

■ Grupo Picasso de Málaga (1957-1964)

Pedro Casero Vidal

Los objetivos que originaron la creación del Grupo Picasso son idénticos a los de su inmediata antecesora: la Peña Montmartre. En primer lugar, dar a conocer el arte contemporáneo en Málaga mediante exposiciones y conferencias. Actividades que dieron lugar a fuertes polémicas, a la vez que en las conferencias reclamaban un arte de contenido social o religioso. En segundo lugar, sirvió de apoyo para los jóvenes artistas, que pudieron desarrollar sus diferentes proyectos artísticos.

Founding objectives of group of painters named «Grupo Picasso» were the same of the preceding «Peña Montmartre». First, to make known Contemporary Art in Málaga through expositions and public lectures. Second, to support young artists who could find a way of development for their own plastic proposals. This article studies activities (polemic activities sometimes) of «Grupo Picasso» together with the thinking of their lectures, who claimed a kind of art defined in accordance with social and religious contents.

Escribir sobre arte contemporáneo en Málaga durante los cincuenta y sesenta, significa, necesariamente, escribir sobre el Grupo Picasso. Su origen, motivaciones y objetivos hay que buscarlos tres años antes en su antecesora: la Peña Montmartre.

En octubre de 1954 Juan Cuenca, Virgilio Galán, José Guevara, Manolo Bono, Francisco Hidalgo, Jorge Lindell y Alfonso de Ramón, piden autorización al Gobierno Civil de Málaga para fundar una peña artística. Se proponen cubrir el hueco artístico y cultural existente en la ciudad. Esto explica algunas de las bases que van a regir su funcionamiento: *Condición indispensable para pertenecer a esta Peña será la de sentirse artista, entendiéndose por tal todo aquel portador de un mensaje a exteriorizar por cualquier medio artístico: pintura, literatura, escultura, poesía, música, etc [...] Semanalmente se celebrarán coloquios y conferencias sobre arte, que se desarrollarán dentro del mayor orden, concediéndose la palabra previa autorización de la presidencia¹.*

La lectura del resto de las bases demuestra que, la Peña Montmartre, se asemeja más a un Ateneo cultural, que a un grupo artístico, y mostrar al público los fundamentos del arte contemporáneo, es tan importante, o más, que exponer sus obras, prevaleciendo la función didáctica a la creativa, como reconoce José Guevara: —¿Qué os proponéis?— *Educar a la juventud artística de Málaga, en la que nos incluimos, creando para ello un ambiente propicio en el que mediante conferencias, coloquios, exposiciones, iremos cambiando ideas*². El mismo hecho de pedir autorización al Gobierno Civil para constituirse en una peña artística, indicando el modo de funcionamiento, deja claro que se organizan más como una asociación cultural, que como un grupo artístico al uso.

No obstante, entre sus objetivos también se encuentra superar el academicismo, tendencia dominante en estos años. El problema es que las alternativas que ofrecen no garantizan el éxito. De hecho, una de las estrategias utilizadas para lograr este cambio, no deja de llamar la atención. Consiste en abandonar la pintura de estudio y lanzarse a la calle de noche, para captar de forma directa los motivos elegidos, sin pasar por el «filtro» del estudio. Esta circunstancia recuerda a los pintores de la Escuela de Barbizón, que ya a mediados del siglo XIX preferían pintar directamente en el campo. Se trata de una casualidad, porque el conocimiento que poseen estos pintores del arte contemporáneo es prácticamente nulo. Ignoran las vanguardias del siglo XX y sus principales representantes. Esta carencia limita considerablemente la capacidad de maniobra, por lo que habrá que esperar a la consolidación del Grupo Picasso, para que se opere un cambio significativo en algunos artistas.

Tampoco forman un grupo cohesionado con una estética común, sino que cada uno pinta siguiendo un criterio personal. Todas estas carencias quedan reflejadas en el siguiente texto: *La competencia para el primero —dice Manuel Pastor— estaba entre Alfonso y Virgilio. Creo que el Jurado se dejó deslumbrar por la ventaja de colorido de la marina sobre el paisaje. [...] Yo no creí que le dieran el segundo a esa marina de Alfonso —dice Hidalgo— precisamente por ser completamente moderno y estar acostumbrado a que se valore más lo clásico en casi todas las exposiciones. Desde luego, me alegro de que se la hayan premiado, porque es inmejorable*³. Considerar una marina como un ejemplo de modernidad, deja claro los parámetros en los que se mueve.

El esfuerzo modernizador de la peña conecta con las iniciativas que ciertos pintores figurativos diseñan durante estos años a lo largo del territorio andaluz, para

¹ Bases de la Peña Montmartre, mecanografiadas, 29 octubre de 1954. Artículos 2º y 5º. Cortesía de José Guevara.

² ANÓNIMO; «Un grupo de pintores nuevos funda la Peña Montmartre», *Sur*, 21 octubre de 1954, pág. 2.

³ ANÓNIMO; «Al aire libre, en la Alcazabilla se va a celebrar una exposición de pintura», *La Tarde*, 20 enero de 1955, pág. 3.

superar el academicismo. No se trata de una oposición frontal, sino de ir desarticulándolo desde su interior. Lógicamente no es una estrategia programada con antelación, sino la única forma que encuentran para obtener un cierto reconocimiento desde el que poder operar dichos cambios.

De los posibles ejemplos, probablemente sea la Joven Escuela Sevillana, fundada en diciembre de 1952 a imitación de la Joven Escuela Madrileña, la que guarda una mayor similitud con la Peña. Ambas buscan objetivos similares, a la vez que carecen de un programa que de cohesión y entidad al grupo. Para Ana Guasch, la Joven Escuela Sevillana surge por dos motivos: *En primer lugar, una actitud de reacción en contra del Jurado seleccionador de la Exposición de Otoño, que rechazó sus obras; y, en segundo, un afán didáctico, al intentar que el público sevillano comprenda y conozca la pintura moderna*⁴. En realidad, tanto en un caso como en otro, las alternativas pictóricas que proponen son escasas, no renuevan los temas, moviéndose dentro de parámetros costumbristas y academicistas. Los posibles cambios vienen por el tratamiento que dan al tema, sobre todo porque aplican una pincelada suelta, que no va más allá del impresionismo. El problema con el que se enfrentan estos jóvenes es que el deseo de renovación se ve frenado al no encontrar el modo idóneo de hacerlo.

La aportación de la Peña se encuentra, por lo tanto, más en el intento de renovar la vida artística de Málaga, que en la aportación de novedades significativas. Supone un período de formación para un grupo de artistas que encuentran el caldo de cultivo apropiado junto a sus compañeros. Así queda de manifiesto en la exposición más importante de la Peña durante sus tres años de existencia, organizada por la Sociedad Excursionista de Málaga (15-30 de enero de 1955)⁵. Algunos protagonizarán posteriormente la esperada renovación plástica desde el Grupo Picasso.

Pero antes, durante 1957, va fraguándose en la Peña Montmartre la idea de viajar a París, para conocer las nuevas tendencias que posibilitarán la superación de la estética academicista: *Ir a París es asomarse a un mundo del que estamos alejados. Será una hermosa lección para conocer nuevas tendencias, las escuelas y estilos que allí vibran, el cambio de impresiones con artistas y aficionados, equiparar el nivel de la pintura del grupo con las de allí*⁶. En noviembre Gabriel

⁴ FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan; GUASCH, Ana; *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980). La beca Italia: valoración de continuidad de los últimos 40 años de pintura sevillana*, Diputación Provincial de Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1981, pág. 22.

⁵ Participan en la exposición: José Azaustre, Manuel Pastor, Alfonso de Ramón, Enrique Godinos, Virgilio Galán, Rodrigo Vivar, Eugenio Chicano, Gabriel Alberca, Francisco Hidalgo, José Jiménez, Carmen García-Mesa, Manuel Díaz, Juan Cuenca, Carmen Jiménez, José Guevara, A. Cortés, Jorge Lindell y F. Blanca. El nombre de Alberca aparece escrito en los diversos textos indistintamente con c o k.

⁶ M. R. P.; «El grupo de Montmartre va a exponer en París», *Sur*, 19 junio de 1957, pág. 2.

Alberca, Virgilio Galán, Pepe Guevara y Alfonso de Ramón, inician el viaje. La aventura cuenta con el apoyo de todos los organismos oficiales de la ciudad, y en París expondrán en la Biblioteca Española por mediación del embajador español⁷. Pero antes visitan a Picasso en *Ville Californie*, Cannes. La impresión que les produce es tal, que deciden pasar a llamarse Grupo Picasso, cambio que se hará efectivo una vez que regresen a Málaga.

Durante la visita, Picasso les da un sobre para que lo abran en París, pero lo hacen antes, y se encuentran con dinero e instrucciones para exponer en París. Rechazan esta última oferta en favor del compromiso adquirido anteriormente para hacerlo en la Biblioteca Española. Pedir apoyo a instituciones oficiales para visitar a Picasso, y renunciar a la ayuda que éste les ofrece para exponer en una galería de París, demuestra que sólo desean conocerlo por su condición de paisano, y aunque admiren su trayectoria artística, no existe ninguna afinidad, ni plástica ni política, entre ellos y Picasso. Es más, el deseo de visitar el barrio que da nombre al grupo, que esperan encontrar lleno de artistas viviendo la bohemia, resulta fundamental para comprender este viaje.

Por otro lado, el apoyo prestado por instituciones oficiales para visitar a Picasso, tampoco resulta sorprendente. En Córdoba, durante el mes de mayo de 1953, Enrique Lafuente Ferrari pronuncia una conferencia titulada «Picasso en la pintura española», a la que asisten el gobernador militar, el alcalde de la ciudad, el director honorario y el efectivo del Museo de Bellas Artes, felicitando todos al ponente⁸, y en Málaga, se coloca una lápida conmemorativa en la casa natal de Picasso en 1961, durante el IV Congreso de Cooperación Intelectual. Bien es cierto que este tipo de «reconocimientos» hacia la figura de Picasso no son realmente significativos, y tienen un alcance más bien escaso.

Camino de París exponen en Béziers, haciéndose eco *L'Humanité*, lo que da lugar a algún problema: *La crítica que se publicó nos ponía como unos luchadores antifranquistas que huían de España. En la foto, cuenta Alberca, parecíamos unos verdaderos fugitivos. El caso es que nosotros, que íbamos a exponer en la embajada española en París, recibimos una llamada de atención del consulado español en Béziers, pero no pasó finalmente nada*⁹.

Una vez en la capital francesa, y bajo el auspicio de la embajada, exponen durante el mes de diciembre en la Biblioteca Española de París. Resulta significativo que participe el promotor del viaje Vicente Ricardo Serra, que no es miembro de la peña, ni pintor. Esta exposición cierra la etapa de la Peña Montmartre. De regreso

⁷ *Ibidem*.

⁸ ANÓNIMO; «La conferencia del profesor Lafuente Ferrari», *Córdoba*, 15 mayo de 1953, pág. 4.

⁹ ASTORGA, J. Vicente; «Crónica de una visita a Picasso», *Sur*, 30 octubre de 1988, pág. 11.

a Málaga se va a iniciar un segundo período, mucho más fructífero, bajo el nombre de Grupo Picasso.

El Grupo Picasso, como prolongación de la Peña Montmartre, presenta en un primer momento las mismas carencias. La mayoría de sus integrantes no conoce las últimas manifestaciones del arte contemporáneo, aunque a partir de finales de los cincuenta, si lograrán difundirlas entre el público malagueño mediante exposiciones y conferencias. Los integrantes del grupo tampoco se adscriben a una misma tendencia, ni se encuentran unidos por unos principios estéticos comunes, sino que cada uno transita por territorios diversos. Es más, algunos pintores, movidos por mimetismo o búsqueda de un arte más personal, cambian con cierta frecuencia de estilo, constituyendo para la mayoría de ellos un período formativo los primeros años de pertenencia al grupo. Por otro lado, existe una gran fluctuación de sus miembros, sin poder hablar en ningún momento de un grupo estable, hecho que se pone de manifiesto en las exposiciones que organizan, donde los participantes varían considerablemente. Esta circunstancia explicita el carácter heterogéneo y difuso del grupo.

Uno de los aspectos más destacados del Grupo Picasso, es la relación que mantiene con otros grupos españoles y extranjeros, logrando uno de los objetivos que motivó la creación de la Peña Montmartre. Todo comienza en marzo de 1957, cuando llega a Málaga Juan Portolés, fundador del Movimiento Artístico del Mediterráneo (MAM)¹⁰. La intención del MAM es agrupar a los artistas de la cuenca del Mediterráneo por encima de las diversas tendencias, y organizar exposiciones colectivas. Portolés entra en contacto con José Guevara, que advierte la posibilidad de dar a conocer la pintura de vanguardia en Málaga, surgiendo de esta manera una asociación que dará buenos frutos.

Portolés propone a Guevara constituir el MAM de Málaga, y convocar anualmente una exposición nacional de Arte Actual del Mediterráneo, acompañada de charlas, coloquios y conferencias. En realidad, no es necesario crear el MAM de Málaga, porque los objetivos que debe cubrir son los mismos que se ha fijado el Grupo Picasso.

En agosto de 1958 se celebra la *V exposición de arte actual del Mediterráneo*, primera exposición del MAM en Málaga¹¹. Esta muestra levanta una agria polémica

¹⁰ El MAM se origina en 1956, cuando Portolés se interesa por divulgar las manifestaciones artísticas contemporáneas, y facilitar a los artistas el contacto y conocimiento mutuos. El ambicioso proyecto se circunscribirá al campo de acción del mediterráneo español, bien con artistas nacionales, bien con artistas extranjeros.

¹¹ Entre los participantes destacan: Viguera, Cilleros, Soler, Rogent, Will Faber, Castellano, Vilacasas, Manolo Gil, Ráfols Casamada, Salvador Soria, y los miembros del Grupo Picasso Gabriel Alberca, Enrique Brinkmann, José Guevara, Alfonso de Ramón, Ezequiel, Valeriano, Godino y Jorge Lindell.

en la ciudad, recogida durante unos días en el periódico *La Tarde*. Las críticas negativas afectan tanto al arte contemporáneo como a los cuadros expuestos. En el primer caso, una entrevista de Pedro María Herrero con Julio Moisés, profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, refleja la actitud de rechazo a las nuevas manifestaciones artísticas y a Picasso, paradigma de la modernidad: —¿Así, pues, Picasso?...— Picasso, como hombre, interesante. Como pintor, no puedo aceptarlo, porque no tiene dentro nada. Como «clown», muy divertido. En resumen: un titiritero [...] —¿Cuántos cuadros modernos se pueden hacer en un día?— Cien cuadros diarios el hombre que tenga suficientes botes de pintura. Es lo mismo que si me pregunta: «¿Cuántas puertas se pueden pintar en un día?»¹².

Pero el verdadero detonante de toda la polémica es la carta que, bajo el seudónimo de Leonardo, escribe un ciudadano anónimo criticando la exposición. La califica de esquizofrénica y herir su sensibilidad y buen gusto: *¿No es hora de que la prensa acabe ya con la exaltación de la esquizofrenia? ¿Es pintura ni es nada ese lienzo de fondo blanco con un recuadro a brochazos gris sucio y unos trozos de aspillería (sic) pegados? ¿Es arte aquella figura de mujer de cuello bermellón, brazos morados, espalda verde y pálidas asentaderas desnudas? [...] El pomposo nombre del edificio en que se exhiben tales muestras de demencia exige un mayor cuidado en su utilización*¹³. En el caso de Leonardo, no es que ignore o no acepte los ismos del siglo XX, es que ni siquiera conoce los fondos del Museo de Bellas Artes de Málaga. Allí, las obras de Muñoz Degraín demuestran como, desde principios de siglo, ya se hace un uso arbitrario del color. La reacción contra esta carta no se hace esperar por parte de los artistas y, durante algunos días, el mencionado periódico es el campo de batalla donde se desarrolla un debate a favor y en contra del arte contemporáneo.

Entre los que defienden la exposición, Enrique Brinkmann es el que responde a Leonardo de modo más acertado, explicándole que su postura pertenece al pasado, para más tarde mencionar la distribución de los cuadros por tendencias, en la que también tienen cabida los que él llama cuadros clásicos. La cita, aunque extensa, merece la pena exponerla: *El tal señor Leonardo de la carta abierta es un Leonardo a la inversa: no sólo no vive su época, sino que retrocede unos cuantos siglos de historia de pintura, situándose probablemente a los alrededores del inmortal Velázquez y convirtiéndose en la noche a la mañana en montaraz caudillo de la cultura del pueblo de Málaga por obra y gracia de una exposición de pinturas que le ha herido en su «sensibilidad» y «buen gusto».*

Este señor no ha reparado que en la exposición de Arte Actual del Mediterráneo están los cuadros colocados de forma que empieza con cuadros clásicos, a los que

¹² HERRERO, Pedro María; «Un hombre que tenga botes de pintura puede hacer cien cuadros modernos en un día», *La Tarde*, 4 de septiembre de 1958, pág. 2.

¹³ LEONARDO; «Arte Mediterráneo. Una carta de Leonardo», *La Tarde*, 30 agosto de 1958, pág. 2.

*siguen impresionistas, fauvistas, expresionistas, cubistas, abstractos, y por medio, entre sala y sala, hay obras que nos hacen recordar algo a los pintores primitivos, de ahí su superación*¹⁴. Desconozco si el calificativo «montaraz caudillo» alberga una segunda intención, pero lo cierto es que define perfectamente al sector de la sociedad que se muestra intransigente ante cualquier tipo de pintura que no responda a los patrones del academicismo.

El repaso a las diversas tendencias de las setenta y siete obras que componen la exposición demuestra que la idea principal es acoger a todos los artistas, sea cual sea la práctica asumida por cada uno, reflejando la incapacidad de diseñar en estos momentos una línea expositiva coherente con un criterio selectivo. Es más, el calificativo de «cuadros clásicos» parece indicar que se refiere a pintores academicistas, que son precisamente a los que intentan desplazar de su posición privilegiada. Igualmente la alusión a cuadros impresionistas, fauvistas, expresionistas y cubistas hay que matizarla. Probablemente es una forma de definir el uso de ciertos rasgos que pueden recordar a los ismos mencionados, pero que hoy en día no recibirían tal calificativo.

Más adelante, Brinkmann hace una defensa de la libertad del artista a la hora de seleccionar los motivos: *estas cosas pueden ser las que nos de la gana o las que estén más próximas a la sensibilidad de cada pintor*¹⁵. No puedo, salvando las distancias, dejar de recordar la polémica que originó en su día *Desayuno en la hierba*. Edouard Manet fue acusado de recurrir a un tema banal y absurdo, incomprensible para la sociedad parisina de 1863. La pincelada suelta, considerada como un esbozo, también causó serios reparos ante la crítica y el público en general. Precisamente, es la libertad de elegir el tema que uno considere oportuno, y la manera personal de ejecutar la pintura, lo que defiende Brinkmann, y parece disgustar a Leonardo.

Este mismo día aparece una pequeña reseña de Leonardo donde llega a reconocer el valor de algunos cuadros abstractos, aunque con cierta ironía: *considero aceptable algunas cosas [...] y una armoniosa conjunción de colores en algunos abstractos (muy pocos) que hacen sospechar que sus autores podrían pintar cuadros, si prescindieran de «ismos» exóticos*¹⁶. Otra carta de apoyo a Leonardo, firmada por un tal Diego, deja claro el sustrato ideológico existente en los que se oponen al arte contemporáneo: *Si todos los que pensamos como tú obrásemos igual, con tanta sinceridad y con tanto valor, saliendo al paso de tanta gamberrada más o menos tolerada, en perjuicio evidente de las buenas maneras y del arte verdadero es seguro que las cosas no fueran degenerando tan descaradamente [...] Adelante Leonardo y ¡Viva España!*¹⁷. Consideraciones de este tipo, demuestran que el problema no reside

¹⁴ BRINKMANN, Enrique; «Un Leonardo a la inversa», *La Tarde*, 2 septiembre de 1958, pág. 4.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ LEONARDO: «¡Contesta Leonardo!», *La Tarde*, 2 de septiembre de 1958, pág. 4.

¹⁷ DIEGO; «¡Qué duda cabe de que pintan para el futuro!», *La Tarde*, 4 septiembre de 1958, pág. 2.

exclusivamente en adoptar un nuevo modelo de pintura, sino que tras él, hay para muchos un ataque a la integridad cultural española, que debe combatirse para no «contaminarla». Sólo así se entiende el final de la cita.

Esta visión «integrista» del arte no es exclusiva de Málaga, en otros lugares de Andalucía, encontramos ejemplos similares. En diciembre de 1951, Marino Antequera publica un artículo en el *Ideal*, *El público no comprende el arte de vanguardia, origen semítico y entronque comunista*, con motivo de una exposición de Benjamín Palencia en la Casa de América de Granada. En Sevilla, la Facultad de Filosofía y Letras organiza en 1958 un ciclo de conferencias titulado *El arte moderno y sus problemas*. Algunos de los ponentes son religiosos, y los títulos de varias conferencias resultan bastante explícitos: *Aportaciones sobre la autenticidad del arte sagrado y de su evolución*, *Sugerencias sobre los caminos del arte o Desviaciones del arte clásico*. Incluso podemos encontrar precedentes en los años cuarenta, tal es el caso de los indalianos, que toman como referencia para renovar la pintura española, el cristianismo y la cultura ibérica, fenómenos, según los indalianos, surgidos en la provincia de Almería y difundidos por toda la península. Las manifestaciones de Leonardo y Diego no son, por lo tanto, aisladas, sino que responden a unas creencias muy difundidas durante estos años, que defienden a toda costa lo que consideran genuinamente español, para evitar la «degeneración» del arte. Como refiere Marino Antequera: *que el arte de un europeo sea igual al de un americano o el de un sajón al de un latino, en promiscuidad fatal para la belleza*¹⁸.

Pero no todo son críticas negativas, desde el diario *Sur*, su crítico de arte, Luis Caballero, hará una defensa tanto del arte abstracto como de la exposición en sendos artículos¹⁹, que será para los jóvenes un inestimable apoyo en momentos tan delicados.

La polémica llega incluso a oídos de El Paso, que por medio de Manolo Millares, envía una carta con el apoyo del grupo, pidiéndoles información sobre todo lo ocurrido para publicarlo en el boletín y la revista de *El Paso*:

amigos del grupo Picasso:

a través de unos amigos de ahí, nos llegan noticias de vuestra entusiasta actividad en defensa del arte contemporáneo y de la polémica que en la prensa malagueña habéis entablado.

¹⁸ ARÓSTEGUI, Antonio; *La vanguardia cultural granadina 1950-1960*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1996, pág. 33.

¹⁹ CABALLERO, L.; «Arte Actual del Mediterráneo», *Sur*, 5 de septiembre de 1958, pág. 5.
CABELLO, L.; «Arte Actual del Mediterráneo II», *Sur*, 9 de septiembre de 1958, pág. 6.

dado a que desconocemos dichos escritos y necesítándolos para registrarlos debidamente en nuestra publicación (boletín y revista) os agradeceríamos el envío de los números de prensa aludidos, así como alguna fotografía y catálogos para nuestro archivo.

Esperando vuestras noticias, recibid un saludo cordial.

por El Paso:

Manolo Millares²⁰.

En abril de 1959 vuelve a exponer el MAM en Málaga, en este caso en el Conservatorio de Música, bajo el título *X Exposición de Valores Plásticos Actuales del Movimiento Artístico del Mediterráneo*²¹. Pero será durante los meses de septiembre y octubre de 1959, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Ronda, cuando la relación del Grupo Picasso con el MAM llegue a su punto culminante con la celebración de cinco nuevas exposiciones, agrupadas bajo el título genérico de *Arte actual*. Estas son *Arte español del Mediterráneo*²² (exposición preparatoria de la participación española en la 3ª Bienal de Alejandría); *Grupo Número*²³; *Grupo Ibiza 59* y *Grupo Tago*²⁴; *Pintores del MAM*²⁵, y finalmente, *Grupo Picasso*²⁶. De todas las reseñas de las exposiciones, llama la atención el curioso comentario que Guevara escribe del grupo Número: *No se trata, ni mucho menos, de un movimiento satánico para destruir el mundo exterior: al contrario, se propone aflorar a la superficie de la tela el mundo interno del subconsciente de cada uno*²⁷. Ante semejante razonamiento, cabe

²⁰ MILLARES, Manuel: carta personal, 8 octubre 1958. Cortesía de José Guevara.

²¹ Participan Navarro Ferrero, Roberto Bort, Hernández Calatayud, Armando Cardona, Hsiao Chin y Jorge Huguet. Del Grupo Picasso participan: Gabriel Alberka, Alfonso de Ramón, José Guevara, Juan Cuenca, Jorge Lindell, Enrique Brinkmann y Godino.

²² Los artistas participantes son: Eduardo Alcoy, Joan Brotat, Juana Francés, Juan Genovés, Ricardo Llorens, Jaime Mercadé, Alfonso Mier, Monjalés, Salvador Soria, José Vento, Andrés Alfaro, Nassio, José Hurtuna, Milagros Lambert, Víctor Pallarés, Alberto Ráfols Casamada, María Asunción Raventós, Jacinta Gil, Manuel Hernández Mompó, Joaquín Michavilla, Francisco Pérez Pizarro y Luis Prades Perona.

²³ Los artistas participantes son: Beti, Mari-Belli Adelmo, Titi Albenzio, Ferdinando Chevrier, Frasnedi, Lattanzi, Elio Marchegiani, Nigro, Alberto Moretti, Peschi, Santonocito y Tulli.

²⁴ Los artistas de Ibiza 59 que participan son: Erwin Bechtold, Erwin Broner, Hans Laabs, Katja Meirovsky, Bob Munford, Egon Neubauer, Antonio Ruiz, Bertil Sjoeborg y Heinz Troekes. Del grupo Tago destaca Antonio de Vélez.

²⁵ Los artistas participantes son: Andrés Alfaro, Jacinta Gil, José Hurtuna, Ernesto Ibáñez Neach, Joaquín Michavilla, Alfonso Mier, Monjalés, Luis Prades Perona, Alberto Ráfols Casamada, Carmen Rovira, Salvador Soria, Luis Trepas y José Luis Zarraluqui.

²⁶ Los artistas participantes son: Owe Pellsjö, Enrique Brinkmann, Valeriano García, José Guevara, Jorge Lindell, Juan Montero, Alicia Muñoz y Alfonso de Ramón.

²⁷ GUEVARA, José; «Hasta esta noche pueden verse las obras de los 'tachistas' italianos», *La Tarde*, 10 de octubre de 1959, pág. 5.

preguntarse si el público está preparado para ver este tipo de manifestaciones. Parece lógico pensar que la sorpresa en los visitantes debe ser frecuente. La advertencia de Guevara, también demuestra el enorme esfuerzo que el Grupo Picasso realiza organizando exposiciones y conferencias, que no son percibidas con normalidad por parte del público. En este contexto adverso, es donde podemos calibrar la importancia del grupo como difusor del arte contemporáneo durante los cincuenta y sesenta.

No pretendo analizar en este artículo la trayectoria de los diversos componentes del Grupo Picasso, pero si me parece oportuno escribir unas líneas sobre algunos de sus miembros, para hacernos una idea más aproximada del momento artístico que vive Málaga durante estos años. Enrique Brinkmann es, probablemente, el que ha alcanzado, sino la madurez, sí un estilo definido. En este momento se interesa por naturalezas muertas, bodegones o retratos, recurriendo a contornos difusos. Hasta cierto punto su pintura recuerda a la del grupo Hondo, que en el plazo de dos años (1961-1963), inicia la transición del informalismo a la figuración, aunque usando procedimientos informales. De todos modos, la principal fuente de inspiración para Brinkmann será la literatura (Kafka y Dostoievsky especialmente). Los temas tratados por estos escritores, así como la degradación física, fijan su interés: *como forma, me interesa profundamente la materia en descomposición [...] Esto puede tener unas motivaciones un tanto irracionales, pero es un hecho que me parece está suficientemente claro a lo largo de toda mi obra*²⁸.

Para Jorge Lindell este período constituye un momento de aprendizaje, asumiendo diversos estilos, aunque no de forma mimética. Durante gran parte de los cincuenta aborda temas religiosos, recurriendo al triángulo como unidad compositiva, lo que sugiere una personal asimilación del cubismo. Será en los sesenta cuando se adscriba al informalismo, momento en el que dará sus mejores frutos.

El caso de José Guevara es diferente. No se encuentra entre los pintores más significativos, pero su labor como canalizador de las actividades realizadas entre el Grupo Picasso y el MAM, si resulta definitiva para el posterior desarrollo artístico vivido en Málaga. Su actividad pictórica si representa a una gran parte de los miembros del Grupo Picasso, que se acercan al arte contemporáneo sin las ideas muy claras, sirviéndoles su pertenencia al grupo para formarse como pintores. El propio Guevara, en el curso de dos años (1958-1960), cambiará con suma facilidad de estilo: *He creído necesario antes de pasar definitivamente a otra etapa, hacer una exposición resumen de lo que considero mi primera época. Aunque algunas de mis acuarelas están fechadas en este año, desde 1958 he hecho experimentos «fauves», «cubistas» y abstractos analíticos e informalistas*²⁹.

²⁸ AA.VV., *Brinkmann*, Madrid, ediciones Rayuela, 1976, pág. 83.

²⁹ CABALLERO, L.; «Un arranque de sinceridad: la exposición de Guevara», *Sur*, 19 de octubre de 1960, pág. 2.

Paralelamente a las exposiciones, se organizan un total de siete conferencias, en las que los ponentes ofrecen interpretaciones personales sobre diversos aspectos de la realidad artística. Las conferencias previstas son las siguientes:

- 7 OCTUBRE. Ernesto Salcedo: *El arte nuevo a la luz de una filosofía existencial.*
- 13 OCTUBRE. Owe Pellsjö: *Caminos y horizontes de la escultura actual.*
- 15 OCTUBRE. Tomás de Csanady: *Confluencias de las artes en el teatro.*
- 17 OCTUBRE. Enrique Molina Campos: *Crítica provisional del Grupo Picasso.*
- 19 OCTUBRE. José Guevara Castro: *Medio siglo de arte moderno.*
- 20 OCTUBRE. Alfonso Canales: *El arte de mirar.*
- 22 OCTUBRE. Manuel Cantarero: *Influencia de las ideas políticas en las ideas estéticas.*

Las conferencias de Enrique Molina Campos y de Manuel Cantarero finalmente no se celebrarán.

Ernesto Salcedo comienza definiendo lo que para él es el existencialismo: *puede concebirse como una atmósfera filosófica que [...] recoge toda la problemática humana centrada [en] su ser y su estar en el mundo*³⁰. A continuación hace un breve repaso del simbolismo y de los ismos artísticos que van del impresionismo al arte abstracto, para relacionarlos desde el pensamiento existencial. Pero ¿Cómo salva Salcedo la falla entre el arte abstracto y arte genuinamente español? De la misma manera que lo hacen otros críticos contemporáneos, recurriendo al cristianismo. En la década de los cincuenta es frecuente que críticos y artistas españoles unan el destino del arte abstracto a algún rasgo definitorio de la cultura española para aceptarlo, y ese no es otro que el cristianismo. Visto en perspectiva, es una opción «integradora» en el contexto de la España de los años cincuenta, que consigue incorporar la abstracción a la práctica artística sin una oposición frontal de los sectores más intransigentes.

Para lograr su objetivo, Salcedo distingue entre pensamiento existencial, limitado por su ateísmo, y la filosofía existencial, de carácter cristiano, que es la elegida por Salcedo: *el existencialismo cristiano ha puesto sobre el paisaje del dolor y de la angustia de los hombres la impresionante y expresiva figura de la divinidad de Cristo en la Cruz*³¹.

La posición de Salcedo es compartida por otros críticos españoles. Ricardo Gullón publica en 1953 *De Goya al arte abstracto*, donde, según Julián Díaz, explica

³⁰ ANÓNIMO; «El periodista don Ernesto Salcedo disertó acerca de 'El arte nuevo a la luz de una filosofía existencial'», *La Tarde*, 8 de octubre de 1959, pág. 3.

³¹ *Ibidem.*

la evolución del arte español en los cuarenta y cincuenta *de actitudes comprometidas políticamente a otras que tuvieran como argumento central la angustia existencial, un camino que podía conducir directamente a la mirada religiosa sobre el arte abstracto*³². En la misma línea, José Camón Aznar publica en 1955 *El arte ante la crítica*, recurriendo también a interpretaciones de carácter religioso para la abstracción. En Andalucía encontramos testimonios similares. José Guevara considera que *no es suficiente que el arte sea sincero ha de ser además útil a nuestra cultura cristiana y occidental*³³. Y Antonio Aróstegui publica en 1954 *El arte abstracto*, libro que trata de justificar la práctica abstracta desde unos principios similares a los expuestos por Ernesto Salcedo: *Las páginas que siguen nacieron al calor de esas discusiones, y a requerimiento de ese grupo avanzado de la cultura granadina. En ellas no encontrará el lector otra pretensión que la de ensayar una fundamentación teórica del arte abstracto sobre la base de una filosofía existencialista-cristiana*³⁴.

La conferencia de Owe Pellsjö difiere de la anterior. Se centra en reclamar la implicación del artista en el ámbito social. Para lograrlo, considera necesario que las diferentes artes desarrollen su labor en común. Para apoyar esta afirmación se remonta, por un lado, al arte gótico, época en la que considera que están perfectamente integradas arquitectura, escultura y pintura; por otro, a la Bauhaus, donde también se logra dicha integración. A continuación analiza como actúa la escultura contemporánea en este contexto, recurriendo a Brancusi, Arp o Henri Moore. Pero lo más significativo es la referencia que hace de Aguilera Cerni al final de su conferencia, lo que permite adscribir a Pellsjö al normativismo: *Cita por último unas frases del crítico de arte Aguilera Cerni que acaba con estas palabras: ...el arte que tanto escandaliza, el arte que vive para sí mismo, está haciendo lo que el buen burgués le ha enseñado: el "sálvese yo y que se hunda el mundo..."*³⁵.

Para sus principales valedores, el propio Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás, el normativismo se sustenta sobre una postura ética con una finalidad social, oponiéndose al informalismo, siempre más individualista, e identificado con actitudes egoístas y con la burguesía. Aguilera Cerni considera que el informalismo es el arte burgués por antonomasia, al despreocuparse del entorno social y centrarse exclusivamente en su propio interior. El normativismo también debe aproximarse al ámbito científico, precisamente porque así puede ser más útil a la sociedad.

³² DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; «Lugares (comunes) de la crítica de arte en la España de posguerra», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVII, Zaragoza, 1999, pág. 58.

³³ CABALLERO, L.; «Un arranque de sinceridad: la exposición de Guevara», *Sur*, 19 de octubre de 1960, pág. 2.

³⁴ ARÓSTEGUI, Antonio; *El arte abstracto*, Granada, CAM, 1954, sin pág.

³⁵ ANÓNIMO; «Conferencia del escultor sueco don Owe Pellsjö», *La Tarde*, 15 de octubre de 1959, pág. 4.

Finalmente, Pellsjö dedica especial atención al diseño, aglutinador de las posibles manifestaciones que genere el normativismo: planificaciones urbanísticas, arquitectura, escultura, pintura y diseño industrial.

Pellsjö, que durante algún tiempo será miembro del Grupo Picasso, se adscribe a una de las líneas evolutivas del arte español de los cincuenta y sesenta, que desde el Equipo 57, llega a los artistas participantes en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM). Esto no significa que todos compartan los mismos criterios. Los textos donde Aguilera Cerni y Giménez Pericás exponen sus ideas³⁶, se escriben a raíz de la *Primera Exposición Contemporánea de Arte Normativo Español*, en la que participa el Equipo 57. Éste publicará meses después un artículo³⁷, donde critica al normativismo por carecer de un conocimiento más próximo de la realidad³⁸. Crítica que se hace extensible a Pellsjö.

Tomás de Csanady, parece desviarse un poco de la línea general de las conferencias al centrarse en la actividad teatral. Sin embargo, llegado el momento, no duda en alinearse con la postura defendida por Pellsjö: *el teatro de hoy, arte colectivo, trabajo de equipo, «arte social», está basado en la colaboración de un equipo de artistas, bajo la autoridad del director*³⁹.

José Guevara repasa en su conferencia el arte contemporáneo desde 1900 a 1950. Lo más interesante es su propuesta final, en la que reclama un arte más constructivo, lo que, en principio, parece indicar su afinidad con lo expuesto por Pellsjö. Sin embargo, un año más tarde, su opinión sobre el arte contemporáneo, dará un giro considerable, manifestando opiniones contrarias cuando analiza diversas tendencias: —¿Cuál es, según tu opinión, la tendencia más peligrosa?— *Existen dos tendencias opuestas que en sus extremos pueden llevar a un arte deshumanizado por excesivamente mental: cubismo, constructivismo y abstracción analítica y, por otro, a un arte infrahumano bestial: expresionismo figurativo y expresionismo abstracto, considerando aún más peligroso este último por cuanto su temática es más amplia.* —¿Las restantes tendencias actuales?— *El surrealismo y el*

³⁶ AGUILERA CERNI, Vicente; «Arte normativo español. Primera pancarta de un movimiento», *Cuadernos de arte y pensamiento* n° 4, Revista de las Facultades de Filosofía y Letras, Madrid, noviembre de 1960, págs. 43-55.

GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio; «'Arte normativo' la estética de un arte sin objetos», *Acento Cultural*, n° 8, mayo-junio 1960, págs. 37-42.

³⁷ EQUIPO 57; «Acerca de un panorama actual del arte en España», *Acento Cultural*, n° 11, abril de 1961, págs. 54-56.

³⁸ Para una mayor información sobre las diferencias entre el Equipo 57 y los defensores del normativismo se puede consultar CASERO VIDAL, Pedro; *Arte contemporáneo en Andalucía 1957-1982*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla, 1997. El capítulo II, que estudia la trayectoria del Equipo 57, aborda esta polémica.

³⁹ ANÓNIMO; «Tomás de Csanady habló anoche en el ciclo internacional de conferencias», *Sur*, 16 de octubre de 1959, pág. 8.

*informalismo tienen unas búsquedas de carácter psíquico dentro del ejecutante, es decir, un arte reflexivo y que está relacionado con el interés de la humanidad de conocerse a sí misma. Las considero muy interesantes, pero tienen el peligro, el primero, de caer en lo caótico, en lo inconexo; el segundo, de llegar a la desolación*⁴⁰.

Pellsjö, Csanady y Guevara, el último por poco tiempo, confluyen en unos intereses que nada tienen que ver con los del primer ponente, Ernesto Salcedo. Para estos tres, la dimensión social que debe alcanzar el arte, se basa en una preocupación directa por las condiciones de vida de los ciudadanos. De ahí el interés, especialmente en Pellsjö, por el diseño, actividad que une a las pretensiones artísticas, la posibilidad de cambiar las condiciones materiales de vida. Supone un avance respecto a la posición de Salcedo, puesto que el arte alcanza mayor autonomía al no estar sujeto a condicionantes de carácter religioso.

Con una reflexión sobre el modo de analizar una obra de arte, la conferencia de Alfonso Canales pone en entredicho la pintura academicista, puesto que no puede responder a las tres preguntas que considera necesarias plantear ante una pintura: *Ataca, por parcial, la teoría formalista de Marangoni, y apunta, siguiendo a Lafuente Ferrari, que en la obra artística hay un «qué», un «por qué» y un «cómo» que, en un análisis consciente, no pueden ser preteridas*⁴¹. La propuesta de Canales difiere de las dos opciones planteadas en las restantes conferencias, porque tanto la de Salcedo, como la encabezada por Pellsjö, se refieren a la práctica artística. Canales se dirige al público, que debe analizar una obra. Y es mediante las tres preguntas que debe plantearse cualquier espectador, como denuncia de las carencias del academicismo, ya que en este caso el «qué», el «cómo» y el «por qué», no surgen de la voluntad del pintor, sino que viene impuesto por la tradición. La pintura academicista muestra su debilidad al no poder responder satisfactoriamente a las cuestiones planteadas.

El contenido de las exposiciones y conferencias que durante los meses de septiembre y octubre de 1959 se celebran en Málaga, marcan un punto de no retorno. Incluso para los más intransigentes, puede resultar aceptable la abstracción, si ésta guarda algún tipo de relación con el cristianismo. El academicismo se encuentra sin capacidad de reacción frente a los recursos de un grupo de jóvenes, que, a partir de ahora, serán el punto de referencia en la plástica malagueña. Y aunque el Grupo Picasso no propone un camino alternativo, si ofrece a sus miembros la oportunidad de ejercer con plena libertad la pintura, albergando en su seno casi tantas tendencias como artistas. Una prueba significativa de la nueva situación que se vive, son las palabras de Luis Caballero acerca de la exposición *Grupo Picasso*,

⁴⁰ CABALLERO, L.; «Un arranque de sinceridad: la exposición de Guevara», *Sur*, 19 de octubre de 1960, pág. 2.

⁴¹ ANÓNIMO; «Conferencia de D. Alfonso Canales en la Caja de Ahorros de Ronda», *Sur*, 1 de noviembre de 1959, pág. 14.

que muestra la aceptación pública de la abstracción, aunque con matices, el cambio tampoco puede ser de 180 grados: *Lo abstracto es tan noble y tan legal como cualquier otra manifestación artística. Lo malo es «pasarse de rosca». Ir más allá de lo permitido a las posibilidades humanas. No quintaesenciar el saber artístico y caer en el peligro de salirse de las artes. No dar más importancia a la «teoría» que relega la práctica a un accidente circunstancial*⁴². Igualmente el ciclo de conferencias y exposiciones significa la materialización de uno de los objetivos que dio origen a la Peña Montmartre, la divulgación de la pintura moderna, acercando al público las diversas manifestaciones que conforman el arte contemporáneo.

Si este ciclo de exposiciones y conferencias representa el momento culminante en lo que respecta a la difusión del arte contemporáneo, el período que abarca desde octubre de 1961 hasta febrero de 1962 va a ser el de máxima difusión del Grupo Picasso como tal. Expondrán, junto al grupo alemán *Neue Künstlergruppe Schwaben*, en Málaga⁴³, Barcelona, Munich y Madrid con motivo del 80 aniversario del nacimiento de Picasso (octubre de 1961). La exposición más importante es la celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en diciembre de 1961. Entre los participantes del Grupo Picasso algunos practican el informalismo: José Guevara, Owe Pellsjö y Jorge Lindell. Owe Pellsjö no tardará en abandonar el Grupo Picasso, y José Guevara modifica su estilo con cierta frecuencia, no pudiendo encuadrarse dentro del informalismo. Será Jorge Lindell, el más fiel a esta tendencia.

En noviembre de 1961 exponen en Alemania, recibiendo una buena acogida, tal como refleja la prensa⁴⁴. Finalmente, en febrero de 1962 se realiza la exposición en Madrid, en la casa de Málaga junto al grupo alemán *Schwaben*. Un periódico madrileño recoge a los artistas que considera más significativos: Rodrigo Vivar y Alfonso Ramón como figurativos, José Guevara como experimentador de la materia, Jorge Lindell como informalista acuoso y Stefan von Reiswitz, calificándolo de semifigurativo⁴⁵, un ejemplo más de la diversidad de tendencias que alberga el grupo.

En los años siguientes se suceden las exposiciones. En Santa Cruz de Tenerife exponen en junio de 1962 Lindell, Marina Barbado y Stefan. En octubre del mismo

⁴² CABALLERO, L.; «Arte abstracto en la Caja de Ronda», *Sur*, 13 de noviembre de 1959, pág. 7.

⁴³ En el catálogo *Exposición homenaje a Picasso. 80 aniversario*, aparecen como participantes del Grupo Picasso: Alfonso de Ramón, Gabriel Alberka, Enrique Brinkmann, José Guevara, Jorge Lindell, Juan Montero, Owe Pelljö, Stefan von Reiswitz y Rodrigo Vivar, y por parte del grupo alemán: Else Bechteler, Georg Bernhard, Heinz Butz, Karl Hacker, Hans J. Hammerschidt, Helmut kaestl, Hella Mestel, Michael Schwarzmeier y Ludwig Wilding.

⁴⁴ ANÓNIMO; «Éxito en Munich de la joven pintura malagueña», *La Tarde*, 24 de noviembre de 1961, pág. 2.

ANÓNIMO; «Elogios de la crítica alemana a los pintores malagueños que exponen en Munich», *La Tarde*, 28 de noviembre de 1961, pág. 4.

⁴⁵ ANÓNIMO; «Homenaje a Picasso en La Casa de Málaga», *ABC Madrid*, 17 de febrero de 1962, pág. 51.

año tiene lugar la *Exposición de dibujos homenaje a Picasso. 81 aniversario en Málaga*. En noviembre de 1962 vuelven a exponer en Munich. En enero de 1963 en El Puerto de la Cruz, y, durante el mes de mayo de 1963 en Melilla, generando una polémica entre arte figurativo y arte abstracto.

A partir de este momento, comienza un lento declinar de la actividad del grupo, que irá diluyéndose lentamente, hasta que Castilla Pérez, gobernador civil de Málaga, pone fin oficialmente a sus actividades el 26 de octubre de 1964, después del homenaje a Picasso con motivo del 85 aniversario de su nacimiento⁴⁶.

En realidad, en estas fechas el Grupo Picasso está prácticamente extinguido. Los motivos que unían a los jóvenes pintores malagueños a finales de los cincuenta han desaparecido; Málaga ya conoce manifestaciones del arte contemporáneo, y los artistas de mayor peso han iniciado una trayectoria personal que ya no necesita del apoyo de sus compañeros, ni de la organización de exposiciones colectivas. Por otro lado, ya hemos señalado que no hubo a lo largo de su existencia una estética común que aglutinara a sus integrantes, razón de más para que el grupo se disolviera como tal.

Los miembros del Grupo Picasso siempre estuvieron fluctuando, por lo que no podemos precisar con exactitud todos sus componentes, ni el tiempo que permanecieron en el grupo. De todos modos, José Guevara ha elaborado una tabla con todos los artistas y exposiciones que celebraron. Ésta da una idea aproximada de los miembros del Grupo Picasso que, según Guevara, participaron en alguna actividad: Picasso, Gabriel Alberca, Alfonso de Ramón, José Guevara, Virgilio Galán, Vicente Serra, Ezequiel, Cuenca, Jorge Lindell, Valeriano, Enrique Brinkmann, Godino, Manuel Barbadillo, Montero, Alicia Muñoz. Owe Pellsjö, Antonio de Vélez, Rodrigo Vivar, Stefan von Rechwitz, Marina Barbado, Karl Hacker, Hans Jurgen Hammerschmidt, Eugenio Chicano, R. Pérez Estrada⁴⁷.

⁴⁶ ASTORGA, J. Vicente; «Crónica de una visita a París», *Sur*, 30 de octubre de 1988, págs. 10-11. GUEVARA, José: documento personal, sin fecha.

⁴⁷ GUEVARA, José: documento personal, sin fecha. La inclusión de Picasso se debe a la presencia de una cerámica suya en la exposición homenaje a Picasso en octubre de 1962, junto a uno de los dibujos que regaló a uno de los artistas que le visitaron en 1957. Considero que tanto Picasso como Manuel Barbadillo no pueden considerarse miembros del Grupo Picasso. La inclusión de Vicente Serra se debe a su participación en la exposición en la Biblioteca Española de París en 1957, última de la Peña Montmartre. Por todo esto, y por no participar en ninguna actividad posterior, tampoco lo considero miembro del Grupo Picasso. La incorporación de Hacker y Hammerschmidt, miembros originarios del grupo alemán Schwaben, se debe a que expondrán en ocasiones con el Grupo Picasso.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Bajo la denominación de MONTMATRE, acordamos fundar, previa autorización gubernativa, un grupo artístico o peña, cuyo local radicará en una de las dependencias de la sala de fiestas llamada «El Pimpi» sita en calle Granada nº 46, y se regirá por las bases siguientes

1ª.- La tal asociación tendrá como misión única y exclusiva aunar los esfuerzos de los jóvenes artistas malagueños, desarrollando sus cualidades innatas mediante intercambios de ideas, coloquios, conferencias, exposiciones, etc.

2ª.- Condición indispensable para pertenecer a esta Peña será la de sentirse artista, entendiéndose por tal todo aquel portador de un mensaje a exteriorizar por cualquier medio artístico: pintura, literatura, escultura, poesía, música, etc.

3ª.- La presente asociación estará dirigida por un Presidente, un Secretario, y cinco Vocales, que se repartirán los cargos restantes. Dicha directiva será por votación, y solo por un AÑO, admitiéndose la reelección de cualquier miembro.

4ª.- Los socios aportarán mensualmente la cuota de 15.- Pts., con el fin de crear un fondo, que se destinará a la adquisición de libros, revistas de arte, premios, ayuda social, exposiciones, imprevistos, etc., y en caso de disolución, el mencionado fondo se donará a la Casa Cuna San José.

5ª.- Semanalmente se celebrarán coloquios y conferencias sobre arte, que se desarrollarán dentro del mayor orden, concediéndose la palabra previa autorización de la presidencia.

6ª.- Los socios bajo ningún pretexto podrán permanecer en la sala de fiestas, amparándose en sus derechos de socio, así como tampoco se admitirá la estancia en este local de la Peña, a persona ajena que de un modo habitual pretenda concurrir a ella.

7ª.- En todo momento ha de reinar entre los socios el compañerismo, la armonía y la mutua comprensión y apoyo.

8ª.- La admisión y colaboración de los cuadros en el salón de exposiciones será decidida por la Junta Directiva.

9ª.- Las obras expuestas habrán de ser renovadas a juicio de la Directiva.

10ª.- Por riguroso turno se establecerá una Guardia de Exposición que atenderá al público y cuidará de las obras, durante las horas de visita, como así mismo del uso de las luces.

11ª.- La transgresión del presente articulado supone la inmediata exclusión del socio.

Málaga, a 29 de octubre de 1954⁴⁸.

⁴⁸ Bases de la Peña Montmartre, mecanografiadas, 29 octubre 1954. Cortesía de José Guevara.