

1960: Arte español en Nueva York.

Un modelo de promoción institucional de la vanguardia

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

La exposición New Spanish Paintig and Sculpture, celebrada en 1960 en Nueva York, e itinerante por Estados Unidos, fue un importante hito en la promoción internacional del arte español durante el franquismo. Promovida por el MOMA de Nueva York, contó con la colaboración activa de las autoridades españolas, que mostraron un gran interés en ella y la leyeron como un éxito diplomático de un régimen que, un año antes, había recibido la visita del Presidente de los Estados Unidos. El trabajo analiza algunos avatares de la organización de dicha muestra y aporta, como apéndices, el texto del catálogo de la exposición y un escrito de Vicente Aguilera Cerni, con el mismo destino, que no llegó a publicarse.

ABSTRACT

The exposition New Spanish Paintig and Sculpture, celebrated in 1960s in New York, and roving for the United States, it was an important milestone in the international promotion of the Spanish art during the Franco years. Promoted by the MOMA of New York, counted on the collaboration active of the Spanish authorities, that showed a great interest in her, considering it a diplomatic success of a regime that, a year before, had received the visit of the President of the United States. The work analyzes some vicissitudes of the organization of such sample and provides, as appendices, the text of the catalogue of the exposition and a written of Vicente Aguilera Cerni, with the same destination, that it did not arrive to be published.

La exposición *New Spanish Painting and Sculpture* se inauguró en julio de 1960 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La integraban obras de Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modest Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Jorge de Oteiza, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats y Manuel Viola¹; de la mayoría de los artistas se presentaban cuatro obras; de Pablo Serrano y Viola se exponían dos, de Ferreras, Feito, Lucio Muñoz, Antonio Suárez y Tharrats, tres y de Antonio Saura, cinco. Una gran parte de las obras se fechaba en 1959 y

1960. La exposición mostraba, por lo tanto, una gran unidad grupal —ningún artista destacaba especialmente en número de obras sobre los demás—, generacional (salvo en los casos de Pablo Serrano y Jorge de Oteiza, los de mayor edad) y estilística: se exhibía exclusivamente arte abstracto.

En este último sentido la exposición recordaba la muy premiada participación española en la Bienal de Venecia de 1958, en la que Luis González Robles había seleccionado a quince artistas abstractos (la mayoría de los cuales estarán representados en Nueva York en 1960), clasificados según criterios de abstracción “dramática”, “románti-

ca” y “geométrica”, frente a tres representantes del “realismo español” (Gutiérrez Cossío, Ortega Muñoz y Guinovart)²; sin embargo *New Spanish Paintig* daba un paso más al excluir toda manifestación figurativa. La exposición de Nueva York, una mirada al arte abstracto español de postguerra, podría asociarse a la colección permanente que albergará, desde 1966, el Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca, que tuvo en cuenta los modos expositivos americanos, y del que la exposición que comentamos ha de considerarse un claro precedente.

En el momento en que se exhibió la muestra citada, la presencia del arte español en Nueva York era realmente significativa: en marzo y abril de ese mismo año, la Galería Pierre Matisse presentó obras de Canogar, Millares, Rivera y Saura en un conjunto titulado *Cuatro pintores españoles*; entre junio y octubre de 1960, en el edificio Frank Lloyd Wright del Solomon R. Guggenheim, pudo verse la exposición titulada *Before Picasso, After Miró*, que mostraba obras de Isidre Nonell, Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Juana Francés, Lucio Muñoz, Manuel Millares, Juan Hernández Pijuan, Carlos Planell, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Vicente Vela, Juan Vilá Casas, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

Robert S. Lubar³ ha mostrado cómo esta explosión repentina de arte español en Nueva York abrió un debate importante sobre las relaciones entre Informalismo y franquismo, en un momento en el que algunos artistas comenzaban a sentirse incómodos con la promoción oficial del arte abstracto, y, en general sobre la naturaleza de la vanguardia española de postguerra. En las páginas que siguen nos interesa, sobre todo, mostrar cual fue la participación institucional española en la primera de las exposiciones citadas, que supuso un paso importante en la promoción del Informalismo, en la que la administración española estaba seriamente empeñada desde, al menos, 1955.

LA GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN Y LA PARTICIPACIÓN INSTITUCIONAL ESPAÑOLA

A pesar de las reticencias de algunos de los artistas convocados⁴, la participación institucional española fue activa y decidida, la exposición se interpretó desde aquí como un nuevo éxito internacional del arte de nuestro país. En agosto de 1959 el Ministro Consejero de la Embajada de España en Washington dará noticia de las gestiones realizadas en torno a la preparación de la muestra por su agregado cultural, Enrique Suárez de Puga. El documento relata una entrevista entre este último y Porter McCraig, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien tenía un gran interés en que participaran sólo

pintores abstractos, ya consagrados, con obras no necesariamente realizadas para la exposición, que tendría por ello un sentido más bien antológico. Como posible fecha para la inauguración se proponía la de abril de 1960, que se retrasó como hemos visto. En todo caso, la carta deja claro el interés de las autoridades españolas en la exposición:

“Mr. McCraig estuvo amable y más humano que la primera vez que tuve ocasión de visitarlo, cuando negó casi de plano la posibilidad de realizar la exposición española. En todo caso, me comunicará cuál era la resolución del Comité de exposiciones, lo que haré llegar prontamente a conocimiento de V. E.”⁵

El texto sugiere la existencia de una iniciativa española y, sobre todo, no deja lugar a dudas sobre el interés de las autoridades de nuestro país. Porter McCraig, además, había sido tajante respecto a la selección de obras, que se haría directamente por el Museo de Nueva York, sin admitir ningún tipo de mediaciones (“insistió en el punto de la libertad completa de elección de las obras”), algo que, según se indica en el documento, Porter McCraig había manifestado a Luis González Robles en París, con ocasión de la exposición de arte español contemporáneo *Trece pintores españoles*, organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales. El día 11 de noviembre del mismo año escribía González Robles a José Miguel Ruiz Morales, Director General de Relaciones Culturales, una carta en la que manifestaba cierta alarma por el contenido del documento citado anteriormente⁶. González Robles acababa de montar la exposición “Espacio y color” en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en la que no participaron Tàpies ni Saura, tampoco Millares (“Me he encontrado con la desagradable sorpresa de que no vienen obras suyas para la exposición de Río”), en resumen, González Robles solicitaba permiso para hacer una gestión personal en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

“Y además también le agradecería indicase a Suárez de Puga que me acompañara al Museo, en fin para dar la impresión de que mi misión allí es oficial y no de franco tirador, como podría parecer si Suárez de Puga y yo no andamos de común acuerdo o conectados”⁷.

González Robles acudió a Nueva York y las gestiones de ese viaje las comunicaba por conducto oficial Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales el día 11 de diciembre de 1959⁸; la exposición, bajo el título provisional de *The New Spaniards*, se exhibiría entre el 27 de junio de 1960 (el destinatario de la carta escribió la palabra “verano” entre admiraciones) y el 25 de septiembre, “en esa fecha comenzará a recorrer los mejores Museos de Estados Unidos durante un año, empezando por la Corcoran Gallery de Washington donde abrirá nuestra Exposición, probablemente entre el 3 y el 6 de octubre”; se daba cuenta igualmente de la designación, por el MOMA,

del comisario de la exposición, Frank O'Hara, y de una próxima visita de éste a España, "en Febrero o Marzo". La misiva de Suárez de Puga dejaba entrever un escollo, el mismo al que había aludido González Robles:

"Tú bien sabes que el problema con el que nos enfrentábamos era el de la postura disidente, ridícula y desagrada-decida de aquellos pintores a los que España había presentado al mundo y actualmente hacen pinitos de independencia artística y de otras clases. ¿Hasta qué punto esto estaba en el conocimiento de Porter McCray y en qué manera ello iba a obstaculizar la colaboración entre el Museo de Arte Moderno y nosotros?, eran los temas de nuestras cábalas"⁹

Pintores entre los que se encontraba, lo sabemos por Robert S. Lubar, Manuel Millares¹⁰; no era el caso de Modest Cuixart, que acompañó a González Robles a Nueva York y que, según Suárez de Puga, "tiene una postura muy honrosa y se muestra en todo momento muy agradecido a lo que por él habeis hecho para su aparición en el mundo artístico. No deja de criticar duramente la postura de los otros que simplemente por haber recibido favores, se muestran poco agradecidos"¹¹. En el año 1958, a raíz de la Bienal de Venecia, Saura y Tàpies decidieron, al parecer, "no participar más en exposiciones montadas por el régimen franquista"¹². Veremos que, a pesar de todo esto, la exposición contó con obras de los artistas "disidentes".

En todo caso, la última parte de la carta de Suárez de Puga deja muy clara la estrategia de las autoridades españolas: "Dado que España no tenía pintores como candidatos oficiales (según Luis González Robles afirmó enfáticamente) el hecho de que Franz O'Hara sea responsable último no nos perjudicaba dado que existe entre él y Luis una relación de amistad grande. Además, F. O'Hara me pareció una persona muy discreta, recta, que mirará por los intereses del Museo siguiendo las instrucciones de sus superiores, pero que no atendería a los manejos a los que le quieran someter algunos artistas españoles... Habíamos eludido el peligro de que algunos artistas no se quieran presentar en una exposición en la que colabore el Gobierno español, dado que la negativa no nos la daba a nosotros, sino que se la dan directamente al propio Museo de Arte Moderno"¹³. El Gobierno español intervenía en la exposición a un alto nivel, y así se manifestó claramente en el capítulo de agradecimientos del catálogo, pero lo hacía desde la sombra, tras la pantalla del Museo de Arte Moderno.

Suárez de Puga subraya el buen trato que Porter McCray dispensó a González Robles, que en ese momento podía exhibir el reciente triunfo de la pintura española en la Bienal de Venecia de 1958; un evento que, al parecer, se colocó sobre esa improvisada mesa de negociación: "Se bromeó acerca de cuantos grandes premios se llevaría España en la próxima Bienale de Venecia y Luis dijo que no,

que ya era la hora de los Estados Unidos y, lanzándole un cable, le auguró a Porter McCray un próximo triunfo".

La muestra, sigue explicando el documento citado, "seguirá las líneas de colaboración que ha tenido con otros gobiernos con los cuales ha hecho exposiciones... Porter McCray afirmó que ellos estarían muy gustosos de aceptar del Gobierno español la misma colaboración que recibieron del Gobierno alemán o del Gobierno Inglés... La colaboración española consistiría en la ayuda y consejo que que prestaría González Robles a Franz O'Hara, el pago del embalaje de los cuadros y transporte de los mismos hasta Nueva York y regreso".

El archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores conserva una carta, de igual fecha que la anterior, 11 de diciembre de 1959, manuscrita, de Luis González Robles a José Luis Litago¹⁴, encargado de exposiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales. La carta aconseja cautela ("los 'otros' se moverán mucho") a pesar de que se reconocen razones para el optimismo.

El 19 de marzo de 1960, Suárez de Puga anuncia, un tanto alarmado, la llegada de Frank O'Hara a España para el día 22 del mismo mes¹⁵, la preocupación se debía al hecho de que Suárez de Puga había conocido la fecha de la visita por casualidad: "me enteré el miércoles pdo. En una Galería aquí, que O'Hara salía inmediatamente para España y por otro lado, yo tenía tu carta y noticias de Robles, que indicaban que el Museo, no había dicho nada. Sospeché que podían dejarnos algo de lado... Pregunté a O'Hara que cuando pensaba irte a ver y me contestó que cualquier día de los de su estancia en Madrid. No sabía a qué hotel iría hospedado. Por ello lo mejor es contactar a la llegada"¹⁶. La visita de O'Hara a Madrid y Barcelona, según vemos, era algo muy diferente al encuentro oficial en que pensaba la Dirección General de Bellas Artes. De hecho, O'Hara no mantuvo en España contacto oficial alguno, seguramente para mantener la ficción, de cara a algunos artistas, de que la exposición era un asunto exclusivo del Museo de Arte Moderno; no por otros motivos, ya que para esas fechas había tenido lugar el celebrado apretón de manos entre los generales Eisenhower y Franco. José Luis Litago, no obstante, mostró al Consejero Cultural de la Embajada de España en Washington, Antonio Espinosa, su desacuerdo con esta visita semiclandestina:

"Lo que es inexplicable en la perfecta organización de este Museo es... La ausencia de la visita del señor O'Hara a este Departamento durante su estancia en Madrid, a pesar de haberle puesto una persona a su disposición para que le acompañara en sus visitas a los estudios de los pintores"¹⁷.

El autor de la carta manifiesta su extrañeza ante la falta, en la relación de obras enviada por el Museo de Arte Moderno, de cuadros de Tàpies y Saura, "¿No serán causa estas dilaciones de la falta de éxito y crítica de estos pintores en su presentación en la Galería Matisse?. Esto ha demostrado una vez más nuestro punto de vista de pre-

sentar en esta exposición pintores que ya han triunfado en Europa y que no son todavía conocidos en los Estados Unidos. Ellos dicen que no quieren seguir la pauta de París, entonces ¿por qué se fijan solamente en aquellos que disponen de marchante en la capital francesa”¹⁸. José Luis Litago no terminaba de entender la estrategia de fondo y los niveles de colaboración planteados. En realidad, las obras de Tàpies y Saura, como algunas otras de la exposición, habían sido proporcionadas por galerías y coleccionistas privados, al margen de los artistas.

El planteamiento de una exposición simultánea en el Museo Guggenheim de Nueva York, la ya citada *Before Picasso after Miró*, tuvo la virtud, probablemente, de acelerar los trámites de ésta que comentamos, la iniciativa, según entendía José Luis Litago, “nos ha servido muy favorablemente para dar una lección indirecta a estos ‘resbaladizos’ señores”¹⁹. En otro orden de cosas, la disposición a cumplir las condiciones negociadas era bastante relativa: “Por lo que respecta al seguro, nunca la Dirección ha asegurado las obras de artistas vivos y no vamos a hacer una excepción en este caso particular. Ello no tiene por qué saberlo Porter McCray”²⁰.

Una vez articulada la exposición y establecida la colaboración entre la Dirección General de Relaciones Culturales y el Museo de Arte Moderno, se manifestaron, desde Madrid, algunas significativas inquietudes que, al final, resultaron no tener demasiado fundamento. José Luis Litago escribía, el 23 de abril de 1960, al Consejero Cultural de la Embajada, Antonio Espinosa, para darle instrucciones en nombre del Director General y, especialmente, para advertirle contra posibles incidentes, en primer lugar relativos a la publicitación de la colaboración española: “En el catálogo debe figurar claramente que esta Exposición se realiza bajo el patrocinio o en colaboración con esta Dirección General de Relaciones Culturales”²¹. Tal como puede comprobarse, el papel de la Administración española quedó muy claro en el catálogo de la exposición, donde se explicaba el carácter privado de la misma, pero se subrayaba la cooperación cordial y generosa de los representantes del Gobierno español²². Pero Litago manifestaba una inquietud ciertamente significativa: “Forzosamente habrá que evitar en el texto o textos que el catálogo pueda llevar cualquiera alusión más o menos velada de carácter político que sea ofensiva para España, incluso en los currícula vitae de los artistas que integran esta Exposición para que no nos encontremos a última hora con sorpresas. Lo mejor será que de una manera u otra le indiques diplomáticamente que te gustaría ver dicho catálogo antes de que entre en prensa”²³. No sólo no hubo alusiones directas a la política española en el catálogo, sino que las autoridades españolas quedaron muy satisfechas del resultado final.

Desde la Dirección General se quiso introducir un texto en el catálogo, José Luis Litago solicitó a Vicente

Aguilera Cerni “algún comentario sobre la pintura informalista española con el fin de ver si se puede introducir en el catálogo de presentación de la Exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ellos se quieren ocupar de esta tarea, pero no estaría de más que nuestro consejero tuviera un texto corto a su disposición con el fin de tratar de meterlo en el catálogo”²⁴.

UN TEXTO ALTERNATIVO PARA EL CATÁLOGO

El texto de Aguilera Cerni no llegó a publicarse en el catálogo, pero se conserva una copia del mismo en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España; es un escrito muy corto pero significativo, de dos páginas, sin título²⁵; su contenido no se aleja excesivamente de lo que escribiría Frank O’Hara en el texto definitivo. Cuando se escribió no se conocía la relación definitiva de participantes en la exposición, así lo hizo saber José Luis Litago a Aguilera Cerni, ésta es la razón, probablemente, de que en el ensayo no aparezca un solo nombre, y de que el planteamiento sea absolutamente general. El texto no mereció ninguna crítica, que sepamos, de las autoridades españolas. Por lo demás, el escrito recoge algunos de los tópicos historiográficos más conocidos con respecto al Informalismo, algunos se habían enunciado con anterioridad²⁶, otros se desarrollarán a lo largo de las dos décadas siguientes.

El crítico valenciano empieza por seleccionar las tres promociones artísticas más importantes del siglo: los grandes maestros (Gris, Picasso, Miró y Julio González), los informalistas, triunfadores en Venecia y en Sao Paulo pocos años antes, y unas emergentes tendencias normativas en las que el propio Aguilera Cerni habría de estar, como se sabe, muy implicado. El establecimiento de continuidad entre los grandes maestros de la vanguardia clásica y los informalistas es un mensaje muy claro para el público norteamericano, ya que en Estados Unidos la vanguardia se reclamaba de los mismos orígenes (sobre todo en lo que se refiere a Picasso y Miró), pero es también una primera inserción de los informalistas en las tradiciones artísticas españolas. Por otro lado, se atribuye al Informalismo un papel en los desarrollos posteriores de la vanguardia española, de esta manera, el movimiento informalista queda canonizado; como tendremos ocasión de ver, el Informalismo se veía, en la España de 1960, como un movimiento agotado.

El propio Aguilera Cerni escribió, dos años después, que la XXX Bienal de Venecia, celebrada en 1960, había supuesto “la expresión cenital del Informalismo”; se había manifestado, para este autor, una nueva coyuntura artística internacional que “puso virtualmente el punto final a los aspectos polémicos del arte informal, los convirtió en historia y de hecho dejó cerrado el ciclo”²⁷.

La generación informalista, a la que se dedica, por razones obvias, el grueso del comentario, tiene una marca de fábrica muy clara, representa a los “hijos del 36”²⁸. Es una denominación que tiene un mal encaje historiográfico, pero uno de sus efectos inmediatos es el de anular la presencia de la generación del 27 (o, como prefieren algunos autores, de la República). Aguilera Cerni aclara el sentido último de su razonamiento cuando establece una línea de continuidad entre los “hijos del 36” y la Generación del 98, “y su revisión de las esencias nacionales”. Esta generación había sido reivindicada en los años 40 por Pedro Laín Entralgo²⁹. La inserción del Informalismo en las tradiciones españolas se concretaba, de este modo, algo más; era la presencia de estas tradiciones la que posibilitaba a los informalistas “un acento profundamente original que se debe principalmente al distante y silencioso trasfondo de un pueblo impregnado de esencias absolutas dramáticamente contradictorias”.

Español y universal, el grupo exhibe un alto nivel de violencia expresiva, un elemento netamente español, que le convierte en “cercano pariente de la ‘action painting’ norteamericana”, pero nunca en una consecuencia: el arte español llegará a una identificación con lo occidental, pero desde un desarrollo de lo nacional, porque, como había escrito José María Moreno Galván, lo español “es una condición participativa para un hacer universal que lo trasciende”³⁰.

No es sólo expresión, hay un cuidadoso equilibrio entre ésta y la materia, entre el grito y la búsqueda de lo eterno, pero esto no responde sólo al signo de los tiempos, resucita “viejas leyendas de individualidades anárquicas”; la historia autárquica que se practicó con profusión en el franquismo tiene aquí una manifestación importante. La homologación del arte español viene de las esencias propias. Lo que resulta curioso es que el argumento no fue solo para consumo interno, fuera de España se razonaba de modo parecido: “Si el Generalísimo Franco hubiese seguido el guión que otros dictadores modernos han escrito, habría tachado de degenerados a casi todos los artistas con vida y prohibido sus obras, pero las raíces de España son profundas”³¹.

La disociación que, en la práctica se sugiere entre vanguardia y dictadura debió satisfacer a las autoridades españolas, puede servir para complementar el razonamiento de Aguilera Cerni y, como veremos, tiene una gran importancia en el texto que escribió Frank O’Hara. La afirmación no parece excesivamente hostil al dictador. En todo caso, el Agregado Cultural de la Embajada de España en Washington decidió enviar una reproducción del texto a su ministerio en Madrid, lo hizo sin acompañar ningún comentario negativo a una crítica que, por lo demás, era muy elogiosa con respecto a la exposición de arte español del Museo de Arte Moderno. Recordemos, de pasada, que en este mismo periódico se había publicado, ocho años

antes, un conocido trabajo de Alfred Barr jr. en el que se desvinculaba el comunismo y el arte abstracto³².

La mención, por Aguilera Cerni, de las tendencias artísticas que, ya en 1960, empezaban a verse como alternativas al Informalismo tiene, para el autor, un sentido igualmente españolista; la existencia de un arte normativo es una muestra de que “Don Quijote... También es capaz de apretar tuercas en el edificio tecnológico llamado siglo XX”.

El texto de Vicente Aguilera Cerni recrea la lectura oficial del Informalismo español al ensayar una historia del arte de sentido autárquico que descarta las influencias exteriores para el arte y ve en el mismo, casi exclusivamente, una manifestación de las esencias nacionales. Al mismo tiempo, dirige significativos guiños al público norteamericano al presentar a los artistas en un contexto al que ese público ha sido siempre muy sensible. Lleno de ambigüedades, el texto intenta satisfacer a todas las partes implicadas: las alusiones a 1936 gustarán a las autoridades españolas en la medida en que prescinden de la historia inmediatamente anterior (se enlaza con el 98), pero interesarán al público norteamericano en cuánto que evocan el drama español. Una doble lectura que jugará un importante papel en la promoción, desde España, del arte abstracto.

LOS ARGUMENTOS DEL CATÁLOGO

Frank O’Hara, Director de Exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, poeta y crítico, editor de la revista *Art News*, conoció bien la vanguardia americana y asistió con atención a sus estertores, entre otras cosas por su amistad con Jaspers Johns, cuya obra *Pintura con dos pelotas* data, precisamente, del mismo 1960³³. En sus críticas, O’Hara buscaba en los artistas abstractos el peso de la tradición; así lo hizo, al menos, en 1959 al referirse a Jackson Pollock como un artista que poseía “la sorprendente habilidad de aliviar una línea haciéndola más fina, de volverla más lenta inundándola, de elaborar ese elemento tan simple —la línea—, cambiarla, vigorizarla, prolongarla y construir un desconcierto de riquezas en la materia sólo por medio del dibujo”³⁴.

En el texto que comentamos³⁵, O’Hara hizo una lectura del Informalismo español que tenía en cuenta la tradición, enfocó la historia de un modo que no defraudó a las autoridades españolas, que distribuyeron el catálogo con gran interés en nuestro país. En realidad, el Director de Exposiciones del Museo de Arte Moderno leyó el Informalismo como se hacía en España y sus razonamientos no están demasiado lejos de los que hemos visto en el texto de Vicente Aguilera Cerni.

En el capítulo de agradecimientos, Porter McCraig, director del MOMA, recuerda la exposición *Modern Art in the United States*, exhibida en Barcelona en 1955. Una

muestra que se había presentado en el contexto de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona, y había servido para que, por vez primera, el arte norteamericano estuviera presente en la Bienal, un hecho que debe vincularse con el de que, ese mismo año, un representante del Gobierno español fuera admitido en la Asamblea de Naciones Unidas; todo esto puede explicar el que Frank O'Hara sitúe en 1955 el punto de partida de su historia ("the number of Spanish artists to attract an international following in the past five years has steadily increased"); aunque hay otra razón que apunta Robert S. Lubar: en 1955 había tenido lugar, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, una exposición sobre arte europeo en la que Adrew Canduff Ritchie, su comisario, había excluido el arte español argumentando que "no todos los países europeos han gestado nuevos aristas notables"³⁶.

La exposición de arte americano en España había sido presentada por el Presidente del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella, como una "armoniosa unidad expresiva de lo diverso"³⁷ y, en general, según puede deducirse de la lectura del texto, como un modelo de desarrollo artístico para España. Todo ello en el contexto de un evento, la III Bienal Hispanoamericana de Arte, en el que se insistía en la diversidad del arte español y en la vigencia de sus tradiciones³⁸.

La Bienal sirvió para reivindicar la modernidad catalana y establecer la existencia de dos núcleos de desarrollo artístico en la España del siglo XX, uno en Madrid y otro en Barcelona³⁹. Frank O'Hara se hará eco de esta clasificación y sugerirá un cierto paralelismo con las escuelas americanas de Nueva York y del Pacífico.

O'Hara sugiere, en su escrito, una desvinculación entre los cambios sociales y el arte, algo que, en cierta medida, forma parte de la política oficial del museo de Arte Moderno⁴⁰. El aislamiento sufrido por España entre la Guerra Civil y el final de la II Guerra Mundial, decía O'Hara, es conocido, pero este aislamiento, el exilio de los artistas españoles no es nuevo. Sin embargo, esto nunca había impedido una proyección de los artistas españoles en el mundo ni, lo que es más importante, una identificación de estos artistas con la cultura española; el ejemplo que proponía O'Hara no podía ser más significativo: Picasso ("France may claim Picasso, but Spain, in a sense, owns him").

El arte se desarrolla, por tanto, al margen de coyunturas políticas; es una buena forma de desvincular Informalismo y franquismo. Es más, a pesar de la situación política (cuyo análisis queda, por otro lado, muy diluido), los artistas han conseguido superar el aislamiento y suministrar a la sociedad valores contemporáneos; como diría Shelley, la conciencia de una nación está en sus artistas. Un mensaje dirigido a los artistas, pero útil para los promotores. Que Frank O'Hara diga que el arte abstracto no es algo especialmente aceptado en España resulta muy

útil a su razonamiento: da carta de naturaleza a la exposición, ahonda en el carácter exótico de la misma, el problema es que la afirmación no es cierta; en la España de 1960 el arte abstracto, sin ser decididamente popular, no era en absoluto marginal⁴¹.

Como se hacía en España, O'Hara lee la pintura abstracta desde las tradiciones españolas, determinantes sobre las influencias extranjeras, ha de reconocerse, no obstante, que el autor resuelve este asunto con gran finura: a pesar del enorme estímulo que han recibido los artistas españoles por parte de las tendencias del arte internacional, en el que se encuentran plenamente reconocidos, conservan su carácter diferente, aristocrático e intransigente. El autor subraya el nivel de compromiso de los artistas con la tradición desde la modernidad, visible en asuntos como la presencia de Goya en Saura o Viola, la de Zurbarán en Chirino, o la elegancia del torero en la pintura de Millares (¡); como escribió el crítico de *New York Time Magazine* "las raíces de España son profundas".

El texto de O'Hara satisfizo enormemente en la Embajada de España en Estados Unidos; el 21 de julio de 1960 el Consejero Cultural de la Embajada, Jaime Alba, daba cuenta de la inauguración de la exposición que, según decía, había alcanzado una "favorable resonancia"⁴², la carta se deshace en elogios al texto de O'Hara, "De especial importancia es su afirmación de que los artistas españoles tienen un pasado glorioso que les lleva a un 'entente' entre la tradición y la innovación contemporánea... El Sr O'Hara quiere ver en las formas artísticas modernas, la influencia de la pintura catalana medieval, de Velázquez, de Goya, de las ruinas romanas, y hasta de las cuevas de Atamira. Las 'raíces' de hierro forjado de Chirino son evocadoras, en su opinión, 'de la nobleza alicortada de los santos de Zurbarán' ¡¡ ... Me complace en señalar a V. E. Las palabras de agradecimiento que el director del Museo, Mr McCray inserta en el catálogo y en el que se hace detallada referencia a la colaboración oficial española de esa Dirección General de relaciones Culturales, del Sr. González Robles, del director del Museo de Barcelona Sr. Lasarte y de la Oficina Cultural de esta Embajada"⁴³. El texto había sido lo suficientemente ambiguo como para colmar todas las aspiraciones de los interesados.

LA EXPOSICIÓN VISTA DESDE ESPAÑA

La galería Biosca de Madrid celebró, en junio de 1960, una exposición de los artistas seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue una ocasión para que algunos críticos manifestaran sus posiciones frente a esta pintura; la exposición se consideró también la despedida del grupo *El Paso*, que había escenificado su disolución un año antes. En general, los críticos mostraron su disconformidad, en forma de ironía en algunas ocasiones,

con el hecho de que la exposición de Nueva York se nutriera en exclusiva de obras abstractas, una actitud que habrían compartido las autoridades, según hemos visto. Se entendía, en general, en la España de 1960 que el momento informalista había pasado ya. Santiago Arbós ironizaba con la disolución del grupo El Paso, “El objetivo está conquistado, sin duda”⁴⁴, y consideraba que la exposición no era más que una repetición de otras anteriores que no aportaba nada nuevo: “la noria de exposiciones en Madrid lleva desde hace dos o tres años los mismos nombres y las mismas obras”.

En términos parecidos se expresó Antonio G. Pericás, un crítico vinculado a la izquierda política que a lo largo de los años 60 colaboró en la revista *Realidad* defendiendo el realismo crítico, unas ideas que se anticipan en el artículo reseñado: “Yo espero el manifiesto de renuncia a la batahola organizada, escrupulosamente organizada, por los devotos de las teorías de Michel Tapiés (sic)”⁴⁵; era, para Pericás, una pintura repetitiva y académica a esas alturas, aunque pudieran salvarse algunos nombres, como el de Tapiés, pero los argumentos se corroboraban por hechos como “la valiente proclamación figurativa de Antonio Saura”. Para el autor, la abstracción española tenía su punto de partida en la expresión, “el dramático estilo español de hacer pintura”, y esta fue la aportación española al debate occidental de la postguerra (europea), aunque desde motivaciones distintas, los argumentos de Pericás no estaban lejos de los de Santiago Arbós, que caracterizaba a Viola como “un Goya abstracto”⁴⁶.

Por su parte, Venancio Sánchez Marín lamentaba la imagen fragmentaria que se ofrecía del momento artístico español⁴⁷. Preocupaba al autor que no quedase claro que “en el transcurso de las pasadas décadas hasta los reductos más conservadores se han abierto a la saludable invasión de las últimas experiencias artísticas”, le parecía, además, artificiosa la división entre figurativo y abstracto y, sobre todo, la idea de que el figurativismo fuera, por definición, conservador, porque esto suponía la existencia de reductos exclusivistas. Se extrañaba de que la selección incluyera a los artistas más conocidos en el extranjero, y no hubiera sido un instrumento de promoción de otros artistas, algo que, según hemos visto, pensaron también las autoridades españolas. Sugería que la aceptación de los principios del Grupo El Paso, que ahora se disolvía, por “minorías crecientes” no se debía solo a la acción del grupo, sino a otros factores.

Ramón Faraldo⁴⁸ invalidaba, precisamente por su alto nivel de aceptación, la pintura informalista: “Estos pintores han tenido mala pata. Lo normal en hombres así, protagonistas de una gran subversión era negarles el pan y la sal. Debí hacérseles este favor, dejarles sufrir como ellos pedían... Yo hice algo por echarles una mano en este sentido, pero, naturalmente, fue inútil. He de confesar mi derrota”. La crónica de Faraldo era una diatriba frente a la

abstracción y, en general el arte y la cultura modernos, el modo de hablar del arte abstracto, consistenete en la acumulación de adjetivos, recordaba a faraldo “el que qtribuye Huxley a Proust, cuya literatura le parecía comerse el jabón y el agua en la que uno se ha bañado”, para terminar confesando “el aburrimiento que me inspira esta pintura”.

Sin considerar excesivamente la animadversión de que hace gala el último de los críticos citados, parece unánime la idea de que el final del informalismo está muy cercano, y de que se acerca un futuro figurativo. Los críticos, además, reivindican la diversidad que había sido habitual en las Bienales Hispanoamericanas y en los envíos a Venecia. En general, los críticos dan por supuesto la idea de que las autoridades españolas tienen un papel en la exposición, de ahí la reivindicación última.

CONCLUSIÓN

New Spanish Painting and Sculpture supuso el desembarco oficial del arte español en Nueva York, un importante paso para un estado que promocionaba el arte abstracto desde los primeros años de la década y que había conseguido importantes triunfos en Sao Paulo y Venecia. Por tanto, la exposición no debe verse como un episodio aislado, sino inserta en al proceso, largo y complejo, de oficialización de la vanguardia artística española que, a la larga, rendirá importantes beneficios de imagen al Régimen franquista.

La exposición no sería explicable sin tener en cuenta una coyuntura internacional, definida por la guerra fría, que tuvo como resultado el hecho de que Estados Unidos se volviese extraordinariamente tolerante con el Régimen del general Franco; en última instancia, fue esto lo que permitió que el Museo de Arte Moderno de Nueva York colaborase con las autoridades españolas al nivel en que solía hacerlo con los gobiernos de la Europa democrática.

Los diversos frentes que actuaron en la exposición, que la hicieron posible, consiguieron un curioso equilibrio de fuerzas. Algunos pintores informalistas se oponían, ya en esa época, a participar en exposiciones organizadas por el Estado español, un asunto que se resolvió por el hecho de que, nominalmente, la exposición la organizaba el Museo de Nueva York. La Administración española consiguió que la exposición no fuera una plataforma de oposición política, para lo que fue muy útil la desvinculación entre Informalismo y dictadura, por un lado, y el análisis del arte español en términos nacionalistas, por otro; esto último se ensayaba en España desde hacía muchos años con gran éxito. Durante la década siguiente la promoción del arte abstracto, siguiendo modelos similares al establecido en Nueva York, se confirmará como un importante instrumento político para la Administración española.

1. Texto de Vicente Aguilera Cerni para el catálogo

Es evidente que la pujanza del nuevo arte español ha constituido uno de los acontecimientos más inesperados registrados en los últimos tiempos. El fenómeno ha sorprendido, no sólo por su potencia, sino también por su repentina madurez y su extensión. Hasta ayer mismo, el mundo creía que las últimas aportaciones españolas terminaban con los grandes maestros de la anteguerra: Gris, Picasso, Miró, Julio González, e incluso con los que injustamente han alcanzado menos renombre internacional, como Angel Ferrant o Jorge de Oteiza, este último representando a una promoción intermedia.

Principalmente a partir de los envíos a la IV Bial de Sao Paulo y la XXIX Bial de Venecia, los ámbitos artísticos internacionales se vieron conmovidos por la irrupción de un arte joven, original, lleno de sentido, valorado por altas calidades específicas. ¿Qué había sucedido? ¿Cómo explicar algo tan insólito? ¿Cuáles son las características de este resurgimiento? Aunque tal vez sea prematuro el intentarlo, procuramos esbozar unas respuestas.

En primer lugar, habremos de considerar la presencia latente de una raíz histórica que empalma directamente con las grandes tradiciones del arte español por cuanto tales tradiciones implican elevadas exigencias. Pero hay otro factor temporal y próximo, consistente en el acceso a la madurez espiritual de unas generaciones inéditas, tensas, rabiosamente vivas y dispuestas a dejar constancia de su voluntad de ser. Por lo tanto, la primera aclaración proviene de un hecho generacional en cierto modo equiparable al de 1898 —Unamuno, Baroja, Maeztu...— y su revisión de las esencias nacionales, pero esta vez con el hito sangriento de la guerra civil iniciada en 1936. Los que ahora hacen acto de presencia, firmando con el futuro un pacto de intervención, son los “hijos del 36”, los que sienten los efectos de la contienda sin haberla vivido, los herederos de la muerte.

Sin pretender renunciar a lo peculiarmente nacional, el arte de los “hijos del 36” es rotundamente universalista, busca lenguajes supranacionales para transmitir su mensaje. Sin embargo, hay una tónica innovadora, un acento profundamente original que se debe principalmente al distante y silencioso trasfondo de un pueblo impregnado de esencias absolutas, dramáticamente contradictorio.

Como si reflejaran tales contradicciones, las corrientes de la nueva pintura española tienen un sector de violencia expresiva, de gesticulación brutalmente inmediata, que es cercano pariente de la “action painting” norteamericana. Más el núcleo hoy preponderante cultiva la alianza entre expresión y materia, adentrándose por zonas donde se busca un contacto espiritual con la presencia cósmica del mundo material, con el tiempo de los envejecimientos,

con las rasgaduras de lo orgánico que palpita y con lo petrificado que perdió su latido en los abismos del pasado. De ese modo, se une la querencia hacia el submundo con búsquedas experimentales asistemáticas, resucitando viejas leyendas de individualidades anárquicas, en este caso avaladas por un innegable nivel cualitativo.

Desde el polo opuesto, las tendencias formales, normativas y constructivas, constituyen un formidable relevo que el mundo todavía desconoce. Confirmando en un plano general el principio de contradicción que confiere al arte español su incomparable pluralidad, son la reserva demostrativa de que Don Quijote, el viejo hidalgo, loco y aventurero, también es capaz de apretar tuercas en el edificio tecnológico llamado siglo XX.

Resumiendo, podemos decir que los “hijos del 36” han dado a España una extraordinaria resurrección artística; y al mundo, una nueva riqueza, el arañazo de una firme vitalidad. Con ademán juvenil, las recientes promociones del arte español están abriendo puertas incalculables de riesgo e invención. Y esto sólo es el comienzo. Conviene no perderlo de vista.

VICENTE AGUILERA CERNI
Primer Premio de Crítica Extranjera
de la XXIX Bial de Venecia

2. New spanish painting and sculpture

Commencing with the appearance of Tápies, the striking originality and self-sufficiency of whose work placed him very shortly in the foreground of the avant-garde, the number of Spanish artists to attract an international following in the past five years has steadily increased.

Prizes awarded to Oteiza and Cuixart at Bienals in Sao Paulo, and to Chillida in Venice, have emphasized the emergence of strongly individual talents in the context of what was assumed to be a Spanish School. The recognition accorded Millares, Saura, Rivera, Canogar and others presently made it seem that there was not just one Spanish School, but at least two: the School of Barcelona and the School of Madrid. Whether or not there is this factional hiatus in actuality, reminiscent as it is of the rumored divergence between our own New York School and l'Ecole du Pacifique (a hiatus which, like the Spanish one, was formulated in Parisian critical circles), is a question which seems irrelevant here. The unifying aspect of the activities of these artists is more dominantly characteristic of the present situation.

The isolation of Spain culturally and economically from the period of its tragic civil war until after World War II is well-known. This isolation was not new in Spanish history, and its geniuses did not fail to be heard by

the world through one means or another and at whatever cost, even expatriation. But if the most remarkable products of Spanish culture were, in truth, developing apart from their own legacy of cultural vitality, the Spanish expatriates themselves, looking backwards, seem always to have clung to their identification with the Spanish people. France may claim Picasso but Spain, in a sense, owns him.

Many of the artists in the exhibition have spent periods of work or study abroad, but they have also retained close contact with their native land. In great measure, I attribute the vitality of their work, beyond the initial impulse of pure creation, to the desire to provide their society with contemporary values which are neither antiquated, chauvinistic nor sentimental. Each artist must seek the working condition under which he can best function; for those under consideration here it is obviously stimulating to work in Spain; though international honors have exceeded domestic ones. Far from being over-proud of these honors, they seem to consider them a help in bringing contemporary esthetic values to the land of their birth. The latter concern is witnessed by the numerous publications and periodicals with which from time to time almost all these artists have been involved.

The works included in the present exhibition are by no means intended as a comprehensive survey of all the activity going on in Spanish artistic circles today. What is intended is an indication of the diversity of the stylistic tendencies and preoccupations by which some of the leading figures are exploring and developing their individual idioms. They bring to the work itself the excitement of discovery and the vigor of a liberation which has not palled. If is true, as Sir Herbert Read recently said, that the modern artist is in danger of being cut off from his native cultural roots and thus enfeebled, it is equally true that the artists of certain countries are atrophying from lack of contact with the great cultural movements of contemporary society. It is the latter situation which the activities of these artists are rectifying, even though it cannot be said that their works have gained any widespread popular approval in Spain. No less sophisticated as to means than their colleagues abroad, the "new" Spaniards are frequently less decorative, less chic, more truly elegant, in the sense that elegance involves man's defiance of his logical limitations, and chic the shrewd exploitation of them.

While it is unfortunate that the often remarkable works of earlier periods cannot be represented here, I believe that in most instances those exhibited contain essences of these past explorations. In the studios of Spain the word most frequently heard from artists is "evolution" and the next is probably "organic". Spanish artists do not wish to give up the achievements of the past, or indeed the past it-

self. They hold tenaciously to values which must be held tenaciously if they are to be held at all, if they are to transform and strengthen a society. The reinvigoration of these values as they have been exposed to the abrasive challenges of esthetic accomplishments and theories from outside Spain has brought about the present period of intense activity and a correspondingly rapid stylistic development in the individual painter and sculptor, a period which seems to have been prophetically initiated by the return to Spain of Miró after World War II.

Living, as Americans do, in an elaborate communications network of public and private galleries and art journals which has continually kept us informed of important events occurring in the other art capitals of the world, it is difficult to imagine the importance which the founding of *Dau Al Set* (Bibl. 22) in Barcelona in 1948 held for the future of contemporary Spanish art. At that time the frontiers of esthetic communication were all but closed to innovation and experimentation. The artists involved in this publication, the painters Tharrats, Ponç, Tàpies, Cuixart, the writers Brossa, Puig, Cirlot, set out to rectify this situation and, what is more important, to give the emerging Spanish avant-garde, few in number at that time, a mouthpiece and a showplace. While the over-all tone was Surrealist, other movements were not neglected, nor was there ignorance of the auras of Picasso, Miró, and Torres-García, among others. But *Dau Al Set* went further, nourishing and stimulating esthetic aspirations beyond the point of influence of any one artist, drawing attention to the medieval masterpieces of Catalan art, as well as to relevant modern masters such as Klee. Not until the founding of the group *El Paso* by Saura, Millares, Canogar and Feito in Madrid in 1957 was there another such historic moment in the development of contemporary Spanish art, though there were in the interim other movements, groups, and alliances of individual artists.

This is not to say that the intellectual life of Spain was at a standstill during this period. But the forms, the ideas, the hopes which, fermenting, invigorate the avant-garde artist, are not necessarily those which attract an educated intellectual in Spain, or for that matter in the United States. To the cultured non-artist they are intangible, they are in the future. To the artist such ideas are meat, they are eminently practical, they are to be absorbed, defended and propounded, or they are to be challenged and combated. The tradition of *Dau Al Set*, though it ceased publication in the mid-fifties, is continued today by the many Spanish art publications which have followed.

To the widely-dispersed and controversial theories of Action Painting, of the *informel*, of the Absurd, of the Accident, of *art autre*, the artist of each language and each nation brings a correspondingly different interpretation. What makes for these differentiations within an international impulse which is sometimes deplored as uniform,

not only through-out the Western world but also in the East? The conscience of a nation, Shelley believed, lies in its artists. Recent history proves him right. Artists of different cultural traditions and present environments cannot simply "take up" the impetus of the international vanguard, any more than their predecessors did in forming it, without severely altering the tempo and the application of that energy. It is to the immediate cultural needs of his society that the modern artist addresses himself. That is precisely what has happened in Spain in the last decade.

The special qualities which Spanish artists have brought to abstract art are several. Already we are aware that the Spanish have challenged certain assumptions which seemed to be safe ones. From Tàpies on, they have tended to question the principles of compositional correctness, particularly in their moral application, and to assume a corrective rather than co-operative stance. In part, their attitude has consisted of an insistence on the literal significance of the plastic means they have used. Rivera, a painter who works in wire and wire-mesh, elaborates his finely drawn configurations without any temptation toward the relief, retaining the flat surface and subtle juxtaposition of tonal effects we encounter in collage and in oil painting. Where there are three dimensional effects, they appear as properties of light and of the material, as in painting, rather than through illusionistic wire volumes. And he himself has not refrained from drawing the analogy between his work and the web of the spider, as a naturalistic hint toward his intentions and the luminosity he has sought so successfully. Tàpies, on the other hand, has moved steadily toward bas-relief. There is no illusion of depth in his recent work, except for the actual depth of gougings and incisions. His insistence on the identity of his material and on the totality of image creates a space into which we do not go: if anything, it advances towards us. We have had much *graffiti* in contemporary painting, but when Tàpies uses them he gives us the wall, too, or a piece of the wall, a relief, a fresco.

Millares, after his earlier periods, began to examine the torn canvas, stitching over the voids, creating harsh and enigmatic encrustations from burlap dipped in whitening, or bandage-like swathes, painted and splattered. Far from being formalistic exercises based on collage, his works have more and more taken on the aspect of ceremonial vestiges, particularly of the bull ring—the elegance of the torero's garments, the torn padding of the horses under the bull's attack. The *homunculi* series presents a specifically figurative development, a far cry from the formal pursuits of Burri, Fontana, Scarpitta, and others who might seem to share similar technical concerns.

Suárez's seeming affinity with the French *tachistes*, the references to Bauhaus and Constructivist geometrical researches in Oteiza's sculpture, the carved surface-

depths of Lucio, the freedom of figurative reference in Canogar's powerful action-paintings which proceeds from the subconscious rather than the visual, these are all individual re-interpretations of recognized modern plastic procedures.

It is the Spanish past itself which has led to this cross-pollination of tradition with contemporary innovation. Picasso, Gonzalez, Miró, the magnificent churches, buildings and parks of Gaudí, the sculptural innovations of Ferrant, all have helped to create a workable *entente* between the past and the present in Spain. But beyond them in time loom the figures of greatness which, as much as its geography, give Spain its special flavor: the Catalan masterpieces in Barcelona; Velazquez and Goya (especially the late Black Paintings of Goya, which have had a pervasive influence); the Roman antiquities and the Roman ruins; the caves of Altamira: all elements which previous Spanish culture had absorbed to an important degree, but which also briefly indicate some of the enthusiasms held by contemporary Spanish artists.

One may find provocative analogies to works of the past in these artists: the circular metallic forms in Cuixart's recent paintings relate to the thick golden halos of fifteenth-century Catalan saints; the *Roots* of Chirino, done in forged iron, are reminiscent of the broken-winged nobility of Zurbaran saints; Saura's *Imaginary Portrait of Goya*, close in its adamant recognition of terror to Goya's own *Dog Buried in the Sand* in the room of Black Paintings in the Prado, a room which contains much that is pertinent to other recent artists, particularly Viola (*The Arrow*, for instance), whose affinity is one of palette rather than iconography. This would be idle speculation were not the actuality of an intensified historical atmosphere present quite tangibly in the works, as well as in the intentions of the artists. Chillida, in carrying on the great tradition of forged iron craftsmanship which is his birthright, is an exemplary figure in that he has also found in the Spanish past the inspiration for his own singular and highly metaphysical expression.

If the motto of American art in recent years can be said to be "Make it new" for the Spanish it is "Make it over". For the authentic heir of a great past the problem is what to do with it, whereas the authentic artist's problem in America is that of bare creation with whatever help from other traditions he can avail himself of. Many constants of Spanish society have remained more or less intact, so that the problems facing Spanish artists today admit of a different solution, but are pressing in the same way as were those of the past. One must remember that the basic idea of the Spanish past has been only fitfully revised, reinterpreted and altered in the light of the dominant movements and ideas of the twentieth century. Past and present are still raw material. This leads to an open, unself-conscious trial of new solutions when they

are encountered. Some, developing the absolute image like Tàpies and Chillida, walk the tight-rope between formality and tragedy; others, like Canogar and Millares, plunge ahead into arcas of expression where all may be easily lost; others (Rivera, Serrano, Farreras) invite a specific poetry to appear, that of the physical means. Tharrats, the most intelectual, is a headlong expressionist, astral, destructive of order. Feito and Suárez, proceeding through earlier linear and geometric concerns, bring to their different solutions in the one case a tremendously developed instrument of luminous reflectiveness, nostalgic and philosophical, in the other a baroque effulgency of structure related, as much as is the work of Cuixart, to Gaudí.

Despite the enormous stimulus Spanish artists have received from internacional trends, and from the internacional art situation into which they were willingly thrust, they remain different, aristocratic, intransigent, articulate. Their activities are prodigious, and it is unfortunate that works of other artists of extraordinary interest could not also be included, such as Alfonso Mier, Carlos Planell, Pablo Palazuelo, Juan Hernandez-Pijuan, Vicente Vela, and the sculptor Subirachs, to name only a few. We will follow the developments of all these artists with the interest which must be accorded artistic ambition and integrity.

FRANK O'HARA
Director of the Exhibition

NOTAS

- ¹ O'HARA, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 1960.
- ² AA. VV., *España en la XXIX Bienal de Venecia* (catálogo), Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Pabellón de España, 1958.
- ³ LUBAR, Robert S., "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La Balsa de la Medusa*, núm. 22, 1992.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Embajada de España en Washington a Ministro de Asuntos Exteriores, 27 de agosto de 1959, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), R. 11152/22.
- ⁶ Luis González Robles a José Miguel Ruiz Morales, particular, Río de Janeiro, 11 de noviembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Robert S. LUBAR, "Millares y la pintura vanguardista...", *op. cit.*
- ¹¹ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ¹² JULIÁN, Inma, y Antoni TÀPIES, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, 1977, p. 91.
- ¹³ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁴ Luis González Robles a José Luis Litago, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁵ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 19 de marzo de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ José Luis Litago a Antonio Espinosa, 9 de mayo de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ José Luis Litago a Antonio Espinosa, 23 de abril de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ²² McCRAY, Porter A., "Acknowledgments", Frank O'HARA, *New Spanish Painting and Sculpture*, *op. cit.*
- ²³ José Luis Litago a Antonio Espinosa, 23 de abril de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ²⁴ José Luis Litago a Vicente Aguilera Cerni, 9 de mayo de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ²⁵ AMAE, R. 11152/22. El texto se reproduce en forma de apéndice al final de este trabajo.
- ²⁶ En 1959, y con la participación de Vicente Aguilera Cerni, se había publicado un interesante monográfico sobre el grupo *El Paso*, véase *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, monográfico *El Paso*, Palma de Mallorca, abril de 1959.
- ²⁷ AGUILERA CERNI, Vicente, "Sobre la XXXI Bienal de Venecia", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, octubre, noviembre y diciembre de 1962. El trabajo contiene, por lo demás, una crítica demoledora a una política de promoción artística que el autor juzga repetitiva y caduca.

- 28 Una expresión ésta que utilizaron LAÍN ENTRALGO, Pedro, *España como problema*, Madrid, 1948, y RUIZ GIMENEZ, Joaquín, "Arte y política", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 26, 1952, el texto es la transcripción del discurso inaugural de la I Bienal Hispanoamericana leído por el autor en su condición de Ministro de Educación, es esta de "hijos del 36" una expresión que no es ajena al falangismo "liberal". El propio Aguilera Cerni utilizará con profusión el término, véase *Iniciación al arte español de postguerra*, Barcelona, 1970.
- 29 LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del 98*, Madrid, 1945. Véase, sobre el tema, CABRERA GARCÍA, Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, 1998.
- 30 MORENO GALVÁN, José María, "La realidad de España y la realidad de un informalismo español", *Papeles de Son ARmadans*, núm. 37, pp. 117-128.
- 31 "The joyless spaniards", *New York Time Magazine*, 8 de agosto de 1960, citado en Robert S. LUBAR, *op. cit.*, p. 54.
- 32 BARR, Alfred, H., Jr., "¿Es comunista el arte moderno?", 1952, en *La definición del arte moderno*, Madrid, 1989.
- 33 DIEGO, Estrella de, *Tristísimo Warhol*, Madrid, 1999.
- 34 Citado en SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana*, Madrid, 1996, p. 147.
- 35 O'HARA, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture*, *op. cit.* El texto se reproduce en apéndice al final de este trabajo.
- 36 Citado en LUBAR, Robert. S., "Millares y la pintura vanguardista...", *op. cit.*, p. 50.
- 37 AA. VV., *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las Colecciones del Museum of Modern Art* (Catálogo exposición), Barcelona, 1955. Los capítulos de la exposición eran los siguientes: 1. Pintores modernois de la generación más antigua; 2. Pintores de tradición realista, suceso, sátira, sentimiento; 3. Pintores románticos; 4. Pintores abstractos contemporáneos (Aquí se exhibía una completa representación del expresionismo abstracto americano); 5. Pintores y escultores primitivos modernos; 6. Esculturas.
- 38 Hemos estudiado las Bienales Hispanoamericanas de Arte en *La oficialización de la vanguardia artística en la postguerra española*, Cuenca, 1998.
- 39 Entre otros ejemplos posible, véase CIRLOT, Juan Eduardo, "El VII Salón de Octubre en la III Bienal", AA. VV., *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial*, Barcelona, 1955. Cirlot es citado en los agradecimientos del catálogo de la exposición americana objeto del presente trabajo.
- 40 Así se entendió, al menos, el trabajo de BARR, Alfred. H., "Cubismo y arte abstracto", 1936, *La definición del arte moderno*, *op. cit.*, el trabajo fue citado en ocasiones, por Juan Eduardo Cirlot para justificar una interpretación formalista de la pintura abstracta.
- 41 CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, 1985. Un cálculo sencillo arroja un dato muy elocuente: entre 1955 y 1960 en este libro se reseñan, en el interior de España, 392 exposiciones, de las que 94 se protagonizaron por artistas españoles abstractos.
- 42 Jaime Alba, Encargado de Negocios de la Embajada de España en Washington, a Ministro de Asuntos Exteriores de España, AMAE, R. 11152/22.
- 43 *Ibidem*
- 44 ARBÓS BALLESTÉ, Santiago, "Pintores seleccionados por el Museo de Arte Abstracto de Nueva York", *ABC*, Madrid, 12 de junio de 1960, p. 75.
- 45 GUTIÉRREZ PERICÁS, Antonio, "16 artistas españoles seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York", *Acento Cultural*, Suplemento quincenal, núm. 15-16, julio de 1960, pp. 6-7
- 46 ARBÓS BALLESTÉ, Santiago, *op. cit.*
- 47 SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, "Los seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York", *Goya*, núm. 37-38, julio-octubre de 1960, pp. 167-168.
- 48 FARALDO, Ramón, "Abstractos a Nueva York", *Ya*, 15 de junio de 1960.

