of the Paris avant-garde to Spain, including Robert and Sonia Delaunay, Francis Picabia, Albert Gleizes, Marie Laurencin, the Mexican Diego Rivera and Jacques Lipchitz, among others. In Madrid, Ramón Gómez de la Serna took in the “Integral Painters” led by María Blanchard and Rivera in 1915. In Barcelona, the Uruguayans Joaquín Torres García and Rafael Barradas practised their “*vibracionismo*” during the second half of the century’s second decade. Josep Dalmau, an exemplary dealer who had already organised a cubist collective in 1912, was the main recipient of all these innovations, as well as the organiser of the first individual show of an unknown artist named Joan Miró in 1918. From that date on, Madrid, Seville, Palma de Majorca and other Spanish cities witnessed the birth and development of *ultraismo*, mainly a poetic movement that also had plastic repercussions. The ubiquitous Barradas played a leading role in this movement, along with other foreigners, including the Argentinean Norah Borges and the Pole Wladyslaw Jahl.

This was also the time when the Ballets Russes made their greatest impact.

A new concentration of Spaniards appeared in Paris in the twenties. Francisco Boreas, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Jacinto Salvadó, Pedro Flores and Luis Fernández took up permanent residence there, while Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, José María Ucelay, Pere Pruna, Ramón Gaya and Alfonso de Olivares visited for shorter periods. Boreas merits special attention as a supporter of “fruit-painting”, as does Luis Fernández who, after practising constructivism and surrealism, developed an austere figurative style.

During these same years, the Spanish provinces underwent a profound modernisation. Magazines, cinema clubs and cultural associations sprang up everywhere, promoted by people who had up-to-date views on culture, read certain journals and knew about Picasso, Freud, Marinetti, Joyce, Breton, Stravinsky, Le Corbusier, Eisenstein...

The impact of surrealism cannot be limited to its central figures: Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel and Óscar Domínguez, “card-carrying” surrealists who had settled in Paris. Around 1930, many Spanish poets and several Spanish painters and sculptors were “surrealising”. Supporters of this tendency sprang up in Barcelona, Lérida — home of Leandre Cristòfol’s brilliant poetic constructions — Saragossa, Tenerife... In Madrid, José Moreno Villa and José Caballero worked in the same vein. Both were close to García Lorca, whose *Tears for the Death of Ignacio Sánchez Mejías* was illustrated by Caballero. Meanwhile Alberto Sánchez — “Alberto” —, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Luis Castellanos,

# Un siglo de arte español dentro y fuera de España

JUAN MANUEL BONET

Un balance de lo que ha sido el arte moderno español debe empezar por una afirmación rotunda: la vanguardia española tuvo durante bastante tiempo su epicentro en París. En efecto, de 1900 en adelante, y tras los pasos de Pablo Picasso, en aquella ciudad que entonces se consolidaba como capital mundial del arte, se afincaron, entre otros, Juan Gris, Julio González, Pablo Gargallo, María Blanchard, Daniel Vázquez Díaz, Manolo Hugué –«Manolo»–, Mateo Hernández...

La simple nómina precedente nos permite calibrar la importancia de la contribución española a la primera modernidad internacional. El cubismo tuvo un marcado acento español. Si en pintura, con *Las señoritas de Avignon* (1907) Picasso abre el siglo que en buena medida va a llevar su nombre, y si Juan Gris, cuya producción de madurez ocupa el período 1910-1927, puede ser considerado como el cubista más puro, en escultura González y Gargallo son los maestros del hierro forjado y abren nuevos caminos a quienes vendrán después.

Tanto Picasso como el resto de sus compañeros de aventura serían ignorados durante largos años por los coleccionistas, críticos y gestores españoles que tenían que haber estado pendientes de su trabajo. La historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o más bien la de las pinacotecas que precedieron a ésta, es la historia de la miopía de la oficialidad frente a las propuestas de Picasso, Juan Gris o González –más tarde, frente a las de Miró o Dalí–, preteridos a favor de artistas más convencionales. El arte español del interior discurrió efectivamente por cauces mucho más moderados. Triunfaban postimpresionistas y simbolistas, formados durante el siglo XIX, como el luminista Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga o Santiago Rusiñol, que habían alcanzado por lo demás un gran reconocimiento internacional. El relevo lo representaban pintores más jóvenes como los muy literarios Julio Romero de Torres y Gustavo de Maeztu. Más secreto sería el destino del purísimo Darío de Regoyos, de Juan de Echevarría o de Francisco Iturrino. Barcelona asistió a la consolidación del *noucentisme*, movimiento apadrinado por el escritor y filósofo Eugenio d'Ors, que proponía un ideal clasicista y mediterraneísta, una modernidad atemperada, y cuyos principales representantes fueron Joaquim Sunyer, Xavier Nogués y el primer Joaquín Torres García en pintura, y Enric Casanovas y Josep Clará en escultura. En Madrid se consolidan por aquel entonces, en pintura, el

genial y sombrío solitario que fue José Gutiérrez Solana, cantor de la España negra, y el sutil y cristalino Cristóbal Ruiz, y escultores como Julio Antonio –con sus *Bustos de la raza*– o Victorio Macho.

La primera guerra mundial empujó a España a algunos de los protagonistas de la vanguardia de París, como Robert y Sonia Delaunay, Francis Picabia, Albert Gleizes, Marie Laurencin, el mexicano Diego Rivera, Jacques Lipchitz... En el Madrid de 1915 Ramón Gómez de la Serna apadrinó a los «Pintores íntegros», con María Blanchard y Rivera a la cabeza. En Barcelona, los uruguayos Joaquín Torres-García y Rafael Barradas practicaron, durante la segunda mitad de los años diez, el «vibracionismo». Josep Dalmau, un *marchand* ejemplar, que ya en 1912 había organizado una colectiva cubista, fue el principal receptor de todas aquellas novedades, y también el organizador, en 1918, de la primera individual de un desconocido llamado Joan Miró. A partir de aquel año, Madrid, Sevilla, Palma de Mallorca y otras ciudades españolas vieron nacer y desarrollarse el ultraísmo, movimiento principalmente poético que tuvo consecuencias plásticas, y dentro del cual el ubicuo Barradas representó un papel central, junto a otros extranjeros, como la argentina Norah Borges o el polaco Wladyslaw Jahl. Fue grande, por aquella época, el impacto de los Ballets Russes.

La década de los veinte vería consolidarse un nuevo núcleo de españoles en París. Fijarían allá su residencia, por siempre, Francisco Bores, Hernando Viñes, Joaquín Peinado, Jacinto Salvadó, Pedro Flores o Luis Fernández. Más limitada en el tiempo sería la presencia de Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Manuel Ángeles Ortiz, José María Ucelay, Pere Pruna, Ramón Gaya o Alfonso de Olivares. Cabe recordar de un modo especial a Bores, partidario de la «pintura-fruta», y a Luis Fernández, que tras practicar el constructivismo y el surrealismo, se afianzaría en una figuración austera.

Nuestras provincias conocieron por aquel entonces una profunda modernización. Por doquier surgieron revistas, cineclubs, sociedades culturales, impulsados por gentes que tenían una visión al día de la cultura, leían ciertas revistas, sabían quiénes eran Picasso, Freud, Marinetti, Joyce, Breton, Strawinsky, Le Corbusier, Eisenstein... El impacto del surrealismo no puede limitarse a los nombres por lo demás centrales de Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Óscar Domínguez,

Antonio Rodríguez Luna and Juan Manuel Díaz-Caneja developed a new vision of the Castilian landscape halfway between surrealism and abstraction — a vision that took root in the neighbouring location of Vallecas. This was also the time when sculptor Ángel Ferrant's work was definitely ratified. Ferrant was one of the artists who participated in the group show of surrealist objects at the Charles Ratton Gallery in Paris in 1936. And Franz Roh's "magic realism" became the domain of Alfonso Ponce de León — author of the prodigious painting, *Accident*, in 1936 — and of Jorge Oramas, among others. Nor was there any lack of proposals based on social realism, as these were years of political and social radicalisation. ADLAN, the friends of new art, were active in Barcelona, Madrid and Tenerife in defence of surrealism, new poetry and the rationalist architecture of the GATEPAC group.

And, while both Dalí and Domínguez executed the greater part of their work dating from this period in Paris, Miró was soon to leave the French capital to return to his native Catalonia. Unlike Dalí's "critical-paranoid" method, Miró's energetic art occupied a territory close to abstraction.

The Spanish Civil War marked a watershed. The wartime Republic attained its greatest artistic expression in the exceptional pavilion designed for the Paris Exhibition of 1937 by Sert and Lacasa at the behest of the communist graphic artist, Josep Renau, Director General for Fine Arts at the time. Along with Picasso's *Guernica*, the pavilion featured Alberto's *The Spanish People have a Path that Leads to a Star* and Julio González's *Screaming Montserrat*, as well as Miró's *Catalonian Peasant with a Sickie* and Alexander Calder's *Fountain of Mercury*, among others.

Exile was the destiny of many of the avant-garde artists who had fought on the Republican side. France, with its large colony of Spanish artists, most of who had already opted for permanent residence there, received Antoni Clavé, Baltasar Lobo and Orlando Pelayo. Argentina welcomed Maruja Mallo, the Andalusian artist Manuel Ángeles Ortiz and Luis Seoane, while Mexico took in Arturo Souto, the subtle and profound Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna and the surrealist Remedios Varo. Eugenio Fernández Granell, who was soon to delve into

the surrealist style, moved to Santo Domingo, while Alberto settled in the U.S.S.R.

In post-war Spain, with its atmosphere of repression, ration cards and black markets — a difficult place for modern art — the supporters of pompier art held sway. In the face of the reigning academicism, Eugenio d'Ors, one of the regime's intellectuals, played a renovating role through the establishment of his *Academia Breve* and *Salones de los Once*, exhibition venues that welcomed a few of the pre-war artists, the emerging landscape painters and some of the supporters of a re-emergence of the avant-garde. The quintessentially d'Orsian painter of this period was Rafael Zabaleta, who depicted the world of rural Andalusia. A "School of Madrid" also emerged around this time, embracing Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela, Eduardo Vicente, Cirilo Martínez Novillo and Luis García Ochoa, among others. Landscape became an obsession for Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Lozano and the essential Díaz-Caneja.

The late forties marked the return of the avant-garde, with Madrid's "postist" poets at the forefront. In 1948 the magazine *Dau al Set* was founded in Barcelona, and the *Altamira School* in Santillana del Mar. Both took up some of the pre-war debates, while the *Pórtico* group from Saragossa, with Fermín Aguayo, Eloy Laguardia and Santiago Lagunas, turned to abstraction. *Dau al Set* — Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç and Joan Josep Thàrrats, the poets Joan Brossa and Juan Eduardo Cirlot, and the critic Arnau Puig — brought back the spirit of modernity. They relied greatly on Miró, whom they were thrilled to visit, and on the poet Foix, as well as on Joan Prats, the force behind ADLAN. In 1951 Franco himself inaugurated in Madrid the first official Spanish-American Biennial which embraced the avant-garde and against which the artists in exile organised alternative shows in Paris and Mexico.

Between 1953 and 1955, Tàpies made his own solitary transition from the magic orientation shared by the members of *Dau al Set* to a very personal version of informalism. Other Catalans — painters like Cuixart, Thàrrats, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan and Albert Ràfols-Casamada, and sculptors such as Moisès Villèlia, a master in the art of working with bamboo — also turned to abstraction.

In 1957 the ex-surrealist artists Manolo Millares and Antonio Saura brought together a group of artists living in Madrid to establish the most important of the informalist groups, *El Paso*, which remained active until 1960. Millares, with his burlap and homunculi, and at the end of his life with his Neanderthals and Anthropofauns, and Saura, with his *Flashing Ladies* and his Velazquez-based Christs, and later with his *Goya Dogs*, were the "hard line". Luis Feito lived in a "no-man's land", as Millares put it. Rafael Canogar moved from a gesturalism that was epic at times — full-fledged action painting — towards a new figuration that owed much to pop art. The ex-surrealist Manuel Viola was always faithful to the "jonda" ideas that took shape at the time of *La Saeta* (1958). Manuel Rivera, who discovered the artistic possibilities of wire screen, was the most lyrical of *El Paso*'s artists. Its sculptors were Pablo Serrano and Martín Chirino, the latter of whom was steeped in the tradition of iron and the forge.

At the same time as *El Paso*, other painters found their own solitary spaces in Madrid, including Manuel H. Mompó, a lofty painter with a keen sense of the street, or Lucio Muñoz, who made wood "his" material. José Caballero shed the surrealism that still clung to María Fernanda's *Infancy* (1948-1949). In San Sebastian, Gonzalo Chillida inhabited a land enveloped in fog, and Paris was home to Pablo Palazuelo and Eusebio Sempere. After creating his *Light Boxes*, a Spanish contribution to kinetic art, Sempere reconciled what he learned in the City of Lights with a crystalline vision of the Castilian landscape. Andreu Alfaro, also a member of the Valencian group *Parpalló*, like Sempere, reinterpreted the geometric tradition in a personal way. Construction and reflection about "the interactivity of the plastic space" were *Equipo 57*'s identifying traits.

Sculptors stole the limelight in Basque circles, especially Jorge Oteiza and Eduardo Chillida. Oteiza, already active during the years of the Republic, spent a long time in Latin America. During the fifties he built *Metaphysical Boxes* — some as a tribute to Velazquez, others to Mallarmé or Malevich — that linked classic constructivism and minimalism. Chillida, who studied in Paris in the late forties, returned to his native land the following decade and began working on a series of very pure, lineal sculptures of iron, which combined rigour and emotion.

surrealistas «con carnet», y afincados en París. Alrededor de 1930, gran número de poetas y no pocos pintores y escultores españoles «surrealizaron». Surgieron partidarios de esa tendencia, en Barcelona, en Lérida –donde brillan las construcciones poéticas de Leandre Cristòfol–, en Zaragoza, en Tenerife... En Madrid, trabajaron en esa clave José Moreno Villa o José Caballero, próximos ambos a García Lorca –del que el segundo ilustró *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*–, mientras Alberto Sánchez –«Alberto»–, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Luis Castellanos, Antonio Rodríguez Luna o Juan Manuel Díaz-Caneja profundizaban, en clave entre surrealista y abstracta, en una nueva mirada sobre el paisaje castellano, mirada que cristalizó en torno a la vecina localidad de Vallecas. De entonces data también la definitiva consolidación de la obra del escultor Ángel Ferrant, expositor en la colectiva de objetos surrealistas que se celebró en 1936 en la Galerie Charles Ratton de París. El «realismo mágico», inspirado en Franz Roh, fue el dominio de Alfonso Ponce de León –autor de un cuadro portentoso, *Accidente* (1936)–, José Jorge Oramas y otros. Tampoco faltaron las propuestas inscritas en el horizonte del realismo social, que aquellos fueron años de radicalización política y social. ADLAN, los amigos del arte nuevo, activos en Barcelona, Madrid y Tenerife, defendieron el surrealismo, la nueva poesía y la arquitectura racionalista del GATEPAC. Si tanto Dalí como Domínguez realizaron el grueso de su obra de aquel entonces en París, Miró en cambio pronto iba a abandonar la capital francesa para reencontrarse con su Cataluña natal. Frente al método «paranoico-crítico» de Dalí se alza, en un territorio próximo a la abstracción, el arte energético de Miró.

La guerra civil marca un antes y un después. La República en guerra encuentra su máxima expresión artística en su excepcional pabellón para la Exposición de París de 1937, construido por Sert y Lacasa a iniciativa del grafista comunista Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes. Junto al *Guernica* de Picasso, figuraron *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto, la *Montserrat gritando*, de Julio González; el *Campesino catalán con una hoz*, de Miró; y la *Fuente de mercurio de Almadén*, de Alexander Calder...

El exilio fue el destino de no pocos artistas de vanguardia que habían luchado en las filas republicanas. Francia, ya poblada, como hemos podi-

do comprobarlo, por una nutrida colonia artística española que se confirmó mayoritariamente en su opción de permanecer allá, acogió a Antoni Clavé, a Baltasar Lobo, a Orlando Pelayo. Argentina, a Maruja Mallo, al jondo Manuel Ángeles Ortiz, a Luis Seoane. México, a Arturo Souto, al sutil y profundo Ramón Gaya, a Antonio Rodríguez Luna, a la surrealista Remedios Varo. Santo Domingo, a Eugenio Fernández Granell, que pronto se adscribiría al surrealismo. La URSS, a Alberto.

En la España de la inmediata posguerra, en aquella España de la represión, de las cartillas de racionamiento y del estraperlo, el arte moderno sobrevivió en condiciones difíciles. Ocupaban mucho espacio los partidarios del arte *pompier*. Representó entonces un papel renovador Eugenio d'Ors, intelectual del régimen, pero cuya Academia Breve y cuyos Salones de los Once se constituyeron, por contraste con el academicismo imperante, en un espacio donde encontraron acogida algunos nombres de la preguerra, los paisajistas emergentes y algunos de los partidarios del resurgir de las vanguardias. El pintor orsiano por excelencia de aquel período fue Rafael Zabaleta, cantor del mundo rural andaluz. Se consolidó entonces una «Escuela de Madrid»: Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela, Eduardo Vicente, Cirilo Martínez Novillo y Luis García Ochoa, entre otros. El paisaje fue la obsesión de Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Lozano y del esencial Díaz-Caneja.

De finales de los años cuarenta en adelante, resurge la vanguardia. Los poetas «postistas» madrileños fueron los primeros en retomar aquel hilo. En 1948 fueron fundadas la revista *Dau al Set* en Barcelona y la Escuela de Altamira en Santillana del Mar, que retomaba algunos de los debates de la preguerra, mientras el grupo Pórtico de Zaragoza, con Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Santiago Lagunas, se decantaba por la abstracción. *Dau al Set* –Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Thàrrats, los poetas Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot, el crítico Arnau Puig– reanudaba con el espíritu moderno, contando mucho, en ese sentido, el ejemplo de Miró –al que visitaron con emoción–, el poeta Foix y Joan Prats, el impulsor de ADLAN. En 1951, la muy oficial Primera Bienal Hispanoamericana de Madrid, inaugurada por el propio Franco y contra la cual los exiliados montaron muestras alternativas en París y México, incluyó en su seno a la vanguardia.

The works sent to the Venice, Sao Paulo and Alexandria Biennials by Luis González Robles during the time he was at the Ministry of Foreign Affairs' Directorate General for Cultural Relations, which sought to project a modern image of Spain, had enormous repercussions and received several awards. As a result, the Ministry of Foreign Affairs continued participating in the organisation of art shows in Europe and America, which culminated in the 1960 exhibitions held at the MoMA and the Guggenheim in New York. Madrid's Museum of Contemporary Art was renovated under the direction of the architect José Luis Fernández del Amo.

A new museum, the Museum of Spanish Abstract Art in Cuenca, began to take shape in the early sixties and opened its doors to the public in 1966. A fundamental platform for that generation, it was established as a private foundation by Fernando Zóbel with the help of Gerardo Rueda and Gustavo Torner. Located in some of Cuenca's "Hanging Houses," it drew public attention to the interesting work that was being produced by these three painters. Zóbel's was more lyrical and landscape-oriented, while Rueda's and Torner's was more constructive and ironic. At the end of the decade, Juan Antonio Aguirre was the first to speak of a "Cuenca aesthetic" in contrast to the blackness of El Paso. This "Cuenca aesthetic" was lyrical and cultured and also, we insist, ironical at times. In Torner's case, it is essential to mention a 1965 series of surrealist and Borges-influenced collages called Vesalio, the Sky, Geometry and the Sea, and his tribute to creators of the past. In the case of Rueda, it is important to mention his monochrome works and his paintings on stretchers.

The rehabilitation of Cuenca's old houses with a "very ancient and very modern" sensibility was not limited to the three founders of the museum. Saura, Millares, Sempere and José Guerrero (born in Granada in 1914) also took part. In 1949, Guerrero made the leap to New York, where he worked arm in arm with the action painters. The other "Spaniard in New York" was Esteban Vicente, who wasn't seen in Spain for decades.

It is difficult to sum up the Spanish contribution to the sixties. Here, as in other parts of Europe, it was a time of generalised return to figuration. Painters like Antonio López García, Carmen Laffón or Cristóbal Toral, and sculptors such as Julio López Hernández built on the naturalist tradition, in which Juan José Aquerreta, Rafael Cidoncha, José María Mezquita and Daniel Quintero would follow later. During those years, pop art had a certain influence, as I mentioned previously, on Canogar and also on Eduardo Arroyo, Equipo Crónica –and its surviving member, Manuel Valdés–, Equipo Realidad and Juan Genovés, all of whom favoured a critical art openly opposed to the Franco regime; or in Eduardo Úrculo, creator of an universe under the sign of Eros. Other figurative veins were explored by the ascetic artist Cristino de Vera and by Xavier Valls, Juan Barjola, Fernando Sáez, José Hernández, Alfonso Fraile, Francisco Peinado, Ángel Orcajo, José Luis Fajardo, Luis Gordillo, Darío Villalba, José Luis Alexanco and Juan Giralte. Gordillo and Arroyo have been especially powerful, the former with his complex figuration, the latter with his intelligent revisions of European and Spanish art and culture.

The sixties were also years of conceptual experimentation, especially in the work of the Argentinean artist Alberto Greco and the ZAJ group –formed by Juan Hidalgo, Walter Marchetti and Esther Ferrer–, as well as the radical and politicised proposals of Antoni Muntadas and Alberto Corazón, the weak and "feeble" output of Antoni Llena, and the personal reflections of Carlos Pasos. Geometry was the domain of Elena Asins, José María Yturralde and Soledad Sevilla, the latter of who later crossed over to the field of lyricism.

The return to democracy began in 1975, following the proclamation of Juan Carlos I as king of Spain. It was a time of new realities, especially with regard to cultural infrastructure. Private initiatives took shape, and in this respect the Juan March Foundation carried out especially important work. From 1977 on, the State bore the task of making up for lost time, exhibiting Spanish art that had not been seen until then, and defining new international objectives. The changes that took place during the eight-

ies were largely due to the action of groups and individuals already active in the seventies. The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) — where Guernica would later be installed —, the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) in Valencia and the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) in Las Palmas de Gran Canaria all opened their doors for the first time. Key figures in the return to painting were Madrid's neo-figurative artists: Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Rafael Pérez Minguéz and Guillermo Pérez Villalta. Meanwhile, José Manuel Broto in Saragossa, Xavier Grau in Barcelona, Jordi Teixidor in Valencia, Gerardo Delgado and Manuel Salinas in Seville, and Miguel Rodríguez Acosta and Julio Juste in Granada, all delved into new abstraction. This was also the time of the group shows 1980 and Madrid D.F., and of the consolidation of the work of painters Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Barceló, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé, Frederic Amat, José María Larrondo or El Hortelano; sculptors Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Miquel Navarro, Susana Solano, Pepe Espaliú, Francisco Leiro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias and Jaume Plensa, and hybrid artists Carmen Calvo and Jordi Colomer, among others. Once again, Broto, Campano, Barceló and Sicilia chose to live in Paris, which speaks of a certain cyclical repetition of events. Others preferred New York. But that is another adventure, leading directly to the present when, even though "the painted years" are already part of history, artists such as Dis Berlin, Ángel Mateo Charris, Darío Basso, Eugenio Cano and José Manuel Ciria continue working in the tradition of the canvas, and Xavier Mascaró and Jorge Varas in that of sculpture, while, on the other hand, a wide neo-conceptual sector is emerging — predominant in groups such as Big Sur or The Real Royal Trip — to which Ana Laura Aláez, Santiago Sierra, Montserrat Soto and Eulàlia Valldosera belong.

**Juan Manuel Bonet**  
DIRECTOR OF THE MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Entre 1953 y 1955, Tàpies transitó en solitario del magicismo común a los miembros de Dau al Set, a una muy personal versión del informalismo. Otros catalanes –pintores como Cuixart, Thàrrats, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan o Albert Ràfols-Casamada, escultores como Moisés Villèlia, maestro en el arte de trabajar el bambú– se fueron convirtiendo también a la abstracción.

En 1957, Manolo Millares y Antonio Saura, ambos con un pasado surrealizante a sus espaldas, reunían a una serie de artistas residentes en Madrid para fundar El Paso, activo hasta 1960 y el más importante de los grupos informalistas. Millares con sus arpilleras y sus homúnculos y, al final de su vida, con sus *Neanderthals* y sus *Antropofaunas*, y Saura, con sus *Damas fulgurantes*, con sus *Cristos* a partir del de Velázquez, más tarde con sus *Perros de Goya*, encarnaron la «veta brava». Luis Feito moraba en una «tierra de nadie», por decirlo con palabras de Millares. Rafael Canogar evolucionó desde un gestualismo por momentos épico, de lo más *action painting*, hacia una nueva figuración deudora del pop. El exsurrealista Manuel Viola siguió siempre fiel a las propuestas «jondas» que cuajaron en la época de *La saeta* (1958). Manuel Rivera, que descubrió las posibilidades artísticas de la tela metálica, fue el más lírico de los artistas de El Paso y un sutil colorista. Los escultores de El Paso fueron Pablo Serrano y Martín Chirino, inscrito en la tradición del hierro, de la forja.

En la misma época que El Paso, y también en Madrid, encontraron sus respectivos espacios solitarios pintores como Manuel H. Mompó, aéreo y atento siempre al aire de la calle; Lucio Muñoz, que eligió la madera como «su» material; o José Caballero, despojado ya del surrealismo que todavía tensaba *La infancia de María Fernanda* (1948-1949). En San Sebastián estaba Gonzalo Chillida, habitante de una región de nieblas. En París, Pablo Palazuelo y Eusebio Sempere, el segundo de los cuales, tras crear sus *Cajas de luz*, contribución española al arte cinético, conciliaría lo aprendido allá, con una mirada cristalina al paisaje de Castilla. Lo constructivo y la reflexión sobre la «interactividad del espacio plástico» fueron las señas de identidad del Equipo 57. Miembro como Sempere del grupo valenciano Parpalló, Andreu Alfaro releyó a su manera la tradición geométrica.

En la escena vasca brillaron los escultores, destacando Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Oteiza, activo ya en los años de la República, pasó lar-

gos años en Latinoamérica. Durante los años cincuenta construyó *Cajas metafísicas* –las hay en homenaje a Velázquez, Mallarmé o Malevich– que constituyen un eslabón entre el constructivismo clásico y el minimal. Chillida, formado en el París de finales de los años cuarenta, creó a comienzos de la década siguiente, tras su vuelta al país natal, una serie de hierros lineales y muy puros, en los que concilia rigor y emoción.

Los envíos a las bienales de Venecia, São Paulo y Alejandría, coordinados por Luis González Robles desde la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, que apostaba por una imagen moderna, encontraron un enorme eco, y desembocaron en la obtención de varios premios. Como consecuencia de ello, y también desde la infraestructura ministerial de Exteriores, se produjeron muestras en Europa y América, que culminaron en las de 1960 en el MoMA y en el Guggenheim de Nueva York. El Museo de Arte Contemporáneo madrileño se renovó bajo el mandato del arquitecto José Luis Fernández del Amo.

Durante los primeros años sesenta empezó a gestarse otro museo, el de Arte Abstracto Español de Cuenca, que abriría sus puertas en 1966. Plataforma fundamental para aquella generación, esta institución privada fundada por Fernando Zóbel, con la ayuda de Gerardo Rueda y de Gustavo Torner, ubicada en las Casas Colgadas, sirvió también para dar a conocer el muy interesante trabajo de estos tres pintores, más lírico y paisajístico el de Zóbel y más constructivo y a la vez irónico el de los otros dos. Juan Antonio Aguirre fue el primero en hablar, a finales de aquella década y frente a la negrura de El Paso, de una «estética de Cuenca»: poética, lírica, culta y, en ocasiones, hay que insistir sobre ello, irónica. Son fundamentales, en el caso de Torner la serie de *collages* surrealizantes y borgianos *Vesalio, el cielo, las geometrías y el mar*, de 1965, y los homenajes a creadores del pasado; en el de Rueda, los monocromos especialistas y los cuadros con bastidores.

En Cuenca rehabilitaron casas antiguas, con esa sensibilidad «muy antigua y muy moderna» que preside el museo, no sólo los tres fundadores del mismo, sino también Saura, Millares, Sempere, José Guerrero... Nacido en Granada en 1914, Guerrero saltó en 1949 a Nueva York, donde trabajó codo con codo con los *action painters*. El otro «español en Nueva York», Esteban Vicente, tardó décadas en ser visto aquí.

Resulta difícil sintetizar la aportación española de los años sesenta. Entonces se asistió, como en otros países de Europa, a un retorno generalizado a la figuración. Pintores como Antonio López García, Carmen Laffón o Cristóbal Toral, y escultores como Julio López Hernández se apoyaron en la tradición naturalista, que luego proseguiría con nombres como Juan José Aquerreta, Rafael Cidoncha, José María Mezquita o Daniel Quintero. La influencia del pop se dejó sentir, ya lo he dicho, en el Canogar de aquellos años, pero también en Eduardo Arroyo, en el Equipo Crónica –del que sobrevive Manuel Valdés–, en el Equipo Realidad, en Juan Genovés, partidarios de un arte crítico, de posición antifranquista; o en Eduardo Úrculo, creador de un universo puesto bajo el signo de Eros. Otras vías figurativas las exploraron el ascético Cristino de Vera, Xavier Valls, Juan Barjola, Fernando Sáez, José Hernández, Alfonso Fraile, Francisco Peinado, Ángel Orcajo, José Luis Fajardo, Luis Gordillo, Darío Villalba, José Luis Alexanco o Juan Giralt. Especial fuerza han tenido Gordillo y Arroyo, el primero con su figuración compleja, el segundo con sus inteligentes visitas al arte y la cultura del pasado español y europeo.

Los sesenta fueron también años de experimentos conceptuales, destacando los del argentino Alberto Greco y los del grupo ZAJ –integrado por Juan Hidalgo, Walter Manchetti y Esther Ferrer–, las propuestas radicales y politizadas de Antoni Muntadas o Alberto Corazón, las obras “febles”, débiles de Antoni, la personal reflexión sobre el objeto de Carlos Pazos. La geometría fue el dominio de Elena Asins o José María Yturralde o Soledad Sevilla, la última de las cuales transitaría luego hacia el territorio de lo lírico.

El retorno a la democracia, iniciado en 1975, tras la proclamación de Juan Carlos I como rey de España, trajo consigo nuevas realidades, especialmente en el ámbito de las infraestructuras culturales. La iniciativa privada abrió la marcha, y hay que recordar en ese sentido la gran labor de la Fundación Juan March. Al Estado le tocó, de 1977 en adelante, la

tarea de recuperar el tiempo perdido, mostrando el arte español no visto hasta entonces y definiendo nuevas metas internacionales. Los cambios de los años ochenta, época en que abrieron sus puertas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –donde finalmente se instalaría el *Guernica*–, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, fueron en buena medida consecuencia de la acción de grupos e individuos presentes ya en los setenta. Para la vuelta a la pintura fue clave la acción de los neofigurativos de Madrid: Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta. Zaragoza con José Manuel Broto, Barcelona con Xavier Grau, Valencia con Jordi Teixidor, Sevilla con Gerardo Delgado o Manuel Salinas, Granada con Miguel Rodríguez-Acosta o Julio Juste, fueron ciudades donde se practicó la nueva abstracción. Luego vendrían las colectivas *1980* y *Madrid D.F.*, y se consolidarían las respectivas obras de pintores como Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Barceló, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé, Frederic Amat, José María Larrondo o El Hortelano, y de escultores como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Miquel Navarro, Susana Solano, Pepe Espaliu, Francisco Leiro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias o Jaime Plensa, entre otros, no faltando tampoco casos híbrido, como los de Carmen Calvo o Jordi Colomer... Broto, Campano, Barceló y Sicilia, volvieron a elegir París como lugar de residencia, un dato que nos habla de una cierta repetición cíclica de los acontecimientos. Otros en cambio preferirían Nueva York. Pero esa es otra aventura, que nos conduce directamente a nuestro hoy, en el que aunque «los años pintados» constituyen ya historia, sigue habiendo quienes, como Dis Berlín, Ángel Mateo Charris, Darío Basso, Eugenio Cano o José Manuel Ciria, persisten en el camino de la pintura, o quien como Xavier Mascaró o Jorge Varas optan por la escultura, mientras que, por otro lado, emerge un amplio sector neoconceptual –dominante en colectivas como *Big Sur* o como *The Real Royal Trip*–, al que pertenecen Ana Laura Aláez, Santiago Sierra, Monserrat Soto o Eulàlia Valldosera

**Juan Manuel Bonet**

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

