

Un siglo de arte español dentro y fuera de España

JUAN MANUEL BONET

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

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

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

A Century of Spanish Art in Spain and Abroad

JUAN MANUEL BONET

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

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

Both Picasso and his colleagues in arms were ignored for many years by Spanish collectors, critics and arts administrators who should have paid more attention to their work. The history of the Reina Sofía National Art Museum, or rather of those picture galleries that preceded it, is the history of official short-sightedness in the face of Picasso, Juan Gris or González's work. The same would later occur with Miró and Dalí, who were passed over in favour of more conventional artists. Indeed, within Spain, art was running a much more moderate course. Post-impressionists and symbolists were all the rage, painters with nineteenth-century training, like Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga or Santiago Rusiñol, who enjoyed considerable recognition abroad as well. The new generation was represented by young and very literary painters like Julio Romero de Torres or Gustavo de Maeztu, while Darío de Regoyos –the purest of painters– Juan de Echevarría, and Francisco Iturrino had more secret destinies. Barcelona witnessed the confirmation of *noucentisme*, a movement sponsored by the author and philosopher Eugenio d'Ors that proposed a classicist and Mediterranean ideal: a moderate modernity whose protagonists included the painters Joaquim Sunyer, Xavier Nogués and the early Joaquín Torres García, and the sculptors Enric Casanovas and Josep Clará. In Madrid, the painters who were coming to the fore included the inspired and sombre loaner, José Gutiérrez Solana, bard of *España negra*, and the subtle and crystalline Cristóbal Ruiz, as well as sculptors such as Julio Antonio –with his *Busts of the Race*– and Victorio Macho.

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

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

In those same years, our provinces experienced a profound modernisation. Magazines, cinema clubs and cultural associations sprung up everywhere, encouraged by people with up-to-date views on culture who read certain magazines and knew about Picasso, Freud, Marinetti, Joyce, Breton, Stravinsky, Le Corbusier, Eisenstein...

The impact of surrealism can hardly be limited to its central figures, names like Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel and Oscar Domínguez “card-carrying” surrealists settled in Paris. Around 1930, many Spanish poets and numerous painters and sculptors were “surrealising”. Supporters of this tendency sprang up in Barcelona, Lérida –home of Leandre Cristòfol’s brilliant poetic constructions– Saragossa, Tenerife, and so on. In Madrid, José Moreno Villa and José Caballero were working in the same vein. Both were close to García Lorca, and the second illustrated his *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, while Alberto Sánchez –“Alberto”–, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Luis Castellanos, Antonio Rodríguez Luna and Juan Manuel Díez-Caneja delved into a new vision of the Castilian landscape that occupied an area between surrealism and abstraction. This new vision took root in the neighbouring location of Vallecas. It was also the moment when sculptor Ángel Ferrant’s work was definitively ratified. Ferrant was one of the artists who participated in the group show of surrealist objects at the Charles Ratton Gallery in Paris in 1936. And Franz Roh’s “magic realism”

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

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

Nuestras provincias conocieron por aquel entonces una profunda modernización. Por doquier surgieron revistas, cineclubs, sociedades culturales, impulsados por gentes que tenían una visión al día de la cultura, leían ciertas revistas, sabían quiénes eran Picasso, Freud, Marinetti, Joyce, Breton, Stravinsky, Le Corbusier, Eisenstein...

El impacto del surrealismo no puede limitarse a los nombres, por lo demás centrales, de Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Óscar Domínguez, surrealistas “con carnet”, y afincados en París. Alrededor de 1930, gran número de poetas y no pocos pintores y escultores españoles “surrealizaron”. Surgieron partidarios de esa tendencia, en Barcelona, en Lérida –donde brillan las construcciones poéticas de Leandre Cristòfol–, en Zaragoza, en Tenerife... En Madrid, trabajaron en esa clave José Moreno Villa o José Caballero, próximos ambos a García Lorca –del que el segundo ilustró *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*–, mientras Alberto Sánchez –“Alberto”–, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Luis Castellanos, Antonio Rodríguez Luna o Juan Manuel Díaz-Caneja profundizaban, en clave entre surrealista y abstracta, en una nueva mirada sobre el paisaje castellano, mirada que cristalizó en torno a la vecina localidad de Vallecas. De entonces data también la definitiva consolidación de la obra del escultor Ángel Ferrant, expositor en la colectiva de objetos surrealistas que se celebró en 1936 en la Galerie Charles Ratton de París. El “realismo mágico”, inspirado en Franz Roh, fue el dominio de Alfonso Ponce de León –autor de un cuadro portentoso, *Accidente* (1936)–, José

Jorge Oramas y otros. Tampoco faltaron las propuestas inscritas en el horizonte del realismo social, pues aquellos fueron años de radicalización política y social. ADLAN, los amigos del arte nuevo, activos en Barcelona, Madrid y Tenerife, defendieron el surrealismo, la nueva poesía y la arquitectura racionalista del GATEPAC.

Si tanto Dalí como Domínguez realizaron el grueso de su obra de aquel entonces en París, Miró, en cambio pronto iba a abandonar la capital francesa para reencontrarse con su Cataluña natal. Frente al método “paranoico-crítico” de Dalí se alza, en un territorio próximo a la abstracción, el arte energético de Miró.

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

El exilio fue el destino de no pocos artistas de vanguardia que habían luchado en las filas republicanas. Francia, ya poblada, como hemos podido comprobar, por una nutrida colonia artística española que se confirmó mayoritariamente en su opción de permanecer allá, acogió a Antoni Clavé, a Baltasar Lobo, a Orlando Pelayo. Argentina a Maruja Mallo, al jondo Manuel Ángeles Ortiz, a Luis Seoane. México a Arturo Souto, al sutil y profundo Ramón Gaya, a Antonio Rodríguez Luna, a la surrealista Remedios Varo. Santo Domingo a Eugenio Fernández Granell, que pronto se adscribiría al surrealismo. La URSS a Alberto.

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

De finales de los años cuarenta en adelante, resurge la vanguardia. Los poetas “postistas” madrileños fueron los primeros en retomar aquel hilo. En 1948 fueron fundadas la revista *Dau al Set* en Barcelona y la Escuela de Altamira en Santillana del Mar, que retomaba algunos de los debates de la preguerra, mientras el grupo Pórtico de Zaragoza, con Fermín Aguayo, Eloy Laguardia y Santiago Lagunas, se decantaba por la abstracción. *Dau al Set* –Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Thàrrats, los poetas Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot, el crítico Arnau Puig– reanudaba con el espíritu moderno, contando mucho, en ese sentido,

became the domain of Alfonso Ponce de León – author of the prodigious painting, *Accident*, in 1936 –, and of Jorge Oramas, among others. Nor was there any lack of proposals based on social realism, as these were years of political and social radicalisation. ADLAN, the friends of new art, were active in Barcelona, Madrid and Tenerife in defence of surrealism, new poetry and GATEPAC’s rationalist architecture.

And, while both Dalí and Domínguez made the greater part of their art from that period in Paris, Miró was soon to leave the French capital to return to his native Catalonia. Unlike Dalí’s “paranoid-critical” method, Miró’s energetic art occupied a territory close to abstraction.

The Spanish Civil War marked a before and after. The wartime Republic found its maximum artistic expression in its exceptional pavilion for the Paris Exhibition of 1937, built by Sert and Lacasa at the behest of the communist writer, Josep Renau, then General Director of Fine Arts. Along with Picasso’s *Guernica*, it featured Alberto’s *The Spanish People have a Path that Leads to a Star* and Julio González’s *Screaming Montserrat*, as well as Miró’s *Catalonian Peasant with a Sickie* and Alexander Calder’s *Fountain of Mercury of Almadén*, among others.

Exile was the destiny of many avant-garde artists who had fought on the Republican side. France, with its considerable colony of Spanish artists, most of whom had already opted for permanent residence there, received Antoni Clavé, Baltasar Lobo and Orlando Pelayo. Argentina became a new home for Maruja Mallo, the Andalusian artist Manuel Ángeles Ortiz and Luis Seoane, while Mexico took in Arturo Souto, the subtle and profound Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna and the surrealist, Remedios Varo. Eugenio Fernández Granell, who was soon to turn to surrealism, moved to Santo Domingo, while Alberto settled in the USSR.

Spain just after the war, with its atmosphere of repression, ration cards and black marketeering, was a difficult place for modern art, and the supporters of *pompier* art held sway. Eugenio d’Ors, one of the regime’s intellectuals, played a renovator’s role and, in contrast with the reigning academicism, his *Academia Breve* and *Salones de los Once* were open to a few names from before the war, the emerging landscape painters, and some of the supporters of a re-emergence of the avant-garde. The quintessential painter from d’Ors’ circle during that period was Rafael Zabaleta, who depicted the world of rural Andalusia. A “School of Madrid” arose around that time, featuring Álvaro Delgado, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela, Eduardo Vicente, Cirilo Martínez Novillo and Luis García Ochoa, among others. Landscape became an obsession for Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Lozano and the essential Díaz-Caneja.

The nineteen forties marked the return of the avant-garde, with Madrid’s “postista” poets at the forefront. In 1948 the magazine *Dau al Set* was founded in Barcelona, and the Altamira School in Santillana del Mar. Both took up some of the pre-war debates, while the Pórtico group from Saragossa, with Fermín Aguayo, Eloy Laguardia and Santiago Lagunas, turned to abstraction. *Dau al Set* – Antoni Tàpies, Modest

Cuixart, Joan Ponç and Joan Josep Thàrrats, the poets Joan Brossa and Juan Eduardo Cirlot, and the critic, Arnau Puig – brought back the spirit of modernity. They greatly counted on Miró, and were thrilled to visit him, and on the poet Foix, as well as Joan Prats, the force behind ADLAN. In 1951 Franco himself inaugurated the very official *First Spanish-American Biennial in Madrid*, which included the avant-garde. The artists in exile held alternative shows in Paris and Mexico.

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

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

At the same time as El Paso, other painters found their own solitary spaces in Madrid, including Manuel H. Mompó, an airy painter with a keen sense of the street, or Lucio Muñoz, who made wood “his” material. José Caballero had shed the surrealism that still clings to *María Fernanda’s Infancy* (1948-1949). Gonzalo Chillida inhabited a land of clouds in San Sebastian and Paris was home to Pablo Palazuelo and Eusebio Sempere. After creating his *Light Boxes*, a Spanish contribution to kinetic art, Sempere would reconcile what he learned there with a crystalline vision of the Castilian landscape. Construction and reflexion about “the interactivity of the plastic space” were Equipo 57’s identifying traits.

Sculptors were the leading figures in Basque circles, especially Jorge Oteiza and Eduardo Chillida. Oteiza, who was already active during the Republic, spent long years in Latin America. During the nineteen fifties he built *Metaphysical Boxes* –some in homage to Velasquez, others to Mallarmé or Malevitch– that link classic constructivism and minimalism. Chillida, who studied in Paris in the late nineteen forties, returned to his native land the following decade and began a series of very pure, lineal iron works which combine rigour and emotion.

The works sent to the Venice, São Paulo and Alexandria Biennials by Luis González Robles when he was at the Foreign Ministry’s General Office of Cultural Relations sought to give Spain a modern image and

el ejemplo de Miró –al que visitaron con emoción–, el poeta Foix y Joan Prats, el impulsor de ADLAN. En 1951, la muy oficial Primera Bienal Hispanoamericana de Madrid, inaugurada por el propio Franco y contra la cual los exiliados montaron muestras alternativas en París y México, incluyó en su seno a la vanguardia.

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

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

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

En la escena vasca brillaron los escultores, destacando Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Oteiza, activo ya en los años de la República, pasó largos años en Latinoamérica. Durante los años cincuenta construyó *Cajas metafísicas* –las hay en homenaje a Velázquez, Mallarmé o Malevich– que constituyen un eslabón entre el constructivismo clásico y el minimal. Chillida, formado en el París de finales de los años cuarenta, creó a comienzos de la década siguiente, tras su vuelta al país natal, una serie de hierros lineales y muy puros, en los que concilia rigor y emoción.

Los envíos a las bienales de Venecia, São Paulo y Alejandría, coordinados por Luis González Robles desde la Dirección General de Relaciones Culturales del

Ministerio de Asuntos Exteriores, que apostaba por una imagen moderna, encontraron un enorme eco, y desembocaron en la obtención de varios premios. Como consecuencia de ello, y también desde la infraestructura ministerial de Exteriores, se produjeron muestras en Europa y América, que culminaron en las de 1960 en el MoMA y en el Guggenheim de Nueva York. El Museo de Arte Contemporáneo madrileño se renovó bajo el mandato del arquitecto José Luis Fernández del Amo.

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

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

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

Los sesenta fueron también años de experimentos conceptuales, destacando los del argentino Alberto Greco y los del grupo ZAJ, y las propuestas radicales y politizadas de Antoni Muntadas o Alberto Corazón. La geometría fue el dominio de Elena Asins o José María Yturralde.

they had an enormous echo, leading to several prizes. As a result, the Foreign Ministry participated in the organisation of shows in Europe and America which culminated in the 1960 exhibitions in New York's MoMA and Guggenheim. Madrid's Museum of Contemporary Art was renovated under the direction of the architect José Luis Fernández del Amo.

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

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

It is difficult to sum up the Spanish contribution to the nineteen sixties. Here, as in other parts of Europe, it was a time of generalised return to figuration. Painters like Antonio López García or Carmen Laffón and sculptors like Julio López Hernández built on the naturalist tradition. Pop had a certain influence, as I mentioned previously, on Canogar in those years, and also on Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Equipo Realidad and Juan Genovés, who favoured a critical art openly opposed to the Franco regime; or in Eduardo Úrculo, creator of a universe under the sign of Eros. Other figurative veins were explored by the ascetic artist Cristino de Vera, and by Xavier Valls, Juan Barjola, Fernando Sáez, José Hernández, Alfonso Fraile, Francisco Peinado, Ángel Orcajo, Luis Gordillo, Darío Villalba and Juan Giralt. Gordillo and Arroyo have been especially forceful, the former with his complex figuration, the latter with his intelligent revisions of European and Spanish art and culture from the past.

The sixties were also years of conceptual experimentation, especially in the work of the Argentinean artists Alberto Greco, and the ZAJ group, as well as the radical and politicised proposals of Antoni Muntadas and Alberto Corazón. Geometry was the domain of Elena Asins and José María Yturralde.

The return to democracy began in 1975, following Juan Carlos I's proclamation as king of Spain. It was a time of new realities, especially with regard to cultural infrastructure. Private initiatives took shape, and in this sense the Juan March Foundation did especially important work. From 1977 on, the State bore the task of making up for lost time, exhibiting Spanish art that had not been seen until then, and defining new international objectives. The changes that took place during the nineteen eighties were largely due to the action of groups and individuals already active in the nineteen seventies. *The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS) – where *Guernica* would later be installed –, the *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM) in Valencia and the *Centro Atlántico de Arte Moderno* (CAAM) in Las Palmas de Gran Canaria all opened their doors for the first time. Key figures in the return to painting were Madrid's neo-figurative artists: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez and Guillermo Pérez Villalta. Meanwhile, José Manuel Broto in Saragossa, Xavier Grau in Barcelona, Jordi Teixidor in Valencia and Gerardo Delgado in Seville were all involved in new abstraction. Then there were the group shows *1980* and *Madrid D.F.*, and the consolidation of the work of Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Barceló, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Pepe Espaliu, Francisco Leiro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias and Jaume Plensa, among others. Once again, Broto, Campano, Barceló and Sicilia chose to live in Paris, which speaks of a certain cyclical repetition of events. Others, though, preferred New York. But that is another adventure leading directly to the present, when "the painted years" are already history.

JUAN MANUEL BONET

Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El retorno a la democracia, iniciado en 1975, tras la proclamación de Juan Carlos I como rey de España, trajo consigo nuevas realidades, especialmente en el ámbito de las infraestructuras culturales. La iniciativa privada abrió la marcha, y hay que recordar en ese sentido la gran labor de la Fundación Juan March. Al Estado le cupo, de 1977 en adelante, la tarea de recuperar el tiempo perdido, mostrando el arte español no visto hasta entonces y definiendo nuevas metas internacionales. Los cambios de los años ochenta, época en que abrieron sus puertas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –donde finalmente se instalaría el *Guernica*–, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, fueron en buena medida consecuencia de la acción de grupos e individuos presentes ya en los setenta. Para la vuelta a la pintura fue clave la acción de los neo-figurativos de Madrid: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta. Zaragoza con José Manuel Broto, Barcelona con Xavier Grau, Valencia con Jordi Teixidor, y Sevilla con Gerardo Delgado, fueron ciudades donde se practicó la nueva abstracción. Luego vendrían las colectivas *1980* y *Madrid D.F.*, y se consolidarían las respectivas obras de Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miquel Barceló, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, Juan Uslé, Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Susana Solano, Pepe Espaliu, Francisco Leiro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias o Jaume Plensa, entre otros... Broto, Campano, Barceló y Sicilia, volvieron a elegir París como lugar de residencia, un dato que nos habla de una cierta repetición cíclica de los acontecimientos. Otros en cambio preferirían Nueva York. Pero esa es otra aventura, que nos conduce directamente a nuestro hoy, en el que "los años pintados" constituyen ya historia.

JUAN MANUEL BONET

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía