

# Grupos de arte y vanguardias. El caso español: una mirada al Grupo

# Picasso

## de Málaga

La dinámica de organización en grupos es una de las pautas de comportamiento que han caracterizado al arte de las vanguardias históricas. El hecho de estrechar lazos mediante una estructura estable para que el grupo sirva de instrumento de difusión, de apoyo mutuo y en ocasiones de creación conjunta, marcó en medidas muy diversas a los colectivos artísticos del pasado siglo XX dentro de las denominadas «vanguardias artísticas» y del fenómeno que la literatura anglosajona prefiere denominar «modernismo».

Los referentes internacionales son conocidos por quienes se han interesado en averiguar las características del arte contemporáneo, de sus orígenes, circunstancias y motivaciones además de por el producto o resultado de sus actividades en forma tanto de obra artística realizada, como de ambiente creado en su entorno. Entre los primeros, están los grupos como el que se formó al exponer en el Salón de los Independientes en 1905 en París al que la crítica, la de Louis Vauxcelles, adjetivó con posterioridad como «fauves». El grupo contó con la participación más o menos asidua de André Derain, Manguin, Camoin, Valtat, Puy, Friesz, Dufy y el mismo Georges Braque, más conocido como co-inventor del cubismo junto con Picasso.<sup>1</sup>

En el mismo año de 1905 se reúne en la ciudad alemana de Dresde el grupo *Die Brücke* (El Puente) *expressionistas* reunidos en Dresde, pasando por su traslado a Berlín y duración hasta que en 1913, ya cerca de los inicios de la Primera Guerra Mundial, se disuelven. Su objetivo residía en la innovación, pero sobre todo, en sacudir el estado de opinión academicista sobre el arte. Los estudiantes de arquitectura Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff fueron su núcleo inicial. A ellos se unieron un año después

<sup>1</sup> ELDERFIELD, J.: *El fauvismo*. Alianza forma. Madrid, 1983.

# investigación

Max Pechstein y Emil Nolde, y en 1910 se les suma Otto Müller. La «poética» expresionista asomó entonces con fuerza por primera pero no última vez en el arte alemán del siglo XX.

Buscaban, entre otros objetivos, lograr un arte ligado a la historia alemana detallando su interés en la vida cotidiana, sus asuntos y significados, desde una posición crítica contra la instrumentación burguesa del arte<sup>2</sup>. La naturaleza, el desnudo inserto en la misma, pero sobre todo la expresión de las emociones y el ser humano en el seno de la escenografía urbana fueron parte de su núcleo. El grupo funcionaba a base de reuniones donde se discutía y se exponía en común, llegando a su disolución tras tensiones internas. Su referencia al primitivismo les hizo reivindicar las técnicas de estampación artesanales, como la xilografía en particular al estar muy unida a las tradiciones más antiguas alemanas, además de la litografía.

En esa línea de crítica y de interés por el arte tradicional como ingrediente revitalizador del contemporáneo surgió otro grupo de referencia internacional, el Jinete Azul o Der Blaue Reiter, nacido en Munich, en 1911, con la colaboración entre Wassily Kandinsky y Franz Marc. Contaron además con August Macke, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky, Marianne von Kefferin y Paul Klee. Su nombre era un homenaje al cuadro de Kandinsky que presidía el Almanach de 1912.<sup>3</sup> Su primera exposición se desarrolló en diciembre de 1911 en la Galería Moderna Thannhäuser de Múnich, y fue seguida de una serie itinerante que incluyó Colonia y Berlín. La música, con la colaboración de Arnold Schönberg, se incluyó entre los campos de actividad artística del grupo.

Los episodios históricos por los que mostraron mayor interés fueron el arte primitivo y el medieval. Estos artistas movilizaron el interés por todo lo actual realimentado en nuevas dicciones plásticas, y organizaron exposiciones que incluyeron artistas de otros «credos», pero que compartían

la necesidad de renovación como algunos fauvistas y cubistas en Berlín, en la exposición «Blanco y Negro». En el «salón de otoño» de Berlín concurren ochenta y cinco artistas de doce países, interviniendo en la selección Franc Marc de manera imprevisible, lo que supuso la presencia notoria de artistas muniqueñoses y de otros próximos a ellos: estaban, entre los franceses, Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger y Laurencin, pero no Braque ni Picasso.<sup>4</sup>

Con la guerra mundial termina la historia de *Der blaue reiter*.<sup>5</sup> Antes, ya habían eliminado de sus supuestos los conceptos del cubismo.

La exposición «Blanco y Negro» en que participaron, en la librería de Hans Goltz en Berlín, en febrero-abril de 1912, integraba artistas muy diferentes, donde era importante la participación francesa, como la de Braque. La participación internacional, y de ella la francesa, fueron importantes: Braque, Delaunay, de la Fresnaye, Derain, Picasso, Lotiron, Vlaminck. De Alemania, residentes en Munich: Bloch, Maria Frank-Marc, Kandinsky, Klee, Franz Marc, Münter, Kublin, los Brücker Heckel, Kirchner, Mueller y Pechstein, sin Sscmidt-Rottluff. Más Nolde, y otros afincados en Berlín. Suizos y rusos: Gontscharova, Larionov y Malevitch.<sup>6</sup>

Otros credos artísticos como el activista «Futurismo», tuvieron su origen en las primeras décadas del siglo XX. Filippo Tommaso Marinetti redactó el *Manifeste du Futurisme*, aparecido en el diario parisino *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, y agrupaba artistas de carácter más bien literario. El Manifiesto técnico de la pintura futurista, del 11 de abril de 1910, suscrito por los pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, supuso la concreción del grupo desde la perspectiva de la pintura. Con su primera gran exposición futurista en París, que se inauguró el 5 de febrero de 1912 en la casa Bernheim-Jeune, en el n° 15

<sup>2</sup> SELZ, P.: *La pintura expresionista alemana*, 1989, Madrid, Alianza Forma, p. 58.

<sup>3</sup> KANDINSKY, V. – F. MARC, *Der Blaue Reiter*. Trad. El jinete azul, Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>4</sup> VOGT, P.: *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. 1980, Barcelona, Blume pp. 64.

<sup>5</sup> VOGT, P.: *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. 1980, Barcelona, Blume, pp. 100.

<sup>6</sup> VOGT, P., ob. cit. pp 60-61

Catálogo exposición Sala Caralt, 1951-52. Fragmento.



de la rue Richenpance, con cierto éxito: Se le incorporó Ardengo Soffici, y poco después de 1914, con la Gran Guerra, los futuristas comenzaron a tomar caminos personales. A pesar de ello, el grupo subsistía oficialmente, contando con adhesiones como la de Enrico Prampolini: Su importancia fue básica para el despertar de la conciencia artística italiana, que vivía del pasado<sup>7</sup>.

El cubismo se desarrolló en una aparente contradicción en este sentido: la de formarse como poética en manos de Braque y de Picasso, la denominación despectiva como en el fauvismo y por el mismo crítico Louis Vauxcelles, y con la crítica y adopción literaria de Apo-

llinaire, y al mismo tiempo, tener su expansión gracias a los grupos que se formaron en esta corriente en cuyas exposiciones no participaron los creadores iniciales. Esta corriente, madurada entre 1908 y 1914, generó las conocidas fases analítica y hermética seguidas de la sintética. El primer estudio teórico lo aportaron Albert Gleizes y Jean Metzinger, con su obra de 1912 *Du cubism*, así como *Les peintres cubistes*.

Los grupos cubistas formados los componían autores como Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Pablo Picasso, Georges Braque, Jonathan Duran, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Piet Mondrian, Emilio Pettoruti, Guillaume Apollinaire, Carlos Sotomayor.

Al grupo inicial, que bien podríamos llamar «equipo», que formaron Braque-Picasso en su etapa creativa del cubismo, ubicados en el Bateau-Lavoir, sucedieron otros antes de la Gran Guerra con la idea de tener una especie de credo común, y pronto subdivididos en zonas e ideario concreto. El llamado «Cubismo órfico» contaba con Robert y Sonia Delaunay, entre otros, y enfatizaban el color y composiciones originales. El «Grup de Puteaux», incluía al prolífico y fecundo para el arte del siglo XX Marcel Duchamp, que aportó un cubismo dinámico y muy intelectual. El grupo tomó su nombre del lugar donde solían reunirse, el estudio de Villon en las afueras de París. Centrado en amplias discusiones teóricas sobre cubismo, abstracción y ciencia, reunía a los tres hermanos Duchamp: Marcel Duchamp, Jacques Villon (Gaston Duchamp) y Raymond Duchamp-Villon, contando además con Frank Kupka, Roger de la Fresnaye, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Francis Picabia, y Albert Gleizes. Tras organizar en 1912 la exposición La Section d'Or en la galería La Boétie, fueron el grupo mayoritario de cubiztantes. Con ellos entablarían relación el holandés Piet Mondrian y el mejicano Diego de Rivera<sup>8</sup>.

7 PIEBRE, J.: *El futurismo y el dadaísmo*, Madrid, 1968

SALARIS, C. *Storia del Futurismo*. Riuniti, Roma, 1985.

VERDONE, M. *¿Qué es verdaderamente el Futurismo?* Doncel, Madrid, 1971. CELANT, G. y GIANELLI, I. (eds.) *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Fabbri / Centro de Arte Reina Sofía, Milán, 1990

<sup>8</sup> La historia del cubismo y sus grupos está recogida en la historiografía contemporánea habitual, queda clara en el clásico de: READ, H.: *Breve historia de la pintura moderna, 1984*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 67-104.

# investigación

Dadá fue el nombre de otro grupo de vanguardia, el más prolífico para la posterioridad con seguridad. Formado en Zurich en 1916, su eslogan era el antiarte. Grupo internacional en la Suiza neutral, lo formaron Tristan Tzara, Jean Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Richter y Richard Huelsenbeck, entre otros. Consistía en lo esencial en un espectáculo de variedades con canciones de múltiples procedencias y exposiciones de arte. En 1917 inauguraron la Galería Dadá y comenzaron sus publicaciones.

En Berlín el Dadá fue más compacto y, desde el espectro anarquizante del grupo de Zurich, pasó a otro tipo de compromiso: la crítica política y el arte como militancia por parte de comunistas y de anarquistas. Richard Huelsenbeck, Raoul Hausman, Kurt Schwitters, Georg Grosz, Hanna Höch y Johann Herzfeld [John Heartfield]. 1919, con el inicio de la República de Weimar, marca su final. A estos grupos continuaron los de la Nueva Objetividad alemana en los años 20, con el reconvertido Grosz, aparte de otros como Max Beckmann y Otto Dix, que tuvieron cierta definición a partir de la exposición en 1925 en la Kunsthalle Manheim.

*De Stijl* fue otro grupo que funcionó como una corriente en torno a la revista de este nombre (El Estilo): Se formó en 1917 en Holanda, y contaba con pintores y arquitectos y diseñadores: Piet Mondrian, Bart van der Leek, el arquitecto J.J.P. Oud, fundamentales para la comprensión de la evolución del cubismo hacia la abstracción geométrica y de la orientación del arte hacia las nuevas tecnologías y el diseño.

En una órbita de intereses casi opuesta se ubicaba el movimiento surrealista, que funcionó también a base de grupos originales y contra grupos derivados. Tuvo su auge en los años 20, originado en el descubrimiento de las teorías freudianas y el psicoanálisis, con su auge desde 1925 hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. En 1924 Breton escribía el primer *Manifiesto Surrealista* que suscribían Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, Vitrac. Un año después se procedía

a la adopción de supuestos explícitamente políticos al concebir «el surrealismo al servicio de la revolución», título del periódico que editaron durante cinco años. Las subdivisiones y rupturas fueron ostentosas en algunos casos. En 1929, Breton publica el Segundo Manifiesto Surrealista, condenando a Masson y Francis Picabia. Siete años después sería Salvador Dalí objeto de exclusión por su ideario. En 1938 el «pope» del surrealismo, Andre Breton, firmaba en México, junto con León Trotski y Diego Rivera, el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente.

Victoria Combalía proponía, a propósito de las «desacreditadas» vanguardias, una clasificación del arte producido entre 1910 y la II Guerra Mundial en tres visiones «Analítica», marcada por una tendencia a la reflexión sobre «La condición lingüística de las obras de arte». «Constructiva», cuyas contribuciones «constituyen los medios de un proyecto global mucho más amplio que aspira a la transformación de la sociedad». Y «Expresiva», de raíces renacentistas, que «crea un lenguaje de signos propios que la convierten... en protagonista de una ruptura formal... con propósitos distintos».<sup>9</sup>

Para Eduardo Subirats, las vanguardias se han convertido, a partir de la II Guerra Mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador... Como tal, afirma, «el fenómeno... ha perdido toda toda energía y toda sustancia radical»<sup>10</sup>.

La historia de todos estos grupos es conocida y, por el contrario, según mi criterio tiene sentido para nosotros evocarla en este lugar, al tratar de contextualizar la situación que va a vivir y padecer la llamada por José María Moreno Galván «última vanguardia» del arte español contemporáneo a partir de la guerra y que algunos consideramos la segunda.<sup>11</sup> Multitud de artistas trataron

<sup>9</sup> COMBALÍA, V., et al.: «El descrédito de las vanguardias artísticas» en *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Ed. Blume, 1980, pp. 119-123.

<sup>10</sup> SUBIRATS, E.: *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989.

<sup>11</sup> MORENO GALVÁN, J. M.: *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, Magius, 1969.

Páginas de «Dau al Set». Litografía de Joan Ponç.  
Noviembre de 1948.



de fusionar sus objetivos renovadores en un ambiente declaradamente hostil mediante la estrategia de grupos, de variadas actitudes y credos, dentro de nuestro país.

## VANGUARDIAS Y GRUPOS EN ESPAÑA

La primera vanguardia o vanguardia histórica, aparte de estar aún y pese a lo avanzado, en estado de estudio algo embrionario o quizás no satisfactorio en el sentido de las evidencias de un vanguardismo artístico en los ámbitos de las artes visuales, ha sido estudiada entre otros por Jaime Brihuega, Concha Lomba, o Lucía García de Carpi entre sus pioneros. La desigualdad y heterogeneidad de planteamientos llevó a Brihuega a decir con explícito ánimo polémico que había más componente de mimesis

en las actitudes vanguardistas dentro de nuestro país que de auténtica renovación, podría decirse en el sentido nacionalista «autóctono». Años después empezaron a destacar estudios monográficos sobre aquel vanguardismo, desde la Universidad y desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por autores como María Dolores Jiménez-Blanco<sup>12</sup> abordando el papel del estado en el arte contemporáneo español, Javier Pérez Segura sobre los años 1931 a 1936 y la Sociedad de Artistas Ibéricos<sup>13</sup>, Miguel Cabañas<sup>14</sup> o Genoveva Tusell<sup>15</sup>.

El corte de la guerra civil zanjó muchas expectativas y nos encontramos con una posguerra española sórdida en lo ambiental: represión, hambre, miedo, poco ambiente para renovaciones radicales. Estos fenómenos, estudiados años atrás entre otros autores por Moreno Galván, Aguilera Cerni<sup>16</sup> y desde otras perspectivas, Carlos Areán<sup>17</sup>, llevaron a plantearse si había existido una tendencia notoria a formar «grupos» o unidades de artistas bajo formas

<sup>12</sup> JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M<sup>a</sup> Dolores, *Arte y estado en la España del S. XX*, prólogo de Francisco Calvo Serraller. Alianza, Madrid, 1989.

<sup>13</sup> PÉREZ SEGURA, J.: *Arte moderno, vanguardia y estado : la sociedad de artistas ibéricos y la República (1931-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Madrid, 2002. A partir de esta obra aumenta considerablemente sus publicaciones sobre el arte del XX en España.

<sup>14</sup> CABAÑAS BRAVO, M.: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Universidad Complutense, Madrid, 1992, 2 vol.

«Las artes plásticas» *Historia General de España y América*. Madrid, RIALP, 1992, T. XIX-1<sup>o</sup>.

«Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispano-Americanas de Arte (I) y (II)». *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, 1994, 1995, Serie VII, T. 7 y 8 (respect.), pp.325-363 y 353-365.

*La política artística del franquismo*. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte. Madrid, CSIC, 1996.

*Artistas contra Franco*. México, D.F., UNAM, 1996.

<sup>15</sup> TUSELL GARCÍA, G.: *La normalización artística. Vanguardia y abstracción en las exposiciones oficiales internacionales (1936-1965)*. UNED, Madrid, 2002.

<sup>16</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid: Guadarrama, 1966

<sup>17</sup> AREÁN, C.: *30 años de arte español, (1943-1972)*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.

# investigación

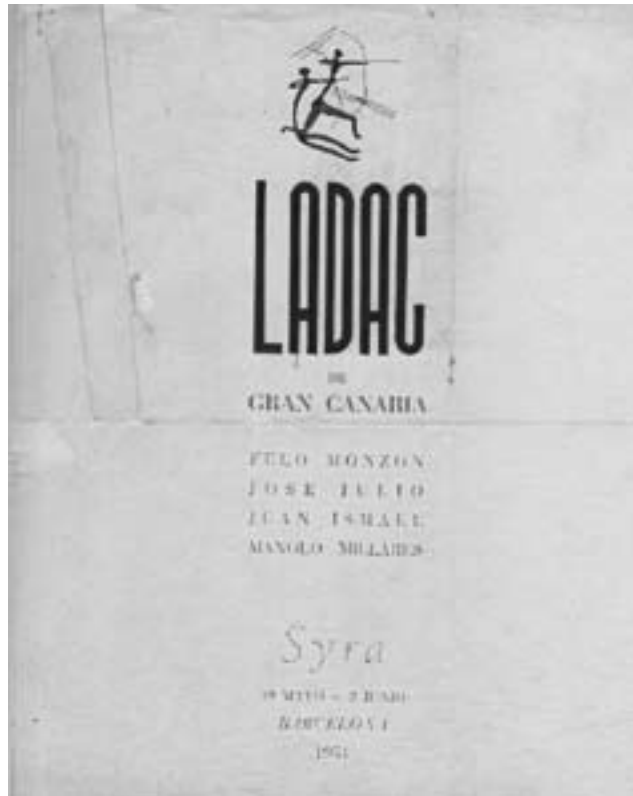
con cierta coherencia de planteamientos que evocaban la vanguardia y permitían hablar de la misma en los años de la «muerte definitiva», tantas veces sentenciada y desacreditada, de manera similar a como podían detectarse en ámbitos como el teatro: el grupo Tábano (1968) y su obra «Castañuela 70».

Los grupos existían en amplitud en España, pues pude registrar más de ochenta grupos de artistas, pintores o escultores y de otras disciplinas en algunos casos para tres décadas desde 1949 a 1959, pese a las limitaciones de materiales y medios de investigación con que se contaba entonces y no solo para los aristas<sup>18</sup>. Algunos eran bien conocidos y hoy lo son mucho más, como Dau al Set o El Paso. Sobre ellos existen monografías en mayor parte hechas en los años 70 y 80<sup>19</sup> y miles de escritos en la madurez de sus componentes, famosos en algunos casos como Tàpies o Antonio Saura.

El resto llevaban desigual fortuna, pero muchos de ellos no eran percibidos, eran inexistentes a efectos de recepción cultural.

La historiografía reciente del arte contemporáneo en nuestro país empieza a superar la situación de «inventario» a que se refería Calvo Seraller en 1988<sup>20</sup>. Miguel Cabañas, Genoveva Tusell, Pilar Muñoz, entre otros, contribuyen a poner al día múltiples aspectos de la historiografía sobre nuestro pasado artístico reciente. El mismo Francisco Calvo alude en otro lugar a la reiterada afirmación de la desaparición de las vanguardias, realizada a partir de 1975, y de su vigencia subliminal, puesta en evidencia a su juicio a partir del éxito de la exposición «Sensations»

Portada del catálogo de la exposición  
realizada en la galería Syra.  
Mayo-julio de 1951, Barcelona.



Por mi parte, en este regreso a la memoria reciente de lo que ocurría en los intentos vanguardistas en nuestro país insistiré en la pertinencia del vocablo «vanguardia» referido a los movimientos que jalonaaron los años duros del franquismo, y manifiesto de manera evidente aunque no única, en la formación de grupos artísticos.

A la nómina de grupos reconocidos y recensionados exhaustivamente como Dau al Set o El Paso<sup>21</sup>, hay que añadir la de multitud de esfuerzos realizados en grupo, como casi por definición se mueven las vanguardias, manifiestos en los años 50 y aún antes en Zaragoza (Grupo Pórtico), en Canarias (LADAC) o en los 60: Revellín en

<sup>18</sup> Tal fue el objetivo de mi investigación: BARROSO VILLAR, J.: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. 1979, Universidad de Oviedo, leída como tesis doctoral el 19 de noviembre de 1977 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, dirigida por D. Carlos Cid Priego.

<sup>19</sup> CIRLOT, L.: *El grupo Dau al set*, Madrid, Cátedra, 1983.  
TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Cátedra, Madrid, 1983.

<sup>20</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 82.

<sup>21</sup> GÓMEZ ALVAREZ, Jose Ignacio, «El grupo El Paso y la crítica de arte», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hº del Arte, t. II, 1998, págs. 437-459, Madrid, UNED

Logroño, SAAS en Soria, Parpalló en Valencia, Grupo de Jaen en Jaén, «Menorca», los Equipos valencianos «Crónica» y «Realidad», y así hasta más de ochenta en el total de las tres décadas de los años 40, 50 y 60, complementados ya a inicios de los 60 por la corriente de la «Estampa Popular» concretada en sus militantes grupos de estampadores y difusores de la imagen de la represión y respuesta sociales: grupos de Bilbao, Galicia, Andalucía, Vich o Tarrasa, entre otros. Sobre su creación, ideario plástico (del otro no se hablaba ni se podía, pudiendo barruntar la posiciones ideológicas pero no evidenciarlas) hablé en su día en la obra citada, recogida en algunos de sus vocablos en otra publicación conjunta<sup>22</sup>

La situación de nuestro país no permitía el poder prescindir de planteamientos rupturistas para quien se preguntase algo más que la función esteticista del arte. En lo que era su medida, modesta, se puede afirmar la condición de vanguardistas de muchos de aquellos grupos. Si bien se analiza, aún en tiempos recientes algunos planteamientos y «herramientas» típicas de las vanguardias parecen, más subliminalmente, permanecer en pie aunque puede que de manera muy domesticada, como «cambios coyunturales de estrategia» en palabras de Calvo Serraller.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> BARROSO, «Grupos...», ANTOLÍN PRAZ (dir.) *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid: Forum Artis, 1994, varios vocablos de «Grupo».

<sup>23</sup> CALVO SERRALLER, F.: «El arte en el nuevo milenio», *Claves de Razón Práctica*, nº 100, Madrid, marzo 2000, escribía a propósito de la exposición «Sensations» en 1997 en la Royal Academy of Arts, de Londres:

*«Tras aproximadamente un cuarto de siglo, entre 1975 y 2000, en los que reiteradamente se nos advierte que el arte de vanguardia ha concluido y se inicia una era de posmodernidad, no parece que estas sustanciales mutaciones se reflejen en las obras de arte producidas durante este periodo. Es cierto que ya no hay grupos artísticos organizados, ni manifiestos al estilo de los que caracterizaron las llamadas vanguardias históricas de hasta la Segunda Guerra Mundial, ni tampoco que existan los centros internacionales que les sirvieron de plataforma (...) pero tales modificaciones parecen más cambios coyunturales de estrategia, en relación con la respuesta social e institucional ante el arte de vanguardia, que cambios significativos en ella misma. El hecho del éxito escandaloso de la exposición Sensation (...) puso en evidencia que, sin formar un grupo y su correspondiente manifiesto, el mecanismo de provocación vanguardista seguía siendo el mismo que a comienzos del siglo, aunque, en este caso, las controvertidas obras juveniles pertenecían ya a un adinerado coleccionista antes de dar la batalla en la calle. En cierta manera, a juzgar por el contenido, características e inmediato éxito de esta exposición (...) la supuesta crisis del modelo vanguardista debe referirse, en todo caso, a su universal entronización».*

Estamos acostumbrados a la tardanza en llegar los planteamientos a nuestro país de los parámetros artísticos, generados muchas veces fuera de la misma. Por lo que se refiere a la contemporaneidad española, truncada ya mucho antes del siglo XX con la Guerra de Independencia y la contradicción entre ser y «progresista» y tildado de «afrancesado», seguida de las guerras carlistas, los inestables períodos liberales y los duraderos períodos autoritarios, nuestro país vuelve a conocer el drama de la escisión con la guerra del 1936 a 1939 y sus consecuencias que aún hoy colea. Desde luego, para la época a que me refiero, el atraso cultural era profundo, en las condiciones de trabajo de los artistas y de su formación, y sobre todo en la recepción interna y proyección internacionales, lograda antes de la guerra sobre todo a base de la emigración de artistas, más tarde notorios, a París y otros lugares<sup>24</sup>.

## GRUPOS EN ESPAÑA

Tomaré algunos testimonios documentados, elegidos de entre aquellos menos orquestados en su recepción inmediata, para poner en evidencia que hubo múltiples intentos «periféricos» por recuperar la dignidad del oficio, de los conceptos y de las artes en toda su amplitud y sentido.

Así, el *Grupo Tarot*, de nombre que evoca el juego, el azar y la adivinanza, se unía por la práctica de las técnicas del grabado. Hizo su primera exposición en 1966, la segunda en Granada y en Vich en 1967, la tercera en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 31 enero-14 febrero 1968.

Mercé Biadiu, componente del mismo, presentaba con un breve texto la obra del conjunto, los artistas J. Aguilera, Rosa Biadiu, Albert Salvador, Jordi Sarrate, Joaquim Serra y Xavier de Rivera. Las técnicas elegidas eran el agua-

<sup>24</sup> XURIGUERA, G.: *Pintores. españoles de la Escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

# investigación

fuerte, la litografía y el linóleo. Esta tercera edición se realizaba como homenaje a salvador Espriu «Nació entre un grupo de compañeros... Decidimos... formar un grupo en el cual cada uno pudiera llevar a cabo su actividad sin restricciones que limitaran nuestra iniciativa»<sup>25</sup>. El resto de sus breves afirmaciones era asertivo, y sin ser la punta del iceberg visible, de manera clara formaban parte del entramado o tejido social y cultural del país en los años 60.

En 1959 escribía Vicente Aguilera Cerni un texto para el *Grupo Parpalló*, en la sala Gaspar, del 17 al 30 de octubre de 1959, para relativizar la falta de un credo plástico común entre los artistas: *Si aceptamos que la obra de arte es una peculiar materialización producida por las relaciones entre el hombre y su mundo, veremos en ella un fenómeno cultural e inseparable de los hechos y creencias circundantes. Así, buscando en la perspectiva de lo inmediato, se justifica lo disyuntivo y contradictorio del arte moderno, reflejo de una época desintegrada, transicional, difícil y comprometida...»* Según las usuales normas esteticistas, no tiene justificación un Grupo que no defienda idénticos postulados plásticos. Para nosotros, ésta es una noción académica...<sup>26</sup>

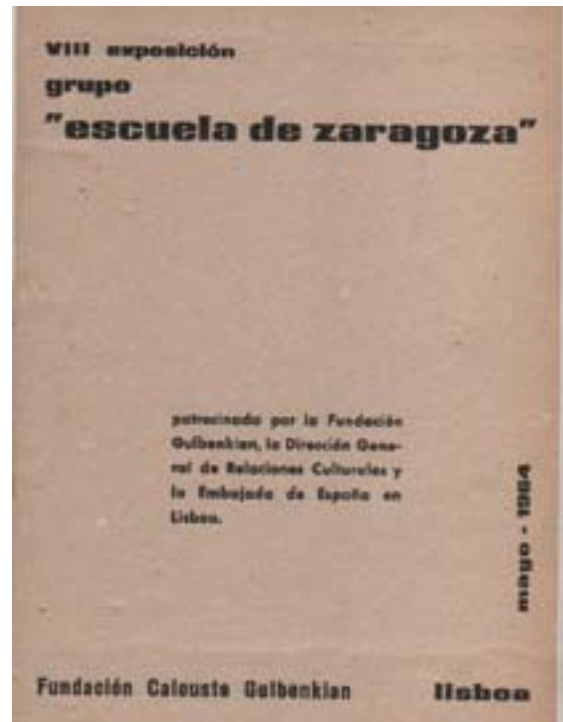
Cirilo Popovici escribía sobre el *Grupo SAAS*, de Soria, en 1967, del que evocamos la figura de Antonio Ruiz: *El grupo soriano que lleva un anagrama que no tardó en crearse su merecida notoriedad –SAS– podría ostentar como subtítulo «o la desprovinlización del arte» (sic). Esos jóvenes artistas se han dado cuenta de que para llegar a un arte universal es necesario acabar con los localismos, los regionalismos de la clase que sean, esto es, operar una «katarsis» sobre si mismos y saber ser hombres de su día... Tuvieron que resistir a la tentación de dejarse inmolar en el fabuloso arte románico de su provincia... la de dejarse arrastrar por la paisajística que le está circundando como un irremediable imperativo...»*<sup>27</sup>

<sup>25</sup> BIADIU, M.: *Exposición Grupo Tarot*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura, Barcelona, 1968.

<sup>26</sup> AGUILERA CERNI, V.: *Exposición Parpalló*, Sala Gaspar, 17-30 octubre 1959, Barcelona, catálogo.

<sup>27</sup> POPOVICI, C.: *Verano 67, SAAS*; Casa de la Cultura, Soria, agosto 1967, catálogo.

Enim el dolore modo eugait ut nim veraese quipsum dignissisi bla facilla oreetue er sumsan hent.



El *Grupo Zaragoza*, en su «Manifiesto de Riglos», a su vez, se consideraba heredero moral de su precedente Pórtico, hoy más conocido gracias a la visibilidad que, muchos años después, le ofrecieron las exposiciones del Reina Sofía y los textos y videos con Manuel García Guatas y otros críticos<sup>28</sup>.

*...precisamos una política efectiva del arte... El artista actual no se conforma con ser un sobreviviente, un «especimen» extraño legado del pasado y condenado a la miseria se niega a satisfacer los gustos pervertidos de las gentes y de la publicidad. Quiere ser útil a la sociedad pidiendo al arte un sentido más amplio, sin reducirlo a las artes personales de la pintura y escultura. Debe incluirse la arquitectura, el trazado de las ciudades, las publicaciones periódicas, el cine y TV, los millones de piezas de la producción industrial, las*

<sup>28</sup> VV. AA.: *Grupo Pórtico*. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas; Gobierno de Aragón y Ministerio de Cultura, Zaragoza, La Lonja, 10 de diciembre 1993-13 de febrero 1994.



Equipo Crónica



Catálogo de la exposición del grupo  
«Arte en Asturias, 1975.



*emisiones sonoras, los actos y representaciones públicas y todo aspecto visual de todo artefacto humano...*<sup>29</sup>

El grupo integraría a Santiago Lagunas, Ricardo I. Santamaría, Juan José Vera Ayuso, Daniel Sahún Pascual, Conrado A. C. Castillo, Carmen H. Ejarque, Maria J. Merno, Julia Dorado.<sup>30</sup>

Tal globalidad de planteamientos, abogando por un «arte total», enlaza de manera circular con las utopías romanticistas sobre del pasado, pero también con las vanguardias históricas y la importancia del diseño y la función social de la obra frente a un concepto del arte más académico, con referentes en las vanguardias rusa, holandesa, y en la alemana Bauhaus. Además, enlaza en la actualidad con los planteamientos de centros de

arte contemporáneo que adoptan una posición pionera en su defensa del arte como creación industrial en el seno de una sociedad que se sirve de nuevas tecnologías, optando por la creación industrial hoy informatizada en altísima medida. Es el caso Laboral, centro de Arte y Producción Industrial, en Gijón, en cuya Presentación Institucional declara: *...se trata de un centro expositivo específicamente dedicado al arte, la ciencia, la tecnología y las industrias visuales avanzadas. Pero, además, es un lugar para la investigación, formación y producción artística y técnica y para la proyección de las nuevas formas de arte y creación industrial. Para llevar a cabo esos fines, Laboral se configura como un espacio de intercambio artístico con disciplinas diversas, un centro multidisciplinar e interdisciplinar y un entorno dinámico entre creador / obra / investigador / docente / audiencias...*<sup>31</sup>

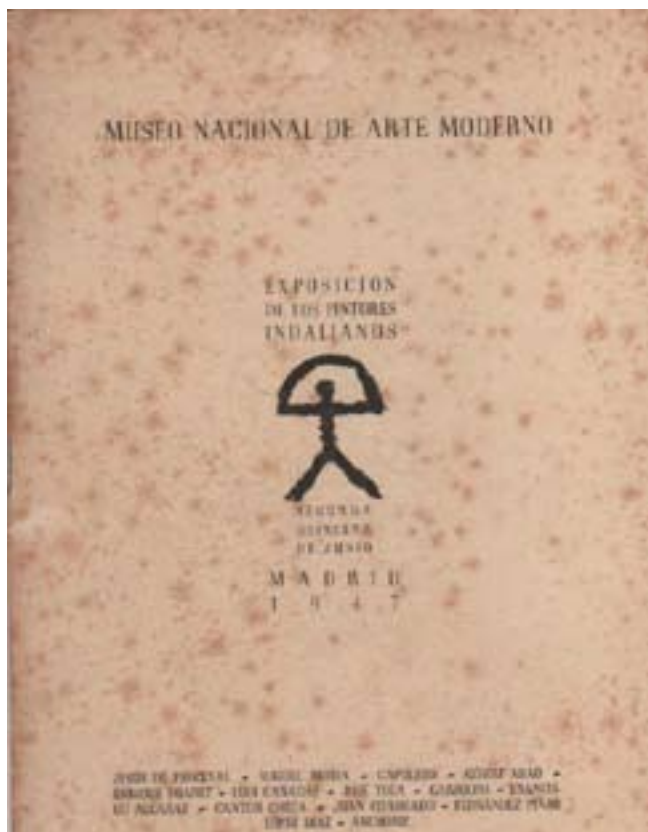
<sup>29</sup> «Manifiesto de Riglos», Grupo Zaragoza, Catálogo. Riglos, verano 1965.

<sup>30</sup> «Grupo Escuela de Zaragoza», Catálogo I Exposición Nacional de Pintura Contemporánea, Jac. Agosto 1963, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, agosto 1963, catálogo.

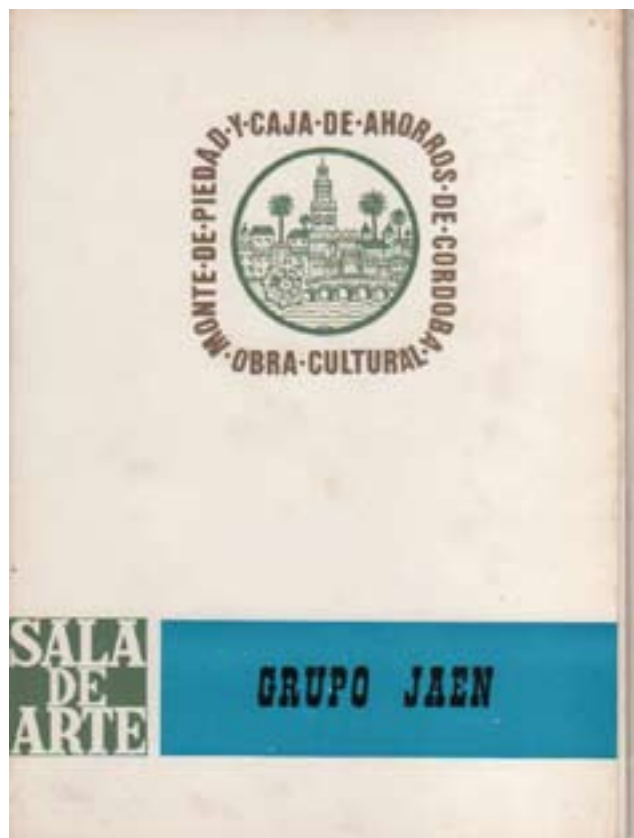
<sup>31</sup> Laboral. Centro de Arte y Producción Industrial, «Presentación Institucional», [www.laboralcentrodearte.org/declaración](http://www.laboralcentrodearte.org/declaración).

# investigación

Portada del catálogo de los pintores indalianos.  
Madrid, 1947.



Portada del catálogo del Grupo Jaén. Córdoba, 1969.



Aspecto pionero que por lo general no se ha destacado en los intentos del Grupo Zaragoza, considerado en ocasiones seguidor de la estela de Picasso o más modernamente, del Grupo CoBrA.

El Grupo «Gaur» de Guipúzcoa, de la denominada Escuela Vasca, planteaba en su manifiesto la creación de cuatro grupos «definidores de artistas vascos», uno por provincia incluyendo Navarra, y ponía de relieve entre otras cosas, la necesidad de «*decidir entre todos nuestro comportamiento inmediato con la disciplina de una indivisible inteligencia, de una indivisible voluntad*». Sonaba como el más nacionalista de todos y hablaba fuerte sobre los derechos a la expresión y línea de su arte, se concretó sobre todo en la disciplina escultórica. El texto y la exposición se concretaba en los nombres de Oteiza, Chillida, Basterrechea y Mendiburu, Amable, Zumeta, Sistiaga y Ruiz Balerdi.<sup>32</sup>

Algunos años más tarde, ya en la década de los 70, por citar una experiencia que me resulta muy cercana, y como casi todo lo de Asturias, «periférica», el Grupo «Arte en Asturias» ampliaba en 1974 la herencia del grupo «Astur 70», en el que destacaba la escultura pero también la pintura, con figuras como José María Navascués, Alejandro Mieres o Fernando Alba, los dos últimos siempre animadores de todo intento vanguardista en el arte de la región. En él se discutió de todo, comenzando por su nombre que buscaba abarcar a todo artista de cualquier procedencia que se ubicara en Asturias, y subrayar la importancia del presente de las artes en dura competencia con el pasado del «prerrománico». Al final se imponía la elección del universalismo y la reivindicación del presente, como habían hecho casi una década atrás los sorianos de SAAS con el románico, y también con el paisaje «natural», o los de la «Escuela de Zaragoza».<sup>33</sup>

<sup>32</sup> «Manifiesto», *Grupo Gaur de la Escuela Vasca*, Catálogo. Galería Barandiarán, abril-mayo 1966, San Sebastián.

<sup>33</sup> BARROSO VILLAR, J. / TIELVE GARCÍA, N.: *Arte actual en Asturias. Un patrimonio en curso*. Ediciones Trea, Gijón, 2005.

## ANDALUCÍA

La amplia, variada y generosa Andalucía también ingresó de lleno en las preocupaciones de signo colectivo que distinguieron a los grupos artísticos, en su mayoría de talante vanguardista, del todo el estado español. El arco de realidades que se concretaron fue variable en el tiempo y los contenidos. Ya en 1947 aparecían en Madrid los pintores Indalianos en el Museo Nacional de arte Moderno, potenciados por sus artistas y por Eugenio DÍOrs, con textos de Luis Úbeda y de Celia Viñas. En ellos se hablaba de gesto artístico más que de grupo, del fetiche prehistórico tal vez ibérico «índalo» como aglutinante otra vez, aunque antes en el tiempo, la identidad con la tierra y la cultura. A él pertenecieron los pintores Jesús de Perceval y Miguel Cantón Checa, entre otros muchos. Su signo era tradicional en la pintura, buscando su revitalización dentro de las raíces clasicistas.<sup>34</sup>

Muchos años después destacó la «escuela experimental de Córdoba», de inquietudes más vanguardistas e internacionales, que dio a luz a las agrupaciones Equipo 57, el Equipo Córdoba y el equipo Espacio. Sus intereses iban más allá de lo local y de hecho el Equipo 57 se «fundó» en París, interesado por la interactividad como «*único punto de partida para la interpretación plástica de la dinámica espacial, de raíces constructivistas*».<sup>35</sup> El Equipo 57 ha contado con amplio predicamento y recepción antológica a partir de los años 80 y hasta la actualidad, al estar programada su conmemoración del 50 aniversario de su existencia en el CAAC de Sevilla, evocando las intenciones del grupo:

*Desde la convicción de que es necesario superar la idea romántica de que el artista es un individuo dotado de cualidades especiales que le distinguen del resto de la sociedad, Equipo 57 apostó en todo momento por un trabajo colaborativo y multidisciplinar, buscando un diálogo entre las artes plásticas y otras manifestaciones expresivas como el diseño,*

<sup>34</sup> Barroso, *ob. cit.*, pp. 134-138.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 139-140.

# investigación

la arquitectura o el cine. La presente exposición pretende mostrar la diversidad y complejidad de su propuesta creativa que estuvo marcada por la investigación formal y por la búsqueda de una renovación del concepto de arte en todas sus dimensiones. La muestra -que también se presentará en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) del 14 de marzo al 18 de mayo de 2008- reúne en torno a un centenar de obras, documentos y objetos de este grupo artístico, incluyendo algunos trabajos inéditos como los esquemas y dibujos que realizaron junto al manifiesto estético *Interactividad del espacio Plástico* o una selección de sus maquetas arquitectónicas y de mobiliario<sup>36</sup>.

Siguiendo con Andalucía, en 1966, Antonio Ojeda escribía en el catálogo a propósito de una exposición del Grupo Jaén:

*La Historia del Arte nos enseña que la creación artística no es únicamente una exaltación de valores intrínsecos, necesita además que responda a su época... para que sea arte vivo. Tampoco es privilegio de un hombre solo... siempre existe un amplio campo de influencia que abarca universalmente la creación de generaciones contemporáneas... Sorprende que, a un tiempo en el cual se discute la vigencia del arte, que se debate en crisis su constante mutación y cuya principal característica es la impopularidad, por contraste, surjan cada vez mayor número de personas con auténtica vocación artística, dispuestas a fomar la vanguardia de una cruzada capaz de aportar esa vigorosa transformación que se está necesitando... Luchando contra toda situación marginal, para dar testimonio d su existencia creadora...*<sup>37</sup>

Exponían en la ocasión: Francisco Baños, Carlos Barrera, Francisco Cerezo, José Cortés José Horna, Domingo Molina, Dolores Montijano, Fausto Olivares, Luis Orihuela, Martín Ripoll, Damián Rodríguez Callejón y Miguel Viribay.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> «Exposiciones. Equipo 57», *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, consulta [7-12-2007], <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/equipo57/frame.htm>

<sup>37</sup> OJEDA, A., *Exposición Grupo Jaén*, Sala de Arte del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1969, catálogo.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Al nivel del grabado, la tesis de María José de Córdoba Serrano estudió «Los grupos en la renovación artística granadina. Décadas 60 y 70». En ella ampliaba y matizaba considerablemente el estudio de los grupos dedicados al soporte gráfico en grabados dentro del ámbito específico de Granada.<sup>39</sup> Mas allá del concepto de grupos pero incluyéndolo, el trabajo de Carmen Guerrero profundizó en la riqueza de este soporte.<sup>40</sup>

## EL ARTE VANGUARDISTA EN MÁLAGA: EL GRUPO PICASSO

El vacío cultural producido en Málaga a raíz de la Guerra civil fue inmenso, como evidencia Francisco J. Palomo Díaz, similar en muchos aspectos al que se produjo pro toda España en los años cuarenta. El corte con los intentos renovadores de la Asociación Libre de Artistas –A.L.A.– mientras el arte era copado desde perspectivas academicistas, dio lugar en 1953 a la creación de un grupo con el nombre informal de «Peña Montmartre», evocando su lejano París. En él estaba Jorge Lindell, junto con otros artistas, pintores, como Enrique Godinos, Guevara, Virgilio y Alfonso de Ramón, con una zona más juvenil que formaban Francisco Hernández, Jiménez Alonso, Jiménez España, Díaz Mena, Alberca, Eugenio Chicano, García Cuenca, José Azaustre, Pérez Estrada, Rodrigo de Vivar entre otros. Exponían de modo permanente en un local, además de en grupo en Málaga y en Granada. Con el apoyo teórico de Tembory y de Fernández Canivell más

<sup>39</sup> En 1994 tomé parte del tribunal de la defensa y lectura de su Tesis Doctoral con este trabajo en la Facultad de Bellas Artes de Granada, con el que se doctoró, bajo la dirección de Pedro Galera Andreu y la codirección de Manuel Gragera Martín de Saavedra, obra inédita. Datos de la autora DE CÓRDOBA SERRANO, María José: [consulta: 9-12-2007]: «María José de Córdoba Serrano . Datos personales», <http://www.geocities.com/amprusa/curri.html>

<sup>40</sup> Formé parte también del tribunal de la tesis de GUERRERO VILLALBA, C.: *El Arte Gráfico en Andalucía: (1940- 1990)*, Villalba, dirigida por el Profesor de Antonio Moreno Garrido, defendida en Noviembre de 1997. Este dato se reflejada en <http://www.ugr.es/~hstarte/arte/profesores/morenogarrido.htm> [Consulta: 9-12-2007]



Portadas de catálogos del Grupo Picasso.

# investigación

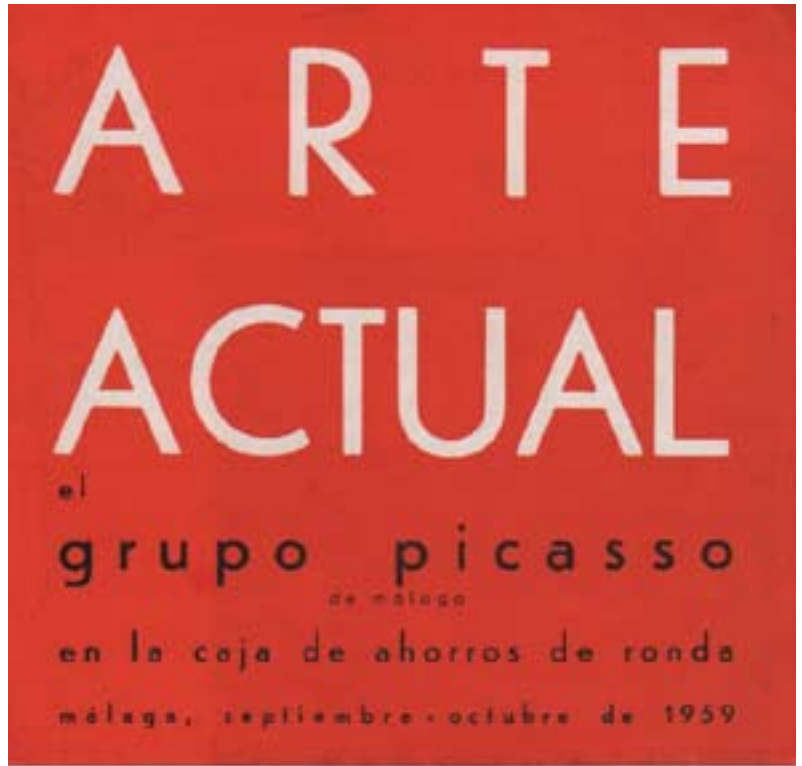
el escritor Alfonso Canales, entre sus actividades de difusión del arte de vanguardia -histórica- fueron conociendo las tendencias internacionales y generaron discusión en torno a la pintura de Paul Cézanne. Como aclara Francisco Palomo, la Peña tenía ideas artísticas dispares y poco estructuradas, con desorientación salvo en el consenso común en contra del academicismo.<sup>41</sup>

## El Grupo Picasso

Fue fruto del viaje en 1956 de Jorge Lindell, Guevara, Alfonso de Ramón, Alberca, Virgilio y Vicente Serra a París. Visitaron a Picasso en Antibes, que vio el gesto con simpatía y apoyo. «*L'Humanité se hizo eco de esta visita, siendo por ello amenazados en la Embajada Española. Los pintores asustados, denegaron el ofrecimiento del maestro para que expusieran en su galería parisina, prefiriendo colgar, sin pena ni gloria, en la sede diplomática antes de regresar a España*»<sup>42</sup>.

Fue a su regreso cuando fundaron algunos de ellos el grupo Picasso: Lindell, Alberca, Juan Montero, Alicia Muñoz, Alfonso de Ramón, Valeriano García y el joven Enrique Brinkmann. Más tarde pasaban a engrosarlo Chicano, Rodrigo Vivar, José Guevara, Owe Pellsjö, Stefan V. Reiszvitz (el primero sueco, el segundo alemán), Marina Barbado y Manolo Barbadillo. Destaca la aportación de artistas extranjeros establecidos en Málaga, que podían aportar ideas nuevas y sobre todo, información.

Eduardo Westerdahl consideró que este grupo realizaba una aportación de primer orden destacando el hecho de que en 1957 también se creaba, entre otros, el grupo El Paso y que el deseo de renovación en el país era generalizado<sup>43</sup>. Se propusieron la investigación artística a título particular comunicándose «con voluntad de comunica-



Catálogo del Grupo Picasso, 1959.

<sup>41</sup> PALOMO DÍAZ, F. J.: «En torno al magicismo», *La pintura en Málaga*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 51-78.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 52.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

ción e intuición» según Lindell <sup>44</sup>de manera intuitiva, no entraron el ámbito del arte conceptual y se disolvieron en 1964 tras llegar a soluciones plásticas divergentes.

En el grupo, estudiado a varios niveles en el ámbito malagueño, destacaba por su madurez Jorge Lindell. En su ideario crítico, afirmaba la utilidad del arte como herramienta de comunicación y mejora de las relaciones humanas, lejos de la concepción que lo relega a la ornamentación. También afirma su papel lejos de ser instrumento comercial, de prestigio social y elemento meramente decorativo. <sup>45</sup> En lo visual y plástico, preocupado por las texturas, en consonancia con la abstracción matérica, pero depurando sus efectos hasta lograr efectos de abstracción lírica.

El artista sueco Owe Pellsjö, componente del grupo, relataba en 1961 las características del mismo, que formaba parte del MAM o Movimiento Artístico del Mediterráneo, Consideraba natural que tomaran el nombre del artista malagueño no solo por ser «...malagueño por los cuatro costados sino porque vio en su paisano el mayor ejemplo de espíritu abierto e inquieto.» , y ponía de relieve la hostilidad a veces e indiferencia en general del ambiente cultural malagueño de entonces. <sup>46</sup>

El grupo no tenía manifiesto colectivo, ni tampoco dependía estéticamente de Picasso <sup>47</sup>, pero sí reunía un afán y características de vanguardia que suelen ser, por lo mismo, minoritarias como avanzadilla cultural.

Las referencias de sus artistas al MAM ponen de relieve el interés internacional que representaba aquella meta agrupación de artistas según raíces culturales, que incluía artistas y grupos desde Soria a Ibiza, pasando por la antigua Yugoslavia o Italia.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>45</sup> LINDELL, J.: carta personal a Julia Barroso, Oviedo, fechada en Málaga, 21 de mayo de 1982, archivo particular. Agradezco al artista los materiales y comentarios enviados en su momento a propósito de los grupos de arte en Málaga.

<sup>46</sup> PELLJÖ LUNDMARK, Owe, «El Grupo Picasso de Málaga: Afirmación personal. Protesta colectiva. Forma parte de l movimiento Artístico del Mediterráneo», *Revista Gran Vía*, Barcelona, 15-octubre 1961, p. 18.

<sup>47</sup> BARROSO, J.: ob. ct., pp. 184,

El Grupo expuso, entre otros ámbitos, en la Casa de Cultura de Málaga, en el Museo de Bellas Artes de Málaga, en la caja de Ahorros de Ronda en Málaga, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en el Círculo de Bellas Artes de santa Cruz de Tenerife, en el Instituto de estudios Hispánicos de Puerto de la Cruz, en la delegación de Información y Turismo de Melilla, en la Casa regional de Málaga en Madrid. <sup>48</sup>

El Grupo Picasso de Málaga (1957-1964) cuenta con un artículo monográfico de Pedro Casero Vidal <sup>49</sup>, y con múltiples referencias en la prensa malagueña reciente, a raíz sobre todo de la reciente creación del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga. De ellas destaco, por sintética, la recepción que se hace en la página *Malagaes.com* con el título de la sección del museo *Los orígenes de la renovación plástica en Málaga* que señala: *...Bajo este epígrafe se han reunido aquellos pintores que en la década de los cincuenta iniciaron en Málaga un movimiento renovador hacia la modernidad. Se aglutinaron bajo el nombre de la Peña Montmatre primero, y después de que cuatro de ellos visitaran a Picasso en su casa de la Riviera francesa, se convirtieron, con el resto de malagueños que participaron de su entusiasmo, en el Grupo Picasso. Fueron los responsables de incluir a Málaga en la calidad artística del siglo XX en la línea de la disidencia y la modernidad. Este espacio se concibe como un homenaje a ellos.*

*La selección elegida es: Gabriel Alberca, Bodegón; Barbadillo, Módulos; Enrique Brinckman, Apuntes de elementos; Eugenio Chicano, Yo predico un amor inexorable; Virgilio Galán, Tragedia; José Guevara, Paisaje; Jorge Lindell, Motor sincrónico; Alfonso de Ramón, Barca fenicia; Rodrigo Vivar, El cetro; Stefan, La señorita del cuarto del cuarto de hora. Francisco Hernández esta presente por una doble causa, por ser uno de aquellos que se plantearon la renovación y por ser el autor de Retrato de Luis Molledo, pintor que no perteneció a estos grupos pero que, afincado en Málaga desde la década*

<sup>48</sup> «Jorge Lindell», *II exposición de pintores andaluces*, Catálogo. Universidad de Sevilla, Extensión Universitaria, marzo-abril 1979.

<sup>49</sup> CASERO VIDAL, Pedro: «Grupo Picasso de Málaga. 1957-1964», *Boletín de arte*, nº 22, 2001, pags. 391-408

# investigación

*de los veinte, fue el primero que con su surrealismo erótico introdujo una rabiosa modernidad en la ciudad. Con esta obra se pretende hacerle un homenaje*<sup>50</sup>.

Todavía en 1982 otra agrupación de artistas, el *Colectivo Palmo de Málaga*, aglutinaba a muchos de los artistas del Picasso y a otros nuevos; Barbadillo, Pepa Caballero, Díaz Oliva, Ruano, Lindell, Brinkmann, Stefan Reisz, Maruna, Jiménez, Martínez Labrador y Juan Béjar, con una exposición conjunta en el Museo Casa de los Tiros de Granada<sup>51</sup>.

Concluyo que estas constataciones y reflexiones indican que merece la pena no sólo valorar y conservar ese

patrimonio reciente y en formación del arte malagueño actual. Sobre todo, además, que su evocación puede ser estímulo para el ejercicio de un arte vivo, crítico y actualizado. Aunque, por fortuna, nos alejemos de aquellas duras condiciones sociopolíticas en que nacieron la generalidad de las vanguardias artísticas y, en particular, el «Grupo Picasso de Málaga», las actuales condiciones de rápida obsolescencia, mercantilización y crítica de arte sustituyen de manera fáctica a la censura oficial en que se desarrollaron las artes de los períodos referidos, y mantienen vigente la dureza de un arte que sea creativo y original como la vida misma. ■

<sup>50</sup> S.F. «Málaga cuenta desde hoy con un Museo del Patrimonio Municipal», 06/03/2007.- [www.malagaes.com](http://www.malagaes.com), [consulta: 11-12-2007]

<sup>51</sup> Catálogo /Cartel del colectivo «Palmo», Granada, Museo Casa de los Tiros, 6-24 marzo, 1982.