

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura

(Pintura y Restauración)



TESIS DOCTORAL

**Presencia de la pintura matérica en la contemporaneidad plástica y
estética española.**

Grupo El Paso, protoapertura al arte conceptual español

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mar Medina Martín

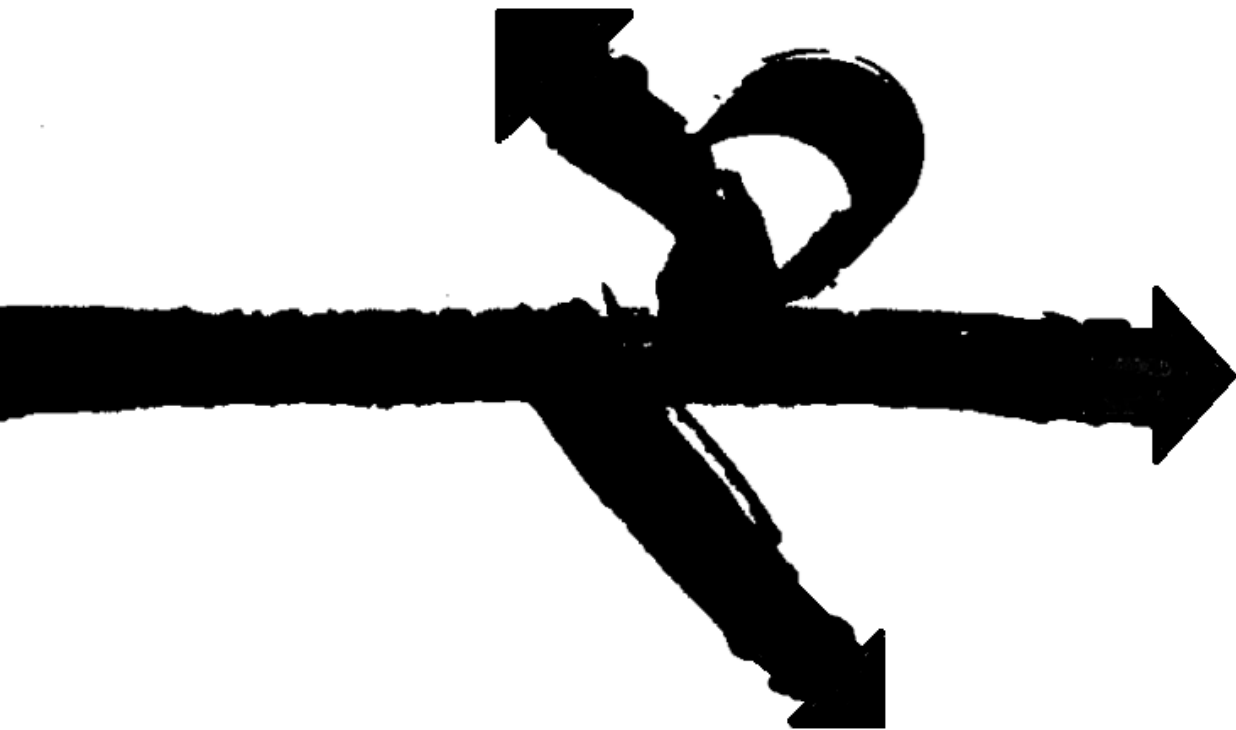
Director

José Manuel Gayoso Vázquez

Madrid, 2016

PRESENCIA DE LA PINTURA MATÉRICA EN LA CONTEMPORANEIDAD PLÁSTICA Y ESTÉTICA ESPAÑOLA

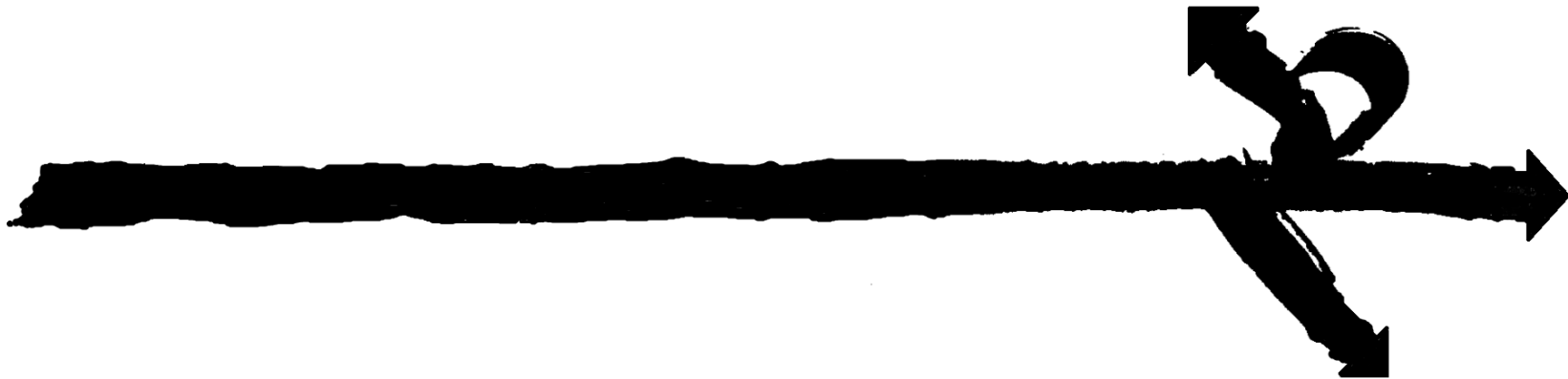
GRUPO EL PASO, PROTOAPERTURA AL ARTE CONCEPTUAL ESPAÑOL.
Por Mar Medina Martín.



Memoria presentada para optar al grado de Doctor en Bellas Artes
por la Universidad Complutense de Madrid.
Director Jose Manuel Gayoso Vazquez.
Área conocimiento 690. Códgo UNESCO 6203107.
Programa Plástica, Técnica y Concepto.
Consejo department. 22.11.04.
Inscripción. 3.12.2004.
Departamento de Pintura.
MARZO 2014. FACULTAD DE BELLAS ARTES.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

PRESENCIA DE LA PINTURA MATÉRICA EN LA CONTEMPORANEIDAD PLÁSTICA Y ESTÉTICA ESPAÑOLA

GRUPO EL PASO, PROTOAPERTURA AL ARTE CONCEPTUAL ESPAÑOL.
Por Mar Medina Martín. 2015



Tesis Doctoral: Doctoranda Mar Medina Martín.

Empecé admirando la fuerza expresiva de Los cuadros que cuelgan
en las paredes de las casas colgadas de Cuenca,
muy pronto sentí la necesaria implicación en mi realidad social y política.
Tampoco me fueron indiferentes las terribles historias que mi madre me contaba
sobre lo acontecido en aquel pequeño pueblo toledano durante su niñez.
Cuando Paco –Fco. Lopez Soldado- nos recomendó visitar la exposición de arte
Póvera en el Palacio de Cristal del Retiro, terminé encontrando en la fuerza que mana de
la propia evolución de los materiales, presentes o evocados en los lienzos de Cuenca,
un lenguaje que nace de mis manos y dibuja su propio recorrido para hacerse colectivo.
Finalmente en aquella conversación con Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado, frente
al Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, presentí que mi recorrido tampoco era
individual ni independiente.

Mar Medina.

ABSTRACT

This thesis proposes and defends the group "El Paso" as the trigger for the Spanish Art to be involved in the International Style, defining a unique concept development that positively dissolved the limits of Arts, Culture, Politics, Society and History itself as fixed and separate fields.

In the first chapter both the Informalism in Spain and the foundation, configuration and development of the group "El Paso" are analysed in a journey along their historic, social, philosophic, political and artistic context. In the second chapter confrontations are established between pairs of concepts and movements developed in the Spanish territory. Starting with the proposal from the group El Paso in its social, political and cultural context: Informalism-Conceptualism, Madrid-Catalonia, content-resources, matter/shape-spirit/action, past-present,object-subject, action-ceremony. In the third chapter the foundations of the Spanish Arts in the XXIst century are analysed, establishing connections from El Paso's Founding Manifesto up to our days.

Esta tesis fundamenta y propone al grupo El Paso como el detonante de la incorporación del arte en España al internacional, determinando un desarrollo conceptual propio, que rompió definitivamente los departamentos estancos en los que hasta entonces habían permanecido el arte, la cultura, la política, la sociedad y la propia historia.

En el primer capítulo se analiza tanto el informalismo en España como la constitución, configuración y desarrollo del grupo El Paso, haciendo un recorrido por el contexto histórico, social, filosófico, político y artístico. En el segundo capítulo se establecen confrontaciones entre pares desarrollados dentro del territorio español, partiendo de la propuesta de grupo El Paso en el contexto socio-político y cultural donde se desarrolla: informalismo-conceptual, Madrid-Cataluña, contenido-recursos, materia/forma-espíritu/acción, pasado-presente, objeto-sujeto, acción-ceremonia. En el tercer capítulo se analizan los cimientos del arte del siglo XXI en España, estableciendo conexiones desde el manifiesto fundacional del grupo El Paso, hasta nuestros días.

A mis compañeros de viaje.

AGRADECIMIENTOS

Habitualmente se dedica un apartado en toda tesis a recordar y agradecer a quienes de una u otra forma han colaborado para que el doctorando pudiese acabar su investigación. Como doctorando y como docente, mis apoyos han estado en la evolución que estos años ha llevado a convertir internet en el mayor y más rápido medio de intercambio de información y pensamiento, en el esfuerzo personal y familiar y especialmente los ánimos, las ideas y en definitiva la dirección recibida de J.M. Gayoso Vázquez, mi director de tesis.

No obstante se cruzaron en estos años personas que atendieron amablemente mis requerimientos o me aportaron, incluso sin saberlo, ideas e impulso en la dirección de mi objetivo: mi agradecimiento a Antonio Pérez y los trabajadores de su Fundación y biblioteca en Cuenca, que tan amablemente me recibieron facilitándome importante información y documentación junto con animadas charlas personales y una copia de las quince Cartas de El Paso; al Museo de Arte Abstracto de Cuenca que me puso en contacto con él; a Pilar de Miguel del gabinete pedagógico del Museo de Arte Reina Sofía por su invitación a asistir al desarrollo de la lección de arte de Alfonso de la Torre dedicada al grupo de Cuenca y a su biblioteca que me facilitó entre otros documentos la copia de la revista Papeles de Son Armadans dedicada a El Paso y más tarde diversos artículos y el contacto con el grupo de investigación en torno a la revista Desacuerdos.

Con especial cariño a la cercanía y agradable conversación mantenida frente al Reina Sofía con Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado, ya fallecido, al finalizar una charla sobre conceptualismo hace casi 10 años; a los profesores de la facultad que marcaron mi trayectoria, Manuel Suárez-Pumariiega Molezún ya fallecido (Manuel Magenta Molezún para sus alumnos), Francisco López Soldado (Paco) y Juan Fernando de la Iglesia, Agustín del Valle Garagorri. A Estefanía Muñoz, que soportó estoicamente, y solucionó, las dificultades del aspecto formal del trabajo que hoy tienen en sus manos, y a ustedes miembros del tribunal.

ÍNDICE

PRESENCIA DE LA PINTURA MATÉRICA EN LA CONTEMPORANEIDAD PLÁSTICA Y ESTÉTICA ESPAÑOLA. *Mar Medina Martín.*

ÍNDICE

RESÚMENES

<i>Resumen en español con bibliografía (sin índice)</i>	5
<i>Resumen en inglés con índice (sin bibliografía)</i>	11

PRÓLOGO

<i>Acción y reacción en los procesos creativos</i>	17
--	----

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN GENERAL	
<i>1.1 Ubicación en el marco académico e institucional</i>	33
<i>1.2 Antecedentes y estado de la cuestión</i>	36
2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA	
<i>2.1 Ámbito general de estudio y concreción del tema</i>	46
<i>2.2 Objetivos e hipótesis de la investigación</i>	48
<i>2.3 Tipo de tesis: enfoque y metodología</i>	51
<i>2.4 Diseño metodológico y comentarios a los procesos de investigación</i>	53
<i>2.5 Consideraciones previas</i>	56

CONTEXTO: DE LA ALPARGATA AL SEISCIENTOS

<i>Un régimen de inanición cultural</i>	57
<i>Lo publicado y lo sucedido</i>	63
<i>De la vanguardia al conceptual, manifiestos de un desacuerdo</i>	75

I. INFORMALISMO EN ESPAÑA, INFORMALISMO ESPAÑOL

<i>Propuesta o respuesta al contexto Español</i>	
Grupo, colectivo, movimiento, o manifiesto.....	89
Artistas, críticos, historiadores.....	98
<i>¿Qué aporta el Paso?</i>	
Losa o basamento.....	112
- Antonio Saura, Antoni Tàpies y Pere Noguera.....	120
- Manuel Millares y Jordi Benito.....	125
- Rafael Canogar y Angels Ribé.....	129
- Luis Feito y Carles Pujol.....	133
Arte, filosofía y política.....	137
<i>España fuera de España</i>	
La institucionalización artística, Bienales.....	149
Un camino de ida y vuelta.....	166
La España en el exilio.....	178

II. APROPIACIÓN Y DEMOCRACIA

<i>Apropiación y técnica</i>	
El informalismo formal, el conceptualismo informal.....	187
Grup de Treball: La diferencia.....	198
<i>El minimalismo en la España de lo exagerado</i>	
Contenido y recursos formales para la acción.....	217
Fuerza y materia, espíritu y concepto.....	236
<i>Movimiento socio-político y movimiento artístico</i>	
El deseo, el poder y la supervivencia.....	245
Objeto, sujeto y ceremonia.....	258

III. LOS CIMIENTOS DE LA ACTUALIDAD

<i>Lo español como estética y estética de la disidencia</i>	
El pasado, fuerza y pasión.....	275
Ahí fuera: academia, circuitos, exportación e internacionalización.....	306
<i>De la obra al autor</i>	
Informalismo de autor: Tàpies, Saura y Millares.....	316
Conceptualismo de autor: Isidoro Valcárcel Medina.....	323
<i>Sociabilización y participación</i>	
Los artistas españoles: huella social.....	332
- Luis Martínez Muro, Tino Calabuig y Alberto Corazón.....	347
- La identidad frente a la censura.....	354
Visión de futuro.....	359
- Nacho Criado y Juan Muñoz: de Pablo Serrano a Santiago Sierra.....	362

IV. CONCLUSIONES

- Acotaciones.....	371
- Conclusiones.....	372
- Investigaciones futuras.....	384

V. APÉNDICE

V1. Las Cartas de El Paso.....	385
V2. Polémica con Antoni Tàpies 1973: "Arte Conceptual aquí"	408
V3. Neón de Suro 1975.....	414

VI. BIBLIOGRAFÍA

-Publicaciones editoriales.....	423
-Tesis.....	425
-Actas y congresos.....	426
-Catálogos y exposiciones.....	427
-Entrevistas, memorias y textos de artistas.....	429
-Prensa y revistas.....	431
-Documentos en línea.....	432

VII. ÍNDICE DE FIGURAS

.....	437
-------	-----

VIII. ONOMÁSTICA POR CAPÍTULOS

.....	451
-------	-----

PRESENCIA DE LA PINTURA MATÉRICA EN LA CONTEMPORANEIDAD PLÁSTICA Y ESTÉTICA ESPAÑOLA. Grupo El Paso, protoapertura al arte conceptual español.

INTRODUCCIÓN

Para determinar el papel del grupo El Paso en la configuración del arte Español, partimos de las interrelaciones entre la historia y el proceso creativo, escudriñando el delgado hilo conductor con el tipo de dictadura, transición y democracia vivenciados en España. La realización de esta investigación ha requerido la capacidad, por nuestra parte, de deslizarnos fuera del enmarañado y manido campo de nuestra historiografía, para sumergirnos en la transversalidad del conocimiento humanístico.

Si no hubiésemos sido capaces de entrar y salir del cajón seleccionado, con relativa agilidad, el estudio del período a estudiar, donde se plantean sesgos espaciales, temáticos, temporales y metodológicos, conllevaría inevitables pérdidas. Esperamos que el replanteamiento propuesto sea de utilidad para fundamentar futuras investigaciones desde nuevas perspectivas, o mejor, pretendemos contribuir con nuevas perspectivas para futuras investigaciones.

Nuestro trabajo se ha convertido en una propuesta viva, donde cada paso que dábamos se veía sorprendido, o continuado, por los pasos de otros, y donde tuvimos que avanzar desde la documentación impresa más reconocida hasta la recopilada en los rincones más sórdidos de la aldea global. Finalmente, la confrontación se ha definido como nuestra metodología. Solo la permanente huida del dogma nos ha empujado al verdadero entendimiento de las

cuestiones más profundas; el pluralismo cognitivo necesario durante nuestro recorrido, ha conllevado un necesario pluralismo metodológico entre lo cualitativo y lo cuantitativo, entre el raciocinio y la intuición.

Hemos destacado el papel que las publicaciones han tenido en el objeto de nuestro estudio, en cuanto a su contribución para mantener en la invisibilidad absoluta la parte o el todo de aquello que no servía a la praxis política del franquismo, hasta el punto de que aún hoy, puede parecer que no hubo más. La mayor dificultad ha sido la falta de documentación sobre lo que realmente pasaba fuera de la historia reconocida por la institución. Incapaces de mantener nuestro trabajo vinculado a esa historiografía de arte elaborada desde las confrontaciones con el internacional y llena de amnesias, de las que hemos hablado reiteradamente, consideramos nuestra propuesta como la antesala de lo que debería ser una investigación más profunda, desde la confrontación entre los desarrollos artísticos y otras dinámicas que sobrepasan el mundo del arte y la política con mayúsculas, en la vida madrileña, catalana y española en general.

CONTENIDO

Esta tesis ***fundamenta y propone al grupo El Paso como el detonante de la incorporación del arte en España al internacional, determinando un desarrollo conceptual propio, que rompió definitivamente los departamentos estancos en los que hasta entonces habían permanecido el arte, la cultura, la política, la sociedad y la propia historia.***

En el primer capítulo se analiza tanto el informalismo en España como la constitución, configuración y desarrollo del grupo El Paso, haciendo un recorrido por el contexto histórico, social, filosófico, político y artístico.

En el segundo capítulo se establecen confrontaciones entre pares desarrollados dentro del territorio español, partiendo de la propuesta de grupo El Paso en el contexto socio-político y cultural donde se desarrolla: informalismo-conceptual, Madrid-Cataluña, contenido-recursos, materia/forma-espíritu/acción, pasado-presente, objeto-sujeto, acción-ceremonia.

En el tercer capítulo se analizan los cimientos del arte del siglo XXI en España, estableciendo conexiones desde el manifiesto fundacional del grupo El Paso, hasta nuestros días.

CONCLUSIONES

El arte en España, hoy, no hubiese sido igual sin la existencia del grupo El Paso. Fundamentamos nuestra aportación en:

Primera: *Los conceptualismos en España no son interpretaciones o relecturas de los conceptualismos Europeos y/o Americanos.*

Segunda: *El grupo El Paso provocó, en teoría y en la práctica, la reconfiguración del equilibrio de las estructuras vigentes del arte en España, al margen de tendencias o estilos y a favor de la transformación de la sociedad.*

Tercera: *El Paso formuló una propuesta de participación constructiva en la historia del arte, consolidando fórmulas artísticas dialogantes con la realidad, desde la toma de conciencia de las responsabilidades sociales e históricas.*

Cuarta: *Las prácticas conceptuales en España no sustituyeron ni corresponden a la evolución del informalismo, pero se generaron en una dinámica socio-cultural y económica que tuvo como reflejo inicial la formación de El Paso, y como dinámica, la generada por su presencia e intervención en el panorama artístico nacional.*

Quinta: *Señalamos diferencias significativas, ligadas a la existencia del grupo El Paso, entre los conceptualismos desarrollados en el ámbito Madrileño: más individuales, menos comerciales y más ligados a la acción y los desarrollados en el ámbito Catalán: más colectivos, más reivindicativos y más ligados a los aspectos físicos-poéticos de la materia.*

Sexta: *El Paso, a través de la pintura matérica, concretó procesos de creación donde la acción ocupa un lugar más determinante que los objetos finales.*

INVESTIGACIONES FUTURAS.

Son varias las líneas de trabajo que pueden continuarse, algunas han sido apuntadas a lo largo de nuestra tesis; sin embargo, ha quedado en evidencia la **imposibilidad de sostener una historiografía elaborada al margen de otras dinámicas** ajenas al mundo del arte y la política con mayúsculas, y es éste el campo donde pretendemos profundizar.

Encontramos necesario **multiplicar las confrontaciones entre hechos, obras y acciones, de diferentes tiempos y lugares, que permitan la valoración de cada agente en el proceso y, en consecuencia, la construcción de diferentes plataformas interconectadas, desde donde interpretar y situar las prácticas artísticas en España, dentro de la historia del arte.**

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA.

- Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento (Eds.) (2004-2014). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* Nos. 1-8 [en línea]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1> [2014, 18 de marzo].
- Barreiro-López, P. (2014) *A la búsqueda de una nueva genealogía del Arte Moderno en la España del Tardofranquismo: de la república a la transición*. El Arte y la Recuperación del Pasado Reciente [Texte imprimé]: [actas de las "XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte", celebradas del 2 al 4 de diciembre de 2014] / Miguel Cabañas Bravo, Wifredo Rincón García (eds.). Madrid: CSIC, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Historia.
- Cela, C.J. (Ed) (1959). *Monográfico El Paso* 13 (37). Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.
- Centro Cultural de San Marcos. Universidad del Perú, Decana de América Centro Cultural Museo de Arte, (2013, octubre). *Hacia el conceptualismo de hoy: Vanguardias europeas y las transformaciones en el arte* [en línea]. Lima, Perú: Berríos, J.P. Disponible en: <http://www.unmsm.edu.pe/eventos/adjuntos/NP-Vanguardias-Europeas-y-las-Transformaciones-en-el-Arte.pdf> [2014. 28 de enero].
- Combalía-Dexeus, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. *EN R. Queralt; V. Combalía Dexeus. El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*: [exposición], 11 octubre 2005 - 9 enero 2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Grupo El Paso 1-15. (Marzo, 1957-Mayo 1960). *Cartas El Paso*. Edición facsímil, ejemplar 353, EN Encuentros con el Paso. [jornadas] 1987, 21-25 septiembre. Cuenca: Universidad Menéndez Pelayo. (Incluido en el apéndice).

- Lazzarato, M. (2006). Multiplicidad, totalidad y política. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 25, p. 20-29.
- Mantilla, A.L. (2014, 6 diciembre). El arte: La otras realidades posibles. *Escuela de arte taller sur* [en línea]. Disponible en: <https://escuelatallersur.wordpress.com/2014/12/06/el-arte-las-otras-realidades-posibles/> [2015, 21 de marzo].
- Marchán Fiz, S. (1983). Después del naufragio. *EN Fuera de Formato*: [exposición], febrero y marzo 1983. Madrid: Centro Cultural de la Villa.
- M. Pineda (Coord.) (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: finde fiesta del arte experimental*: [exposición], 28 de octubre de 2009 – 22 de febrero de 2010. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*. Madrid: Akal.
- Rivière Ríos, H. (2012). Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística. *Anales De Historia Del Arte*, 0, pp. 421-436. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37473/36271> [2013, 22 de febrero].
- Sánchez-Oms, M. (2012). Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: Reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* nº 19. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=674> [2013, 15 de octubre].
- Tusell, J. (Coor.) (2002) *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero - 7 abril 2002. Madrid: Centro Cultural de la Villa.
- Vázquez-Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37 (I), pp. 247-285.

TABLE OF CONTENTS

PREFACE

Action and reaction in creative processes..... 17

INTRODUCTION

1. GENERAL INTRODUCTION

1.1 Academic and institutional frame for the thesis..... 33

1.2 Background and states of the art..... 36

2. RESEARCH DEVELOPMENT AND METHODOLOGY

2.1 General field of study and definition of the theme..... 46

2.2 Objectives and research hypothesis..... 48

2.3 Type of thesis: focus and methodology 51

*2.4 Methodology design and comments
on research processes*..... 53

2.5 Preliminary considerations..... 56

CONTEXT: FROM THE CANVAS SANDAL

TO THE "SEISCIENTOS" CAR

A regime of cultural inanition..... 57

*What was published and what happened /
Publications and events* 63

*From the Avant-Garde to the Conceptualism,
manifestos of a disagreement*..... 75

I. INFORMALISM IN SPAIN, SPANISH INFORMALISM

<i>Proposal or answer to the Spanish context</i>	
Group, collective, movement or Manifesto.....	89
Artists, critics, historians	98
<i>Which is El Paso's contribution</i>	
Foundations	112
- Antonio Saura, Antoni Tàpies and Pere Noguera.....	120
- Manuel Millares and Jordi Benito.....	125
- Rafael Canogar and Angels Ribé	129
- Luis Feito and Carles Pujol	133
Art, philosophy and politics	137
<i>Spain abroad</i>	
Artistic institutionalization, biennials.....	149
A return journey	166
Spain in the exile.....	178

II. APROPIACIÓN Y DEMOCRACIA

<i>Appropriation and technique</i>	
Formal Informalism, Informal Conceptualism.....	187
Grup de Treball: the difference.....	198
<i>Minimalism in a Spain of the exaggerated</i>	
Content and formal resources for the action.....	217
Strength and matter, spirit and concept.....	236
<i>Socio-political movement and artistic movement</i>	
Desire, power and survival	245
Object, subject and ceremony	258

III. FOUNDATIONS FOR THE PRESENT

<i>The Spanish things as aesthetic and aesthetics of the dissidence</i>	
The Past, strength and passion.....	275
Out there: Academy, circuits, exportation and internationalization	306
Experimental Informalism: Tàpies, Saura and Millares.....	316
Experimental Conceptualism: Isidoro Valcárcel Medina	323
<i>Socialization and participation</i>	
The Spanish autor: social impact.....	332
- Luis Martínez Muro, Tino Calabuig and Alberto Corazón.....	347
- Identity vs Censorship.....	354
Future visions.....	359
- Nacho Criado and Juan Muñoz:	
<i>Pablo Serrano to Santiago Sierra</i>	362

IV. CONCLUSIONS 371

V. APPENDIX

V1. El Paso's letters.....	385
V2. Polemic concerning Antoni Tàpies 1973	408
V3. Neón of Suro 1975.....	

VI. BIBLIOGRAPHY 423

VII. FIGURES INDEX 437

VIII. ONOMÁSTICS PER CHAPTERS 451

PRESENCE OF THE METRIC PAINTING IN THE SPANISH PLASTIC AND AESTHETIC CONTEMPORANEITY. The group “El Paso”, proto-opening to the Spanish conceptual Art.

INTRODUCTION

In order to determine the role of the group “El Paso” in the configuration of the Spanish Art, we should start with the interrelationships between history and the creative process, examining the thin thread connecting it with the dictatorship, the Transition and the democracy having place in Spain at the time. For this research to become successful it has been crucial being able to come out from the tangled and trite self- historiography and to plunge into the transversality of the humanistic knowledge.

Hadn't we been nimbly agile enough to come in and out of the chosen box in history, spatial, thematic, temporary and methodological bias concerning such lapse in Spanish history would have led to inevitable losses.

Our work became a live proposal, where every step taken was surprised or continued by those of others, and where research had to be undertaken from the most reputable written bibliography to that piled up in the most unknown corners of the global village. Subsequently, confrontation was established as our working method. The thoughtful understanding of the deepest questions could only be accomplished on a constant rejection of the dogma. Thus, the cognitive pluralism required in our journey implied a methodological pluralism between qualitative and quantitative aspects and between reason and intuition.

The role of publications in our study has been enhanced, as to its contribution to maintain invisible everything or parts of anything that did not have a direct retribution to the political praxis during the Spanish dictatorship -“el franquismo”- to the point that, even nowadays, it could seem that nothing else existed. Therefore, the major difficulty encountered has been the lack of documentation about what was really happening besides the institutionally recognized history. Unable to keep our work linked to such Art historiography, developed from an opposition to the International Style and replete with intended oversights about which we have reiteratedly talked, we regard our proposal as the precursor of what ought to be a deeper research, conducted from the opposition between artistic movements and other dynamics that go beyond the fields of Arts and Politics in the Madrilian, Catalan and Spanish lives.

CONTENT

This thesis **proposes and defends the group “El Paso” as the trigger for the Spanish Art to be involved in the International Style, defining a unique concept development that positively dissolved the limits of Arts, Culture, Politics, Society and History itself as fixed and separate fields.**

In the first chapter both the Informalism in Spain and the foundation, configuration and development of the group “El Paso” are analysed in a journey along their historic, social, philosophic, political and artistic context.

In the second chapter confrontations are established between pairs of concepts and movements developed in the Spanish territory. Starting with the proposal from the group El Paso in its social, political and cultural context:

Informalism-Conceptualism, Madrid-Catalonia, content-resources, matter/shape-spirit/acction, past-present,object-subject, action-ceremony.

In the third chapter the foundations of the Spanish Arts in the XXIst century are analysed, stablishing connections from El Paso's Founding Manifesto up to our days.

CONCLUSIONS

Spanish Art today would not had been as it is had El paso not existed. The fundaments for such statement are:

First: *Conceptualisms in Spain are not interpretations or readings of European or American Conceptualism.*

Second: *The group "El Paso" motivated, in theory and in practice, a reconfiguration of the equilibrium between the existing structures in the Spanish art, besides tendencies or styles and in favour of a social transformation.*

Third: *"El Paso" formulated a participatory constructive proposal on Art History, considering artistic formulas in dialogue with reality, becoming aware of their social and historic responsibilities.*

Fourth: *Conceptual practice in Spain did not substitute nor did it correspond with the evolution of Informalism. Nonetheless, it was conceived in a socio-cultural and economic dynamics whose first example/reference*

was the group "El Paso" and the group's presence and intervention in the national artistic context/panorama defined their dynamic impulse.

Fifth: *Significant differences – linked to the existence of "El Paso"- could be established between Madrilian Conceptualism – more individualistic, less commercial and more accion related – and Catalan Conceptualism – more collective and aggressive in its demands and more related to the physical-poetic matter aspects.*

Sixth: *"El Paso" – through its matteric painting – detailed creative processes where action plays a more determining role than the final objects.*

FUTURE RESEARCHES

There are several research fields that could be continued, some of them have already been noted during the thesis. Yet, the field we would like to further research is the fact encountered related to **the impossibility of having a historiography disconnected to the other dynamics** such as Politics and Art.

It seems vital that we **multiply the confrontations between facts, works and actions, from different places and different times, in a way that enables us to value each agent in the process. Thus, we would be able to stablish different platforms interconnected, from which we could interpret and locate the different artistic practices in Spain, in the field of Art History.**

PRÓLOGO

Acción y reacción en los procesos creativos

Consideramos que la exploración del ámbito propuesto, encuentra lugar en este preciso programa de Plástica, Técnica y Concepto, habida cuenta de que en él se aglutinan el conocimiento y relación entre técnicas, lenguajes plásticos y bases conceptuales. Y aunque no pretendamos realizar una tesis de didáctica, no podemos renunciar a nuestra trayectoria docente, actualmente profesora de dibujo e imagen en secundaria desde el año 1996 y asociada a Formación del Profesorado en la UAM en nuevas tecnologías aplicadas a la enseñanza durante dos años, a la hora de plantear la propuesta de investigación y su posible utilidad, pues encontramos en ello una segunda motivación personal y profesional a nuestro proyecto.

En los primeros años de mi ingreso en la Facultad de Bellas Artes en torno a 1984 y por extrañas coincidencias tuvimos la ocasión de descubrir e indentificarnos con los escritos y obras de algunos miembros del grupo El Paso al mismo tiempo que acudimos a la exposición de Arte Póvera en el Palacio de Cristal del Retiro. Esta

coincidencia nos provocó cierto desconcierto y nos hizo intuir múltiples nexos de unión entre lo que en principio podía parecer dispar. En quinto curso de carrera, partiendo de los estudios realizados en la asignatura de “Estética” con el catedrático Juan Fernando de la Iglesia, devoramos textos de filósofos, críticos, historiadores y sobre todo artistas. En ese momento decidimos realizar un estudio en torno a las hipótesis presentadas en este trabajo; sin embargo una serie de circunstancias personales impidieron cumplir el objetivo con la celeridad y calidad que nuestras expectativas auguraban.

Quince años más tarde me propuse afrontar el estudio de esas relaciones, intuidas ante un panorama muy distinto, con textos que en aquel momento anterior no estaban publicados y con una evolución posterior, personal e histórica, que aporta perspectiva y amplía el campo de visión. Para comenzar nuestro propósito redactamos claramente las hipótesis. Posteriormente recopilamos y conocimos la mayor cantidad posible de bibliografía, tanto la generada por los artistas del grupo, la de sus coetáneos y sucesores así como la aportada por críticos, estetas e historiadores que analizaron el pensamiento, acción y trayectoria del grupo El Paso, esta labor nos llevó casi todo el tiempo de trabajo y estudio del DEA. Realizamos un pequeño acercamiento al arte conceptual español y sobre todo madrileño, y nos deslizamos sobriamente sobre las corrientes filosóficas entre las décadas del 50-70 en el ámbito internacional y en España. Con toda esa información planteamos una visión general de los aspectos fundamentales para el análisis de las hipótesis iniciales, y una muy básica confrontación de los mismos. Es lo que en 2004 presentamos como DEA. Definida la investigación planteada, la ubicamos en el contexto disciplinar del programa Plástica, Técnica y Concepto, bajo la dirección de José Manuel Gayoso Vázquez profesor titular en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente y tras el desencadenamiento de nuevas circunstancias personales, y como fruto del trabajo discontinuo durante estos años, me dispongo a presentar finalmente mi contribución, mi trabajo concluido en lo formal pero abierto a nuevos estudios, tanto personales como los de aquellos interesados por este, en mi opinión, apasionante período histórico. La confrontación ha inundado el proyecto desde el principio y finalmente ha presidido la forma y fondo del recorrido que presentamos. Aunque, como ya sabemos, una tesis nunca se termina, solo se abandona.

Algunos autores consideran el prólogo de una tesis doctoral como el lugar de ésta donde caben ciertas apreciaciones subjetivas o individuales por parte del doctorando para justificar su interés y vínculo personal con el tema elegido. Creemos oportuno hacer una mención al sentido y características fundamentales de nuestro trabajo artístico actual y precedente dado que nuestra trayectoria artística está ligada al señalado ámbito general del estudio desde antes de acabar nuestra licenciatura. De esta forma hemos construido a continuación un recorrido desde el informalismo matérico que comercializamos en nuestra juventud, hasta el actual conceptual presentado como aporte desinteresado al desarrollo cultural de los pueblos de la sierra norte de Madrid, desarrollado en nuestra propia obra. El objetivo no es otro que descubrir, desde el principio, el objetivo de nuestro aporte, con el trabajo que tienen en sus manos, la aportación de una relectura desde la propia experiencia artística y su inevitable ligazón a la experiencia vital que engloba la realidad socio-cultural y política vivenciada.

Antes del comienzo del doctorado, investigamos en el ámbito de la pintura matérica; concretándose en la elaboración de series pictóricas (serie paisajes, serie primitivos, serie desierto, serie plata...).

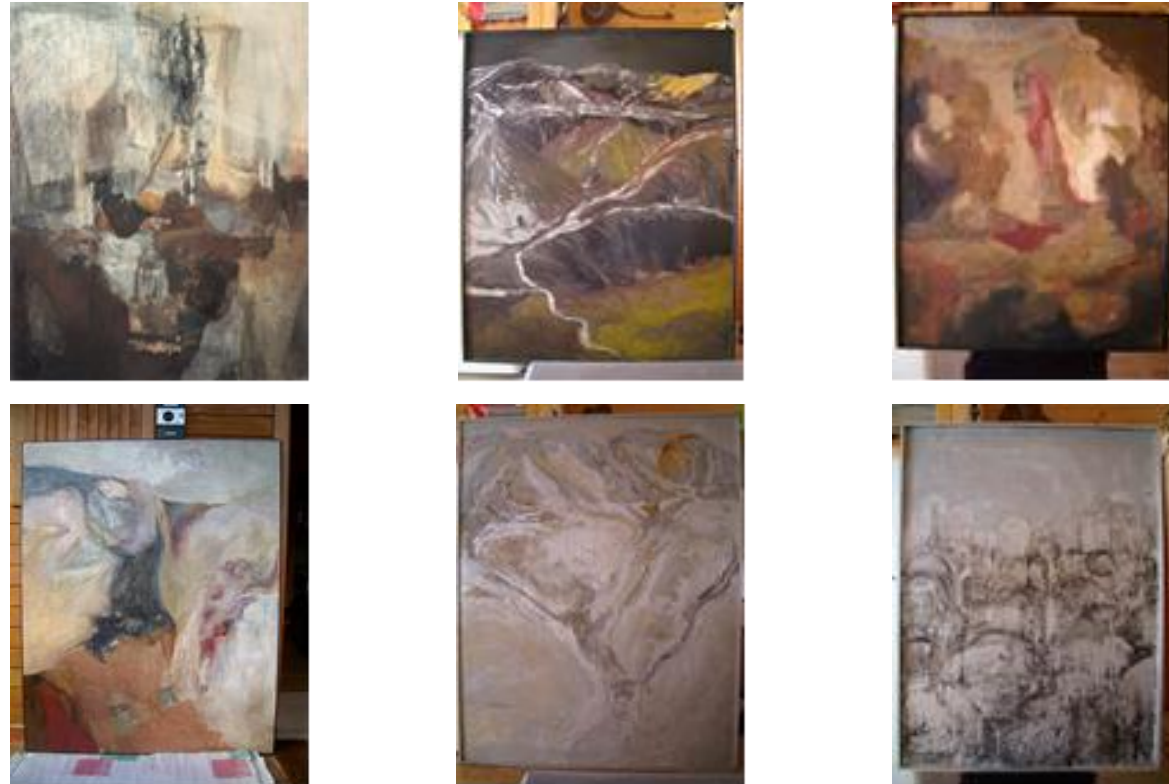


Figura 1. Mar Medina, *Obra pictórica*. 1989/2000. Fotografía archivo personal.

El trabajo sobre series evolucionó lentamente. Desde 2005 hemos venido realizando de forma discontinua, diferentes proyectos para obras conceptuales cercanas a la poética interiorista; aunque una parte del trabajo se ha

desarrollado en proyectos y maquetas, otra parte han sido materializadas desde 2006 en una exposición colectiva anual, en el CCHH de la Cabrera (Madrid). Desde la creación plástica y a través de esas obras, hemos querido investigar en las experiencias vitales (físicas, emocionales) del sujeto (creador-protagonista-espectador) dentro y alrededor de ideas, sentimientos y emociones que son contruidos/reconstruidos a través de objetos, imágenes y sonidos.

De esta forma, podemos presentar a continuación un breve repaso que permita una visión general. En primer lugar nuestra instalación "*Hay una esquina en mi tiempo*", proyectada y realizada para el Centro de Humanidades de la Cabrera, de la Comunidad de Madrid, en diciembre de 2007, donde un vídeo mostraba la imagen de mi hijo durmiendo, mientras se escuchaban los ruidos y conversación de los obreros que construían mi casa.



Figura 2. Mar Medina. "*Hay una esquina en mi tiempo*". De izquierda a derecha: fotografía catálogo y en sala.
II Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2007/08.

En la misma línea de trabajo artístico experimental sobre el sentimiento, la imagen, el silencio y el objeto, se situó el montaje "*Dentro de dentro*", presentado dos años después, en el mismo Centro (CCHH). En ella, dieciocho botes de cristal con fotografías de distintas partes de mi cuerpo, semienterradas en pigmentos de distintos colores, dibujaban una espiral sobre una tarima de madera.

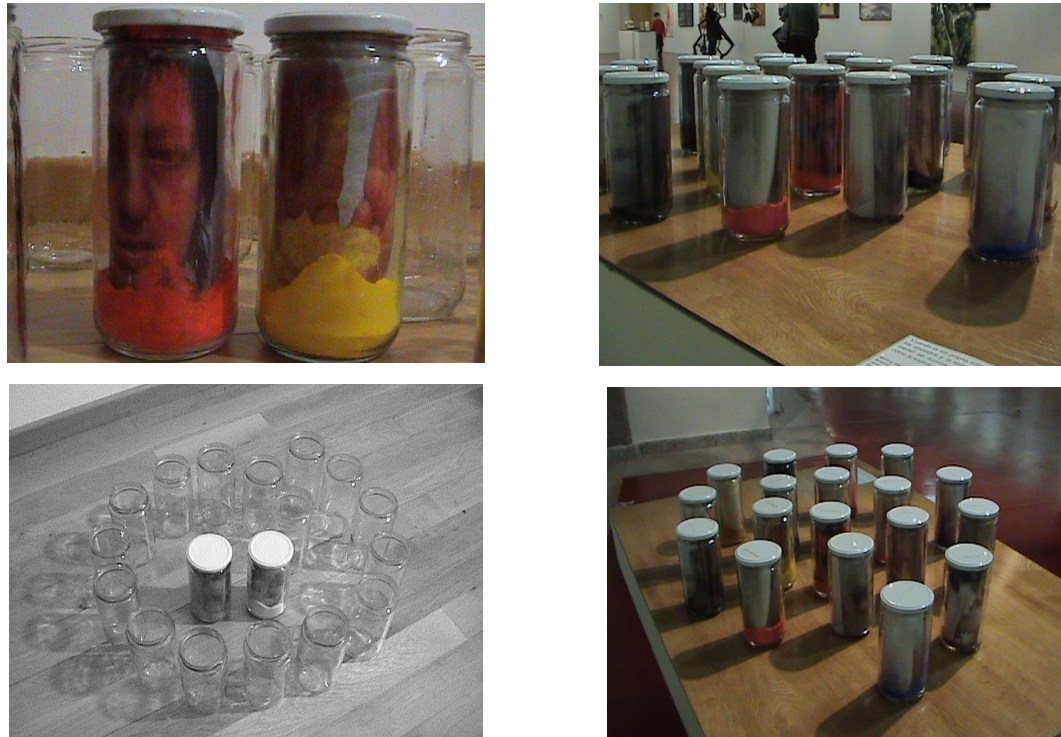


Figura 3. Mar Medina. "*Dentro de dentro*". Fotografías: línea superior en catálogo, línea inferior en sala.
IV Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2009/10.

"La entrada al bosque de Mirto", realizada en diciembre 2010 en el CCHH, fue concebida como introducción a otra obra más amplia, "El bosque de Mirto", actualmente en proyecto. En ella se buscan vínculos conceptuales y formales entre determinadas personalidades arquetípicas procedentes del mito del amor poético, y precisas estructuras de la naturaleza, creando así, entre ambos, indisolubles lazos atávicos sujeto-lugar. El recorrido por la instalación permite al espectador, como sujeto activo de la instalación, encontrarse y leer historias mitológicas escritas y sumergidos en cuencos transparentes llenos de aguas de diferentes colores.



Figura 4. Mar Medina. "La entrada al bosque de Mirto". De izquierda a derecha: fotografía catálogo y en sala.
V Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2010/11.



Figura 5. Mar Medina. *"La entrada al bosque de Mirto"*. Fotografías en sala.
V Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2010/11.

El mito de Eros y Psique como historia de aire en el cuenco amarillo, el mito de Apolo y Dafne como historia de tierra en el cuenco marrón, y el mito de Orfeo y Eurídice como historia de agua en el cuenco azul. Finalmente el visitante puede actuar sobre notas de papel y dejarlas dentro de la instalación en lugares como la estructura, el agua, las cañas o el suelo. El espectador recorre y se relaciona con cada uno de los aspectos de la obra mezclando sus percepciones de los materiales propuestos, a través del tacto, el oído, el olfato y la vista, con los arquetipos sugeridos y ya presentes en su propia historia.

"Con *bulsiones*", acción grabada en vídeo y expuesta en abril/mayo 2012 en el CCHH, hace referencia a la situación de disección constante de la realidad social y cultural que rodea a la artista. Se emite en bucle en una pequeña televisión.



CON BULSIONES

Si el espectador se sitúa ante una expresión humana,
si la desmenuza,
su inteligencia se alimenta con la **fusión de la función poética**
que introduce lo posible en lo real
y el sentido del humor
que le permite percibir las limitaciones de la realidad y las propias.

Las palabras ya no sirven
lo expresado se explica y se reconstruye después,
cuando ya no te concierne,
cuando **el crimen se ha consumado.**

Nunca habrá identidad entre el pensamiento y el lenguaje,
por eso la obra ya no cabe en el pedestal
y
a ras del suelo
CABE TODO, **TODO CABE.**

marmel2

Figura 6. Mar Medina. "CON BULSIONES". De izquierda a derecha: fotografías catálogo y texto expuesto en instalación. VI Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2012.

Las manos de la artista desmenuzan, en golpes rítmicos y constantes, frutas y verduras con un gran cuchillo y sobre una pequeña mesa junto a una radio en funcionamiento, donde se escuchan las noticias emitidas por radio nacional el 11 de septiembre de 2011, día del conocido atentado de Atocha. Como evolución frente a obras anteriores se produce la intervención de hechos sociales actuales; sin embargo persiste el interés por el intimismo, los lazos atávicos con materiales y sensaciones, y la repetición visual y sonora. También acompañada de un texto, pertenece al conjunto de obras que comienzan su aproximación a lo "político".

"Gota agota", poema visual expuesto en abril/mayo 2013 en el CCHH, evolución de un reloj de agua que termina enmoheciendo las maderas inferiores mientras una bola del mundo flota en el agua corrompida. Redunda en las circunstancias de una crisis que ahoga, sin renunciar a la belleza y decadencia de los materiales utilizados, el cristal, el agua y la madera envueltos en el silencio interrumpido por el goteo apenas perceptible.

La importancia de esta obra no está en sí misma sino en su evolución, esta vez ante un espectador pasivo y recurrente a lo largo del tiempo que dura la exposición, a lo político se suman los agentes colaboradores, de los que hablaremos ampliamente en referencia a la obra de Nacho Criado. En el estudio que presentamos a continuación, hemos visualizado una evolución entre el informal y el conceptual que también ha sido recorrido por nuestra obra. Queda patente la evolución desde un informalismo matérico centrado en la pintura, hasta el comienzo de un planteamiento más conceptual con el uso de nuevos recursos, materiales y lenguajes donde se realiza un recorrido en

el que el espectador y la propia obra abandonan su vinculación a la autora hasta desarrollarse completamente al margen de sus planteamientos, al mismo tiempo que se aproxima más a cierto compromiso con la propia historia.



Figura 7. Mar Medina. *"Gota agota"*. De izquierda a derecha: fotografías catálogo y en sala.
VII Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2013.

Por último presentamos *"Pan con pan"*, espacio para ser habitado por el espectador que envuelve al mismo en el aroma de lo más básico, todo lo perdido.



Figura 8. Mar Medina. *"Pan con pan"*. Fotografía catálogo.
VIII Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2014.

En época de crisis, de reformas y recortes, de casas embargadas y familias arruinadas el espacio habitado se entremezcla con la necesidad más básica de la supervivencia, todo ello sin renunciar al placer estético de formas, colores y luz.



Figura 9. Mar Medina. *"Pan con pan"*. Fotografías en sala. VIII Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2014.

Manteniéndonos en esa línea de exploración artística y conceptual sobre los objetos-imágenes-sonidos-ideas y sentimientos, el proyecto *Punto de vista* sobre el que trabajamos actualmente, gira en torno a la selección, revisión y presentación de las imágenes fotográficas realizadas por mi hija pequeña entre los dos y los cinco años. Todas ellas están realizadas desde un punto de vista no accesible a la mayoría de los espectadores por dos motivos principales: la

altura del punto de vista (que transforma la lectura de la realidad) y la elección temática. Ante un momento de inflexión vital (por la edad, la realidad personal y la realidad sociopolítica que me rodea) trabajar con las imágenes de la vida-realidad paralela que descubro en mi hija, permite relativizar no solo el concepto de arte, sino la vida misma.

A lo largo de estos proyectos hemos evolucionado a través de finos pero sólidos hilos que nos vinculan cada vez más a las tendencias conceptuales pero partiendo de unas bases informalistas y como consecuencia de ello, sin renunciar al objeto material-matérico y su propia evolución, construido-reconstruido-deconstruido; con una intervención primordial de la fotografía, el vídeo y el sonido. De este modo nos planteamos la idea inicial de que la relación entre el objeto matérico y el conceptualismo presenta una vinculación específica que aparece en el territorio nacional de forma más evidente que en muchos otros lugares, dotada de cierta especificidad diferencial en el ámbito artístico español incluso con respecto a Latinoamérica. Obviamente la experiencia personal y creativa sobre concepto y materia nos proporciona mayor motivación y una situación de partida más favorable para su investigación.

Sin perder de vista las dificultades de mantener cierta distancia necesaria para abordar un estudio objetivo, necesidad señalada por autores especializados en el campo de la investigación artística como Checa Cremades en su *Guía Para El Estudio De La Historia Del Arte*, publicada por Ed. Cátedra Cuadernos Arte en Madrid 1992, o Valeriano Bozal en su publicación *El Lenguaje Artístico*, publicado Ed. Península en Barcelona 1970, tendremos en cuenta como señala Gonzalo Borrás en su obra *Cómo y Qué Investigar En Historia Del Arte. Una Crítica Parcial De La Historiografía Del Arte Española*, publicada por Ediciones Serbal Cultura Artística en Barcelona 2001, la tendencia de la tesis de

humanidades y de arte a concretarse no en tesis sino en ensayo. Por tanto desde el comienzo hemos estado muy al tanto de estas cuestiones y preocupados de definir con claridad el tema de estudio así como el diseño de su metodología de investigación, los instrumentos para la recogida de datos analizables con especial cuidado para aquellos que, por su novedad y originalidad, pueden configurar nuestras conclusiones. De todo ello hablaremos pormenorizadamente en apartados siguientes. Sin embargo son varios años los dedicados a este estudio, años durante los que la universidad y la enseñanza en todos sus niveles ha sufrido drásticos cambios en sus objetivos y concepción; años en los que todo puede encontrarse en internet y donde el sentido y valor de la enseñanza y el aprendizaje, y tanto más una tesis, no se encuentra en los conocimientos y datos recibidos o aportados sino en la capacidad del doctorando para buscar, encontrar y relacionar de forma creativa aquellos datos que ya forman parte de la aldea global; finalmente ha sido este nuestro empeño.

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.

1.1 Ubicación en el marco académico e institucional.

Como hemos señalado en el prólogo de esta investigación hacemos referencia a su ubicación en el contexto disciplinar del programa de Plástica, Técnica y Concepto, aunando los aspectos artísticos y docentes de nuestra formación que indefectiblemente configuran nuestra forma de trabajar.

Transcurridos más de cincuenta años desde la constitución como grupo de El Paso, el número de ensayos y tesis donde se refiere directa o indirectamente a ellos, así como exposiciones retrospectivas, es prácticamente inabarcable. Hemos podido constatar que esas múltiples visiones de El Paso son siempre

interpretaciones de alguna forma condicionadas por las ideas del autor, la documentación consultada, el trato más o menos personal con los artistas del grupo, otros coetáneos y aquellos críticos de arte interesados por el tema de manera más o menos cercana y especialmente filtrados por una historiografía que no ha superado todavía los condicionantes de la propia historia de nuestro país. Consideramos que, dado el tiempo transcurrido, es necesaria una revisión de toda esa documentación pero incluyendo como principal referente las obras, para aportar una visión aséptica, neutral y fidedigna que atienda no sólo al propio grupo y su rico influjo, a simultáneo y a posteriori tanto en artistas individuales como en otros grupos y corrientes, sino también al papel que ejerció la existencia y acciones el grupo en el desarrollo de la historiografía del país y en la consolidación de lo que hoy podemos considerar no tanto "arte español" sino "arte en España". La diferenciación entre ambas terminologías resultará fundamental en la comprensión de las conclusiones de nuestro trabajo.

Según se expresa en el título, y como señalaremos a continuación en el apartado *Ámbito general de estudio y concreción del tema*, nuestro trabajo se enmarca en el estudio genérico de las bases conceptuales, que desarrollándose en torno al trabajo no sólo artístico del grupo El Paso en España entre los finales de las

décadas cincuenta a sesenta, marcaron el desarrollo de un conceptualismo español tardío y diferencial respecto al conceptualismo más internacional. En las artes plásticas españolas nada de lo que vino a continuación pudo dejar de tener en cuenta a "El Paso" aunque fuera para definirse en su contra.

Nuestro interés se ha centrado finalmente en vincular obras, tanto de informalismo como de conceptualismo español y en ocasiones en relación al internacional, analizando sus conexiones en un pasado diferente, testimoniado y/o reflejado en la presencia del grupo El Paso, de sus obras y de sus acciones. El trabajo se desarrolla en torno a lo sucedido entre las Bienales de Venecia en los cincuenta con la presencia de artistas del "informalismo Español" y la celebrada con la presencia de "conceptualistas españoles" en 1976 y a partir de la que se produce el intento de "separar" arte y política.

En el recorrido realizado se han confirmado hipótesis en principio planteadas y otras ni siquiera intuidas que nos permiten en las conclusiones de este trabajo afirmar que la investigación acaba de empezar y sugerir varias líneas de trabajo, mucho menos generales y más específicas, de las muchas que aún nos quedan pendientes en el período y localización estudiados. Ante la inabarcable cantidad de información existente, la intuición aplicada sobre un sólido

conocimiento de lo acontecido, ha sido necesaria en nuestro interés por no terminar haciendo un pastiche de datos históricos recopilados de otros autores.

1.2 Antecedentes y estado de la cuestión.

Hemos señalado que el número de publicaciones que refieren de alguna manera los aspectos a tratar es ingente, fundamentalmente en lo que se refiere al informalismo. Como ya hemos anticipado, creemos que las publicaciones en torno al informalismo español requieren cierta revisión, y concretamos que, para nuestro objetivo, debe hacerse desde una visión más artística y menos histórica; no ocurre así con el conceptual donde nos adscribiremos a la visión de Jesús Carrillo, fundamentalmente la expuesta en el ensayo *Conceptual Art Historiography in Spain* publicado en la revista Papers d'art 83 de 2008.

En lo que respecta al conceptual español, no podemos dejar de señalar dos obras fundamentales y muy distanciadas en el tiempo, *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán, publicada en 1974 y *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* de Pilar Parcerisas, publicada en 2007. A pesar de los más de treinta años que distancian

dichas publicaciones, en ambas se reduda en la idea de un conceptualismo español diferente al del resto de países anglosajones por su estrecha vinculación a una diferente y específica situación artística, política y social. Pilar Parcerisas incide además en asignar esta característica al conceptual en América Latina. Tras las reflexiones a las que el contraste de dichos textos y distintas historiografías encontradas nos han llevado, hemos finalmente basado gran parte de la comprensión del hilo conductor, con el que proponemos la necesidad de una historiografía fuera de los "ismos" entre 1955 y 1970 en el territorio Español, en el proyecto *Desacuerdos* que también mencionaremos reiteradamente en estas líneas.

En 2003, el contexto de coincidencia entre el enfrentamiento a un gobierno conservador y la consolidación del activismo y su apoyo por parte de las tres instituciones fundadoras, ponen en marcha este proyecto denominado *Desacuerdos*: el Macba, la Universidad Internacional de Andalucía y el centro de arte Arteleku de la diputación de Guipúzcoa, dando como resultado su puesta en marcha en el intento de agrupar las dispersas relecturas de la historia reciente del arte español realizadas todas ellas en clave política. Nuestro interés en dicho proyecto estriba en su deseo de afirmar que es posible realizar una historiografía de las prácticas artísticas en nuestro país sin necesidad de someternos de nuevo a una historia del arte lineal y

donde sea posible la sucesión y convivencia, de forma natural, de distintos movimientos y opciones estilísticas al margen de la historia cultural, política y económica, pero imbuidos en ella. Como escribe Marcelo Expósito refiriéndose a la línea de investigación desarrollada en *Desacuerdos I*: «...no quería ser una historia del arte político en España sino que pretendía generar, a través de una red de investigadores, un archivo y una trama de narraciones que visibilizaran y reactivaran la relación entre arte y acción política»¹.

Por estar nuestro trabajo centrado en España, hemos buscado en las bases de datos TESEO y REBIUN donde aparecen publicadas varias tesis. Respecto al informalismo en parte o en todo el territorio español confirmamos que las aportaciones pertenecen al campo del ensayo y son siempre interpretaciones de alguna forma condicionadas, destacamos sin embargo cuatro trabajos en cuanto presentan aportes que se descubren como pequeños engranajes de nuestra propuesta. Buscando "informalismo" en el título solo encontramos *El informalismo español fuera de España: Visión y experiencia personal. 1955-1965*, leída por Salvador Victoria Marz en enero de 1988 en la Universidad Complutense de Madrid, aportación dirigida a rememorar hechos y actividades realizadas fuera de España por artistas nacionales en el período elegido. El autor, artista aragonés que

¹ Expósito, M. (2004). Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español 1969. *Desacuerdos* [en línea], I. 113-128. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c01_0.pdf. [2011, 15 de abril].

permaneció fiel en toda su trayectoria artística a la experimentación y búsqueda de nuevas corrientes alejadas de lo comercial y que trabajó en París entre los 50 y los 60, fue seleccionado para la Bienal de Venecia en 1960 y la de Sao Paulo en 1967. Su aportación, experiencia vivida en persona, nos ayuda a confirmar el desarrollo, incluso fuera de las fronteras, de un informalismo español con vocación de alejamiento de lo comercial y compromiso político, pero al tiempo inmerso en una propuesta institucional de representatividad nacionalista, combinación que le ha costado a El Paso estar envuelto en cierto halo de casposidad entre los artistas y críticos de varias generaciones entre los 80 y 90.

Buscando "informalismo español" en el resumen destacamos *Madrid antes de "El Paso": La renovación artística en la Postguerra Madrileña (1945-1957)*, leída por Juan Ángel López Manzanares en junio de 2006 en el departamento de Historia del Arte III (contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid, donde el autor demuestra el papel activo que jugó Madrid, con anterioridad a la fundación del grupo "El Paso", en la puesta al día del arte español de la postguerra. *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española*, leída en noviembre de 1997 por Julian Díaz Sánchez en el departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, donde el autor defiende la

existencia de mecanismos de carácter político, estético, ideológico y religioso, convergentes en el ámbito cultural de la postguerra española, que llevaron a una oficialización de las corrientes artísticas identificadas con el Informalismo (fundamentalmente destaca como mecanismos la oposición a otras corrientes de vanguardia y el intento de presentar el arte español dentro de los foros internacionales en el marco de una modernidad imbuida de nacionalismo). *Las corrientes informalistas en León*, leída en septiembre de 2009 por Rosa María Olmos Criado en el departamento de Patrimonio Artístico, histórico y documental de la Universidad de León, tesis documentalista donde el intento de acreditar la notable calidad alcanzada por el informalismo en León pasa por definir tres características propias que difieren de otras tantas asignadas al informalismo español, la más interesante para nosotros de estas últimas y que compartimos en esencia, es la mayor radicalidad de lenguaje y el mayor compromiso ideológico presente en el informalismo español, centrandó la autora ese informalismo español especialmente en torno a Madrid con "El Paso" y en parte a Barcelona. Por último *La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares*, leída por Ángeles Alemán Gómez en enero de 1996 en la Universidad Complutense de Madrid, se configura como un recorrido intimista por los textos que Millares escribió y que muestran su

pintura como algo más que cuadros, rescatando el proceso de gestación y realización como parte de la propia obra, nos resulta interesante también el valor asignado a los escritos de un artista, valor que refrendamos al tener muy presentes en nuestro estudio la edición facsímil completa de las Cartas de El Paso y la revista mensual dirigida por Camilo José Cela y El Paso Papeles de son Armadans Año IV. Tomo XIII. Núm. XXXVII de abril 1959 entre otros textos y entrevistas.

Respecto al conceptualismo y buscando "conceptualismo" en el título encontramos *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta*, cuyo autor Juan Vicente Aliaga Espert leyó en Enero de 1990 en la Universitat de València (estudi general), y en la que se señala la escasez en España de contribuciones de interés en la rama lingüístico-tautológica del conceptualismo a la par que encuentra contribuciones de interés en la rama empírica. Así mismo señala que:

«La especificidad del discurso conceptual en España estriba en la aparición de unas propuestas de orden estructural en las que sin renunciar al carácter auto-analítico y procesual del conceptual puro, se aborda la problemática de como engazar la noción cuestionadora del

concepto con un planteamiento ideológico. La situación político-social por la que pasó España durante el decenio de los setenta estimuló la aparición de un discurso conceptualista basado en la voluntad de comunicabilidad del mensaje artístico y de transformación y expansión del propio concepto de obra de arte»².

De acuerdo con el autor, en apartados siguientes también destacaremos la especificidad de un conceptual español desarrollado especialmente en lo empírico y muy vinculado al espectador en su empeño de comunicar y transformar el concepto de obra de arte, aunque añadiremos que también existe una voluntariedad de transformación a otros niveles políticos y sobre todo sociales, a nuestro entender derivados de la situación sociopolítica que rodea su desarrollo y su materialización previa en la especificidad del informalismo Español. También encontramos la tesis *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)* leída por su autor Juan Albarrán Diego en el Departamento de Historia del Arte de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca en diciembre de 2011; nos interesa especialmente destacar en esta contribución la reafirmación de un especial interés en el desarrollo de los “nuevos comportamientos artísticos” entre los años setenta y los noventa en el contexto español, condicionados por los

² Aliaga Espert, J.V. (1990). *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta* (tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.

desplazamientos que afectan a la vida política y cultural en el país. Señala además el autor la relación entre la institucionalización de la fotografía mientras la performance queda fuera de la "estética oficial", dando como resultado final una proyección de estereotipos festivos sobre el arte contemporáneo español que potencian una tradición relacional hispana en la década de los noventa; nosotros vamos a discrepar con el autor en cuanto al discurso que elabora para justificar este hecho, por otra parte y en nuestra opinión indiscutible.

Buscando en el resumen el término "conceptualismo español" aparece un número importante de trabajos, destacamos *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del Arte Conceptual Español en 1983*, leída por Mónica Gutiérrez Serna en enero de 1998 en la Universidad Complutense de Madrid. Esta aportación resulta de un gran interés para nosotros en cuanto a su reconstrucción histórica de lo sucedido entre los planteamientos y desarrollo del arte conceptual español anterior a los 80 y el desarrollado en esa década, la autora encuentra un cambio entre el primer posicionamiento hostil hacia el mundo artístico dominante de las galerías y centrado en la producción, el consumo y la especulación junto al deseo de reconversión del arte contemporáneo y una estrategia de grupo que antepone la idea al resultado de su ejecución, y un posterior planteamiento abierto

al diálogo, centrado en el hecho artístico como experiencia de conocimiento y comunicación. Su análisis y documentación inédita nos ayuda a establecer la relación entre ese primer período conceptual desarrollado durante la década de los 70 y lo sucedido en la década de los 60, recién disuelto el grupo El Paso. Destacamos también *Les poètiques pobres, efímeres i conceptuals a Catalunya, 1964-1980* leída en el departamento de arte de la Universidad Autónoma de Barcelona en junio de 2002 por M. Pilar Parcerisas Colomer, con el mismo título aparece posteriormente un libro publicado en 2007 por la editorial Akal referido al comienzo de este apartado y que encontraremos citado repetidamente a lo largo de estas páginas. La aportación de M. Pilar Parcerisas se encuentra a nuestro entender demasiado inmersa en el ámbito catalán restándole en determinados momentos cierta perspectiva, a pesar de ello su aportación continua siendo decisiva en nuestro propósito, no es cuestión baladí que la misma autora escribiera un artículo publicado diez años antes en la página 7 del suplemento Ideas del diario Regió-7 15-I-1992, titulado *Art conceptual del sud*, y donde afirma que el conceptual español se comprometió con la vanguardia frente a una dictadura decadente centrándose en escenarios paisajistas y naturales con el uso de la acción, la palabra, el objeto y la ironía crítica sin obviar aspectos activistas y políticos. Destaca así

mismo que el carácter único del conceptualismo español se deriva de su aspecto pretendidamente pobre y carácter polémico, virulento, contestatario y especialmente comprometido histórica y estéticamente, afirmación que de nuevo avala los fundamentos de nuestra tesis.

Terminada la búsqueda de tesis vinculadas a nuestro tema, y a pesar de haber visto refrendada en numerosas ocasiones la existencia de tanto un informalismo como un conceptualismo español dotados de claves diferenciales, confirmamos no haber encontrado ninguna que vincule de alguna forma la especificidad del conceptualismo con la especificidad del informalismo españoles, como hemos pretendido nosotros en las páginas siguientes. A los estudios de investigación conformados en el modelo de tesis, hemos añadido la referencia a numerosas entrevistas, estudios y fundamentalmente artículos, de gran interés estos últimos, para resituar las historiografías vigentes en el intento de plantear las diferencias y antagonismos vivenciados en nuestra historia del arte de vanguardia, cuando la historia ya no puede ser lineal.

2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

2.1 **Ámbito general de Estudio y concreción del Tema**

El estudio se realiza centrado sobre dos vertientes, y fundamentalmente sobre los lazos entre estas. Por una parte la situación cultural/político/social en la que se desarrolla la vida y obra de los integrantes del Grupo El Paso como grupo, y por otra el concepto de arte que se desarrolla en España a partir de su disolución en 1960 y sus diferencias con el concepto que se desarrolla fuera de las fronteras españolas, principalmente en Europa.

A pesar de cierto rescoldo “crítico” hacia el grupo El Paso, derivado del lugar que ocuparon como representantes de la joven pintura española en representación del estado en pleno régimen, y de la presencia aún de algunos de ellos y de muchos coetáneos en el panorama artístico actual; el reconocimiento hacia su labor es cada vez más “objetivamente” reconocido por autores como Michelle Vergniolle Delalle o Pilar Parcerisas destacando su capacidad para romper rutinas -aunque solo fuese por su capacidad revulsiva-, para consolidar un movimiento inconformista -aunque

no contestatario, añadimos nosotros-, gestado antes de la guerra y que hizo posible la explosión vanguardista de los años sesenta y setenta.

Pretendo redactar las características de unos planteamientos en torno a los que se encadenó el desarrollo artístico entre las décadas cincuenta y setenta en España basándome en los hechos, los textos publicados, las obras materializadas – fundamentalmente plásticas- y las relaciones personales, estéticas o filosóficas entre artistas de diferentes áreas geográficas, tanto en grupos como de forma individual. Es por ello que la mayor parte de la documentación consultada se centra en revistas, artículos, blog de artistas, críticos, grupos o instituciones públicas y privadas y especialmente publicaciones digitales en la red, porque su inmediatez y en muchos casos falta de premeditación nos permite construir nuestra aportación con mayor libertad y menos condicionamientos. Aunque teniéndolo en cuenta, no nos centraremos en lo que artistas y críticos dijeron sino en lo que hicieron, con el fin último de apoyar nuestra reflexión sin obviar las contradicciones en las que todo artista cae en determinado momento y por su inmersión en una situación personal, social, política, histórica y cultural propia. Es esta una tesis artística y no histórica, pero con inevitables inclinaciones docentes y no olvidaremos que es de la contradicción y la confrontación de donde surge la creación.

El objetivo final de este estudio es relacionar los aportes del grupo y el desarrollo del conceptual en España sin obviar las implicaciones filosóficas y socio-históricas que las relacionan. El estudio de las corrientes artísticas, estéticas y filosóficas desarrolladas entre la década de los cincuenta y los setenta me permitirá establecer los encadenamientos ideológicos y en su caso históricos, a través de los textos publicados por el grupo entre los años 1957 y 1960. Pretendo fundamentar dichos encadenamientos en las similitudes intuitas en las relaciones que ambos movimientos establecieron entre la obra, el autor y el espectador; y en la especificidad que estos movimientos tienen en nuestro país y en el contexto internacional.

2.2 Objetivos e hipótesis de la investigación.

- 1- En la génesis de El Paso existen factores de carácter endógeno, de ámbito nacional, que fundamentan la aparición del informalismo español junto con los factores ya conocidos, de carácter internacional, del informalismo Europeo.

2- El grupo El Paso es representativo en España de una posición inicial, en cuanto a la creación artística, marcada por una concreta y diferencial situación cultural y política. En las obras, escritos y actos del grupo El Paso, más allá del informalismo español, se encuentran las bases substanciales del arte conceptual español:

- Plantean la actividad artística, bajo el aspecto teórico e informativo, como una reflexión sobre su propia especificidad.
- Plantean el inicio de una participación analítica y mental del espectador, rompiendo así con el espectador pasivo, guiado exclusivamente por el gusto o la autoridad.
- Plantean un campo de análisis a través de la conceptualización de los hechos inmateriales y la visualización de procesos mentales y reactivos, junto a descripciones objetivas y tautológicas.

3- Las acciones de El Paso establecieron fundamentos en el desarrollo artístico nacional que hicieron distinguirse al arte conceptual español.

4- Los contactos entre los integrantes del grupo el Paso, y el grupo Fluxus, tan conocidos como documentados, son determinantes para la configuración de ambos y el desarrollo del trabajo de artistas y movimientos artísticos posteriores en España. Tal como hemos anunciado, el objetivo de nuestro estudio consiste en determinar la intervención que el Grupo El Paso ha tenido en los presupuestos, bases y resultados de la creación artística conceptual en España como consecuencia de su existencia como grupo.

Acercándonos al campo de investigación definido, redactamos una hipótesis fundamental de trabajo:

Las bases asentadas en España por el grupo El Paso aportan, o al menos testifican, marcadas diferencias entre el trabajo de los artistas de concepto españoles posteriores, especialmente en Madrid donde destaca la tendencia a desarrollar un conceptualismo en el que los materiales cobran un mayor protagonismo, y sus coetáneos anglosajones. Consideramos como hipótesis de trabajo que la obra de artistas españoles vinculados por fecha o auto-reconocimiento al arte de concepto nace frente a la situación cultural y política,

como referente, y encuentra finalmente temáticas propias reflejadas o claramente presentes anteriormente en los presupuestos y/o acciones del grupo El Paso como grupo y no solo ni fundamentalmente por su posible adscripción al informalismo.

2.3 Tipo de tesis: Enfoque y Metodología.

La metodología necesaria para el planteamiento de nuestro estudio ha sido cualitativa y por supuesto desde un enfoque humanista. Ello nos permite desarrollar modelos generales de investigación exploratorios y comprensivos, confirmando y ampliando conocimientos anteriores y profundizando y precisando nuevos conocimientos.

Dentro de los paradigmas de producción de conocimientos, partimos de la investigación de la realidad objetiva para poder afrontar la investigación de la realidad subjetiva. Aunque en principio partamos de la hermenéutica y dialéctica, el fundamento principal de este estudio es fenomenológico y finalmente de alguna manera heurística en cuanto a que la realidad es la percibida por el sujeto y su propio quehacer artístico, y la reconstruida desde el campo de percepción de las personas.

Como herramientas de investigación nos fundamentamos en la recopilación, análisis y estudio histórico ya existente que permite establecer nuevas relaciones a la luz del análisis textual y relacional sobre las propias obras. Fundamentalmente nos hemos propuesto mirar desde otro punto de vista, o al menos desde un punto de vista creativo en lo referido a lo existente. Hay muchas formas buenas de hacer las cosas y dependerá todo de la manera de entrelazar los elementos.

De un tiempo a esta parte asistimos a una reivindicación de lo que genéricamente denominó Schlosser “literatura artística” y aunque un cambio de actitud como el propuesto apenas se ha hecho visible en nuestro país, no hay casi ningún estudio publicado respecto a literatura artística más allá de las antologías de Sánchez Cantón y Miguel Herrero o algunos capítulos de la Historia de las ideas estéticas en España de Menéndez Pelayo, y aún estas no las criticaremos, únicamente por el hecho de ser precursores³. Así, como hemos explicado en el apartado anterior, son las propias obras y los artículos y publicaciones en revistas quienes con más fiabilidad pueden permitirnos extraer los aspectos relacionales inmediatos y menos condicionados, los que nos permiten desarrollar el tejido de

³ El I Congreso Internacional Teoría y Literatura Artística en España, siglos XVI, XVII y XVIII tuvo lugar en Abril de 2013, promovido por la Universidad de Málaga y desarrollado en la Sede del Museo Picasso de Málaga.

nuestro trabajo con un nuevo punto de vista más libre, más centrado en lo acontecido que en sus consecuencias o posicionamiento histórico y cercano por tanto a esa literatura artística mencionada.

2.4 Diseño metodológico y comentarios a los procesos de investigación.

En una investigación científica se espera la descripción de aspectos particulares del objeto de estudio y el conocimiento de lo que rige su aparición, su desarrollo, su desaparición, sustitución o evolución, en definitiva su funcionamiento. Como producto de nuestro trabajo deberíamos exponer leyes generales que comprendan lo sucedido o rasgos generales suficientes para configurar conjuntos. Las regularidades de hecho y los modelos teóricos derivados tienen que surgir de las descripciones realizadas, y el conocimiento alcanzado debería empujarnos a definir una explicación o comprensión del objeto de estudio.

En ciencia, estando abiertos a todas las hipótesis plausibles la mejor emerge del estudio de los datos y se impone por su fuerza convincente puesto que si se

tuviese la mejor hipótesis a la vista antes de empezar no haría falta hacer la investigación, no ocurrirá así en las tesis humanistas y menos aún en las artísticas. En arte y en filosofía también es necesario estudiar los datos y después mantener una gran apertura hacia todas las hipótesis que se vayan revelando consistentes, y las hipótesis redactadas provisionales se vayan modificando durante el proceso, para no estrechar nuestra visión y perspectiva de la realidad, pero dejando espacio a la intuición y de algún modo a la creatividad. Aun así, incluso Bridgman –fundador del *operacionalismo* y Premio Nobel de física– dice que «no existe un método científico como tal (...); el rasgo distintivo más fértil de proceder del científico ha sido el utilizar su mente de la mejor forma posible y sin freno alguno»; de ahí partimos.

Cierta dosis de subjetividad no sólo es inevitable en un trabajo de investigación, sino que es además indispensable, ya que para querer saber algo se necesita una voluntad, una preocupación por conocer y esclarecer la duda que no puede ser sino subjetiva. Por esa misma razón no concebimos la existencia de un conocimiento llanamente objetivo y además hemos afirmado a lo largo de nuestro estudio que todo conocimiento no deja de ser producto también social y, como tal, producto de una cultura, de una época y de hombres concretos. Por todo lo

expuesto nos hemos atrevido en nuestro trabajo, con toda la prudencia y humildad posible, a poner en duda o incluso discutir abiertamente afirmaciones de autores de reconocido prestigio; sin olvidar que dicha actitud será necesaria para entrar en cierto juego creativo a través de la confrontación, el que propone Hans-Georg Gádamer, y cuyo objetivo final es permitirnos definir otro tipo de equilibrio entre los hechos y la historia.

Intentaremos no volcar en la redacción de nuestro trabajo una recopilación de los datos estudiados medida al peso y daremos prioridad a la aportación personal en la relectura de dichos datos con el fin de aplicar el conocimiento a la interpretación, relación y confrontación de las obras y los acontecimientos, pero sin dejar de consolidar una actitud con valor científico, sin dejar de evitar caer en la demoledora crítica institucional realizada por los historiadores Barbero y Vigil al final de su libelo: «El objetivo de esta acumulación inútil de materia impresa ha solido ser el de conseguir méritos para hacer una rápida carrera académica estimada habitualmente por una obra medida al peso, sin tener en cuenta su valor científico»⁴.

⁴ Vigil, M., & de Aguilera, A.B. (1971). La organización social de los cántabros y sus transformaciones en relación con los orígenes de la Reconquista, *Hispania Antiqua*, (1), 197-232.

2.5 Consideraciones previas.

Tres cuestiones previas, marcan el punto de vista de nuestra investigación:

- El conceptualismo se desarrolla como un método, no como un estilo, en las manifestaciones artísticas desde los albores de la humanidad hasta nuestros días.

- Las manifestaciones artísticas conceptuales en lugares tan dispares y tan lejanos, en una época pre-global, como América, Europa y Japón, llevaron a sus autores, a cambiar el modo de entender la cultura y la política. La obra de artistas extranjeros vinculados por fecha o auto-reconocimiento al arte de concepto no nace de frente a su situación cultural y política como referente (a pesar de ser determinante para su surgir) y es posteriormente cuando cambia el modo de enfrentar su creación, en relación más con su cultura intrínseca que con su situación política y coyuntural, y en ocasiones con el utópico deseo de modificar la coyuntura, el contexto político, por los artistas a través de sus mensajes.

- Resulta entonces innegable la influencia de las situaciones culturales y políticas en el hecho de la creación artística y viceversa. Interesándonos especialmente esta influencia en la realidad española entre 1957 y 1975.

CONTEXTO

DE LA ALPARGATA AL SEISCIENTOS

Un régimen de inanición cultural.

En algún lugar leí que la posguerra española, en arte, se había extendido hasta 1957, cuando se funda el grupo El Paso y el Equipo 57. Efectivamente creemos que con la fundación de El Paso tuvo lugar un cambio de dirección, y la historia, en el ámbito artístico de nuestro país, giró hacia derroteros desconocidos hasta el momento. Como bien sabemos, la Guerra Civil Española desencadenada tras el golpe de estado del 17 y 18 de julio de 1936, y terminada el 1 de abril de 1939 con el último parte de guerra firmado por Francisco Franco declarando su victoria, estableció una dictadura que duraría hasta 1975. Las consecuencias de la derrota militar del estado republicano, en 1939, tiene efectos, especialmente, en lo referente

a su vinculación al resto de Europa tanto a nivel económico y político como sobre todo, y siendo lo que nos ocupa, cultural. Además, ya que la Segunda Guerra Mundial comienza cinco meses después de terminar la Guerra Civil Española, y dado que España se declara al margen y sólo participa con la División Azul, vive una situación de postguerra en medio de la guerra mundial. Finalizada la Guerra Mundial en 1945, el resto de Europa vive una situación de postguerra y España empieza a salir de ella y vive un régimen dictatorial enmarañado entre política y religión e indudablemente tendente al inmovilismo. No resultan caminos paralelos, sí entrelazados. Las referencias a los movimientos políticos y sociales no pueden ser aisladas de los movimientos culturales y artísticos, afirma David Andrew Bell⁵ que pasadas las guerras mundiales vivimos la “guerra total” y ese aspecto cultural de la guerra misma permanece anclado en la comprensión de la propia historia como historia de antagonismos donde coexisten el vencedor y el vencido. No haber podido liberarnos aún de esta concepción en la construcción de nuestra historiografía ha impedido que ésta pueda elaborarse con la firmeza deseable, quedando plagada de amnesias en el objetivo de encajarla; dificultad que hemos intentado afrontar para desarrollar nuestro estudio.

⁵ Bell, D.A. (2012). *La primera guerra total: La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*. (Trad. A. Santana Acuña). Madrid: Alianza Editorial S.A. (Original en inglés, 2007)

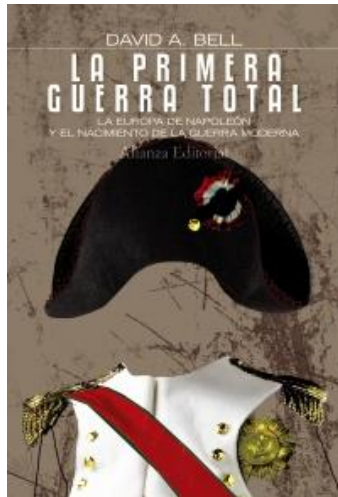


Figura 10. Portada recuperada de <http://www.alianzaeditorial.es>.

«... Las guerras napoleónicas fueron mucho más mortíferas que las anteriores, los países sufrieron numerosas masacres masivas que afectaron también a la población civil, y todas las naciones implicadas mostraron una voluntad de, no sólo vencer, sino de destruir totalmente al enemigo y sus recursos económicos. Y en esta nueva cultura de guerra se tiene muy presente a España, con la aparición de la moderna guerra de guerrillas...».

Terminado definitivamente el tiempo de postguerra española alargado por la presión dictatorial, 1950, comienzan los primeros y tibios movimientos que se concretarán en la firma del manifiesto del grupo El Paso menos de una década después, y a su fundación se sucede tanto la publicación de sus “Cartas de El Paso” como su participación y protagonismo en el nº XXXVII de la revista Papeles de Son Armadans, publicaciones de las que haremos mención en capítulos posteriores en

el intento de revisar y confrontar lo que el grupo manifestó pretender, lo que hizo realmente, y lo que aportó en la práctica.



Figura 11. Manuel Millares, Manuel Conde, Rafael Canogar, Antonio Saura, Francisco Rivera, Manuel Viola, Luis Feito y Martín Chirino. El grupo El Paso. (1958).



Figura 12. Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Millares, Francisco Rivera y Manuel Conde. Primera exposición de El Paso (1957).

Entendemos que es en las publicaciones culturales periódicas de minorías donde se reflejan las ideas y los hechos contemporáneos referentes a la orientación del pensamiento, del arte, de las letras, y los avances y los principios generales científicos, constituyéndose en los mejores testimonios de los movimientos culturales desarrollados en este período. Es por ello que no solo dedicaremos a

continuación un apartado a la visualización general de la situación de éstas en el panorama artístico y cultural español de la época analizada, además incluimos en el apéndice del trabajo diversos documentos extraídos de dichas publicaciones.

Igualmente entendemos que la realidad vivida, cuando roza las más elementales fibras de humanidad, permanece en la memoria colectiva y reaparece en el ideario colectivo en fondo y forma, a veces como una simple cuestión estética o incluso ideológica, a veces como compromiso, a veces como rebeldía o hasta como grito desgarrador, hasta muchas generaciones después. En el caso español entendemos que hasta nuestros días.

Diríamos que es más fácil su aparición cuanto más tiempo pasa y más lejano es el dolor, o cuando la presión termina y es posible llegar a la denuncia sin miedo. Encontramos temáticas y modos formales en la historia del arte universal herederas de la memoria colectiva ante el drama, y en el caso español tendremos que destacar la continuidad y el silencio que generó y mantuvo la permanencia del Régimen.

En todo caso tendremos muy en cuenta que los manifiestos de las vanguardias europeas fueron entendidos como expresiones reivindicativas que simbolizaban la voluntad de estilo y este no es el caso del manifiesto del grupo el Paso.



Figura 13. Leandro Katz. *Negación y Consumo en la Cultura* (1972). Encuentros de Pamplona.

Figura 14. Spencer Tunick. *Guacamole Project*. Zócalo – Ciudad de México- (Mayo 2008).

El manifiesto resultó ser expresión reivindicativa de una actitud, la de la voluntad de cambio en el papel de la expresión artística en el territorio español e indefectiblemente en su relación con la realidad socio política; una actitud que está presente en nuestra historia artística posterior y aún hoy, como ya hemos adelantado, permanece vigente.

Vamos a resaltar esa visión aperturista, escasa en nuestra historia, donde no hay contrarios y donde todo lo que respira es susceptible de aportar o provocar interés, no es una actitud contra lo anterior sino un fuerte deseo de encontrar y reconocer nuevas formas sin necesidad de confrontarlas a lo anterior para dotarlas de validez. Como intentaremos analizar, esta nueva actitud está presente tanto en el grupo El Paso como en los primeros artistas conceptuales madrileños muy cercanos a Zaj, y causa principal de su irregular asentamiento en las historiografías desarrolladas desde su aparición.

Lo publicado y lo sucedido.

Hemos considerado necesario incluir, en este primer capítulo introductorio, un breve recorrido por las publicaciones culturales editadas en nuestro país antes,

durante y después de la contienda. Consideramos que la comprensión de lo que había sucedido antes de la guerra civil española, sobre lo que se volvió durante la posguerra, lo que sucedió durante la contienda y sobre todo durante la dictadura posterior, resulta imprescindible para entender cómo se desarrolló y cómo fue recibida la vanguardia informalista española cuando la abstracción resultaba ser la bandera simbólica de la libertad en el resto de países, y las consecuencias de esa recepción en el desarrollo de los conceptualismos posteriores. No podemos obviar en este estudio la política artística de estado que hemos heredado desde entonces, ni el concepto de vanguardismo referido aún hoy a todo aquello que resulta “políticamente” moderno⁶.

La mayor parte de las revistas culturales de la postguerra española, en medio de las oscilaciones e inseguridades propias de los tiempos de reajuste social, esbozan y prefiguran el esquema de las fuerzas intelectuales de su historia pública.

Florentino Pérez Embid, destacado miembro del Opus Dei, publica en 1956 un artículo sobre las revistas culturales de postguerra, su selección, centrada fundamentalmente en las revistas de tendencia falangista, tanto como lo que sobre ellas describe y en esa fecha, nos puede dejar ver la cultura de estado, estado

⁶ Marzo, J.L. (2006). *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Madrid: Katz editores.

franquista, que se materializaba de forma más o menos radical en las defensas del Régimen en estas publicaciones⁷.



⁷ Pérez-Embid, F. (1956). Revistas culturales de postguerra. *Temas españoles*, 215, 30 p.

Encontramos con posterioridad estudios mucho más rigurosos y completos, como el realizado por Álvarez-Casado en su tesis publicada en 2002 :

« (...) numerosas publicaciones agrupadas bajo el epígrafe de “Revistas Culturales”, en donde el hecho artístico es abordado paralelamente al tratamiento de noticias o artículos de opinión sobre Literatura, Historia, Política, Ciencias, Espectáculos, Sociedad, Medicina,

etc. Dentro de estas "Revistas Culturales" se ha tenido lógicamente en cuenta la existencia de subgrupos como los integrados por las revistas falangistas (...); las religiosas (...); y las de relativa independencia editorial. El tercer gran apartado dentro de este Capítulo IV, agrupa a las "Revistas de Arte", que a su vez se dividen en varios subapartados: "Revistas Científicas" propias de la órbita del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Boletines Científicos" también del CSIC además de instituciones como la Sociedad Española de Excursiones, "Revistas eminentemente artísticas" centradas la mayoría en el acontecer plástico contemporáneo como "Cartel de las Artes", "Boletines de Arte" que nos hablan de las actividades de las Academias artísticas generalmente y las "Revistas de Arquitectura", muy importantes éstas últimas para acercarnos a los criterios de reconstrucción y proyectos para el futuro desde lo que se consideraba el arte más importante, es decir, la Arquitectura»⁸.

Donde en cualquier caso confirmamos esta materialización de la cultura de estado, además de observar que muchas publicaciones desaparecen o se transforman al finalizar la postguerra Española y comenzar fuertes movimientos culturales en Europa, momento de la constitución del grupo El Paso; así como que la

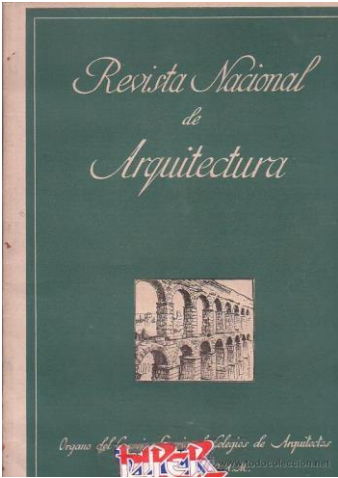
⁸ Álvarez-Casado, A.I. (2002). *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*. (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte III (Contemporáneo).

mayoría de ellas aparecen con un texto constitucional o declaración de intenciones muy cercano al manifiesto del grupo mencionado en tanto a su esquema de declaración de intenciones, no tanto en su contenido que en el caso de El Paso propone un intento de transformación hacia la libertad del artista.

Las publicaciones periódicas del momento pueden dividirse en dos grandes grupos en cuanto a su intención declarada, o informar al lector de “lo que pasa con el mundo” como le ocurre a la revista Occidente y en general a las publicaciones que se mantienen desde la preguerra y son las que más tiempo se han mantenido, y las que pretenden ser un medio de difusión de los avances, descubrimientos y pensamientos de la cultura del País, pero donde prima cierta “selección tendenciosa” que las impide mantenerse, sin cambios profundos, durante los pasos entre preguerra, guerra y postguerra. Encontramos revistas de interés destacable como *Cartel de las artes, el boletín de la Real Academia de Bellas Artes o la Revista Nacional de Arquitectura*.

Las revistas de los años de posguerra nacen y/o desarrollan bajo el signo falangista, su influencia, su control, o al menos su vigilancia, con una intención más de nodo que de difusión libre-pensante, y en ese sentido podemos encontrar cierta relación con la interpretación que muchos hicieron sobre la posición del grupo El

Paso al terminar apareciendo en los nodos por su participación representativa en las Bienales, tras su selección para representar al Estado Español.



Sin embargo una de las razones que nos induce a pensar que la concordancia entre las formas no lo es en el fondo, radica en la observación de la clara diferencia entre los contenidos publicados y el elenco de escritores que participaron junto con su historia personal.

Entre la guerra civil y 1957 no fue posible "reconstruir la razón" tal como rezaba el título de la conferencia inaugural del profesor Elías Díaz en el congreso "*Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*" celebrado en Granada en 2001, donde afirma «sin libertad no hay lugar para la abierta discrepancia y la pública contradicción y sin ellas se da un grave riesgo de decadencia y falseamiento también en el mundo de las ideas y de la cultura»⁹.

No olvidemos que El Paso se funda en medio de un franquismo asentado y en pleno auge cultural de una Europa de postguerra inmersa en la absorción de la evolución vivida en América, que a su vez había surgido sobre los cimientos de los intelectuales huidos de Europa. Esa herencia es la que El Paso trae, más como consecuencia que por intención inicial, como paso previo a un conceptual que tuvo que aunar su realidad marginal con las bases de una vanguardia Europea que ya había evolucionado a otras cosas, no digamos la Americana, y a la que por otra

⁹ Henares-Cuéllar, I., ed. Lit. (2001). *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo : (1936-1956)* [Celebrado en Granada, Febrero de 2000]. Granada: Proyecto Sur.

parte pertenecía como hemos adelantado en estas líneas y trataremos con más atención, como huella de emigración.

Así antes de la guerra civil ya habían desaparecido varias publicaciones y revistas del siglo XIX pero la guerra civil había terminado con publicaciones periódicas como La ya mencionada Revista de Occidente reaparecida con posterioridad en 1963, Acción Española y Cruz y Raya.

La finalización de la guerra también puso punto y final a las publicaciones de los años de guerra, tanto de la zona roja como las de la España nacional.

TOMO I.-N.º 3 ESPECIAL 3 REVISTAS 24 DICIEMBRE 1931

Acción Española

DIRECCIÓN EL CONDE DE SANTIBARRIA DEL PUERTO

sumario

	Páginas
Acción Española	1
DANIEL DE MARFU: Hispanidad	8
MARCELO BARRIO: España y el Euzkadi	17
MARCELO BARRIO: La religión del insano	27
JUAN VALERA: Carta inédita	27
JOSÉ VICENTE BARRIO: El Fomento de las Indias Agrarias I.	46

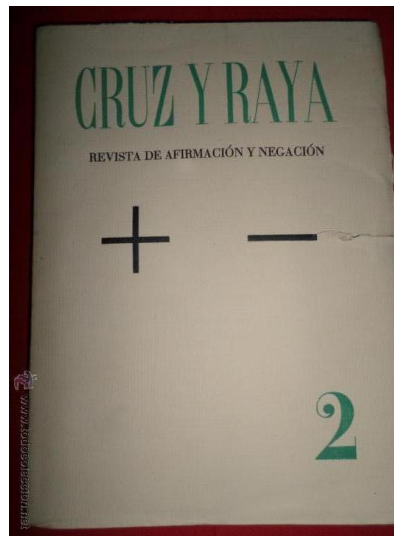
LAS IDEAS Y LOS HECHOS

Acción española	Joaquín ARRARAS	56
La vida cotidiana: La nueva ley de		
ordenación bancaria	JOSÉ CALVO SOTELA	61
Acción internacional	JAVIER H. DE ZALDUA	71
La Acción: El suelo era mío	TYE COCONDE HERRERA	76
Arrendamiento cultural	MIGUEL HERRERO GARCÍA	81

LECTURAS DEL MISTERIOSO UNIVERSO. Sr. Juan José Ponce de León, Manuel Ferrer. — DE VIDA Y MUERTE. Anales Sordana.— LIQUETE. André Mauron.— HISTORIA DEL SANT. MORTO de LORRA.— TÉCNICA DEL GOUPE DE EFFALO. Carlos Malvar.— NARRACION. Jacques Bachelard.— HOMENAJE A ARTIGAL.— CERRAS CONCRETAS DE VALDEZ DE HUELA. TOMO V.— Anales Revistas de Cuba. 100

BOLETIN FINANCIERO.

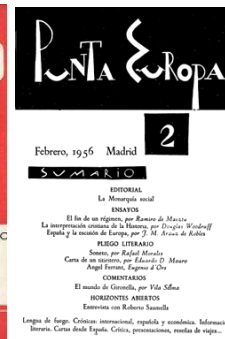
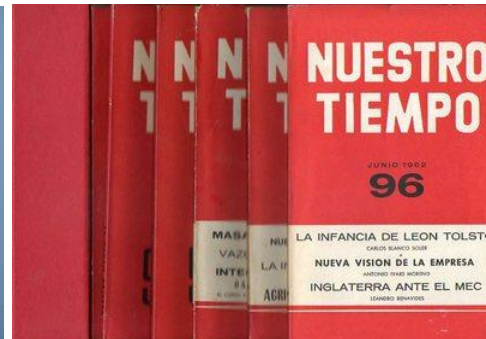
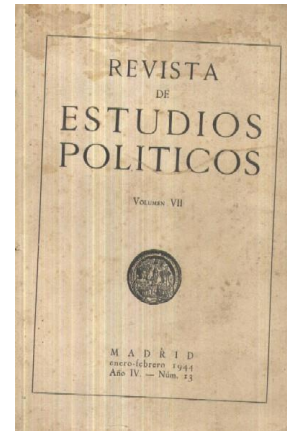
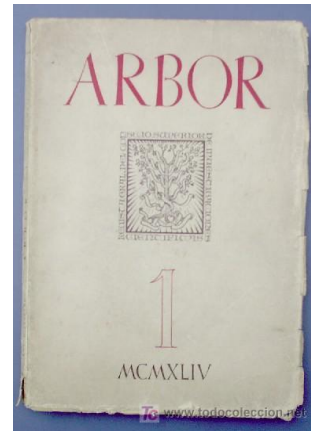
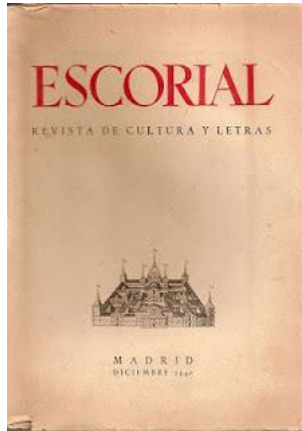
Plaza de Santa Bárbara, núm. 8.- MADRID



Posteriormente nos encontramos con publicaciones culturales con peso en el territorio español, al margen de El Escorial, Arbor y la Revista de Estudios Políticos de especialización más estricta y alejada totalmente de los aspectos artísticos, como *Clavileño* (1950/57), revista de la cultura de estado bajo el franquismo¹⁰; *Nuestro Tiempo*, revista mensual de cuestiones de actualidad en literatura, cine y música, fundada en 1954 y editada en la actualidad por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, perteneciente a la Prelatura de la Santa Cruz y Opus Dei; o *Punta Europa*, revista mensual publicada en Madrid entre 1956 y 1967 en un entorno ideológico católico cercano al tradicionalismo. Estas tres nos sirven de exponente del tipo de publicaciones presentes y accesibles en el momento referido.

Evidentemente, eran las publicaciones en el extranjero, introducidas en el territorio nacional a duras penas y con cuentagotas o interpretadas por quienes habían viajado, el único acercamiento a un pensamiento alejado, al menos aparentemente, del complejo entramado entre estado y religión que inundaba la realidad nacional. Nos atañe, de lo expuesto en estas líneas, la reflexión sobre lo que existía en España respecto a las publicaciones “culturales”, su situación, fundamento y desarrollo, puesto que define el contexto en el que el grupo El Paso decide publicar y nos fundamenta reflexiones posteriores del presente trabajo.

¹⁰ Mainer-Baqué, J.C. (2002). *Clavileño* (1950-1957), cultura de Estado bajo el franquismo. *Bulletin hispanique*, 104(2), 941-964.



Al régimen le interesó alejarnos de Europa (centrada artísticamente hablando en París) cuando ésta nos mostró su rechazo, y pretendió vincularnos a una cultura Norteamérica con valores capitalistas que buscaban cuajar prácticas específicas en la creación de una sociedad y una cultura del mercado más accesible,

al menos aparentemente, a sus intereses. No debemos olvidar que cuando los primeros conceptuales comienzan a aparecer en el panorama artístico nacional, hace poco más de tres años que el grupo acaba de disolverse, y la situación real de comunicación con el exterior ha ido mejorando levemente coincidiendo con la formación del grupo. Nacho Criado, Esther Ferrer y el grupo Zaj entre otros, comienzan su andadura conceptual a mediados de los 60 y su comunicación principal no es con Norteamérica, donde no es casual que la emigración Española sea muy minoritaria.

Afirma Victoria Combalía Dexeus que en la década de los 70 cuando el país comenzaba a salir de su aislamiento, especialmente en Cataluña, “la información llegaba básicamente gracias a las revistas Artforum, Art International y Art in America y a través de los viajes que cada uno de nosotros podíamos hacer”. En la misma página V. Combalía señala:

«Resulta interesante señalar aquí que, puesto que casi toda la información provenía de fotografías en blanco y negro, los conceptuales españoles tendieron a interpretar como aún más “pobres” y más “desmaterializados” los trabajos conceptuales foráneos»¹¹.

¹¹ Combalía-Dexeus, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. EN R. Queralt; V. Combalía Dexeus. *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*: [exposición], 11 octubre 2005 - 9 enero 2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Opinión que desarrollaremos más adelante, en *Contenido y recursos formales* para la acción en el capítulo segundo y discutiremos poco después en el apartado el deseo el poder y la supervivencia.



Junio 1962.



Mayo 2014.

En conclusión, consideramos que las publicaciones permitieron el reconocimiento de una parte de la herencia artístico cultural entre la preguerra y la postguerra, también entre la postguerra y lo que aconteció después, pero mantuvieron en la invisibilidad absoluta la parte o el todo de aquello que no servía a la praxis política del franquismo, hasta el punto de que aún hoy parece que no hubo

más. La información que traspasó la frontera no fue solo la que se publicó en el país y tampoco parece que fuese superior la cantidad, calidad e incidencia de la información llegada de Norteamérica que la llegada de Europa o incluso que como se ha pretendido solo “pasaban cosas” fuera de la frontera. En nuestro estudio hemos visto como mayor dificultad la falta de documentación sobre lo que realmente pasaba fuera de la historia reconocida por el poder que además no está exenta de interpretación parcial, si no manipuladora.

De la vanguardia al conceptual, manifiestos de un desacuerdo.

Los movimientos de vanguardia van desapareciendo ante el peso de las urgencias históricas y sociales, antes de estallar la segunda guerra mundial, para entonces ya habían consolidado una base teórica y conceptual que condujo a una nueva forma de concebir y generar arte y que vinculó el desarrollo de la expresión artística fuera de las fronteras de países y continentes.

Como analizaremos, más adelante, los Manifiestos sustentaron esa base, en este sentido nos resulta de mención imprescindible la reflexión realizada por el

historiador y crítico de arte Juan Peralta Berríos en el curso-taller impartido en Perú, en octubre de 2013:

«Esta libertad creativa y el proceso experimental que convocó, sería reconocido como el período de las Vanguardias artísticas que marcaría la base y origen sobre las que se asentarían el conceptualismo y otras tendencias del arte actual. El curso brinda un acercamiento a esta etapa conocida como las Vanguardias artísticas del siglo XX, que condujeron, desde la consolidación de una base teórica o conceptual, sustentadas por los Manifiestos, a la realización de nuevas prácticas, desde el que se proyectaban nuevas formas de concebir y generar arte, oponiéndose totalmente a los cánones del arte producido durante el siglo XIX»¹².

Desde las primeras décadas del siglo XX las tensiones socio políticas y culturales se manifestaron a través de movimientos artísticos en diversos ámbitos como la literatura, la arquitectura, la música, las artes plásticas, el cine, el teatro, etc., que propusieron un cambio a partir de la ruptura tradicional en la concepción del arte, el objeto artístico, su producción y distribución, aunados por los avances de la industria y el progreso tecnológico y científico. Las vanguardias fueron precedidas o

¹² Centro Cultural de San Marcos. Universidad del Perú, Decana de América Centro Cultural Museo de Arte, (2013, octubre). *Hacia el conceptualismo de hoy: Vanguardias europeas y las transformaciones en el arte* [en línea]. Lima, Perú: Berríos, J.P. Disponible en: <http://www.unmsm.edu.pe/eventos/adjuntos/NP-Vanguardias-Europeas-y-las-Transformaciones-en-el-Arte.pdf> [2014. 28 de enero].

acompañadas de manifiestos como reivindicaciones de un estilo. Cuando las diferentes expresiones artísticas se llenan de contenidos sociales, y de denuncia, ya no tienen cabida en la vanguardia; el arte ya no se quiere minoritario sino dirigido a la "inmensa mayoría" y con un claro espíritu utilitario, para ello, mientras España se sumerge en la dictadura, Europa avanza en la abstracción y la expresión artística se vincula a corrientes críticas en contenido político o social social.

El mismo dictador español, Francisco Franco, reconocía la práctica artística en España como forma inofensiva de contestación política, afirmación que sustenta sus propias palabras al afirmar: «Mientras hagan las revoluciones así...», es por ello que se permitió utilizar obras de artistas que no comulgaban con el franquismo, y para ese caso resultaba más factible aún si la obra era abstracta. Antoni Tàpies incluye en sus memorias la fotografía y texto sobre lo acontecido al respecto de los comentarios de Franco y que reproducimos a continuación:

«Tengo una fotografía en la que Franco, rodeado de gente importante, está parado delante de uno de mis cuadros en una de las Bienales Hispano-americanas (...) alguien (...) le decía a Franco: "Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios". Y parece que el dictador dijo: "Mientras hagan las revoluciones así..."¹³.

¹³ Tàpies, A. (1983). *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía* (pp. 244-46 y 358-59). Barcelona: Seix Barral.



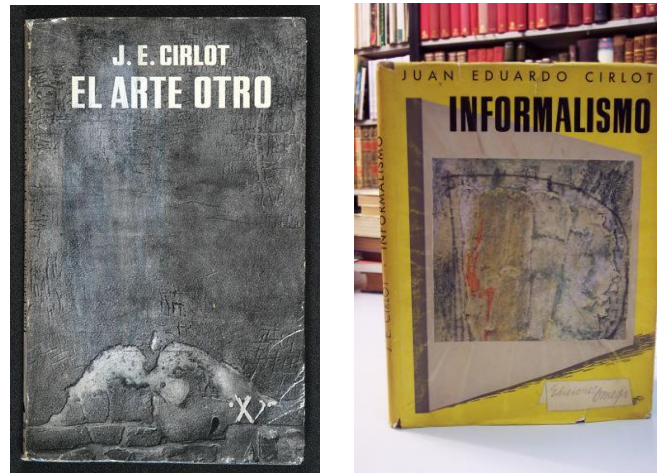
Figura 15. Franco parado frente a un cuadro en una Bienal Hispanoamericana.

Algunos pocos jóvenes artistas españoles nacidos en la década anterior a la guerra civil, que salieron al extranjero antes y durante la guerra civil o entre 1945 y 1955 y no como exiliados, encuentran en su adscripción a la abstracción la posibilidad de formar parte de la riqueza cultural y artística de su propio país sin tener que emigrar porque son admitidos por el régimen y por otra parte la

posibilidad de dotar a la expresión artística de valor como proceso de expresión vinculada a su realidad, ni universal ni uniformista, y no solo como resultado de un proceder totalmente individual ni de un colectivo. Hay un interés en la abstracción que les une a lo que ha sucedido y sigue sucediendo fuera de las fronteras del país, junto con un peso de la propia historia y de su presente que les hará establecer sus propias bases para un conceptualismo, y otras tendencias de arte actual, que a diferencia de lo que sucede en Europa continuarán sustentándose en manifiestos o escritos de grupos de artistas que ya saben de lo inocuo de su particular revolución.

Otro asunto de pleno interés para nosotros es el hecho de que en casi todas las historiografías se señala que el Informalismo español aportaba la "España negra" asociada al Barroco, la mística castellana y el Romanticismo, un lenguaje propio: el negro y el rojo, y los materiales pobres, quemados, desgarrados... como telas, arpilleras, tierras y otros materiales pobres, afirmación sobre la que tenemos mucho que reflexionar como veremos en capítulos posteriores. No vemos con claridad que fuese el grupo el Paso quien marcó la esencia del Informalismo en su aspecto más formal, ni siquiera en Madrid, mientras Cataluña se acercaba más al futuro Arte Povera y en el resto de España surgían tendencias cercanas al arte cinético, al

geometrismo, al realismo o incluso el Pop. Solo contamos con escasas entrevistas y los manifiestos o publicaciones de grupo, para identificar el entramado de relaciones e intereses que continúan ocultando el conocimiento de una historiografía completa y objetiva. Desde las publicaciones de Juan Eduardo Cirlot hasta hoy, continua sin analizarse, como estamos intentando en nuestro estudio, la totalidad relacional entre arte, cultura, política e historia.



Concluimos que los pintores “informalistas” en territorio español surgen sin diferenciación entre unas tendencias u otras como había sucedido en París, ya que el retraso en España en cuanto al desarrollo de un arte alejado de lo “figurativo” y la

situación sociopolítica donde aparece le obliga entre otras cosas a no hacer distinciones en la línea de lo sucedido en Europa, sus diferencias surgen en torno a la realidad del lugar donde aparece mientras es esa realidad la que quizá no ha sido suficientemente historiada perdiéndonos en intentar colocar la historia artística española en función principalmente de la Europea, en un lugar inexistente como reflexionaremos a lo largo de estas páginas, o en función de su compromiso político como si solo el compromiso fuese lo que de político presenta la creación artística.

Sin embargo reconoceremos que en la época, lo que en Madrid se recibe de lo sucedido fuera de sus fronteras está filtrado por un grupo de artistas y críticos concretos, todos ellos vinculados de una u otra forma al grupo el Paso y sus personalidades más fuertes, no ocurriendo así en una ciudad más cercana a la frontera y más lejana del centro de poder como Barcelona. Aunque los jóvenes artistas del país encuentran un acto de oposición al régimen en la adscripción a la abstracción informal, el régimen los utiliza para mejorar su imagen exterior y los vincula a la gran tradición española para separar al artista del ciudadano. Es cierto que hay diferencias importantes entre el desarrollo que tiene lugar en el foco de Barcelona y el de Madrid: Madrid, representado por los integrantes de El Paso, que desde el surrealismo más expresionista, desemboca en el informalismo de Manolo

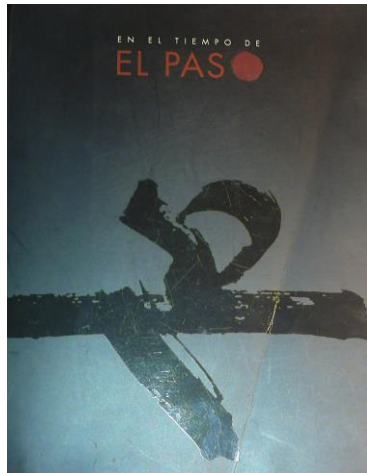
Millares, Antonio Saura, Rafael Canogar y Feito, apoyados por una minoría culta vinculada al poder, y Barcelona, representado por los integrantes de Dau al Set, que desde un surrealismo mágico y onírico, desembocaron en el informalismo de Antonio Tàpies, Joan Joseph Tharrats y Modest Cuixart junto a Josep Guinovart, entre otros, apoyados por una minoría de la burguesía intelectual. Pero resulta determinante que en España el informalismo se extiende cuando empieza a apagarse en Europa¹⁴. El grupo El Paso aporta un manifiesto que como hemos indicado a diferencia de los presentados por las vanguardias, Cubista, Futurista, Dadaista, Neoplasticista, Constructivista o Realista, Surrealista (de 1924 y de 1930), dejan de ser declaraciones de estilo para convertirse en declaraciones de intenciones, una mezcla entre los manifiestos artísticos y los políticos, donde se manifiesta más lo que se pretende con la expresión artística que lo que se hace con ella, analizaremos también este asunto.

El Paso no es un grupo monolítico, sino eminentemente permeable, admitiendo en sus filas a artistas cuya producción coincide solo en aspectos básicos como afirma Isabel Cajide en el catálogo de la exposición *Madrid el arte de los 60*:

«Algunos artistas más o menos afines, incluso dispares en sus planteamientos estéticos, se unieron como lo habían hecho en los años

¹⁴ La primera carta de EL PASO 1 se publica en Marzo de 1957 y en la segunda carta de EL PASO 2 publicada en Abril de 1957 ya se comenta la exposición "Otro arte" con la participación española de Saura, Millares, Feito y Canogar además de los catalanes Tapies, Tharrats, Vila Casas. Estos últimos ya habían participado o fundado, en 1948, el grupo Dau al Set.

50 la Escuela de Zaragoza, el Parpalló, el Dau al Set y El Paso, con el propósito de darse a conocer y de introducir un criterio que, al estar avalado por varios artistas, irrumpiera en la opinión con más fuerza que si lo intentasen independientemente»¹⁵.



¹⁵ Cajide, I. (1990). El arte español en los años 60 (p. 37). EN *Madrid el arte de los 60*: [exposición] 1990. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.

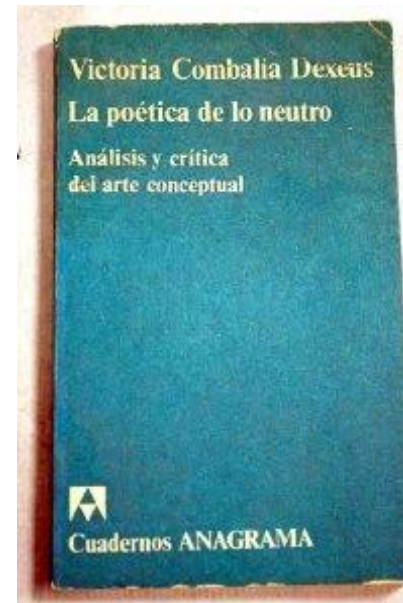
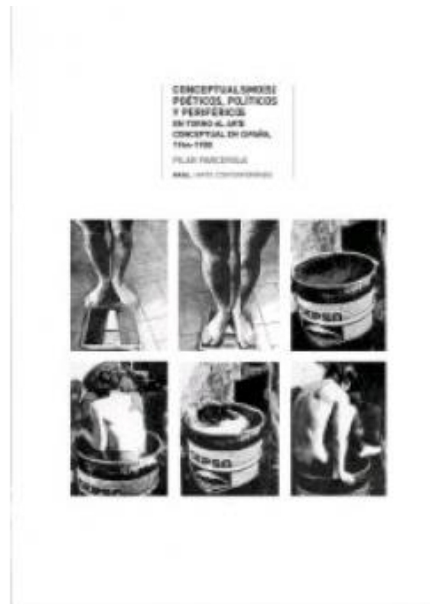
Pilar Parcerisas, citando a Simón Marchán, afirma que el informalismo español no fue un movimiento de vanguardia entendido como una renovación formal acompañada de un proyecto global, sino un *ismo* entendido como un cambio de concepción del estilo y la expresión individuales; afirmando a

continuación que el cuestionamiento global de toda la institución artística no tendrá lugar hasta el advenimiento de los Conceptualismos de los años sesenta y setenta¹⁶. No obstante, queremos añadir que el informalismo español reflexionó y verbalizó las especiales circunstancias en las que los artistas empiezan a trabajar tras los ismos y en el seno de una dictadura, con una pobre tradición de vanguardia, en una sociedad conservadora sin publicaciones ni instituciones museísticas contemporáneas y al margen del mercado artístico nacional, casi inexistente para estas nuevas corrientes, incluso al margen del internacional poco conocido dentro de nuestras fronteras. El Paso aportó en un primer momento una actitud de ruptura del soberbio individualismo de sus genios que fue acallada con su incorporación al mecenazgo del estado, pero creemos que esa aportación marcó profundamente el nihilismo y modesta individualidad que caracteriza a los conceptuales más vinculados al territorio nacional, fundamentalmente en Madrid. En 1978, Ramón Tío Bellido hablando de Millares afirma que en esta coyuntura, las manifestaciones, declaraciones y escritos de El Paso se encaminan hacia la consecución del final de la pobreza absoluta generada por las realidades super-estructurales artísticas a través de la toma de protagonismo de las galerías, revistas y museos¹⁷. La actitud del grupo se enfoca contra dichas realidades estructurales, no a favor de galerías, revistas y

¹⁶ Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos-políticos-periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (p.31). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

¹⁷ Tío-Bellido, Ramón (1978). *La historia de Millares*. Cuadernos de Guadalimar. Madrid: Rayuela (Colección Guadalimar No. 15).

museos, al menos no como mecanismos de comercialización, y en este aspecto afirmaremos que el rechazo de la comercialización planteado por los conceptuales, no resultará tan confrontado como en principio pudo suponerse, con este.



No fueron coincidentes los caminos con los del informalismo catalán, de alguna forma El Paso cuestionó la institución artística en el país, aunque no pudo, no quiso o no le convino, cambiarla ni mantenerse totalmente al margen de ella. De ser así, esta situación habría abocado a la emigración, al autoexilio en busca de medios y de mercado, a toda la generación conceptual o cercana en algún momento de su

producir al conceptualismo, sin embargo una generación de estos artistas, comprometidos políticamente, se mantuvo, aunque fuertemente vinculada a otros países, trabajando desde y para el territorio español; sustentados por las reflexiones y claves que el informalismo, fundamentalmente El Paso, había aportado mientras que sus artistas son rebotados hacia el exterior como imagen de modernidad que permita superar el rechazo y aislamiento político de una dictadura que Europa no acepta. Estas son también claves sobre las que discurre nuestro estudio.

Victoria Combalía ha desarrollado un trabajo de estudio, investigación y recopilación de sucesos e ideas desarrollados en España en torno al arte conceptual y de gran interés documental, sin embargo, sus estudios se centran en su propia experiencia y se desarrollan en y desde el ámbito catalán. Los artistas no catalanes que Combalía nombra son por su participación en eventos que tienen lugar en dicho territorio. Así asegura que fue a principios de los 70 en Cataluña, cuando la celebración de la Primera Muestra de Arte Joven de Granollers sirve de presentación oficial del arte conceptual español, consolidándose dos años después en los ya reconocidos Encuentros de Pamplona; sin embargo no podemos obviar en el objetivo de definir los nexos entre informalismo y conceptual en España, que a

mediados de los 60, en Madrid, se funda el grupo ZAJ y comienzan a trabajar artistas como Isidoro Valcárcel Medina, cuyos primeros trabajos anteriores a 1960 se enmarcan en el pre-conceptualismo, o Nacho Criado que ya se preocupa entonces por el reduccionismo formal y el comportamiento del material, así como por aspectos procesales y espaciales en su obra; ambos desde un trabajo muy individual pero con vocación de transformación social. Todos ellos serán motivo de una especial atención en las siguientes páginas.

Hoy en día, concluimos como ya señalan diversos autores, no podemos sostener la teoría de que los conceptualismos en España son interpretaciones "españolizadas" o relecturas de los conceptualismos Europeos o peor aún Americanos por dos razones principales: que ningún movimiento artístico surge de la nada ni al margen de la realidad social y política donde se engendra, por mucho que la dictadura militar se esforzase en hacer calar dicha idea en España fortaleciendo la imagen del arte español original y defensor de la tradición inimitable presente en la tradición Española; y que ningún movimiento artístico se desarrolla en una única clave donde queramos creer que si no se conoce no existe o lo que es más importante si se conoce es porque existe.

I

INFORMALISMO EN ESPAÑA, INFORMALISMO ESPAÑOL

Propuesta o respuesta al contexto Español

Grupo, colectivo, movimiento, o manifiesto

Como ya avanzamos en el apartado "de la vanguardia al conceptual, manifiesto de un desacuerdo", los manifiestos de informalistas al igual que sucede posteriormente con los conceptualistas no son declaraciones de estilo, sino de principios, y verbalizan un posicionamiento colectivo o individual anexado a un deseo de intervención o transformación. Si analizamos el manifiesto fundacional del Paso (1957), expresiones como «crear un nuevo estado del espíritu»; «realizar una acción dentro del país»; «pretende crear un ambiente que permita el libre...»; «luchará»; «plástica revolucionaria»; «transformación plástica»; «nueva realidad y responsabilidad social y espiritual» nos acercan más a expresiones presentes en el

estatuto del Partido Comunista de España (1921) como «participación, transformación revolucionaria, ideal emancipador...» que a las del manifiesto surrealista donde Andrés Bretón escribió en 1924: «Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». En el manifiesto fundacional del Paso se reduda en el deseo de una práctica que interfiere en lo espiritual, pero también en lo social; requiere una transformación, una revolución, una lucha y en consecuencia una nueva realidad; los manifiestos artísticos anteriores remitían exclusivamente a una declaración de estilo. En esta reflexión no podemos olvidar la vinculación que Martín Chirino reconoce tuvieron algunos de los miembros de El Paso con partidos o sindicatos, en concreto con el Partido Comunista, del que él era militante. Así lo constata en el siguiente párrafo Martín Chirino, entrevistado por Javier Tusell:

«Porque lo decían, desde el Partido Comunista, de donde yo era militante y algunos de los otros eran simpatizantes (...). Manolo Millares no fue nunca militante, pero en su juventud estuvo muy cerca y luego se alejó, pero era un hombre de izquierdas, muy radical. La militancia comunista a mí me duró hasta que vino Carrillo a España. El partido entonces se hace legal y yo sigo militando un par de años y después ya aparecen los socialistas como gente más accesible, más moderna y es

cuando ya, yo que no llego a ser militante socialista, abandono la militancia comunista»¹⁸.

El Paso con su manifiesto plantea un posicionamiento distinto al ocupado hasta entonces por los artistas españoles. No volverán a confluír como grupos que manifiestan y que pretenden colocar el arte en una posición distinta, colectiva y transformadora o al menos participante de los aspectos culturales, sociales y políticos más controvertidos del momento sin perder la independencia y autonomía absolutas del nombre propio y trayectoria individual y única de cada artista, hasta la consolidación del trabajo de los primeros conceptuales españoles y aún entonces no lo harán de la misma manera en todo el territorio nacional.

Artistas como Isidoro Valcárcel Medina o Nacho Criado plantearan también desde el principio un posicionamiento distinto al ocupado preferentemente y hasta entonces por los artistas españoles. En las propuestas de ambos, y que aportamos a continuación, existe un posicionamiento con respecto al arte institucionalizado y el arte liberalizado y en ambas propuestas se evidencia la necesidad de liberación de la institución para llevarlo a la misma senda que plantea el manifiesto de El Paso. Otro tema será la valoración que hagamos del éxito alcanzado en ambos casos.

¹⁸ Tusell, J. (Coor.) (2002) *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero - 7 abril 2002. (pp. 127-28). Madrid: Centro Cultural de la Villa.



Figura 16. Grupo El Paso. *Manifiesto fundacional*. (1957).



Figura 17. Isidoro Valcárcel Medina. *Performance en Resistencia, 18 fotografías y 18 historias* (2013). Museo Arte Contemporáneo de São Paulo.



Figura 18. Nacho Criado. *In/digestión* (1973-1976).

El manifiesto declara la pretensión de realizar “una acción”, crear un ambiente, Granollers y los encuentros de Pamplona testifican la materialización “a lo grande” de ese deseo pero quizá solo son los documentados hoy, y por tanto los utilizaremos para indicar que efectivamente los hubo, pero sin dejar de dar por hecho que no debieron ser los únicos. Es imposible demostrar empíricamente hasta qué punto la existencia del Paso creó o influyó en ese ambiente donde se posicionan

al frente los primeros trabajos conceptuales, lo que sí nos parece evidente es que el manifiesto describe las condiciones que se dieron cuando se realizan, como puede verse explicitado en el punto *El deseo, el poder y la supervivencia* del capítulo segundo de este trabajo. Esta afirmación que realizamos tiene en cuenta tanto la dicotomía que se desarrolló en nuestro país entre el arte abstracto y el concreto como entre el abstracto informal y la abstracción geométrica y el posterior acercamiento a los primeros conceptualistas, así como la simultaneidad entre los diferentes movimientos artísticos que tuvo lugar de forma específica y diferencial en nuestro territorio; no pretendemos obviar a grupos como Equipo Crónica (1964), Equipo Córdoba (1957), Estampa Popular (1964), Grupo Hondo (1961), Equipo 57 (1957), Grupo Parpalló (1956), Grupo Espacio (1961) o incluso Zaj (1964), pero a pesar de la apasionada defensa que realiza la doctora Paula Barreiro López cuando plantea las acciones del movimiento geométrico como oposición reivindicativa frente a un informalismo menos comprometido y más mediático¹⁹, o de las afirmaciones realizadas con poca perspectiva histórica aún, a nuestro entender, de Vicente Aguilera Cerní cuando asegura que el Equipo Córdoba, junto con el grupo El Paso y el grupo Parpalló fueron el intento más coherente realizado en España hacia la forma de trabajo en equipo constituyendo “un fenómeno de agrupación que da

¹⁹ Barreiro López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España : (1957-1969)* (pp. 97-112). Madrid: CSIC, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte.

peculiar fisonomía al año 1957”²⁰, concluimos que los informalistas madrileños que nos ocupan no pretendieron defender o justificar su hacer artístico ni como grupo ni como individuos. Ciertamente, y como bien se señala, esa batalla ya estaba ganada entre la sociedad y el régimen por cuanto estos anclaron la lectura del informalismo en las propias raíces de la tradición española más reconocida y valorada fuera de nuestras fronteras, sino que lejos de realizar o incluso plantearse proyectos de investigación artística y unificar o compartir la forma de realizar o la misma realización de sus obras, planteó un posicionamiento diferente del artista frente a la sociedad basado en su actitud como grupo, no en el resultado fáctico de su quehacer como artistas, pero si desde éste, destacando entre todo ello su vocación de internacionalización. Los artistas del Paso desarrollan una poética artística del compromiso, una dimensión plástica definida por su preocupación y actitud crítica ante la realidad junto con su compromiso con una situación histórica. No podemos obviar que, para ello, se apoyan en las estructuras y medios de “el régimen”, de alguna manera utilizándose mutuamente como asevera Elvireta Escobio, viuda de Manolo Millares²¹, tampoco podemos obviar que el grupo era una unión de individualidades, y no todas coincidentes ni en desarrollo ni en intensidad dentro del mismo.

²⁰ Aguilera-Cerni, V. (1966).
*Panorama del Nuevo
Arte Español*.
Madrid: Guadarrama.

²¹ Escobio, E. (1987, octubre 13).
“Carta abierta a
Antonio Saura”, *El País*, p. 3.

No es discutible afirmar que dicho posicionamiento fue menos radical de lo esperable o incluso necesario, nosotros tampoco vemos materializarse esa radicalidad refiriéndonos a la artística no a la política, que tampoco, con suficiente presencia mediática, aunque fuese solo local, hasta la realización de los encuentros de Pamplona en 1972, o como la denomina Miren Vadillo Eguino²², la exposición de arte vasco. Sin embargo consideramos que está presente, como reconoce Fernando Huici al afirmar:

«Si el arranque de la década de los sesenta (...) se había inaugurado entre nosotros con la autodisolución de El Paso, el hecho no debiera llevarnos a confusión. Pese a la maduración tardía del informalismo español, su clamorosa consagración mundial en los años finales de la década anterior había generado la ilusión de alcanzar al fin, una nueva sintonía temporal entre las vanguardias española e internacional, tras la larga noche impuesta por la guerra civil y la etapa más temprana y tenebrosa de la dictadura»²³.

Este hecho nos lleva a reconocer la huella del Paso en el espíritu de los encuentros, existe un gran paralelismo entre ambos sucesos y las diferencias

²² Vadillo-Eguino, M. (1972). *Los encuentros de Pamplona de 1972: la exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento*. [en línea]. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/43vadillo.pdf> [Febrero 4, 2014].

²³ Francés, F. y Huici, F. (1997). Memoria de los Encuentros (pp. 17-18). *En Los Encuentros de Pamplona, 25 años después: [exposición] 15 julio-14 septiembre 1997*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

comunes entre la propuesta teórica, la propuesta artística, la propuesta histórica y la compleja realidad coetánea.

La propuesta del Paso se centraba en ocupar el espacio vacío dentro del panorama artístico español en nombre de la creación más internacional, la expresión libre y la participación de un colectivo desde su individualidad, por ello tenemos en cuenta la significativa colaboración de cada miembro del grupo con propuestas posteriores como es el caso de Manolo Millares y Zaj. Las relaciones con este último grupo, resultan profundamente significativas, tanto más si consideramos las colaboraciones habidas antes y después de la desaparición del grupo que nos ocupa. El conceptualismo europeo se gesta y desarrolla fundamentalmente en torno a figuras individuales, mientras que en el territorio español genera un encuentro, sin perder la obra individual, que además se dispone a tomar el espacio de la ciudad en nombre de la creación radical e internacionalizada, la expresión libre y sobre todo la participación comunitaria. Insistimos que dicha participación no se centra en la creación ni elaboración de las obras sino en su presentación-representación ante un público que tiene presencia y cuya participación se buscará con énfasis en los encuentros de Pamplona.



Figura 19. *Concierto Zaj* 1965: invitación / [intérpretes: Ramón Barce, José Cortés, Manuel Cortés, Ricardo Ferralt, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Luis Martínez, Manolo Millares, Alejandro Reino].



Figura 20. *Zaj presenta 2 etcéteras : hmc2 1965, un etc. de Walter Marchetti y después, en bandeja un etc. de Juan Hidalgo* : el 18 de mayo de 1965 en la Galería Edurne [...] durante las horas de exposición en Madrid de cuadros de Alberto Greco y 3 objetos de Millares.

En el manifiesto de disolución del grupo se insiste finalmente en la independencia respecto a calificaciones y escuelas con el fin de encontrar un arte auténtico que contenga los signos de su época. Rehuyeron de la distinción entre arte colectivo y arte individual, entre figuración y abstracción, entre expresionismo y construcción; y como afirma Manuel Sánchez Oms, Profesor de Historia del Arte en

la Universidad de Zaragoza y miembro del consejo de redacción de AACADigital: «Su identificación con el informalismo en boga (...) ha sido deducible en verdad por mera yuxtaposición valorativa de sus resultados plásticos materiales»²⁴.

En los conceptualismos la idea de trabajo colectivo, que en España sólo desarrolla el Grup de Treball, queda postergada a la trayectoria individual de los artistas. Desde el ánimo contestatario hacia la sociedad y los lenguajes artísticos existentes, y desde la ausencia de recursos económicos y materiales²⁵ se centraron en la actuación sobre la naturaleza o el propio cuerpo desvinculándose del objeto tradicional y fusionando pensamiento y experiencia. En el caso español se añade la tradición matérica existente y fortalecida por el reciente informalismo nacional, que convierte la desmaterialización del objeto artístico en la explotación del cuerpo, como objeto y como acción, y el paisaje con todos sus recursos materiales.

Artistas, críticos, historiadores.

En las siguientes líneas vamos a relacionar las figuras de artistas, críticos e historiadores en el período que nos ocupa partiendo de la convicción de que aún no disponemos en nuestro país de un modelo historiográfico válido que nos permita

²⁴ Sánchez-Oms, M. (2012). Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: Reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº19. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=674> [2013, 15 de octubre].

²⁵ Al igual que le había sucedido al grupo El Paso como conjunto de individualidades.

alcanzar la rigurosidad y eficacia necesaria. No podemos hablar de la existencia de una investigación que desarrolle una historiografía suficientemente contrastada y por tanto válida en el análisis de la historia del arte contemporáneo y por ello llevamos décadas elaborando historias incompletas e inundadas de pequeñas y grandes amnesias. Posteriormente desarrollaremos con mayor profusión esta convicción en el apartado *Arte, filosofía y política* de éste mismo capítulo.

Diversos autores reconocen y analizan cómo con la aparición del arte conceptual, donde desaparece el objeto artístico, se desencadena por una parte la imposibilidad del crítico y del historiador de continuar su labor tradicional y por otra la dedicación del artista a analizar y teorizar sus propios trabajos elaborando textos esenciales sobre Arte Conceptual. Los críticos e historiadores, señala Adolfo Vázquez Rocca, se centran entonces en el hecho expositivo. Nosotros compartimos la idea expuesta por Rocca cuando afirma que:

«La característica fundamental del Arte Conceptual radica en la abolición de la distancia entre el artista y el crítico, es decir, la tendencia de los artistas a escribir y reflexionar sobre arte, bien fuera sobre la propia experiencia, con un cuestionamiento implícito de la praxis, bien

sobre el arte en general o aspectos concretos del arte de los compañeros»²⁶.

Pilar Parcerisas²⁷ reconoce que a finales de los sesenta los artistas involucrados en el Arte Conceptual adoptan el papel de crítico para con sus propias proposiciones; mientras los críticos e historiadores se mantuvieron al margen dejando en el «silencio y el olvido» a dicha generación al contrario de lo sucedido a nivel internacional. Evidentemente la situación nacional ante la censura y el poder eclesiástico no favorecía un arte de militancia antifranquista, ni una defensa de cualquier manifestación susceptible de serlo. Afirma la autora que excepto Valeriano Bozal, Simón Marchán Fiz, Alenxandre Cirici y Joaquim Dols, los críticos no identificaron las bases comunes ni las características diferenciales del Arte Conceptual español respecto al Arte Conceptual Internacional. Tanto menos, añadimos nosotros, entre el ámbito madrileño y el resto, fundamentalmente el catalán centro de atención de dos de los estudios referentes del arte conceptual español como son las obras de Pilar Parcerisas y Victoria Combalía, con quienes encontramos serias disidencias en el apartado *El deseo, el poder y la supervivencia* del capítulo segundo.

²⁶ Vázquez-Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37(1), pp. 247-285.

²⁷ Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980* (pp. 334-337). Madrid: Akal. (Colección arte y estética No. 21).

La crítica del arte ha tenido siempre en cuenta su función en el entramado artístico y social desde su posición intermedia entre artista, obra y público. En España la Asociación Española de Críticos de Arte²⁸ ha demostrado el posicionamiento activo que tanto la crítica como la historiografía han tomado respecto a la toma de conciencia que el arte debe alcanzar con respecto a sus responsabilidades sociales e históricas.

Desde finales de la década de 1950, la vinculación activa de ciertos críticos en la conformación de grupos artísticos, corrientes y escuelas, ha resultado muy significativa en el proceso de institucionalización, como trataremos en el siguiente apartado, de la reciente historia del arte español. Eugenio d'Ors con su noucentisme o Manuel Abril con "arte nuevo", han propuesto términos para englobar una nueva nómina de artistas plásticos. En El Paso además de encontrar que dos de los miembros fundadores, José Ayllón redactor del manifiesto fundacional y Manuel Conde que también compartió sus actividades literarias con la atención crítica al arte, no eran artistas sino críticos, disponemos de amplia bibliografía publicada por sus miembros artistas y referida al campo del análisis y teoría del arte. Destacamos las figuras de Saura y Millares, propulsores del Paso, donde se funden el crítico y artista. En torno al aporte de estas figuras se desarrolla una historiografía (y una crítica) que

²⁸ Su fundación, en 1960, coincide con la disolución del Paso.

va más allá de la recopilación o registro de datos históricos. El posicionamiento que estos críticos y sobre todo estos artistas ocuparon en El Paso resulta precursor de lo que proclamarán Venturi en su *Historia de la Crítica del Arte* en 1964 y Juan Antonio Gaya Nuño en *Historia de la crítica del Arte en España* 1975, su repercusión española, respecto a la necesidad de romper la dicotomía entre historia y crítica del arte consecuencia del rigor de una historia que prohibía cualquier ejercicio de valoración y una crítica cuyos acentos subjetivos demasiado comprometidos con intereses inmediatos imposibilitan la universalidad que caracteriza a la ciencia.

Analizando las consecuencias de la ruptura de espacios entre artistas, críticos e historiadores, y que ya comienza a surgir muy primitivamente en el seno de El Paso, también podemos incluir el libro de artista. El ambiente rupturista que se desarrolla en los años sesenta se asienta en un ambiente rupturista con idea de democratización y difusión pública y universal del arte; la apropiación por parte de los artistas de un objeto que había sido confinado a otra finalidad como por ejemplo la lectura, surge como consecuencia de la crisis de idea tradicional de arte y cuando los artistas creen que deben empezar a utilizar otros formatos y circuitos más allá del propio cuadro. La consecuencia es la aparición del libro de artista y a nuestro entender, tanto *Novela*, libro de artista con ocho litografías de Antonio Tàpies y

Joan Brossa como *Trois visions de Francisco Quevedo*, libro ilustrado por Antonio Saura con cuarenta y tres litografías en 1971, lo son.



Figura 21. Antoni Tàpies y Joan Brossa. *Novel·la* (1965), libro de artista con 8 litografías.



Figura 22. Antonio Saura. *Trois visions de Francisco Quevedo*. (1971). Libro ilustrado con 43 litografías.

Este cambio fundamental, en la relación e intervención de cada uno de los agentes, había comenzado ya en 1953; cuando Antonio Saura organizó en la Galería Clan de Madrid dirigida por Tomás Seral y Casas, la exposición "Arte fantástico", y ésta resulta ser uno de los mayores impulsos generadores del arte contemporáneo español al aglutinar grandes artistas foráneos e internacionales. Con ello, Saura contribuye en la historia franquista como artista, como crítico y en cierta forma como historiador al institucionalizar el movimiento, e identificar surrealismo y libertad abstracta.

Cabe destacar por su interés en apartados siguientes, que en medio de toda esta hibridación en los papeles que Saura y otros compañeros vinculados al grupo desarrollan antes y durante la existencia del mismo, no se deja de obviar el reconocimiento de cualquier contenido explícito, comprometedor respecto a la situación política de nuestro país. Creemos que lo que quedó después de la desaparición del «último gran grupo español relacionado con el informalismo: El Paso (...)», fue lo que Manuel Sánchez Oms señala como objetivo en la actualidad, la toma de conciencia histórica que aleja al arte y la estética de las descripciones técnicas o formales para acercarlo a las causas y la significación de las expresiones artísticas, lugar donde finalmente tiene cabida la participación constructiva en la Historia del Arte²⁹. Nosotros afirmamos que los modelos de participación o posicionamiento de los diferentes agentes vinculados al desarrollo artístico se comenzaron a difuminar de forma propia y evidente en nuestro país cuando El Paso, cercado en la capital y con muchas menos posibilidades que otras localizaciones más periféricas y fronterizas, empuja a ello con su propia acción grupal. El grupo priorizó aspectos menos formales del arte en pro de la participación constructiva en la Historia del Arte, construyendo lo que hoy en día consideramos imprescindible para permitir la consolidación de fórmulas artísticas que dialoguen con la realidad y

²⁹ Sánchez-Oms, M. (2012). Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: Reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº19. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=674> [2013, 15 de octubre].

desde la toma de conciencia de las responsabilidades sociales e históricas reconocidas por Sánchez Oms.

En *Papeles de Son Armadans*, 37³⁰, se publican los textos de los artistas que, además de alimentar de cierta visión trágica al informalismo, vinculándolo a “lo puramente español”, nutrirán la crítica y la Historia del Arte. Con ello, se consagra definitivamente al grupo dentro de la visión tecnocrática propia de las élites políticas del país, el objetivo principal continúa siendo mantenerse desideologizados para evitar toparse con el Régimen.

En la revista se publicó el manifiesto definitivo del grupo³¹, según Antonio Saura; este segundo manifiesto aparece firmado también por siete artistas, pero en total llegan a ser cuatro críticos (Manuel Conde, José Ayllón, Juan Eduardo Cirlot y Vicente Aguilera Cerni), dos más; en cuanto a los artistas, en la página 31 de la revista aparecen las firmas de Canogar, Manuel MillaresViola, Saura, Chirino, Feito y Rivera, han desaparecido las firmas de Juana Francés y Pablo Serrano, y se ha añadido las de Manuel Viola y Martín Chirino. Sin embargo como lo destacable es el cambio de posicionamiento ante un mismo objetivo, resulta muy significativa la mayor participación de críticos.

³⁰ Cela, C.J. (Ed) (1959).
Monográfico El Paso 13 (37).
Palma de Mallorca: Papeles de Son
Armadans.

³¹ Cela, C.J. (Ed);
op cit, p. 29-31.



Señala Julián Díaz Sánchez, que el primer manifiesto es una ambigua propuesta de política cultural mientras en el segundo la propuesta cultural se desdibuja en pro de una concreción mayor en la intencionalidad artística y se prioriza la “salvación de la individualidad” del artista, y sobre todo, del país, en el momento en que interesa la presencia de la tradición dramática española³², de todo ello hablaremos profusamente en *El pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero.

³² Díaz Sánchez, J. (1999) .
La “oficialización” de la vanguardia artística en la postguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos. (pp. 261-264): (tesis doctoral).
Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte.

Las posiciones de carácter historiográfico que mantienen los artistas se consolidaron posteriormente, y artistas como Saura y Millares son representativos, por primera vez y como ya hemos demostrado, de esta nueva fórmula entre críticos, artistas e historiadores; no solo por sus escritos publicados sino, sobre todo, por su posicionamiento frente al panorama cultural español, como artistas individuales y como grupo. Encontramos fundamental la actitud de Westerdahl al plantear durante la Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar, la posibilidad de un arte social, y no nos parece casual que Manuel Millares retomase la correspondencia con Westerdahl en agosto de 1958, sino consecuencia de la simbiosis entre el quehacer de ambos³³.

Pocos son los integrantes de El Paso que cursan estudios en el campo de la educación artística; son las publicaciones del extranjero y las relaciones entre críticos, artistas e historiadores dentro y fuera del territorio nacional, quienes les permiten empezar a desarrollar la capacidad para abordar el análisis de los procesos de transferencia de imaginario con solvencia y rigor sostenible. Debemos resaltar que estos nuevos posicionamientos de artistas y críticos donde se difuminan sus funciones, permiten distinguir la implicación social e histórica de los agentes

³³ Millares, M. y Westerdahl, E. (2011). *El artista y el crítico. Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1959-1969*. Madrid: La Fábrica.

difusores de la realidad artística y la también implicación social e histórica presente en la expresión conceptual del objeto artístico. Mientras en Europa el camino comienza desde la segunda, para terminar en la primera, en España, y una parte importante de Hispanoamérica, comienza directamente en la segunda dejando que la implicación social e histórica de la expresión conceptual del objeto artístico se desarrolle, y con un mayor compromiso con el declive de El Régimen, en la década de los setenta, en torno al conceptual. Si algo distingue al conceptual español es su deseo de provocar debates no solo culturales, también sociales y políticos; deseo ya presente en el primer manifiesto fundacional de El Paso. La historia se repetiría más tarde, y si como indica Manuel J. Borja-Villel, en su aportación como Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a los textos institucionales del catálogo de la exposición realizada en torno a los encuentros de Pamplona, existía el riesgo de su “absorción” por la institución, “la audacia de sus protagonistas y de sus herederos es correr ese riesgo”³⁴.

El Régimen supo absorber parte de la fuerza que sustentaba la andadura del Paso y que operaba en los dos planos de los que habla Maurizio Lazzarato en su teoría del acontecimiento³⁵ cuando reflexiona que a partir del 68, los movimientos políticos y las individualidades operan en dos planos a la vez: el que les impusieron

³⁴ Borja-Villel, J. (2009). Textos institucionales, 2. EN M. Pineda (2009) *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental: [exposición], 28 de octubre de 2009 - 22 de febrero de 2010*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

³⁵ Lazzarato, M. (2006). Multiplicidad, totalidad y política. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 25, p. 20-29.

las instituciones que funciona de acuerdo con la lógica de un solo mundo posible y el elegido por los movimientos y las individualidades que es el de la creación y la realización de una multiplicidad de mundos posibles. Pero gracias a la andadura realizada por, entre otros, el grupo mencionado, los herederos presentes en el pre-conceptual español pudieron repetir la audacia una década después, operando desde la misma dualidad con una institución mucho más débil y un movimiento de individualidades mucho más preparado, donde obra y artista se difuminan con críticos, historiadores y público imbuidos todos ellos en un nuevo mundo de multiplicidades donde se aboga por diluir los límites entre los medios.

Por otra parte, que lo sucedido fuera de la oficialidad no quedase registrado, no puede llevarnos a creer que no haya sucedido. Críticos o historiadores, que terminaron interpretando la muerte del dictador como «(...) una suerte de punto y aparte que resta vigencia a las prácticas militantemente antifranquistas desarrolladas en los márgenes del conceptualismo al tiempo que legitima una vuelta al orden encarnada en unas modas pictóricas apolíticas que, amparadas en su éxito mercantil, encubrían una actitud profundamente reaccionaria»³⁶, dejaron sin ocupar su lugar en la historiografía de nuestro país a una parte importante de lo sucedido en el campo

³⁶ Albarrán-Diego, J. (2008). Del “desarrollismo” al “entusiasmo”: notas sobre el arte español en tiempo de transición. *Foro de Educación*, 10, pp. 167-184.

de las artes plásticas. El conocimiento es significativamente mayor en otros ámbitos más populista como el musical, desencadenando la reconocida movida de los ochenta, donde destacan posicionamientos realmente reaccionarios como los de Costus y los generados por intereses de instituciones, al tiempo que escasa crítica no oficial y público, discurren por otros cauces.



Figura 23. Costus³⁷ (1987). *Recreación de la Piedad*. Colección Valle de los Caidos³⁸. Fotografía de José García.

Concluimos que si en nuestro país no se desarrolló una “movida en las artes plásticas” en los términos que define Juan Albarrán Diego cuando afirma que:

³⁷ Grupo formado por Enrique Naya nacido en Cádiz el 12 de septiembre de 1953 y Juan Carrero, nacido en Palma el 4 de mayo de 1955, pero gaditano de adopción, se encontraron en la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz en 1974 y se convirtieron en una pareja sentimental y artística hasta asumir el nombre de “Costus” en 1981. Como equipo, Los “Costus” se convirtieron en icono de lo que fue la Movida madrileña, movimiento contracultural desarrollado en Madrid cuando aún se sentía el letargo provocado por la dictadura franquista.

³⁸ En su colección Valle de los Caidos, Costus, utilizó personajes muy actuales, como Alaska, para representar a la Virgen en su recreación de La Piedad. En las obras de la colección se recrearon en pintura todas las esculturas del Valle, siguiendo la tradición de la pintura religiosa del Barroco: adoptando la indumentaria actual y como modelos personajes de la actualidad

«Las entusiastas políticas culturales de los ochenta acabaron implantando en la sociedad una serie de imágenes, funciones y arquetipos del (y para el) arte que lo convierten en un simple objeto decorativo, en un divertido pasatiempos o en la creación excéntrica y genial de un individuo talentoso. Conceptos artísticos muy alejados de los ideales democráticos que compartieron la oposición antifranquista y los artistas conceptuales»³⁹.

³⁹ Albarrán-Diego, J.; op. cit., p.16.

Es porque artistas, críticos e historiadores más o menos individualizados ya habían recorrido, desde la formación de El Paso, la senda relacional entre arte y compromiso, entre individuo y grupo. Este bagaje creemos constituye el hilo conductor entre el grupo El Paso y el preconceptual desarrollado en las fronteras antifranquistas, en cuanto a movimientos. Desarrollaremos en los siguientes capítulos el hilo conductor de relación plástico-estética entre la “materialidad pobre” de la creación plástica desarrollada por los miembros de El Paso, determinada por su contexto, y el protagonismo del “empobrecimiento material” que se sucederá en las obras del conceptual más geográficamente cercano.

¿Qué aporta el Paso?

Losa o basamento.

Considerar que la existencia de El Paso en el panorama artístico de la época fue, como afirman unos una losa que sepultó cualquier posibilidad de implicación del arte en la realidad sociopolítica coetánea, o la base sobre la que se cimentó la versión española de los movimientos artísticos posteriores y donde el objeto artístico deja de ser primordial en pro de la valoración de otras expresiones artísticas y agentes procesuales, creemos que no depende de la valoración que hagamos del recorrido artístico de sus integrantes, sino del reconocimiento de la apertura conceptual que los mismos aportaron como grupo. Si aún vamos más lejos, nos referiremos principalmente a la suma de individualidades en cuanto a su hacer dentro del grupo.

Centrando nuestra reflexión en las obras de los artistas de El Paso, existen varios componentes que forman parte de un denominador común: la primacía de una expresividad agresiva e intensa; la reducción intencionada del color a unos límites mínimos para su existencia y, por último, a través de ello, el convencimiento

en una poética artística del compromiso, no necesariamente explícitos a nivel político. Los tres componentes, como veremos más adelante, están muy presentes en las diferentes líneas de desarrollo del conceptual español.

La tradición dramática, más o menos reinterpretada, como veremos en *E/ pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero, tiene su referencia en la expresividad y agresividad radical de la pintura final de Goya y se materializan en las obras de El Paso mediante el monocromatismo, las condensaciones de materia, la desgarrada angustia existencial, las espirales formales y conceptuales, la repetición y la gestualidad expresiva que conformarán las diferentes vertientes sobre las que trabaja el primer conceptual español, no solo en el madrileño poco documentado, pero sí especialmente en él. Es necesario revisar en su globalidad el equilibrio de fuerzas que mantienen lo que se ha dado en llamar tradición dramática, las connotaciones con la España Negra, y una serie de recursos materiales y estilísticos visibles en las obras del período que nos ocupa y en las de autores como Goya y Picasso; lo haremos en capítulos posteriores.



Figura 24. Martín Chirino. *El viento*. (1966).

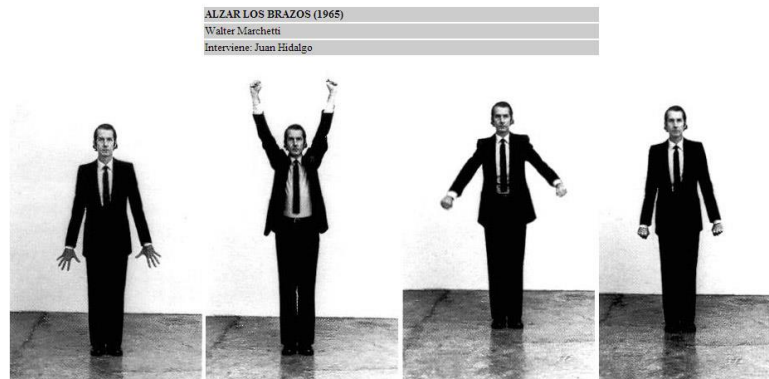


Figura 25. Walter Marchetti. Interviene Juan Hidalgo. *Levantar los brazos* (1965).



Figura 26. Esther Ferrer. *Sin título* (1977).



Figura 27. Nacho Criado. *Pasos y recorridos*. (1974).

Las series y la repetición están presentes en las obras de los artistas de El Paso, en las imágenes propuestas visualizamos la repetición, la acumulación y el círculo como constantes formales comunes que permiten tanto en la propuesta de Zaj como en la de Nacho Criado o Esther Ferrer, desarrollar el hilo conductor referido donde la expresividad se refuerza y visualiza con la reiteración y la hipérbole al igual que ha sucedido en nuestra literatura, como sostiene Giulio Carlo Argan apoyado en Restany: « Restany observa acertadamente que: la acumulación de x objetos de la misma naturaleza sugiere más cosas y distintas que un objeto único, considerado aisladamente»⁴⁰.

Al referirnos a esa tradición debemos abarcar tanto los aspectos formales como los procesuales, estando presentes en una forma más intensa e intempestiva de vivir la propia realidad sin dejar de tener presente lo que de utilización del concepto encontramos en la historia del grupo. En este sentido cabría la duda tanto de si la tradición española estuvo presente en el grupo y en los conceptuales españoles de forma independiente, y, en su caso, si fue el Paso su precursor o, al menos, hilo conductor. Consideramos difícil concluir que no hubo ninguna relación cuando es documentado que ciertos miembros del grupo se relacionaron personalmente con el primer conceptual, como podemos constatar en cualquiera de

⁴⁰ Carlo-Argan, G (1998). *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, (p. 514) (2ª edición). Madrid: Akal.

las historiografías del grupo, y que no hubo en ninguno de ellos rechazo hacia las nuevas corrientes, ni en pensamiento ni en el desarrollo de su obra posterior. Quizá se nos pueda reclamar respecto a la visión que mantenemos, la presencia de los informalistas catalanes y la mayor fuerza que el arte vasco representó en difusión y número de artistas del conceptual español; pero no será así si tenemos presente la realidad del informalismo catalán, donde los artistas se vinculan más en la forma y el estilo y no tanto en el concepto, donde la tradición dramática presenta diferencias importantes en fondo y forma, puesto que la realidad sociopolítica, institucional y cultural también las presenta en otra tradición y realidad que, partiendo de un concepto nacionalista se encuentra además mucho menos aislada de lo internacional; finalmente donde Tàpies adquiere un peso específico tan fuerte que desencadenará la polémica con los conceptuales en la vanguardia, mencionada en varios apartados del presente trabajo y accesible en el apéndice.

Mayoritariamente, se señala en general como principal aporte del informalismo español a las corrientes internacionales del momento, la incorporación de nuevos materiales y nuevas técnicas que van a resultar determinantes para desaprender los mensajes estéticos e ideológicos arraigados en la tradición, sin

renunciar a la individualidad creadora e interpretativa de cada artista y de cada material. Este aporte que resulta visible en las propuestas de los integrantes de El Paso, principalmente los miembros más activos, y permitió la separación definitiva de la tradición formal, se desarrollará con profusión en las propuestas de los primeros trabajos conceptuales. Efectivamente encontramos una excelente descripción en palabras de Ángel Crespo al señalar cuatro razones por las que dicha aportación es importante:

«Porque los nuevos materiales desacralizan –por así decirlo- a los tradicionales y a los mensajes estéticos e ideológicos soportados por ellos, y ello aunque no llegasen a negarlos; porque, contra las tendencias masificadoras e igualadoras de la sociedad de consumo, imponen la predilección de cada artista por un materia o unos materiales diferentes (...) o por el uso innovador de los tradicionales (...) y suponen la afirmación del concepto individual de los materiales aptos para la obra de arte y acerca de la técnica, muchas veces inventada, improvisada en los peores de los casos, de la pintura; porque la ambigüedad que frecuentemente se da entre pintura y escultura (...), aparte de suponer cierta integración de una y otra arte, rompe los moldes tradicionales y produce un efecto asimismo desacralizador; porque no solo demuestra

la validez artística de los nuevos pigmentos (industriales, acrílicos) y de los materiales de la nueva civilización (plástico, neón, cuero, papeles), sino también de los directamente procedentes de la naturaleza (arenas, lava, fragmentos vegetales, etc.)»⁴¹.

Y efectivamente, si es reconocido que el empleo de la materia queda plasmado en los obras de los miembros del grupo con mayores variaciones que en los informalistas en general, no es menos cierto que con ello mantienen una preocupación conceptual de clara intención desacralizadora. Los postinformalistas la considerarán más bien una preocupación técnica, donde casi resulta anecdótico, debido, indiscutiblemente, a que la esencia de la conformación de El Paso, de configuración más tardía que el grupo referencial del informalismo catalán, no fue propiamente un informalismo. A pesar de nuestra insistencia en demostrar que la aportación de El Paso no estuvo tanto en la forma o estilo de las propuestas plásticas de sus integrantes como en el fondo conceptual de las mismas y los actos con los que el grupo se identificó, no podemos renunciar a reconocer esa aportación a través de los aspectos formales de la obra de sus miembros más representativos.

Veremos en las siguientes líneas, como, efectivamente, los artistas conceptuales fuera del territorio catalán desarrollan un conceptual más radical y, en

⁴¹ VV.AA.(1990). *Madrid: el arte de los 60*: [exposición] 1990. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.

parte por ello, menos aceptado y menos documentado. Los conceptuales catalanes se encuentran más cerca de los presupuestos desarrollados en Europa, y especialmente América, que los conceptuales más cercanos a la geografía madrileña; en nuestra opinión porque estos últimos parten de un lugar distinto y diferencial, ya que una parte del camino estaba andado, plateado e incluso polemizado de la mano de El Paso, al tiempo que su localización geográfica le sitúa en una posición de mayor aislamiento y control.

La definición y exposición de los aspectos que El Paso pudo aportar para que los artistas coetáneos y posteriores conformaran un conceptual español de personalidad propia, y diferencial según la zona del territorio nacional donde nos fijemos, será mucho más didáctico, si se permite alguna deformación profesional acorde con las reflexiones realizadas en la metodología del presente trabajo, exponer aquí confrontaciones que delaten nexos relacionales entre obras concretas, especialmente confrontaciones entre obras de los miembros del grupo y propuestas de aquellos artistas que se sitúan en el conceptual más primigenio. Tendremos en cuenta tanto el ámbito madrileño como el catalán.

Antonio Saura, Antoni Tàpies y Pere Noguera

En primer lugar presentamos tres obras de artistas españoles; dos obras coetáneas de autores muy representativos del período informalista madrileño y catalán respectivamente, y una obra de autor conceptual igualmente representativo: Antonio Saura (1930) del grupo El Paso, Antoni Tàpies (1923) de Dau al Set y Pere Noguera (1941) conceptual catalán. No pretendemos con ello concluir en base a un solo ejemplo, sino ilustrar, con él, las conclusiones elaboradas a lo largo de nuestro estudio.



Figura 28. Antonio Saura. *Multitud*, (1959-1960).



Figura 29. Antoni Tàpies. *Relleu sobre cartó* (E-055), (1956).

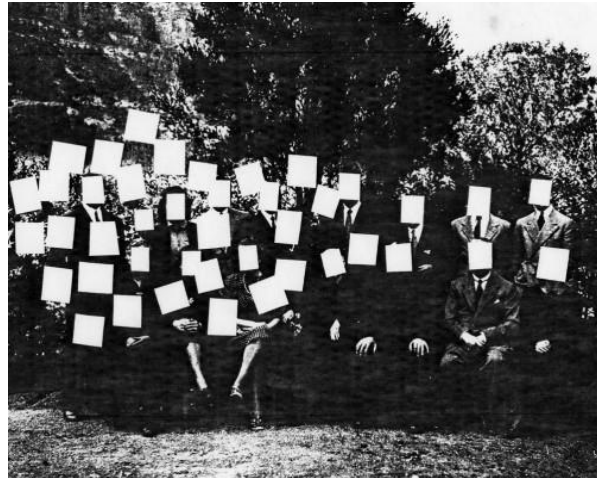


Figura 30. Pere Noguera, *Personatges i natura*, 1974-75. © PNoguera.

En el caso de las dos primeras obras, nos encontramos con una relación dentro de los parámetros de lo que hemos definido como informalismo, vertiente gestual la primera y matérica la segunda. No encontramos relación formal entre las dos primeras y la última de las obras, excepto alguna semejanza compositiva; sin embargo nos resulta evidente la relación conceptual y creativo filosófica, entre la multitud despersonalizada y grotesca de Saura y los personajes despersonalizados de Pere Noguera; ambas obras manifiestan el mismo posicionamiento del autor frente a la misma idea. En la obra de Saura, perteneciente a la serie *Multitudes*, la multitud adquiere una personalidad, una fisonomía propia, diferente a los de los elementos que la componen. La multitud es un compacto de figuras que lo ocupan todo y que carecen de nombre; son anónimas porque su finalidad es la de constituir un todo. Se definen, igual que el caso de Pere Noguera, en relación al espacio que ocupan y al movimiento en el que se inscriben. Fondo y figura en ambas obras dejan de ser un singular para convertirse en un tipo.

Veremos en el apartado *Contenido y recursos formales para la acción* del capítulo segundo otra comparativa entre una obra de Tàpies de 1973, titulada *Silla y ropa*, y una instalación de Francesc Abad de 1988, titulada *Spuren*; teniendo en cuenta las fechas de realización de cada obra, observamos que mientras Saura

termina su obra en 1960, Pere Noguera lo hace en 1975, solo dos años antes de la realización de "Spuren"; y que Pere Noguera la termina en 1975, un año antes de que Ana Mendieta presente *Untitled (Silueta)* 1976; mientras que Francesc Abad lo hace trece años después, en el momento en que Isidoro Valcárcel Medina ha terminado *Arquitecturas prematuras*, serie donde se incluye *La torre de los suicidas*; Zaj lleva 24 años trabajando y Nacho Criado presenta *lo permeable del gesto*.

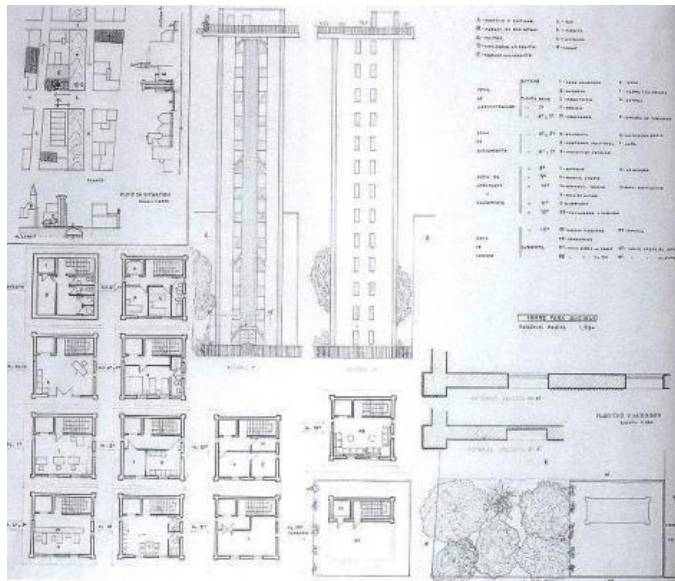


Figura 31. Isidoro Valcárcel Medina.
La torre de los suicidas (1986).

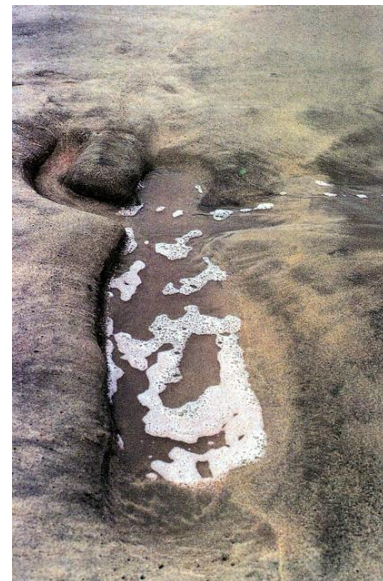


Figura 32. Ana Mendieta,
Untitled (Silueta), (1976).

Cuando los conceptuales catalanes están desarrollando obras confrontables conceptualmente a la realizada por Saura en 1960, los conceptuales madrileños ya desarrollan otras propuestas distintas; concluimos, son continuidad de un camino andado por El Paso y sus aportaciones, línea que Tàpies desarrolla mucho después, casi al tiempo que comienzan a hacerlo los primeros conceptuales.

En las comparativas que hemos realizado encontramos muchas más relaciones entre algunas, y digo algunas, no todas, porque el grupo nunca tuvo uniformidad, de las obras de informalistas madrileños y el grupo de artistas conceptuales que conforman un cierto enunciado político en nuestro país, o más bien filosófico-político, no digo de compromiso político como el que sí tuvo desarrollo en América Latina. Los artistas conceptuales más cercanos al ambiente generado por El Paso, por diversas razones además de estar menos documentados en la actualidad, desarrollan un conceptual más alejado del objeto y su significación literaria y más cercano a la apropiación conceptual. Sin embargo su presentación conllevaría un nuevo estudio que reservamos para posteriores investigaciones y nos limitaremos, en esta tesis, a mostrar algunas de las comparativas realizadas que permitirían generar, en ese futuro estudio, distintos parámetros de relación conceptual.

Manuel Millares y Jordi Benito:

En segundo lugar presentamos la confrontación entre Manuel Millares (1926) y Jordi Benito (1951). Conceptualmente las obras de ambos autores, sus elementos de representación y sus temáticas más profundas, incluso su desarrollo en el tiempo, discurren en paralelismo atemporal.

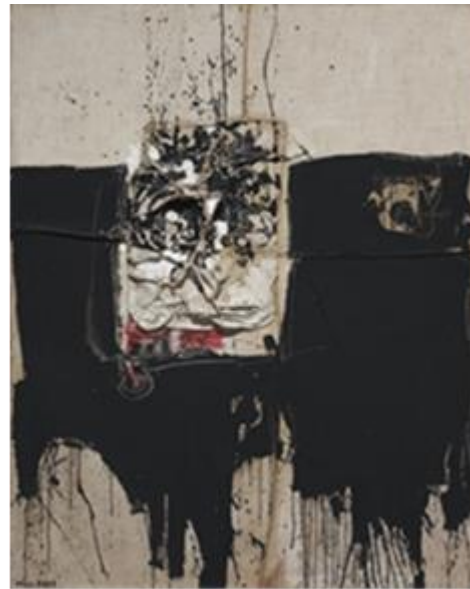


Figura 33. Manuel Millares. *Canvas no. 60*. (1959) y *Cuadro 24*. (1958).



Figura 34. Manuel Millares. *La Crucifixion rouge* (años 60), *Tableau 163*. (1962) y *Personaje caído*. (1970).



9/77

Jordi Benito

Figura 35. Jordi Benito. *La desesperación del tocador de Ilaút* (1978).



Figura 36. Jordi Benito. *Brutal performance* (1980).

A partir de 1959 Millares crea los Homúnculos, arpilleras con forma de figura que sugieren seres humanos. La obra del artista cambia y se convierte en su propio grito de denuncia ante las atrocidades de la historia pasada y presente. Sigue dominando el negro, pero el rojo, la arpillera vista y sobre todo el blanco, ganan protagonismo. Recupera al tiempo la imagen de la cruz, como signo que remite al sufrimiento y al dolor del ser humano en el sentido más universal. El 3 de marzo de 1965 en una de sus exposiciones se realiza un concierto de Zaj con la participación de Walter Marchetti en la Galería Divulgaçao de Lisboa, y a partir de entonces sus colaboraciones con Zaj se suceden.

Jordi Benito es uno de los principales exponentes de la práctica de la performance en España. Sus acciones se radicalizaron durante la década de los setenta, inundando sus propuestas de violencia y provocación. A partir de 1980 incorporó la música. Sangre, piedras, cruces y complementos de la práctica del toreo han sido recurrentes en sus propuestas.

Hay una cercanía formal evidente entre las propuestas de ambos autores, incluso una cercanía procesual que unida a la formal establece fuertes vínculos conceptuales como valoramos en los ejemplos propuestos.

Rafael Canogar y Angels Ribé

En tercer lugar, obras de Rafael Canogar (1935) y Angels Ribé (1943).



Figura 37. Rafael Canogar. *Pintura nº 1*. (1957), *Pintura nº 24*. (1958), *Sin título* (1959), *Composición con manos*. (1975).



Figura 38. Àngels Ribé. *Accumulation – Integration*. (1973). «En *Accumulation – Integration* (1973/2001), seis fotografías relatan un proceso de traslación: el de transportar agua artificialmente con una manguera a su lógico espacio natural, el mar, donde se funden dos naturalezas distintas: el agua dulce y la salada. La ambigüedad también se expresa con esa dualidad. Consiste en una experiencia cambiante del espacio, que niega la representación como hecho estable y único, y que corrobora el proceso de desmaterialización. Estas imágenes no actúan de un modo dramático, sino que hacen hincapié en el aspecto experimental, fenomenológico»⁴².

⁴² Grandas, T. (2011). La poética de la resistencia de la publicación . EN *el laberint: Àngels Ribé, 1969-1984*: [exposició] pp. 139-156. 15 julio- 23 octubre 2011. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona.



Figura 39. Angels Ribé. *Six Possibilities of Occupying a Given Space* (1973). «Y en una de sus acciones más conocidas, *Six Possibilities of Occupying a Given Space*, despliega los dedos de la mano de uno en uno sobre una superficie plana, explotando las ideas de secuencia, ritmo y acto cognitivo. La propia artista explicaba en el catálogo de la exposición colectiva *Nature into Art*, celebrada en Chicago en 1973: «Mi intención en esta serie de trabajos es acercarme a la naturaleza y a los fenómenos físicos. Tienen que ver con la percepción, algunos intentan conseguir información nueva, otros recrean artificialmente las leyes físicas»⁴³.

⁴³ MACBA (2012). *Seis posibilidades de ocupar un espacio*, [en línea]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/six-possibilities-of-occupying-a-given-space-0514> [2015, 24 de febrero].

Las obras de R. Canogar realizadas a finales de los cincuenta, durante su vinculación al grupo El Paso, desarrollan la ocupación del espacio del cuadro mediante la actuación sobre él y su comprensión; las manos y herramientas del artista recorren, ocupan y modifican el plano mediante la acumulación e integración, como Àngels Ribé ocupará el espacio casi dos décadas después. Desde la pasión y el gesto, no violento pero sí ágil, de la primera época de Canogar, la evolución hacia la racionalidad que el mismo artista sufrirá, la vemos culminada en la obra propuesta de Á. Ribé en busca de la experimentación y recreación de la experiencia física.

Rafael Canogar ha evolucionado en la ocupación poética del plano pictórico. Durante su vinculación a El Paso hay un certero deseo de ocupar el espacio; su materia, los signos cada vez más simples y rotundos y la intervención poética evolucionan hacia la huida de la violencia de gesto y la primacía de la racionalidad compositiva.

En las obras propuestas de A. Ribé se propone, en un primer momento, la acumulación como proceso previo a la integración entre la intervención humana y la naturaleza en un primer caso y se pone en relación el cuerpo material y propio con el espacio a través de formas simples pero cargadas de contenido simbólico, activando registros visuales y lingüísticos en el segundo. La fotografía actúa como

documento de la acción, testimonio de una experiencia espacio-temporal realizada por el artista y compartida por el público, tanto en el momento de su ejecución como posteriormente, al contemplar las imágenes y en estos dos últimos sentidos la obra se aleja del camino iniciado por Canogar para imbuirse plenamente en el conceptual.

Nuestra reflexión se redondea cuando observamos que la última obra de Canogar presentada es posterior a la segunda propuesta de A. Ribé seleccionada.

Luis Feito y Carles Pujol

En cuarto y último lugar Luis Feito (1929) y Carles Pujol (1947) ambos reconocen ser pintores, el primero en el espacio bidimensional y el segundo en el tridimensional. Su obra y su propuesta se centra en la ocupación sensible, en ambas obras el objetivo es “producir emociones y sentimientos sin representar o simbolizar nada, cada espectador puede sentir una impresión distinta incluso a la del pintor” ⁴⁴. La evolución de ambos se refiere al descubrimiento de nuevos recorridos y ocupaciones sensibles del plano en el primer caso y en el espacio para el segundo.

⁴⁴ Feito, L. (comunicación personal). Disponible en: <http://luisfeito.es/home.htm>, [2013, 15 junio]



Figura 40. Luis Feito. *Sin título* (1957), *Sin título* (1960), *Sin título* (1960) y N° 1448 (1987).



Figura 41. Carles Pujol. *Composició* (1974) y *Transformaciones, Instalación*⁴⁵ (1975-76).

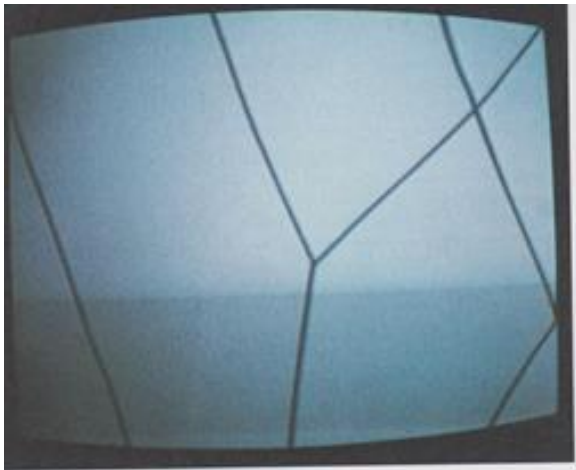


Figura 42. Carles Pujol, 81x65. Video-obra. 13'⁴⁶ (1980).

⁴⁵ En *Transformaciones* graba en tiempo real una serie de acciones realizadas por dos artistas simultáneamente (Carles Pujol y Manel Valls), de manera que el trabajo resultante alcanza un paso más allá de la pura documentación. El video es utilizado en este caso, no solo como soporte, sino como lenguaje en sí mismo.

⁴⁶ En 81x65 asistimos a la realización y consiguiente destrucción de la figura de un cubo. La figura se deforma a partir de la modificación del punto de vista de la cámara, primero, y del desplazamiento de los planos tangentes sobre los que había sido realizada la figura, después.

Luis Feito ha evolucionado en técnicas y procedimientos aunque su obra se desarrolla en el tiempo con un solo objetivo, crear en el cuadro expresiones absolutamente plásticas, sin abstracciones, esquematismo o simbolismo. "Sentimiento puro directamente espiritual"⁴⁷. Desde la primacía del negro en la época de El Paso, recorrió el uso de líneas geométricas en multiplicidad y series de motivos repetidos con variaciones de puntos de vista y recreaciones puramente sensibles.

⁴⁷ Feito, L.; op. cit.

Carles Pujol también afirma ser pintor; en su caso cambia de medio, pero la esencia conceptual de su práctica no varía. Explora el espacio y el tiempo interesándose por la presencia física del objeto de creación. Elementos constantes en su obra son el color negro, el collage, el marco y la multiplicidad, y la coexistencia de puntos de vista sobre una recreación puramente sensible.

Los ejemplos desarrollados nos determinan, como hemos concluido, distintos parámetros de relación conceptual. En cualquier caso destacamos que planteada la relación redactamos dos nuevas constataciones: que son los conceptuales catalanes los que más cercanía formal mantienen con los artistas de El

Paso, mientras los conceptuales más próximos a Madrid evolucionan hacia un conceptual más pleno; y que, en ocasiones, la evolución posterior de los artistas del grupo, una vez disuelto, se mantiene cercana a propuestos conceptuales.

En definitiva no hemos encontrado nexos tan evidentes entre las obras de los miembros del grupo El Paso y los primeros conceptuales que desarrollan su trabajo en Madrid, como con el resto de conceptuales nacionales. Artistas como Nacho Criado o Isidoro Valcárcel Medina muestran una evolución hacia una obra más conceptual además de vincularse a parámetros político-filosóficos que el resto de conceptuales desarrollará más tarde. Esta última conclusión la desarrollaremos con mayor detenimiento en siguientes apartados, vinculándola a los estudios publicados en 2007 por Pilar Parcerisas en *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*.

Arte, filosofía y política.

En plena dictadura, era difícil para un artista encontrar la fórmula para acabar con el paupérrimo estado de reducción al que conduce el control continuo

de El Régimen, tanto en el aspecto social y económico como en el cultural. El Paso decide plantearse el reto de contribuir a acabar con ese reduccionismo anémico mediante la circulación de información y formación hacia dentro y hacia fuera del país. Su obra estaba presente, y como hemos analizado en capítulos anteriores tenía en cada caso su propio aporte, pero el objetivo del grupo no era la suma de sus individualidades como artistas, sino la suma de sus fuerzas para neutralizar ese reduccionismo anémico. Los valores establecidos debían ser negados para dar paso a los nuevos valores, producto de la voluntad del individuo o la colectividad.

La actitud entraría dentro de lo conocido como nihilismo positivo; pero cuando El Régimen, creador de esos valores, ahora negados, asume como propios los nuevos valores conformados desde la voluntad nihilista de los autores informalistas, la espiral se cierra en círculo y el nihilista fagocitado se transforma en el valedor de los nuevos valores, ahora también preconcebidos. En ese sentido creemos que El Paso se disuelve tras haber realizado el recorrido de los tres pasos del nihilismo descritos por Heidegger y que llevan al olvido del ser⁴⁸, después de haber intentado hacer algo diferente dentro del uniformismo imperante dentro del país.

⁴⁸ Heidegger parte de que la verdad del ser se ha ocultado para iniciar una historia llamada "metafísica" que ha consistido en dar vueltas a lo ente desde lo ente y sin salir de lo ente, de lo ente reducido a ente, a lo ente donde se da el ocultamiento de lo esencial, de la luz del ser que yace en el ciego olvido.

De todo lo relatado en las páginas de nuestro estudio cabe afirmar que, a pesar de las críticas que el grupo recibió, fundamentalmente respecto a su relación con el Régimen, su aportación sirvió para remover conceptos y pensamientos, y no sólo respecto a los desarrollos plásticos, supuso una nueva posición frente al hecho creativo. En una sociedad sometida a un régimen totalitario, El Paso pretendió una transformación más allá de la crítica al poder vigente, creemos que esto fue lo que motivó que acabase siendo utilizado por él. Si bien es cierto que el Régimen lo presentó fuera de las fronteras como imagen de modernidad, no es menos cierto que lo hizo introduciéndolos en el mercado internacional, y eso, por mucho que pese, era uno de los objetivos del grupo. Leído en clave de compromiso político El Paso se alió con el Régimen para conseguir su propio beneficio, pero esa lectura, como estamos viendo, pertenece a esa parte de la historiografía de nuestro país que padece cierta amnesia.

Luis Feito hace dos aportaciones decisivas en la lectura realizada a lo largo del presente estudio, por una parte comenta: «Creo que sin El Paso muchos artistas no habrían hecho lo que hicieron después». Y más adelante, en la misma entrevista, afirma: «El impacto de El Paso nosotros no lo vivimos, ha venido después, la gente

no se dio cuenta entonces. Nosotros lanzamos eso, se fue por el mundo, se desarrolló, y las consecuencias las vimos después. Entonces nos trataron muy mal...y los críticos –excepto dos o tres- nos pusieron verdes»⁴⁹.

Alguna incidencia más encontramos de lo acontecido en torno a El Paso con las numerosas declaraciones de Isidoro Valcárcel Medina, donde nos exhorta a “no dar pan comido a los políticos y no hacer vanguardias asimilables por la política”, también en ello encontramos parte de esa losa, o desde otro punto de vista basamento, que ha dado título al apartado anterior.

Hoy en día, cuando se revisan los tópicos de la historia del arte del siglo XX y evidenciamos la relación entre los proyectos políticos radicales de la época y las vanguardias artísticas, no queda otro remedio que reconocer el paralelismo existente entre la radicalización política y la radicalización estética.

Pedro G. Romero en la entrevista realizada por Nuria Enguita sobre el *archivo F.X.*⁵⁰ ya relaciona directamente el fascismo, el comunismo y el capitalismo, en su versión más radical, con los excesos estéticos de las vanguardias: «aculturación, alienación, deshumanización, desvertebración, hiperestesia de los sentidos, eliminación de la figura humana, deposición, desmemoria, etc.»⁵¹. A continuación Pedro G. Romero concluye que estos excesos son en definitiva la

⁴⁹ Perea, M. (2008). Entrevista a Luis Feito. Pintamos y creamos lo que vivimos y creemos. *Tendencias del mercado del arte*. nº [12] (2008, abril), pp. 10-12.

⁵⁰ Proyecto que puso en marcha en 1999 el artista Pedro G. Romero y donde trabaja un vasto archivo de imágenes de la iconoclastia política anti sacramental en España, entre 1845 y 1945, imágenes fotográficas, cinematográficas y documentales que se ordenan bajo un índice de términos que provienen de las construcciones visuales y la teoría crítica pertenecientes al amplio campo del proyecto moderno.

⁵¹ Romero, P.G. (2009). *Archivo F.X.: la ciudad vacía : política : un proyecto de Pedro G. Romero*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

«descripción de un paisaje: el nihilismo». Respecto a esta última conclusión nos extenderemos más profusamente en *Conceptualismo de autor: Isidoro Valcárcel Medina* del capítulo tercero, pero en cuanto a lo que ahora nos ocupa será necesario trasladar esta idea a la situación socio política Española a principios de los setenta, y entonces creemos que si hubo alguna dificultad para tomar conciencia de lo que realmente significó en España la celebración de los encuentros de Pamplona fue, como indica José Díaz Cuyás, por una “ceguera dogmática” que nos inducía, en el país, a transformar los acontecimientos culturales en políticos⁵².



⁵² Díaz-Cuyás, J. (2009). Literalismo y carnavalización en la última vanguardia. EN *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*: [exposición], 28 de octubre de 2009 - 22 de febrero de 2010, p. 16. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

No consideramos que esa "ceguera" pertenezca al ámbito de esa tradición española que se valoró en las obras de los informalistas, pero sí consideramos en cambio que la actitud del Régimen al apropiarse de parte de su fuerza, para volcarla en imagen de modernidad fuera de las fronteras, provocó esa ceguera por la que, durante la eclosión de los conceptualismos españoles, lo político estaba en todas partes. Tenemos el mejor exponente de esta situación si consideramos que, como indica Miren Vadillo Eguino⁵³, no resulta tan evidente que los Encuentros de Pamplona fueran representativos del movimiento conceptual en España sino un evento mucho menos precursor de lo expuesto por Victoria Combalía o Pilar Parcerisas y con muchas más esquivas que pulir respecto a los artistas vascos, no dejando en anecdótico los atentados de ETA que tuvieron lugar entonces.

En nuestra opinión la exposición Fuera de formato, realizada en 1983, desde la lectura que hace Mónica Gutiérrez en su tesis, leída en 1997 en la Universidad Complutense de Madrid, y de la que hemos hablado en *Antecedentes y estado de la cuestión*, resultará algo más clarificadora y acorde con las reflexiones realizadas en la presente investigación, puesto que la lejanía y la presencia de conceptualistas madrileños como Nacho Criado o Isidoro Sánchez Medina permitió que el acontecimiento cultural, aunque imbuido, no se transformase esta vez en

⁵³ Vadillo-Eguino, M. (2009). Los encuentros de Pamplona de 1972: la exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento. EN C. Giménez-Navarro; C. Lomba-Serrano. *XII Coloquio de Arte Aragonés: El arte del siglo XX*. pp. 667-682. Zaragoza: CSIC, Institución Fernando el Católico; Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.

acontecimiento político y sirviese para algo más de lo que afirma Simón Marchán: «levantar acta de unas actitudes estéticas que no sabemos si como pago a conocidas altanerías, han pasado casi al olvido sin pena ni gloria»⁵⁴.

Camilo José Cela abría el número de Papeles de Son Armadans dedicado al Paso, donde aclaraba la ausencia de voluntad teórico-estética del grupo, al tiempo de otorgarle postulados o puntos de partida éticos, morales y sociales⁵⁵, nosotros no encontramos crítica explícita en las publicaciones de El Paso, ni siquiera la había en sus escritos y planteamientos filosóficos y, quizá por ello, el Régimen pensó en convertirlo en su arte oficial; resultaba un aprovechamiento mutuo y una alianza entre arte y política que no colocó en lugar inmerecido a ninguna de las dos. Pero sí encontramos ciertos puntos de partida éticos, morales y sociales, especialmente en la obra de Saura, cuya impronta es fundamental en la creación y evolución del grupo.

Escogemos un ejemplo en la confrontación entre *Foule* (muchedumbre en francés) por haber sido realizada el mismo año de la celebración de los Encuentros, 1972, por su vinculaciones estéticas, éticas, morales y sociales, y la instalación performance *Soledad interrumpida*, que fue expuesta en varias ocasiones y lugares entre 1970 y 1982.

⁵⁴ Marchán Fiz, S. (1983). Después del naufragio. EN *Fuera de Formato*: [exposición], febrero y marzo 1983. Madrid: Centro Cultural de la Villa.

⁵⁵ Cela, C. J. (Ed) (1959). Señores y señoras. EN *Monográfico El Paso* 13 (37), p. 3. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.



Figura 43. Antonio Saura. *Foule* (1972).



Figura 44. Luis de Pablo & José Luis Alexanco. *Soledad interrumpida*.

Esta última instalación, performance, fue un espectáculo plástico sonoro realizado con figuras rígidas e hinchables con movimiento por aire comprimido, con música electrónica; fue presentada en los Encuentros de Pamplona, aunque ya había sido expuesta. La obra de Luis de Pablo & José Luis Alexanco resulta de compleja lectura, siendo insuficiente la visualización de documentos fotográficos. Por ello consideramos adecuado incluir la siguiente cita descriptiva:

«Esta obra es fruto de la estrecha colaboración entre el compositor Luis de Pablo y el artista José Luis Alexanco, lo cual podría traducirse como la confluencia de las experimentaciones de ALEA, laboratorio de música electroacústica dirigido por Luis de Pablo, con las del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, del que Alexanco fue uno de sus principales impulsores y representantes. Sus autores la definieron como una pieza «plástico-sonora», que hoy podríamos calificar como performance. En su origen estaba formada por ciento cuarenta figuras iguales, de cierta cualidad antropomorfa, diseñadas por Alexanco, a las que el artista insuflaba aire comprimido por medios mecánicos, para dotarlas de movimiento. Alexanco traslada así al escenario su planteamiento estético ensayado previamente en el Centro de Cálculo mediante procedimientos

informáticos. Mientras, con variedad aleatoria, haces de luz y proyecciones puntuales eran distribuidas por la escena en penumbra. Varias cintas estéreo de música electrónica emitían, superponiéndose, composiciones de Luis de Pablo, de manera que el sonido envolvía el espacio. Fue estrenada en 1971 en Buenos Aires, inicialmente invitada por el Instituto di Tella, aunque su abrupto cierre provocó el cambio de sede. Más tarde fue interpretada, entre otras ciudades, en Pamplona, París, Quebec, Ottawa o Múnich, y por última vez, en Nueva York (1980), concretamente en The Kitchen. En cada una de estas ciudades su representación tuvo lugar en emplazamientos muy diversos (museos, edificios en ruinas, iglesias o universidades), los cuales provocaron que la obra adquiriese formas, significados y connotaciones muy diferentes. La instalación actual, supervisada por los autores, continúa con su espíritu original de obra abierta»⁵⁶.

Tampoco había crítica explícita en *Soledad interrumpida*, como critica Santiago Rodríguez Santerbás cuando escribe: «Y en este sentido, me atrevería a decir que “Soledad interrumpida” es casi un espectáculo reaccionario. O si se prefiere, porque la palabreja resulta demasiado fuerte, una experiencia equívoca»⁵⁷, pero al igual que en *Foule* entrevemos ciertos puntos de partida éticos, morales y sociales comunes a las dos obras. No se trata de una crítica explícita, ni siquiera

⁵⁶ Hinojosa, L. (2009). *Ficha de la obra Soledad Interrumpida*. [en línea]. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/soledad-interrumpida> [2012, 23 de diciembre]

⁵⁷ Rodríguez-Santerbás, S. (1971). Soledad interrumpida: una experiencia equívoca. *Triunfo*, nº 481, p.41.

velada respecto a la realidad de la España de principios de los setenta, se trata de algo más genérico, de una puesta en duda sobre los valores más asentados. No podemos obviar las acusaciones de aislacionismo cultural y político vertidas hacia el informalismo desde el momento de su reconocimiento internacional. Los intentos de Cirlot por encontrar cierta actitud nihilista que deseaba un nuevo orden entre las relaciones del hombre y su entorno "cósmico" ⁵⁸ no hicieron referencia a la actitud del grupo como tal sino a sus obras, e infravalorando, en nuestra opinión, sus principios y posicionamientos ideológicos. La experiencia vivida con el Paso, cuanto menos, influyó en la posición del público y la crítica ante el evento vasco y, por tanto, su incidencia, significación inmediata y posterior. Entendemos que, aunque no existiese un posicionamiento explícito frente al Régimen o contra él en el grupo de los informalistas madrileños, no implica que no existiese posicionamiento ético, moral y social, con evidentes connotaciones políticas que también estuvieron presentes durante los encuentros de Pamplona y se explicitaron con posterioridad en los conceptualismos españoles, especialmente por su falta de interés ante actitudes ya experimentadas y rechazadas en la experiencia informalista madrileña. La existencia de El Paso, sus acciones y su relación con el Régimen, incidió en la forma referencial en que los conceptualismos en España enfrentaran la implicación

⁵⁸ Cirlot, J. E. (1961, 12 de enero). Ideología del Informalismo. *Correo de las artes*, nº 29.

socio-política e incluso ético-moral del arte y de los artistas, críticos e historiadores fuera del ámbito catalán, pero no podemos dejar de intuir que fue la experiencia de El Paso la que tradujo el «marcado carácter político presente básicamente en Valencia y Madrid»⁵⁹ en un conceptualismo madrileño donde « (...) las reflexiones sobre arte se llevaban a cabo desde la teoría estética, mientras que en Barcelona la práctica se anteponía a la teoría y ante todo imperaba el carácter experimental»⁶⁰. Y aun habiendo señalado todos estos parámetros, no podemos obviar las dificultades que la lectura del conceptual, desarrollada por Pilar Parcerisas, ofrece en la historiografía del conceptual en nuestro país y que explicitaremos en *El deseo, el poder y la supervivencia* del capítulo segundo.

El Paso puso sobre la mesa la posibilidad de partir de postulados éticos, morales y sociales, incluso políticos diríamos nosotros, al igual que lo hicieron los artistas organizadores de los Encuentros de Pamplona. Pero ambos terminaron vinculados de una u otra forma al comercio y al consumo, económico o museístico. Contamos con dos parámetros, la acción política y la función crítica que el arte de vanguardia ha ejercido en nuestro país y el interés político de instaurar una narración que diera testimonio de normalidad democrática. Ha sido necesario redactar una historiografía que convirtiera el objeto artístico en objeto de mercado

⁵⁹ Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*. (pp. 282-323). Madrid: Akal. (Colección arte y estética No. 21).

⁶⁰ P. Parcerisas; op.cit, p. 282-323.

para justificar un arte que no aspira a la revolución, y con ello se han realizado lecturas incompletas de lo acontecido, confirmando, como ya hemos advertido, la elaboración de un modelo historiográfico inválido y, por tanto, que ha impedido hasta el momento hacer una lectura contrastada de lo sucedido entre la fundación del grupo El Paso y los primeros trabajos conceptuales dentro de nuestra frontera. Nuestra tesis pretende, desde el análisis comparativo de las acciones y propuestas artísticas enmarcadas en su período histórico, aportar las bases de esa lectura contrastada tan necesaria para cimentar la comprensión de nuestro panorama artístico actual.

España fuera de España.

La institucionalización artística, Bienales

La interacción entre crítica de arte y creatividad artística que los críticos protagonizaron a partir del advenimiento de las vanguardias históricas, como ya

hemos visto al comienzo del presente capítulo, fue una de las intervenciones más significativas en el proceso de institucionalización del arte tras la eclosión de las novedades estéticas acontecidas en la primera mitad del siglo XX en el marco de las vanguardias históricas.

A ello se suman las exposiciones Nacionales de Bella Artes y las Bienales, que surgieron al margen del interés de cierto sector hacia la internacionalización del panorama artístico español, pero que sin embargo fueron el comienzo, desde instancias oficiales, de dicha internacionalización en contra del mundo artístico oficial y, al margen de éste, desde sectores minoritarios de la cultura artística oficial. Realmente la I Bienal Hispanoamericana de los años cincuenta ya había sido una apuesta definitiva del Régimen por utilizar el arte renovador como propaganda a su favor en el extranjero, desplazando definitivamente a los artistas academicistas y vinculándose a la "tradición española" que analizamos en *El pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero. En la III y última Bienal Hispanoamericana, de 1955, se aumentó la presencia de la abstracción española en el extranjero desde organismos más o menos institucionales, culminando en la XXIX Bienal de Venecia, de 1958, donde la representación española sirvió para consagrar la nueva pintura española frente a la crítica internacional⁶¹.

⁶¹ Sánchez-Oms, M. (2012). Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: Reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* nº 19. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=674> [2013, 15 de octubre].



Indiscutiblemente, la institucionalización del nuevo arte español a finales de la década de los cincuenta tuvo lugar a través de las Bienales, fundamentalmente la celebrada en Venecia en 1958, y ello fue debido, en nuestra opinión, a dos hechos diferenciales: por una parte, la representación española se consagró frente a la crítica internacional y, por otra, el Régimen fagocitó mediáticamente dicha consagración,

atribuyéndosela como propia y vinculándola a las constantes típicas repetidamente aludidas acerca del arte español y la tradición española más goyesca. A dicha fagocitación contribuyó la crítica, que, esencialmente conservadora, elaboró una relectura de la modernidad española y de la conceptualización propia del arte abstracto, con el fin de que no pudiese entrar en contradicción con los principios ideológicos impuestos a partir de 1939. En definitiva, las lecturas de lo sucedido, continúan envueltas, por asunción o por negación, entre principios ideológicos de todo tipo, tanto artísticos como políticos.

Al afrontar un hecho que permanece enmarañado, como resulta de las sucesivas lecturas históricas de una época aún demasiado cercana, no olvidemos que aún no está resuelto en nuestro país el asunto de la memoria histórica, encontramos en España un régimen dictatorial que, desde 1955, y ya a partir del primer Congreso de Arte Abstracto de Santander en 1953, encontró ventajoso mostrar la nueva vanguardia como imagen de su modernidad de cara al exterior por su carácter austero y de más abiertas posibilidades de lectura, así como en su vertiente más informalista por cuanto tiene de espiritual y por tanto de mayor cercanía a la religiosidad católica imperante⁶².

⁶² Citado en ocasiones como Curso y otras, siendo el caso del Museo Reina Sofía, como Congreso, nos interesamos por los aspectos que Vergniolle Delalle define: «(...) El colofón de toda esta acción pedagógica está en la Universidad de Verano de Santander en 1953, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, creada en 1945 para los estudiantes extranjeros en el marco de la política exterior voluntarista desplegada durante los años de aislamiento y que depende del Instituto de Cultura Hispánica. El nuevo director del reciente Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, José Luis Fernández del Amo, es el encargado de dirigir los cursos de verano de ese año y en concreto de organizar un ciclo de conferencias y debates sobre los problemas del arte contemporáneo. El conjunto de las manifestaciones previstas se titula Primer Congreso de Arte Abstracto. (...) Como el título indica, el tema central es nada menos que lo que la Escuela de Altamira no pudo conseguir cuatro años antes: la promoción oficial del arte abstracto». Delalle, M. V. (2008). *La palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo* (Vol. 18). Valencia: Universitat de València.



Figura 45. Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Abstracto 1953, Santander. Archivo de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Valeriano Bozal y Tomás Llorens afirman que, desde la Bienal de 1976, la pintura informalista se presentaba como una prueba de que «la imagen de esfuerzo cultural realizado durante el período republicano siguió vigente, míticamente, como punto de referencia sin el cual toda comprensión de la recuperación del vanguardismo bajo la dictadura sería imposible»⁶³. La misma crítica que suscribe el apoyo a la vanguardia, recuperadora durante la dictadura del esfuerzo cultural realizado en la República, la mantendrá despolitizada, al centrarse en reivindicarla por su mayor libertad artística e intensidad expresiva, espiritual y de vocación internacionalizadora. Unos artistas que en sus escritos plantean el informalismo como la ruptura con los últimos reductos del humanismo clásico, y un proceso de renovación realizado sobre las verdaderas esencias de la pintura española de todos

⁶³ Bozal, V. y Llorens, T. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* (p. 13). Barcelona: Gustavo Gili.

los tiempos, de clara interpretación dramática, cuya obra opta por la despolitización, el sentimiento, la expresión directa y el gesto como vínculo protagonista entre el autor y su obra; son artistas nacidos en torno a la contienda y formados, de forma autodidacta o no, durante el franquismo y en su mayoría dentro del país y que optan por adscribirse a un abstracto que ya posee fuerza y recorrido fuera de nuestras fronteras, pero que en la versión nacional retorna a las fuentes de la salud espiritual. Juan Eduardo Cirlot afirma que el informalismo «como mutación frente a lo abstracto» tiene dos opciones, recuperar «las fuentes de salud espiritual» o dejarse caer en la «pendiente de las supresiones» que, según indica él mismo, conduciría al nihilismo⁶⁴; con respecto a esta afirmación Julián Díaz Sánchez indica que fue la crítica quien se encargó de interpretar el informalismo en la primera dirección⁶⁵, pero nosotros distinguimos entre lo que la crítica interpretó, lo que ocurrió con El Paso como grupo, y su influencia en el conceptual posterior dentro de nuestras fronteras, aspecto que trataremos en el apartado *Conceptualismo de autor: Isidoro Valcárcel Sánchez Medina*. En esta descripción insistimos, no podemos adjudicar al grupo El Paso el papel de representantes del informalismo, puesto que sus acciones como grupo no se encaminaron a ello como venimos afirmando a lo largo de todo el estudio.

⁶⁴ Cirlot, J. E. (1958). La verdad y la máscara del arte nuevo. Respuesta a unos interrogantes sobre el arte del siglo XX. *La Estafeta Literaria*, nº 155, pp. 8-9.

⁶⁵ Díaz-Sánchez, J. (2002). Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra. *Archivo español de arte*, 75 nº 297, pp. 39-50.

El hecho de que varios miembros de El Paso acudieran a las Bienales seleccionados desde el Régimen les costó a corto, medio y largo plazo, fuertes críticas de quienes reivindicaban una mayor actitud crítica por parte de los artistas frente a la situación política del país. Sin embargo su presencia en las Bienales no fue consecuencia directa de su pertenencia al grupo, ni siquiera gracias a ella, ni tampoco fue consecuencia de su adscripción más o menos asumida por cada uno al informalismo. Las razones que les llevaron a estar en las Bienales fueron variadas, diferentes y sobre todo achacables a su quehacer artístico individual. Es cierto que a alguno de los miembros le sirvió para acceder a contactos que ya manejaban otros del grupo, pero no es menos cierto que prácticamente todos ellos se han mantenido en el tiempo por sí mismos. Como hemos defendido en el apartado *Grupo, colectivo, movimiento, o manifiesto*, en ningún momento el grupo se constituyó en defensa del informalismo ni se identificó con él. Tampoco sus miembros mantuvieron adscripción a corriente alguna y muchos de ellos ni siquiera permanecieron mucho tiempo en el grupo.

Ciertamente, los artistas que firmaron el manifiesto fundacional en 1957 no lo hicieron para enfrentarse contra las convenciones del sistema, sino para abrirse paso o mejor dicho abrir paso al arte español emergente, en el ámbito artístico

nacional e internacional. Este es el motivo por el que se mantuvo disparidad de estilos en las exposiciones colectivas, no solo de El Paso, manteniendo como nexo otros motivos distintos al estilo. Quizá también fue este el motivo por el que varios de los firmantes del manifiesto abandonaron el grupo a los pocos meses de su adscripción; o por el que intereses individuales subyacentes les llevasen a aceptar el marco de logros institucionales, con el fin último de poder confirmar un nuevo arte nacional que fortaleciese la permanencia del abstracto. Lo que a nuestro entender resulta evidente es que el grupo madrileño se diferenció en el planteamiento de su formación, que no tuvo en cuenta la forma ni el fondo de las obras de sus integrantes, se diferenció en su composición al aglutinar a artistas con experiencias previas e importantes carreras, se diferenció al querer integrar a escritores, músicos, arquitectos y críticos, sin definir ninguna tendencia concreta al tiempo que aludía constantemente, en su teoría y en su práctica, a sus orígenes individuales y a la internacionalización del arte español en su conjunto. Esta diferenciación se mantiene incluso con otros coetáneos, fundamentalmente catalanes, y preconizan la huella que marcará la especialidad del conceptualismo madrileño en el momento en que Tàpies mantenía la polémica con el "Arte conceptual aquí" a raíz de los encuentros de Pamplona⁶⁶.

- ⁶⁶ Tàpies, A. (1973, 14 de marzo). Arte Conceptual aquí. *La Vanguardia Española*. Suplemento gráfico, p. 13.
- Tàpies, A. (1973, 17 de marzo). Arte conceptual aquí. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p. 28
- Portabella, P. (1973, 19 de mayo). Arte conceptual y Antoni Tàpies. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p. 30
- Tàpies, A. (1973, 26 de mayo). Arte conceptual nuevo. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p. 30
- Abad, F. et al. (1973, 7 de junio). Arte conceptual nuevo. *La Vanguardia española*, p. 32. (Incluidos en el apéndice).

En referencia a dicha polémica es importante destacar que, a pesar de que la publicación de Pilar Parcerisas titulada *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964/1980* ha resultado documento básico en nuestro trabajo por la abundante información historiográfica recogida, manifestamos contrariedad ante la visión de una historiadora formada en Barcelona, cuyo recorrido difiere cierta inclinación nacionalista y que consolida sus valoraciones o puntos de vista desde el ámbito catalán y hacia él mismo. De esta forma y aunque establece los períodos preconceptual y conceptual como los períodos comprendidos entre la irrupción de la Nueva Generación (1967), los encuentros de Pamplona (1972) y los nuevos comportamientos artísticos (1974) ⁶⁷ determinando la institucionalización del conceptual en referencia inicial y terminal a eventos realizados en el ámbito madrileño, termina definiendo el Arte Conceptual Español como el resultado de la implicación de artistas madrileños individuales, concretamente Alberto Corazón, Tino Calabuig, Nacho Criado, Paz Muro, Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer, Esther Torrego, Luis Muro y con posterioridad Concha Jerez: en total nueve artistas más el grupo Zaj; con el movimiento catalán, supuestamente más potente por la existencia del Grup de Treball, constituido en la V Universitat Catalana d'Estiu de Prada y compuesto por Abad, Benito, Mercader,

⁶⁷ Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980* (pp. 282-323). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

Muntadas, Portabella y Santos: solo se mencionan siete artistas⁶⁸. Además de encontrar que la autora nombra más artistas madrileños que catalanes, aportamos a continuación una selección de obras que permiten descubrir la continuidad de los artistas madrileños respecto a los presupuestos desarrollados técnica y conceptualmente por el Paso de forma diferencial y más contundente que los catalanes.

Insistimos en encontrar la suficiente fuerza para dotar de identidad propia al conceptual desarrollado en la capital del país, identidad constituida principalmente por la capacidad de asimilar el materialismo desarrollado en la pintura matérica procesual desarrollada por los artistas de El Paso, junto con el resto de características ya descritas, tanto formales como conceptuales: «el monocromatismo, las condensaciones de materia, la desgarrada angustia existencial, las espirales formales y conceptuales, la repetición y la gestualidad expresiva», junto con la actitud de compromiso caracterizada con una mayor cercanía social, menor implicación política antifranquista y, sobre todo, el deseo último de intervenir como agente transformador. Es esta última característica la más determinante, dado que la asimilación del materialismo resulta menos evidente de lo que en un principio habíamos planteado.

⁶⁸ Gonzalez, A. (dir.) [1995]. *El arte experimental en España en la década de los setenta*. [Tesina]. [en línea] Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.



Figura 46. Antonio Saura.
Multitud (1962).



Figura 47. Alberto Corazón. *Cortinas de vinilo serigrafiadas en la exposición Obra conceptual, pintura y escultura. 1968-2008*, (2008). Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), debajo detalle de la misma exposición.



Figura 48. Manolo Millares. *Calendario plástico nº2* (1951).





Figura 49. Manuel Rivera.
Metamorfosis Zegrí (1962)



Figura 51. Pablo Serrano.
Objeto para quemar (1959).

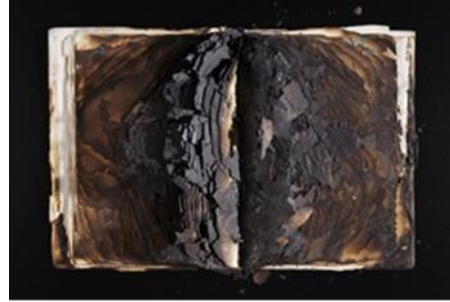


Figura 50. Paz Muro. *Libro quemado* (1973). El happening denominado *La prohibición agradece* (1972-1973), se dividía en varias partes. En una el público elaboró el Libro blanco geometría de la Paz y pidió que el contenido fuese leído en voz alta y a continuación, quemado por la artista.



Figura 52. Esther Ferrer. *Paisaje* 1997. Exposición: Del objeto a la performance y viceversa. Varillas metálicas con tijeras de equilibrio sobre soportes de hierro, suelo de viruta metálica.

Simón Marchán Fiz describe la necesidad de recuperar el valor del uso estético-social tanto de los objetos artísticos como de los nuevos medios o comportamientos, resaltando un «concepto de la práctica artística que pretende operar como fuerza creadora activa y social transformadora»⁶⁹ y creemos que la institucionalización artística que el Régimen, a través de las Bienales, ejerció con el informalismo y que, más tarde, han empezado a ejercer los museos con los comportamientos conceptuales que hoy inundan nuestro panorama artístico, han dejado finalmente visible que en ambos casos se dio la intención de binomio creación-acción y social-transformadora con lo que el mismo autor define como deseo por parte del grupo español de «ir más allá de los planteamientos tautológicos y autonomistas de la actividad artística».

La exhibición e institucionalización de obras concretas como *Plaza Mayor, Análisis de un espacio* (1970-1975) de Alberto Corazón entre otros, junto con otros artistas, en lo que en la misma línea se ha denominado “grupo de Madrid”, y la puesta en marcha de proyectos como *Desacuerdos*, apenas comienza a conformar las pautas que permitan institucionalizar las prácticas conceptuales de los setenta

⁶⁹ Marchán-Fiz, S. (1974). *Del Arte objetual al Arte de concepto: las artes plásticas desde 1960* (11a. ed.) (p. 439). Madrid: Akal.

por parte de las instituciones museísticas; puesto que ni siquiera contamos con la documentación de todo lo sucedido fuera o al margen de los circuitos institucionales.

Por nuestra parte intentamos aportar las que permitan reelaborar una historiografía fiable, que establezca las bases desde la continuidad, desde luego no lineal pero sí conceptual, en cuanto a la posición del artista y del arte en nuestra propia historia.



Figura 53. Alberto Corazón.
Plaza Mayor, análisis de un espacio⁷⁰ (1970-75).

70 Instalación formada por una impresión fotográfica sobre papel vegetal, libro heliograbado de 104 páginas, documento mecanografiado, 317 diapositivas 35 mm y 57 fotografías expuestas sobre atril de madera del proyecto abierto durante cinco años. Colaboraron Juan Manuel Bonet, Alberto Corazón, Miguel Gómez, Simón Marchan y Esther Torrego.

Nuestra contrariedad queda más patente al saber que el detonante de la creación del Grup de Treball fue la redacción de la contundente respuesta al escrito de Tapies que provoca esta reflexión; que el marcado como primigenio evento conceptual, y que no tuvo lugar en Madrid, "Encuentros de Pamplona" se pone en duda respecto a sus entramados políticos y que el grupo de artistas madrileños enmarcados en los conceptualismos, continuaron, y algunos continúan, mientras que el Grup de Treball se disolvió tras la muerte del dictador; y, lo que es más importante, que como Pilar Parcerisas reconoce, en Cataluña hubo una reacción más virulenta contra el conceptual por la presencia de Antoni Tàpies, artista de carácter, y una mayor participación por el potente posicionamiento político de izquierdas y comunista que se vinculó a la recuperación de la autonomía de Cataluña mientras que en Madrid se planteaba la utilidad del arte en un sentido más social.

Pilar Parcerisas analiza todos los parámetros que incidieron en el desarrollo del conceptualismo en Cataluña; nosotros pretendemos dar luz a los parámetros que incidieron en el desarrollo del conceptualismo en la escena madrileña y que relacionamos en este estudio con lo que El Paso recogió, planteó, realizó y provocó. Así pues no consideramos que el hecho de que los conceptuales agrupados en torno a la capital no se constituyesen como colectivo fuese resultado de una menor

potencia en su propuesta, no necesitamos crear el “grupo de Madrid”; sino el resultado de una experiencia previa en el aspecto político por un mayor control de el Régimen asentado en el mismo lugar geográfico, y en el aspecto artístico por un inicio de ruptura del aislamiento internacional dirigida y mediatizada indefectiblemente por el grupo junto a una experiencia de institucionalización intervenida por el Régimen que no dejó incólume a nadie. Mientras en Cataluña los artistas sentían la necesidad de expresar claramente, con sus obras o manifiestos, su rechazo a la situación política de forma vehemente mediante la práctica y el carácter experimental⁷¹, en Madrid primaba la reflexión crítica sobre teorías estéticas y el intento de no volver a ser vanguardia asimilable por la política.

Si la institucionalización del informalismo vino determinada por las Bienales, donde El Paso representa el pabellón Español, la puesta en común del Arte Conceptual como movimiento colectivo de cariz político tuvo lugar en base a lo acontecido en Granollers y a través de las reacciones a los Encuentros de Pamplona y, a nuestro entender, su institucionalización, como poéticas conceptuales o conceptualismos enraizados en las trayectorias individuales de quienes decidieron desarrollarlas tuvo lugar a partir de la IX Bienal de París en 1975, coincidente con la muerte de Franco y consiguientemente con el final de la dictadura. Entendemos que

⁷¹ Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980.* (pp. 282-323). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

el momento culmen de revisión, actualización e institucionalización de las prácticas conceptuales en España tuvo lugar en torno a Madrid, y fue reflejada en la exposición "Fuera de Formato" de 1983; aunque aún en ella se mantenga esa posición inconclusa ante la necesidad, expuesta por Jesús Carrillo Castillo, de situar las experiencias conceptuales junto a otras dinámicas de la vida madrileña y barcelonesa con las que estuvieran conectadas más allá del ámbito artístico y político y de la que hablamos con mayor dedicación en el apartado *El deseo, el poder y la supervivencia* del capítulo segundo. De dicha exposición destacamos la obra de Nacho Criado titulada *Pasaje en piscis*⁷².



Figura 54. Nacho Criado. *Pasaje en piscis* (1983). Instalación. Centro Villa de Madrid.

72 Proyecto para una instalación desde la reflexión personal y artística a lo largo de los años 70. Presentada de forma muy esquemática en el año 83. Sus formatos definitivos serán el videográfico y el de narración oral. Criado, N. [2007]. (No existe): [exposición], [en línea]. Madrid : Círculo de Bellas Artes Disponible en: http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/Nacho_Criado_%5BNo_existe%5D_%2848%29.pdf [2012, 27 de febrero].

Interpretamos esta, como una obra que termina de colocar la propuesta más allá de lo conceptual, en el ámbito de lo procesual, con la interpretación de una idea estética a partir del carácter activo y energético de los materiales. Creemos que esta es la materialidad heredada de la pintura matérica, donde la transfiguración estética de los mismos tiene lugar a través de sus modos de apariencia traduciendo el conceptual en procesual y desembocando en el minimalismo, proceso que desarrollamos más ampliamente en el apartado *El minimalismo en la España de lo exagerado* del capítulo segundo.

Un camino de ida y vuelta.

Anna María Guash, en 1997, señala tres características de los conceptuales madrileños, a principios de los setenta, que nos van a permitir establecer las primeras relaciones con lo que venimos redactando como las bases establecidas por El Paso. Las características que aparecen claramente redactadas por Anna María Guasch son:

«-(...) los más comprometidos políticamente y los más radicales desde el punto de vista de cuestionamiento del objeto.

-(...) se gestó en torno a artistas cuyo debate teórico tenía sus raíces en el Equipo 57 y en las investigaciones llevadas a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.

-(...) eran artistas que se sentían cercanos a lo conceptual, pero también al pòvera y al mìnimal, y a las manifestaciones de carácter procesual ligadas al arte de la tierra y al del cuerpo»⁷³.

Frente a estos datos podemos resaltar algunas características de los miembros de El Paso que ya hemos determinado en puntos anteriores:

- Su compromiso político, velado por la amenaza del régimen y no siempre presente de forma explícita en su obra.
- El constante cuestionamiento del objeto artístico, en pro de la acción y del gesto.
- La cercanía de la obra pictórica de sus miembros a los materiales naturales: tierras, maderas... y su especial vinculación al gesto corporal en el hacer, no tanto en el objeto artístico.

Aunque aparentemente, y debido al desarrollo que el informalismo tuvo en nuestro país, recordemos que El Paso nunca se identificó como grupo vinculado a

⁷³ Guasch, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995* (p. 220). Barcelona: Serbal.

ese ni a ningún otro estilo, el desarrollo comercial en el campo artístico que, de forma paralela a la consolidación de El Paso, tuvo lugar, provocó como consecuencia cierta asimilación parcial de lo que el movimiento estaba aportando. Se cayó en el tópico de la expresividad, el empaste, la densidad de color y el tenebrismo por encima de la conceptualización de hechos inmatereales y la visualización de procesos mentales que se estaban proponiendo. El mismo Antonio Saura declaraba en 1961:

«Está al orden del día el empleo sistemático de "nuevos materiales" (a veces tan antiguos como la vida misma), ocultándose el auténtico acto de pintar como expresión directa de la vida. Desgraciadamente el arte más reciente se ha dirigido hacia un abuso de la materia azarosa, y tal actitud ha abocado lamentablemente en una fórmula y en un manierismo". "...toda una gran parte del Art Action ha caído en una expresividad física tan desnuda como elemental, rozando lo atlético y lo deportivo. Hemos visto cómo pintores importantes se han convertido en fabricantes en serie de un tic nervioso, de una firma gratuita, incontrolada, inofensiva y decorativa»⁷⁴.

No era ese el aporte de El Paso, ellos mismos fueron conscientes de la desviación que el uso de materias en el cuadro suponía en el objetivo de su

⁷⁴ Saura, A. (1961). Carta abierta. *Acento cultural* / S.E.U.[Servicio Español Universitario], 12-13, p. 76.

compromiso con la creación. La presencia de El Paso en el conceptual no puede verse reducida únicamente, como intuimos al comenzar nuestra investigación, a la pintura matérica como formulación material y deberemos ampliar su concepción contemplando los procesos más que los objetos finales; en ese sentido, encontramos la relación entre la construcción-destrucción de presencias y ausencias de Pablo Serrano y la instalación de Isidoro Valcárcel Medina en los encuentros de Pamplona en el apartado *El informalismo formal, el conceptualismo informal* del segundo capítulo. Si bien es cierto que a partir del 1960 el arte compromiso adquirió un peso desproporcionado, tampoco el Paso planteaba una acción crítica con la realidad, sino como decía Manuel Millares, con el propio acto de la expresión artística:

«Mis desgarrados trapos – para bien de la esperanza – tienen su callejón y su salida erigidos en barricada, como lo tienen igualmente – por fortuna para el arte – todos los artistas de hoy que miran más a la grama que a las nubes. Y si hablo de un arte de explosión y de protesta, quiero decir de un modo apasionado de expresión que se destruye a sí mismo para construirse «ipso facto» de sus ruinas»⁷⁵.

Además de las relaciones ideológicas y coincidencias en pensamiento y acción, Juan Manuel Bonet en *El Paso después de El Paso* señala algunos hechos que

⁷⁵ Millares, M. (1961). Destrucción y construcción en mi pintura. *Acanto*, 12-13, p.75.

nos permiten reconocer amistosas relaciones entre movimientos y artistas conceptuales y miembros del grupo El Paso⁷⁶. Reproducimos la cita completa por su capacidad de destacar no solo el interés histórico de los hechos, sino también las relaciones humanas que implican y su carácter determinante en el análisis de los hechos sobre los que este trabajo intenta reflexionar:

«Alberto Greco, un argentino activísimo en el Madrid de la primera mitad de la década, realizaba *happenings* y pintaba *collages* que iban a ser uno de los «modelos para armar» de algunos de los jóvenes neofigurativos.

Con Greco, que celebró una individual en la primera temporada de Juana Mordó, colaboraron Millares, Ayllón y Saura, en cuyos respectivos archivos se conservan algunas de sus reliquias.

En 1965, Millares, Ayllón y Saura, en cuyos respectivos archivos se conservan algunas de sus reliquias. En 1965, Millares y Greco expusieron en Eurne unos objetos realizados conjuntamente. En la mencionada muestra de Eurne actuó el grupo musical ZAJ. También lo hizo, ese mismo año, en una individual de Millares en Lisboa.

La relación con ZAJ de Millares y de Chirino – en cuyo taller de San Sebastián de los Reyes se celebró, también en 1965, el primer Festival ZAJ - se puede explicar inicialmente por la vieja amistad de

⁷⁶ Rivière Ríos, H. (2012). Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística. *Anales De Historia Del Arte*, 0, pp. 421-436. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37473/36271> [2013, 22 de febrero]

ambos con Juan Hidalgo, nacido como ellos en Las Palmas, en los veinte, y como ellos en ruptura ya a finales de los cuarenta con el clima provinciano de su ciudad. Pero más allá de la anécdota biográfica, lo cierto es que tanto Millares como Chirino se identificaban, a mediados de los sesenta, con la voluntad de subversión estética manifestada por Hidalgo y Marchetti, próximos a la línea de *Fluxus* y adelantados del conceptualismo español. Indirectamente, Millares estaba además en contacto con los nouveaux realistes. El y Alberto Greco colaboraron en la revista *Kwy*, obra de Lourdes Castro y René Bertholo, dos portugueses de París»⁷⁷.

Los anclajes entre el grupo que nos ocupa y Zaj, nos interesan por los elementos de influencia que ambos pudieron desarrollar; con mayores miras encontramos en Alberto Greco la concreción de la evolución entre el informalismo y el conceptual. Es por tanto un artista determinante de nuestra tesis, por cuanto unifica en una sola evolución individual el recorrido que estamos conformando desde nuestro estudio, entre el informalismo y el conceptual.

El Paso se propuso activar la vanguardia vinculándola a la realidad para testificarla y transformarla, el mismo Millares afirmará en 1978 la existencia de esa vinculación y su influencia en el hacer artístico:

⁷⁷ Bonet, J. M. (1988). *El Paso después de El Paso en la colección de la Fundación Juan March: [exposición]*, 2 enero-30 junio 1988. Madrid y Cuenca: Fundación Juan March.

«Pero el arte ahora – y es lo que aquí interesa – deviene testimonio de la realidad; y lo que aquí se ve – o se juzga – no es la moral del arte, ni de la forma, ni del artista; se ve y se juzga esa realidad misma donde asoma lo moral o lo inmoral de una sociedad donde se vive»⁷⁸.

Llegados a este punto, definimos la lectura de un panorama que, a su vez, refleja la interacción cruzada entre dos núcleos principales con características y situaciones históricas diferenciales, Madrid y Barcelona, el desarrollo de respuestas, diferentes en forma y tiempo, emitidas por el arte en ambos lugares y, finalmente, la retroalimentación entre ambos espacios históricos, físicos y temporales y las obras y los artistas entre finales de los cincuenta y finales de los setenta. También en Barcelona se había fundado Dau al Set en 1948, liderado por Brossa y Cirlot en un primer momento, hasta 1951, y dirigida por Tharrats abriéndose a otros estilos hasta su disolución en el 1956, no se ciñó a la plástica y abordó otros terrenos como la poesía, la narrativa, el teatro, la música, la filosofía pero, como ya hemos resaltado en varios puntos de nuestro estudio, la historia no es lineal, ni temporal ni espacialmente, y tampoco consideramos válida una historiografía del arte ajena a los sucesos históricos y a las identidades propias, adhiriéndonos a la necesidad de

⁷⁸ Millares, M. (1978). El homúnculo en la pintura actual. *Cuadernos Guadalupe*, 20, pp. 66-76. Madrid: Rayuela.

seguir las recomendaciones de Jesús Carrillo Castillo, en *Amnesia y Desacuerdos*, cuando afirma:

«Las líneas que pueden seguir investigaciones son muchas (...) Se me ocurre que sería interesante situar las experiencias conceptuales junto a otras dinámicas de la vida madrileña y barcelonesa con las que estuvieran conectadas, más allá del ámbito mundo del arte o de las posiciones políticas más usuales, dando protagonismo a la ciudad y a la superposición de experiencias en un período de intensos cambios»⁷⁹.

Recientemente Juan Hidalgo declaraba: «El mensaje de Zaj, como todo lo difícil, fue siempre político. Éramos el Podemos del arte (...) pues porque en aquellos años, como ahora, estábamos en la mierda. Y entonces, como ahora, había un grupo de gente joven luchando por aclarar las cosas desde una perspectiva política, social, cultural...»⁸⁰. El lenguaje que movió al primer ZAJ huía de lo establecido, con la misma intencionalidad que planteaba El Paso, pero con la conciencia clara de disolver más que construir, como había planteado el grupo, lo que el régimen ya había institucionalizado. Una situación que, ciertamente, mantiene múltiples vínculos con la actual. Además, la respuesta artística en ambas regiones, Madrid y Barcelona, fue distinta porque los condicionamientos sociopolíticos y económicos también lo

⁷⁹ Carrillo-Castillo, J. (2009). *Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo. Arte y Políticas de Identidad*, 1, pp. 1-22.

⁸⁰ Lucas, A. (2014, 19 de noviembre). Zaj, el arte como rebeldía. *El Mundo Cultura-ARTE*, [en línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/19/546baa1be2704ed45a8b457e.html> [2015, 27 de febrero].

fueron. Creemos necesario considerar que junto a las diversas formas de represión vividas en el país entre 1939 y 1975, se añadió en Cataluña, en el País Vasco y en Asturias un intento de minorización cultural que pretendía hacer menos notable su específica personalidad, estando Barcelona mucho más cerca de la frontera y mucho más industrializada recibió por ello mayor flujo de inmigración e información.



Figura 55. Juan Hidalgo, Leopoldo La Rosa, Walter Marchetti y Jonh Cage en el Club Internazionale Universitario de Milán, 1959.

Entre otros sucesos, en el invierno 1956-57, se produjo en Barcelona una protesta ciudadana con la segunda huelga de los transportes donde se contó con el

apoyo del mundo intelectual, fundamentalmente de la política, la historia y la literatura, como Jaume Vicens Vives, Josep Benet, Maurici Serrahima, Edmon Vallès, Santiago Nadal, Salvador Millet o Rafael Tasis⁸¹. La población madrileña se solidarizó con ese boicot pero con mucha menos fuerza; no hubo participación abierta del mundo intelectual hasta las revueltas estudiantiles en 1968 y, aún entonces, el compromiso no incluía la lucha nacionalista⁸².



Figura 56. Manifestación de estudiantes en Barcelona en 1957 para apoyar la huelga del transporte.



Figura 57. Manifestación tras el recital de Raimon, 18 de mayo de 1968. Archivo Central Complutense de Madrid.

⁸¹ Fabre, J., Ribas, A., & Huertas, J.M. (1978) *Vint anys de resistència catalana : 1939-1959*. Barcelona: La Magrana.

⁸² Sin embargo, las movilizaciones terminaron con un herido falangista que tuvo la respuesta inmediata de las fuerzas del orden público, ordenando la descarga y el cierre de la Universidad, aunque afortunadamente sin la represión que pedían los falangistas.

En Asturias se sucedieron las huelgas mineras desde 1957, y fue en 1962 cuando se desarrolló la tercera y más importante, pero en otros lugares, sobre todo aquellos de mayor desarrollo industrial en el norte del país, las protestas se

multiplicaban. En realidad, el conflicto principal lo producían los bajos salarios, en una sociedad que ya era de consumo y pretendía no ser liberal. Es decir, El Paso se constituye en Madrid con una menor presión directa, puesto que ya no existe identidad que defender, y sin embargo se identifica en la "tradición española" de la que hablaremos en *El pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero, y se desenvuelve en el mismo contexto, con el que establecemos total paralelismo, en que Franco había expresado en privado que la Falange era una "propaganda claqué", necesaria para empezar el aplauso y que otros lo sigan, según afirma Tusell⁸³, y a la que deseaba otorgar un puesto estable en el sistema porque cumplía funciones indispensables para la supervivencia de la monarquía, o la instaba a no permanecer anclada en el pasado «en política no se puede ser estacionario (...) no podemos permanecer estáticos en el pasado (...) estamos haciendo la revolución, revisaremos todo lo que haga falta»⁸⁴.

En el fondo no era cuestión de ideología, Franco necesitaba su inserción en la Comunidad Económica Europea ante los graves problemas que se estaban desarrollando en el país a nivel socioeconómico y, para ello, la imagen liberal hacia el exterior era fundamental, Madrid era el lugar más representativo de la centralidad y con menos identidad diferencial con respecto a lo que se pretendía, un país

⁸³ According to a memorandum of Antonio Garrigues to Martín Artajo, Jan. 8, 1957, Franco had once told Garrigues: "You must understand that for me the Movement is like a claqué. Have you not observed that when there is a big crowd it's necessary to have a few start the applause so that the others will follow? Well, that is more or less show I understand the purpose of the Movement".
Payne, S. G. (1987) *The Franco Regime, 1936-1975* (p.444).
Madison, Wis.: University of Wisconsin.

⁸⁴ España. Jefe del Estado (1939-1975: Franco) (1960) *Discursos y mensajes del Jefe del Estado: 1955-1959* (pp. 183-189). Madrid: Dirección General de Información: Publicaciones Españolas, (Gráf. Espejo).

totalitario. Así, presentar a los miembros del grupo el Paso para conseguir los aplausos del exterior, desde su adscripción a la modernidad, resulta equiparable a su planteamiento con respecto a la Falange. En el fondo se trataba del mismo objetivo y la misma fórmula.

Este es el panorama histórico de grandes líneas políticas en el que El Paso firma su manifiesto, pero, paralelo a ello, en la sociedad se vive el intento de mejorar la situación de pobreza económica con múltiples movimientos sociales y no sólo políticos, muchos de ellos derivados de la sociedad católica, y vincularse a la nueva sociedad de consumo, como ya dijimos. La realidad resulta ciertamente compleja, y valoramos la necesidad de realizar un análisis bajo todos los parámetros, puesto que las interrelaciones establecidas entre los mismos, son determinantes. Con todo lo expuesto nos sentimos incapaces de mantener nuestro trabajo vinculado a esa historiografía de confrontaciones con el internacional y llena de amnesias de la que hablaremos en *El deseo, el poder y la supervivencia* del capítulo segundo, considerando este trabajo como la antesala de lo que debería ser una investigación más profunda desde las claves de Jesús Carrillo Castillo citadas con anterioridad.

La España en el exilio

Son tantos los artistas españoles exiliados por diferentes motivos, políticos, económicos, familiares o formativo-profesionales, que resultaría imposible analizar lo sucedido en el panorama artístico y cultural del país sin contemplar dicho fenómeno. Tanto por su influencia en la historia del arte nacional, y sus relaciones entre provincias, como por su influencia innegable en la historiografía desarrollada al respecto. Pocas historiografías han contemplado el asunto de forma detallada, quizá como afirma Miguel Cabañas Bravo por «la escasez de investigaciones y estudios profundos al respecto»⁸⁵. Analizando detalladamente su estudio *El exilio en el Arte Español del siglo XX*, y desde su perspectiva, asentada en el convencimiento por nosotros compartido, de que la movilidad entre las fronteras con Portugal y Francia fueron el comienzo de estos movimientos a finales del siglo XIX, no podemos dejar de mencionar dos figuras relevantes como fueron Goya y Picasso. Dos artistas que aparecen dibujados en la historiografía de nuestro país como encarnación de lo que se ha dado en llamar la España Negra y más tarde la tradición española, y con la que posteriormente se identificaron algunos integrantes de El Grupo El Paso. Sin embargo en *El pasado, fuerza y pasión* del tercer capítulo, analizamos con detalle la

⁸⁵ Cabañas Bravo, M. (2001). El exilio en el Arte Español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de Artistas del Exilio Republicano (pp.287-315) EN Cabañas Bravo, M. (coord.). *El arte español del siglo XX : su perspectiva al final del milenio*: [actas de las X Jornadas de Arte : Madrid, 20-23 de noviembre de 2000]. Madrid: CSIC, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte.

significación del término, su origen histórico, y lo que es más importante la realidad de su presencia en el arte español, especialmente en el informalismo madrileño, frente a las necesidades de fomentar una imagen de España en el exterior útil para otros intereses.

En un estudio ya citado, Miguel Cabañas Bravo se refiere a otro cierto grupo de artistas que no volvieron y generaron, especialmente fuera de Europa, lo que denomina "arte español transterrado" donde encuentra la existencia de dos posicionamientos por parte de los artistas emigrados, los partidarios del acercamiento al arte del país de recepción y los partidarios de las aproximaciones a los lenguajes de la vanguardia internacional. Por ende, la existencia de dichos grupos también exportó el desarrollo vivenciado durante su formación o su desarrollo profesional, al tiempo que lo recibido del nuevo país modificó su evolución hacia trayectorias difíciles de imaginar de haber continuado en España y en definitiva contempla «el exilio provocado por la guerra civil como un historia de expansión y enriquecimiento, no de mengua, de nuestro arte español contemporáneo»⁸⁶, sin olvidar que su situación les llevó a abandonar mucho más rápida y fácilmente el apego a la figuración al tiempo que les imbuía la preocupación política y social en toda su producción.

⁸⁶ Cabañas Bravo, M.;
op. cit., p. 302.

Los puntos de destino de los artistas fueron muchos, pero en líneas generales destacan dos: Latinoamérica y Francia. En Francia se celebró la tercera exposición de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes de Toulouse entre el 24 de junio y el 3 de julio de 1958. No dudamos que el éxodo producido en nuestro país por la guerra civil, y no olvidemos que se extendió más allá de la finalización de la contienda, alcanzó sobre todo a los creadores más comprometidos con ideales éticos y políticos al margen de su actividad creativa.



Es lógico deducir que, en los años siguientes, se produjese en nuestro país cierta escasez de artistas que sirvieran de maestros, o simplemente de ejemplo, de

cierto tipo de compromiso político a través del arte. Las diferencias entre provincias también pudo influir en la diferencia y número de artistas que mantuviesen esa participación en las distintas regiones, como ya reflejamos a lo largo de nuestro estudio respecto a Barcelona y Madrid. No olvidemos que además de la emigración fuera de las fronteras existe otro movimiento dentro del país, tanto por motivos económicos como políticos como sobre todo culturales, de estudios o de vinculación al centro donde se podía acceder a una dinámica cultural mínimamente activa, todos ellos tendentes a concentrar los desarrollos culturales y artísticos en las dos grandes ciudades representativas de la capital política, Madrid, y la industrial, Barcelona.

Las figuras del exilio de la posguerra en Francia volvieron y se integraron en el país mucho antes que quienes se exiliaron en América o más lejos, además la segunda guerra mundial extendió el fenómeno a toda Europa de forma que muchos hubieron de regresar antes de los cincuenta o emigrar definitivamente. Aquellos que abandonaron el país entre los cincuenta y los sesenta como Saura y Feito o Tàpies no pueden incluirse en ese concepto de exilio, más cuando su movilidad por toda Europa protagonizó no tanto la imagen del país al otro lado de las fronteras como la verdadera constitución de una cultura más internacionalizada según hemos visto a lo

largo del presente capítulo. La mayor parte de los artistas que integraron El Paso habían vivido dos o más años antes en París y/o establecido contacto con los artistas españoles residentes allí, sabemos entonces que no solo los artistas españoles habían tenido contacto con el movimiento internacional de las vanguardias, sino, y es más importante para nuestro estudio, los artistas españoles debieron transportar fuera de las fronteras algo de lo que pasaba en el ámbito artístico nacional y por tanto influir o preparar para lo que tuvo lugar apoyado por la selección del grupo que acudió a la Bienal de Venecia.

Es significativo el caso de Pablo Serrano, miembro fundador de El Paso recién llegado de Uruguay con una ya reconocida trayectoria y que abandonó el grupo en verano de 1957, recién publicado el manifiesto fundacional del grupo. Hoy no podemos asegurar los motivos para tan pronto abandono, En *Manual del Arte Español*⁸⁷ afirman sus autores que abandonó el grupo «apenas vio que la cuestión estética se embarraba con la ideológica», algún autor de poco prestigio señala que su obra no podía comprometerse más que consigo misma, Martín Chirino sin embargo apunta en la entrevista realizada por Javier Tusell que «Algunos tenían esa sensación de que Juana Francés no era una artista adecuada para ser miembro del grupo. Y ahí hubo una primera disensión, y a partir de eso se creó una especie de

⁸⁷ Bendala Galán, M. [et al.] (2003) *Manual de arte español: introducción al arte español*. Madrid: Silex.

tensión y deciden que Juana Francés no esté. Y entonces claro, Pablo Serrano también se sintió mal y entonces abandonó el grupo El Paso»⁸⁸. En cualquier caso no disponemos de una información directa del autor y el apunte de Martín Chirino, según cuenta él mismo en la entrevista, nace de la información que recibe de Saura sobre lo sucedido puesto que él aún no pertenecía al grupo y su principal vínculo era Manuel Millares. Así nos resulta imposible estudiar las posibles implicaciones que tuviera la experiencia de Pablo Serrano en Sudamérica respecto al compromiso político o cultural del artista e incluso su relación de exiliado con el país de acogida y su influencia en las relaciones que mantuvo con el grupo, aunque sabemos que casi un año después de que abandonaran Juana Francés, Pablo Serrano, Antonio Suarez y Manuel Rivera, entran Martín Chirino en febrero y Manuel Viola en mayo; el primero militante del Partido Comunista y el segundo exiliado en Francia hasta 1949 tras su participación engrosando las filas milicianas del Partido Obrero de Unificación Marxista en el bando republicano.

En cuanto a la influencia de los españoles exiliados, o la imagen que de España se construyó entre otras influencias a través de ellos como analizaremos en *El pasado, fuerza y pasión*, en el desarrollo de las prácticas artísticas entre finales de

⁸⁸ Tusell, J. (2002). Entrevista a Martín Chirino. EN *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero - 7 abril 2002 (pp. 125-126). Madrid: Centro Cultural de la Villa.

⁸⁹ «En los años 70, comenzó siendo pionera en estas recuperaciones la Galería Theo de Madrid, que presentó en enero de 1970 la muestra “Artistas españoles de la Escuela de París”, con obra de (...) (v. CASSOU, Jean y CHUECA, Fernando: (textos): Artistas españoles de la Escuela de París, Madrid, Galería Theo, Enero 1970). Paralelamente se continuaba la recuperación a través de individuales de algunos de estos artistas, ya fueran vivos como Baltasar Lobo, sobre quien celebró una muestra el Museo de Arte Contemporáneo en 1960 y la Galería Theo en 1970 (*Baltasar Lobo*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, Octubre 1960; y AMÓN, Santiago y CANEJA, Juan Manuel (textos): *Lobo*, Madrid, Galería Theo, 2-Marzo/2-Abril 1970) o Antoni Clavé, que en 1957 restableció su contacto con

1959 y principios de 1970 y dado que en ese período lentamente se recuperó dentro del país el desarrollo de los artistas españoles fuera de las fronteras⁸⁹, creemos imprescindible valorar la emigración de los artistas y miembros destacados de la cultura española como consecuencia de la guerra civil, en cuanto generaron una imagen del país en el extranjero al tiempo de dejar a las nuevas generaciones de artistas sin una parte de ejemplos o maestros, aquellos que hubiesen aportado la implicación más activa entre arte y sociedad, esencialmente en el aspecto político. Incluso debemos valorar la influencia que debió tener en los jóvenes artista de la posguerra, aquellos que firmaron el manifiesto de El Paso casi veinte años después, la posición, interpretación intencionada o silenciamiento de la obra y actitud de los artistas más comprometidos en el exilio.

Sin olvidar que consideramos las declaraciones de los artistas como una fuente subjetiva de información en tanto no se pueden generalizar sus afirmaciones al resto de artistas, ni incluso podemos asegurar que en otra declaración cambien su valoración y lleguen a contradecirse, Rafael Canogar afirma que algunos miembros de El Paso, especialmente los más jóvenes y poniéndose él mismo por ejemplo, «No tuvimos en mi caso, una formación política»⁹⁰, y hace referencia a la actitud visceral de su padre al hablar de la guerra civil, es evidente que esa experiencia también fue

Barcelona a través de la Sala Gaspar (v. *Veinticinco años de pintura de Antoni Clavé*, Barcelona, Sala Gaspar, Mayo 1960; y SEGHERS, Pierre: *Antoni Clavé*, Barcelona, Sala Gaspar, Junio 1970), o, incluso, desde instituciones oficiales en casos como Alberto, fallecido en 1962 en Moscú (v. PICASSO, P; ALBERTI, R., NERUDA, P. y ALBERTO (textos): *Alberto Sánchez*, Madrid, MEAC; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Barcelona, Salón Tinell, 1970)». Cabañas Bravo, M. (2001). El exilio en el Arte Español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de Artistas del Exilio Republicano (p. 313) EN M. Cabañas Bravo (coord.). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*: [actas de las X Jornadas de Arte: Madrid, 20-23 de noviembre de 2000]. Madrid: CSIC, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte.

⁹⁰ Tusell, J. (2002). Entrevista a Rafael Canogar EN *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero - 7 abril 2002 (p. 123). Madrid: Centro Cultural de la Villa.

un aporte más para su final comprensión y posicionamiento respecto al compromiso político y de forma paralela debieron sucederse experiencias vitales similares que incidieron en los artistas del momento, todos ellos hijos de quienes vivieron el conflicto en primera persona pero no emigraron. Finalmente también consideramos importante valorar la sustitución de París por Nueva York tras el estallido de la segunda guerra mundial, por lo que tuvo de influencia en los artistas posteriores que miraron a Nueva York sin referentes ni contactos españoles, como no había ocurrido en Francia con la Escuela de París que aún sirvió de interpretación de lo que estaba sucediendo a nivel internacional a través de los ojos de Barcelona con la aparición de los conceptualismos. Respecto a ello habla Chirino en la misma entrevista diciendo que la referencia era París porque resultaba mucho más accesible por cercanía geográfica y por la existencia de contactos ya familiarizados o asentados allí, mientras que «(...) América la veíamos muy lejos», asegura también que fue a partir de 1959 cuando comienzan a acercarse los galeristas de Estados Unidos « (...) para recuperar el arte español»⁹¹, aunque no define qué entendían por arte español, qué imagen había de ello en el exterior ni como se había formado, avalando de esta forma nuestras conclusiones al respecto desarrolladas también en el apartado *El pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero.

⁹¹ Tusell, J. (2002). Entrevista a Martín Chirino. EN *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero - 7 abril 2002 (p. 126). Madrid: Centro Cultural de la Villa.

Esbozado este aspecto, nos enfrentamos a un estudio complejo que consideramos tan apasionante como imposible de abarcar en este trabajo, lo valoramos como un asunto a desarrollar en posteriores investigaciones pero sin dejar de recalcar en estas líneas su segura implicación en la forma en que se desarrolló la historia artística de nuestro país en las décadas que nos ocupan.

II

APROPIACIÓN Y DEMOCRACIA

Apropiación y técnica.

El informalismo formal, el conceptualismo informal

Venimos destacando la importancia de diferenciar entre los aspectos formales de las propuestas culturales o artísticas de los miembros de El Paso y los aspectos conceptuales de las mismas. Si es cierto que hemos encontrado relación entre la forma material en que se desarrollan las propuestas del grupo y la forma material de los primeros conceptuales madrileños, no es menos cierto que también encontramos cierta continuidad entre los aspectos conceptuales con los que se elaboran o se conciben las propuestas, y no solo en lo ya analizado del contenido del manifiesto, sino que destacamos en esta ocasión los interrogantes y las soluciones que los artistas aportaron con sus planteamientos creativos.

Cuando Pablo Serrano se plantea intervenir en el espacio cerrado de un cubo, desarrolla una propuesta que culminará en 1980 con la *quema del objeto nocturno* en la exposición antológica celebrada en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, y posteriormente en un espacio urbano, la plaza de España de Alcañiz (Teruel), el año siguiente⁹². En 1985, con motivo de la celebración de una exposición antológica de Pablo Serrano, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón de Madrid, se repitió el acto simbólico de la quema. Analizando el texto de Pablo Serrano, entenderemos que su propuesta es plenamente conceptual:

«El espíritu (...) también en esta materia pertenece a cada individuo; él es tiempo ilimitado. Tenemos consciencia de los espacios. Creemos en tiempo y espacio limitado. Nos hacemos, nos continuamos (tiempo y espacio ilimitado). Realizamos otro objeto extendiendo al infinito las características de él. Tomamos un cuerpo de materia si hacemos desaparecer el primer objeto y nos quedamos otro espacio”. PRESENCIA DE UNA AUSENCIA. (Pablo Serrano)»⁹³.

Diferenciamos dos propuestas, la intervención en un espacio estructurado muy definido, y por otra parte la necesidad de reflexionar una forma, un objeto que

⁹² Rojo, E.F (2013, 12 de febrero). “Presencia de una ausencia”. Pablo Serrano, en la Prosperidad (Madrid). [Mensaje en un blog]. Disponible en <https://urbancidades.wordpress.com/2013/02/12/presencia-de-una-ausencia-de-pablo-serrano-en-la-prosperidad-madrid/> [2014, 14 de mayo].

⁹³ Rojo, E.F; op. cit.

en su destrucción por el fuego, genera la construcción de un vacío. En la propuesta de Pablo Serrano, la quema se convierte en acto conceptual, y la destrucción, al igual que la intervención, produce un nuevo objeto artístico "inmaterial". En definitiva la quema es destrucción, mientras el vacío es construcción.

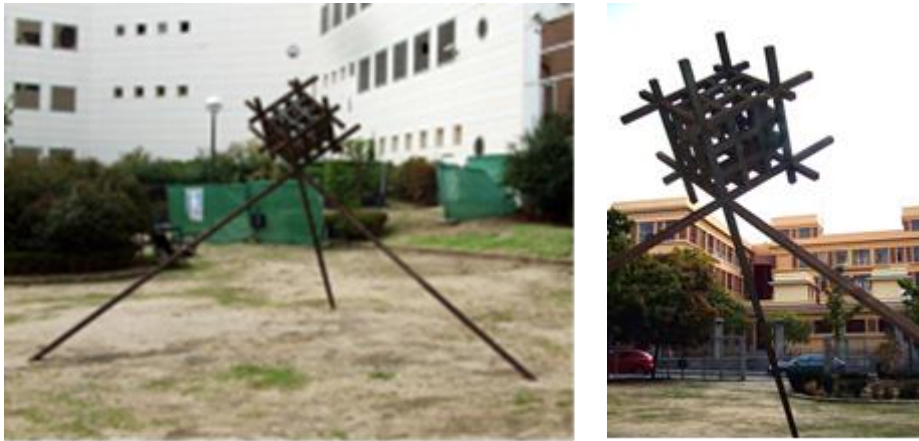


Figura 58. Serrano, Pablo. Presencia de una ausencia (estado actual)
(Foto: Rojo, E.F., 2012).

La propuesta de intervenir en los espacios está presente en un período de su obra que transcurre entre 1956 y 1963, la intervención se produce, formalmente, mediante líneas sobre estructuras geométricas sólidas. Finalmente terminará en la quema de 1980, pero el recorrido es consecuente y en él encontramos paralelismos con su coetáneo Isidoro Valcárcel Medina. En la primera serie de obras constructivas

que realiza Valcárcel Medina en 1962, *pinturas secuenciales*, aparece el tiempo y la medida como temas interrelacionados y constantes en su trabajo, lo finito y lo infinito se concretarán en sus instalaciones posteriores, al igual que su relación con la geometría. Resulta interesante aportar aquí la descripción que José Díaz Cuyás hace respecto a estas obras, que consideramos evolución de las propuestas de Pablo Serrano, y precursoras de las que el mismo Isidoro Valcárcel Medina continuará desarrollando *en estructuras tubulares*, de la que hablaremos a continuación:

«Dicho esto a sabiendas de que el tiempo, nuestro modo de entenderlo y programarlo, no es sino medida, y que sólo cuando se concibe como sustraído al cálculo se nos muestra como ese presente inmediato e infinito en el que siempre estamos ahí. En realidad, toda su obra, a pesar de su prolífica versatilidad, tendría como tarea la de señalar las paradojas que se producen entre ese tiempo cosificado y mensurable, ordenado socialmente, y esa otra temporalidad del devenir como un ahora permanente. Tomar las medidas del tiempo, esta podría ser una buena definición de su práctica. En la evolución de su obra pictórica durante los 60, que derivará del neoconcretismo a la construcción de ambientes o instalaciones, destaca el interés expreso que manifiesta por estas dos modalidades de la temporalidad: la

mensurable y la de un presente actual e inconmensurable. En aquel periodo de racionalización formal Valcárcel era muy consciente de las implicaciones temporales de la forma y el lugar: “el tiempo –sostiene– es un lugar geométrico”. (...) La acción de medir presupone un método de comparación basado en la lógica y en el sistema, su resultado permite una descripción precisa y objetiva del asunto o de la cosa, pero sólo como exterioridad. El arte basado en un hacer sistemático–como es propio del neoconcretismo o del minimalismo–supone una neutralización de la autoexpresividad del autor, sin embargo, el que no haya asuntos “interiores” que tratar no invalida su capacidad para describir. Medir no es sólo contar en el sentido numérico, sino también en el de relatar, en el de dar cuenta de las cosas con una figura cabal, en el de establecer las relaciones de “ajuste” entre las figuras de lo exterior –lo que en la época contribuirá al recurso obsesivo por la serie»⁹⁴.

Cuando Isidoro Valcárcel Medina participa en los Encuentro de Pamplona en 1972 con la instalación *estructuras tubulares* en un espacio urbano, una avenida peatonal en el centro de la ciudad, su propuesta, según él mismo afirma⁹⁵, es una propuesta “plástica”.

⁹⁴ Díaz-Cuyas, J. (2011). *The Everyday Fact as Peripety. Afterall* [En línea] : a journal of art, context and enquiry, 26. Disponible en: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/the-everyday-fact-as-peripety> [2015, 23 de marzo].

⁹⁵ Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A. (1994) Valcárcel Medina: La memoria propia, es la mejor fuente de documentación. *Sin Título* [issn: 1134-7015], 1 pp. 29-44.

En *estructuras tubulares* esa voluntad de hacer relato en presente, de que “pasara algo”, se traslada a la calle. Como propuesta plástica tenemos la intervención formal sobre un espacio estructurado mediante la inserción de “líneas”, y desde esta perspectiva la relación con la propuesta de Pablo Serrano resulta evidente. En la misma entrevista añade el autor, que sobre la marcha, descubrió que su obra era exclusivamente social en el momento en que los espectadores participaron desarmándola o utilizándola para jugar o sentarse. A partir de entonces, la obra de Isidoro Valcárcel se desarrolla en espacios urbanos y pone de manifiesto la inmaterialidad de las artes desde una actitud comprometida e independiente. Existe un aspecto que el autor no menciona en la entrevista, la intervención del público se desarrolla en más líneas, siempre desde su aspecto más visual, se ve obligado a tomar la obra para realizar sus propios sentidos y direcciones en un espacio organizado y estructurado que le pertenece, generando, como sucede en la propuesta de Pablo Serrano, una destrucción, que como la intervención, produce un nuevo objeto artístico “inmaterial”, característico de todas las propuesta de Isidoro Valcárcel Medina. Hay en todo ello un desarrollo respecto a lo finito y lo infinito, lo material y el vacío, como configuración del mismo, que también hemos visto en las obras de Pablo Serrano comentadas.



Figura 59. Valcárcel Medina, I. (1972). *Estructuras tubulares*. Encuentros de Pamplona.

Pablo Serrano había abandonado el grupo el mismo año de su fundación, sin embargo parece que su retirada se fundamenta en el acompañamiento a su pareja, Juana Francés, reforzado por su ya reconocida y extensa trayectoria que le empujó a continuar un camino independiente, y, por ello, hemos analizado en él los nexos buscados en nuestro trabajo. Así, ahondando en la idea propuesta en este punto, la continuidad entre los aspectos no formales de las obras de los miembros

de El Paso y los primeros conceptuales, proponemos a continuación otra confrontación en sentido contrario; Juana Francés forma parte del grupo de artistas que firman el manifiesto fundacional de El Paso y, como hemos dicho, también abandona tras su participación en la segunda exposición del grupo en el mismo año de su fundación. Existe cierta polémica sobre los motivos de su retirada; Natalia Molinos Navarro en su tesis doctoral asevera:

«Al margen de si esta decisión de salir del grupo fue forzada, la realidad es que –como veremos- Juana empezaba a adentrarse en nuevos caminos estéticos y El Paso estaba limitando los objetivos estéticos que se había marcado en su primer manifiesto, por lo que a Juana ya no le interesaba el grupo»⁹⁶.

Como venimos defendiendo, El Paso no centró su empeño ni en la defensa ni en el desarrollo de “objetivos estéticos”, no era un grupo de informalista, y por tanto es comprensible que Juana Francés no encajase. La confirmación a nuestras afirmaciones, las encontramos en algunas de las declaraciones que cita Natalia Molinos. De las declaraciones de Juana Francés destacamos frases como: «(...) necesidad íntima de expresar mi mundo (...)», «yo me defino en la obra», «...expresión del mundo interior espontáneo y directo»⁹⁷. Más allá de las

⁹⁶ Molinos-Navarro, N. (2010). *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*. (tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.

⁹⁷ Molinos-Navarro, N. (2010). Entrevista de Luis Blázquez a Juana Francés en 1959. Anexos documentales nº 17 y 18. EN *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*. (tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.

declaraciones de la artista, su obra habla por sí misma, distanciándose, a nuestro entender, de las propuestas de otros artistas del grupo, de forma más clara que otros miembros que también lo abandonaron.

De la misma entrevista obtenemos otras declaraciones que exponen las líneas de trabajo e intereses de Juana Francés, y cuando contesta sobre el valor pictórico de la arena: «Para mí, la arena tiene un valor expresivo extraordinario y la utilizo siempre en mis cuadros», define su acercamiento al trabajo de los informalistas europeos, que trabajan en la vertiente matérica, más en las técnicas que en los temas, por mucho que pese a la ya doctora Natalia Molinos, al tiempo que se aleja del camino que intentamos describir en nuestro trabajo y que une el grupo El Paso con los posteriores conceptualismos madrileños.

En el catálogo de la exposición de la selección de obras de Juana Francés, pertenecientes a la colección que custodia el IAACC Pablo Serrano, celebrada hasta mayo del 2014, Natalia Molinos vuelve a insistir en destacar cierta preocupación de Juana Francés en la sociedad actual, más allá de la preocupación por el ser humano individual, especialmente la de las grandes ciudades que deshumaniza y avoca a la soledad personal⁹⁸, sin embargo en la aportación para el mismo catálogo de María

⁹⁸ Molinos-Navarro, N. (2012). Juana Francés. Una vocación, una pasión. EN M.L. Cancela-Ramírez de Arellano (Dir.), *IAACC Pablo Serrano: Juana Francés. La Colección* (p.20): [exposición]. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte.

Pilar Sancet Bueno, se vuelve a recalcar el carácter informalista de Juana Francés entre 1956 y 1963, donde prevalece la expresividad y la colocación de materia como recurso expresivo fundamental. Exceptuando como ya hemos indicado a Pablo Serrano, la reflexión en torno a la retirada de Juana Francés nos parece extensible al resto de artistas que abandonan al poco tiempo: Antonio Suárez y Manuel Rivera.

Con lo expuesto queremos demostrar que los artistas que abandonaron el Paso el mismo año de su constitución, excepto Pablo Serrano, mantienen una mayor proximidad a los aspectos más "formales" del informalismo, no solo en lo que compete al uso de la materia y los empastes o la libertad y espontaneidad de trazo que resulta común a todos los integrantes, sino lo que es más definitivo, con respecto a su vinculación a un tipo de humanismo, que se enmarca en el existencialismo. En todos los existencialismos, la existencia precede a la esencia, o lo que es lo mismo, hay que partir de la subjetividad; ese posicionamiento ante la obra es el mantenido, como hemos desarrollado en líneas anteriores al comentar las entrevistas realizadas a Juana Francés, por los miembros del grupo vinculados por el estilo, y que abandonan antes.



Figura 60. Juana Francé
Sin título, 1957.



Figura 61. Antonio Suárez.
Sin título, 1957.



Figura 62. Manuel Rivera.
Composición IV, 1957.

Sin embargo, encontramos en el resto de los miembros del grupo, incluido Pablo Serrano, en sus escritos y trabajos iniciales, y más claramente en los posteriores a la desaparición del grupo, no solo esa proximidad a los aspectos más “formales” ya mencionados, sino una vinculación a un tipo de nihilismo positivo que se enmarca en la perspectiva del devenir de la historia, constante o concéntrico, donde no se acepta ningún principio como artículo de fe, todo es susceptible de ponerse en duda y por tanto conlleva cierta crítica social, política y cultural de los valores, costumbres y creencias de una sociedad que se estructura sobre principios que dicha filosofía niega. Veremos en *De la obra al autor* que dicha concepción no

se desarrollará en los informalistas ni, al menos no con tanta intensidad, en los conceptuales catalanes. En ese sentido venimos defendiendo que El Paso no era un grupo de artistas informalistas y que los conceptuales madrileños partieron del final de una senda ya pisada.

Grup de Treball: La diferencia

En su web, el Macba resalta de El Grup de Treball (1973-1975), su implicación social:

«Reivindicó la función social del arte mediante la acción creativa, es uno de los colectivos más relevantes del arte conceptual en España. La donación de su fondo documental al MACBA, así como la catalogación y estudio de su obra, impulsó la publicación de este catálogo»⁹⁹.

Cuando el Grup de Treball se desarrolla, según defiende José Díaz Cuyas, como respuesta a la división entre conceptualistas de tendencia lingüístico-formal y otra más politizada, «preocupada por la inserción social del artista y contraria a la

⁹⁹ AAVV:
Grup de Treball: [exposició]
(1999). Barcelona: Museu d'Art
Contemporani de Barcelona.

consideración del objeto artístico como mercancía», que tuvo lugar durante el encuentro *Informació d'art concepte 1973*¹⁰⁰, su respuesta articula una actitud inmersa tanto en el momento sociopolítico que vive Cataluña como en el que vive el arte en el territorio nacional, un año después de la celebración de la Mostra d'art Jove de Granollers, reconocida como el principio de la cohesión del conceptual catalán.

Paralelamente a su actividad, fundamentalmente Tàpies y los miembros del disuelto grupo El Paso, continúan su evolución, y mientras otros caen en el desarrollo manierista del informal, ellos considerarán que la nueva práctica, conceptual, rompe con todo lo anterior, y se sumarán, desarrollando obras multidisciplinares con intención de formar parte y respuesta a su tiempo, pero al margen de grupos o colectivos. No solo vamos a encontrar sus propuestas en forma de obra, también realizan presentaciones, encuentros y conciertos o exposiciones colectivas, todo ello vinculado a una nueva forma de entender y desarrollar. En ocasiones encontraremos a Millares o Saura apoyando propuestas informalistas, del grupo Zaj entre otros, como ya hemos documentado.

¹⁰⁰ Díaz-Cuyas, J. (1996). *El arte experimental en España en la década de los setenta* [Tesina]; (Dir.) Ángel González. Cuenca: Universidad de Castilla, La Mancha. Facultad de Bellas Artes.



Figura 63. Xavier Vilageliu, *El nom de les coses* (1971).



Figura 64. Magda González. *Empaperament* (1971).



Figura 65. *Terrassa, Informació d'art* (1973).



Figura 66. Nacho Criado. *Volcán (Simulacro)*. (1973).

Según podemos observar en las obras propuestas, Tanto en Granollers como en Pamplona, los artistas catalanes intervienen en el entorno urbano, mientras en Madrid, el espacio urbano como en el caso ya mencionado de *estructuras tubulares* de Isidoro Valcárcel Medina, o en ocasiones natural como en *Volcán (Simulacro)* de Nacho Criado, no es un escenario, sino parte consustancial de sus propuestas.

Alexandre Cirici también menciona este aspecto colectivo de trabajo que desarrolló el grupo cuando afirma «La actitud colectiva es el aspecto más relevante de esta muestra: si los individuos tomados de uno en uno podrían ser discutibles, es la acción conjunta la que en este caso cuenta y cobra importancia»¹⁰¹.

Casi dos décadas después de la desaparición de El Paso, este nuevo grupo de artistas que nos ocupa, condensan en obra colectiva, los presupuestos creativos que les definen: la implicación política y social, la idea de registro o crónica, la fragmentación y el arte como proceso o experiencia. Así leemos en el catálogo de la exposición *Recorreguts* en 1973, presentada en el contexto de la exposición *Mostra d'Art Realitat* celebrada en el Colegio de Aparejadores de Barcelona en las mismas fechas:

¹⁰¹ Cirici, A. (1974).
Al Col·legi d'Aparelladors. *Serra d'Or*, 174, p. 48.

«Así pues, en este trabajo, la fragmentariedad sustituye, en cierto modo, al concepto tradicional de la obra perfectamente delimitada. La idea de registro o de crónica encubre un cuestionamiento tanto del excesivo subjetivismo como de la precisión absoluta, dando lugar a una obra que rememora las experiencias urbanas de los situacionistas»¹⁰².

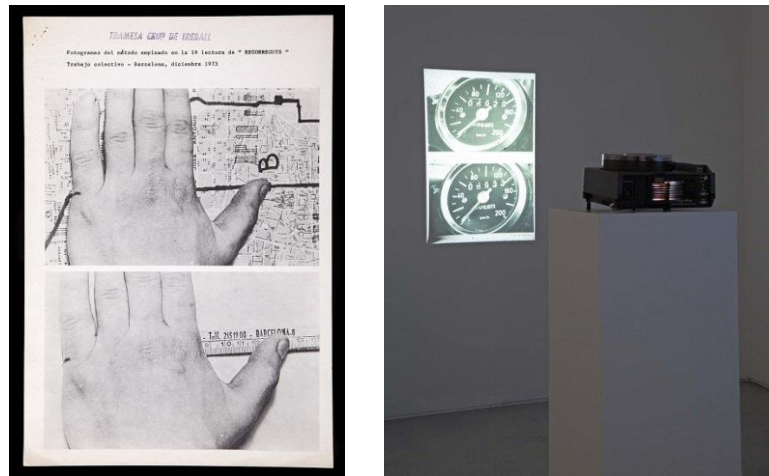


Figura 67. Recorreguts (Recorridos). Grup de Treball. (1973-1975).

Recorreguts se convierte en el ejemplo más completo de la condensación que se produjo en torno al grupo, y que acabamos de describir. Para una mejor comprensión, reproducimos a continuación la descripción, divulgada por el MACBA, de la obra:

APROPIACIÓN Y DEMOCRACIA. *Mar Medina Martín.*

¹⁰² AAVV:
Grup de Treball: [exposició]
(1999) (p.125). Barcelona: Museu
d'Art Contemporani de Barcelona.

«(...) se produjo en diciembre de 1973 y se presentó en el contexto de la exposición Mostra d'Art Realitat, celebrada en el Colegio de Aparejadores de Barcelona, en su sede de la Vía Augusta, de diciembre de 1973 a enero de 1974. Se trata de un proyecto para un libro que consiste en tres lecturas de un mismo recorrido: el trayecto que efectuaron 113 personas entre los días 28 y 31 de octubre de 1973 en Barcelona. La obra alude a la detención policial de 113 miembros de la Asamblea de Catalunya, una plataforma constituida en 1971 que aglutinaba a un grupo muy amplio de oposición al franquismo. (...) Dos de las personas detenidas que formaban parte de la Asamblea eran miembros activos del Grup de Treball: el compositor Carles Santos y el cineasta Pere Portabella. Recorreguts se concibió como un proyecto de publicación. La exposición Mostra d'Art Realitat estaba destinada a recoger fondos para Solidaritat amb el Moviment Obrer, un colectivo que recaudaba fondos para ayudar a detenidos políticos. Los autores del libro-obra se presentaron con el nombre de Equip Conceptual (el colectivo no firmó como Grup de Treball hasta seis meses después, en la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent) y su intención era que quien comprase la pieza, se comprometiera a editarla y destinara a Solidaritat el dinero conseguido con las ventas».¹⁰³

¹⁰³ AAVV:
Grup de Treball; op. cit., p.125.

Son muchas las razones aducidas para la disolución del grupo, las mismas razones nos indican el sentido de su formación y desarrollo. En palabras de Pere Portabella se disolvieron cuando:

«Las coordenadas sociopolíticas habían cambiado: la situación económica, la política, el descrédito de las vanguardias. Era un período en el que la inflación de colectivos que habían inundado la vida cultural desapareció; habíamos vivido unos años en que todo se discutía, no se podía decidir nada si no estábamos todos (como vanguardia política). Estas experiencias colectivas culturales son un proceso que se agota; tienen un tiempo, un espacio, fuera de éste no tienen sentido, no cumplen ninguna función»¹⁰⁴.

No olvidemos que esto sucede junto a la nueva actitud social frente a una dictadura que agoniza, actitud que se desenvuelve en un país donde surgen los partidos antes que los sindicatos, y donde los movimientos sociales se reducen al cumplimiento de las pautas marcadas por otros, el gobierno o la iglesia en la mayor parte del territorio, y con mayor fuerza la clandestinidad en Cataluña y en general en la zona más industrializada del país; que como ya hemos comentado, desarrolló un nivel muy superior de inmigración, fundamentalmente nacional. Las diferencias entre

¹⁰⁴ Garcia-Ferrer, J.M.; Rom, M. (1982). Entrevista con Pere Portabella, en Finestra Santos. *Edició del Cine-club Barcelona*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, p. 8.

España y el resto de Europa eran coyunturales y no podemos creer que no tuviese ninguna consecuencia en el desarrollo cultural y artístico nacional. Kerstin Hamann analiza las consecuencias de la situación, respecto a los sindicatos:

«El poder de los sindicatos españoles: una sinopsis de evidencia. La historia de los sindicatos españoles contemporáneos es diferente que la de los otros sindicatos europeos. Mientras otros sindicatos emergieron durante la época de la industrialización y han operado en sistemas democráticos durante décadas, los sindicatos de clase en España cesaron de existir con el fin de la Guerra Civil. Cuando se reinstauró la democracia en España, en 1977, se legalizaron los sindicatos. Pero el "milagro económico" de los años sesenta había empezado y terminado sin el desarrollo de un movimiento amplio de trabajadores organizados independientemente del Estado. Este desarrollo atípico en el contexto europeo puede ayudar a explicar la imagen que presenta los sindicatos en los años ochenta»¹⁰⁵.

Las diferencias entre Madrid y Barcelona también eran coyunturales, y tampoco podemos creer que ello no tuviera ninguna consecuencia en el desarrollo cultural y artístico nacional. Entre otros hechos en Barcelona consta la participación

¹⁰⁵ Hamann, K. (1993). Afiliación, movilización y aliados políticos: las incógnitas del poder sindical español (1970-1988). *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 3.

de Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joan Miró y Gabriel García Marquez en la tancada de Montserrat a finales de 1970, cuya consecuencia fue la internalización de las malas maneras del régimen demostrando la impunidad judicial y policial en España, y la ejecución de Puig Antich el 2 de marzo de 1974, que indujo a una mayor radicalidad y politización en el ambiente cultural y artístico catalán, mientras en Madrid la respuesta social, cultural y artística, fue menos visible debido a una presión menos específica, más generalizada pero de la misma intensidad, por parte de las fuerzas políticas y socioeconómicas.



Figura 68. La ejecución Salvador Puig Antich. (1974).



Figura 69. Antoni Tàpies.



Figura 70. Joan Brossa en su estudio.



Figura 71. Joan Miró.



Figura 72. Gabriel García Márquez.

Esta situación en Madrid llevó a los miembros del Paso a centrarse más en un nihilismo positivo que priorizara la intervención sobre las estructuras y menos en un existencialismo que priorizara, como en Cataluña, la defensa del ser, adquirido como identidad posterior. En cuanto a las prácticas artísticas, tanto para informalistas madrileños como conceptuales en Madrid y en Barcelona, fue necesario “matar al padre”; en el caso de Barcelona, y en menor medida algunas posiciones muy minoritarias dentro del Conceptual vinculado a Madrid, desarrollaron posiciones más marcadas por las poéticas materiales o por una transformación directa de los materiales, que concretaban la conexión pretendida en nuestro estudio. Sin embargo, los componentes de El Grup de Treball se mostrarán como los

representantes de una propuesta menos vinculada al desarrollo de poéticas materiales, y más vinculada al desarrollo de la acción.

A nuestro entender era consecuente que, en Madrid, los artistas mantuviesen una línea de trabajo individual para evitar repetir el recorrido de El Paso, en ese momento denostado por su supuesta adscripción al régimen, y porque las consecuencias de las limitaciones al derecho a reunión aún persistían. Sin embargo, ello no supuso impedimento para permanecer insertos en su realidad, manteniendo el compromiso para intervenir, pero centrándose en el aspecto del desarrollo artístico y su posicionamiento frente al desarrollo económico y la sociedad de consumo, al margen de tendencias y estilos o de la oposición a la dictadura. Con todo ello, tenían todas las características para ser ignorados, si no utilizados, como ya hemos comentado.

Igualmente era consecuente que en Barcelona, los artistas se uniesen finalmente como grupo para intervenir, lo hicieran como artistas, y se centrasen en aspectos como el desarrollo social, democrático, aperturista y reivindicativo de las diferencias locales, al margen de tendencias o estilos. Sin embargo, tenían todas las características para agotarse por ello más fácilmente, como hemos comentado también en este mismo capítulo con las palabras de Pere Portabella.



Figura 73. Grupo El Paso.
Chirino, Canogar, Feito, Saura, Rivera,
Millares y Viola.



Figura 74. Sesión de Treball al CIFB.
ACN/MACBA.

Ambos grupos reivindican una transformación de la realidad y ambos, con su intención de superar la crisis de las artes visuales nacionales achacada a la falta de museos, para los primeros, o su capacidad de fagocitación, para los segundos, la ausencia de crítica responsable, la radical diferenciación entre las diferentes actividades artísticas o la artificial solución de la emigración. En definitiva ambos grupos buscan la solución al mismo problema, El Paso se centró en mantener separada su actividad artística de su actividad más crítica, aunque naturalmente no fue posible cuando el sistema los aceptó; y por su parte los integrantes del Grup de Treball se centró en la inserción (ideológico-político) de la práctica artístico-conceptual como única posibilidad para dismantelar todo el sistema cultural

cuestionado, aunque tampoco fue posible cuando el sistema los aceptó, ignoró o al menos no se posicionó en contra¹⁰⁶.

Antoni Tàpies afirma sobre los conceptuales catalanes, en 1973, que su aporte no es el deseo de arrebatarnos física y moralmente, porque eso ya lo habíamos encontrado en el movimiento simbolista, en las celebraciones surrealistas y especialmente en las historias de las religiones, mitologías, ceremonias y rituales; ni los ejercicios tántricos del body-art, ya presente en el Hatha Yoga, o el deseo de participación, propuesto en la línea de la misa y la comunión colectiva; ni en el envío postal o entrega en mano de una sencilla, o incluso pobre, impresión de invitación, catálogo y/o presentación, que ya está presentes en los ritos característicos del aperitivo previo dentro de la inclusión de la participación y la colectivización de la forma sagrada, lo que valora es una nueva actitud:

«En realidad es toda una manera de concebir la obra de arte, toda una actitud, como vemos, que no es exclusiva de nadie, sino que es común a todo deseo de llevar la creación artística al máximo de intensidad involucradora de nuestro ser individual y colectivo. Y que las nuevas formas del arte conceptual –entre rito, teatro, plástica, poesía o puras ideas- intentan hacer más patente. Y de ahí su potencial interés. (...) lleva también consigo su dosis de lucha contra todo academicismo y

¹⁰⁶ Portabella, P. (1973, 19 de mayo). Arte Conceptual y Antoni Tapies. *La Vanguardia Española*. Suplemento gráfico, p.30. (Incluido en el apéndice).

por tanto contra todas las formas sociales que éste representa. Pero precisamente ello no parece su aspecto más original»¹⁰⁷.

Como hemos indicado compartimos su reflexión si nos basamos en aspectos formales, obviando la práctica común para los artistas, los teóricos y el público. Como concluye Catherine Millet, es un error identificar el arte conceptual con un grupo de artistas que se reúnen para hacer que triunfen sus ideas sobre la “verdad” artística, sino que debemos considerar su actividad como esencialmente dinámica, contradiciendo con sus declaraciones los principios del arte tradicional; esto fue lo que Antoni Tàpies no supo valorar en un primer momento. Al tiempo que la misma autora nos aclara lo que en común tiene la función crítica en ambos grupos, al afirmar:

«(...) una reflexión que pretende ser exclusivamente teórica (la de un crítico de arte, por ejemplo, o de un historiador) se desarrolla a partir de una determinada fase de la evolución del arte, arbitrariamente paralizada para permitir el establecimiento de esta teoría. Una teorización sobre el arte paraliza artificialmente cualquier desarrollo de la práctica del arte, mientras que los artistas conceptuales no podrían renunciar a su práctica analítica por una construcción teórica»¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Tàpies, A. (1973, 14 de marzo). Arte Conceptual aquí. La Vanguardia Española. Suplemento gráfico, p. 13 (Incluido en el apéndice).

¹⁰⁸ Millet, C. (1971). L'utilisation du langage dans l'art conceptuel (p. 43). EN *Biennale de Paris (7. 1971)*: [exposición]. París: Biennale de Paris.

Tanto los críticos que firman el manifiesto de El Paso, como la función crítica asumida por los artistas del Grup de Treball, adolecerá de esa problemática, que lleva a Catherine Millet a escribir: «De esta forma hay que tener cuidado con las corrientes que conservan de la antinomia teoría/práctica una visión no demasiado esquemática»¹⁰⁹. El Paso mantuvo los esquemas conocidos incluyendo a los críticos en sus componentes mientras el Grup de Treball asumió la función crítica, y la semejanza entre ambos es la naturaleza de su compromiso en momentos distintos de la misma senda histórica. También debemos distinguir entre la propuesta teórica inicial, y volvemos a establecer paralelismos entre el grupo El Paso y el Grup de Treball, y su materialización, teniendo a la vez presente que, con más o menos consciencia, ninguno de los dos grupos se estancó en ellas.

¹⁰⁹ Millet, C.; op. cit., p. 43.

Efectivamente, no existe en ninguna de las dos respuestas, separadas dos décadas, el impulso de realizar una transformación formal sino una auténtica praxis de transformación social, y con ello redundamos en la relación que intuíamos entre El Paso y los conceptuales, al margen de la pintura matérica y la tradición española que desarrollaremos en el apartado *El pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero. Sin embargo, el Grup de Treball realiza una mayor adhesión a una ideología o un

discurso político derivado de la inmersión en la historia política de Cataluña, mientras en Madrid la respuesta se centró en la propia imagen, en una posición más cercana a lo ocurrido con Art&Language según nos explica Catherine Millet:

«(...) más tarde Art&Language se reapropió de ciertas prácticas pictóricas y empezaron a interrogarse por arquetipos como la figura de Lenin. Interrogaron imágenes que eran leídas como imágenes revolucionarias y mostraron su ambigüedad o su posible desviación, en definitiva, las pusieron en crisis. Ahí hubo una apuesta deliberadamente política, aunque justamente se tratase de la deconstrucción de las imágenes políticas, más que de la adhesión a una ideología o a un discurso. Y para eso hizo falta que saliesen de esa posición pura y dura, que se acercasen a las imágenes»¹¹⁰.

Debido a la imposibilidad real de reducir el arte a la política, ambos grupos se disolvieron sin dejar sus artistas de ejercer un arte político mediante otras formulaciones de carácter más individual. Hubo en los miembros de ambos grupos un recorrido paralelo, que queda bien definido en las afirmaciones de Frank Popper, al habla de la fase política desarrollada por algunos artistas en su evolución, como una etapa intermedia indispensable para la aparición de un nuevo modo de

¹¹⁰ Torres, D. G. (2007). Entrevista a Catherine Millet: Crítica de arte y directora desde 1972 de Art Press. *Autodesk noticias: la revista de información de Autodesk*, 15.

expresión artística «cuando implican la transformación del entorno y la integración del espectador en el proceso creativo», hablando de un arte político que «(...) parece jugar el mismo papel intermediario que el arte conceptual. (...) Tiende, no a una conceptualización de la participación creadora del espectador, sino a su inflexión en un sentido político»¹¹¹.

Nos encontramos por tanto con una batería de *acciones* en las propuestas del grupo catalán frente a propuestas donde los materiales adquieren un mayor compromiso, junto con un deseo de transformación concretada en la *acción colectiva* que ha dejado de interesar en el ámbito madrileño.

Vemos un ejemplo de lo expuesto, al confrontar *Accions* de Treball y la fotografía de Nacho Criado *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* Para realizar la comparación, más que confrontar dos obras concretas, confrontamos dos formas de actuar frente al objeto y frente a la naturaleza.

En *Accions* el artista realiza una acción sobre los objetos y su naturaleza, en la obra de Nacho Criado, la obra evoluciona por si misma desde la iniciativa del propio autor; en ambos casos los materiales han adquirido un compromiso inexistente hasta entonces.

¹¹¹ Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*. (trad.) Eduardo Bajo. Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 19).



Figura 75. Accions. Treball sobre els quatre elements 1 (Acciones. Trabajo sobre los cuatro elementos 1). (1972).

Obra que marca el inicio de la práctica conceptual de Francesc Abad, propuesta cercana al Body Art y al Land Art, que partía de su interés por conseguir un acercamiento empírico a la naturaleza.

La película forma parte de sus trabajos sobre los cuatro elementos:



Figura 76. Nacho Criado, 1974. ¿Es la memoria una estrategia del tiempo?. Fotografía y obra de la colección de Javier Azurmendi.

Nacho Criado, partiendo en la década de los sesenta de principios formales minimalistas, evoluciona después hacia el empleo de materiales pobres y desechados de marcado carácter póvera.

aire, agua, fuego y tierra, que realizó a través de un proyecto conjunto con Alberto Corazón, Jordi Benito, Antoni Muntadas, Nacho Criado y Francesc Torres. (...) En esta serie de obras, Abad establece diferentes vías de relación con el paisaje y los elementos naturales como la acotación y la medición a partir de formas geométricas o la observación del comportamiento de los elementos tras ejecutar ciertas acciones con el cuerpo (quemar, soplar, pisar, etc).

Criado hablaba de la mínima incidencia del artista en la producción de su obra, lo que permitiría que el resto de los elementos del mundo la completaran a modo de agentes colaboradores. Una convicción que mantiene sus piezas como un elemento vivo, terminado como objeto pero inacabado como obra de arte. En su recurrencia a la obra de artistas anteriores, Criado reactiva y reactualiza, como nuevo agente colaborador, las ideas de ellos, que permanecen dentro de la historia del pensamiento, no como obras de arte sino como proceso que tiene lugar sobre los diversos materiales que evolucionan.

Por todo lo reflexionado en este apartado, hemos creído necesario asignar al Grup de Treball como representante de la acción grupal reconocida y manifestada de forma teórica frente a la polémica¹¹² con Antoni Tàpies, por el paralelismo entre la acción y la omisión con respecto a El Paso y diferenciación en el alejamiento de las poéticas materiales y de transformación de los materiales sucedido en las práctica artísticas heredadas de El Paso, los conceptuales madrileños. El Grup de Treball

¹¹² Desarrollada en varios artículos y cartas entre Antoni Tàpies y los conceptuales, en las páginas de la Vanguardia Española, entre marzo y junio de 1973. (Incluidos en apéndice).

continuaba la senda iniciada por El Paso respecto a la función que los artistas deben cumplir socialmente, yendo más lejos, reivindicó la función social del arte mismo mediante la acción colectiva, sin embargo, mantuvieron una menor cercanía a las poéticas materiales de lo que lo hicieron los primeros conceptuales en Madrid o el resto de conceptuales en Cataluña.

El Minimalismo en la España de lo exagerado.

Contenido y recursos formales para la acción.

Hemos mencionado al finalizar el capítulo primero, la afirmación de Victoria Combalía¹¹³ respecto a la influencia que, en el desarrollo de un conceptual español más desmaterializado, tuvo el hecho de recibir la información del conceptual internacional a través de fotocopias. Negaremos veracidad a esta afirmación en *El deseo el poder y la supervivencia*, al finalizar este capítulo, y añadimos aquí que, en la misma línea, Pilar Parcerisas vincula las características formales de la publicación Neon de Suro¹¹⁴ con el Arte Conceptual cuando escribe en 2007:

¹¹³ Combalía-Dexeus, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. En R. Queralt; V. Combalía Dexeus. *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980* [exposición] pp. 20-35. 11 de octubre 2005- 9 de enero 2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹¹⁴ Folleto monográfico de divulgación compuesto por ocho páginas de distribución gratuita a artistas (Mail Art) e impreso en blanco y negro en las rotativas del Diari de Mallorca, se publicaron 18 números entre 1975 y 1980 y alguno más entre 1980 y 1982.

« (...) la revista combinaba muy bien artes y letras, poesía y plástica, incluso poesía visual. Por esta vía se acercaba al Arte Conceptual (...). El hecho de que se imprimiera en blanco y negro en las rotativas de un periódico como el Diari de Mallorca ya le daba un componente de orden conceptual, propicio al integrar el mundo de la comunicación y la fotografía. Tanto por el formato, la distribución y los textos y manifiestos que promovían el grupo, como por la incorporación del uso del tampón (muy evidente en el número de París), se acercaba al Arte Conceptual»¹¹⁵.

No creemos que los recursos formales puedan determinar o representar el aspecto conceptual de una obra, mucho menos de una práctica como la conceptual. No parece coherente deducir que las obras informalistas vinculadas a los artistas de El Paso recurrieron a la monocromía, el empaste y la expresividad casi violenta del gesto, influidos por la información recibida a través de los medios de comunicación; muy al contrario, en el caso de los informalistas, se ha asignado a dichas características el valor de representación de la España más profunda y ancestral, más o menos vinculada a la tradición de la que reflexionamos ampliamente en el apartado *El pasado, fuerza y pasión* del capítulo tercero.

¹¹⁵ Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*, (p. 319). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

Del mismo modo no consideramos acertado deducir que las primeras obras conceptuales realizadas por artistas españoles en territorio nacional recurrieron al valor físico de los materiales pobres empleados, y la expresividad casi violenta del gesto o la acción, influidos por la información accesible. Resulta mucho más evidente encontrar cierta herencia o continuidad entre la expresión de artistas de generaciones muy próximas geográfica y temporalmente.

Las publicaciones que diversos colectivos realizaron, transmiten contenido y forma referida siempre a la acción pretendida. Remitimos al apéndice donde, por su interés, adjuntamos las Cartas de El Paso, también distribuidas por correo entre 1957 y 1960, y los dos primeros números de la publicación Neon de Suro, el número de Sara Gibiert y el de Steva Terrades, ambos publicados en 1975.

Las *Cartas*, los *Boletines*, y los artículos en periódicos y catálogos de autoría atribuible a El Paso, constituyen una de las peculiaridades del grupo más significativas para nuestros presupuestos. Antonio Saura y Manuel Millares, junto al crítico José M^a Ayllón, redactaron más de la mitad de los escritos del grupo. En nuestra opinión, aportando una visión muy particular sobre la creación artística y la relación obra-autor-espectador, tal y como venimos intentando demostrar, más allá

de lo que hoy en día se reconoce como aporte del informalismo. No son textos de críticos que entienden y explican lo que los artistas están haciendo, así lo observa Laurence Toussaint cuando dice: «No, está describiendo sus sentimientos, su manera de trabajar, su visión de la realidad (...). M. Millares y A. Saura, a fuerza de redactar boletines y artículos, tienen la pluma fácil: sus textos son más importantes, los de los demás más breves»¹¹⁶. A pesar de que, como hemos comentado, la gran mayoría de estos escritos salieron de las plumas de Saura, Millares y Ayllón, y que, como comenta Juan Manuel Bonet: «De los miembros de El Paso, quienes bucearon de forma más sistemática en ese pasado español fueron Saura y Millares. Pero también fueron ellos quienes más hicieron para mantener en contacto al grupo con la modernidad europea y norteamericana»¹¹⁷, el hecho, como comenta Laurence Toussaint, de que no hubiese un «animador espiritual» en el grupo, provocó que «más que boletines informativos, sus publicaciones fueran testimonios escritos de sus preocupaciones»¹¹⁸, y por tanto, en ellos, encontramos claves fundamentales para la comprensión del aporte del grupo en toda su magnitud.

Por lo expuesto, nos venimos refiriendo, en nuestro estudio, no al informalismo o el conceptualismo, sino al grupo de artistas activos en torno al

¹¹⁶ Toussaint, L. (1983). *“El Paso” y el arte abstracto en España* (pp. 90-91). Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Cuadernos Arte Cátedra No. 15).

¹¹⁷ Bonet, J. M. (1988). *El Paso después de El Paso en la colección de la Fundación Juan March* [exposición], 2 enero-16 marzo, 1988. Madrid y Cuenca: Fundación Juan March.

¹¹⁸ Toussaint, L. (1983). *“El Paso” y el arte abstracto en España* (p. 89). Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Cuadernos Arte Cátedra No. 15).

manifiesto de El Paso y los artistas que realizaron su producción artística principal en España, y no solo en o desde los presupuestos de Barcelona, especialmente a partir de 1960, y otros que, también desde un planteamiento conceptual similar, desarrollaron recursos formales diferentes y variados, todos ellos con una respuesta de acción. Ambos tienen en común una misma historia y situación sociopolítica y económica derivada; en este marco, todos se daban cuenta de que la sociedad de consumo suponía un cambio cualitativo, donde la oferta estaba al alcance de los trabajadores mediante considerables sacrificios laborales y económicos – pluriempleo, horas extraordinarias, endeudamiento a plazos – provocando una profunda transformación social en todo el país. Ante los nuevos cambios, Barcelona se convertía en una ciudad industrial, donde la inmigración nacional estaba más presente que en el resto del país, y este hecho, junto a una mayor represión cultural, ya hemos demostrado que tuvo sus consecuencias.

Con el objetivo de ilustrar la continuidad entre las esencias de las propuestas artísticas que nos ocupan, adjuntamos a continuación la portada de dos números de Neon de Suro y uno de las cartas de El Paso. Neón de Suro (1975-1982), definida como Mail Art e impresa en blanco negro en el rotativo del Diari de Mallorca, es una propuesta cercana al Arte Conceptual en formato, distribución, textos y manifiestos.

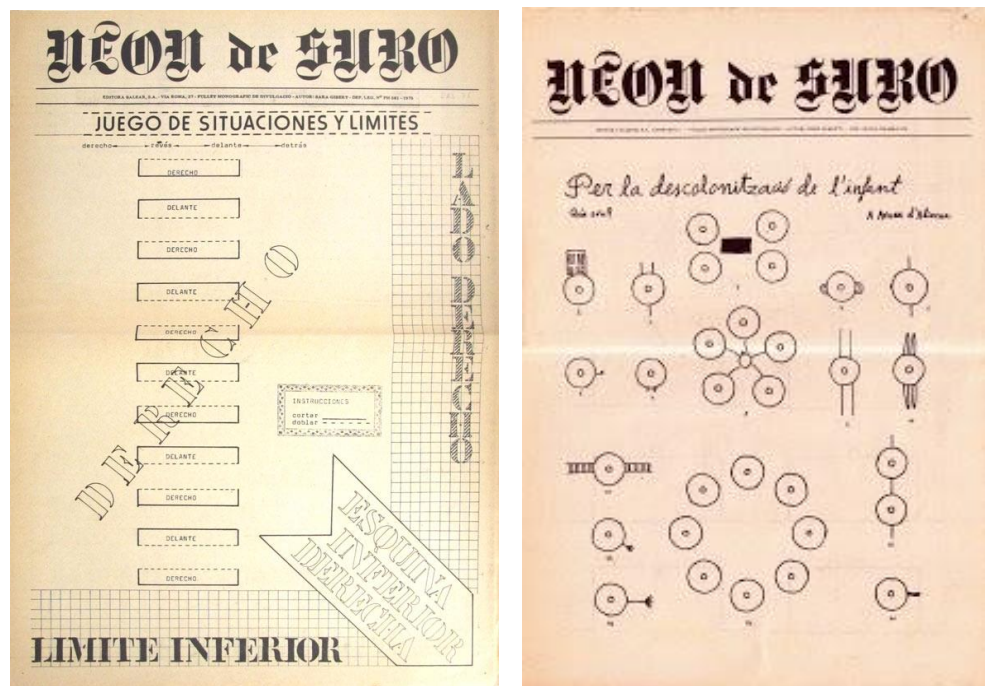


Figura 77. *NEON DE SURO*. (1975-1982). Folleto monográfico de divulgación.

Presentamos, también, la carta EL PASO nº 9, publicada en febrero de 1959. Ambas publicaciones se concibieron para ser distribuidas gratuitamente, y también encontramos similitudes formales evidentes en lo que se refiere a la pobreza material.

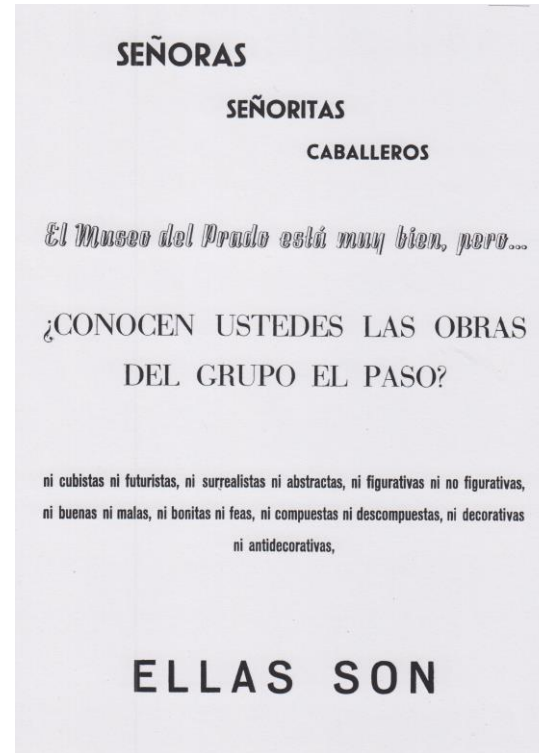
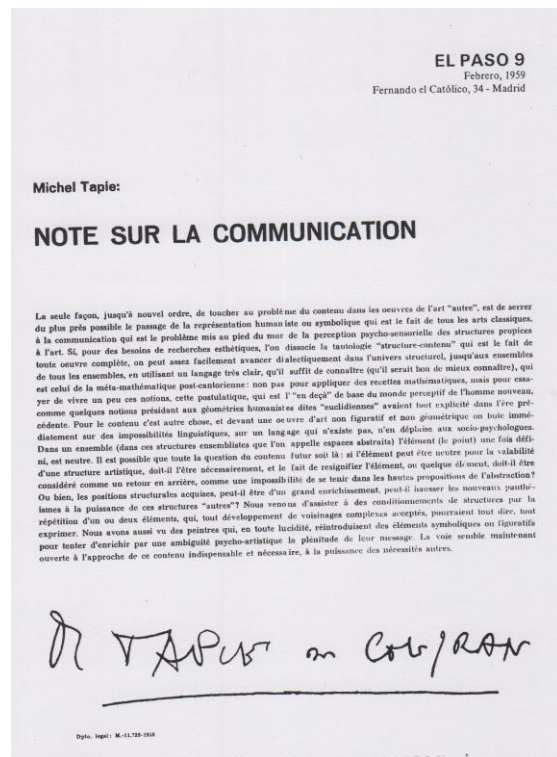


Figura 78. Carta de El Paso nº 9 (Marzo, 1957). Folleto de divulgación.

El concepto de ambas publicaciones difiere profundamente. Neón de Suro es, fundamentalmente, una práctica de concepto lingüístico, apenas existen textos ni opiniones, en principio ni siquiera imágenes más allá de sencillos dibujos lineales, por lo que, aunque sin considerarlo una obra en sí, quizá puede valorarse como un

“laboratorio” de la vertiente lingüista dentro de los conceptualismos de la época; las cartas de El Paso son fundamentalmente informativas, aunque, como toda información, transmiten un posicionamiento concreto frente a la función del arte y del artista, sin obviar las implicaciones educativas que sin duda conllevan textos exhortativos como el propuesto.

Entrando en la comparación, y si revisamos el contenido, encontramos muchas diferencias en cuanto al concepto; como hemos dicho Neón de Suro es un juego de lenguaje dentro de los conceptualismos, mientras que en las cartas aparecen textos breves, de opinión, o manifiestos promovidos por el grupo. En el aspecto formal no hay más diferencias que las que hemos podido encontrar entre los informalistas madrileños y los catalanes. En común tienen, tratar una acción al margen de las instituciones, y en ambos casos se pone de manifiesto un tipo de acción y reacción desde el “activismo cultural”; más allá del objetivo que tuvieron otras publicaciones como Dau al Set, cuyo objetivo se centró en enlazar con el camino interrumpido por la guerra civil e introducir la vanguardia europea. En definitiva, la diferencia radica en el tipo de acción, en el mayor protagonismo de la emoción en unos casos o de la inteligencia en otros.

Cuando hemos enfrentado los recursos de obras informalistas y conceptuales de Madrid y Barcelona también encontramos, tanto en informalistas como conceptuales Madrileños, cierta preferencia por la expresión de los materiales al tiempo que ambos se encuentran cercanos, por asunción o enfrentamiento respectivamente, a los estereotipos culturales españoles impuestos por la España franquista. Presentamos un ejemplo al confrontar la primera performance de Esther Ferrer, realizada en el museo de San Telmo en San Sebastián en 1967, con las interpretaciones que Saura realiza desde el principio de los sesenta basándose en personajes de los retratos clásicos, tan valorados por el régimen como representación de la "esencia española". Mientras que Saura emplea el gesto en la acción de recorrer el lienzo desde el rechazo a esa esencia española manipulada, si no inventada por el régimen, Esther Ferrer dota de valor el carácter expresivo del gesto, en la citada fecha, al realizar su primera performance con Juan Hidalgo: *El caballero de la mano en el pecho*, también con clara alusión crítica a la más intensa tradición pictórica española, a la que le seguirán otras donde configura su propuesta en la acción en sí misma, en el gesto. Saura apela a la emoción para subjetivizar su idea, Esther Ferrer apela a la inteligencia pero ambos tienen el mismo fin.



Figura 79. Esther Ferrer & Juan Hidalgo. *El caballero de la mano en el pecho*. (1967).



Figura 80. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Felipe II* (1967).



Figura 81. Antonio Saura. *Pepe Botella* (1965).

En Barcelona, sin embargo, predominan, también en sus publicaciones, la aparición de nuevos motivos iconográficos u objetos de la realidad exterior al cuadro y que cambian de naturaleza, huellas de pisadas, signos de escritura y marcas de la mano del artista. Confrontamos ahora la performance de Francesc Abad, basada en la transformación, con las obras de Tàpies, donde la pintura matérica se confirma en expresión de su propia fuerza vital, y donde el signo y la huella cobran un fuerte protagonismo.



Figura 82. Francesc Abad. *Aire*. (1972).



Figura 83. Antoni Tàpies. *Nu*. (1966).

Se mantiene con mayor fuerza en la propuesta conceptual catalana la vinculación a la poética informalista de los materiales pero en esta ocasión desde la acción.

Por último, con una tercera confrontación entre la obra de Antoni Tàpies titulada *Silla con ropa*, realizada en 1973, y la de Francesc Abad, de título *Spuren*, realizada en 1988. Encontramos, con quince años de diferencia, cercanía entre las propuestas de ambos autores, y de ambos con la experimentación conceptual; los objetos abandonan su significación original, pero sin renunciar a sus cualidades físicas, su vinculación a la poética informalista de los materiales es patente.

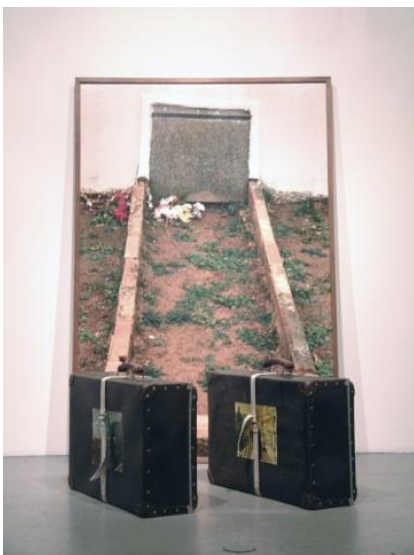


Figura 84. Francesc Abad.
Spuren (1988).



Figura 85. Antoni Tàpies.
Silla y ropa (1973).

Continuando con la confrontación de las publicaciones, si no encontramos fundamento para concluir que las de los conceptualistas catalanes estuviese influida por la de El Paso, tampoco podemos negar que las publicaciones de este tipo, tanto Neon de Suro como las cartas, tenían un antecedente claro en las publicaciones en principio clandestinas y posteriormente minoritarias, realizadas por grupos de acción al margen de las instituciones. Este tipo de publicaciones responden a la necesidad

de comunicación, no son objeto sino sujeto respecto a lo que reflexionaremos en *Objeto, sujeto y ceremonia* al finalizar este capítulo. En la década de los setenta era inmenso el número de publicaciones clandestinas que desde el socialismo hasta la extrema izquierda se distribuían por el país. No podemos dejar de relacionar, como hemos señalado en *Un camino de ida y vuelta*, del capítulo primero, o desarrollamos, más detalladamente, en *El deseo el poder y la supervivencia*, al final del presente, que dichas publicaciones anexaran a su existencia, una actitud de rebeldía contra lo institucional, o de herramienta para la difusión de ideas o pensamientos progresistas, al tiempo que ello las convirtiese, en nuestro país, en concepto y en forma, en admirables muestras de compromiso y valentía, tanto en el mundo intelectual político, histórico y literario, como en el artístico, más silenciado por permanecer más alejado de la sociedad de consumo que, en este momento, se centraba en los electrodomésticos, la televisión, la lavadora y el vehículo privado al alcance del obrero. Perder la libertad por defenderla se convirtió en estos años en motivo de orgullo y todo lo relacionado con la clandestinidad, también. El carácter materialmente pobre lo comparten todas las publicaciones que adjuntamos, y ello es debido a su coincidencia en un período histórico, social, económico y cultural que comparte muchos parámetros dentro del territorio español. En concreto, en el

número que proponemos de ejemplo para las cartas de El Paso, se presenta un texto donde se sitúan las obras de este grupo al margen del Museo del Prado, reivindicando para ellas no pertenecer a ninguna tendencia o estilo, alejándolas también de los antagonismos más acérrimos de la época, para defender su derecho a ser por sí mismas en relación a la confrontación, la misma que acabamos de presentar entre Antonio Saura y Esther Ferrer.



Figura 86. Folleto anarco-sindicalista de posguerra (1955) y carta nº 3 de El Paso (1957).



Figura 87. Folleto falangista de la posguerra y Neón de Suro (April 1976).

Llegados a este punto, no podemos dejar de recordar muchas de las manifestaciones de Isidoro Valcárcel Medina, y remitimos el hilo conductor de la presente reflexión al apartado *Conceptualismo de autor: Isidoro Valcárcel Medina* del capítulo tercero, al hablar de que el único motivo generador de ideas es el momento histórico, o cuando afirma que «no hay arte que no sea político (...) un gesto artístico es un hecho político, en consecuencia»¹¹⁹.

Las propagandas políticas y las publicaciones de los artistas tienen en común, al finalizar la contienda, no solo el mismo contexto sociopolítico, sino, que, disponen además de los mismos recursos y medios materiales.

De ésta forma, una vez analizada los puntos de disensión y encuentro entre los contenidos y los recursos formales, pero demostrando que todos ellos están enfocados a la acción, cabe analizar el carácter político que pudo desarrollarse en cada caso, y diferenciarlo de la militancia. El Paso fue una unión de individualidades. Juana Francés subraya a Manuel Conde como aglutinante cuando afirma: «Al resto del grupo lo conocí a través de Manuel Conde. Creo que Manuel Conde fue el aglutinante del grupo»¹²⁰. Sin embargo Luis Feito, subraya el protagonismo de Manuel Saura en la formación del grupo cuando relata:

¹¹⁹ Valcarcel Medina, I. (2013) Comunicación personal, 14 de diciembre de 2012. *EN Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*: [exposición], 7 febrero- 3 de marzo 2013. Madrid: Espacio Trapezio.

¹²⁰ Rivera, M. Juana Francés: Preguntas mecanografiadas y respuestas manuscritas. *Museo Pablo Serrano, Zaragoza. Archivo Juana Francés, AJF*. Caja 129, nº 20.

«Saura me citó un día en Saint-Germain-des-Prés, que era donde estábamos siempre metidos. Saura me empieza a hablar: "Luis, ¿por qué no hacemos un grupo entre los pintores españoles que conocemos y que están en nuestra mentalidad, que quieren que España se mueva?". "Muy bien", le respondí, y empecé a hablarle de mis amigos, de los que estaban en mi onda, como Millares y Canogar. Era ya la primavera y en el verano nos vinimos a Madrid y nos reunimos los cuatro con Manuel Conde y José Ayllón, muy amigos nuestros. Entre los seis empezamos a hablar de este grupo. Antonio habla de llamarlo El Paso, dar ese paso adelante, y todos estamos de acuerdo, y entonces empezamos a intentar tener una actividad»¹²¹.

Y en palabras de Rafael Canogar también fue Saura, creador del símbolo del grupo inspirándose en una obra de Pablo Serrano, la personalidad más influyente en el devenir del grupo durante su existencia. La afirmación de Canogar resulta contundente: «Diré, de una vez para siempre, que Saura fue, efectivamente, el motor de unión de El Paso, pero que, al mismo tiempo, su gestión también actuó como elemento disgregador»¹²².

¹²¹ Morán, J. (2011, 14 de noviembre). Nace el grupo El Paso y nos dan unos palos de crítica terribles, nos llaman de todo. *La Nueva España* [en línea]. Disponible en: <http://www.lne.es/asturias/2011/11/14/nace-grupo-paso-dan-palos-critica-terribles-llaman/1156430.html> [2015, 17 de marzo].

¹²² Canogar, R. (1978, 18 de enero). Sobre Saura y "El Paso". *El País*, Cartas al Director [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1978/01/18/opinion/253926003_850215.html [2015, 17 de marzo].

Sin embargo, muchos de los contactos derivaron de la cercanía geográfica en la juventud y por ello añadimos nosotros que Millares tuvo también gran influencia. En definitiva, podríamos discutir si se reconoce el claro liderazgo de uno de los miembros del grupo, y en qué medida sus intereses fueron más o menos mercantilistas o políticos, pero lo que nos resulta indiscutible es que, en efecto, fueron algunos de sus miembros los que marcaron líneas de pensamiento y actuación que impulsaron el abandono de unos, la adscripción posterior de otros, o la escasa visibilidad del resto fuera de las exposiciones conjuntas realizadas. Finalmente el propio Manuel Millares terminó afirmando «Hay que empezar rompiendo, que así antes se construye el porvenir»¹²³.

Los artistas del Paso que permanecieron como miembros activos, han reconocido abiertamente el carácter político del arte al final de la dictadura; algunos incluso no llegaron a reconocerlo hasta ya terminada ésta y coincidiendo con las abiertas declaraciones de los conceptualistas, como Juan Hidalgo, afirmando éste último, a partir de entonces, que todo pensamiento, y por tanto todo arte, es irremediablemente político¹²⁴. Esta creencia es compartida por Esther Ferrer, cuando afirma en una entrevista realizada en 2012 que la performance es la forma de arte más democrática¹²⁵.

¹²³ Millares, M. (1982). El humúnculo en la pintura actual. EN *Cuadernos Guadalimar*, 20. pp. 66-76. Madrid: Rayuela.

¹²⁴ Seisdedos, I. (2014, 27 de diciembre). Zaj, un sonoro grito artístico en plena dictadura: Se cumplen 50 años de la fundación del pionero grupo conceptual español. *El País*, Cultural [en línea]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/27/actualidad/1419695470_452225.html [2015, 17 de marzo].

¹²⁵ Estévez, J. L. (2012, 07 de mayo). Esther Ferrer: “La ‘performance’ es la forma de arte más democrática” *El País*, Galicia [en línea]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/05/galicia/1341513293_308361.html. [2015, 17 de marzo].

Defendemos así que, los desarrollos de la historia no pueden ser limitados al devenir entre antagonismo y contrarios ni tampoco a las herencias de tipo lineal. No hemos encontrado, como venimos explicitando, un compromiso político centrado en lucha antifranquista; en caso de producirse hubiera inutilizado el aporte de El Paso, o dejado sin interés la propuesta de Neon de Suro, nacido a la muerte del dictador. En cualquiera de los casos, la palabra acción está presente, tanto en las acciones culturales, políticas o sociales de los miembros de El Paso más representativos y las de artistas herederos, a nuestro entender, de un mismo posicionamiento de compromiso, como en sus propias obras.

Encontramos que la acción, como respuesta, está presente tanto en el movimiento del pincel de Antonio Saura, en el desgarrar de las telas de Millares, o en el compromiso activo de ambos para con la participación, difusión del arte y la primacía de la información-comunicación, como en el devenir de Isidoro Valcárcel Medina por los espacios urbanos, en las performance de Nacho Criado, o en la obra única de ambos alejada de las tendencias o poéticas determinadas; en ello radica a nuestro entender su especificidad diferencial con el resto de propuestas tanto formales como conceptuales.

Fuerza y materia, espíritu y concepto.

Durante todo nuestro estudio hemos defendido, en la línea de los estudios de Jorge Luis Marzo¹²⁶, que la historiografía de nuestro país está envuelta en las sombras de un régimen que seleccionó lo que era vanguardia, y determinó lo que era genuinamente español, diferenciándolo de todo lo demás, al construirlo sobre una supuesta tradición nacional y la instrumentación del arte y la cultura, en beneficio de cubrir su necesidad de ser admitido en los circuitos económicos internacionales. Aunque en algún momento nuestro empeño en demostrar las diferencias entre Madrid y Barcelona, pueda parecer que nos vuelve a sumergir en esa idea de “España is different”, incluso dentro de ella misma, nada más lejos de nuestras conclusiones.

Derivado de las distintas revisiones historiográficas del período tratado, el conceptualismo, no solo en España, no puede ser considerado un “ismo”, en cuanto que consistió en un proyecto global múltiple, y no tanto en una renovación formal de concepción de estilo y expresión individual, por mucho que así lo hayan tratado en nuestro país. El proyecto global abarca no solo todas las disciplinas de la expresión y el pensamiento, supone un gran movimiento de transformación

¹²⁶ Historiador del arte, comisario de exposiciones, escritor y profesor de la Escuela Elisava/Universitat Pompeu Fabra. De sus trabajos destacamos la trilogía de estudios sobre las relaciones entre el arte español de vanguardia y la política cultural de estado desde la Guerra Civil.

filosófica sobre el ser humano, del humanismo renacentista al nihilismo fatalista se alza una nueva posibilidad que conlleva la reinterpretación del protagonismo del sujeto en la construcción de su historia, desde el existencialismo humanista al nihilismo positivo ya mencionados. Esa nueva posibilidad creemos que ya había empezado a gestarse con anterioridad, no en el informalismo internacional, ni siquiera en el nacional, pero sí en torno a artistas e intelectuales que, también en España, tenían algo que decir cuando fuera de las fronteras la historia se había distanciado. Afirma Simón Marchán que el informalismo español era más reflejo que actitud de vanguardia:

« (...) el Informalismo en España no puede definirse como un ismo de vanguardia en su "sentido fuerte", o sea, entendido como proyecto. Entiendo la vanguardia como renovación formal y proyecto global, algo un poco más complicado, pero que evitaría malentendidos»¹²⁷.

Efectivamente, lo que no podemos ignorar es que, más allá del Informalismo como movimiento de vanguardia sin proyecto, lo que en España se desarrolló fagocitaba el aspecto formal y aportaba el re-conocimiento de lo ya sabido para alcanzar una reestructuración histórica de los fuegos de artificio que el Régimen

¹²⁷ Parcerisas, P. (1992). Madrid-Barcelona o viceversa, en bitllet d'anada i tornada: Entrevista de Pilar Parcerisas a Simón Marchán. EN *Catálogo Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*: [exposició], pp. 80-88. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

había festejado. No podemos aceptar la afirmación de Pilar Parcerisas, cuando generaliza las afirmaciones de Simón Marchán, justificando que el informalismo nunca conllevó un proyecto global porque según afirma: «el cuestionamiento global de toda la institución artística no tendrá lugar hasta el advenimiento de los Conceptualismos de los años sesenta y setenta»¹²⁸. Evidentemente el informalismo en España no podía cuestionar de forma global una institución artística inexistente y, sin embargo, el grupo El Paso plantea claramente, ya en su manifiesto fundacional, su deseo de intervenir en «superar la crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales»¹²⁹. Es posible que el informalismo en general, o al menos en la mayor parte del territorio español, se convirtiese en un «estilo sin proyecto revolucionario de transformación de la sociedad» como afirma Pilar Parcerisas¹³⁰, pero no fue ese el cuestionamiento de El Paso, ni en su fundación, ni después. El Paso no es un grupo informalista, aunque la mayoría de sus miembros puedan ser clasificados en ese “estilo”, y lo que sus miembros desarrollaron como artistas es independiente de lo que plantearon como grupo, pero, incluso desde esta perspectiva, la influencia está presente en la obra, acciones y relaciones de sus miembros más representativos. La dificultad que encontramos en la historiografía vigente, consiste en la inexistencia de una clara diferenciación entre el informalismo

¹²⁸ Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*, (p. 31). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

¹²⁹ Grupo El Paso (1957). Manifiesto. EN *Carta El Paso*, 3. Verano, 1957. (Incluido en el apéndice).

¹³⁰ Parcerisas, P.; op. cit., p 31.

español y el grupo El Paso, al igual que posteriormente se ha entremezclado el conceptualismo y las prácticas conceptuales. Por otra parte, y como ya hemos desarrollado, una cosa es lo que el grupo planteaba y otra lo que realmente hizo.

En Europa, la segunda guerra mundial llevó a muchos pintores a rechazar el modo de pintar que correspondía al mundo que dio lugar a la guerra; sin embargo su rechazo fue a las formas y a las técnicas, pero no se alejaron de la realidad. Por ello, encontramos relaciones profundas entre artistas como Dubuffet, Giacometti, Jean Fautrier o Francis Bacon, además de ser pintores o escultores fueron escritores lúcidos, que dejaron ver en el arte europeo los cuerpos mutilados y reducidos a casi nada, e introdujeron una nueva relación entre el hombre, el arte y la realidad, avanzando desde la expresión violenta y la huida de la belleza.

Los artistas europeos realizaron esta ruptura, en un primer momento, con mayor implicación dramática que la desarrollada por los artistas americanos, que vivieron la contienda en la distancia. De esta forma, el expresionismo abstracto americano, mantendrá la ruptura con las formas, en su búsqueda de la expresión más directa e inmediata, unida al automatismo donde la belleza tendrá cabida; es el caso de Jackson Pollock o Willen de Kooning, este último, aunque estudió en Europa,

se trasladó a América con veintidós años, y puede darnos una idea de la posible evolución que habría tenido la pintura en Europa, si no hubiese estallado la guerra.



Figura 88. Jean Dubuffet. *Lever de Lure aux Fantomes* (1951).



Figura 89. Jean Dubuffet. *Affluence* (1961).

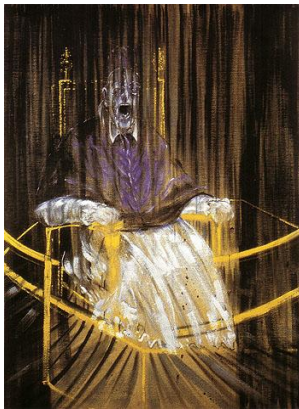


Figura 90. Francis Bacon. *The screaming Pope (El papa que grita)* (1953).



Figura 91. Francis Bacon. *Seated Figure* (1960).



Figura 92. Jackson Pollock. *One Number 31* (1950).



Figura 93. Jackson Pollock.
The White Light (1954).



Figura 94. Willem de Kooning.
Woman, I (1959-52).



Figura 95. Willem de Kooning.
Door to the River (1960).

En cualquier caso, tanto europeos como americanos retoman el final de la guerra desde el reconocimiento de la tragedia, y coexisten con regímenes democráticos donde el existencialismo resulta referencial; ninguna de estas circunstancias se darán en la España nacionalcatólica del Régimen, que tiene muy marcados los límites de su actuación. En Europa y América puede darse una evolución, entre principios de los cincuenta y finales de los sesenta, que englobará todos los aspectos del hombre, su cultura y su sociedad; mientras, en España, el silencio o las medias palabras persisten en el consciente colectivo en principio, y en el subconsciente colectivo después, y las expresiones que realmente engloban aspectos más fundamentales del ser humano individual o sociopolítico pasan desapercibidas, o son ninguneadas, si ello redundaría en beneficio del Régimen.

En las obras propuestas queda patente la evolución del informalismo y el expresionismo abstracto desde la expresión del dolor y la tragedia vital a la expresión del dolor y la tragedia formal; una evolución que dentro de nuestras fronteras no tuvo lugar. El informalismo en España no apuntó hacia la representación del dolor, el absurdo o el existencialismo, mientras que formalmente nos acercamos a las propuestas Europeas en una Cataluña cercana a la frontera, y nos acercamos a

las propuestas Americanas en un Madrid controlado por el Régimen e interesado en salir del aislamiento dentro de la Europa democrática, nuestros intelectuales y artistas trabajaban desde la clandestinidad, el exilio, el silencio, o incluso, todo a la vez. Bajo la apariencia formal, se construye una propuesta específica y diferenciada, que se conoce poco en los países donde la situación social y política resulta determinante, para considerar el arte no solo como una fuerza productiva, puramente artística, sino también como una fuerza social; esto, que en la Europa y América democráticas, tiene lugar en los conceptualismos de finales de la década de los 50, está presente en el ideario de El Paso en las mismas fechas.

Concluimos afirmando que, en España, en las décadas de los sesenta y setenta, se desarrollaron prácticas pre-conceptuales, éstas, comenzaron antes de la disolución de El Paso, discurrieron paralelamente al desarrollo del informalismo, o incluso fueron consideradas una especie de informalismo tardío y local. Las prácticas desarrolladas en torno a Madrid, se vincularon al informalismo expresionistas a través de las acciones y el performance, mientras se huía del colectivo o grupo como respuesta pendular respecto a lo sucedido con la interacción entre El Paso y El Régimen, que miraba hacia América; mientras, en Cataluña, se vincularon a la

materia como desenlace de la presencia de Tàpies y el informalismo matérico, junto a una mayor comunicación e información del europeo centrado en París, mientras, se fortalecía el grupo como respuesta al centralismo de este mismo autor y del mismo Régimen, quedando así patente, en la polémica desarrollada a través de las páginas de la Vanguardia, mencionada repetidamente y reproducida en el apéndice. Defendemos la convicción de que las prácticas conceptuales en España no sustituyeron al informalismo ni corresponden a su evolución, pero se generaron en una dinámica, socio-cultural y económica, propia del final de una férrea dictadura aislacionista, que tuvo como reflejo inicial la formación de El Paso, y como dinámica, la generada por su presencia e intervención, más o menos acertada, en el panorama artístico nacional.

Durante la confrontación realizada en estos años, concluimos que la subjetividad preside los trabajos realizados o propuestos en el arte español desde el Siglo de Oro, y la conexión entre la propuesta surgida en torno a El Paso y los conceptuales posteriores, reside en su capacidad para transmitir ideas objetivas de manera subjetivizada, construyendo la idea de arte que hoy, cuando el conceptualismo ya no está de moda, preside nuestro panorama artístico.

Movimiento socio-político y movimiento artístico

El deseo, el poder y la supervivencia.

Varios autores mantienen una insistencia, pertinaz, en relacionar el conceptualismo español con el internacional, y de ésta forma, construir un lugar para el conceptualismo desarrollado en España, con el objetivo de que éste, alcance su identidad en su confrontación con el internacional; consideramos que, dada la inexistencia de ese lugar en la historia del arte, su empeño es inviable. Este es el caso de Pilar Parcerisas cuando declara:

«La mayoría de los críticos activos en el marco de esa generación (...) no supieron identificar ni las bases comunes ni las características diferenciales del Arte Conceptual español respecto al Arte Conceptual Internacional. Por el contrario, se esforzaron en emplazarlo en la vía de un incoherente análisis formalista, algo que por definición resulta inviable en el Arte Conceptual, con la intención de atribuirle un mimetismo absurdo, discutible e incierto con respecto a las propuestas internacionales»¹³¹.

¹³¹ Parcerisas, P. (2007) Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980, (p. 337). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

Si bien es cierto, no se han identificado bases comunes o características diferenciales del conceptual español frente al internacional, no es menos cierto que, hacerlo, no sería suficiente para dotar de identidad propia al conceptual desarrollado dentro de nuestras fronteras. Victoria Combalía, aunque insiste, como la anterior autora, en la necesidad de confrontar trabajos conceptuales españoles con sus coetáneos extranjeros, señala otro aspecto que, en nuestra opinión, resulta clave en la historiografía de nuestro país, es la concreta y diferencial realidad política y social donde se engendra y desarrolla:

(...) uno de los pocos ejemplos de arte conceptual politizado o fuertemente crítico con la realidad política o social de su país (...) Con los treinta años transcurridos, hoy podemos afirmar que, aunque algunas de sus obras fueran excesivamente miméticas respecto a los lenguajes inventados fuera (...), las hay que siguen siendo significativas e interesantes.

(...) nadie ha puesto en contacto ciertos trabajos conceptuales españoles con sus coetáneos (y en general anteriores) extranjeros (...)¹³².

La visión, de ambas autoras, mantiene la dinámica establecida, desde el informalismo, por una historia del arte, escrita dentro de nuestro país desde el

¹³² Combalía-Dexeus, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. EN R. Queralt; V. Combalía Dexeus. *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*: [exposición], 11 octubre 2005 - 9 enero 2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

mismo lugar institucional que considera necesario avalar la modernización del país, y la superación de su historia antidemocrática, a través de una imagen no independiente ni mucho menos disruptiva, respecto a la realidad internacional. Es por ello que efectivamente sus lecturas, y las de los que han seguido su senda interpretativa, nos ha llevado a definir un conceptualismo fundamentalmente catalanista y de objetivos claros al servicio de fines políticos y/o económicos ajenos a la función del arte en unos momentos, o totalmente ajenos a ellos en otros. Nuestra visión es otra. Cuando los artistas del El Paso firman su manifiesto, ponen sobre la mesa la intención de librar al país de su aislamiento cultural en los dos sentidos; dejando que el aire entre, pero potenciando que también salga; ellos ya no están tan aislados, y su realización artística ya ha convertido en obra plástica la asimilación de la historia propia y foránea. El Régimen recogerá esa obra plástica para verterla hacia fuera de las fronteras y conseguir con ello un reposicionamiento político y sobre todo económico internacional; los artistas del grupo terminan colaborando en aspectos ajenos a su intencionalidad inicial, y por ello abocados a la disolución. Los integrantes de El Paso continuaran sus procesos artísticos, no solo plásticos, elaborando nexos o identificaciones con otros artistas, y otras propuestas, que van acercándose al arte objetual, el minimal y el conceptual, y en ese sentido concluimos

que el conceptualismo español asienta su desarrollo sobre las bases que El Paso estableció como grupo, por su deseo de internacionalización sin dejar de materializar la herencia y presencia de su propia historia; su deseo de desarrollarse y ser a un tiempo referente, sin terminar anclando a los desarrollos conceptuales, como señalan ambas autoras, del artístico internacional.

El conceptual dejó de tener interés para la institución, por carecer, en principio, del interés económico que el informalismo había alcanzado dentro y sobre todo fuera de las fronteras, y porque su consolidación camina junto al decaimiento del Régimen. De hecho, la mayor parte de la obra conceptual española, se terminó centrando en la performance, que resultaban poco rentables inicialmente, y sin embargo, interesante en la línea de los objetivos que El Paso había pretendido, permitía un mayor acercamiento al espectador, una mayor implicación política y una indiscutible intervención social.

Desde un punto de vista propiamente estético, nos resulta difícil asumir afirmaciones como las vertidas por Victoria Combalía cuando dice:

Resulta interesante señalar aquí que, puesto que casi toda la información provenía de fotografías en blanco y negro, los conceptuales

españoles tendieron a interpretar como aún más “pobres” y más “desmaterializados” los trabajos conceptuales foráneos¹³³.

133 Combalia, V.; op. cit.

Si fuera cierto que un hecho como éste hubiese determinado el aspecto formal del conceptual español o, lo que es más dramático, su aspecto conceptual, la misma autora estaría justificando que efectivamente solo hubo mimesis empobrecedora del conceptual internacional. No creemos que sea necesario, ni siquiera adecuado, confrontar obras conceptuales españolas con otras de artistas internacionales para elaborar una historiografía acertada; sin embargo, creemos que es necesario confrontar obras, actitudes y actos entre los artistas informales y conceptuales, sin dejar al margen otras dinámicas con las que estuvieran conectadas fuera del mundo del arte, como las posiciones políticas desarrolladas en el momento. En ese proceso de confrontación encontramos que la lectura del manifiesto fundacional de El Paso es clarificadora de nuestra tesis y pone en evidencia todos los parámetros que determinaron las características diferenciales del conceptual español. En sus líneas queda manifestado su deseo de:

- Crear un nuevo espíritu dentro del mundo artístico español.
- Realizar una acción dentro del país.
- Permitir el libre desenvolvimiento de arte y artista.

- Contactar el arte del país con las más renovadoras corrientes artísticas.
- Mantener presente nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión respondiendo a una actividad universal.
- Salvar la individualidad.
- Llegar a una transformación plástica que sea expresión de una "nueva realidad".
- Dar al espectador y al artista la conciencia de su responsabilidad social y espiritual¹³⁴.

Resulta difícil encontrar otros datos o reflexiones que nos avalen, lo que el Paso pretendía caracterizó, en parte sin premeditación objetiva, a los artistas conceptuales españoles que continuaron su quehacer al margen de los intereses político-económicos del régimen, los intereses político-económicos de la incipiente democracia, y los de las distintas regiones y posteriores comunidades que alargaron sus tentáculos, a través de la crítica y la historiografía, en posteriores revisiones durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa, e incluso durante la primera década del siglo XXI, aspecto, este último, que desarrollamos en el apartado Sociabilización y participación del capítulo tercero. Distinguimos, no obstante, entre

¹³⁴ Grupo El Paso (1957).
Manifiesto. EN *Carta El Paso*, 3.
Verano, 1957. (Incluido en el
apéndice).

trabajar al margen de los intereses políticos y mantener, o no, una oposición antifranquista o anti institucional abierta o moderada. Efectivamente, consideramos necesario una nueva reflexión, en la línea de la revisión planteada por Jesús Carrillo Castillo en su artículo *Amnesia y Desacuerdos*¹³⁵, donde queda manifiesto un recorrido historiográfico de lo acontecido que impide elaborar la historia con parámetros suficientemente objetivos, como el autor indica, hasta que se tenga en consideración la parte de memoria sistemáticamente escamoteada por la institución en nuestro país y, sobre todo, hasta que la práctica artística, en general, deje de diluirse como un campo separado dentro de la cultura, al tiempo que esta se mantiene al margen de la narración histórico-política y social aún no aclarada. Al final de su artículo, Jesús Carrillo Castillo señala posibles líneas de investigación sobre lo que realmente sucedió con el conceptual en nuestro país, como hemos analizado en *Un camino de ida y vuelta* en el capítulo primero.

Teniendo en cuenta que esta investigación requeriría, como primer paso, una documentación sobre todos los aspectos de lo sucedido, y es esta una tarea que ni la crítica ni la historiografía de la época realizó, nuestra humilde aportación pretende alcanzar, únicamente, el trabajo más documentado a nuestro alcance, y de

¹³⁵ Carrillo-Castillo, J. (2009). Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo. *Arte y políticas de identidad*, 1, pp. 1-22.

ahí la elección de los artistas que aparecen en nuestro estudio, con el objetivo de, al menos, esbozar un guion básico sobre los posibles elementos de la compleja red de relaciones sobre las que realmente se asienta un período de la historia artística de nuestro país aún sin aclarar.

La historia como conjunto de hechos acontecidos en el pasado de la humanidad, engloba los acontecimientos importantes, en cuanto a trascendentes, por tener un alcance lo suficientemente amplio para ser útiles en la comprensión de hechos posteriores, pero la interpretación del historiador que los destaca o considera dignos de recuerdo, se elabora desde la propia memoria y, como ya hemos reflejado, en ello hemos encontrado un escollo difícil de salvar. Este hecho es reconocido en múltiples artículos entre los que destacamos el de Sergio Gálvez Biescas por sus referencias a los movimientos sociales¹³⁶, en su artículo parte de la convicción de ser la memoria histórica, un capítulo pendiente en nuestro país. Nosotros añadimos que, no es posible establecer una historiografía del arte suficientemente fiable al margen de los movimientos sociales y políticos coetáneos. La selección de los hechos dignos de consideración es cuestión de debate, y cada interpretación pone el sujeto histórico en uno u otro lugar, lo que determina qué datos considerar hechos relevantes. Los partidarios de una historia política, militar,

¹³⁶ Gálvez-Biescas, S. (2006). El proceso de la recuperación de la 'memoria histórica' en España: Una aproximación a los movimientos sociales por la memoria. *International Journal of Iberian Studies* 19. (1) pp. 25–51.

cultural o de las instituciones no coinciden con los partidarios de una historia económica y social y, su oposición expresada en términos marxistas se traduce en la dicotomía de la superestructura y la estructura o el unamuniano de intrahistoria. Así, las técnicas y métodos propuestos para describir los hechos históricos acontecidos y registrados, la historiografía, requiere un método científico, pero que indefectiblemente permanece unido a las tendencias de historiadores, escuelas o agrupaciones. La historiografía, como ciencia de la historia, no puede fundamentar su discurso en una memoria llena de olvidos.

Nos hemos encontrado con una historia cuyo registro, durante décadas, se ha realizado, reescrito y reevaluado, a la luz de evidencias seleccionadas de forma parcial, insuficiente y selectiva. En el caso del informalismo español, los encargados de elaborarlas mantienen verdades a medias o incluso mentiras descaradas, a veces con la mejor intención y otras veces no. El sentido de una práctica artística encerrada en el marco de una sociedad sometida durante décadas a un sistema totalitario, con falta de medios, libertad de comunicación y aislamiento social, puede desbordar la mera crítica al régimen y así creemos que sucedió. Sin embargo la necesidad de justificar la existencia del arte como método de oposición al Régimen, ha tenido como consecuencia la elaboración de una historiografía asentada en un basamento

de escasa solidez ante el posicionamiento del grupo El Paso, al margen de un compromiso antifranquista, o al desaparecer la dictadura, en el caso de los conceptualismos. Por otra parte, el desequilibrio de fuerzas ejercidas en nuestro país desde la política, el ejército y las instituciones culturales, frente a las fuerzas ejercidas por la economía y la sociedad, han hecho derivar la historiografía de un lado a otro, en función de los intereses políticos del Régimen en un principio, e institucionales después.

Fortaleciendo nuestra disertación, interesa destacar de los planteamientos de Jesús Carrillo Castillo, el análisis que realiza sobre la historiografía elaborada por el Museo de Arte Reina Sofía, inaugurado en 1992, tanto respecto a «(...) las vanguardias abstractas de los cincuenta y sesenta, el pop local y las neofiguras de los setenta y ochenta (...) se ofrecían (...) mediante un discurso lineal carente de cualquier anclaje en las circunstancias históricas»¹³⁷, como respecto a «(...) la omisión de cualquier referencia a las prácticas no objetuales de impronta conceptualista y frecuente contenido crítico que habían aglutinado el debate artístico de la primera década de los setenta (...) entrelazados con los distintos frentes de lucha contra el régimen»¹³⁸. El mismo autor, reconoce que el Museo de Arte Reina Sofía, como principal institución dedicada a la conservación y difusión del arte contemporáneo,

¹³⁷ Carrillo-Castillo, J. (2004) Amnesia y Desacuerdos. Lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del arte español en los años setenta. Revista de artes visuales: Errata, 0 [en línea]. Disponible en: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico/amnesia-y-desacuerdos> [2015, 17 de marzo].

¹³⁸ Carrillo-Castillo, J.; op. cit. p 64.

está « (...) profundamente ligada al proceso de construcción ideológica del régimen democrático»¹³⁹, e incide en criticar su conversión inicial en « (...) buque insignia de una narración de la historia del arte español contemporáneo en términos de autonomía estética y de celebración del genio individual»¹⁴⁰.

Efectivamente, no solo la historiografía de informalistas y conceptualismos, se ha visto deformada por el empeño de mantener la aparente autonomía, de cualquier vanguardia o práctica artística en nuestro país, respecto de la coyuntura histórica, política y social, y aunque, los mismos artistas, han sentido la necesidad, más o menos consciente, de mantenerse al margen de dicha coyuntura, o al menos plantearlo, ninguno de ellos ha podido permanecer ajeno, como venimos defendiendo en nuestro estudio, el artista inmerso en su realidad y su tiempo no puede ser impermeable a ello. Por otra parte el Régimen en el momento de su declive, y la joven democracia española después, necesitaron vincular el sentido de las prácticas artísticas en nuestro país al capital y la economía de consumo como símbolo de progreso e internacionalización. Demostrar la internacionalización supuso entonces conseguir ese vínculo, y en ello se perdió parte de la historia de los artistas informalistas y conceptuales protagonistas de nuestro estudio; nos atrevemos a afirmar que donde no hubo mercado, no se reconstruyó la historia, y

¹³⁹ Carrillo-Castillo, J.;
op. cit. p 64.

¹⁴⁰ Carrillo-Castillo, J.;
op. cit. p 64.

mucho menos se valoró una historiografía que contabilizara ese aporte menos o nada comercial. Al referirnos al mercado incluimos tanto el interior como el exterior de las fronteras, y tanto el mercado de beneficio comercial como el político.

Entrados en el asunto de la rentabilidad, en Madrid no existió la posibilidad de desarrollar un mercado de beneficio político, el Régimen ya había acaparado a los informalistas previos, y con ellos era suficiente para sus objetivos y necesidades de imagen internacional. Durante la transición, como ya hemos comentado nos indica Jesús Carrillo Castillo, el Reina Sofía asumió la labor de conservar y difundir el arte contemporáneo en España, con una lectura que minimizaba las interrelaciones entre la historia y el proceso creativo, de forma que la crítica y acción política, dentro de las vanguardias, quedaba apenas representada por El Guernica. Compartimos su opinión cuando afirma que este hecho « (...) excusaba al resto del arte de cualquier función crítica y a la historia del arte de cualquier otra misión que la de contarse a sí misma»¹⁴¹. Posteriormente, son pocos los autores que mantienen una visión amplia, desde el conceptual objetual hasta las acciones, y que no dan por acabadas las prácticas conceptuales en el momento en que no hay un enemigo contra el que ir, o una crítica que realizar. Valeriano Bozal, en los volúmenes XXXVI y XXXVII del Summa Artis, publicados en 1992 y revisados en 1995, no menciona ningún artista no

¹⁴¹ Carrillo-Castillo, J.;
op. cit., p 64.

objetual, excepto Juan Hidalgo, al tiempo que reflexionará más tarde sobre la incapacidad de sus coetáneos para haber interpretado las prácticas de Zaj más allá de la dinámica antifranquista¹⁴². Añadiremos para terminar de completar nuestras conclusiones que, tal y como hemos reflejado en distintos puntos de nuestro estudio, los artistas más determinantes del grupo El Paso tuvieron relaciones y realizaron colaboraciones conjuntas con Manuel Hidalgo y el grupo Zaj, y fueron en principio acusados de adscripción al Régimen, alabándose después sus aportes, reconocidos completamente al margen de la dinámica antifranquista.

Concluimos que para la realización de una historiografía coherente, que construya la historiografía del arte Español entre 1956 y 1970, no podemos, como se señala en las líneas anteriores, minimizar las interrelaciones entre la historia y el proceso creativo; y no haciéndolo resulta imposible no encontrar el delgado hilo conductor entre el tipo de dictadura, transición y democracia vivenciados en nuestro país.

En el proceso catalán encontramos diferencias. La función crítica y subversiva de la práctica creativa, reivindicada por Pere Portabella en 1972¹⁴³, quedó al servicio de la hegemonía del arte catalán, en defensa de un arte de vanguardia que sostuviese una identidad artística moderna y propia y, defendido por críticos

¹⁴² Bozal, V. (2006) Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo. EN *estudios de arte contemporáneo, II: Temas de arte español del siglo XX*, pp. 190-203. Madrid: A. Machado Libros.

¹⁴³ Fuster, J. (1972). La aportación cinematográfica de Joan Brossa: Una conversación con Pere Portabella. *Estudios Escénicos: cuadernos del Instituto del Teatro*, 16

catalanes como Pilar Parcerisas o Victoria Combalía, con los inconvenientes ya comentados en el punto anterior. En la última década, el esfuerzo se ha decantado por intentar recomponer la historiografía hacia un discurso al margen del anglo-americano, y vinculando hacia otros lugares que compartían con España en general, no solo Cataluña, períodos represivos y dictatoriales con democracias incipientes o incluso dudosas, tal como hemos adelantado en el apartado primero de nuestro estudio. El título de este punto hace, por tanto, referencia a los elementos de esa red: los objetivos y el deseo de unos, el ansia de poder, tanto en el mundo artístico como en el político-económico y social de otros, y la necesidad de supervivencia de todos ellos y de la propia historia.

Objeto, sujeto y ceremonia.

Hemos comentado en el punto *Fuerza y materia, espíritu y concepto* de este capítulo, que *Neon de Suro* y *las cartas de El Paso*, no son objeto sino sujeto, en tanto responde a una necesidad de comunicación. El Paso, en sus cartas, propuso una nueva visión respecto a lo que estaba sucediendo en el panorama artístico, mucho más plural y mucho menos dogmática o teórica que cualquiera otra

publicación del momento; pero, además, como el grupo no tuvo pretensión de configurarse en torno a preocupaciones técnicas ni estilísticas, convirtió en mucho más relevante su preocupación conceptual, y sobre todo su intención internacionalizadora.

El Paso careció de una publicación comparable a la que tuvieron *Dau al Set* con la publicación del mismo nombre o *Parpalló* con *Arte Vivo*, aun así ambas publicaciones, al igual que las Cartas, terminaron, aunque no fue ese su comienzo, con la disposición del grupo a intervenir en los debates teóricos sobre el arte de la época.



Figura 96. *Dau al Set*. Portada. Núm. 01 (1948).



Figura 97. *Arte vivo*. Portadas. Núms. 1, de la primera etapa (1957) y 2ª etapa (1959).



Dau al Set se caracterizó por su intención de búsqueda de un nuevo criterio filosófico y estético, de cualquier y todas las disciplinas artísticas. *Arte Vivo* fue, en principio, una publicación ligera que terminó defendiendo el arte normativo, con intervención social y opuesta a las corrientes expresionistas dominantes. Encontramos en la forma de configurarse la publicación del grupo El Paso, desde su creación, diferencias significativas frente al resto de publicaciones comentadas, *las Cartas*, representaron una ceremonia, como acto solemne que se lleva a cabo según normas o ritos preestablecidos, de los que se huía en el hacer artístico, y donde la liturgia, como forma en que se lleva a término las ceremonias, adquiere tanta o más importancia que la idea en sí. Descubrimos, tanto en la forma en que los artistas del grupo convocan y organizan sus reuniones, como en la forma en que redactan y maquetan su publicación, características formales y conceptuales compartidas con las publicaciones clandestinas, que se multiplicarán posteriormente, finalmente fuera de la clandestinidad, en los años setenta. La importancia que para nosotros tienen las publicaciones mencionadas, queda claramente explicitada en las afirmaciones de Damián González Madrid y Oscar J. Martín García, respecto a las publicaciones clandestinas, cuando afirman que:

«El principal valor de este tipo de publicaciones clandestinas, a pesar de su falta de realismo en algunas ocasiones y su limitada tirada, fue que – a través de la comunicación de las protestas que ocurrían en otras partes del país y la información sobre los contenidos y formas de acción puestas en funcionamiento en otros lugares- consiguieron que los trabajadores comprendiesen que “aquello que en principio parecían ideas y acciones individuales” en realidad eran “compartidos y realizados por otros”» ¹⁴⁴.

Hemos hablado de la vocación de internacionalización presente en las acciones del grupo; escribir sobre lo que ocurría, y lo que es más importante, hacer público qué se piensa, opina y escribe sobre lo que ocurría; dejaba claro que, lo que podía parecer producto de individualidades, había surgido en otros lugares dentro y fuera de nuestras fronteras y que, en el caso de El Paso, sus ideas y acciones se conocieran dentro y fuera de las fronteras, este es ese doble camino del que ya hemos hablado en el punto anterior. Esta actitud del grupo, materializada en su publicación, también está presente en el equilibrio existente entre los trazos y el blanco de los cuadros de Antonio Saura, la recuperación de lo primitivo en Luis Feito

¹⁴⁴ González-Madrid, D.A. y Martín-García, O.J. (2008). Desde abajo y en la periferia del desarrollismo. Cambio político y conflictividad social en la Mancha. EN González-Madrid, D.A. (coord.), *El franquismo y la Transición en España: desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época* (p. 144). Madrid: Los Libros de la Catarata.

y Manolo Millares, o en el dibujo de vacíos de Martín Chirino; en todos ellos la generación deviene como fruto de una confrontación.



Figura 96. Antonio Saura.
Crucifixión 12 (1959).



Figura 97. Manuel Millares.
Tríptico 1974.



Figura 98. Luis Feito. *Composición* (1955).



Figura 99. Martín Chirino.
Hierro forjado (1960).

Confrontación que, posteriormente, se consolida en las performances de Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado o Esther Ferrer, de las que ya hemos presentado diversos ejemplos. Hay en todos ellos un deseo de presentar creaciones que devienen de la confrontación, y hacerlo desde la confrontación misma: conocido-desconocido, permitido-deseado, impulsivo-cerebral, conceptual-material, individual-colectivo, responsabilidad social-responsabilidad espiritual... una confrontación, cuyo único objetivo, es romper la exclusividad o las limitaciones presentes, durante tanto tiempo, en nuestra historia, desde antes de la Inquisición. Lo destacable, en la actitud de informalistas y conceptuales madrileños, no es la determinación de la prevalencia de objeto o sujeto en sus realizaciones, sino el hecho de la existencia de dicha confrontación, y el ceremonial que se desencadena por ello. Siempre será importante profundizar en el análisis de la relación entre el sujeto y el objeto de un estudio, dado que son la clave para alcanzar el conocimiento. Las relaciones, establecidas en la historiografía ya elaborada, marcan su propia configuración, y se consolidan como una atadura más en nuestro intento de establecer nuevos campos relacionales. Nosotros partiremos de la vinculación existente entre el carácter comunicativo de informalistas y conceptuales madrileños, donde se fusionan el objeto y el sujeto, desapareciendo la visibilidad de uno de ellos

o de los dos, en una ceremonia donde la liturgia «per sé» se erige en protagonista. No es evidente, apenas un leve soplo, nos permite distinguir la estructura sustentadora ritual que comparten informalistas y conceptuales madrileños. Nos parece más evidente la conexión comunicativa, que hemos concretado a lo largo de estas páginas, en el deseo común de contar con el espectador, de trasladar el sujeto al otro lado de una misma realidad.

Consideramos que los aspectos analizados, y su recorrido, alcanzan su culminación en la obra del madrileño Santiago Sierra, nacido en 1966, y autor de diversas propuestas donde las relaciones entre, el artista, los participantes de sus acciones, y los espectadores, se configuran como incómodas en unas ocasiones, o violentas y hostiles en muchas otras. Santiago Sierra trabaja desde la confrontación existente entre los protagonistas de una época que se dice democrática, para tirar a la cara del espectador lo que de incómodo presenta la sociedad actual, se trata según declara el mismo Santiago Sierra, de «llevar al mundo del arte lo que no quiere ser visto»¹⁴⁵.

El artista manipula los materiales, que en muchas ocasiones son personas o valores morales y personales de las mismas, para, en el desarrollo de su ceremonia,

¹⁴⁵ Speranza, G. (2012). Santiago Sierra: Cómo decir NO [en línea], *Esferapública, tema artistas y obra, textos*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/santiago-sierra-como-decir-no/> [2015, 18 de marzo].

evolucionar desde el primitivismo a la liturgia, que no se agotará en la sola realización de la misma. En las obras, que proponemos a continuación, persiste ese deseo de tirar a la cara, a la institución y sus seguidores en el caso de Manuel Millares, lo incómodo de una realidad que se convierte en represión, o lo incómodo de una represión, en el caso de Santiago Sierra.

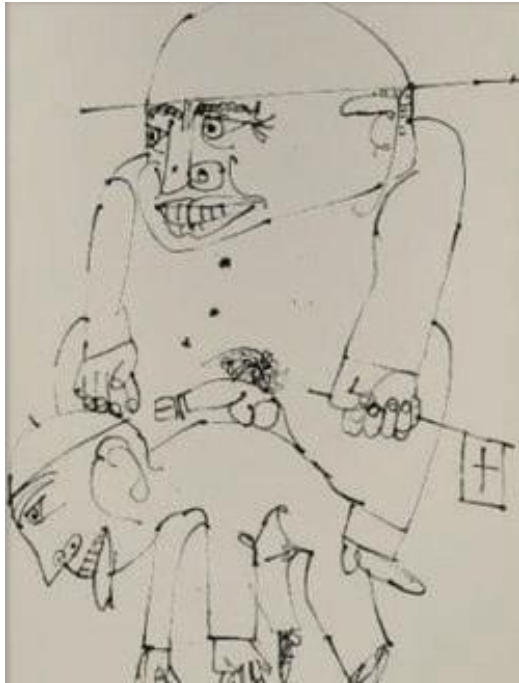


Figura 100. Manuel Millares.
Sin enmudecer II. (1926-1972).



Figura 101. Santiago Sierra.
Los penetrados (2008).

No nos parece circunstancial que cuando, en un principio, Santiago Sierra pudiera sentirse “contento y agradecido” de recibir el premio Nacional de Artes Plásticas, finalmente decide rechazarlo, y como los miembros de El Paso hicieron en su época, continua su trabajo intentando evitar que el Régimen, la institución en el caso de Sierra, llegue a instrumentalizar, en su beneficio, el prestigio del artista; en nuestra valoración, lo más destacable del paralelismo realizado, es constatar que ambos continuaran trabajando dentro de sus estructuras. De nuevo vemos el desarrollo de historias paralelas que parten de un mismo principio, el propuesto por las actitudes y realizaciones, en principio quizás ingenuas, de El Paso.

Hemos encontrado varios ejemplos que ilustran la relación, y su evolución, entre el objeto, el sujeto y la ceremonia, desde El Paso hasta ahora. Cuando Santiago Sierra habla de Isidoro Valcárcel Medina, lo hace calificándolo de maestro y artista del No¹⁴⁶, pero resulta ser él, quien pasea un No rotundo por las carreteras del primer mundo. El No de Isidoro Valcárcel va dirigido, claramente, contra la institucionalización de la expresión, desde el sujeto hacia el objeto, y en ese sentido enlaza con las reflexiones realizadas en los puntos anteriores, respecto a las aportaciones y posicionamiento inicial de los miembros del grupo El Paso, antes de

¹⁴⁶ Díez, J. (2012). La profesión del arte: conversación entre Santiago Sierra e Isidoro Valcarcel Medina [en línea], *Esferapública*, tema artistas y obra, textos. Disponible en: <https://contraesfera.wordpress.com/2012/04/01/conversacion-entre-santiago-sierra-e-isidoro-valcarcel-medina/> [2015, 18 de marzo].

ser encumbrados por el Régimen; el de Santiago Sierra se generaliza hasta configurar el protagonismo de un ceremonial, desde el objeto hacia el sujeto, configurando el paso siguiente pero desde el mismo principio, y aceptando, desde el principio, servirse del aspecto comercial de sus propuestas, con lo que el aspecto comunicativo cobra más relevancia fuera del campo puramente estético.



Figura 102. Santiago Sierra. *NO*, *Global Tour* (desde julio de 2009).

La posición de todos los artistas mencionados, desde los miembros de El Paso hasta Santiago Sierra, pasando por Isidoro Valcárcel Medina, responde a la

relación que Vivian Romeu establece entre la estética y la comunicación, al defender que «el enfoque pragmático de la estética reconduce la discusión sobre el arte hacia las coordenadas de la comunicación» y concretar diciendo que «(...) el arte, en tanto objeto creado por el ser humano, no puede estar inscrito fuera de todo contexto (...)» y «Como práctica comunicativa es intercambio de información entre actores sociales, en este caso, los artistas que hacen la obra y los públicos que la consumen»¹⁴⁷.

Mientras los informalistas requieren cierta y apasionada omnipresencia en sus obras, en sus objetos sobre los que imprime su huella pasando a formar parte de los mismos, en los conceptualismos, el artista se transforma en intermediario entre el objeto, con el que en ocasiones también se confunde hasta ser él mismo quien adquiere la condición de objeto, y el espectador sujeto.

Es en Papeles de Son Armadans donde se afirma «El Paso no es un grupo sustentado, a lo que colegimos, sobre bases o intenciones estéticas sino sobre postulados o puntos de partida éticos, morales y sociales»¹⁴⁸ y en la misma revista Antonio Saura afirma «El objeto –si es que existe– podrá servir de soporte estructural, pero será sobrepasado en el acto dramático de pintar, en su éxtasis, en

¹⁴⁷ Romeu, V. (2001) Lo estético en el arte. Un acercamiento al arte desde la comunicación y la Estética Pragmática, [en línea]. *Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación*, 2001-2011. Cerdanyola del Vallès (Barcelona): Univ. Autònoma de Barcelona, Institut de la Comunicació (InCom-UAB). Disponible en: http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/34_esp.pdf [2015, 18 de marzo].

¹⁴⁸ Cela, C. J. (Ed) (1959). Señores y señoras. EN *Monográfico El Paso* 13 (37), p. 3. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.

aquellos instantes lúcidos donde la furia pasional puede verse compensada con el más activo control»¹⁴⁹. Se desarrolla también la evolución desde un rito primitivista, erigido desde el éxtasis hacia un rito litúrgico que no se agota en su simple realización externa, tal como hemos redactado unas líneas antes al referirnos a Santiago Sierra.

Cirici, en "A l'entorn dels ceremonials"¹⁵⁰, afirma respecto a los ceremoniales que se representan a sí mismos aportando una liturgia y no una idea, de forma que los símbolos utilizados no hablan de la cosa simbolizada, sino que se constituyen en la herramienta para la acción litúrgica donde se van a mezclar la celebración, la magia, la ceremonia, el ritual enraizado en la memoria colectiva del arquetipo cultural que convive entre lo sagrado, lo profano, la religión y el paganismo. Esa representación: el acto del pincel de Saura recorriendo la tela, de las arpilleras de Millares retorciéndose sobre la superficie, de los cristales de Nacho Criado estallados en mil pedazos y desbordando huecos transparentes, de las preguntas de Isidoro Valcárcel Medina recorriendo la ciudad, del cuerpo de Esther Ferrer a varias velocidades por las calles de Giswill, o de las personas contratadas por Santiago Sierra para convertirlas en instrumentos que tirar a la cara del espectador... esa representación ceremonial, la pintura como proceso y no el resultado final de la

¹⁴⁹ Saura, A. (1959). Tres notas. EN *Monográfico El Paso* 13 (37), p. 55. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.

¹⁵⁰ Sierra-Cirici, S. (1974) A l'entorn dels ceremonials. EN *Ceremonials, 1969-1973* [exposició]. 1974. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Barcelona.

misma, convive entre lo sagrado, lo profano, la religión y el paganismo, tal como define Cirici; y conforma la propuesta hallada al otro lado de la puerta que El Paso abrió en 1957, con su manifiesto y con su posición ante la realidad social, cultural y política de un país con casi veinte años en una dictadura, cuyas dinámicas se prolongaría otros tantos.

Las contestaciones a las preguntas sobre la forma de compromiso, durante la entrevista realizada por Luis Permanyer a Antonio Saura, en 1973, mantienen una sorprendente cercanía con lo que hoy podría responder Santiago Sierra en cualquiera de sus entrevistas, con la salvedad de las diferencias que imprimen los diferentes momentos y lugares socio-políticos e históricos en el que se desarrollan, diferencias que justifican la afirmación de Antonio Saura cuando manifiesta: « (...) desgraciadamente la labor del pintor es quizá la menos adecuada para captar esas llamadas»¹⁵¹. Aportamos una confrontación entre breves retazos de entrevistas a ambos y, donde se demuestra nuestra afirmación. En el momento de las entrevistas seleccionadas, Antonio Saura contaba con cuarenta y tres años de edad, habían pasado trece años desde la disolución de El Paso y, ya afincado en París, acaba de pasar la mayor parte del año 1970 en La Habana, en 1975 realizaría su primera visita a México; en el caso de Santiago Sierra, contaba con cuarenta y siete años y llevaba

¹⁵¹ Permanyer, L. (1973, 28 de noviembre) Entrevista a Antonio Saura: El panorama artístico español sigue siendo desolador. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p. 49.

solo tres afincado en España, tras haber realizado estudios en México e Italia entre 1995 y 2010, y habiendo estado sus inicios vinculados a los circuitos artísticos alternativos de Madrid:

¿Debe ser la tela el único “campo de batalla” del pintor?

-No. El mundo es un inmenso campo de batalla.

El drama de la existencia humana es una clave interpretativa de tu obra.

-Mi obra responde al gran interrogante de la condición humana.

¿Cuál es tu interrogante?

-La afirmación y la degradación.

Dame otra clave interpretativa.

-La confusión.

¿Tu obra se resume en una constante acusación?

-Yo siempre he sido incapaz de trabajar en el vacío. Cualquier acción, cualquier

-(...) Cuando comienzas a viajar, te vas enriqueciendo, te vas sintiendo mucho mejor, menos afincado en una tierra que en otra (...).

-(...) No tengo otro trabajo ni fortuna familiar, entonces estoy siempre dispuesto a vender lo que hago al mejor postor.

-(...) Se quiere hacer ver a la monarquía como integrada con los artistas, que el Rey les da la mano y tal... un acto propagandístico que a mí siempre me ha sentado muy mal (...).

-El minimalismo consigue un efecto de presencia, materialidad y evidencia de gran eficacia formal.(...) Quería hacer un

gesto, incluso azaroso, acaba siempre por tomar un aspecto relacionado con el ser humano.

¿Y cuál es esa acusación?

-En la base, contra mí mismo.

¿Por qué?

-Porque a través de mis propias contradicciones observo en mi microcosmos las contradicciones más vastas en las que se debate la humanidad.

¿Te das por satisfecho con inquietar al espectador?

-Nunca he pretendido inquietar.

Y, sin embargo, creo que le inquietas.

-Si se inquieta es porque responde a mi propia inquietud.

¿Cómo actúa esa realidad en ti?

-Estoy lleno de antenas, pero desgraciadamente la labor del pintor es quizá la menos adecuada para captar esas llamadas.

arte materialista que no hablase del deseo sino de la realidad, con huellas de los trabajadores en los cubos (...).

-(...) Algunas de las piezas de esa época son muy claras porque suponen un dolor, el dolor de hacerse un tatuaje, por ejemplo. Hacerse un tatuaje, masturbarse, teñirse el pelo no son acciones denigrantes. Lo que las hace denigrantes es pagar por ellas, coaccionar a otra persona para que lo haga por dinero. Es una relación laboral que se establece, y lo que yo hago es mostrar el momento más duro, quitando todo truquito esperanzador como puede ser el sonido si se trata de un video.

-(...) El público del mundo del arte es gente muy preparada, normalmente de clase alta. Entonces, se trataba de jugar con ellos para someterlos a una situación de confrontación (...).

¿Qué es lo que más le afecta de la realidad?

-Fundamentalmente, la inmensa belleza del mundo y la enorme desgracia de la injusticia cotidiana.

¿Tienes la sensación de luchar en solitario?

-Felizmente uno se reconoce a través de otras obras no necesariamente pictóricas, y entre las cuales casi nunca hay verdaderas conexiones.

-La forma de hablar que he practicado a veces, raramente coincide con la necesidad de comunicación.

El espectador necesita una preparación cultural previa para comprender tu obra.

-No debiera necesitarla a partir del momento en que mi situación cultural me obliga a realizar esta obra y no otra. Debo añadir que esa preparación cultural que

-Los artistas del land art decían que para ellos la naturaleza era como un papel en blanco en donde dibujar. A mí me gustaba mucho esa idea, pero no pensando en una hoja en blanco sino en un papel sucio.

(...)Si estamos cabreados y no nos gusta lo que hay alrededor, ¿por qué vamos a hacer cosas bonitas? Deberíamos hacer una huelga estética y negarnos a presentar cosas bellas en museos e instituciones.

-(...) Un maldito desastre. Es la apoteosis de los cretinos. Pero lo realmente preocupante es la obediencia. Ese es el mayor problema que tenemos, la obediencia y la candidez.

-(...) La idea fue devolver el golpe a la maquinaria de propaganda que padecemos desde que tenemos memoria. Es una revancha, es

posiblemente tengo debería ser la de la
inmensa mayoría. El concepto del artista
como taumaturgo debería ser eliminado
definitivamente¹⁵².

contrapropaganda.

-Creo que la gente llega a mis exposiciones
dormida o despierta ya de casa. No sé si el
arte puede o no despertar a nadie (...) ¹⁵³.

En definitiva, la propuesta de El Paso surge en la soledad y el silencio de sus estudios, como respuesta a la realidad de la injusticia o al menos de la represión, y queda plasmada y reconocida en sus escritos, como todo lo que no controlaba la dictadura; pero cuando el Régimen se apodera de su "producto", sus integrantes dejan paso, y los informalistas retoman la senda repudiándolo, para erigir definitivamente la ceremonia y su liturgia en hecho creativo, y no en objeto artístico, de mano del conceptual.

¹⁵² Permanyer, L. (1973, 28 de noviembre). Entrevista a Antonio Saura: El panorama artístico español sigue siendo desolador. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico. p. 49.

¹⁵³ Cid, R. (transcripción) (2013, 24 de marzo). *Santiago Sierra y la entrevista perdida*, [en línea]. Disponible en: <https://elizabethrossmx.wordpress.com/2013/03/24/santiago-sierra-y-la-entrevista-perdida/> [2015, 18 de marzo].

III

LOS CIMIENTOS DE LA ACTUALIDAD

Lo español como estética y estética de la disidencia.

El pasado, fuerza y pasión

Hoy se reclama, como valor, la especificidad de la obra informalista de los artistas firmantes del manifiesto de El Paso en cuanto a la fusión entre la tradición y la modernidad, o mejor explicitado, el desarrollo de una modernidad de raíces propias. Ese reclamo, aunque acertado, nos parece incompleto, si bien, concordamos al respecto con las afirmaciones de Juan Manuel Bonet:

«La gran peculiaridad de El Paso fue esa conexión que se establecía en la pintura o la escultura que realizaban sus miembros, entre el bagaje moderno de la acción «painting» y una tradición dramática española que en nuestro siglo había sido reivindicada por el

98, por raros novecentistas como Solana o Gustavo de Maeztu: es decir, por escritores y pintores que se situaban al margen de la modernidad. Desde la modernidad, los precedentes eran más escasos: Ramón Gómez de la Serna, Palencia, Alberto y Caneja y en torno suyo la primera escuela de Vallecas, sobre cuya importancia siempre insistió Moreno Galván»¹⁵⁴.

Defendemos sin embargo que esa especificidad no solo se consolida en las características propias de las obras, también preside las relaciones de estas con el tiempo, y permite una deriva del informalismo que mantiene su especificidad en cuanto a los autores del grupo se refiere.

Aunque para Pierre Restany «el Informalismo, fermento inspirador de la década de los cincuenta, se hundió en el conformismo y la esclerosis de las pequeñas recetas, la cocina de los signos y el angelicalismo nubloso»¹⁵⁵, muchos concluimos que esta afirmación, vertida en el catálogo de la exposición *El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*, celebrada en 1986, no puede ser generalizada, al menos no en el caso de las firmas más significativas de El Paso, y mucho menos sentido tiene si entendemos, como venimos defendiendo, que El Paso no fue, ni solo ni exclusivamente, un grupo de autores informalistas. En las entrevistas que realiza Javier Tusell¹⁵⁶, a los miembros del Paso aún vivos en el momento de la exposición,

¹⁵⁴ Bonet, J.M. (1988) *El Paso después de El Paso en la colección de la Fundación Juan March*: [exposición], 22 enero-30 junio 1988 (texto 5). Madrid y Cuenca: Fundación Juan March.

¹⁵⁵ Restany, P. (1985). *El París dels anys 1960-1980*. EN F. Amat .Barcelona, París, New York: *el camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*: [exposición] Palau Robert, diciembre 1985- enero 1986. Barcelona: Departament de Cultura.

¹⁵⁶ Tusell, J. (Coor.) (2002) *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero – 7 abril 2002. (pp. 121-139) Madrid: Centro Cultural de la Villa.

nos interesan las referencias a esa España negra, donde se consolida su especificidad, a juzgar de la historiografía vigente, en algunas de las preguntas realizadas a todos ellos; aunque sus contestaciones representan sólo a una parte del grupo, los más jóvenes, y quizá por ello, cuanto más jóvenes más alejados de la experiencia vital de un conflicto que remonta más atrás de la propia contienda bélica. Todos ellos están de acuerdo en que lo que hubiese de tradición, o de España negra, en su hacer, estaba porque era la realidad que vivían y por tanto su conexión era con la realidad.

Rafael Canogar reconoce que puede ser discutible la existencia de una leyenda negra, pero no que el acercamiento a ella indicaba su deseo de cambiar una historia que repudiaban; sin embargo, en sus declaraciones se deduce una concepción fundamentalmente estética de la tradición española, interesante para ellos por su condición trágica, presente en Solana como referente y representada en el color negro, las pinceladas sueltas y densas de Goya, la austeridad de Zurbarán, o el gesto elegante de Velázquez, ciertamente era la realidad a su alcance cuando aún no llegaba suficiente información sobre lo que ocurría fuera. Martín Chirino, mucho más comprometido políticamente en el campo personal, sí reconoce una abierta actitud crítica respecto a la realidad política, tanto en las obras como en las

declaraciones, pero siempre dentro de las cautelas que imponía la existencia de El Régimen; también menciona a Julio González y Gargallo como enlace con la tradición española, y es de los últimos en asistir a la Bienal de Venecia, cuando ello ya producía controversia en el grupo. Luis Feito es el más reticente a aceptar algún interés por la España negra, entendiendo que ello llevaría a convertir su pintura en ilustrativa de cierto posicionamiento político, y aunque sí acepta su vinculación a la tradición española, no aporta claves que nos permitan visualizarla de forma concreta, ni formal ni conceptualmente, tanto en su pintura como en su posicionamiento. Finalmente Antonio Suárez vuelve a mencionar a Solana y el negro como necesidad vital de conexión con el país del que había emigrado.

En definitiva, los miembros más jóvenes del grupo distinguen claramente entre su vinculación a la tradición española representada en Julio González y Goya y el posicionamiento respecto a la España negra, que nosotros vemos fielmente representada en una historia de contradicción entre dos autoimágenes propias de nuestro país: la internacional-europeísta y la casticista-excepcionalista, identificadas por Javier Noya con los términos "España es Europa" y "España es diferente", respectivamente¹⁵⁷. J. Noya describe la contradicción vivida por los españoles en la Edad Moderna y Contemporánea, producto de la situación creada por la invasión

¹⁵⁷ Noya, J. (2002) *La imagen de España en el exterior: estado de la cuestión* (p.36). Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.

napoleónica que obligó a los intelectuales europeos de la época, no solo los españoles, a «(...) elegir entre la Ilustración, modernizadora y cosmopolita pero impuesta desde fuera, o la tradición, retrógrada pero de creación propia»¹⁵⁸, e incide en que dicha contradicción se va resolviendo a lo largo de la historia de España, y en sentidos diversos, en cada circunstancia histórica de escisión. A partir de la guerra civil y durante el período del franquismo reconoce la prevalencia de la mitología de la excepcionalidad histórica de España, mientras que en la transición y la democracia, cuando empiezan a cobrar identidad propia los conceptualismos en nuestro país y ya ha cambiado la imagen exterior de España, prevalece la autoimagen europeísta. La continua resolución de esta contradicción que interrumpe nuestra historia es, según Noya, ineludible para entender las dinámicas de actitudes y cambios de la historia de nuestro país y, en nuestra opinión, por consecuencia, de la historiografía artística nacional.

El Régimen necesitó crear una autoimagen frente al exterior que les vinculase a la modernidad y que justificase lo que de negativo trasmitía la dictadura para poder desarrollarse económicamente; para ello, intentaron representar una idiosincrasia basada en las diferencias de la propia identidad, válidas por su autenticidad y representación de los valores más apreciados del carácter español,

¹⁵⁸ Noya, J; op. cit., p.36.

esto es, la pasión, la espontaneidad y la valentía. En este sentido, fue útil la exaltación de las tradiciones propias, como los toros, las multitudinarias y controladas celebraciones religiosas, o la obra de esos artistas que parecían estar muy alejados de la dicotomía franquismo-república; posteriormente, y según se debilita el Régimen, resulta más útil priorizar esa pertenencia a Europa que continuar potenciando tópicos peligrosos, en el momento en que también incluían el estereotipo romántico del pueblo libre en armas. Finalmente, los artistas escogidos en nuestro estudio pertenecían ineludiblemente a otro momento histórico de la controversia expuesta por Noya, o al menos esa imagen se potenció, tanto por quienes deseaban justificar su ansia de libertad como por aquellos que pretendían la aceptación de El Régimen por parte de Europa, según veremos al final de este punto. Los artistas que firmaron el manifiesto de El Paso se encontraron en esta tesitura, aislados y fuera de la dinámica internacional, retenidos en la clasificación como artistas ajenos al enfrentamiento entre el pro-franquismo y la república, y propuestos por El Régimen como imagen casticista-excepcionalista que permitiese la aceptación de una España hasta ahora vista desde fuera con los clichés de violencia, fanatismo, crueldad y regreso a la Inquisición y feudalismo, arraigados a lo largo de la historia, pero además con la necesidad vital de tener que luchar. Luis Feito en muy

claro al respecto cuando afirma que: « (...) en aquella época la lucha era otra, la lucha era por ganarte la vida, por respirar, por vivir, enfrentándote a cierto número de individuos que te negaban todo»¹⁵⁹. Cuando el Régimen se debilita, los artistas son hijos de los hijos de la posguerra, con el asunto de la memoria histórica aún sin plantear, y comienza a primar la autoimagen internacionalista-europeísta en economía y política, los artistas manifiestan total ausencia de interés en vincularse a esta "guerra"; mucho antes, Luis Feito ya lo había manifestado en la entrevista de Javier Tusell: «Para mí la pintura no tenía que servir para todas las cosas»¹⁶⁰, sin embargo, se mantiene el interés en intervenir en la propia historia social, propiciado, a nuestro parecer, por la aportación que El Paso había hecho a nuestra historia artística, y al margen de otros intereses propios de los nacionalismos presentes en otros artistas del país. Los recursos formales asumidos por parte del grupo El Paso, principalmente los adscritos al informalismo, estarán presente en la obra de los artistas conceptuales vinculados a Madrid, en la medida en que formarán parte del posicionamiento de los mismos, esta vez desde la autoimagen internacionalista-europeísta, pero sin abandonar esa contradicción entre las dos autoimágenes de las que habla Javier Noya ¹⁶¹.

¹⁵⁹ Tusell, J. (2002). Entrevista a Luis Feito. EN *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero – 7 abril 2002. (pp.135-136). Madrid: Centro Cultural de la Villa.

¹⁶⁰ Tusell, J.; op. cit., p.133.

¹⁶¹ Noya, J. (2002) *La imagen de España en el exterior: estado de la cuestión* (p.36). Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.

Dado que nuestro estudio se plantea desde una perspectiva de análisis artístico más que histórico, cimentaremos nuestro discurso en el análisis de aspectos formales de la obra desarrollada por alguna de las firmas más representativas de El Paso. Como ya hemos mencionado, se han reconocido unos parámetros identificados con la tradición dramática, y a estos se les asigna una referencia en la expresividad y agresividad de la pintura final de Goya. Esta identificación no sería en absoluto inconsciente, sino reconocida verbalmente y de forma explícita en las obras, declaraciones y escritos de varios de los autores. Saura, por ejemplo, uno de los miembros más destacados de El Paso, y ya alejado totalmente del surrealismo que lo influyó en sus primeros años, interpreta la obra de Goya de manera abstracta, realiza un palimpsesto del perro hundido de Francisco de Goya en 1963. En 1985 inaugura una serie de obras en las que posteriormente continúa haciendo referencia formal y conceptual a esta obra.

Dedicamos, a continuación, una parte importante de nuestro estudio a desarrollar este aspecto, no porque Goya, como artista, sea la única clave cimentadora de una historiografía coherente; sino por su asignación como pilar, derivada de la interpretación de su figura en la época que nos ocupa. Las *pinturas negras*, fechadas entre 1821 y 1823 y conservadas en la actualidad en el Museo

Nacional del Prado de Madrid, se constituyeron en un icono y, con ello, fascinaron a críticos y artistas que vieron en ellas la representación de la identidad nacional, en un momento en que dicha identidad se erigía como tabla de salvación.



Figura 103. Francisco Goya. *Perro semihundido*, (1819-1823).



Figura 104. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Goya*, (1963).

En concreto, *Perro semihundido*, pintura casi misteriosa y reduccionista, donde la cabeza de un perro sobresale de la tierra en la parte inferior del cuadro,

dejando la mayor parte del cuadro ocupada por un vacío cielo ocre; inspiró una serie de retratos en los que Antonio Saura trabajó entre 1957 y 1992.



Figura 105. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Goya*, (1985).

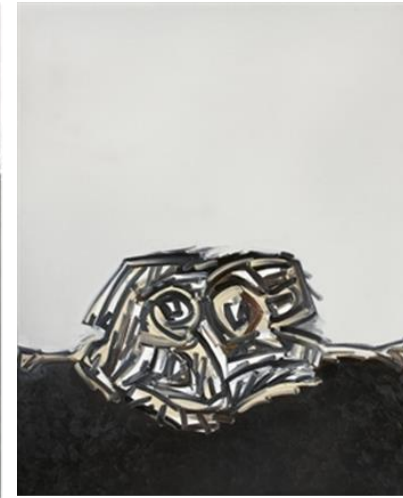


Figura 106. A. Saura. *Perro de Goya*, (1985).

Obras como *Retrato imaginario de Goya*, actualmente en el Museo Guggenheim de Bilbao, donde la oscuridad y el vacío ocupan la composición, dejando una pequeña zona de blanco en la esquina superior derecha sobre la figura garabateada de lo que parece una cabeza, destacan la importancia de la controversia entre el vacío y el nacimiento. En palabras de A. Saura: «Las ideas de "surgimiento", "nacimiento" y "aparición" permanecen necesariamente asociadas a la enorme

importancia del vacío»¹⁶². En realidad, nos encontramos con planteamientos, en la creación artística, presentes en las obras de conceptual madrileño desde el principio; se trata de que hacer aparecer y desaparecer, en el espacio de la creación. Además, añade Raines Michael Mason la posible presencia del propio artista en su obra, al definir la existencia de cierta metáfora: « Pero el tema pintado o dibujado también tiene otro valor metafórico: La cabeza del perro asomándose, como retrato de nuestra soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando “lo que está sucediendo”»¹⁶³.

Sin embargo no consideramos de interés esa identificación indiscutible en el aspecto formal o temático; nos interesa partiendo de que Goya ha pervivido a lo largo del tiempo, por ser uno de los primeros artistas que puso en tela de juicio su mundo y cuanto le rodeaba. En muchos de los lienzos, y sobre todo en sus grabados, la pintura de Goya se centra en la denuncia crítica aderezada con la sátira propia de una visión inteligente y materializadora de cierto compromiso personal, político, ético e intelectual con su tiempo.

Han pasado apenas cinco años de la publicación de la investigación de Carlos Foradada Baldellou, pintor y profesor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza¹⁶⁴, donde no sólo se aclaran las consecuencias formales de una

¹⁶² Mason, R. M. (1989). *Antonio Saura: peintures 1956-1985*: [exposición] Genève, Musée Rath, 16 juin-17 septembre 1989; Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 27 septiembre-26 noviembre 1989; Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 21 diciembre-19 mazo 1990. Madrid: Ministerio de Cultura.

¹⁶³ Mason, R. M. (2009) *Antonio Saura en la Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao/ Madrid: TF Editores.

¹⁶⁴ Foradada-Baldelloy, C. (2010) Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent: Las conclusiones de un largo proceso. *Goya: Revista de arte*, 333, pp. 320-339.

restauración dudosa, como ilustramos en las figuras 107 y 108, que modificó aspectos fundamentales de las obras pintadas en las paredes de la Quina del Sordo y fueron clasificadas como pinturas negras de Goya¹⁶⁵, sino que, además, se reflexiona sobre el entorno político y social como única herramienta que permite esclarecer las claves de dichas obras, pilar fundamental de “la España negra”. Su análisis nos resulta imprescindible, en cuanto se estructura bajo los mismos parámetros que Jesús Carrillo propone para revisar las experiencias conceptuales, mediante su situación junto a las dinámicas de la vida madrileña y barcelonesa con las que estuvieran conectadas, como comentamos en *El deseo, el poder y la supervivencia* del capítulo segundo y hemos citado en *Un camino de ida y vuelta* del capítulo primero, y nosotros consideramos necesario extender esa revisión en las condiciones planteadas por J. Carrillo a toda la historiografía generada, al menos, en el período que nos ocupa. En definitiva porque, la comprensión de interrelaciones, no puede basarse en las interpretaciones encumbradas por otros intereses, sino en las dinámicas de vida artística y local. Consideramos fundamental valorar la situación política en la que, no solo surgen, sino que, además, se interpretan posteriormente las *pinturas negras* de Goya.

¹⁶⁵ Torrecillas-Fernández, M. C. (1992) Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent. *Boletín del Museo del Prado*, 13 (31) pp. 57-69.



Figura 107. Francisco de Goya. *Perro semihundido*. (1820-1823).
Comparativa de dos fotografías realizadas respectivamente en blanco y negro, 1874, y en color, en la actualidad.

Las pinturas se realizaron aproximadamente entre 1820 y 1823, período de restauraciones monárquicas absolutistas en Europa; muchos de los personajes de estas pinturas representan los valores anteriores a los ideales de la revolución francesa (duelistas, supuestos frailes, monjas o familiares de la inquisición) y se

refieren a una parte de la realidad del país, pero no toda. Cuando pasan, en 1881, por donación, a los fondos de Museo de Prado, su dudosa restauración ha acrecentado la representación de la autoimagen española que Javier Noya ha descrito como tradición retrógrada pero de creación propia. Curiosamente la restauración de Salvador Martínez Cubells había tenido lugar en torno a 1874, después del registro fotográfico que de las mismas realizó Juan Laurent Minier y que nos ha permitido, en la última década, descubrir una lectura diferente de la mano de los estudios de Carlos Foradada. En 1873 se había desencadenado una gran crisis mundial, coincidente por la inestabilidad política en España y la estrategia adoptada por Cánovas explicada por carta a la ex reina Isabel y al príncipe Alfonso en 1874, tras el golpe de Pavía, consistía en crear «muchas opiniones en favor de Alfonso» con «calma, serenidad, paciencia, tanto como perseverancia y energía»¹⁶⁶. Que las pinturas de Goya adquiriesen ese valor de icono de la España de las luchas dolorosas e indeseables donde pierde el pueblo, era útil para las intenciones de Cánovas. Teniendo en cuenta las consideraciones desarrolladas, valoramos hasta qué punto, en la restauración de la obra *Duelo a garrotazos*, perteneciente a la serie de las *pinturas negras*, hubo intencionalidad, falta de profesionalidad, o las dos cosas a un tiempo, al terminar transformando la alta hierba, donde se ocultan las piernas de los

¹⁶⁶ Vilches, J. (2001). *Progreso y libertad el Partido Progresista en la revolución liberal española* (p.403). Madrid: Alianza Editorial.

personajes en la obra original, en charcos de barro. Pareciera que son varios los momentos históricos en que se tergiversa la propuesta del artista, con la consecuencia final de presentar, por su parte, un posicionamiento que justifique otros intereses.



Figura 108. Francisco de Goya. *Duelo a garrotazos* (1820-1823). Comparativa de dos fotografías realizadas respectivamente en blanco y negro, 1874, y en color, en la actualidad.

En relación con lo explicitado al comienzo del presente punto y, para terminar de hilar nuestras conclusiones, mencionamos también a José Gutiérrez-Solana, nacido cinco años después de la donación de las pinturas de la Quinta del Sordo al Museo del Prado, y reconocido como el otro pilar de esa España negra de la que él mismo habla en su escrito "La España negra" 1920; resulta interesante su mención en éste momento, por su localización, aislada, también en Madrid. José

Ignacio Gómez Álvarez, en un interesante artículo donde recopila y describe las distintas lecturas que el grupo El Paso tuvo de la mano de la crítica, que ha construido esa historiografía revisada a lo largo de nuestro estudio y a nuestro entender falta de una reflexión sobre el entorno político y social que creemos hubiese permitido establecer sus claves en cuanto a lo que fue y a lo que representó, destaca la figura de J. Gutiérrez-Solana como un personaje aislado en Madrid frente a una Barcelona que contaba con una modernidad más continuada¹⁶⁷. Cuando después de la posguerra española, los artistas regresan al desarrollo cultural y artístico interrumpido en 1936, la crítica ejerce un papel fundamental en la recuperación de esa España negra, que habían ensalzado en la lectura de las pinturas de Goya, y la trasvasan a una figura solitaria en Madrid: Solana, que ya cuenta con reconocimiento internacional. Resulta significativo, o al menos curioso, que finalmente se vincule y asigne dicha herencia al primer grupo que puede representar esa España de creación propia, y mostrarla como aporte exclusivo a la creciente Europa, El Paso, cuando el grupo se plantea intervenir en la situación de aislamiento. No es sencillo diseccionar nuestra historiografía reconocida, pero íntimamente vinculada a la política, de las intenciones o su materialización formal en nuestros artistas. La pregunta se centra ahora en saber cuáles son las referencias formales y

¹⁶⁷ Gómez-Alvarez, J. I. (1998) El grupo El Paso y la crítica de arte. *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, 11, pp. 437-460.

conceptuales de la España negra que resultan comunes en las obras de todos ellos: Goya, Solana y los miembros de El Paso; y, para el tema que nos ocupa, ir más lejos y relacionarlo con la obra de autores como Isidoro Valcárcel Medina o Nacho Criado, o todos aquellos mencionados a lo largo de nuestro estudio. Este aspecto será centro de futuras investigaciones por nuestra parte, aunque podemos esbozar pequeñas pinceladas con la aportación de algunos ejemplos que sin ser determinantes, resultan significativos para la respuesta a nuestras preguntas: ¿Cómo se define la España negra en la creación artística?, ¿Podemos considerarla solo un aspecto formal?, ¿Cuáles son las características conceptuales, formales y actitudinales presentes en los miembros de El Paso que determinaron a la crítica para nominarlos herederos de la España negra?, y, finalmente ¿Qué relación o influjo hay con los conceptuales madrileños?. La respuesta a la última de nuestras preguntas, constituye la razón del presente apartado, en tanto que su contestación determinará, en parte, la certeza o error en nuestra tesis, en defensa de un conceptual distinto, dentro del panorama español.

La España negra, presente en las obras de Goya y Solana, se materializa fundamentalmente en la temática que representa la España profunda sumida en el subdesarrollo, aderezado por tradiciones y costumbres en ocasiones represivas.



Figura 109. Goya. *El entierro de la sardina* (1812-1819).



Figura 110. Goya. *El Aquelarre* (1823).



Figura 111. Goya. *Procesión de disciplinantes* (1776-1825).



Figura 112. J.G. Solana. *Tertulia del café de Pombo* (1920).



Figura 113. J. G. Solana. *Los disciplinantes* (1932).

En esas temáticas perviven las frustraciones, miedos y fracasos arrastrados desde 1808 y representada en la tradición ancestral, que se mantiene en el pueblo muy unida a la tradición cristiano-católica o su oposición a ella: La grotesca fiesta del Carnaval, la Inquisición, la magia, la superstición, las procesiones de disciplinantes o la beatería religiosa.



Figura 114. J.G. Solana. *Máscaras* (1938).

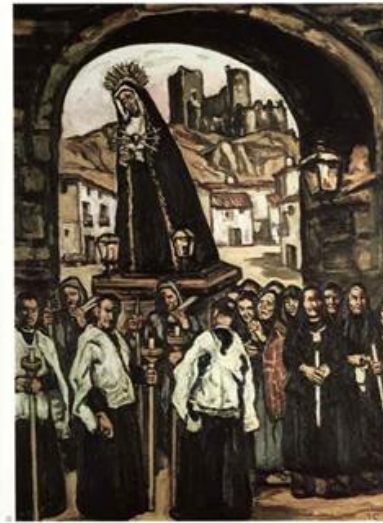


Figura 115. J. G. Solana. *Procesión* (1943).

Formalmente se identifica con el color negro, rojo y sienas al servicio de una iluminación de contraste propia de la luz y climatología del país, y el empaste.

Creemos por tanto que, la verdadera génesis de la España negra, se encuentra en el contraste presente en nuestra historia desde siempre, desde su climatología a su posición entre tres continentes. Aceptando que el contraste es el fundamento de nuestra realidad y que se formaliza, en todas nuestras artes, en lo que se ha definido como España negra, y a resultas, por lo analizado, sobre la evidente imposibilidad de la pretendida autonomía del arte moderno; nos vemos obligados a afirmar, con rotundidad, la existencia y la necesidad de recuperar, las respuestas y posicionamientos en torno a las relaciones entre arte y política. Aunque, la forma en que se ha desarrollado nuestra transición a la democracia, pudo diluir, como señala Julián Díaz, la importancia de la cuestión:

« (...) la ineludible presencia de un régimen autoritario que (...) consiguió que sus argumentos quedasen escritos (...) No faltaron, desde posiciones bien distintas, las reflexiones sobre las espinosas relaciones entre el arte y la política. Una cuestión que, curiosamente, se ha diluido entre los entusiasmos y las miradas, más optimistas que críticas, a la transición democrática»¹⁶⁸.

Así, todas aquellas dinámicas sobre la tradición, lo universal, la legitimidad y lo nuevo que impregnan nuestra historiografía, han compartido la voluntad de,

¹⁶⁸ Díaz-Sánchez, Julián (2004). *La crítica de arte en España, (1939-1976)* (p. 116). Madrid: Itsmo. (Colección fundamentos No. 215).

como sugiere Luis Marzo: «legislar la novedad a través de la tradición y de una visión internacionalista que la legitimase. Como siempre había ocurrido»¹⁶⁹.

Teniendo presentes las premisas expuestas, analizamos la temática y aspectos formales presentes en las obras de artistas de El Paso y que se han identificado con la representación de la España negra a la que nos hemos referido. La temática no puede ser fundamental en nuestro análisis cuando nos referimos al abstracto; como veremos, en muy escasos autores podemos encontrar una temática propiamente dicha, y aún en el caso de haberla no encontramos crónicas como las que pudieron configurar las obras de Goya o Solana, sino, aparentemente, entendemos, excusas para desarrollar los aspectos formales que acabamos de señalar o títulos justificativos. Como vemos en las obras propuestas a continuación, entre los años 1957 y 1960 encontramos, en todos los artistas del grupo, aspectos formales comunes, en mayor o menor medida: la materialidad de las obras, los colores blanco, negro, rojo y sienas en muchas ocasiones propios de los materiales naturales empleados, pero, sobre todo el contraste entre líneas y formas, luces y sombras, gesto-figura y plano-fondo.

¹⁶⁹ Marzo, J.L. (2006). *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (p. 11). Madrid: Katz editores.



Figura 116. Antonio Saura. *Foule*, (1959-1960).



Figura 117. Antonio Saura. *Crucifixión* (1962)



Figura 118. Millares. *Curas* (1960/64).

Es este contraste el nexo de unión con las obras de Goya y Solana, y lo percibimos en el aspecto formal, pero también en el procesual; de ninguna manera puede percibirse este fenómeno en el aspecto conceptual. Esta en la forma de tratar

y dispersar la pintura, la densidad de la materia sobre el lienzo; o en la recurrencia a los curas, los crucificados o la irreverencia presente en los carnavales de Solana. Esa percepción que pretendía encontrar alguna expresión conceptual del contrarse referido, corresponde únicamente a la necesidad, durante la dictadura, de utilizar las aspiraciones artísticas de la misma manera que la identidad nacional, como indica d'Ors «Lo que no proviene de la tradición es plagio»¹⁷⁰.



Figura 119. Millares. *Técnica mixta sobre arpillera* (1962).



Figura 120. Rafael Canogar. *Pintura* (1959)



Figura 121. Rafael Canogar. *Sieteculos* (1960)

¹⁷⁰ Buñuel, L. (1982) *Mi último suspiro* (Memorias) (p.14). Barcelona: Plaza & Janés.

En definitiva, el aspecto conceptual de las crónicas de Goya y Solana, donde prima el contraste, se transforma en las obras de El Paso en procesual: el pincel y la espátula, el tiempo lineal y el espacio formal.



Figura 122. Luis Feito. *Pintura* (1959).



Figura 123. Luis Feito. *Pintura* (1960).



Figura 124. Juana Francés.
Sin título (1958).



Figura 125. Juana Francés.
Algaiat (1960).

Más allá del protagonismo del autor, como podemos comprobar en cualquiera de las obras que proponemos, tanto pictóricas como escultóricas; incluso refiriéndonos a artistas más vinculados al informalismo que al grupo el Paso, como es el caso de Viola. En el caso de los artistas de el Paso, encontramos, además, la vinculación temática, claro ejemplo es la obra, ya mencionada, de título *Presencia de una ausencia* de Pablo Serrano.



Figura 126. Manuel Rivera. *Composición sobre elementos ascendentes* (1958).



Figura 127. Antonio Suarez. *Sin título* (1957).

El Paso actuó como hilo conductor entre Goya y Solana y las primeras propuestas conceptuales en los sesenta. No sólo resulta un aspecto formal, sino procesual, y analizando con mayor profundidad en ese aspecto, encontramos el

actitudinal ante esa España negra engendrada en la contradicción definida por Javier Noya, eje en torno al que hemos estructurado nuestro análisis en el presente punto.



Figura 128. Martín Chirino.
Composiciones informalistas (1957/58).

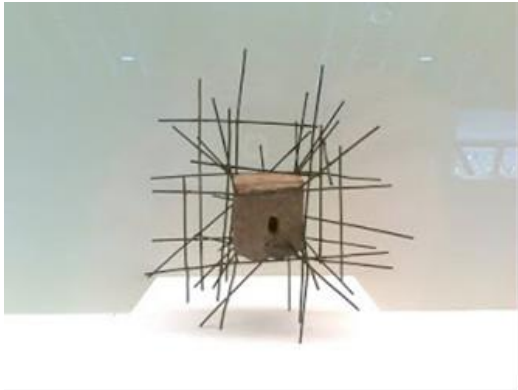


Figura 129. Pablo Serrano.
Presencia de una ausencia (1959).



Figura 130. Manuel Viola.
La saeta (1958).

El Paso actuó como hilo conductor entre Goya y Solana, lo que representan, y los artistas que comienzan sus propuestas conceptuales en los sesenta. No sólo resulta un aspecto formal, sino procesual, y analizando con mayor profundidad en ese aspecto procesual, encontramos el actitudinal ante esa España negra engendrada en la contradicción definida por Javier Noya, eje en torno al que hemos estructurado nuestro análisis en el presente punto.

Autores como Camilo José Cela en *La Colmena*, Rafael Sánchez Ferlosio en *El Jarama*, Luis Martín-Santos en *Tiempo de Silencio*, Juan Benet en *Volverás a Región*, Carmen Laforet en *Nada*, Ramón J. Sender en *Réquiem por un campesino español* o en *La tesis de Nancy*, entre muchos otros, han mostrado esa España de la contradicción enmarañada con la España del subdesarrollo, hecho que, creemos, ha contribuido a las dificultades de nuestra historiografía para separar lo importante de lo urgente. Efectivamente la España de Luis Buñuel era una realidad, pero lo que esa realidad significaba, o intentó justificar, constituye las bases sobre las que asentar esa revisión historiográfica planteada desde la exposición *España, Vanguardia artística y realidad social* en la Bienal de Venecia de 1976. La España que muestra *Las Hurdes, tierra sin pan*, acerca el surrealismo a las propuestas más sociales, incluso al comunismo como respuesta, y en ese momento la interrelación crea dinámicas de

influencia y dependencia, y sobrepasan las fronteras estancas que, hasta el momento, se habían mantenido bien diferenciadas.



Figura 131. Luis Buñuel.
Las Hurdes, tierra sin pan (1932).

La revisión historiográfica se ve empujada en los últimos años a reconocer no solo la influencia de las realidades políticas y sociales en la correcta lectura de lo sucedido con el informalismo español, sino a reconocer además que en la

interpretación de cuestión tan espinosa intervino un complejo entramado de intereses políticos y económicos de críticos, autores y poderes fácticos aún difíciles de analizar. Cuando Paula Barrero López afirma que lo sucedido en España entre la República y la transición fue una adaptación a un sistema de raíces conservadoras y fascistas sin poder evitar la presencia de una sociedad que pierde el miedo a reclamar libertades, apunta la reconfiguración de la noción de arte moderno sobre los referentes en el pasado republicano y el eco en la exposición *España, Vanguardia artística y realidad social*, en la Bienal de Venecia de 1976¹⁷¹, un año antes de que Nacho Criado fuese representante español. Sobre esta exposición coinciden en sus valoraciones Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández, afirmando que supuso el asentamiento de esa teoría de la España negra que pareció resolver la duda sobre si el informalismo español era realmente una vanguardia políticamente crítica o «una añagaza del régimen en su beneficio»¹⁷².

Teniendo presente la que parece fue afirmación de Antoni Tàpies, en 1955: «Si se está dentro de la tradición universal, la comunicabilidad de lo nuevo es un hecho», y dejando para otro momento de nuestra investigación la cuestión de saber que hay de propio del hacer de sus autores, de técnica para su pervivencia y

¹⁷¹ Barreiro-López, P. (2014) *A la búsqueda de una nueva genealogía del Arte Moderno en la España del Tardofranquismo: de la república a la transición* (p.21). El Arte y la Recuperación del Pasado Reciente [Texte imprimé]: [actas de las "XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte", celebradas del 2 al 4 de diciembre de 2014] / Miguel Cabañas Bravo, Wifredo Rincón García (eds.). Madrid: CSIC, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Historia.

¹⁷² Díaz-Sánchez, Julián (2004). *La crítica de arte en España, (1939-1976)* (pp. 109-110). Madrid: Itsmo. (Colección fundamentos No. 215).

desarrollo durante la dictadura, o simplemente de recurso para poder ser; en las obras de los miembros del Paso nos encontramos ante un aspecto formal y procesual, perdiéndose el aspecto temático, en el asunto de la España negra, cuanto más se aproximan a la abstracción. La pregunta que nos planteamos es: ¿puede entonces estar presente en una obra conceptual donde lo formal es irrelevante? Creemos que sí, puesto que los artistas herederos que se situaron en los conceptualismos retomaron este aspecto procesual en el concepto, en la forma de concreción de sus propuestas y de su propia pervivencia como creadores. Isidoro Valcárcel Medina comienza a construir sus *Ambientes* y, más tarde, *Lugares*, como consolidación del proceso derivado del contraste. Contraste entre el espectador y la obra, entre la realidad y la historia, entre la comercialización y la creación, entre lo inextinguible y lo efímero, entre lo hipotético especulativo y lo experimental.

Nacho Criado trabajará también en torno al contraste entre el tiempo y el espacio, la realidad realizada y la realidad imaginada, lo inmutable y lo mutable. En la obra *No es la voz que clama en el desierto (1990)* muestra claramente esa tensión, siempre presente, entre el discurso y el silencio, la destrucción y la construcción. Reconoce el tiempo y otros agentes colaboradores como co-creadores, los mismos que reconocía Goya en 1801, cuando respondía a una consulta sobre la restauración

de unas pinturas indicando que no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, "que es también quien pinta".



Figura 132. Nacho Criado.
No es la voz que clama en el desierto (1990).

De nuevo recurrimos a estos dos artistas por su representatividad en el ámbito madrileño y por su presencia en su dinámica cultural en la época que nos ocupa y hasta el momento; podríamos, y lo haremos en adelante, proponer a otros artistas que confirman la pervivencia del contraste, fundamento de la tradición española, algunos ya los hemos mencionado y otros los mencionaremos a

continuación, pero, debemos hacer una selección, con el fin de centrarnos en el objetivo de nuestra tesis, que pretende no ser ensayo.

Ahí fuera: academia, circuitos, exportación e internacionalización.

Ya hemos realizado un breve recorrido por las bienales más determinantes para el tema que nos ocupa en el apartado *La institucionalización artística. Bienales*, sin embargo no podemos dar por hecho, que solo las denominadas Bienales permitieran una institucionalización artística, como tampoco damos por hecho que las Bienales sólo sirviesen para la institucionalización del arte nacional dentro y fuera de nuestras fronteras. Consideramos que para clarificar con rigor lo sucedido debemos distinguir entre academia, circuitos, exportación e internacionalización.

Si, bien es cierto que, en la edad moderna la academia se definió como una institución sujeta a un programa reglado, al servicio de la reproducción de los modelos y reglas clásicos, que le valió no pocas reticencias por parte de artistas y público al ejercer presiones regresivas y coercitivas; en la edad contemporánea nos referimos a una academia cuyo rol se centra en el fomento del arte como actividad

cultural y, más preocupada por considerar las bellas artes como artes liberales que como manuales. En este sentido podemos hablar de académicos o academicistas separando el término de su concepción como clasicistas, y así alejarnos de considerarlos sinónimos como resulta en el trabajo de José Miguel Cabañas Bravo donde se considera la academia como empresa al servicio exclusivo del arte más clásico¹⁷³, visión muy determinada por la experiencia en España.

En cuanto a los circuitos, el museo y los diferentes espacios expositivos contemporáneos, que han jugado un papel definitivo en las formas de cultura, de la memoria y de la interpretación artística en los últimos años, no contaban con significativa presencia cuando el grupo El Paso presenta su primer manifiesto. Sin embargo, en el momento en que la conformación de políticas culturales implica una politización de los circuitos y de las formas de presentación del arte, la cultura, la autonomía y el asunto de la memoria quedan comprometidos. Como concluye Diego Salcedo en su ponencia *Circuitos, Instituciones y Globalización Del Arte*.

«Las nuevas expresiones creativas ponen en evidencia que las fronteras del arte y la cultura son bastante borrosas desplazándolas hacia prácticas comunitarias, económicas y políticas desde perspectivas antropológicas, sociológicas, económicas y administrativas. (...) En esta

¹⁷³ Cabañas-Bravo, J. M. (2002) *La primera bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III.

medida las consideraciones sobre las posibilidades y las nuevas formas de exhibición indican la necesidad constante de las instituciones culturales en revisar y evaluar el entre cruce de hibridaciones y convivencia en la mirada y la memoria del espectador»¹⁷⁴.

Con lo expuesto queremos centrar la reflexión en los tres ejes de pensamiento, en torno a los que gira la concepción de *El arte*, definidos y enumerados en la ponencia presentada por Adriana Lucía Mantilla, puesto que los consideramos presentes, implícita o explícitamente, en los planteamientos del grupo El Paso desde una actitud de academia, planteada al comenzar este punto; esto es:

« (...) uno sobre la Situación social y económica de las y los artistas: *Dignificación del trabajo de las y los artistas, redes de creación, difusión y circulación de arte, política pública*. El segundo sobre *El artista como sujeto político: artistas en el movimiento social*, y el tercer eje es sobre *Identidad nacional, valores e iconografía para la construcción de nación*»¹⁷⁵.

Así, el posicionamiento, de artistas y Arte, fuera de nuestras fronteras, no iba a convertirse en una mera exportación o internacionalización que condujese a la dignificación del trabajo de los artistas, o su implicación como sujeto político, sino,

¹⁷⁴ Fidalgo, D.S. (2011) Circuitos, instituciones y globalización del arte: En el Pensamiento Museológico Contemporáneo. *Actas II seminario de investigación en museología de los países de lengua portuguesa y española* (pp. 635-645). Buenos Aires: Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM).

¹⁷⁵ Mantilla, A.L. (2014, 6 diciembre). El arte: La otras realidades posibles. *Escuela de arte taller sur* [en línea]. Disponible en: <https://escuelatallersur.wordpress.com/2014/12/06/el-arte-las-otras-realidades-posibles/> [2015, 21 de marzo].

como se demostró después y fue por ello fagocitado por el Régimen, convertirse en los cimientos de la identidad nacional, asentada en valores e iconografía propia. No solo con las Bienales, sino que los circuitos se amplían abarcando exposiciones colectivas e individuales por todo el mundo, cómo podemos observar en la cronología seleccionada en el apéndice de nuestro trabajo. En este caso cabe destacar exposiciones como *Trece pintores españoles actuales*, respecto a la que concreta Miguel Cabañas: « (...)13 Peintres Espagnols Actuels. Estos pintores no eran sino los jóvenes Canogar, Cuixart, Feito, Alfonso Mier, Millares, Lucio Muñoz, Manolo Rivera, Saura, Antonio Suárez, Tàpies, Tharrats, Vicente Vela y Manuel Viola»¹⁷⁶, celebrada en París en 1959, y donde pese a la denuncia de utilización política de los autores, Tàpies retiró sus obras, la crítica alaba los trabajos y calidad de los artistas; u otras donde prima la relación con el Arte, artistas y contextos de diversas nacionalidades, como es la exposición *European Art Today*, donde participan Millares, Canogar y Saura, organizada por el Minneapolis Institute of Arts en septiembre de 1959 y que circuló más tarde por varios museos americanos.

En ese vaivén, del que habla Manuel Sánchez Camargo cuando compara la renovación desarrollada y abarcada en la exposición de Arte Español 1925-1935¹⁷⁷, con la renovación desarrollada y abarcada por la Academia Breve de Crítica de

¹⁷⁶ Cabañas-Bravo, M. (2003). *El arte español fuera de España* (p.123). Madrid: CSIC. (Colección Biblioteca de historia del arte No. 6)

¹⁷⁷ Celebrada en 1960 en la Sala Darro de Madrid, y en la que su comisario José María Moreno Galván, pretendía hacer una revisión de la vanguardia de entreguerra.

Arte¹⁷⁸, se consolida la españolización del Informalismo, con la participación no solo de los críticos, sino de historiadores y artistas, y se corrobora ese criterio historiográfico anunciado por Figuerola-Ferretti, según el cual la historia del arte español se desarrolla, por causas de idiosincrasia nacional, a saltos entre la internacionalización y el ensimismamiento¹⁷⁹. Del criterio historiográfico comentado se consolida la asunción de la moderada renovación de los años cuarenta de la que, a criterio de Sánchez Camargo, son consecuencia los triunfos informalistas¹⁸⁰; y, en nuestra opinión, se consolida la realización de los Encuentros de Pamplona. Consideramos que, efectivamente, cuando los miembros fundadores de El Paso miran hacia fuera de las fronteras, plantean sacar el panorama artístico español del ensimismamiento, desde una perspectiva amplia que abarca no solo el desarrollo de una determinada corriente artística, enmarcada en la pintura abstracta, sino aspectos historiográficos y críticos del arte como expresión vinculada a propia realidad. La historia efectivamente se repite, y en los Encuentros de Pamplona se pretende, aún con el Régimen presente, dar un paso hacia la internacionalización después del ensimismamiento producido tras él "éxito" del informalismo. La España del franquismo terminó exportando una imagen artística "moderna" del Régimen, cuando, en el fondo, la participación fusionada de artistas, críticos e historiadores,

¹⁷⁸ Desarrollada entre mayo de 1942 y septiembre de 1954 en Madrid.

¹⁷⁹ Figuerola-Ferretti, L. (1960, 13 de abril) ARTE. Arte español. 1925-1935, *Arriba*, p. 17.

¹⁸⁰ Sánchez-Camargo, M. (1960) Pintura española 1925-1935: Los precursores. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127, pp. 85-87.

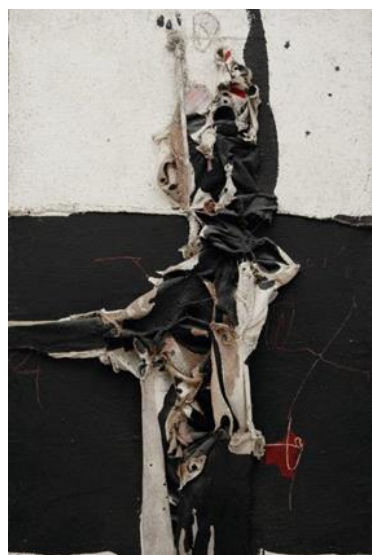
radicalizan la situación del país como verdadera fuente de ideas y argumentos, mediante una pantalla multidisciplinar enfocada al exterior. Si no hubiese existido esa fusión entre los distintos agentes del sistema artístico, el informalismo no habría sido considerado representativo de una españolización que se autoadjudicó el Régimen, más de cara al interior del país que al exterior, y que en el fondo era representativa del problema que él mismo suponía. Vuelve a suceder en los Encuentros; los estertores del Régimen ya no tienen la capacidad de autoadjudicarse un movimiento que se diluye en lo internacional, puesto que las ventanas ya están abiertas desde el reconocimiento a nivel internacional del informalismo que él mismo había potenciado, y el flujo de agentes del panorama artístico era aún más claramente de doble dirección. Sin embargo, consideramos que la españolización también está presente, reconocida y valorada en los encuentros. Qué mejor imagen para corroborar nuestra afirmación que la instalación retirada de Javier Morrás, y tanto más la que sustituyó a ésta; cualquiera de ellas imbuida en el espíritu de Manuel Millares o Antonio Saura. Lo que los artistas partícipes de los Encuentros de Pamplona materializan en acciones, instalaciones, charlas y encuentros, lo habían concretado los miembros más representativos del Paso, en ninguno de los dos casos se limitaba a la realización o exhibición de obras artísticas.



Figura 133. Antonio Saura.
Crucifixión (1963)



Figura 134. Javier Morras.
Instalación retirada (1972).
Encuentros de Pamplona.



Manuel Millares.
Homúnculo (1961).



Figura 136. Javier Morras.
Obra-sustitución (1972).

En la década de los cincuenta, el Paso reivindica en su manifiesto su acción contra « (...) la falta de museos y coleccionistas (...)»¹⁸¹, finalmente los integrantes del grupo se vinculan a determinadas galerías y participan de encuentros internacionales auspiciados por la institución. Por otra parte, afirma Pilar Parcerisas que la aparición de espacios alternativos durante los años sesenta y setenta «permitió llegar al reconocimiento del concepto de espacio físico como parte integrante de la creación y su presencia fue esencial para la evolución de los lenguajes artísticos y la situación actual de los espacios de arte contemporáneo»¹⁸², y que «el arte conceptual llevó a cabo el ejercicio de cuestionamiento de la sala de exposiciones, tanto desde el punto de vista físico (paredes, elementos inherentes o característicos como el mobiliario, focos, peanas, enchufes, etc.) como conceptual (su parte comercial)»¹⁸³. Los espacios donde El Paso, y los informalistas en general, comenzaron a presentar su trabajo en Madrid, como la galería Juana Mordó, fueron los mismos lugares donde se presentaron las primeras acciones de Zaj; posteriormente, otros espacios se abrieron dedicados, desde el primer momento, a una labor que sobrepasaba el concepto comercial del arte, sin renunciar a él, como fueron la galería Seiquer, que abrió sus puertas en 1966 o la galería Redor, que comenzó a trabajar en 1966, centrándose en un aspecto más comercial en 1970.

¹⁸¹ Grupo El Paso (1957). Manifiesto. EN *Carta El Paso*, 3. Verano, 1957. (Incluido en el apéndice).

¹⁸² Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*, (p. 333). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

¹⁸³ Parcerisas, P.; op. cit., p. 326.

La historiografía desarrollada en nuestro país ha clasificado como conceptuales, las obras de los artistas donde se desarrolla una acción en el tiempo y en el espacio, y donde el lenguaje se ve reducido al mínimo, como ocurre con el trabajo de Nacho Criado; resulta indiscutible que la idea de los artistas de concepto gira en torno a la idea de experimentación con artistas de distintas disciplinas, pero comprometidos con la época y alejados del mercantilismo capitalista.

Concluimos que, cuando el Paso adopta, de forma pionera, un posicionamiento comprometido con el arte, aunque no desde él, no lo hace de forma muy distinta a la de todas las poéticas, estilos o movimientos artísticos desde entonces, y particularmente los conceptualismos en España; pero cuando su posicionamiento no se materializa en sus obras artísticas, sino en su actitud personal y vital, y de su mano irrumpe en España el capitalismo en el mercado artístico, se produce una reacción presente en todos los artistas posteriores, dejando a Madrid como lugar destacado en el intento del artista de no ser objeto de comercio, ni de agrupación; tanto más cuanto, en Madrid, no existe un deseo de identidad propia vinculada al nacionalismo, como si ocurre en Cataluña.

En el ciclo de conferencias comisariado por Simón Marchán Fiz, *“Los nuevos comportamientos artísticos”*¹⁸⁴, celebrado en 1974, no solo participó el

¹⁸⁴ Marchan-Fiz, S. (comisario) (1974) *“Los nuevos comportamientos artísticos”*: Ciclo organizado por Colegio de Arquitectos, Instituto Alemán, Instituto Británico; Instituto Italiano, La Sala Vincon [Febrero-Marzo 1974], [en línea]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Archivo Marchán/Quevedo. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/bibliotecacentro-documentacion/archivo-marchan-quevedo> [2015, 23 de marzo].

autodenominado Grupo de Madrid, único intento, documentado, de constituir en Madrid un grupo como tal, pero sin llegar a formalizarse con la identidad del Grupo de Treball de Barcelona, sino que se reconoce, en su planteamiento, la existencia de un debate en el campo artístico, donde se introduce la consideración, o no, del arte como “fuerza productiva social”:

«La autorreflexión, tan característica de estos comportamientos, ¿posee un sentido puramente tautológico, como han pretendido algunas de estas prácticas? O, más bien, ¿el arte se considera como fuerza productiva social, tiende a una autorreflexión crítica de sus propias condiciones en su sentido específico e histórico social más amplio?» ¹⁸⁵.

Y en ese debate vemos consolidarse no solo las diferencias entre los autores vinculados al informalismo en Madrid y Barcelona, sino también las diferencias entre los autores vinculados al conceptual en las mismas ciudades. Efectivamente, el sentido tautológico de la autorreflexión artística en España se vinculó más a los artistas con mayor cercanía al compromiso político, de alguna forma antifranquista o anticontraburo y hegemónico, más presente en Barcelona que en Madrid; y paralelamente el sentido crítico de la autorreflexión se vinculó más a los artistas con mayor cercanía al compromiso políticosocial, anticapitalista, más presentes en Madrid que en Barcelona.

¹⁸⁵ Marchan-Fiz, S. (comisario);
op. cit.

De la obra al autor.

Informalismo de autor: Tàpies, Saura y Millares.

El primer paso dado por uno de los referentes, preconizadores del conceptual madrileño, se dirigió hacia el arte objetivo; es Isidoro Valcárcel Medina y lo reconoce abiertamente en varias entrevistas. Señala Eduardo Yentzen que «el arte objetivo ofrecería una mirada “a lo que es”, no matizada por la subjetividad de una mirada cultural», y señala algo de vital interés para nosotros:

«Por cierto que esto nos sitúa en un límite, pues si nosotros no tenemos una experiencia que nos instale en un sitio que no sea el de una mirada cultural, no tenemos por qué aceptar que exista tal sitio. Por ello, el arte objetivo se sitúa en el mismo territorio de la promesa de iluminación que ofrecen las tradiciones espirituales, la que no se postula como un acto de fe sino como una experiencia asequible. Entonces, si nosotros no tenemos ni la experiencia, ni la fe, nuestra única posición posible es el agnosticismo (...) Pero si la condición del mundo y nuestra

condición existencial es de insatisfacción, y no encontramos una propuesta constructiva de un arte que nos prometa un mundo más amable, quizás esta promesa de un arte objetivo a través del camino de la meditación sea una ventana hacia mundos nuevos»¹⁸⁶.

Tanto Saura como Millares, las voces con mayor peso en la historia de El Paso, reconocen, en sus escritos y en sus obras, insatisfacción existencial y desapego contra una sociedad injusta, Saura reconoce en su obra la respuesta al gran interrogante de la condición humana, la afirmación y la degradación, la confusión¹⁸⁷. El existencialismo está presente, como referente, para los integrantes de El Paso; es conocido su interés en los escritos de Ortega y Gasset o Miguel de Unamuno, incluso autores más alejados de su experiencia concreta, como Jean-Paul Sartre, Jacques Maritain o *Diario Metafísico* de Gabriel Marcel. Ante esta visión de un mundo y una sociedad que no satisface, el campo de batalla del artista se extiende más allá de la tela del pintor para ocupar el mundo, es un dolor ante la realidad y la sociedad del momento; en Cataluña Tàpies inclina el informalismo a una vertiente que diluye la frontera entre la materia y el espíritu, entre el hombre y la naturaleza, e influido por el budismo muestra en su obra el dolor físico y espiritual, su dolor es algo inherente a la vida; y con el tiempo, en la década de los setenta, su obra

¹⁸⁶ Yentzen, E. (2007) La eterna búsqueda del arte objetivo. *Polis: Revista latinoamericana: Arte y Realidad*, 17.

¹⁸⁷ Permanyer, L. (1973, 28 de noviembre). Entrevista a Antonio Saura: El panorama artístico español sigue siendo desolador. *La Vanguardia Española*. Suplemento gráfico, p.49.

adquiere un mayor tinte político, de reivindicación catalanista y de oposición al régimen, generalmente con palabras y signos sobre los cuadros.

El Paso no se precipitó, ni mucho menos, por las pendientes de las supresiones a nivel formal, no afirmamos lo mismo de la obra de Tàpies; aun así, vemos en El Paso una expresión de “ser lo que hay”, y una condición de insatisfacción existencial característica del grupo, aportada especialmente por los artistas destacados en estas líneas; éstos, no encontraron una propuesta constructiva de un arte que nos prometa un mundo más amable, y por tanto, tal como adelanta Eduardo Yentzen¹⁸⁸, creemos que fue principalmente esto lo que les avocó a la disolución. Pretendemos entonces ver un antecedente al arte objetivo en los aspectos conceptuales de las obras de los informalistas madrileños, aunque parezca contradictorio, sobre todo en una lectura asentada en nuestro país desde el ámbito catalán, expresadas desde una insatisfacción existencial que no tiene por qué verse indefectiblemente unida a la política en mayúsculas. Sin embargo, no apreciamos este antecedente en los aspectos conceptuales de las obras, más silenciosas, del referente informalista en Cataluña, Antoni Tàpies, donde no existe insatisfacción existencial, si no, tal vez vital, y de ahí su confluencia entre crítica socio-política, militancia activa y experimentación artística.

¹⁸⁸ Yentzen, E.; op. cit.

Con la intención de explicitar la clave diferencial y común, tomemos como referente cualquiera de las series de Saura, por ejemplo *Damas*, los *Retratos imaginarios* y *Sudarios*, la *serie del perro de Goya* o las *Multitudes* de las que ya hemos hablado en este y en el anterior capítulo, y observemos cómo cada una de las pinturas se conforma en pieza de una historia contada a lo largo de toda una trayectoria, imágenes “simples” con muchos elementos.



Figura 137. Antonio Saura. *Foule* (1959).



Figura 138. Antonio Saura.
La grande foule (1963).

No hay, por supuesto, una crítica explícita al franquismo, pero sí el desasosiego de cierta insatisfacción existencial que no podemos generalizar, estuviese presente en la obra de todos los artistas firmantes del manifiesto. Tomemos también como ejemplo las primeras arpilleras de Millares y observemos su carácter lineal, su lectura de izquierda a derecha y su agrupación, piezas de las

balosas de un recorrido que cuenta otra historia; imágenes “simples” con muchos elementos, no hay desasosiego, pero las formas se componen de partes que se unen y entrelazan para la configuración de la obra en un total, como las piezas de una ciudad de Miquel Navarro. Unas de las primeras propuestas de Miquel Navarro, artista valenciano, consiste en enormes instalaciones donde el artista interpreta una ciudad. Cada una compuesta de pequeñas piezas perfectamente diseñadas y colocadas, nada es casual como nos indica la anécdota de un bloggero:

«Nos explicaba que conocía a Miquel Navarro y tuvo el privilegio de poder llevar a sus alumnos a una visita a la exposición guiada por el propio autor. Lo que les sorprendió fue cuando les estaba explicando una de sus obras, Miquel Navarro, se introdujo dentro de la obra para mover tal y como nos contaba nuestro profesor “unos pequeños centímetros” una pieza que no estaba bien colocada. Lo que quiero significar con esto es que cada pequeña pieza de la obra ocupa un lugar predeterminado, aunque la magnitud de la obra haga pensar que las posiciones pueden ser un tanto aleatorias cada pieza esta cuidadosamente diseñada y colocada»¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Xevi (2013, 23 de diciembre). Miquel Navarro. The Pleasure of [en línea]. *Blog de WordPress.com*. Disponible en: <https://thepleasureoff.wordpress.com/2013/12/23/miquel-navarro/> [2014, 18 de mayo].



Figura 139. Manuel Millares. *Composición* (1956).



Figura 140. Manuel Millares. *Cuadro nº 2* (1957).



Figura 141. Miquel Navarro. *Ciudad* (2009).

Finalmente observemos las obras de Tàpies para descubrir meditaciones silenciosas pertenecientes al más profundo misticismo medieval, imbuidas en la materia que recorre sus muros recreados, imágenes complejas con pocos elementos; no hay desasosiego, ni insatisfacción existencial; hay magia, mímesis y alquimia.



Figura 142. Antoni Tàpies.
Forma negra sobre quadrat gris (1960).

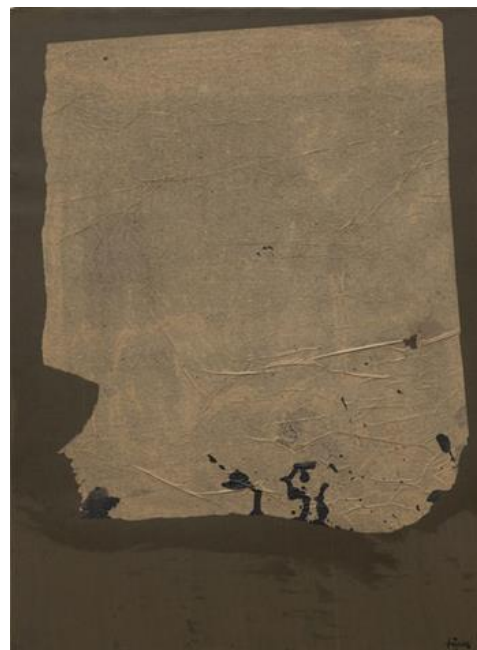


Figura 143. Antoni Tàpies.
Paper encolat damunt cartó (1960).

Junto al análisis conceptual y formal de las obras presentadas, el camino emprendido con la firma del manifiesto y las acciones posteriores dentro del grupo El Paso, enmarcan la evolución de sus artistas en un punto y final como grupo, como propuesta, y les empuja a un camino en solitario que, como hemos visto, les relacionará, incluso físicamente, con la vanguardia conceptual. Creemos que el planteamiento como grupo, desembocó en el nihilismo, retomado por los

conceptualistas que desarrollan su obra vinculados al ámbito madrileño; mientras, su camino individual como artistas abarcó un amplio espectro. El caso catalán representado en Tàpies discurrió por otros derroteros, continuó y evolucionó hasta convertir sus obras en una reflexión sobre el dolor –físico y espiritual-, entendido como parte integrante de la vida y retomado por los conceptualistas catalanes que como él, y a pesar de sus múltiples divergencias, confluyeron en el compromiso político antifranquista, además de proponer una performance corporal más radical. Efectivamente, como proponía Eduardo Yentzen a través del camino de la meditación, el mayor conocimiento del dolor dulcifica sus efectos y mejora la calidad de vida¹⁹⁰ alcanzando en solitario el primer objetivo, fracasado por el grupo El Paso.

¹⁹⁰ Yentzen, E. (2007) La eterna búsqueda del arte objetivo. *Polis: Revista latinoamericana: Arte y Realidad*, 17.

Conceptualismo de autor: Isidoro Valcárcel Medina.

En el apartado *La institucionalización artística, Bienales*, hemos adelantado parte de un aspecto que aquí nos disponemos a analizar con la amplitud que merece. Cirlot, según hemos citado en dicho apartado, aclaraba que dejar al informalismo precipitarse por la «pendiente de las supresiones»¹⁹¹ conduce al

¹⁹¹ Cirlot, J. E. (1958). La verdad y la máscara del arte nuevo. Respuesta a unos interrogantes sobre el arte del siglo XX. *La Estafeta Literaria*, nº 155, pp. 8-9.

nihilismo, y Julián Díaz Sánchez añade que la crítica se encargó de no leer la pintura abstracta en esa dirección, porque no hacerlo compensaba a todos¹⁹². Nosotros hemos mencionado a Isidoro Valcárcel Medina por el poso nihilista que encontramos en su obra y por lo que ello puede suponer de herencia respecto a la situación generada en Madrid en el momento de la intervención de El Paso. Tanto este artista como Nacho Criado son artistas involucrados en un arte de actitud, y es necesario subrayar que su proceso de reducción de la obra artística partió del Minimalismo, producto de esa reacción nihilista al encumbramiento comercial del arte con el que el Régimen había asimilado el informalismo; esto fue mucho antes de que en Cataluña surgiera la polémica entre Tàpies y los conceptualistas catalanes, en 1973, por lo que de nuevo tenemos que disentir respecto a la aportación de Pilar Parcerisas, cuando afirma:

Los trabajos de Nacho Criado (Menjíbar, Jaén, 1943) e Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) constituyen otro de los puntos de contacto de Madrid con las poéticas pobres, efímeras y conceptuales que se produjeron en Cataluña¹⁹³.

Isidoro Valcárcel llega a Madrid desde Murcia, con 19 años, en el año 1956, para realizar estudios de Bellas Artes y Arquitectura, que nunca finalizó. Preguntado

¹⁹² Díaz-Sánchez, J. (2002). Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra. *Archivo español de arte*, 75 N° 297, pp. 39-50.

¹⁹³ Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980* (p.296). Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).

por la obra presentada en una de sus primeras exposiciones, en la Galería Lorca de Madrid en 1962, el propio autor reconoce haber pasado por un informalismo afirmado por la época, y difícil de esquivar, durante al menos unos meses, cuando declara: «Mi trabajo, entonces, era plenamente constructivo y racional»¹⁹⁴. Cuenta en la misma entrevista que sus cuadros se componían en muchos casos de dos piezas, una continuación de la anterior, y lo que es más determinante al hilo de nuestra reflexión, «...en el colmo de este racionalismo, otra parte de las obras incluía ese proceso o relato en una sola pieza (entiéndase esta palabra en su sentido estricto, no en el “artístico”), generalmente, haciendo uso del relieve y la hendidura»¹⁹⁵. En numerosas entrevistas realizadas, el autor reconoce que nunca fue consciente de encontrarse en uno u otro grupo respecto al arte, aunque llega a aceptar que, en principio, se encontraba dentro de lo que se llamó arte objetivo.

Las declaraciones de un artista respecto a su propia obra no pueden ser tomadas como determinantes de un análisis complejo; ya estamos advertidos de que todo artista tiene su contradicción, además no podemos obviar que cada artista y cada obra están inmersas en un espacio y un tiempo concretos que forman parte de su propia constitución, aunque esta no pueda evitar que alcancen por sí mismas la

¹⁹⁴ Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A. (1994) Valcárcel Medina: La memoria propia, es la mejor fuente de documentación. *Sin Título* [issn: 1134-7015], 1 pp. 29-44.

¹⁹⁵ Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A.; op. cit. pp. 29-44.

universalidad; pero, si cuando hablamos de arte objetivo nos referimos a un arte para el conocimiento del mundo, vinculado a la meditación y a los estados superiores de conciencia que nos permite una nueva comprensión de la realidad, encontramos una vinculación conceptual y formal entre Valcárcel Medina y varios integrantes del Paso que no hemos encontrado entre este mismo autor y otros informalistas nacionales e internacionales. Efectivamente, hemos concluido en el apartado anterior que El Paso fracasó como grupo en el intento de alcanzar una propuesta constructiva de un arte que nos prometiese un mundo más amable; Tàpies cursó esa batalla en el tiempo, y la ganó a través de la meditación y de una nueva comprensión de la realidad. Tras este aspecto fracasado del Paso, sus integrantes se dispersaron y pulularon mezclándose y ensayando con la nueva vanguardia, pero la forma de afrontar su inquietud la recogieron, en la escena artística madrileña, artistas como Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado con obras que cuentan historias en el tiempo, como las series de Saura, obras configuradas por un proceso o relato en una sola pieza, como en las arpilleras de Millares, performances para la implicación, no solo como señala Wolf Vostell, por el deseo de libertad de acción ante una dictadura agonizante o impulso político, espontáneo y rupturista, «de oposición y resistencia», como necesidad de interactuar con la

realidad vital, salir, respirar, hablar con la gente, mirarles a la cara y pedir su opinión o su participación.

Juan Albarrán Diego, además de mencionar los estudios de Victoria Combalía y Pilar Parcerisas sobre el conceptualismo, referentes en España y ambos de ámbito catalán, añade una reflexión en torno a la especificidad del conceptualismo español que resulta de nuestro interés: «El estudio de las relaciones entre los nuevos comportamientos y la militancia antifranquista resulta confuso por varias razones»¹⁹⁶, para añadir posteriormente que la “mitificación” generalizada de la militancia antifranquista en ámbitos como el catalán, se convirtió en “demonización” en el ámbito madrileño, llevando la modernidad transicional de este último a un proceso de despolitización y desactivación del arte y la cultura. En este aspecto también encontramos unos artistas madrileños que, inmersos en la demonización extendida a través de la experiencia vivida por El Paso, se distancian de unos artistas catalanes cuyas obras están al servicio, o son consecuencia, de sus ansias de alcanzar diferenciación cultural, histórica y política.

Siguiendo con la confrontación del apartado anterior, seleccionamos ahora una obra de Isidoro Valcárcel Medina; leamos su propia descripción, ante nuestra

¹⁹⁶ Albarran-Diego, J. (2012) *Del fotoconceptualismo al fototableau* (p.108). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

imposibilidad de encontrar documentación gráfica o visual de la obra propuesta, observemos como los espacios se diferencian gracias a la distinta iluminación, en cada uno de ellos se puede leer partes de una historia, imagen simple con muchos elementos:

En el 69 llevas a cabo una exposición en la Casa del Siglo XV, en la que se establecía un proceso espacial en función de un libro, ¿puedes describirnos en qué consistía? (...) la primera de estas exposiciones se pensó como un espacio procesual (o como un proceso espacial, si queremos ser menos engolados), construido en función de un libro hecho al efecto. La idea me pareció, y me parece, clara y elemental. No entiendo muy bien por qué sigue provocando sorpresa. En las salas había sillas (también construidas ex profeso)... en las sillas se leía o miraba el libro... En las salas había compartimentos...en los compartimentos había sillas...y en las sillas se sentaba uno. Había una zona luminosa y clara, con metacrilatos lechosos, y hay otra zona oscura y misteriosa, con una enorme caja central de la que salía luz. Eso era todo, con ser lo más complejo que he hecho nunca. (...) El librito, por lo demás, creo que lo habéis visto¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A. (1994) Valcárcel Medina: La memoria propia, es la mejor fuente de documentación. *Sin Título* [issn: 1134-7015], 1 pp. 29-44.

Si hacemos un recorrido solo formal de la comparativa propuesta, encontraríamos, rápidamente, una mayor cercanía entre el minimalismo de los materiales y rotundidad de las obras de Tàpies y las de Valcárcel Medina. Así, resulta evidente la relación entre el resultado formal y los títulos de las obras de Tàpies y el comentario de Valcárcel Medina, en la entrevista que venimos citando:

«Yo he escrito un libro de poesía –en otra época- en el que los títulos eran más largos que los poemas: Por ejemplo:

SI ME GUSTA GRAHMS

Tardía respuesta»¹⁹⁸.

Sin embargo esa sería, efectivamente, una relación centrada únicamente en lo formal. En el caso de Valcárcel el poema está en el título y sin él la obra se transforma, en el caso de Tàpies no, o al menos no en el sentido conceptual, tal vez solo en sentido de descripción formal. Esa aparente vinculación se esfuma definitivamente cuando descubrimos parte de la obra de Saura en el propio título, en obras donde sin el título, la obra se transforma en otra cosa.

El sentido de la individualidad de la obra de arte, la privacidad, la conversación conceptual entre el artista, el espacio circundante y el espectador, así

¹⁹⁸ Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A.; op.cit., pp. 29-44.

como la importancia del entorno como algo esencial para la comprensión y la vida de la obra, son características de un minimalismo que se pierde en la obra seleccionada, pero que nos conduce a encontrar otra clave más presente en nuestro discurso, el nihilismo. Llegando al aspecto por el que hemos incluido un apartado específico para Isidoro Valcárcel Medina, nos encontramos con la palabra clave, su cercanía se encuentra en el aspecto nihilista del minimalismo cursado por Valcárcel Medina en concepto y forma. Recordábamos al comienzo de este punto las afirmaciones de Cirlot al decir que dejar al informalismo precipitarse por la «pendiente de las supresiones» conduce al nihilismo. Este mismo objetivo declara tener Valcárcel Medina cuando se encuentra haciendo minimalismo. «Me imagino que, en aquel momento, por lo menos, existiría la necesidad de hacer algo diferente dentro del uniformismo imperante» y termina explicitando «Igual que hoy, al fin y al cabo, ¿no os parece?»¹⁹⁹.

En definitiva, Valcárcel Medina desarrolla no tanto una obra como una actitud, y su posición es la de un artista que busca transmitir la verdad sin renunciar a la belleza, ni quedar anclado a los objetos elaborados únicamente como rastro de una acción, de una reflexión. Por tanto, su intención no es la de realizar, ni mucho menos materializar, una obra plástica, sino realizar una reflexión y transmitirla sin

¹⁹⁹ Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A.; op.cit., pp. 29-44.

como ya hemos señalado, renunciar a la belleza. Tiene claro lo que no quiere hacer, lo que no tiene que hacer, y entre esas cosas está la incorporación al mercado del arte o al museo. No hay una intencionalidad de compromiso político tal y como se ha entendido en este país, aunque no niega que todo acto es político como los demuestra, entre muchas otras acciones y actitudes del artista, el hecho de que Valcárcel Medina no haya querido estar en un museo y aparezca en el archivo F.X. de Pedro G. Romero²⁰⁰ con una obra contra los mismos titulada *Museo de la Ruina*, edificio construido para derrumbarse en cualquier momento, pieza de *Arquitectura prematura* donde el autor redonda, en su pretensión de devolver la posesión y decisión de los ciudadanos respecto a los espacios que habitan²⁰¹.

²⁰⁰ Ya mencionado y descrito en: *Arte, filosofía y política*. Capítulo primero, p.128, del presente trabajo.

²⁰¹ Pron, P. (2011, 15 de julio). Arquitecturas prematuras de Isidoro Valcárcel Medina, cita. *El Boomeran(g)*, blog literario en español. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/11036/patricio-pron/arquitecturas-prematuras-de-isidoro-valcarcel-medina-cita/> [2015, 23 de marzo].



Figura 144. Valcarcel Medina, I. *Museo de la Ruina* (1986).

Como indica José Díaz Cuyás, en el caso de Valcárcel Medina: «No se trata, en conclusión, de desarrollar discursos críticos sobre la realidad sino de realizar situaciones críticas (...)»²⁰². Nosotros, en conclusión, encontramos paralelismo entre la actitud de El Paso, que tampoco pretendió desarrollar discursos críticos, y un artista como el que nos ocupa y que declara:

«El hombre inspirado escribe poemas sobre el devenir, o pinta rayos de luz inasible. Nada de eso es su cometido. Mil veces mejor, caminar con el tiempo y proyectando una sombra, sin más»²⁰³.

²⁰² Díaz Cuyás, J. (2011). The Everyday Fact as Peripety. Afterall [Recurso electrónico]: *a journal of art, context and enquiry*, 26. Disponible en: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/the-everyday-fact-as-peripety> [2015, 23 de marzo]

²⁰³ Valcárcel Medina, I. (2002). *Rendición de la hora* (p.30). Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.

Sociabilización y participación

Los artistas españoles: huella social

A lo largo de nuestro estudio, hemos reconocido en las obras informalistas, de los artistas vinculados a El Paso, características formales comunes entre ellas y con las del resto del territorio nacional: el automatismo al servicio del ritmo creativo,

la espontaneidad y el gesto, el empleo de la materia, la consecución de una expresión novedosa que rompe con todo lo anterior y, por último, la huida de la figuración y la forma en su concepto más clásico, dando cabida a la mancha, el azar y la aleatoriedad del gesto; sin embargo, y ahí radica nuestro interés, también hemos encontrado características comunes entre aspectos informales de las obras, de los artistas vinculados a El Paso, que no están presentes en la obra de otros artistas españoles y que a posteriori serán desarrolladas por los mismos, y por otros, hasta un conceptual de afiliación vitalista y profundo compromiso político, y en ello diferencial con el conceptual desarrollado fuera de nuestras fronteras. En la actualidad, encontramos más vinculaciones con los artistas centro y sudamericanos, como veremos más adelante.

Cabe señalar de forma especial, en este momento de nuestro estudio, el proyecto Desacuerdos ya mencionado. Marcelo Expósito publica, en Desacuerdos I²⁰⁴, un texto titulado *Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español*, en él vemos refrendadas varias de las hipótesis, intuitas y desarrolladas a lo largo de nuestra tesis, y que la justificaron hace más de diez años. El área de trabajo generada en 2004 con el título *1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*,

204 «Desacuerdos es un proyecto de colaboración institucional que se ha propuesto rastrear las prácticas, los modelos y los contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron desde la transición en España, elaborando a un tiempo una historia crítica de tales estructuras y políticas en un momento en el que su deslegitimación y su manifiesta ineficacia no obstaculizan su continuidad como modelos de administración de la cultura y el arte».

Carrillo-Castillo, J. (2004). Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español. [Contraportada] *Desacuerdos* [en línea]. Nº I. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_01.pdf [2014, 18 de mayo].

y presentada en dicho texto, plantea el estudio que venimos considerando imprescindible para plasmar con claridad los nexos encontrados entre la formación del grupo El Paso y el desarrollo del arte en España desde su disolución; en la medida en que el epílogo del texto de Marcelo Espósito, del que reproducimos a continuación una parte junto con el mapa general de la investigación, encaja en la posición que hemos analizado, adoptaron los artistas de El Paso hace más de cuarenta años:

«Más allá de posibles justificaciones tácticas o estratégicas, queremos cerrar este primer texto publicado sobre "1969-..." con un par de afirmaciones programáticas. En primer lugar, es necesario constatar el grado de complejidad y autonomía con que el trabajo investigador ha sido realizado. La red de personas que han producido o colaborado con "1969-..." es enormemente heterogénea, y consideramos que constituye un buen ejemplo de cómo una práctica estético/política desbordante puede desbaratar la peligrosa y sobrecodificada dicotomía dentro/fuera de la institución. En segundo lugar, es imprescindible volver a un punto enfatizado párrafos atrás, al comienzo de estas páginas: nuestro anhelo no se cifra en términos de mera exigencia de visibilidad o reconocimiento de las diferencias por parte de las narrativas de poder

instituidas (...) Hoy día, cuando los aparatos culturales son uno de los mecanismos cruciales de producción y reproducción del capital y de legitimidad institucional, queremos experimentar si es eficaz manifestar, atravesando las instituciones, un tipo de diferencias y antagonismos desbordantes, no claudicantes, incontenibles, que contribuyan a reorganizar y reforzar frentes de oposición variables»²⁰⁵.

Destacamos, de nuevo, la importancia que indiscutiblemente tuvo, a nuestro entender y como venimos defendiendo, el posicionamiento del grupo El Paso como conjunto de artistas, su posicionamiento frente a la obra, frente al resto de artistas como colectivo, frente a la cultura y la política en general y por último frente a la institución, desde la posguerra hasta la instauración del régimen democrático.

Centrándonos de nuevo en el punto que nos ocupa, puede resultar difícil de confrontar lo que de conceptualismo encontramos en la propuesta relacional entre la idea y la obra material con sus características sensitivas o sensibles, presente en la obra y acciones de los integrantes de El Paso, cuando aún no hay acuerdo en determinar la diferenciación, o no, entre arte conceptual o conceptualismos, y continua sin desvelarse el equilibrio entre la desmaterialización o el actor político, a pesar de los avances realizados por Jesús Carrillo en estos años.

²⁰⁵ Expósito, M. (2004). 1969. Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. *Desacuerdos*. [en línea]. Nº I. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_01.pdf [2010, 13 de junio].

"1969 - ... HIPÓTESIS DE RUPTURA PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL"
Mapa general de la investigación

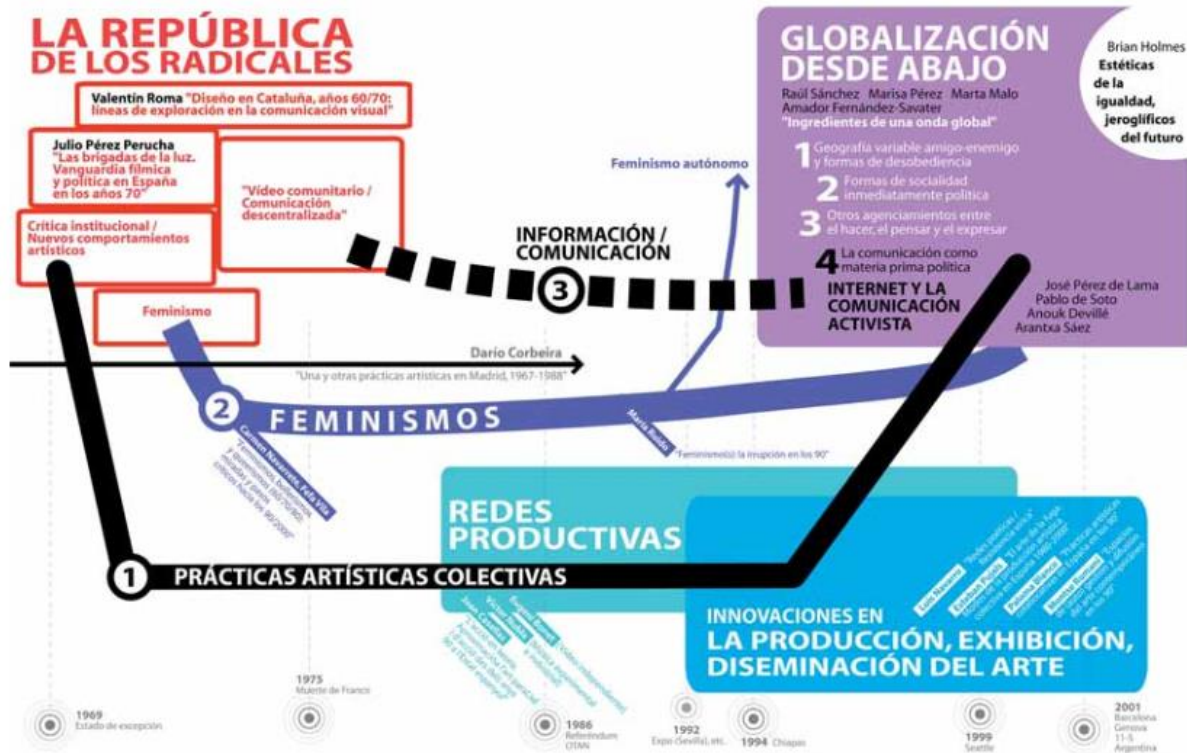


Figura 145. Mapa general de la investigación: 1969 -...HIPÓTESIS DE RUPTURA PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL.

Las relecturas del conceptualismo, arte conceptual, conceptual, conceptualismos o prácticas conceptuales, ni siquiera han concluido en definir de lo que se está hablando, y en cada relectura existe una vinculación evidente a situaciones sociopolíticas que difícilmente pueden ser neutras en cuanto a sus intereses.

Nosotros mismos hemos encontrado, como principal aspecto del trabajo, la necesidad de diferenciar y aclarar la verdadera posición ocupada por cada agente involucrado. Valga, como muestra del descalabro descrito, el análisis de los diez primeros resultados encontrados en el buscador de google al introducir los términos sobre los que venimos necesitando una diferenciación; estos son : "conceptualismo español", "arte conceptual español" o "conceptualismos en España" por una parte e "informalismo español" y "grupo El Paso" por otra.

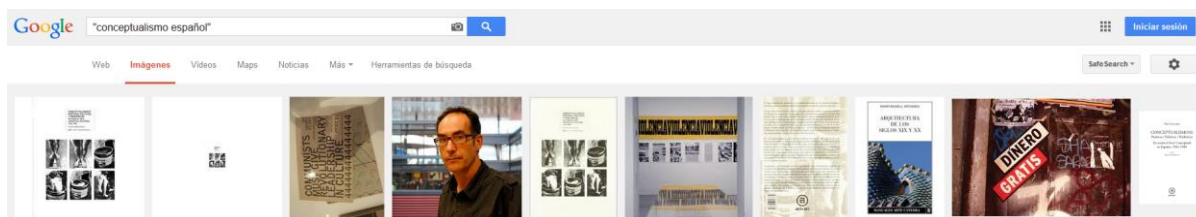


Figura 146. Búsqueda en google. "Conceptualismo español".

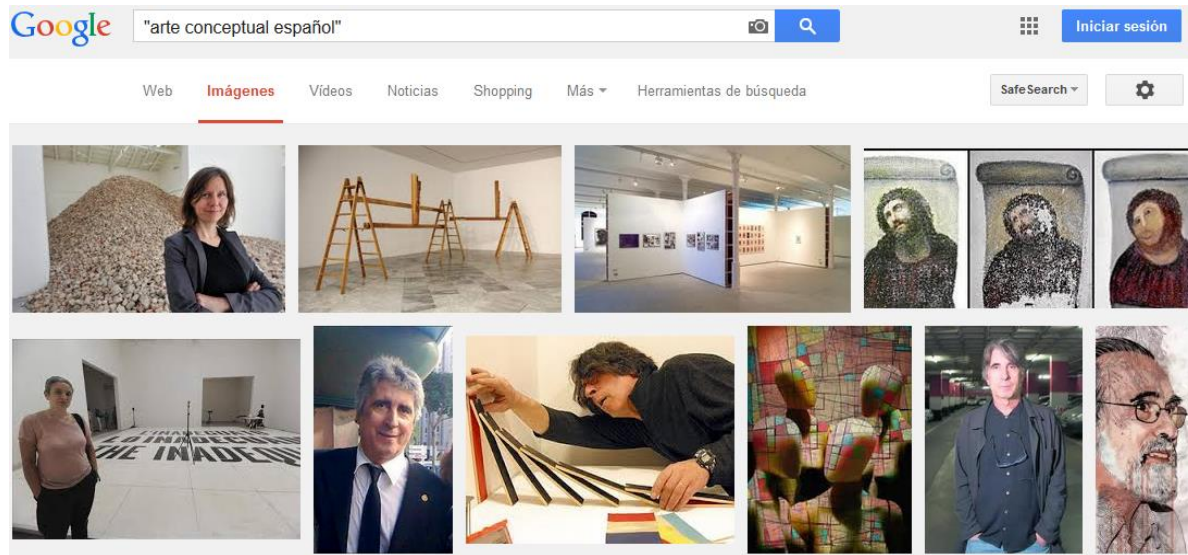


Figura 147. Búsqueda en google. "Arte conceptual español".

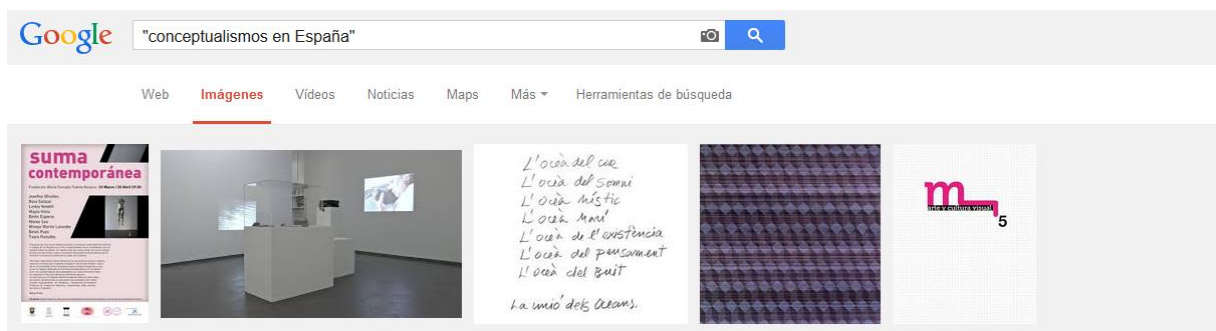


Figura 148. Búsqueda en google. "Conceptualismos en España".

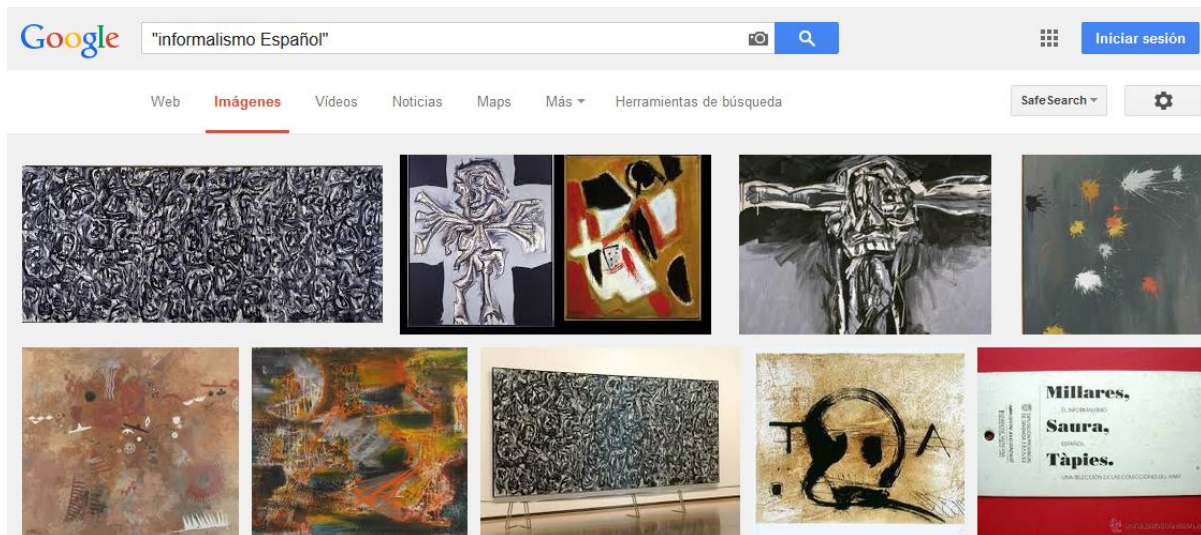


Figura 149. Búsqueda en google. "Informalismo español".

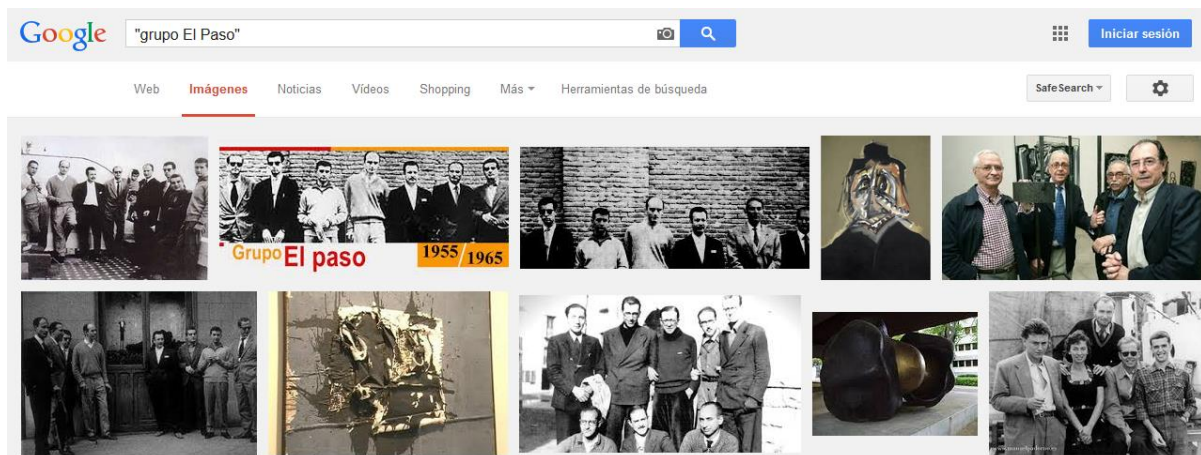


Figura 150. Búsqueda en google. "Grupo El Paso".

En *conceptualismo español*, aparecen desarrollos teóricos donde se repite la obra de Pilar Parcerisas y el nombre de Jesús Carrillo. En *arte conceptual español*, aparecen principalmente artistas y sus obras: Lara Almarcegui, Nacho Criado, Cecilia Jiménez, Dora García e Isidoro Valcárcel Medina. En *Conceptualismos en España* solo aparecen cinco registros, tres referidos a una colectiva de mujeres en el Arte Contemporáneo realizada en Navarra y dos sobre una muestra reciente de Fina Miralles. En *informalismo español* varias referencias a Antonio Saura, después Manuel Millares, Manuel Viola y Antoni Tàpies. Por último, en *grupo El Paso*, varias fotos del grupo, o parte de él, en diferentes fechas; después una obra de Saura, otra de Millares y una escultura de Pablo Serrano (1972).

Las dudas sobre el resultado obtenido y la convicción del continuo desarrollo, nos impulsó a repetir la búsqueda un año después, en marzo de 2015, comprobamos que los resultados solo varían, significativamente, en la búsqueda realizada con el término *conceptualismos en España*, donde el único registro que se repite es la portada de la publicación de Pilar Parcerisas, mientras que aparecen varias exposiciones y programas de propuestas, esencialmente grupales, donde el papel, el dibujo y el texto adquieren un mayor protagonismo.

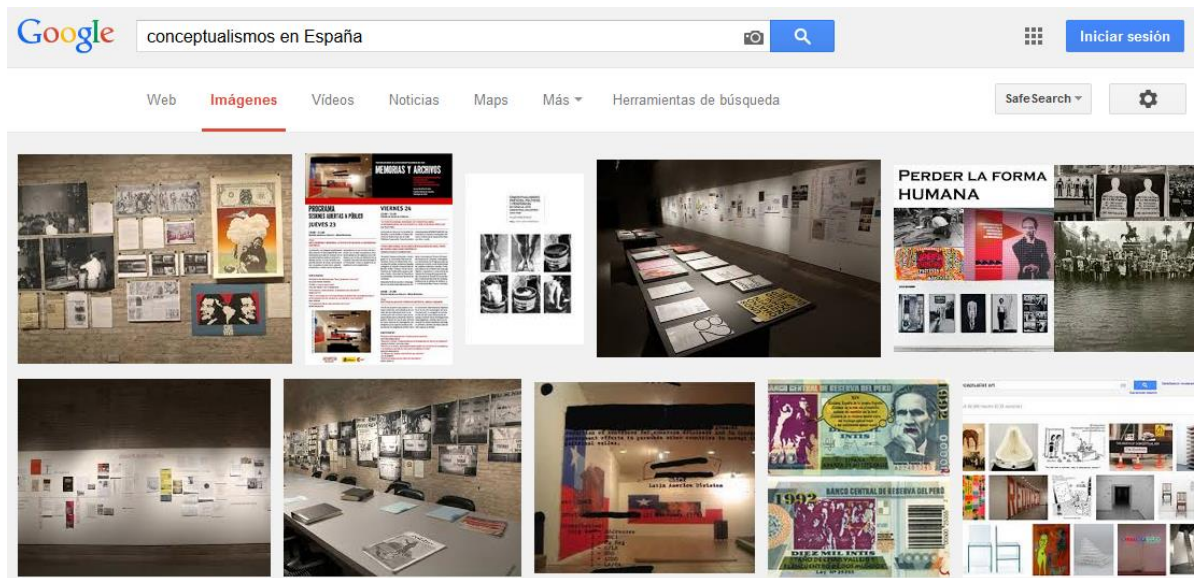


Figura 151. Nueva búsqueda en google. "Conceptualismos en España".

Efectivamente, nosotros hemos aplicado diferenciaciones en el uso de cada uno de los términos refiriéndonos, en cuanto a tendencias artísticas, con *arte conceptual español* o *informalismo español* a un conjunto de obras y artistas; con *conceptualismos en España*, a un conjunto de tendencias que marcan diferenciaciones en el tiempo y forma del desarrollo conceptual en el arte Español; y finalmente con *conceptualismo español*, al intento de definir un posicionamiento diferencial, representado por parte de los artistas y la sociedad, dentro del territorio nacional. Dado que el grupo El Paso no se vincula a movimiento, tendencia o estilo

alguno, se refiere a un grupo concreto de artistas representados por su formación como grupo y sus aportes individuales y colectivos.

Expone Sylvia Juliana Suárez la diferencia entre «autores históricos» y «autores críticos» para distinguir las primeras lecturas desarrolladas durante la emergencia del conceptualismo y las realizadas mucho después²⁰⁶, es esta una situación paralela a la creada en torno al grupo El Paso, y razón de nuestro estudio. Así, encontramos, con facilidad, autores que modifican sus lecturas. Comprobamos que, efectivamente, tal como expone Sylvia Juliana Suárez, Lucy Lippard dice sobre el arte conceptual americano, en 1973: «Para mí, arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia, y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada»²⁰⁷, y posteriormente, en 2004, afirma:

«Y por supuesto hoy la política del arte, o sea la posibilidad de que el arte sea políticamente eficaz, o al menos un actor político, es muy diferente. El tipo de internacionalismo (protoglobalización) que hace 30 años resultaba exclusivo del carácter desechable, portátil y potencialmente accesible del arte conceptual, ha dado paso a una

²⁰⁶ Suárez, S. J. (2014, 7 de enero) «Conceptualismo»: un término de transacción. *El blog de la revista {{em_rgencia}}*. Disponible en: <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/blog/2014/01/07/suar ez-conceptualismo/> [2014, 23 de noviembre].

²⁰⁷ Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (p.8). Madrid: Akal Ediciones.

globalización contemporánea que es mucho más completa desde el punto de vista geográfico y estético, pero al mismo tiempo, bastante menos radical. Aunque buena parte del video arte, las performances y las instalaciones que se hacen hoy día (la mayoría a gran escala, homogéneas y con una producción cara) se considera «conceptual», mis propias definiciones, tal como se esbozan en este libro, eran mucho más restrictivas. Yo buscaba un arte —y tal vez más importante, un sistema de distribución— que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos de quienes lo contemplasen, y que permitiese a los mismos artistas tomar el control de su trabajo. Algunos de nosotros aún seguimos buscando este esquivo grial que exige, antes que nada, un cambio social»²⁰⁸.

Dos visiones de la misma autora que no serán exclusivas, desarrolladas junto a la lectura institucional, vinculada, esta última, a un ambiente represivo derivado de un régimen dictatorial, con mecanismos de represión y censura, extendida de forma sutil y a través de las estructuras generadas y vigentes aún hoy. Añade Sylvia Juliana Suárez que «(...) lo que está en pugna en las polémicas sobre el «conceptualismo» es la memoria de los movimientos intelectuales, artísticos y culturales de la(s) izquierda(s) de los años sesenta y setenta»²⁰⁹. Por ello, es imprescindible que

²⁰⁸ Lippard, L. R.;
op. cit., p. 6.

²⁰⁹ Suárez, S. J. (2014, 7 de enero) «Conceptualismo»: un término de transacción. *El blog de la revista *emrgencia**. Disponible en: <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/blog/2014/01/07/suar ez-conceptualismo/> [2014, 23 de noviembre].

entendamos el discurrir histórico frente al artístico en nuestro país, donde, desde la generación de El Paso hasta los primeros conceptuales, la situación de control apadrinado, en esencia, no tuvo variación; excepto, quizá, en el agente titular del mismo, y la presencia de la materia se convierte en la expresión de la acción despersonalizada. Vicente Aguilera Cerni ya propugnaba en 1961 que, para asumir las consecuencias de las propias decisiones, era necesario superar la creencia de que el arte podía discurrir independientemente de su marco social²¹⁰.

En Europa y América una situación de crisis derivó en el informalismo; en España, una situación de aislamiento centrada en silenciar las disidencias, tuvo su respuesta, más tardía, en la formación de El Paso, grupo de autores de formulación formal adscrita al informalismo. Posteriormente, en Europa y América se desarrolló el conceptual en diferentes vertientes, todas ellas harán girar su poética en torno a la reformulación de las instituciones artísticas y la transformación de los pactos políticos vigentes, posicionamiento que ya habían adoptado los artistas de El Paso, como hemos demostrado a lo largo de nuestro estudio. Cuando los Conceptuales madrileños se encuentran frente a la institución, la represión es ya estructural, una forma de hacer, o mejor dicho redirigir las cosas que suceden, y su quehacer no se desarrolla frente a esa situación, sino tras ella.

²¹⁰ Aguilera-Cerni, V. (1987), *Axiología, crítica, vida*. EN V. Aguilera-Cerni, *Textos, pretextos y notas*. Tomo I (pp. 73-81). Valencia: Ajuntament de València.

Hemos defendido el nihilismo desarrollado por Isidoro Valcárcel Medina desde el concepto de acción y su vinculación a la performance realizada con el cuerpo, o con los «agentes colaboradores» de Nacho Criado, todo ello derivado de una posición de crisis, crisis ante una realidad silenciada e inasumible, la misma que tuvo como respuesta el informalismo europeo y a la que los artistas del Paso respondieron desde la acción, mejor o peor llevada a la práctica, desembocando en que, a diferencia de los informalismos desarrollados antes y en otros lugares, se genera la herencia de un posicionamiento distinto, donde hay una parte importante que ya ha sido formulada a través de la materialidad de la pintura.

En referencia a esta idea aclaramos que, durante el desarrollo de todo nuestro estudio, hemos acudido de forma recurrente a dos artistas, Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado, en menor medida Esther Ferrer, hasta el punto de parecer que no existen más autores conceptuales; creemos que son estos los autores, de sólida trayectoria y que comenzaron su andadura en el ámbito madrileño de los años sesenta, los herederos directos más visibles, respecto a la situación que El Paso generó, en cuanto a compartir una respuesta que se gesta coetánea al grupo; por ello, hemos considerado imprescindible colocarlos como referente en todas las confrontaciones realizadas.



Isidoro Valcárcel Medina.

Foto: Claudio Álvarez (2007).



Nacho Criado.

Foto: Sergio Enríquez (2006).

Sin embargo, y a pesar de ello, en la recta final de nuestro estudio, en un apartado como este: *Los artistas españoles: huella social*, creemos necesario dedicar unas líneas a engrosar los hilos conductores entre el grupo estudiado y lo que vino después. Escogemos, para ello, tres figuras determinantes en el ámbito artístico madrileño y que hemos identificado como puentes entre el grupo El Paso y el conceptual desarrollado en Madrid a lo largo de nuestra investigación. Los escogemos al encontrar, tanto por el desarrollo de su trabajo como por las relaciones que establecieron en los ámbitos que venimos destacando, la coherencia del nuevo posicionamiento activo ya comentado: Luis Martínez Muro, Tino Calabuig y Alberto Corazón.

Luis Martínez Muro, Tino Calabuig y Alberto Corazón:

Incluimos a Luis Martínez Muro (1937), entre el arte procesual y el de la tierra, y a quien no hemos confrontado como referente por el desarrollo simultáneo que mantuvo con la práctica de la pintura, unido a su falta de notoriedad al retirarse a Cuenca y permanecer excluido del desarrollo comercial del arte, y casi en el anonimato mediático. Lo identificamos, no obstante, como nexo entre el grupo El Paso y los conceptuales utilizados en nuestro estudio como referentes; nada más significativo que sus declaraciones con motivo de la exposición celebrada en 1980 y que recogemos a continuación:

«Naturalmente, el tema se puede llevar hasta el final: el objeto de arte, la pintura misma se aparece a sí misma, no representa nada, se presenta. Es la presencia en sí misma, no de nada exterior a la pintura (...) pintar es una forma de pensar. Y si en pintura no se puede hablar de un discurso, sí se puede hacerlo de un proceso...En realidad, de mi propia pintura y de la ajena siento que no tengo nada que decir. Los cuadros son, tienen que ser, mundos de sugerencias, abiertos a distintas lecturas, a distintas interpretaciones (...)»²¹¹.

²¹¹ Pereda, R.M. (1980). Luis Muro: "Pintar es una forma de pensar". *El País* [en línea] Hemeroteca de la edición impresa. Disponible en: http://elpais.com/diario/1980/01/03/soiedad/315702007_850215.html [2014, 21 de octubre]

Luis Martínez Muro habla del juego y del placer del contacto con los materiales, placer sensible, y el placer del juego en sí mismo, que en el fondo se convierte en la posibilidad de llevar la obra como proceso de terapia, educativo, comunicativo o incluso subversivo, llegando a internacionalizar la necesidad de un mundo más "serio". Todos los conceptos que maneja los hemos comentado ya, pero referidos a obras o declaraciones de los firmantes del manifiesto de El Paso. Luis Martínez Muro es un artista que vinculado y en conexión clara, conceptual y física, con los presupuestos de El Paso, desarrolla su trabajo en torno a un conceptual, al que creemos, también terminan suscritos muchos de los miembros del grupo. Añadimos una mayor economía cercana al minimalismo y la transformación de materiales naturales, cuestión central en la obra de Nacho Criado, así como un mayor rechazo hacia el incipiente desarrollo comercial del mundo del arte, este último, núcleo principal en la obra de Isidoro Valcárcel Medina. Tanto la economía como el rechazo hacia el desarrollo comercial, han conducido a todos ellos a una producción artística difícilmente documentada, y consideramos que en ello se encuentra la respuesta a lo sucedido entre los planteamientos de ruptura de El Paso y la realidad incontenible de los intereses del Régimen impregnándolo todo, y que, en este caso, identificamos plenamente con el ámbito madrileño.



Figura 154. *Luis Muro, Antonio Saura, Fernando Zóbel, Ben Cabrera, Rocío Urquijo y Bonifacio en la Plaza Mayor de Cuenca. Años setenta.*

Tino Calabuig (1939) nos permite añadir aquí una parte importante del desarrollo conceptual en Madrid, la filmografía. Hemos recurrido a Luis Buñuel en el apartado primero del presente capítulo, *El pasado, fuerza y pasión*, a pesar de ser un director de cine español nacionalizado mexicano, que desarrollo su labor en Europa y América; Luis Buñuel se acercó al surrealismo, tanto en su filmografía como en sus textos, sin embargo interesa por la implicación que sus propuestas tuvieron en la

temática social de su época, y que heredaron autores como el que nos ocupa. En este sentido Buñuel es precedente de la película *La Ciudad es Nuestra*.



Figura 155. Tino Calabuig y M.A. Córdor (1975).
La ciudad es nuestra (fotograma).

En plena vigencia hoy, el documental con el título *La ciudad es nuestra*, realizado por Tino Calabuig y Miguel Ángel Córdor en 1975, de la mano de asociaciones de vecinos de Orcasitas, Barrio del Pilar, Pozo del Tío Raimundo, San Blas o Leganés, refleja las periferias madrileñas en el año 1974. Luis Buñuel no renunció a la estética surrealista, sin embargo Tino Calabuig centra su propuesta en el poder informativo de la imagen.

En el material recogido en las investigaciones realizadas por Germán Labrador²¹² sobre la cultura de la Transición Española, encontramos multitud de trabajos silenciados por el Régimen, durante y después de su vigencia formal, que nos permiten descubrir que efectivamente sucedieron “cosas” entre los artistas, desde 1957 hasta nuestros días, que han permanecido en el olvido, la ignorancia o la censura, pero que hoy nos permiten descubrir que los autores reconocidos son solo aquellos que supieron ser políticamente correctos y mantenerse en el “abstracto”, o al menos hacerlo con el grueso de su producción. Así, creemos, es el caso de los miembros firmantes del manifiesto El Paso y quienes hemos tomado como su referente conceptual a lo largo de las páginas de nuestro trabajo, Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado; por el mismo motivo Buñuel hasta avanzada la transición, o Calabuig casi hasta nuestros días, se han mantenido al margen.

Diferente resulta el caso de Alberto Corazón (1942), al que identificamos plenamente con los miembros de El Paso en tanto su propuesta se centra en hacer relevante el poder comunicativo de la imagen y su representación, algo que tuvo muy presente el grupo en su trayectoria. Hay, en el desarrollo del trabajo de Alberto Corazón, una evolución que gira siempre en torno a la relación hombre-imagen, y que vemos desarrollarse entre la reflexión del ojo y la reflexión de la cabeza.

212 «Profesor de literatura española contemporánea en la Universidad de Princeton. Doctor en Literatura Española y Licenciado en Filología Hispánica y Románica por la Universidad de Salamanca, ha completado sus estudios de doctorado en la Universidad de París IV-La Sorbonne, la Universidad de Berkeley y la New York University. Sus investigaciones se mueven en el terreno fronterizo de la filosofía de la cultura y los estudios culturales, en el proyecto de atribuir una genealogía a sujetos y voces excluidos de la historia, con el objeto de producir relatos que puedan servir a la imaginación de modernidades alternativas en la siempre insuficiente modernidad peninsular. Es autor del libro *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (Devenir 2008)». Labrador Méndez, J. (2014) *Formas de transición. Accionismo, artes colectivas y ciudadanía ante la democracia por venir*. [propuesta de taller] (2014, 27 y 28 de noviembre). Espai d'art contemporani de Catelló [en línea]. Catelló: Generalitat Valenciana & Culturarts Castelló & Consorci de museus de la Comunitat Valenciana.



Figura 157. Alberto Corazón.
Foto por Gorka Lejarcegi (2013).

El mismo autor declara en una entrevista publicada en 2002: «Pienso que ahora lo que cuenta es la reflexión del ojo, más que de la cabeza»²¹³. Siendo uno de los primeros artistas españoles que practicó en el arte conceptual, hay momentos en los que, su actividad en el campo del diseño, le llevan de la realización de encargos, centrados en la trasmisión de mensajes, fundamentalmente de imágenes comerciales, y de los que terminará desprendiéndose, como él mismo declara en una entrevista publicada en 2014: «El diseño es el resultado de un encargo, y esta misma mediocridad que ya hemos comentado no permite ningún encargo estimulante»²¹⁴. Su recorrido le llevará finalmente a centrarse en las ideas del arte por el arte, asentadas en las experiencias vitales asimiladas y transmitidas desde la emoción más

Disponible en:
<http://www.eacc.es/es/misc/german-labrador-mendez-formes-de-transicio-accionisme-arts-col%C2%B7lectives-i-ciudadania-davant-la-democracia-per-vindre/>.
[2014, 18 de noviembre]

²¹³ Jarque, F. (2002, 12 de octubre). "Con el diseño camino, con la creación plástica crezco". *El País* [en línea], hemeroteca de la edición impresa. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034377572_850215.html [2009, 25 de octubre]

²¹⁴ Ruiz-Mantilla, J. (2014, 10 de enero). Alberto Corazón: "Vivimos la apoteosis de la mediocridad". *El País* [en línea], hemeroteca de la edición impresa. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/10/actualidad/1389374840_205281.html [2014, 21 de enero].

primitiva y directa. Delatamos por tanto, en toda su trayectoria, movimientos de ida y vuelta desde los presupuestos, posicionamientos y realidades de El Paso, hasta los del movimiento conceptual o de nuevos comportamientos definidos por Simón Marchán Fiz. En sus declaraciones publicadas en 2014 comenta:

«La funcionalidad de verdad es la simbólica, porque es la que nos permite ir renovando sistemáticamente el repertorio de signos y de objetos que nos rodea (...)En el final del franquismo los censores siempre sospechaban que algo había en nuestros diseños gráficos, que había otro mensaje además del evidente. Y ellos no lo detectaban, pero se ponían de los nervios porque sabían que se les estaba intentando colar algo»²¹⁵.

El abstracto permitía transmitir información que siendo poco explícita dejaba de preocupar, por ello el Régimen encumbró a El Paso, por sus posibilidades de impulso comercial y económico, ello no resulta óbice para pensar que su propuesta conllevaba otros mensajes implícitos, tanto en sus obras como en sus actos. Creemos que Alberto Corazón ocupó el espacio del diseño gráfico provocando reticencias que también se superaron con su vinculación al despegue económico.

²¹⁵ Hermoso, B. (2013, 25 de abril). Medio siglo hablando de signos, *El País* [en línea], Cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366828324_624511.html [2013, 23 de mayo].

La identidad frente a la censura:

Describiendo la celebración del seminario que conmemoraba el 30º aniversario de la formación del grupo El Paso en 1987, Clara Acebes, refiere las palabras de Saura y Manuel Conde cuando dice:

«Saura considera que determinadas posturas estéticas y de acción que se plantearon entonces han recobrado vigencia como soluciones esclarecedoras, dada la gran crisis estética internacional que a su juicio existe en estos momentos. Entiende que los artistas y críticos reunidos en Cuenca estos días deben profundizar sobre la necesidad de “recuperar el internacionalismo que tuvo El Paso preservando el centro o núcleo nacional”». Más adelante expone la opinión de Manuel Conde: «La creación de El Paso, según el crítico, supuso una toma de conciencia y un grito de protesta que consiguió una proyección internacional del único colectivo de artistas de la vanguardia española que tuvo un significado y espacio relevantes». Por último destaca respecto al comentario de Saura: «Los gestos de El Paso pueden parecer hoy ingenuos, (...), pero en el contexto de aquella época fueron de una gran valentía, y ahora pueden volver a adquirir validez (...)»²¹⁶.

²¹⁶ Acebes, C. (1987, 22 de septiembre). Reencuentro en Cuenca de varios artistas que integraron el grupo El Paso. *El País* [en línea], hemeroteca edición impresa. Disponible en: http://elpais.com/diario/1987/09/22/cultura/559260005_850215.html [2013, 7 febrero].

Desde los inicios, una constante del conceptual en España ha sido el tema de la censura en un sentido amplio, no sólo vinculada a las libertades políticas o públicas, y en ello se ha destacado la autocensura que nosotros hemos relacionado con una forma de hacer y reconocer, muy instalada en nuestro país como consecuencia del dirigismo y tutoría impuesta y sufrida.

En consecuencia, cuando los artistas de El Paso deciden dar un paso al frente, manifestando públicamente que algo no estaba bien y mostrando su disposición a cambiar la situación, no nos encontramos con la reivindicación de un estilo, sino con la de una actitud que no se reflejará principalmente en sus exposiciones o propuestas artísticas, sino en una nueva forma de situarse como artistas ante su realidad, que en el caso español difiere profundamente de una a otra región. El deseo de cambio se manifiesta autocensurado y plegado a la situación dictatorial imperante, pero se manifiesta, y supone la apertura hacia una nueva forma de situarse abierta y públicamente ante el espectador y desde la realidad que comparten.

Para la fundamentación de esta premisa, es suficiente recordar el contenido de la tesis mencionada en *Antecedentes y estado de la cuestión* titulada *La oficialización de la Vanguardia artística en la posguerra española: el informalismo en*

la crítica de arte y los grandes relatos, publicada en 1999, y donde el autor realiza un pormenorizado estudio de las diferentes lecturas que del informalismo realizaron críticos e historiadores, reforzando nuestra tesis de la mucha justificación y poco análisis presente en la historiografía de nuestro país.

La presencia de materia en los cuadros permite romper con la tradición y desacralizar la obra para situarla fuera de los salones de té. La dictadura en España fue consciente de lo que sucedía y sus asesores le encaminaron, como ha ocurrido con todos los movimientos potencialmente susceptibles de modificar los equilibrios de poder, a minimizar o desdramatizar la propuesta autoproclamándose su mecenas.

La presencia de materia en los cuadros, permite romper con la tradición y desacralizar la obra para situarla fuera de los salones de té. La dictadura en España fue consciente de lo que sucedía y sus asesores la encaminaron, como ha ocurrido a lo largo de la historia con todos los movimientos potencialmente susceptibles de modificar los equilibrios de poder, a minimizar o desdramatizar la propuesta autoproclamándose su mecenas. Sin embargo creemos que en verano de 1957 se modificaron para siempre los equilibrios entre la obra, el artista, el público y la realidad común a todos ellos. Los artistas pasaron a visitar otros lugares, y sus obras se independizaron, entre procesos y resultados, para convertirse en la incipiente

semilla plantada en medio de la realidad social, permitiendo al Arte habitar esos otros lugares, reencontrarse con su esencia más conceptual, pocos años después.

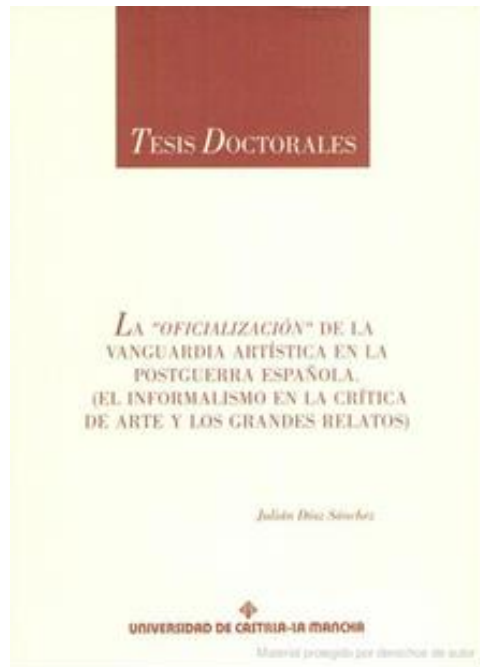


Figura 157. Julián Díaz Sánchez.
Tesis Doctoral (1999).

INDICE

Introducción.....	3
I. Los fundamentos del relato: argumentos críticos e historiográficos.....	7
El argumento de la diferencia: el ser de España y el arte.....	7
Las lecciones de Eugenio d'Ors.....	18
Ortega, otra visión de la pintura española.....	32
Para una redefinición de la vanguardia artística.....	38
Teorías de la crítica de arte.....	42
La fundamentación de la historia del arte.....	54
II. Un contexto para la crítica de arte: las Bienales Hispanoamericanas y los envíos a Venecia.....	62
La XXV Bienal de Venecia: las demandas de modernización artística.....	62
La crítica de arte y el Estado: la I Bienal Hispanoamericana.....	70
La Biennale de 1952: una política ambigua.....	105
La II Bienal Hispanoamericana: las dificultades del Régimen.....	109
La Biennale de 1954: intentos de recuperación de la vanguardia.....	113
Barcelona: la Bienal de la diversidad.....	119
La Biennale de 1956: tradición y modernidad.....	126
La Bienal frustrada y el abandono del modelo.....	128
La Biennale entre 1958 y 1962: del Informalismo a la figuración.....	131
III. Las posiciones de la crítica de arte.....	142
Crítica de arte y modernidad.....	142
Crítica y arte abstracto.....	158
La verdad y la máscara del arte nuevo. Un debate sobre pintura abstracta.....	192

Lo que nos concierne de la lectura descrita es destacar el lugar que la realidad comienza a representar. El intento de llevar el arte a la institución museística

hubo de sacarlo del anquilosamiento donde se encontraba, y mostrarlo abiertamente como una herramienta más para la comunicación; y como hemos mencionado en la página 351, constataba Vicente Aguilera Cerni, asumir el efecto de las resoluciones adoptadas, reconociendo la imposibilidad de independencia entre el arte y su escenario social²¹⁷.

Alberto Corazón resulta uno de los exponentes más claros, en lo que concierne al desarrollo de la teoría de la comunicación, que tanta importancia tendría en el campo de las prácticas conceptuales. Pilar Parcerisas recoge las declaraciones de Simón Marchán Fiz reconociendo el interés por la comunicación y la imagen como característica común del conceptual vinculado a los ámbitos Madrileño y Catalán, nombrando también a Tino Calabuig; y señala diferencias con artistas como Nacho Criado o Luis Muro, ambos vinculados al ámbito madrileño²¹⁸. Aunque, en contra de nuestras conclusiones, terminan otorgando a la información recibida y frecuentes relaciones con los catalanes, el papel de aglutinante en Madrid; a todo ello nos hemos referido en las líneas precedentes.

Con todas las confrontaciones y descripciones realizadas hemos intentado documentar lo que consideramos un hecho, la identidad del conceptual madrileño representado en los artistas propuestos.

²¹⁷ Aguilera-Cerni, V. (1987), *Axiología, crítica, vida*. EN V. Aguilera-Cerni, *Textos, pretextos y notas*. Tomo I. pp. 73-81. Valencia: Ajuntament de València.

²¹⁸ Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980* (p. 284). Madrid: Akal. (Colección arte y estética No. 21).

Visión de futuro.

El Paso, como grupo, toma una actitud activa, crítica y pública frente a su realidad; sus miembros, como artistas individuales, desarrollan formas de creación que conducen a la transformación de los equilibrios existentes hasta el momento entre los actores implicados; dando paso, con posterioridad, al desarrollo artístico de lo que hoy se conoce como Arte contemporáneo en España. El contexto y la respuesta en el territorio español es propia y diferencial y su tendencia inicial la hemos encontrado en las aportaciones de El Paso.

Reconocer la existencia de una censura, que nos educó en la autocensura, nos puede hacer entender por qué a la muerte del dictador se consideró necesario romper la dicotomía entre «creación del interior» y «creación del exterior» como defiende Bernard Bessière²¹⁹, sin embargo esa actitud resulta no ser una verdadera necesidad en sí misma, sino más bien heredera del posicionamiento en contra de las acciones del propio régimen. A pesar del freno que supuso la dictadura para la evolución de la estética y la intelectualidad española, el parón no fue total, y dos décadas antes de la desaparición del dictador ya se generaron cambios, esos cambios surgieron con escasísima influencia del exterior. Así podemos encontrar que

²¹⁹ Bessière, B. (2006) La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés. EN *Encuentro hispano francés de investigadores (APFUE/SHF)* (1º. 2005. Sevilla) (Comp.) p. 362. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Filología francesa.

desde la creación de El Paso, en menor medida el informalismo catalán, y hasta los primeros conceptualismos, especialmente en Madrid donde terminará estallando la ya mencionada Movida Madrileña, no existe interferencia entre el desarrollo interno y el externo, siendo nimia la influencia a pesar de los intentos, inaugurados por El Paso, de dejar correr el aire. Nombra Bernard Bessière, en este sentido, un elenco de intelectuales que desarrollaron sus creaciones sin influencia, y sin total desconocimiento a pesar de los intentos del Régimen, añadimos nosotros, de lo que ocurría fuera:

«(...) dicha influencia resultó insignificante en el cine de Pedro Almodóvar, en la pintura de Cespepe, Javier de Juan o Pérez Villalta, en las canciones de Alaska, en el teatro de Alonso de Santos o de las compañías underground, en la fotografía de García Alix o de Ouka Lele o en los diseños de Mariscal, Agatha Ruiz de la Prada, Sybilla o Adolfo Domínguez, sin siquiera referirnos a las novelas de Francisco Umbral o la poesía de Ana Rosetti»²²⁰.

Sin embargo recuperándonos de ciertas amnesias, debemos reparar en el desarrollo de ese otro arte nacional desarrollado hasta nuestros días, para descubrir en los artistas actuales la vinculación formal con la ruptura que El Paso planteó y que

²²⁰ Bessière, B.;
op. cit., p. 368.

fue recogida, según hemos desarrollado, por tres artistas representativos de nuestra tesis: Isidoro Valcarcel Medina, Nacho Criado y Esther Ferrer. Evolucionando desde la autocensura férrea hasta la más sutil, que sumerge a los artistas en el mercado del arte; necesitamos rehacer la historiografía para recoger lo sucedido mediante la confrontación de la que habla constantemente Jesús Carrillo, y que hemos citado reiteradamente a lo largo de nuestro trabajo, encarando las respuestas de los diferentes artistas en función de sus realidades y no de sus clasificaciones. Esta tarea, ya iniciada en nuestra tesis, configurará el desarrollo de estudios posteriores y nos permitirá equiparar obras de artistas en función del posicionamiento ante la realidad coetánea.

La pintura matérica vinculada a la actividad del grupo El Paso, supuso la ruptura con el estatismo y acabó con la lejanía entre la obra, el artista, el crítico, el espectador y su realidad, para dar paso, poco después y de la mano de artistas de concepto, a la ruptura con la lejanía entre la obra, el "hacedor", el espectador, el mercado del arte y la realidad cultural, social y política, donde ejercen todos ellos.

La pintura matérica, desarrollada en torno al grupo El Paso, desplazó el centro gravitatorio del artista como creador de estatismos, a la obra como acción, y, con ello, permitió el desarrollo de propuestas conceptuales específicas en tanto

respondieron actuando ante una realidad única y diferencial en cada momento y lugar del territorio español. Hemos encontrado imprescindible la confrontación global como fundamento del método de investigación que permitirá, finalmente, partir de una historiografía válida. Para finalizar nuestro trabajo, planteamos dos confrontaciones más, sin respetar tiempos ni clasificaciones vigentes.

Nacho Criado y Juan Muñoz: de Pablo Serrano a Santiago Sierra:

El Arte contemporáneo recorre distintas propuestas, todas ellas parten de bases conceptuales donde la obra material se ha convertido en una pieza más del ritual, y desde ese punto de vista vemos consolidado una presencia que no habría podido desarrollarse sin la ruptura que tuvo lugar con la creación de El Paso. En la escena más actual encontramos el matrimonio formado por Juan Muñoz, fallecido en 2001, y Cristina Iglesias, vemos cierto paralelismo con el caso de Pablo Serrano y Juana Francés, encontramos la fuerza renovadora conceptual en la aportación de Juan Muñoz y en Cristina Iglesias encontramos referencias principalmente formales, en la línea de las planteadas respecto a Juana Francés y el grupo El Paso.

Con motivo del fallecimiento de Juan Muñoz en 2001, un artículo periodístico recoge las declaraciones de Miquel Barceló respecto al artista diciendo:

« Tal como informa Andreu Manresa, el pintor Miquel Barceló habló ayer desde París del 'singular ansia de frenesí social' y de su 'gusto por animar la escena artística' al referirse al escultor. También dijo que fue un artista que 'convirtió en posmoderna la tradición clásica'. Dueño de una estética propia, según Barceló, 'Juan Muñoz es un continuador de una larga tradición castellana de artistas que enlaza a los miembros del grupo El Paso con los hermanos Hernández y Antonio López'»²²¹.

Juan Muñoz, creemos nosotros, enlaza el reflejo del aporte de El Paso presente en artistas como Nacho Criado, con artistas como Santiago Sierra del que hemos hablado en el punto *Objeto, sujeto y ceremonia* del capítulo segundo; recurre a nuevos lenguajes para poner en cuestión los contornos de la propia identidad y el abandono del hombre contemporánea frente a la soledad de la muchedumbre. También, para Juan Muñoz el arte explora y expresa aspectos equívocos de la realidad como reflejo de lo existencial, y no solo como espacio físico. El dramatismo alcanzado por su obra, deriva de la fusión entre lo antropológico y lo físico. Cristina Iglesias recorre los aspectos formales, relacionándola igualmente con las propuestas

²²¹ El escultor Juan Muñoz muere en uno de los mejores momentos de su trayectoria. (2001, 30 de agosto). *El País* [en línea], hemeroteca. Disponible en http://elpais.com/diario/2001/08/30/cultura/999122407_850215.html [2015, 12 de enero]

de Nacho Criado. Tanto Juan Muñoz como Cristina Iglesias han mantenido vínculos internacionales, especialmente con Londres.

Llamamos la atención sobre la cronología de las obras propuestas; *De trampas y mentiras*, de Nacho Criado, está fechada en 1999, mientras que la obra *Una habitación donde siempre llueve*, de Juan Muñoz, está fechada siete años antes; la obra *Untitled (Díptico XXI)*, de Cristina Iglesias, está fechada cinco años después.



Figura 158. Nacho Criado.
De trampas y mentiras (1999).

En *De trampas y mentiras*, se simula una jaula con un pasadizo abovedado donde las rejas lo invaden todo hasta impedir el acceso a su interior.



Figura 159. Juan Muñoz. *Una habitación donde siempre llueve* (1992).



Figura 160. Cristina Iglesias. *Untitled (Díptico XXI)* (2005).

En *Una habitación donde siempre llueve* se desarrolla una relación directa con el lugar que ocupa, y se compone de una jaula en cuyo interior están encerradas cinco figuras humanas de bronce, con los ojos vendados y una base esférica en lugar de piernas.

La relación formal entre las dos obras es evidente, incluso en la sobriedad del material empleado que puede considerarse dentro de la más profunda tradición mística; sin embargo, consideramos que la evolución conceptual de la obra propuesta por Nacho Criado, reflejada incluso en el título, presenta un estadio más avanzado respecto al posicionamiento. Ambas propuestas generan inquietud, pero

la propuesta de Nacho Criado resulta explícita y rotunda, la de Juan Muñoz, en un estadio anterior, prima sugerente y aún poética. Hemos citado, en nuestras confrontaciones, varios artistas que ciertamente creemos configuran lo que Barceló denomina "tradición castellana". En todos ellos predomina una necesidad de crear, recrear o encontrar lugares, espacios para la reflexión. Son lugares austeros donde prima la importancia relacional entre la materia y el lugar que ocupa, como hemos visto sucede en la obra de Pablo Serrano analizada en el apartado *El informalismo formal, el conceptualismo informal* del capítulo segundo. Sin embargo, resaltamos la sobriedad y mística presente en los materiales, junto a la necesidad de activarse frente a un tipo de poder alienante, y la falta de interés en lo bello, no en lo poético, que predomina en los artistas que han permanecido suscritos al ámbito castellano, ya comentados ampliamente, y no encontramos, aunados en su totalidad, en artistas como Cristina Iglesias, Jaume Plensa, Juan Uslé, o Pello Irazu.

Lo relatado en las líneas previas se centra en los aspectos formales y procesuales de las nuevas prácticas desarrolladas en España, imbuidas por el conceptual; en ellos hemos analizado nexos y continuidad entre la ruptura que entendemos planteó el grupo El Paso con su formación, y aportes en los tres campos ya diferenciados: la identidad del artista, de la obra y la identidad social consecuente.



Figura 161. Cristina Iglesias.
Sin título (Pasillo Vegetal II) (2008).



Figura 162. Jaume Plensa.
In the Midst of Dreams (2009).



Figura 163. Juan Uslé.
Bilingual (1998-9).



Figura 164. Pello Irazu. *Sin título (The Adversary)* (1994).

En los tres campos hemos podido analizar, desde aspectos más concretos como la pintura matérica, hasta otros más abstractos como la función del arte en la fabricación de lo político y dentro de la esfera pública. Desde el 2004 el proyecto Desacuerdos ya ha puesto en marcha la revisión artística en el Estado español, su propuesta se puso en marcha cuando el presente trabajo de investigación ya había comenzado y su labor ha planteado, demostrado, o simplemente disertado, sobre muchas de las premisas que movieron el planteamiento de esta tesis. En especial, lo referente a los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en el Estado Español durante las cuatro últimas décadas y el desacuerdo con los relatos establecidos.

En este apartado *Visión de futuro*, cabe distinguir entre el camino de los artistas, el de sus obras y propuestas, y el de las políticas culturales que contribuyan a generar la identidad nacional. Creemos que esa necesidad estaba latente en el manifiesto que firmaron los integrantes del Paso, y que si la postmodernidad rompe con la concepción ilustrada asentada en la oposición naturaleza y cultura, es para dar paso expandiendo la dimensión cultural, más allá en todos los sentidos, incluyendo la multiculturalidad, lo intercultural y el desarrollo, sin dar cabida a la identidad por la negación del otro. Paralelamente, no podemos olvidar el peso de nuestra propia

historia, que ha derivado en el asentamiento de prejuicios ante determinados posicionamientos, tanto los asumidos por el poder, como los enfrentados con la censura, y que aún están vigentes. El Paso fue consciente de la conexión entre arte y cultura, y por ende se deriva las conexiones entre la cultura, la política, la economía, la sociedad, la religión, la educación e incluso la recreación. El Paso determinó y condicionó la intervención del Régimen, que condicionó las posiciones de todos los agentes intervinientes, estableciendo desviaciones que demuestran indisolubles las conexiones explicitadas, hasta el día de hoy. No podemos obviar dichas desviaciones, ni siquiera modificarlas, pero solo el análisis de sus estructuras y funcionamiento nos permitirán continuar avanzando.

Que la cultura puede convertirse en un negocio rentable que genere divisas para un país, no debe ser rechazado desde el repudio a un Régimen dictatorial que lo utilizó, sino, tal vez, el uso que de esas divisas, que en cualquier caso podrían financiar proyectos o programas culturales concebidos para el beneficio de toda una comunidad, como podría haber sucedido con las propuestas del grupo El Paso, los encuentros de Pamplona, las propuestas de Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado y Esther Ferrer o los documentales de Tino Calabuig; la diversificación de la cultura, como ya intuyeron los firmantes del manifiesto, y recogieron muchos de nuestros

conceptuales, nos empujará a la armonía con la naturaleza y por ende a la diversificación de una economía que redunde igualmente en beneficio de toda la comunidad; ninguna de las propuestas resultará factible mientras no partamos de una lectura global, no mediatizada, plural y múltiple, de las aportación del Arte en el territorio español.

IV

CONCLUSIONES

Acotaciones

Consideramos necesario introducir la redacción de estas conclusiones con la definición de tres conceptos:

En primer lugar, la diferencia entre *arte español'* y *arte en España*. El interés del poder, acorde a otros intereses ajenos al arte y la cultura, en defender un *arte español- nacionalista*, junto con la situación geopolítica y estratégica de un territorio entre tres continentes, ha generado la necesidad de la *marca España*, pretendiendo una conceptualización que concluimos inexistente respecto a la expresión artística. La finalidad de nuestro estudio es el análisis conceptual del *arte en España*, entre la fundación del grupo el Paso y la instauración del régimen democrático, mediante recorridos pendulares, en el tiempo y el espacio, alrededor del objetivo propuesto.

En segundo lugar, la diferencia entre compromiso político y antifranquista. Hemos identificado *compromiso político* cuando existe algún modo de implicación en el desarrollo social. Así, la formación de El Paso supuso la puesta en escena, por parte de artistas y críticos, de una nueva posición frente al hecho creativo, posicionamiento en el que el arte forma parte de la conformación histórica del país en sus aspectos cultural, social, económico y político.

Finalmente, destacamos la importancia de distinguir y relacionar la existencia del grupo El Paso y sus acciones, el grupo como unión de artistas en un corto período, y el grupo como unión puntual de individualidades en respuesta a una coyuntura común y desde unas condiciones compartidas; puesto que encontramos el reflejo de cada una de ellas, en todo lo que sucedió después.

«El Paso aportó en un primer momento una actitud de ruptura del soberbio individualismo de sus genios que fue acallada con su incorporación al mecenazgo del estado, (...) esa aportación marcó profundamente el nihilismo y modesta individualidad que caracteriza a los conceptuales más vinculados al territorio nacional, fundamentalmente en Madrid» p. 84.

Conclusiones

Tras esta puntualización, esta tesis ***fundamenta y propone al grupo El Paso como el detonante de la incorporación del arte en España al internacional, determinando un desarrollo conceptual propio, que rompió definitivamente los departamentos estancos en los que hasta entonces habían permanecido el arte, la cultura, la política, la sociedad y la propia historia: El arte en España, hoy, no hubiese sido igual sin la existencia del grupo El Paso.*** Concretamos nuestra aportación con seis conclusiones, fundamentadas a través del texto presentado:

PRIMERA. - *Los conceptualismos en España no son interpretaciones o relecturas de los conceptualismos Europeos y/o Americanos.*

« (...) por dos razones principales: que ningún movimiento artístico surge de la nada ni al margen de la realidad social y política donde se engendra (...); y que ningún movimiento artístico se desarrolla en una única clave donde queramos creer que si no se conoce no existe, o lo que es más importante, si se conoce es porque existe» p. 87.

« (...) tanto europeos como americanos, retoman el final de la guerra desde el reconocimiento de la tragedia, y coexisten con regímenes democráticos donde el existencialismo resulta referencial; ninguna de estas circunstancias se darán en la España nacional-católica del Régimen, que tiene muy marcados los límites de su actuación. En Europa y América puede darse una evolución entre principios de los cincuenta y finales de los sesenta, que englobará todos los aspectos del hombre, su cultura y su sociedad; mientras, en España, el silencio o las medias palabras persisten, en principio, en el consciente colectivo, y en el subconsciente colectivo después, y las expresiones que realmente engloban aspectos más fundamentales del ser humano, individual o sociopolítico, pasan desapercibidas, o son ninguneadas si ello redundaría en beneficio del Régimen» p. 242.

« (...) nos atrevemos a afirmar que, donde no hubo mercado, no se reconstruyó la historia, y mucho menos se valoró una historiografía que contabilizara ese aporte menos o nada comercial. Al referirnos al

mercado incluimos tanto el interior como el exterior de las fronteras, y tanto el mercado de beneficio comercial como el político» pp. 255-256.

« (...) pero cuando su posicionamiento [de El Paso] no se materializa en sus obras artísticas, sino en su actitud personal y vital, y de su mano irrumpe en España el capitalismo en el mercado artístico, se produce una reacción presente en todos los artistas posteriores, dejando a Madrid como lugar destacado en el intento del artista de no ser objeto de comercio, ni de agrupación; tanto más cuanto, en Madrid, no existe un deseo de identidad propia vinculada al nacionalismo» p. 314.

En nuestro estudio presentamos situaciones, y fundamentamos posicionamientos, que permiten dotar de identidad propia al conceptual español, sin presentarlo como una respuesta aislada del contexto cultural, político y social, tanto nacional como internacional.

SEGUNDA.- El grupo El Paso provocó, en teoría y en la práctica, la reconfiguración del equilibrio de las estructuras vigentes del arte en España, al margen de tendencias o estilos y a favor de la transformación de la sociedad.

«El Paso no es un grupo informalista, (...) lo que sus miembros desarrollaron, como artistas, es independiente de lo que plantearon como grupo, pero, incluso desde esta perspectiva, la influencia está presente en la obra, acciones y relaciones de sus miembros más representativos. La dificultad que encontramos en la historiografía vigente, consiste en la inexistencia de una clara diferenciación entre el

informalismo español y el grupo El Paso, al igual que posteriormente se ha entremezclado el conceptualismo y las prácticas conceptuales. Por otra parte, una cosa es lo que el grupo planteaba y otra lo que realmente hizo» pp. 238-239.

Respecto a nuestra primera hipótesis, efectivamente encontramos factores de carácter endógeno, pero, más que fundamentar la aparición de un informalismo español diferencial, como en principio habíamos planteado, fundamentan la aparición de un nuevo posicionamiento de artistas y críticos que reconfigura el equilibrio de estructuras, desencadenando que los conceptualismos:

« (...) se centraron en la actuación sobre la naturaleza o el propio cuerpo, desvinculándose del objeto tradicional y fusionando pensamiento y experiencia. En el caso español se añade la tradición matérica existente y fortalecida por el reciente informalismo nacional, que convierte la desmaterialización del objeto artístico en la explotación del cuerpo, como objeto y como acción, y el paisaje con todos sus recursos materiales» p. 98.

TERCERA.- El Paso formuló una propuesta de participación constructiva en la historia del arte, consolidando fórmulas artísticas dialogantes con la realidad, desde la toma de conciencia de las responsabilidades sociales e históricas.

Respecto a la segunda hipótesis, concluimos que los modelos de participación o posicionamiento de los diferentes agentes vinculados al desarrollo artístico, se comenzaron a difuminar de forma propia y evidente, en nuestro país, cuando las acciones y declaraciones grupales de El Paso priorizaron aspectos menos formales del arte, en pro de la participación constructiva en la historia del arte, construyendo la base para permitir la consolidación de fórmulas artísticas dialogantes con la realidad, desde la toma de conciencia de las responsabilidades sociales e históricas.

« (...) sirvió para remover conceptos y pensamientos, y no sólo respecto a los desarrollos plásticos, supuso una nueva posición frente al hecho creativo» p. 139.

« El Paso, como grupo, toma una actitud activa, crítica y pública frente a su realidad; sus miembros, como artistas individuales, desarrollan formas de creación que conducen a la transformación de los equilibrios existentes hasta el momento entre los actores implicados (...). El contexto y la respuesta en el territorio español es propia y diferencial y su tendencia inicial la hemos encontrado en las aportaciones de El Paso» p. 359.

« (...) hemos reconocido en las obras informalistas, de los artistas vinculados a El Paso, características formales comunes entre ellas y con las del resto del territorio nacional: (...); sin embargo, y ahí radica nuestro interés, también hemos encontrado características comunes entre aspectos informales de las obras, de los artistas vinculados a El Paso, que no están presentes en la obra de otros artistas españoles y que a posteriori serán desarrolladas por los mismos, y por otros, hasta un conceptual de afiliación vitalista y profundo

compromiso político, y en ello diferencial con el conceptual desarrollado fuera de nuestras fronteras. En la actualidad, encontramos más vinculaciones con los artistas centro y sudamericanos (...)» pp. 332-333.

CUARTA.- *Las prácticas conceptuales en España no sustituyeron ni corresponden a la evolución del informalismo, pero se generaron en una dinámica socio-cultural y económica que tuvo como reflejo inicial la formación de El Paso, y como dinámica, la generada por su presencia e intervención en el panorama artístico nacional.*

« (...) concluimos que la subjetividad preside los trabajos realizados o propuestos en el arte español desde el Siglo de Oro, y la conexión entre la propuesta surgida en torno a El Paso y los conceptuales posteriores, reside en su capacidad para transmitir ideas objetivas de manera subjetiva, construyendo la idea de arte que hoy (...) preside nuestro panorama artístico» p. 244.

En la tercera y cuarta hipótesis de partida, se proponía al grupo El Paso como receptor y generador de fundamentos que hicieron distinguirse al conceptual español, destacando los contactos de varios de sus miembros con el grupo Fluxus y, posteriormente, incluso sus incursiones en el conceptual:

« (...) gracias a la andadura realizada por, entre otros, el grupo mencionado, los herederos presentes en el pre-conceptual español pudieron repetir la audacia una década después, operando con una institución mucho más débil y un movimiento de individualidades mucho más preparado, donde obra y artista se

difuminan con críticos, historiadores y público, imbuidos todos ellos en un nuevo mundo de multiplicidades, donde se aboga por diluir los límites entre los medios» p. 109.

« (...) si en nuestro país no se desarrolló una “movida en las artes plásticas” (...) es porque artistas, críticos e historiadores, más o menos individualizados, ya habían recorrido, desde la formación de El Paso, la senda relacional entre arte y compromiso, entre individuo y grupo» pp. 110-111.

«La existencia de El Paso, sus acciones y su relación con el Régimen, incidió en la forma referencial en que los conceptualismos en España enfrentaron la implicación socio-política e incluso ético-moral del arte y de los artistas, críticos e historiadores» pp. 147-148.

« (...) en España, en las décadas de los sesenta y setenta, se desarrollaron prácticas pre-conceptuales, éstas, comenzaron antes de la disolución de El Paso, discurrieron paralelamente al desarrollo del informalismo, o incluso fueron consideradas una especie de informalismo tardío y local. Las prácticas desarrolladas en torno a Madrid, se vincularon al informalismo expresionistas a través de las acciones y el performance, mientras se huía del colectivo o grupo como respuesta pendular respecto a lo sucedido con la interacción entre El Paso y El Régimen, que miraba hacia América; mientras, en Cataluña, se vincularon a la materia como desenlace de la presencia de Tàpies y el informalismo matérico, junto a una mayor comunicación e información del europeo centrado en París, paralelamente se fortalecía el grupo como respuesta al centralismo de este mismo autor y del Régimen» pp. 243-244.

«Los integrantes de El Paso continuaron sus procesos artísticos, no solo plásticos, elaborando nexos o identificaciones con otros artistas, y otras propuestas, que van acercándose al arte objetual, el minimal y el conceptual, y también en ese sentido, concluimos que el conceptualismo español asienta su desarrollo sobre las bases que El Paso estableció como grupo, por su deseo de internacionalización, sin dejar de materializar la herencia y presencia de su propia historia; su deseo de desarrollarse y ser a un tiempo referente, sin terminar anclando a los desarrollos conceptuales del artístico internacional.

El conceptual dejó de tener interés para la institución, por carecer, en principio, del interés económico que el informalismo había alcanzado dentro y sobre todo fuera de las fronteras, y porque su consolidación camina junto al decaimiento del Régimen. La mayor parte de la obra conceptual española se terminó centrando en la performance, que resultaba poco rentable inicialmente, y sin embargo, interesante en la línea de los objetivos que El Paso había pretendido, permitía un mayor acercamiento al espectador, una mayor implicación política y una indiscutible intervención social» pp. 247-248.

« (...) el sentido tautológico de la autorreflexión artística en España se vinculó más a los artistas con mayor cercanía al compromiso político, de alguna forma antifranquista o anticentralista y hegemónico, más presente en Barcelona que en Madrid; y paralelamente el sentido crítico de la autorreflexión se vinculó más a los artistas con mayor cercanía al compromiso político social, anticapitalista, más presentes en Madrid que en Barcelona» p. 315.

QUINTA.- Señalamos diferencias significativas, ligadas a la existencia del grupo El Paso, entre los conceptualismos desarrollados en el ámbito Madrileño: más individuales, menos comerciales y más ligados a la acción y los desarrollados en el ámbito Catalán: más colectivos, más reivindicativos y más ligados a los aspectos físicos-poéticos de la materia.

Sin ser propuesta como hipótesis inicial de investigación, las diferencias entre el ámbito catalán y el madrileño, con toda la amplitud que dicha división conlleva respecto al territorio nacional, han resultado determinantes en la primacía del conceptual sobre los conceptualismos.

« (...) los artistas conceptuales, fuera del territorio catalán, desarrollan un conceptual más radical y, en parte por ello, menos aceptado y menos documentado. Los conceptuales catalanes se encuentran más cerca de los presupuestos desarrollados en Europa, y especialmente América, que los conceptuales más cercanos a la geografía madrileña; (...) estos últimos parten de un lugar distinto y diferencial, ya que una parte del camino estaba andado de la mano de El Paso al tiempo que su situación geográfica le coloca en una posición de mayor aislamiento y control» pp. 118-119.

La confrontación nos ha llevado a afirmar que los conceptuales madrileños, determinados por la experiencia del El Paso, parten de un inicio más radicalizado y apartado del circuito del arte, no solo a nivel comercial:

«A nuestro entender era consecuente que, en Madrid, los artistas mantuviesen una línea de trabajo individual para evitar repetir el recorrido de El Paso, en ese momento denostado por su supuesta adscripción al régimen, y porque las consecuencias de las limitaciones al derecho a reunión aún persistían. Sin embargo, ello no supuso impedimento para permanecer insertos en su realidad, manteniendo el compromiso para intervenir, pero centrándose en el aspecto del desarrollo artístico y su posicionamiento frente al desarrollo económico y la sociedad de consumo, al margen de tendencias y estilos o de la oposición a la dictadura. (...). Igualmente era consecuente que en Barcelona, los artistas se uniesen finalmente como grupo para intervenir, lo hicieran como artistas, y se centrasen en aspectos como el desarrollo social, democrático, aperturista y reivindicativo de las diferencias locales, al margen de tendencias o estilos. (...)» p. 208.

«Esta situación en Madrid llevó a los miembros del Paso a centrarse más en un nihilismo positivo que priorizara la intervención sobre las estructuras y menos en un existencialismo que priorizara, como en Cataluña, la defensa del ser, adquirido como identidad posterior. En cuanto a las prácticas artísticas, tanto para los miembros del madrileño grupo El Paso, como conceptuales en Madrid y en Barcelona, fue necesario “matar al padre”; en el caso de Barcelona, y en menor medida algunas posiciones muy minoritarias dentro del conceptual vinculado a Madrid, desarrollaron posiciones más marcadas por las poéticas materiales o por una transformación directa de los materiales, que concretaban la conexión pretendida en nuestro estudio» p. 207.

«Encontramos que la acción, como respuesta, está presente tanto en el movimiento del pincel de Antonio Saura, en el desgarrar de las telas de Millares, o en el compromiso activo de ambos para con la

participación, difusión del arte y la primacía de la información-comunicación, como en el devenir de Isidoro Valcárcel Medina por los espacios urbanos, en las performance de Nacho Criado, o en la obra única de ambos, alejada de las tendencias o poéticas determinadas; en ello radica, a nuestro entender, su especificidad diferencial con el resto de propuestas internacionales, tanto informales como conceptuales» p. 235.

Siendo esta una de nuestras conclusiones más polémicas, es necesario reforzarla con una última que relacione, directamente, los movimientos confrontados desde una perspectiva de estilo.

SEXTA.- El Paso, a través de la pintura matérica, concretó procesos de creación donde la acción ocupa un lugar más determinante que los objetos finales.

Respecto a la hipótesis fundamental de trabajo, donde se proponían las bases asentadas por El Paso como las productoras de marcadas diferencias en los conceptuales posteriores, por su influencia en el uso de los materiales, concluimos que, por el contrario, el Paso primó el sujeto sobre el objeto, la acción sobre la reflexión y el concepto sobre la materia, a pesar del uso indiscutible que la materia tuvo en sus obras durante la existencia del grupo:

«La presencia de El Paso en el conceptual no puede verse reducida, únicamente, (...), a la pintura matérica como formulación material y deberemos ampliar su concepción contemplando los procesos, más que los objetos finales» p. 169.

«Lo destacable, en la actitud de informalistas y conceptuales madrileños, no es la determinación de la prevalencia de objeto o sujeto en sus realizaciones, sino el hecho de la existencia de dicha confrontación, y el ceremonial que se desencadena por ello» p. 263.

«Nos parece más evidente la conexión comunicativa [entre El Paso y los conceptuales del ámbito madrileño], (...), en el deseo común de contar con el espectador, de trasladar el sujeto al otro lado de una misma realidad» p. 264.

«La pintura matérica vinculada a la actividad del grupo El Paso, supuso la ruptura con el estatismo y acabó con la lejanía entre la obra, el artista, el crítico, el espectador y su realidad, para dar paso, poco después y de la mano de artistas de concepto, a la ruptura con la lejanía entre la obra, el "hacedor", el espectador, el mercado del arte y la realidad cultural, social y política, donde ejercen todos ellos.

La pintura matérica desarrollada en torno al grupo El Paso, desplazó el centro gravitatorio del artista como creador de estatismos a la obra como acción, y con ello permitió el desarrollo de propuestas conceptuales específicas en tanto respondieron a una realidad única y diferencial en cada momento y lugar del territorio español» pp. 361-362.

Investigaciones futuras

Son varias las líneas de trabajo que pueden continuarse, algunas han sido apuntadas a lo largo de nuestra tesis; sin embargo, ha quedado en evidencia la **imposibilidad de sostener una historiografía elaborada al margen de otras dinámicas** ajenas al mundo del arte y la política con mayúsculas, y es éste el campo donde pretendemos profundizar.

Encontramos necesario **multiplicar las confrontaciones entre hechos, obras y acciones, de diferentes tiempos y lugares, que permitan la valoración de cada agente en el proceso y, en consecuencia, la construcción de diferentes plataformas interconectadas, desde donde interpretar y situar las prácticas artísticas en España, dentro de la historia del arte.**

V.1. Las Cartas de El Paso.

EL PASO 1

Marzo, 1957

Fernando el Católico, 34 - Madrid



JOSE AYLLON:

LA IRUPCIÓN DEL HOMBRE EN EL ESPACIO ABRE NUEVAS Y EXTRAORDINARIAS PERSPECTIVAS. DE REPENTE, EL MUNDO SE NOS HA QUEDADO PEQUEÑO. CREMOS, PUES, LLEGADO EL MOMENTO DE PONERSE A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS QUE EL HOMBRE HA CREADO POR SI MISMO, SI NO QUIERE VERSE EN RIDÍCULO. YA NO SE TRATA DE REVINDICACIONES DE ORDEN PRIMARIO, QUE NO HAY DUDA DEBEN SER SATISFECHAS A ENTERA SATISFACCIÓN DE TODOS. CIENTÍFICOS, ARTISTAS, FILOSOFOS, ESTAN CONFORMANDO NUESTRO TIEMPO CON NUEVOS Y SORPRENDENTES HALLAZGOS; CARACTERÍSTICAS INEDITAS QUE HAN CREADO UN CONCEPTO DIFERENTE DEL MUNDO Y QUE OFRECEN A LOS HOMBRES PARA QUE PUEDAN VIVIR ACORDES CON EL PRESENTE DESARROLLO DE LA HUMANIDAD. SE PRETENDE SALVAR AL HOMBRE DEL ABSURDO EN QUE VIVE, PRISIONERO DE CONCEPTOS QUE SOLO ADMITEN LAS INNOVACIONES CON UNA UTILIDAD MATERIAL INMEDIATA; PERO, COMO SU ADQUISICIÓN ESTA LIMITADA A UNA MINORÍA, LA CONSECUCIÓN DEL PRODUCTO LE PARECE LO ESENCIAL DEL MISMO, DEJÁNDOLE INDIFFERENTE LA REPERCUSIÓN ESPIRITUAL QUE PUDIERA REPRESNTAR EN SU VIDA. POR LO TANTO, AL NO PODER SATISFACERSE LAS NECESIDADES GENERALES, LA POSESIÓN SE CONVIERTE EN EL OBJETIVO PRINCIPAL, PERDIÉNDOSE EL EFECTO QUE DEBERIA PRODUCIR SOBRE TODA LA HUMANIDAD Y DEJANDO DE CUMPLIRSE LA FINALIDAD QUE PUDIERA HABER TENIDO. NO ES DE EXTRAÑAR QUE TALES CONTRADICCIONES PRODUZCAN EL CAOS. Y HAY MUCHOS INTERESADOS EN QUE CONTINUE ESTA SITUACIÓN, A LAS IDEAS NUEVAS LES OPONEN LOS CONCEPTOS VIEJOS, PRETENDIENDO DESACREDITAR AQUELLAS Y AUMENTAR LA CONFUSIÓN, AUN A COSTA DE PROLONGAR UNA SITUACIÓN DESESPERADA. NO LES IMPORTA REDUCIR LA ÚNICA SALIDA DEL HOMBRE A UN MATERIALISMO REPUGNANTE, CREYENDO QUE DE ESTA MANERA SERAN MAS FACIL PRESERVAR DE SUS MAQUAVELISMOS ECONÓMICOS Y ESPIRITUALES. HAY QUE OFRECER AL HOMBRE DE HOY UNA NUEVA UNIDAD DEL MUNDO CREANDO OTRA MORAL QUE PUEDA CONTENERLO POR ENTERO. PARA ELLO ES IMPRESCINDIBLE, ANTES DE NADA, QUE SATISFAGA LAS NUEVAS NECESIDADES QUE HAN SURCIDO EN ESTA ÉPOCA. CON EL FIN DE QUE PUEDA DESARROLLAR Y COMPRENDER LAS NUEVAS FORMAS DE SENTIMIENTO QUE TIENEN QUE DETERMINAR AL HOMBRE DE NUESTRO TIEMPO. TAMPOCO QUEREMOS UNA NUEVA MECANICISTA QUE DOMINE AL HOMBRE Y LE CONVIERTA EN UN ROBOT. DEBEMOS SALVAR LA INDIVIDUALIDAD DEL SER HUMANO. ES UNA RESPONSABILIDAD DE LA QUE SON CONSCIENTES MUCHOS HOMBRES EN LOS QUE HA IDO CRECIENDO EL SENTIMIENTO DE ESTA LIBERACIÓN INDIVIDUAL. ASÍ, NUESTRO PROPOSITO ES LUCHAR POR LA INTECRACION DE LA ÉPOCA EN EL INDIVIDUO. ESTAMOS, PUES, CON LOS CIENTÍFICOS, PERO NO CON LOS QUE UTILIZAN LOS DESCUBRIMIENTOS DE ESTOS PARA LOGRAR SUS FINES PARTICULARES, SEAN DEL ORDEN QUE SEAN. NOS SATISFACE LA NUEVA ERA, QUE YA HABLAMOS PRESENTIDO; TENIAMOS NECESIDAD DE ELLA PARA EXPRESARNOS ANTES DE QUE EXISTIERA LA CERTIDUMBRE DE SU POSIBILIDAD. AHI ESTAN NUESTROS ESPACIOS ABIERTOS, INFINITOS; NUESTROS SIGNOS; NUESTROS MICROCOSMOS Y MACROCOSMOS. POR ESO NOSOTROS, QUE HEMOS ESTADO TRABAJANDO CON LA CONCIENCIA CLARA DEL ABSURDO EN QUE SE ESTABA DEBATIENDO EL MUNDO Y HEMOS TENIDO QUE ENFRENTARNOS CON TANTA INCOMPRESIÓN, ACOGEMOS ENTUSIASMADOS LAS CONQUISTAS DE LOS CIENTÍFICOS Y ESPERAMOS UNIR NUESTROS ESFUERZOS PARA LUCHAR POR LA CAUSA COMUN, NO PERMITIENDO QUE NADIE SE OPONGA A LA REALIZACIÓN DEL HOMBRE DE ESTA ÉPOCA.

PICASSO EN BARCELONA

La Sala Gaspar de Barcelona (la única galería realmente importante que existe en España) presenta en estos días la primera exposición de Picasso que en la patria del pintor se realiza desde el año 1935. Un conjunto de pinturas, cerámicas y obra gráfica del gran malagueño se ofrece ante el público catalán que puede contemplar algunas obras de la última producción picassiana, entre otras el magnífico cuadro "Mujer desnuda en la mecedora". La juventud española necesita de él y de su obra. Es indigno que el mejor pintor español no pueda influir directamente a través de su soberbia producción en una juventud que ha perdido en esta calamitosa emigración de nuestros mejores artistas hacia "tierras mejores" la hilação histórica que nos falta, el empuje y el ejemplo vital de una obra que es sin temor, vanguardista y barcelonesa. La culpa de ello no es de Picasso, todos lo sabemos. La juventud española lo comprende. Lo único que la juventud artística española pide está menudando es la presencia de una obra de Picasso en cualquier sitio.

EL PASO 2

Abril, 1957

Fernando el Católico, 34 - Madrid

Michel Tapié, el conocido crítico francés, autor de "Un art autre", entre otros textos agitados, apasionado defensor de la pintura informalista y consejero de la galería Stadler de París, ha estado en España para la inauguración de la exposición "Otro Arte", que tiene su sede en Barcelona, en la sala Gaspar, y más tarde en la sala Negra, patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se ha desarrollado en el medio de la mayor expectativa. El crítico alemán Sebastian Gutsch ha afirmado que esta exposición es sin duda alguna la más importante que en España ha visto desde la inauguración de la galería Stadler, participaron igualmente algunos pintores españoles más cuya obra se ha integrado en una seleccionada exhibición, dado su gran interés, la galería Appel, etc., presentaba un interés indiscutible. Elías formaban un conjunto excelente, marcado por el sello de la sobriedad y la profundidad que caracteriza en el arte ibérico de todos los tiempos, si bien queda en pie por irrealizado. Nuestra propuesta de sentar las bases de un futuro arte español de carácter unitario ha tenido su primera y definitiva confirmación en la presencia española en esta sensacional exposición. Nunca agradeceremos suficientemente al Museo de Arte Contemporáneo todas las facilidades y la ayuda material que ha ofrecido para el traslado de esta exposición a Madrid.

MANOLO MILLARES:

OTRO ARTE O EL TIEMPO PERDIDO

(Comedia en un solo acto para no ser representada).

TRANSEUNTE 1

Venid, amigos: aquí hay una fuente para la risa.

TRANSEUNTE 2

Pues bien la necesito. Esta tarde ando vacío de esto y aquello. Me duelen los cafés y los blancos sillones que han puesto nuevos en el Casino.

TRANSEUNTE 3

Estoy sin nada desde que los peluqueros clausuraron el habla dominical de los estíricos.

TRANSEUNTE 1

La ocasión es única. Nunca se ven estas cosas. Pasan de largo, como ciervas aves.

TRANSEUNTE 2

¿Cuántas se posaron esta vez?

TRANSEUNTE 1

Muchas y del color de todas las Naciones.

TRANSEUNTE 3

Esto prométe algo bueno. Tendremos que ajustarnos la corbata de la cultura.

TRANSEUNTE 1

Es importantc. Y los puños blancos con una cuarta de vuelo.

TRANSEUNTE 2

Y los zapatos recién lustrados.

TRANSEUNTE 3

¿Y la escopeta? ¿Con qué cazaremos entonces?

TRANSEUNTE 1

Con los dientes al aire.

TRANSEUNTE 2

Con la indiferencia.

TRANSEUNTE 3

No entiendo de arte.

TRANSEUNTE 1

Déjalo. Ni lo necesitas. Entraremos y dirás: ¿Ah, pero alguien ha hecho esto por nosotros?

TRANSEUNTE 2

Quiéren que cambiemos de traje.

TRANSEUNTE 3

¡Pero si yo lo heredé del siglo XVIII!

BEDEL

Pasen, caballeros, pasen.

TRANSEUNTE 1

Pasemos, pues. (Entran.)

VISITANTE 1

¿Dónde está el río y el árbol?

EL PASO 3
Verano, 1957
Fernando el Católico, 34 - Madrid



MANIFIESTO

EL PASO es una "actividad" que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

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

EL PASO pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc.).

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria —en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión—, que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos "abstracción-figuración", "arte constructivo-expresionista", "arte colectivo-individualista", etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

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.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una "nueva realidad".

Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual.

La acción de EL PASO durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.

MANIFIESTO

VISITANTE 2

¿Y la gloria de Fidias?

VISITANTE 3

Alguien encendió las palomas. ¿A quién disparemos entonces?

VISITANTE 1

Esto es un fraude. Riámonos.

VISITANTE 2

Es el nuevo arte. Sí, riámonos despacio.
(Los tres se ríen.)

VISITANTE 3

Si Velázquez viviese. Escondieron punta su lanza y su pluma.

VISITANTE 1

Como si tal cosa pudiera pasar en la mansana.

VISITANTE 2

Ellos dicen que se podrá. Quieren el color entero de los fardos.

VISITANTE 3

¡Qué escándalo!

VISITANTE 1

Daremos parte a la autoridad.

VISITANTE 2

Sí, daremos parte. Pero ahora riámonos

VISITANTE 1

Sí, riámonos. (Los tres se ríen.)

VISITANTE 3

(Poniéndose serio.)

El divino Rafael estará florendo.

VISITANTE 2

No es para menos. Qué poca delicadeza.

VISITANTE 1

Me encuentro sin museo. ¿Dónde está la señora del sombrero?

VISITANTE 2

¿Y los labios de Tiziano?

VISITANTE 3

¿Y los oscuros de Rembrandt?

BEDEL

Señores, esto es otro arte.

VISITANTE 1

Oh, Murillo.

VISITANTE 2

Oh, Szizillo.

VISITANTE 3

Ah, Franceschini.

VISITANTE 1

Ah, Bernini.

BEDEL

Señores, esto es otro arte.

VISITANTE 2

Todo acabó. Pero riámonos.

VISITANTE 3

Sí, riámonos despacio.

(Los tres se ríen.)

VISITANTE 1

(Poniéndose serio.)

Es la hora de cenar.

VISITANTE 2

Estoy vacío.

VISITANTE 3

Tengo hambre.

VISITANTE 1

Marchemos, pues. (Salen.)

* * *

Los cuadros son de: Appel, Bryen, Burri, Falkenstcin, Francken, Guitete, Hosiasson, Imai, Jenkins, Mathien, Riopelle, Salles, Serpou, Tappes, Yildiz, Faurrier, Cmoogar, Demoto, de Kooning, Wessel, Feito, Tobey, Wolf y Tharrats.

Pollock escupe silencio sobre un cuadro de Saura.

TELON



EL PASO 4

Primavera, 1958

Fernando el Católico, 34 - Madrid

CIRLOT CERNI CONDE

Juan Eduard Cirlot:

Las imágenes que presenta la pintura informal, no figurativa, pueden ser relacionadas con los grupos siguientes: a) Realismo de campo restringido (texturas enfrentadas en tal dominio que la forma exterior de la materia no sea perceptible). b) Visión a la tecnología remota que puede percibirse con el electronmicroscopio (cortes tecnológicos, etc.) en decenas y centenas de micras de espesor. c) Visión a la tecnología del futuro, del espacio del futuro. d) Visiones del terrestre, aunque también en "campo restringido". e) Visiones ca. interior de la tierra o de la profundidad submarina en iguales características. Otro sector "temático" se ofrece para el informalismo con: e) Transcripción de texturas (*fröloges*), formas por presión (manchas, klesografías, calcomanías, *lumages*), con su sentido

simbólico correspondiente. f) Plasmación del puro movimiento pictórico en sí, fuera de toda determinación formal o figurativa. A nuestro entender, la característica esencial del informalismo, debida a basarse en el espacio topológico, consiste en que sus imágenes, aunque pueden fundamentarse concretamente en una de las posibilidades mencionadas, se dirigen siempre hacia la zona de investigación de todas ellas; de ahí su poder alucinante, su variación. Cusa más integraciones de dichos aspectos en la lista más integraciones de dichos aspectos en la obra, que se distingue así por fraguarse en el terreno de la acción, habitual humana, es decir, en el otro mundo que nos acompaña siempre sin que lo advirtamos.

Vicente Aguilera Cerni

El arte además, es un prólogo de sí mismo. No hay mejor destino que el de lo constantemente preliminar.

El arte además, está hecho de respuestas, porque nuestra época es interrogativa y preguntona.

Si pone prólogos al mañana es porque está vivo, porque está en lo vivo, y el epítogo de lo viviente siempre es un futuro.

El arte, además, es un arte relojero. Lo mismo construye un cronómetro de precisión que una bomba de relojería.

El arte, además, significa la primacía de la vida. La vida forma, deforma, transforma. Es forma y antiforma. Es movimiento en el espacio-tiempo.

El arte además, abomina del puro esteticismo. No hay que crear otra estética, sino otra vida. La estética es además.

El mito expresa la esencia de un vivir en el tiempo. Cada mito tiene sus símbolos. Por eso es ocioso pretender nuevos símbolos si antes no hemos justificado el mito, si antes no lo hemos sacado de la entraña del vivir.

Claro está que el vivir es histórico.

Ser histórico es ser instrumental.

El ser histórico e instrumental implica el ser además. Pues bien, el arte es un además de ese además.

Las cosas sólo pueden alcanzar su cabal grandeza cuando encierran el verdadero camino que conduce al mito.

No sea usted jactancioso: los mitos nunca pueden ser absolutamente individuales.

La originalidad importa menos que la verdad.

Renunciar al contenido es renunciar al mito. Separarse de la vida es morir. Mas no olvidemos que los mitos y las vidas son historia.

Crear, actuar o beber un vaso de agua sin conciencia histórica es ir a ciegas. Crear, actuar o beber a tonías y a locas es de bobos.

El arte además, es el epítogo de un mito.

El nuevo mito está ahí. Es preciso tener el valor de irlo descubriendo. Además, aparecerá la estética del arte además, su estilo y sus símbolos.

Brossa

BARBAFEÇA

MONOLOG EN UN ACTE

ACTE ÚNIC

Barbafeca està assegut darrera una taula amb un cobertor negre fins a terra. Porta un flexible posat. Té les mans darrera la taula.

(Lentament en començar.) Tavtofa, llana forta, llana bruta, barbafeca, cabridets, cors de canonge, vi claret, ricameses, bufets de noguer, caixes de noguer, bótes noves, caúres noves i velles *(es treu el barret (*)*: *cabellera negra i encrespada*), agulles de cosir, fusta per a barrils, obres de terra, formatges de terra, eípodí, dàtils, encens de gra, efquí-tigi, confitures, efaltur *(es treu la perruca negra i es posa un copalta)*, flor de maísis, o-malimi, goma aràbiga i d'altres, indi de taronja, orfiment, pega grega, sucre candí, verd d'aram, xarapata, arbres per a plantar, armes velles *(es treu el copalta i es posa un nas amb bigotí i barba)*, arengades, pa de sucre, boix en barra, sang de drac, cansalada, bu-fets nous i vells, botons forts —així blancs com negres—, blat i plata, verd de terra, di-putats... *(Es treu el postís i es posa novament el flexible.)* Cola de ferro, canufes, pun-tes així de fines *(fa un gest adéquat amb els dits)*, trenta lliures, teles fortes, aigua-cuit, sofre bord, i tots i qualssevol dels que no he designat i especificat, que no sé com poden dir: "La veritat la volem nua", si tothom la vol vestir, sapiguen que Barbafeca *(es treu el barret i el branda)* no s'espanta de fer-vos saber que la pedra que rodola mai no cria molsa. Pinta la fusta i serà bonica. I, amb això que he dit de sortir del fang per caure al barranc, el meu alé pudent us abati si no tenuiu encès a la cuina un foc d'antics llumaris i llibres; i, quan faci fum, comenceu a despullar-vos i a agafar llances d'armes i dalles de daïllar herba, perquè la vestidura no fa la figura, i el qui sap que té vestidura bé pot anar nu...

T E L Ó

() Els barrets i els postisos que es tren i posa, els tindrà invariablement darrera la taula.*

1950

Publicamos en este boletín de "El Paso" un monólogo, escrito en catalán, del poeta Joan Brossa. Brossa, fundador del grupo Dau al Set, y animador espiritual de una actividad desarrollada en Barcelona en momentos muy difíciles, es también un apasionado defensor de nuestro grupo. Valga este boletín como homenaje y admiración del grupo "El Paso" a la obra y al hombre Brossa.

Dpto. legal: M. 11.729-1958

EL PASO 6

Verano, 1958
Fernando el Católico, 34 - Madrid

**E L P A S O E N L A
B I E N A L D E V E N E C I A**

Canogar

Rafael Canogar nació en Toledo en 1934

Feito

Luis Feito nació en Madrid en 1929

MILLARES

Manolo Millares nació en Las Palmas en 1926

- M. Rivera -

Manuel Rivera nació en Granada en 1927

Saura

Antonio Saura nació en Huesca en 1930

EL PASO 7

Invierno, 1958
Fernando el Católico, 34 - Madrid



Antonio Saura:

POLLACK

Desenvolviéndose en dos direcciones opuestas, una de carácter expresionista y otra que concede al espacio todo su principal atención, pero coincidiendo en una nueva concepción del cuadro que rehuye la centralización y composición clásicas, la pintura americana ofrece unas inmensas superficies marcadas por los signos de la pasión, del anticuonformismo, de una fuerza y seguridad admirables. Rothko, Still, Sam Francis y Canton dentro de una línea espacial, y Pollock, de Kooning y Kline en el arte de acción, son, quizá, los artistas fundamentales. Muy pronto tendremos ocasión de consagrar los cuadros de estos pintores dentro de la exposición que, organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, recorrerá Europa. Publicamos este boletín en homenaje a la obra del más importante de los pintores americanos, Jackson Pollock, muerto en accidente de automóvil en 1956.

Los primeros cincuenta años de nuestro siglo han sido pródigos en revolucionarias y extremadas soluciones espaciales. Entre todas ellas, quizá sean a nuestros ojos las más importantes, la del cubismo analítico de Picasso y Braque (construcción-expansión de una superficie plana destinada a recibir una expresión pictórica bidimensional, en la que la profundidad puede lograrse por medios puramente pictóricos), la de Kandinsky (plano destinado a recibir el impulso de una necesidad interior definitivamente liberada de toda representación aparental), la de Mondrian (ordenación del universo hacia una expansión reducida a lo vertical y lo horizontal, rechazo de las masas de color hacia los extremos prolongables), la de Wols (explosión fijada del núcleo de Malevitch, abolición de la composición y estructuración tradicional), la aparición de una materia informe como único objetivo plástico, un verdadero espacio-materia) y las de Hartung (empleo del signo-gesto en un automatismo determinista —no necesariamente centralizado— como vehículo más directo de una expresividad dinámica).

La solución espacial de la obra de Pollock constituye otro extremo, quizá el que más efecto ha causado en el arte de nuestros días. Resumiendo en sus características más valdeas las aportaciones más importantes de la pintura del medio siglo (expresionismo, cubismo, dada-surrealismo y abstracción), la obra del pintor americano nos ofrece la clásica), la obra del pintor americano (junto con algunos artistas más, hoy día ya considerados como maestros) nos ofrece la concepción espacial más vital, de una geometría líquida y expansiva que hace prolongar el cuadro en todas direcciones, en un ansia de reflejar una realidad total y pavorosa que convierte el cuadro no en un centro unitario activo, sino en una unidad cosmogónica en constante expansión, en un fragmento no definido de un caos interior. La tela, así, es susceptible de poseer múltiples focos irradiantes, o de no poseerlos en absoluto. Cada fragmento viene supeditado al inmediato en una cadena dinámica, en un río de lava apasionada que crea un torbellino de tonos vivos, entrecortados por zonas vacías y torturados cambios rítmicos que crean un complejo sonoro de cruces y simas inusitadas. Pollock, que ha venido utilizando hasta su muerte la técnica más experimental y menos tradicional (el riego de la tela con una pintura líquida), abre en el plano surcos dramáticos, superpuestos en un contrapunto dinámico, formando una selva complejísima en la que el ojo se pierde en una orgía plástica, sin principio ni fin. El concepto oriental de la pintura como un ser viviente, sumido en un cosmos agitado, queda en Pollock unificado a una expresividad violenta, resumiendo en la misma superficie gesto de acción y espacialidad infinita. El cuadro queda estructurado en una continuidad espacio-tiempo a través de una dinámica estructura ajena a la tradición occidental que, "construyendo el espacio", lo agranda e ilumina.

La obra de Pollock alcanza su plenitud en el período 1946-1953, y es en 1951 que realiza la sorprendente y dramática serie utilizando solamente pintura negra líquida y en la que regresa a una estructuración figurativa de terrible y convulso expresionismo. Pollock muere accidentalmente en 1956, dejándonos el testimonio más hermoso de un hombre para el cual la pasión y la libertad de pintar constituían una forma de vivir y un peligroso acto de autodestrucción. Una obra colosal por su envergadura, su potencia y extremosidad, individualista y de difícil prolongación, pero provista de un orden cósmico y poseedora del mensaje patético y dramático de nuestra época.

Dos textos de Pollock

"La idea de una pintura americana independiente, tan popular en los Estados Unidos entre 1930 y 1940, me parece absurda como la existencia de una matemática o una física puramente americanas... Porque tampoco existe el problema en ningún sentido, y, si existiese, acabaría resolviéndose por sí mismo: un americano es un americano, y su pintura será naturalmente calificada por ese hecho, quierase o no. Los problemas básicos de la pintura contemporánea, por ello, son independientes de cualquier nacionalidad."

(De la respuesta a un cuestionario, escrita por Jackson Pollock y publicada en *Arts and Architecture*, vol. LXI, febrero 1944.)

"Nunca apoyo mis cuadros sobre un caballete. Es raro, también, que tense la tela antes de comenzar. Yo prefiero clavarla tal como está a un muro o al suelo, pues necesito una superficie resistente. En el suelo me siento más a gusto y más cerca de mi pintura: en cierto modo así formo parte de ella, pues puedo marchar a su alrededor y trabajar en sus cuatro lados, situándome literalmente "en el centro" del cuadro. De una forma muy semejante al método de los pieles rojas, pintores de arena del Oeste.

Yo continúo alejándome cada vez más de los medios tradicionales: el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero bastones, espátulas, una pintura muy líquida o una pasta espesa mezclada con arena, fragmentos de vidrio o de otras materias extrañas que puedan ser incorporadas.

Cuando ya estoy dentro de mi pintura no me doy cuenta de lo que hago. Es después de un período de adaptación que comienzo a ver dónde estoy. No dudo en transformar lo conseguido, en destruir la imagen, etc., pues el cuadro tiene una vida propia, que me esfuerzo en dejarla exteriorizarse. Basta que pierda este contacto con la tela un instante para que el resultado se resentida. De otra forma trabajo en un estado de armonía y de comunicación, que hace que la pintura sea lograda."

(Reproducido de *Possibilities*, 1, Nueva York, 1947.)

Noticia de EL PASO

El grupo EL PASO fue fundado en Madrid el día 30 de febrero de 1951, realizándose la primera exposición del grupo en la librería "El Pícaro" de Madrid (érita). EL PASO contribuyó asimismo al montaje de la exposición OTRO ARTE. Antonio Saura pronunció con tal motivo una conferencia titulada "Signo y espacio" ante un numeroso público, proyectándose un film en color sobre el proceso de desarrollo de uno de sus cuadros. En el mismo día se realizó su primera salida en provincia, exponiéndose en Oviedo y Gijón. El grupo organizó asimismo un congreso, exponiéndose en Oviedo y Gijón. El grupo organizó asimismo un congreso, exponiéndose en Oviedo y Gijón. El grupo organizó asimismo un congreso, exponiéndose en Oviedo y Gijón.

Los pintores Feito, Millares y Rivera han participado en la Bienal de Sao Paulo, y más tarde en la Bienal de Nueva York. Los cuadros de Luis Feito adquiridos a estos dos últimos obras por el Museum of Modern Art, Nueva York. Los cuadros de Luis Feito adquiridos a estos dos últimos obras por el Museum of Modern Art, Nueva York. Los cuadros de Luis Feito adquiridos a estos dos últimos obras por el Museum of Modern Art, Nueva York.

Anteponemos la existencia del grupo "Parpallo" de Valencia, que bajo la dirección de Vito Aczon y Juan Cerni (uno de los críticos de arte más responsables de nuestros días) desarrolló una actividad en Valencia a partir de 1958.

Entre las publicaciones a señalar figuran los catálogos de la exposición OTRO ARTE, publicados en Barcelona (Sala Gaspar) y en Madrid (Museo de Arte Contemporáneo), ambos con una antología de textos de Michel Tapié, la revista *Arte y Análisis*, editada por el grupo "Parpallo" antes mencionado, los bellos catálogos del Museo Saura, el grupo "Parpallo", el boletín "otíatch", de información situacionista y las revistas "Cine y Español", "Journal d'Art", "Hemos recibido también los libros "Las ventanas" de Rilke, ilustrado por el artista, y la monografía de nuestro amigo Leopold Pomes: "Esthétique en devenir", y la monografía sobre "Tapiés", con textos de Michel Tapié y editada por "Dau al Set" en Barcelona. Hemos recibido asimismo los pequeños libros publicados en la Biblioteca Breve por Juan Eduardo Curiel sobre las diferencias corrientes del siglo XX, los catálogos de la galería Maribu Jackson, de Nueva York, y los de el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York ha realizado sobre la obra del escultor español Julio González, la más completa documentación publicada hasta la fecha) y sobre Gaudí.

Entre las publicaciones que se han ocupado de nuestras actividades señalaremos "La Generación Ilustrada" (Un "ismo" que no tiene nombre), "Punta Europa" (textos de Sancho Negro), "Revista" de Barcelona, y "Architecture" (Dore Ashton, noviembre 1957), e "Índice" de Madrid, en donde se ha desarrollado una polémica sostenida por Ayllón, Saura y Luis Trabazo.

EL PASO 8

Diciembre-enero, 1959

Fernando el Católico, 34 - Madrid.

En la Sala Gaspar, Consejo de Ciento, 323, Barcelona, del 10 al 23 de enero de 1959

Exposición de 4 pintores del grupo El Paso

(Presentada por el Club 49 de Barcelona)

CANOGAR, MILLARES, FEITO, SAURA

En febrero de 1957 se formó en Madrid el grupo EL PASO, cuyos componentes esenciales son los pintores Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar y Luis Feito. La creación del grupo fue motivada por la necesidad de una colaboración a la labor aislada de los artistas situados en la centro de España, en un momento en que el arte español se encontraba en un momento de crisis, como consecuencia de los cambios de los movimientos del arte contemporáneo han tenido una fundación de sí mismos y de presentar batalla a la hostilidad o indiferencia del ambiente. Encontramos esta tendencia a la formulación ideológica ya a mediados del siglo XIX con la famosa Hermandad Prerrefectista, fundada en Inglaterra, siendo inaugurada en España por el pintor Juan Benedito. En la aparición de tales grupos desde el impresionismo hasta el presente. Benedito, el fundador de la Asociación Hispánica (El Yacente), que se formó en Dresde en 1905. El nombre de EL PASO, como el de la Asociación alemana que acabamos de citar, pero más energicamente aún, precisa la necesidad de un avance sobre una situación dada. En efecto, en términos generales, la situación del arte español, incluso en algunas regiones, podía calificarse de retardada. Los grandes artistas, como Millares, Canogar y Feito, que pertenecen a la generación de los años veinte, cuando menos, había existido una tradición de arte de vanguardia desde las entonces incomprendidas creaciones de Antonio Gaudí (en torno a 1900) y las obras del período azul de Pablo Picasso hasta la aparición sorprendente del grupo *Dau al Set*, en 1948-1949, pasando por artistas como Torres García, Salvador Dalí y, sobre todo, Miró, que ha de considerarse como el artista hispanico, anterior a la generación actual, que más se ha acercado a la figuración y al cultivo de los elementos "compensatorios" de la misma.

En Madrid quedaba la obra aislada y todavía enigmática de José Cuatrecasas y los esfuerzos de una serie de artistas entusiastas pero débilmente en fórmulas de compromiso, así como la acción ineficaz de algunos abstractos. El grupo EL PASO fue constituido para que esta situación variase radicalmente, para que la capital de España pudiera convertirse en un centro de actividad de primer orden. El grupo se constituyó en un momento de gran esperanza de comprensión o de aceptación al menos. El grupo ha realizado exposiciones y conferencias y ha editado algunos números de un boletín informativo. Mantiene relaciones con París, aunque más bien a través de una ratificación de lo conseguido aquí desde otros fundamentos, siendo necesario que el grupo se mantenga en contacto con el extranjero. El grupo de artistas hispanicos, que ha sido el grupo de artistas hispanicos, ha de advertirse una profunda unidad que no radica en el nivel del arte, sino en el alma hispanica. La negación del color, la excreción de unos elementos que adquieren el poder de signos expresivos sin perder la calidad plástica, la reducción de la imagen —desde unos amplios horizontes experimentales— a un tipo restringido y serial que manifiesta la decisión de autolimitación— se detecta en la obra de los artistas de EL PASO exactamente en el momento de los pintores más representativos del momento de la Escuela de Barcelona.

Juan Eduardo Cirlet.

El grupo El Paso de Madrid y sus pintores

EL PASO 10

Abril, 1959

Fernando el Católico, 34 - Madrid

Noticia de El Paso

Después de la exposición de Conzuez, Feito, Millares y Saura en Barcelona (Sala Gaspar) el grupo prepara una importante exposición en la Sala Biceca de Madrid (inauguración: 5 de junio), coincidiendo con la aparición del número especial que la revista *Papeles de son Armadans* (Camilo José Cela, director) dedicará a EL PASO, número que contendrá textos inéditos de los componentes del grupo, así como colaboraciones especiales de Joan Miró, Angel Ferrat, Picasso, Vicente Escudero, Juan Eduardo Cirlot, José María Moreno Galván y Vicente Aguilera Cerni. EL PASO colabora asimismo en las revistas *Arte Vivo*, de Valencia, y en *Problemas del Arte Contemporáneo* de Madrid; en *Plus*, de Bruselas, y en *Direzioni*, de Milán. Próximamente la revista *Aujourd'hui*, de París, realizará un número dedicado al arte español, en el que colaborará asimismo EL PASO. Agradecemos el envío del libro *Nene Kunst nach 1945*, en el que el crítico italiano Umro Apollonio dedica especial atención a algunos de nuestros pintores, así como a las revistas *Cinéma*, de París; *Domus*, de Milán; *Notizie*, de Turín; *Kunstwerk*, de Alemania, y *Quadrant*, de Bélgica, por el interés que prestan a nuestras actividades. La revista *France Observateur* nos ha dedicado un importante texto (Jean Clarence Lambert) con motivo de la exposición Saura a París, y *L'Œil* ha ofrecido una amplia documentación sobre la pintura española, en su número del mes de marzo. Francoise Chosy ha escrito un bello artículo, en el que se hace eco de nuestra actividad.

EL PASO agradece a los críticos Juan Eduardo Cirlot (*Revista*, 20-12-58) y a Juan Teixidor (*Destino*, 1-1-59), así como a la Galería Gaspar, al Club 49, de Barcelona, y a Joan Prat, la acogida dispensada a los miembros del grupo en Barcelona. Anotemos especialmente la presencia entrañable de Joan Miró en el día de la inauguración.

A nuestro amigo y colaborador Vicente Aguilera Cerni le ha sido otorgado el premio de la crítica internacional de Biceca de Venecia por sus artículos publicados en la revista *Indice*. EL PASO, así, ha adherido al homenaje que le ha sido ofrecido reverentemente en Valencia.

En fecha muy próxima se realizará una "tabla redonda" de EL PASO en el histórico lugar de los Torcos de Guisando. En él se estudiarán problemas concernientes al arte español y a su repercusión internacional, así como la futura actividad del grupo. Las conversaciones serán recogidas en cinta magnetofónica y serán luego publicadas en un cuaderno especial.

El grupo EL PASO está compuesto en la actualidad por los pintores Conzuez, Feito, Millares, Rivera, Saura y Viola, y por el escultor Chirino.

Michel Tapie:

NOTE SUR LA COMMUNICATION

La seule façon, jusqu'à nouvel ordre, de toucher au problème du contenu dans les oeuvres de l'art "autre", est de server du plus près possible le passage de la représentation humaniste ou symbolique qui est le fait de tous les arts classiques, à la communication qui est le problème mis au pied du mur de la perception psycho-sensorielle des structures propres à l'art. Si, pour des besoins de recherches esthétiques, l'on dissocie la tautologie "structure-contenu" qui est le fait de toute oeuvre complète, on peut assez facilement avancer dialectiquement dans l'univers structurel, jusqu'aux ensembles de tous les ensembles, en utilisant un langage très clair, qu'il suffit de connaître (qu'il serait bon de mieux connaître), qui est celui de la méta-mathématique post-cantorianne: non pas pour appliquer des recettes mathématiques, mais pour essayer de vivre un peu ces notions, cette postulatique, qui est l'"en deçà" de base du monde perceptif de l'homme nouveau, comme quelques notions présidant aux géométries humanistes dites "euclidiennes" avaient tout explicité dans l'ère précédente. Pour le contenu c'est autre chose, et devant une oeuvre d'art non figuratif et non géométrique on bute immédiatement sur des impossibilités linguistiques, sur un langage qui n'existe pas, n'en déplaise aux socio-psychologues. Dans un ensemble (dans ces structures ensemblistes que l'on appelle espaces abstraits) l'élément (le point) une fois défini, est neutre. Il est possible que toute la question du contenu futur soit là: si l'élément peut être neutre pour la valabilité d'une structure artistique, doit-il l'être nécessairement, et le fait de resignifier l'élément, ou quelque élément, doit-il être considéré comme un retour en arrière, comme une impossibilité de se tenir dans les hautes propositions de l'abstraction? Ou bien, les positions structurales acquises, peut-il être d'un grand enrichissement, peut-il hausser les nouveaux panthèmes à la puissance de ces structures "autres"? Nous venons d'assister à des conditionnements de structures par la répétition d'un ou deux éléments, qui, tout développement de voisinages complexes acceptés, pourraient tout dire, tout exprimer. Nous avons aussi vu des peintres qui, en toute lucidité, réintroduisent des éléments symboliques ou figuratifs pour tenter d'enrichir par une ambiguïté psycho-artistique la plénitude de leur message. La voie semble maintenant ouverte à l'approche de ce contenu indispensable et nécessaire, à la puissance des nécessités autres.

De l'Autre en Color/RAN

SEÑORAS

SEÑORITAS

CABALLEROS

El Museo del Prado está muy bien, pero...

**¿CONOCEN USTEDES LAS OBRAS
DEL GRUPO EL PASO?**

ni cubistas ni futuristas, ni surrealistas ni abstractas, ni figurativas ni no figurativas,
ni buenas ni malas, ni bonitas ni feas, ni compuestas ni descompuestas, ni decorativas
ni antidecorativas,

ELLAS SON

EL PASO 11

Verano, 1959

Fernando el Católico, 34 - Madrid

José Ayllón:

AMO LA REALIDAD. LA REALIDAD DE TODO LO QUE ME RODEA, DE TODO LO QUE FABRICO CON MIS MANOS, DE TODO LO QUE CRECE EN MI CEREBRO Y SE DESARROLLA CON MIS OJOS, MIS OIDOS Y MIS PALABRAS. LA PINTURA DE LAS REALIDADES, ESAS REALIDADES QUE NOS FRECUENTAN Y QUE SE ABREN CAMINO EN EL PASO DEL TIEMPO, QUE SE ACUMULAN EN NUESTRA CONCIENCIA. LA REALIDAD DEL SER HUMANO, COMO ENTE QUE CREA CON LOS UTILES QUE HA CONFECCIONADO PARA SU PROPIA SATISFACCION. LA REALIDAD DE LA BIOLOGIA. ORGANISMO VIVO, ORGANISMO DESPERTAR DE LA NATURALEZA LIBERADA. YA NO SE TRATA DE FORMAS, NI DE COLORES, SINO DE ESTADOS A LOS QUE SE LLEGA DESPUES DE LARGOS PROCESOS QUIMICOS. MICROORGANISMOS... MICROCOSMOS... MICROSCOPIO DEL ALMA HUMANA, DEL CUERPO, CONFUNDIENDOSE, ENTREMEZCLANDOSE. LA MORAL DE UN VIRUS, DE UN ATOMO, DE UNA CELULA. ¿Y SU BELLEZA? LA BELLEZA DE UN GESTO ESTA EN RELACION DIRECTA CON SU NECESIDAD VITAL; ES SU UNICA JUSTIFICACION. HEMOS VISLUMBRADO EL MACROCOSMOS. LOS ESPACIOS ABIERTOS, INNUMERABLES, INFINITOS. LAS ESTRELLAS SE ALEJAN Y, SIN EMBARGO, LAS TENEMOS CADA DIA EN LA MANO. SU CONSTANTE DEVENIR NOS SUMINISTRA UNA FUENTE DE ENERGIA, EL ESPACIO ABIERTO, ACOGEDOR, SOBRECOCODOR, QUE REHUYE EL CENTRALISMO, LA ESPECIALIZACION, LAS LIMITACIONES DE UN PASADO INERTE. HEMOS DEJADO DE SER EL CENTRO DEL UNIVERSO. PARA CONVERTIRNOS EN UN ELEMENTO MAS QUE SE MUEVE POR IRRADIACION DE LA MATERIA. NO HAY CENTRO, NI COMPOSICION, NI SIQUIERA FORMA DEFINITIVA Y ACABADA. INTEGRACION DEL SIGNO Y ESPACIO, HOMBRE Y UNIVERSO, COMO UNICA POSIBILIDAD DE VENCER TODAS LAS CONTRADICCIONES. Y, SIN EMBARGO, EL MOTOR DE NUESTRA ACCION HA SIDO EL SUFRIMIENTO PRODUCIDO POR ESTAS CONTRADICCIONES. SER CRUEL, AUNQUE DUELA EN LA PROPIA CARNE. NOS PROCLAMAMOS CULPABLES EN NOMBRE DE TODOS LOS QUE SE ESCUDAN COBARDEMENTE EN LA BELLEZA, EL AMOR, LA JUSTICIA, LA PIEDAD... PURAS EPIDERMIS QUE OFRECEN UN ASPECTO TRANQUILIZADOR. TODO SE REDUCE A UN PROBLEMA DE CONDUCTA. NECESITAMOS, POR LO TANTO, UNA NUEVA MORAL QUE SIRVA PARA LAS REALIDADES DE NUESTRO TIEMPO, OLVIDANDO FACILES IDEALISMOS. NO PODEMOS REPRIMIR LA ENERGIA DE NUESTRO CUERPO EN CONSTANTE DEVENIR INDIVIDUAL. AL HOMBRE DE HOY YA NO LE SATISFACE LA BUSQUEDA DE UN ORDEN, UNA BELLEZA O UNA ARMONIA PREDETERMINADAS. HOY BUSCA IDENTIFICARSE CON LOS OBJETOS MISMOS PARA PARTICIPAR DE SU ESENCIA, PORQUE SU ESENCIA ES LA NUESTRA.

Noticia de EL PASO

Durante los últimos meses el grupo EL PASO ha preparado el número de la revista "Papeles de San Armadant", que Camilo José Cela ha dedicado por entero a nuestras actividades. Este número contiene unas frases autógrafas de Miró dedicadas a nosotros, unos originales del bailarín Vicente Escudero, unos dibujos inéditos de Picaño y diversos textos de Angel Ferraz, Juan Eduardo Cirlot, Vicente Aguilera Cerni y José María Moreno Galván, además de textos e ilustraciones de los componentes del grupo. Contiene también una documentación completa de las actividades desarrolladas por el grupo hasta la fecha y el texto de nuestro manifiesto. Con motivo de la aparición de este número de "San Armadant" se ha celebrado en la galería Bienes de Madrid una exposición con las obras más recientes de los componentes del grupo.

Vicente Escudero:

Hacia un Congreso de Arte flamenco "jondo" masculino

El bailar Vicente Escudero nos ha entregado este texto que publicamos en este boletín sin ninguna enmienda, conservando su estilo directo y apasionado. Publicamos este manifiesto como homenaje a Vicente Escudero, amigo de EL PASO, y autor de estas frases a nosotros dirigidas y publicadas en la revista Papelera de Son Armadans: "Desde el primer folletín que recibí del grupo "El Paso" ya me fue simpático, esta palabra es razonera, diré: que me recordó al hierro. Adelante con los jorobos, que tenéis sensibilidad para parar once iranes."

En esta época que existe una gran confusión muy pronunciada sobre esta arte lo mismo en canto que en baile, no solamente en el público en general sino también entre los profesionales.

Ya es hora de echar las cartas boca arriba echando lo falso a la basura, la basura que equivoca a los públicos de todas partes.

No hay más que una minoría muy reducida que anda nadando por el espacio del mundo que está comprendida con lo auténtico, sabe lo que es puro y lo que es impuro en este arte. Los demás, y se cuentan por muchos millones de almas, con tal de que les llegue a la retina y al oído, lo mismo en canto que en baile la acrobacia y la velocidad cargados de elementos extraños espectaculares, lo acatan de buena fe, y de aquí los éxitos explosivos. Pero estos éxitos son blandes, son de panderetas, cómico-serios y frívolos, donde el arte de hierro y racial como corresponde a nuestro temperamento y a nuestra historia brilla por su ausencia. Y, ¿por qué? Por intereses creados de unos cuantos desaprensivos que los intereses este barullo y porque nadie se atreve a salir al paso y defender un arte nuestro que anda por todo el mundo. Yo soy el único que ha señalado el caso y hasta he dicho que como se siga así en este plan monótono y falso, cualquier día el arte flamenco quedará evaporado por la indiferencia de los públicos. Yo solo a defender este laberinto, es como una gota de agua en el mar.

Creo que un congreso bien comprendido y bien organizado enseñaría primero a nosotros y después a los demás, que el arte flamenco es una cosa muy seria, es liturgia y de una y bien definida personalidad. La prueba está en que aun mixtificado, exhiberado y hasta profanado todos los públicos del mundo lo acogen con entusiasmo, aunque no más sea que para divertirse, porque desde luego no se emocionan, y donde hay que llegar es a la emoción, por consiguiente, al respeto. Yo llevo muchos años por los teatros del mundo, y los pecos o muchos aplausos que he recibido han sido en serio. No he visto jamás a nadie aplaudirme con la sonrisa en la boca.

¿Hacer el payaso bailando? Prefiero no existir o ser pobre que es lo que afortunadamente a mí me pasa, pero la dignidad es el mayor capital que uno puede tener. También vale mucho tener fama de ser un hombre que baila en hombre.

En fin, creo que sería labor mercedosa la organización de dicho congreso, ganaríamos artísticamente hablando de estéticas y de plásticas. Albenis, Granados, Falla, Turina, no llegaron más allá de la mitad del camino en sus obras de origen flamenco, aunque computaron cosas muy buenas, sobre todo Falla, gracias a su talento.

De este congreso saldrían a relucir gran cantidad de motivos rítmicos de gran estilo nuestro y, quizá surgiría algo brillante en el arte español de carácter y sobre todo enseñaría a los aficionados de todos los climas a no aceptar el "geto".

TRADICION REVOLUCION FUNDICION Y TIRAR POR LA VENTANA
AL MAL DEL SUERO.

Dpto. legal: M. 11.729-1958

Decálogo de Vicente Escudero

1. Sobriedad.
2. Bailar en hombre.
3. Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.
4. Las cadenas quietas.
5. Bailar asentado y pastueño, dejando traspuesto al circo.
6. Armonía de pies, brazos y cabeza.
7. Estética y plástica sin mixtificaciones.
8. Estilo y acento.
9. Bailar con la indumentaria tradicional.
10. Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarrios postizos y sin otros accesorios.

Noticia de El Paso

Hemos recibido el magnífico libro que sobre la obra de Juan Miró ha publicado el *Museum of Modern Art* de Nueva York: *Itenas, nacimiento de las revistas Cimasa, Cahiers du Musée de Poche, Aujourd'hui y K.W.Y. de París; Art Actual International, de Lausanne; Pandemonium, de Basilea; Front 14 Soli, Alimouth y Dirección, de Milán; la Biennale di Venezia, de Venecia; Front Kunstwerk, de Badmilitar; Blücher, de Ginebra; Plus y Quadrum, de Bruselas; Artes Visuales, de Iédringon; L'Esprit, de Suiza; y el grupo Anica, de Roma; Arte Vivo, de Valencia; Riouart, de Suiza; de Sobaloff, de los Indios, de Madrid, y Correo de las Artes, de Barcelona.*

En el primer semestre del próximo año la galería Pierre Matisse, de Nueva York, va a realizar una exposición con obras de los miembros del grupo Canogar, Felto, Hillares y Saura. La galería Iliava, de Madrid, va a organizar próximamente una exposición con pinturas de Ferreres, Lacio, Saura, Pons, Canogar, Saura y Viola.

Las revistas italianas *Direzioni* y *L'Esperienza Moderna* han publicado artículos de Juan Eduardo Cifra sobre la pintura española, en los que se refiere a las actividades de EL PASO. En el número 2 de la revista *Cahiers de Poche* de París, se ha publicado un texto de Jans Souterberg sobre el arte español. Muy próximamente aparecerá el número de *Visions* que dedica al arte español actual, en cuya realización ha colaborado nuestra revista. Manolo Hillares ha publicado el texto "El Paso, un año de presencia", en la *quietud*, de Vich. Una traducción del texto "Espacio y Gesto" de Saura, ha aparecido en la revista sueca *Blaster Bildet*, que dirige Hans Plafstedt. Hemos recibido también la publicación en Ya, de Madrid, un texto con motivo de la exposición "13 pinturas españolas" en París.



EL PASO 13

Septiembre, 1959

Fernando el Católico, 34 - Madrid

SAURA

Cada vez me resulta más difícil pintar cuadros pequeños, pues tengo necesidad de emplear superficies muy grandes en donde el gesto pictórico pueda alcanzar una liberación total mediante el empleo de técnicas yuxtapuestas e instrumentos especiales. Desde que empecé a pintar en blanco y negro (hace ya más de cuatro años) he tomado como base estructural de mis cuadros el cuerpo de una mujer. Un soporte elemental para formular una acción y una protesta, para no sumirse en una actividad pictórica sin control. En la imposibilidad de hacer cuadros de pequeños formatos, opté por realizar pequeños cuadros que fueran como fragmentos de los grandes, y de aquí nace una larga serie de retratos imaginarios resueltos de formas muy diversas. El primer conjunto de retratos (un polipítico compuesto por múltiples cabezas informes, presentado recientemente en París en la exposición «13 pintores españoles») tenía el aspecto como de un bargeño antiguo, o de nichos de un cementerio en los que cada separación, independizada de las restantes, contenía un rostro parado repentinamente en su éxtasis dinámico. La idea del cuadro que ahora se expone se deriva de esta pintura anterior, pero el problema planteado es muy diferente. Se trata aquí de unificar múltiples rostros sin cuerpo, de coordinarlos dinámicamente en una asociación orgánica, creando un problema espacial y estructural diferente, obedeciendo a una asociación de conjuntos de anti-formas (anti-retratos). He tratado de estructurar una masa expansiva, compuesta de forma móvil y cambiante, en la que el blanco de la tela pueda hacer las veces de grandes aberturas y ensanches espaciales; de aceptar —en resumen— la presencia del vacío de forma tan intensa como la huella de la acción. Quisiera reflejar en estas grandes pinturas el clamor de las masas humanas atraidas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, una indignación o una súplica, y acercándome hasta este fanal, y situándome dentro de él, sorprender en un relampago la variedad de sus rostros en las antiforamas de unos antiretratos.

Antonio Saura nació en Huesca en 1900. Comienza a pintar en 1947 y tras una etapa surrealista desarrolla a partir de 1954 una abstracción expresionista. Cofundador del Grupo El Paso de Madrid. Está representado en los museos de arte moderno de Madrid y Amsterdám. Ha realizado exposiciones en Madrid en 1951, 1952 y 1956 (Museo de Arte Contemporáneo), en París en 1957 (Galería Stadler, con Brown y Francken), en 1959 (Galería Stadler) y en Múnich (Galería Van de Loo, con Tzuc). Ha participado en las exposiciones colectivas Tendencias (Madrid, 1952 y 1953), Salón de los 11 (Madrid, 1953), Arte Fantástico (Madrid, 1953), Grupo Surrealista (París, 1954), Pluaise (París y Amsterdám, 1956), Arte Otro (Barcelona y Madrid, 1957), El Paso (Madrid y Barcelona, 1957, 1958 y 1959), Cernigle Institute (Pilsburg, 1958), Festival de Osaka (1958), Arte Nuova (Turín, 1960), Premio Arhite (Múnich, 1959), Salón de Mai (París, 1959), Bienal de Venecia (1956 y 1958), 13 pintores españoles (París, 1959), 15 pintores en París (Colonia, 1959), Documenta (Kassel, 1959), Vitallina dans l'art (Venecia, 1959), Peintures du geste (Roma, 1959).

**exposición de un tríptico de ANTONIO SAURA en la librería MACHETTI,
república argentina 10, cuenca, del 5 al 15 de septiembre de 1959**

EL PASO 15

Mayo, 1960
Fernando el Católico, 34 - Madrid



ULTIMA COMUNICACIÓN

En el mes de febrero de 1960 se cumplieron tres años de la fundación del grupo EL PASO en Madrid. Para muchos, nuestra actividad ha podido parecer un encauzamiento de ciertas "afinidades especiales" asociadas. Cierto es que EL PASO nace de la unión de pintores y críticos preocupados por similares problemas y que su labor ha sido llevada por un grupo reducido. No obstante, y desde sus comienzos, EL PASO se impuso la tarea de dar largo alcance a sus propósitos, sea abarcando múltiples actividades, sea abriéndose, sin limitaciones a tendencias determinadas.

La colaboración con arquitectos, escritores y músicos ha sido difícil, y la razón de esta dificultad radica sin duda en uno de los males de nuestro ambiente cultural: El divorcio existente entre las diversas actividades artísticas y el individualismo imperante dentro de los distintos sectores. El hecho de que una gran parte de los componentes del grupo sean hoy encuadrados en las corrientes informalistas no presupone dato de significación en el sentido de una escuela, sino más bien a que tales modos de expresión constituyen para todos los componentes la forma acorde con una auténtica necesidad, arraigada profundamente en nuestro país y cuyos motivos no es necesario aquí explicar.

Pero quizá esta misma limitación casual de nuestros plásticos ha hecho aún más difícil la real y eficaz colaboración pretendida con los otros sectores.

Hasta el presente EL PASO ha colaborado en múltiples revistas españolas y extranjeras y ha venido publicando un boletín mensual, que se ha enviado gratuitamente a un gran número de personas; sus componentes han pronunciado conferencias y realizado exposiciones en diversas provincias españolas; dos exposiciones anuales se realizan con carácter de importancia. En 1957 fue nuestra primera aparición en Madrid (Galería Buchholz), y en este mismo año se colaboró estrechamente con el Museo de Arte Contemporáneo en las gestiones y el montaje —también en Madrid— de la exposición "Otro arte", una de las manifestaciones de mayor importancia que sobre arte contemporáneo se ha realizado en nuestro país hasta ahora. En 1958 se realizó "La semana de arte abstracto español", donde, además de los miembros del grupo, se incluían obras de Miró y Ferrant —ambos en calidad de homenaje—, y como invitados, al pintor Tapiés, al escultor Chillida y al ceramista Cumella. En 1959 se realiza en Barcelona (Sala Gaspar) la exposición "4 pintores españoles", y en el mismo año en Madrid (Sala Biosca) la muestra más completa presentada por el grupo.

Los éxitos primero en la IV Bienal de Sao Paulo (1957), y más tarde en la XXIX Bienal de Venecia (el Pabellón Español) se debieron en gran parte a la presencia de EL PASO.

Sin embargo —conviene precisar— toda esta actividad se ha realizado con grandes dificultades económicas y en un ambiente de franca oposición.

Debemos considerar aquí ante todo el verdadero "paso adelante" conseguido como cumplimiento a una primera etapa de planteamiento experimental y destructivo de fórmulas caducas o tradicionales y la práctica de una operación activa dentro del ambiente artístico de nuestro país. EL PASO ha contribuido en gran medida a crear una nueva situación.

Hemos combatido la apatía. Hemos atacado a una crítica que, salvo raras excepciones, se mantenía hueca e inoperante. Hemos denunciado una situación insostenible y se ha contribuido a la afirmación de una pintura que responde a nuestra propuesta de apertura hacia las corrientes universales y a la recuperación de ciertas constantes españolas.

No obstante la repercusión en el extranjero de la obra desarrollada, nuestra acción ha sido siempre dirigida hacia España, hacia la creación de ese "nuevo estado de espíritu" a que nos referíamos en nuestro manifiesto; se ha conseguido, en fin, que una gran parte de la juventud española se interese por nuestras actividades, creando un ambiente más favorable que existía hace cuatro años.

De hecho, por lo ya apuntado, la situación presentaba un nuevo aspecto motivado por este cambio operado en nuestro país, lo que hacía necesario un nuevo plan a desarrollar que invalidara la vigencia del primer manifiesto; cumplido el propósito de la primera etapa que nos habíamos propuesto realizar, la actividad del grupo en su orientación actual corría el peligro de estancamiento y de ineficacia. Urgía una dialéctica que nos diera justificación real en la organización artística. Dos soluciones —o más— hubieran podido presentarse para la continuidad de EL PASO. La primera de ellas era la de plantear de forma más acusada y combativa la necesidad de una pintura activa y su repercusión social. La segunda, admitir en las tareas de EL PASO a nuevos elementos, surgidos con posterioridad a su fundación, que fortalecieran y ampliaran el nuevo frente en la base de muchos frente a la de una minoría cerrada e insostenible.

En ambas soluciones EL PASO habría dejado de ser lo que hasta ahora había sido. Y en la imposibilidad de llevar a cabo esta nueva etapa (por razones de incompatibilidad de criterios no necesarios de exponer aquí), los componentes de EL PASO han decidido terminar su labor conjunta dentro de la comunidad española para continuar de un modo independiente el desarrollo de su obra.

Noticia de EL PASO

Entre las últimas actividades de EL PASO figura la exposición que en la galería Pierre Matisse de Nueva York ha reunido obras de Canogar, Millera, Rivera y Saura. EL PASO celebrará en los próximos meses su última exposición viajera en Italia (Roma, Milán, Turín). El crítico italiano Enrico Crispolti publicará con este motivo un folleto dedicado a la acción llevada por el grupo dentro y fuera de España. La noticia de la disolución del grupo se ha dado a conocer a través de las páginas de la Gaceta Ilustrada de Madrid (número 185) en un amplio reportaje realizado por Juan Ramírez de Luca.

V.2. Polémica con Antoni Tàpies 1973: “Arte Conceptual aquí”.

Selección SU LIBRO

ACERVO LA SEGUNDA REPUBLICA. Inés Latorre. Más de 1.000 imágenes. Cronología día por día. Documentación ligada. El movimiento como fenómeno social y político. 1931-1939. Precio 1.350 pesetas.

AGUILAR NORBERG - CHULZ. "ARQUITECTURA BAJO LA GUERRA CIVIL". 1937-1939. Guías de arquitectura y urbanismo. El día a día del aspecto arquitectónico de una de las grandes épocas de la historia europea.

ARGOS DIME CUAL SERÁ MI PROFESIÓN. Este libro que pertenece a la colección DIME... invita a contestar a las preguntas que se plantea el futuro profesional, acerca de un futuro profesional.

LABOR LOS CAMINOS QUE CONDUJERAN A ROMA. W. Vitor. Siglos. Estratificación de la civilización del esplendor de las realizaciones humanas en el vasto imperio que dominó el mundo. Un estudio sobre el arte romano.

LUIS DE CARALT EL MEJOR MES DE MAYO. José Juan. París, mayo del 68. Novela de acción y aventura. Una novela que narra los episodios más dramáticos de la historia reciente de España.

MONTANER Y SIMON LORD JIM. José Gorriz. 250 págs. La extraordinaria simpatía con que el autor narra a lo largo de las aventuras de Jim, una historia que narra una época oscura de la humanidad.

ARIEL DE ECONOMIA ESPAÑOLA. INFRAESTRUCTURA. I. A. 1970. 320 págs. 350 pesetas. Una serie de ensayos que analizan la composición estructural de la economía española.

CARROGGIO DIURETO. 1 tomo. 461 págs. con más de 50 ilustraciones. Todo color reflejan con exactitud la sensibilidad artística de los artistas de la escuela de Carroggio.

DANAE GEOGRAFIA DE ESPAÑA. Dr. Villa Veloso. 500 págs. 1.200 fotos, mapas, gráficos, planos, etc. 1.000 ilustraciones. ESPAÑA. A SU ALCANCE!

DE GASSO PLANTAS MEDICINALES. Dr. Aragonada. Ed. Irujo. 160 págs. color. 384 págs. 325 pesetas. Una guía para conocer las plantas medicinales y aplicar sus propiedades terapéuticas.

PLANETA CALIDA JOSEFINA. A. Paso. 180 págs. Año de una sociedad que representa la complejidad de la vida humana. Una historia que narra la vida de una mujer en un mundo que cambia.

PLAZA JANES NIÑOS DE TORREMOJINOS. James Michener. Ed. Irujo. 270 págs. 180 fotos. 1.200 pesetas. La más reciente novela del autor sobre la Batalla de Bayona y de Navarra.

POMAIRE DON FERNANDO. Fermín Pomaire. Aubry. 489 págs. Ilustrado. 275 pesetas. Aclamado por la crítica. Una novela que narra la vida de un hombre que vive en un mundo que cambia.

DOPESA JOAQUÍN MUÑOZ. VIDA Y GEST. Joaquín Muñoz. La vida y la obra de uno de los artistas más importantes de la vanguardia española. Una biografía que narra la vida de un hombre que vive en un mundo que cambia.

EDITORIA NACIONAL LA PROYECCION IRREGULAR Y EL DERECHO. CHU. 1970. 270 págs. 180 fotos. 1.200 pesetas. Una serie de ensayos que analizan la composición estructural de la economía española.

ESPASA CALPE GEOGRAFIA DE ESPAÑA. Dr. Villa Veloso. 500 págs. 1.200 fotos, mapas, gráficos, planos, etc. 1.000 ilustraciones. ESPAÑA. A SU ALCANCE!

SALVAT CONOCER ESPAÑA. Geografía y guía Salvat. Describe y muestra el más completo patrimonio cultural de España. Una guía que narra la vida de un hombre que vive en un mundo que cambia.

SEIX BARRAL EL ALBERTO DE JUANES. ALBERTO. Alberto. 200 págs. 1.200 pesetas. Una novela que narra la vida de un hombre que vive en un mundo que cambia.

TECNISA, S. A. LA VERDAD ANTIQUE ESTEREA. CUBA. 1965. 1872 por José Roberto. 144 págs. 1.200 pesetas. 74 fotos representativas. Fidel Castro en el momento de su llegada a Cuba. Una historia que narra la vida de un hombre que vive en un mundo que cambia.

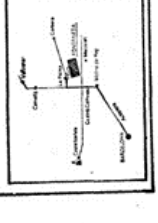
GRUJALBO AGRESION. Friedrich Hecker. Tolu. Col. Nuevos Horizontes. 345 págs. 325 pesetas. La crítica afirma que es el mejor libro extranjero publicado en Europa durante la presente temporada.

JUVENTUD LA GUERRA CIVIL - LA GUERRA DE ESPAÑA PARA LA GUERRA DE ALEJANDRIA. J. G. 1970. 270 págs. 180 fotos. 1.200 pesetas. Una serie de ensayos que analizan la composición estructural de la economía española.

TEIDE LAS ROSAS. Ciudad de Breda. Col. Documental. 1970. 270 págs. 180 fotos. 1.200 pesetas. Una serie de ensayos que analizan la composición estructural de la economía española.

VERGARA HISTORIA MUNICIPAL DEL SIGLO XX. LA GUERRA CIVIL Y LA GUERRA DE ESPAÑA. 1970. 270 págs. 180 fotos. 1.200 pesetas. Una serie de ensayos que analizan la composición estructural de la economía española.

COMPRE SU MAXIMA ILUSTRACION CON TODAS LAS GARRANTIAS Y SERVICIOS. COMPRE «SU» FONTPINEDA®

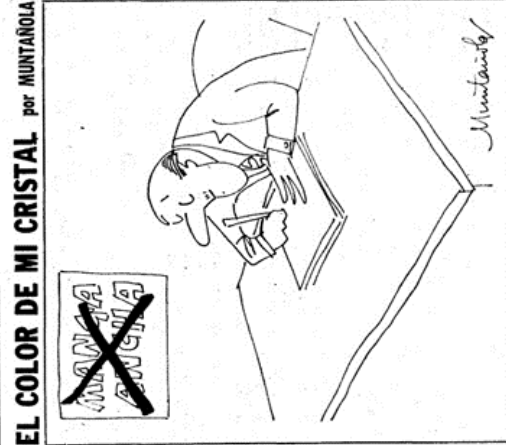


B.O.P. N.º 145
17-VI 1968
OFICINAS EN LA
PROPIA URBANIZACION

CARTAS A «La Vanguardia»

ARTE CONCEPTUAL NUEVO
Señor Director de «La Vanguardia»: En relación a la carta de Josep María Belli («La Vanguardia», 19 marzo 1973), me gustaría hacer algunas aclaraciones. De una concepción de arte que yo mismo he desarrollado desde el año 1970, he escrito un libro en el que se explica la idea de arte conceptual. Este libro se puede encontrar en la librería de la calle de la Universidad, 10, en Barcelona. El libro se llama «Arte Conceptual» y está escrito en catalán y castellano. El libro se puede encontrar en la librería de la calle de la Universidad, 10, en Barcelona. El libro se llama «Arte Conceptual» y está escrito en catalán y castellano.

EL COLOR DE MI CRISTAL por MUNTANER
Señor Director de «La Vanguardia»: Como el señor José María Belli, yo también me voy a ir a casa. Pero yo voy a ir a casa de don José Cabrer, con un libro en la mano. Deseo el último momento. Deseo la irreflexión de estudiar y escribir por los restos arquitectónicos de la ciudad. Me gustaría que usted me permitiera visitar a aquellos lugares, mostrarle a aquellos que se van a ir a casa. Me gustaría que usted me permitiera visitar a aquellos que se van a ir a casa. Me gustaría que usted me permitiera visitar a aquellos que se van a ir a casa.



LA MODA
-Esta temporada seguirán llevándose las mangas estrechas.

CELEBRE SUS BANQUETES Y FIESTAS SOCIALES EN
CAFÉS EMPRESERIALES
BALNEO, 205. TEL. BARGELONA 4. TEL. 217.030-22.030-23.030-24.030

CELEBRE SUS BANQUETES Y FIESTAS SOCIALES EN
Cam Melich
TEL. 371.110 - SAN JUSTO DESVERN

MINI - VACACIONES
«Puente» de la Ascensión
Avión y hotel, todo incluido

Palma 3.500 Ptas.
Ibiza 3.500 Ptas.
Londres 5.800 Ptas.

ATLAS EXPRESO, S. A.
Agencia de Viajes, Grupo A-TU-95
P.º de Gracia, 83. Telef. 215-00-40

MONTESA fuera borda 4cu

EXPOSICIÓN PERMANENTE
EXPO MONTESA AVDA. BARRIA, 61. BELLATERRA

PUNTOS DE VENTA EN BARCELONA
COMERCIAL IMPALSA: Travessera de Gracia, 10 - València, 644
JORBIA PRECIADOS: Avda. Pla Angel, 1921 - MOTOR Y NAUTICAL: Beñass, 27

CARETILLA ELEVADORA eléctrica y diesel de 1000 a 4000 kg. al litro y precio a convenir por días, semanas o meses. Carretillas son nuevas y totalmente automáticas

CIM. S. A. - BARCELONA
MONTANER 383-385-387-389-391-393-395

V.3. Neón de Suro. 1975.

NEON de SURO

EDITORA BALEAR, S.A. - VIA ROMA, 27 - PULLEY MONOGRAFIC DE DIVULGACIO - AUTOR: SARA GIBERT - DEP. LEG. N.º PM 661-1976

JUEGO DE SITUACIONES Y LIMITES

deracho ← revés ← delante ← detrás

DERECHO

DELANTE

DERECHO

DELANTE

DERECHO

DELANTE

DERECHO

DELANTE

DERECHO

DELANTE

DERECHO

INSTRUCCIONES
cortar ———
doblar - - - - -

LADO DERECHO

DIAGONAL

ESQUINA INFERIOR DERECHA

LIMITE INFERIOR

LADO IZQUIERDO

revés ← derecho ← detrás ← delante

REVÉS

DETRAS

REVÉS

DETRAS

REVÉS

DETRAS

REVÉS

DETRAS

REVÉS

DETRAS

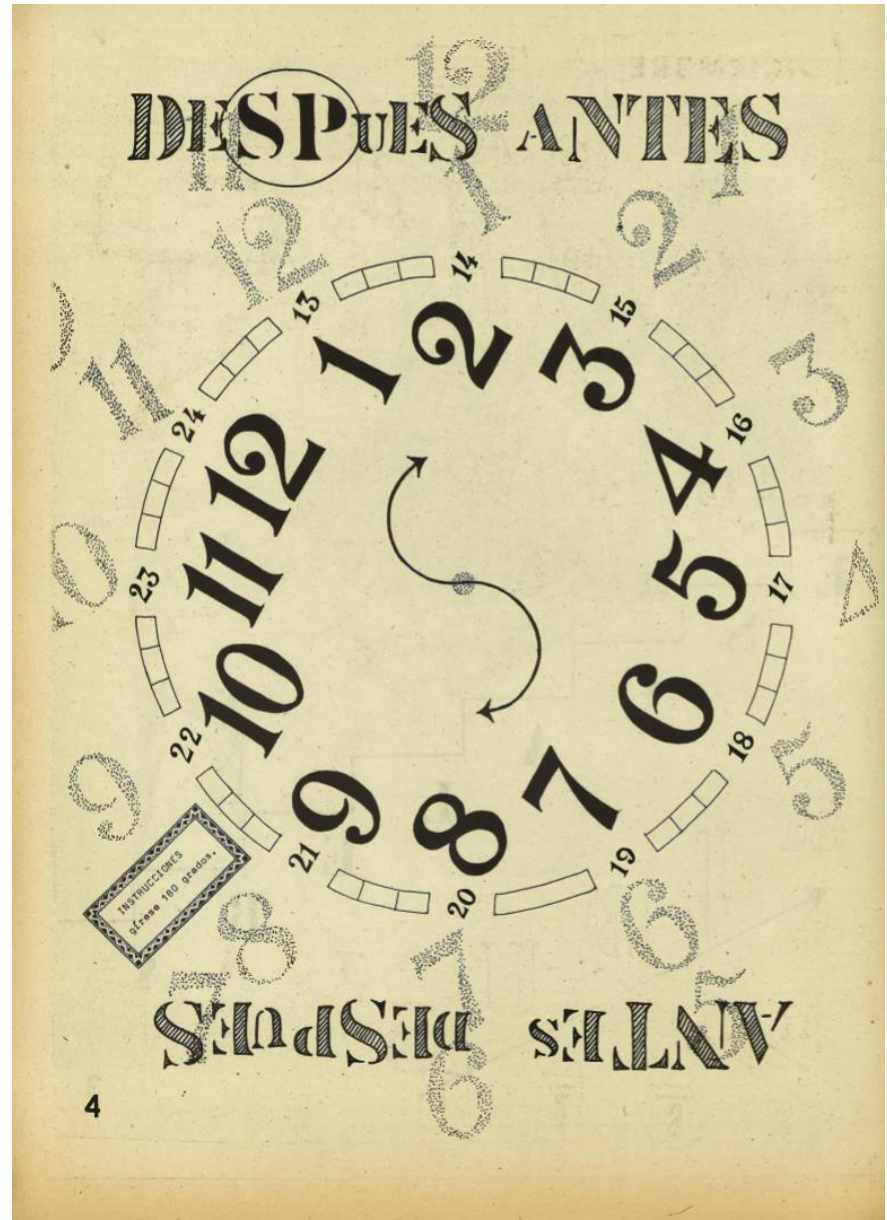
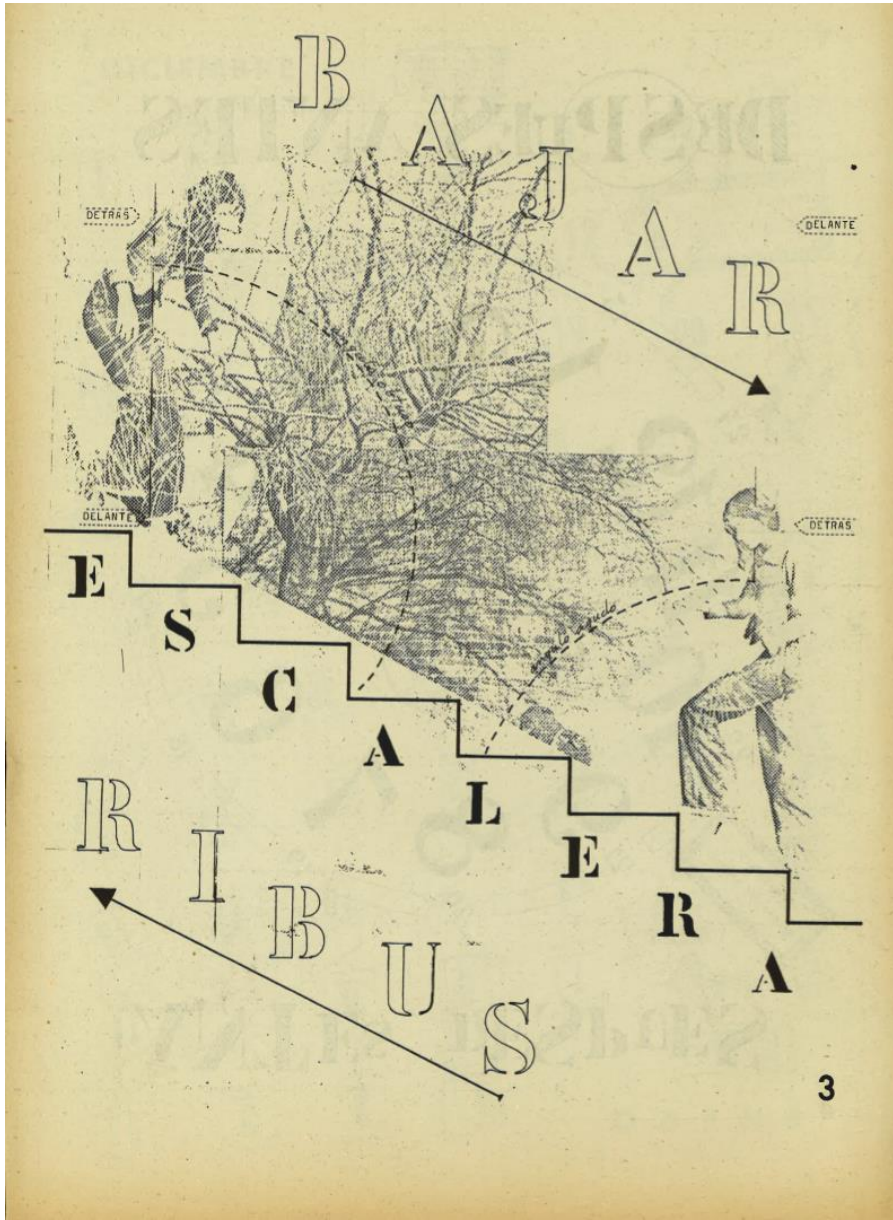
REVÉS

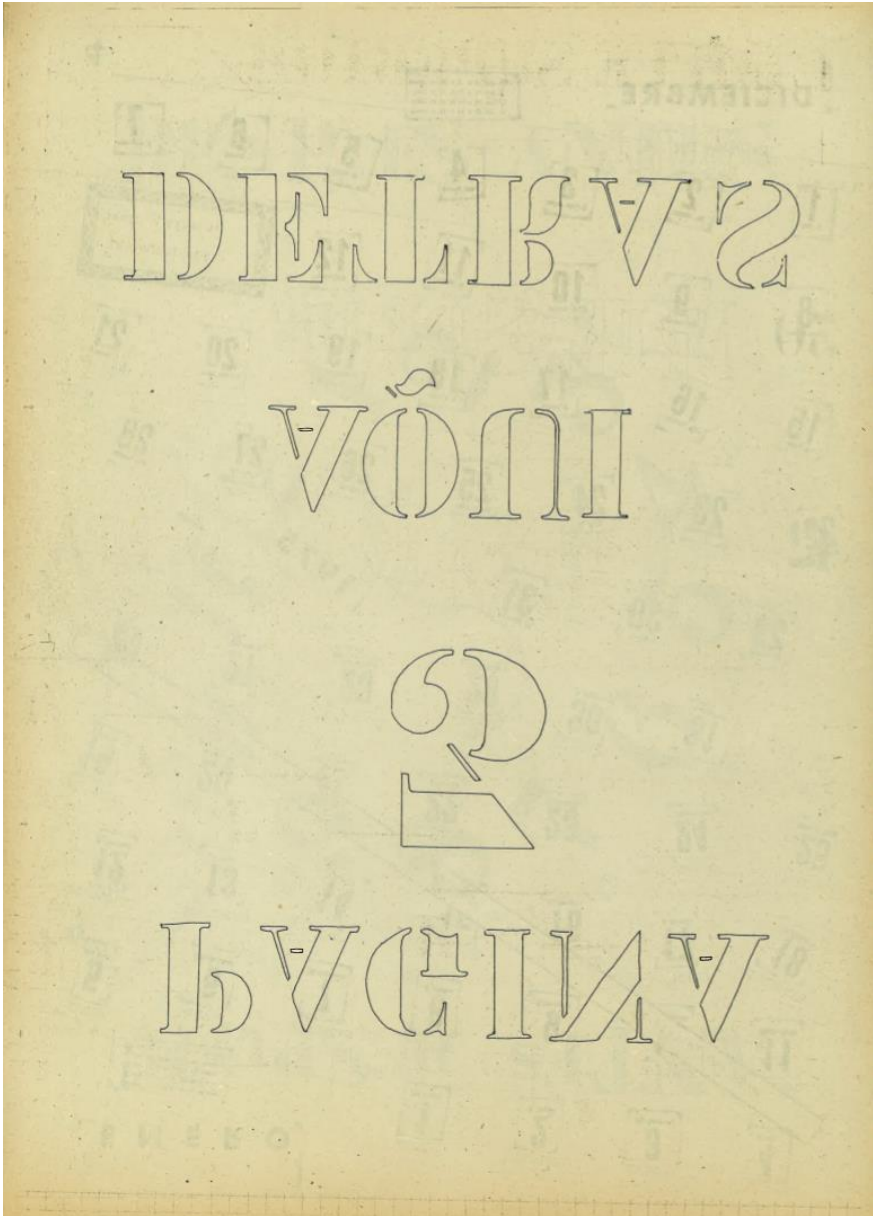
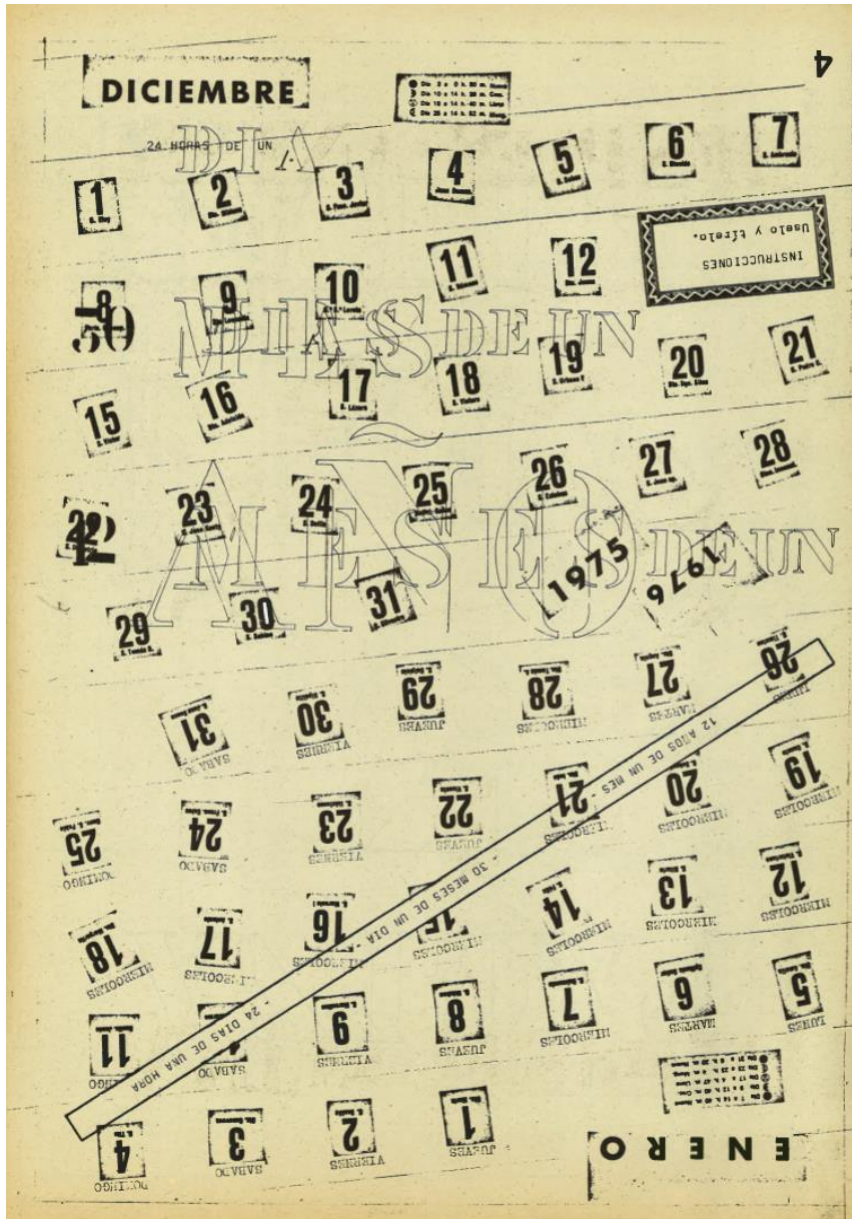
DETRAS

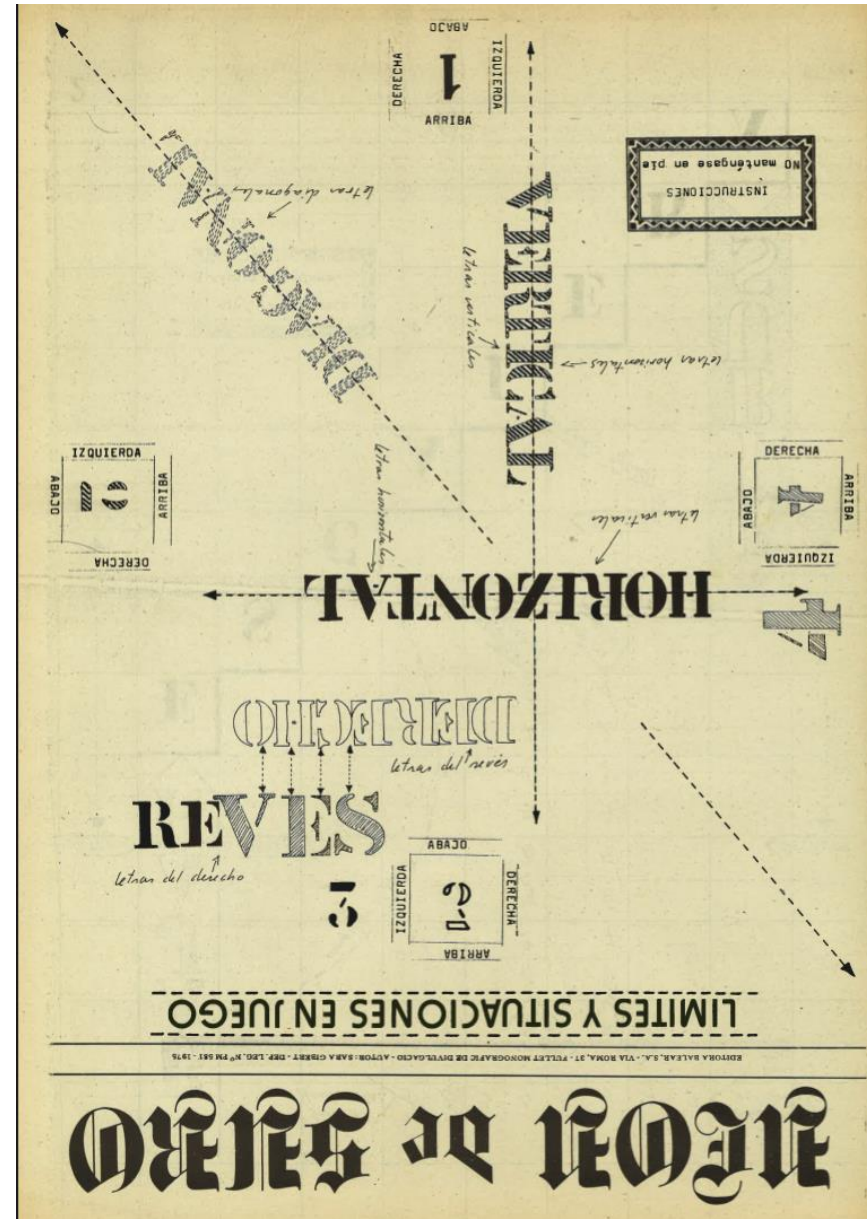
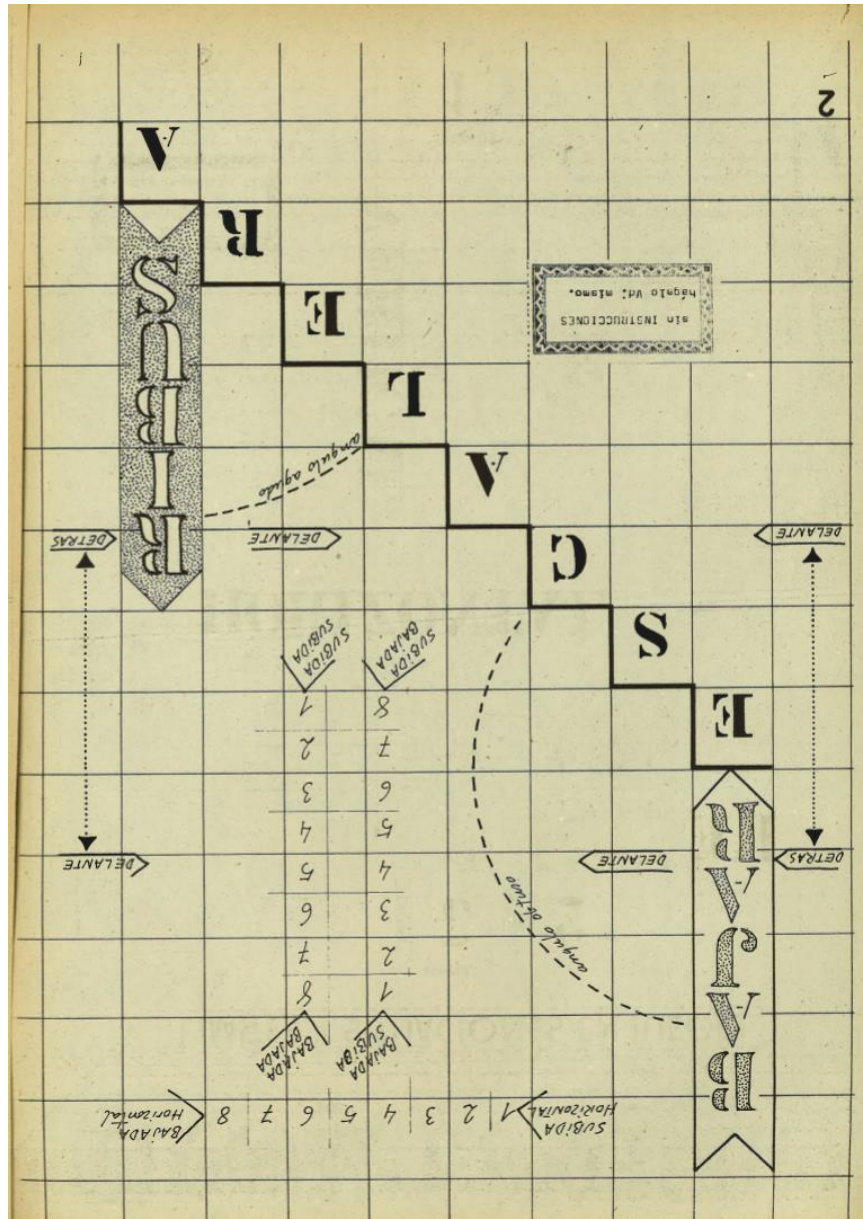
ESQUINA SUPERIOR IZQUIERDA

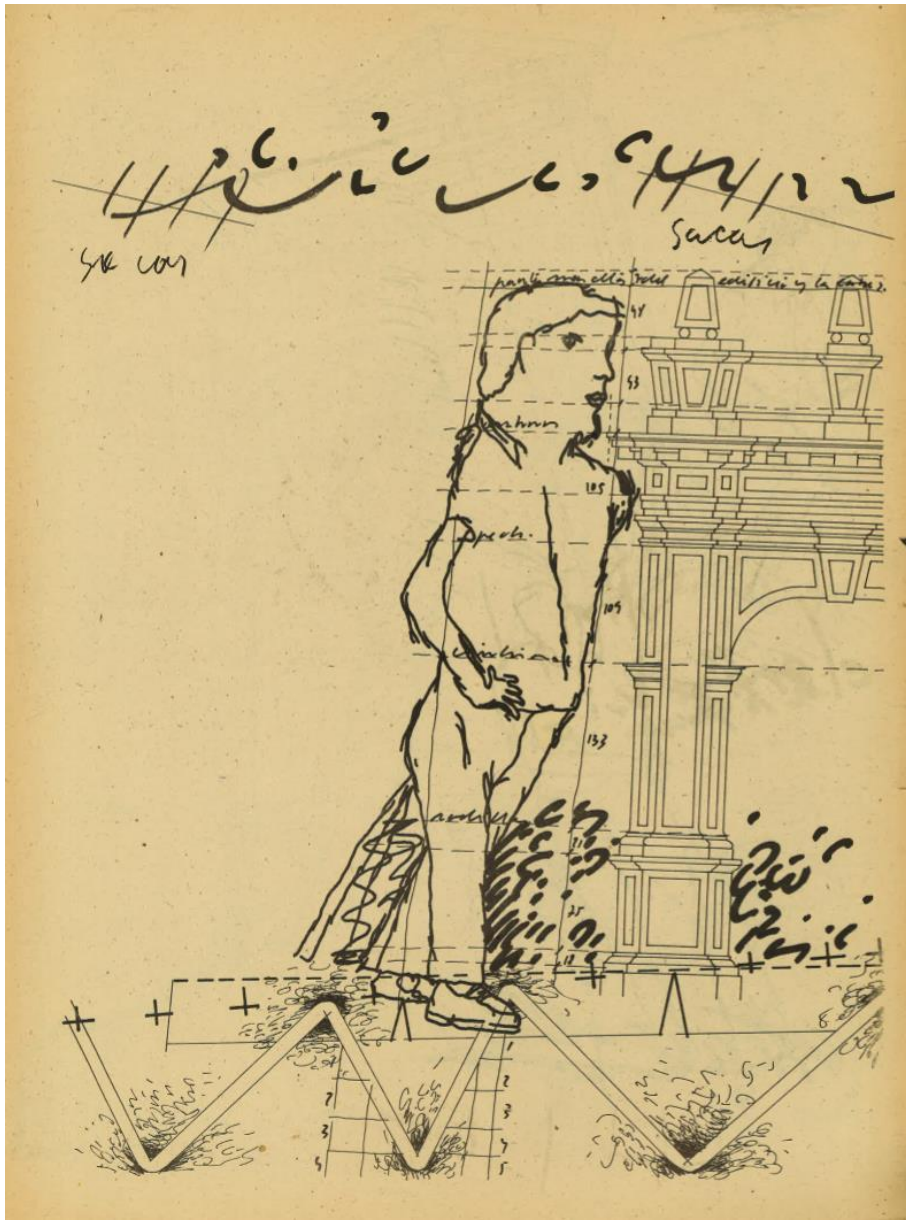
LIMITE SUPERIOR

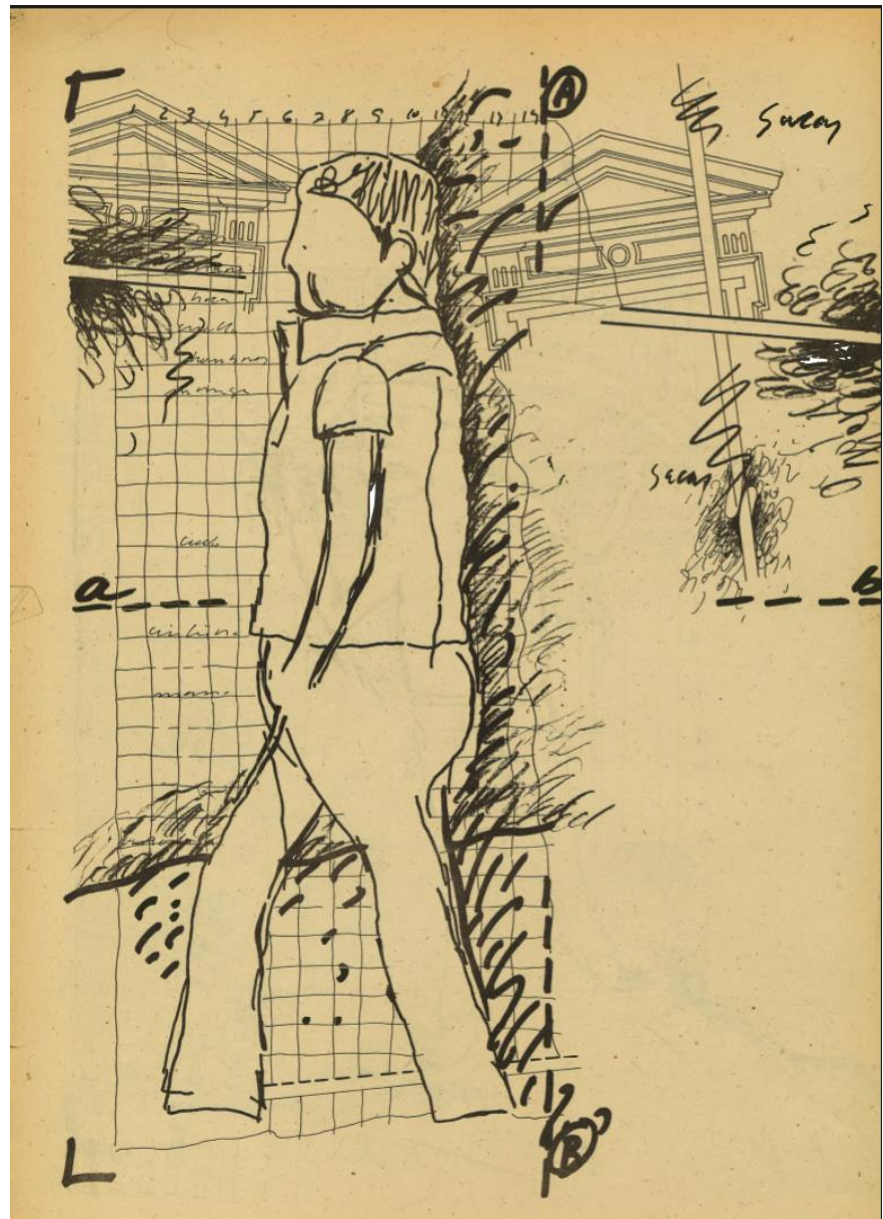
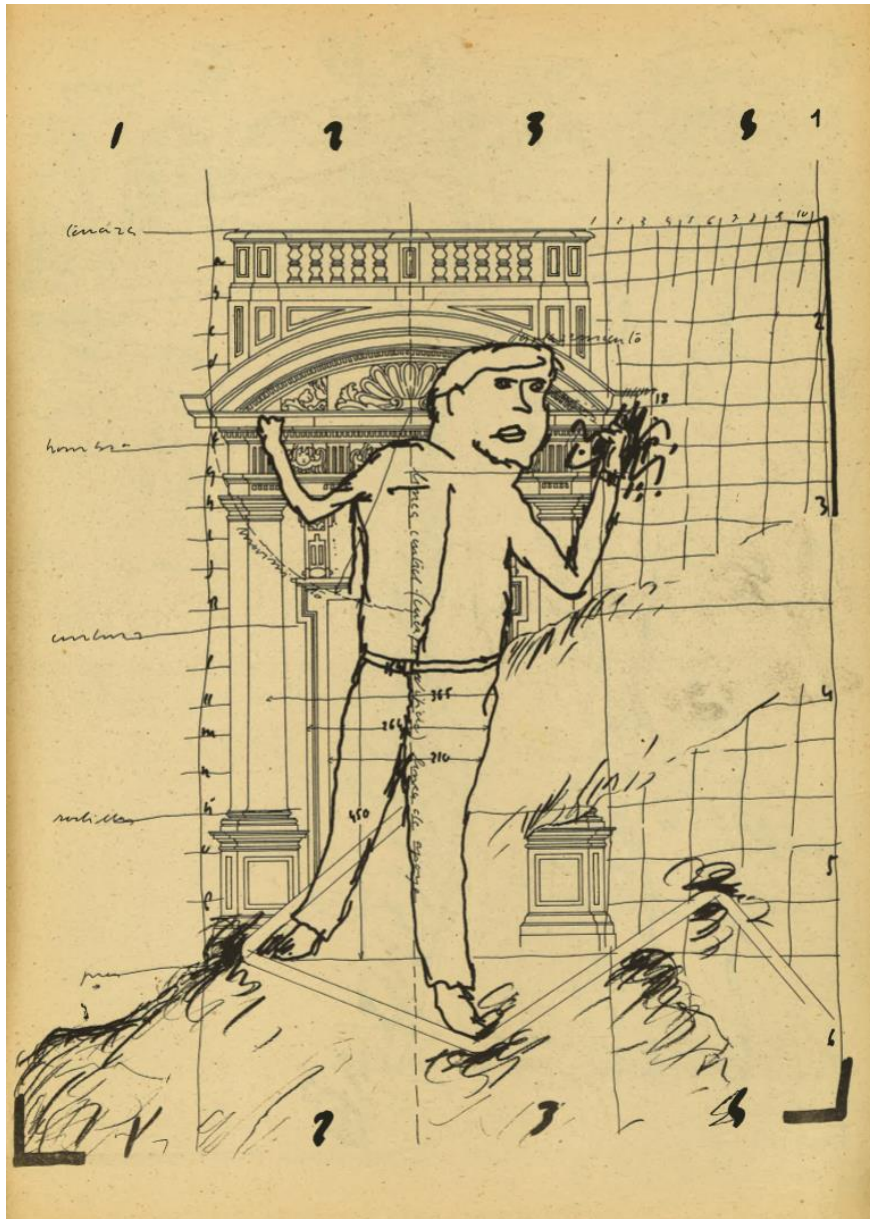
DIAGONAL

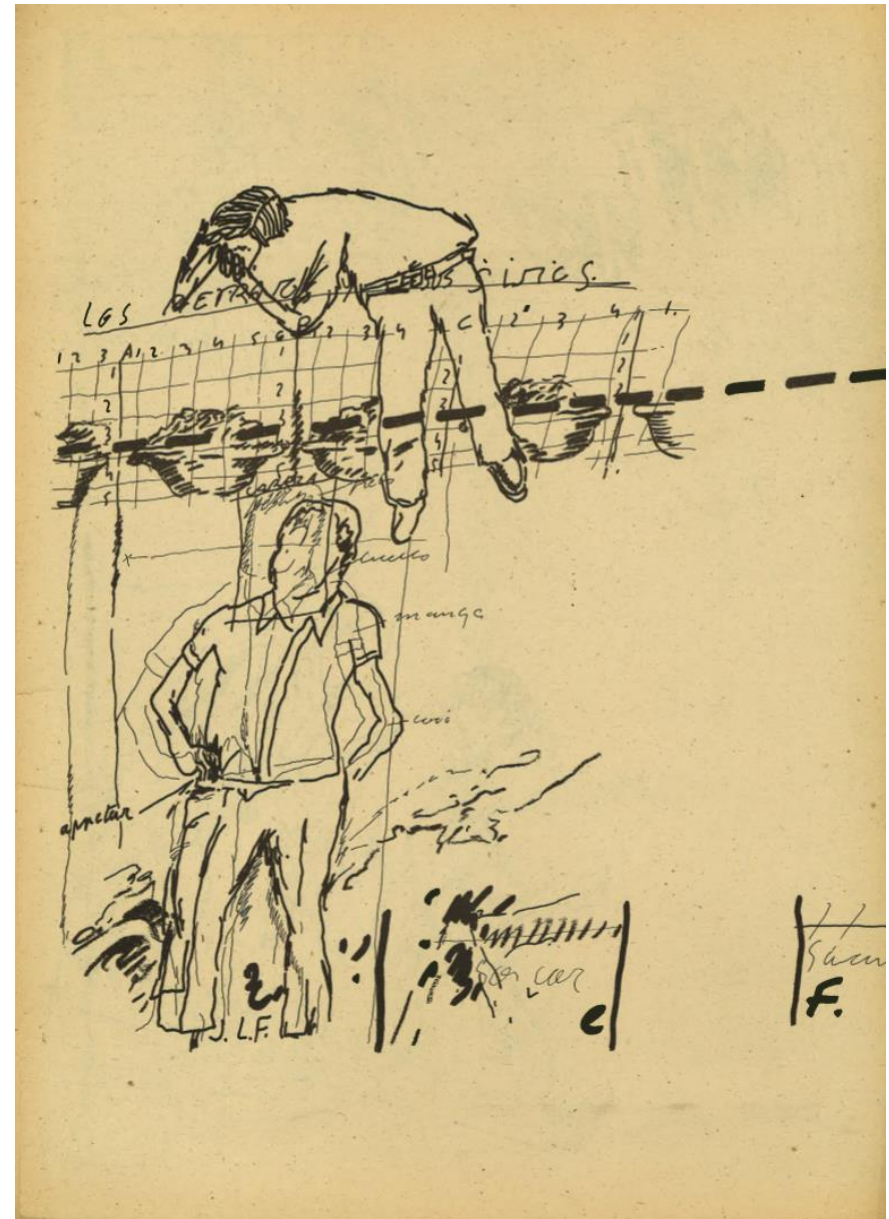












VI

BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES EDITORIALES

- Aguilera-Cerni, V. (1966). *Panorama del Nuevo Arte Español*. Madrid: Guadarrama.
- Aguilera-Cerni, V. (1987). Axiología, crítica, vida. EN V. Aguilera-Cerni, *Textos, pretextos y notas*. Tomo I. Valencia: Ajuntament de València.
- Albarran-Diego, J. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Barreiro López, P. (2009). *La abstracción geométrica en España :(1957-1969)*. Madrid: CSIC, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte.
- Bell, D.A. (2012). *La primera guerra total: La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*. (Trad. A. Santana Acuña). Madrid: Alianza Editorial S.A. (Original en inglés, 2007).
- Bendala Galán, M. [et al.] (2003) *Manual de arte español: introducción al arte español*. Madrid: Silex.
- Bozal, V. y Llorens, T. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* (p. 13). Barcelona: Gustavo Gili.
- Bozal, V. (2006) Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo. EN *estudios de arte contemporáneo, II: Temas de arte español del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros.

- Cabañas-Bravo, M (2003). *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC. (Colección Biblioteca de historia del arte No. 6).
- Carlo-Argan, G (1998). *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos* (2ª edición). Madrid: Akal.
- Combalía-Dexeus, V. (1975). *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama.
- Delalle, M. V. (2008). *La palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo* (Vol. 18). Valencia: Universitat de València.
- Díaz-Sánchez, Julián (2004). *La crítica de arte en España, (1939-1976)*. Madrid: Itsmo. (Colección fundamentos No. 215).
- España. Jefe del Estado (1939-1975: Franco) (1960) *Discursos y mensajes del Jefe del Estado: 1955-1959*. Madrid: Dirección General de Información: Publicaciones Españolas, (Gráf. Espejo).
- Fabre, J., Ribas, A., & Huertas, J.M. (1978) *Vint anys de resistència catalana: 1939-1959*. Barcelona: La Magrana.
- González-Madrid, D.A. y Martín-García, O.J. (2008). Desde abajo y en la periferia del desarrollismo. Cambio político y conflictividad social en la Mancha. EN D.A. González-Madrid (coord.). *El franquismo y la Transición en España: desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Guasch, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*. Barcelona: Serbal.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal Ediciones.
- Marchán-Fiz, S. (1974). *Del Arte objetual al Arte de concepto: las artes plásticas desde 1960* (11a. ed.). Madrid: Akal.
- Marzo, J.L. (2006). *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Madrid: Katz editores.
- Noya, J. (2002) *La imagen de España en el exterior: estado de la cuestión*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964/1980*. Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 21).
- Payne, S. G. (1987) *The Franco Regime, 1936-1975*. Madison, Wis.: University of Wisconsin.

- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*. (trad.) Eduardo Bajo. Madrid: Akal (Colección arte y estética No. 19).
- Romero, P.G. (2009). *Archivo F.X.: la ciudad vacía: política: un proyecto de Pedro G. Romero*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Ruhrberg, K (1999). *Arte del siglo XX*. I. (p. 245). Edición de Ingo F. Walther, Alling. Traducción del inglés: Ramon Monton i Lara para LocTeam, S.A. Barcelona: Taschen.
- Tío-Bellido, Ramón (1978). *La historia de Millares*. Cuadernos de Guadalimar. Madrid: Rayuela. (Colección Guadalimar No. 20).
- Toussaint, L. (1983). *“El Paso” y el arte abstracto en España*. Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Cuadernos Arte Cátedra No. 15)
- Vilches, J. (2001). *Progreso y libertad el Partido Progresista en la revolución liberal española*. Madrid: Alianza Editorial.

TESIS

- Aliaga Espert, J.V. (1990). *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta* (tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.
- Álvarez-Casado, A.I. (2002). *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte III (Contemporáneo).
- Cabañas-Bravo, J. M. (2002) *La primera bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III.
- Díaz-Cuyas, J. (1996). *El arte experimental en España en la década de los setenta* [Tesina]; (Dir.) Ángel González. Cuenca: Universidad de Castilla, La Mancha, Faculta de Bellas Artes.

- Díaz Sánchez, J. (1997) . *La “oficialización” de la vanguardia artística en la postguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*. (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte.
- Molinos-Navarro, N. (2010). *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*. (tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.

ACTAS Y CONGRESOS

- Barreiro-López, P. (2014) *A la búsqueda de una nueva genealogía del Arte Moderno en la España del Tardofranquismo: de la república a la transición*. El Arte y la Recuperación del Pasado Reciente [Texte imprimé]: [actas de las "XVII Jornadas internacionales de Historia del Arte", celebradas del 2 al 4 de diciembre de 2014] / Miguel Cabañas Bravo, Wifredo Rincón García (eds.). Madrid: CSIC, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Historia.
- Bessièrre, B. (2006) La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés. EN *Encuentro hispano francés de investigadores* (APFUE/SHF) (1º. 2005. Sevilla) (Comp.). Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Filología francesa.
- Cabañas-Bravo, M. (2001). El exilio en el Arte Español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de Artistas del Exilio Republicano EN M. Cabañas Bravo (coord.). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*: [actas de las X Jornadas de Arte: Madrid, 20-23 de noviembre de 2000]. Madrid: CSIC, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte.
- Fidalgo, D.S. (2011) Circuitos, instituciones y globalización del arte: En el Pensamiento Museológico Contemporáneo. *Actas II seminario de investigación en museología de los países de lengua portuguesa y española*. Buenos Aires: Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM).

- Henares-Cuéllar, I., ed. Lit. (2001). *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo: (1936-1956)* [Celebrado en Granada, Febrero de 2000]. Granada: Proyecto Sur.
- Vadillo-Eguino, M. (2009). Los encuentros de Pamplona de 1972: la exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento. EN C. Giménez-Navarro; C. Lomba-Serrano. *XII Coloquio de Arte Aragonés: El arte del siglo XX*. Zaragoza: CSIC, Institución Fernando el Católico; Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.

CATÁLOGOS Y EXPOSICIONES

- AAVV: *Grup de Treball*: [exposición] (1999). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Bonet, J. M. (1988). *El Paso después de El Paso en la colección de la Fundación Juan March*: [exposición], 22 enero-30 junio 1988. Madrid y Cuenca: Fundación Juan March.
- Combalía-Dexeus, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. EN R. Queralt; V. Combalía Dexeus. *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*: [exposición] pp. 20-35. 11 octubre 2005 - 9 enero 2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Francés, F. y Huici, F. (1997). Memoria de los Encuentros. EN *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después*: [exposición] 15 julio-14 septiembre 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Grandas, T. (2011). La poética de la resistencia de la publicación. EN *el laberint: Àngels Ribé, 1969-1984*: [exposición] pp. 139-156. 15 julio- 23 octubre 2011. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- VV.AA. (1990). *Madrid: el arte de los 60*: [exposición] 1990. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.

- Marchán Fiz, S. (1983). Después del naufragio. *EN Fuera de Formato*: [exposición], febrero y marzo 1983. Madrid: Centro Cultural de la Villa.
- Mason, R. M. (1989). *Antonio Saura: peintures 1956-1985*: [exposición] Genève, Musée Rath, 16 juin-17 septembre 1989; Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 27 septiembre-26 noviembre 1989; Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 21 diciembre-19 marzo 1990. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Mason, R. M. (2009) *Antonio Saura en la Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao/ Madrid: TF Editores.
- Millet, C.(1971). L´utilisation du langage dans l´art conceptuel (p. 43). *EN Biennale de París (7. 1971)*: [exposición]. París: Biennale de París.
- Molinos-Navarro, N. (2012). Juana Francés. Una vocación, una pasión. EN M.L. Cancela-Ramírez de Arellano (Dir.), *IAACC Pablo Serrano: Juana Francés. La Colección*: [exposición]. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte.
- M. Pineda (Coord.) (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*: [exposición], 28 de octubre de 2009 - 22 de febrero de 2010. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Restany, P. (1985). El París dels anys 1960-1980. EN F. Amat .Barcelona, París, New York : *el camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*: [exposición] Palau Robert, diciembre 1985- enero 1986. Barcelona: Departament de Cultura.
- Sierra-Cirici, S. (1974) A l´entorn dels cerimonials. *EN Cerimonials, 1969-1973*: [exposición]. 1974. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Barcelona.
- Tusell, J. (Coor.) (2002) *En el tiempo de El Paso*: [exposición] 14 febrero - 7 abril 2002. Madrid: Centro Cultural de la Villa.

ENTREVISTAS, MEMORIAS Y TEXTOS DE ARTÍSTAS

- Abad, F. et al. (1973, 7 de junio). Arte conceptual nuevo. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p.32 (Incluido en el apéndice).
- Buñuel, L. (1982) *Mi último suspiro* (Memorias). Barcelona: Plaza & Janés.
- Combalía-Dexeus, V. (2005, julio-agosto). Conceptual. EN *Art.es* 10, pp. 27-29. Madrid.
- Fuster, J. (1972). La aportación cinematográfica de Joan Brossa: Una conversación con Pere Portabella. *Estudios Escénicos: cuadernos del Instituto del Teatro*, 16.
- Garcia-Ferrer, J.M.; Rom, M. (1982). Entrevista con Pere Portabella, en Finestra Santos. *Edición del Cine-club Barcelona*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, p. 8.
- Grupo El Paso 1-15. (Marzo, 1957-Mayo 1960). Cartas El Paso. Edición facsímil, ejemplar 353, *EN Encuentros con el Paso*. [jornadas] 1987, 21-25 septiembre. Cuenca: Universidad Menéndez Pelayo. (Incluido en el apéndice).
- Millares, M. (1961). Destrucción y construcción en mi pintura. *Acento*, 12-13, p.75.
- Millares, M. (1978). El homúnculo en la pintura actual. *Cuadernos Guadalimar*, 20, pp. 66-76. Madrid: Rayuela.
- Millares, M. y Westerdahl, E. (2011). *El artista y el crítico. Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1959-1969*. Madrid: La Fábrica.
- Parcerisas, P. (1992). Madrid-Barcelona o viceversa, en bitllet d'anada i tornada: Entrevista de Pilar Parcerisas a Simón Marchán. EN *Catálogo Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*: [exposició], pp. 80-88. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Perea, M. (2008). Entrevista a Luis Feito. Pintamos y creamos lo que vivimos y creemos. *Tendencias del mercado del arte*. nº [12] (2008, abril), pp. 10-12.

- Permanyer, L. (1973, 28 de noviembre). Entrevista a Antonio Saura: El panorama artístico español sigue siendo desolador. *La Vanguardia Española*. Suplemento gráfico, p.49.
- Portabella, P. (1973, 19 de mayo). Arte Conceptual y Antoni Tapies. *La Vanguardia Española*. Suplemento gráfico, p. 30. (Incluido en el apéndice).
- Rivera, M. (?). Juana Francés: Preguntas mecanografiadas y respuestas manuscritas. *Museo Pablo Serrano, Zaragoza. Archivo Juana Francés, AJF*. Caja 129, nº 20.
- Saura, A. (1961). Carta abierta. *Acento cultural / S.E.U.[Servicio Español Universitario]*, 12-13, p. 76.
- Tàpies, A. (1973, 14 de marzo). Arte Conceptual aquí. *La Vanguardia Española*. Suplemento gráfico, p. 13. (Incluido en el apéndice).
- Tàpies, A. (1973, 17 de marzo). Arte conceptual aquí. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p. 28. (Incluido en el apéndice).
- Tàpies, A. (1973, 26 de mayo). Arte conceptual nuevo. *La Vanguardia española*. Suplemento gráfico, p. 30. (Incluido en el apéndice).
- Tàpies, A. (1983). *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía* (pp. 244-46 y 358-59). Barcelona: Seix Barral.
- Torres, D. G. (2007). Entrevista a Catherine Millet: Crítica de arte y directora desde 1972 de Art Press. *Autodesk noticias: la revista de información de Autodesk*, 15.
- Valcárcel Medina, I., Martínez, M. y Mancebo, J. A. (1994) Valcárcel Medina: La memoria propia, es la mejor fuente de documentación. *Sin Título* [issn: 1134-7015], 1 pp. 29-44.
- Valcárcel Medina, I. (2002). *Rendición de la hora*. Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.
- Valcarcel Medina, I. (2013) Comunicación personal, 14 de diciembre de 2012. *EN Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*: [exposición], 7 febrero- 3 de marzo 2013. Madrid: Espacio Trapezio.

PRENSA Y REVISTAS

- Albarrán-Diego, J. (2008). Del “desarrollismo” al “entusiasmo”: notas sobre el arte español en tiempo de transición. *Foro de Educación*, 10, pp. 167-184.
- Carrillo-Castillo, J. (2009). Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo. *Arte y Políticas de Identidad*, 1, pp. 1-22.
- Cela, C.J. (Ed) (1959). *Monográfico El Paso* 13 (37). Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.
- Cirici, A. (1974). Al Col·legi d'Aparelladors. *Serra d'Or*, 174, p. 48.
- Cirlot, J. E. (1958). La verdad y la máscara del arte nuevo. Respuesta a unos interrogantes sobre el arte del siglo XX. *La Estafeta Literaria*, nº 155, pp. 8-9.
- Cirlot, J. E. (1961, 12 de enero). Ideología del Informalismo. *Correo de las artes* nº 29.
- Díaz-Sánchez, J. (2002). Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra. *Archivo español de arte*, 75 nº 297, pp. 39-50.
- Escobio, E. (1987, octubre 13). “Carta abierta a Antonio Saura”, *El País*, p.3
- Figuerola-Ferretti, L. (1960, 13 de abril) ARTE. Arte español. 1925-1935, *Arriba*, p. 17.
- Foradada-Baldelloy, C. (2010) Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent: Las conclusiones de un largo proceso. *Goya: Revista de arte*, 333, pp. 320-339.
- Gálvez-Biescas, S. (2006). El proceso de la recuperación de la ‘memoria histórica’ en España: Una aproximación a los movimientos sociales por la memoria. *International Journal of Iberian Studies* 19. (1) pp. 25–51.
- Gómez-Alvarez, J. I. (1998) El grupo El Paso y la crítica de arte. *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, 11, pp. 437-460.
- Hamann, K. (1993). Afiliación, movilización y aliados políticos: las incógnitas del poder sindical español (1970-1988). *Cuadernos de*

- *Relaciones Laborales*, 3.
- Lazzarato, M. (2006). Multiplicidad, totalidad y política. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 25, p. 20-29.
- Mainer-Baqué, J.C. (2002). Clavileño (1950-1957), cultura de Estado bajo el franquismo. *Bulletin hispanique*, 104(2), p. 941-964.
- Pérez-Embid, F. (1956). Revistas culturales de postguerra. *Temas españoles*, 215, 30 p.
- Rodríguez-Santerbás, S. (1971). Soledad interrumpida: una experiencia equívoca. *Triunfo*, nº 481, p. 41.
- Sánchez-Camargo, M. (1960) Pintura española 1925-1935: Los precursores. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127, pp. 85-87.
- Torrecillas-Fernández, M. C. (1992) Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent. *Boletín del Museo del Prado*, 13 (31) pp. 57-69.
- Vásquez-Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37(1), pp. 247-285.
- Vigil, M., & de Aguilera, A.B. (1971). La organización social de los cántabros y sus transformaciones en relación con los orígenes de la Reconquista, *Hispania Antiqua*, (1), p. 197-232.
- Yentzen, E. (2007) La eterna búsqueda del arte objetivo. *Polis: Revista latinoamericana: Arte y Realidad*, 17.

DOCUMENTOS EN LÍNEA

- Acebes, C. (1987, 22 de septiembre). Reencuentro en Cuenca de varios artistas que integraron el grupo El Paso. *El País* [en línea], hemeroteca edición impresa. Disponible en: http://elpais.com/diario/1987/09/22/cultura/559260005_850215.html [2013, 7 febrero].
- Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA artepensamiento (Eds.) (2004-2014). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* Nos. 1-8 [en línea]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1> [2014, 18 de marzo].

- Canogar, R. (1978, 18 de enero). Sobre Saura y "El Paso". *El País*, Cartas al Director [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1978/01/18/opinion/253926003_850215.html [2015, 17 de marzo].
- Carrillo-Castillo, J. (2004) Amnesia y Desacuerdos. Lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del arte español en los años setenta. *Revista de artes visuales: Errata, 0* [en línea]. Disponible en: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico/amnesia-y-desacuerdos> [2015, 17 de marzo].
- Carrillo-Castillo, J. (2004). Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español [Contraportada]. *Desacuerdos* [en línea]. Nº I. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_01.pdf [2014, 18 de mayo].
- Centro Cultural de San Marcos. Universidad del Perú, Decana de América Centro Cultural Museo de Arte, (2013, octubre). *Hacia el conceptualismo de hoy: Vanguardias europeas y las transformaciones en el arte* [en línea]. Lima, Perú: Berríos, J.P. Disponible en: <http://www.unmsm.edu.pe/eventos/adjuntos/NP-Vanguardias-Europeas-y-las-Transformaciones-en-el-Arte.pdf> [2014. 28 de enero].
- Cid, R. (transcripción) (2013, 24 de marzo). *Santiago Sierra y la entrevista perdida*, [en línea]. Disponible en: <https://elizabethrossmx.wordpress.com/2013/03/24/santiago-sierra-y-la-entrevista-perdida/> [2015, 18 de marzo].
- Criado, N. [2007]. *(No existe)*: [exposición], [en línea]. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Disponible en: http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/Nacho__Criado__%5BNo__existe%5D_%2848%29.pdf [2012, 27 de febrero].
- Díaz Cuyás, J. (2011). The Everyday Fact as Peripety. Afterall [En línea]: *a journal of art, context and enquiry*, 26. Disponible en: <http://www.afterall.org/journal/issue.26/the-everyday-fact-as-peripety> [2015, 23 de marzo].
- Díez, J. (2012). La profesión del arte: conversación entre Santiago Sierra e Isidoro Valcarcel Medina [en línea], *Esferapública, tema artistas y obra, textos*. Disponible en: <https://contraesfera.wordpress.com/2012/04/01/conversacion-entre-santiago-sierra-e-isidoro-valcarcel-medina/> [2015, 18 de marzo].
- El escultor Juan Muñoz muere en uno de los mejores momentos de su trayectoria. (2001, 30 de agosto). *El País* [en línea], hemeroteca. Disponible en http://elpais.com/diario/2001/08/30/cultura/999122407_850215.html [2015, 12 de enero].

- Estévez, J. L. (2012, 07 de mayo). Esther Ferrer: “La ‘performance’ es la forma de arte más democrática” *El País*, Galicia [en línea]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/07/05/galicia/1341513293_308361.html. [2015, 17 de marzo].
- Expósito, M. (2004). Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español 1969. *Desacuerdos* [en línea], Nº I. 113-128. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c01_0.pdf. [2011, 15 de abril].
- Expósito, M. (2004). 1969. Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español. *Desacuerdos*. [en línea], Nº I. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_01.pdf [2010, 13 de junio].
- Feito, L. (comunicación personal). Disponible en: <http://luisfeito.es/home.htm> [2013, 15 junio].
- Hermoso, B. (2013, 25 de abril). Medio siglo hablando de signos, *El País* [en línea], Cultural. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366828324_624511.html [2013, 23 de mayo].
- Hinojosa, L. (2009). *Ficha de la obra Soledad Interrumpida*. [en línea]. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/soledad-interrumpida> [2012, 23 de diciembre].
- Jarque, F. (2002, 12 de octubre). “Con el diseño camino, con la creación plástica crezco”. *El País* [en línea], hemeroteca de la edición impresa. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/10/12/babelia/1034377572_850215.html [2009, 25 de octubre].
- Labrador Méndez, J. (2014) *Formas de transición. Accionismo, artes colectivas y ciudadanía ante la democracia por venir*. [propuesta de taller] (2014, 27 y 28 de noviembre). Espai d’art contemporani de Catelló [en línea]. Catelló: Generalitat Valenciana & Culturarts Castelló & Consorci de museus de la Comunitat Valenciana. Disponible en: <http://www.eacc.es/es/misc/german-labrador-mendez-formes-de-transicio-accionisme-arts-col%2%B7lectives-i-ciutadania-davant-la-democracia-per-vindre/>. [2014, 18 de noviembre].
- Lucas, A. (2014, 19 de noviembre). Zaj, el arte como rebeldía. *El Mundo Cultura-ARTE*, [en línea].
- Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/19/546baa1be2704ed45a8b457e.html> [2015, 27 de febrero].
- MACBA (2012). *Seis posibilidades de ocupar un espacio*, [en línea]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/six-possibilities-of-occupying-a-given-space-0514> [2015, 24 de febrero].

- Mantilla, A.L. (2014, 6 diciembre). El arte: La otras realidades posibles. *Escuela de arte taller sur* [en línea]. Disponible en: <https://escuelatallersur.wordpress.com/2014/12/06/el-arte-las-otras-realidades-posibles/> [2015, 21 de marzo].
- Marchan-Fiz, S. (comisario) (1974) “*Los nuevos comportamientos artísticos*”: Ciclo organizado por Colegio de Arquitectos, Instituto Alemán, Instituto Británico; Instituto Italiano, La Sala Vincon [Febrero-Marzo 1974], [en línea]. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Archivo Marchán/Quevedo. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-marchan-quevedo> [2015, 23 de marzo].
- Morán, J. (2011, 14 de noviembre). Nace el grupo El Paso y nos dan unos palos de crítica terribles, nos llaman de todo. *La Nueva España* [en línea]. Disponible en: <http://www.lne.es/asturias/2011/11/14/nace-grupo-paso-dan-palos-critica-terribles-llaman/1156430.html> [2015, 17 de marzo].
- Pereda, R.M. (1980). Luis Muro: “Pintar es una forma de pensar”. *El País* [en línea] Hemeroteca de la edición impresa. Disponible en: http://elpais.com/diario/1980/01/03/sociedad/315702007_850215.html [2014, 21 de octubre].
- Pron, P. (2011, 15 de julio). Arquitecturas prematuras de Isidoro Valcárcel Medina, cita. *El Boomeran(g), blog literario en español*. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/11036/patricio-pron/arquitecturas-prematuras-de-isidoro-valcarcel-medina-cita/> [2015, 23 de marzo].
- M. Rivera, oficial web site. *Cronología de El Paso*. Disponible en: <http://manuelrivera.net/el paso.php?&resolucion=1366> [2007, 22 de enero].
- Rivière Ríos, H. (2012). Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística. *Anales De Historia Del Arte*, 0, pp. 421-436. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37473/36271> [2013, 22 de febrero].
- Rojo, E.F (2013, 12 de febrero). “*Presencia de una ausencia*”. *Pablo Serrano, en la Prosperidad (Madrid)*. [Mensaje en un blog]. Disponible en <https://urbancidades.wordpress.com/2013/02/12/presencia-de-una-ausencia-de-pablo-serrano-en-la-prosperidad-madrid/> [2014, 14 de mayo].

- Romeu, V. (2001) Lo estético en el arte. Un acercamiento al arte desde la comunicación y la Estética Pragmática, [en línea]. *Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación*, 2001-2011. Cerdanyola del Vallès (Barcelona): Univ. Autónoma de Barcelona, Institut de la Comunicació (InCom-UAB). Disponible en: http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/34_esp.pdf [2015, 18 de marzo].
- Ruiz-Mantilla, J. (2014, 10 de enero). Alberto Corazón: “Vivimos la apoteosis de la mediocridad”. *El País* [en línea], hemeroteca de la edición impresa. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/10/actualidad/1389374840_205281.html [2014, 21 de enero].
- Sánchez-Oms, M. (2012). Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: Reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza. *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* nº 19. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=674> [2013, 15 de octubre].
- Seisdedos, I. (2014, 27 de diciembre). Zaj, un sonoro grito artístico en plena dictadura: Se cumplen 50 años de la fundación del pionero grupo conceptual español. *El País*, Cultural [en línea]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/27/actualidad/1419695470_452225.html [2015, 17 de marzo].
- Speranza, G. (2012). Santiago Sierra: Cómo decir NO [en línea], *Esferapública, tema artistas y obra, textos*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/santiago-sierra-como-decir-no/> [2015, 18 de marzo].
- Suárez, S. J.(2014, 7 de enero) «Conceptualismo»: un término de transacción. *El blog de la revista {em_rgencia}*. Disponible en: <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/blog/2014/01/07/suarez-conceptualismo/> [2014, 23 de noviembre].
- Vadillo-Eguino, M. (1972). *Los encuentros de Pamplona de 1972: la exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento*. [en línea]. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/43vadillo.pdf> [Febrero 4, 2014].
- Xevi (2013, 23 de diciembre). Miquel Navarro. The Pleasure of [en línea]. *Blog de WordPress.com*. Disponible en: <https://thepleasureoff.wordpress.com/2013/12/23/miquel-navarro/> [2014, 18 de mayo].

VII

ÍNDICE DE FIGURAS

PRÓLOGO

Figura 1. Mar Medina, *Obra pictórica*. 1989/2000. Fotografía archivo personal.

Figura 2. Mar Medina. “*Hay una esquina en mi tiempo*”. De izquierda a derecha: fotografía catálogo y en sala. II Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2007/08.

Figura 3. Mar Medina. “*Dentro de dentro*”. Fotografías: línea superior en catálogo, línea inferior en sala. IV Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2009/10.

Figura 4. Mar Medina. “*La entrada al bosque de Mirto*”. De izquierda a derecha: fotografías catálogo y en sala. V Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2010/11.

Figura 5. Mar Medina. “*La entrada al bosque de Mirto*”. Fotografías en sala. V Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2010/11.

Figura 6. Mar Medina. “*CON BULSIONES*”. De izquierda a derecha: fotografía catálogo y texto expuesto en instalación. VI Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2012.

Figura 7. Mar Medina. “*Gota agota*”. De izquierda a derecha: fotografía catálogo y en sala. VII Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2013.

Figura 8. Mar Medina. “*Pan con pan*”. Fotografía catálogo. VIII Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2014.

Figura 9. Mar Medina. “*Pan con pan*”. Fotografías en sala. VIII Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte. 2014.

CONTEXTO: DE LA ALPARGATA AL SEISCIENTOS

Figura 10. Portada recuperada de <http://www.alianzaeditorial.es>. Bell, D.A. (2012). La primera guerra total: La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna.

Figura 11. Manolo Millares, Conde, Rafael Canogar, Antonio Saura, Manuel Rivera, Manuel Viola, Luis Feito y Martín Chirino. *El grupo El Paso*. (1958). Recuperada de <http://www.historialia.com/fotos/grupo-el-paso%20foto%202.jpg>.

Figura 12. Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio Rivera y Manuel Conde. *Primera exposición de El Paso* (1957). Recuperada de <http://manuelrivera.net/images/elPaso57.jpg>.

Figura 13. Leandro Katz. *Negación y Consumo en la Cultura* (1972). Encuentros de Pamplona. Recuperada de: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2009/encuentros-de-pamplona-72-en-el-reina-sofia/Reina_Encuentros_Pamplona01.jpg.

Figura 14. Spencer Tunick. *Guacamole Project*. Zócalo –Ciudad de México- (Mayo 2008). Recuperada de: <http://valentinroma.org/wp-content/uploads/2011/12/Spencer-Tunick.jpg>.

Figura 15. Foto de archivo. Franco parado frente a un cuadro en una Bienal Hispanoamericana. *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Antoni Tàpies, A. (1983). p 245.

I. INFORMALISMO EN ESPAÑA. INFORMALISMO ESPAÑOL

Figura 16. Grupo El Paso. *Manifiesto fundacional*. (1957). Disponible en el apéndice.

Figura 17. Isidoro Valcárcel Medina. *Performance en Resistencia, 18 fotografías y 18 historias* (2013). Museo Arte Contemporáneo de São Paulo. Recuperada de: http://infoenpunto.com/upload/img/periodico/img_13896.jpg.

Figura 18. Nacho Criado. *In/digestión* (1973-1976). Recuperada de: <https://myartdiary.files.wordpress.com/2012/06/imagen-019.jpg>.

Figura 19. *Concierto Zaj* 1965: invitación / [intérpretes: Ramón Barce, José Cortés, Manuel Cortés, Ricardo Ferralt, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Luis Martínez, Manolo Millares, Alejandro Reino]. Recuperada de: http://www.macba.cat/uploads/20131211/A03916_I.jpg.

Figura 20. *Zaj presenta 2 etcéteras : hmc2 1965, un etc. de Walter Marchetti y después, en bandeja un etc. de Juan Hidalgo* : el 18 de mayo de 1965 en la Galería Edurne [...] durante las horas de exposición en Madrid de cuadros de Alberto Greco y 3 objetos de Millares. Recuperada de:

http://www.macba.cat/uploads/20131211/A03959_I.jpg.

Figura 21. *Novel.la* (1965), libro de artista con 8 litografías. Antoni Tàpies y Joan Brossa. Recuperada de:

<http://www.revistadearte.com/wp-content/uploads/2011/07/T%C3%80PIES-Antoni-y-BROSSA-Joan-Novel%C2%B7la-1965-libro-de-artista-con-8-litograf%C3%ADas-copia.jpg>

Figura 22. *Trois visions de Francisco Quevedo*. (1971). Libro ilustrado por Antonio Saura con 43 litografías. Recuperada de:

<http://recursos.march.es/web/arte/cuenca/exposiciones/obra-papel/libro-ilustrado-por-antonio-saura.jpg>.

Figura 23. *Costus* (1987). *Recreación de la Piedad*. Colección Valle de los Caídos. Fotografía de José García. Recuperada de:

http://www.soscultura.com/media/k2/items/cache/01f1a05053c6242fca23075e5b963c1_XL.jpg.

Figura 24. Martín Chirino. *El viento*. (1966). Recuperada de: <http://recursos.march.es/web/exposiciones/coleccion/obras-de-una-coleccion/obras/grandes/chirino.jpg>.

Figura 25. Walter Marchetti, Interviene Juan Hidalgo. *Levantar los brazos* (1965). Recuperada de: <http://www.jotdown.es/wp-content/uploads/2013/12/alzar-los-brazos.jpg>.

Figura 26. Esther Ferrer. *Sin título* (1977). Recuperada de:

http://ep00.epimg.net/diario/imagenes/2005/11/05/babelia/1131149168_740215_0000000000_noticia_normal.jpg.

Figura 27. Nacho Criado. *Pasos y recorridos*. (1974). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05407.jpg>.

Figura 28. Antonio Saura. *Multitud*, (1959-1960). Recuperada de: <http://blogs.elpais.com/a/6a00d8341bfb1653ef017c335f502d970b-pi> .

Figura 29. Antoni Tàpies. *Relleu sobre cartó (E-055)*, (1956). Recuperada de: <http://images.lainformacion.com/cms/la-llegada-a-la-madurez-de-antoni-tapies/>.

Figura 30. Pere Noguera, *Personatges i natura*, (1974-75). © PNoguera. Recuperada de:

http://www.fundaciotapies.com/site/images/activities_thumb/thumb_01_PN_Personatges-i-natura_1974-1975.jpg.

Figura 31. Isidoro Valcárcel Medina. *La torre de los suicidas* (1986). Recuperada de: <https://lab4mpaa.files.wordpress.com/2014/01/isidoro-valcarcel-medina.jpg?w=545>.

Figura 32. Ana Mendieta, *Untitled (Silueta)*, (1976). Recuperada de: <https://proyectandoleyendo.files.wordpress.com/2010/07/21.jpg>.

Figura 33. Manuel Millares. *Canvas no. 60* (1959) y *Cuadro 24* (1958). Recuperadas de:

<http://www.artwis.com/opinion/art-and-economics-at-madrids-feriarte/> y

<http://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/cuadro-24-de-manolo-millares-en-la-subasta-de-arte-contemporaneo-de-christies/>.

Figura 34. Manuel Millares. *La Crucifixion rouge* (años 60), *Tableau 163* (1962) y *Personaje caído* (1970). Recuperadas de:

http://ep00.epimg.net/diario/imagenes/2004/01/26/ultima/1075071601_740215_0000000000_noticia_normal.jpg,

http://www.gianadda.ch/images/anciennes-expositions/picasso_barcelo/ManoloMillares_Tableau85.jpg y

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/personaje-caido-i>.

Figura 35. Jordi Benito. *La desesperación del tocador de llaút* (1978). Recuperadas de: <http://jordidap.blogspot.com.es/2014/11/jordi-benito-y-verdaguer.html>.

Figura 36. Jordi Benito. *Brutal performance* (1980). Recuperadas de: <http://www.jordibenito.cat/traject22.html>.

Figura 37. Rafael Canogar. *Pintura nº 1* (1957), *Pintura nº 24* (1958), *Sin título* (1959) y *Composición con manos* (1975). Recuperadas de:

<http://catalogo.rafaelcanogar.com/IndiceCronologico.aspx?Anno=2005> y <http://obragrafica.com/media/images/obragrafica-thumb/CANO001N.JPG>.

Figura 38. Àngels Ribé. *Accumulation – Integration* (1973). Recuperada de: <http://www.angelsribe.com/es/obra/accumulation-integration>.

Figura 39. Angels Ribé. *Six Poxsibilities of Occupying a Given Space* (1973). Recuperada de: <http://picturediting.blogspot.com.es/>.

Figura 40. Luis Feito. *Sin título* (1957), *Sin título* (1960), *Sin título* (1960) y *Nº 1448* (1987). Recuperadas de:

https://www.google.es/search?q=obra+de+luis+feito&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ZH37VP_CEsS6UavugYAO&ved=0CCEQsAQ&biw=934&bih=937.

Figura 41. Carles Pujol. *Composició* (1974) y *Transformaciones, Instalación* (1975-76). Recuperadas de: http://images.arcadja.com/pujol_carles-composici%C3%B3n~OMaa3300~10124_20081120_NULL_308.jpg.

Figura 42. Carles Pujol, 81x65. Video-obra. 13' (1980). Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=NnxasbvZNL8>.

Figura 43. Antonio Saura. *Foule* (1972). Recuperada de: The official website. Succession saura. <http://www.antoniosaura.org/>

Figura 44. Luis de Pablo & José Luis Alexanco. *Soledad interrumpida*. Presentaciones en los Encuentros de Pamplona 1972 y en ubicación desconocida. Recuperadas de: biografía de José Luis Alexanco, <http://joseluisalexanco.com/biografía/>

Figura 45. *Portada del catálogo de la Exposición Internacional de Arte Abstracto* (1953). Archivo de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Figura 46. Antonio Saura. *Multitud* (1962). Recuperada de: <https://dibujoetsamadrid.files.wordpress.com/2012/11/antonio-saura-multitud-1962.jpg>

Figura 47. Alberto Corazón. *Cortinas de vinilo serigrafiadas* en la exposición *Obra conceptual, pintura y escultura. 1968-2008*, (2008). Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), debajo detalle de la misma exposición. Recuperadas de: http://fotos01.laprovincia.es/2008/06/19/646x260/2008-06-19_IMG_2008-06-19_1213894174608_efe_20080619_171447.jpg y http://1.bp.blogspot.com/_Zhp90zz7OYs/SFq-BdRD1II/AAAAAAAAACM8/Ziuqu0ssKUU/s320/1213894184_extras_albumes_0.jpg.

Figura 48. Manolo Millares. *Calendario plástico nº2* (1951). Recuperada de: http://images.arcadja.com/millares_manolo-calendario_pl%C3%A1stico_n%C3%BAmero_2~OMa44300~10245_20120508_372_745.jpg.

Figura 49. Manuel Rivera. *Metamorfosis Zegri* (1962). Recuperada de: <http://www.ocio.net/wp-content/uploads/artespain/metamorfosis-zegri.jpg>

Figura 50. Paz Muro. *Libro quemado* (1973). Del happening denominado *La prohibición agradece* (1972-1973). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06536-001.jpg>

Figura 51. Pablo Serrano. *Objeto para quemar* (1959). Recuperada de: http://lecturerinspanish.com/wp-content/uploads/2013/04/Pablo_Serrano_Objeto_para_quemar_1959-285x300.jpg

Figura 52. Esther Ferrer. *Paisaje* (1997). Exposición: *Del objeto a la performance y viceversa*. Recuperada de: <http://www.estherferrer.net/Exposiciones/imgs/nb19.html>

Figura 53. Alberto Corazón. *Plaza Mayor, análisis de un espacio* (1970-75). Recuperada de: <https://revistafakta.files.wordpress.com/2013/07/alberto-corazocc81n.jpg>

Figura 54. Nacho Criado. *Pasaje en piscis* (1983). Instalación.

Centro Villa de Madrid. Recuperada de: <http://www.abc.es/Media/201004/09/nacho6--300x300.jpg>

Figura 55. Juan Hidalgo, Leopoldo La Rosa, Walter Marchetti y Jonh Cage en el Club Internazionale Universitario de Milán, 1959. Recuperada de: <http://estaticos.elmundo.es/assets/multimedia/imagenes/2014/11/18/14163418606923.jpg>

Figura 56. Manifestación de estudiantes en Barcelona en 1957 para apoyar la huelga del transporte en esta ciudad. Recuperada de: <http://1.bp.blogspot.com/-JaVKLPrslig/USfMTBKHGyI/AAAAAAAAAKxU/hWyctiFNaj0/s1600/Snap8.jpg>

Figura 57. Manifestación tras el recital de Raimon, 18 de mayo de 1968. Fotografía del Archivo Central Complutense de Madrid. Recuperada de: <http://www.redkitchenmagazine.es/wp-content/uploads/P1320301-e1368717165758-300x191.jpg>

II. APROPIACIÓN Y DEMOCRACIA

Figura 58. Serrano, Pablo. *Presencia de una ausencia* (estado actual) (Foto: F. Rojo, E., 2012). Recuperada de:

<http://urbancidades.wordpress.com/2013/02/12/presencia-de-una-ausencia-de-pablo-serrano-en-la-prosperidad-madrid/>

Figura 59. Valcárcel Medina, I. (1972). *Estructuras tubulares*. Recuperadas de: <http://blogcentroguerrero.org/wp-content/uploads/2007/11/valcarcelpamplona.jpg> y <http://mase.es/wp-content/uploads/2014/10/Portada-Los-Encuentros-de-Pamplona-De-John-Cage-a-Franco-pasando-por-un-prosti%CC%81bulo.jpg>

<http://mase.es/wp-content/uploads/2014/10/Portada-Los-Encuentros-de-Pamplona-De-John-Cage-a-Franco-pasando-por-un-prosti%CC%81bulo.jpg>

Figura 60. Juana Francés. *Sin título*, 1957. Recuperada de: <http://diario.ociourbanozaragoza.es/wp-content/uploads/juana3-144x225.jpg>

Figura 61. Antonio Suárez. *Sin título*, 1957. Recuperada de: <http://klandestinos.mekoart.net/grupos/paso/blog/004.gif>

Figura 62. Manuel Rivera. *Composición IV*, 1957. Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD02103.jpg>

Figura 63. Xavier Vilageliu, *El nom de les coses* (1971). Recuperada de: <http://camilayelarte.blogspot.com.es/2012/01/meridia-granollers-anys-70-art-de.html>

Figura 64. Magda González. Empaperament (1971). Recuperada de: <http://camilayelarte.blogspot.com.es/2012/01/meridia-granollers-anys-70-art-de.html>

Figura 65. Terrassa, Informació d'art (1973). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05256-008.jpg>

Figura 66. Nacho Criado. Volcán (Simulacro). (1973).

Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/volcan-simulacro>

Figura 67. Recorreguts (Recorridos). Grup de Treball. (1973-1975). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/recorreguts-recorridos-0>

Figura 68. La ejecución Salvador Puig Antich. (1974). Recuperada de: <http://pictures2.todocoleccion.net/tc/2010/04/11/18664928.jpg>

Figura 69. Antoni Tàpies. Recuperada de: <http://www.adamgallery.com/image/593x/apies-photo.jpg>

Figura 70. Joan Brossa en su estudio. Recuperada de:

http://www.arteinformato.com/documentos/noticias/2320/Joan_Brossa,_rodeado_de_documentos_en_su_estudio._Fundacion_Brossa.jpg

Figura 71. Joan Miró. Recuperada de: <http://www.joan-miro.net/>

Figura 72. Gabriel García Márquez. <http://blog.syracuse.com/shelflife/2009/03/marquez.JPG>

Figura 73. Grupo El Paso. Chirino, Canogar, Feito, Saura, Rivera, Millares y Viola. Recuperada de: <http://gacetadecastillayleon.com/wp-content/uploads/2013/12/grupo-el-paso.jpg>

Figura 74. Sesión de Treball al CIFB. ACN/MACBA. Recuperada de: http://www.llull.cat/_img_cultura/MACBA_ACN_Sessio_treball_CIFB.jpg

Figura 75. Accions. *Treball sobre els quatre elements 1* (Acciones. Trabajo sobre los cuatro elementos 1). (1972). Recuperada de:

<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05212-001.jpg>

Figura 76. Nacho Criado, 1974. *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?*. Fotografía y obra de la colección de Javier Azurmendi. Recuperada de:

http://1.bp.blogspot.com/_jPPx2A6bvFs/SAjyaM_m_KI/AAAAAAAAABL0/kJ1u5xYmTH8/s1600-h/Nacho+Criado.jpg

Figura 77. *NEON DE SURO*. Folleto monográfico de divulgación (1975-1982). Recuperado de: http://www.macba.cat/uploads/20131211/A03135_I.jpg

Figura 78. *Carta de El Paso n° 9*. (Marzo, 1957). Folleto de divulgación. Disponible en: apendice.

Figura 79. Esther Ferrer & Juan Hidalgo. *El caballero de la mano en el pecho*. (1967). Acción. Recuperada de:

http://ep00.epimg.net/cultura/imagenes/2014/12/27/actualidad/1419695470_452225_1419699981_noticia_normal.jpg

Figura 80. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Felipe II* (1967). Recuperada de:

<http://www.antoniosaura.org/home.php?lng=ca&rub=2&ssrub=7&menu=50>

Figura 81. Antonio Saura. *Pepe Botella* (1965). Recuperada de: <http://www.antoniosaura.org/home.php?lng=ca&rub=2&ssrub=6&menu=27>

Figura 82. Francesc Abad. *Aire*. (1972). Acción: Trabajos sobre los cuatro elementos, cuadrado en el suelo con hojas y destrucción de ese cuadrado por la acción del viento. Recuperada de: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05219-005_0.jpg

Figura 83. Antoni Tàpies. *Nu*. (1966). Recuperada de: <http://catalogo.artium.org/sites/default/files/imagenes/artistas/TapiesAntoni/imagen044.jpg>

Figura 84. Francesc Abad. *Spuren* (1988). Recuperada de: <http://www.goethe.de/resources/files/jpg390/Spuren.jpg>

Figura 85. Antoni Tàpies. *Silla y ropa* (1973). Recuperada de: <http://www.billbaoclick.com/wp-content/uploads/2013/10/Armari.jpg>

Figura 86. *Folleto anarco-sindicalista de posguerra* (1955) y *carta nº 3 de El Paso* (1957). Recuperadas de:

https://www.diagonalperiodico.net/sites/default/files/38-sabate2_2.jpg y apéndice.

Figura 87. *Folleto falangista de la posguerra* y *Neón de Suro* (April 1976). Recuperada de:

[http://i.ebayimg.com/00/s/NDawWDU2NQ==/z/bTsAAMXQVERS6K5Q/\\$_35.JPG](http://i.ebayimg.com/00/s/NDawWDU2NQ==/z/bTsAAMXQVERS6K5Q/$_35.JPG)

Figura 88. Jean Dubuffet. *Lever de Lure aux Fantomes Fuente* (1951). Recuperada de: www.dubuffetfondation.com/oeuvre_set.htm.

Figura 89. Jean Dubuffet. *Affluence* (1961). Recuperada de: <http://u.jimdo.com/www52/o/s602dd2c818445f4c/img/i87e96557f5c7dd2f/1352866068/std/jean-dubuffet-affluence-1961-adagp-paris-and-dacs-london-2012.jpg>

Figura 90. Francis Bacon. *The screaming Pope (El papa que grita)* (1953). Recuperada de: <https://jaquealarte.files.wordpress.com/2013/03/francis-bacon-study-after-velazquen-portrait-of-pope-innocent-x-1953-large-1196308134.jpg>

Figura 91. Francis Bacon. *Seated Figure* (1960). Recuperada de: http://www.francis-bacon.com/blog/wp-content/uploads/2013/10/FBE186_Seated-Figure-1960-thb-smaller.jpg

Figura 92. Jackson Pollock. *One Number 31* (1950). Recuperada de: <http://www.jackson-pollock.org/images/paintings/one-number31.jpg>

Figura 93. Jackson Pollock. *The White Light* (1954). Recuperada de: <http://www.jackson-pollock.org/images/paintings/white-light.jpg>

Figura 94. Willem de Kooning. *Woman, I* (1959-52). Recuperada de: http://www.moma.org/collection_images/resized/837/w500h420/CRI_174837.jpg

Figura 95. Willem de Kooning. *Door to the River* (1960). Recuperada de: <http://www.visual-arts-cork.com/images-modern/kooning-river.jpg>

Figura 96. Antonio Saura. *Crucifixión 12* (1959). Recuperada de: <https://www.pinterest.com/olegfrolov/antonio-saura/>

Figura 97. Manuel Millares. *Tríptico* (1974). Recuperada de: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1359>

Figura 98. Luis Feito. *Composición* (1955). Recuperada de: Composición. http://cvc.cervantes.es/artes/brasilia/05_feito_composicion.htm

Figura 99. Martín Chirino. *Hierro forjado* (1960). Recuperada de: http://www.martinchirino.com/fotos/f_fIHpwj1gMB0loAtB.jpg

Figura 100. Manuel Millares. *Sin enmudecer II*. (1926-1972). Recuperada de: http://2.bp.blogspot.com/_jS6acR4wHfo/S8gPPJQXAgI/AAAAAAAAJXk/xEODQ4WVaRM/s400/Los+curas+seg%C3%BAAn+Millares.jpg

Figura 101. Santiago Sierra. *Los penetrados* (2008). Recuperada de: <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/santiago-sierra/>

Figura 102. Santiago Sierra. *NO, Global Tour* (desde julio de 2009). Recuperada de: <http://esferapublica.org/nfblog/santiago-sierra-como-decir-no/>

III. LOS CIMIENTOS DE LA ACTUALIDAD

Figura 103. Francisco Goya. *Perro semihundido*, (1819-1823). Recuperada de:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/38/Goya_Dog.jpg/230px-Goya_Dog.jpg.

Figura 104. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Goya*, (1963). Recuperada de: <http://adamar.org/ivepoca/files/images/ATALAYA2.jpg>.

Figura 105. Antonio Saura. *Retrato imaginario de Goya*, (1985). Recuperada de: <http://images.guggenheim-bilbao.es/src/uploads/2012/05/Saura-Retrato-imaginario.jpg>.

Figura 106. A. Saura. *Perro de Goya*, (1985). Recuperada de: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/b4/a7/1c/b4a71c514177ef4d934835cced3b161f.jpg>.

Figura 107. Francisco de Goya. *Perro semihundido*. Comparativa de dos fotografías realizadas respectivamente en blanco y negro, 1874, y en color, en la actualidad. La fotografía realizada por J.Laurent, hacia 1874, muestra el estado de la obra antes de ser trasladada del muro de la Quinta del Sordo. Se

puede observar un roquedal y unas posibles aves, a las que el perro dirige su mirada en la obra original previa a la restauración fotografiada en la segunda imagen. Recuperada de: <https://mirincondelabahia.files.wordpress.com/2012/05/goyaa1.jpg>.

Figura 108. Francisco de Goya. *Duelo a garrotazos* (1820-1823). Comparativa de dos fotografías realizadas respectivamente en blanco y negro, 1874, y en color, en la actualidad. Recuperada de:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Duelo_a_garrotazos_de_Goya_fotograf%C3%ADado_por_J._Laurent.jpg y

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Duelo_a_garrotazos.jpg.

Figura 109. Goya. *El entierro de la sardina* (1812-1819). Recuperada de: http://de.academic.ru/pictures/dewiki/70/Francisco_de_Goya_y_Lucientes_005.jpg

Figura 110. Goya. *El Aquelarre* (1823). Recuperada de: <http://www.blogodisea.com/wp-content/uploads/2011/10/El-aquelarre-goya-1798.jpg>

Figura 111. Goya. *Procesión de disciplinantes* (1776-1825). Recuperada de:

http://contentmuseos.gnoss.com/imagenes/Documentos/ImagenesSemanticas/3e4e7a20-c124-41b1-bc19-94d00a51fea0/419795c4-49a1-43de-b1dc-73da1b6e5d63_318.jpg

Figura 112. J.G. Solana. *Tertulia del café de Pombo* (1920). Recuperada de:

<http://catalogo.artium.org/sites/default/files/imagenes/artistas/GutierrezSolanaJose/gutierrezsolanajose011.jpg>

Figura 113. J. G. Solana. *Los disciplinantes* (1932). Recuperada de: [http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-GUfSMSRZNA0/USqbVwZVfGI/AAAAAAAAADFw/081EyVRDdW/s400/Jos%C3%A9+Guti%C3%A9rrez+Solana+-+Los+disciplinantes+1912.jpg)

[GUfSMSRZNA0/USqbVwZVfGI/AAAAAAAAADFw/081EyVRDdW/s400/Jos%C3%A9+Guti%C3%A9rrez+Solana+-+Los+disciplinantes+1912.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-GUfSMSRZNA0/USqbVwZVfGI/AAAAAAAAADFw/081EyVRDdW/s400/Jos%C3%A9+Guti%C3%A9rrez+Solana+-+Los+disciplinantes+1912.jpg)

Figura 114. J.G. Solana. *Máscaras* (1938). Recuperada de: [http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8BWTM9/\\$File/Jose-Gutierrez-Solana-M-scaras-1.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8BWTM9/$File/Jose-Gutierrez-Solana-M-scaras-1.JPG)

Figura 115. J. G. Solana. *Procesión* (1943). Recuperada de: <http://www.jdiezarnal.com/pintura/solanalaprocesion01.jpg>

Figura 116. Antonio Saura. *Foule* (1959-1960). Recuperada de: <http://www.antoniosaura.org/home.php?lng=ca&rub=2&ssrub=7&menu=10>

Figura 117. Antonio Saura. *Crucifixión* (1962). Recuperada de: <http://www.antoniosaura.org/home.php?lng=ca&rub=2&ssrub=7&menu=3>

Figura 118. Millares. *Curas* (1960/64). Recuperada de: http://fotos01.laprovincia.es/fotos/noticias/318x200/2010-04-16_IMG_2010-04-16_00:14:25_millares2.jpg

Figura 119. Millares. *Técnica mixta sobre arpillera* (1962). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AS10583.jpg>

Figura 120. Rafael Canogar. *Pintura* (1959). Recuperada de: <http://www.rafaelcanogar.com/static/img/obras/1959-075.jpg>

Figura 121. Rafael Canogar. *Sieteculos* (1960). Recuperada de: <http://catalogo.rafaelcanogar.com/Obras/Normal/1960-056.jpg>

Figura 122. Luis Feito. *Pintura* (1959). Recuperada de: <http://fotos00.lne.es/2013/01/21/318x200/luis-feito.jpg>

Figura 123. Luis Feito. *Pintura* (1960). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00426.jpg>

Figura 124. Juana Francés. *Sin título* (1958). Recuperada de: <http://klandestinos.mekoart.net/grupos/paso/blog/005.gif>

Figura 125. Juana Francés. *Algaiat* (1960). Recuperada de: <http://www.aacadigital.com/userfiles/image/revista1/9algaiatpeque.jpg>

Figura 126. Manuel Rivera. *Composición sobre elementos ascendentes* (1958). Recuperada de: <http://fundacionhelgadealvear.es/wp-content/uploads/2011/08/2.jpg>

Figura 127. Antonio Suarez. *Sin título* (1957). Recuperada de: <http://klandestinos.mekoart.net/grupos/paso/blog/004.gif>

Figura 128. Martín Chirino. *Composiciones informalistas* (1957/58). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/thumbnail/public/obras/AD02337.jpg?itok=JcZnChG7>

Figura 129. Pablo Serrano. *Presencia de una ausencia* (1959). Recuperada de: <http://4.bp.blogspot.com/-pT5hm-HRgWk/TmHlsM4Fxml/AAAAAABByw/3Xnuf5jSDBo/s1600/Ensayo.+Quema+del+Objeto.+Presencia+de+una+ausencia%252C+1959%252C+de+Pablo+Serrano.Foto+en+el+Museo+IAACC..jpg>

Figura 130. Manuel Viola. *La saeta* (1958). Recuperada de: <https://arteycoleccionismo.files.wordpress.com/2011/05/la-saeta-obra-de-manuel-viola-1958.jpeg>

Figura 131. Luis Buñuel. *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932). Recuperada de: <https://miradadelince.files.wordpress.com/2008/10/6677ahurdes1.jpg>

Figura 132. Nacho Criado. *No es la voz que clama en el desierto* (1990). Recuperada de: [http://dardonews.com/dardonews/sites/default/files/images/noticias/la-obra-de-nacho-criado-vuelve-al-palacio-de-cristal-tras-su-muerte-01\\$599x0.jpg?1336382032](http://dardonews.com/dardonews/sites/default/files/images/noticias/la-obra-de-nacho-criado-vuelve-al-palacio-de-cristal-tras-su-muerte-01$599x0.jpg?1336382032)

Figura 133. Antonio Saura. *Crucifixión* (1963). Recuperada de: <http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/cuadros/minis/cruz4.jpg>

Figura 134. Javier Morras. *Instalación retirada* (1972). Encuentros de Pamplona. Recuperada de: *Los Encuentros de Pamplona, 25 años después* (p.41). Centro de documentación MNCARS, 1997. [Cat. Exp.].

Figura 135. Manuel Millares. *Homúnculo* (1961). Recuperada de: http://www.pintoresgallegos.com/actualidad_arte/millares_01.jpg

Figura 136. Javier Morrás. *Obra-sustitución* (1972). Recuperada de: Los Encuentros de Pamplona, 25 años después (p.41). Centro de documentación MNCARS, 1997. [Cat. Exp.].

Figura 137. Antonio Saura. *Foule* (1959). Recuperada de: <https://lh5.googleusercontent.com/-IHmDOK2Ddki/U9QuvRNv16I/AAAAAAAAAF0/NAmTxYaig9o/s630-fcrop64=1,00000000ba50ffff/Antonio%2BSaura%2B-%2BFoule%2B1959.JPG>

Figura 138. Antonio Saura. *La grande foule* (1963). Recuperada de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AS07717.jpg>

Figura 139. Manuel Millares. *Composición* (1956). Recuperada de:
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/foto_vertical_normal/public/obras/AS01223.jpg?itok=ot4nfdlZ

Figura 140. Manuel Millares. *Cuadro nº 2* (1957). Recuperada de: <http://recursos.march.es/web/exposiciones/coleccion/obras-de-una-coleccion/otras/medianas/millares1.jpg>

Figura 141. Miquel Navarro. *Ciudad* (2009). Recuperada de: http://www.arteinformado.com/documentos/eventos/02/27377/Miquel_Navarro.jpg

Figura 142. Antoni Tàpies. *Forma negra sobre quadrat gris* (1960). Recuperada de: <http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/arton698.jpg>

Figura 143. Antoni Tàpies. *Paper encolat damunt cartó* (1960). Recuperada de:
https://d1ycxz9plii3tb.cloudfront.net/additional_images/5299c2f5cd530e005100005f/large.jpg

Figura 144. Valcarcel Medina, I. Museo de la Ruina (1986). Recuperada de: <http://fxysudoble.com/es/tesauro/i/isidoro-valcarcel-medina/> [2013, 10 diciembre]

Figura 145. Mapa general de la investigación. “1969 -...HIPÓTESIS DE RUPTURA PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL”. Recuperada de: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_01.pdf

Figura 146. Búsqueda en google. “*Conceptualismo español*”. Recuperada de:
https://www.google.es/search?q=conceptualismo+espa%C3%B1ol&source=inms&tbm=isch&sa=X&ei=DSEYVaSIL4_jar-3gPgG&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=946&bih=946 [2014, 5 de marzo].

Figura 147. Búsqueda en google. “Arte conceptual español”. Recuperada de:

https://www.google.es/search?q=conceptualismo+espa%C3%B1ol&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=DSEYVaSIL4_jar-3gPgG&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=946&bih=946#tbm=isch&q=arte+conceptual+espa%C3%B1ol [2014, 5 de marzo].

Figura 148. Búsqueda en google. “Conceptualismos en España”. Recuperada de:

https://www.google.es/search?q=conceptualismo+espa%C3%B1ol&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=DSEYVaSIL4_jar-3gPgG&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=946&bih=946#tbm=isch&q=conceptualismos+en+Espa%C3%B1a [2014, 5 de marzo].

Figura 149. Búsqueda en google. “Informalismo español”. Recuperada de:

https://www.google.es/search?q=conceptualismo+espa%C3%B1ol&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=DSEYVaSIL4_jar-3gPgG&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=946&bih=946#tbm=isch&q=informalismo+espa%C3%B1ol [2014, 5 de marzo].

Figura 150. Búsqueda en google. “Grupo El Paso”. Recuperada de:

https://www.google.es/search?q=conceptualismo+espa%C3%B1ol&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=DSEYVaSIL4_jar-3gPgG&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=946&bih=946#tbm=isch&q=grupo+El+Paso [2014, 5 de marzo].

Figura 151. Nueva búsqueda en google. “Conceptualismos en España”. Recuperada de:

https://www.google.es/search?q=conceptualismos+en+Espa%C3%B1a&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=aiQYVb29E9faaoDAgoAE&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=946&bih=905

Figura 152. *Isidoro Valcárcel Medina*. Foto: Claudio Álvarez (2007). Recuperada de:

http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html

Figura 153. *Nacho Criado*. Foto: Sergio Enríquez (2006). Recuperada de: <http://www.elcultural.es/revista/arte/Nacho-Criado/19216>

Figura 154. *Luis Muro, Antonio Saura, Fernando Zóbel, Ben Cabrera, Rocío Urquijo y Bonifacio en la Plaza Mayor de Cuenca*. Años setenta. Recuperada de: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=974>

Figura 155. Tino Calabuig y M.A. Cándor (1975). *La ciudad es nuestra* (fotograma). Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=RxpFxtQXLs>

Figura 156. *Alberto Corazón*. Foto por Gorka Lejarcegi (2013). Recuperada de:

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366828324_624511.html

Figura 157. Julián Díaz Sánchez. *Tesis Doctoral* (1999). Recuperada de:

http://books.google.es/books/about/La_oficializacion_de_la_vanguardia_artis.html?id=yNsqNMbNUSAC&redir_esc=y

Figura 158. Nacho Criado. *De trampas y mentiras*. 1999. Recuperada de: <http://www.neo2.es/blog/2012/05/nacho-criado-en-el-reina-sofia/>

Figura 159. Juan Muñoz. *Una habitación donde siempre llueve* (1992). Recuperada de:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Munoz_Barcelona_1.08_243_a.jpg

Figura 160. Figura 160. Cristina Iglesias. *Untitled (Díptico XXI)* (2005). Recuperada de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/iglesias-untitled-diptico-xxi-t12142>

Figura 161. Cristina Iglesias. *Sin título (Pasillo Vegetal II)* (2008). Recuperada de:

<http://es.globedia.com/museo-reina-sofia-retrospectiva-cristina-iglesias>

Figura 162. Jaume Plensa (2009), *In the Midst of Dreams*.

Disponible en: http://www.galerielelong.com/exhibition_works/466

Figura 163. Juan Uslé. *Bilingual* (1998-9). Recuperada de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/usle-bilingual-t12276>

Figura 164. Pello Irazu. *Sin título (The Adversary)* (1994). Recuperada de: <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0279/BastardoenBaniland;jsessionid=64AD65BFFB7736AC80471E7BC94A79BA>

VIII

ONOMÁSTICA POR CAPÍTULOS

PRÓLOGO

Checa Cremades, 30

Cómo y Qué Investigar En Historia Del Arte. Una Crítica Parcial De La Historiografía Del Arte Española, 30

Con bursiones, 25

conceptual, 18, 19, 26, 29

Dentro de dentro, 22

El bosque de Mirto, 23

El Lenguaje Artístico, 30

Gonzalo Borrás, 30

Gota agota, 26, 27

Guía Para El Estudio De La Historia Del Arte, 30

Hay una esquina en mi tiempo, 21

informalismo matérico, 19, 26

José Manuel Gayoso Vázquez, 18

Juan Fernando de la Iglesia, 18

La entrada al bosque de Mirto, 23, 24

Latinoamérica, 30

Madrid, 19, 21, 30

Nacho Criado, 26

Pan con pan, 28, 29

Paso, 17, 18

Punto de vista, 29

Universidad Complutense de Madrid, 19

Valeriano Bozal, 30

.

INTRODUCCIÓN

América, 37, 56
América Latina, 37
Andalucía, 37
Ángeles Alemán Gómez, 40
Art conceptual del sur, 44
Barbero y Vigil, 55
Barcelona, 40, 44
Bridgman, 54
Camilo José Cela, 41
Cartas de El Paso, 41
Conceptual Art Historiography in Spain, 36
conceptualismo, 35, 37, 41, 43, 45, 50, 56
Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 36
conceptualistas, 35
Del arte objetual al arte de concepto, 36
Del fotoconceptualismo al fototableau, 42
Desacuerdos, 37
El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta, 41
El informalismo español fuera de España, 38
El Paso Papeles de son Armadans, 41
España, 34, 35, 38, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 52
Español, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 45, 48, 49
españoles, 35, 45, 50
Europa, 46, 56
Fluxus, 50
Fuera de formato, 43
Guipúzcoa, 37

Hans-Georg Gádamer, 55
informalismo, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 45, 48, 49, 51
Jesús Carrillo, 36
Juan Albarrán Diego, 42
Juan Ángel López Manzanares, 39
Juan Vicente Aliaga Espert, 41
Julian Díaz Sánchez, 39
La “oficialización” de la vanguardia artística en la postguerra española, 39
La relación entre la escritura y la pintura en la obra de **Manolo Millares**, 40
Las corrientes informalistas en León, 40
Les poétiques pobres, efímeres i conceptuals a Catalunya, 44
Madrid, 38, 39, 43, 50
Madrid antes de “**El Paso**”, 39
Marcelo Expósito, 38
Menéndez Pelayo, 52
Michelle Vergniolle Delalle, 46
Millares, 41
Mónica Gutiérrez Serna, 43
operacionalismo, 54
Paso, 33, 35, 39, 44, 46, 48, 49, 50
Pilar Parcerisas, 37, 44, 46
Rosa María Olmos Criado, 40
Salvador Victoria Marz, 38
Sao Paulo, 39
Schlosser, 52
Simón Marchán, 36
Venecia, 35, 39

CONTEXTO: DE LA ALPARGATA AL SEISCIENTOS

Acción Española, 70
Álvarez-Casado, 65
América, 69
Americanos, 87
Antoni Tàpies, 77
Antonio Saura, 82
Arbor, 71
Art in America, 73
Art International, 73
arte cinético, 79
Arte Povera, 79
Artforum, 73
Barcelona, 81
Barroco, 79
boletín de la Real Academia de Bellas Artes, 67
Cartas de El Paso, 59
Cartel de las artes, 67
catalán, 85, 86
Cataluña, 73, 79, 86
Clavileño, 71
Combalía, 73, 86
conceptualismo, 76, 79, 86, 87
conceptualismos, 64, 87
Constructivista, 82
Cruz y Raya, 70
Cubista, 82
Dadaísta, 82
Dau al Set, 82, 83
David Andrew Bell, 58
Dos décadas de cultura artística en el franquismo, 69
El Escorial, 71

Elías Díaz, 69
Equipo 57, 57
España, 58, 59, 70, 71, 77, 79, 80, 82, 86, 87
Española, 57, 59, 64, 66, 73, 87, 81
Esther Ferrer, 73
Europa, 58, 66, 69, 71, 72, 75, 77, 79, 81, 86
Europea, 69, 81
Europeos, 87
Feito, 82
Florentino Pérez Embid, 64
Franco, 57, 77, 78
Futurista, 82
geometrismo, 80
Granada, 69
Granollers, 86
Guacamole Project., 62
informalismo, 79, 81, 83, 85, 86
Isabel Cajide, 82
Isidoro Valcárcel Medina, 87
Joan Joseph Tharrats, 82
Josep Guinovart, 82
Juan Eduardo Cirlot, 80
Juan Peralta Berríos, 76
Madrid, 71, 79, 81, 82, 84, 87
Madrid el arte de los 60, 82
México, 62
Millares, 82, 84
mística castellana, 79
Modest Cuixart, 82
Nacho Criado, 73, 87
Neoplasticista, 82

Norteamérica, 72, 75
Nuestro Tiempo, 71
Pamplona, 86
Papeles de Son Armadans, 59
París, 72, 80
Parpalló, 83
Paso, 57, 59, 63, 66, 68, 69, 71, 79, 81, 82, 83, 84, 85
Pilar Parcerisas, 83
Pop, 80
Rafael Canogar, 82
Ramón Tío Bellido, 84
realismo, 80
Realista, 82

Revista de Estudios Políticos, 71
Revista de Occidente, 70
Revista Nacional de Arquitectura, 67
revista Occidente, 67
Romanticismo, 79
Simón Marchán, 83
Spencer Tunick, 62
surrealismo, 81
Surrealista, 82
vanguardias, 61, 76, 82
Victoria Combalía Dexeus, 73
Zaj, 63, 73
Zaragoza, 83

I. INFORMALISMO EN ESPAÑA, INFORMALISMO ESPAÑOL

Abad, 123, 157
abstracción geométrica, 93
abstracto, 93, 152, 154, 156
abstracto informal, 93
Adolfo Vázquez Roca, 99
Alberto Corazón, 157, 159, 161, 162
Alenxandre Cirici, 100
América, 119, 124, 181, 185
América Latina, 124
Amnesia y Desacuerdos, 173
Ana Mendieta, 123
Andrés Bretón, 90
Ángel Crespo, 117
Angels Ribé, 129, 131, 132
Anna María Guash, 166

Antonio Tàpies, 102
archivo F.X., 140
Arquitecturas prematuras, 123
Arte Conceptual, 99, 100, 157, 164
Arte Conceptual español, 100
Arte Conceptual Internacional, 100
arte nuevo, 101
Asturias, 174, 175
Ayllón, 170
Barcelona, 148, 157, 172, 173, 174, 175, 181, 185
Benito, 157
Brossa, 172
Camilo José Cela, 143
Canogar, 105, 132, 133
Carles Pujol, 133, 135, 136

Cataluña, 163, 174
 Chirino, 90, 105, 170, 183, 185
 Cirlot, 147, 172
 conceptual, 89, 99, 100, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 118, 119, 120, 122, 124, 133, 136, 137, 142, 148, 154, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 166, 167, 169, 171
 conceptual español, 100, 108, 113, 116, 119
 conceptuales, 91, 93, 111, 113, 115, 117, 118, 124, 128, 136, 137, 149, 158, 161, 163, 164, 166, 170, 173
Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en, 137, 157
 conceptualistas, 89, 93, 142
 Concha Jerez, 157
 Costus, 110
 Dau al Set, 120, 172
 Edmon Vallès, 175
 Edurne, 170
El Paso después de El Paso, 169
 Elvireta Escobio, 94
 Equipo 57, 93, 167
 Equipo Córdoba, 93
 Equipo Crónica, 93
 España, 90, 93, 98, 101, 102, 108, 113, 128, 137, 141, 142, 147, 149, 152, 157, 165, 178, 179, 183
 español, 95, 96, 98, 101, 103, 104, 105, 107, 116, 150, 151, 155, 161, 171, 179, 185
 española, 94, 95, 102, 112, 115, 142, 150, 151, 153, 176, 178, 184
 Estados Unidos, 185
 Estampa Popular, 93
 Esther Ferrer, 114, 115, 157, 160
 Esther Torrego, 157
 Eugenio d'Ors, 101
 Europa, 108, 119, 179, 181
 exposición "Fuera de Formato", 165
 Feito, 105
 Fernando Huici, 95
 Fluxus, 171
 formales, 104, 113, 115, 118, 122, 158
Foule, 143, 144, 146
 Francesc Abad, 122
 Francia, 178, 180, 181, 183, 185
 Franco, 164, 176
 Giulio Carlo Argan, 115
 Goya, 113, 178
 Granollers, 92, 164
 Greco, 170, 171
 Grup de Treball, 98, 157, 163
 Grupo Espacio, 93
 Grupo Hondo, 93
 Grupo Parpalló, 93
 Heidegger, 138
 Hispanoamericana, 150
Historia de la Crítica del Arte, 102
 informalismo, 93, 95, 98, 104, 105, 116, 118, 122, 147, 153, 155, 161, 164, 167, 169, 171, 179
 informalistas, 89, 94, 116, 118, 124, 138, 142, 147
 Isidoro Valcárcel Medina, 91, 92, 123, 137, 140, 141, 142, 157, 169
 Jaume Vicens Vives, 175
 Javier Tusell, 90, 182
 Jesús Carrillo Castillo, 165, 173, 177
 Joan Brossa, 103
 Joaquim Dols, 100
 Jordi Benito, 125, 127, 128
 José Ayllón, 101, 105
 José Díaz Cuyás, 141
 José Luis Alexanco, 144, 145
 Josep Benet, Maurici Serrahima, 175
 Juan Albarrán Diego, 110
 Juan Antonio Gaya Nuño, 102
 Juan Eduardo Cirlot, 105, 154

Juan Hidalgo, 114, 171, 173, 174
Juan Manuel Bonet, 169
Juana Francés, 105, 182
Julián Díaz Sánchez, 106, 154
La torre de los suicidas, 123
Latinoamérica, 180
Lisboa, 128, 170
lo permeable del gesto, 123
Lourdes Castro, 171
Luis de Pablo, 144, 145
Luis Feito, 133, 134, 136, 139
Luis Muro, 157
Madrid, 103, 137, 142, 145, 148, 153, 161, 163, 164, 165, 167, 170, 172, 173, 175, 176, 181
madrileño, 100, 113, 120, 148, 156, 157, 179
Manolo Millares, 90, 96, 159
Manual del Arte Español, 182
Manuel Abril, 101
Manuel Conde, 101, 105
Manuel J. Borja-Villel, 108
Manuel Millares, 105
Manuel Sánchez Oms, 97, 104
Manuel Viola, 105
Martín Chirino, 90, 105, 114, 182
matérica, 122, 158, 166, 169
Maurizio Lazzarato, 108
Mercader, 157
Miguel Cabañas Bravo, 178, 179
Millares, 101, 107, 125, 126, 128, 169, 170, 171, 183
mínimal, 167
Miren Vadillo Eguino, 95, 142
Mónica Gutiérrez, 142
Muntadas, 158
Nacho Criado, 91, 92, 114, 115, 123, 137, 142, 157, 165
noucentisme, 101

Novel.a, 102
Nueva York, 146, 185
Nuria Enguita, 140
Pablo Serrano, 105, 160, 169, 182
País Vasco, 174
Pamplona, 92, 95, 96, 108, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 156, 157, 163, 164, 169
Papeles de Son Armadans, 37, 105, 143
París, 146, 164, 171, 182, 185
Pasaje en piscis, 165
Paso, 89, 91, 92, 95, 96, 101, 102, 104, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 124, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 147, 148, 154, 155, 156, 158, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 176, 177, 178, 182, 184
Paula Barreiro López, 93
Paz Muro, 157, 160
Pedro G. Romero, 140
Pere Noguera, 120, 121, 122, 123
Picasso, 113, 178
Pilar Parcerisas, 100, 137, 142, 148, 157, 163
Plaza Mayor, Análisis de un espacio, 161
Portabella, 158
Portugal, 178
postinformalistas, 118
póvera, 167
pre-conceptual español, 109
Rafael Canogar, 129, 132, 184
Rafael Tasis, 175
René Bertholo, 171
Restany, 115
revista Kwy, 171
Ribé, 130, 132, 133
Rivera. Véase
Salvador Millet, 175
Santander, 152, 153

Santiago Nadal, 175
Santiago Rodríguez Santerbás, 146
Santillana del Mar, 107
Santos, 158
Saura, 101, 103, 104, 105, 107, 120, 122, 124, 143, 144, 159, 168, 170, 181, 183
Silla y ropa, 122
Simón Marchán, 100, 143, 161
Soledad interrumpida, 143, 144, 146
Spuren, 122
Tàpies, 116, 120, 121, 122, 124, 156, 163, 181
Tharrats, 172
Tino Calabuig, 157
Tomás Llorens, 153
Tomás Seral y Casas, 103

Toulouse, 180
tradición matérica, 98
Trois visions de Francisco Quevedo, 103
uniformismo, 138
Untitled (Silueta), 123
Valeriano Bozal, 100, 153
Venecia, 150, 151, 182
Venturi, 102
Vicente Aguilera Cerni, 93, 105
Victoria Combalía, 100, 142
Viola, 105
Walter Marchetti, 114, 128, 174
Westerdahl, 107
Zaj, 93, 96, 97, 115, 123, 128, 157, 170, 171, 173

II. APROPIACIÓN Y DEMOCRACIA

¿Es la memoria una estrategia del tiempo?, 214, 215
Accions, 214, 215
Alexandre Cirici, 201
América, 240, 242, 243
Antonio Suárez, 196, 197
Art&Lenguage, 213
arte conceptual, 198, 210, 211, 214, 217, 218, 221, 245, 246
arte objetual, 247
Arte Vivo, 259, 260
Ayllón, 220, 233
Barcelona, 201, 203, 205, 207, 208, 221, 225, 226, 236
Carles Santos, 203
Cartas de El Paso, 219

Cataluña, 199, 204, 207, 213, 217, 242, 243, 258
Catalunya, 203
Catherine Millet, 211, 212, 213
Cirici, 269
conceptual español, 217, 246, 249
conceptuales, 194, 198, 207, 210, 211, 212, 216, 219, 225, 235, 239, 243, 246, 248, 249, 250, 255, 256, 260, 263
conceptualismo, 187, 220, 236, 239, 244, 245, 247
Conceptualismos, 238
conceptualistas, 198, 228, 234
Damián González, 260
Dau al Set, 224, 259, 260
De la obra al autor, 197

Dubuffet, 239, 240
El caballero de la mano en el pecho, 225, 226
El Guernica, 256
Conceptual, 203
España, 188, 198, 205, 206, 217, 218, 221, 225, 233, 236, 237, 242, 243, 245, 256, 258
española, 212, 225, 248, 255
Esther Ferrer, 225
estructuras tubulares, 190, 191, 201
Europa, 205, 239, 242, 243
existencialismo, 196, 207, 237, 242
exposición *Recorreguts*, 201
Ferrer, 226, 230, 234, 263, 269
formales, 187, 193, 196, 197, 211, 215, 217, 218, 221, 222, 232, 235, 260
Francesc Abad, 215, 226, 227, 228
Francis Bacon, 239, 240
Frank Popper, 213
Gabriel García Márquez, 206
Giacometti, 239
Granollers, 199, 201
Grup de Treball, 198, 202, 203, 207, 209, 212, 216
grupo Zaj, 199, 257
informalismo, 187, 196, 220, 237, 238, 242, 243, 246, 248, 253
informalista, 194, 196, 227, 238
informalistas, 195, 198, 199, 207, 218, 224, 225, 255, 256, 263, 268, 274
Isidoro Valcárcel Medina, 189, 191, 201, 232, 235, 263, 266, 267, 269
Jackson Pollock, 239, 241
Jean Fautrier, 239
Jesús Carrillo Castillo, 251, 254, 256
Joan Brossa, 206, 207
Joan Miró, 206, 207
Jorge Luis Marzo, 236
José Díaz Cuyas, 190, 198

José M^a Ayllón, 219
Juan Hidalgo, 225, 226, 234, 257
Juan Manuel Bonet, 220
Juana Francés, 193, 194, 195, 196, 197, 232
Kerstin Hamann, 205
land art, 273
las Cartas, 219, 259, 260
Laurence Toussaint, 220
Lenin, 213
Lisboa, 188
Luis Feito, 232, 261, 262
Luis Permanyer, 270
Madrid, 188, 201, 205, 207, 208, 213, 217, 225, 233, 236, 243, 256, 260
Mallorca, 218, 221
Manuel Conde, 232, 233
Manuel Rivera, 196, 197
María Pilar Sancet Bueno, 196
Martín Chirino, 262
Millares, 199, 209, 219, 233, 234, 235, 262, 265, 269
mínimal, 247
Nacho Criado, 200, 201, 214, 215, 235, 263, 269
Natalia Molinos, 194, 195
Neon de Suro, 219, 221, 228, 235, 258
Oscar J. Martín, 260
Pablo Serrano, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 233
Pamplona, 191, 193, 201
París, 218, 244
Parpalló, 259
Paso, 187, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 207, 208, 209, 212, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 238, 243, 247, 248, 249, 250, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 266, 267, 268, 270, 274
Pere Portabella, 203, 204, 208, 257
Pilar Parcerisas, 217, 238, 245, 258
pintura matérica, 212, 226

pinturas secuenciales, 190
Puig Antich, 206
quema del objeto nocturno, 188
Rafael Canogar, 233
Recorreguts, 202, 203
San Sebastián, 225
Santiago Sierra, 264, 265, 266, 267, 269, 270
Sara Gibiert, 219
Saura, 199, 209, 219, 225, 226, 230, 232, 233, 235, 261, 262, 268, 269, 270
Sergio Gálvez Biescas, 252
Silla con ropa, 227

Simón Marchán, 237, 238
Spuren, 227, 228
Steva Terrades, 219
Tàpies, 199, 206, 207, 210, 211, 216, 226, 227, 228, 244
Teruel, 188
Valcárcel, 189, 191, 193, 201, 232, 263, 266, 267, 269
Valeriano Bozal, 256
Victoria Combalía, 246, 248, 258
Volcán (Simulacro), 200, 201
Willen de Kooning, 239
Zaj, 257

III. LOS CIMIENTOS DE LA ACTUALIDAD

Adolfo Domínguez, 360
Adriana Lucía Mantilla, 308
Agatha Ruiz de la Prada, 360
Alberto Corazón, 276, 346, 347, 351, 352, 353, 358
Alfonso Mier, 309
Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español, 333
Alonso de Santos, 360
Ambientes, 304
Ana Rosetti, 360
Andreu Manresa, 363
Ángel Llorente Hernández, 303
Antoni Tàpies, 318, 322, 340
Antonio López, 363
Antonio Suárez, 278, 309
Arquitectura prematura, 331

arte conceptual español, 337, 340, 341
Barceló, 363, 366
Barcelona, 290, 315
Bernard Bessière, 359
Bienales, 306, 309, 323
Bilbao, 284
Calabuig, 350, 351
Camilo José Cela, 301
canciones de Alaska, 360
Caneja, 276
Canogar, 309
Cánovas, 288
Carlos Foradada, 285, 288
Carmen Laforet, 301
Carrillo, 286
Catalán, 318, 323, 327, 358, 360

catalanes, 323, 324, 327, 358
 Cataluña, 314, 317, 318, 324
 Cecilia Jiménez, 340
 Cessepe, 360
 Cirlot, 323, 330
 Clara Acebes, 354
 conceptual, 282, 285, 291, 296, 297, 304, 313, 315, 316, 322, 326, 329,
 333, 335, 337, 338, 340, 341, 342, 344, 346, 348, 349, 351, 352,
 355, 357, 358, 362, 365, 366
 conceptualismo español, 337, 341
 conceptualismos, 279, 304, 314, 335, 337, 340, 341, 360
Conceptualismos en España, 340
 conceptualistas, 323, 324
 Cristina Iglesias, 362, 363, 364, 365, 366, 367
 Cuenca, 347, 349, 354
 Cuixart, 309
 d'Ors, 297
 Damas, 319
De trampas y mentiras, 364
 Desacuerdos, 333, 368
Diario Metafísico, 317
 Diego Salcedo, 307
*Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del
 arte en el Estado español*, 333
 Dora García, 340
Duelo a garrotazos, 288, 289
 Eduardo Yentzen, 316, 318, 323
 el 98, 275
 El camí de dotze artistes catalans, 276
El Jarama, 301
 Encuentros de Pamplona, 310, 312
 España, 277, 278, 280, 286, 288, 289, 291, 294, 295, 300, 301, 303,
 304, 307, 310, 314, 315, 327, 334, 337, 338, 341, 344, 355, 356,
 359, 366
 España negra, 277, 290, 294, 303
España, Vanguardia artística y realidad social, 301, 303
 español, 275, 279, 291, 302, 309, 310, 327, 337, 338, 339, 340, 341,
 349, 355, 359, 362, 368, 370
 española, 275, 277, 278, 288, 290, 305, 354, 355, 359
 españoles, 278, 332, 333, 346, 352
 Esther Ferrer, 345, 361, 369
 Europa, 278, 280, 287, 290, 344, 349
European Art Today, 309
 reina Isabel, 288
 Feito, 281, 309
 Figuerola-Ferretti, 310
 Fina Miralles, 340
 Francisco Umbral, 360
 Gabriel Marcel, 317
 García Alix, 360
 Gargallo, 278
 Germán Labrador, 351
 Goya, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 295,
 296, 297, 299, 301, 304
 Grup de Treball, 315
 Grupo de Madrid, 315
 Gustavo de Maeztu, 276
 hermanos Hernández, 363
 informalismo, 276, 281, 299, 302, 310, 315, 316, 317, 323, 325, 330,
 339, 340, 341, 344, 345, 355, 360, 366
 informalismo español, 303, 337
 informalista, 275, 318
 informalistas, 276, 300, 310, 313, 318, 326, 332
 Isidoro Valcárcel Medina, 326, 345
 Jacques Maritain, 317
 Jaume Plensa, 366, 367
 Javier de Juan, 360
 Javier Noya, 278, 281, 288, 300, 301
 Javier Tusell, 276, 281
 Jean-Paul Sartre, 317

Jesús Carrillo, 286, 335, 340, 361
José Ignacio Gómez Álvarez, 290
José Miguel Cabañas Bravo, 307
Juan Benet, 301
Juan Laurent Minier, 288
Juan Manuel Bonet, 275
Juan Muñoz, 362, 363, 364, 365, 366
Juan Uslé, 366, 367
Juana Francés, 298, 362
Julián Díaz, 294, 303, 324, 357
Julio González, 278
La Ciudad es Nuestra., 350
La Colmena, 301
La España negra, 289
La tesis de Nancy, 301
Lara Almarcegui, 340
Las Hurdes, tierra sin pan, 301, 302
Las pinturas negras, 282
Londres, 364
los carnavales de Solana, 297
Los nuevos comportamientos artísticos, 314
Lucio Muñoz, 309
Lucy Lippard, 342
Lugares, 304
Luis Buñuel, 301, 302, 349, 350
Luis Feito, 278, 280, 298
Luis Martínez Muro, 346, 347, 348
Luis Martín-Santos, 301
Luis Marzo, 295
Madrid, 281, 283, 289, 313, 314, 315, 324, 346, 349, 358, 360
madrileña, 286, 326
madrileñas, 350
Madrileño, 358
Manolo Rivera, 309
Manuel Sánchez Camargo, 309

Marcelo Expósito, 333
Mariscal, 360
Martín Chirino, 277, 300
Miguel Ángel Cándor, 350
Miguel Cabañas, 307, 309
Miguel de Unamuno, 317
Millares, 296, 297, 309, 311, 312, 316, 317, 319, 321, 324, 326, 340
minimalismo, 329, 330, 348
Minneapolis, 309
Miquel Barceló, 363
Miquel Navarro, 320, 321
Moreno Galván, 276
Multitudes, 319
Murcia, 324
Museo de la Ruina, 331
Museo del Prado, 289
Nacho Criado, 291, 303, 304, 305, 314, 324, 326, 340, 345, 346, 348, 351, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 369
Nada, 301, 332
Navarra, 340
nihilismo, 322, 324, 330, 345
No es la voz que clama en el desierto, 304, 305
Noya, 278, 280
Ortega y Gasset, 317
Ouka Lele, 360
Pablo Serrano, 299, 300, 340, 362, 366
Palencia, 276
palimpsesto del perro hundido, 282
París, 309, 363
Paso, 275, 276, 280, 282, 290, 295, 297, 299, 301, 304, 307, 308, 310, 313, 314, 317, 318, 322, 324, 326, 327, 332, 334, 335, 337, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 366, 368, 369
Paula Barrero López, 303
Pavía, 288

Pedro Almodóvar, 360
Pedro G. Romero, 331
Pello Irazu, 366, 367
Pérez Villalta, 360
Perro semihundido, 283, 287
Pierre Restany, 276
Pilar Parcerisas, 313, 324, 327, 340, 358
pintura matérica, 361, 368
pinturas negras, 286
Presencia de una ausencia, 299, 300
príncipe Alfonso, 288
Rafael Canogar, 277, 297
Rafael Sánchez Ferlosio, 301
Raines Michael Mason, 285
Ramón Gómez de la Serna, 276
Ramón J. Sender, 301
Réquiem por un campesino español, 301
Retrato imaginario de, 283, 284
Retratos imaginarios, 319
Salvador Martínez Cubells, 288
Santiago Sierra, 362, 363
Saura, 282, 283, 284, 296, 309, 311, 312, 316, 317, 319, 326, 329, 340, 349, 354
serie del perro de Goya, 319
Simón Marchán Fiz, 314, 353, 358
Solana, 276, 277, 289, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 299, 301

Sudarios, 319
surrealismo, 282, 301, 349
Sybilla, 360
Sylvia Juliana Suárez, 342, 343
Tàpies, 303, 309, 316, 317, 318, 321, 323, 324, 326, 329
Tharrats, 309
Tiempo de Silencio, 301
Tino Calabuig, 346, 347, 349, 350, 358, 369
Trece pintores españoles actuales, 309
Una habitación donde siempre llueve, 364, 365
uniformismo, 330
Untitled (Díptico XXI), 364
Valcárcel, 291, 304, 316, 323, 324, 326, 327, 329, 330, 332, 340, 345, 346, 348, 351, 369
Vallecas, 276
Velázquez, 277
Venecia, 278, 301, 303
Vicente Aguilera Cerni, 344, 358
Vicente Vela, 309
Viola, 299, 300, 309, 340
Volverás a Región, 301
Wolf Vostell, 326
Zaj, 313
Zaragoza, 285
Zurbarán, 277

CONCLUSIONES

América, 373, 378, 380
Barcelona, 379, 381

catalán, 380
Cataluña, 378, 381

conceptuales, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383
conceptualismo, 375, 379
España, 371, 372, 373, 374, 377, 378, 379, 384
español, 371, 374, 375, 376, 377, 379, 383
Europa, 373, 380
europeo, 378
informalismo, 375, 377, 378, 379
informalismo español, 375
informalismo matérico, 378
informalista, 374

Isidoro Valcárcel Medina, 382
Madrid, 372, 374, 378, 379, 381
madrileña, 380
madrileño, 380, 381, 383
Nacho Criado, 382
París, 378
Paso, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383
sudamericanos, 377
Tàpies, 378

