

La vanguardia a debate, el debate de la vanguardia

Paula Barreiro López

La vanguardia fue uno de los campos de combate más evidentes de Equipo Comunicación. Siguiendo un camino ya abierto por la crítica militante, este participó en la rehabilitación del propio término *vanguardia* con el fin de desarticular el modelo y retórica oficial del «relato trágico» inherente en el arte *moderno* [español] (Díaz Sánchez 2000 y 2013). Frente al existencialismo individualista y místico, auspiciado por el propio régimen, reactivar el concepto de vanguardia permitía apoyar la producción colectiva, a la vez que la participación social y el compromiso político (Barreiro López 2014). Desde Comunicación, el interés por la vanguardia tuvo unos tintes específicos que respondían al propio proyecto editorial definido, por Simón Marchán Fiz, como una tentativa de trasladar «al ámbito de las ciencias artísticas el aperturismo de Ciencia Nueva en las ciencias sociales» (Marchán en Corbeira y Expósito 2004, 141). Al mismo tiempo que el colectivo daba sus primeros pasos, Moreno Galván acuñaba el término «segunda vanguardia» para definir las prácticas artísticas desarrolladas en España desde los tiempos del informalismo y reconocía su actualidad y reclamo para el debate estético del tardofranquismo (Moreno Galván 1969).

Comunicación contaba con miembros cercanos a Moreno Galván, como el propio Valeriano Bozal, que coincidían en la necesidad de recuperar dicho el concepto. No obstante, para el colectivo de editores e intelectuales antifranquistas, el *modus operandi* era diferente. Si Moreno reactivaba el término vanguardia, como término específico para hacer referencia a las nuevas prácticas artísticas, Comunicación lo realizaba desde una práctica forense: exhu-

Cómo citar: Barreiro López, Paula. 2026. «La vanguardia a debate, el debate de la vanguardia». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 105-121. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.06>

mando manifiestos, documentos y fuentes de la vanguardia histórica para dar a conocer y debatir, pero también conciliar, en un proyecto más amplio, vanguardia artística y vanguardia política. Y es por esto que, si bien la vanguardia fue central para Comunicación, su interés fue parcial y específico, centrándose en movimientos que, por su ejemplaridad, podían ser de utilidad para el contexto español del momento.

1. Mirar a Rusia

Comunicación realizó una relectura interesada de los movimientos de los años veinte como base de apoyo a las prácticas y debates en los que estaba inmiscuido el propio equipo de intelectuales. Fue la Rusia revolucionaria la que centralizó la atención [Figura 14]. Numerosas traducciones retomaban los acalorados debates posteriores a 1917 en las artes plásticas, la arquitectura, el teatro y la literatura. El catálogo editorial, de hecho, publicó, por primera vez en España, antologías de movimientos hasta el momento desconocidos. A partir de una puesta al día conceptual, estética y política Comunicación lanzaba una mirada hacia atrás, dirigida a los movimientos artísticos de los años veinte, buscando vincular la primera y la segunda vanguardia.

Este interés por reactivar una vanguardia específica conectaba con un proyecto utópico y de izquierdas anterior, como era el movimiento de Arte Normativo. Si bien, como explicaba años después el artista Juan Cuenca, Equipo 57 recordaba «de alguna manera la tradición de izquierdas del constructivismo ruso» (Cereceda 2015), las bases teóricas de dicho movimiento, muy parcialmente conocidas a inicios de los sesenta, no llegaron a explorarse con detalle hasta la década siguiente en el enclave de Equipo Comunicación. Y aunque el constructivismo había sido frecuentemente citado como referente directo, tanto por parte de los críticos asociados al normativismo, como por los artistas, el conocimiento concreto sobre el movimiento era parcial y coyuntural (Barreiro López 2006). Parcial, puesto que los ejemplos englobados en el concepto «constructivismo» se referían casi exclusivamente a las figuras de Antoine Pevsner y Naum Gabo, quienes acabaron por personificar la vanguardia soviética en Occidente a partir de su exilio en Europa y los Estados Unidos. Coyuntural, puesto que estas lecturas se encontraban mediatizadas por la desactivación política del movimiento, dentro del marco de la geopolítica de la Guerra Fría (Buchloh 2004).

Comunicación –ya desde otro momento histórico, más de una década más tarde– planteaba romper estas convenciones, yendo por primera vez a las



Figura 14. Cartel *Comunicación*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

fuentes de los artistas constructivistas, con libros que mostraban la ruptura con el modelo artístico burgués (y el abandono de la pintura de caballete) y con una visión plural que tocaba transversalmente todas las artes visuales, el diseño, la arquitectura, el urbanismo, el teatro y la filosofía. Pasar revista a las publicaciones asociadas a la Rusia postrevolucionaria realizadas por Comunicación pone de manifiesto el interés por recuperar la aportación general del Constructivismo (*Constructivismo*, 1972); las radicales propuestas del productivismo, con textos como *Arte y producción. El programa del productivismo* de Boris Arvatov (1973), y los textos de Bogdanov salidos del Prolekult (*El arte y la cultura proletaria*, 1979). Pero también el interés por dar a conocer el pensamiento de Kasimir Malevich con *El nuevo realismo plástico* (1975) y el papel de la arquitectura soviética (*Socialismo, ciudad y arquitectura. URSS 1917-1937: la aportación de los arquitectos europeos*, 1973); a la vez que establecer puntos de encuentro entre el formalismo ruso y la vanguardia (*Formalismo y vanguardia*, 1970) e, incluso, el programa teórico de Vsévolod Meyerhold sobre la práctica del teatro (*Meyerhold. Textos teóricos*, 1970).

De especial importancia fue el libro *Constructivismo* [Figura 15], de 1972, que incluía una amplia gama de manifiestos constructivistas y productivistas, tomados de libros que acababan de ser publicados en Italia y Francia¹. Bajo la égida del *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin, que Alberto Corazón utilizó para una cuidadísima portada, y junto a textos de figuras admiradas desde largo en España, como Malevich, Gabo y Pevsner², el libro reunía textos de autores muy poco conocidos –y muy poco citados– como eran El Lisstiky, Stepanova o el grupo Productivista. La selección de textos quería mostrar una complejidad en el movimiento soviético que había estado vetada para la generación anterior. Esta selección, que sacaba a la luz toda una teoría desconocida hasta el momento en España, respondía, de hecho, al proceso de rehabilitación del pensamiento constructivista producido desde los años sesenta en el mundo internacional. Tras su proscripción y olvido durante más treinta años, el constructivismo se reactualizaba, gracias a nuevas publicaciones y exposiciones en Rusia, Europa y Estados Unidos (Pozner 2024, 45).

¹ En la introducción se explicaba que la antología se nutría de obras como *L'Architecture del costruttivismo* de V Quilici (Bari, 1969), *Architettura, 1917-1936*, de V. De Feo (Roma, 1963), el número de la revista *VH 101* dedicado a *L'Architecture et l'avant-garde artistique en URSS de 1917 à 1934* (París 1972).

² Jorge Oteiza y la primera generación de artistas geométricos habían asociado su trabajo a estos artistas desde los cincuenta (Barreiro López 2009, 91).

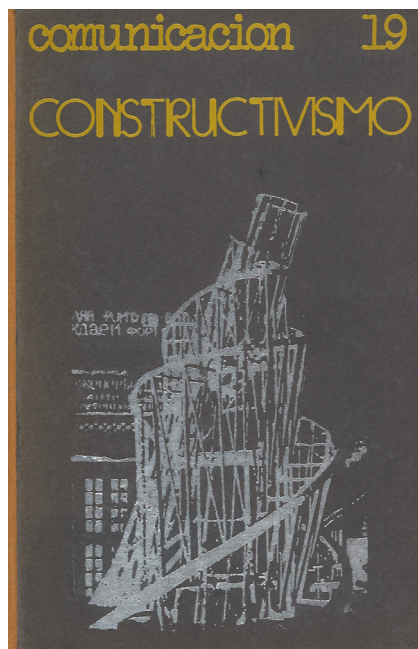


Figura 15. Portada del libro *Constructivismo*, 1972, diseño de Alberto Corazón.

Al conectar las inquietudes sociales y artísticas de los sesenta con los acontecimientos de los años veinte, los colaboradores de *Comunicación* encontraron en los ideólogos de la Revolución de Octubre y en las ideas estéticas contemporáneas, modelos potenciales para la vanguardia española. El proyecto humanista de construir una nueva sociedad y el espíritu colectivo que habían constituido el núcleo impulsor de las tendencias constructivistas de los años veinte se interpretaron como una anticipación de los principales valores que animaron a los críticos y artistas de vanguardia, no solo alrededor de *Comunicación*, sino ya años antes. Este había sido el caso del movimiento de Arte Normativo, activo entre finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, sobre el que el propio Bozal había reflexionado y al que había apoyado (Bozal 1960 y 1961).

Tomando como base ese legado y, a partir de ese momento, *Comunicación* defendería un concepto constructivo y activo de la vanguardia que acabaría dejando atrás la concepción comunista (y ortodoxa) de las artes, como simple espejo de la realidad. Esta intención se convirtió en una de las razones por las que volver a Marx y Engels. Así, buscando distanciarse de las propuestas de voces autorizadas como Plejanov y Zhdanov, *Comunicación* contribuyó a la

configuración de un marxismo alternativo con vínculos claros con el marxismo occidental.

2. Conceptualizar una vanguardia marxista

La rehabilitación de estos movimientos tenía lugar al tiempo que se exhumaba un marxismo rebelde, en disonancia con la ortodoxia estalinista que había desahuciado y perseguido a la vanguardia. Los textos tempranos de Marx y Engels sobre el arte y la literatura o la discusión de Brecht sobre un realismo experimental fueron decisivos para orientar la brújula estética de Comunicación. Ambas líneas tenían una intención clara: establecer unas bases teóricas e históricas para la asociación entre la práctica artística experimental y un marxismo previo a la imposición del realismo socialista. Esta búsqueda respondía, por tanto, a una sensibilidad estética y a una comprensión teórica que estaba íntimamente ligada a una conciencia política de izquierdas dirigida a recuperar la validez de la asociación entre la práctica artística experimental y un marxismo crítico.

La vuelta a los años veinte se maridaba con un proceso constituyente de puesta al día con el marxismo occidental anti-estalinista que, desde finales de los cincuenta, se había introducido en los discursos de la cultura (Anderson 1976). El joven Karl Marx, Antonio Gramsci, Galvano Della Volpe o Adolfo Sánchez Vázquez permitían la articulación de una concepción del arte como una actividad humana en sociedad; subrayando tanto la necesidad de su compromiso social, como el de su valor experimental, crítico y transformador (Barreiro López 2021). La noción de vanguardia que se promovió por parte de la crítica militante durante los años sesenta se oponía firmemente a la cooptación burguesa del arte de avanzada, situándose, por el contrario, al lado del pueblo. Como escribía Llorens en 1967: «La vanguardia es una actitud de rebelión contra la trivialidad burguesa de arte [...] que restringe la actividad artística a la condición de placer (susceptible de devenir mercancía) para las élites de poder» (Llorens 1967).

En gran medida a través del pensamiento de Marx, mediado por Sánchez Vázquez (pero también por pensadores como Roger Garaudy o Fernando Claudín), los miembros de Equipo Comunicación buscaban superar la pasividad que el marxismo ortodoxo acordaba a las artes visuales. Para la edición de Comunicación de 1972 de los textos sobre arte y literatura de Marx y Engels (editado previamente por Ciencia Nueva) Bozal adoptó una postura enérgica «frente a

la ortodoxia» que, en su opinión, se había apoderado de los textos originales de los padres del marxismo. Bozal se proponía (re)integrar los textos en el debate ideológico y cultural, con la intención de huir de la tan influyente –desde un punto de vista político–, pero tan limitada –desde el punto de vista artístico– interpretación oficial de los mismos a cargo del Partido Comunista de la Unión Soviética (Bozal 1972, 9-40). Tal y como él mismo admitía, su intención no era muy diferente a la que estaba detrás de los dos volúmenes que Sánchez Vázquez había publicado sobre la misma cuestión en 1970, de difundida lectura entre los intelectuales españoles izquierdistas de la época (Sánchez Vázquez 1970).

La concepción del arte a la luz de este marxismo occidental no solo les permitió entender el arte arraigado en la estructura social y política, sino que, por la dimensión práctica que caracterizaba al pensamiento marxiano, posibilitaba el establecimiento de unas coordenadas para la acción en la *praxis*, sin tener que renunciar al experimentalismo formal que caracterizaba a los movimientos de vanguardia. De ahí el interés de Comunicación por las vanguardias soviéticas, que habían conseguido, aunque precariamente, poner en práctica esta asociación. Como explicaba Bozal en relación al trabajo de Comunicación:

En ese momento nosotros teníamos dos puntos de vista, por un lado la lingüística y por otro lado el marxismo. Esos eran los dos puntos de referencia, pero en el ámbito del arte, la idea que nosotros teníamos era que toda la historia del realismo se había terminado. Eso ya se había acabado y teníamos que buscar una alternativa, y la alternativa, de ahí el volumen del constructivismo, la encontrábamos en el desarrollo de las vanguardias constructivistas (Barreiro 2011).

De ahí que Equipo Comunicación, además de realizar traducciones de base de los formalistas rusos, publicara por primera vez, en la antología sobre constructivismo ruso, los textos de Malevich y el pensamiento productivista de Arvatov. En la introducción de *Constructivismo*, firmada colectivamente por «Comunicación, Madrid», se proporcionaba un primer análisis de los movimientos recogidos en la antología al tiempo que se justificaba el interés y actualidad del constructivismo y su radical diferencia con la vanguardia europea. Esta se había definido en su posición *contra* la sociedad burguesa, frente al movimiento soviético determinado por su participación *en* la sociedad (a pesar de su fallida) «construcción de un hombre nuevo, del que se pusieron las bases, [pero] sí se proyectó al menos esa construcción» (Equipo Comunicación 1972, 16). Las referencias al constructivismo ruso en la mayoría de los casos no

partían de una recuperación formal, sino programática, que realizaban con objetivos instrumentales en el contexto cultural y socio-político del Estado español. Como Bozal explicaba años después:

la vanguardia en España, tal y como tradicionalmente se había planteado, no tenía nada que hacer, es decir, que no iba a cambiar las cosas. Yo pensaba en aquella época que una vanguardia como la constructivista podía ser popular y a la vez pensaba que eso tenía que cambiar, que era como un modelo. Naturalmente todo eso estaba ligado al intento de separar claramente la actividad artística de las propuestas más ortodoxas del comunismo ortodoxo, valga la redundancia (Barreiro 2011).

Frente a las posibilidades abiertas por la vanguardia rusa, la Bauhaus (su gran heredera europea) era mirada con suspicacia. Un año antes de publicar *Constructivismo*, Comunicación le dedicaba un volumen. La introducción, firmada de nuevo colectivamente, afirmaba que el objetivo era el de «conjurar el fantasma de una Bauhaus izquierdista», crisol de «todas las virtudes del movimiento Moderno», «testigo milagrero de un racionalismo sospechoso» (Equipo Comunicación 1971, 9). El libro *Bauhaus* buscaba ir a las fuentes y a sus contradicciones no resueltas, principalmente, a la imposibilidad de transformar el mundo sin controlar los medios de producción, lo que llevaba al artista a trabajar al servicio de los intereses de clase. La intención de la publicación era, sobre todo, «pulverizar una falsificación completa» a la que se había sometido a la Bauhaus (Equipo Comunicación 1971, 12).

La posición de Comunicación, extremadamente crítica con la escuela alemana, rompía con los referentes de la crítica militante alrededor de Arte Normativo: Vicente Aguilera Cerni, Moreno Galván y Antonio Giménez Pericás. Para estos autores el proyecto de la Bauhaus de Gropius era fundamental para entender la comprensión utópica y de tintes socialistas del normativismo. De hecho, el libro *Walter Gropius y la Bauhaus* (1957) del historiador y crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan, traducido al español en Buenos Aires, se convirtió en un libro de cabecera y en uno de los marcos teóricos y estéticos de base para todos ellos (Barreiro López 2006). Al mismo tiempo que Clement Greenberg configuraba su concepción autocrítica y autónoma del modernismo en Estados Unidos, la interpretación de Argan había proporcionado a muchos actores culturales en Italia, España y Argentina un ejemplo de otra concepción completamente distinta del arte: humanista, social y regeneradora. Marco Biagi argumenta, de hecho, que «el libro sobre Gropius y la Bauhaus» era más

que un estudio, puesto que aspiraba «a un nuevo valor palingenético, tras la catástrofe del nazi-fascismo y la Segunda Guerra Mundial» (Biraghi 2010, 100). La lectura de *Comunicación*, diez años más tarde, debe ser comprendida desde una posición de toma de distancia, que propone una nueva lectura de la Bauhaus, mucho más crítica y desencantada, aunque conocedora del rol central que el Gropius de Argan había tenido en el pensamiento estético español alrededor de la abstracción geométrica, la arquitectura y el diseño.

3. Armar la vanguardia

Para *Comunicación* volver la mirada a la vanguardia revolucionaria respondía a un objetivo táctico: armar teóricamente el debate cultural del tardofranquismo tanto para reforzar los movimientos artísticos aupados por los propios fundadores de la editorial, como para oxigenar la cerrazón estética de las fuerzas de la cultura antifranquista (donde el PCE tenía un peso clave), más allá de los imperativos del realismo.

Por un lado, las propuestas de *Comunicación* tuvieron efectos directos en los debates y prácticas culturales del momento. Y, de hecho, Alberto Corazón pudo poner en marcha un diseño de vanguardia que dialogaba con los contenidos de los libros, al tiempo que transformaba su aventura editorial en una propuesta plástica dentro de su propia obra artística. Como recordaba Bozal, el diseño innovador con el que Corazón presentaba las publicaciones de *Comunicación*, respondía a la búsqueda de «una gráfica acorde a nuestros planteamientos intelectuales», haciendo que el diseño y la presentación se convirtieran en signo de una convergencia entre ideología y lenguaje, en consonancia con el tipo de obras y tendencias que los críticos implicados en el proyecto apoyaban (Bozal en Bozal, Calabuig y Corazón 2018, 707). El fotomontaje, que estaba entre las estrategias visuales más utilizadas, era un modelo de vanguardia bien conocido y admirado. El libro *Constructivismo* (1972) ya reproducía uno de los fotomontajes de John Heartfield. Solo un año más tarde, la Galería Redor (un proyecto de Tino Calabuig y Corazón) se sumaba a la recuperación de los cruces entre arte, comunismo y experimentación, con una exposición pionera sobre el artista alemán, que presentaba el fotomontaje como un instrumento específico de comunicación y como un arma de persuasión.

En muchos de sus diseños para portadas de *Comunicación*, Corazón retoma estas estrategias a través del ejercicio de la dialéctica y el uso de yuxtaposiciones contradictorias y efectos de escala para establecer una semántica visual que

entraba en sintonía con el tema de los libros. Por ejemplo, en *La explotación. La estructura mundial del poder* de Robin Jenkins [Figura 16], Corazón reafirma visualmente la política imperialista y extractivista de la superpotencia estadounidense, yuxtaponiendo el águila, el mapa del mundo proyectado por Mercator y la bandera de Estados Unidos. Reiteradamente, Corazón usaba la sangre en tándem con el dinero y la explotación (visible en *Colonos, campesinos y multinacionales* de Giovanni Arrighi o en *Contribución a la crítica de la economía política* de Marx), retomando modelos estéticos postsesentayochistas, como en la obra de Gérard Fromanger.

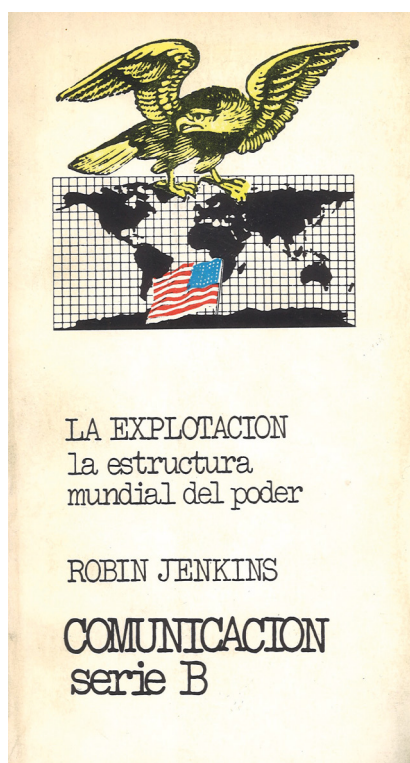


Figura 16. Portada del libro de Robin Jenkins, *La explotación. La estructura mundial del poder*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

La dialéctica no solo se establece con las imágenes, sino también con el propio diseño de la portada y con su fabricación, que concilia un momento mecánico (en su producción impresa) con otro previo que implica trabajo intelectual (conceptualización) y manual (por ejemplo, en el recorte y ampliación de imá-

genes o en la encuadernación de la serie A, en cartón con el lomo entelado). Además, es habitual que, desde los setenta, Corazón realice alusiones a la cultura impresa (con el uso de letras de imprenta, cuyos repertorios disponibles determinaron la tipografía empleada en las portadas) y a la escritura manual, con la cual rotula el nombre del colectivo «Comunicación» o los títulos de los volúmenes en la misma portada (los libros de la serie B, a partir de 1975). Junto a ello, son habituales las prácticas de repetición, transposición de imágenes de la publicidad, las referencias a la cultura popular y las estéticas despersonalizadas del lenguaje de los medios. En *Capitalismo y modo de vida* de Granou [Figura 17], la multiplicación de botellas de coca cola demuestra el conocimiento de las estrategias seriales del pop y la cercanía de Corazón al realismo intencional de Equipo Crónica y a las técnicas del reportaje social que Bozal apoyaba sin reparos. Las transformaciones, deformaciones y la distancia brechtiana típica de los Crónica, se hace visible en las portadas de Corazón donde el puño, como símbolo de lucha, se transforma en el puño de la escritura, para subrayar una de las convicciones más extendidas de la época: la escritura entendida como arma (*Mayakovski. Yo mismo como hacer versos*, Comunicación, 1971).

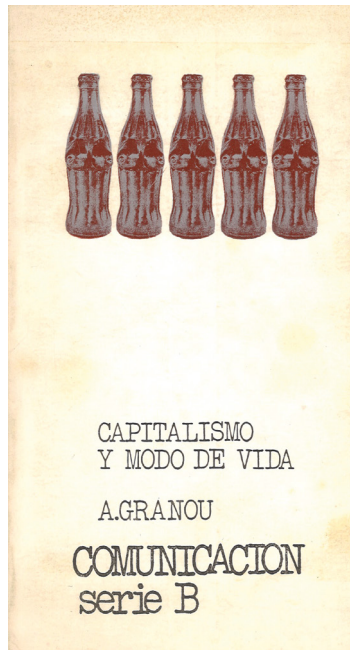


Figura 17. Portada del libro de André Granou, *Capitalismo y modo de vida*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

Este trabajo de la imagen desarrollaba una nueva relación entre forma y contenido que le permitía un uso consciente de metáforas visuales para demostrar los ecos entre el diseño y el mensaje de los libros. Para aludir al imperialismo en el volumen colectivo editado sobre el particular –*Sobre el imperialismo*, 1975–, Corazón reproducía un tigre amarillo, reelaborando visualmente las relaciones semánticas, bien establecidas en la mentalidad de la izquierda, entre los significantes tigre e imperialismo, a los que el camarada Mao había otorgado un significado inequívoco al comparar el imperialismo norteamericano como un tigre de papel (Tsetung 1956).

A través de estos usos de la imagen, Corazón ponía en obra el argumento fundamental de Galvano Della Volpe, uno de los autores de cabecera del Equipo Comunicación, según el cual las condiciones de la producción artística influían en el lenguaje y en el contenido de la obra de arte; de aquí que una obra debía contemplarse como un sistema estructural completo en el que todos sus elementos se conectaban y dependían los unos de los otros. Esta opción deliberada promovió la actualización del debate insistiendo en una forma de crítica cuya mayor preocupación fuera la especificidad de lo artístico y la composición interna y formal de la obra. Para Corazón, la perspectiva lingüística estaba plenamente vigente y consideraba que la imagen era un sistema complejo de codificaciones que debía: «enseñarse como se enseña una lengua» (Corazón citado en Parcerisas 2007, 287). Sobre la base de esta tesis, el artista desarrolló, a partir de 1971, el proyecto *Leer la imagen* [Figura 11], con el que buscaba explorar con mayor profundidad las relaciones entre los signos, los medios y la sociedad. El trabajo de diseño realizado para Comunicación responde igualmente a estas convicciones.

Por otro lado, el debate sobre la vanguardia se articulaba con prácticas concretas de los denominados nuevos comportamientos artísticos, que Simón Marchán estaba teorizando al mismo tiempo desde la propia editorial, con uno de los grandes éxitos de la misma *Del arte objetual al arte del concepto* (1972). Su colaboración con Corazón, como uno de sus participantes más activos en los denominados nuevos comportamientos, estaba en pleno desarrollo en esos mismos años. Y es significativo de este trasvase que fueran los artistas asociados a esta nueva categoría (nuevos comportamientos y conceptualismos) quienes se vieron más directamente afectados por los modelos estéticos y debates promovidos por Comunicación; mucho más, de hecho, que las propias prácticas abstracto-geométricas, más interesadas en conectar con las lógicas tecnológicas de la era espacial y con unos principios estéticos cercanos al minimalismo, que con los proyectos del productivismo y el constructivismo.

A partir de la difusión de los manifiestos y escritos de la vanguardia soviética, realizada por Comunicación, el constructivismo y el productivismo se reactivaron en el imaginario colectivo de los nuevos comportamientos. Por ejemplo, el colectivo artístico La Familia Lavapiés (1974-1977), pretendiendo conciliar la izquierda política del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP, al que pertenecía sus miembros) y las prácticas conceptuales, se declaraba heredero de la utopía constructivista. Darío Corbeira, uno de sus miembros, explicaba que: «evidentemente nos considerábamos herederos y fans de los constructivistas y productivistas (Como anécdota contaré que en 1975 hubo una mesa redonda de Simón Marchán y La Familia Lavapiés en el Colegio Mayor Complutense en la cual La Familia de Lavapiés se presentó como “grupo productivista” ante la mirada atónita de Simón [Marchán]» (Corbeira 2003, 146). Efectivamente, esta agrupación integró principios cercanos, como los de colectivización, politización y un proyecto de transformación social. El Grup de Treball (1973-1975), creado en Cataluña poco después de la publicación de la antología de textos constructivistas de Comunicación, compartía también una apuesta por la autoría colectiva y política, la erradicación de la pintura de caballete y la destrucción de la obra que entroncaba con intereses ya puestos de manifiesto por el movimiento productivista.

Si bien la vanguardia soviética excitaba los espíritus durante el tardofranquismo, la integración de muchos de los movimientos en boga, como el Pop y el Op, en el sistema de mercado de la sociedad de masas de la segunda mitad de los sesenta, puso en entredicho el papel de la vanguardia como palanca de cambio. Entre los miembros de Comunicación, era inevitable el cuestionamiento de la propia validez de la vanguardia y su capacidad de provocar un verdadero proceso crítico y de participar efectivamente en la transformación social. En 1969, el texto clásico de «Vanguardia y kitsch» de Clement Greenberg, publicado por primera vez en español en el marco de Comunicación, daba a Bozal los argumentos para mostrar cómo vanguardia y clase dirigente iban de la mano y cómo sus efectos directos se encontraban en la sociedad del momento, puesto que «los problemas abordados en este libro empiezan a ser problemas reales» (Bozal 1969, 14). La antología *La industria de la cultura* (1969), que partía de la tesis de Eco en *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Lumen, 1964), proponía un análisis sobre la relación entre arte, sociedad de masas y comunicación, para ofrecer bases teóricas nuevas al debate que los críticos españoles venían manteniendo en España desde 1964 con la introducción de estrategias pop en la cultura artística. De hecho, la propia recuperación del constructivismo estaba mediada por una visión negativa y prácticamente falli-

da de las posibilidades de éxito de la vanguardia, asumiendo que dicha transformación podría llevarse a cabo solo a partir de un cambio estructural de los medios de producción, poderes económicos y relaciones sociales. De hecho, justo cuando salía a la luz *Constructivismo*, Comunicación hacía una reedición ampliada de volumen publicado por Ciencia Nueva, en 1968, de los escritos sobre arte y literatura de Marx y Engels, renombrado como *Textos sobre la Producción Artística* (1972). Valeriano Bozal, a cargo de la introducción, manifestaba claramente esta necesidad de salir de lo cosmético, para centrarse en una transformación desde la base. Explicaba que «el camino hacia el futuro» se abre «en el seno de la producción industrial y de la misma división del trabajo, proceso en el que la actividad artística aparece atrasada respecto a otras actividades productivas. Para continuar con el argumento del discurso de los dos epígrafes anteriores, el camino del futuro se abre en el medio, y en la transformación, de la infraestructura» (Bozal 1972, 40).

4. Dos vanguardias

El contrarrelato que Bozal y Corazón, junto a colaboradores cercanos como Tomàs Llorens y Simón Marchán, proporcionarían en Venecia, pocos años más tarde, se apoyaba claramente en las perspectivas abiertas por Comunicación. A invitación directa del ente Bienal de Venecia, en 1976 la primera y la segunda vanguardia se presentaban y reactivaban en la realidad social de la España de la guerra civil y del franquismo. Apoyados en el concepto de vanguardia –a pesar de su fragilidad y del proceso de crítica abierto por parte de los propios organizadores–, la comisión curatorial proponía aproximarse a la cuestión de *España. Vanguardia artística y realidad social*³. La célebre exposición internacionalizaba la reconstrucción conceptual que la crítica militante y antifranquista había realizado de la vanguardia, dando un papel primordial a las perspectivas del Equipo Comunicación. Buscando «analizar y corregir» (Bozal y Llorens 1976, XII) la imagen de la vanguardia presentada por el régimen, los organizadores la definían en su relación con la lucha de clases y con los procesos sociopolíticos.

En este caso, no obstante, la mirada al pasado, aunque conceptualmente empapada de la recuperación de la primera vanguardia y en una visión progra-

³ La comisión estaba integrada por Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Alberto Corazón, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Oriol Bohigas, Víctor Pérez Escolano, Josep Renau y Manuel García (como secretario).

mática de la misma, se retrotraía a la propia tradición histórica española. Allí existían referentes de una asociación entre vanguardia artística y vanguardia política que, al igual que la mirada a los veinte soviéticos, podía ser convenientemente reutilizada. Para ello, las referencias a la primera vanguardia española, radicada en el posicionamiento antifascista de los artistas españoles durante la Guerra Civil, fue extremadamente importante.

Como punto inicial se escogió el Pabellón de la República de 1937, junto a material visual armado (los posters) del frente republicano. Esta base les permitía, a la vez, «fijar las raíces [...] asumir sus contradicciones a lo largo del periodo franquista y elaborar los modelos de una práctica artística coherente»⁴. El papel del Pabellón de 1937 fue definitivo, reforzando el valor del pasado, indispensable para comprender el presente pues, como explicaban Llorens y Bozal: «la imagen del 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» (Bozal y Llorens 1976, xiv). Y de este modo, la exposición se convirtió en un útil dispositivo de recuperación y conexión con el pasado vanguardista, incidiendo, en gran medida, en la España del exilio republicano, uno de los aspectos más significativos de la propuesta. En 1999 Bozal recordaba que la propuesta de Comunicación buscaba

...por una parte huir de lo que había sido el estalinismo, del realismo socialista más convencional en el ámbito cultural, y por otra parte encontrar un modelo de nueva sociedad a la que la ruptura podría conducir. Y ese modelo lo buscábamos y lo encontrábamos en los orígenes, es decir, [...] en los movimientos postrevolucionarios (Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 134).

La mirada puesta en la vanguardia histórica se nutría, a la vez, de una mirada al pasado republicano. En los orígenes, al menos de la historia española. En un ejercicio claramente conectado, la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social* permitía volver a la España antifascista, fuertemente inspirada en la literatura y prácticas soviéticas, por la que los participantes de Comunicación habían apostado.

⁴ Carta de la comisión a Carlo Ripa de Meana, 20 de enero de 1975 (Archivio Storico della Biennale di Venezia. Arti Visivi, b234).

Referencias bibliográficas

- Anderson, Perry. 1976. *Considerations on Western Marxism*. Londres: NLB.
- Ansón, Antonio, Honorio Cardoso y Manuel Fernández Cuadrado. 1999. «Entrevista con Valeriano Bozal». *Con-Ciencia Social* 3: 119-149.
- Barreiro López, Paula. 2006. *Arte Normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: CSIC.
- Barreiro López, Paula. 2009. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: CSIC.
- Barreiro López, Paula. 2011. «Entrevista inédita con Valeriano Bozal». Madrid, 22 de septiembre.
- Barreiro López, Paula. 2014. «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica española del segundo franquismo», 253-273. En *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, editado por Paula Barreiro López y Julián Díaz Sánchez. Murcia: CENDEAC.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Biraghi, Marco. 2010. «Regarding Walter Gropius and the Bauhaus». En *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, 65-109. Roma: Bruno Zevi Foundation.
- Bozal, Valeriano. 1960. «Lo individual y lo universal en el arte contemporáneo». *Acento Cultural*, número extraordinario, julio-octubre: 71-73.
- Bozal, Valeriano. 1961. «Situación del arte objetivo». *Acento Cultural*, suplementos, n.º 31-34: 10-13.
- Bozal, Valeriano. 1969. «Introducción». En *La industria de la cultura*, 8-14. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Bozal, Valeriano. 1972. «Introducción». En *Textos sobre la producción artística*, 9-40. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación», 693-722. En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán. Madrid: Brumaria.
- Bozal, Valeriano, y Tomàs Llorens. 1976. «Introducción». En *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, 12-35. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buchloh, Benjamin. 2004. «El constructivismo de la Guerra Fría». En *Formalismo e historicidad*, 201-222. Madrid: Akal.
- Cereceda, Miguel. 2015. «Conversando con Juan Cuenca en su primera individual». *Arteinformado*. Disponible en: <http://www.arteinformado.com/magazine/n/>

- conversando-con-juan-cuenca-en-su-primera-individual-4380 (Consultado: 25 de febrero de 2025).
- Equipo Comunicación. 1971. *La Bauhaus*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1972. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Corbeira, Darío. 2003. «La Familia Lavapiés». En *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo e Iñaki Estella, 144-147. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.
- Corbeira, Darío, y Marcelo Expósito. 2004. «Entrevista a Simón Marchán Fiz». En *Desacuerdos I*, editado por Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lidia Merás, 140-143. San Sebastián, Sevilla, Barcelona, Granada: Arteleku, UNIA, MACBA, Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero.
- Díaz Sánchez, Julián. 2000. *El triunfo del informalismo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Díaz Sánchez, Julián. 2013. *La idea del arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra.
- Llorens, Tomàs. 1967. «El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia». *Hogar y arquitectura*, n.º 72 (suplemento).
- Marchan Fiz, Simón. 1972. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Moreno Galván, José María. 1969. *La última vanguardia de la pintura española*. Madrid: Magius.
- Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pozner, Valérie. 2024. *L'art dans la vie. Le constructivisme soviétique dans les textes*. Paris: Presses du Réel/Centre Pompidou.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1965. *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1970. *Estética y marxismo*. Ciudad de México: Era.
- Tsetung, Mao. 1956. «El imperialismo norteamericano es un tigre de papel». En *Obras Escogidas de Mao Tsetung*, disponible online <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/IPT56s.html> (Consultado el 8 de abril de 2025).