ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

LA POSTGUERRA

Documentos y Testimonios

II

H/ 14475-2

LA POSTGUERRA

Documentos y Testimonios

II

VICENTE AGUILERA CERNI

De la Asociación Española de Críticos de Arte.

De la Association Internationale des Critiques d'Art.

H/14475-2

LA POSTGUERRA

Documentos y Testimonios

II

R-40219

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA - CABINETE DE DOCUMENTACION Y ARCHIVO - BIBLIOTECA

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

ISBN: 84 - 369 - 0446 - x
Depósito Legal: BI-3.027-1975
Obra completa

ISBN: 84 - 369 - 0448 - 6
Depósito Legal: BI-3.029-1975
Tomo II

Impreso en España.

IV

El año 1964 se formó en Valencia el «Equipo Crónica», inicialmente integrado por Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manuel Valdés, cuya primera declaración programática reproducimos aquí. En 1965, Juan Antonio Toledo abandonó el Equipo, quedando hasta la actualidad los dos restantes.

El «Equipo Crónica» se ha constituido como conjunto de trabajo, colaboración y experimentación.

El trabajo en equipo no tiene por qué ser privativo de las tendencias formalistas: el realismo acorde con nuestra circunstancia también puede exigir, por otros caminos, la radical superación de la mitología del individualismo, de la expresión subjetiva como intencionalidad de la actividad artística.

Aplicamos métodos colectivos de trabajo para fines sobre-individuales.

«Crónica de la realidad» es la suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visivas habituales del hombre de hoy, haciendo coincidir la intencionalidad de la obra de arte con la función dialéctica que desempeña en la formación de los grupos sociales.

Para nosotros, «Crónica de la realidad» significa objetivación y realismo de los datos utilizados, así como tipificación y serialización de los conjuntos.

Es decir: realismo en lo particular, dando carácter interpretativo a las series.

La serie es, para nosotros, un modo idóneo de unir lo particular con el desarrollo dinámico y dialéctico de lo general.

Métodos colectivos, fines sobreindividuales y presencia de la realidad y de la dialéctica histórica, implican un arte comprometido, un arte al servicio de los valores humanos.

El «Equipo Crónica» propugna la «Crónica de la realidad» como vehículo intencional para dar a la pintura una finalidad elevada, una razón de ser en nuestra sociedad y en el marco histórico de los valores positivos contemporáneos.

«EQUIPO CRÓNICA»: SOLBES, TOLEDO, VALDÉS.

Durante el mes de junio de 1965 tuvo lugar en el «Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares» (organizada por su Comisión de Cultura) la primera «Exposición Crónica de la Realidad». Participaron los artistas Artigau, Cardona Torrandell, Equipo Crónica (entonces todavía integrado por Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manuel Valdés) y Carlos Mensa. Los textos que aquí reproducimos del mencionado catálogo, fueron redactados por Cesáreo Rodríguez Aguilera y Vicente Aguilera Cerni.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA - GABINETE DE DOCUMENTACIÓN - BIBLIOTECA Y ARCHIVO

LA PINTURA CRONICA DE LA REALIDAD

La depuración y el refinamiento de los distintos hallazgos técnicos o plásticos se alcanza hoy, en la mayor parte de los casos, en muy breve espacio de tiempo. Ante la reiteración inevitable surge la necesidad imperiosa de emprender un nuevo camino. Es la rápida evolución del arte de nuestro tiempo.

Ayer nos invadía la pintura de la materia, el informalismo, por todas partes. Hoy nadie duda de que es un movimiento agotado, pese a las excelencias de algunos de sus cultivadores. Las reacciones han sido múltiples, pero de momento parece consagrada la conocida con la denominación de «pop-art», procedente del industrializado y comercializado país norteamericano, y consecuencia de la reacción o necesidad de un retorno al mundo circundante, a la realidad cotidiana.

En su recepción, el «pop-art» va adquiriendo nuevas modalidades y es muy posible que pueda hallar la forma de su máxima expresión. Por lo que a Cataluña se refiere, hay que reconocer que ha sido rápidamente acogido y muy personalmente interpretado, hasta el punto de que en la técnica del «pop-art», han realizado

un retorno o evocación del modernismo, mediante la incorporación de figuras femeninas o imágenes de la época de fin de siglo, en que este movimiento triunfó, y la adición de elementos plásticos con los arabescos y las formas propias de aquel movimiento modernista. Se trata de una actitud entre lírica e irónica que ha logrado excelentes realizaciones.

Otra posición, también realizada por algunos de nuestros artistas catalanes, más honda y más intencionada, consiste en aprovechar algunas de las figuras que fácilmente se prestan a la ironía, de las revistas o los anuncios de nuestro tiempo, para incorporar a ellas plásticamente el elemento que ponga de relieve la crueldad o el absurdo de la frase o expresión anunciada.

Se trata, pues, en ambos casos, de dos posiciones intencionadamente diferentes, pero plásticamente paralelas, al utilizar la técnica del «pop-art».

Esta interpretación personal del último movimiento en boga de las artes plásticas de nuestro tiempo, nos lleva a pensar en la posibilidad de que, una vez más, sea Cataluña quien lleve el movimiento plástico de actualidad a sus últimas consecuencias.

Más interesante aún pudiera resultar el movimiento juvenil plástico denominado en un principio «Estampa popular» y que posteriormente parece comenzar a significarse como «Crónica de la realidad», representado por los pintores valencianos Solbes, Toledo y Valdés y por los catalanes Artigau, Cardona Torrandell y Mensa, con el que tratan de realizar una pintura directamente realista y comprometida. En uno de sus escritos se indica que el movimiento constituye

una toma de posición de ciertos artistas jóvenes, frente al problema de la indiferencia creciente con que el gran público recibe las manifestaciones del arte de nuestros días.

Poner de relieve este hecho, tratar de hallarle una solución, constituye en sí mismo un propósito digno de la más atenta observación. El movimiento, se dice también, se define por su adscripción a una estética del realismo intencional, esto es, de correspondencia de los contenidos éticos que el artista propone con las líneas directrices de los deseos y las aspiracionesoc sociales.

Sólo en la medida, hay que pensar, en que esta técnica sea utilizada al servicio de una certera crítica y a través de una ordenación esencialmente plástica, podrá cubrir su finalidad como obra de arte. Por de pronto, los jóvenes indicados —que no realizan una obra de actitudes idénticas, sino de intención semejante— reúnen el entusiasmo vital de su juventud y un gran conocimiento y maestría técnica. Cualquiera que sea la anécdota, la intención o el propósito de la obra, el lenguaje empleado es siempre un lenguaje plástico y las formas están realizadas como corresponde a quien, dotado naturalmente, ha pasado por una larga apasionada experiencia.

La eficacia de esta obra, como se dice en el manifiesto del grupo de Valencia, dependerá, en gran parte, del grado en que se consiga proponer los contenidos éticos de una manera concreta, por medio de referencias a situaciones reales y vividas por el público, evitando una simbolización demasiado genérica. En este sentido no se muestra ninguna preocupación por

evitar las referencias anecdóticas, y sí en cambio por evitar los tópicos, cuya repetición no eleva, sino disminuye la lucidez del espectador.

Lo que de instintivo y caótico lleva consigo el «pop-art», es aquí en esta nueva pintura, racional y deliberado. Sí, como crítica, se ha llegado a decir que el propósito de este movimiento plástico es función de otras actividades, hay que responder que para tal propósito no puede haber monopolio alguno, y que lo esencial en la pintura es producirse con un lenguaje propio, y esto es lo que, con decisión y valentía, muestran los componentes de este joven grupo.

CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA.

PROLOGO A LA «CRONICA DE LA REALIDAD»

Esta exposición es el intento más coherente realizado hasta hoy para dar fe de vida de la nueva tendencia. Esperamos que puedan seguirle otras confrontaciones más completas, ya que existen otros brotes muy interesantes y reveladores confluyentes o próximos a la «crónica de la realidad». En esta manifestación participan el «Equipo Crónica» (Solbes, Toledo, Valdés) de Valencia y tres pintores residentes en Barcelona: Mensa, Cardona Torrandell y Artigau. Aun sintiendo la mayor estima por la labor de los dos últimos, respecto a ellos me será imposible cumplir con ese rito innecesario de la «presentación», dado que desgraciadamente no conozco las obras recientes que piensan exhibir; consiguientemente, me remito a las siempre certeras palabras aquí presentes que mi querido y admirado colega Cesáreo Rodríguez-Aguilera, a cuya iniciativa debemos la presencia de estas dos aportaciones al movimiento.

¿Cómo ha nacido y qué es la «crónica de la realidad»?.

El proceso originario se ha desarrollado en Valencia, entre 1964 y lo que llevamos de 1965. Su sello ha sido desde el principio una sólida

amalgama de espíritu juvenil, de actitudes razonadas y de propósitos claros. Nada nació por generación espontánea. En Valencia se publicaba «Suma y Sigue», que en los últimos tiempos (y lamento subrayar una empresa a la que estoy tan vinculado) ha venido siendo en nuestro país la única publicación exclusivamente dedicada, desde un nivel exigente, al estudio de la actual cultura artística. Aunque aislado, este indicio de un cambio cultural no sólo ha permitido recoger temas y nombres respaldados por una labor dilatada, sino que ha hecho posible la promoción de nuevos valores en el sector de la crítica, valores tan sólidos y prometedores como Tomás Lloréns. Por otra parte, una serie de circunstancias nos dieron la posibilidad de presentar en Italia (me refiero a la importantísima «España Libre», «Esposizione d'Arte Spagnola Contemporanea», Exhibida en Rímini, Florencia, Ferrara, Reggio Emilia y Venecia), dentro de la sección de «i novissimi», tres jóvenes pintores ya en camino hacia la «crónica de la realidad»: Solbes, Mensa y Valdés. Así, el núcleo valenciano apareció unido por primera vez, no sólo al joven Carlos Mensa, sino también a otros más o menos colateralmente afines, como Eduardo Arroyo, Julián Pacheco y el Canogar de 1964. Sin proponérselo, Solbes y Valdés en Valencia y Mensa en Barcelona, cada uno por su respectivo camino, habían iniciado la «crónica de la realidad».

Aunque parezca increíble, dada la enorme diferencia en el clima y la intensidad de la actividad artística, los valencianos estaban menos solos. Tenían con quien discutir las bases teóricas del movimiento, contrastando criterios y reali-

zaciones. El joven y brillante crítico Tomás Lloréns estaba impulsando, juntamente con Solbes y Valdés, la formación de «Estampa Popular de Valencia», la segunda constituída en España, tras la formación del grupo de Madrid y precediendo al de Barcelona. Al propio tiempo, se pensó estructurar un grupo distinto de pintores, haciéndose una exposición de prueba en el Ateneo de Valencia con la participación de Solbes, Valdés, Toledo, Mensa, Peters y Martí Quinto. La experiencia demostró calidad, pero también probó que la cohesión del lenguaje no era suficiente, quedando sólo la posibilidad de una mayor coincidencia entre Valdés, Solbes, Toledo y Mensa. Dada la identidad en los fines, la ausencia de Mensa en el primer «Grupo Crónica» se debió tan sólo al hecho de residir en Barcelona, lo cual constituía un obstáculo insalvable para lograr la necesaria identidad idiomática que iba perfilándose entre los valencianos, día tras día, como resultado del contacto y la discusión constantes. Mientras tanto, «Estampa Popular de Valencia» hizo varias exposiciones que, por motivos fácilmente comprensibles, resultaron bastante accidentadas.

Hasta ahora hemos hablado de un reciente «Grupo Crónica». Como tal se presentaron Solbes, Toledo y Valdés en París, en el último «Salón de la Joven Pintura», presentados por Tomás Llorens. Luego, llegó el «III Salón Nacional de Pintura» organizado en Alicante por la Caja de Ahorros del Sureste de España. Por vez primera, como fruto de una orientación crecientemente acertada, la muestra alicantina ofreció un panorama de alto nivel y gran eficacia informativa sobre las últimas corrientes de la pintura

española. El jurado (del que formamos parte Rodríguez-Aguilera, Sánchez Camargo y yo) se encontró ante la feliz posibilidad de unir la más estricta justicia con el señalamiento de una dirección cultural positiva. De ese modo, Solbes, y Valdés (Toledo no participó y las bases no preveían la presencia de «grupos», sino de individualidades) recibieron «ex aequo» el primer premio, Mensa el segundo y Cardona Torrandell una mención especial. El texto del fallo habló en un idioma insólito, declarando: «... se manifiesta una nueva y positiva formulación de una corriente de crónica de la realidad que valora tanto el retorno a la objetividad como la estructura de las obras y el contacto con los temas vivos de la existencia actual». Obvio es decir que se organizó un escándalo mayúsculo. Hubo presiones, graves denuncias, injurias, encuestas. Se movilizaron esas «fuerzas vivas» que casi siempre son fuerzas muertas. Dado que Rodríguez-Aguilera y yo tuvimos que transigir con un candidato «pop» (por otra parte representativo y discretamente original), los «grupos de presión» creyeron que, además de evidenciar la superioridad cualitativa de la nueva tendencia, habíamos pretendido de paso tomarles el pelo. Como sucede muchas veces, la movilización histérica de los reaccionarios resultó contraproducente. Hubo tanta publicidad, tanta tinta, tanto papel y tanto grito que se despertó la curiosidad popular hasta el punto de poder afirmarse que, al menos desde la postguerra, ninguna exposición de pintura había tenido en España tan alto contingente de visitantes. En los cafés, en las aulas, en las oficinas y porterías se hablaba de pintura. En «Destino», se habló

de una «exposición histórica». Y en «Serra d'Or», Alexandre Cirici le ha reconocido idéntica importancia. La «Crónica de la realidad» había demostrado su fuerza como instrumento de comunicación y la idoneidad de su lenguaje. La pintura podía ser un valor en la línea de los valores positivos.

Por último, la «crónica de la realidad» ha realizado otra salida parcial en la exposición barcelonesa MAN 65. Quizá no todos supieron ver —como Cirici y Rodríguez-Aguilera— que en Valencia había un «segundo frente» de la mayor importancia y que nuestra «segunda capital» del Mediterráneo aun es capaz de vencer su prolongado letargo haciendo aportaciones substantivas al paisaje de la actual cultura artística, apretando los lazos con el «primer frente», con la «primera capital». Algo está sucediendo en el campo de batalla de la pintura, algo nuevo y extraordinariamente significativo.

En Valencia, la «crónica de la realidad» tiene en vanguardia al «Equipo Crónica». Nótese que ya no hablamos de «grupo», sino de «equipo». Las firmas individuales de Solbes, Toledo y Valdés se han unido en una sola. Esto representa que, aparte lo que puedan significar sus planteamientos idiomáticos y las aportaciones en el plano del contenido, estos jóvenes están procediendo con una metodología revolucionaria. Es bien sabido que los «grupos» suelen ser a modo de una asociación de individualidades con intereses comunes y en el mejor de los casos con cierta afinidad en el enfoque de cada labor personal. No es menos notorio que el trabajo colectivo y anónimo ha sido asumido en el arte contemporáneo por algunos conjuntos de-

dicados a la investigación de la forma, como ha sucedido en España con el caso ejemplar del «Equipo 57», cuyas pesquisas han analizado la «interactividad del espacio plástico». Lo insólito, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, es la constitución de un «equipo» colectivizado para hacer pintura figurativa. Podría alegarse la inutilidad de hacer entre varios lo que puede hacerse individualmente, aunque la objeción está completamente injustificada. Es tan absurda como lo sería aplicada al trabajo de proyectización y realización integradas de arquitectos o ingenieros. En cualquier campo, el proyecto y la obra pueden hacerse entre varios.

De ahí que la primera aportación del «Equipo Crónica», como manifestación típica y germinal de la «crónica de la realidad», consista en ofrecer un modelo de actuación colectiva, de comportamiento «socializado», que implica un método creativo radicalmente innovado. Su acción desmitificadora comienza justamente destruyendo el mito hasta ahora intangible —al menos entre pintores— de la creación individual. Si se tratara sólo de un procedimiento, la cosa tendría una importancia relativa. Pero el hecho es más amplio, ya que pone el dedo en la llaga de los anacronismos románticos, lanzando el golpe contra las conductas antisociales, las leyendas de la excepcionalidad de los engranajes inventivos del arte, los mitos de la «inspiración» y otros tópicos cuya finalidad intenta separar la actividad artística de las otras actividades humanas, dándole un código mucho más irresponsable y benévolo. Naturalmente, a cambio de que el arte, esa manifestación del trabajo humano, adquiera el compromiso tácito de ser

inofensivo, renunciando a intentar la transformación y el mejoramiento de la sociedad donde se produce. Por consiguiente, un «equipo» representa, desde el momento mismo de su aglutinación, la repulsa del- artista - ornamento - de la - sociedad, del artista - maldito - al - margen - de - la - sociedad, del artista - domesticado - por - los - ricos - de - la - sociedad, para ofrecerse lisa y llanamente como trabajadores, como operarios, como constructores. No se trata, pues, de ir contra lo individual, sino contra la negatividad de la mitificación individualista y en favor de una «normalización» de las actitudes, de las conductas y de los procedimientos.

El segundo escalón desmitificador de un «equipo» se refiere a la mitología de la subjetividad. Suele aceptarse que los comportamientos «artísticos» son un modo de comunicación inter-subjetiva. Lo cual, hasta cierto punto, es cierto. Empero, es falso y disolvente cuando conduce a la mitificación de la relatividad de los valores. El trabajo colectivo, al comportar constitutivamente el mayor grado posible de objetividad en los procesos y en los resultados, tiende a situarse dentro de la escala de valores mensurables, históricos, pertenecientes al mundo y a la sociedad en que vivimos. Para huir de la anárquica relatividad, de la atomización axiológica del subjetivismo, no se intenta caer en la mitología opuesta, la de los valores ahistóricos, sobrehistóricos, permanentes o intemporales. Se trata de situar el propio trabajo como instrumento objetivo de la comunicación social, mediante la utilización de datos objetivos y para acceder a resultantes objetivas.

Hasta ahora hemos visto un lado del naci-

miento de la «crónica de la realidad». Pero su justificación y su necesidad tienen también otros fundamentos.

La «crónica de la realidad» aparece en nuestro país inscrita en el marco de una situación artística, la situación de crisis y desconcierto sobrevenida tras la espectacular caída de las corrientes informalistas. ¿Cuál ha venido siendo hasta ahora el censo de las hipótesis postinformales? Primero, la llamada «nueva figuración», que no ha podido configurarse como tendencia y se ha quedado convertida, bien en un repertorio de intentos personales neofigurativos, o bien en una continuidad de la indeterminación informal con algunos ingredientes figurativos. Segundo, el «pop art», que si bien en sus versiones originales ha aportado elementos objetuales del pragmatismo y la brutalidad de nuestra civilización, en sus epígonos españoles parece inclinarse hacia soluciones timoratas, eclécticas y de buen gusto. Tercero, las corrientes de experimentación formal (la hoy llamada «nueva tendencia», corriente «gestáltica» u «op art»), que en España fueron anticipadamente promovidas por conjuntos como el «Equipo 57» o individualidades como Eusebio Sempere, motivo por el que sería incorrecta su consideración entre las hipótesis postinformales.

Uno de los hechos significativos acaecidos con la caída del informalismo, ha sido la extensión de «Estampa Popular». Desde nuestro punto de vista es grande su importancia, al menos dentro de nuestra sintomatología social, ya que representa el intento de llevar hasta el pueblo un arte con temas y contenidos populares. Sin embargo, la primera «Estampa Popular», la

de Madrid, ha adoptado en su mayor parte el lenguaje del realismo social o del neoexpresionismo de tinte social, mientras que la segunda, la de Valencia, se ha visto fuertemente influenciada por la «crónica de la realidad».

Sería necio afirmar que la «crónica de la realidad» ha nacido sin deber nada a nadie. En los fines, coincide con el realismo social, aunque prescinde por completo de sus convencionalismos. En los medios, no siempre se aleja de las llamadas «corrientes de reportaje social» que son la apertura y la posibilidad positiva del fenómeno «pop» considerado en sentido lato. Artistas como Kitaj, Rivers, Arroyo, Aillaud, Recalcati, Maselli o Canogar manejan elementos que también están presentes en la «crónica». Se trata, pues, de una actitud ya generalizada en el plano internacional y con características propias que la diferencian, tanto de ciertos prejuicios estilísticos que lastran al «realismo social», como del agnosticismo y la carencia intencional de la seudo-agresividad «pop». Sin embargo, si bien es justo —y lógico— reconocer las deudas, es necesario subrayar la idoneidad, la originalidad y la eficacia de esta nueva tendencia. Con ella, nuestro arte puede dejar de ser tributario de las corrientes cosmopolitas, ya que brota por igual de situaciones generales y locales, de realidades de la cultura y hechos de la vida.

El «realismo social» ha intentado responder a las tensiones dialécticas de la sociedad, pero utilizando un lenguaje más vinculado a los prototipos estabilizados por la tradición pictórica del realismo que originado en los verdaderos hábitos visuales del hombre de hoy. En cambio,

el arte «pop», sobre todo en su versión estricta de «realismo del objeto», ha querido limitarse a la pura información, al escueto testimonio de ciertos datos, aunque dejándolos huérfanos de intencionalidad y estructura.

Con esto ha llegado el momento de formularnos una pregunta fundamental: ¿cuáles son las posibilidades de la pintura dentro de la civilización actual y sobre la base de los hechos condicionantes que la configuran?

Es indudable que una de esas posibilidades legítimas se encuentra en la investigación formal y en la proyectización que de modo más o menos utópico pretende inyectar su «intencionalidad» al pragmatismo de las prácticas tecnológicas, según los objetivos de aquellas corrientes conocidas como «gestálticas», como «nueva tendencia», como «op art» o como «arte programado», las mismas que en 1960 llamábamos en España «arte normativo». Del mismo modo, es innegable que la complejidad de nuestra civilización, sus hábitos visivos, sus procesos y sus conflictos ofrecen a la pintura figurativa, no sólo incontables posibilidades, sino una justificación, una razón de ser muy superior al tópico restringido de la expresión individual y subjetiva.

Sin entrar en las bases estructurales de las sociedades actuales y limitándonos a los comportamientos más directamente influyentes sobre los métodos visualizadores imperantes, hay varias notas principales de las que podemos derivar estas afirmaciones:

1.ª La nuestra es una civilización que registra la mayor avalancha de imágenes jamás co-

nocida; la imagen forma parte como nunca de los sistemas comunicativos y del hecho mismo de la comunicación, hasta el punto de poderse hablar, por antonomasia, de una «civilización de las imágenes».

2.ª La nuestra es una civilización «tecnificada»; en su mayor parte, la invasión de las imágenes se produce mediante emitentes tecnificados y con la tecnificación de los procedimientos.

3.ª La nuestra es una «civilización del consumo», no sólo de los productos y objetivos derivados de la típica creación capitalista de necesidades, sino también de los sistemas de imágenes lanzados para persuadir e imponer una mitología y una mentalidad dócilmente receptivas.

4.ª La nuestra es una civilización que ha masificado la degradación de los valores históricos —heredados— de las imágenes, poniéndolas al servicio de los fugaces mitos del consumo, tecnificándolas y vinculándolas al imperio de los «mass-media», los grandes medios de difusión y comunicación multitudinaria: cine, prensa, TV, publicidad, etc.

De estas afirmaciones podemos deducir otras dos:

1.ª Los hábitos visuales del hombre contemporáneo están condicionados por unos hechos que les alejan de los modos de visualizar hasta ahora aceptados como «artísticos».

2.ª Los modos «artísticos» de visualizar no sólo no se corresponden a menudo con los hábitos visivos contemporáneos, sino que su pre-

tensión de permanencia se desmorona ante la voracidad y la fugacidad del consumo.

Para algunos, esta concatenación de evidencias ha de conducir a un resultado desolador: el «arte», según las nociones tradicionales todavía remanentes, o bien ha muerto, o bien vegeta sin una efectiva y sólida razón de ser, lo cual ofrece pocas dudas si nos atenemos a los hechos y a las realidades. Pero lo que para unos es motivo de estériles lamentaciones, puede ser acicate y esperanza para otros. Basta con estar en la realidad, basta con abordarla e interpretarla histórica y dialécticamente.

¿Cuáles son las condiciones de una actitud realista e histórica?

1.ª Considerar que nos estamos refiriendo a una manifestación del trabajo humano.

2.ª Reconocer que esa manifestación del trabajo humano, la actividad artística, puede corregir hasta cierto punto, pero en modo alguno contradecir, los hábitos visivos de los hombres a quienes se dirige.

3.ª Si la actividad artística pretende salir del microcosmos de los «exquisitos» y los «entendidos» (que en rigor está ligado a las exigencias mercantiles de los «trusts» de galerías comerciales y sus sucursales), deberá dirigirse a los hombres valiéndose de los modos de visualización que les son familiares. Bien entendido que tales maneras de visualizar están hoy, más que en los museos y en las galerías de la comercialización «artística», en el repertorio de imágenes que nos suministra nuestra civilización, en la vida que realmente se vive, en la iconografía real de nuestra existencia.

4.ª Si cualquier actividad humana es «informativa» y «comunicativa», y si la específica actividad artística es también un modo peculiar de «persuadir», será necesaria una decisión fundamental sobre la índole, el nivel y la positividad de esa «persuasión». Es obvio que la «neutralidad», por ser una renuncia a los valores positivos, queda automáticamente alineada con los valores negativos.

Dadas las anteriores afirmaciones y condiciones, ¿qué puede aportar la «crónica de la realidad»?

Ya hemos visto que en el plano operativo su aportación puede llegar, partiendo de un principio de objetivación, hasta la realización y el proyecto colectivos. Pero quedan otros aspectos en los que la «crónica de la realidad» puede traer algo substancial. Esos aspectos son al propio tiempo los esenciales y específicos de la actividad artística. Se manifiestan:

1.° A nivel de la «forma».
2.° En el sector de la «imagen».
3.° En el campo de la «comunicación».

Por lo que se refiere a la «forma», la «crónica de la realidad» intenta superar y corregir la situación destructiva que dejó el informalismo y ha continuaco el arte «pop». Lo informal disolvió la estructura en lo indeterminado de sus configuraciones y contenidos. El «pop-art» ha sustituído la estructuración por el «assemblage», utilizando elementos visivos u objetuales preexistentes, ya elaborados, de modo que la percepción, al carecer de coherencia, pierde toda eficacia que no sea la de la sorpresa o el estupor. De ese modo, sucede que la función

estructural del arte es hoy exclusivamente asumida, entre las tendencias avanzadas, por las corrientes «gestálticas»: su propuesta se centra en el análisis de la forma y de los comportamientos visuales, pero se ve forzada, según imperativo de su propia metodología, a suplir con la «intencionalidad» la carencia de un contenido explícito. De ahí que la «crónica de la realidad» tenga la misión, en sus desarrollos futuros, de elaborar sistemas de imágenes captadas en la existencia que realmente se vive, dándoles «forma», estructurándolas, configurándolas. Las «gestalten» (unidades funcionales de fenómenos cuyas propiedades no derivan de sus partes, sino del funcionamiento de dichas unidades, pueden ser la base de una pintura figurativa donde las partes carezcan de valor autónomo al pertenecer a una unidad superior, a una integridad o totalidad que puede manifestarse como «serie» o en virtud de cualquiera de los principios experimentalmente comprobados por la sicología asociacionista. Los estímulos que el hombre contemporáneo recibe emitidos por la «civilización del consumo» y la «civilización de las imágenes» se basan en la reiteración, en la repetición «tecnificada», pero llegan dispersos y desordenados, como apelaciones o impresiones aisladas que destruyen el sentido de la estructura. Que el resultado «artístico» de esa destrucción se llame Pollock o Rauschenberg, importa poco. Lo importante es que el hecho se ha producido y que es necesario devolver a la actividad artística su rango como laboratorio constructivo y configurador de los valores visuales en la lucha hacia una cultura mejor que la actual. Si esto no se intenta todavía, o si

se procura de modo insuficiente y embrionario, no excluye en modo alguno la necesidad de hacerlo.

En el sector de la imagen, la «crónica de la realidad» ha de aceptar y utilizar el inmenso repertorio de imágenes que nos acosan desde todas partes en esta «civilización icónica». Sin embargo, no puede limitarse a copiarlas o reproducirlas indiscriminadamente, porque ello significaría secundar las degradación axiológica consubstancial al maremágnum iconográfico impuesto y difundido por los «mass-media», la publicidad, etc. El problema, pues, consiste en la precisión de usar imágenes pertenecientes a los hábitos visuales de nuestra contemporaneidad (único modo de conseguir que el arte recupere algo de su influencia sobre sectores sociales más extensos que las microscópicas minorías actuales), pero sin pretender el absurdo de competir cuantitativamente con los grandes medios de difusión multitudinaria ni secundar la pérdida de valores que efectúa la emisión tecnificada al convertir los «tipos» en «prototipos» y los «modelos» en «moldes». La solución ha de consistir en asumir la iconografía actual, la iconografía de masas, extrayendo de ella «tipos» y «modelos», elevándolos al rango axiológico.

En el campo de la comunicación, el objetivismo de la «crónica de la realidad» no pretende suprimir la comunicación intersubjetiva mediante el vehículo artístico, dado que los canales de la intersubjetividad son un hecho real y efectivo. Ahora bien, es preciso recordar que lo inaceptable es la mitología del subjetivismo, la glorificación de lo incontrolado y puramente personal, la propaganda de cada capricho sí-

quico particular. Ya que comporta un método, una estructura y una búsqueda de valores positivos, la «crónica de la realidad» lleva consigo un desarrollo controlado, consciente, procurando el máximo de objetividad. Haciendo un parangón libre con la metodología científica, podríamos decir que siempre existe un grado de intervención subjetiva en la elección del sistema de referencia, pero a partir de ahí los desarrollos hasta la conclusión axiológica han de utilizar datos objetivos e impersonales, tomados de la existencia social y encadenados con lógica. Los panegiristas del «pop art» (como Restany) han argüído que la «finalidad esencial del arte» es «la comunicación directa y total entre los hombres en el nivel más sintético del conocimiento, la información en estado puro»; esto demuestra que si los mitos subjetivistas conducen con frecuencia a formas de egolatría que son antisociales o simplemente ridículas, la pretensión de objetivismo a rajatabla puede terminar en el mero almacenaje de testimonios, en la indirecta propagación agnóstica de lo almacenado y en un criterio de «no intervención» constitutivamente reaccionario porque acepta los hechos tal cual son, sin querer mejorarlos, sin valerse de los datos objetivos en función axiológica. Por otra parte, la actividad artística siempre ha sido un medio de comunicación. Y como todo medio de comunicación, ha sido también un instrumento de propaganda. La cuestión, entonces, se reduce a saber dos cosas: primera, que la actividad artística, para ser verdaderamente comunicativa, no puede contradecir los hábitos perceptivos predominantes en su circunstancia histórica; segunda, ya que

la comunicabilidad implica una «propagación» y literalmente una «propaganda», es preciso decidir entre difundir valores o contravalores, macrovalores o microvalores, valores socialmente positivos o valores socialmente negativos.

Es decir: en los tres aspectos fundamentales de la actividad artística (forma, imagen, comunicación) la «crónica de la realidad» puede aportar soluciones a la crisis moral y práctica del arte contemporáneo. El arte ha dejado de ser, en nuestra época, el arma conformadora de los procesos y modelos visuales, ya que se ha visto reducido a círculos mínimos por los emitentes tecnificados y multitudinarios con los que le es imposible competir en el terreno de la «cantidad». Pero el hacer artístico siempre tiene la posibilidad de convertirse en actividad piloto, en modo de hacer unido a los vectores crecientes de la dinámica social, en núcleo capaz de extraer modelos axiológicos de los datos objetivos, en factor del acceso a un estadio superior de la conciencia; y ello socialmente hablando, ya que cuanto determina nuestra época se hace «en sociedad» y se forja «en la sociedad».

En el orden idiomático, la «crónica de la realidad» lleva consigo la objetividad o el realismo de los elementos y la intencionalidad o la tipificación de los conjuntos. La «obra» puede ser sustituída por la «serie». Cabe la repetición, la interrupción inesperada, la fragmentación, la deformación, el contraste... Lo particular se ensambla con lo general. La historia está presente porque la «crónica» se nutre de realidades vivientes, históricas, sin ocultar la transitoriedad de los datos continuamente mudables. Es decir:

se renuncia de antemano a la búsqueda quimérica de unos ilusorios valores «permanentes» precisamente porque se tiene conciencia de que los únicos valores duraderos son aquellos que se incorporan, transformándose con el ritmo de las nuevas circunstancias y situaciones, a las corrientes positivas del devenir histórico.

La «crónica de la realidad» intenta comunicar vida y pintura a través de lo que es real, típico y significativo. Se alimenta de la dinámica histórica. No teme a las contaminaciones literarias: si fuera preciso para sus fines, sería narrativa o didáctica. Busca en cada caso el correcto equilibrio entre la forma, la imagen y la comunicación. Se trata, por lo tanto, de una tendencia acumulativa, comunicativa, tipificadora, significante.

Con la «crónica de la realidad», la joven pintura española puede aportar soluciones inéditas al cónclave internacional. Aunque lo más importante está aquí, entre nosotros. Los valores alumbrados, el sentido de las normas reveladoras y los contenidos evidenciados, pretenden que cada uno de nosotros tenga plena conciencia del sentido y de la calidad axiológica de sus propios actos y de sus propios pensamientos.

En definitiva, esta exposición sólo es una piedra toque, un punto de referencia en manos de los pintores, de los críticos y del público para comprobar si los planteamientos son acertados, si las soluciones son justas, si los resultados son eficaces. Todos hemos de estar dispuestos a rectificar y a superar lo iniciado, pues lo hacemos para algo que trasciende el apego por nuestras obras y puntos de vista personales.

Tenemos una finalidad clara en nuestra historia, en nuestro presente, en nuestro porvenir. Tenemos unos objetivos ampliamente, socialmente compartidos. Desde cada sector específico de las actividades que aquí concurren, la «crónica de la realidad» propone desde ahora mismo, sin dilaciones, unos valores (artísticos, éticos, sociales), una actitud, un comportamiento.

VICENTE AGUILERA CERNI

En octubre de 1965 tuvo lugar en Madrid, en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, una memorable exposición de Juan Genovés, en cuyo catálogo figuraba un texto del autor de esta recopilación.

Como dicho texto (en el que se consideraba a Genovés caracterizado representante de la «Crónica de la Realidad») reiteraba conceptos ya proclamados en la primera exposición de la tendencia en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, reproduciremos aquí dos declaraciones del propio Genovés.

Pretendo huir de la situación en la que se encuentra actualmente el artista. La sociedad le considera —y él mismo se considera— algo aparte y genial. El arte ha pasado a ser un fenómeno minoritario y clasista, para el disfrute de unos cuantos exquisitos y «entendidos» y al alcance y servicio de unas determinadas fortunas. Todo ello está fomentado por un trust de galerías cuya misión es lanzar el producto al mercado, en las mejores condiciones.

Aspiro a ser un trabajador de la sociedad, desde la pintura. Por ello necesito que mi pintura esté al alcance de la comprensión de todos, aunque no sé cómo al alcance de todos los bolsillos.

Los cuadros son hechos. Si con pintura o no esto ya no me importa. Algunos críticos —los de «ABC» y «Arriba»— han dicho que no es pintura. No obstante creo que sí lo es por cuanto mis obras tienen un poder de comunicación, el poder de transmitir unas ideas y unos hechos. Soy consciente de las diferencias que existen entre un cartel —que es simplemente una idea— y la pintura, susceptible de muchas interpretaciones, según el espectador, su estado de ánimo...

En esta exposición hay dos temas: el hombre solo y la multitud. Intento describir plásticamente la situación del hombre en nuestra so-

ciedad. A cada tema le corresponde una técnica propia.

Del primer tema, el de la soledad, son característicos los ropajes momificados, la desaparición de rostros. El lenguaje utilizado en el tema del hombre comunitario es gráfico. He querido aprovechar el poder de la imagen tan «sabiamente» empleado por los medios de comunicación de masas. He suprimido la perspectiva y he querido dar a cada personaje una sicología propia para no hacer *masa* sino *multitud*. Esta es una diferencia con la fotografía. Tanto la temática como la técnica caen dentro de la corriente artística que Aguilera Cerni llama Crónica de la Realidad, dentro de la cual me incluye y en la que me siento a gusto.

«SIGLO XX», diciembre 1965

Vivimos en una época predominantemente gráfica, por la influencia del cine, la televisión y la publicidad y me esfuerzo en adaptarme a esa influencia para llegar a una solución plástica con imágenes claras y sencillas que lo expresen todo. Para mí el problema de la realidad es fundamental. Mi experiencia al pintar multitudes fue originalmente gráfica, blanco y negro primero, luego comencé con el color. Este no lo elijo por razones más o menos normativas de estética, está incluído en función del asunto, tiene su justificación en este sentido dentro del cuadro. De ahora en adelante pienso experimentar más con el tema del color.

.....

Mis cuadros son resueltos cerebralmente, pues quiero huir del tipo de artista predominantemente romántico que expresa sus emociones y habla de sí mismo. Prefiero decir las cosas y luego retirarme, que no sean mis emociones y mi mundo interno el que cuente, sino el diálogo entre el cuadro y el espectador, que éste al ver el cuadro no se identifique con el artista, sino con el tema, que pueda sentirse, ¿por qué no?, más cerca de él que yo mismo.

.....

Quiero expresar a la multitud no como masa anónima. Cada individuo distinto, diferenciado de los demás. Su drama es que se ve obligado a correr y hacer lo mismo que el resto.

.....

(«LIFE», mayo 1968.)

En junio de 1966 tuvo lugar la primera exposición colectiva de la llamada «Tendencia Esencialista», con la participación de Pic Adrian, Will Faber, Juan Hernández Pijuán y Juan José Tharrats.

Reproducimos el texto de Pic Adrian incluído en el catálogo.

El esencialismo no es una fórmula artificial de arte. En una corriente incipiente que se sitúa en la línea de la evolución del arte en la confluencia de las modalidades «anteriores» geométrico-cinética e informal-gestual, trascendiéndolas en un nuevo orden. El esencialismo representa un realismo total, al nivel más alto, hallándose en los antípodos del realismo total en su forma vulgar del pop-art. A la invasión del objeto corriente en el cuadro, el esencialismo opone el significado trascendente del símbolo. Arte puro, abierto a la meditación.

Exponemos cuatro artistas de Barcelona, unidos por una afinidad para esta nueva corriente. Es la primera exposición colectiva TENDENCIA ESENCIALISTA. Esperamos que sigan otras, colectivas o individuales, bajo este signo, aquí y en otras partes. La cristalización de los principios y la conciencia de la actualidad del esencialismo reforzarán las tendencias hoy todavía débiles.

Damos las gracias al Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona y a su Director Ejecutivo, Dr. William Frauenfelder, por el precioso concurso dado, haciendo posible la organización de esta exposición.

PIC ADRIAN

El día 26 de abril de 1968 se inauguró en la Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia la primera Exposición «Antes del Arte», con el subtítulo de «experiencias ópticas, perceptivas, estructurales». Participaron los artistas Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Ramón de Soto y José María Yturralde, con ambientación sonora de Gerardo Gumbau, Francisco Llácer, Tomás Marco, Luis de Pablo y Yannis Xenakis. El texto fue escrito por el autor de esta recopilación, que también escribió otro más amplio para la exposición realizada en la «Galería Eurocasa» de Madrid durante el mes de octubre de 1968 (recogido en el libro «El arte impugnado», Madrid 1969). Por consiguiente, aquí reproducimos la primera versión.

Esperamos que el título «Antes del Arte» arroje alguna claridad sobre el planteamiento de esta exposición.

No se trata de exhibir obras «artísticas», autopropuestas como resueltas a nivel lingüístico. Tampoco se pretende refutar ninguna corriente o tendencia de esas actividades que vienen recibiendo el multívoco nombre de «arte».

¿Qué significa, pues, el situarse «antes»? El hecho de que sean unos artistas y un crítico de arte quienes prescinden de lo que se considera ya elaborado para ir hacia problemas primarios, puede suscitar confusiones y tergiversaciones. Sobre todo, es fácil que una apreciación superficial asimile este intento a las tendencias neoconstructivas, neogeometrizantes, etcétera, que suelen presentar sus intuicionismos estéticos asistemáticos adjetivándolos de modo poco riguroso como «experimentales», «nuevas tendencias estéticas» y cosas por el estilo. Por ejemplo, así creemos ha sucedido con la mayor parte de lo presentado en dos considerables exposiciones: «Objetivo 67» (Dirección General de Bellas Artes, Madrid), y «Mente 1» (Galería René Metras y Colegio de Arquitectos de Barcelona). De ahí que debamos dejar bien sentada una afirmación inicial: el campo ahora elegido, es previo al de las formulaciones del «arte».

¿Qué propósitos perseguimos?

Fundamentalmente, queremos llamar la atención hacia el archisabido y dramático desfase existente entre el estado actual de las ciencias y la información básica utilizada por los distintos medios y tendencias del «arte». Las polémicas entre corrientes «artísticas», quedan completamente fuera de nuestro interés inmediato: se trata, sencillamente, de aportar ejemplos de información fundamental actualizada. Ahora bien, si ello implica una reconsideración crítica de los medios utilizados por el «arte», la culpa no será nuestra, sino de quienes, manejando instrumentos de comunicación visual, están muy satisfechos ignorando las perspectivas aportadas por los espectaculares avances de la ciencia moderna. Y conste que no hablamos de «ciencia» en cuanto noción abstracta, sino como arsenal de nuevos datos y metodologías indispensables a cualquier aspecto de la comunicación humana, uno de cuyos sectores se centra en los modos comunicantes llamados «artísticos». Resulta increíble, alarmante y desolador que el arte y la crítica de arte cuantitativamente predominantes, sigan, en plena segunda mitad del siglo XX, viviendo de intuiciones, de irracionalidades y anacronismos. Si de comunicación se trata, es aplastantemente lógico que lo intuitivo y lo meramente aproximativo en la eficaz utilización de los medios, comience solamente donde termina el conocimiento racional y científico, donde se detiene lo demostrado y experimentado.

La compensación de ese desfase comporta la necesidad ineludible de aprender y de acortar distancias ante el progreso de las ciencias. ¿Que no estamos preparados para ello los que

procedemos de la cultura artístico-literaria? Eso es evidente, tanto como la recíproca impreparación de quienes provienen de la cultura científico-técnica. ¿Que nuestros ejemplos serán de escuela primaria y que habrá errores, desenfoques y meros balbuceos? Lo damos por descontado. Pero alguien debía intentarlo conscientemente. La cuestión es importante, pues el único punto de contacto existente hoy entre las «dos culturas» (en su doble aspecto que escinde por una parte la artístico-literaria y la científico-técnica, y por otra la de minorías y la de masas) está hoy en manos peligrosamente tecnocráticas, al servicio de la civilización del consumo, como sucede con las artes publicitarias, el diseño industrial, etc. No son los artístas ni los científicos quienes establecen hoy la relación entre las artes y ciencias según niveles actualizados, sino los expertos al servicio de la masificación y de los valores ínfimos. La ciencia justifica sus propios valores adentrándose cada vez más en el hallazgo de la realidad, incluyendo en ella los campos de la visión, de la percepción, de la comunicación, de las estructuras y comportamientos de la naturaleza. ¿Y el «arte»? ¿Cómo puede pretender comunicarse eficazmente, y actualizadamente, ignorando lo que por ahora se sabe de los fundamentos y procesos de su propia tarea comunicativa?

En cuanto al origen de esta primera exposición, procede explicar cómo ha surgido. Desde hace algún tiempo, en Valencia, venimos celebrando sesiones de estudio los artistas y el crítico que ahora, por así decirlo, estamos «dando la cara». Hemos estado abiertos, con absoluto

respeto para las vocaciones personales, pues no se trata —lo repetimos— de elaborar «soluciones artísticas», sino de aprender, procurando relacionar datos fundamentales previos al arte. Sólo se exhibe una parte mínima del campo investigable. Y al lado de esa escasez cuantitativa, está la evidente limitación cualitativa de unos procesos apenas iniciados, de unos ejemplos cuya índole técnicamente rudimentaria y conceptualmente embrionaria reconocemos de buen grado. Lo inadecuado de nuestra preparación y la exigencia de un verdadero reacondicionamiento mental, han sido —y suponemos que seguirán siéndolo— los principales obstáculos.

Por consiguiente, que nadie espere «descubrimientos»: aquí sólo hay «traslaciones» o «ejemplificaciones» de cosas conocidas. Quizá, en algún caso, ni tan siquiera se haya logrado el mínimo de rigor exigible. Pero todo comienzo ha de tener deficiencias y equivocaciones. Precisamente, la exposición no se hace para exhibir resultados, sino para que resalten los errores y nos sean señaladas las rectificaciones indispensables y las informaciones que deberemos considerar en lo sucesivo.

Dicho del modo más sencillo posible, aquí hay una dirección general con tres bifurcaciones.

La dirección general no es preconceptual ni doctrinaria, sino metodológica. Se trata de ofrecer ejemplos que permitan ilustrar ciertos comportamientos básicos, útiles en cuanto datos para comprender los fundamentos reales de la comunicación operada por las artes visuales o en cuya composición intervienen factores visi-

vos, tales como la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial. El método consiste, sencillamente, en la presentación de algunos fenómenos o ejemplos, facilitando, en la medida de lo posible, el establecimiento de las relaciones primarias, la búsqueda de fundamentos lógicos y experimentables. Ello equivale al aislamiento de los fenómenos elementales —o a su reproducción para hacerlos más accesibles—, ofreciendo variantes en ciertos casos.

La comunicación a nivel complejo (relaciones entre signos, significados y lenguajes), constituye un escalón posterior (lo mismo que ruidos y sonidos, juntamente con la facultad auditiva, pueden producir los signos, significados y lenguajes ulteriormente musicales). En este, como en cualquier otro grado elegible, es indispensable la colaboración del público, la comprobación de las reacciones y de las semejanzas interindividuales, base objetiva de la socialidad humana. Pero al subrayar el rumbo metodológico, excluyendo los preconceptos doctrinarios —que, por definición, son anticientíficos—, también rechazamos, con toda energía, el ideologismo «antiideológico» de esos tecnócratas que huyen como del diablo de las contaminaciones que ellos, peyorativamente, llaman «humanismo» y «progresismo». La metodología es aquí un modo de proceder donde ciencia y arte pueden coincidir y encontrar idénticos apoyos para trabajar al servicio del hombre y del progreso, al servicio de medios comunicantes (objetos, «obras», ambientes...) HUMANIZADOS, acordes con el real funcionamiento psicofísico de nuestros sentidos y nuestra mente. Obvio es decir que arquitectos y urbanistas necesitan (tal

vez, con mayor urgencia que los pintores, diseñadores y escultores) conocer racionalmente estos puntos de partida.

Dentro de la dirección general, la primera bifurcación de los ejemplos se refiere al funcionamiento de la visión, según variantes formales, cromáticas o combinadas.

Tenemos, pongamos por caso, la conocida figura radial de McKay, basada en la alteración producida en el sistema visual por ciertas formas redundantes. La alteración se manifiesta: 1) Mediante la tendencia a «ver» la figura completa «mirando» sólo una de sus partes, pues el esfuerzo de acomodación hace molesta su visión de conjunto; 2) contemplando fijamente la figura inmóvil, si su tamaño es adecuado, se percibe un movimiento virtual, como de avance y retroceso, a modo de un latido; 3) tras contemplar fijamente la figura, si se dirige la mirada hacia una superficie blanca, se aprecia un postefecto de puntos que se mueven. Por otra parte, la postimagen de una serie de líneas curvas adecuadamente dispuestas, se asemeja a los reflejos de un tejido de moaré. La experiencia que ofrecemos, consiste en la superposición giratoria de una superficie con la figura radial de McKay y otra con variantes curvilíneas. Los efectos dejan de ser desagradables, ofreciendo una rica multiplicidad de imágenes, entre las que aparecen como «efectos» algunos de los que, estática y aisladamente, eran postefectos.

Otro ejemplo. Los efectos de profundidad y relieve pueden invertirse por desplazamiento de la fuente luminosa. Lo mismo puede obtenerse mediante desplazamiento giratorio del objeto, manteniendo fija la fuente luminosa. La demos-

tración es idéntica en ambos casos, pero se muestra el segundo por ser de más factible realización.

El segundo grupo, se refiere al comportamiento de la percepción.

Son especialmente ilustrativas las llamadas «figuras imposibles» (planteadas por L. S. y R. Penrose), sobre las que aquí se aportan nuevos ejemplos. La figura imposible, surge cuando se pretende obtener una figura tridimensional utilizando datos bidimensionales. La figura así obtenida, no puede existir en la realidad. Necesitamos «analizarla» para darnos cuenta de que hemos percibido un engaño. Sin embargo, nuestro comportamiento no es arbitrario. Si la mente humana propende hacia la solución de las situaciones ambiguas, inclinándose a configurar y a encontrar significados para los estímulos que recibe, parece razonable suponer que la percepción inmediata «puede» preferir el engaño a la realidad cuando recibe ciertos estímulos confusos (aunque aparenten estar correctamente configurados). Se necesita activar mecanismos críticos e interpretativos para «valorar» correctamente la información dada por determinados datos erróneos, aceptados como correctos en primera instancia, pues la que pudiéramos llamar «mecánica del error», en ciertas condiciones, no es —como parece quedar demostrado— meramente pasiva, sino activa.

En relación también con el comportamiento estructurador de la percepción, se ofrece una variante explicativa de la tendencia hacia la segregación de unidades. Según ha estudiado la psicología de la «gestalt», en el conflicto entre varias formas posibles, predomina la estructu-

ración de «formas privilegiadas», regulares, simples o simétricas. Si planteamos una distribución caótica de puntos, percibiremos como configuraciones unitarias aquellos puntos segregables que permitan resolver la situación visual indeterminada. La segregación se realizará hacia «formas privilegiadas», de modo que —como dice Wertheimer— «la forma asumida es siempre la mejor que puede ser realizada en las condiciones dominantes».

El tercer grupo incluye algunos ejemplos de índole estructural. En estos casos, la palabra «estructura» es utilizada en sentido parcialmente figurado.

Aquí, son «estructuras» las construcciones de configuración simétrica. Se trata de ofrecer al público la posibilidad de efectuar, en condiciones favorables, una valoración consciente de sus propias percepciones y reacciones, dado que los objetos están, en algún caso, planteados como puras relaciones entre formas y equilibrios, entre partes y totalidad. El debate —tan viejo como el arte— sobre los efectos de simetría o lateralidad, situados en el origen de toda apreciación «estética» de la forma visual, se reduce a su formulación primaria.

Por otra parte, aunque carezcan de carácter demostrativo, interesa tener en cuenta —como posible punto de apoyo para una explicación racional de la fenomenología estética— las eventuales relaciones, analógicas o diferenciales, entre las configuraciones «descriptivas» (fórmulas matemáticas o químicas, gráficas de determinados procesos, etc.) y las estructuras «naturales» (mineralógicas, cristalográficas), incluyendo las de los organismos vivientes y,

por descontado, nuestra propia configuración humana.

La exposición se presenta preferentemente iluminada con luz ultravioleta. No se ha elegido este sistema por meras razones de espectacularidad o sorpresa, sino partiendo del supuesto de que la percepción de determinados ejemplos, será más concentrada e intensa al realizarse en una ambientación infrecuente, obtenida mediante estímulos de color-luz, cuyo rendimiento integra al público visitante, dado que las vestimentas y otros aditamentos, reaccionarán —como los ejemplos expuestos— de modo diferente, según su absorción o rechazo de la emisión lumínica.

En nombre de los expositores y en el propio, agradezco las facilidades que nos han sido dadas por el Decano y por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Valencia.

De modo muy especial, debemos gratitud al profesor Mariano Aguilar (catedrático de óptica de la Facultad de Ciencias de Valencia), que nos ha aportado valiosas informaciones y nos ha atendido con paciente gentileza.

Desde luego, los errores o deficiencias (tanto de la exposición, como de este texto) serán exclusivamente achacables a los que hemos promovido y realizado estos ejemplos «preartísticos», por vez primera presentados en Valencia y en abril-mayo de 1968.

VICENTE AGUILERA CERNI.

Inspiradas y promovidas por Daniel Giralt Miracle y Juan Mas Zammit, se organizaron las exposiciones «MENTE» (Muestra Española Nuevas Tendencias Estéticas), concebidas como actividades interdisciplinares entre las investigaciones plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro. La primera Muestra tuvo lugar en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (con texto de Daniel Giralt-Miracle), en abril de 1968; la segunda en A.M.V.J. (Rotterdam), en mayo de 1969, con texto de Daniel Giralt-Miracle; la tercera, con texto de Vicente Aguilera Cerni, en octubre-noviembre Arquitectos y Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, en abril de 1969; y la cuarta en Bilbao, en la Delegación en Vizcaya del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, con texto de Vicente Aguilera Cerni, en octubre-noviembre de 1969. Reproducimos aquí los textos presentativos de MENTE 1 y MENTE 2.

MENTE I

Art is to present vision first, not expression first.

JOSEF ALBERS
(Yale University, 1961.)

Las más importantes investigaciones de la estética contemporánea se debaten en crear un arte a escala de la sociedad global y no a la del individuo en particular, dentro de los caminos del arte constructivo, el visual y el cinético.

Históricamente, el primero posee una relación fundamental con los pioneros del arte abstracto geométrico. Será el Manifiesto Realista de Pevsner y Gabo en 1920 el que por primera vez hablará de un arte que responda a la vida real, basado sobre espacio y tiempo, de ritmos estáticos y de ritmos cinéticos y dinámicos. Se crea así una noción de espacio como parte integrante de la obra, en la que los volúmenes de masas y los espacios establecen la poética de los «espacios transformables» que alcanza a todas las artes, en especial la arquitectura.

Las dos restantes, nacidas en los años sesenta, con ínclitos precedentes españoles en 1957,

quiere acercarnos plásticamente a la realidad, al paisaje visual de nuestra civilización, vasto en actividades plásticas escalonadas desde el rótulo luminoso a la imagen fija, del film a la señalización y el urbanismo, en manifestaciones que no se contentan como antaño con el espacio sino que exigen además el tiempo. Espacio+/movimiento+duración, validos del utensilio y la técnica, se aúnan para acometer la aventura plástico-cinética más allá de las puras investigaciones gestálticas y los juegos de óptica, reclamando el análisis, la comprensión e incluso la participación en el mensaje y la creatividad según el grado de nuestros conocimientos, por la vía natural de la receptividad emotiva, sin mitos de «pieza única», sino como tonadas, poemas, o libros de bolsillo, es decir, como bienes de uso común.

La plástica cinética supera el puritanismo geométrico del constructivismo y del neoplasticismo, puntos de partida absolutamente necesarios, para andar más allá de los conceptos de lo euclidiano y lo einsteinniano, por la vía del conocimiento precientífico que funcionará sin conocimientos exactos, pero que en el arte se repetirá como motor de civilización. Hoy, semejantes búsquedas las encaminamos sobre la base de la estructura modular, como si del átomo, la naturaleza, o los segmentos fisiológicos se tratara, para valernos de las variaciones y las seriaciones, y poder resolver así el debatido problema de las relaciones del arte con la realidad.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

MENTE 2

SEGUNDA MUESTRA ESPAÑOLA DE NUEVAS TENDENCIAS ESTETICAS. 1969.

MENTE pretende ser la muestra española de arte que agrupe a todos aquellos artistas que por el interés de su obra o por el valor de sus investigaciones, merezcan entrar en contacto con el público y pedirle su participación. No quiere ser ni un apasionado movimiento de defensa de las artes, de lo bello y de lo estético. No acepta romanticismos que pretendan perpetuar de modo indefinido tendencias o modos de expresión artística caducos. De aquí su interés por cualquier experiencia o análisis que se haga en el campo de las artes con sentido incluyente y global, hacia las investigaciones plásticas, gráficas y espaciales, escultura, arquitectura, cine, teatro y música, acogiendo los trabajos de última hora. No por un simple prurito de vanguardia o primera línea investigativa en el ámbito artístico, sino como un común esfuerzo, plural y abierto, de todos aquellos que se debaten por hacer avanzar las artes.

Ya en su ocaso la efervescencia abstracta y encumbrados todos los maestros de esta tendencia, España precisaba de un estímulo que espoleara y activara las artes al margen de los epigonismos agotados o las repeticiones reite-

radas. Independientemente y desconociendo los unos las actividades de los otros, se ve surgir en todos los rincones del país y en lo más amplio de su geografía, grupos serios de investigación que exploran campos inéditos de la estética. La interactividad, la continuidad dinámica del espacio, su capacidad energética, el módulo, la expresión visual, los ritmos cinéticos y dinámicos y la organización gráfica, cromática o estructural en el plano y en el volumen, así como la arquitectura se debaten por crear un arte a escala de la sociedad global y no del individuo en particular, en los caminos del arte constructivo que avanza hacia la integración de la escultura y la arquitectura en la conquista de las denominadas DIMENSIONES SUPERIORES al plano.

MENTE, surgido del diálogo entre artistas, críticos creadores y organizadores artísticos, buscó e intentó definir una línea que unificara este camino de la investigación estética, para ponerla en contacto con el público de forma periódica, sincera, siempre abierta y dialogante. Esta misma amplitud de objetivos obligaba a sus organizadores a adoptar una actitud consciente, social y plenamente democrática. No podía admitir más las falacias especulativas que tristemente han acompañado al arte, sino que pensaba en una comunicación informativa, a escala global, confiando en la receptividad emotiva de cualquier espectador, sin defender los mitos de la «pieza única» buscando un serialismo del arte que admitiera su divulgación como si de tonadas, libros o bienes de uso común de una sociedad comunitaria se tratara.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

En 1969, el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid editó una publicación titulada «Ordenadores en el Arte (generación automática de formas plásticas)», con textos del «Equipo 57» (retrospectivo), Barbadillo, Alexanco, Yturralde, Lily Greenham, Seguí de la Riva, M. Casas, F. Rodríguez, De la Prada, Vasarely, Elena Asíns, M. Sánchez García, Isidro Ramos, L. Carbonell y G. Searle. Reproducimos el texto preliminar de Ernesto García Camarero.

GENERACION AUTOMATICA DE FORMAS PLASTICAS

Cuando iniciamos la organización de la serie de seminarios que se han venido desarrollando en este Centro de Cálculo durante su primer año de existencia, nos movía fundamentalmente el interés de encontrar nuevos campos de aplicabilidad de los ordenadores automáticos y de tratar de definir en qué podía consistir esta aplicación. Con esta motivación general fuimos llegando a campos en que nuestro interés coincidía con el de otras personas más preocupadas por el problema a resolver que por su metodología, pero que tenían el convencimiento de que los procedimientos automáticos les serían una ayuda eficaz.

En este sentido se formaron grupos aglutinados por los nombres de Lingüística matemática (un intento de formalización semántica), Composición de espacios arquitectónicos (pretensión de automatizar el proyecto en arquitectura) y Generación de formas plásticas, en los que los principales impulsores fueron V. Sánchez de Zavala, J. Seguí de la Riva y M. Barbadillo, respectivamente. Aunque a lo largo de su desarrollo se ha ido comprobando la íntima relación entre estos tres seminarios, ya que en todos ellos

lo que se buscaba era una significación (lingüística, arquitectónica o plástica), nos dedicaremos en las presentes líneas a descubrir los objetivos y resultados parciales del último de ellos.

La preocupación de Barbadillo de utilizar el ordenador para analizar y componer su obra quedó manifiesta en la solicitud de una beca de las convocadas por este Centro, y posteriormente expresada en un coloquio fin de curso de programación. Nos pareció que las ideas de Barbadillo eran relativamente fáciles de tratar automáticamente, dado que su obra consistía en acoplar unos módulos de tal forma que a él le resultase subjetivamente satisfactoria. El problema era realmente combinatorio y se trataba de seleccionar entre todas las posibles combinaciones, sólo aquéllas que eran de interés del artista. Nos pareció que la actual lingüística podía salir en su ayuda. Su alfabeto era reducido, compuesto por unos pocos módulos. Sus frases (cuadros) constaban de dieciséis módulos. Se trataba, pues, de encontrar el subconjunto de los cuadros de su interés, es decir, su estética. Este subconjunto debería estar definido por unas reglas formales que constituían su sintaxis y debería responder a ciertos significados y contenidos estéticos y emocionales. En la búsqueda de las reglas sintácticas podía ayudar inmediatamente el ordenador. Para ello parecía preciso fijar más claramente qué obras pertenecían a su estética y qué obras estaban fuera. En principio parecía razonable generar todas las posibilidades y que por observación del artista se distribuyeran en dos clases: las aceptadas y las rechazadas. Después, ver qué reglas formales guiaban esta selección subjetiva. La intui-

ción del artista dio ya algunas reglas que aminoraron el trabajo y se generaron sólo aquellas que respondían a su criterio. En esta clase quedó incluída toda la obra ya realizada con anterioridad por él, y se generaron algunas nuevas que respondían ampliamente a sus intereses. No hemos avanzado demasiado en la formulación de las reglas sintácticas, pero una cosa quedó clara: el lenguaje plástico es bidimensional y para su formalización se tiene que partir de dos operaciones de concatenación, a diferencia del lenguaje literario en el que sus cadenas son unidimensionales. Esta multidimensionalidad también parece necesaria para expresar los espacios arquitectónicos y, como ya manifestamos a Leoz en conversaciones mantenidas en este Centro, su utilización facilitaría el proyecto en la arquitectura combinatoria o modular, como va quedando patente en el Seminario de Composición de espacios arquitectónicos, a que aludimos más arriba.

Para el estudio de la semántica plástica era necesario echar mano de recursos externos a la formalización sintáctica. En este sentido las ideas aportadas al seminario por Seguí de la Riva, por De la Prada Poole, y por Yturralde, vienen a esbozar el camino de estudio de los contenidos plásticos de una obra pictórica. Son considerados los aspectos sicológicos de la forma y el color de acuerdo a simbología profunda, las connotaciones culturales del artista generador como del espectador, las implicaciones sociológicas de las formas y de las técnicas artísticas. La percepción sensorial física, fisiológica y sicológica son también tenidas en cuenta. Todo esto ha sido propuesto durante el

presente curso a título de hipótesis de trabajo: para la unificación de estas hipótesis y para su cuantificación se están diseñando experimentos para desarrollarlas el próximo año, abarcando los aspectos del análisis (mucho más sencillo de realizar) y síntesis de obras.

También el ordenador se ha mostrado de gran utilidad en la investigación sistemática de todas las figuras imposibles a las que de forma intuitiva venía dedicándose Yturralde. El ordenador ha generado y dibujado con plotter las figuras imposibles de tres, cuatro, cinco y seis vértices unidos mediante barras rígidas, de las cuales se ha podido elegir las que presentaban un mayor contraste perceptivo. De igual forma la idea de Alexanco de utilizar una computadora para la escultura se ha mostrado altamente factible. El introduce una figura inicial (mediante coordenadas, o por una matriz cúbica) y le aplica modificaciones en la forma haciendo variar los coeficientes de un polinomio interpolador o mediante matrices de transformación especiales y con las que se controla el tipo de deformación que se pretende. Luego las posibilidades gráficas de un ordenador como son los giros, homotecias y secciones pueden servir al artista para proyectarlas sobre un plano y obtener formas pictóricas a partir de figuras tridimensionales.

Otras líneas de trabajo parecieron iniciarse siguiendo caminos más transitados, como es la generación de curvas utilizando el plotter. Sin embargo, el sin número de ejemplos de «curvas artísticas» ya desarrolladas (véase como trivial ejemplo la colección de tarjetas editadas en el Palais de la Découverte de París, en las que aparece una gran variedad de curvas) y la au-

sencia de intención plástica en su generación nos convencieron de la poca utilidad de tales figuras, que sólo nos dan formas curiosas y agradables, pero a nuestro juicio no plásticas. Es necesaria la sensibilidad de un pintor como Sempere para convertir unas curvas inertes en obra pictórica, como ocurre en la más clásica pintura de paisajes y bodegones.

En resumen, la pretensión del grupo que participa en el Seminario de Generación Automática de formas plásticas formado por un interés científico-artístico y no por un afán snob y exitista con vistas a la mercantilización, es formalizar en lo posible la descripción objetiva de la obra, y analizar su semántica. Hasta el presente los resultados son escasos, no se nos oculta la dificultad de la tarea y somos conscientes de que no todo es automatizable. Ahí están los teoremas limitadores de Gödel y Church. Pero de lo que estamos seguros es de que en los actuales métodos existen gran número de procesos mecánicos, de automatismos, que enredan a la libertad de creación dificultándola hasta hacer a veces desistir de la línea de pensamiento tomada. En este punto es donde creemos que el ordenador es una gran herramienta que nos viene al auxilio, ya que no pretendemos reducir toda actividad intelectual, científica o artística, a puro mecanismo, pero sí desglosar esa actividad en un aspecto puramente creador de otro más bien mecánico, y de esta forma aumentar la capacidad creadora liberándola de la servidumbre condicionada por lo reiterativo y mecánico.

E. García Camarero

En 1969, Juan Antonio Aguirre publicó su libro «Arte último» (trabajo realizado bajo los auspicios de una beca de la Fundación March), definiendo la que llamaba «Nueva Generación». Reproducimos uno de sus parágrafos. Previamente, el autor había dedicado epígrafes a Barbadillo, Gordillo, Anzo, Teixidor, Yturralde, Elena Asíns, Jordi Galí, Alexanco y otros.

NUEVA GENERACION

Al ensayar un balance del penúltimo arte español advertimos que, por encima del interés que ofrecieran individuos, grupos o ciudades, se presentaba como decisiva una cuestión generacional. De aquí el hecho significativo de que, aun siendo dos los momentos-clave en su desarrollo, simbolizados ordenadamente en Dau-al-Set y El Paso, se tratase de una única coetaneidad. En la segunda mitad de los años cuarenta encontramos en Cataluña los primeros esfuerzos para abrir nuestra plástica a lo internacional, esfuerzos que vimos consolidados a lo largo de toda la siguiente década en las restantes provincias. Durante ese período, al arte de vanguardia nacional se circunscribe la denominada Generación Abstracta Española. Porque el motivo de mi libro es otro, evito aquí el estudio de esa compleja generación del 50. Sirva lo anterior como introducción a lo que ahora voy a decir. Con toda intención he dado carácter histórico a nuestra brillante Generación Abstracta, asignándole un penúltimo puesto: algo más reciente ha ocurrido en la escena artística española.

A lo largo de la Historia del Arte puede comprobarse que a la agonía de unas formas expre-

sivas acompaña la aparición de otras nuevas. Cuando la riqueza de un determinado estilo se agota, lo que sucede pocas veces, y más por su insuficiencia que por consumición, se produce un profundo cambio lingüístico. Son momentos en que el arte no evoluciona, nace. Hay artistas que inventan vocabulario y artistas que inventan sintaxis, y los contemporáneos con esa situación se ven forzados a lo primero. La plástica del siglo actual, como excelente ejemplo de ese fenómeno crítico, se ha mantenido durante los últimos decenios en una postura de consciente probabilidad. Interesaban los problemas más que los resultados, el experimento más que el arte, y más que el artista el investigador. Quién llegó a esto, quién lo superó y quién no pudo alcanzarlo es discutible; pero no admite dudas la dimensión internacional de esa problemática, a la que —por otra parte— España entró con cierto retraso y por ello carecemos de precedentes generacionales más allá de la del 50, dejando a un lado la importancia que tuvieron algunos españoles cuya labor se desarrolló fuera de nuestro país. La generación del 50, que abrió nuestras puertas a lo internacional, presenta hoy resultados tan diversos como amplio es el número de agrupaciones que en ella caben. Las mejores consecuencias: Tàpies, Millares, los pintores líricos...

En general, el lenguaje de esa generación no difiere de manera notable —ni significativamente— del que por aquellas fechas presentaba el arte de cualquier otro país occidental. El carácter trágico de la mayoría de sus obras, que algunos ingenuos defendieron como específicamente suyo, favoreciendo la aparición del des-

prestigiado «dramatism typical», respondía a una inquietud general de la época. Al referirme, por ello, a la nueva generación artística de nuestro país ha de suponerse que se trata de un fenómeno cuyos síntomas se escapan de los límites de unas fronteras políticas o geográficas, con la inevitable excepción de aquellas naciones cuyo subdesarrollo, formas gubernamentales o circunstancias de índole diversa coartan la filtración de determinadas corrientes culturales.

Entonces, ¿qué es lo que ha ocurrido en el arte para que hablemos de un período distinto, en el que nuevas generaciones se instalan?

Más de cincuenta años de tanteos y ensayos consiguen una experiencia histórica indudable, que posibilita la continuación del proceso dentro ya de una fase de síntesis en la que es impertinente mantener una postura extrema. En el arte, los partidismos y beaterías, excusables en ciertos momentos, están en otros condicionados por hechos históricos que ponen en tela de juicio su aparente utilidad. La radicalización que en la fase «experimental» del arte contemporáneo notamos en tendencias diversas calificables de objetivas o subjetivas (o sea, la sublimación de lo automático o lo premeditado, el arte como expresión o como medida) deja hoy de tener vigencia porque la síntesis es factible. Y esa posibilidad se ofrece a hombres no comprometidos en posturas anteriores. Es la joven generación la que juega un papel trascendental. Hereda los presupuestos e inquietudes de la antigua, pero conoce también sus fracasos y conquistas. No será la que invente las palabras, pero sí la segunda en construir las frases. He aquí, metafóricamente, lo que «Nueva Genera-

ción» significa. No se trata de un grupo cerrado ni un partido más o menos abierto, sino de un concepto historiográfico de amplia dimensión. Para diferenciarla de la anterior contrapongamos cuatro notas fundamentales de cada una de ellas, directamente aplicables, al respecto y en sentido general, a las generaciones del 50 y a la última: predominio de problemas-predominio de soluciones; escisión en vertientes (tesis, antítesis) dialéctica entre ambas (síntesis); vocación de rebeldía-autodisciplina; egocentrismo como subconsciente colectivo, tendencia a la democratización.

Creo que el fenómeno se comprende: hay problemas que empiezan cuando se sabe lo que no sirve ya, lo que no tiene sentido hacer. Los problemas se buscan, se crean. La problematización plástica refleja una inédita problemática vital: qué es lo que ha de transmitirse, cuál ha de ser el mensaje. La contestación a esta pregunta se entrevé a medida que se descubren las nuevas palabras. Entonces no hay razonamiento, sino pura intuición; es la aventura del artista para llegar a conocer el latido de una civilización nueva cuyo horizonte cultural se dilata, varía. La postura vanguardista es piedra de toque en la posibilidad de llegar al subconsciente colectivo. Un ismo interesa mientras es problema; cuando deja de serlo surge otro, y sucesivamente. He ahí la pluralidad de tendencias, el experimento «por el experimento». Pero las cosas cambian. Se quiera o no, el ensayo entra a veces en el campo de lo estético, y la prueba puede dar resultados. La experiencia es aceptada en la medida en que nos sirve para algo, preparándose una nueva etapa de soluciones

claras. Una generación que conoce las herramientas, ya que los jóvenes se han instruído en su uso, sucede a la anterior. Se sabe para qué vale un color puro, una estructura constructiva, el volumen real, la perspectiva falsa, la pincelada impresionista, la desarticulación cubierta, la minuciosidad superreal, la relación lumínica del op, la contención formal del pop y su peculiar representativismo...

Las tendencias han ido descubriendo parcelas de una misma realidad, más que realidades distintas. Es fácil comprender por qué el rigor constructivo y la anarquía informalista son dos modos de puritanismo. A medida que se comprueba su relativa utilidad y se precisa un idioma más flexible, la síntesis adquiere importancia, y en la medida que esto sucede se va formando un lenguaje de más posibilidades y se va consiguiendo un nuevo equilibrio, que no es exactamente la dialéctica, sino su resultado. Así, el constructivismo se hace informal, lo orgánico se estructura, la luz real vitaliza una construcción matemática, las formas geométricas se convierten en módulos cuya programación consigue una paradójica sensualidad...

Así se diferencian estas dos generaciones desde el punto de vista de la obra de arte, pero consideraré ahora la postura vital que acompaña a esa obra y en cierto modo la condiciona.

Hablar de los existencialismos como representantes principales durante un largo período de la corriente cultural de nuestro siglo es hoy casi una perogrullada, como también hablar de sus analogías en el terreno del arte. Pero lo que no está de más repetir, y tal vez sea pertinente, es su rápida y absoluta superación. El fenómeno

no está, por supuesto, restringido al campo filosófico o artístico, puesto que obedece a razones económicas y culturales profundas y, por lo mismo, apreciable en otros campos. Entre las consecuencias que acarrea una crisis sociológico-política general (fenómeno harto estudiado en diversos acontecimientos) fluctúa una paradójica evolución científica. En esa situación de desequilibrio, una tensión síquica general adjetiva diversas civilizaciones, unificándolas por ello mismo. Esa sicología, aun arraigando en lo más profundo de los pueblos, tiene su manifestación espontánea en formas y modos de conducta superficiales; de ahí que realidades harto elocuentes acaben pareciendo ficticias y engrosando el montón de tópicos históricos. Pero esto sucede en la medida en que ese estado de ánimo ha sido superado.

La rebeldía, como postura vital, equivalente en años anteriores a una sublimación de la abulia, se desarrolla en dos vertientes principales: la anárquica o extrema y la partidista. Una y otra están relacionadas con un egocentrismo colectivo, del que hablaré más adelante. Sus aspectos patológicos son fácilmente comprobables. Por lo que la misma palabra suena ya a viejo tópico, no insistiré más en que esa rebeldía ha dejado de constituír un estilo vital en los últimos años. Cualquiera está capacitado para hallar a su alrededor ejemplos de ello... Es por el contrario un sentido de autodisciplina el que se empieza a generalizar en las nuevas concepciones de la vida, y en ese mismo sentido penetra, según se deduce de lo anterior, en el arte de las nuevas generaciones.

El egocentrismo, como retorno del individuo

hacia sí mismo desestimado lo que le rodea, presenta una variada etiología. El rebelde es, por definición, un inadaptado, pero según que lo patológico haga referencia al medio ambiente o al sujeto, tal rebeldía podrá ser o no sana. La incógnita, por lo general, es resuelta a largo plazo...

Las corrientes expresionistas del arte revelan algunos de estos síntomas egocentristas. Recordemos esas tres principales finalidades del arte: la expresión, la belleza y la exactitud. Sicología, sensibilidad y ciencia son los tres medios de conocimiento que se ponen en juego. En la medida en que son disarmónicos en una obra de arte esos tres elementos, se rompe su equilibrio ontológico y disminuye su relativa perfección; y si la necesidad expresiva se convierte en único sustentáculo de la obra, su contenido será probablemente de índole morbosa, morbosidad que puede estar compenetrada con una fuerza expresiva sublimadora. En nuestra época, lo egocéntrico y lo expresivo dejan de ser fundamental en tanto en cuanto se perfila la nueva ética, hecho que supone la superación de etapas anteriores y cuya clarificación se lleva a cabo a través de los nuevos horizontes científicos y técnicos, su aceptación correspondiente y la creación de una nueva filosofía.

La tendencia a la democratización, como superación del viejo egocentrismo, es patente en el interés por una obra reproducible, para todos. E indirectamente. En la obra abierta (salida del narcisismo y búsqueda de un público colaborador), en el arte ambiental (deseo de acondicionar el mundo y procurar una vida confortable, lo que muestra un evidente sentido co-

munitario), en el arte de integración (retorno al trabajo en equipo, lejos del individualismo introducido por la cultura renacentista), etcétera...

Junto a la lenta reanudación del diálogo público-artista, parece ser que en el arte de los últimos años, el de las nuevas generaciones, se presiente la aparición de un nuevo canon, y tal vez nos encontremos sólo a un paso de instaurar una medida para el arte de hoy. Si no se llega a tanto, lo que tampoco interesa en demasía, es un hecho cierto y significativo que los artistas jóvenes comienzan a recobrar la confianza en su trabajo y la seguridad de las que carecieron en líneas generales sus predecesores. En ello interviene la referida experiencia histórica.

En diciembre de 1969, el Grup d'Elx realizó en la Caja de Ahorros Provincial de Alicante la primera «Exposición Campaña Popular». Participaron Agulló, Castejón, Coll y Sixto. Reproducimos la declaración de principios dada a conocer en el catálogo, redactada por el crítico Ernesto Contreras tras discusión colectiva.

El «Grup» se constituyó a finales de 1966, estando formado entonces por Alberto Agulló, Tomás Almela, Pola Lledó y Sixto. En el transcurso de 1969, se reestructuró quedando formado por Alberto Agulló, Juan Ramón García Castejón, Antoni Coll y Sixto. Con esta composición se inició la campaña de las «Ex-Po», que continuó en 1970 con exposiciones en Valencia (Ateneo Mercantil), Tenerife (Ateneo de La Laguna). Muchamiel (Club de amigos de la UNESCO) y Soria (Casa de la Cultura). Por definitivo cambio de residencia de Castejón, el «grup» quedó formado, desde finales de 1970, por Agulló, Coll y Sixto, siempre asistidos por el crítico Ernesto Contreras. Ya con su composición actual, en 1971 expusieron en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, siendo la última de las exhibiciones correspondiente al ciclo «Ex-Po». Posteriormente, aunque con carácter «normal», han realizado numerosas exposiciones en diversas capitales españolas.

GRUP D'ELX

«Manifiesto»

En el contexto de la sociedad moderna, el trabajo artístico se manifiesta, en gran medida, como un hecho anacrónico en su iniciación y contradictorio en sus resultados. De un lado, se mantienen todavía, de espaldas al desarrollo real de la sociedad, los sistemas operativos artesanales y las secuelas individualistas del romanticismo. Del otro, se perpetúa la confusión entre valor y precio, con lo que la obra de arte pierde su carácter de experiencia cultural colectiva para convertirse en objeto de lujo, en signo distintivo del poder económico.

Con la ambigüedad de esta situación, que afecta a la totalidad del proceso artístico, hemos tenido que enfrentarnos los componentes del «Grup d'Elx». Nosotros, que consideramos como función del artista la de manifestar, a través de la obra, la verdad del hombre, y que entendemos al hombre como un ser concreto, histórico, situado en una época y en una circunstancia, no podíamos conformarnos perpetuamente con la ambigüedad. Pero ha sido, más allá de cualquier teoría, la práctica cotidiana la que nos ha señalado el camino posible, la que nos ha impulsado al trabajo en equipo, a los análisis objetivos, a la búsqueda colectiva de un

nuevo lenguaje capaz de expresar, mediante técnicas operativas actuales, la nueva realidad. Somos conscientes de que nos queda, en este sentido, mucho camino por recorrer. Pero así y todo, damos hoy otro paso para hacer frente a la confusión entre valor y precio. El valor artístico de nuestras obras podrá ser medido teniendo en cuenta sus contenidos estéticos y su eficacia social, pero no admitimos que sea metamorfoseado en rentabilidad económica, en valor monetario. Para evitarlo, hemos señalado el precio de cada obra considerando, precisa y únicamente, el contravalor económico de los productos que la integran, desde el tiempo de trabajo hasta los materiales utilizados, igual que se hace con los productos de cualquier otra actividad laboral. Si con esto conseguimos, además de poner en evidencia el equívoco existente entre valor y precios, que nuestras obras lleguen a figurar en paredes no contaminadas por el lujo, consideraremos que hemos sido pagados con largueza. Pagados con una moneda que, ésta sí, es equivalente al valor artístico.

GRUP D'ELX

V

En marzo de 1971, el escultor Pablo Serrano dio a conocer el manifiesto teórico del que denominaba «Intra-Espacialismo».

INTRA-ESPACIALISMO

«Manifiesto»

HACE AÑOS que, como un profesional de la escultura, pretendo definir el objeto materia rodeado de un ESPACIO HISTÓRICO y que éste contenga en su interior otro espacio habitable para la mayoría de edad de la INTELIGENCIA Y ESPIRITU.

HE QUEMADO objetos que estaban configurados significando la presencia de una ausencia. INTRA.

Comprendo que el hombre histórico se va desarrollando también quemando etapas.

El manifiesto de INTRA-ESPACIALISMO, pretende volver a considerar la posición moral del hombre frente al mundo actual que le rodea.

NADA es posible si el hombre no sabe que habita SU PROPIA CASA, si no sabe encontrar, buscando, su propio silencio, donde la creación se da, si cada uno de nosotros no abrimos las puertas de la COMUNICACIÓN que engendra.

La ciencia es fría y sabe que la tecnificación sola, la máquina mal usada, el cúmulo de cosas de una sociedad de consumo nos arrastra a la desesperación y con ella a la violencia si el co-

nocimiento de nosotros mismos nos falta, INTRA-HUMANISMO.

Muerta la fe en tantas creencias de órdenes religiosos, escapemos al materialismo que nos rodea volviendo al espacio interior del hombre nuevo capaz y COMUNICABLE.

Este pensamiento me ha guiado la labor de muchos años con el limitado lenguaje de mi escultura.

Los títulos de: «BOVEDAS PARA EL HOMBRE», «HOMBRES CON PUERTA», «UNIDADES-YUNTAS», han sido temas de trabajo que encajan dentro del INTRA-ESPACIALISMO, en que ahora quiero agruparlas y hacer partícipes a otros compañeros de trabajo.

Abro la puerta de mi casa, tú la tuya y nos comunicamos. Abro mis brazos y toma forma el abrazo.

De problemas del espacio, he mantenido conversaciones con mi amigo Lucio Fontana en Italia (le conocí en Rosario de Santa Fe —Argentina—). De su Manifiesto Blanco tomo estas palabras: «Abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio.» A esto agregamos nosotros: Tratamos de integrar los espacios INTERNO-EXTERNO con el pensamiento consciente de ORDENES CONTRARIOS QUE ADQUIEREN PERSONALIDADES DIFERENTES EXPRESIVAS HACIA LO PERMANENTE Y HACIA LO RELATIVO, COMO DOS CIRCUNSTANCIAS QUE CONCURREN EN EL HOMBRE MISMO.

El Manifiesto Blanco dice: «LA RAZÓN NO CREA. En la creación de formas, SU FUNCIÓN está subordinada a la del subconsciente. EN TODAS LAS ACTIVIDADES EL HOMBRE FUNCIONA CON LA TOTALIDAD

DE SUS FACULTADES. El libre desarrollo de todas ellas es una condición fundamental en la creación y en la interpretación del arte nuevo. El análisis y la síntesis, la meditación y la espontaneidad, la construcción y la sensación son valores que concurren a su integración en una unidad funcional.»

«Y su desarrollo en la experiencia es el único camino que conduce a una manifestación completa del ser».

Aceptamos el Manifiesto Blanco, así como el Manifiesto de «EL PASO» que en 1975 apoyamos para la renovación del arte en España.

Conociendo el movimiento general internacional del arte y sus obras hijas de nuestro tiempo, ante la amenaza de la DESHUMANIZACIÓN DEL HOMBRE ACTUAL que nos acecha, preferimos de manera especial aquellas expresiones que pretendan referirse al problema filosófico, social y humano o que acusen, delante, las circunstancias actuales en que el hombre vive.

Ciertamente que el subconsciente es un magnífico receptáculo, haciendo que las imágenes tomen forma. Si estas formas, que persiguen UNA NUEVA MORAL dentro de UN NUEVO UNIVERSO HUMANO, se asimilan y se comprenden, podremos decir que el «INTRA-ESPACIALISMO» está cumpliendo su misión al encontrarse con el hombre humano creador y consciente de su «LIBERTAD» que no es otra que la mayoría de edad de la inteligencia y el espíritu.

PABLO SERRANO

Madrid, marzo de 1971.

En septiembre de 1972 tuvo lugar en el «Comune di Pesaro» la primera exposición del «Gruppo Denunzia», integrado por los pintores italianos Eugenio Comencini y Bruno Rinaldi, con el crítico también italiano Floriano de Santi, así como por los pintores españoles Julián Pacheco y Antoni Miró. Reproducimos el texto preliminar de Mario de Micheli, publicado en varios catálogos de las numerosas exposiciones realizadas en Italia por el grupo.

UN GRUPPO DI TENDENZA

Quattro artisti e un critico si mettono insieme: per affinità, per convinzioni comuni, per una azione culturale e civile da rendere più forte ed efficiente. I pittori si chiamano Antoni Mirò, Pacheco, Comencini e Rinaldi: i primi due sono spagnoli, Comencini è di Savona, Rinaldi di Brescia. Il critico, che è Floriano de Santi, viene invece de Urbino. Così è nata questa mostra ed è andato in macchina questo catalogo.

Chi guarderà i quadri esposti e leggerà le pagine che seguondo, esprimerà il suo giudizio: il suo consenso o il suo dissenso. Questa nota non vuole in alcun modo essere, como si dice un avvallo estetico; vuole essere invece un invito a considerare la posizione di questo gruppo. I pittori, pur essendo di estrazione diversa e di ricerca autonoma, puntano tutti sull'immagine come termine medio della comunicazione con la pluralità degli altri: il termine cioè dove la soggettività di chi guarda s'incontra con la soggettività di chi enuncia il messaggio plastico. E questo è il primo dato in comune.

Si tratta di un dato però che in più espliciti, pur tra i molti equivoci che vi s'accalcano intorno, di qualche modo, prima ancora d'essere di natura estetica, sorge da una scelta di fondo nei

confronti della realtà e della storia dentro cui ci troviamo ad agire. In altre parole ha radice in una scelta sociale, che è l'unica scelta su cui è possibile stabilire le ragioni di un linguaggio. Chi «nega» gli altri, non avverte neppure l'esigenza di comunicare. Tale esigenza è invece il fondamento su cui si muovono Pacheco, Comencini, Mirò e Rinaldi, di cui De Santi chiarisce criticamente i singoli discorsi figurativi. E questo è il secondo dato in comune.

Le inmagini che appaiono nei quadri di questi artisti si presentano con caratteri stilistici ed espressivi differenti: sono inmagini drastiche e drammatiche in Mirò; narrative e quasi di cronaca in Rinaldi; ironicamente patetiche in Comencini; amare, grottesche, sarcastiche in Pacheco. Ma in ogni caso sono inmagini contro e inmagini per: contro l'offesa all'integrità dell'uomo e per l'affermazione della sua libertà. E questo è ancora un altro dei dati che i quattro artisti della mostra hanno in comune.

Mi pare dunque che si debba partire di qui per capire il senso di questa iniziativa e per intendere meglio il significato delle opere qui raccolte.

Ormai in Italia e in ogni parte d'Europa la nuova generazione artistica ha dimostrato di saper lavorare in una direzione che non sia solo quella divagante, ermetica ed elitaria, degli ultimi sperimentalismi. La riconversione verso l'immagine oggettiva è uno dei segni di una tendenza generale che appena quattro o cinque anni fa sembrava assurdo ipotizzare. Mirò , Rinaldi, Pacheco e Comencini, a loro modo, appartengono a questa tendenza.

Ma c'è ancora un altro aspetto che va sottoli-

neato in questa occasione ed è il canale organizzativo che questi artisti hanno trovato per la loro impresa: un canale non «ufficiale», che passa attraverso un centro di potere democratico, il quale anche per questa strada rivela la sua sicurezza di visione e fa cultura in modo diretto e partecipe. Molteplicare quindi questi punti di forza vorrebbe dire creare una rete alternativa a strutture invecchiate e compromesse nei peggiori e mortificanti giochi d'omertà pseudoestetiche. E'in tale propettiva che questa mostra, a mio avviso, deve essere inquadrata. E questo certamente non è il suo ultimo merito.

MARIO DE MICHELI

En su libro «L'Art contra l'Estética» (Barcelona, 1974), Antoni Tàpies incluyó la versión revisada de una conversación con Victor Zalbidea y Victoria Paniagua, que había previamente aparecido el año 1973 en el número 7-8 de la revista «Tropos» de Madrid.

—Ens agradaria començar fent memòria dels teus inicis. Es inevitable el record del grup «Dau al Set». ¿Tenia res a veure aquest nom amb l'alquímia o la càbala?.

A. T.—El títol fou proposat per Joan Brossa. Posteriorment vam saber que hi havia un llibre de Georges Hugnet que s'anomenava *La Septiéme face du dé*. Fou una coincidència. Encara que segurament molta gent va pensar que copiàvem els surrealistes.

—¿Quins punts comuns us unien?

A. T.—Bé, després se n'ha fet tota una llegenda al voltant del «Dau al Set» i se l'ha volgut convertir en una espècie de moviment surrealista català. Però allà, en realitat, no hi havia una ideologia de grup. Cadascú anava pel seu cantó. Tots vam acabar mig renyits. Només en Brossa i jo hem mantingut la continuitat de la nostra amistat. Fou una unitat circumstàncial, perquè en aquell moment no hi havia res.

Brossa fou el qui va donar aire a tot allò. A més van sortir molt pocs números de la revista. Eren dues pàgines plegades. Molt poc. Després s'hi ha donat una importància excessiva. Tot això és resultat de l'afany d'etiquetar i catalogar l'artista; i no és mai una cosa buscada per l'artista, sinó pel crític o el públic. En el meu cas mateix ho comprovo. Veig que surten moviments nous i no m'hi sento pas estrany a cap. A

mi m'han etiquetat en l'informalisme i no m'ho puc treure del damunt. I això a desgrat meu, perquè no he firmat mai cap manifest a favor de cap moviment. Però he pasat a la història com a informalista. Amb tot, han anat apareixent nous moviments i sempre els trobo naturalíssims, propers a coses que estic fent. Si et trobes dintre el tronc de l'arbre de la pintura avantguardista, va desenvolupant-se d'una manera natural. El mateix «pop» no se m'assembla en el seu ús de «comics». Però una injecció de «cosa» popular es troba en la meva obra des del començament. Aquesta porta metàllica que és de l'any 57 té ja elements del «pop» o de l'art pobre. Es una porta real, d'un comerç.

—En el teu taller és difícil distingir entre el que és obra i el que no ho és. Aquestes cordes, són una obra?

A. T.—Sí, és un tapís. Jo faig uns esbossos, i un tapisser, Josep Royo, els posa en práctica. De vegades torno a intervenir al final.

—Les impressions de mans i les empremtes dels peus que s'observen en altres obres, són teves?.

A. T.—Sí. Però moltes vegades no hi estan collocades intencionadament; són fruit de l'atzar o de la funcionalitat, del procés de treball. Jo trepitjo el quadre sense voler perquè he d'arribar als extrems, i aquesta petjada en ocasions em resulta útil. Una vegada, en una exposició a París, vaig agafar amb les mans una pintura meva i, com que era tova per dins, m'hi van quedar gravades les empremtes deis dits i part de les mans. Això fou per a mi tot un descobriment, que després he utilitzat molt, i que d'altres també han emprat. I era un fruit de l'atzar.

—Això és important, perquè les obres d'art més primitives sorgeixen sempre d'una manera espontània, però amb una utilitat. Quins projectes tens actualment?.

A. T.—A París s'ha de realitzar una retrospectiva de la meva obra, que després voltarà per altres països europeus. Es el que estic preparant.

—Com procedeixes quan vas a realitzar una obra?

A. T.—Parteixo de petites imatges originals que fins i tot apunto. Es com un hàbit que tenim els artistes. L'emoció es tradueix de seguida en imatges. Així que se'm produeix aquesta imatge, l'apunto. Començo amb això i després la vaig canviant; de vegades no surt bé, és clar...

—¿Creus que en el temperament de l'artista català existeix una tendència a buscar una uniformitat, una harmonía en les seves línies?. El mateix traçat dels carrers de Barcelona fa aquesta impressió.

A. T.—En realitat, el català és molt anàrquic; i això no ha de ser entés com a crítica. Aquesta uniformitat ha estat una cosa que, generalment, ens ha arribat imposada per Castella. La disposició del carrers de Barcelona no respon forçosament al temperament català, sinó que fou imposada per Madrid. Fou el Pla Cerdà. Cerdà era un enginyer català, però era enginyer de l'Estat. S'havien realitzat altres plans d'urbanització; no sé pas com haurien sortit; potser haurien estat pitjors, però en tot cas aquí teníem també altres idees. Hi hagué una lluita d'interessos. Hi havia molts solars que s'havien d'expropiar, i els més perjudicats se'n van anar a Madrid a buscar la solució. Els catalans, quan ens barallem, anem a buscar ajut a Madrid, i aleshores ens acaben

de fastiguejar. El Pla Cerdà fou imposat, tot i que s'havia fet un concurs d'urbanització i l'havia guanyat un altre pla.

—Jo em creia que era una cosa mediterrània. També es veu en els grecs.

A. T.—Bé, això és el que es diu. També els mediterranis han fet coses molt boges. Si mirem l'Edat Mitjana trobarem Ramon Llull, que li deien Ramon el Foll.

—Sobre el teu llibre *La pràctica de l'art* s'ha dit que no es pot teoritzar sobre l'art, que un artista no ha de teoritzar. ¿Fins a quin punt vas pretendre fer teoria?

A. T.—Aquest llibre és, de fet, un aplec de textos i de petites coses meves que van sorgir en determinats moments d'un encàrrec directe en qué se'm demanava una opinió. No és teoria. Per això precisament el vaig titular *La pràctica de l'art*, per tal que no semblés teoria sobre l'art.

—Paradoxalment, o potser per això mateix, és un llibre molt directe, molt rotund i amb una gran seguretat en els judicis; amb idees molt afermades.

A. T.—Molt afermades dintre una obertura, em sembla. Jo defenso la independència de l'artista.

—Em referia al fet que el llibre en si no té res de creatiu.

A. T.—Jo no pensava pas fer literatura. En realitat, són petits articles polèmics en defensa de determinades coses que passaven. Si hi ha articles que són explicatius de la meva pintura, és perquè hi ha hagut gent obsessionada que m'ha preguntat moltes vegades: «Això dels murs, què significa?» Però és molt poca cosa. Amb gran sorpresa meva, l'editor m'ha dit que

aquest llibre s'ha venut molt. Tal vegada la gent esperava una cosa més gran. Jo vaig fer una nota introductòria per explicar que no es prengués massa de debò. Em vaig decidir a publicar-lo perquè l'editor em va dir: «Serà útil, per a molta gent serà molt útil». I sembla que així ha estat.

—¿Creus que la funcionalitat d'una obra ha d'antecedir l'element creatiu de l'artista? Es a dir, ¿que la creació és un resultat de la necessitat?

A. T.—No puc distingir entre funció i creació, com no puc separar tampoc el fons de la forma. Buscar formes noves no crec pas que sigui un caprici estétic o un sol problema de comunicació. La novetat, el canvi, jo el veig sempre en funció d'un contingut. Es inseparable.

—¿Què ha de predominar en una obra, la intenció de l'artista o l'ull de l'espectador?

A. T.—Es interessant plantejar-se avui aquesta qüestió. Està molt de moda precisament parlar de la participació de l'espectador en l'obra d'art. I adonar-nos que l'ull de l'espectador —i en dir ull vull dir tota la seva capacitat receptiva— ha jugat sempre un paper cocreatiu, ens fa veure com són de poc noves de vegades les modes. Recordem allò dels extremo-orientals, que, amb el seu concepte de «fragmentació», pinten un vegetal incomplet precisament perquè l'espectador el completi amb la imaginació i amb això s'adoni de la força germinativa de la planta. Sense espectador actiu no hi ha art, com sense ulls no hi ha llum.

—¿Contribueix la matèria a eliminar la necessitat del pla en la pintura? ¿Què significa per a tu en la pintura l'aportació que el pla del quadre

sigui emprat com a tal superfície de dues dimensions o en tot cas sigui una finestra cap endavant en lloc de tenir una profunditat simulant les tres dimensions? ¿Consideres una de les pautes de la pintura moderna aquesta utilització de la superfície?.

A. T.—La idea de joc de formes i colors en una superfície plana (Maurice Denis, abstractes geomètrics, etc.) crec que és insuficient per explicar moltes intencions de l'art modern. Pensem, si no, en Duchamp o en molts surrealistes, tant si eliminen com si reintrodueixen la idea tradicional de finestra (Magritte, per exemple). El joc crec que avui té una estructura més complicada que surt de la superfície de les obres, físicament o psicològica. Jo sempre he cregut que un quadre no representa coses, sinó que és una cosa. Una mena de talismà que fins i tot pel tacte pot arribar a influir sobre nosaltres.

En una carta dirigida a una amplia serie de críticos españoles (con fecha 29-10-73), Imma Julian les remitió el escrito (que reproducimos aquí) titulado «Aquest text fou elaborat pel grup com a resposta a formulacions aparegudes a la premsa sobre l'avantguarda artistica».

Igualmente reproducimos las respuestas dadas a dicho escrito por los críticos Alexandre Cirici y Simón Marchán, publicadas en el número 28 (1974) de la revista «Qüestions d'Art».

Para una visión de conjunto sobre esta problemática, es indispensable consultar la segunda edición del libro de Simón Marchán «Del Arte Objetual al Arte de Concepto» (Madrid, noviembre 1974).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
GABINETE DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO
BIBLIOTECA

AQUEST TEXT FOU ELABORAT PEL GRUP COM A RESPOSTA A FORMULACIONS APAREGUDES A LA PREMSA SOBRE L'AVANT-GUARDA ARTISTICA

Com a punt de partida ens limitarem a introduir formulacions referides als aspectes d'una pràctica i la seva teoria, que d'altra banda caracteritzan i situen el fenomen de l'avantguarda artística com a pràctica revolucionària. Expressió d'un treball teòric continuat, estretament lligat i entès en el si d'aquesta mateixa pràctica. Com a qüestió prèvia caldria preguntar-se sobre el sentit de la paraula «avantguardisme». L'avantguardisme apareix com el resultat d'un procès de degradació de l'avantguarda, entesa com a pràctica artística revolucionària, a partir de la seva integració econòmica al sistema. Integració i assimilació que, fora d'apreciacions mecanicistes comporten per la mateixa naturalesa de les relacions econòmiques, la deteriorització ideològica de l'artista i la normalització de la seva obra com a mercaderia cultural en el si de la classe dominant. En resum, la integració econòmica genera irremissiblement un procés

(encara que més tardà i a distints nivells) de subtil integració a la ideologia que la sustenta.

Integració ideològica de l'artista que tampoc no cal interpretar com la seva identificació. Simplement qüestiona i s'enfronta a les estructures del sistema que l'envolta evitant a tot preu d'ésser-ne refusat. Com a contrapartida en aquest pacte implícit, veu reforçada la seva personalitat amb valor de canvi, al mateix temps que el dota d'una posició de privilegi i de poder d'opinió que l'eximeis d'un compromís real amb les masses i que permet al mateix temps la manipulació de la seva «obra», la mercaderia, i l'aïllament de l'artista dins i fora de la seva pràctica. Com a conseqüència d'aquest distanciament de la realitat que provoquen l'estreta vinculació als aparells de circulació culturals del sistema, es produeix un buit.

No es pot entendre l'avantguarda autònoma, fora del context que la genera, amb totes les implicacions socio-politico-culturals i la necessària articulació ideològica a tots els nivells que la comprometen, des de dins de les masses i amb elles, i no des de fora d'elles com es pretèn des de la concepció tradicional burgesa de l'art (avantguardisme). I és en aquest punt on precisament incideix el contingut ideològic de les propostes i accions del grup, que en el nostre país treballa inscrit en el marc entès com el de l'art conceptual. Per al seu procès de creació recorre a metodologies que corresponen a altres disciplines per a profunditzar i analitzar la naturalesa mateixa del llenguatge artístic, desplaçant o subvertint el concepte d'«obra d'art» i la seva presència com a «objecte-sublimat», matèria de contemplació mística i intuïtiva que

manté paralitzada una avantguarda artística liquidada en les seves intencions o programes, sense cap opció vers una autèntica praxis social tancada en si mateixa i esterilitzada en un treball d'estil com transformació formal del llenguatge i no de la realitat. Resultat final i material del pacte concret amb el sistema del qual depenen la producció, mercantilització i muntatge de tot l'aparell d'especulació i control del valor cultural atribuïble a uns interesos de classe. Les propostes dels «art-conceptual» tenen sentit, en la base del seu contingut ideològic, precisament en la seva «no-inserció» en els mecanismes complexos de la comunicació artística a partir dels mitjans i dels límits exigits del sistema i no en el suposat infantilisme que podria derivar-se de creure que pel sol fet del plantejament explícit de les seves intencionalitats ideològiques i la seva pràctica concreta, comportarien el desmantellament de tot el sistema cultural que qüestionen. Per tal d'arribar a això es preveu ben necessària la inserció política de la pràctica artística conceptual en el desenrrotllament de la lluita de classes des de les masses i en la linea de llur avantguarda dirigent, vers la transformació revolucionària de totes les estructures que romanen dels sistems capitalistes i del nostre en particular amb totes les seves peculiaritats.

Es en aquesta direcció on l'art conceptual trobarà la seva sortida, potser la seva única alternativa. Contràriament, romandre a l'estadi inicial de la seva contestació cenyida exclusivament al fet artístic tot abstraient-lo del medi social en el qual es mou, és una limitació que pot desembocar a poc a poc en un procés de reducció i buidor del seu contingut ideològic i

en un «producte» de reemplaçament que s'«installaria» en «lloc» de l'«obra d'art» desplaçada per ells (artista conceptual) i substituïda pels agents del sistema.

A jutjar per alguns indicis, aquesta operació d'osmosi cap a la «installació-integració» en el sistema s'ha iniciat ja entre alguns dels components del grup. Aquest grau de deterioració del grup és un fet real, i les opcions personals i les alternatives del grup són essencialment per a recuperar o no, el sentit que des del moment de la seva aparició en el nostre medi cultural ja ningú no els pot discutir.

Concretament, i en el terreny de les alternatives en el camp de l'activitat artística, quan la capacitat d'assimilació integradora del sistema, proposta a través dels mitjans de penetració que li és possible oferir, i dins el seu marc ideològic i en el si de les seves contradiccions, poden no resoldre les exigències mínimes o prèvies que al desenvolupament d'una pràctica artística l'articulació ideològica de la qual li és aliena i se li oposa. Com a conseqüencia es produeix el rebuig d'aquesta per aquella i se li nega la utilització dels mitjans d'expressió (producció) i de difusió (comunicació) per la mateixa naturalesa de la seva producció ideològica (objecte-cultural), collocant l'artista davant la necessitat de replantejar la seva situació des de l'òptica de la marginació.

En termes generals, la marginació (econòmica-política) és un fenomen objectiu i característic de les societats capitalistes. Tot llur sistema econòmic i social es basa en l'apropiació i el control (usurpació) dels mitjans de producció i comunicació sense desitjar cap

possibilitat d'accès a les classes populars que romanen marginades i sotmeses a l'explotació de la seva força de treball (relacions de producció) i a un procés de contenció (alienació-repressió) a través de la manipulació ideològica dels mitjans de comunicació (mass-media) i de l'accés discriminant de la cultura (èlit artística i intellectual) limitada exclusivament a determinats sectors de la societat i a les necessitats de la demanda per al desenvolupament dels interessos del capitalisme. Solament serà possible sortir d'aquesta situació quan es creïn les condicions objectives que permetin al poble el control real i efectiu del poder polític i econòmic.

Així doncs, i tornant a situar la marginació en el marc de la problemàtica concreta de l'art i de la seva avantguarda i en el context on es desenvolupa en el nostre país, la marginació cal entendre-la com una possibilitat de resposta conjuntural i amb caràcter provisional, no repetida mecàniçament en tots els casos i en cada moment, i sempre en relació al grau de desenvolupament de la lluita de classes i referida a l'equilibri de forces.

Intentar fer creure que aquesta, la marginació, és una posició de cal mantenir sense una problemàtica d'existència molt difícil i complexa, seria enganyar-se un mateix. Des d'una interpretació, el significat pejoratiu de la qual el sistema li ha connotat, la marginació s'identifica d'inmediat o amb actitud associal i improductiva, o en el millors del casos com una contestació global i romàntica des de l'angle del purisme ideològic o artístic. En realitat marginar-se no vol dir l'abandonament de la producció ideològica i la seva incidència en el medi i ni de

molt suposa la marginació i la seva incidència en el medi i ni de molt suposa la marginació política, pràctica social per excellència. Sinó ben al contrari: una decidida presa de consciència encaminada a la presa de posició i al compromís real amb totes les formes de vinculació amb els problemes del seu entorn social, única vía per tal de sortir de la seva qualitat de marginat, imposada per la superestructura del sistema. I ha de fer-ho sense comptar amb els mitjans de producció habituals, ni amb els canals normals d'informació i comunicació (mass-media) sinó a través de la seva capacitat per ocupar-los i utilizar-los tàcticament. De la seva capacitat per a crear noves formes o canals parallels depèn el seu encontre amb el seu destinatari, els sectors de les classes populars també marginats dels mitjans d'expressió i comunicació.

Les galeries, revistes, publicacions, cinemes, sales d'actes, teatres... tan estretament lligades al concepte burgès de promoció mercantil de la cultura, han d'ésser objecte de la nostra atenció, disposats a utilizar-los quan ho creguem oportú, sense altre plantejament que el de l'«ocupació» del lloc o espai buidant-lo de llurs continguts i posant en evidència llurs contradiccions. Aquesta ocupació pot realitzar-se imposant-la sense que prèviament la seva presència sigui reclamada (enfrontament directe), o per invitació o iniciativa (oportunisme) dels mitjans que detenten el control de les plataformes de gestió i circulació artística. En cap dels casos no s'ha d'abandonar mai la idea de l'«ocupació» (ideològica-política) del mitjà. L'«ocupació» definitiva per a l'accés generalitzat als mitjans de comunicació no és a l'abast

de les possibilitats, reduïdes en els límits d'un sector determinat. Les relacions econòmiques a partir de l'«ocupació» no són previstes. Des de la marginació no s'ofereixen «mercaderies» sinó propostes de treball (cocreació) i materials. La retribució econòmica cal que sigui exigida i limitada sota el concepte de prestació de treballs i serveis.

Es ben curiosa la resistència que hom oposa a aquesta fórmula allegant la majoria de les vegades la falta d'«obra» (objecte), però també conscients de que desarticulen de base el seu funcionament econòmico-cultural.

Això obliga sovint a resoldre el problema essencial de la supervivència per altres camins que el de la seva mateixa pràctica específica, tot procurant-se treballs secundaris que el separin el mínim possible de la seva activitat base, pràctica significativa amb tot el que té de conflicte per al normal desenrrotllament de tot el seu potencial creatiu. En definitiva, la marginació del seu «treball-productiu» del sistema de relacions económiques que controlesn els mitjans de producció.

Les dificultats i l'esforç a què l'obliguen per tal de trobar constantment el mètode més eficaç i àgil d'incidència, no deixen lloc a la concepció petit burgesa de l'artista-actor-geni-individualitzat. El treball en equip, o collectiu, sense que això es confongui amb l'homogenització impersonal del grup, s'imposa com una disciplina necessària, coherent amb la concepció materialista de la producció artística.

Així, doncs, l'artista des de la seva marginació s'oposa abertament al sistema i a l'artista privilegiat gelós defensor dels seus privilegis adqui-

rits «en» i otorgats «pel» sistema. Es un treballador-intellectual-artista lligat al procés de transformació de relacions de producció artístico-cultural, en un medi que li és declaradament hostil pel mateix fet pel qual se l'ha marginat.

La marginació ideològica (estratègia de classe) necessita d'una política (tàctica de grup) d'actuació que li permiti de sobreviure al setge econòmic del qual és objecte i al silenci que la rodeja, introduint la seva pràctica més crítica i transformadora de la realitat, inscrita a l'avantguarda revolucionària que des de les masses lluiten per la conquesta de llurs llibertats que modifiquen qualitativament les relacions de l'home amb la societat (organització social) i de l'home amb la natúralesa.

Grup de treball:

ABAD; Francesc
BENITO, Jordi
FINGERHUT, Alícia
JULIÁN, Imma
MERCADER, Antoni
MUNTADA, Antoni
ROVIRA, Manuel
SALES, Enric
SANTOS, Carles
SELZ, Dorothée

Barcelona, 1 maig de 1973.

Els textos proposats són dos. El primer, signat per deu persones, és narratiu, com una història de l'art conceptual, teòricament molt correcte encara que històricament tenyit d'una certa vanitat car no és cert, ni de molt, que la mostra de Banyoles fos la primera experiència collectiva d'art conceptual.

Molt d'acord amb les posicions que creiem que poden sintetitzar-se en:

1. Consciència de la colonització cultural.
2. Voluntat de treure l'art del confinament com a pràctica isolada.
3. Discussió del subjecte.
4. Discussió del llenguatge.
5. Discussió de la lectura.
6. Projecte d'ocupació de plataformes.
7. Abandonament de la política de tendència, manipulable.
8. Recerca de noves articulacions i communicacions amb la realitat.
9. Voluntat de que la resposta artística sigui intersectorial i correspongui a moviment de masses.

L'únic paràgraf que em sembla inadequat és el darrer, que pretén rebutjar la denominació d'«Art Conceptual». Mai ningú no s'ha donat el nom ell mateix. El nom el fan els altres. Els

noms, d'altra banda, no tenen mai cap lògica. Són simplement fets de la pràctica social.

L'altre text, signat per setze persones, és allò que fou la resposta a Tàpies, despullada dels aspectes de discussió personal. Queda com un document sobre l'avantguardisme, entès com a degradació de l'avantguarda. Com a tal, hom entén l'obra que, partint de la recerca original, és integrada primer econòmicament i acaba, segons el document, integrada a la ideologia del sistema que la digereix. Enfront d'aquesta realitat, els signants preconitzen una marginació voluntària respecte als sistemes de manipulació, però no la creuen incompatible amb la utilització dels dispositius comercials establerts, sempre que hom la faci, mentalment, pensat que es tracta d'una «ocupació».

Teòricament, l'argumentació és indiscutible. Però al meu entendre es veu invalidada en els casos pràctics que pretén jutjar (l'obra de Tàpies i l'obra dels conceptuals catalans). Per a tenir un valor pràctic qualsevol estudi social ha de partir del mètode fonamental, tan vell com la sociologia mateixa, de considerar els fets com si fossim coses. Això vol dir una necessitat d'eliminar tot element subjectiu.

Al raonament proposat, i correcte en ell mateix, com a mecanisme, hi ha dos elements subjectius.

Un d'ells és considerar que els altres són integrats com a conseqüència d'una participació en els engranatges del sistema i que els que parlen poden no ésser-ho, mitjançant la consciència d'«ocupació».

¿Qui ho sap que els altres que són judicats no tenen consciència d'ocupació? ¿Qui ho sap que

els que parlen estan immunitzats contra la integració? Són fets subjectius que, verdaders o falsos, no és líit d'incloure en un plantejament científic.

Si el text no prejutgés qui són els integrats i qui són els ocupacionistes, em semblaría correcte.

ALEXANDRE CIRICI

Durante 1973, año crucial para el desarrollo del «conceptualismo» en España —sobre todo en Cataluña, como grupo más numeroso y coherente— me he visto metido de lleno por diversas circunstancias en la dinámica de su evolución, tanto protagonizando «xerrades», como a través de numerosos contactos personales o como firmante de algún escrito. Así, pues, no es preciso subrayar mi simpatía, tendente a una identificación con el grupo, aunque personalmente no esté implicado en prácticas directamente creativas. Por estas razones cualquier clase de actividad crítica que realice sobre el mismo se convierte en alguna manera en autocrítica. Y pienso que uno de los factores más positivos del grupo —en todo momento abierto— es el propio y permanente sometimiento a discusión de sus propias premisas. Creo que se define como autocrítico.

Los acontecimientos han discurrido de un modo precipitado. Pienso que estamos a punto de concluír el período de *autoesclarecimiento*. Ya quedan un tanto lejanas las jornadas azarosas, apretadas y agotadoras de Banyoles, cuyo resultado fue la inversión y cambio de sentido de muchas prácticas conceptuales, que hasta entonces se movían en mimetismos internacionales, sobre todo, en su mentalidad artística. Y por encima de hechos anecdóticos —sobre

todo el famoso «caso Tàpies», felizmente superado por el grupo conceptual a niveles personales y confío que por el propio Tàpies e inoportunamente presentado como polémica en fechas recientes—, por encima de otros chismes propios de estos avatares, es posible detenerse a reflexionar en lo alcanzado y en lo que falta aún por conseguir como proceso abierto. No trato de emitir juicios normativos, sino simplemente de apuntar con el mayor efecto y distanciamiento posible —que es el que objetivamente puede ofrecernos mayores perspectivas— algunas apreciaciones.

El «arte conceptual» en Cataluña ha tomado distintas orientaciones según las coyunturas del grupo inicial, escindido desde Banyoles en diferentes direcciones, que no son del caso relatar ahora. La más preocupada por un planteamiento global de la cuestión artística es la que está merciendo mayores atenciones crítico-teóricas. Y en ésta me centraré en esta ocasión. Es la que tiene para mí mayor interés. La fase a punto de concluír no ha sido tan rica en realizaciones concretas como preñada de consecuencias futuras. Para ello tiene que superar la fase actual hipercrítica, totalmente necesaria como premisa inicial, pero que no puede mantenerse a largo plazo. Desde este prisma las dos aportaciones más destacables, hasta ahora, creo que son las siguientes:

En primer lugar, el «arte conceptual», introducido e iniciado en España bajo la impronta de las influencias foráneas, en especial de los países anglosajones, han sufrido una puesta en cuestión crítica. Ante todo, han sufrido una inversión total las premisas del arte como «idea»,

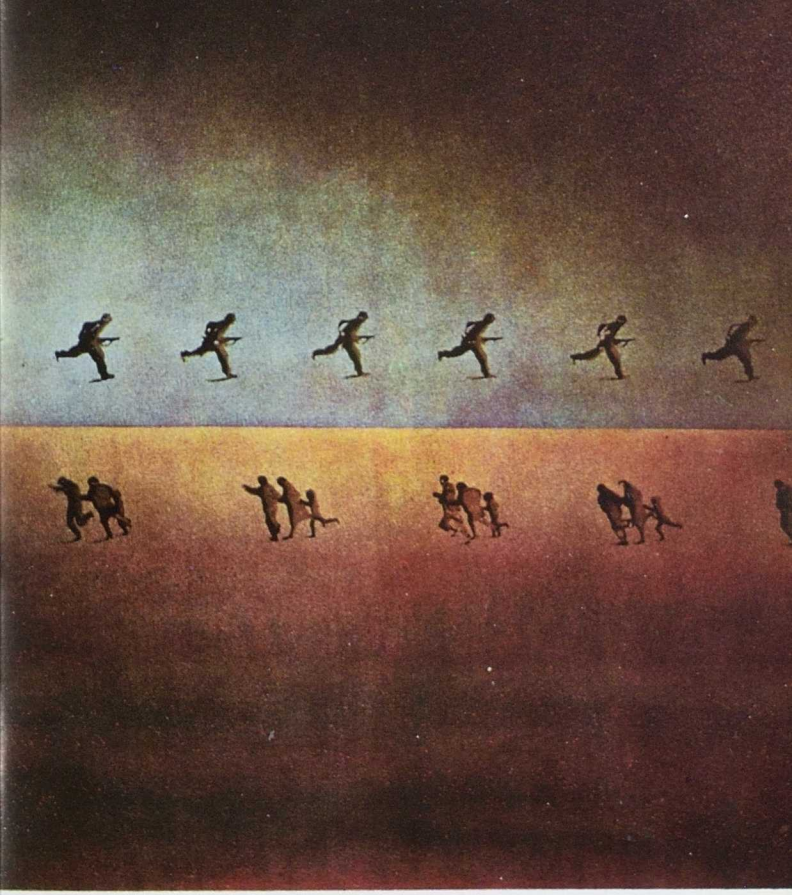
los diversos neopositivismos. Es evidente la conciencia del grupo por provocar una transformación en atención a nuestra situación específica *artística y político-social*. La preocupación por las posibilidades reales de incidencia en nuestro medio altera los presupuestos subjetivistas o cientifistas al uso en otros países. No sólo han negado la autonomía artística, ni tan sólo han afirmado que la actividad artística es una fuerza productiva social, sino que la conciben como *práctica transformadora*. En este sentido el arte «conceptual» ha tomado contacto inesperadamente con el «fantasma del realismo» y con los problemas de la lucha ideológica de clases, de la lucha en general, y está traicionando las posiciones puristas de los diversos conceptualistas en el sentido estricto y originario.

En segundo lugar, el grupo se ha atrevido por primera vez en España a cuestionar de un modo decidido y desde el interior del arte las prácticas «vanguardistas» o más vulgarizadas de la actividad y del objeto artístico tradicional como prácticas clasistas. Esto ha sido aún más arriesgado en momentos, como los que atravesamos, en los que la mercantilización del arte está alcanzando cuotas tan elevadas y en donde ofrecer productos generadores fácil valor de cambio es de lo más gratificante y brillante. La oportunidad de esta puesta en cuestión desde la propia actividad es un hecho altamente significativo, a pesar de todos los riesgos que ello implica. Y a pesar de las precipitaciones propias de todo comienzo, se ha salvado al menos la caída en el individualismo total. Por lo menos en teoría se tiene conciencia de evitar extrapo-

laciones utópicas, que no tengan en cuenta las mediaciones concretas. Hay un claro deseo de sintonizar con las condiciones bajo las cuales se desenvuelve la actividad artística.

Frente al ambiente artístico general e incluso a las otras vertientes «conceptuales» estos dos factores son francamente un avance como toma de conciencia y crítica de lo existente. Son un punto de partida evidente, cuando ya se ha producido, pero impensable en las coordenadas artísticas habituales.

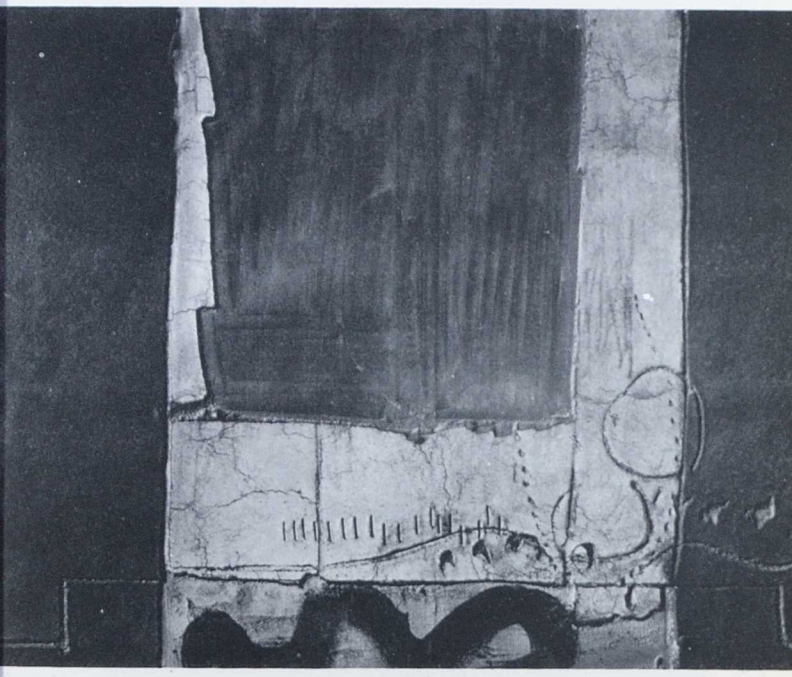
Tras estos análisis de los comportamientos artísticos, y teniendo en cuenta sus lecciones, es necesario dar nuevos pasos hacia adelante. Es necesario salir de esta fase, so pena de caer en un reiterado hiper criticismo, que inutilice para cualquier tipo de práctica y sea una reducción a la negatividad. Por este motivo, desde la propia autocrítica sigue en pie el problema de evitar las objetivaciones voluntaristas, derivadas de las intenciones subjetivas a nivel «ideológico». Con los ojos muy abiertos tienen que superarse las tensiones existentes —sería un autoengaño negarlo— entre las propuestas teóricas o las supuestas prácticas posibles, por un lado, y las experiencias concretas, que se han llevado a cabo hasta ahora. Pues hay que reconocer que si las prácticas se retrasan y distancian excesivamente respecto a la propia teoría ésta resultará inoperante y quedará petrificada como «fantasma ideológico» en su acepción mitificadora. Es preciso superar la fase teórica para traspasar los umbrales de las propuestas concretas, desprenderse de los residuos de prácticas realizadas bajo otros presupuestos artísticos y sociales. En beneficio del propio



Juan Genovés

«Caminos diferentes», 1967

Galería Malborough, Nueva York



Antoni Tapies, «Pintura», 1958

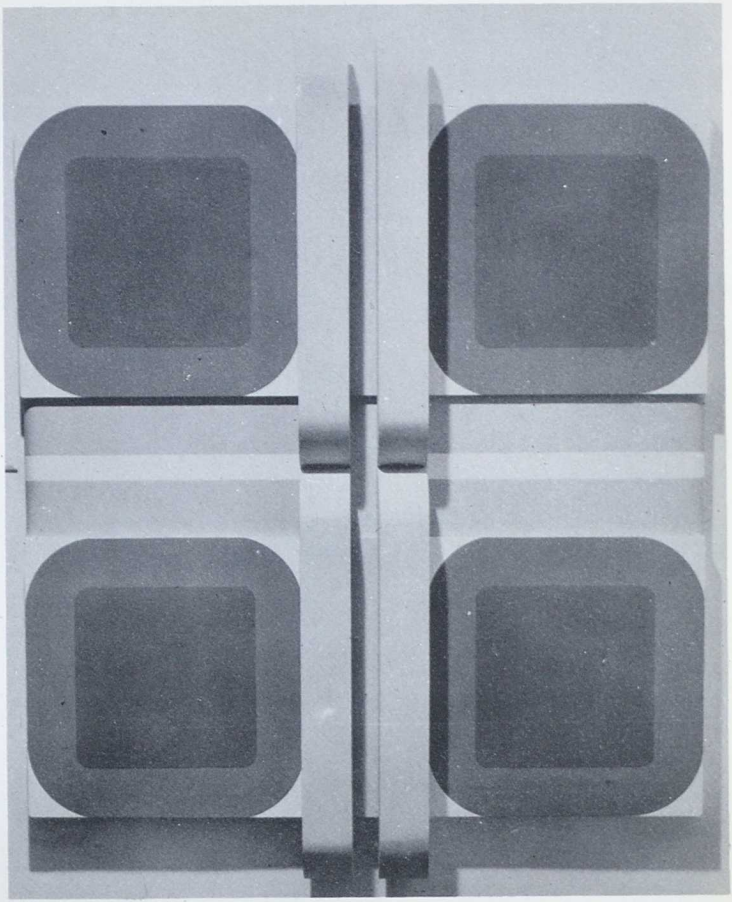
← *Antoni Tapies, «Pintura», 1958*

J. J. Tharrats, «Signo» 1959-60

Manuel Mampaso «Pintura», 1958

← *Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid*

Antoni Miró «Home lligat», 1974

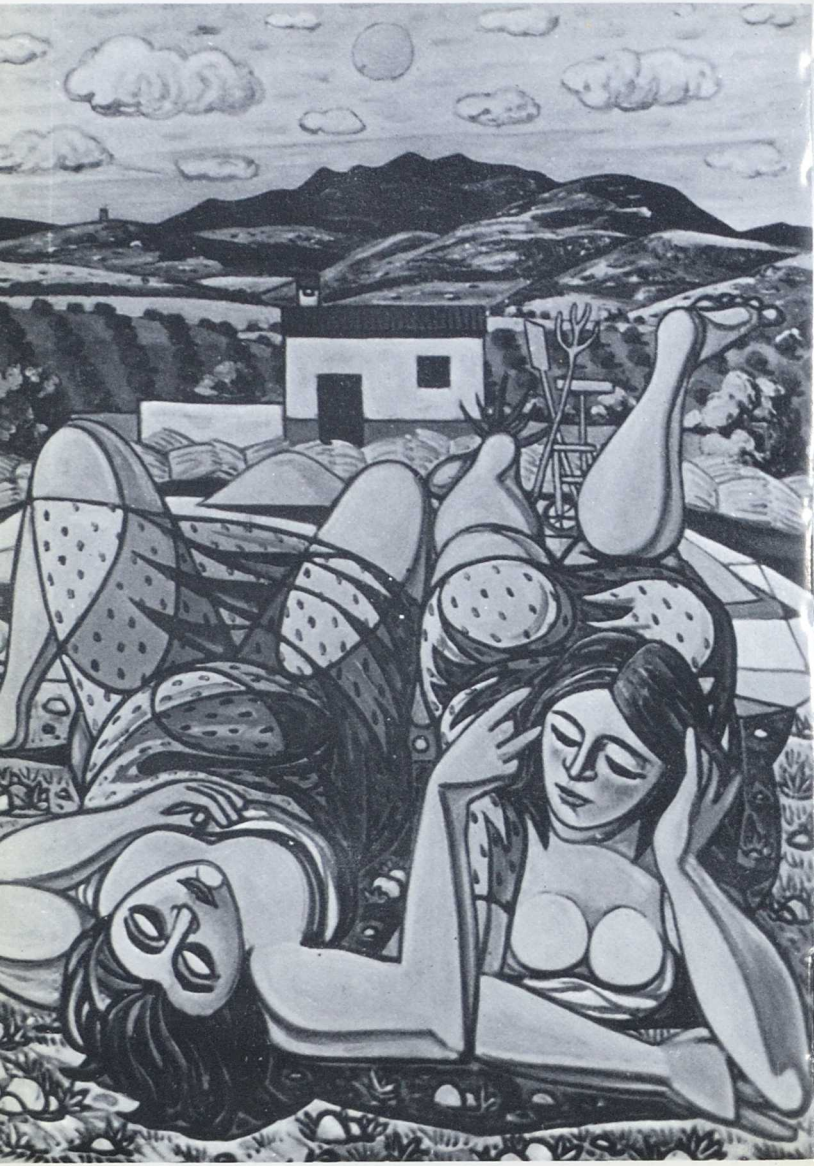


José María Yturralde

«Situación intensa en el espacio», 1966

José Paredes Jardiel, 1928
«El indiferente», 1967
Galería Manzoni, Milán

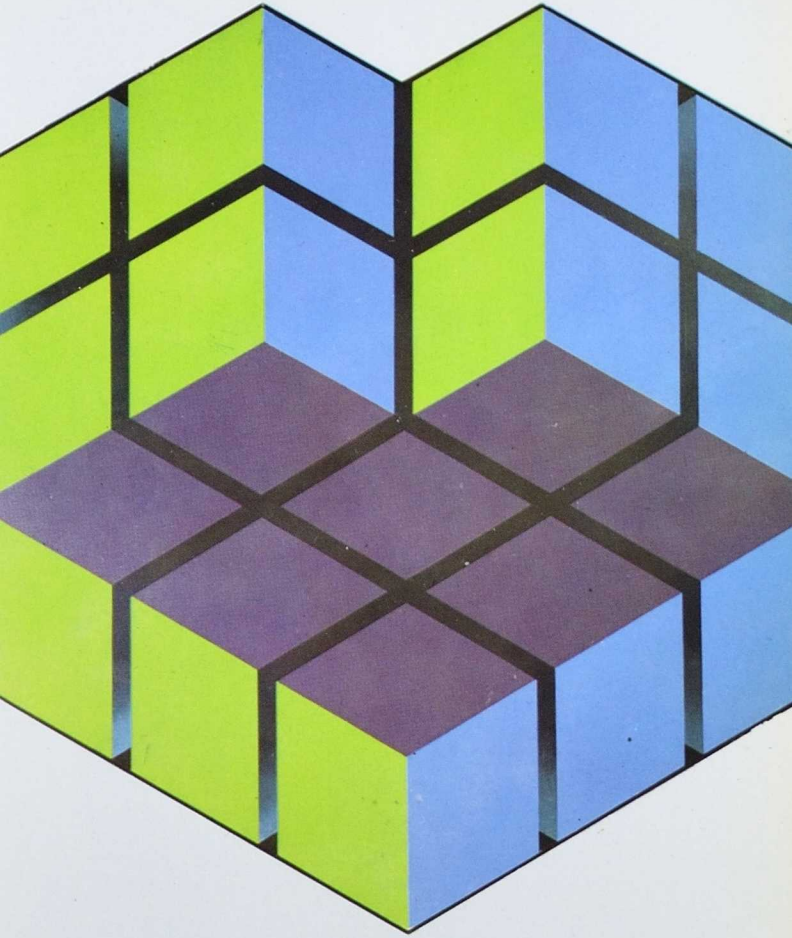
Rafael Zabaleta



Joaquín Vaquero Palacios, «Las Termas de Caracalla»

Juan José Tharrats, «Número 68»

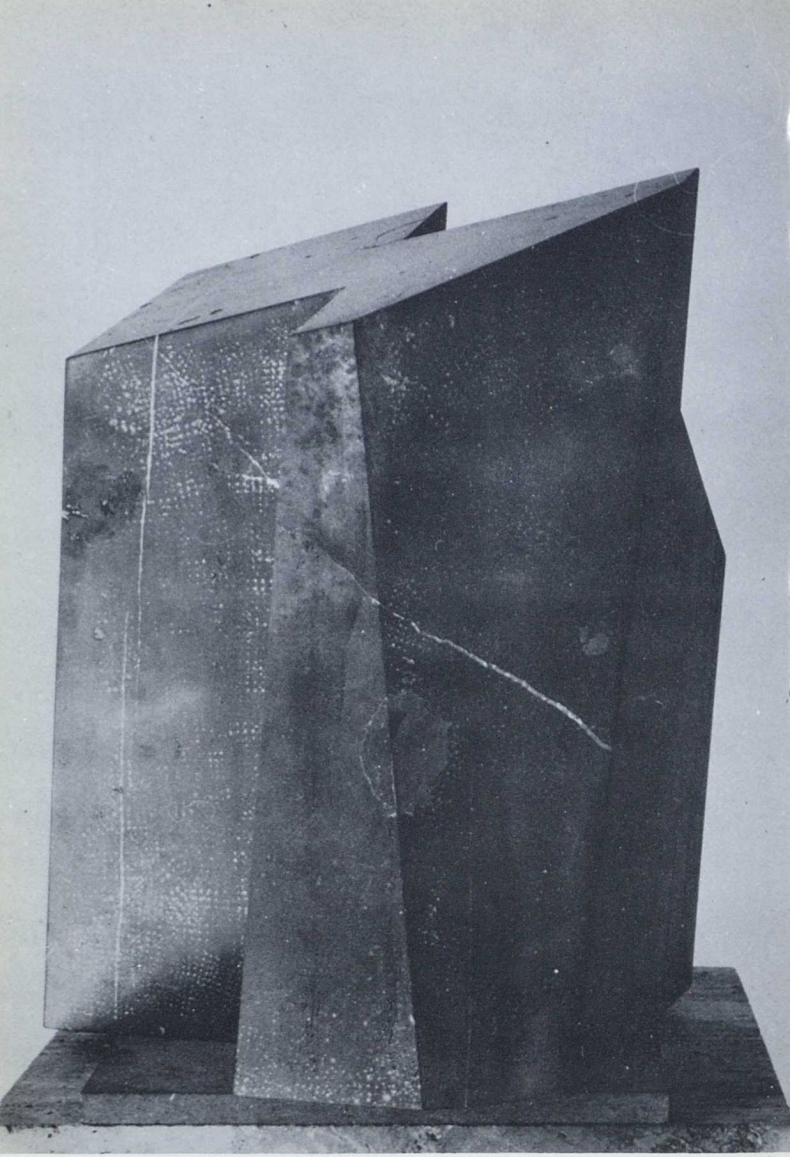
Benjamín Palencia, «Campos de Castilla»



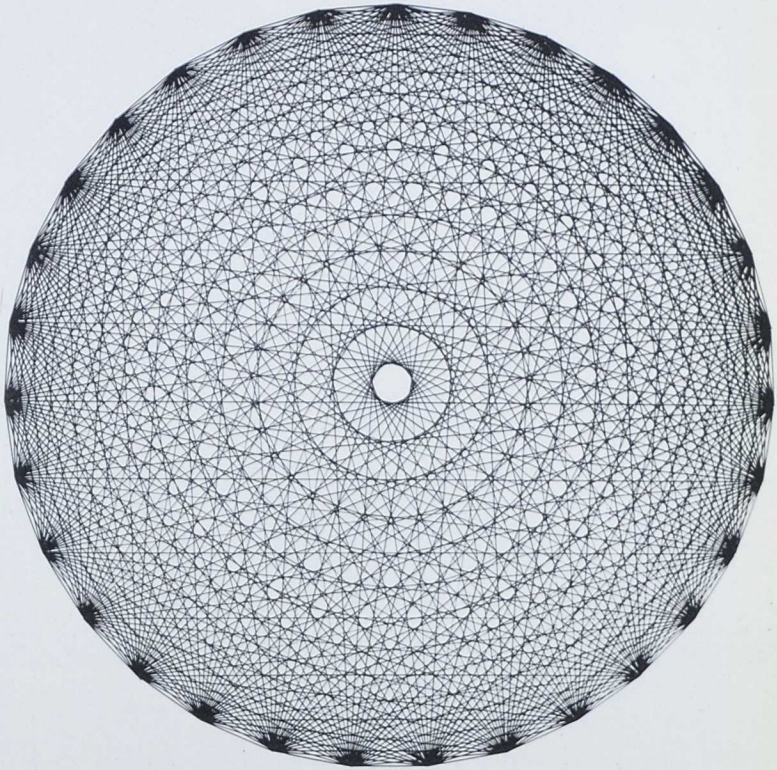
José María Yturralde

«Estructura imposible», 1970

Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid



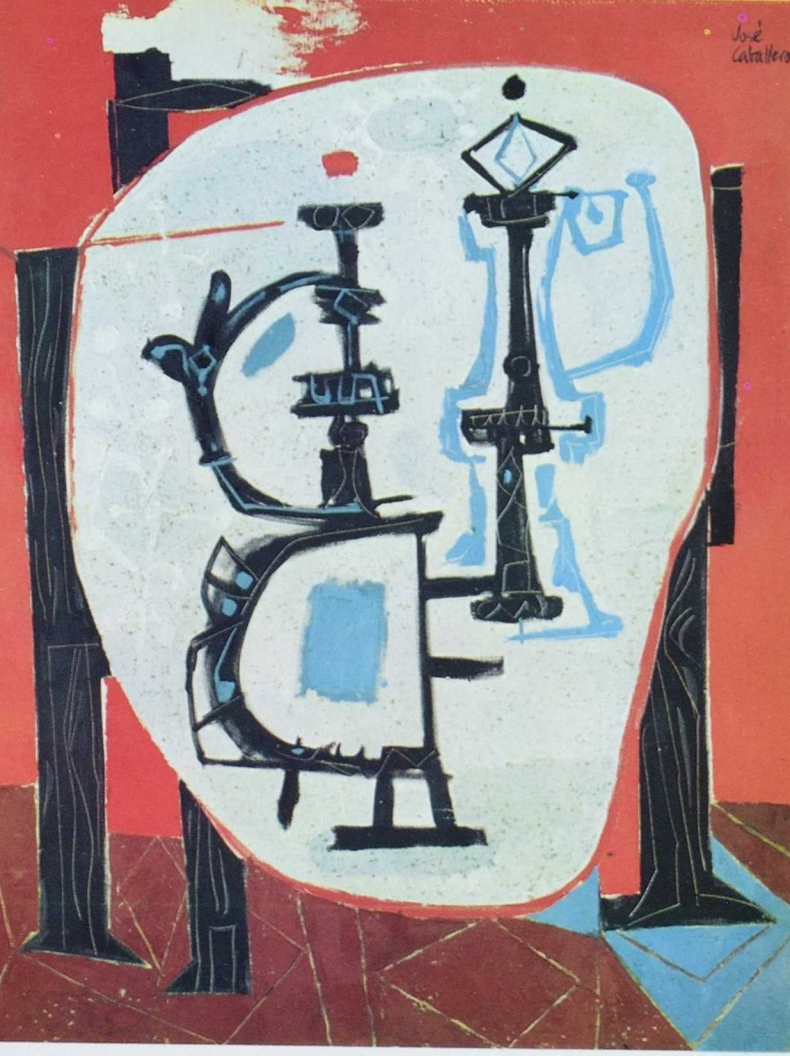
Jorge de Oteiza «Concurrencia triple», 1957



Elena Asíns, 1969

Rafael Zabaleta «Nocturno», 1956

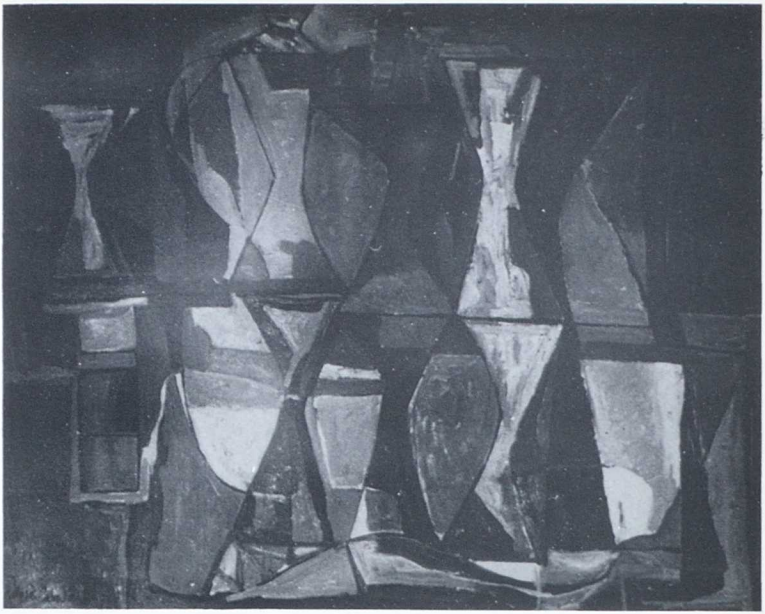
Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid



José Caballero «Composición», 1959

Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid

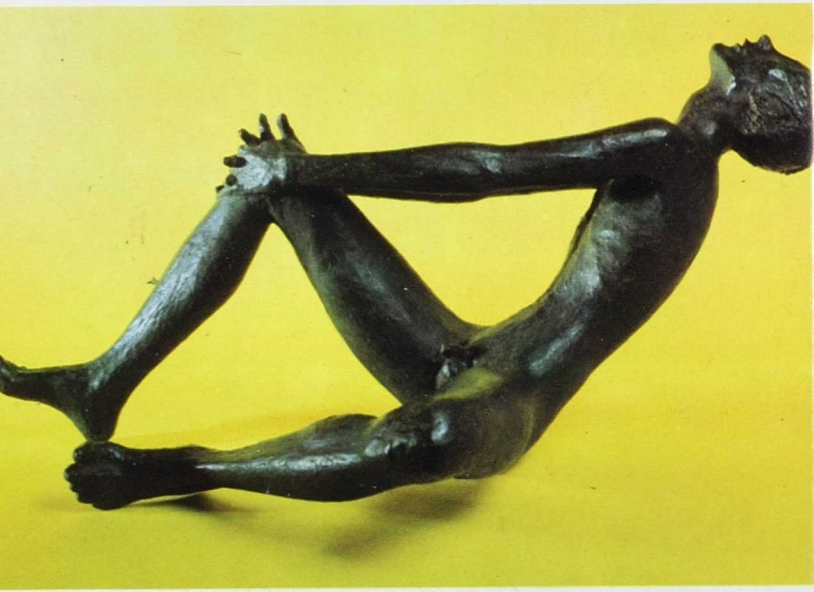
José Caballero, «Formas en la Barrera»



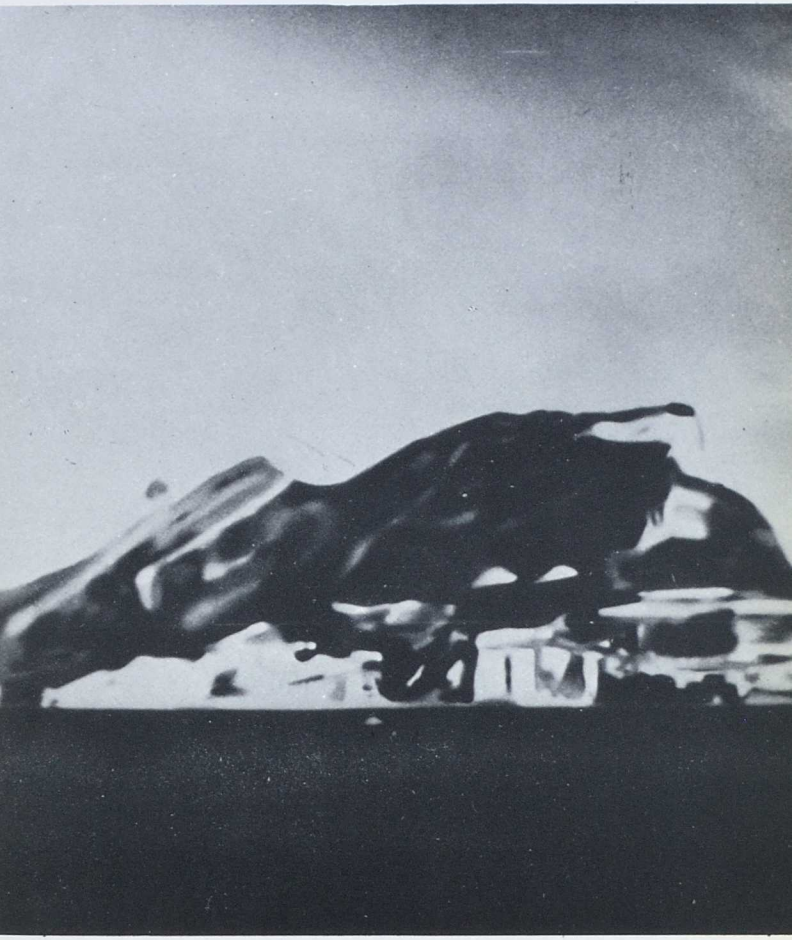
José Caballero

Manolo Millares

Pablo Serrano «Muchacho al sol», 1955
Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid



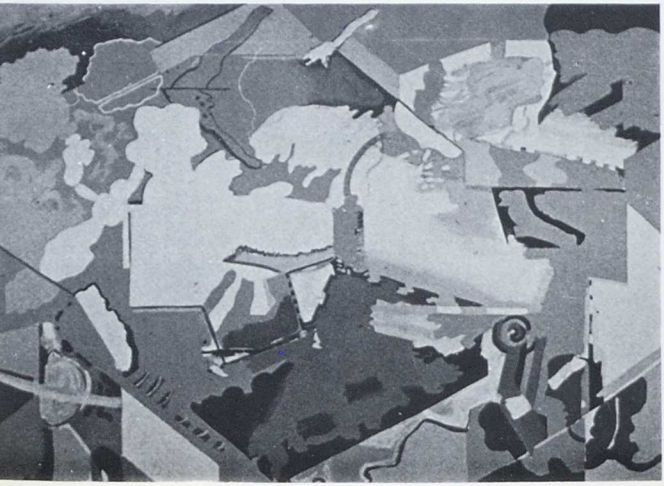
Equipo Realidad, «¡Gibraltar a la vista!»



Juan Genovés, «Todos juntos», 1966

Juan Genovés, micrografía 1966

Luis Rodríguez Gordillo, «Piscina azul»

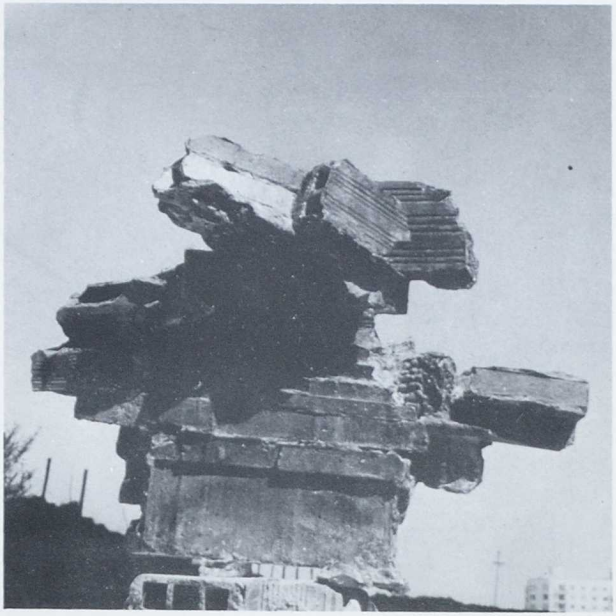


Luis Rodríguez Gordillo

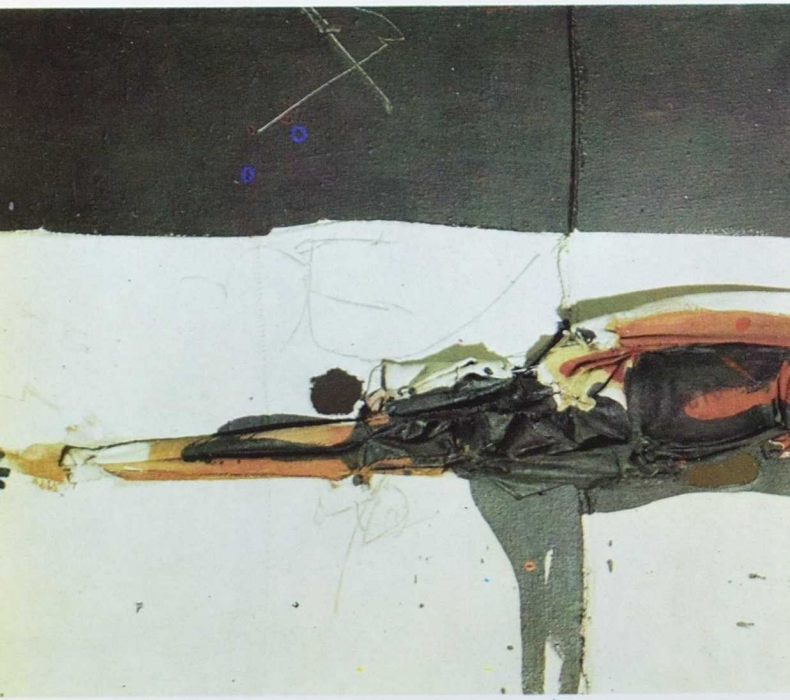
«Automovilistas en el paisaje», 1968

Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid

Manuel Mampaso, 1959 «Rojo y negro, n.° 18»

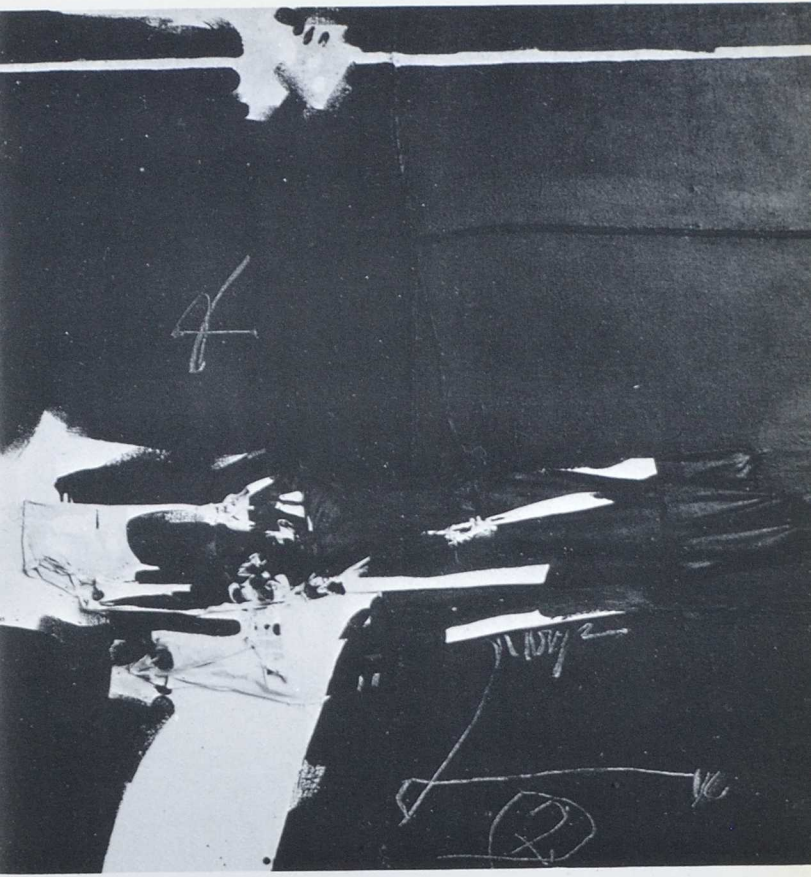


Pablo Serrano



Manolo Millares «Asesinato de amor», 1966

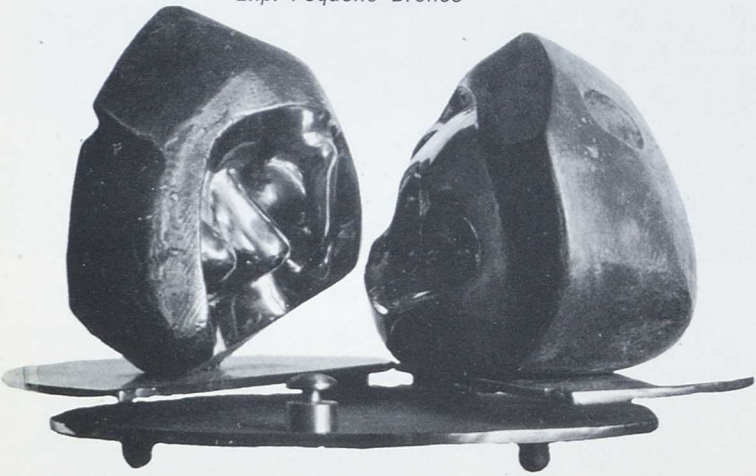
Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid



Manolo Millares

José Paredes Jardiel, «Hacia qué salida»

P. Serrano, «Unidades-yunta»
Exp. Pequeño Bronce



Equipo Crónica, «Desfile», 1965 →

Antoni Tàpies «Pintura», 1965

Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid

grupo no está de más llamar la atención sobre los puntos de contacto inadvertidos con manifestaciones anteriores, así como sobre posibles restos de posiciones espontaneístas —emparentadas con las prácticas criticadas— por falta de una comprensión y conocimiento de metodologías interdisciplinarias, de los lenguajes específicos, base sobre la que se apoya la *superación dialéctica*. Creo que éste es el modo de que el «fantasma ideológico» —amenaza no por menos visible menos real— se convierta en un auténtico «*fantasma del realismo*» frente a las prácticas burguesas existentes y efectivo en nuestro medio social. El siguiente paso, pues, es un claro desafío. El reto con el que se avecina el enfrentamiento es con más prácticas concretas más definidas con arreglo a los nuevos presupuestos. Corriendo los riesgos consecuentes de las contradicciones internas y, sobre todo, externas. Sabiendo de antemano las dificultades de abrirse paso bajo las condiciones actuales. Precisamente, porque el grupo ha superado un planteamiento puramente tautológico del arte en su sentido autonomista el camino está más sembrado de obstáculos. Pero o hay intentos de saltarlos o nos quedamos a este lado de la barrera. Las prácticas específicas no sólo no están reñidas con la práctica social más amplia, sino necesariamente insertas. Y cada práctica significante, si es consecuente, tendrá que moverse en el doble nivel de la contradicción específica y la contradicción principal.

El 1973 ha sido un año lleno de enseñanzas. Los dos móviles de mi crítica han sido el afecto, el apoyo a estas experiencias, y la mayor objetividad.

SIMÓN MARCHÁN FIZ

En diciembre de 1974 y comienzos de enero de 1975 tuvo lugar, en la Galería Vandrés de Madrid, una exposición de «Video-Art» del artista Muntadas. Tras una conferencia de René Berger, el 17 de diciembre de 1974, tuvo lugar un coloquio en el que participaron Berger, Cirici, Corazón, Marchán y Muntadas.

A continuación, reproducimos fragmentos de una de las intervenciones de Alberto Corazón. Es preciso hacer notar que dicha intervención no fue leída y que su transcripción es taquigráfica, por lo que conserva la espontaneidad de lo formalmente improvisado. Unicamente hemos modificado algunos detalles —respetando absolutamente el sentido— en beneficio de la coherencia. Igualmente advertimos que, obviamente, este texto no debe ser considerado como representativo del pensamiento global de Corazón ante un problema sobre el que tiene interesantes opiniones, sino como testimonio, a nivel casi periodístico, de una circunstancia y un momento muy concretos.

...Desde el punto de vista de ampliación de los niveles de la producción artística, en estos momentos parece bastante evidente que la práctica de la que tenemos noticias del video internacional es, podemos decir para entendernos, una práctica reformista; es decir, se están dando muchos vicios que se están dando en la producción artística tradicional. El video es un elemento básicamente reproducible. Sin embargo, lo que se hace son envases especialmente diseñados, numerados, etc... Se te venden las cintas de video como se vende una litografía; tanto desde el punto de vista de la producción estricta como desde el punto de vista de los contenidos. Es decir, hay un gran sector del video que está destinado a una práctica que podríamos llamar esteticista porque me parece que es bastante evidente. Pero hay un nivel, si olvidamos este planteamiento reformista; que es un planteamiento insólito y simplemente ligado al hecho de que se produce por parte de gentes que antes producían arte de otra forma y que, en la mayoría de los casos inconscientemente, copian sus procedimientos. Entonces, hay un punto que me interesa básicamente del video, que es el de poder volver a plantear de nuevo el eterno problema que me parece el punto clave, el problema del realismo. Es decir, ¿qué es el modo de producción realista en arte? Esto po-

demos dejarlo en suspenso, ya es un tema. Bueno, si aceptamos que se da producción realista exclusivamente donde se expresan las relaciones de las personas entre sí y de las personas con las cosas, parece evidente que el video proporciona un campo de proyección artística realmente insospechado. Ese sería el nivel a que me refería al principio de en qué forma el video podría alterar los niveles de la producción artística.

Otro segundo nivel, y es el que hemos estado manejando continuamente ligado a él, sería el del video como medio; es decir, realmente, en qué forma el video nos proporciona las posibilidades de una modificación sustancial en las relaciones comunicacionales dentro de una comunidad. Este es un punto especialmente grave, en el que la discusión podría ser eterna, si realmente no tenemos en cuenta el planteamiento de que el video está ligado a un nivel de producción social (en todos los sentidos) bastante directamente; es decir, no es ninguna casualidad que donde halla un desarrollo más claro, prácticamente el único en estos momentos con cierta coherencia desde el punto de vista del video, sean USA y Canadá, es decir, corresponde a renta per capita si quieren para no entrar en más detalles... Nuestra situación es una situación paralela a la africana y no a la europea, a la cual nos daría una explicación el contexto del propio país.

Tras su exposición en la «Sala Vinçon» de Barcelona, noviembre de 1974, el «Equipo Realidad», integrado por Jorge Ballester y Juan Cardells, dio a conocer la siguiente declaración, fechada en enero de 1975.

«Desde el momento en que un período histórico es determinado por factores de tipo económico, cultural, político y social; desde que el dato económico, cultural, político y social se encuentra tan mezclado que todos sus factores son a la vez determinantes y determinados; desde el momento en que la obra de arte es un producto cultural que, como tal, debe responder a su momento histórico, nosotros pensamos que la obra de arte debe estar comprometida con el sentido de la perspectiva del progreso moral del hombre, y luego ayudar al desarrollo del grupo social al cual ése hombre pertenece. Para alcanzar este empeño parece necesario un *realismo* contemporáneo estrechamente unido a los factores de transformación de nuestra sociedad. Tales son las razones que nos impulsan a una necesaria contestación en el arte».

Este es, poco más o menos, el texto del manifiesto que redactamos en 1967 (con motivo de la exposición «Le monde en question» en el Museo de Arte Moderno de París), con el que pretendíamos definir éticamente nuestra postura «comprometida» en toda manifestación cultural en general y pictórica en particular. Tal texto fue firmado por el Equipo Realidad, y fue a sumarse a otros textos de pintores como Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Erro, Equipo Crónica, Kudo, Saul, Recalcati, Adami, Rancillac, Milla-

res, etc. En aquel período nuestra identidad de contenidos con casi todo este grupo de gente era, si no total, al menos muy aproximada, y sentó la base teórica de toda nuestra producción hasta hoy.

El aspecto formal de nuestra obra y la del Equipo Crónica era idéntico, hasta el año 69, porque aún habiendo formado nuestro equipo unos meses después de ellos, las premisas de las que habíamos partido, tanto ellos como nosotros, eran las mismas y muchos de los problemas planteados se discutieron entre todos juntos. Sin embargo, el «problema» que se deriva de esta identidad formal no es la razón fundamental del cambio, más o menos paulatino, que ha venido transformando nuestra obra en su conjunto; quizá el factor que determinó la necesidad de un replanteamiento (no tanto ético como estético) fue justamente el contacto con los pintores de la exposición de París a la que hemos hecho referencia, aunque las consecuencias de todo ello no llegaron a manifestarse de un modo concreto hasta el año 71, y después de un año de trabajo en Milán, habiendo estado en contacto con ciertos medios artísticos de dicha ciudad, y después también de un período de inactividad en nuestro trabajo que quizás nos sirvió para digerir lo último asimilado.

El proceso de transformación no fue brusco, pues hicieron falta seis cuadros pintados muy lentamente y de un modo esporádico (más de diez meses transcurrieron desde el primero al último, lo cual es mucho tiempo para nuestra forma de trabajar) para abandonar cierta rémora dogmática que nos venía lastrando, ya que ne-

gábamos previamente una serie de valores que, hasta poco antes de formar el Equipo, habíamos tenido por vigentes y válidos, muchos de los cuales hemos recuperado a medida que nuestro trabajo nos lo ha venido exigiendo.

A partir de entonces, y con la relativa euforia de la pérdida de peso, nuestra obra se caracterizó por un cierto espontaneísmo que, creemos, se ha manifestado en nuestra pintura de los últimos tres años, confiriéndole una mayor solidez.

En este último período se ha producido una obra coherente dentro de una dinámica dirigida a la conformación de una nueva técnica que pudiese manifestar los problemas omitidos hasta entonces. Por lo que dirigimos nuestra atención hacia lo que nos parece el común denominador de toda actividad pictórica reflexiva: «la imagen pictórica convencional». Ahora bien, la reconsideración de esta imagen provoca una re-creación intentando poner de manifiesto los mecanismos y resortes (a su vez convencionales) que la conforman. Lo hemos repetido siempre que hemos tenido la oportunidad. Lo que nos interesa no es «la realidad» sino *su imagen*. (De ahí la imposibilidad de reducir toda imagen ya dada a un único tratamiento pictórico, el que, por sus características, es inoperante a la hora de representar ciertos elementos constitutivos de tales imágenes, sean pictóricas, fotográficas o dibujísticas).

De un modo sucinto, lo que pretendemos es conformar un sistema de representación tal que sea capaz de tipificar y significar las connotaciones emanantes de los códigos plásticos convencionales.

Sobreentendemos que de esta actitud puede

desprenderse una nueva convención. Por ejemplo, cuando en nuestros cuadros aparecen algunos fragmentos «sin terminar» en un conjunto «terminado» (o sea, que tal fragmento no se ha elaborado hasta ese convencional «punto límite», quedando en un grado abocetado, es con el fin de constatar en este encuadre, a su vez, el resultado de un código determinado nuevamente. Por otro lado, ese fragmento aparentemente inconcluso pretende, a su vez, ser típico y representativo de cierta pintura al uso, cuya característica dominante es, dicho en términos estilísticos, una especie de post-impresionismo escolar, tan vigente que se manifiesta en una abrumadora cantidad de imágenes de consumo de nuestra sociedad y al margen de las vanguardias pictóricas (teniendo en cuenta que algunas de estas vanguardias están impregnadas, o son consecuencia directa de dicho estilo).

Sin embargo, en el proceso de elaboración de un cuadro surgen otras cuestiones que acomplejan en gran medida todo este planteamiento, el cual viene a ser, a grosso modo, el problema medular en torno al cual venimos trabajando.

Valencia, enero de 1975.

EQUIPO REALIDAD

INDICE

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

1/**Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
2/**Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3/**José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4/**Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5/**Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
6/**Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7/**Victoriano Macho**, por Fernando Mon.
8/**Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
9/**Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10/**Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11/**Villaseñor**, por Fernando Ponce.
12//**Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13/**Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14/**Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15/**Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16/**Tharrats**, por Carlos Areán.
17/**Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18/**Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19/**Failde**, por Luis Trabazo.
20/**Miró**, por José Corredor Matheos.
21/**Chirino**, por Manuel Conde.
22/**Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23/**Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24/**Tàpies**, por Sebastián Gasch.
25/**Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26/**Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27/**Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28/**Fernando Higueras**, por José de Castro Arines.
29/**Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30/**Antonio Cumella**, por Román Vallés.
31/**Millares**, por Carlos Areán.
32/**Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33/**Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34/**Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35/**Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36/**Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37/**José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38/**Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39/**Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
40/**Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.

45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47/**Solana**, por Rafael Flórez.
48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57/**Fernando Delapuente**, por José Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Barettini.
72/**Joan Ponç**, Por José Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camín**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91/**M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92/**Redondela**, por L. López Anglada.
93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/**Raba**, por Arturo Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feito**, por Carlos Areán.

99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.

En preparación:

Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez Lahidalga.
Xavier Montsalvatge, por Enrique Franco.

Director de la Colección:

Amalio García-Arias González

El libro La Post-guerra: Documentos y testimonios, Tomo II ha sido impreso en los talleres de Gráficas Ellacuría-Erandio-Bilbao.

SERIE PINTORES

MEC