

Entre la memoria y la historia: método para estudiar la primera red de artistas antifranquistas

Noemi DE HARO GARCÍA*

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En este artículo se exponen las decisiones metodológicas más importantes que se tomaron para el estudio de los grupos de Estampa Popular. Éstas estuvieron determinadas por una hipótesis de partida: que dichas agrupaciones constituyeron una entidad más compleja de lo que se había considerado previamente. Esta apuesta previa llevó a que se efectuara una aproximación al objeto de estudio alejada de las anteriores, a las que sometía a un análisis crítico. De esta manera, se concluyó que Estampa Popular había sido juzgada según valores que no se adecuaban a su naturaleza proponiéndose otros más adecuados para comprenderla en la actualidad.

Palabras clave: Arte comprometido; metodología de la Historia del Arte; grabado; franquismo; Estampa Popular.

Between Memory and History: Method to Study the First Network of Antifrancoist Artists

ABSTRACT

In this paper are exposed the most relevant methodological decisions made in the study of the groups of Estampa Popular. Those decisions were determined by the hypothesis that these groups were a more complex entity than what had been considered in other studies. This starting point was the base of an approach to our object that was different from the previous ones, which were also critically analysed. According to our research, Estampa Popular had been judged according to values that did not fit its nature and, therefore, other ones are proposed, which are thought to be better to understand these artists in the present.

Keywords: Engaged art; methodology in Art History; engraving; francoism; Estampa Popular.

* El trabajo que aquí se recoge se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (HAR 2008-00744).

“La memoria colectiva se remonta en el pasado hasta un límite determinado, más o menos alejado según se trate de un grupo u otro. Más allá no llega ya a los acontecimientos y las personas en estrecha relación. Ahora bien, es precisamente lo que se encuentra más allá de este límite lo que retiene la atención de la historia. A veces se decía que la historia se interesa por el pasado y no por el presente. Pero lo que es realmente el pasado para ella, es lo que ya no se incluye en el ámbito en que se extiende aún al pensamiento de los grupos actuales. Parece que tenga que esperar a que desaparezcan los grupos antiguos, que sus pensamientos y su memoria se evaporen, para que se preocupe por fijar la imagen y el orden de la sucesión de los hechos que es ya la única capaz de conservar.”¹

El texto que sigue recoge algunas de las reflexiones suscitadas durante la realización de la tesis doctoral *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España*

de los años sesenta.

Nuestra aportación no desarrolla, pues, las conclusiones de la mencionada investigación propiamente dichas, sino que se centra en algunos aspectos metodológicos de la misma.

El nombre genérico de Estampa Popular se refiere a varios grupos de artistas que aparecieron en España en la década de los años sesenta (fig. 1). Las de Estampa Popular fueron las primeras agrupaciones artísticas que desarrollaron una actividad de crítica clara y directa al franquismo desde las artes plásticas. Lo hicieron, no ya desde el exilio, como había sucedido hasta entonces, sino desde el

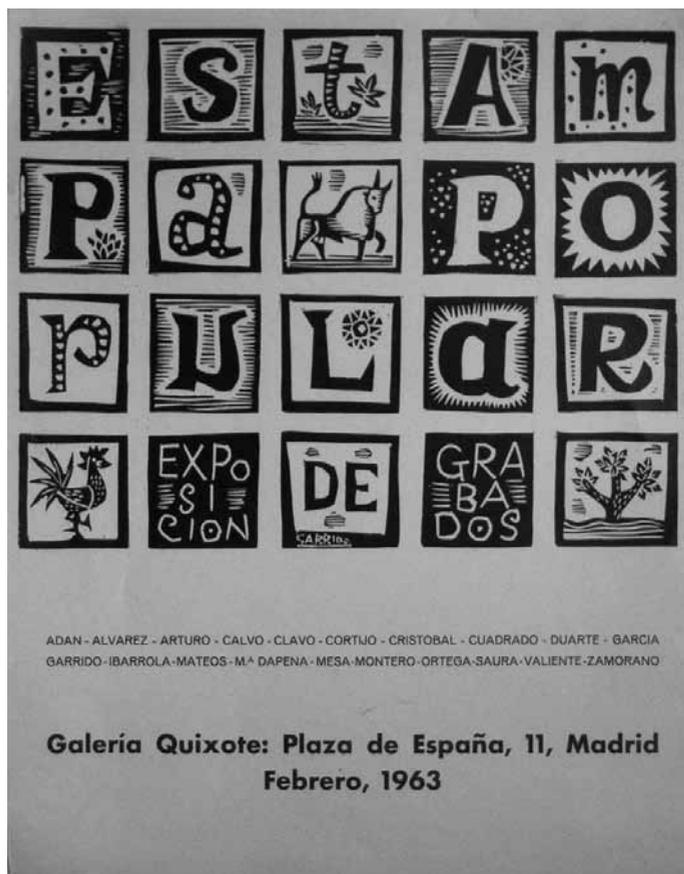


Fig. 1. Luis Garrido, cartel de la exposición de Estampa Popular en la galería Quixote, Madrid, febrero de 1963.

¹ HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 108.

interior del país. Madrid, Andalucía, Vizcaya, Valencia, Cataluña y Galicia, fueron los escenarios de su nacimiento y también de su desaparición.

Método y metodología

La palabra “método” es de origen griego y significa “camino hacia”:

“Se tiene un método cuando se dispone de, o se sigue, cierto «camino» (...) para alcanzar un determinado fin, propuesto de antemano. Este fin puede ser el conocimiento o puede ser también un «fin humano» o «vital»; por ejemplo, la «felicidad». En ambos casos hay, o puede haber, un método.”²

En sus reflexiones en torno al pensamiento complejo y al modo en el que es posible el conocimiento de esta manera, Edgar Morin define la metodología como unas “guías *a priori* que programan las investigaciones”. Éstas conforman la parte prefijada del método, el cual “se desprende de nuestra andadura [y] será una ayuda a la estrategia”. Por lo tanto, el método es flexible, y su finalidad es “ayudar a pensar por uno mismo para responder al desafío de la complejidad de los problemas”³. Con esta definición se pone de relieve el aspecto creativo del pensar, el modo en que el conocimiento de una serie de herramientas permite ir más allá en la comprensión. Como enseguida se verá, la apuesta de Morin por el estudio de la complejidad, hacía de sus reflexiones un marco adecuado para el objeto y, sobre todo, para la hipótesis con la que arrancaba nuestro estudio.

Pertinencia del estudio de Estampa Popular

Muy pronto, cuando aún estaba en activo, Estampa Popular llamó la atención de una parte importante de los especialistas en arte más progresistas de España. Desde entonces, prácticamente todo relato acerca de la historia del arte español del siglo XX ha hecho, al menos, una mínima referencia a estos grupos. Tampoco tardaron en aparecer algunos trabajos de investigación sobre ellos⁴. Sin embargo, ninguno trató a Estampa Popular en general, sino que se ciñó a alguna de las agrupaciones en particular, generalmente a aquélla que resultaba más próxima al investigador en cuestión. Es decir, quienes se encontraban en Madrid, se ocupaban del núcleo

² FERRATER-MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 2400.

³ Todas las citas de Edgar Morin proceden de MORIN, Edgar, *El conocimiento del conocimiento. El método III*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 36.

⁴ MARQUÉS FERRER, Virginia, *Estampa Popular, el Grupo Sevilla*, memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 1978; RODRÍGUEZ VELA, M^a Paz Cristina, *Aproximación a la pintura realista de la posguerra, la Estampa Popular*, memoria de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1976; MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Nau Llibres, 1981; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Arturo, *Aspectos estéticos y sociales del grupo “Estampa Popular de Madrid”*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Lorenzo González Sánchez, Universidad de Salamanca, 1992.

madrileño, quienes en Sevilla, del sevillano y quienes en Valencia, del valenciano. Además, salvo excepciones como es el caso del libro de Ricardo Marín Viadel, los trabajos de investigación mencionados no se publicaron. Por eso las obras más accesibles para encontrar información sobre los grabadores eran los textos de los críticos e historiadores contemporáneos de Estampa Popular.

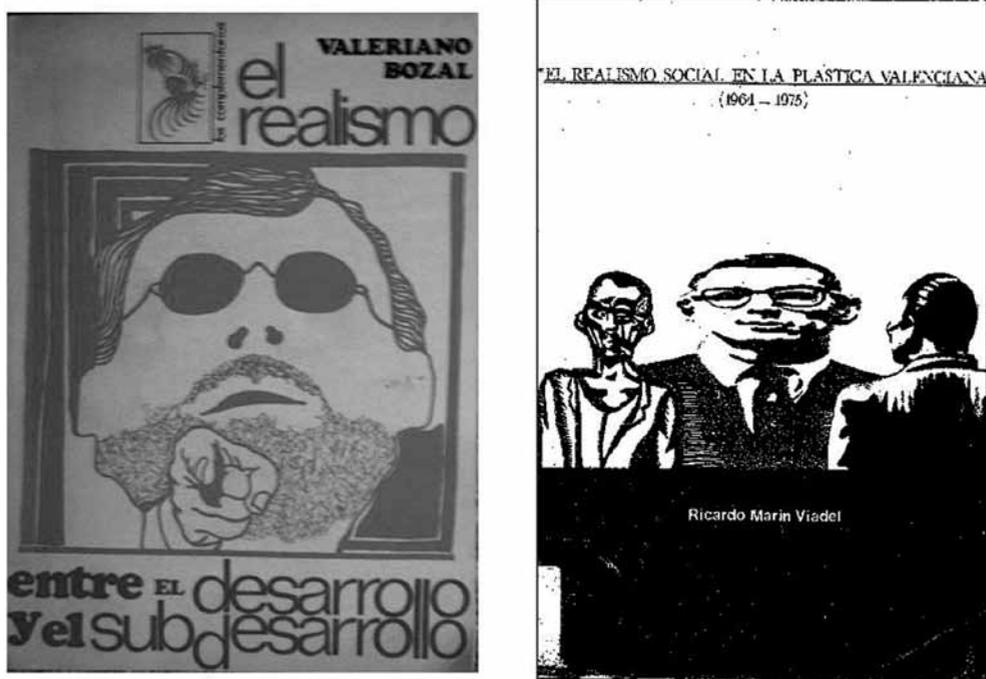


Fig. 2. Portadas de los libros *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo* de Valeriano Bozal (Madrid, Ciencia Nueva, 1966) y *El realismo social en la plástica valenciana* de Ricardo Marín Viadel (Valencia, Nau Llibres, 1981).

El principal problema que suponía esta situación, junto con las dificultades que se planteaban a la hora de encontrar y acceder a las fuentes primarias, era que acabó por convertirse en origen de paráfrasis. Así, por ejemplo, en un artículo relativamente reciente sobre Estampa Popular de Vizcaya tan sólo se reiteraba la clasificación estética de los artistas que ya hiciera, en 1966, Valeriano Bozal en *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*⁵ (**fig. 2**).

Prácticamente había sólo una voz, un testimonio, un recuerdo, un análisis, y eso dejaba muchas regiones en la sombra. Había demasiados sobreentendidos y

⁵ Cfr. BOZAL, Valeriano, *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pp. 193-198; GARCÍA-LANDARTE PUERTAS, Valeria, “Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco”, en *Ondare*, nº 25, 2006, número dedicado a *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, p. 399.

omisiones como para que una persona desvinculada de ese momento histórico pudiera hacerse cargo del mismo superando las simplificaciones. Las exposiciones de Estampa Popular que han tenido lugar en los últimos años han servido para hacer surgir nuevas cuestiones a la luz de las obras expuestas y de la difusión de los testimonios de algunos de los artistas. Así, por ser la primera en mucho tiempo (y la única) que intentaba hacerse cargo de todas las agrupaciones, la exposición Estampa Popular celebrada en 1996 en el IVAM, así como su catálogo de igual título, se han convertido en la referencia en relación con los grabadores⁶. Tras ésta tendrían lugar otras, centradas en los núcleos de Madrid y Cataluña⁷.

En nuestro caso, había algunos elementos que se recogían en estos libros y exposiciones que nos hicieron pensar que Estampa Popular había sido una entidad de una mayor complejidad que lo que daban a entender las publicaciones anteriores. Por ejemplo, habría de llamar la atención de cualquier historiador del arte observar que las obras eran muy diversas, más de lo que daban a entender las clasificaciones, que el número de participantes era muy elevado, demasiado como para constituir un conjunto monolítico, que su tiempo de actividad (de 1959 a 1981, en el caso de Estampa Popular de Madrid) era muy amplio, demasiado como para que el grupo no hubiera acusado cambio alguno...

No sólo faltaban estudios generales, no sólo no había una cronología fiable, ni un listado de artistas conocido, tampoco se podía tener una idea de cómo habían sido las obras y faltaban interpretaciones acordes con un conocimiento más amplio de Estampa Popular. Es precisamente esta laguna de la historia del arte español la que pretendía llenar esta tesis doctoral.

Una hipótesis

Nuestro objetivo era indagar en una hipótesis de partida: Estampa Popular había sido una entidad más compleja de lo que se había planteado hasta entonces. Se trataba

⁶ GANDÍA CASIMIRO, José (comisario), *Estampa Popular*, catálogo de la exposición (Valencia, 1996), Valencia, IVAM, 1996. Con posterioridad la Universidad de Cantabria ha realizado una pequeña exposición itinerante con sus fondos de obras de las agrupaciones, lo cual ha quedado también recogido en un pequeño catálogo: GUTIÉRREZ-SOLANA SALCEDO, Federico, BARRENA, Clemente, GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, y ÁLVAREZ, Francisco, *El movimiento Estampa Popular en la Colección UC de Arte Gráfico*, catálogo de la exposición (Santander, 2007), Santander, Universidad de Cantabria, 2007.

⁷ PUIG, Arnau (comisario), *Cap una altra realitat. El context d'Estampa Popular*, catálogo de la exposición (Girona, 2005), Girona, Museu d'Art de Girona, 2005; LOSCOS, Puri, RODON, Francesc, PUIG, Arnau, JULIÁN, Inma, VALLVERDÚ, Francesc, RIERA, Ignasi, HORTA, Joaquim, y CANDEL, Francisco, *Estampa Popular de Barcelona*, catálogo de la exposición (L'Hospitalet de Llobregat, 2006), L'Hospitalet de Llobregat, Museu Monjo, Museu d'Historia de L'Hospitalet, 2006; ALAMINOS, Eduardo, y BARRENA, Clemente (comisarios), *Estampa Popular de Madrid: arte y política 1959-1976*, catálogo de la exposición (Madrid, 2006), Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2006.

de algo que iba más allá de los grupos de grabadores, de los artistas que se quedaron anclados en el realismo, de las primeras agrupaciones de artistas antifranquistas aparecidas en España, de la tradicional oposición entre una Estampa Popular de Madrid anacrónica y una Estampa Popular de Valencia moderna. Nuestra intención no era simplemente rescatar a un conjunto de artistas, sino replantear, gracias a un conocimiento más profundo, el modo en que se les había visto hasta el momento.

Dada la cuestión que se planteaba, era evidente que habría que realizar un análisis del asunto desde puntos de vista diferentes entre sí y distintos a los empleados con anterioridad. Se seleccionaron tres cuestiones que se consideraron fundamentales para definir esta complejidad de manera que nuestro estudio pudiera concentrarse en ellas⁸:

- Características y estructura de los grupos
- Estrategias de actuación
- Recepción de su trabajo a lo largo del tiempo

En relación con todo ello resultaron también determinantes la elección y selección de fuentes, así como la apuesta por una forma de recoger, de estructurar, en definitiva, de comunicar, las conclusiones alcanzadas.

Las fuentes

Para realizar el análisis que se pretendía y dado lo escaso de las fuentes publicadas o públicas, había que realizar una importante labor de acopio de material e información. Esta labor no se había realizado con anterioridad. Por una parte, los historiadores del arte habían ofrecido una recopilación de recuerdos y juicios de valor basada en la experiencia propia, sin buscar nada más allá. Por otra, los comisarios de las exposiciones habían reunido documentos y obras para sus exhibiciones pero no habían podido someterlos a un estudio riguroso.

El punto de vista difería de los ofrecidos con anterioridad y por ello ofrecería perspectivas diferentes sobre lo conocido y haría visibles elementos que, por diversas razones, no se habían tenido en cuenta con anterioridad. Esto no sólo afectaba a la interpretación que se hacía de las fuentes conocidas, además, hacía necesaria la recopilación de otras nuevas.

Aparte de las obras, de las fuentes bibliográficas y documentales que se fueron recogiendo, hay de destacar la recopilación de fuentes orales que se llevó a cabo como parte del trabajo de campo. Para ello fueron fundamentales las entrevistas

⁸ Ciertamente, esto suponía realizar no sólo una selección, sino también una reducción consciente (característica en la que consideramos que la nuestra se diferencia de otras simplificaciones). Además, es justo y realista decir que esto venía impuesto por la necesidad de respetar ciertos plazos temporales en nuestra investigación.



Fig. 3. Fotografías de algunos de los intelectuales entrevistados. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Francisc Artigau, Bernd Bücking, Jean-Claude Roger, Enrique Acosta, Arnau Puig, Armando López Salinas, Adán Ferrer, Tachia Rosoff, Arturo Martínez, Claudio Díaz, Manuel Calvo, Dimitri Papagueorguiui, Ricardo Zamorano, Gérard y Georgette Gosselin, Francisco Álvarez y J. Antonio Alcocer, Luis Garrido, Esther Boix, Pedro Guerrero, José Guinovart, Albert Ráfols-Casamada y María Girona, José Duarte.

con los artistas y otros intelectuales que se prestaron a colaborar, tanto en España como en el extranjero (**fig. 3**). La diversidad de fuentes⁹ que se reunió de esta manera, proporcionaba un interesante material para contrastar y complementar el contenido de todas ellas.

Ciertamente, siempre se presentaba el problema de la imposibilidad de realizar un acopio exhaustivo de documentación, así como la visión especialmente sesgada (con una valoración muy positiva, en unos, y profundamente negativa, en otros) que se proporcionaba de grupos ante los que nadie había quedado indiferente. El problema de la subjetividad y la parcialidad de los testimonios, ya se recogieran éstos por escrito u oralmente, se planteó de formas muy diversas a lo largo de la investigación.

⁹ Se consideraron fuentes orales y escritas. Dentro de las primeras se tuvo en cuenta a los artistas pero también a varios intelectuales que tuvieron relación con Estampa Popular sin formar parte de ella directamente. En lo que se refiere a las segundas, se recopilaban documentos publicados en diversos medios, tanto en la época como con posterioridad, también documentación privada (cartas, fotografías), informes confidenciales elaborados por el régimen y también escritos secretos redactados en el seno de la oposición clandestina a la dictadura.

La elección del tema de estudio, las preguntas que nos planteábamos y las fuentes elegidas suponían ya en sí una opción dentro del campo de la historia del arte. Además, los problemas a los que antes nos hemos referido condujeron a reflexionar acerca de las fuentes en la historia del arte, así como de la relación entre cuestiones como el discurso histórico, la memoria, la objetividad o la interpretación. Es decir, esto nos llevó a realizar una tarea consciente de reconocimiento de nuestro lugar y posicionamiento teórico en la investigación y en la disciplina.

Características y estructura de los grupos

En relación con las características y estructura de los grupos de Estampa Popular, no sólo se pretendía establecer una nómina de los participantes y colaboradores, sino también saber cómo organizaron su actividad: si había figuras responsables de coordinar a los demás y cuál era su relación tanto con otras agrupaciones artísticas, como con otros grupos de la oposición al franquismo. También se consideró relevante someter a crítica la habitual contraposición de Estampa Popular de Madrid y de Valencia¹⁰.

Para ocuparnos de todo ello, nos centramos, de una parte, en documentar el contexto general en que se desarrolló Estampa Popular, prestando una especial atención a otros grupos de oposición españoles y extranjeros, anteriores y contemporáneos. Nos propusimos estudiar el desarrollo preciso de cada una de las agrupaciones de Estampa Popular, tratando de atender a la máxima cantidad de voces que fuera posible. De otra, analizamos los testimonios de los protagonistas (escritos u orales) a la luz no sólo de los estudios sobre la relación entre el arte y el compromiso¹¹, sino también teniendo en cuenta los análisis de grupos vinculados a la acción colectiva y la protesta¹².

¹⁰ La contraposición entre ambas agrupaciones se había dado, prácticamente, desde que apareciera Estampa Popular de Valencia, en 1964. Cfr. LLORENS, Tomás, "Un any d'Estampa Popular de València", en *Serra d'Or*, nº 11, noviembre 1965, pp. 41-43. Independientemente de que estuvieran en lo cierto, la crítica que se realizó a Estampa Popular de Madrid desde Estampa Popular de Valencia, se refería al único grupo de Estampa Popular que les podía servir de referencia en esos momentos por encontrarse aún en activo (Estampa Popular llevaba muy poco tiempo en funcionamiento en Cataluña). Tiempo después, esta contraposición que respondía a una circunstancia concreta fue extrapolada a la hora de valorar a Estampa Popular en conjunto. Esto se debía, entre otras cosas, a la escasez de material publicado sobre Estampa Popular ya referida, el desconocimiento de la realidad múltiple de Estampa Popular y la mayor difusión que tuvo el trabajo del Equipo Crónica (cuyos miembros habían formado parte de Estampa Popular de Valencia).

¹¹ En este sentido, resultó de gran interés el trabajo de Jacques Rancière plasmado en obras como: *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Paris, Albin Michel, 1992; *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003; *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000; "Politics, Identification and Subjectivization", en *October*, vol. 61, 1992, pp. 58-64; *La mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995; *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani - Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

¹² En este sentido cabe citar obras de referencia, como la de Tarrow y también estudios y compilaciones más recientes e, incluso, algunos estudios de psicología sobre grupos: TARRROW, Sidney, *El poder en*

Finalmente, había que tener en cuenta que, al estudiarse un fenómeno acaecido cuarenta años atrás, nos enfrentábamos no sólo a la imposibilidad de realizar análisis basados en estudios de campo, sino también al largo proceso sufrido por la memoria que conservaban los protagonistas de su actividad en Estampa Popular. Esto nos llevó a considerar los testimonios en una doble vertiente, como fuente de información para conocer lo sucedido y como un elemento de análisis a la hora de hacernos cargo de la recepción de Estampa Popular.

Estampa Popular se perfilaba como una red organizada con cierta estructura jerárquica informal que tenía un alcance superior al provincial o al regional. Su fuerza consistía precisamente en su flexibilidad y capacidad de adaptación. La libertad que permitía a sus miembros explicaba su elevado número de miembros y simpatizantes así como la diversidad de sus propuestas. Su valor iba más allá del campo artístico al estar vinculada con toda una intelectualidad antifranquista, siendo su principal punto de apoyo el Partido Comunista Español (PCE).

Estrategias de actuación

En lo que respecta al modo en que se llevó a cabo la crítica en Estampa Popular, y a la vista de los datos de que disponíamos en un principio, entendíamos que la opción crítica de Estampa Popular iba más allá de las obras. Con nuestra investigación se pretendía mostrar que la actuación artística de Estampa Popular suponía un posicionamiento y una actuación política. Además también se partía de la idea de que había de existir una teoría estética consensuada y coherente que sustentara el trabajo de estas agrupaciones.

Para ello nos fijamos también en aquellos aspectos que, no encontrándose exactamente en las obras, formaban parte de su contexto, siendo un elemento significativo a la hora de interpretar su actividad. Así, consideramos que elementos como la técnica y la temáticas elegidas (**fig. 4**), los medios a través de los cuales se llevaba a cabo la difusión de sus imágenes (exposiciones en determinados lugares pero también ilustración de publicaciones específicas), el montaje de las exposiciones, los escritos que las acompañaban o que éstas motivaban, o los actos que se celebraban en el marco de las mismas, eran igualmente importantes para entender a Estampa Popular. A través de todo esto se trató de bosquejar la base teórica y estética que subyacía a su actividad.

Para poder evaluar adecuadamente todos estos elementos resultaron muy clarificadoras las reflexiones en torno al concepto de “actividad política” de Jacques

movimiento, Madrid, Alianza, 2004; SNOW, David A., SOULE, Sarah A., y KRIESI, Hanspeter (eds.), *The Blackwell Companion to Social Movements*, Oxford, Blackwell, 2004; RUCHT, Dieter, KOOPMANS, Ruud, y NEIDHARD, Friedhelm (eds.), *Acts of Dissent*, Berlin, Sigma, 1998; MOSCOVICI, Serge, *Psicología de las minorías activas*, Madrid, Morata, 1996.



Fig. 4. Francisco Álvarez y Luis Delgado retirando una prueba del tórculo durante la exposición de Estampa Popular en el Club *Pueblo*, Madrid, febrero de 1967. [Fotografía publicada en el diario *Pueblo*, febrero de 1967]

Rancièrè. El concepto de “política”, opuesto al de “policía”, es muy complejo en Rancièrè y resultó muy sugerente en nuestro trabajo. Para este autor, una actividad política es aquella que desplaza un cuerpo del lugar que se le había asignado o la que cambia la función de un lugar. De esta manera se hace ver lo que no podía verse, se hace oír un discurso en un lugar donde, hasta entonces, sólo se percibía ruido y se hace escuchar como discurso lo que sólo se escuchaba como ruido¹³.

A la hora de analizar el material de que se disponía para estudiar qué hicieron los artistas, cómo y el valor que eso tenía, se llevaron a cabo análisis propios de la estética de la recepción que nos permitieran identificar los prejuicios (entendidos en el sentido de “juicios previos”) que se podían encontrar tras las estrategias de actuación elegidas por Estampa Popular. También se llevaron a cabo estudios comparativos de obras y de textos, así como estudios críticos de la teoría estética que se pudiera deducir de todo el material analizado.

Gracias a todo ello, se ha profundizado en el conocimiento de Estampa Popular. Se ha superado la visión simplificada de su trabajo para dar cuenta de una entidad que iba más allá del mero grupo de grabadores de estética realista. De esta manera, quedaba en evidencia su integración en un contexto en pleno cambio en lo temporal y en

¹³ Cfr. RANCIÈRE, Jacques (1995), *op.cit.*, p. 53.

lo espacial. También se daba un nuevo valor a los referentes de las agrupaciones (el Taller de Gráfica Popular mexicano, los artistas comprometidos de la Guerra Civil, Picasso, grandes figuras de la tradición plástica española como Goya o Velázquez, etc.), que habían sido elegidos, no tanto por razones de parecido estético, formal o temático, como por su valor simbólico para el mundo de la oposición artística e intelectual al franquismo¹⁴.

Todo ello, combinado con las conclusiones derivadas del análisis del funcionamiento de las agrupaciones, permitía hablar de los grupos de Estampa Popular como una red configurada por las relaciones informales que se habían establecido entre sus componentes. Esto la dotaba de flexibilidad, al tiempo que las relaciones basadas en la militancia política clandestina de algunos de los artistas servía para reforzar una estructura que, si no, habría sido demasiado difusa como para poder sobrevivir durante más de veinte años.

En efecto, el estudio documentado de las actividades de Estampa Popular, permitió que se revisara la asociación de su trabajo exclusivamente con la década de los años sesenta. Al incluir la labor que desarrolló durante la década siguiente (hasta 1981) se podía ofrecer una visión más cabal de su actividad, que mostraba la forma en que los artistas y los grupos se fueron adaptando al cambio de los tiempos y cómo se insertaron en una realidad cambiante. De esta manera, lo que podía parecer una iniciativa exclusiva de los años sesenta se iba configurando como la primera y más longeva agrupación de artistas antifranquistas de la dictadura.

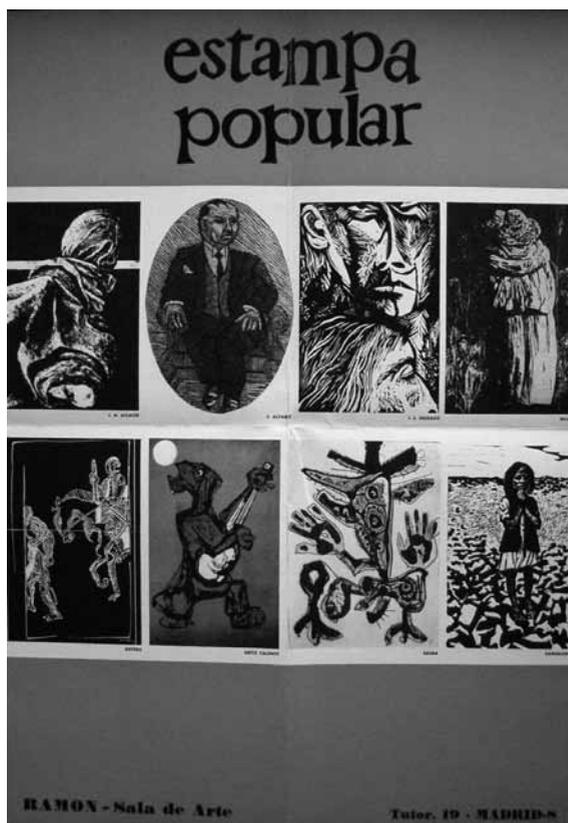


Fig. 5. Cartel de la exposición de Estampa Popular en la galería Ramón, Madrid, mayo de 1976.

¹⁴ En otras publicaciones nos ocupamos de la relación que guardaban algunos referentes y modelos escogidos por Estampa Popular con ciertas figuras emblemáticas reivindicadas también por el franquismo. Cfr. HARO GARCÍA, Noemi de, "Estampa Popular, un arte de denuncia y oposición para los años sesenta", en CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia, y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 111-122.

Esta larga vida había encontrado también un soporte en una teoría estética difusa que justificaba las actuaciones de los artistas. En lugar de la teoría sobre el realismo estructurada, concreta y plena de referencias que se buscaba al iniciar la investigación¹⁵, se advirtió que fue la multiplicidad de aproximaciones que se permitía a la creación artística a través de la indefinición teórica lo que favoreció que un número muy elevado de intelectuales se sumaran a las filas de Estampa Popular (fig. 5).

Recepción

Para estudiar la recepción de Estampa Popular analizamos su actividad a la luz de la estética de la recepción. Esta se ha aplicado normalmente al análisis de textos literarios pero no tanto a obras visuales, un campo en el que, sin embargo, los estudios de Iser, Jauss, Gombrich y también Gadamer resultan de gran utilidad¹⁶.

Puesto que se creía de interés tener en cuenta tanto la recepción de Estampa Popular por sus contemporáneos como por quienes contemplaron su obra después, se analizaron diversos testimonios correspondientes a ambos momentos:

- En el caso de sus contemporáneos, se hizo una selección de franjas de interés. Éstas fueron: el régimen, el PCE, el “mundo del arte” y el “público en general”.

- En el caso de sus receptores posteriores nos centramos en las publicaciones especializadas, en las investigaciones universitarias y en las exposiciones y los museos.

Esto presentaba varios problemas. Uno de ellos tenía que ver con la imposibilidad de identificación del horizonte de expectativas propio con uno ajeno; el otro estaba relacionado con las dificultades que entraña la realización de estudios de público. En cuanto a lo primero, creemos que, en realidad, esa imposibilidad es una virtud, ya que la fusión de horizontes es la que nos permite poder acercarnos hoy al horizonte de un pasado. En lo que se refiere a la elaboración de estudios y análisis de público, se llevó a cabo una adaptación de los conocimientos adquiridos en el

¹⁵ Hay que decir que, dependiendo de la agrupación de Estampa Popular de la que se trate y también dependiendo del momento que se estudie de cada una de ellas, existió una mayor o menor preocupación por elaborar un cuerpo teórico explícito como base de las obras y demás actividades llevadas a cabo por los grupos.

¹⁶ Como breves ejemplos de todo ello, cabe citar obras como las de ACOSTA GÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; GADAMER, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996; JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992; GOMBRICH, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998; MAYORAL, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987; WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

máster de museología de la Universidad de Granada¹⁷. De esta manera se pudieron estudiar las fuentes disponibles (orales, escritas y visuales) al estudio de un público del pasado.

Así se identificaron los prejuicios que habían guiado la recepción de Estampa Popular con anterioridad (e, inevitablemente, se proponían otros). Entre otras cosas, se pudo comprobar que la idea de que se trataba de una iniciativa fracasada se basaba en juicios que habían tenido que ver con la afirmación y definición de agrupaciones emergentes, como era el caso del Equipo Crónica y también de otros movimientos españoles ligados a la figuración desde mediados de los setenta en adelante. Aunque esto se puede explicar como una reacción habitual de todo grupo emergente, que tiende a definirse en relación (y muchas veces por oposición) a las agrupaciones que le rodean, lo cierto es que esta evaluación de la labor de Estampa Popular estaba basada en parámetros inadecuados. Éstos parecían basar la calidad artística y el valor histórico en la capacidad de innovación y en la realización exitosa de una utopía.

En nuestra opinión, de esta forma, se dejaba de lado el papel de Estampa Popular como iniciadora y creadora de unos códigos visuales de protesta acordes a una situación que no era la de la Guerra Civil. También se obviaba su importancia como medio de creación de un repertorio visual que formaba parte de la afirmación de la identidad del movimiento antifranquista en España, que funcionaba como instrumento de reconocimiento y cohesión del mismo. Finalmente, no se tenía en cuenta que es imposible entender la transición a la democracia en España, pasando por alto su relación con el desarrollo previo del antifranquismo en el país, aunque éste no consiguiera derrocar a la dictadura.

La elección de la estructura

Durante la escritura de esta tesis doctoral se plantearon dos alternativas: hacerlo en función de los objetivos y las cuestiones propuestos o desarrollar un relato cronológico.

La primera opción proporcionaba una mayor claridad a la hora de identificar los intereses y los prejuicios que habían guiado la investigación. Sin embargo, se tomó partido por la segunda por considerarla de una mayor efectividad comunicativa. En efecto, ésta suponía un desafío al relato habitual de las distintas historias de Estampa Popular (que también eran cronológicas) y, además, ponía de relieve la complejidad e interdependencia de los distintos elementos que nos habían interesado en relación con Estampa Popular.

¹⁷ Los estudios clásicos sobre el gusto y el espectador de Bourdieu fueron, obviamente, el principio obligado de dichos análisis: BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, y SCHNAPPER, Dominique, *L'amour de l'art. Les musées européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969; BOURDIEU, Pierre, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

Por eso la tesis doctoral quedó estructurada atendiendo a las siguientes partes:

- Una introducción al tema.
- Dos capítulos en los que proporcionaba una aproximación al contexto social, político y cultural, así como a los referentes plásticos en función de los cuales se definieron los grupos.
- Cuatro capítulos y un epílogo en los que se desarrollaba la historia de las agrupaciones de Estampa Popular. Éste, que constituía el cuerpo principal de la tesis, estaba dividido en función de fechas significativas, tanto en relación con la actividad de los artistas como en relación con la historia de España.
- Conclusiones de la investigación.
- Relación de bibliografía y documentación empleada.
- Anexos: en ellos aparecían las bibliotecas, museos y archivos consultados, varios listados donde se ponían en claro los componentes de cada uno de los grupos así como sus colaboradores fundamentales y una tabla en la que se recogían las actividades de Estampa Popular¹⁸.

Se decidió no incluir un apéndice con la reproducción de todos los documentos. Así, aquellos que eran significativos y constituían un elemento fundamental en nuestro discurso, se reproducían directamente allí donde era necesario. Tampoco se elaboró un catálogo de obras ya que esto escapaba a los objetivos iniciales de nuestra investigación. Por otro lado, el análisis estético de las obras sólo aparecía en momentos puntuales del trabajo, en aquellos que se consideró oportuno hacerlo por su relación con las cuestiones anteriormente referidas. Dadas las características de Estampa Popular, que nuestra propia investigación bosquejaba, nos interesaba clarificar aspectos que la relacionaban con su contexto social, político y cultural. Además de esto, analizar las técnicas empleadas en el seno de Estampa Popular habría significado, igualmente, la apertura de un campo de estudio que nos habría llevado por caminos interesantes, pero alejados de nuestros objetivos iniciales. Finalmente, y aunque al principio se planteó esta cuestión, se decidió no dedicar ningún capítulo concreto a la teoría del realismo. Consideramos preferible aplicarla en los momentos en que nuestro estudio se ocupaba de los aspectos teóricos y estéticos de Estampa Popular.

Con esta investigación, no sólo se ha llevado a cabo una revisión de bibliografía y de fuentes en general, incorporando otras nuevas, como son los testimonios de intelectuales que introducían nuevas figuras en el campo de estudio. Además de haber reconstruido una historia, de haber fijado una cronología, de rescatar grupos, como la olvidada Estampa Popular Galega, de recuperar documentos y de fecharlos

¹⁸ A todo esto hay que sumar la traducción al francés de varios apartados de la tesis (introducción y conclusiones) que se incluyó de cara a la obtención de la mención de *Doctor Europeus*.

adecuadamente¹⁹ etc., con esta tesis doctoral se ponía de relieve hasta qué punto Estampa Popular constituyó una entidad compleja, que estuvo inserta en su tiempo en el ámbito de lo estético, pero también en la realidad social y la cultural, y en aspectos que guardaban relación con la política cuando no con la ideología.

En cierto sentido se ha realizado un análisis de la complejidad, tal y como lo planteaba Edgar Morin. Como este autor indicaba, este tipo de análisis supone trascender los límites tradicionales entre las ciencias para acercarse más a lo real:

“[L]a complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. (...) la complejidad es el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre...”²⁰

Finalmente, aunque esta investigación no nació con la pretensión de recuperar una memoria histórica, a lo largo de su desarrollo se fue haciendo evidente que este trabajo también tenía que ver con aquello. Entre otras muchas cosas, en éste se ponía en evidencia nuestro lugar como historiadores, así como la relación que se mantenía con nuestro objeto de estudio²¹. Ésta se encontraba, precisamente, justo en el límite que separaba lo que era memoria para un grupo de lo que era historia para quienes no vivimos esa época.

¹⁹ Es el caso, por ejemplo, de la Declaración de Principios, que hasta ahora se había situado siempre en 1959 y no en 1967, como se sostiene en esta tesis doctoral.

²⁰ MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 32.

²¹ Para ello fueron de gran interés las reflexiones de algunos especialistas sobre la memoria y sobre cómo se hace Historia (del Arte): GADDIS, John Lewis, *El paisaje de la historia: como los historiadores representan el pasado*, Barcelona, Anagrama, 2004; HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004; PÄCHT, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1993; RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona, Del Serbal, 1996; RICOEUR, Paul, *La historia, la memoria, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.