

plásticas de la fotografía en España, a la vez que se profundiza en la imagen fotográfica como producto de la simbiosis técnica-lenguaje. No se obvian, sin embargo, otros aspectos de la problemática fotográfica en nuestro país tales como la industria, la investigación, las publicaciones, los colectivos de aficionados, las modalidades expresivas, etc.

Isidoro Coloma Martín

TRES LIBROS DE JAIME BRIHUEGA SOBRE LA VANGUARDIA HISTORICA ESPAÑOLA Y LA BIBLIOGRAFIA GENERAL DEL TEMA.

Con la publicación de La Vanguardia y la República, completa ba Jaime Brihuela, una trilogía de obras dedicadas al estudio de la vanguardia histórica española. Libros con parcelas comunes, endeudados entre ellos, independientes, hasta el punto de poder ser considerados como uno sólo, que han venido a situar definitivamente el tema en nuestra historiografía artística.

Es curioso constatar como la ciencia de la historia en general, y la historia del arte en particular, rehacen continuamente su discurso en función del hallazgo documental, de la feliz tarea investigadora o del cambio en la tesis o concepción global de cada momento histórico. El movimiento moderno -en la arquitectura y las artes plásticas- empieza ya a someterse a revisión (y sin duda el proceso va a ir aumentando a pocos años vista) fundamentalmente a través de dos estímulos que no dejan de estar relacionados entre sí. El primero, la vuelta a escena de producción artística de los años 20 y 30 hasta ahora ignorada, poco valorada o no sistematizada en los escritos de conjunto al uso. El segundo, la crisis del experimentalismo vanguardista como sistema de construcción de las artes plásticas contemporáneas en la cultura occidental. Así han aparecido recientemente en el mercado algunos textos en los que desde las nuevas posiciones de la arquitectura, se establece un relato crítico, que reordena en ocasiones las orientaciones temáticas, en franca antinomia con el discurso apologético al que nos tenían acostumbrados las historias de la arquitectura moderna; por otro lado, en el desarrollo de las artes plásticas, la inclusión de nuevos capítulos, como los motivados por las diversas exposiciones realizadas por el "Pompidou", espe

cialmente la dedicada a "los realismos", o la influencia directa de los nuevos comportamientos artísticos -con el primado de la figuración o de las corrientes expresionistas- ofrecen un conjunto que, sin dejar de ser sustancialmente el mismo, parece otro. A lo que habría que añadir, en general, pero especialmente en nuestro país, la cesión de la influencia de la historiografía francesa en favor de la anglosajona y el consiguiente cambio de clímax, y de valoraciones, que eso crea.

En el caso de la vanguardia histórica española, los avatares sufridos por el tema hasta su definitiva incorporación en la secuencia histórica de nuestra producción artística, han sido puramente historiográficos y aunque existió literatura sobre el asunto desde la más inmediata postguerra, pesaban sobre el definitivo acercamiento a la época, a nuestro juicio, dos factores fundamentales. El primero, la división entre una vanguardia "interior" y otra "exterior". Es decir, la distinta problemática de estudio que requería el conocimiento de aquellos artistas españoles ligados directamente al desarrollo de los ismos europeos y la de aquellos otros -en su mayoría artistas menores, sin duda- que vivieron las alternativas de la modernidad en el estricto marco de nuestra geografía, siendo más difícil aún el "locus" o la situación de los que desarrollaron su actividad a caballo de ambas esferas (los Bores, Peinado, Viñas, Cossio, etc.), no posicionando su situación europea junto a los movimientos más "punteros" del momento, sino ejerciendo actitudes muy personales que aunque suscitaron encendidos elogios de la mejor crítica parisina del momento, no encontraron "hueco" en las sistematizaciones de las posturas vanguardistas que habitualmente establecen los estudios del arte contemporáneo. En segundo lugar, la censura provocada por la guerra civil fue mucho más dura -en el sentido de propiciar un anclaje histórico- para los creadores plásticos que para los literarios, pues estos últimos, aunque ausentes físicamente, dados los peculiares mecanismos de difusión del libro, siempre estuvieron presentes, o al alcance, de los interesados o de los historiadores de la literatura, mientras que la ausencia física de los creadores plásticos supuso el auténtico desarraigo de sus producciones del contexto en que cobraron sentido, desapareciendo, prácticamente, de nuestra memoria cultural.

Así, cuando los primeros vanguardistas de postguerra hicieron su aparición, parecía que partían de cero y, aunque práctica y efectivamente así era, la primera literatura artística que quiso traer el recuerdo de los "heróicos" vanguardistas históricos, surgió de las páginas de una revista íntimamente ligada a las nuevas proposiciones plásticas: en Dau al set (XII. 1950), Gaya Nuño publicaba

un artículo titulado, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura". Gaya Nuño, quizás, acudía más a su memoria personal que a una búsqueda histórica sistematizada. Repetiría la alusión a los vanguardistas históricos en La pintura española del medio siglo (Omega. 1952), en Escultura Española Contemporánea (Guadarrama. 1957) y muy posteriormente en La pintura española del siglo XX (Ibérico Europea de Ediciones. 1970). Gaya señalaba algunos de los hitos del vanguardismo histórico español, pero quizás su relato adoleciera de una definición precisa del propio hecho vanguardista y de una cierta arbitrariedad a la hora de dotar con adjetivos ismicos la producción de cada uno de los artistas citados.

En 1960, diez años después del primer texto de Gaya Nuño, la galería madrileña DARRO, celebraba la exposición: "El arte español entre 1925 y 1935. Entre la Exposición de Artistas Ibéricos y ADLAN". Moreno Galván la glosó desde las páginas de Goya (nº 36. 1960) con un extenso artículo del mismo título. Puede criticarse a Moreno Galván la excesiva dependencia establecida entre el grupo de literatos y creadores plásticos, a favor de los primeros, y el acomodamiento a unos criterios generacionales no del todo válidos para el juicio de la vanguardia histórica, pero sus palabras poseen una buena apoyatura visual y documental, y prácticamente toda sus afirmaciones de carácter general, sobre los alcances y motivaciones del "movimiento", bien pudieran mantenerse hoy día. Lástima que no abundara en lo comenzado al elaborar su Introducción a la pintura española actual (Publicaciones Españolas. 1960) desde posiciones extrahistóricas.

Será Valeriano Bozal el primero que se acerque a las actitudes vanguardistas de las artes plásticas españolas en los años 20 y 30 desde los métodos propios y específicos de la Historia del Arte. Pero hay que señalar que a Bozal, en un principio, no le interesaba específicamente el tema o el estudio de la vanguardia histórica española sino como paso previo para clarificar la existencia de un supuesto realismo social en nuestra producción artística de anteguerra. En esta intención, daría los siguientes pasos, en 1963 publicaría el artículo "El realismo social en España" (Suma y sigue del arte contemporáneo. nº 3, Valencia 1963) y un estudio monográfico sobre Alberto ("Alberto Sánchez". Aulas. Madrid, IX-1963). Posteriormente, "La renovación artística de 1925 en España" (Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, IX-1965) y finalmente, como síntesis, un libro de suma importancia en su trayectoria personal y en la historiografía española actual: El realismo plástico en España. 1900-1936 (Península. 1967). El libro de Bozal surge en plena polémica, de finales de los sesenta, entre los alcances del experimentalismo vanguardista y las posibilidades de un realismo actualizado y crítico, propiciado por

las soluciones neofigurativas de esos años, polémica que alcanza a amplios sectores de la crítica europea y que quizás tenga su mejor exponente en el comentado y controvertido volumen de Piero Raffa, Vanguardismo y Realismo (Ed. Española en Cultura Popular. Barcelona, 1968). Bozal, anticipándose a la traducción del libro de Raffa, y quizás por motivaciones de posición personal más que por situarse en el eje de la polémica, propone un ejemplo español. Al tiempo, planea sobre su discurso la situación del país y la actitud de cierta crítica cultural, en oposición al régimen franquista, favorable a que cualquier desarrollo historiográfico se connotara, o pudiera actuar, sobre el estricto presente. Ambas circunstancias actúan sobre el libro de Bozal y con frecuencia son esgrimidas para descalificarlo, obviamente sin conseguirlo, pues cualquier descalificación debe provenir de la crítica textual y no tanto de las circunstancias en que ese texto se produce.

A nuestro juicio, Bozal somete a una excesiva parcelación el período que analiza, de forma que los artistas que aglutina bajo la divisa de "realistas" parecen surgir como directamente antagónicos de los "vanguardistas", cuando en realidad mejor pudiera contemplárselos como una de las múltiples facetas de nuestro heterogéneo -y a veces contradictorio- "movimiento renovador" al mediar los años 30 y, si bien es cierto que a través de las diversas Asociaciones de Escritores y Artistas Revolucionarios, existe un grupo que, en el plano teórico y programático más que nada, empieza a autodiferenciarse, no es cierto, como parece deducirse de las afirmaciones de Bozal, que la vanguardia desapareciera. Quizás Bozal sobrevalora la capacidad de ese "realismo social" (término, por otro lado, excesivamente autodefinido y compacto como para poder aplicarlo al conjunto que agrupa) que si bien puede servir para designar algunas obras en concreto, no es tan útil para el compendio de muchas producciones artísticas que suelen moverse (por lo que conocemos de ellas hasta que cumplimentadas monografías nos lo aclaran) en un terreno difuso entre el surrealismo heterodoxo, aspectos, mal conocidos aún, de la Nueva Objetividad o del Realismo Mágico y obras de temática relacionadas con la crítica social.

Hay que decir, que quizás lo que haya hecho más refractario, para algunos, el libro de Bozal es la emisión de juicios de valor, en ocasiones excesivamente autoconfirmativos, a favor o en contra de determinadas posiciones plásticas, alejándose, quizás, de los presupuestos de análisis que todo historiador debe mantener.

Sea como fuere, miope sería quien no advirtiera la gran capacidad de sugerencias que Bozal desliza en su texto y su enorme habi-

lidad para saber establecer una síntesis entre la circunstancia histórico-social de una obra de arte y su virtualidad estética.

Aunque en El Realismo Social en España a Bozal el tema le viniera "de paso", desenpolvó y dió al conocimiento público una gran cantidad de revistas, documentos y fuentes de la época que han sido base indispensable de consulta para todos aquellos que han querido adentrarse en el asunto, al tiempo de que, gracias a él, la vanguardia histórica española tuvo primera carta de naturaleza en nuestra historiografía al recogerla en un capítulo de su Historia del Arte en España (Istmo. Madrid, 1972. 2 vols.).

En el mismo año en que Bozal publicaba su Historia del Arte en España, Jaime Brihuega se iniciaba en el estudio de la vanguardia histórica española, mediante un trabajo académico dedicado a José Moreno Villa y el ambiente artístico madrileño (sin publicar).

Antes de adentrarnos en el comentario de la bibliografía de Jaime Brihuega sobre el tema, podríamos completar nuestra revisión historiográfica con el enunciado y breve comentario de algunas publicaciones que pudieran hacer referencia a la vanguardia histórica española, o de monografías, de distinto signo, dedicadas a algunos de los artífices de nuestro "movimiento renovador".

Entre las primeras, ordenadas cronológicamente, podemos citar dos libros de Rodríguez Aguilera, sin mayores referencias al tema que nos ocupa: Pintura Catalana Contemporánea (Barcelona, 1952) y Antología española del arte contemporáneo (1955). El libro de Mercedes Guillén, Artistas Españoles de la Escuela de París (Taurus, 1960) posee un cierto tono periodístico, mientras que el de Aguilera Cerni, Panorama nuevo del arte español (Guadarrama, 1966) ofrece algunas pinceladas del asunto, concebidas como introductorias al comentario de las posiciones más actuales. Bien informado y con mejores criterios metodológicos y conceptuales está el libro de Cirici Pellicer, L'art Catalá Contemporani (Ediciones G2, 1970). Por último citemos el de Raúl Chávarri, Mito y realidad de la Escuela de Vallecas (Ibérico Europea de Ediciones, 1975) curioso volumen con interesantes documentos sobre (o de) Alberto y Luis Castellanos, cerrado por una extraña polémica entre el autor y Benjamín Palencia, motivada por la supuesta inhibición del pintor a participar en la confección del libro.

En cuanto a las monografías, la mayoría de ellas surgen desde una informal crítica de arte, más dada al comentario literario o a la glosa que a la sistematización historiográfica. Son pocos creadores los que concentran la bibliografía existente. Sobre Angel Ferrant, han publicado obras de distinto valor, Ricardo Gullón (Angel

Ferrant Hnos. Badía, 1951), Luis Felipe Vivanco (Angel Ferrant. Gallande, 1954) y Vicente Marrero (La escultura en movimiento de Angel Ferrant, Rialp, 1954). Sobre Pancho Cossío, Juan Antonio Gaya Nuño ha escrito numerosos artículos y tres monografías acumulativas, la última, bien documentada, editada en 1973 por Ibérico Europea de Ediciones, Vida y obra de Pancho Cossío. Sobre el pintor montañés, existen además los trabajos de Carlos Areán (Cossío. Madrid, 1963) y Leopoldo Rodríguez Alcalde (Cossío. Dir. Gnal. de Bellas Artes. 1973). Benjamín Palencia también llamó la atención de la crítica de postguerra; Ramón Faraldo le dedicó un comentario crítico en 1949 (Benjamín Palencia. Galerías Layetanas, 1949) y una semblanza crítico-biográfica en 1972 (Benjamín Palencia. M.E.C. 1972). Especial interés posee el libro que Corredor Matheos dedicara al pintor manchego (Vida y obra de Benjamín Palencia. Espasa Calpe, 1979), pues se aparta del habitual tono biográfico-ilustrativo para adentrarse en mayores reflexiones y sobre todo, posee mejores criterios en la ordenación de la producción del pintor, dedicando amplios capítulos a la obra de los años 20 y 30, y estando el libro ilustrado con interesantes reproducciones que aclaran mucho del período que a nosotros más pudiera interesarnos. Afortunadamente, en este mismo tono se encuentra el libro de Rodríguez Aguilera sobre Ismael González de la Serna, publicado por la editorial Polígrafa en 1977. Sobre Joaquín Peinado la Editorial Ibérica de Ediciones publicó, casi consecutivamente, dos libros; el primero, firmado por Lucas Vidal en 1970 y el segundo por A.M. Campoy en 1972, ambas concebidas en la misma factura crítico-biográfica, no exentas de incursiones puramente literarias, mediando entre las dos, tan sólo, diferencias de matiz. Quizás haya sido la editorial Ibérico Europea de Ediciones la que más se haya preocupado por difundir, en los años setenta, a artistas españoles -muchos de ellos ligados al "movimiento renovador"- hasta entonces poco conocidos. Muchos títulos de su catálogo hemos citado, completamos reseñando la existencia de una monografía de Francisco Garfias sobre Vázquez Díaz (Vida y obra de Vázquez Díaz, I.E.E. 1977) y la de Sánchez Marín sobre Francisco Mateos (Francisco Mateos, I.E.E. 1976). Por último, otro de los artistas más tratados, quizás por su especial significación, ha sido el escultor Alberto Sánchez. Ya hablamos de la temprana monografía de Bozal; en 1964, Luis Lacasa (bajo el seudónimo de Peter Martín) publicó en la editorial Corvina un texto (Alberto) que no pretendía ser historiográfico, sino un sincero homenaje. En él encontramos interesantes datos sobre la biografía del artista y una importante reseña para la posible localización de obras elaboradas con anterioridad a la guerra civil. El libro, además de tener valiosas reproducciones, está introducido por unas palabras de

Picasso quien, además de exaltar la hombría de bien del toledano y su indiscutible valor artístico, reclama la necesidad de localizar El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, obra que figuró junto al Guernica en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París del año 37. Enrique Azcoaga publicó, en 1977, una semblanza del escultor en los Cuadernos de Arte Contemporáneo editados por el Ministerio de Educación y Ciencia. Por último, la revista castellano-manchega, Almud, dedicó, en 1980, su tercer número monográficamente al escultor, con un texto de Jaime Brihuega, "La harina mágica del toledano Alberto", que aparte de estar muy bien documentado y de, como era de esperar, incidir preferentemente en la posición del artista en el contexto de la vanguardia histórica española, posee un tono reivindicativo y de cierta emocionada exaltación, poco habitual en el discurso historiográfico de Brihuega.

Esta apretada relación de nombres y obras, de las que hemos hecho el más breve comentario posible y, en la mayoría de los casos, sólo dar fe de su existencia, vimos que se caracterizaba (a excepción de las publicaciones de Corredor Matheos, Rodríguez Aguilera y Brihuega) por su carácter preferentemente discursivo y literario, de la narración pudieran aportarse datos de interés. Además de esto, otro factor común puede señalarse, ya que suelen dar cuenta de los artistas tratados, de los años cuarenta en adelante, omitiendo u ofreciendo, bajo la divisa de "período de juventud", la vinculación de estos creadores al desarrollo de la vanguardia histórica española. Y es que a pesar de los textos de Bozal, el "tema" seguía sin tomar carta de naturaleza. Es por esto que no queremos dejar de consignar un hecho que en gran medida vino a cambiar estos criterios de valoración, en favor del vanguardismo histórico: en noviembre de 1974 la madrileña galería de arte MULTITUD, inauguraba sus salas con la exposición, "Orígenes de la vanguardia artística española. 1920-1936". Desde finales de los años 60, la Dirección General de Bellas Artes había venido organizando exposiciones individuales de artistas ligados al "movimiento renovador", pero preferentemente colgando telas de la producción posterior a los años cuarenta. Lo que MULTITUD ofrecía, aparecía como novedad ya que desvelaba toda una época de nuestra cultura artística, ofrecida como conjunto y bajo la divisa de "vanguardia". Novedad que, catorce años antes, ya había anticipado la galería DARRO, pero ahora existía, fundamentalmente, otro público y una extraordinaria sensibilidad hacia todos los temas relacionados con la cultura española inmediatamente anterior a la guerra civil. El éxito de crítica y público, provocó dos hechos importantes, el primero, que el mercado se interesara por las obras, de los años 20 y 30, de los artistas ligados a la vanguardia histórica española y, el se-

gundo, que muchos trabajos académicos se orientaran hacia el conocimiento de la época.

De la exposición se editó un catálogo, con textos de Jaime Brihuega, que es aún hoy material imprescindible de consulta y, quizás, la mejor fuente para el conocimiento visual de la vanguardia histórica española.

MULTITUD, repetiría experiencias con exposiciones dedicadas al "Surrealismo español", al "Cubismo" (de carácter internacional pero con buena presencia de creadores españoles ligados a la vanguardia histórica) y a La Barraca y su entorno cultural, todas realizadas en 1975, con textos y documentación de Francisco Calvo Serraller y Angel González, los catálogos de las dos primeras exposiciones, y de estos mismos autores y Francisco Javier Rocha el de la tercera.

Este mismo 1975, el CLUB URBIS celebraba una exposición conmemorativa de la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, auténtico punto de partida de la vanguardia histórica española, editando un catálogo en el que Jaime Brihuega realiza una recuperación, prácticamente arqueológica, de todos los pasos seguidos hasta la apertura de la exposición y analiza los alcances y limitaciones de la misma.

La vanguardia histórica española empezaba a situarse definitivamente en nuestra historiografía artística y en nuestro patrimonio cultural. Los estudios de Jaime Brihuega iban a ser un motivo fundamental para ello.

Como decíamos al principio de este texto, los tres libros de Jaime Brihuega pueden ser considerados como una sola publicación, si bien Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931) (Cátedra. 1979) y La Vanguardia y la República (Cátedra. 1982) están concebidas como una edición de textos significativos para el conocimiento teórico de la época y la proposición de unas bases de discusión de los mismos, mientras que Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936 lo está como monografía histórico-documental. No obstante, como advertíamos, hay capítulos similares en los tres libros y los restantes capítulos de la trilogía se complementan, casi premeditadamente. Podemos sumar las partes y ofrecer la siguiente reordenación del conjunto:

- 1º.- Elaboración de los criterios teóricos y metodológicos para el acercamiento al tema.
- 2º.- Elaboración de un corpus documental, ordenado cronológicamente, según los criterios teóricos y metodológicos anteriormente precisados.



Es lo que Brihuega llama "Datos para un esbozo cronológico".

39.- Ordenación de esos datos según un organigrama temático horizontal.

Es lo que Brihuega llama "Rasgos generales de la Actividad Artística Crítica".

49.- "Bases para un debate" o, si se quiere los puntos de definición última bajo los que puede configurarse a la vanguardia histórica española. Bases que el autor propone al lector no sólo como resultado final de sus investigaciones, sino dada la etiología personal de Brihuega, como parámetros de discusión y análisis.

59.- Antología de textos, ordenados según el carácter de los mismos.

Uno de los principales atractivos que, a nuestro juicio, posee el estudio de Brihuega es su sólida base de partida, hasta el punto que los puntos 1º y 2º antes mencionados, es decir, la elaboración de unos criterios teóricos y metodológicos y la adquisición de un corpus documental de análisis se entrecruzan y se explicitan mutuamente hasta la configuración definitiva de ambos.

Brihuega tiene una premisa inicial, quiere estudiar la existencia en nuestro país de operaciones artísticas semejantes a las desarrolladas en la actividad artística europea, conocidas como "arte de vanguardia"; para ello intenta recoger en la crítica e historiografía general una definición que no articula el concepto desde la vaguedad de la metáfora militar o desde la anécdota circunstancial, y realmente se encuentra (y esto lo afirmamos nosotros más que él) con que tal definición no existe desarrollada con legitimidad y que el concepto "arte de vanguardia", en la secuencia histórica, funciona como un razonamiento apodíctico, es decir, es "arte de vanguardia" lo que en su momento histórico se autodefinió como tal o alcanzó por parte de la crítica coetánea ese estatuto, manteniendo fundamentalmente tres criterios primordiales que pueden o no ofrecerse en común: la negativa a la mimesis directa de lo real, el experimentalismo lingüístico y la búsqueda de un nuevo estatuto de definición social de la obra de arte o de la condición del artista.

Asumiendo esta circunstancia, Brihuega tiene otro punto de partida, quiere estudiar las manifestaciones de ese "arte de vanguardia" en las tres primeras décadas de este siglo, dentro del marco geográfico y político que configura el Estado Español.

A la vista del inicial corpus de trabajo, resultante de la articulación de ambos parámetros, llega a la conclusión de que ese "arte de vanguardia" codificado para la experiencia europea no le sirve como catalizador de la actividad artística que quiere analizar

en nuestro país, lo que le lleva a elaborar un marco de definición "interno" para su estudio. Así, "arte de vanguardia" será para Brihuega "un término tras el que sólo estará parapetada la noción que, en cada momento, y desde cada frente (...) tuvo una existencia virtual en la ideología artística de la época. Ello significa que vamos a renunciar al carácter universal de su uso, es decir, a su sentido como clave de una exégesis..." (Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Pág. 66).

El primer concepto que define Brihuega es el de Actividad Artística: "Por actividad artística vamos a entender aquí no sólo la obra artística... sino también la poética en la que se inserta, es decir, una teoría artística (que implicará un lenguaje y unos presupuestos ideológicos y funcionales específicos) y unos mecanismos de práctica artística determinados... que son los que aglutinan, a todos los niveles, las relaciones del autor con la obra..." (Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Págs. 68 y 69).

En segundo lugar, define el concepto de Ideología Artística Dominante: "Por ideología artística dominante vamos a entender aquí esa parte de la ideología global que agrupa el conjunto de instancias por las que el poder económico, político e ideológico (y el concepto de poder debe ser analizado en cada momento histórico) hace cristalizar, desde diversas plataformas, un estatuto general de los objetos artísticos, con su correspondiente estatuto genérico, escala de valores como objeto de cambio, circuitos y pautas de consumo y niveles de destino; un arco de sistemas icónicos tanto a nivel del plano de la expresión como al del contenido, materializado en unidades "estilísticas" y temáticas con sus correspondientes códigos estéticos, éticos, psicológicos, sociológicos, políticos, etc." (Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Págs. 69 y 70).

Por último, define la Actividad Artística Acrítica como aquella que sustenta a la Ideología Artística Dominante y la Actividad Artística Crítica como aquella que pretende dar la alternativa, cuestionar o sustituir la articulación de la Ideología Artística Dominante, fundamentalmente a tres niveles: A) Crítica/alternativa a los lenguajes; B) Crítica/alternativa a las funciones ideológicas vigentes en la ideología para la actividad artística y C) Crítica/alternativa a los funcionamientos como "objeto de cambio" y como "objeto de consumo" que la actividad artística tiene vigentes en la ideología.

La trabazón teórica elaborada por Brihuega posee un atractivo indiscutible y el autor, aunque no sea excesivamente explícito en este punto, se cuida de hacerla valer sólo para el contexto en que desarrolla su trabajo y para el recuento de los datos que formarán

el corpus documental, considerando que la Ideología Artística Dominante es prácticamente la misma de 1909 a 1936, afirmación en la que estamos de acuerdo.

Sin embargo, pensamos que quizás el concepto de Actividad Artística Crítica define una posición histórica circunstancial, pero no la virtualidad de los diversos proyectos plásticos que alberga.

Tengamos en cuenta, por ejemplo, la convivencia dentro de la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, del núcleo principal de nuestros futuros renovadores plásticos con los herederos, actualizados, de la tradición decimonónica: Arteta, Piñoles, Echevarría, los hermanos Zubiarre, etc. En aquella circunstancia ambos grupos fueron Actividad Artística Crítica, por puras razones de estrategia y sería un error conciliarlos bajo una actitud común o hacerlos coincidir en una misma alternativa estética ya que las propuestas que encarnan las ideologías artísticas que sustentan, son diametralmente opuestas.

En otro punto, el arte de los nacionalismos periféricos, el "noucentisme" catalán, los creadores relacionados con la Asociación de Artistas Vascos o con las revistas Arte Vasco o Hermes, o en Galicia los ligados a A nosa terra primero, o a Castelao y Nos después, pueden ser Actividad Artística Crítica, según el contexto general, pero nunca nos proponen sus obras desde un sentido vanguardista, aún en la concepción más laxa del término. Incluso la estratificación de los distintos factores de alternativa podría crear confusión en la apreciación del fenómeno, queremos decir que Sunyer o cualquier noucentista pueden ser considerados como Actividad Artística Crítica, en algún momento, en Madrid, pero nunca en Barcelona donde tienen un considerable público, un poderoso mercado y son prácticamente ofrecidos por la Mancomunidad Catalana como arte oficial. En el segundo escalón, los "Artistas Vascos" (a veces un poco más audaces en sus desarrollos plásticos) si bien no poseen un medio institucional que los acoja, tienen importante público y mercado entre los industriales y financieros de aquel país y en todos los medios del naciente nacionalismo vasco, pudiendo ser parte o sector importante de la Ideología Artística Dominante en aquel contexto. Por último, la distancia que media entre estos grupos y la labor de Castelao es la que existe entre forjar una ideología nacionalista a través de la floreciente burguesía o el querer hacerlo mediante las clases populares. Esto quizás explique el carácter más agresivo, crítico o francotirador de algunos creadores gallegos del momento, pero nunca estamos en presencia de una actitud relacionada con la vanguardista.

Incluso dentro de una Actividad Artística Crítica perfectamente definida, de grupos directamente ligados al desarrollo vanguardista, en los años 30, por ejemplo, puede resultar difícil aglutinar a quienes siguen buscando los caminos de una "pintura pura", quienes quieren sacar el mayor partido posible a las tesis surrealistas y quienes empiezan a hablar de la necesidad de un compromiso político en el arte.

El amplio margen con que puede operar la captación de una Actividad Artística Crítica en la producción plástica de los treinta primeros años del siglo en nuestro país, puede perturbar, en alguna medida, la razón última que quiere tratarse, es decir, la captación, alcances y limitaciones de un movimiento vanguardista en mayor o menor medida relacionable con lo desarrollado en el contexto europeo.

El movimiento renovador de las artes plásticas en España fue excesivamente fragmentario en sus iniciativas, disperso en planteamientos de actuación, débil en la captación de las ideologías estéticas globales y especialmente dado a hacer compañeros de viaje. Nuestra precisión al método de Brihuega nos parece pertinente, pero interesados como estamos en el tema y teniendo en cuenta la complejidad del mismo queremos dejar claro que quizás sea el único posible para poder abordarlo en profundidad. El propio Brihuega parece ser consciente del asunto y, si bien en los capítulos titulados "Datos para un esbozo cronológico" de Manifiestos... y de La Vanguardia y la República es un tanto escueto en la enunciación de los mismos, en el capítulo similar de Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936 penetra en cada una de las referencias aportadas, situando, con comentarios más o menos extensos, pero clarificadores, el verdadero sentido y alcance de cada uno de ellos, actuando como un cedazo que deja al descubierto aquellos que realmente son significativos para el conocimiento de las actitudes vanguardistas en nuestro país.

Adentrándonos en la confección del corpus documental, la fecha con que finalizar el mismo, es obvia, 1936. Más difícil era proponer un punto de partida y Jaime Brihuega opta por 1909, año en que la revista Prometeo, dirigida por Ramón Gómez de la Serna, publica el "Manifiesto Futurista" de Marinetti, el dato más antiguo que puede rastrearse de un hecho relacionado con el vanguardismo, en nuestro país. A partir de aquí, Brihuega divide el corpus documental en cuatro períodos o fases. La primera de 1909 a 1917, años de pobre panorama vanguardista, sólo alterado en Barcelona por la presencia de las vanguardias extranjeras, la actividad galerística de Dalmau y las revistas de Salvat-Papasseit. El segundo intervalo de fechas oscila entre 1918 y 1924, es el período del Ultraísmo, de exposiciones

de la vanguardia europea en Barcelona, de la formación de Miró y de la paulatina llegada a Madrid de los, entonces muy jóvenes, creadores que habían de configurar la vanguardia plástica y el grupo poético del 27. La fecha que sirve de bisagra para el establecimiento de los dos últimos períodos de división del corpus es 1931. Estamos de acuerdo con Brihuega en la elección de esta fecha ya que no se trata de una datación propiciatoria o de un mero sociologismo cultural. De 1925 a 1930 asistimos a la formación de los procesos vanguardistas en nuestro país, a la formulación del lema "arte nuevo para una sociedad nueva" con el que autojustificar las iniciativas y clamar a los poderes públicos, al irresistible ascenso de Dalí y a la penetración del surrealismo. Los años republicanos suponen una mayor madurez en las actitudes, decantación de las posiciones plásticas e ideológicas, mejor engarzamiento con el escenario europeo, y a un nuevo tipo de relación con los poderes públicos, dado el papel jugado por los intelectuales en la implantación del nuevo sistema político.

Nada hay que objetar a la ordenación documental de Brihuega, si acaso, la articulación de dos períodos en torno a 1918, puede ser considerada más arbitraria, pues, quizás de 1909 a 1924 asistimos a un largo proceso, "in crescendo", en el que se van aglutinando los factores "pro arte nuevo". Por otro lado, en estos años, en el sector más decididamente vanguardista, hay una línea de cierta identidad entre las posturas y lenguajes de Barradas, Celso Lagar, Torres García o Salvat-Papasseit y lo elaborado por el ultraísmo siendo a partir de 1925 cuando los ideales de una "pintura pura" quitan yerro al sentido vanguardista. De todas formas, el establecer uno o dos períodos en torno a 1918, no es un problema de mayor importancia.

En cuanto a los datos recogidos por Brihuega, hay que decir que son de una exhaustividad realmente admirable. Prácticamente ningún dato nuevo puede aportarse a lo consignado por el autor y entre tan frondosa cantidad de fechas, nombres y referencias sólo hemos podido rastrear un error, el decir en Manifiestos... que el primer manifiesto surrealista de Bretón fue publicado por la Revista de Occidente, rectificado convenientemente por Brihuega en Las Vanguardias Artísticas en España.

Cada uno de los cuatro períodos en los que Brihuega ordena su corpus documental vienen precedidos por una introducción en la que se destacan las principales características de los mismos y se explicita lo que de importancia vamos a encontrar en ellos. Quizás, a efectos de "tesis", hubiera sido mejor ofrecer la virtualidad de los mismos para acudir, posteriormente, a la valoración de su significado. Sea como fuere, el resultado sería idéntico.

El paso lógico y subsiguiente a la concreción del corpus documental, es la definición de los "Rasgos fundamentales de la Actividad Artística Crítica" en el período de años tratados, punto tercero del compendio globalizador de los tres libros de Brihuega que detallamos con anterioridad.

En primer lugar, habla el autor de la noción que la vanguardia española tuvo de sí misma, punto de gran importancia para la correcta definición e interpretación de la actitud de los creadores y de la producción plástica de los mismos. Brihuega demuestra cómo para los artistas españoles del momento (salvo contados casos) el término "vanguardia" o bien sólo indica una situación transitoria de la historia del arte, localizable en otros momentos de la misma, o bien es una adjetivación equivalente a "nuevo", "joven", "actual", etc., y en algunos casos es confundido con las actitudes ultraistas y se considera superada entrados los años 20. Esta falta de valoración o de adecuada conceptualización del proyecto que estos mismos creadores quieren encarnar, en emulación del escenario europeo, es lo que, a nuestro juicio, perturba, de mayor manera, las posibilidades de una modernidad "consistente" de las artes plásticas en nuestro país con anterioridad a la guerra civil, además de explicar toda la heterogeneidad, fragmentación y escasa capacidad de nuestra vanguardia histórica.

En segundo lugar, habla Brihuega de la estrategia de la Actividad Artística Crítica, en el sentido de una proyección pública y de sus maniobras para alcanzar el estatuto de Ideología Artística Dominante, partiendo de afirmaciones como ésta: "En España, posiblemente como en ningún otro contexto histórico, la irrupción súbita se convierte en un fin en sí mismo capaz de subordinar a sus propias limitaciones coyunturales el conjunto de materiales visuales o escritos con que está edificada". (Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936. Pág. 396) o bien, "nos atreveríamos a afirmar que salvo escasos ejemplos a lo largo de estos 27 años, no es posible encontrar ninguna irrupción sustentada por una poética coherente capaz de prolongarse en el tiempo por los avatares de su propia evolución, y que responde a una unidad de pensamiento en la teoría, el lenguaje y la práctica artística..." (Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936. Pág. 397). Partiendo de estas premisas, analiza los mecanismos expositivos con los que contaron los vanguardistas españoles, el especial significado de las publicaciones periódicas y "el acto" como constante paráfrasis de autoafirmación. El paso a los análisis de los lenguajes plásticos empleados por los vanguardistas españoles, capítulo precedido por el dedicado a los fenómenos de emulación e importación de la vanguardia europea por parte de la española (ca-

pítulo fundamental, pues esta mimesis va a condicionar profundamente las alternativas de los creadores en nuestro país) y a las relaciones entre artes plásticas y literatura, particularmente intensas en la relación personal y a través de las revistas de creación, habida cuenta de que el brillo de los poetas del 27 lo inunda todo y de que, como dice Brihuega: "los grupos específicamente artísticos apenas pueden contarse con los dedos entre las ofensivas críticas de la cultura española. Lo más habitual es ver que las artes plásticas se adhieren a (o simplemente son transmitidas por) los diversos grupos literarios y culturales..." (Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936. Pág. 404). En cuanto al análisis de los distintos lenguajes desarrollados por los vanguardistas españoles, el autor se cuida mucho de establecer fáciles apriorismos o indiscriminadas adscripciones ismicas, para establecer una cuidadosa cuantificación de los mismos, precisando el reciclaje a que toda conjunción ismica es sometida en nuestro país e intentando precisar aquello que nuestros creadores pudieran aportar de novedoso. Al tiempo, Brihuega repasa toda clase de estilemas, grafismos, idoneidades lingüísticas (e incluso temáticas) para poder ir agrupando, diacrónicamente, las distintas posibilidades de la plástica del momento.

Dada la espléndida capacidad de análisis de Brihuega y la solidez de la documentación que maneja, este capítulo dedicado a los "Rasgos generales de la Actividad Artística Crítica" de la plástica española de entreguerra, posee una envergadura indiscutible.

Sin embargo, bien pudieramos contemplar estas páginas del texto de Brihuega, no como cerradas en sí mismas, sino como la base, o el trazado de las líneas maestras, para futuras investigaciones: documentadas monografías de artistas, estudios en horizontalidad sobre los diversos lenguajes plásticos utilizados por nuestros vanguardistas, sobre la crítica del arte, sobre las relaciones profundas entre pintura y literatura o sobre las relaciones entre la vanguardia y las revistas de creación y el especial papel desempeñado por éstas últimas. Trabajos que, en algunos años, podrían provocar la confección de una nueva síntesis del tema.

El propio Brihuega quiere concebir su texto como una obra abierta, al establecer unas "Bases para el debate" de la producción artística del período en que nos movemos, proponiendo unos puntos de discusión para cada uno de los dos períodos fundamentales de la vida de la vanguardia histórica española, de 1909 a 1930 y los años republicanos. Estas bases para el debate también pueden contemplarse como las instancias últimas de definición de nuestra vanguardia histórica y se desarrollan en catorce puntos para el período comprendido entre 1909 y 1930, y en once para los años de la República, puntos

pormenorizados que por razones de economía no vamos a reproducir, pero que pueden ser resumidos argumentalmente en cuatro espacios: sobre la definición histórico-social de la vanguardia española, sobre su nivel de destino histórico, sobre la ideología artística con que actúan nuestros renovadores plásticos y el circuito real de sus alternativas y, finalmente, sobre la capacidad de la producción plástica emitida, la virtualidad de los distintos lenguajes empleados en relación con su conjunción teórica y el significado de las diversas aportaciones.

Se cierra el amplio estudio de Brihuega con una antología de textos (surgidos todos ellos de la mano de los artífices de la vanguardia española o de los coetáneos comentaristas de la misma) que bien pudieran ser considerados como documentación historiográfica pura y que están ordenados en diferentes apartados de distinto acercamiento para el análisis. El primero, dedicado a los manifiestos y textos programáticos; el segundo, en torno a los comentarios dedicados al "arte nuevo" para el período 1909-1930 y los dedicados al sentido de la modernidad en el período 1931-1936; el tercer grupo acoge textos en los que podemos rastrear la opinión española sobre los diversos ismos europeos; el cuarto contiene escritos en los que se comentan actuaciones concretas de los vanguardistas españoles y el quinto está formado por textos, en mayor nivel teórico, que hacen referencia a las relaciones entre la vanguardia, la Ideología y la sociedad.

La vanguardia española fue más dada al pronunciamiento, al comentario escrito, a la argumentación teórica, a la "literatura", en suma que a hacer valer su eficacia mediante aportaciones puramente plásticas. El interesado tiene en esta antología (que como toda antología puede ser perfectible, pero en la que aseguramos que no falta ningún texto importante) un buen punto de referencia para corroborar o comentar lo por Brihuega desarrollado en sus libros. Lástima (y en esto nada hay que achacar al autor) que las circunstancias editoriales hayan mermado la capacidad visual de los volúmenes. Sabemos que Brihuega posee un copioso archivo con reproducciones de dibujos, grabados, óleos, etc., que presentados encabalgados en el texto o como anexo documental, hubieran sido el otro punto imprescindible para el cotejo y comprensión de todo el estudio. Los libros editados por Cátedra poseen algunas ilustraciones (oscurecidas en la mecánica reprográfica) que alivian en alguna medida esta circunstancia. Pero el libro publicado por Istmo no posee ninguna ilustración, lo que unido a la agolpada, densa y pequeña tipografía, restan atractivo a un texto denso, pero de una rica prosa ensayística. De todas formas, dada la debilidad actual de la industria española del libro,



quizás hay que valorar positivamente el interés de la editorial por este tipo de publicaciones.

Han sido muchos los años de trabajo de Jaime Brihuega y el esfuerzo no ha sido valdfo, sino todo lo contrario. Labor que gana, aún más, en nuestro reconocimiento si pensamos que el autor ha operado siempre en virtud de la importancia histórica del hecho que analiza y no atraído por la posibilidad de encontrar maravillas ignoradas, valiosos artistas desconocidos. Como dice el profesor Pérez Sánchez en el prólogo a Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936, Brihuega sabía, desde un principio, que no iba a "descubrir mediterráneos". Sin embargo nos ha devuelto, puntual y espléndidamente, una afceta de nuestro reciente pasado cultural, antes forzosamente escondido, después parcialmente desvelado y hoy convenientemente a nuestro alcance. Si su capacidad y su actitud abundaran, muy otra sería la historia del arte, y la crítica cultural en general, en nuestro país.

. . .

Podemos epilogar esta extensa bibliografía constatando cómo los estudios sobre la vanguardia histórica española y sus protagonistas están captando el interés de numerosos investigadores que tratan de abordar el tema desde posiciones que quieren ser solventes. Citemos la monografía sobre Ucelay de Cosme María Berañano (Uzelay/Ucelay. Caja de Ahorros Vizcaina, 1981); quepa citar nuestro trabajo sobre José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. 1920-1936 (Ediciones de Arte y Arquitectura, en prensa) y la tesis doctoral de Lucía García de Carpi, El surrealismo en la pintura española. 1924-1936. (1983. Sin publicar. Edición reprográfica de la Universidad Complutense de Madrid.), prólogo, sin duda, de las numerosas investigaciones y publicaciones que veremos ir surgiendo.

Eugenio Carmona Mato