



**ARTE MODERNO Y FRANQUISMO.
LOS ORIGENES CONSERVADORES DE LA VANGUARDIA
Y DE LA POLITICA ARTISTICA EN ESPAÑA.**

POR JORGE LUIS MARZO, 2006

<u>Índice</u>	<u>pág.</u>
Prefacio _____	3
Introducción _____	6
Los inicios _____	12
-Despierta el interés del régimen _____	17
-El Instituto de Cultura Hispánica _____	21
1951. La primera gran apuesta oficial _____	31
-El problema surrealista _____	44
-Vanguardia y tradición _____	47
1955. El espejo artístico norteamericano _____	61
La burguesía franquista busca su modernidad _____	77
1960. Formalismo y libertad. La recepción del Informalismo español en el extranjero _____	88
Una vanguardia colaboracionista _____	102
Epílogo sobre la utilidad del arte _____	117
Breve cronología político-artística _____	121
Bibliografía _____	126

Prefacio

Este ensayo cierra una trilogía de estudios sobre las relaciones entre el arte español de vanguardia y la política cultural de estado desde la Guerra Civil. En 1995, publiqué un análisis sobre los vínculos entre la pintura neoexpresionista española (y su crítica) de finales de los años 70 y de la década de los 80 y la política artística de los primeros gobiernos socialistas¹. Nueve años más tarde, en 2004, sometí a investigación la política promocional del arte y la cultura españolas llevada a cabo por los gobiernos del Partido Popular, en especial durante su segunda legislatura². Dado que mis intenciones, guiadas por una sospecha largamente razonada, se encaminaban a demostrar el continuismo de las políticas artísticas desarrolladas en España –tanto en la dictadura, en la transición como en democracia–, se me hacía necesario abordar específicamente lo ocurrido durante los años 40, 50 y 60, puesto que en aquellos días se formularon las bases de lo que más tarde se convertiría, en mi opinión, en la norma común de la política cultural española.

En 1993, estando becado en Nueva York para otros asuntos, se me presentó una cuestión a la que entonces presté viva atención: el evidente acercamiento cultural del Franquismo hacia los Estados Unidos durante los años 50, en el marco del apoyo político norteamericano a Franco, ¿pudo constituirse como resultado de la (des)politización internacional del formalismo abstracto? Y si así era, ¿cómo fue recibida la vanguardia informalista española, producida bajo y por una dictadura, en países

¹ Jorge Luis Marzo, "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la QUAM, no. 6, Barcelona, enero de 1995, pp. 126–161

² J. L. Marzo, "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000–2004)", *Desacuerdos*, vol. 2, Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, 2005, pp. 58–121. Se puede consultar en www.desacuerdos.org

democráticos, que blandían la abstracción como bandera simbólica de la libertad? Esas preguntas me llevaron a realizar una primera investigación³, que fue el punto de partida, interrumpido en el tiempo, del presente ensayo.

El lapso de 13 años entre aquellas primeras notas y el texto que aquí se presenta ha producido, naturalmente, muchas novedades. Una variedad de investigaciones han aportado algo más de luz sobre aquellos momentos de la historia. Por otro lado, otras cuestiones han ido despertando mi interés sobre el tema, como, por ejemplo, el descubrir algunas de las falacias creadas por el relato academicista, mediático y crítico respecto a la participación de los artistas en el discurso oficial del arte de vanguardia durante el franquismo; o la constatación de la vitalidad de aquellas improntas conservadoras en las políticas artísticas en democracia.

Con respecto al objeto de estudio que se declara en el título, éste puede llevar a ciertas confusiones. Donde se lee “Franquismo”, hay que entender un período que va de mediados de los años 40 hasta mediados de los años 60. En 1945 se crea el Instituto de Cultura Hispánica, y en 1960, los artistas españoles triunfan en el MOMA de Nueva York. Ambos eventos son catalizadores de muchas dinámicas que, tanto antes como después de que ocurrieran, tuvieron gran o plena vigencia.

Por su parte, “arte moderno” se presenta junto a “vanguardia”, término que se aplica a usos artísticos muy anteriores a los años que nos ocupan. Al referirnos a prácticas “modernas”, nos guía la necesidad de distinguir entre el arte pictórico y escultórico –y sus aparatos literarios– que siguió respondiendo a algunas de las premisas clásicas de las vanguardias europeas de preguerra, y aquellas obras meramente académicas. Sin

³ J. L. Marzo, “La paradoja de un arte liberal en un contexto totalitario. 1940–1960”, 1993. Ver www.desacuerdos.org

embargo, mantenemos la referencia a la “vanguardia” para así potenciar la idea de que lo ocurrido en aquellos días tiene un carácter “fundacional” a la vista de la política artística de estado que hemos heredado desde entonces. Hablar de “vanguardia”, no implica, al menos abiertamente, que toda ella, anterior y posterior a la guerra civil, participara de las mismas premisas que los artistas “modernos” eclosionados a principios de los años 50 sobre los que tratamos en estas páginas. En otras palabras, decimos “vanguardia” en el sentido oficial que el estado daba a sus apuestas por el arte moderno. Todo arte moderno que no tuviera sello oficial, no era vanguardia, porque “no era políticamente moderno”. En fin, la cultura franquista, como buena heredera del barroco, supo crear retorcidos retruécanos. Y duraderos.

Introducción

En la década de los años 80, corrió entre los críticos, historiadores del arte y comisarios que daban apoyo a la pintura neoexpresionista europea, una teoría cuya máxima se basaba en la recuperación de las diferentes tradiciones nacionales de la vanguardia histórica. Más que recuperación, abogaban por su reformulación a través de la despolitización de la misma. Según esta tesis, Italia debía redefinir lo que había sido el futurismo, pero sin el “secuestro” al que había sido sometido por el fascismo de Mussolini. Alemania, por su parte, necesitaba encarar de nuevo la honda tradición germanista del expresionismo a fin de sustraerlo a la impronta que la manipulación nazi provocó en la polución del movimiento. Los Estados Unidos, por su parte, también debían releer su expresionismo abstracto sin las ataduras impuestas por las teorías formalistas derivadas de Greenberg y de la Guerra Fría. España no faltó a la cita, y también muchos artistas y críticos se apresuraron a sugerir que era perentorio “recuperar el arte por encima de la política” y remedar con urgencia las enormes paradojas “impuestas” por el franquismo sobre las vanguardias pictóricas de la posguerra civil.

No es aquí el lugar para ahondar en las razones por las cuales aquellos profesionales del arte alemanes, italianos o estadounidenses se sumergieron en un debate de ese tipo, pero, en cambio, sí nos interesa prestar atención al caso español, pues éste representa un proceso profundamente larvado por una tradición y una lectura historicista que, durante siglos, han impregnado el debate del arte en España, como quizás en ningún otro país europeo; aún a pesar de que se le ha intentado contextualizar en un marco general normalizado, de manera que se pudiera romper el molesto lastre de la “excepcionalidad” en un momento

de grandes intereses globales del mercado artístico. Lo que pasó en los 80 es lo mismo que siempre ha pasado en la historia del arte español.

Aquellos debates, que tanta huella han dejado en la reciente política artística, fueron un nuevo colofón de una forma determinada de entender la cultura y el papel del arte y del artista en la sociedad española. Aquellos discursos se realizaron bajo el prisma de una tradición “nacional”, aunque enmascarada por la rabiosa libertad expresiva tan necesitada tras el franquismo. España parecía recobrar su pulso “histórico”, nos decían muchos de los críticos de la época, entonces llamados “de izquierdas”. Pero una revisión más atenta nos lleva a conclusiones no tan halagüeñas para los partidarios de ver la producción de aquellos años como un “arte liberador”. El lenguaje de la transición e incipiente democracia restituyó al arte algunas de las atávicas comprensiones de la españolidad artística y de la naturaleza histórica que “siempre” la debe conducir.

La revisión de lo qué ocurrió en el arte moderno de la década de los 50 bajo la dictadura, puede ayudarnos mucho a calibrar el alcance de la impregnación del conservadurismo en el arte español actual; quién formula las preguntas y quién las responde, y a qué modelo social y cultural remiten esos interrogantes.

En las dos primeras décadas de la dictadura, críticos e historiadores hicieron un gigantesco esfuerzo –eso es innegable– para averiguar cuáles eran las esencias mismas del arte español y en qué dirección debían tomarse determinadas decisiones para verlas materializadas. Por primera vez –y lo más paradójico, bajo una dictadura–, cientos de intelectuales organizaron una auténtica batería de propuestas para alcanzar una respuesta a una cuestión de tal calado. Tanto en revistas especializadas, como en periódicos y medios generalistas, surgieron una miríada de artículos y reflexiones sobre cual era el papel real del arte a fin de

establecer lo “propio” de España en el conjunto de la producción cultural occidental, en pleno proceso de globalización durante los años 50. El hecho de que el debate fuese patrocinado por un régimen fascista es, para algunos, motivo para despreciarlo. Sin embargo, una lectura atenta de lo que pasó revela que en absoluto fue un debate exclusivo del franquismo: todo lo contrario. El franquismo perfiló con toda claridad lo que antes y después de él ha sido “la razón nacional” del arte español, y lo fijó, acaso precisamente, porque lo pudo hacer con la entera libertad de quien se ha deshecho de las voces críticas, física y socialmente. Todo lo contrario, decimos, porque cuando esas voces regresaron, con los años, a la tribuna pública de oradores, emprendieron voluntariamente el mismo debate que cientos de intelectuales franquistas habían desarrollado décadas atrás: fijar los sustantivos y adjetivos de lo que había de ser la tradición de las artes en el país.

El debate sobre el arte en la España de Franco argumentó cinco hilos conductores que habían guiado y debían guiar la producción nacional:

1) Su despolitización: los grandes (pero escasos) genios artísticos de España se habían encumbrado gracias a su capacidad para elevarse por encima de las tragedias sociales de su tiempo, y también por haber sabido disociar su persona artística de su persona ciudadana. Si Goya, en todo caso, había producido obra “política”, respondía a su “españolidad” frente a la agresión francesa, pero, sobre todo, la había realizado siempre dentro de la tradición, tal y cómo se esperaba del “genio” nacional. La “natural” despolitización de la práctica artística española debe ir consiguientemente acompañada de la “ideologización” de la política artística;

2) El individualismo del arte español: las figuras creativas nacionales no se metían en movimientos y grupos que falsificaran el indomable espíritu personal del artista. El Surrealismo era un ejemplo a batir ya que había

contaminado de política a los artistas y los había secuestrado con sus quimeras irracionales; al propio Picasso, aunque comunista, se le tendían puentes de diálogo porque “representaba” al perfecto español irredento, icono inamovible del carácter individual de lo nacional;

3) El arte español tiene carácter universal, puesto que las razones espirituales que lo guían están inspiradas en la tradición ecuménica y trascendente de la cultura y de la religión españolas. España debía, en su destino, acompañar aquellas tendencias internacionales que pusieran especial énfasis en la universalidad;

4) El “auténtico” arte español es realista: acude a los detalles de la realidad para deducir lo universal: así lo hicieron Velázquez, Goya o Picasso. La paleta española es adusta, severa, recia: incluso los grandes maestros del barroco nacional nunca se dejaron llevar por esteticismos y colorines. Y aunque el arte abstracto parezca negar esa tradición, tanto artistas como críticos se denodarán en ofrecer la no-figuración en clave de materiales realistas anclados en la gama de la paleta nacional.

5) La política española de las artes se define por un perfil de gestión muy definido: el estado es el propio comisario de las exposiciones que programa. El arte español es el directo resultado del continuado esfuerzo del poder por promoverlo, acogerlo y darle sentido nacional: “limpia, pule y da esplendor”. La monarquía había sostenido el arte más excelso, había creado las colecciones y los museos nacionales, había importado a los mejores artistas de su tiempo. Gracias al estado, el mundo admiraba a los grandes maestros españoles. Si en el siglo XIX, España no había alcanzado la altura artística de otros siglos se debía a que el papel del estado se había cuestionado. Y si durante las dos Repúblicas, muchos de los grandes artistas habían emigrado al extranjero, ello se debía a unas políticas

estatales en absoluto acordes con la tradición basada en los cuatro líneas anteriores.

La conclusión de todo ello es que, en España, existe una tradición profundamente arraigada que los artistas deben continuar, adaptándola a cada época, si desean entrar en el glorioso panteón de la historia. Así, la política artística del franquismo encumbrará a aquellos artistas que fueron capaces de responder a este gran reto nacional. Artistas como Antoni Tàpies o Antonio Saura, junto a otros muchos, encontraron la fórmula para que su moderna producción cumpliera los requisitos solicitados por el poder, mientras, en paralelo, las plumas más álgidas del momento se encargaban de legitimarla e introducirla en los pacatos ambientes conservadores que prevalecían fuera de la burguesía que las animaba.

La lectura del lento proceso de identificación y definición del arte moderno que se produjo en los círculos intelectuales y artísticos de la posguerra española, ayuda sobremedida a comprender cuáles han sido los motivos que han llevado a la historia del arte a renegar de una construcción crítica de su objeto de investigación. En ninguna parte como en España, se ha generado una historia del arte tan endogámica con el poder, tan profundamente vinculada a sus intereses y quimeras. En pocos lugares se ha producido “tal exclusión de planteamientos sociológicos en la reflexión artística”⁴, completamente adicta a su razón oficialista de ser.

⁴ Julián Díaz Sánchez, *La “oficialización” de la vanguardia artística en la posguerra española (el Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1998, p. 20. Díaz Sánchez recoge la opinión de Juan Antonio Aguirre, según la cual esa situación habría cambiado en 1962, cuando Umberto Eco publica *Obra abierta*, que incorporará la semiótica a la academia. Sin embargo, no compartimos ese entusiasmo, porque si la semiótica condujo a algo en la universidad española fue a otro formalismo lingüístico y conceptual “de izquierdas” no poco hermético y enclaustrado, que no supo o no quiso reformular los andamios de interpretación de la historia más reciente del arte.

Que hubiera una conjunción de dinámicas que al final convergieron en la vanguardia de posguerra no debe parecer como un fenómeno “casual” por el que todos los acordes suenan sinfónicamente, como diría Eugeni d’Ors. Las ideas, estrategias e impulsos que artistas y escritores, industriales y diplomáticos, españoles y extranjeros, fascistas, no fascistas o apolíticos, iban poniendo sobre la mesa al paso de los años, coincidieron porque todos ellos estaban de acuerdo en una cosa, que Antoni Tàpies definió así en 1955: “Si se está dentro de la tradición universal, la comunicabilidad de lo nuevo es un hecho”. La tradición. Lo universal. La legitimidad. Lo nuevo. Todas aquellas dinámicas compartieron la firme voluntad de legislar la novedad a través de la tradición y de una visión internacionalista que la legitimase. Como siempre había ocurrido.

Los inicios

La figura de Eugeni d'Ors⁵ dominó la escena artística en los primeros años tras la guerra. D'Ors representó en gran medida el proceso por el que el régimen fue adquiriendo conciencia de la importancia del elemento cultural como vehículo para sosegar algunos de los círculos bienpensantes franquistas, en especial los de cierta tradición liberal, amordazados por el miedo escénico que el terror policial conllevó. D'Ors simboliza la paradoja en que se movía el contexto creativo de aquellos años; por un lado, otorga una pátina de credibilidad al régimen en la mente de muchos intelectuales, mientras, por el otro, tiende un puente de ductilidad hacia algunos artistas “modernos” que pueda ser cruzado, o al menos, permitido, por el franquismo ultramontano.

En los años 30, d'Ors se había caracterizado por adscribirse sin tapujos a una especie de estética barroco-fascista, que encontró rápido acomodo en el imaginario falangista, ultracatólico y militar que presidía el bando franquista. Desde los primeros momentos del alzamiento, d'Ors participó activamente en el diseño de estrategias relativas a las artes y a la propaganda, siendo nombrado responsable de ambas en 1938, en plena guerra civil. No obstante, una vez ganada la guerra, d'Ors –como algo más tarde otros falangistas “liberales” como Ridruejo, Rosales, Panero, Vivanco, Aranguren, Laín Entralgo o Tovar– comenzó a percibir la necesidad de

⁵ Eugeni d'Ors (1881-1954) fue secretario del Institut d'Estudis Catalans, director del Departament d'Instrucció Pública de la Mancomunitat de Catalunya, así como Jefe del Servicio General de Bellas Artes, en Madrid, y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. En 1937, durante el primer gobierno franquista de Burgos, crea junto a Dionisio Ridruejo la sección de prensa y propaganda del régimen. En 1938 se convierte en jefe nacional de Bellas Artes del nuevo Ministerio de Educación Nacional. Su adhesión es premiada en 1939 con el comisariado del pabellón franquista en la Biennial de Venecia, para el que realiza una selección acorde a los gustos de la Italia de Mussolini. En 1944, d'Ors se enfrenta a Zuloaga (importante *factotum* del momento) y se retira de la política más activa.

crear vasos comunicantes con algunas de las prácticas artísticas de preguerra, de manera que fuera posible asegurar una cierta continuidad (y una relativa adhesión) con la tradición más reciente.

En esa coyuntura nace la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA) en 1941; una aventura personal de d'Ors⁶, mediante la que se intentó ordenar el panorama de referentes artísticos tras la criba de la Guerra Civil. Ello no debió de ser muy fácil al principio, ya que en el intento por definir qué artistas anteriores a la guerra eran “recuperables”, se tuvieron que hacer no pocos encajes de bolillos. Junto a Nonell, Gargallo, Torres García, María Blanchard, Barradas, los noucentistas, Zabaleta, Eduardo Vicente, la Escuela de Madrid, los Indalianos o Benjamín Palencia, también durante aquellos primeros años de la ABCA se prestó atención a Dalí y Miró, siendo éste último especialmente delicado dado su anterior apoyo a la República.

En todo caso, los pasos iniciales de la ABCA ya apuntan dos coordenadas que se repetirán en otros muchos foros durante aquellos días: la seguridad de que el arte a promover nada tenía que ver con las veleidades colectivas que habían “empañado” la auténtica tradición española, y la búsqueda de complicidad política hacia las artes. La ABCA preconizaba “el espíritu, la unidad y lo eterno” como los valores cerrados a los que debía aspirar el arte español, en decidida y militar oposición a cualquier otra tentativa más “abierta”. En ese sentido, d'Ors se sentirá cerca del ideario de José Vasconcelos cuando éste estuvo al frente de la Secretaría de Instrucción

⁶ “Amigos de la Academia Breve de Crítica de Arte, donde un centenar de personalidades selectas ha manifestado su vocación y capacidad para formar una suerte de Estado Mayor, en los ejércitos de renovación del arte y de la vida artística en España” (D'Ors). La ABCA estaba formada por diversas personalidades, muchas vinculadas a la alta política y a la diplomacia de los países del Eje, como es el caso del embajador del Japón en España, Yakishiro Suma. La Academia no ocultaba su intención de convertirse en un reclamo cultural internacionalista de altos vuelos conservadores. La penosa realidad del pensamiento que la construyó no tardó en imponerse en sus programas, aunque tras la derrota de los países fascistas en 1945, surgieron los primeros intentos de derivarlos hacia discursos más liberales. La ABCA se disuelve en 1954.

Pública del gobierno de México en los años 20, desde la que promovió el muralismo⁷. D'Ors dirá al respecto –con la necesaria finta para obviar el discurso político que presidía las obras de Rivera u Orozco–:

“¿Puede imaginarse algo más opuesto a las tendencias comunistas que las disposiciones preconizadas por cualquier tentativa de Arte Mural? Nada mejor para su creación que el trabajo en equipo. Nada mejor para el trabajo en equipo que la conciencia y la cultura de la jerarquía. La belleza pictórica en el muro sólo puede obtenerse como la belleza acústica en la orquesta: mediante la disciplina rigurosa en torno de la superioridad de un conductor. Colaboración de todos, bien entendido, energía espiritual de todos; pero la norma impuesta desde lo alto”⁸.

La norma jerárquica es necesaria en las artes, porque ésta debe ser una cuestión de estado. D'Ors hizo grandes esfuerzos por componer una imagen del arte del momento que pudiera ser adoptada por el régimen y canalizada públicamente. Y ciertamente, lo consiguió en parte, puesto que desde que la derrota de Alemania e Italia había provocado la decadencia de la estética fascista, d'Ors había sabido promover desde la ABCA (y a partir de 1949, desde el Salón de los Once⁹) a toda una serie de jóvenes artistas que darían mucho que hablar en el futuro más inmediato: Tàpies, Saura,

⁷ José Vasconcelos (1882–1959) parece espejar especialmente bien las ideas que d'Ors proponía durante aquellos años. Vasconcelos, gran impulsor del muralismo mexicano, consideraba esta práctica como propia de la tradición nacional del país. Para Vasconcelos, el muralismo “de estado” era el desarrollo natural de la gran pintura mural del barroco contrarreformista. Vasconcelos derivaría en los años 40 hacia el fascismo y hacia la defensa de una hispanidad muy conservadora.

⁸ Eugenio d'Ors, *Academia Breve de Crítica de Arte*, Madrid, 1941; reproducido en Vicente Aguilera Cerni (ed), *La Postguerra. Documentos y Testimonios*, Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, Madrid, p. 34

⁹ El Salón de los Once se crea en Madrid en 1943 (Galería Biosca) bajo el impulso d'Ors. Será en 1949, cuando el Salón se convierte en una manifiesta plataforma de la nueva vanguardia: Saura, Tàpies, Cuixart, Oteiza. Paralelamente, d'Ors y el crítico Sebastià Gasch, abrirán en 1948 el Primer Salón de Octubre de Barcelona, otro escaparate en el que se perfilarán las nuevas formas de hacer de Dau al Set, grupo catalán creado ese mismo año.

Millares, Cuixart u Oteiza. No es de extrañar, pues, que en 1949, precisamente el año en que se presta una especial atención a estos artistas, d'Ors exclamara exultante: "Ya las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernadores civiles, benditas por Loyola y acarreadas hacia los más lejanos confines por Macarrón".¹⁰ La política, la iglesia y la burguesía debían ser los nuevos paladines del renacer del arte español, perdido hace tiempo en tierras infértiles, "desde Goya", como rezaba la proclama inaugural de la ABCA. Había que revincular el pasado glorioso de la tradición española con una nueva forma de hacer que, apostando -desde lo alto- por nuevos caminos estilísticos, respetara la esencia misma que había hecho del arte del pasado tan tremendo motivo de orgullo.

Eugeni d'Ors, además, se convertirá en el principal promotor de una lectura de las nuevas formas artísticas (en especial, del Informalismo) bajo la luz de su "teoría barroca", que dejará una gran impronta en el pensamiento artístico español y -lo que aquí nos importa más- en la crítica artística de los años 50. En 1944, D'Ors publicó en castellano *Lo barroco*¹¹, un conjunto de reflexiones encaminadas a comprender el barroco no tanto como estilo histórico, sino como una "categoría" (o *eón*, como él la denominaba), que bajo determinadas circunstancias, puede aparecer en diferentes épocas. *Lo barroco* reflejaba una coyuntura de multipolaridad, de dinamismo, de movimiento, que pudo darse en el siglo XVII, pero que fue también protagonista, por ejemplo, en algunas etapas de la antigüedad clásica, durante el Romanticismo o en el Expresionismo. Según posteriores palabras d'Ors, el Informalismo, que en los años 40 ya estaba en ciernes, respondería de nuevo a esos condicionantes.

¹⁰ Catálogo del VII Salón de los Once, 1949; citado por Manuel Sánchez-Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Colección E.P., Madrid, 1963, p. 14

¹¹ El libro fue publicado originalmente en francés (París, Gallimard), en 1935. En 1944, fue publicado en Madrid por la editorial Aguilar.

Como bien ha señalado Julián Díaz Sánchez, “la huella orsiana es esencial en la génesis del relato informalista”¹². Para d’Ors, era esencial encontrar un modelo mediterráneo (y aún más, hispánico) que pudiera confrontarse con audacia al nórdico, en el que detecta un falso espejo alejado de la esencia de lo español. Por otro lado, en *lo barroco* español, según el pensador catalán, prevalece el criterio de austeridad sobre lo decorativo, el de trascendencia sobre lo anecdótico. Se hace perentorio, por tanto, encontrar una vía para escapar del inmovilismo banal y superficial que ha impregnado la producción artística durante el siglo XIX y parte del XX. El arte extranjero puede servir de modelo, pero siempre y cuando se españolice apropiadamente. Las tendencias internacionales (que ya veremos que se definirán en la abstracción matérica francesa y el expresionismo abstracto norteamericano) pueden convertirse en interesantes compañeros de viaje, pero con la suficiente carga propia para que no se conviertan en esquemas a imitar. Esta posición frente a lo foráneo ha sido siempre uno de los grandes problemas de la historia del arte nacional. Según una tesis profundamente enquistada en la academia, la historia del arte español es la españolización de lo foráneo: “Lo bárbaro [fue convertido] en visigodo: el renacimiento español no se dejó dominar por Italia, al prescindir del racionalismo y del paganismo. Goya convierte el esbozo francés en tronco español”.¹³

Se hacía urgente, en definitiva, plantear cuales eran las formas españolas contemporáneas. Para ello, d’Ors apuesta por emprender un proyecto ilustrado, de estado, en consonancia con las críticas liberales que Laín Entralgo (siguiendo a Ortega) realizara a Falange, en el sentido de dejar de lado “las explosiones de energía” o “el arte de las masas” y centrarse en

¹² Díaz Sánchez, op. cit.

¹³ Juan de Contreras y López de Ayala, *Características del arte español*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1971; citado en Díaz Sánchez, p. 14

políticas racionalistas. Este será un debate de grandes proporciones tanto en la derecha como en la izquierda (exiliada, como Américo Castro) a finales de los años 40. La Generación del 98 (Menéndez Pelayo, Maeztu, Unamuno, Ortega, etc.) ya lo había abordado años atrás, pero ahora se reavivará enormemente a través de los escritos de d'Ors, Calvo Serer o Laín¹⁴. Todos estos discursos se centrarán en el ámbito de la creación, más que en el de la política, por razones obvias bajo una dictadura. Ello resultará en que el arte se convertirá en el terreno idóneo (y permitido) para que todas estas posturas respecto a lo español puedan hacerse más o menos manifiestas, y también inocuas para sus propios defensores; y ello, a su vez, conducirá a que el tema de la españolidad se convierta en la clave para comprender el desarrollo de la incipiente vanguardia que estaba a punto de eclosionar. La vanguardia española de posguerra se formuló en una dictadura que conformó las aspiraciones artísticas de la misma manera que la identidad nacional: “lo que no proviene de la tradición es plagio”, decía d'Ors¹⁵.

Despierta el interés del régimen

Otro de los hitos considerados fundacionales por la historia del arte en la gestación de una vanguardia de posguerra fue la creación de la Escuela de Altamira (Santillana del Mar, Santander) en 1949. Convocados por Mathias Goeritz, un artista alemán afincado en España desde 1941, se congregarán una serie de artistas, críticos e historiadores¹⁶, con la declarada intención de hablar de la abstracción y de abrir la escena artística al cosmopolitismo

¹⁴ Rafael Calvo Serer, *España sin problemas*, 1949; Pedro Laín Entralgo, *España como problema*, 1949.

¹⁵ Citado por Luis Buñuel en *Mi último suspiro* (Plaza y Janés, Madrid, 1982, p. 14).

¹⁶ El grupo inicial estuvo formado por los pintores Goeritz y Alejandro Ragel, el escultor Alejandro Ferrant, los intelectuales Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón (portavoz del grupo) y la historiadora Ida Prampolini. Más adelante se unirán el historiador Lafuente Ferrari, los críticos Sebastià Gasch y Rafael Santos Torroella, el poeta Luis Felipe Vivanco y los artistas Modest Cuixart, Pancho Cossío, Llorenç Artigas, Joan Miró, Willie Baumeister, Alberto Sartoris, Tony Stubing o Bárbara Hepworth.

y al cruce de disciplinas, sobre todo entre las artes plásticas y la literatura (y más adelante, la música). En esto último, se apostaba (Sartoris y Vivanco) por una especie de arte absoluto, en el que también tuvieran presencia nuevas formas de arte religioso.

La elección de (las cuevas de) Altamira como referente del grupo se defendió por su carácter universal, “supranacional”, “símbolo del arte fuera del tiempo histórico”, “puesto al servicio del hombre y de todos los hombres”¹⁷. El arte, según la Escuela, debía liberarse de las ataduras de los acontecimientos mundanos y someterse a un proceso de “esencialización”, el mismo que podía encontrarse en los signos simples pero profundos que poblaban aquellas cuevas. Se abogaba por una plena limpieza de lo superfluo para ir “al grano” de las cosas, pero, por encima de todo, se hacía un llamamiento al ensimismamiento del artista¹⁸, algo que debía sonar estupendamente en los oídos de la clase dirigente:

"Los prehistóricos ven el mundo desde una situación singular y singularizada; el conjunto de sus sensaciones –unido quizás a algunas tradiciones tribales– constituye el único instrumento utilizable para aprehender la realidad y sus esencias. Los artistas de hoy se encuentran en parecida posición; recusadas las reglas, los modelos y las tradiciones, tienden a la creación absolutamente original, a la creación que no debe nada a los otros, puro –o impuro– invento de cada artista. El hombre de hoy, como el de Altamira, se siente desasistido, desligado de los demás, obligado a

¹⁷ Bonet, Juan Manuel; "De una vanguardia bajo el franquismo", en Bonet Correa, Antonio (ed), *Arte del Franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 205–223

¹⁸ También, en ese mismo año, se forma el grupo Lais en Barcelona, cuyos componentes publicarán el “Manifiesto Negro”, en el que se podía leer una total condena a la apelación de motivos extraartísticos. Ver Grupo Lais, *Manifiesto Negro*, Barcelona, noviembre de 1949.

forjar, de arriba a abajo, su mundo y a poblarlo con su esfuerzo de solitario"¹⁹.

El Surrealismo estuvo muy presente en todos los debates, pero, como se intuye por lo que acabamos de leer, sometido más a una cura de formas que a una contextualización sociocultural, sobre la que se pasó de puntillas, o de la que incluso se renegó por su supuesto carácter colectivizante y basado en dogmas.

La Escuela de Altamira, en realidad, hubiera pasado probablemente sin pena ni gloria a las páginas de los libros de arte si no fuera por un hecho de gran trascendencia, al menos para el propósito que aquí nos guía: despertó el interés del poder. Más en concreto, de determinadas figuras dentro de él: personajes que, a la postre, tendrían un papel fundamental en la legislación sobre la vanguardia y en la capacidad del sistema de tirarla adelante.

El grupo de Altamira pudo desarrollar sus jornadas gracias a un cierto respaldo económico y, sobre todo, a la buena disposición de Reguera Sevilla, entonces gobernador civil de Santander²⁰. Estamentos poderosos daban cierta carta de naturaleza a pesquisas artísticas, con claras vinculaciones internacionales y con un ánimo de proyección más allá del estricto círculo de interesados. La participación, entre otros adeptos al régimen, del poeta falangista Luis Felipe Vivanco²¹, dio una cobertura en los medios culturales oficiales que no pasó desapercibida en órbitas de más altura política. Así, tras tres convocatorias consecutivas, en 1953, la

¹⁹ Ricardo Gullón, "Proyecto para la 'Escuela de Altamira'", *De Goya al Arte Abstracto*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952.

²⁰ Bonet, Juan Manuel; "De una vanguardia bajo el franquismo", op.cit.

²¹ Luis Felipe Vivanco (1907-1975). Poeta vanguardista en la década de los años 20 y 30, cambió radicalmente su militancia republicana por la Falange durante la guerra. Fundará, junto a los también poetas falangistas Luis Rosales, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo, la revista Escorial en 1940.

Escuela de Altamira da paso al Primer Congreso de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo²² de Santander: un proyecto organizado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo, pero financiado y controlado por Manuel Fraga Iribarne²³, a la sazón secretario general del Instituto de Cultura Hispánica (ICH) desde 1951, una institución fundamental –como veremos en breve– para entender el papel y los mecanismos del estado en la construcción de la vanguardia.

El interés de Fraga en el Congreso de Santander, y en la I Exposición Internacional de Arte Abstracto que se presentó en paralelo, suponía un nuevo paso en la escalada del régimen por ofrecer apoyo a aquellas iniciativas culturales que pudieran transformar tanto la imagen externa del país, como las posibles reticencias de una clase burguesa demasiado hipócrita con las ñoñerías del academicismo franquista. La experiencia de la primera Bienal Hispanoamericana de Arte organizada en Madrid por el ICH en 1951 –a la que pronto nos referiremos–, había hecho comprender al régimen la urgente necesidad de acercarse a ciertas tendencias artísticas, en boga por París y Nueva York en aquellos años, a fin de “normalizar” las apreciaciones que muchos intelectuales (de dentro como de fuera) tenían de la realidad cultural del país. Además, aquella Bienal resultó todo un éxito para los franquistas “liberales” que la promovieron, puesto que las muchas críticas manifestadas en los ámbitos más conservadores del régimen no dieron ningún fruto, y no hubo el “ruido de sables culturales” que aquellos temían.

²² Creada en 1932.

²³ Manuel Fraga Iribarne (1922). Abogado, diplomático y economista. Miembro de Falange. Entre sus múltiples cargos políticos durante la dictadura, cabe destacar: secretario general del Instituto de Cultura Hispánica (1951); secretario general del Consejo Nacional de Educación (1953); secretario general técnico del Ministerio General de Educación (1955–1958); Consejero Nacional del Movimiento y Procurador en Cortes (1955–1977); secretario de la Comisión de Asuntos Exteriores de las Cortes (1958–1962); director del Instituto de Estudios Políticos (1961); ministro de Información y Turismo (1962–1969); y embajador de España en el Reino Unido (1973–1975).

La apuesta del régimen por el Congreso de Santander significó la constatación de que el nuevo estilo de política cultural iba a mantenerse e incluso potenciarse. Los temas artísticos que la Escuela de Altamira y el Congreso proponían estaban en plena sintonía con los intereses intelectuales del régimen respecto a la identidad nacional. Muestra de ello es el título genérico que Fraga puso al curso en el que se inscribió el congreso: “Curso de problemas contemporáneos”. La cultura podía servir para canalizar los asuntos verdaderamente importantes de la *intelligentsia* franquista: innovación dentro de la tradición, individualismo, universalidad y trascendencia, y proyección gracias al apoyo diplomático.

Para ello, se utilizaron muchos recursos mediáticos, en especial de prensa. Uno especialmente importante, fue el monográfico que la revista Cuadernos Hispanoamericanos dedicó al Congreso, en el que se publicaron ensayos de algunas de las figuras que iban a ser más influyentes en el nuevo entramado crítico: José María Moreno Galván, Jorge Oteiza, Sebastià Gasch, Alexandre Cirici y Vivanco. En aquellas páginas, hay una coletilla que se repite una y otra vez: “el arte no tolera concesión alguna a valor que caiga fuera del arte”²⁴. Este era el eslogan a transmitir. Tranquilidad en los despachos. Tranquilidad en los estudios.

El Instituto de Cultura Hispánica

El 31 de diciembre de 1945 se promulga la ley por la que se crea el Instituto de Cultura Hispánica (ICH en adelante)²⁵, dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales, a su vez sujeta al Ministerio de Asuntos Exteriores. Este nuevo organismo pasaba a sustituir al Consejo de

²⁴ José Luis Fernández del Amo, ponencia “Presencia del Arte Abstracto”, *I Congreso de Arte Abstracto*, Santander, 1 de agosto de 1953.

²⁵ En 1977 el ICH pasaría a denominarse Centro Iberoamericano de Cooperación (CIC); en 1979, Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI); y desde los años 80, todos los servicios están englobados en la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).

la Hispanidad, creado por renombrados falangistas²⁶ en 1941. La dotación inicial de 28 millones de pesetas –espectacular para la época y para las menguadas arcas del estado–, quintuplicaba los recursos del año anterior para los mismos conceptos.²⁷

El ICH nacía con la intención oficial de “mantener los vínculos espirituales entre todos los pueblos que componen la comunidad cultural de la Hispanidad [...] a través de un instrumento de diálogo cultural”²⁸. Pero, al cabo de pocos años, el Instituto se encargaría de algo más que mantener la tradicional propaganda hispanófila en Iberoamérica. Se convirtió “de facto” en el más importante agente estatal de la política cultural española, tanto dentro como fuera del país. Organizaría grandes bienales de arte contemporáneo, fundaría revistas de arte de altos vuelos, asociaciones culturales universitarias, sistemas de becas y, sobre todo, construiría una red de intereses que permitieron el surgimiento de una vanguardia a la sombra de determinadas dinámicas nacionales e internacionales. El ICH, en realidad, se conformó como un observatorio del poder para monitorizar aquellos comportamientos culturales que pudieran ser utilizados en beneficio de la imagen del franquismo. Y lo hizo inicialmente en España y Latinoamérica, aunque pronto abarcaría Europa y, en especial, los Estados Unidos.

El ICH, además, era el resultado de un tragicómico cambalache de intereses internacionales. Si su antecesor, el Consejo de la Hispanidad, era fruto del entonces apoyo franquista a los países del Eje durante la Guerra Mundial, en 1945, las circunstancias habían cambiado radicalmente. La victoria aliada ofrecía un horizonte nada halagüeño para las expectativas

²⁶ Entre otros, Antonio Tovar, Manuel Aznar (abuelo de José María Aznar), Pedro Laín Entralgo, Ramón Menéndez Pidal y Manuel García Morente.

²⁷ Para ver el nacimiento y desarrollo del ICH y de toda la política cultural del primer franquismo, ver Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, CSIC, Madrid, 1992.

²⁸ Ley de 31-12-1945, *BOE*, 2-1-1946

diplomáticas del régimen. Franco se enfrentaba a un aislamiento internacional casi total, lo que no iba a hacer cambiar en absoluto la rígida postura interna de la dictadura, simbolizada en la fórmula del Secretario de Presidencia, Carrero Blanco: “orden, unidad y aguantar”. El nacimiento del ICH, más vinculado a grupos católicos que a falangistas, estaba orientado a crear pantallas internacionales que sostuvieran cierta presencia de España en un mundo que no le hacía el más mínimo caso. El entonces ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, exponía así el papel del ICH: “emplear todas las armas de la diplomacia y de su inteligencia en la defensa por el aislamiento decretado por las Naciones Unidas [...] a través de las huestes del pensamiento y la cultura”; y declaraba que la institución había de vindicar “la razón de España frente a la sinrazón de medio mundo”²⁹. En 1959, en un documento interno del ICH se exponía de esta manera la auténtica razón de ser de la entidad: “No se trata de crear cultura, sino de utilizar la existente como punto de apoyo en el exterior para movilizar ayudas y alianzas.”³⁰

Las necesidades de cobertura propagandística que Franco requeriría durante los años de aislamiento, pero, sobre todo, durante la época de acercamiento a los Estados Unidos, serían plenamente satisfechas por el Instituto de Cultura Hispánica. Para ello, hubo que colocar al frente de la institución a figuras con posturas lo suficientemente alejadas de los “años de guerra” y más acordes a las tareas diplomáticas a emprender. El primer director del ICH sería Joaquín Ruiz Giménez³¹ (1946–1948), figura clave para comprender la voluntad del régimen en otorgar más poder a los

²⁹ Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel...*, pp. 458–459

³⁰ Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel...*, p. 461

³¹ Joaquín Ruiz Giménez (1913). Abogado. Presidente de la organización internacional católica “Pax Romana” (1939–46). Director del Instituto de Cultura Hispánica (1946–1948). Embajador en el Vaticano (1948–1951) durante las negociaciones del Concordato (firmado finalmente en 1953). Ministro de Educación Nacional (1951–1956). Consejero Nacional del Movimiento (1961). Fundador de la revista *Cuadernos para el diálogo*, foro democristiano y liberal.

sectores católicos que podrían ser mejor vistos en los foros internacionales que los exaltados falangistas. Ruiz Giménez era presidente de la organización internacional católica "Pax Romana", que en 1946 armó su Congreso Internacional en Madrid, del que partió el impulso para la creación de asociaciones, institutos oficiales y centros culturales hispanistas en México, Perú, Madrid (Asociación Cultural Iberoamericana), y Barcelona (Instituto de Estudios Hispanoamericanos). Gracias a su capacidad para conectarse en círculos internacionales, Ruiz Giménez se convirtió en la correa de transmisión de muchos de los intereses políticos del régimen en foros católicos mundiales. De sus gestiones como embajador en el Vaticano (1948-1951), España conseguiría relajar la presión internacional al firmar un Concordato con la Santa Sede en 1953.

Pero Ruiz Giménez hizo algo más. Consiguió la adhesión de muchos intelectuales falangistas "liberales" y de críticos católicos a su causa, que no era otra que "redefinir el espíritu cultural de España"; una misión que siempre ha despertado auténticas pasiones en las cuatro esquinas del país. Casi todos los críticos artísticos que participaron en la vanguardia (incluyendo muchos de los artistas) eran católicos fervientes³², y en algún caso, iban incluso más lejos. Todos ellos encontraron en el ICH los mecanismos para ejecutar sus propuestas al amparo de la legitimidad de un organismo estatal que ya no juzgaba tanto la directa militancia franquista como la idoneidad de los "presupuestos patriótico morales". Y a esa llamada, acudieron muchos, demasiados. Fue Ruiz Giménez quien realizaría la más clara definición de lo que debía ser el compromiso moral de los artistas de vanguardia ante la idea de España, en su famoso discurso

³² Gasch, Ciriot, Santos Torroella, Cirici i Pellicer, Gullón, Oteiza, muchos artistas de El Paso, etc. A modo de ejemplo, cabe recordar la exposición de arte religioso celebrada en la galería Caralt de Barcelona en 1952, organizada en conjunción con el ultraconservador XXXV Congreso Eucarístico Internacional. En la muestra, expusieron Subirachs, Ponç, Ràfols-Casamada, Guinovart, Tharrats, Planasdurà, de Solà, etc.. Ver catálogo de la *Exposición sobre arte religioso*, Galería Caralt, Barcelona, 1952.

inaugural de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en Madrid, organizada por el ICH; discurso y evento al que nos referiremos más adelante.

Ruiz Giménez no estaba solo. Dio paso a una serie de personajes que se revelarían capitales en el proceso de amoldamiento mutuo entre el poder y la vanguardia. Durante su mandato en el ministerio de Educación (1951–1956), se creó un cierto clima liberal que facilitó el renacimiento del movimiento estudiantil, lo que provocó gravísimos choques con miembros del sindicato falangista SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios). Todo ello se cortó de raíz con el cese del ministro, pero también con el de Raimundo Fernández Cuesta, ministro secretario general del Movimiento. Empezaba el verdadero ocaso de los “camisas viejas”, y la entrada masiva de los llamados “jóvenes cachorros” en los aparatos del poder, en buena medida promocionados en el entorno de Ruiz Giménez.

En ese ambiente de “liberalización”, personajes como el falangista “blando” y opusdeista Alfredo Sánchez Bella (director del ICH desde 1956)³³, Manuel Fraga (secretario general del Instituto en 1951), Leopoldo Panero (*alma mater* de las bienales hispanoamericanas), Carlos Robles Piquer (director de la Sección Universitaria), Luis Rosales (asesor), José García Nieto (director de la revista Mundo Hispánico) o Luis González Robles (comisario de exposiciones), delinearán la política del instituto hacia las artes, atrayendo hacia sí a una multitud de críticos y escritores, que, o bien habían estado agazapados al principio, o bien, sencillamente, vieron la posibilidad de hacer carrera dentro del sistema. Esa comunión entre los órganos de propaganda cultural del régimen, los artistas que empezaban a despuntar y la crítica, dará como resultado una vanguardia aparentemente

³³ Blas Piñar sería director del ICH en los años 60. Tras un viaje por Hispanoamérica y Filipinas, Piñar escribió un artículo en el diario ABC, titulado “Hipócritas”, en el que criticaba con dureza la política exterior de Estados Unidos, por lo que fue destituido de la dirección del Instituto. Le sucedió Gregorio Marañón Moya, representante de Coca-Cola en España, e hijo del escritor y doctor Gregorio Marañón.

parecida a las demás que se producían en Europa, pero profundamente corroída por la hipocresía, el medro y un concepto de la cultura rabiosamente conservador.

El ICH creó una serie de instrumentos para llevar esas políticas a cabo. En 1948, se funda la notoria revista Cuadernos Hispanoamericanos, que sería dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall y Félix Grande. En 1952, se abre el Instituto de Cooperación Hispanoamericana, controlado por Sánchez Bella, Fraga y Luis Rosales, que se convertirá en una de las principales catapultas del franquismo cultural hacia los Estados Unidos, con el apoyo explícito de José María de Areilza³⁴, embajador de España en los EE.UU. entre 1954 y 1960. El Instituto de Cooperación Hispanoamericana es importante para visualizar el paulatino acercamiento del régimen a los Estados Unidos. Se formó por personas decididamente pronorteamericanas en contraste con otros grupos más vinculados estéticamente y culturalmente a París, y dominados por el pensamiento de Eugeni d'Ors.

Es la llamada “generación Fraga”, expresión acuñada por el crítico José María Moreno Galván desde París: Laín, Tovar, Ridruejo, Rosales, Panero, Vivanco, Madariaga, Aranguren. Pero también la falangista Vicky Eiroa, la deportista aristócrata Lili Álvarez y la galerista Juana Mordó, quien los reunía a todos en sus cenas:

“Esa gente no hizo la guerra y, si la hizo, no se manchó las manos en su sangre. Casi todos ellos, no todos, se sienten ligados al bando vencedor por muchos lazos: por el de la catolicidad, por el de una ideología aristocráticamente falangista, por razones familiares, por

³⁴ José María de Areilza (1909–1998), creador de la fusión de las falangistas FET y las JONS en 1932. Alcalde de Bilbao tras la ocupación nacional de la ciudad. Director general del Ministerio de Industria (1939–1940). Embajador de España en la Argentina peronista (1947–1950). Embajador en los EE.UU. (1954–1960). Embajador en Francia (1960–1964).

todo; pero se sienten al mismo tiempo tenuemente desligados de la chocarrera gritería de la victoria. Por dos razones fundamentales: porque les huele mal la sangre corrompida y por estética”³⁵.

Se trata de una generación burguesa, bien educada, estupendamente relacionada, que viaja a menudo a París, a Londres, a Roma, a Buenos Aires, y cada vez más a Nueva York. Van a misa pero leen a Sartre, a Camus. Visitan las bienales de Venecia y Sao Paulo, y todos darían una mano por conocer en persona a Picasso, del que hablan en todas las tertulias. En cambio, a Dalí, lo consideran un bufón necesario, pero que no corresponde con los ideales de “modernidad” que persiguen. En un periódico gallego, una entrevista a Fraga en calidad de secretario del ICH en 1952 se titulaba así: “Vale más Fraga en mano que Dalí volando...”³⁶. Es una generación en busca de un modelo cultural que los represente pero que no cuestione su status político y económico. Persiguen un modelo que solucione la excepcionalidad internacional de España, sin darse cuenta de que el origen de esa situación está en la propia dictadura y en el papel que ellos se han dado en la misma. Los sectores vinculados al ICH anhelan poder transformar el academicismo artístico en una poderosa corriente de vanguardia que los sitúe en una posición de igualdad cuando viajen por ahí. Todos ellos repetirán hasta la saciedad:

“Qué satisfacción cuando vemos la unanimidad que existe hoy, en el extranjero, al considerar nuestro joven arte [...] de entrañable raíz española, entroncada con nuestra tradición plástica. Es decir, un arte

³⁵ Juan Triguero [José María Moreno Galván], “La generación de Fraga y su destino”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, no. 1, París, junio de 1965, pp. 5-16

³⁶ “Vale más Fraga en mano que Dalí volando... Entrevista con Manuel Fraga Iribarne”, *La Noche*, Santiago de Compostela, 23-1-52

completamente actual y empapado fuertemente de auténtica originalidad. Esto es lo que se afirma por todo el mundo”³⁷.

El ICH representó los intereses de una generación de alto standing, nacionalista, católica, ferozmente anticomunista pero no por ello reñida con un aparato estético moderno. Se buscó, se rastreó y se hicieron numerosos informes (que se pueden consultar en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores) sobre lo que ocurría en el mundo y dentro de España. Es difícil encontrar en una época anterior a aquella tal esfuerzo en identificar lo que se cocía artísticamente; pero ya no en un sentido inquisitorial, de persecución, sino para moldearlo apropiadamente y colocarlo en el disparadero promocional. Había críticos (muchos en la revista *Goya*³⁸) que informaban puntualmente de lo que ocurría en París, y por lo que se puede leer, París no convencía. Estaba plagada de republicanos, de comunistas, de artistas neorrealistas. París representaba la vieja Europa, la Europa que había cerrado las puertas a España. Ciertamente algunas dinámicas despertaron mayor interés, en especial, aquellas que promovían un arte abstracto, matérico, individualista, apolítico y trascendente. Constataron que era un tipo de producción cercano a lo que se consideraba de propia tradición, y es más, había una serie de jóvenes artistas españoles que estaban emprendiendo el mismo camino.

Pero París seguía siendo incómodo. Entonces surgieron los Estados Unidos en el imaginario. En el plazo de unos diez años (1950–1960), el ICH puso toda la carne en el asador en esa dirección, y no fue fácil, porque tuvo que vencer muchas sólidas reticencias antinorteamericanas de buena parte de las clases conservadoras que, desde siempre, habían visto la expansión “yanqui” a costa de la hispanidad, de la religión y de la lengua. Pero, a la

³⁷ Luis González Robles, “España en las exposiciones internacionales de pintura”, *Arbor*, no. 171, Madrid, marzo de 1960, p. 113

³⁸ Fundada en 1954 por el historiador José Camón Aznar.

postre, la estrategia del ICH triunfó. España pasó a ser escenario de exposiciones del más moderno arte norteamericano, el expresionismo abstracto; España pasó a exportar sus jóvenes artistas informalistas a famosas bienales, con el colofón de las grandes muestras de sus obras presentadas, nada más y nada menos, que en el MOMA de Nueva York, con toda la pompa propia de aquella institución. El ICH hizo suya la vanguardia española, y la vanguardia española hizo propio el ICH. Ambos se miraron en el espejo de un nuevo arte internacional, que se definía como el arte de la libertad, de la humana y de la social; como el arte de las sociedades capitalistas desarrolladas, cuyo máximo icono era Estados Unidos. Una comunión, “resultado de la misma praxis política del franquismo”³⁹, y no, como nos han contado hasta el hartazgo, reflejo de una simple coyuntura pasajera.

En ese sentido, es importante tener presente la destacada ascendencia del Opus Dei⁴⁰ entre los círculos que protagonizaron este proceso. Participante “sui generis” de una ideología protestante, aportaba grandes diferencias respecto a las líneas de actuación de la Iglesia Católica tradicional. Por primera vez, la riqueza, el poder y el trabajo no son estigmatizados como lastres de culpabilidad en una sociedad que aún se identifica mucho con la “hidalguía”; se dignifican socialmente, permitiendo el lucro y los medios para acceder al poder, en especial de los miembros de la organización. El

³⁹ Enrique Domínguez Perela, “Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (1, 1939-1960)”, *Revista Arte, individuo y sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, no. 3, 1990, pp. 17-98

⁴⁰ El Opus Dei no será en absoluto ajeno a las intenciones del régimen de legitimar las prácticas artísticas informalistas, al menos las más oficiales, desarrolladas en el interior de España. Así, personajes como Florentino Pérez Envid, miembro numerario de la organización religiosa y directo organizador de algunas sus actividades culturales, será amigo íntimo de Fernando Zobel, artista filipino con fuertes conexiones en los Estados Unidos y fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966. Pérez Envid será uno de los principales mecenas artísticos de la Sevilla franquista, siendo nombrado a mediados de los años 60 gestor del madrileño Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). Defendió la arquitectura moderna como medio óptimo para el mensaje de la Obra así como la adecuación de cierta espiritualidad esencial entre Escrivá de Balaguer, la obra de Eduardo Chillida y la filosofía de Martin Heidegger.

Opus Dei incorporaba un sistema de valores capitalistas propios del mundo anglosajón (y más concretamente estadounidense) que buscaba cuajar prácticas específicas en la creación de una sociedad y una cultura del mercado. El individualismo a ultranza, el ultraliberalismo económico, la ética del trabajo y la libertad de iniciativa promovidas por el Opus no parecían contradecirse por el respeto hacia un estado totalitario que camuflaba su violencia física y social gracias a la omnipresente referencia al “bienestar”, como forma ideal de convivencia.

Hicieron de “su” dictadura algo práctico, cuya dinámica, cada vez más capitalista, no diera tiempo para cuestionarla. En realidad, en los años 50, la dictadura militar se disfrazó de “política”, sabiendo que así se ganaría rápidamente para la causa al arte y la cultura. Aquella generación quiso demostrar que la dictadura era sensible, y la sensibilidad, “indiferente”, como se esperaba de ella: que esa sensibilidad estaba “por encima de la dictadura”, como reflejo de la gran tradición artística nacional. Aquella generación quiso demostrar que la unión entre sensibilidad y dictadura sólo podía traer de nuevo el germen mismo del arte español: su conservadurismo.

1951. La primera gran apuesta oficial

El 12 de octubre de 1951, día de la Hispanidad y año de conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Isabel la Católica y de Cristóbal Colón, Franco, el ministro Joaquín Ruiz Giménez, y el cuerpo diplomático acreditado inauguran en Madrid la I Bienal Hispanoamericana de Arte (BHA en adelante)⁴¹, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, “por muy feliz iniciativa de Manuel Fraga y Alfredo Sánchez Bella”⁴². En palabras de Manuel Sánchez Camargo,

“fue el acontecimiento más decisivo de nuestra vida artística casi nos atrevemos a decir que en siglos [...] se dio entrada a los artistas famosos fuera de nuestras fronteras y olvidados dentro de ellas; se entronizó el esfuerzo creacional, y se apartó la pintura imitativa, formularia, fría y pasada. [...] de allí nació ese arte español que hoy triunfa en el mundo”⁴³.

El secretario general de la muestra fue Leopoldo Panero⁴⁴; el vicesecretario, Luis González Robles; y los principales colaboradores, José María Moreno Galván, Luis Roselló Amado, Carlos Peregrín y Lafuente Ferrari. Para todo ellos, la I BHA fue la primera gran experiencia en la producción de grandes exposiciones, que continuaría ya, ininterrumpidamente, durante casi 15

⁴¹ La muestra ocupó más de 50 salas, repartidas entre el Museo de Arte Moderno, desmontado para la ocasión, la Sociedad de Amigos del Arte, el Palacio de Cristal del Retiro y varias salas del Museo Arqueológico, y recibió a más de medio millón de visitantes. Las siguientes bienales hispanoamericanas se producirán en La Habana (1954), y en Barcelona (1955).

⁴² Carlos Areán, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Editora Nacional, Madrid, 1961, p. 53

⁴³ Manuel Sánchez Camargo, “Leopoldo Panero y la pintura española contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio 1965, p. 187

⁴⁴ Leopoldo Panero (1909-1962). Poeta religioso, que había experimentado con las vanguardias de preguerra y que se convertirá en uno de los prohombres culturales del franquismo. Será el secretario general de las Bienales Hispanoamericanas. Su hijo fue el conocido poeta Leopoldo María Panero.

años. La muestra supuso la primera gran plataforma de propaganda cultural del régimen en el extranjero y en el interior del país⁴⁵. Para ello, se dispuso una gran maquinaria mediática. La organización de la Bienal anunció a bombo y platillo la otorgación de cuatro premios de 25.000 pesetas para las críticas y crónicas informativas que acerca de la exposición se publicaran en periódicos de España y América, y llovieron las ofertas de periodistas y críticos de arte. El *Correo Literario* de Madrid expresará así la importancia de la prensa como correa de transmisión de las intenciones del estado:

⁴⁵ Toda esta gran orquesta propagandística no pasó para nada desapercibida en los círculos de artistas exiliados y entre muchos artistas de la mayoría de países latinoamericanos invitados a participar en la Bienal. Una vez conocida la intención del gobierno de España de preparar la muestra, se producirá una gran movilización internacional para intentar que los gobiernos no aportasen obras. Y en muchos casos, se conseguirá. Varias contrabienales se inaugurarán en América, así como en París. Los coordinadores de esta última (Picasso, Baltasar Lobo, Arturo Serrano Plaja y Antonio Aparicio) firmarán un manifiesto a finales de octubre de 1951, reproducido, sorprendentemente, en *El Correo Literario* de Madrid (no. 34-35, 1 de noviembre de 1951, p. 1 y 10), con la siguiente entrada: "Cuando se escribe así, las propias palabras dictan su justo comentario. Lean, pues, y comenten. Pero bajito, por favor. No se indignen. La cosa no merece la pena". Dice el manifiesto, entre otras cosas: "[...] Teniendo en cuenta la situación del régimen franquista, el propósito de tal 'actividad' del Instituto de Cultura Hispánica parece evidente; por una parte, y para contrapesar 'idealmente' la espantosa miseria que en la actualidad sufre el pueblo español, intentar oponer a tal realidad de miseria la fanfarronada 'imperial'. De otra parte, una intención, también evidente, de 'atraer' a los artistas de habla española y de darse pretexto para acercarse 'culturalmente' a los Estados Unidos. [...] Queremos advertir a los artistas de los diferentes países de América acerca del verdadero contenido de tal invitación, el cual no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo [...] Acudir a España, aceptar tal invitación oficial es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo. Ningún motivo de orden personal puede prevalecer ante tal realidad".

Por su parte, Alfredo Sánchez Bella, director del ICH, declaraba a finales de noviembre que habían sido muchas las dificultades para conseguir la aportación americana, "porque desgraciadamente las Bellas Artes han sido patrimonio casi exclusivo de la izquierda y convertían nuestro intento en intención política". Asimismo, reconocía que el manifiesto de Picasso había impedido que vinieran a la Bienal el grupo de la Escuela de París y algunos mexicanos: "El comunismo ha manejado muy bien el arma de las Bellas Artes y ha hecho de ella su bandera política". En Anthon Gaztelu, "Cerca de un millar de obras en la Bienal Hispanoamericana. El comunismo pretende enarbolar la bandera de las Bellas Artes" (entrevista con Alfredo Sánchez Bella), *La Voz de España*, San Sebastián, 24-11-51. Citado en Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 49

"La presencia global de nuestras bellas artes, los estudios críticos que de las consagradas y de las nuevas figuras se hagan, los comentarios periodísticos, el eco, en fin, que el certamen ha de tener en la prensa universal, no podrá menos que repercutir favorablemente en la cotización de nuestros artistas. Abrir prestigio, y con ello, galerías, mercados, a nuestras bellas artes, es otro de nuestros objetivos primeros"⁴⁶.

En la BHA de 1951 se modelaron los intereses conceptuales sobre los que se debían calcar los experimentos artísticos. El vistoso y aparatoso patronazgo oficial no dejaba lugar a dudas de que se trataba de una apuesta formal por las nuevas formas y facturas, que gustosamente aportaron muchos artistas. Se presentaron obras de la Escuela de Madrid, del Grupo Indaliano, del Grupo Lais, de Millares, Sempere, Guinovart, Tàpies y otros miembros de Dau al Set. No obstante, fue una exposición de carácter mixto, una especie de "caballo de Troya" en la que junto a esos "nuevos" artistas, también aparecían muchos de los "menos nuevos". Hubo exposiciones monográficas, entre otros, de Clarà, Colom, Sunyer, Dalí, Cecilio Guzmán de Rojas y un grupo de "precursores" (Beruete, Juan de Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos y Solana). Se otorgaron cerca de cuarenta recompensas, correspondiendo los grandes premios en pintura a Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz y Cesáreo Bernaldo de Quirós, en escultura a Juan Rebull, y en grabado a Alberto Guido.

Se trató, por tanto, de una selección realizada cuidadosamente para no provocar abiertamente a los círculos más conservadores de la academia, todavía con suficiente peso como para hacerse oír. Y se les oyó. La comisión organizadora de la Exposición Regional catalana, adscrita a la

⁴⁶ "Inauguración de la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte", *El correo literario*, año II, no. 34-35, 1 de noviembre de 1951, Madrid, p. 8

BHA, responsabilizaba a “los recelos de determinados ambientes” algunos de los problemas que tuvieron que enfrentar.⁴⁷ Fernando Álvarez de Sotomayor⁴⁸, director del Museo del Prado, se pronunciará, junto a un grupo de artistas conservadores, en contra de las corrientes que llamaron “de arte surrealista abstracto” y que entendían como “peligrosa innovación en la política artística de nuestra patria”. Las protestas se enviaron por carta a Franco e, incluso al presidente de la Sección de Psiquiatría del Colegio de Médicos, al que se le preguntaba con ironía: “¿Quiénes son los locos? [...] En el caso de que seamos nosotros prometemos no volver a ocuparnos de las bellas artes y dedicaremos nuestros esfuerzos a la agricultura o al comercio [...]”⁴⁹.

El debate tenía su enjundia política, puesto que Franco mismo era muy reticente a ninguna novedad artística y estaba muy influido por el academicismo de Sotomayor. Según Tàpies, en la inauguración de la exposición, “alguien, creo que era Alberto del Castillo, le dijo a Franco: ‘Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios’. Y parece que el dictador dijo: ‘Mientras hagan las revoluciones así...’⁵⁰. En todo caso, esto refleja uno de los aspectos más importantes proyectados por la Bienal: el régimen reconocía la inocuidad de la práctica artística como forma de contestación política, y de ello, se iba a derivar la total falta de escrúpulos en el uso de obras de arte producidas por artistas (algunos) que, en privado, no

⁴⁷ Catálogo *Exposición Regional [catalana] preparatoria de la I Biennal Hispanoamericana de Arte*, catálogo, Instituto de Cultura Hispánica, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Parque de la Ciudadela, julio de 1951, p. 5. La Comisión organizadora de la Exposición Regional catalana estaba formada por Josep Clarà (presidente), Antoni Ollé Pinell (vicepresidente), los vocales J. Ainaud de Lasarte, Alberto del Castillo, Juan Cortés Vidal, Victor Imbert y Luis Monreal y Tejada, y el secretario general J. Ramón Masoliver, quien será el verdadero ejecutor de la exposición.

⁴⁸ Fernando Álvarez de Sotomayor (1875–1960). Pintor academicista de género. Director de la Escuela de Bellas Artes de Chile en 1911. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1922, es nombrado director de la misma en 1953. Nombrado pintor de cámara de Alfonso XIII al final de su reinado. Director del Museo del Prado desde 1922 hasta 1931, y de nuevo, desde 1939 hasta su muerte.

⁴⁹ Mercedes Rozas, “Sotomayor: el eco gallego de Velázquez”, *La Voz de Galicia*, 21-01-05

⁵⁰ Antoni Tàpies, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Seix Barral, Barcelona, 1983 (1977), pp. 376–377

manifestaban ningún apego por el franquismo. El arte se concebía dentro de una gran tradición española de separar al artista del ciudadano que hay detrás. González Robles reconocía que “le traía sin cuidado”⁵¹ que Oteiza escribiera textos políticos antifranquistas, mientras, como comisario estatal, se lo llevaba como representante de España a la Bienal de Sao Paulo en 1957, en donde obtendría el primer premio: “A mi, me importaba muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera”, decía. Lo importante eran las obras y nada más. Si los derechos de ciudadanía en la dictadura se fijaban por la adhesión al régimen, entonces el artista era simplemente emplazado a un mero papel de estilista, eso sí, dentro de los cánones de la historia del arte nacional.

La política artística que el franquismo emprendió por aquellos años otorgaba al arte la capacidad de expresar tanto la identidad nacional como las manifestaciones de vitalidad del régimen, tan necesitado de una imagen de liberalidad en los nuevos tiempos diplomáticos y económicos que se avecinaban. El nuevo arte “no podía hacer daño”, todo lo contrario. Dado que el artista “nacional” era rebeldemente individualista por antonomasia, era imposible que la práctica artística pudiera suponer un problema. Esto escribía el crítico Eduardo Ducay, en 1951, bajo el título de “Antipintura y arte anti-español”, respecto a la polémica conservadora generada por la Bienal:

“¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? Me parece difícil que enemigos cañones estéticos puedan volverse contra un país para aniquilarlo y destruir su carácter y modo de darse a entender [...] Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie [...] El calificativo de anti-español no puede

⁵¹ J. L. Marzo, “La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles”, *Revista De Calor*, no. 1, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 28-36

concederse simplemente porque un pintor cree a su manera [...] El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores”.⁵²

En consecuencia, el arte de vanguardia se había de inscribir en el ámbito de las propias tradiciones de una historia del arte que había escrito sus páginas más gloriosas y modernas gracias al soberbio individualismo de sus genios. Velázquez, Goya o Picasso eran los ejemplos más fehacientes.

Para formalizar oficialmente el apoyo del régimen al “nuevo arte” incipiente, y para fijar el horizonte conceptual al que éste se debía someter, Ruiz Giménez pronunció un discurso al público asistente (Franco incluido) en el que desgranaba la primera política artística del régimen tras el ocaso de las estéticas fascistas. El régimen manifestaba por primera vez las relaciones que el estado se proponía emprender con la práctica artística, en la línea del glorioso mecenazgo estatal que, a través de la monarquía, había producido los hitos de los siglos anteriores⁵³. Fue un discurso que, no obstante, levantó ampollas entre los críticos más conservadores, puesto que estaba pensado precisamente para acallarlos, pero con la evidente, sibilina y cómplice indiferencia del dictador. Recogemos aquí algunos de los párrafos más notables:

"La educación del sentido estético es una de las tareas más importantes de los grandes poderes educativos de la Iglesia y del Estado [...] Por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino reflejo de los dos eternos escollos de la

⁵² Eduardo Ducay, “Antipintura y arte anti-español”, *Índice de Artes y Letras*, Madrid, no. 54-55, 15 de septiembre de 1952.

⁵³ Esta relación entre la oportunidad del mecenazgo a las vanguardias y la política artística de la monarquía española en los siglos XVII y XVIII fue abundantemente tratada por Vivanco, Sánchez Mazas o d’Ors.

política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta. Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una comprensión viva, inmediata, de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de la autonomía, como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo inauténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte –esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora– revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política. Únicamente, pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios [...]. Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, al que llamaba Belloc ‘la gran herejía de nuestro tiempo’. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su propio dueño, el espíritu, por éste solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra

política cristiana. [...] El Estado tiene que recoger la ilustre función del Mecenas, en su doble aspecto completivo y estimulante; desde la educación en centros formativos adecuados, hasta el encauzamiento de las inquietudes, pasando por la compensación y estímulo de los esfuerzos mediante el otorgamiento de premios y la organización de exposiciones. [...] Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida. Un ilustre historiador de arte español ha dicho que el mundo es para nuestros artistas el escenario donde se despliega la grave aventura de su vivir personal. Esta es en esencia la gran preocupación que debe orientar la política artística: hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una 'grave aventura', un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo".⁵⁴

El ministro habla de un arte formalista orientado radicalmente hacia el individuo, gestionado por una personalidad fuerte, casi exacerbada, propia del artista español y de la tradición pero también compartida por ciertas prácticas internacionales. Cuanto más profundice el artista en su propia voluntad artística, alejándose de circunstancias ajenas a ella, tanto más podrá demostrar las bondades de un régimen de libertad que así lo patrocina. Pero esa reflexión nos lleva directamente a la órbita diplomática que aquí también nos interesa: el interés del poder en formalizar relaciones publicitarias pasa por la comprensión de un artista que si bien representa los eternos valores nacionales también debe estar sujeto a la dinámica internacional propia de cada momento. Dinámica que pronto se verá

⁵⁴ Joaquín Ruiz Giménez, "Arte y política; relaciones entre arte y estado", *El correo literario*, año II, no. 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951, p. 1

reflejada en la pintura matérica europea y, sobre todo, en la abstracción expresionista norteamericana.

Es sorprendente (o no tanto) hasta qué punto el discurso del ministro se aproxima a las nociones generadas por la crítica formalista americana. La cuestión greenbergiana de la importancia de entender el nacionalismo de una manera liberal, de forma que pueda conectarse con una determinada concepción política internacional parece ser compartida por un régimen que en absoluto abogaba por un contexto de liberalismo político interno.

En esa dirección, ya veremos cómo la proyección de un artista autoalienado, que al estar por encima de implicaciones políticas da forma a una específica imagen de rebeldía liberadora, sólo posible en contextos de libertad, llevará a reflexionar a favor y en contra a parte de la crítica norteamericana acerca de las premisas “políticas” inherentes en el formalismo cuando éste se aplica en entornos faltos de libertad política. Será en ese terreno de coincidencias y paradojas en el que se moverá la proyección de la vanguardia y de la política españolas hacia los Estados Unidos durante los años inmediatamente posteriores.

En el contexto de esa campaña promocional que fue la I BHA para ofrecer al mundo y a los sectores bienpensantes del franquismo una imagen de “normalidad” cultural, se producirá un evento que nos ilustra las posiciones del régimen respecto a los iconos del arte español –vivos en ese momento, y que no podían obviarse dado su reconocimiento internacional–, y también en referencia a los *ismos* en los que éstos se enmarcaban. En noviembre de 1951, Salvador Dalí pronuncia una conferencia titulada “Picasso y yo” en el Teatro María Guerrero, delante de la flor y nata de la burguesía y aristocracia madrileñas. En ella, acusó a Picasso de haber intentado “matar la belleza del arte con su materialismo comunista”, pero le invitaba a la reconciliación –“de genio a genio”– y a incorporarse de

nuevo en el entorno “que le era más natural”. Tras la lectura del texto se firmó por los presentes un telegrama de adhesión a Picasso por lo que representaba de “gloria de la pintura española por encima de las ideologías divergentes”⁵⁵.

Ni que decir tiene que el esperpento de Dalí hizo las delicias del público, el cual, entre anonadado y encantado con un acto que rompía con el aburrimiento de las grises actividades artísticas de la época, podía ya alardear de “normalidad” cultural. Se trató de una sesión a medio camino entre la ventriloquía, la fantasmagoría cutresurrealista y el escamoteo. Ventriloquía, porque el tinglado había sido montado (silenciosamente) en las oficinas del Instituto de Cultura Hispánica, y, muy probablemente, instigado personalmente por el “mago” de la propaganda, Manuel Fraga. En una carta de aquellos días de Carlos Robles Piquer, jefe del Departamento de Información del ICH, a Leopoldo Panero, director, se lee: “Me insiste Alfredo [Sánchez Bella, director del ICH] en que lo de Dalí está poco jaleado en la prensa. Ya le advertí que tú habías dado delante de mi las instrucciones oportunas para que el anuncio de la conferencia de Dalí saliese en los periódicos”⁵⁶.

Fantasmagoría, porque Picasso se encontraba a muchos kilómetros de allí, en París, cuando él era la figura reverenciada: al fin y al cabo, se celebraba su existencia, no su presencia (era un comunista). Y por último, el acto tuvo algo de escamoteo, porque se utilizó a Picasso, secuestrando su figura, en aras a “celebrar su españolidad por encima de las ideologías divergentes”. El propio Picasso captó el carácter ilusionista de toda la

⁵⁵ Citado en Francisco Calvo Serraller, *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939-85*, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, Madrid, 2v., 1985

⁵⁶ Díaz Sánchez, op. cit

tramoya, como reflejan sus irónicas palabras de respuesta desde la capital francesa: “Dalí tiene la mano tendida, pero yo sólo veo la falange”⁵⁷.

Con aquella conferencia, se ofrecía un nuevo negocio a unas clases dominantes todavía profundamente atadas a la tradición: algo verdaderamente tentador, tanto, que no gustó al “inquisidor” Carrero Blanco. Picasso, rojo, sí, pero español. Sí, vive en París, pero con el corazón en España⁵⁸. Y sí, Dalí es un impresentable, pero es Salvador Dalí. Resultado: si se disocia a Dalí entre su imagen como artista y su realidad como persona, también se puede hacer lo mismo con Picasso. Ese es el tipo de concepción que se impondrá en aquellos días en las estructuras políticas y críticas españolas, y en los propios artistas jóvenes por razones de “seguridad”, con respecto al arte de vanguardia.

Decíamos que aquel acto nos pone también sobre la mesa de disección las actitudes que los responsables artísticos del régimen tenían hacia los grandes maestros del momento y los movimientos estilísticos que, en algún momento, habían representado. Picasso era un hombre antifascista, que jamás colaboró con los gobiernos de Franco. Sí con una parte de su burguesía liberal, como demuestran los contactos que el pintor realizara para concluir el establecimiento del Museo Picasso de Barcelona en los años 60. Pero Picasso, a pesar de un enorme ascendente estético y personal en el mundo global del arte, era ya una figura superada por su propia “iconicidad”, como daba a entender el título del libro que Cirici i

⁵⁷ A.S. (Anónimo), *Revista*, Barcelona, no. 4, mayo de 1952. Citado en F. Calvo, op cit.

⁵⁸ En este sentido, las instituciones artísticas norteamericanas de finales de los años 50 y principios de los 60, tan acreedoras de la política española de intercambio cultural, echarán algunos capotes a las tesis franquistas sobre la españolidad de Picasso. Frank O’Hara, director del Programa Internacional del MOMA, escribía en 1960: “Pero si los productos más notables de la cultura española se estaban desarrollando verdaderamente lejos de sus legados de vitalidad cultural, los propios expatriados españoles, mirando hacia atrás, parecen siempre aferrarse a su identificación con el pueblo español. Francia puede reclamar a Picasso para sí, pero, en cierto sentido, pertenece a España.” En *New Spanish Painting and Sculpture*, catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, New York, 1960, p. 7

Pellicer escribiera en 1946: *Picasso antes de Picasso*⁵⁹. El cubismo del artista malagueño, junto al de Juan Gris, podía representar la fuerza expresiva de la tradición española, esto es, sobriedad y altísima técnica compositiva, pero, al mismo tiempo, el cubismo, y mucho menos su nueva etapa realista, apenas ya podía espejar el espíritu libre que en aquellos momentos se propugnaba entre los jóvenes. Estos le respetaban política y artísticamente, pero más como la figura de un padre lejano a quien recordaban pero al que no seguían. El cubismo, al fin y al cabo, se había formado mediante una determinada “escolástica”, que parecía entonces muy lejana del gesto autárquico y expresionista del Informalismo.

Por su parte, Joan Miró era una figura ambivalente. Durante la Guerra Civil no había dudado en poner su obra al servicio de la causa republicana (véase su activa participación en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, en 1937), pero en 1941 había decidido volver a España coincidiendo con la primera gran retrospectiva del pintor en el MOMA de Nueva York. Una vez de regreso, se enclaustró, se hizo autista, en gran medida por su temor a ser utilizado por el régimen. No obstante, su estudio se convirtió en un lugar de peregrinación para todos aquellos artistas que aspiraban a reconducir el estancado mundo de la vanguardia. Ir a su taller era “como una visita a un lugar sagrado”⁶⁰, y su figura, en palabras (siempre de doble filo) de González Robles, se veía como “un mundo aparte, como un santón”⁶¹. También será Miró, quien sirva de puente entre la todavía cerrada escena barcelonesa y la agitada y polémica arena artística francesa o italiana de finales de los 40 y principios de los 50⁶².

⁵⁹ Alexandre Cirici i Pellicer, *Picasso antes de Picasso*, Iberia-Gil, Madrid, 1946

⁶⁰ Bonet, Juan Manuel; "De una vanguardia bajo el franquismo", op. cit.

⁶¹ Marzo, "La vanguardia del poder...", pp. 28-36

⁶² Según el crítico de arte Rafael Santos Torroella, Miró colaboró activamente en el montaje de la parte española de la Triennale de Milán, en 1952. Entrevista personal con el autor en octubre de 1991.

Miró, sin embargo, ayudaría sobremanera a los jóvenes informalistas catalanes a legitimar una práctica artística ensimismada, no ligada a ninguna circunstancia política determinada y con un alto componente de viabilidad simbólica, muy necesitada en aquellos años de censura iconográfica. En Miró, hallaron el lado surrealista más útil, más práctico⁶³. Breton era el emblema del compromiso hacia la condición social de la producción. Miró personificaba el compromiso íntimo, autónomo e indestructible del artista con su propia obra. El crítico Sebastià Gasch escribía de Miró en el primer número de la revista *Dau al Set*:

“Joan Miró es un introvertido ‘casi’ absoluto. Y decimos ‘casi’, porque un introvertido absoluto como lo quieren ciertos subjetivistas a ultranza, no es posible [...] El artista, en efecto, a pesar de todos los esfuerzos que haga, no podrá nunca evadirse totalmente de la realidad, a no ser que esté ciego, sordo y mudo, y por tanto no apto para la realización artística”.⁶⁴

O sea, incluso la crítica más conservadora de la vanguardia –y ciertamente Gasch lo era– había de matizar el propio rol del artista para no convertirlo en una figura de mera porcelana. En consecuencia, y aunque en los años 60 Eduardo Arroyo, por ejemplo, le criticará severamente por “haber favorecido implícitamente al régimen al dar la imagen de cierta liberalidad a la hora de poder trabajar en España”, Miró facilitó una auto-suficiencia y un individualismo “universalista” que, tanto en su sentido expresivo como político, cautivó y ayudó a perfilar los criterios de toda una serie de artistas que surgirían con fuerza en los años 50. Un sentido que, a la postre, coincidiría plenamente con las reflexiones que el régimen estaba patrocinando.

⁶³ Como se observó en la primera gran exposición de Miró en Barcelona tras la guerra, preparada por Cirici en las Galerías Layetanas en 1949.

⁶⁴ Sebastià Gasch, *Dau al Set*, Barcelona, no. 1, febrero 1948

El problema surrealista

Cuando Álvarez de Sotomayor, como antes hemos visto, recusaba las nuevas tendencias presentes en la Bienal, las definía como “arte surrealista abstracto”. Aunque el entonces director del Prado pueda parecer un retrógrado estético, incapaz de comprender los nuevos rumbos que la propia administración franquista estaba apremiando, la apreciación negativa del surrealismo era un tema de gran calado, no solamente entre el “núcleo duro” del franquismo artístico, sino también en gran parte de los nuevos responsables culturales “liberales”. El debate sobre el surrealismo y sobre la abstracción, devino una piedra de toque tanto en su vertiente política como estrictamente artística en los ambientes intelectuales del régimen y de la crítica “independiente” durante los años 50. Muchas son las razones para ello.

El surrealismo había estado profundamente sometido a la política. El movimiento, nacido oficialmente en 1924 con la publicación del Manifiesto de André Breton, cobró una segunda vida cuando Breton lanza su segundo manifiesto en el que proclama la adhesión del grupo a la revolución marxista. En 1945, el antisalazarismo de França y de los surrealistas portugueses también marcarán el movimiento. En 1948, el surrealismo más politizado se alía con el Partido Comunista francés. Precisamente, ese mismo año, Camus, Aragon, Abad Pierre y Merleau-Ponty, entre otros, firman un manifiesto titulado “Contre la répression en Catalogne”. Todos estos avatares producirán un gran desprecio de los intelectuales franquistas hacia el movimiento, y más, cuando el surrealismo también era

visto como una “provincia exclusiva de París”⁶⁵, por lo que el advenimiento del Informalismo se celebrará como un movimiento de vanguardia “típica y netamente” español. Para estos intelectuales el surrealismo era el vivo ejemplo de los nefastos resultados cuando arte y política se dan la mano. Nada más contrario a la tradición del arte “auténtico”, que se define “sin equívocos” por la solemne figura del genio aislado, centrado en la intensa relación que establece en la observación de la realidad, para extraer de ella la esencia de la ilusión. Pero esa esencia debe manifestarse como “búsqueda existencial” y no como discurso político.

Esa cuasi-religiosidad del arte español chocaba frontalmente con la profunda consideración anti-cristiana que se tenía del surrealismo⁶⁶ y, en general, de todos los ismos europeos de preguerra. Además, en España, el punto álgido del movimiento se había producido durante los republicanos años 30⁶⁷. En este sentido, es notorio el esfuerzo dedicado por muchos críticos españoles de vanguardia a reconducir el poso surrealista presente en muchos de artistas emergentes hacia posiciones más acordes con lo considerado nacional. Si Moreno Galván, al leer la obra de Tàpies, creía ver en ella (con gran utopismo) la plasmación final del surrealismo, “que no sólo representaba la modernidad y el progreso, sino la revolución política y social” y, por tanto, podía declarar que “el arte de Tàpies había entrado en escena en el momento preciso”⁶⁸, por su parte, críticos como Gasch, que había firmado en 1928 el *Manifest Groc*⁶⁹, insistirá en condenar la ausencia de preocupaciones morales de los surrealistas, reducidos a ser “esclavos de

⁶⁵ Manuel J. Borja-Villel, “Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica”, *Tàpies. Els anys 80*, catálogo de exposición, Ajuntament de Barcelona, 1988, pp. 63-68

⁶⁶ Díaz Sánchez, p. 147

⁶⁷ La mayoría de los supervivientes de las vanguardias históricas españolas habían sido surrealistas: Miró, Dalí, Foix, Ferrant, Caballero, Westerdahl, Gasch, Eudald Serra, Juan Ismael, Tomas Seral.

⁶⁸ Borja-Villel, “Los cambios de gusto...”, p. 63

⁶⁹ *Manifest Groc*, manifiesto surrealista contra-noucentista presentado en 1928 por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà.

sus instintos liberados de toda traba de la razón”⁷⁰. La condena de críticos como Gasch del automatismo surrealista reflejaba el intento de la nueva crítica en dotar al Informalismo de una base humanista y cristiana que reflejara la tradición del arte español y que, de paso, acercara a las nuevas corrientes a un marco de referencias culturales propias, como el realismo de la materia y la trascendencia.

En esa dirección, buena parte de la nueva crítica coincidirá con las posiciones de Michel Tapié, el gran impulsor del Informalismo francés, quien defendía posiciones contrarias al surrealismo bretoniano, tan en boga a finales de los años 40, cuya principal apuesta era la educación política de las masas. Tapié blandía el individualismo frente al “rebaño del gran público que siempre se equivoca”⁷¹, algo en total concordancia con las posiciones ilustradas introducidas por Laín, d’Ors u Ortega.

Respecto a los artistas españoles, los informalistas catalanes y del grupo El Paso, todos admitían su deuda con Joan Miró, Max Ernst o Paul Klee. Tàpies, Cuixart, Ponç, Brossa o Cirlot lo dejan bien claro en el primer número de la revista *Dau al Set*, en 1948. El surrealismo se convirtió, visiblemente, en el sustrato ético-político de aquella generación, más ético que político. Pero muchas de las manifestaciones de los artistas de aquellos días también abogaban por una “desmilitarización” del surrealismo para conseguir fines poéticos distintos, en consonancia con lo que la crítica oficial y oficiosa solicitaba. Antonio Saura escribe en 1950:

“Creemos que el surrealismo no ha muerto y que su semilla, hoy diseminada por el mundo con tantos nombres y acepciones, ha abierto innumerables caminos, y continuará dirigiendo el arte joven

⁷⁰ Bonet, Juan Manuel; "De una vanguardia bajo el franquismo", op. cit.

⁷¹ Serge Guilbaut, "Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies", *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, catálogo de la exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 273

por senderos cada vez más prometedores [...] Estamos plenamente convencidos de que el nuevo surrealismo, resurgiendo con todo su poder poético por encima del turbio existencialismo, ha de recobrar su puesto preeminente como la más potente escuela artística y literaria.”⁷²

Las posturas surrealistas se modelarán en beneficio de una lectura ajustada a una doble perspectiva: por un lado, responder apropiadamente a la visión individualista, apolítica y trascendente del artista. El crítico alemán Friedrich Bayl constatará este hecho en la obra de Tàpies, al decir que “se inclina al surrealismo que lo atrae con sus sensaciones errantes y que después repudia por lo desagradable del compromiso”⁷³. Por otro lado, recoger “lo necesario” del movimiento para legitimar la internacionalidad de las propuestas, en un momento en que, como expresa Saura, se ha diseminado por el mundo (o sea, Estados Unidos) “con tantos nombres y acepciones”.

Vanguardia y tradición

“Me llega un libro con reproducciones fotográficas de las últimas pinturas de Tàpies. Y se me limpian los ojos. Es, efectivamente, otra cosa. Es lo más fuerte plásticamente después de Miró. Dando un paso más allá [...] Ahora ya tenemos un nuevo pintor universal. Auténtico. Me he entusiasmado a solas en el despacho. Hace mucho tiempo que no me proporcionaba la pintura una emoción tan fuerte”⁷⁴.

⁷² Bonet, Juan Manuel; "De una vanguardia bajo el franquismo", op. cit.

⁷³ Friedrich Bayl, "Tàpies o el silencio", *Papeles de Son Armadans*, monográfico sobre Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, no. LVII, 1960, p. 242

⁷⁴ Luis Felipe Vivanco, *Diario. 1946-1975*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 101-102; citado en Miguel Cabañas Bravo, *La primera bienal hispanoamericana de arte. Arte, política y polémica en un certámen internacional de los años cincuenta*, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 37

Estas palabras de Luis Felipe Vivanco, escritas en su diario de 1956, nos introducen de lleno en uno de los aspectos del arte de posguerra menos estudiados por la crítica y la historia del arte recientes: ¿hasta qué punto la vanguardia se construyó bajo los patrones de la tradición? ¿hasta qué extremo ello impidió que la vanguardia pudiera constituirse como una alternativa al poderoso pensamiento conservador?

Uno de los mitos más extendidos en el relato histórico de España dice que, en los momentos más críticos de la nación, el arte supo elevarse a las alturas y mostrar su inefable voluntad por trascenderlos; que los artistas y literatos del Siglo de Oro llegaron a las más sublimes cotas creativas en medio del caos social, político y económico; que Goya fue capaz, a su vez, de atravesar la anarquía política latente al final del reinado de Carlos IV, y, finalmente desbordada por la guerra de la Independencia, conseguir llegar a una pintura “auténtica”, de dimensión universal. A partir de ese divorcio entre realidad política y voluntad artística se ha constituido la consideración de la cultura en España. ¿Qué puede promocionar España en el mundo? ¿ciencia? ¿deporte? ¿industria? No, cultura. La cultura es el principal “activo” del país, la seña identitaria más reconocible por propios y extraños. En 2004, el entonces presidente del gobierno, José María Aznar, manifestaba:

“Desde las cuevas de Altamira hasta la creación contemporánea, la cultura española ha aportado y aporta todos los días a la humanidad innumerables fuentes de enriquecimiento estético, espiritual, intelectual. La proyección universal de la cultura española es un hecho histórico innegable. Y por eso estamos íntimamente convencidos de que la cultura es nuestro principal activo como país: por ella se nos conoce y se nos reconoce por todo el mundo y, además, por ella encontramos todos los días razones para vivir

juntos, para tomar conciencia de lo que somos y para construir lo que queremos ser”.⁷⁵

La cultura en España, desde prácticamente la Generación del 98, es definida en unas claves muy precisas: aporta unidad nacional, genera la identidad (y no al revés), plasma la dimensión espiritual del hombre y, por tanto, tiene proyección universal:

“Somos uno de esos espacios geográficos donde existe una dimensión de creatividad que no tiene sólo una dimensión autóctona y localista, sino que tiene una vocación universal; es decir, las cosas que se pintan, se escriben o se componen en España tienen vocación de comunicarse universalmente”⁷⁶.

La cultura y el arte deben preservarse en beneficio del orden espiritual y nacional. La herencia de los clásicos, de las formas “demostradas” como naturales al “ser español” son el yunque en el que se han de forjar las prácticas culturales. Cualquier desviación puede ser tolerada, pero nunca recibirá sostén del estado, a no ser que corrija su dirección. Este fue –y sigue siendo, en buena medida– la principal directriz de las clases intelectuales que dieron forma a la vanguardia española de posguerra. La historia y la tradición fijaron los límites del camino de las artes. España, además, aislada internacionalmente, tomó resueltamente la cultura como arma de estado, algo, para sus protagonistas, perfectamente lógico y natural, “como tenía que ser”. Es por ello por lo que hay que prestar más atención a los actores políticos que protagonizaron el proceso de las artes en las dos primeras décadas del franquismo, cuando insisten en que no

⁷⁵ José María Aznar, *Balance de política cultural 2000–2004*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2004, pp. 3–4

⁷⁶ Palabras de Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores durante la segunda legislatura del Partido Popular. Entrevista con el autor. En Marzo, “Política cultural del gobierno español...”, pp. 58–121

hubo plena conciencia de manipulación cultural. Simplemente hicieron lo que era propio en España. La cultura lo era (lo es) todo y había que sostenerla, “por encima de los avatares políticos e históricos”.

Luis Felipe Vivanco se extasía ante la obra de Tàpies por su “autenticidad” y “universalidad”. Y lo hace porque representa la renovada quintaesencia de lo español. Para legitimar esta visión, no duda en proclamar (junto a Gaya Nuño) que “existe una pulsión española en la génesis del arte moderno a través de Goya, padre de la modernidad”⁷⁷, e inmediatamente compara a Tàpies con el aragonés, en la línea que ya iniciara d’Ors. Esta será una de las constantes en el enorme esfuerzo que críticos y artistas harán por situar la vanguardia dentro de los límites de lo español. Es difícil encontrar otro tema que ocupara tantas reflexiones y disquisiciones en las revistas de arte y cultura del momento. Parece como si, esa cuestión, fuera “la cuestión”. José Carlos Mainer ha apreciado muy pertinentemente el imaginario cultural en el que se movían los intelectuales liberales de Franco:

“[...] se abrazan al ensalzamiento de un armonismo social primitivo, a la formulación de un espiritualismo nacional, a la apreciación de continuidades étnico-culturales, al enaltecimiento del héroe solitario o a la siempre atractiva mescolanza del desprecio por la política práctica y la exaltación anárquica del individuo singular”⁷⁸.

En 1960, la revista *Papeles de Son Armadans*⁷⁹, un proyecto literario y gráfico impulsado por Camilo José Cela desde Palma de Mallorca en 1956, y que se convertirá inmediatamente en uno de los principales referentes

⁷⁷ Díaz Sánchez, op. cit.

⁷⁸ Jordi Gràcia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 238

⁷⁹ *Papeles de Son Armadans*, monográfico sobre Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, no. LVII, 1960

intelectuales de la época, editó un número monográfico sobre la obra y la figura de Tàpies, que reunió a las principales plumas del momento⁸⁰. Sobra decir que Tàpies estaba perfectamente al corriente de la publicación y de su contenido. Aquella revista supuso el más ordenado esfuerzo por situar al artista catalán como heredero de una larga tradición de las artes españolas. Cela se encargará de entroncar el universo de Tàpies con (atención!) Menéndez Pidal, Azorín y Picasso. Cirici situaba a Tàpies dentro de la gran tradición barroca española, pero también de la tradición goticista catalana, en el romanticismo y en el existencialismo, siguiendo con calco los presupuestos históricos de lo barroco establecidos por d'Ors. Aguilera Cerni, Kultermann, Bayl o Gaya Nuño también emplazan a Tàpies dentro de la estela del arte del siglo XVII. Gaya Nuño llega a sostener que la barroquidad del artista es tal, que no cabe ni siquiera darle otro nombre al estilo con el que pinta: “El pesimismo usaba, hace trescientos años, de calaveras y de putrefacciones. Ahora usa de superficies parietales, también en putrefacción. Así es que no hay mucha razón para hablar de un arte otro a propósito de la pintura de Tàpies”. Kultermann, por su parte, percibía su obra como “necesaria para oponerse al ímpetu y la arrebatadora fuerza con que la pintura americana trataba de penetrar en Europa”; o lo que es lo mismo, Tàpies ofrecía la vacuna oportuna (seriedad, sobriedad y trascendencia) como freno a la superficialidad y anecdotismo del Expresionismo Abstracto americano.

La tradición española se encuentra en aquel arte que no se deja contaminar por herencias culturales ajenas (aunque pueda compararse a ellas) ni por compromisos políticos que desvíen al artista de su enorme responsabilidad como “demiurgo” de la nación. Los ismos, por tanto, esas “aventuras deshumanizadas”, no pueden ser acogidas por la historia. Así lo expresaba

⁸⁰ Cela, Gaya Nuño, Aguilera Cerni, Cirici, Udo Kultermann, Carlo Argan, Westerdahl, Arnau Puig, Friedrich Bayl, Joan Brossa, Celso Emilio Ferreiro, Santos Torroella, Blai Bonet, Michel Tapié, Cirlot, Jacques Dupin, Fernando Chueca, Pierre Restany o Herbert Read.

Vivanco: “Rechazados los *ismos* y descartado el arte del siglo XIX, la referencia para nuestro siglo será, sin duda, la pintura del siglo XVII, cuya grandeza radica en el hecho de que el artista mantiene una actitud ‘de servicio’ a los temas propuestos por el espíritu”⁸¹. Ese espíritu servicial (nacional) será interpretado inmediatamente como el “precio” que el artista “de siempre” debe abonar a cambio de su ensimismamiento. “El hombre padece con la libertad [...] La libertad obliga a demasiado”⁸², escribía Joaquín de la Puente, a propósito de la pintura española del momento. La libertad de los ismos no podía compatibilizarse con la obligación de la propia responsabilidad ante la comunidad nacional y ante la historia. Los ismos, además, contaban con un defecto sumamente opuesto a la tradición individualista española: su carácter colectivo. Figuerola-Ferretti, por ejemplo, se felicitaba del hecho de que Modigliani no hubiera perdido, en París, “los impulsos de su sangre renacentista hasta el punto de perderla en el anonimato de los *ismos* triunfantes”⁸³.

Saura, Feito, Millares, Tàpies: objetos de deseo histórico, pero al mismo tiempo, máquinas individuales deseantes de tradición y trascendencia: “Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo. Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época”, decía el Manifiesto de El Paso, de 1957⁸⁴. Las apelaciones a la “memoria de la pintura” que todos ellos prodigan, encontrarán dócil acomodo en la necesidad de la crítica por legitimar sus (todavía) débiles posiciones en el entramado político. Podríamos pensar que si esta vanguardia hubiera eclosionado en un sistema dotado de libertades políticas, quizás no hubiese sido necesario acudir a rancias perspectivas

⁸¹ Díaz Sánchez, op. cit.

⁸² Joaquín de la Puente, “A propósito de la pintura española actual”, *Revista de Arte Español*, 1er cuatrimestre, Madrid, 1960, p. 31

⁸³ Luis Figuerola-Ferretti, “Arte. Modigliani, Campigli, los abstractos y la escultura italiana contemporánea”, *Arriba*, Madrid, 6-7-55, p. 13; citado en Díaz Sánchez, p. 155

⁸⁴ Manifiesto de El Paso (1959). Firmado por Canogar, Conde, Ayllón, Cirlot, Feito, Millares, Viola, Saura, Chirino, Rivera y Aguilera Cerni.

del siglo XVII. Nada más lejos de la (plausible) verdad. Durante los años 80, la mayoría de pintores y críticos que tejieron la “nueva figuración” española siguieron justificando la supuesta bondad estética de sus prácticas artísticas bajo la sombra de la inefable pintura barroca, y, aún más, de la omnipresente herencia de “lo barroco”.

Luis González Robles, el verdadero ejecutor de la política artística de la época a través de su cargo como comisario oficial de exposiciones, identificaba en la obra de Tàpies las características esenciales de la españolidad: “una actitud ética ante la vida y una visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española”⁸⁵. Lo mismo dirá, más o menos, de Feito, Guinovart, Canogar o Amadeo Gabino: “a pesar de su abigarrada modernidad están vinculados con la tradición artística española de siempre”⁸⁶. Aguilera Cerni se expresará así sobre la participación española en la Bienal de Venecia de 1958, en la que Tàpies y Chillida ganan los premios de pintura y escultura, respectivamente: “España ha intervenido en la polémica de la Bienal del mejor modo posible: obligando a reconocer (como lo ha hecho ya la crítica del mundo entero) la potencia y la tremenda españolidad de sus voces jóvenes e inconformistas”⁸⁷.

¿En qué se basa esa españolidad? González Robles intentará responder:

“En todos los tiempos, el artista español ha sentido una singular inclinación a cuidar, con especial interés, todos los secretos expresivos de la pasta, tratándola amorosamente –casi

⁸⁵ Borja-Villel, “Los cambios de gusto...”, p. 203

⁸⁶ Tusell García, Genoveva; “La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso”, *En el tiempo de El Paso* (catálogo), Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2002, p. 13

⁸⁷ Vicente Aguilera Cerni, “La Bienal entre dos fuegos”, *Revista*, no. 337, Barcelona, 27 de septiembre–3 de octubre de 1958, p. 14

religiosamente, me atrevería a decir-, trabajándola con deleitación, hasta conseguir unas calidades insospechadas. Y ello es porque creo que en el artista español hay una especial predilección por la “materia”, un sentido intuitivo para el mejor modo de tratarla, de extraerle la máxima expresión plástica”⁸⁸.

El arte español es culinario, pero no de cocina pomposa, sino la propia de un convento de clausura: materiales pocos y sobrios, silencio creativo y autarquía para experimentar. Así lo subraya José Camón Aznar, cuando comenta la I BHA: “Allí donde suena el castellano, el hombre exige unas criaturas de su imaginación unidas por la misma sangre... Una impresión quizás demasiado dura y sólida... Una profunda seriedad parece presidir este conjunto en que tan pocos excesos declamatorios encontramos”⁸⁹. La simplicidad y la sobriedad se convertirán en el hilo conductor del interés del estado por aquellos artistas. González Robles comentaba al respecto de los artistas españoles seleccionados por él para la Bienal de Venecia de 1958, que la principal característica ética del arte español de todas las épocas es una “constante de rigor, de austeridad y de espontánea simplicidad”⁹⁰.

La apelación a la regeneración y la esencialización de la vida española siempre ha sido muy querida en el pensamiento conservador, puesto que se blande como el ejemplo de la modernización y la puesta del día de los ideales. Esa línea fue explicitada en un famoso texto de Ramiro de Maeztu, publicado en el número de la refundación de la revista Acción Católica,

⁸⁸ Luis González Robles, “El lenguaje de la pasta pictórica”, *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1961, pp. 33-34; citado en Jesús Cámara, “El Informalismo español fuera de España: 1955-1965”, Actas de las X Jornadas de Arte, *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Instituto de Historia, CSIC, Madrid, 20-23 noviembre de 2000, pp. 341-351

⁸⁹ José Camón Aznar, “Panorama de la Bienal”, *ABC*, Madrid, 14-10-51, pp. 15-23

⁹⁰ *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, Venecia, catálogo, junio de 1958, p. 331

muy influyente en los primeros años del régimen, que comenzaba diciendo: “España es una encina medio sofocada por la hiedra. La hiedra es tan frondosa, y se ve la encina tan arrugada y encogida, que a ratos parece que el ser de España está en la trepadora y no en el árbol”⁹¹. Una parte del Franquismo persiguió la legitimidad visual a través de unas obras, secas, sobrias, “auténticas” hasta el punto de estar desprovistas de significado, en manos de unos artistas que sabían que la única forma de alcanzar la gloria era convocar los espíritus de la tradición, y dejar fluir, sin oropeles ni ornamentos, la “modernidad española” fundada en el XVII y reactualizada cada tanto. Y estas no son meras metáforas ilustrativas, sino los términos que inundan hasta la saciedad los textos que trataban la vanguardia en aquellos años.

Como “austeridad”, “poder de choque”, “dramatismo”, “equilibrio lírico”, “fuerza telúrica”⁹²: expresiones que pulularán sin el menor recato en textos y obras, cuyos principales objetivos no eran otros que advertir de la españolidad de artistas como los citados, o como Antonio Suárez o Vicente Vela. La trascendencia, otro de los motores conceptuales del momento, se vinculará sin tapujos con la tradición religiosa española. José Luis López Aranguren, José María Valverde o Luis Trabazo⁹³ negociarán una unión entre vanguardia y catolicismo en algunos de sus escritos, subrayando el “innato” carácter espiritual del artista español. Muchos críticos leerán las obras de vanguardia como directo resultado de esa tradición, como si no hubiera habido nada entre el siglo XVII y el tiempo contemporáneo: “El

⁹¹ Ramiro de Maeztu, *Antología de Acción Católica*, no. 89, Salamanca, 1937.

⁹² A menudo, se utilizará la imagen del artista sufriente para subrayar la capacidad del creador español para superar las adversidades. Al mismo tiempo, la figura del dolor comportará un valor añadido, materializado en la espontaneidad, en el gesto “volcánico” de quien conoce el sufrimiento, y, por tanto, es capaz de expresar como nadie la existencia humana. Así, se incidirá asiduamente en el pasado enfermizo de Tàpies o de Saura para explicar el dramatismo de sus obras.

⁹³ José Luis López de Aranguren, “Sobre arte y religión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 26, febrero de 1952, pp. 184-190; José María Valverde, *Informaciones*, 31-10-1946; Luis Trabazo, “Orden y caos en el arte contemporáneo”, *Arbor*, no. 175-176, Madrid, julio de 1960, pp. 19-30

mensaje de Tàpies es demasiado profundo, va más allá de la mera plasticidad de la materia o del objeto. El mensaje de Tàpies es la muerte [a través de una] moderna sustitución del sentimiento religioso”⁹⁴.

Esa trascendencia religiosa es la que comporta el carácter universal del arte español. Esa universalidad, no es simplemente un reclamo interno para acotar el porcentaje de españolidad en el arte, sino un modelo de exportación, fácilmente consumible en el extranjero. Si la cultura es a España lo que el agua a un pez, consecuentemente cualquier foráneo que observe una obra española tendrá que remitirse, por fuerza, a la propia tradición nacional, fuente de la identidad. Los ejemplos de la fortaleza de esa proyección son incontables. El crítico británico Paul Grinke, analizando la exposición de Tàpies en el ICA de Londres, en 1965, aludía a la preocupación del artista por la putrefacción, algo “esencialmente español”. Asociaba la tela de saco y las cenizas utilizadas por el artista, con la Inquisición española e identificaba “toda la tela, con las señales de pisadas, las estrías y la arena oscura” con “la arena de una corrida de toros, especialmente sedienta de sangre”⁹⁵. También los toros inspiraron la lectura del crítico del New York Times, John Canaday, de la obra de Manolo Millares: “Las arpilleras de Millares son vestigios ceremoniales, particularmente de las corridas de toros; la elegancia de la vestimenta de los toreros, la almohadilla de los caballos rasgada por el ataque del toro”⁹⁶. El crítico británico Francis Hoyland manifestaba acerca de una exposición de Tàpies que

“es tan característicamente española como las colchas de cama son americanas, aunque sería difícil decir por qué... Quizá la luz de

⁹⁴ Juan Perucho, “Antonio Tàpies o el hervor de lo inerte”, *El arte en las artes*, Nauta, Barcelona, 1965, p. 11

⁹⁵ Paul Grinke, “Writing in the Sand”, *Financial Times*, London, 25 de junio de 1965, p. 24; citado en Borja-Villel, “Los cambios de gusto...”, p. 202

⁹⁶ John Canaday, “Art: More from Spain”, *The New York Times*, Nueva York, 20 de julio de 1960. Citado en Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87-117

España y la dignidad y la severidad del carácter español han dado a su pintura su cualidad “local” específica [...] Fue a Velázquez a quien me hizo recordar Tàpies. Los dos artistas crean un estado tranquilo además de unas proporciones claras y marcadas y un respeto decente por sus materiales”⁹⁷.

La revista Time puso a Tàpies un sobrenombre, “el príncipe negro”, tras el premio concedido por el Carnegie International de Pittsburg en 1958: “[...] señalaba misteriosamente la severidad y el prestigioso pasado de su país natal, pero también connotaba una cierta forma de rebelión de individualismo monacal”⁹⁸.

Podemos imaginar las caras triunfantes de los responsables culturales del régimen, en especial del Instituto de Cultura Hispánica, cuando leían estas críticas. Ciertamente es que hubo dudas iniciales entre los responsables ministeriales sobre qué caminos escoger en la renovación de la tradición española. Sólo recordar las innumerables notas diplomáticas que se cruzaron en ese sentido: “Es tal la carrera vertiginosa del modernismo abstracto de la Bienal [de Venecia de 1950] que habrá que pensar seriamente para el año próximo como afrontamos el problema de nuestra sustantividad artística ante esa loca carrera del arte abstracto”⁹⁹. Con los denostados ismos, se habían introducido en España una serie de prácticas que no concordaban exactamente con la tradición realista del arte nacional. La abstracción era la más preocupante. Corrieron ríos de tinta en las revistas culturales acerca de si había que apoyar la abstracción o el realismo figurativo. Algunos pesos pesados entraron al trapo. Josep Plà

⁹⁷ Francis Hoyland, “Tranquil Sand”, *The Listener*, London, 17 de junio 1965, p. 904; citado en Borja-Villel, “Los cambios de gusto...”, p. 202

⁹⁸ *Time Magazine*, 16 de marzo de 1959, p. 62; citado en Borja-Villel, “Los cambios de gusto...”, p. 279

⁹⁹ Nota del Consulado de España en Roma al Director General de Bellas Artes, 16 de junio de 1950, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, L-4837, Expte. 2; citado en Díaz Sánchez, p. 68

caricaturizó el arte abstracto por incomprensible: “La abstracción filosófica es en cierta manera compartible por la gente. La abstracción en esta pintura es meramente subjetiva y no aspira a que nadie la comparta”, y añadía, sintomáticamente, que “lo de menos es la pintura, y lo importante, lo esencial, es la abstracción, el pensamiento del artista”¹⁰⁰. Plà fundamentaba su crítica en la absoluta alienación del artista, indiferente ante la cuestión de los referentes de la realidad en la obra. Cesáreo Rodríguez-Aguilera percibía el problema en los mismos términos: “Más que lenguaje hermético, es ausencia de comunicación”¹⁰¹.

Ciertamente, el debate entre la figura y la abstracción no se produjo solo en España: en París o Nueva York también marcó el desarrollo del Informalismo francés y del Expresionismo Abstracto. Incluso en la España de preguerra, las discusiones no fueron menores¹⁰². Pero a mediados de los años 50, las dudas se habían disipado en los despachos de Asuntos Exteriores, de Cultura, del ICH. La operación de la abstracción funcionaba: se hablaba de España, se premiaba su novedad y, por evidentes vínculos históricos, su historia, de la que el estado era garante. Al estado le correspondía, como ya había indicado el ministro Ruiz Giménez, dar el aliento suficiente para “encauzar las inquietudes”, o como, gráficamente expuso González Robles, “para que no se desvirtúen esas genuinas cualidades autóctonas”¹⁰³. El Informalismo sería la representación idónea de esas cualidades, pero también el resultado de la voluntad del estado por legislarlas. La libertad individual del artista se había de desplegar en todo su quehacer, respondiendo así a las propias demandas de la historia, venía

¹⁰⁰ Josep Plà, “La pintura abstracta”, *Destino*, no. 735, septiembre de 1951, Barcelona, p. 7

¹⁰¹ Cesáreo Rodríguez-Aguilera, “El imposible arte abstracto”, *Destino*, no. 817, abril de 1953, Barcelona, p. 21

¹⁰² Para un breve análisis de los debates sobre el realismo y la abstracción en la República, antes y durante la Guerra Civil, ver Josefina Alix Trueba, *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987, pp. 64-124

¹⁰³ González Robles, “España en las exposiciones...”, p. 113

a proclamar Rafael Calvo Serer¹⁰⁴. España se sentía plena heredera del “Kunstwollen”, o voluntad artística, un concepto acuñado por el historiador austriaco Alois Riegl en 1901¹⁰⁵, cuya principal premisa era que “el progreso del arte no es cuestión de poder hacer sino la capacidad del querer hacer”.

Sin embargo, no todo era tan fácil: ¿cómo solventar la ecuación por la cual se enfrentaban la llamada al inalienable “inconformismo” creador del artista individualista con el lastre necesario de la tradición? Pero aún más importante; ¿cómo casar la fuerza de lo nacional en un escenario artístico internacional, cada vez más impregnado del anarquismo espontáneo de los pintores norteamericanos, que si bien legitimaba la contemporaneidad de lo que se hacía en España, también ponía en cuestión la necesaria apelación al pasado? Estas cuestiones no serán tan cómodas de dilucidar. Producirán muchas paradojas, pero también otorgarán a los artistas españoles las coartadas necesarias para no parecer excesivamente comprometidos con el “Kunstwollen” del régimen. El formalismo americano, en el marco del acercamiento franquista a una “gran democracia”, Estados Unidos, servirá de colchón para todos. Para unos, porque justificaba la apuesta española por ese estilo internacional: “Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles”¹⁰⁶, pedía González Robles a los artistas pensando en Pollock. Para otros, porque desactivaba el uso que el régimen español hacía de él.

Frank O’Hara, comisario de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, celebrada en el MOMA de Nueva York en 1960, y que, como veremos en breve, significará el gran colofón de la partida internacional de

¹⁰⁴ Rafael Calvo Serer, *La fuerza creadora de la libertad*, Rialp, Madrid, 1958

¹⁰⁵ Alois Riegl, *Los principales rasgos de la ‘voluntad artística’ tardorromana*, Viena, 1901

¹⁰⁶ Santiago Amón, “Conversación con Antonio Saura”, *El País*, Madrid, 15 de enero de 1978.

ajedrez del franquismo cultural, ofrecía la siguiente lectura del Informalismo español en el contexto de la abstracción occidental:

“A las teorías, dispersas y controvertidas, del Action Painting, del Informalismo, del Absurdo, del Accidente o del Arte Otro, los artistas, con sus lenguajes y sus naciones, les aportan interpretaciones diferentes. ¿Qué es lo que las diferencia en el marco de un impulso internacional que a veces es deplorado como uniforme, no sólo en el mundo occidental sino también en el Este? La conciencia de una nación, cree Shelley, yace en los artistas. La historia reciente le da la razón. Artistas de diferentes tradiciones culturales pero de entornos actuales no pueden simplemente “sumarse” al ímpetus de la vanguardia internacional, no más que lo que lo hicieron sus predecesores al formarla, sin alterar severamente el tempo y la aplicación de esa energía. Son las necesidades culturales inmediatas de su sociedad a las que el artista moderno se dirige. Eso es precisamente lo que ha ocurrido en España en la última década”.¹⁰⁷

La nación yace en los artistas, en cada uno de ellos: ellos son responsables de identificarla y modelarla en función de cada época, de cada suelo. O'Hara no pudo encontrar una manera más directa de hacer felices a los responsables culturales españoles y a los propios artistas. De esta manera, las políticas de estado se diluían en las propias obras de arte, y de paso, los artistas se hacían plenos protagonistas de “lo nuevo”. La ecuación quedaba solucionada, en parte.

¹⁰⁷ *New Spanish Painting...*, p. 8

1955. El espejo artístico norteamericano

El 24 de septiembre de 1955 se inaugura en Barcelona la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Habían pasado sólo cuatro años desde que la primera se abriera en Madrid, pero los horizontes en los que administradores, críticos y artistas se movían se habían reforzado, y mucho. Eran los años “maravillosos” de la diplomacia del régimen. En 1953, España había firmado un tratado económico y militar con los Estados Unidos, en función del cual éstos instalarían un año después bases militares en la península. La contrapartida fue dinero y apoyo internacional. En 1955, el gobierno de Eisenhower y la ONU reconocen oficialmente a Franco; el trompetista Louis Armstrong toca en Barcelona y Franco decide, por primera vez, celebrar un consejo de ministros en la ciudad condal.

Barcelona se presenta como el símbolo de una modernidad y de un estado de cosas aparentemente nuevo. El apoyo de la burguesía industrial barcelonesa al proceso de americanización emprendido por el régimen en las relaciones diplomáticas y económicas tendrá su premio con la nueva Bienal. Así, Barcelona se convierte en un gran escaparate en donde se muestra el triunfo de las tesis de los “liberales” sobre los conservadores; eso sí, todos franquistas. Y, nuevamente, el arte será motor de excepción de esa voluntad de promoción.

La III BHA fue el resultado del éxito de las estrategias emprendidas en la primera bienal, aupadas a la cumbre gracias a la evidencia de los hechos: los jóvenes artistas habían adoptado sin titubeos el Informalismo como estilo propio, y ya exponían en galerías internacionales (Tàpies lo hacía en la galería Martha Jackson de Nueva York en 1953). La crítica oficial estaba plenamente volcada en su legitimación. La política del ICH se había revelado idónea con respecto a la apertura de canales de propaganda

internacionales, en especial con EE.UU., tanto, que España ya recibía exposiciones de expresionistas abstractos norteamericanos, como la que se presentó durante aquella III Bienal. En definitiva, el arte moderno español pasaba a considerarse “normalizado”; podía reflejarse en las prácticas artísticas internacionales, por lo que las críticas sobre manipulaciones oficiales quedaban desautorizadas.

Que aquella bienal supusiera el reconocimiento oficial del Informalismo, no debería llevarnos a pensar que se le reconocía “per se”. La admisión del estilo por parte de los estamentos oficiales del régimen sólo pudo darse porque simbolizaba la bondad de las políticas emprendidas años atrás. La constatación de que en Francia y Alemania, y especialmente en Estados Unidos, se pintaba de la misma manera fue el verdadero motivo para un definitivo apoyo a los artistas de vanguardia españoles. De ahí que la BHA de Barcelona fuera explícitamente concebida para ilustrar esa coartada.

La comisión organizadora¹⁰⁸ planteó el evento en una triple dirección. Por un lado, mostraba toda la potencia de los jóvenes creadores; por otro, los comparaba a los abstractos norteamericanos. Y, finalmente, planteaba la muestra como un mensaje claro a las instituciones extranjeras: España es ya un territorio y cantera cultural de pleno derecho¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Alfredo Sánchez Bella (director del ICH); Antonio María Simarro (alcalde de Barcelona); Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes; Antonio Villaciers, director general de Relaciones Culturales, de Asuntos Exteriores; Francisco Prieto Moreno, director general de Arquitectura; Felipe Bertrán Güell, director del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona; Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos Municipales de Arte de Barcelona. Los vocales fueron: José Camón Aznar, director de la Fundación Lázaro Galdeano; Alberto del Castillo, crítico de arte; Juan Ramón Masoliver, comisario de la Bienal; Leopoldo Panero, Secretario General de la Bienal; Manuel Sánchez Camargo, director del Museo de Arte Moderno de Madrid.

¹⁰⁹ La UNESCO otorgará un premio en el marco de la Bienal, mientras que su director general, Evans, enviará un cálido mensaje de apoyo, publicado en todos los medios españoles. Ver *Boletín Informativo para la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte*, Barcelona, 24 de septiembre de 1955.

Esta III Bienal tampoco estuvo exenta de polémicas instigadas por la academia reaccionaria, que provocó la creación de dos bandos enfrentados¹¹⁰. En uno, estaban los partidarios de Josep de Togores; en el otro, los seguidores de Tàpies. Pero aquí, a diferencia de lo ocurrido en 1951, el debate se saldó con goleada para los segundos. Tàpies gana el premio de la Bienal. Tres de sus cuadros provocaron gran respuesta y aparato crítico. En una encuesta hecha entre críticos, escritores y artistas en la publicación *Revista* para dilucidar qué creador era considerado el mejor de la Bienal, Tàpies arrasó. Se consagraban así las tendencias no figurativas como una realidad indiscutible.

Pero, para el análisis que estamos realizando en estas páginas, hay un aspecto bastante más significativo que la mera constatación del éxito del Informalismo. Se trata de la exposición *El Arte Moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York*¹¹¹, y del debate paralelo que despertó. La muestra se centró en el Palau de la Virreina de Barcelona. Era la primera vez que los pintores abstracto-expresionistas norteamericanos llegaban a España¹¹², y, sobre todo, era la primera vez que el gobierno estadounidense incluía a España en sus programas de exposiciones itinerantes. La exposición era un proyecto del MOMA (en colaboración con la Agencia de Información del gobierno de los Estados Unidos, USIA) pensado para introducir el movimiento del “action painting” en las principales ciudades de Europa (París, Zurich, Frankfurt, Londres, La Haya, Viena, Belgrado y Barcelona).

¹¹⁰ Acerca del impacto generalizado de la obra de Tàpies en la prensa durante la III Bienal, ver la bibliografía expuesta en: Manuel Borja-Villel, "Comunicació sobre el mur", *Comunicació sobre el mur*, nota 14, p. 28

¹¹¹ *El Arte Moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York*, III Bienal Hispanoamericana de Arte, Instituto de Cultura Hispánica, Palacio de la Virreina y Museo de Arte Moderno en el Parque de la Ciudadela, Barcelona, 24 de septiembre–24 de octubre de 1955.

¹¹² La muestra recogía obras de Man Ray, Frank Stella, Edward Hopper, Jack Levine, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Mark Tobey.

Como ya es bien conocido, gracias a los muchos estudios emprendidos en las dos últimas décadas¹¹³, este tipo de exposiciones nacieron en el marco de la política cultural norteamericana durante los primeros años de la Guerra Fría. Se trataba de una estrategia destinada a contrarrestar el peso del discurso estético de izquierdas que durante aquellos años era sostenido en Europa occidental y oriental¹¹⁴ por prácticas colectivas de marcado carácter realista o por acciones derivadas de fuertes compromisos ideológicos. En pocas palabras, una especie de Plan Marshall artístico.

El 27 de septiembre de 1955, Fomento de Artes Decorativas (FAD) de Barcelona, a través del pintor Ramón Rogent (vicesecretario del FAD y director de la Sección de Bellas Artes del Instituto de Estudios Norteamericanos) y de Xavier de Salas (director del Instituto Español en Londres), presentan una conferencia de René d'Harnoncourt¹¹⁵, director del

¹¹³ Cfr. Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", *Artforum*, vol. XI, no. 10, mayo de 1974; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War", *Artforum*, v. XI, no. 10, 1974 (hay traducción al catalán, en "L'expressionisme abstracte, arma en la guerra freda", *Artlugi*, no. 9, Barcelona, 1980, pp. 1-4); Serge Guilbaut, *Cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1991; Serge Guilbaut (ed), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Boston, 1990.

¹¹⁴ Los Estados Unidos hicieron un gran esfuerzo por contraatacar el realismo socialista presente tanto en la izquierda occidental como en los países de la órbita soviética. Un ejemplo bien interesante se da en 1956, durante la época post-stalinista, cuando el gobierno polaco de Gomulka se hizo más "liberal". Tadeusz Kantor, un artista de Cracovia, impresionado por la obra de Pollock y de otros abstractos americanos que había conocido en París, trató de orientar el movimiento artístico de Polonia hacia la abstracción alejándose de las tesis oficiales del realismo socialista. En 1961, Kantor y otros catorce pintores polacos no figurativos, fueron expuestos en el MOMA. Este hecho fue enormemente celebrado en los EE.UU. como un éxito de las políticas internacionales del MOMA y del gobierno norteamericano. En Cockcroft, "Abstract Expressionism..."

¹¹⁵ Después de la guerra, una parte del personal de la Oficina de Asuntos Internacionales (OIA, de Nelson Rockefeller) fue transferida a las actividades del MOMA en el extranjero. René d'Harnoncourt se había destacado ayudando al embajador estadounidense en México, Dwight Morrow, a potenciar a los muralistas mexicanos (Siqueiros y Orozco, entre otros) en un momento en que el nacionalismo petrolero de México ponía en peligro los intereses energéticos de Rockefeller. D'Harnoncourt fue nombrado jefe de la sección artística de la OIA en 1943. Un año después entra en el MOMA como vicepresidente para actividades en el extranjero. En 1949, se convierte en el director del MOMA. En Cockcroft, "Abstract Expressionism..."

MOMA. D'Harnoncourt y Porter A. McCray¹¹⁶, director del departamento de exposiciones itinerantes del museo neoyorquino, serán figuras notorias por las relaciones que, desde ese momento, establecerán entre el gobierno de Franco y los círculos artísticos norteamericanos. Gracias a ellos, y a Alfred H. Barr, director fundador del MOMA, los Estados Unidos seguirán proporcionando exposiciones de arte contemporáneo a España (que después veremos), y los informalistas españoles expondrán en importantes galerías americanas, así como en la propia sede del museo en Manhattan, y en el Museo Guggenheim en 1960.

El argumento de la conferencia d'Harnoncourt en el FAD no podía ser más apropiado: la construcción de la tradición y de la identidad artística¹¹⁷. Entre otras cosas, dijo:

"No nos hemos de asustar frente a lo que nos dicen de que las tendencias universales anulan la personalidad, pues no es verdad, como podemos ver con el Románico o el Renacimiento, que se matizan en cada lugar según el modo de ser de los medios donde se desarrollaron. Lo que antes era una influencia de taller modelando la personalidad de cada artista desde el principio de su formación, hoy es la influencia deliberada y buscada por cada cual al escoger de las tendencias y escuelas lo que mejor se adapta a su manera de ser peculiar".

¹¹⁶ Porter A. McCray trabajó también en la OIA durante la guerra. McCray, gracias a Rockefeller, entró en el MOMA en 1945 como director de exposiciones itinerantes. De 1946 a 1949, cuando el museo no tenía director, McCray fue miembro del comité de coordinación del MOMA. En 1951, pasa a trabajar durante un año en la sección de exposiciones del Plan Marshall en París. En 1952, cuando se lanzó el programa internacional del MOMA, gracias a una subvención de 625.000 dólares de los fondos de los hermanos Rockefeller, McCray se convierte en la cabeza visible del programa. Desde esta posición, dirige el Consejo Internacional del MOMA (1956). En Cockcroft, "Abstract Expressionism..."

¹¹⁷ Para leer parte del contenido de la conferencia, ver "Conferencia de René d'Harnoncourt, director del MOMA de Nueva York, en la sede del FAD", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 28-9-55, p. 17; y *Boletín del Fomento de las Artes Decorativas (FAD)*, IV trimestre, Barcelona, 1955, p. 96

D'Harnoncourt pone de nuevo sobre el tapete la cuestión del "Kunstwollen", de la voluntad del artista por decidir lo que quiere representar de la identidad nacional. El taller, el grupo, ya no cuentan. Sólo vale la "bendita individualidad" (González Robles) del artista. Al mismo tiempo, las referencias al Románico (catalán) o al Renacimiento situaban la perspectiva en un terreno cómodo para la audiencia, a la que evidentemente no causó gran esfuerzo el traspolar aquellas formas históricas a la realidad palpable de su presente, esto es, a la influencia global de la cultura norteamericana que defendía el MOMA.

La relación entre una cultura y un arte globalizados y la natural propensión nacionalista de la cultura española por fuerza debía producir roces y chispas. Al principio, el desconcierto fue general. Críticos y artistas no sabían muy bien a qué debían atenerse. Una batería de comparaciones entre los abstractos americanos y los informalistas españoles inundó la prensa especializada nacional. En ella, se mezclaron los intereses de los más conservadores, siempre dispuestos a restar puntos a los más "modernos", y de los liberales, atentos a no perder lo que consideraban fruto artístico "propio" gracias a las políticas realizadas y a la espontaneidad de los artistas.

Como botón de muestra, observemos a Julián Gállego, reputado historiador del arte barroco español, quien realizará un ataque frontal a la pintura americana, a raíz de dos exposiciones que se acababan de abrir en París: una, dedicada a la pintura europea y otra en homenaje a cincuenta años de arte americano¹¹⁸:

¹¹⁸ *De David a Toulouse-Lautrec*, en el Musée de l'Orangerie; y *Cincuenta años de arte americano* en el Musée d'Art Modern.

"Entramos en la zona del arte abstracto más dogmático, más monótono. Ciertos artistas americanos creen que este arte es el suyo, la respuesta del otro continente al realismo marxista o corrompido de Picasso y sus satélites; el camino elegido es desconcertante y no parece que pueda llevarlos muy lejos".

Gállego se inclina sin dudarle por el arte europeo, que identifica plenamente en la tradición:

"Al terminar de ver esta exposición recordamos con nostalgia, la otra, la de Orangerie, donde todo es sencillo, modesto, sin pretensiones nacionales, claro, optimista, honrado hasta lo genial. Y, a la vez, tan bien seleccionado. Entre estas dos exposiciones no cabe duda de cuál es la mejor: el viejo arte europeo sigue diciendo la última palabra con sus paisajes vulgares y sus chisteras pasadas de moda"¹¹⁹.

En el otro extremo del arco, el crítico de arte neoyorquino Anthony Kerrigan, corresponsal de la revista *Goya*, realizaba en 1955 la siguiente crítica de la obra del pintor norteamericano Leon Golub, en la que ensalzaba el papel del artista como máquina borradora del pasado:

"El artista pinta a menudo por elección, como si estuviese tratando con un mundo que es tan nuevo cada día como la más moderna invención o pieza de maquinaria, en el mes o año que transcurre sin recurrir a ningún recuerdo de civilización humana anterior [...] Es un artista que trabaja en un periodo y en un país en continua actividad,

¹¹⁹ Julián Gállego, "Crónica de París: Franceses en América y Americanos en París", *Goya*, no. 7, Madrid, julio-agosto de 1955, p. 44

en lo que a cultura se refiere, como si la civilización humana acabase de empezar"¹²⁰.

Aunque Kerrigan se refería al contexto de los EE.UU., idealizando la imagen de un país sin los lastres del pasado, es interesante imaginar la impresión que causaría este tipo de argumentos procedentes de la crítica estadounidense en una generación de artistas españoles que, por encima de todo, buscaban también sustraerse a un pasado y también a un presente –en su sentido más político y visual, puesto que no en su aspecto socioartístico– que seguía marcando la vida política como una herida abierta.

En cualquier caso, el contacto entre informalistas españoles y abstractos norteamericanos selló las expectativas de los primeros con respecto a su posición en el entramado nacional del arte y a la presunción de idoneidad internacional de su estilo. Cirlot lo declaraba de esta manera, explicando las obras de Tàpies presentes en la bienal:

"Aunque la mayor parte de "tachistas" practican una abstracción contenidista cual la de Tapies, hemos de declarar que todos ellos buscan mejor la multiplicación del espacio por medio del "rayado infinitivo", con valoración de la independencia entre fondo y retícula, cual hace Mark Tobey (puede verse en la sesión estadounidense expuesta en la Virreina) o la mancha total, cual en las obras de Clyfford Still y Mark Rothko, por lo que la originalidad de Tàpies posee un valor trascendente a nuestras fronteras"¹²¹.

¹²⁰ Anthony Kerrigan, "Crónica de Norteamérica. El pintor Leon Golub", *Goya*, no. 7, julio-agosto de 1955, Madrid, p. 57

¹²¹ Juan-Eduardo Cirlot, "Explicación de las pinturas de A. Tàpies", *Destino*, no. 949, 15 de octubre de 1955, Barcelona, p. 34

Durante y a partir de la celebración de la III BHA de Barcelona, la crítica emprenderá una auténtica carrera para legitimar las apuestas por la vanguardia nacional bajo la luz del nuevo formalismo americano. Para empezar, se celebrará por doquier el intercambio artístico con los Estados Unidos. Fernando Chueca Goitia, director del Museo de Arte Contemporáneo¹²², lo calificaba como “profético, aleccionador y fecundo”¹²³. En 1956, en el resumen de las discusiones de la Semana Internacional de Arte Abstracto de Santander, Gaya Nuño y Gullón se refieren detalladamente a la pintura americana y la “action painting”¹²⁴. Carlos Areán se felicitaba de la conexión americana porque así “podrán muchos de nuestros creadores tener la merecida compensación económica, tras su afanoso y muchas veces auténticamente ascético trabajo”¹²⁵. Por otro lado, muchos de los artistas y críticos implicados en la vanguardia dejarán de lado las posibles restricciones que les impedían mostrar a las claras su fe en la consecución de un arte completamente liberado de ataduras sociales y políticas (que no históricas). Por fin, el cuadro implosionaba y se ponía fin al secuestro del arte por las necesidades de la interpretación realista: “El cuadro, por lo tanto, privado de todo asidero exterior, ha de sostenerse por sí mismo, en vilo sobre el vacío de la realidad”¹²⁶; “la fuerza del arte no está en su comprensión y sí en su

¹²² El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, situado junto al Museo de Arte Moderno en el edificio de la Biblioteca Nacional, será el antecedente que dará lugar a la creación del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1968. La primera dirección sería para Luis González Robles, como premio por sus servicios oficiales. El propio González Robles ha manifestado en alguna ocasión la presión que recibió del almirante Carrero Blanco, con quien tuvo serios enfrentamientos. Así también lo recoge Valeriano Bozal, en el artículo “Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo” (VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 175). El edificio definitivo del MEAC fue construido en 1971. En 1974, la dirección pasa a José Romero Escassi; en 1975, a Carlos Areán; y en 1978, a Joaquín de la Puente.

¹²³ Fernando Chueca Goitia, “Presentación”, *La Nueva Pintura Americana*, catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid, julio-agosto de 1958, p. 8

¹²⁴ *El Arte Abstracto y sus problemas*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1956

¹²⁵ Carlos Antonio Areán, “Artistas españoles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, *Arbor*, no. 175-176, Madrid, julio 1960, p. 106

¹²⁶ Guillermo Torre, “Sumas y restas del arte actual”, *El Noticiero Universal*, Suplemento, 16-10-1965

contaminación” (Millares)¹²⁷; “Yo no quiero escribir” de Luis Feito, artículo en el que defendía el silencio como forma de preservar el discurso artístico¹²⁸. D’Ors volverá a ganar cierta ascendencia a través de su antigua máxima respecto a la pintura: “El asunto de un cuadro es puramente anecdótico en el conjunto de elementos constitutivos de la obra de arte”¹²⁹. Los elementos estrictamente formales son los únicos que prevalecen en el ámbito de la historia. Y el artista, el único capaz de forjarlos e interpretarlos. Pollock decía que “*Shewolf* [lienzo de 1943] existió porque yo tenía que pintarla. Cualquier intento por mi parte de decir algo sobre ella, de intentar explicar lo inexplicable, sólo podría destruirla”. En los mismos términos se manifestaba Millares en 1956: “Descarto la posibilidad de verme dominador consciente de estos cuadros salidos de mí mismo. Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido”¹³⁰.

Los críticos norteamericanos también desembarcarán en España con un decidido ánimo proselitista. Alentarán una práctica artística “potente” en la segura soledad del individuo creador “para superar la ansiedad del hombre en un mundo que se halla al borde del abismo”¹³¹; defenderán la conversión del artista en una suerte de traductor privilegiado de un mundo ajeno llamado “pintura”: “Lo que aparece en el lienzo es imprevisible y sorprendente para mi... conforme trabajo, o cuando la pintura está terminada, el tema se revela por sí mismo”¹³².

¹²⁷ Manuel Millares, *Papers de Son Armadans*, no. 37, Palma de Mallorca, abril de 1957

¹²⁸ Luis Feito, *Papers de Son Armadans*, no. 37, Palma de Mallorca, abril de 1957

¹²⁹ Tristán La Rosa, “Picasso o la libertad creadora”, *Destino*, no. 1198, julio de 1960, Barcelona, p. 15

¹³⁰ María de los Santos García Felguera; “Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock”, Universidad Complutense, Madrid; en www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA9696110217A.PDF

¹³¹ John McAndrew, “Artistas norteamericanos en la Bienal de Barcelona”, *Goya*, no. 8, septiembre de 1955, Madrid, p. 109

¹³² William Baziotés, en Holger Cahill, *El arte moderno en los Estados Unidos...*, p. 27

Este tema de la ansiedad, de la existencia humana definida por la presión de un mundo en constante crisis, será uno de los temas preferidos de la crítica y el arte españoles (Millares, Tàpies, Feito, Saura), por cuestiones de carácter personal o por evidentes razones sociopolíticas, pero también por la deuda heredada de la tradición barroca sobre la “inseguridad” y el “naufragio” humanos. No obstante, se trataba de una cuestión que también había surgido en los imaginarios de la literatura europea (concretamente, francesa) y americana. El pensamiento dominante en los años 40 fue el existencialismo, la entronización de la angustia a través de la obra de Albert Camus y Jean-Paul Sartre. La solución propuesta por Sartre era la subjetividad radical: “La existencia pasa por delante de la esencia [...] tenemos que empezar por lo subjetivo, ser hombres hasta el límite mismo, hasta el absurdo, hasta la noche de la ignorancia”¹³³. Ni qué decir tiene que estas actitudes fueron muy influyentes tanto en el surgimiento del Informalismo francés (Fautrier, Dubuffet, Tapié, Matthieu), como en el español. Sin embargo, con la llegada del formalismo americano, con sus apelaciones nada suaves a una radicalidad práctica, masculina, violenta, exaltada, exenta de convenciones y coacciones, el existencialismo pasó a percibirse como algo relativamente incómodo, porque parecía un sucedáneo del clásico humanismo de corte cristiano, inspirado en la tradición europea, algo que los artistas americanos no querían oír “ni en pintura”, y que compartían con sus homólogos de la crítica española:

"En París, en aquellos días, todo era de una normalidad tremenda, todo muy academicista y soso, sin estridencias, todo amable, sin insultar a nadie. EE.UU. era otra cosa, había una energía y una voluntad directa extraordinarias, aunque no tuviéramos mucha información respecto a lo que pasaba allí",

¹³³ Jean-Paul Sartre, “El existencialismo es un humanismo”, conferencia de 1946: citado en García Felguera; “Las flores del infierno...”, s/n

decía González Robles¹³⁴. Si desde mediados de los años 40 y primeros años 50, Sartre inspiraba a buena parte de la intelligentsia franquista liberal¹³⁵, a mediados de la década ya había perdido fuelle, en contraste con la nueva literatura americana que comenzó a llegar a España.

Paralelamente, frente a tal campaña a favor del formalismo más absoluto, aparecieron también voces que comenzaban a cuestionar tal radicalidad. En este sentido, y antes de que un nuevo realismo convocara en los años 60 el debate sobre lo político en el arte, Equipo 57, compuesto por Duarte, Ibarrola, Serrano (con Oteiza en la sombra) –quienes practicaban tendencias constructivistas y modulares– denunciarán el Informalismo llamándolo “arte endiosado, kandinskiano, evasivo y personalista”: “Este arte derrotado por la invasión de un arte informalista, de azar, correspondiente a la aspiración liberal de una burguesía que ha enredado la palabra ‘belleza’ hasta hacerla extraña a nuestros oídos e inadecuada a una verdadera estética”¹³⁶. Cuatro años más tarde, añadirán:

“El arte considerado así, al margen de toda lucha ideológica, reduciéndose a los problemas formales de cada manifestación artística, ha hecho abstracción de la dependencia que toda la evolución del pensamiento tiene con las condiciones materiales en que se desenvuelve la sociedad. Y se ha aprovechado sólo del gesto revolucionario, respondiendo a una concepción clásica de la cultura, en oposición al verdadero progreso [...] Todas estas pugnas y antagonismos han proliferado dentro del marco de un mero

¹³⁴ Marzo, “La vanguardia del poder...”, pp. 28–36

¹³⁵ Luis González Robles fue el primero en presentar una obra teatral de Sartre en Madrid, en 1942.

¹³⁶ Equipo 57, *Manifiesto*, Bilbao, 1957

movimiento artístico universalista, pero al margen del movimiento social del país”¹³⁷.

Pero estas posturas no fueron más que granos extraños en un mar de arena, bien apelmazado y con sólidas bases críticas e institucionales. Que, además, partieran, no de artistas realistas sino también profundamente abstractos, suponía una afrenta a los tenaces esfuerzos del poder y ámbitos aledaños por definir un arte moderno no figurativo que respondiera a la tradición nacional y también a los retos internacionales. Lógicamente, las posiciones del Equipo 57 no encontraron la más mínima respuesta.

¿Qué significaba el arte abstracto norteamericano en los ámbitos españoles para que éstos estuvieran tan necesitados de él? ¿y por qué esa urgencia en establecer lazos con el arte americano cuando poco antes se ensalzaba hasta el ridículo lo nacional del arte contemporáneo español? ¿dónde estaban las verdaderas coincidencias? ¿existían en realidad?

En los años 50, críticos como Clement Greenberg o Harold Rosenberg¹³⁸, sometieron a la crítica y al arte americanos a un profundo proceso de redefinición, que emplazaban lejos del arte europeo. Esta lectura se basaba en la negación de cualquier referencia externa al cuadro, en la desposesión del pasado, en la despolitización del artista¹³⁹, en la apuesta por la

¹³⁷ Equipo 57, “Acerca de un panorama actual del arte en España”, *Acento Cultural*, no. 11, Madrid, abril de 1961

¹³⁸ Clement Greenberg, *American-Type Painting*, 1955; C. Greenberg, “Towards a New Laocoon”, *Partisan Review* VII, no. 4, 1940; Harold Rosenberg, “American Action Painters”, *Art News*, Nueva York, diciembre de 1952

¹³⁹ En 1954, la American Federation of Arts manifestaba, en defensa de la libertad de expresión de los artistas, que “el arte tenía que ser juzgado por sus méritos en tanto que obra de arte y no según las opiniones políticas o sociales del artista” (Cockcroft, “Abstract Expressionism...”) Paradójicamente, quedaba así sancionada la disociación entre artista y ciudadano a ojos de la crítica y de las instituciones artísticas; y también paradójicamente, ello coincidirá plenamente con el discurso propuesto por el Franquismo para poder asimilar obras de arte realizadas por artistas no directamente franquistas.

abstracción total y la desaparición de préstamos de otras artes: “Las cualidades puramente plásticas o abstractas de la obra de arte son las únicas que cuentan”, afirmaba Greenberg. El expresionismo abstracto, término acuñado por el crítico Robert Coates en 1946, y el “Action Painting” (Rosenberg, 1952) fueron el espejo escogido por aquellos críticos a fin de establecer las pautas de lo que había de ser un verdadero arte moderno, ajeno al sueño de las masas (citaban sin parar a Ortega) y conducido por una suerte de ilustración del espíritu (*individual enlightenment*).

Inmediatamente aquellas teorías calaron en la estructura institucional norteamericana, en pleno proceso de politización tras la victoria en la guerra y la posterior lucha sorda y global contra el bloque soviético. La pintura americana se observaba como una arma potencialmente capaz de mostrar el nuevo poder de los EE.UU. y de desvincularse de una herencia europea, que se consideraba caduca, endeble y falta de orientación. Al mismo tiempo, la nueva abstracción neoyorquina permitía visualizar un arte propio de “individuos” (o pioneros), que sin ninguna directa ligazón entre sí, eran capaces de formalizar una escuela representativa. Era el producto de una sociedad de individuos libres; era el fruto de la democracia norteamericana. Alfred H. Barr, fundador del MOMA, se expresará así en 1959:

“Estos pintores [americanos] rechazan desafiadamente los valores convencionales de la sociedad que les rodea, pero no están políticamente comprometidos aunque sus pinturas hayan sido alabadas y condenadas como demostraciones simbólicas de libertad en un mundo en el que la libertad implica una actitud política”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Alfred H. Barr, “Introduction”, *The New American Painting*, MOMA, Nueva York, 1959

En 1962, Arthur Schlesinger Jr., uno de los pilares del pensamiento liberal americano, pronunció un discurso en el que apuntaba:

"Nuestro tiempo requiere tanto grandeza como fortaleza, y la grandeza es un asunto, no de arsenales o de libros de bolsillo, sino del espíritu. Ganaremos la comprensión del mundo sobre nuestra política e intereses no a través de la fuerza de nuestras armas o la impresión de nuestra riqueza sino mediante el esplendor de nuestros ideales"¹⁴¹.

Dos años más tarde, su patrón, el presidente John F. Kennedy, escribirá también un artículo sobre sus opiniones hacia el arte:

“Sobre todo, vamos a entender que las artes encarnan la creatividad de una sociedad libre. Sabemos que una sociedad totalitaria puede promocionar las artes a su propia manera [...] Pero el arte significa más que la resurrección del pasado; significa una búsqueda libre y sin restricciones de nuevas vías para expresar la experiencia del presente y la visión del futuro [...] Un gobierno libre es el reflejo de la voluntad y el deseo de la gente, y a la larga su gusto. Es también, en el mejor de los casos, una fuerza conductora, un ejemplo y un maestro"¹⁴².

La vinculación entre el arte moderno y la democracia del “destino manifiesto” de la sociedad norteamericana era tan profunda que puede hacerse difícil de entender la posición de los museos norteamericanos ante el Informalismo que se producía en España, más allá del lógico y habitual

¹⁴¹ Arthur Schlesinger, Jr, "Government and the Arts", discurso en la Federación Americana de las Artes, 12 de abril de 1962.

¹⁴² John F. Kennedy, "The Late President's Last Reflections on the Arts", *Saturday Review*, no. 47, 28 de marzo de 1964, p. 17; en Laurie J. Monahan, "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale", cita en Guilbaut, *Reconstructing Modernism*, p. 377

maquiavelismo político de los gobiernos: ¿cómo observar a pintores como Saura, tan semejante a Franz Kline, De Kooning o Clyfford Still, producto de una sociedad dictatorial? De todas las paradojas creadas en aquella época alrededor de la relación entre el arte y la política en España (y en Estados Unidos), es ésta, en nuestra opinión, la más succulenta. A partir de la III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona, habría sobrados motivos para contemplarla una y otra vez a través del intercambio de una gran cantidad de exposiciones entre España, Estados Unidos y Europa¹⁴³, siempre patrocinadas por el gobierno español¹⁴⁴.

Pero, para comprender en toda su dimensión la supuesta comunión “espiritual” entre una burguesía franquista “liberalizada” y el sueño de una sociedad moderna y capitalista representada por Estados Unidos, y cuyo mejor símbolo es un arte abstracto sólo regido por la voluntad individual, se hace pertinente recorrer brevemente el proceso sociohistórico por el que España se miró en el espejo norteamericano.

¹⁴³ Para un análisis detallado de las gestiones realizadas por el gobierno español en el extranjero a fin de acordar exposiciones e intercambios artísticos, ver Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87-117; y, de la misma autora, “La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)”, comunicación en Congreso del CSIC, Madrid, 2003

¹⁴⁴ Para un listado de exposiciones en el marco de la política artística franquista en el extranjero y en España durante los años 50 y parte de los 60, ver la cronología político-artística presentada al final del libro.

La burguesía franquista busca su modernidad

En febrero de 1946, España veía rechazada su solicitud de admisión en la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Un año después, España era excluida del Plan Marshall, el programa de apoyo financiero que los Estados Unidos planificaron para los países europeos occidentales a fin de contrarrestar posibles veleidades comunistas. En 1949, España quedaba marginada de la Organización militar del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), a diferencia del Portugal de Salazar, lo cual supuso una afrenta muy grande para el franquismo. El secretario del Foreign Office británico, Hector McNeil, afirmaba en esa misma fecha que proporcionar armas a Franco "era como poner una pistola en las manos de un asesino convicto".

A finales de la década de los 40, todo parecía indicar que el aislamiento internacional de la España fascista era un hecho consumado y que la autarquía iba a constituirse como la única posibilidad de supervivencia política y económica. Pero los esfuerzos de Franco por cambiar las tornas, que se habían iniciado tras la derrota de Alemania en 1945, iban a fructificar en la década de los 50 en dos contextos paralelos: la iglesia y la guerra fría.

El 18 de julio de 1945, Franco, justo acabada la Guerra Mundial, nombra un gobierno preeminentemente vinculado a la Iglesia Católica y no tanto a la Falange, un socio cada vez más incómodo debido a su clara apuesta por las potencias del Eje durante la contienda internacional. En el primer gobierno de Franco tras la Guerra Civil, en 1939, la doble presencia de falangistas marcadamente pro-nazis como Serrano Suñer, ministro de gobernación y Beigbeder Atienza, ministro de Exteriores, junto a hombres como Ibáñez Martín, ministro de Educación, ya anunciaba una pugna de dos maneras diferentes de conducir el franquismo, que será resuelta abiertamente a

favor de los segundos. Ibáñez Martín, representaba la promoción universitaria de los hombres “técnicos” del régimen¹⁴⁵. En noviembre de ese mismo año se refunda el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), importante palanca en manos del Opus Dei gracias a la presencia en él, como secretario general, de José María Albareda, una de las figuras más importantes de la organización católica.

El acercamiento a la Iglesia suponía un giro hacia una postura de reconciliación internacional en un momento en que el fantasma comunista planeaba por Europa y la nueva política de los EE.UU. parecía ya decantarse fervientemente por la creación de un bloque internacional frente a la U.R.S.S., "la gran herejía de nuestro tiempo", como la definiera el ministro Joaquín Ruiz Giménez, dentro del habitual tono contrarreformista del franquismo. Alberto Martín Artajo, nuevo ministro de Asuntos Exteriores, se convertiría en el principal artífice de esta estrategia, culminándose el proceso en 1952, con el Congreso Eucarístico celebrado en Barcelona, y finalmente en 1953, cuando Franco firma un nuevo concordato con el Vaticano por el cual la Iglesia se encargará de administrar la educación y buena parte de los recursos culturales del país.

La década de los 50 será, sin embargo, la época de la afirmación del régimen como “realidad internacional” gracias a su conversión como actor exclusivo en el nuevo teatro de la Guerra Fría. Ya en 1948, José Félix de Lequerica, que había sido embajador de Franco en el gobierno fascista de Vichy –donde había tenido un destacado papel en la persecución de exiliados españoles, entre ellos, el presidente Companys–, creó un "lobby"

¹⁴⁵ Uno de los terrenos en donde se apreciará mejor la lucha entre la Falange y la Iglesia será en el Ministerio de Educación, a través, por ejemplo, de la Ley de Ordenación Universitaria de 1943, claramente falangista y con el fin declarado de crear una universidad de corte fascista pero que nunca llegará a aplicarse, dado que una gran mayoría del profesorado procede del catolicismo, declarándose más o menos vagamente como “demócrata-cristianos”.

en Estados Unidos¹⁴⁶ para buscar el apoyo de las elites políticas y financieras norteamericanas hacia España. Para ello, repartió cerca de 350.000 dólares entre políticos y periodistas. El "Spanish Lobby" estaba formado por ultracatólicos, anticomunistas, técnicos en defensa, republicanos contrarios a la Administración demócrata del presidente Harry Truman, y grupos de financieros.

El grupo de presión contaba con el apoyo del secretario de Defensa, Louis A. Johnson, del célebre senador Joseph McCarthy, protagonista de la "caza de brujas" anticomunista, y del senador católico Pat McCarran. Se consiguió que visitaran España, entre otros, el congresista demócrata James J. Murphy –que calificó a Franco de "personaje muy, muy encantador y adorable"–, el almirante Richard O'Connolly, comandante de la VI Flota de la Marina estadounidense, quien se reunió con Franco en el pazo de Meirás, y también el presidente de Coca-Cola, James Farlay.

Finalmente, Vernon Walters, enviado especial norteamericano para España y Portugal, visitaba a Franco en 1949 para anunciarle los requisitos económicos y aperturistas que el gobierno de Harry Truman (nada pro-franquista) consideraba indispensables para restablecer relaciones. En junio de 1950, estallaba la Guerra de Corea y Franco ofrece tropas a Washington. En agosto, el Congreso de los EE.UU. aprobaba un crédito a España de 62,5 millones de dólares. En noviembre, la Asamblea de las Naciones Unidas vota a favor del regreso de los embajadores a Madrid. En enero de 1951, la VI Flota de los EE.UU. atraca en Barcelona. En febrero, los EE.UU. envían embajador a España, llevando bajo el brazo un nuevo crédito del Export-Import Bank por otros 60 millones de dólares para adquisición de equipos industriales.

¹⁴⁶ Estas informaciones sobre los grupos de presión franquistas en los EE.UU., proceden de Josep Maria Sòria, "Lobby franquista en Washington", *La Vanguardia*, Barcelona, 12-11-01

Este cambio de rumbo en las relaciones con los Estados Unidos conducen a Franco a formar un nuevo gabinete el 18 de julio de 1951, sintomáticamente “democristiano”. Martín Artajo sigue en AA.EE.; Ruiz Giménez se convierte en ministro de Educación y Manuel Arburúa en el de Comercio. Arburúa, junto al director del Instituto Nacional de Industria (INI), Areilza, y destacados miembros del Opus Dei, promueven un crecimiento económico a partir de las importaciones americanas y la apertura de mercados nacionales para las mismas, así como una política cultural y de medios de comunicación¹⁴⁷ que engrase convenientemente las correas de transmisión entre España y Washington. Todo ello ocurre bajo la nueva sombra del Almirante Carrero Blanco, recién nombrado Ministro de la Subsecretaría de la Presidencia, un cargo eminentemente destinado al seguimiento ideológico de la apertura económica y cultural española hacia los EE.UU.. Carrero Blanco se enfrentará muchas veces con los responsables vinculados a la Iglesia y al Opus por considerar a éstos demasiado “liberales” y excesivamente abiertos a las influencias extranjeras.

En este nuevo marco de relaciones, Franco pretende asegurarse una carta internacional. Los EE.UU. no dejaron pasar la oportunidad de establecer fuertes vínculos con un estado declaradamente anticomunista, estratégico geográficamente y potencialmente capaz de consolidar un mercado interior. La victoria electoral de Eisenhower en 1953 –un militar plenamente volcado en la contención de los soviéticos “en cualquier parte del mundo”– borrará las viejas dudas que prevalecían en la administración americana respecto a apoyar al régimen dictatorial de Franco. Así, ese mismo año, España y los EE.UU. firman un acuerdo militar y económico que situará al

¹⁴⁷ Se patrocinarán muchas publicaciones, tanto generalistas como de corte abiertamente cultural, así como se financiará a un gran número de periodistas para que den a conocer la realidad de la “próspera América” en España. Dentro de esta estrategia de medios, Televisión Española es montada en 1956 por técnicos norteamericanos. Un gran impulso a su definitiva operatividad le vino con la cobertura propagandística de la visita del presidente Eisenhower a España en 1959.

país en la órbita de los nuevos bloques internacionales a cambio de una importante inversión financiera y de la instalación de varias bases militares norteamericanas en suelo español, que comienzan a construirse en 1954. En 1955, Franco consigue su último gran triunfo internacional al ser aceptada España como miembro de la ONU.

En 1955, en el marco del acuerdo con los Estados Unidos, éstos venden a España excedentes agrícolas; un 30 por ciento de los resultados de las ventas se emplearán en proyectos de desarrollo y un 60 por ciento para “gastos” del gobierno americano en España. De este último porcentaje se recibiría una pequeña cantidad para la creación, en octubre de 1958, de la Comisión de Intercambio Cultural entre España y los Estados Unidos, conocida como Comisión Fulbright. Inicialmente, la Comisión hizo posible la visita de estudiantes de los EE.UU. a España mediante un sistema de becas, y a partir de 1961 benefició también a universitarios españoles que quisieran optar a completar su formación en Estados Unidos.¹⁴⁸

En paralelo a este proceso, el Opus Dei va conquistando algunos de los más importantes resortes del estado. En este sentido, es significativo el caso de José Luis Arrese, sustituto de Fernández Cuesta al frente de la Falange, quien emprende el último intento de convertirla en el eje institucional del país. A finales de 1956, presenta un proyecto de Leyes Fundamentales que es rechazado por Franco. Arrese dimite en enero de 1957. El nuevo gobierno de febrero cerrará la etapa autárquica y iniciará lo que será conocido como “la era desarrollista”, claramente vinculada a los nuevos acuerdos con los EE.UU.. El gobierno de 1957 marcó el comienzo del asalto al poder de los hombres del Opus. Alberto Ullastres recibe la cartera de Comercio, Mariano Navarro Rubio la de Hacienda y Laureano López Rodó

¹⁴⁸ R. Bela, “El intercambio cultural entre España y Estados Unidos de 1953 a 1982”, *Influencia norteamericana en el desarrollo científico español*, Asociación Cultural Hispano Norteamericana, Madrid, 1984, pp. 7-17

entra en el ministerio de la Presidencia del Gobierno, a las órdenes de Carrero Blanco. Los cristianos pasan a un segundo término, y Fernando María Castiella accede a Asuntos Exteriores con el único encargo de aumentar las relaciones con los Estados Unidos¹⁴⁹. Cinco años más tarde, en 1962, un nuevo gobierno consolida la posición prevalente del Opus Dei en el poder. Se mantienen Ullastres y Navarro Rubio, y se incorporan López Bravo en Industria y Lora Tamayo en Educación, ambos también dentro de la órbita del Opus Dei. También entra Fraga Iribarne quien ocupa la cartera de Información y Turismo, con una apuesta clara y decidida por el uso de los medios de comunicación como forma de propaganda. Se inicia la entrada masiva de capital americano en España. El franquismo se hace burgués y, con ello, la alta burguesía podrá encarar la realidad de la dictadura sin emponzoñarse en la política. Gracias a esa simbiosis, la burguesía logrará que la dictadura militar dure, prácticamente incólume, hasta la muerte del dictador, en 1975.

Será precisamente en el marco de la guerra fría, que preside las incipientes pero intensas relaciones entre España y los Estados Unidos en los años 50, donde se dibujarán los intereses tanto de la burguesía franquista más internacionalista, como los geopolíticos de los gobiernos de Madrid y Washington, muy a menudo mediante un discurso culturalista de aproximación entre los dos países. Se fundarán rápidamente diversas entidades culturales que servirán para legitimar y, en algún caso, “encubrir” los nuevos negocios nacidos a la luz de las recién establecidas relaciones diplomáticas.

¹⁴⁹ El plan de estabilización de 1959 se pone en marcha gracias a la OECE y al Plan Monetario Internacional, que facilitan un apoyo financiero de 546 millones de dólares.

Así, la Asociación Cultural Hispano Norteamericana, sita en Nueva York, comenzó a ser dirigida por Gregorio Marañón Moya¹⁵⁰, representante de Coca-Cola en España, para poco después convertirse en director del Instituto de Cultura Hispánica. Esta asociación, correa de transmisión de los intereses hispanistas en los Estados Unidos, estaba formada, entre otros, por profesores españoles presentes en las universidades americanas, como Enrique Ruiz Fornells¹⁵¹, quien creó no pocos cauces para una mejor “comprensión mutua” entre dos países a años luz, política, cultural y económicamente hablando.

The Spanish House, también en Nueva York, tildada desde la izquierda clandestina española de la época, como “auténtico centro de propaganda franquista”¹⁵², tendrá entre sus dirigentes a George S. Moore, presidente del First National City Bank de Nueva York, y a los financieros John B. M. Place y Nicholas Biddle, éste último hijo del antiguo embajador norteamericano en Madrid, todos ellos representantes de las grandes inversiones en España.

Un caso especial fue la construcción de las bases militares norteamericanas en la península, que proporcionará el contexto en el que se perfilarán muchas de las nuevas actitudes que el régimen dictatorial, a través de una burguesía más o menos ilustrada, dispondrá en la adopción de una política cultural pro-estadounidense; y al mismo tiempo, también supondrá un vehículo para que las instituciones culturales norteamericanas más

¹⁵⁰ Gregorio Marañón Moya (1915–2002). Diplomático, jurista e hijo del doctor y escritor Gregorio Marañón. Falangista convencido durante la Guerra Civil, ocupó algún cargo político hasta 1946 coincidiendo con el retorno a España de su padre. Posteriormente fue presidente de la filial española de Coca-Cola y regresó a la actividad pública en 1960, entre otras cosas, como director del Instituto de Cultura Hispánica. En 1973, fue nombrado embajador en Argentina, desde donde contribuyó al regreso de algunos intelectuales como Claudio Sánchez Albornoz.

¹⁵¹ Ver *La dominación yanqui sobre España*, Ediciones Vanguardia Obrera, Madrid, 1968

¹⁵² *La dominación yanqui...*, p. 69

vinculadas con la política internacional incorporen a España en sus programas de itinerancia.

Dentro de esa órbita de impulsos y estrategias en las que se implica buena parte de la burguesía, aparecerá el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona (IEN), fundado privadamente el 20 de febrero de 1951, por Josep Maria Pi i Sunyer –decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona–, Josep Maria Poal, doctor, y por el arquitecto e ingeniero Josep Maria Bosch Aymerich, delegado del Instituto Nacional de Industria (INI) en los Estados Unidos, quien, tres años después, en 1954, sería contratado por el gobierno norteamericano para construir sus bases militares en España¹⁵³.

Asimismo, en 1954, a través del IEN, se crea el *Premio José M^a Pi Suñer* para artículos periodísticos sobre los Estados Unidos. El jurado del segundo certamen de este premio, en 1955, estuvo compuesto por el propio Pi i Sunyer, William M. Hart (cónsul agregado cultural de los EE.UU.), Santiago Nadal, Jaime Arias, José María Poal y José María Castellet. El premio recayó en Josep Plà. En el año anterior, el galardón había ido a Julián Marías. En 1961 el Instituto cambia de sede gracias a la aportación

¹⁵³ Josep Maria Bosch i Aymerich (1922) es uno de los ejemplos más claros del empresario catalán como puente entre el Franquismo y los EE.UU.. En su juventud, trabajó como ingeniero en la fábrica Elizalde de Barcelona, y en los astilleros de El Ferrol. A finales de los años cuarenta, su nombre llegó a oídos de Juan Antonio Suances, militar nacido en El Ferrol, ministro de Industria y Comercio en el primer gobierno de Franco, y desde 1941 presidente del INI, quien propuso a Bosch como delegado del Instituto en los EE.UU.. Allí, gracias a sus contactos en el Massachusetts Institute of Technology y en Harvard, y al aval del gobierno español, el Pentágono llamó al ingeniero catalán, que ya por entonces dirigía una empresa propia de ingeniería –que en 1971 pasaría a denominarse Levitt-Bosch Aymerich– para la construcción de las bases militares en suelo español. Más de 300 empleados suyos trabajaron levantando las instalaciones durante varios años. Ha sido consejero de la aseguradora Catalana Occidente, del Banco de Madrid, y promotor de la estación pirenaica de esquí de Masella, entre otras muchas iniciativas. En la actualidad posee un conjunto de 34 empresas tanto en España como en el extranjero. Ver Ramón Carlos Baratech, “Bosch Aymerich, una vida dedicada a crear empresas”, *Fomento de la producción*, Barcelona, no.1242, 1 de febrero de 2005; en <http://www.fomenweb.com/revista/1242/gran-angular/bosch-aymerich/>

oficial del gobierno americano. El embajador John Davis Lodge coloca la primera piedra. Desde ese momento, el Cónsul General de los EE.UU. en Barcelona se convierte en miembro honorario de la Junta Directiva. La United States Information Agency (USIA), órgano de propaganda del gobierno norteamericano en el extranjero, asume el control ejecutivo del centro.

Paralelamente, se funda The American College of Barcelona así como el programa GET (Gestión de Empresa y Tecnología) con profesores del Massachusetts Institute of Technology (MIT) y de la Universidad Politécnica de Barcelona. Se funda también el Club de la Libre Empresa, destinado a promover “el desarrollo de los valores del liberalismo como exponente de progreso”, y poco después, el Opus Dei abrirá el Instituto de Estudios Superiores de la Empresa (IESE Business School). Por su parte, los jesuitas inauguran en Barcelona la Escuela de Negocios ESADE en 1957.

El IEN, de esta manera, se constituirá como un ejercicio de ventriloquia que, interpretado por diversos actores (la burguesía catalana, el gobierno de Franco, la Iglesia, y Washington), aportará la supuesta legitimidad social y cultural en la construcción de vínculos y dependencias entre la dictadura española y los Estados Unidos. Y más si viene de la mano de la siempre dinámica y culta burguesía catalana¹⁵⁴, que creaba una entidad que, como se lee en un libro conmemorativo del IEN, publicado en 1992, “servía para canalizar las inquietudes de jóvenes profesionales que se identificaban con los ideales democráticos y con la cultura y la sociedad norteamericanas”¹⁵⁵, mientras conseguía en paralelo pingües beneficios industriales del gobierno franquista con dinero estadounidense.

¹⁵⁴ Burguesía, que será capaz de traer en diciembre de 1955 -a contrapelo de ciertas autoridades- al mismísimo Louis Armstrong y a su banda a Barcelona, en donde tocará en el Hot Club y en el Club 49.

¹⁵⁵ *El Instituto de Estudios Norteamericanos: un puente entre Cataluña y los Estados Unidos*, Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, 1992, pp.7-11

También en el ámbito de la arquitectura y de la ingeniería, la construcción de las bases militares supondrá un cambio de paradigma¹⁵⁶. Un buen número de arquitectos¹⁵⁷ trabajarán para las principales firmas americanas que construían las bases, como Pereira&Luckman de la ciudad de Los Angeles, que contaban en su dirección con ilustres figuras de la arquitectura como Jacques Seltz, Frederick L. Langshort o William L. Schöenffeld. Posteriormente, en 1957, y dentro del Programa de Ayuda Técnica Norteamericana, el Ministerio de Industria español envía a EE.UU. a un gran contingente de estos jóvenes arquitectos para “estudiar la política y los proyectos de viviendas, y la normalización de materiales”. Una vez allí, lo que más destacaron estos técnicos fueron las visitas a los iconos de la arquitectura estadounidense como Wright, van der Rohe, Neutra, Gropius, Hillberseimer o Sert.

La mayoría de los arquitectos españoles que participaron en estos programas técnicos tenían estrechas relaciones con la sección cultural de la recién creada Casa Americana, junto a la Embajada de los Estados Unidos en Madrid. Todos ellos admiraban fervientemente la cultura norteamericana, y era casi un requisito obligatorio que todo aquel que hubiese sido becario en los EE.UU. formara parte de Asociación Cultural Hispano Norteamericana.

¹⁵⁶ Ver Luis Bilbao, “El debate en torno a la influencia de la arquitectura estadounidense en España: Los arquitectos Luis Vázquez de Castro, Valentín Picatoste y las memorias de los técnicos españoles en EE.UU.”, Actas preliminares del Congreso Internacional *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Escuela Técnico Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 16 y 17 de marzo de 2006, pp. 81-86

¹⁵⁷ Entre otros, Luis Vázquez de Castro, José Luis Durán de Cottés, Carlos Pfeiffer y González Díez, Valentín Picatoste, Eugenio Aguinaga, Carlos de Miguel, Salustiano Albiñana, Fernando Casinello, Cayetano Cabanyes, Vicente Figuerola, Ignacio Briones, Martínez Barbeito y Julio Frade.

Como reconocimiento de la “americanización” de la arquitectura española, en 1957 se otorga el premio *Reynolds Memorial Award*, concedido por el Instituto Americano de Arquitectura, a los comedores de la SEAT construidos en Barcelona ese mismo año. Sus autores, Barbero, Joya, Echaide y Ortiz de Echagüe, son invitados a recoger el premio en Washington y a visitar los Estados Unidos.¹⁵⁸

La burguesía liberal criada al calor del Franquismo encontró pues en los Estados Unidos las legitimaciones adecuadas para sostener su propio ausentismo político dentro de España, a cambio de poder llamarse “modernos”. Por analogía, cabe imaginar que algo parecido ocurrió en el mundo de las artes plásticas. ¿Podemos confirmarlo?

¹⁵⁸ M^a Emma López Bahut, “Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica. Un camino de ida y vuelta”; en *La arquitectura norteamericana, motor y espejo...*, pp. 143-144

1960. Formalismo y libertad.

La recepción del Informalismo español en el extranjero

“Estábamos Franco y yo inaugurando una exposición de artistas norteamericanos. Sotomayor [director del Museo del Prado] estaba a unos diez o quince pasos detrás nuestro, junto a la esposa del Caudillo y los ministros. Me giré hacia Franco y le dije: ‘¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?’ ‘¡Claro!’, me dijo él. Entonces le dije: “Creo que usted tiene un gusto exquisitamente académico”. El se paró y me preguntó que qué quería decir eso. Entonces le señalé que quizás estaba demasiado influenciado por el ñoño academicismo de Sotomayor. [...] Cuando acabamos de visitar la exposición y justamente después de ver las obras de Rauschenberg y Rivers, Franco me dijo: ‘Esta es una experiencia verdaderamente fantástica, estoy impresionado. Es una realidad que desconocía’. Franco estaba obnubilado. Lo que le digo se lo juro por mis padres.”¹⁵⁹

A Franco le gustaba Robert Rauschenberg. El sueño franquista de la modernidad produce monstruos. Que sean verdad o no estas palabras de Luis González Robles es lo de menos. Lo revelador es que ilustran el imaginario de una generación de gestores y críticos franquistas que soñaban ver cómo el “sueño y mentira de Franco”¹⁶⁰ se convertía en Pop Art¹⁶¹.

¹⁵⁹ González Robles probablemente se refería a la exposición *Arte de América y España*, presentada en Madrid en 1963, y de la que era comisario. En Marzo, “La vanguardia del poder...”, pp. 28-36

¹⁶⁰ En enero de 1937, Picasso realiza la conocida serie de aguafuertes titulada “Sueño y mentira de Franco”.

¹⁶¹ Cabe pensar que a Franco le gustara el Pop Art, dado que su hobby preferido era ver películas animadas de Walt Disney en palacio, pero eso es entrar en el terreno de la especulación.

El franquismo, como otras dictaduras en el mundo, había conseguido casar dos elementos muy delicados: el nacionalismo españolista y el capitalismo moderno. Y lo había logrado gracias a la ardua tarea de la despolitización popular. Pero en eso no era tan distinto a otros muchos países. El proceso de desmovilización política ocurrido en los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra del Vietnam también había generado una pintura que respondía a la premisa del “arte por el arte”. El arte, empezando por los cuadros de Pollock decorando un salón aparecidos en la revista *Life* en 1949, hasta los retratos de Warhol de la *jet-set* de los 60, había triunfado gracias a su estetización, a su mercantilización en una nueva economía de medios, y a su desconexión de los raseros de responsabilidad social habitualmente aplicados en los otros ámbitos de la sociedad. El arte moderno quedaba exento de realidad social.

Pero España era otra cosa. Puede que en algunas galerías ya no se llevara tanto la caspa, pero el país era una dictadura militar de derechas, nacionalista y beata. Eso lo sabía todo el mundo, incluido el régimen franquista. Europa era muy poco amable con España, y la imagen de ésta en el continente seguía siendo pésima. Los Estados Unidos, en cambio, ofrecían una cara despreocupada y pudiente, con mensajes claros sobre la fuerza del individuo y las maravillas de las leyes de mercado, con un patriotismo “a prueba de bomba” muy apetitoso para el franquismo.

Pero, ¿qué opinaban los norteamericanos?: “Es estupendo y esperanzador ver a esos adolescentes, a los que nunca se les ha enseñado o ni siquiera permitido aprender lo que es el liberalismo, volverse instintivamente hacia él”¹⁶², escribía el famoso periodista Herbert L. Matthews de la España de 1957. La “espontaneidad” hacia la democracia que recoge este comentario

¹⁶² Herbert L. Matthews, *The Yoke and the Arrows. A report on Spain*, Serge Brazillier Inc., New York, 1957, pp. 173-74

sobre la juventud española no es muy diferente de la espontaneidad hacia la abstracción internacional que detectaban algunos críticos americanos en los artistas españoles de vanguardia. Ni muy distinto del “gesto espontáneo” del que hablaba un crítico tan renombrado como Cirici i Pellicer cuando trataba de los creadores de la época¹⁶³. El recurso a la espontaneidad era la mejor coartada para rechazar la implicación del régimen en la constitución de la vanguardia:

“No debe olvidarse –escribió González Robles– que por muchísimos críticos de varios países se viene señalando, quizá con sospechosa unanimidad, que el movimiento abstracto español es una maniobra política del Estado. A esto ha contribuido el que incluso desde Madrid, se hayan enviado artículos indicando precisamente eso: que la situación actual del arte abstracto no representa sino el entusiasmo de una pequeña minoría de artistas que pintaban como expresión de libertad [...] Es decir, que se está procurando darle un matiz político donde no lo hay, para no valorar –por los de dentro con ideas bastardas de todos conocidas y por los de fuera con ideas de envidia– el arte español actual, que ha demostrado poseer unas calidades de verdadera importancia. Por todo ello, el comisario [o sea, González Robles] se propuso exhibir ante el mundo el mayor número posible de artistas jóvenes, que en realidad existen, que no es invención del Estado y que precisamente trabajan con entusiasmo en las tendencias informales [...] con una total y completa libertad de expresión”¹⁶⁴.

La capacidad de elevarse de la tradición, siempre escasa de ejemplos, a las alturas de la abstracción matérica y expresionista será uno de los ejes

¹⁶³ Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977

¹⁶⁴ Luis González Robles, “Exposición de Arte Abstracto Español en Bruselas. Nota Informativa”. Madrid, noviembre de 1960, en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores; citado en Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87–117

centrales de la lectura norteamericana hacia la vanguardia española, en positivo y en negativo. Para algunos, el peso de la tradición era demasiado. Frank O'Hara, del MOMA, atribuía "la vitalidad de sus obras, que supera el impulso inicial de la pura creación, al deseo de aportar a su sociedad valores contemporáneos que no sean anticuados, chovinistas o sentimentales"¹⁶⁵. Para otros, era la prueba de los buenos anclajes del arte americano y, además, un reto a tener en cuenta en Europa, como se deduce de las palabras de James J. Sweeney, director del Museo Guggenheim, en 1960, cuando cree que "el prodigio pictórico español consiste en que cuando lo abstracto se está anquilosando o agotando dentro de los países fundadores o precursores por falta de nuevos talentos, España los produce a chorros"¹⁶⁶ gracias a la tradición que los acompaña.

En 1949, en plena ascendencia de la Escuela de Nueva York, René d'Harnoncourt, el mismo director del MOMA que hablará seis años después en la sede del FAD de Barcelona, escribió un artículo en la revista neoyorquina *Art News*, en el que definía qué papel debía tener el artista moderno en la sociedad y también qué tipo de sociedad podía generar un auténtico artista contemporáneo:

"[El problema de la alienación] sólo puede resolverse mediante un orden que reconcilie la libertad del individuo con el bienestar de la sociedad y sustituya la antigua imagen de una civilización unificada por una estructura en la que se unan muchos elementos para formar una nueva entidad, si bien manteniendo su propia cualidad individual [...] El perfeccionamiento de este nuevo orden exigiría indudablemente que esforzáramos al máximo nuestras habilidades, pero nos daría una sociedad increíblemente enriquecida por el desarrollo completo del individuo en beneficio del todo. Creo que

¹⁶⁵ Frank O'Hara, *New Spanish Painting...*

¹⁶⁶ Tusell, "La proyección exterior...", p. 50

democracia es un buen nombre para esa sociedad, y también creo que el arte moderno en su infinita variedad e incesante exploración es su símbolo más importante"¹⁶⁷.

El arte moderno propio de un individuo en plena expansión creativa es sólo posible en una sociedad capitalista (del bienestar) y democrática. Si las sociedades libres son resultado directo de la libertad de sus ciudadanos, la práctica artística individual, sometida únicamente a la pura expresión personal (abstracción), representará el símbolo más evidente de su bondad y proyección. Pues bien, ¿qué se le pasaría por la cabeza al director del MOMA al codearse en Barcelona con una burguesía más o menos liberal y servidora de la dictadura? ¿qué pensaría al reunirse con González Robles, Panero o Sánchez Bella para preparar las exposiciones americanas en España, o, aún más interesante, para negociar las exposiciones españolas en Nueva York¹⁶⁸? ¿o, el novamás, qué cara pondría escuchando las palabras entusiastas de Franco ante la obra de Rauschenberg?

...

Frank O'Hara, ilustra así su parecer sobre las diferencias entre el arte abstracto americano y el español, en el catálogo de la primera gran exposición del Informalismo español en el MOMA, en 1960:

¹⁶⁷ René d'Harnoncourt, "Challenge and Promise: Modern Art and Society", *Art News*, Nueva York, noviembre de 1949, p. 252.

¹⁶⁸ Como botón de muestra de las figuras políticas y de la crítica española que colaboraban con el MOMA en las exposiciones de los informalistas, se puede observar la página de reconocimientos oficiales en el catálogo de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* de 1960, firmada por Porter A. McCray, director del departamento de exposiciones itinerantes. Agradece la colaboración a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, al Instituto de Cultura Hispánica, a Luis González Robles, a Juan Eduardo Cirlot, a J. Ainaud de Lasarte, a Alexandre Cirici, y a René Metrás, entre otros.

“Si el ‘motto’ del arte norteamericano de los últimos años puede decirse que ha sido ‘hazlo nuevo’, para los españoles ha sido ‘hazlo encima’. Para el heredero auténtico de un gran pasado, el problema es qué hacer con él, mientras que el problema del auténtico artista norteamericano es el de la creación desnuda, mínima, con la ayuda de cualquier tradición de la que se pueda servir. Muchas constantes de la sociedad española han permanecido más o menos intactas, por lo que los problemas a los que se enfrentan los artistas españoles de hoy admiten una solución diferente, pero siguen presionando hoy de la misma manera que lo hicieron en el pasado.”¹⁶⁹

¿Significaban esas “constantes de la sociedad española” una velada crítica a las condiciones políticas de España? ¿por qué vincula O’Hara esas constantes al “problema” de qué hacer con la tradición del pasado, cuando ésta es la esencia del discurso de la vanguardia en España? ¿era el MOMA consciente de que, por un lado alentaba un arte propio de la libertad (el expresionismo abstracto), y por el otro se contradecía al exponer ese mismo estilo pero procedente de una dictadura?

Frente a estas evidentes contradicciones entre los discursos sobre el arte en la democracia y la realidad del apoyo a ese arte en una dictadura, cabe pensar que lo que, en el fondo, estaba en juego no era un sistema político sino un sistema económico, de libre mercado. Cuando los responsables artísticos americanos “doraban la píldora” a los funcionarios españoles parece en realidad que estuvieran vendiendo un producto algo distinto del esperado. El sistema de mercado se presentaba como la garantía para una libre circulación de mercancías en las que se inscribían las ideas, pero como simples objetos “kitsch” (en el sentido que le daba Greenberg¹⁷⁰) disociados de las condiciones políticas que los habían producido. Ese

¹⁶⁹ *New Spanish Painting...*, p. 10

¹⁷⁰ Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, Nueva York, 1939

estadio capitalista apolítico era el único que el régimen franquista estaba dispuesto a consumir. Valeriano Bozal o José Francisco Ivars apuntaban en los años 70 que

“el desarrollo económico y, fundamentalmente, la rápida acumulación de capital en manos de la alta burguesía –que dio paso a una economía de consumo en los grandes núcleos urbanos– empezó a poner en pie un mercado potencial que rápidamente fue atendido por numerosas galerías. La vanguardia tenía la vida asegurada. Los componentes ideológicos o culturales pasaron a un segundo o tercer plano y la crítica cultural y artística se entregó al análisis, muchas veces apologético, de pintores y artistas individuales. [...] El debate colectivo pasó al olvido o se convirtió en el pariente pobre del mundo artístico”¹⁷¹.

Pero ese estadio capitalista, muy probablemente, también era el único que los Estados Unidos querían ofrecer a España, para asegurar, a través de una dictadura, que sus intereses iban a defenderse con todas las garantías.

Al mismo tiempo, la crítica americana dudaba entre pensar que la pintura española era resultado de una silenciosa rebeldía ante la situación política o, por el contrario, fruto de la dictadura. Esas dudas, muy probablemente, también produjeron una cierta retracción en Estados Unidos a la hora de juzgar abiertamente a los artistas españoles de vanguardia. Hace unos años, el historiador Robert Lubar puso esta cuestión en los siguientes términos:

¹⁷¹ Bozal, "Para hablar del realismo...", p. 113; ver también José Francisco Ivars, "Arte. El Informalismo como síntoma" en VV.AA., *La cultura bajo el franquismo*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1977, p. 212

“La misma condición de una cultura vanguardista libre en un estado totalitario preocupaba en particular a los críticos americanos, que se preguntaban si el vanguardismo español representaba realmente una cultura de oposición o si contaba con el beneplácito del propio régimen. Lo que estaba en juego era un serie de manifestaciones adicionales relativas a la condición autónoma de la cultura vanguardista en general, y algunas manifestaciones específicas sobre la condición política del vanguardismo en América”¹⁷².

Algo a tener presente es que una cosa son los responsables institucionales y otra distinta la crítica independiente, de la que Estados Unidos no estaba en absoluto exenta. Aunque hubiera críticos¹⁷³ que se zafaban de la espinosa cuestión del entorno político en el que había de emplazarse la práctica de la abstracción, situando la pintura española en el marco de una “estilo internacional” y apelando a la representatividad estrictamente individual, otros muchos observaban con precaución el impulso político del arte español¹⁷⁴. En 1957, la crítica Dore Ashton ya sugería una curiosa relación entre el “súbito” interés por el arte moderno en España y la llegada de ayuda norteamericana.¹⁷⁵ Otra crítica, Natalie Edgar, escribía en *Art News*, en 1960:

“La pintura de la España de la posguerra no es un movimiento vanguardista en absoluto sino una aberración provinciana. No

¹⁷² Robert S. Lubar, “Millares y la pintura vanguardista española en América”, *La balsa de la medusa*, Madrid, no. 22, 1992.

¹⁷³ El crítico Bennet Schiff escribía en el *New York Post* sobre la exposición *European Art Today*, celebrada en Minneapolis en 1959: “No es que todos ellos se parezcan, sino que no parecen geográficamente diferentes. Todos poseen mensajes expresivos imperiosa e implacablemente individualistas. Representan un artista y un estilo. No representan un país”. Bennet Schiff, “In the Art Galleries”, *The New York Post*, Nueva York, 26 de junio de 1960

¹⁷⁴ Aún está por hacerse un estudio detallado del impacto crítico de las exposiciones de la vanguardia de posguerra española en muchas de las ciudades norteamericanas durante los años 60.

¹⁷⁵ Dore Ashton, “Notes from France and Spain”, *Art and Architecture*, New York, noviembre de 1957, p. 37

olvidemos que está restringida por las condiciones de la dictadura. Falta el ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un genuino movimiento vanguardista [...] Todos estos esfuerzos de franca auto-expresión, que son en realidad una protesta contra la represión, fracasan porque se ha de canalizar en formas culturalmente aceptables”.¹⁷⁶

La revista Time, en 1959, también reconocía con incomodidad que el arte informalista español “nada tenía que ver con el Expresionismo Abstracto norteamericano”¹⁷⁷. En ese mismo año, Art News se sorprendía de la concesión del premio del Carnegie Institute de Pittsburg a Tàpies gracias a sus “densas y voluminosas afirmaciones en tonos grises, como secciones de una galería subterránea y paleolítica arrancadas de su entorno”, que consideraba del todo contrarias al espíritu moderno y positivo de la abstracción americana, sin entender cómo podía inspirar un premio tan importante, cuando, en opinión de la revista, lo único que suscitaban era “un interés pasajero”¹⁷⁸.

También en Europa se levantaron voces sorprendidas ante la manipulación política que acompañaba al arte y a las exposiciones españolas que el Ministerio llevaba más allá de los Pirineos. Los diarios parisinos Combat y Le Monde tacharon a la joven pintura española como “carente de espíritu”, insinuando que ello se debía al interés político propagandista que yacía tras las obras, lo que motivó airadas respuestas del agregado cultural de la Embajada española en París, que tachó los comentarios de “muestra quintaesenciada y exquisita de esa mezcla de mala voluntad y de ignorancia para con todas las cosas de España”¹⁷⁹. También el diario The

¹⁷⁶ Natalie Edgar, “Is There a New Spanish School?”, *Art News*, no. 59, Nueva York, septiembre de 1960

¹⁷⁷ Guilbaut, “Materias de reflexión...”

¹⁷⁸ *Art News*, abril de 1959, p. 15; citado en Guilbaut, “Materias de reflexión...”, p. 279

¹⁷⁹ Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87-117

Sunday Times, en una crítica de la exposición *Modern Spanish Painting*, inaugurada en la Tate Gallery en 1962, se preguntaba si este tipo de exposiciones “era la confirmación de la existencia de una escuela española o más bien una maniobra político-financiera”¹⁸⁰. Y respecto a la misma muestra, la revista londinense *Apollo* consideraba sospechosamente “increíble que la escuela española [...] haya producido desde la guerra tal considerable número de jóvenes pintores cuyo trabajo se ha convertido, estilísticamente y en cuanto a calidad se refiere, en una revelación”¹⁸¹. La misma perplejidad presidirá el comentario del crítico noruego Carl Nesjar en 1959, frente a una exposición de informalistas españoles en Oslo: “La pintura de los jóvenes españoles le hace a uno pensar en las posibilidades de renovación artística que aparecen en un país, como por ejemplo España, regido por una dictadura y con relativa poca libertad”¹⁸²; o el del sueco Gösta Andrén en 1960, para quien resultaba interesante fijarse en “las tendencias artísticas que la España oficial considera que concuerdan con sus intereses para exponerlas en el extranjero. Es evidente que se ha querido subrayar el hecho de que los pintores tienen libertad para sus ejecuciones artísticas”¹⁸³.

El arte moderno de los años 50 y 60 era producto de una reflexión peliaguda sobre la libertad del individuo y su relación con un mundo en crisis de valores. Desde los Estados Unidos y desde la Europa burguesa, se consideraba que precisamente ese arte se había producido gracias a la libertad concedida por la democracia liberal, en oposición a la estética dogmática y propagandística de los países comunistas. ¿Cómo entender, por tanto, un arte liberal bajo una dictadura? Opiniones como las del crítico

¹⁸⁰ Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87–117

¹⁸¹ Tusell, “La proyección exterior...”, p. 60

¹⁸² Carl Nesjar, “Pintores españoles de gran expresión plástica ¡Hagamos que vengan a Oslo!”, *Dagbladet*, Oslo, 9 de octubre de 1959; citado en Tusell, “La proyección exterior...”, p. 64

¹⁸³ Gösta Andrén, “Unga Spanska Malare”, *Ny Tid*, Goteburgo, 14 de enero de 1960; citado en Tusell, “La proyección exterior...”, p. 66

profranquista portugués Paes Selles puede que no ayuden a encontrar respuestas, pero fijan bien las preguntas. Decía en 1959:

“En Occidente cuando hay –si es que hay– una crisis en la pintura no tiene ninguna responsabilidad el sistema político que guía la barca de la gobernación; la crisis es de voluntad, de vergüenza y de pintores [...] Es curioso: parece no ser precisa la experiencia de París [...] para poder llegar a sentir todo el mundo del arte plástico de nuestros días, entendimiento que España demuestra plenamente poseer, a pesar de no ser una ‘democracia’, en el sentido que por ahí se van pregonando”¹⁸⁴.

El formalismo, tal y cómo fue formulado en los Estados Unidos y en España tras la Segunda Guerra Mundial, partió de una ideología que premiaba los estamentos económicos sobre los políticos, y que acabó contaminando profundamente casi toda la producción artística de la época. Que el franquismo adoptara este esquema era el resultado natural de una concepción despolitizadora de la vida social de la comunidad. Las apelaciones al individualismo intransigente vinieron pronto acompañadas de los anzuelos propios del capitalismo meritocrático: premios, reconocimiento social e internacional, fortuna y fama. El franquismo sobrevivió cuarenta años gracias a esos estímulos, alejados de compromisos sociales y políticos. En eso, el franquismo sobrevivirá a Franco, y, por ello, el relato de la vanguardia nos ha llegado falseado.

Bajo esa perspectiva, es inadmisibile la celebración llevada a cabo por muchos historiadores acerca de la supuesta carga crítica que se escondía en las obras de arte informalistas. Cirici i Pellicer ensalzaba en 1971 el uso que hacía Tàpies de los materiales humildes como expresión de su

¹⁸⁴ Paes Selles, “20 Anos de Pintura Espanhola ou um testemunho de vitalidade”, *Mundo*, Lisboa, 16 de abril de 1959; citado en Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87–117

oposición al sistema, e incluso veía una dimensión política explícita en su obra, que “llevaba al contemplador, por encima de la alienación individual, a la lucha de clases”¹⁸⁵.

En 1976, el crítico de izquierdas valenciano, Tomás Llorens, realizó un lúcido análisis sobre las causas y efectos de la gestación de la vanguardia en el seno del régimen. Es un párrafo algo extenso, pero vale la pena leerlo íntegramente, porque resume con precisión las cuestiones que aquí hemos estado tratando:

"El régimen no se limita a explotar el prestigio internacional, sino que, en la medida en que se lo permiten las posiciones alcanzadas por cada uno en el tablero de la consagración profesional, utiliza también estas exposiciones para ir operando una selección discriminatoria, orientada políticamente hacia la neutralización ideológica, en el seno mismo de las vanguardias. Así, por ejemplo, corta el terreno a los jóvenes que mantienen las posiciones más avanzadas en la alternativa al "Informalismo español"; alienta confusiones entre las nuevas propuestas realistas y la vieja figuración, más o menos post-expresionista o post-cubista (o ambas cosas a la vez) de artistas "neutralizados" –por decirlo con un eufemismo– ya desde los años cuarenta o cincuenta; utiliza, en el campo de la teoría, los recursos ideológicos de la clasificación meramente estilística; se apoya, en el campo de la práctica, sobre los recursos implícitos o explícitos del centralismo administrativo y burocrático –con unos efectos que se hacen sentir de un modo especial en el caso de los contextos nacionales culturalmente menos potentes, como el País Valenciano–, etc. En este juego complejo, en el que cada parte da y cobra prestigio –en diversa medida, según las

¹⁸⁵ Alexandre Cirici Pellicer, *Tàpies i els petits motors*, catálogo de exposición, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1971, p. 24

condiciones concretas de cada ocasión, y es aquí precisamente donde radica la dificultad del juego– la nueva política artística del franquismo recibe también el apoyo del contexto de la vanguardia internacional. Se aprovecha de un clima teórico que desliga la creación artística, como autónoma, de las condiciones y funciones políticas; que considera, incluso, la intencionalidad política como una traba para la libertad de creación –como lo hace, por ejemplo, la crítica norteamericana, al interpretar el éxito internacional del expresionismo abstracto como resultado de una especie de "liberación creadora" de los artistas norteamericanos con respecto al clima de militancia política de los años treinta–. Se aprovecha, incluso, de las corrientes teóricas –más o menos bienintencionadas– que agotan la función política del arte en el testimonio de una moralidad abstracta: denuncia de la violencia, afirmación de la libertad, angustia existencial, solidaridad moral con toda la humanidad y todas las razas, etc."¹⁸⁶.

Tomás Llorens, pocos años después, se convertirá en el prohombre de la conservadora política artística del Partido Socialista. A su sombra, emprenderá, junto a otros muchos críticos e intelectuales nacidos al socaire de los años 60, el colofón de lo que en su momento criticó de la política franquista, simbolizado en la pintura neoexpresionista de los años 80, y en las conocidas máximas del aparato crítico del momento¹⁸⁷, y también, y más importante, de la entonces directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, en 1984: “Hoy, donde afortunadamente el arte político ya no está de moda, es urgente repensar una política del

¹⁸⁶ Tomás Llorens, "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936–1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 152–153

¹⁸⁷ “Ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela”. Juan Manuel Bonet, *1980*, catálogo de exposición, galería Juana Mordó, Madrid, octubre de 1979.

arte”¹⁸⁸. Una política del arte que no costó mucho de encontrar. Simplemente giraron las cabezas para mirar hacia atrás.

¹⁸⁸ Carmen Giménez, *Arte Español Actual*, catálogo de la exposición, itinerante por Toulouse, Estrasburgo y Niza, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

Una vanguardia colaboracionista

Hay un aspecto político en las vanguardias españolas y catalanas de la posguerra difícil de obviar: que durante los años 40 y buena parte de los 50, muchos de los artistas colaboraron con prominentes figuras políticas y culturales del régimen para asegurarse recursos, visibilidad y proyección internacional, y que, una vez sus carreras adquirieron cierta estabilidad en los circuitos del arte europeo o norteamericano, éstos pasaron a adoptar discursos y actitudes más críticos con la dictadura. Las evidencias son demasiadas y los silencios numerosos como para no prestar una especial atención a este capítulo de la historia del arte reciente.

El imaginario heredado de la comunión entre la tradición del formalismo moderno (y su reactualización radical desde los EE.UU.) y la herencia específica de la función de las artes en España desde el Barroco, se mezcló, en las figuras de los artistas de vanguardia de posguerra españoles, bajo una dictadura tradicionalista que, como mínimo, no ayudaba a realizar disecciones que fueran capaces de superar las anquilosadas formas de pensar el arte. Esto ha pesado como una losa en la misma historiografía del arte contemporáneo español, que ha seguido acríticamente el modelo expuesto durante aquellos años, esto es: hay que distinguir la obra del artista del artista mismo, de su comportamiento como hombre y ciudadano. Jordi Gràcia, en su libro *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, ha descrito muy acertadamente esta circunstancia:

“[...] la larga esquizofrenia de la cultura española, donde habrá que distinguir en las mismas personas la voz fiel al libreto y al director de escena, y la segunda segregada por la persona que está detrás

del actor, cuando hablan fuera de escena o visitan las bambalinas de un teatro que creyó tenerlo todo controlado”.¹⁸⁹

Hagamos un ejercicio de cierta retórica: ¿de qué manera se hubiera entendido en Alemania si, por ejemplo, Hans Richter hubiera sido patrocinado por la dictadura nazi? ¿cómo se interpretaría hoy la carrera de Jackson Pollock si, dado el caso, hubiera recibido manifiesto apoyo del Maccartismo? ¿qué pensaríamos de Diego Rivera si –supongamos– hubiera representado al gobierno de Somoza? ¿Porqué estas preguntas no se hacen entre los historiadores y críticos españoles cuando hablamos del arte producido, no *bajo*, sino *por* el Franquismo, en donde no hay el “supongamos”, sino decenas de exposiciones de los artistas más relevantes esponsorizadas por el gobierno fascista de España?

Ante estas cuestiones, es interesante observar las tres premisas que la historia del arte escrita en España ha ido tejiendo para escamotearles una respuesta. La primera –sostenida por la crítica de vanguardia más directamente franquista–, aduce que no se puede comparar la dictadura franquista de otras dictaduras como la nazi, la fascista italiana o como algunas dictaduras comunistas europeas. Esto causa auténtico estupor. Si una dictadura “fascista” se mide por el número de muertos y reprimidos, por el volumen de presos en la cárcel, por la censura ejercida en el espacio civil y político, por un programa inquisitorial religioso, racista y sexista me parece de difícil justificación argumentar que la dictadura de Franco era una especie de “dictablanda”, con “algunos excesos” que “pronto fueron subsanados” a partir de los años 50. No pocas veces, muchas páginas de historiadores que tratan del arte producido durante aquellos años en Catalunya, Madrid o el País Vasco, parecen transmitir que precisamente por el “deshielo” en las políticas represivas del régimen, los artistas y los

¹⁸⁹ Gràcia, *La resistencia silenciosa...*, p. 240

críticos pudieron desplegar sus potencialidades. Eso era lo que, por ejemplo, manifestaba Aguilera Cerni.

Imaginemos que Hitler hubiera ganado la guerra y que una vez pasados “los peores años” del exterminio dentro del “nuevo orden”, hubiera comenzado a patrocinar prácticas artísticas que le sirvieran para promover una mejor imagen del nazismo, digamos en los Estados Unidos. ¿Pensaríamos que, por ello, el Tercer Reich era menos atroz que al principio? Una hipótesis que bien seguro será displicentemente ninguneada por más de uno, bajo la coartada de que el nazismo y el franquismo son incomparables. Y es ahí, exactamente, donde comienza la manipulación de la historia reciente del arte español: en el esfuerzo, no pequeño, de contrarrestar cualquier comparación entre ambos sistemas, se justifica la plena colaboración entre la vanguardia y el franquismo. Decir que “sólo gracias al Franquismo y a su capacidad para desarrollar en su interior una civilidad liberal” pudo expresarse un arte de vanguardia, crea, cuanto menos, perplejidad; al menos a la luz de la construcción del discurso formalista que durante décadas, y especialmente durante los años del franquismo, los propios artistas y críticos elaboraron, por el cual, la vanguardia formalista era la única posibilidad de zafarse de las imposiciones políticas y del secuestro de la expresión y del pensamiento. Si por algo se definió la posición de grupos como Dau al Set o El Paso fue por la radical aproximación individualista y abstracta al arte: “Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad” (Manifiesto de El Paso, 1957).

La segunda premisa que plantea buena parte de la historia del arte es también peliaguda: la del caballo de Troya. Según esta lectura –con d’Ors, Gasch y Cirici a la cabeza– los vanguardistas españoles de finales de los años 40 y principios de los 50, fueron lo suficientemente hábiles como para “inocular” en el pacato y ñoño academicismo franquista unos discursos que, como bombas de relojería, estallarían una vez alcanzaran su

“masa crítica”. Esta interpretación es incluso sugerida por algunos miembros destacados de la dictadura, en el sentido de que gracias a unos pocos “rebeldes” (tanto del interior como de la periferia del sistema político imperante), el peso de la balanza caería al final del lado de la “modernidad”. Luis González Robles dejó escrito: “[...] ya estaba lograda la brecha: lo importante era la insistencia con la que se reforzarían las avanzadas conquistas”¹⁹⁰. Y añadía:

“Era vivificante ver cómo en nuestro Madrid o en Barcelona se luchaba contra una sociedad hostil hacia el arte actual, cómo se despreciaba el halago de admiradores y, más meritorio, de compradores, en la creencia de que la salvación personal venía dada por la pintura, por la forma de enfrentarse desde una ideología, siempre rebelde, contra la conformidad reinante”¹⁹¹.

La teoría troyana, como vemos, también se ha definido mediante el subterfugio de que estos “rebeldes” introdujeron en España las tendencias internacionales más en boga en aquel momento, aportando una bocanada de aire fresco en la periclitada escena española. A fin de cuentas, el resultado es que la vanguardia española alcanzó finalmente su “breaking point”, pero la dictadura aún duraría decenas de años más. La vanguardia formalista sí consiguió alcanzar un cierto estatus, pero simplemente para beneficio de sí misma. Que las actitudes de compromiso político de algunos artistas actores de ese proceso cambiaran con los años, sólo se puede leer porque justamente lograron abrir brecha... en el mercado, y gracias al incontestable apoyo estatal. Una vez liberados del “engorroso” soporte oficial, dieron rienda suelta a sus anhelos de libertad, más allá de la que decían mostrar a través de sus telas y esculturas, y pudieron así

¹⁹⁰ Luis González Robles, “Mis recuerdos de aquella época”, *Madrid. El arte de los 60*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 1990.

¹⁹¹ González Robles, “Mis recuerdos...”.

casar las dos máscaras que se traían entre manos: la del artista y la del ciudadano.

Por último, una tercera línea de argumentación propuesta por algunos críticos e historiadores contemporáneos –los más vinculados a los medios más liberales y burgueses– para leer las relaciones entre la vanguardia y la dictadura franquista se basa en la “cotidianidad”, y se propone la siguiente pregunta: ¿Y qué más se podía hacer? En España, mucha de la crítica historiográfica ha mantenido el argumento de que los artistas españoles de posguerra “no podían hacer otra cosa” dada la situación de total falta de libertad de pensamiento y movimiento en el país y que, por lo tanto, no tenían capacidad de sustraerse a la “inevitable” contaminación del poder. De esta forma, se ha construido una imagen de los artistas de vanguardia españoles como héroes morales sometidos a la enorme presión de la contradicción. La mayoría de ellos abogaban por el recurso al extremo individualismo y a la capacidad del demiurgo artístico inherente al “supremo yo formalista” para superar la niebla y ofrecer la “incontrovertible verdad” de la realidad, incluso como pretendida forma de contestación política. Este formalismo individualista esgrimido por los artistas de posguerra para superar la engorrosa crisis de identidad sociopolítica que la dictadura les planteaba será el argumento que la reciente historia del arte, a menudo a través de los medios de comunicación, enarbolará para justificar análisis estrictamente centrados en las obras, y no en las actitudes políticas y sociales de los artistas que las ejecutaron. Este proceso de amnesia, o como mínimo de completo desinterés en la interpretación de las paradojas de un arte liberal en un contexto totalitario, es el que, en parte, ha configurado el trasfondo de la actual mirada sociopolítica sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

¿Eran “franquistas” los críticos y escritores que apoyaron la vanguardia? Las biografías de muchos de ellos no ofrecen muchas dudas al respecto. Un

gran número de ellos profesaban un ultracatolicismo a prueba incluso de la modernidad. La mayoría de ellos aparecen sonrientes en las fotografías de época intimando directamente con los responsables del Instituto de Cultura Hispánica. Existen montones de cartas firmadas por aquellos críticos en las que sugieren al ICH tal o cual nombre, tal o cual contacto, a fin de que el ministerio los incorpore a sus programas o se sirva de ellos para conseguir acuerdos culturales. Sebastià Gasch era un “franquista recalcitrante”, en opinión del no menos “apparatchik” Rafael Santos Torroella¹⁹². Juan Eduardo Cirlot profesaba completa admiración por el universo nazi, hasta el punto que, en el final mismo del Franquismo, en 1973, firma el manifiesto de la organización de extrema derecha CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa) en favor de la liberación del antiguo dirigente alemán Rudolf Hess de la prisión de Spandau. Y a la muerte de Cirlot, CEDADE publicará una necrológica en su revista oficial en la que ensalza su figura. Y, ¿qué decir de d’Ors, de Vivanco, de González Robles, de Masoliver, de Sánchez Camargo, de Carlos Areán, de José Luis Fernández del Amo, y de muchos de los que escribían en la revista Destino, órgano de los excombatientes franquistas catalanes?

¿Fueron “colaboracionistas” los artistas protagonista de la vanguardia de posguerra? Ha dicho Ángel Llorente: “¿Hubo artistas militantes? Pocos. ¿Hubo artistas colaboracionistas? Más. ¿Hubo artistas que se dejaron utilizar? Más aún”¹⁹³. ¿Por qué –nos preguntamos– participa Tàpies en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, en la Habana de Batista de 1954, con varios cuadros de supuesto corte social (uno de ellos, titulado *El trabajo*), mientras la mayoría de los artistas españoles en el exilio¹⁹⁴ y la gran parte de artistas latinoamericanos invitados promovían su boicot? ¿Tal era el desinterés de Tàpies por la política? ¿o era algo más? Para perfilar mejor

¹⁹² Entrevista personal con el autor en octubre de 1991.

¹⁹³ Ignasi Riera, *Los catalanes de Franco*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998

¹⁹⁴ A excepción, por ejemplo, de Óscar Domínguez.

esta cuestión será interesante trazar algunos de los comportamientos de aquellos artistas durante el devenir de la política cultural de aquellos años.

“Las cajas que enviaba el gobierno a [la Bienal de] Venecia y en las que iban las obras de arte, iban marcadas con el rótulo ‘Material de propaganda de España’”, comentaba un Tàpies irónico en una entrevista en 1977¹⁹⁵. Y añadía:

“La Bienal era una especie de 'pasteleo' que organizaban los comisarios. En realidad, eran comisarios políticos y todo lo manipulaban entre ellos: 'si tú votas a éste, yo votaré a aquel...' No se miraba demasiado la calidad de las obras de arte... En realidad, era un puro arreglo diplomático, en el que debía de jugar su papel el problema de la guerra fría y la coexistencia”.

¿Cómo comprender la actitud del artista si no es bajo el prisma de una completa indiferencia ante el impulso político que se hacía de su obra? Si todo era un “arreglo diplomático”, como lo fue en realidad¹⁹⁶, cabría suponer que el ascenso que, tras la Bienal de Venecia, se produjo en su carrera era el resultado simplemente de los intereses del régimen. Una paradoja verdaderamente terrible, pero en absoluto cuestionada por ninguna de las partes involucradas en el negocio del arte de aquellos días. El propio Tàpies no tuvo empacho en admitir que

"en principio más que una apropiación por parte del régimen fue un aprovechamiento por parte de los artistas de algunas plataformas

¹⁹⁵ Antoni Tàpies e Inmaculada Julián, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Icaria, Barcelona, 1977, p. 55

¹⁹⁶ La concesión de premios en las bienales de aquellos años estaba sujeta a criterios enormemente arbitrarios en manos de sus responsables. El propio Luis González Robles admitía que en la Bienal de Sao Paulo “allí mandaba yo, junto a Matarazo [todopoderoso industrial brasileño, protector de la Bienal]. Todo nos lo llevábamos para España”. En Marzo, “La vanguardia del poder...”, pp. 28–36

oficiales. Yo creo que nos aprovechamos en cierto grado. La manera de salir al extranjero era participar en las bienales, que permitían ir a Venecia o a Sao Paulo. Nosotros pensábamos que si los comisarios nos daban la oportunidad de salir al extranjero no debíamos desaprovecharla"¹⁹⁷.

La distancia creada entre el artista y el ciudadano que lo acompañaba adoptó, durante aquellos años, tal magnitud que los artistas se situaron en una órbita ética en la que la realidad circundante y su responsabilidad social como integrantes y representantes visuales de la misma se disipó hasta el punto del más completo cinismo. “Nos aprovechamos del régimen”: ésta es la madre del cordero.

Sigamos con Tàpies. En 1983, el artista catalán comentaba así el uso que el Franquismo hizo de la vanguardia:

“Se quería demostrar a los otros países que España no era un régimen fascista, que aquí no se perseguía lo moderno ni se llamaba “degenerados” a sus artistas como hizo la Alemania nazi. [...] El arte moderno parecía ser muy útil porque era un elemento que se creía inocuo para hacer intercambios culturales con otros países, y, de cara a los artistas extranjeros, servía para poder demostrar el liberalismo de aquí. [...] Si bien las obras de arte atrevidas vestían mucho para pasear fuera de casa, se procuraba frenar en lo posible la publicidad que de ellas se hacía en el interior del país. El vanguardismo se asociaba todavía con algo peligroso, y eso duró muchos años.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Tàpies & Julián, *Diálogo sobre arte...*, p. 91

¹⁹⁸ Tàpies, *Memoria...*, pp. 244-46 y 358-59

Aquí están las claves que nos revelan el meollo del asunto que nos interesa. Por un lado, no queda claro lo que Tàpies opina sobre el carácter “fascista” del régimen de Franco: él mismo ha dicho conocer perfectamente el férreo sistema de censura literaria que se había cernido sobre España y la dificultad enorme de encontrar libros “diferentes” a los oficiales¹⁹⁹; y es más que probable que supiera acerca de los fusilamientos en el Camp de la Bota de Barcelona en marzo de 1952. Y por el otro lado, sitúa al Informalismo como peligrosa arma crítica contra el régimen. Tàpies parecía olvidar los apoyos directos que su obra (y sobre todo su figura) despertó en sus mismísimos inicios en críticos y políticos como d’Ors, Panero, Fraga y demás. Tàpies parecía no recordar que la apuesta por su carrera fue una operación de estado, promovida por el ICH, ya en 1951, a contracorriente incluso de la mayoría academicista del Franquismo. ¿Hemos de suponer, por tanto, que Tàpies consideraba a Sánchez Bella, Fraga o González Robles como no franquistas, incluso como “antifranquistas” camuflados que consiguieron liberalizar el arte en España? A este respecto, recordemos la opinión de la comisaria y crítica norteamericana Margit Rowell:

“Se han cometido dos equivocaciones con respecto a la generación de Tàpies, Chillida, Millares y Saura. La primera: su expresión artística fue política sólo en tanto que la vieron como alternativa a la reaccionaria cultura nacionalista y tradicionalista promovida por el régimen. Intentaron probar que el arte y la cultura deben ser libres del control político y no deben perder su conexión con las más esenciales y profundos valores humanos (...) La segunda: la suposición que su iconografía incorpora una ideología explícita de revuelta política es falsa”²⁰⁰.

¹⁹⁹ Según Carlos Barral, en 1962 el 65% de los libros enviados para el control de censura durante 1960 y 1961 habían sido prohibidos. En Benjamin Welles, *Spain. The gentle anarchy*, Frederick A. Praeger, New York, 1965, p. 99

²⁰⁰ Margit Rowell, *New Images from Spain*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1980

El divorcio entre práctica artística y ética social y política no sólo afectó a la forma en que se percibía al creador moderno durante la dictadura, sino que supuso la coartada perfecta para que muchos artistas colaboraran con personajes del poder, distinguiendo en ellos al liberal “agazapado” del franquista público. Tàpies dirá de d’Ors, su gran mecenas intelectual:

“Entramos en contacto directo con él ya que nos invitó a participar en uno de los ‘Salones de los Once’. La idea que teníamos de d’Ors nos perturbó bastante en aquel momento. Recuerdo muy bien que nos reunimos todos a fin de resolver el dilema: participar o no participar. Dilema que actualmente aún se plantea con ciertas invitaciones. Al fin decidimos que era mejor acudir y que todo el mundo pudiera ver nuestra obra. Y la verdad es que cuando le tratamos personalmente nos llevamos una sorpresa agradable. En efecto, todavía conservaba una humanidad y una cultura que impresionaban”²⁰¹.

¿Cómo era posible, pues, que Tàpies afirmara en 1970 que Picasso y Miró eran “la prueba que no hay grandes artistas sin rigor en los principios, sin compromiso, sin dignidad”? “La doble presencia de este símbolo ha sido para nosotros de una importancia capital: ella ha sido la mejor de las orientaciones, la mejor forma de aprender que la realidad artística es indisociable de la honestidad y de la rectitud”²⁰². No podemos menos que mostrar perplejidad ante tales manifestaciones de oportunismo. Pero aún produce más sonrojo el silencio o la tergiversación que la crítica y la historia del arte han mantenido continuamente sobre estos asuntos.

En el relato del Informalismo español planteado en la mayoría de textos críticos en los últimos treinta años, se ha hecho mucho hincapié en que los

²⁰¹ Tàpies & Julián, *Diálogo sobre arte...*, p. 43

²⁰² Antoni Tàpies, *La pràctica de l’art*, Ariel, Barcelona, 1970

artistas de vanguardia dejaron de colaborar en las exposiciones patrocinadas por el régimen a partir de los años 60, coincidiendo con una mayor posición crítica de los creadores españoles, en especial, los vinculados al nuevo realismo y a la figuración por-art. Al mismo tiempo, también se señala, acertadamente, que el éxito económico internacional y galerístico de los artistas de El Paso y de Dau al Set produjo una independencia de recursos que comportó una menor dependencia en la relación con el gobierno a la hora de impulsar sus carreras. Así, la posterior vinculación de muchos de aquellos creadores al movimiento comunista clandestino o a los prohibidos nacionalismos catalán y vasco, se argumenta como la feliz conclusión de una voluntad democrática “forzosamente escondida” por los artistas durante años. Esta tesis, muy difundida en los estudios artísticos de la universidad española, es, cuanto menos, peliaguda, a la luz de la fluida y voluntaria participación de muchos de ellos en el andamio cultural construido por el régimen durante los años 50.

En la construcción de ese relato encaminado a remarcar el antifranquismo de la vanguardia, se señala a menudo el año 1958 como la bisagra que marca un cambio de orientación en la actitud política de los artistas²⁰³. Antonio Saura afirmaba que, tras los premios conseguidos por los españoles en la Bienal de Venecia de 1958, “Tàpies, Chillida y yo decidimos no volver a representar oficialmente a España dentro y fuera de ella”²⁰⁴. Lo que, a todas luces, no es cierto, ya que todos ellos participarán en las grandes exposiciones promovidas en Nueva York por el régimen en 1960.

²⁰³ Respecto al rechazo de algunos artistas a participar en exposiciones patrocinadas por el régimen; ver John Gale, "Spanish artists pleads: Don't show my paintings", *The Observer*, Londres, 14-1-1962; y Lea Vergine, "España libre", *Arte Oggi*, no. 6, pp. 57-59, septiembre de 1964. Citados en Borja-Villel, "Los cambios de gusto...", p. 58

²⁰⁴ Amón, "Conversación con...", s/n

En 1958 también se producen unos acontecimientos que han alentado a la crítica moderna a suponer el desapego de los informalistas de la política oficial. A raíz de la preparación gubernamental de la exposición *13 Peintres Espagnols Actuels*²⁰⁵, presentada finalmente en 1959 en el Museo de Artes Decorativas de París, Tàpies, tras dar su inicial aprobación, a los pocos meses se desdijo, negándose a participar por temor a “una serie de maniobras que perjudicarían su prestigio”. Saura se solidarizó con él y también se dio de baja. Canogar y Millares expresaron su dificultad para romper con lo oficial por no estar aún “vinculados a ninguna galería”. Luis Feito, por el contrario, adoptó una postura muy crítica con Tàpies. Tàpies defenderá su actitud, argumentado que “con mi ausencia no hago daño a nadie, pero si creo hacer un bien a mi carrera y al prestigio de la pintura española en general”.

Serán Feito y Modest Cuixart, quienes más justifiquen su colaboración con los responsables artísticos del gobierno. Cuixart, tras recibir el Primer Premio de Pintura de la V Bienal de Sao Paulo, declaraba al semanario Blanco y Negro:

“Muchas veces los críticos de fuera meten demasiado la política en el caldo de sus apreciaciones. Es preciso que haya menos política y más arte. Es absurdo suponer, como hacen muchos gratuitamente por mantener el tipo, que la pintura no-figurativa la lanza ahora España como producto de exportación o como propaganda dirigida al exterior. Ahora somos conocidos por dos factores. El primero consiste en que la vanguardia ha llegado a una madurez suficiente y netamente hispánica. La segunda es que se ha visto la necesidad de

²⁰⁵ Estas informaciones sobre la polémica entorno a la exposición parisina, proceden del pormenorizado estudio realizado por Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87-117

mostrar que estábamos a punto, y ése es el acierto de Luis González Robles [...]”²⁰⁶.

Por su parte, Feito, apoyaba también la gestión del supercomisario español, y manifestaba que

“a pesar de que, posteriormente, se haya querido decir que íbamos representando al régimen, eso era mentira, porque el régimen no se ocupaba para nada de nosotros ni de lo que tenía que ver con el arte. Lo que pasó en aquellos momentos es que la gente, acostumbrada a ver en aquellos pabellones paisajes, retratos, figuras... de pronto se encontró que se abría un pabellón con pintores jóvenes y con una pintura a la altura de lo que se hacía en el mundo. Fue una sorpresa inmensa, de la noche a la mañana en esa Bienal, y en las de los dos o tres años siguientes, no se habló nada más que de la pintura joven española en el mundo entero”²⁰⁷.

Las tesis de la espontaneidad, de la innata internacionalidad, y de la independencia política de la vanguardia quedan perfectamente reflejadas en estas palabras.

Manolo Millares también era de la opinión de que El Paso debía romper amarras con el gobierno “de forma drástica”. Precisamente Millares fue uno de los artistas a quien más turbación le produjo el interés del régimen por su obra: “Moreno Galván contaba las tribulaciones de Millares cuando le pedían que hiciera un arte realista para que resultase verdaderamente crítico y cómo él no podía hacerlo sin traicionarse”²⁰⁸. Es interesante este detalle, porque simboliza la enorme contradicción que tuvo que producirse

²⁰⁶ Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87-117

²⁰⁷ Isabel García, “Entrevista a Luis Feito. La creación de un lenguaje”, *Descubrir el Arte*, no. 19, Madrid, septiembre de 2000.

²⁰⁸ García Felguera, “Las flores del infierno...”, s/n

en los artistas menos afines al régimen, tensionados entre la íntima convicción de una pintura representativa del existencialismo vital y su secuestro por una realidad política, que, en realidad, era la fuente y causa de su malestar espiritual. Otro caso similar será Manuel Viola, quien había vivido exiliado en París y Praga hasta 1949, y que estaba profundamente convencido de la capacidad de la abstracción matérica para transmitir nuevas realidades intelectuales y sociales. En 1963, Viola rechazó la invitación a participar en la exposición *Arte de América y España*²⁰⁹, una muestra en la que el ICH tenía puestas muchas esperanzas, pues venía a sustituir las antiguas bienales hispanoamericanas. El artista protestaba así por la ejecución ilegal de Julián Grimau en abril de aquel año, justo un mes antes de la inauguración de la muestra.

En 1963, finalmente, y a raíz de la exposición *España libre* montada por el crítico italiano Giulio Carlo Argan en la ciudad de Rimini (con itinerancia en varias ciudades italianas), los artistas informalistas españoles²¹⁰ daban público carpetazo a casi quince años de ininterrumpida colaboración con el régimen. Un airado Luis González Robles declaraba sobre la muestra:

“Por el título de la exposición parece ser que lo que se exhibe es la obra de aquellos artistas que viven una especie de exilio político [...] Pues es todo lo contrario: los artistas seleccionados –en su inmensa mayoría– son artistas que viven maravillosamente en España, que trabajan libremente y que fueron lanzados precisamente por el

²⁰⁹ Entre las más de 600 obras exhibidas, se encontraban las de Fernando Botero, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Miguel Ponce de León, Norman Narotzky, Juan Barjola, Luis Feito, Juan Genovés, Modest Cuixart, Francisco Ferreras, Gerardo Rueda, José Vento, Fernando Zóbel, José Guinovart, José María de Labra, César Manrique, Cirilo Martínez Novillo, Álvaro Delgado, Manuel Hernández Mompó, Máximo de Pablo, Antonio Suárez y Juan José Tharrats.

²¹⁰ Estaban presentes en la muestra obras de Manolo Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar, Eduardo Arroyo (exiliado), Óscar Domínguez (exiliado), Antoni Clavé (exiliado), Agustín Ibarrola (en prisión), Joan Miró, Julio González, Picasso, Lucio Muñoz, Antonio López, Eusebio Sempere, Rafael Solbes y Antoni Tàpies.

Gobierno de su país, consiguiéndoles premios, llevándolos por todos los Museos, por todo el mundo en infinidad de exposiciones [...] Después vienen otros artistas totalmente desconocidos por sus propios medios, y es gracias a la labor del Estado Español, y de su comisario, el que sean conocidos”²¹¹.

Y ya está. A partir de ese momento, nadie se acordará de las palabras de González Robles o serán ninguneadas con gestos de displicencia. Los artistas protagonistas de la vanguardia de los años 50 se situarán con celeridad en la nueva *pool position* de la carrera por la democracia, y junto a los críticos, llenarán las páginas de los manuales de historia del arte de discursos panegíricos sobre cómo el formalismo consiguió romper el hielo de una terrible dictadura. Habrá medallas e incluso quejas sobre el poco reconocimiento que, según algunos, profesaban los jóvenes artistas españoles de los años 60 y 70 hacia ellos. Pero la historia fue escrita por ellos. Y todo gracias, precisamente, al noble tesón que aquellos artistas fueron capaces de mantener en el proceso de disociación entre el arte y la vida pública.

²¹¹ Tusell, “La proyección exterior...”, pp. 87-117

Epílogo sobre la utilidad del arte

Tradición y presente amnésico; nacionalismo y globalización; artista y ciudadano; representatividad social y ensimismamiento personal; arte, libertad y compromiso; modernidad y dictadura. Estos binomios fueron sometidos a una presión sin precedentes en el arte español de posguerra. El franquismo exprimió sin recato los límites entre todos esos elementos a fin de consolidarse en el poder y de ofrecer una imagen de normalidad cultural, liberal y capitalista.

La historia del arte ha convertido a los artistas de vanguardia españoles en los representantes de las vicisitudes ocurridas en el camino que lleva en una dictadura a la libertad política. Pero eso es manifiestamente falso. Los artistas no representaron a nadie más que a sí mismos, o en todo caso, fueron sólo portavoces de la clase social y política, la burguesía despolitizada franquista, que los aupó al estrellato. Ninguno de aquellos creadores puede erigirse en portavoz social de aquella época, puesto que ellos mismos inventaron una pintura y una práctica artística que se desligó explícitamente de tal cometido representativo.

El régimen dictatorial creó la vanguardia. Y fue tal su interés en el éxito de esa estrategia, que lo hizo incluso a despecho de sí misma, traicionando incluso sus límites más atávicos. La vanguardia no abrió huecos en la dictadura: fue la dictadura que se dio esos huecos para sobrevivir y justificar una modernidad que no se basaba en la libertad sino en el bienestar y en una estética vacua. La transición vanguardista de las clases conservadoras españolas abrió en realidad las puertas para que, tras la muerte del dictador, volvieran a modernizarse en un nuevo proceso de transición perfectamente tutelado. La creación de la vanguardia conservadora de los años 50 parece anticipar el modelo cultural que

asumió el poder a finales de los años 70, basado, como siempre, en el divorcio entre arte y sociedad, y garantizado, “como es natural”, por las instituciones del estado.

Pero todos los argumentos expuestos en estas páginas no podrían procesarse apropiadamente si no nos apercibiéramos de la existencia de un sustrato que inefablemente ha constituido la razón de ser tanto de la amnesia crítica mostrada por la historia del arte como de las prácticas culturales objeto de esa historia: la utilidad del arte. Cuando el crítico Eduardo Ducay, como ya hemos visto²¹², se preguntaba divertido en 1951 que cómo era posible que el arte de vanguardia pudiera poner en peligro “la personalidad nacional” del régimen, adelantaba la cuestión principal de la reflexión artística en España: la capacidad de incidencia social y política de la vanguardia es lo fundamental de una historia que no se quiere escribir. Una historia lentamente fraguada en la tradición barroca de unas artes al servicio casi exclusivo de unas elites y de sus imaginarios. La muestra evidente es la propia vanguardia de posguerra: ella misma se encargaría de diseñar muchos de los armarios estéticos del régimen, sobre todo de la burguesía y del funcionariado. Es la tradición del bufón: ante el rey, está exento de saludo y de recato verbal, pero que esté siempre a mano. Parafraseando a un presidente norteamericano: “es sólo un pintor, pero es mi pintor”.

La famosa anécdota que Tàpies relata sobre Franco cuando éste responde a los cuadros más “avanzados” de la I Bienal Hispanoamericana con un despectivo “mientras hagan las revoluciones así...” nos sitúa en la clave del problema. El dictador sabía de la insignificancia del arte moderno en la estrategia del poder político. Y por ello mismo, sabía de la potencial adhesión de muchos liberales a la causa estética, y más en un momento de expansión económica y de búsqueda de legitimación internacional. Una

²¹² Ver nota 52.

insignificancia que contrastaba con la impronta publicitaria que esa práctica artística ofrecía. Los artistas –igual de liberales– también lo sabían, aunque, a toro pasado, dijeran lo contrario. Y aquí está la madre del cordero: la crítica moderna no quiere ver esta enorme paradoja porque sencillamente no la ve. Si el arte es una mera cuestión de belleza y prestigio, y se da por sentado que su papel nada tiene que ver con la realidad social circundante: ¿por qué cabría exigir de los artistas un obligado compromiso social? Desde esta perspectiva, el artista es considerado de la misma manera que un fontanero llamado al Palacio del Pardo: no se le pueden pedir responsabilidades por arreglar el baño de Franco, ni tampoco su quehacer profesional supone provocación alguna. La constatación de que buena parte de la vanguardia española apenas ha reflexionado sobre su papel en la sociedad es la cuestión que, por todos los medios, es evitada en los círculos críticos cuando relatan el arte del franquismo, y, más grave aún, también el de la actualidad.

En esa voluntaria ceguera, se han urdido historias no del todo objetivas sobre la vanguardia de posguerra: héroes sometidos a presiones morales y que encuentran en la introspección de la materia el refugio de la libertad; un régimen, el franquista, que, pasadas “las malas épocas” comenzaba a normalizarse; un estilo artístico internacional, *el gesto*, que abriría las conciencias libres del individuo. La disociación entre práctica artística y actitud política, promovida por la crítica mayoritaria al leer la historia del arte, proviene justamente de no reconocer en el pasado algunos de los lastres que siguen pesando hoy. Y el mayor de todos es el de no preguntarse por la manifiesta incapacidad del arte español en plantearse prácticas culturales que afecten al entorno social.

Hoy podemos encontrar artistas que trabajan “en el anarquismo” y que se van de vacaciones en un crucero por el Mediterráneo; artistas que trabajan sobre la pobreza y la miseria social, y venden a 20.000€ sus fotografías; o

artistas que luchan contra el urbanismo desbocado pero invierten sus capitales en apartamentos adosados sobre primera línea de playa. Algunos, seguramente, querrán ver en estas reflexiones “moralinas” pleistocénicas. Se argumentará que también el ámbito del arte es morada para la gran cantidad de paradojas y contradicciones de la vida moderna, de la misma forma que cualquier otro medio lo es: que, en una sociedad capitalista de ciudadanos libres, no se puede juzgar el hecho de que un artista tenga una máscara de ciudadano y otra de artista, y que se contradigan. Quizás se pueda juzgar, quizás no. Pero lo realmente chirriante es que el profundo divorcio existente entre el artista y el hombre haya nacido al amparo de la interesada impotencia que manifiestamente tenemos para juzgar a una dictadura (y a sus colaboradores), la cual, al fin y al cabo, consiguió secuestrar otros imaginarios algo más críticos y “modernos”.

Breve cronología político-artística

1941

- Academia Breve de Crítica de Arte*, impulsada por Eugeni d'Ors.
- Joan Miró regresa a España.

1945

- Creación del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), Ministerio de AA.EE.

1946

- España no es admitida en la ONU. (febrero)

1947

- España es excluida del Plan Marshall. (junio)

1948

- Se funda la revista *Dau al Set* en Barcelona.
- El *Grupo Pórtico* de Zaragoza se decanta por la abstracción.
- Creación de un *lobby* de presión franquista en los EE.UU., para conseguir el apoyo norteamericano al régimen.
- Salvador Dalí se establece en España.
- Primer *Salón de Octubre* en Barcelona, dirigido por Eugeni d'Ors y Sebastià Gasch.
- Creación por el ICH de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

1949

- Se funda la *Escuela de Altamira* en Santillana de Mar.
- Se funda el *Grupo Lais* en Barcelona.
- España no es aceptada en la OTAN, a diferencia de Portugal, bajo la dictadura de Salazar.
- EE.UU. presenta al gobierno de Franco "los requisitos económicos" para restablecer relaciones.
- El *VII Salón de los Once*, organizado por Eugenio d'Ors, se convierte en plataforma de la vanguardia.

1950

- Se abren relaciones diplomáticas entre España y los EE.UU..
- El Congreso de los EE.UU. aprueba un crédito a España de 62,5 millones de dólares. (agosto)
- La Asamblea General de la ONU anula la resolución contra España. (noviembre)
- Franco ofrece tropas españolas a los EE.UU. para acudir a luchar contra los comunistas en la Guerra de Corea.

1951

- La VI Flota de los EE.UU. atraca en Barcelona. (enero)
- Los EE.UU. envían embajador a España. (febrero)
- Fundación del Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. (febrero)
- Nuevo gobierno de Franco, de perfil democristiano en detrimento de Falange y con expresa voluntad pronorteamericana. (julio)

- *I Bienal Hispanoamericana de Arte* en Madrid. (octubre)
- Joaquín Ruiz Giménez, ministro de educación y cultura.

1952

- Fusilamientos en el Camp de la Bota de Barcelona. (marzo)
- *Congreso Eucarístico Internacional* en Barcelona. (mayo)
- Creación del *Instituto de Cooperación Hispanoamericana* por el Instituto de Cultura Hispánica.
- Creación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, dirigido por José Luis Fernández del Amo.

1953

- Fuerte inyección financiera norteamericana.
- Concordato entre España y la Santa Sede. (agosto)
- Tratado económico y militar con los EE.UU.. (septiembre)
- Primer Congreso de Arte Abstracto y *Exposición Internacional de Arte Abstracto* de Santander.
- *Antoni Tàpies*, Martha Jackson Gallery, Nueva York.
- Creación del primer Museo de Arte Abstracto en España, en Puerto de la Cruz, Tenerife.

1954

- Instalación de bases militares norteamericanas en España.
- José María de Areilza, embajador de España en los EE.UU. (hasta 1960)
- Creación de la revista *Goya*.
- Creación de la Casa Americana en Madrid.

1955

- El gobierno Eisenhower reconoce oficialmente el régimen de Franco.
- *El Arte Moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York*, Instituto de Cultura Hispánica, Palacio de la Virreina y Museo de Arte Moderno en el Parque de la Ciudadela, Barcelona, septiembre de 1955, producida por el MOMA y la United States Information Agency: Man Ray, Frank Stella, Edward Hopper, Jack Levine, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Mark Tobey. Itinerancia: París, Zurich, Frankfurt, Londres, La Haya, Viena, Belgrado y Barcelona. Presentada en el marco de la:
 - *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, Barcelona (septiembre). Premio de la Bienal para Tàpies.
 - España entra en la ONU. (diciembre)
 - Conferencia de René d'Harnoncourt, director del MOMA de Nueva York, en la sede del Fomento de Artes Decorativas (FAD) en Barcelona. (septiembre)
 - *Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)*, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
 - *Pintores suizos contemporáneos*, Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
 - *Antoni Tàpies*, Galerie Stadler, París.

- Consejo de ministros de Franco en Pedralbes, Barcelona. (octubre)
- Louis Armstrong actúa en Barcelona. (diciembre)

1956

- Exposición de Arte Abstracto Español*, primer salón de arte nacional no figurativo.
- Semana Internacional de Arte Abstracto de Santander, de dedicada al "Action Painting".
- Creación de la revista *Papeles de Son Armadans* en Palma de Mallorca.
- Eduardo Chillida*, Galerie Maeght, París.
- Represiones de las movilizaciones laborales y estudiantiles.
- Introducción del Opus Dei en los puestos directivos del país.
- Técnicos estadounidenses montan Televisión Española.
- Creación del Instituto de Estudios Superiores de la Empresa (IESE) por el Opus Dei; y apertura de The American College of Barcelona, con profesores norteamericanos.

1957

- Boicot ciudadano y manifestaciones antifranquistas por el aumento del precio del billete de tranvía. (enero)
- Gobierno tecnócrata "desarrollista" dominado por el Opus Dei. (febrero)
- Arte Otro*, Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (previamente presentada en Barcelona): Appel, Burri, Mathieu, Riopelle, Fautrier, Wols, Jenkins, De Kooning, Pollock, Tobey, Saura, Tàpies, Tharrats, Vilacasas, Canogar, Feito y Millares. (marzo)
- Creación en Barcelona de la escuela de negocios ESADE, por los jesuitas.
- Ligero alejamiento de cierta parte de la Iglesia respecto al régimen.
- Pabellón Español de la *Bienal de Sao Paulo*, Brasil, producida por el gobierno español. Oteiza gana el Premio de Escultura: Millares, Feito, Rivera, Tàpies, Oteiza, Cuixart, entre otros.
- A partir del éxito del Pabellón Español de la Bienal de Sao Paulo, el MOMA adquiere varias obras de Oteiza, Millares y Rivera.
- Fundación del *Grupo El Paso* (hasta 1960) en Madrid.
- Creación del *Equipo 57*.
- Creación del *Grupo Parpalló*, en Valencia.
- Vicente Aguilera Cerni publica *Arte norteamericano del siglo XX*.

1958

- Pabellón español de la *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, Venecia. Producción del gobierno español: Cossío, Guinovart, Ortega Muñoz, Chillida, Canogar, Millares, Saura, Suárez, Tàpies, Vela, Cuixart, Feito, Planasdurà, Tharrats, Vaquero Turcios, Farreras, Mampaso, Povedano y Rivera. Chillida gana el Gran Premio de Escultura, Tàpies el Segundo Premio de Pintura y el crítico Aguilera Cerni el Premio de Crítica Internacional. (junio)

-*La nueva pintura americana*, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, producida por el MOMA: Gorky, De Kooning, Kline, Pollock, Rothko, Still, Guston o Motherwell, entre otros. Itinerancia: Basilea, Milán, Berlín, Amsterdam, Bruselas, Madrid, París, Londres y Nueva York. (julio)

-Antoni Tàpies obtiene el Primer Premio del *Carnegie Institute de Pittsburg*.

-La selección de las bienales comienza a realizarse desde el Ministerio de Asuntos Exteriores.

-Aplicación en España del Programa Fulbright de becas.

1959

-*Jonge Spaanse Kunst* (Joven pintura española), Museo Municipal de la Haya, Holanda, producida por el gobierno español. (abril)

-*13 Peintres Espagnols Actuels*, Museo de Artes Decorativas, París, producida por el gobierno español. Itinerancia (bajo el título *Joven pintura española contemporánea*): París, Basilea, Munich, Goteburgo, Friburgo, Oslo y Santiago de Compostela. (mayo)

-Plan de Estabilización Económica, gracias al Plan Monetario Internacional que facilita un apoyo financiero de 546 millones de dólares. (julio)

-Eisenhower visita oficialmente España. (diciembre)

-Luis González Robles nombrado Director del Museo Español de Arte Contemporáneo.

-Modest Cuixart recibe el Primer Premio de Pintura de la *Bienal de Sao Paulo*, Brasil.

-Exposición de homenaje a Chillida en Madrid. Chillida expone profusamente en los EE.UU.; Tàpies obtiene el Premio Lissone y realiza varias exposiciones en París y Nueva York.

-Gran exposición de Henry Moore en Madrid, patrocinada por el gobierno español.

1960

-*Before Picasso, After Miró*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, producida por el Guggenheim, en colaboración con el gobierno español: Alcoy, Canogar, Cuixart, Farreras, Feito, Francés, Muñoz, Millares, Hernández Pijuán, Picasso, Miró, Nonell, Planell, Rivera, Saura, Suárez, Tàpies, Vela, Vila Casas, Viola y Zóbel. (junio)

-*New Spanish Painting and Sculpture*, MOMA, Nueva York, producida por el MOMA en colaboración con el gobierno español: Canogar, Chillida, Chirino, Cuixart, Farreras, Feito, Millares, Muñoz, Oteiza, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Tàpies, Tharrats, Viola. Itinerancia; Nueva York, Washington, Toronto, entre otras ciudades. (julio)

-*Four Spanish Painters*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York: Millares, Canogar, Rivera y Saura.

1962

-*Modern Spanish Painting*, Tate Gallery, Londres, producida por la Tate y el gobierno español. (enero)

-Nuevo gobierno con plena consolidación del Opus Dei como fuerza política.

1963

-*Arte de América y España*, Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez, Madrid; Palau de la Virreina y Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona, (agosto); entre otros, Jasper Johns, Rauschenberg y Larry Rivers. Itinerancia: Lisboa, Berlín, Nápoles, Roma, Berna, Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián y Bilbao. (mayo)

-Exposición antifranquista *España libre*, montada por el crítico italiano Giulio Carlo Argan en la ciudad italiana de Rimini. La vanguardia informalista española clausura públicamente su relación con el régimen.

Bibliografía

Aguilera Cerni, Vicente; "La Bienal entre dos fuegos", *Revista*, no. 337, Barcelona, septiembre–octubre de 1958.

Aguilera Cerni, Vicente; *Iniciación al arte español de posguerra*, Ediciones 62, Barcelona, 1970.

Aguilera Cerni, Vicente (ed); *La Postguerra. Documentos y Testimonios*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

Alix Trueba, Josefina; *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.

Alloway, Lawrence; prefacio, *Antoni Tàpies* (catálogo), Guggenheim Museum, New York, 1962.

Amón, Santiago; "Conversación con Antonio Saura", *El País*, Madrid, 15 de enero de 1978.

Anónimo; "Este es el manifiesto de Picasso", *El Correo Literario*, Año II, no. 34–35, Madrid, 1 de noviembre de 1951.

Anónimo; "Picassos para España", *Artes*, no. 34, Madrid, marzo de 1963.

Areán, Carlos Antonio; "Artistas españoles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York", *Arbor*, no. 175–176, Madrid, julio 1960.

Areán, Carlos Antonio; *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Editora Nacional, Madrid, 1961.

Ashton, Dore; "Notes from France and Spain", *Art and Architecture*, New York, noviembre de 1957.

Aznar, José Camón; "Panorama de la Bienal", *ABC*, Madrid, 14–10–51.

Baratech, Ramón Carlos; "Bosch Aymerich, una vida dedicada a crear empresas", *Fomento de la producción*, Barcelona, no. 1242, 1 de febrero de 2005.

XXIX Biennale Internazionale d'Arte, catálogo, Venezia, junio de 1958.

XXX Biennale Internazionale d'Arte, catálogo, Venezia, 1960.

Bela, R.; "El intercambio cultural entre España y Estados Unidos de 1953 a 1982", *Influencia norteamericana en el desarrollo científico español*, Asociación Cultural Hispano Norteamericana, Madrid, 1984.

Blok, Cor; *Historia del arte abstracto en España (1920-1960)*, Cátedra, Madrid, 1982.

Boletín Informativo para la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, 24 de septiembre de 1955.

Boletín del Fomento de las Artes Decorativas FAD, IV trimestre de 1955, Barcelona.

Bompuis, Catherine; "Les interrogations esthétiques en Espagne", *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, Skira, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1987.

Bonet Correa, Antonio; "Henri Moore", *Arbor*, no. 162, Madrid, junio de 1959.

Bonet Correa, Antonio (ed); *Arte del Franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Bonet, Juan Manuel; "De una vanguardia bajo el franquismo", pp. 205-223

Bonet, Juan Manuel; "De Clan a Zaj", *Lápiz*, Madrid, Especial Madrid, 1991.

Borja-Villel, Manuel J.; "Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica", *Tàpies. Els anys 80*, catálogo de exposición, Ajuntament de Barcelona, 1988.

Borja-Villel, Manuel J.; "Conversaciones con Antoni Tàpies (1985-1991)", *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, catálogo de la exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.

Boudaille, Georges; "Italiens multicolores et noirs espagnols", *Lettres Françaises*, no. 777, París, junio de 1959.

Cabañas Bravo, José Miguel; *La primera bienal hispanoamericana de arte. Arte, política y polémica en un certámen internacional de los años cincuenta*, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

Cabañas Bravo, José Miguel; *Artistas contra Franco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Cabañas Bravo, José Miguel; "La reorientación de una convocatoria artística de vocación política: las Bienales Hispanoamericanas y los designios diplomáticos", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo VII, no. 14, 1998. Consultable en <http://fuesp.com/revistas/pag/cai1404.html>

Cahill, Holger; *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las Colecciones del Museum of Modern Art*, III Bienal Hispanoamericana de Arte, Palacio de la Virreina, Barcelona, 1955.

Calvo Serer, Rafael; *La fuerza creadora de la libertad*, Rialp, Madrid, 1958.

Calvo Serraller, Francisco; *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-85*, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

Cámara, Jesús; "El Informalismo español fuera de España: 1955-1965", Actas de las X Jornadas de Arte, *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Instituto de Historia, CSIC, Madrid, 20-23 noviembre de 2000, pp. 341-351

Canaday, John; "Art: More from Spain", *The New York Times*, Nueva York, 20 de julio de 1960.

Cirici Pellicer, Alexandre; *Tàpies i els petits motors*, catálogo de exposición, Sala Pelaires, Palma de Mallorca, 1971.

Cirici Pellicer, Alexandre; *La Estética del Franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Cirlot, Juan-Eduardo; "Explicación de las pinturas de A. Tápies", *Destino*, no. 949, Barcelona, 15 de octubre de 1955.

Ciruelo, Pedro; "El Arte Moderno en los EE.UU.", *Destino*, no. 950, Barcelona, 22 de octubre de 1955.

Cockcroft, Eva; "L'expressionisme abstracte, arma en la guerra freda", *Artlugi*, no. 9, Barcelona, 1980 (*Artforum*, Nueva York, junio 1974).

Contreras y López de Ayala, Juan de; *Características del arte español*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1971.

D'Harnoncourt, René; "Challenge and Promise: Modern Art and Society", *Art News*, New York, noviembre de 1949.

D'Harnoncourt, René; texto de la conferencia impartida en la sede del Fomento de Artes Decorativas (FAD) de Barcelona el 27 de septiembre de 1955, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 28-9-55.

D'Ors, Eugenio; *Academia Breve de Crítica de Arte*, Madrid, 1941.

D'Ors, Eugenio; *Lo Barroco*, Tecnos&Alianza, Madrid, 2002 (París, 1935).

Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo; *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, CSIC, Madrid, 1992.

Díaz Sánchez, Julián; *La "oficialización" de la vanguardia artística en la posguerra española (el Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1998.

Domínguez Perela, Enrique; "Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (1, 1939-1960)", *Revista Arte, individuo y sociedad*, Universidad Complutense de Madrid, no. 3, 1990, pp. 17-98

Ducay, Eduardo; "Antipintura y arte anti-español", *Índice de Artes y Letras*, Madrid, no. 54-55, 15 de septiembre de 1952.

Edgar, Natalie; "Is There a New Spanish School?", *Art News*, no. 59, Nueva York, septiembre de 1960.

El Arte Abstracto y sus problemas, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.

El Arte Moderno en los Estados Unidos, catálogo de la Selección de las Colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York, III Bienal Hispanoamericana de Arte, Instituto de Cultura Hispánica, Palacio de la Virreina y Museo de Arte Moderno en el Parque de la Ciudadela, Barcelona, 24 de septiembre-24 de octubre de 1955.

El Instituto de Estudios Norteamericanos: un puente entre Cataluña y los Estados Unidos, Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, 1992.

El Paso; *Manifiesto*, Madrid, febrero de 1957.

Equipo 57; *Manifiesto*, Bilbao, 1957.

Equipo 57; "Acerca de un panorama actual del arte en España", *Acento Cultural*, no. 11, Madrid, abril de 1961.

Exposición Regional [catalana] preparatoria de la I Biennial Hispanoamericana de Arte; catálogo, Instituto de Cultura Hispánica, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Parque de la Ciudadela, julio de 1951.

Exposición sobre arte religioso; Galería Caralt, Barcelona, 1952.

Fernández del Amo, José Luis; ponencia "Presencia del Arte Abstracto", *Actas del I Congreso de Arte Abstracto*, Santander, 1 de agosto de 1953.

Gale, John; "Spanish artists pleads: Don't show my paintings", *The Observer*, Londres, 14-1-1962.

Gállego, Julián; "Crónica de París: Franceses en América y Americanos en París", *Goya*, no. 7, Madrid, julio-agosto de 1955.

García, Isabel; "Entrevista a Luis Feito. La creación de un lenguaje", *Descubrir el Arte*, no. 19, Año II, Madrid, septiembre de 2000.

García Felguera, María de los Santos; "Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock", Universidad Complutense, Madrid; en www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA9696110217A.PDF

Gasch, Sebastià; *Dau al Set*, Barcelona, no. 1, febrero de 1948.

Gaztelu, Anthon; "Cerca de un millar de obras en la Bienal Hispanoamericana. El comunismo pretende enarbolar la bandera de las Bellas Artes" (entrevista con Alfredo Sánchez Bella), *La Voz de España*, San Sebastián, 24-11-51.

González Robles, Luis; "España en las exposiciones internacionales de pintura", *Arbor*, no. 171, Madrid, marzo de 1960.

González Robles, Luis; "El lenguaje de la pasta pictórica", *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1961.

González Robles, Luis; *Artistas Españoles en la Biennial de Sao Paulo*, Madrid, 1961.

González Robles, Luis; "Mis recuerdos de aquella época", *Madrid. El arte de los 60*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 1990.

Gràcia, Jordi; *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Grinke, Paul; "Writing in the Sand", *Financial Times*, London, 25 de junio 1965.

Grupo Lais; *Manifiesto Negro*, Barcelona, noviembre de 1949.

Guilbaut, Serge; *Cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

Guilbaut, Serge (ed); *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964*, The MIT Press, Boston, 1990.

– Monahan, Laurie J.; "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale", pp. 370–379

Guilbaut, Serge; "Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies", *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, catálogo de la exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.

Gullón, Ricardo; "Proyecto para la 'Escuela de Altamira'", *De Goya al Arte Abstracto*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952.

Hoyland, Francis; "Tranquil Sand", *The Listener*, London, 17 de junio 1965.

Ivars, José Francisco; "Arte. El Informalismo como síntoma", en VV.AA., *La cultura bajo el franquismo*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1977.

Julián, Inmaculada; *El arte cinético en España*, Cátedra, Madrid, 1986.

Kennedy, John F.; "The Late President's Last Reflections on the Arts", *Saturday Review*, no. 47, 28 de marzo de 1964.

Kerrigan, Anthony; "Crónica de Norteamérica. El pintor Leon Golub", *Goya*, no. 7, Madrid, julio–agosto de 1955.

Kozloff, Max; "American Painting During the Cold War", *Artforum*, vol. XI, no. 10, mayo de 1974.

La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940–1965), Actas preliminares del Congreso Internacional, Escuela Técnico Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 16 y 17 de marzo de 2006.

– Bilbao, Luis; "El debate en torno a la influencia de la arquitectura estadounidense en España: Los arquitectos Luis Vázquez de Castro, Valentín Picatoste y las memorias de los técnicos españoles en EE.UU.", pp. 81–86

– López Bahut, María Emma; "Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica. Un camino de ida y vuelta", pp. 143–150

La dominación yanqui sobre España, Ediciones Vanguardia Obrera, Madrid, 1968.

La Nueva Pintura Americana, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, julio-agosto de 1958.

La Rosa, Tristán; "Picasso o la libertad creadora", *Destino*, no. 1198, Barcelona, julio de 1960.

Llorente, Angel; *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.

López de Aranguren, José Luis; "Sobre arte y religión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 26, febrero de 1952.

Lubar, Robert S.; "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La balsa de la medusa*, Madrid, no. 22, 1992.

Maeztu, Ramiro de; *Antología de Acción Católica*, no. 89, Salamanca, 1937.

Mainer, José Carlos; *La filología en el purgatorio*, Crítica, Barcelona, 2003.

Marín, Jorge; "La fabulosa exposición Picasso", *Destino*, no. 1198, julio de 1960, Barcelona.

Martínez-Novillo, Álvaro; "Los años 60 en el Museo Luis González Robles", catálogo, Museo Luis González Robles, Universidad de Alcalá, Vicerrectorado de Extensión Cultural y Universitaria, 2005.

Marzo, Jorge Luis; "La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles", *Revista De Calor*, no. 1, Barcelona, diciembre de 1993, pp. 28-36

Marzo, Jorge Luis; "La paradoja de un arte liberal en un contexto totalitario. 1940-1960", 1993. Ver www.desacuerdos.org

Marzo, Jorge Luis; "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la QUAM, no. 6, Barcelona, enero de 1995, pp. 126-161

Marzo, Jorge Luis; "The Spectacle of Spain's Amnesia. Spanish Cultural Policy from the Dictatorship to the Expo'92", *Alphabet City*, no. 4-5, Toronto, diciembre de 1995, pp. 90-95

Marzo, Jorge Luis; "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)", *Desacuerdos*, vol. 2, Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, 2005, pp. 58-121

Matthews, Herbert L.; *The Yoke and the Arrows. A report on Spain*, Serge Brazillier Inc., New York, 1957.

McAndrew, John; "Artistas norteamericanos en la Bienal de Barcelona", *Goya*, no. 8, septiembre de 1955, Madrid.

Millares, Manuel; *Papers de Son Armadans*, no. 37, Palma de Mallorca, abril de 1957.

Moreno Galván, José María (firma seudónimo, Juan Triguero); "La generación de Fraga y su destino", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, no. 1, París, junio de 1965.

New Spanish Painting and Sculpture, catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, New York, 1960.

Paes, Selles; "20 Anos de Pintura Espanhola ou um testemunho de vitalidade", *Mundo*, Lisboa, 16 de abril de 1959.

Papeles de Son Armadans, monográfico sobre Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, no. LVII, 1960.

- Aguilera Cerni, Vicente; "Para una definición de Antonio Tàpies"
- Bayl, Friedrich; "Tàpies o el silencio"
- Cela, Camilo José; "La imagen de la seriedad"
- Cirici Pellicer, Alexandre; "Tàpies, realista"
- Gaya Nuño, Juan Antonio; "La pintura oclusiva de Tàpies"
- Kultermann, Udo; "Antonio Tàpies"

Pérez Montfort, Ricardo; *Hispanismo y Falange*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Perucho, Juan; "Antonio Tàpies o el hervor de lo inerte", *El arte en las artes*, Nauta, Barcelona, 1965.

Plà, Josep; "La pintura abstracta", *Destino*, no. 735, septiembre de 1951, Barcelona.

Puente, Joaquín de la; "A propósito de la pintura española actual", *Revista de Arte Español*, 1er cuatrimestre, Madrid, 1960.

Redacción, "Inauguración de la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte", *El Correo Literario*, Año II, no. 34-35, 1 de noviembre de 1951, Madrid.

Riera, Ignasi; *Los catalanes de Franco*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998.

Roa Ventura, Agustín; *Agonía y muerte del Franquismo*, Barral, Barcelona, 1978.

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo; "El imposible arte abstracto", *Destino*, no. 817, Barcelona, abril de 1953.

Rowell, Margit; *New Images from Spain*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1980.

Rozas, Mercedes; "Sotomayor: el eco gallego de Velázquez", *La Voz de Galicia*, 21-01-05.

Ruiz Giménez, Joaquín; "Arte y Política; relaciones entre arte y estado", *El correo literario*, año II, no. 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951.

Sánchez Camargo, Manuel; "Leopoldo Panero y la pintura española contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio de 1965.

Sánchez Camargo, Manuel; *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Colección E. P., Madrid, 1963.

Sandler, Irving; *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*, Alianza, Madrid, 1996 (Nueva York, 1970).

Sarriugarte, Iñigo; "Recordando a Eduardo Chillida desde Latinoamérica", *Razón y Palabra*, México, no. 39, junio de 2004.

Saura, Antonio; *Papers de Son Armadans*, no. 37, Palma de Mallorca, abril de 1957.

Schiff, Bennet; "In the Art Galleries", *The New York Post*, Nueva York, 26 de junio de 1960.

Sòria, Josep Maria; "Lobby franquista en Washington", *La Vanguardia*, Barcelona, 12-11-01.

Tàpies, Antoni; *La pràctica de l'art*, Ariel, Barcelona, 1970.

Tàpies, Antoni & Julián, Inmaculada; *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Icaria, Barcelona, 1977.

Tàpies, Antoni; *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Seix Barral, Barcelona, 1983 (1977).

Tió Bellido, Ramón; *L'art et les expositions en Espagne pendant le Franquisme*, Isthme, París, 2005.

Torre, Guillermo; "Sumas y restas del arte actual", *El Noticiero Universal*, Suplemento, 16-10-1965.

Trabazo, Luis; "Orden y caos en el arte contemporáneo", *Arbor*, no. 175-176, Madrid, julio de 1960.

Tusell García, Genoveva; "La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso", *En el tiempo de El Paso* (catálogo), Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2002, pp. 87-117.

Tusell García, Genoveva; "La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)", comunicación en Congreso del CSIC, Madrid, 2003

Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia 1895-2003, Ministerio de Asuntos Exteriores, Turner, Madrid, 2003.

VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

- Bozal, Valeriano; "La imagen de la posguerra", pp. 165-180
- Bozal, Valeriano; "Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo", p. 113
- Llorens, Tomás; "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", pp. 136-168
- Paramio, Ludolfo; "España, 1939-1976", pp. 1-25

Vergine, Lea; "España libre", *Arte Oggi*, no. 6, Roma, septiembre de 1964, pp. 57-59.

Vivanco, Luis Felipe; *Diario. 1946-1975*, Taurus, Madrid, 1983.

Welles, Benjamin; *Spain. The gentle anarchy*, Frederick A. Praeger, New York, 1965.