



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,
with the collaboration of Genoveva Tusell García

ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,
con la colaboración de Genoveva Tusell García

FRANQUISMO Y VANGUARDIA: LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

FRANCOISM AND AVANT-GARDE: THE 3RD HISPANOAMERICAN BIENNALE OF ART

Eva March Roig¹

Recibido: 11/04/2014 · Aceptado: 3/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12036>

Resumen²

Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1955 Barcelona acogió la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Una exposición que no sólo permitió ver la obra más reciente de los artistas españoles e iberoamericanos o una muestra de precursores del arte moderno sino también el arte más nuevo que se estaba haciendo en los Estados Unidos. Por este y por otros muchos motivos, la Bienal significó el triunfo en España de las tendencias abstractas y su absoluto reconocimiento oficial.

El objetivo de este trabajo es reconstruir el escenario de ese momento en Barcelona para probar que la III Bienal fue mucho más que un conjunto de exposiciones artísticas. Las iniciativas paralelas que se organizaron en la ciudad, el eco que la prensa les dio, el apabullante éxito de público que tuvieron y el interés que despertaron en ámbitos muy diferentes a los específicamente artísticos, indican que la Bienal fue un acontecimiento que sirvió para acercar, como nunca antes, el arte contemporáneo a la sociedad; una sociedad que, a partir de entonces, estaría más formada para recibir y concebir nuevos discursos artísticos.

Palabras clave

Franquismo; recepción; exposiciones; Bienal Hispanoamericana

Abstract

During the months of October, November and December of 1955 Barcelona hosted the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art. An exhibition that not only permitted us to see the most recent works by Spanish and Hispanoamerican artists or an exposition of the forefathers of modern art but also the latest art that was being produced in the United States. For this and many other reasons, the Biennale meant a triumph in Spain of the abstract trend and its absolute official recognition.

1. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona (eva.march@upf.edu)

2. Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación ACAF/ART III «Cartografías críticas, analíticas y selectivas del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

The aim of this paper is to reconstruct the scene in Barcelona at this moment in order to prove that the 3rd Biennale was much more than a collection of art exhibitions. The parallel events that were organized in the city, the coverage that the press gave it, the outstanding success achieved with the public, and the interest that was provoked in circles very different from the specifically artistic ones, show us that the 3rd Biennale was an occurrence that served, in the very difficult fifties, to bring contemporary art closer to society. A society which, from then on, would be more prepared to receive and conceive new artistic discourses.

Keywords

Francoism; reception; exhibitions; Hispanoamerican Biennale

EL 24 DE SEPTIEMBRE DE 1955 quedaba solemnemente inaugurada, en el Pabellón Municipal de Exposiciones de Barcelona, la III Bienal Hispanoamericana de Arte. La tercera edición de una exposición con la que no sólo se ratificaba el papel de las anteriores —Madrid, 1951 y La Habana, 1954— sino que se ampliaba su alcance, confirmando que las bienales hispanoamericanas tienen que ser consideradas la primera gran plataforma de propaganda cultural del régimen franquista dentro y fuera del país³, contribuyendo más eficazmente que ninguna de las otras vías empleadas —la participación de artistas españoles en certámenes internacionales ya consolidados, por ejemplo—, a situar el arte español en el mapa internacional⁴. De manera similar, el Instituto de Cultura Hispánica, la institución que las organizaba y que tenía como objetivo principal fomentar las relaciones entre España y los países iberoamericanos, se convirtió, muy pronto, en el agente estatal más importante en materia de política cultural en el territorio español y también en el extranjero.

1. LAS EXPOSICIONES ALREDEDOR DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

Pero, ¿qué fue exactamente la Bienal Hispanoamericana de Barcelona? ¿Qué tipo de exposiciones y qué se pudo ver a la Ciudad Condal durante los meses en los que se prolongó esta «macro-exposición»? En primer lugar, y dando continuidad a la estructura diseñada para la I Bienal, se exhibió la obra de los artistas concursantes, es decir, la obra de los artistas españoles e hispanoamericanos contemporáneos que presentaban su producción más reciente, previa selección del jurado, con la pretensión de darse a conocer o de obtener el reconocimiento oficial, en el supuesto caso de que sus creaciones resultaran premiadas.

En esta ocasión, la exposición incluyó también, tal y como queda reflejado en el catálogo, el VIII Salón de Octubre, lo que significaba que la Bienal se apropiaba de una de las iniciativas artísticas más renovadoras, sino la que más, de todas cuanto se habían producido en Cataluña desde el final de la Guerra Civil⁵. En total, la III Bienal Hispanoamericana de Arte aglutinó dos mil setecientas obras agrupadas en seis secciones: escultura, pintura, acuarela, dibujo y grabado, arquitectura y orfebrería y esmalte (las elegidas, dentro de las artes decorativas, para esta ocasión), las cuales compitieron para ser galardonadas con suculentos premios —cien mil pesetas cada uno en el caso de los Grandes Premios de Pintura, Escultura y Arquitectura. Unos premios mucho mayor dotados en esta edición que en las anteriores debido,

3. MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2009, p. 50. Sobre la significación de las bienales véase también: CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)», en BARREIRO LÓPEZ, Paula & DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *Críticas de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 119–121.

4. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 169.

5. CIRLOT, Juan Eduardo: «El VIII Salón de Octubre en la III Bienal», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte*. Catálogo Oficial, 24 de septiembre de 1955–6 de enero de 1956, Palacio Municipal de Exposiciones de Barcelona. Barcelona, Imprenta Véllez, 1955, p. 239.

en parte, a una participación más grande de países iberoamericanos (Guatemala, Uruguay y México, por ejemplo).

Generalizando y reduciendo el espectro de manifestaciones artísticas a la pintura —aunque respecto de la escultura podríamos suscribir lo mismo— en la Bienal de Barcelona se vieron dos grandes tendencias: la figurativa, que podemos denominar también continuista, academicista o pintura *pompier*, y la pintura abstracta. Dos tendencias que, como se patentiza en la prensa barcelonesa del momento y cómo analizaremos más adelante, pueden polarizarse alrededor de dos nombres: Rafael de Togores y Antoni Tàpies. Un Antoni Tàpies que con su informalismo «victorioso» (ganó uno de los premios de la Bienal, el de la República de Colombia) y a pesar de la oposición de la academia reaccionaria, posibilitó que el conjunto de la exposición se entendiera como «el triunfo de las tendencias abstractas, su absoluto reconocimiento oficial⁶.»

El hecho de que se apostara sin desconfianza por los nuevos valores artísticos es, indudablemente, una de las principales diferencias respecto a la I Bienal, en la cual, y pese a que sea cierto que en ella se vieran piezas de Guinovart, del mismo Tàpies y de otros miembros de «Dau al Set», la obra de los pintores conservadores tuvo más presencia y fue mucho más valorada. En Madrid se hizo una selección con la que se procuró no provocar los celos de los miembros más conservadores de la Academia, algunos de los cuales, como el director del Museo de Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, no dejó de pronunciarse contrario a lo que denominó «arte surrealista abstracto», al que consideraba una peligrosa innovación⁷. Este fenómeno no se dio de una manera tan evidente en la bienal barcelonesa donde, como decimos, las tendencias no figurativas constituyeron una realidad indiscutible. Lo que sí que compartieron ambas ediciones, en realidad las tres —contando también con la Bienal de La Habana—, fue la presentación de la pintura española alrededor de dos escuelas: la madrileña y la catalana. Una polarización planteada no por la crítica a posteriori sino en el mismo catálogo de la exposición. En él, el poeta y arquitecto, además de crítico literario y artístico, amén de autor del catálogo de la bienal madrileña, Luis Felipe Vivanco, planteaba ya las diferencias existentes entre los dos focos artísticos⁸.

6. CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. 1, p. 369; MARZO, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007, p. 82. Sobre la vinculación de la pintura informalista a la oficialidad del régimen, su «legitimación» en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y el desarrollo que experimentó el arte abstracto en paralelo (o no) a la ideología de la dictadura véase la introducción de Julián Díaz Sánchez en: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *op. cit.* pp. 13-18.

7. MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con*, *op. cit.* p. 52.

8. VIVANCO, Luis Felipe: «La pintura y la III Bienal», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte*. Catálogo Oficial, 24 de septiembre de 1955-6 de enero de 1956, Palacio Municipal de Exposiciones de Barcelona. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955; Véase también MANZANO, Rafael: «La Bienal ha creado una influencia fecunda entre la pintura madrileña y catalana», *Solidaridad Nacional*, 15 de septiembre de 1955, p. 8. Un preciso análisis sobre esta cuestión, el cual incluye la visión que, al respecto, tenían Camón Aznar o Moreno Galván en: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *op. cit.* pp. 149-154. Véase también, tanto para la significación de la Escuela de Barcelona como resorte de la modernidad española, como para la nutrida representación de artistas catalanes en la Bienal de La Habana: FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña: «Los pintores abstractos durante el franquismo. Luchas y configuración (Una panorámica desde la prensa madrileña del momento)», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 509-512 y 514.

Dejando de lado esta cuestión y volviendo al punto que estábamos tratando, en Barcelona, complementando la exposición de las obras concursantes, que en sentido estricto era lo que configuraba la III Bienal Hispanoamericana de Arte, se organizó también, repitiendo el esquema ya ensayado en Madrid, una exposición retrospectiva. «Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas», como así se tituló, mostraba trescientas obras de diferentes artistas desaparecidos latinoamericanos y españoles —exceptuando Picasso, que todavía vivía pero su presencia se justificaba por la influencia que ejerció en el movimiento artístico moderno— entre los cuales destacaban: Nonell, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Rafael Barradas y Torres García, estos últimos especialmente vinculados a la vida artística barcelonesa de los primeros años del siglo xx. Una selección de obras que precedían, cronológicamente, las de los artistas que se presentaban a concurso los cuales, de una forma o de otra, veían como se prestigiaban, manifiestamente, los nuevos caminos por ellos adoptados.

Pero además de estas dos exposiciones en Barcelona surgieron una serie de iniciativas, que por primera vez se celebraron en el marco de una bienal hispanoamericana, que fueron las que determinaron no sólo la importancia de aquella edición, sino seguramente el hecho que fueran las tendencias abstractas las que acabaran imponiéndose por encima de las demás. Nos referimos, en primer lugar, a la exposición «Pintura Italiana Contemporánea», la cual abrió sus puertas seis meses antes de la inauguración oficial de la Bienal. Una muestra que quedaba justificada, según el presidente de la exposición, al mismo tiempo que director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella, «para buscar nuevos marcos para el arte español de hoy⁹.» La exposición, que unía tres exhibiciones retrospectivas, una dedicada a Amedeo Modigliani, otra al Futurismo y otra a la pintura metafísica, permitió que el público pudiera ver obras de Carlo Carrà o Giacomo Balla así como también arte contemporáneo italiano en sentido estricto, es decir, obras de, por ejemplo, Giorgio Morandi o Giorgio de Chirico, a quien durante los meses de septiembre y octubre del mismo 1955 el MoMA de Nueva York le dedicó una importante exposición.

Coincidiendo ya plenamente con la fechas de celebración de la III Bienal se inauguraba, en el Palacio de la Virreina, la exposición «El arte moderno en los Estados Unidos: selección de las colecciones del Museum of Modern Art». Una exposición que en realidad estaba repartida en dos sedes. La arquitectura norteamericana contemporánea, la cual permitía ver, a través de maquetas, planos, esbozos y fotos de enormes dimensiones, los edificios más significativos de entre los construidos durante los últimos diez años y de la que destacaban, de manera clara, dos nombres: Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe, se exponía en el Pabellón Municipal de Exposiciones. En la Virreina, en cambio, se instaló la pintura, la escultura y el grabado, cubriendo así un arco cronológico más amplio: había una revisión completa de las corrientes artísticas que se habían dado en los Estados Unidos desde

9. SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: «Propósito», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de pintura italiana contemporánea*. Marzo-abril de 1955, Palacio de la Virreina. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955, p. 8.

principios de siglo —desde el postimpresionismo— hasta los años cincuenta del siglo xx; hecho que, en la práctica, significaba poder contemplar obras no sólo dadaístas o realistas, entre las cuales las de Edward Hopper eran el máximo exponente, sino, sobre todo, ejemplos destacados del expresionismo abstracto: es decir, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning o Philip Guston.

Obviamente, la celebración de una exposición que permitió ver por primera vez en España el arte más nuevo que se estaba haciendo en los Estados Unidos —dos años después tendría lugar, primero en la Sala Gaspar de Barcelona y después en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, la importante exposición «Arte Otro» en la cual se exhibió también pintura abstracta americana— no era ninguna trivialidad. Fue una iniciativa de gran alcance que debe situarse en un marco geopolítico muy concreto: el momento en que los Estados Unidos utilizó la cultura como arma propagandística exportando la vanguardia americana a Europa para demostrar que ellos también eran capaces de hacer algo autóctono de valor¹⁰. El hecho que Serge Guilbaut cite explícitamente la exposición de Barcelona —que con el nombre de «Modern Art in the United States» también se exportó a Londres, Frankfurt o Viena— como una de las que formaron parte de esta política cultural americana que pretendía imponer su visión del arte moderno es, pues, más que significativo e ilustra, de manera evidente, la trascendencia de una exposición que, dicho sea de paso, fue posible gracias al establecimiento de relaciones bilaterales entre los Estados Unidos y España.

El 1953 ambos gobiernos habían firmado un importante acuerdo militar y económico gracias al cual: «Los Estados Unidos no dejaron pasar la oportunidad de establecer fuertes vínculos con un estado declaradamente anticomunista, estratégico geográficamente y potencialmente capaz de consolidar un mercado interior¹¹.» Para el gobierno español se trataba, sobre todo, de no desaprovechar la plataforma a través de la cual se podía acceder a los circuitos internacionales, una de las grandes asignaturas pendientes. La posibilidad de dirigir la mirada hacia el principal referente artístico del momento, Nueva York, representaba para España el sueño americano, una oportunidad que no podía dejarse escapar.

La tercera novedad presente en la III Bienal fue la organización del «Festival de Documentales de Arte» con la intención, tal y como se especifica en el catálogo de la Bienal, de abrir nuevos horizontes ante la precaria existencia del género documental en España, el cual interesaba poco o nada. El crítico, historiador y director de cine Joan Francesc de Lasa fue el encargado de realizar la selección de los documentales artísticos más representativos de los producidos en los últimos años en Europa y Norteamérica. España, Canadá, Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Inglaterra, Suecia y los Estados Unidos enviaron al festival notables películas de arte, a partir de las cuales se mostró la evolución de este género cinematográfico. A cada uno de estos países se le dedicó una programación específica semanal, proyectándose, en

10. GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990 [1983], p. 325. Véase también STONOR SAUNDERS, Frances: *Who paid the Piper?: the CIA and the Cultural Cold War*. Londres: Granta Books, 1999, pp. 268–270. (Edición en español: Debate, 2013 [2001]).

11. MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con...*, op. cit. p. 97.

el mismo edificio de la Ciudadela donde tenía lugar la Bienal, y durante tres tardes a la semana, las películas seleccionadas.

No es ahora el momento de hacer una relación nominal de todas las cintas que pudieron verse pero sí tenemos que decir que, junto a filmes de carácter más tradicional, como el belga *De Renoir a Picasso* o algunos de los presentados por Inglaterra o Italia, dedicados a mostrar las obras de artistas concretos: Barbara Hepworth, Carlo Carrà o Giorgio de Chirico, lo más destacable fueron las aportaciones procedentes de Canadá y Estados Unidos. Del director canadiense Norman McLaren se pudo visualizar el corto de animación, premiado con la Palma de Oro en Cannes, *Blinkity Blank*, un film que destacaba por ser uno de los primeros ejemplos de las *scratch movies*, es decir, de películas creadas a partir de pintar directamente sobre el celuloide, el cual tenía en la música electrónica su hilo conductor.

Respecto de las aportaciones norteamericanas se exhibieron, entre otros, *Diversissement Rococo* (1951) y *Eneri* (1953), películas abstractas del fotógrafo y director de cine Hy Hirsh. Con todo y con esto, probablemente la cinta más valiosa de todas —según la opinión tanto de Joan Francesc de Lasa¹² como de Joan Brossa¹³— fue *Works of Calder*, de Herbert Matter, quien el 1952 filmaba en color la obra del escultor en el MoMA convirtiendo los móviles de Calder, que se agitaban siguiendo los compases de la música de John Cage, en sugerentes imágenes en movimiento.

A las diferentes exposiciones e iniciativas hasta ahora mencionadas, todavía hay que añadir una, la de la exposición del legado que Francesc Cambó hizo a los museos de Barcelona el cual, instalado en el salón del Tinell y en la capilla de Santa Águeda, se pudo ver públicamente por primera vez. Una exposición que, como las otras, fue debidamente incorporada al discurso de la Bienal Hispanoamericana. Tal y como el ministro de Asuntos Exteriores le hizo saber al alcalde de Barcelona, todas las exhibiciones «serían manifestaciones artísticas varias y una sola y única realidad: la preocupación del Gobierno español hacia las manifestaciones artísticas de todas las épocas y de todas las procedencias.» De este modo, el legado Cambó «sería una retrospectiva más de las que se organicen coincidiendo con la Muestra Hispanoamericana de arte contemporáneo. Reflejaría las preocupaciones que tenía el gobierno español tanto hacia el arte antiguo como hacia el moderno.» Mientras que el Festival de Documentales de Arte, por ejemplo, se haría «con objeto que sean para nosotros lección y estímulo para preparar materiales semejantes¹⁴.»

La exposición retrospectiva, por su parte, tendría la función de unir las obras concursantes con las realizadas por los artistas que los habían precedido, mostrándose

12. DE LASA, Joan Francesc: «El festival del 'Film de Arte' en La Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 182 (1955), p. 17. La misma opinión quedaba enfatizada por el mismo Lasa en: «El festival de cine de arte en la III Bienal», *Fotogramas* 363 (1955), p. 23. Las noticias relativas al festival de cine no se limitaron a las publicaciones culturales más o menos especializadas sino que también quedaron cubiertas por la prensa diaria (*La Vanguardia Española*, 5 de octubre de 1955, p. 10; *La Vanguardia Española*, 4 de noviembre de 1955, p. 6; *La Vanguardia Española*, 9 de noviembre de 1955, p. 18)

13. BROSSA, Joan: «Una encuesta de 'La Revista' sobre la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 184 (1955), p. 5.

14. Carta citada en: CABAÑAS BRAVO, Miguel: «La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística de los años 50 y el caso de Pablo Gargallo», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 15 (1994), p. 302.

los primeros insertados en la tradición reciente de forma que hubiera una continuidad cronológica entre lo que se exponía en la Ciudadela y lo que se podía ver en el Palacio de la Virreina¹⁵. Una periodización que encajaba también con el discurso propuesto para el arte americano procedente del MoMA que se instaló en el mismo palacio entre el 24 de septiembre y el 24 de octubre de 1955, un espacio que posteriormente acogería, como ya se ha dicho, la exposición retrospectiva de los Precursores.

Las exposiciones y las otras actividades hasta ahora mencionadas trastornaron, indudablemente, la ciudad de Barcelona, la cual, además de ver cómo la mayor parte de los espacios expositivos con los que contaba acogían muestras artísticas de naturaleza diversa durante buena parte del año 1955, veía también como museos consolidados, como el de Arte Moderno, tenía que desocupar el edificio que le era propio porque tenía que convertirse en el rebautizado Palacio Municipal de Exposiciones.

2. LA AUDIENCIA SOCIAL DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

Ya fuera porque debería ser muy difícil no toparse con algún edificio que no contuviera alguna muestra relacionada con la Bienal —fueron incontables las exposiciones que, además de las oficiales, y cómo veremos más adelante, se celebraron en Barcelona— o porque efectivamente lo que se veía en los diferentes espacios despertó los intereses de los ciudadanos, lo cierto es que un millón personas visitaron la III Bienal Hispanoamericana de Arte¹⁶. Con anterioridad a este apabullante éxito de público sólo había habido una experiencia previa con resultados que, pese a ser inferiores, fueron absolutamente magnificados. Nos referimos a la «Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte» que se celebró en Barcelona entre el 7 de marzo y el 27 de abril del año 1952. Una exposición que trajo a la Ciudad Condal las doscientas obras más representativas de la Bienal madrileña del año anterior entre las que había piezas de Dalí, uno de los principales reclamos de la muestra.

En aquella ocasión fueron 80.000 las personas que la visitaron, una cifra que lleva a Miguel Cabañas a afirmar que «la enorme afluencia de público fue así el

15. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española: (el informalismo en la crítica española y los grandes relatos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 120.

16. CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Presencia e influencia en España del arte americano a través de las bienales hispanoamericanas», en *idem* (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 477. El número de visitantes de la Bienal dobló las expectativas de sus organizadores, que esperaban llegar a los 500.000 (*La Vanguardia Española*, 24 de septiembre de 1955, p. 5). Aunque el número de visitantes incrementó conforme fueron pasando los días (durante la primera semana no se superaron las mil entradas diarias: *Solidaridad Nacional*, 30 de septiembre de 1955, p. 16), el interés hacia la Bienal tuvo que ver, además de con el revuelo causado por la exposición, con otros motivos, entre los cuales, el hecho que la Bienal no contara con el catálogo (no se pondría a la venta hasta el 21 de noviembre de 1955: *La Vanguardia Española*, 22 de noviembre de 1955, p. 19), lo que obligó a la prensa diaria a actuar como guía improvisada de las diferentes secciones de la exposición, ocupando páginas y páginas de los periódicos barceloneses. Además de la prensa diaria, y como era de esperar, publicaciones como *Destino*, *Revista de actualidades, artes y letras* o *el Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, dedicaron números monográficos a la Bienal. Lo que no era tan previsible, y que sin duda también contribuyó a ensanchar el horizonte social de la exposición, es que revistas como *Liceo* [120 (1955)] o *Distinción* [8 (1955)] publicaran amplias informaciones al respecto.

hecho más destacado de la Antológica de Barcelona¹⁷.» El autor sostiene esta conclusión tras repasar los diferentes artículos aparecidos en la prensa barcelonesa en los cuales se leían cosas como: «la exposición [...] está consiguiendo un éxito popular insólito hasta hoy en estas manifestaciones artísticas. La afluencia de público ha llegado a alcanzar, en algunos momentos, proporciones de tumulto...¹⁸»; o: «ingentes muchedumbres, atraídas en olor de Arte, se vuelcan en la arena cálida del Parque de la Ciudadela [...] el Arte, depósito, hasta ahora, de unas minorías de supraexquisitos, ha superado ese momento para caer en las playas tumultuosas y agitadas de las masas populares¹⁹».

Si afirmaciones de estas características y rotundidad se escribieron a propósito de una exposición por la cual pasaron, como hemos dicho, 80.000 personas, es fácil hacerse una primera idea de lo que significó que tres años más tarde aquella cantidad de gente, multiplicada por doce, visitara la III Bienal; aunque, ciertamente, la duración de esta exposición fue superior a la de la Antológica del año 1952. Ante esta enorme audiencia ciudadana, nuestro objetivo es —dejando a un lado la manera como los artistas o las personas vinculadas al reducido mundo del arte digirieron la sobredosis de exposiciones que supuso la III Bienal— centrarnos en el impacto social para llegar a entender como se vivió colectivamente, como la gente de la calle hizo suyo aquel conjunto de exposiciones.

Por este motivo, para entrever cual fue la verdadera repercusión de una bienal que a mediados de la década de los cincuenta acercaba la sociedad barcelonesa a lo que sucedía en el mundo, hemos priorizado la información surgida del medio que seguramente mejor permite captar —con la referencia inmediata del hecho producido y con el atractivo añadido de reflejar un abanico de opiniones diversas— el pulso de la ciudad: esto es, la prensa diaria, obviando, en gran parte, la crítica artística publicada en revistas especializadas a posteriori.

Fue esta prensa, concretamente el *Diario de Barcelona*, la que, al reproducir una entrevista entre el escritor norteamericano Arnold Sherman y el director del MoMA, hacía referencia a un punto al que acabamos de aludir. Según el director del museo neoyorquino la exposición de arte americano, que anteriormente ya había sido presentada en otras ciudades europeas, tuvo, en Barcelona, un matiz diferente: «Este es el único país que hemos visitado en el que la actitud del público no se limitó en su mayor parte a los críticos de arte y pintores. Representantes de todas las clases sociales han visitado la exposición norteamericana, han hecho comentarios sobre la mayoría de las pinturas y, lo que es más importante, las estudiaron. La clase trabajadora barcelonesa se ha interesado de modo sorprendente por lo que ha podido ver en la exposición²⁰.» Una impresión que puede extrapolarse al resto de exposiciones

17. CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 642.

18. *Ibidem*.

19. *Idem*, p. 644.

20. «M. de Harnoncourt habla de la Bienal y la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, 7 de octubre de 1955, p. 23.



FIGURA 1. PORTADA DE REVISTA DE ACTUALIDADES ARTES Y LETRAS, 182 (1955)

y que al ponerla en paralelo al seguimiento de la Bienal que hicieron otros periódicos de la ciudad, nos permite afirmar que no era, en absoluto, exagerada.

Si nos paramos primero a analizar la cobertura que la prensa dio a la exposición de pintura americana del MoMA, es evidente que el semanario *Revista de actualidades, artes y letras* fue la publicación que mejor entendió mejor el alcance de la misma, pues aparte del número con el que cubrió la inauguración de la III Bienal, el siguiente, dedicado a ella monográficamente, tenía, no ya sólo unos contenidos, sino una portada de lo más elocuente: una fotografía a página entera de Jackson Pollock —en la que aparece al artista pintando en su taller— (FIGURA 1) que reproducía, prácticamente, una de las imágenes incluidas en el decisivo reportaje («Is he the greatest living painter in the United States?») que la revista *Life* le había dedicado al pintor norteamericano en agosto de 1949. La intencionalidad de la *Revista* parece que no fue otra que la de decir que en Barcelona se hacía, o se veía, lo mismo que en los Estados Unidos.

Prácticamente no hacía falta ni leer el artículo de Joan-Josep Tharrats contenido en aquel mismo número —en el cual se valoraba, por encima de todo lo que se veía en la Bienal, la pintura abstracta americana— para entender cuál era la apuesta particular de la publicación. Una apuesta no mostrada con tanto de entusiasmo ni por las publicaciones más especializadas. La revista *Goya*, por ejemplo, a pesar de dedicar —en el número monográfico dedicado a la exposición, el número 8— un completo artículo al arte americano donde el protagonista, más que la pintura, era la arquitectura, también hacía una declaración de intenciones con su portada: una escultura de Pablo Gargallo, uno de los artistas presentes a la exposición de los Precursores.

Continuando con la prensa barcelonesa, hay que destacar también la opinión de Juan Cortés, de *La Vanguardia*, pues en la crítica que hace de la exposición de arte americano, si bien se detiene a exaltar las virtudes de la arquitectura y las esculturas de Calder, cuando llega el momento de evaluar la pintura se refiere a las acuarelas del postimpresionista Maurice Prendergast, al cubista Max Weber, a las obras dadaístas de Man Ray y, por último, se refiere brevemente al «abstractismo» de Arshile Gorky. Para él, el recorrido finalizaba aquí. Quizás podríamos preguntarnos si Cortés supo identificar aquel personaje que aparecía a la portada de la *Revista*. El crítico de *La Vanguardia* tampoco acababa de entender cuál era el papel que desempeñaba la exposición del MoMA pues quedaba «un poco aparte de lo que se el objetivo de la bienal²¹.»

Respecto al enfrentamiento entre las dos tendencias pictóricas —abstracción/figuración— al que nos referíamos unas líneas más arriba, este se patentiza en la prensa de una manera absolutamente contundente. Cesáreo Rodríguez-Aguilera fue uno de los primeros al advertirlo: el «grand succès» de la Bienal estaba resultando

21. CORTÉS, Juan: «El arte moderno en los Estados Unidos», *La Vanguardia Española*, 14 de octubre de 1955, p. 10. En la crítica de Juan Cortés sobre la pintura española representada en la Bienal, la opinión no es muy diferente, y los únicos nombres que saca a colación son los de aquellos pintores figurativos con una trayectoria relativamente consolidada, caso de Benjamín Palencia o Ortega Muñoz (CORTÉS, Juan: «La III Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española en conjunto», *Liceo*, 120 (1955), s./p.

la contraposición Togores y Tàpies —presentes en la III Bienal con tres obras cada uno²². Joan Perucho también distinguió entre los dos polos cuando respondió a una de las preguntas —qué es lo mejor y lo peor de la exposición— que planteaba el cuestionario que la *Revista de actualidades, artes y letras* hizo a artistas, miembros del jurado, escritores, críticos, etc. durante los meses de octubre a diciembre de 1955: lo mejor era Tàpies. Lo peor, Togores. Esta opinión es la que acabó imponiéndose en el resultado final del conjunto de encuestas realizadas, unas encuestas que, como advertía Tharrats, habrían tenido otro desenlace si los encuestados elegidos hubieran sido diferentes²³.

Dejando a un lado la influencia que la iniciativa de la *Revista* pudo tener a la hora de otorgarse los premios de la Bienal (además de Tàpies, otros jóvenes artistas que cultivaban la pintura abstracta resultaron galardonados), lo cierto es que desde el principio los mismos estamentos oficiales legitimaron el arte abstracto²⁴. Esto es, al menos, lo que da a entender el discurso que el ministro de Educación Nacional pronunció el día de la inauguración de la Bienal, quien, a propósito de las tendencias artísticas, dijo: «se admiten todas las tendencias y posibilidades. Que nadie se escandalice; el arte no es imitación de la naturaleza esencialmente, aunque pueda serlo, sino penetración de las formas íntimas del ser»²⁵ (FIGURA 2). Una opinión que, desde el momento en el que se procuró la presencia del arte norteamericano más nuevo en Barcelona, el cual sin duda condujo a la victoria de las manifestaciones abstractas en la Bienal, difícilmente podía haber sido otra²⁶.

A pesar de declaraciones como estas, hay que tener presente que las expresiones artísticas más renovadoras no fueron aceptadas o valoradas del mismo modo por todo el mundo²⁷. La opción continuista tenía sus tribunas, naturalmente. La Sala Parés, por ejemplo, publicó un opúsculo titulado *Pintura sin ismos* —en el que se reproducían los cuadros de aquellos pintores que durante treinta años habían permanecido ligados a la galería (Sisquella, Togores, Mompou o Llimona) y que ahora se exponían en la Bienal— el cual se erigió como una defensa de la «pintura de contenido humano», de la pintura figurativa, y que se publicaba «en adhesión a todo noble impulso y beneficio del arte español»²⁸.

22. RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: «Los 'grandes' de la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 189 (1955), p. 12.

23. THARRATS, Joan-Josep: «Tàpies y Togores», *Revista de actualidades artes y letras*, 185 (1955), p. 12.

24. Sobre el interés del régimen en patrocinar el arte abstracto y la doble estrategia seguida para no contradecir sus principios —esto es: situarlo dentro de la tradición artística española y procurar una lectura de las obras que no fuera disonante con la «trascendencia del misterio religioso»— véase DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Al servicio del espíritu: la redefinición de la vanguardia artística en el franquismo», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 269-285.

25. «Solemne acontecimiento artístico-cultural en Barcelona. El ministro de Educación Nacional presidió ayer la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Diario de Barcelona*, 25 de septiembre de 1955, p. 15.

26. Sobre «La pintura norteamericana [de la Bienal] contada a los españoles» véase: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto...*, op. cit. pp. 154-161.

27. Con los premios de la Bienal ya otorgados, y a punto de cerrarse la exposición, Ángel Marsá resumía la aportación española en la Bienal pasando, casi de puntillas, por los pintores abstractos (*El Correo Catalán*, 7 de enero de 1956, p. 4.)

28. *Pintura sin «ismos»* [...], Barcelona, Sala Parés-Edimar, [1955], p. 2.



FIGURA 2. PORTADA DE *DIARIO DE BARCELONA*, 25 DE SEPTIEMBRE DE 1955
EL MINISTRO DE EDUCACIÓN NACIONAL JOAQUÍN RUÍZ-GIMÉNEZ, EN UNA DE LAS SALAS DE PALACIO MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE BARCELONA, SEDE DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE, EL DÍA DE LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN.

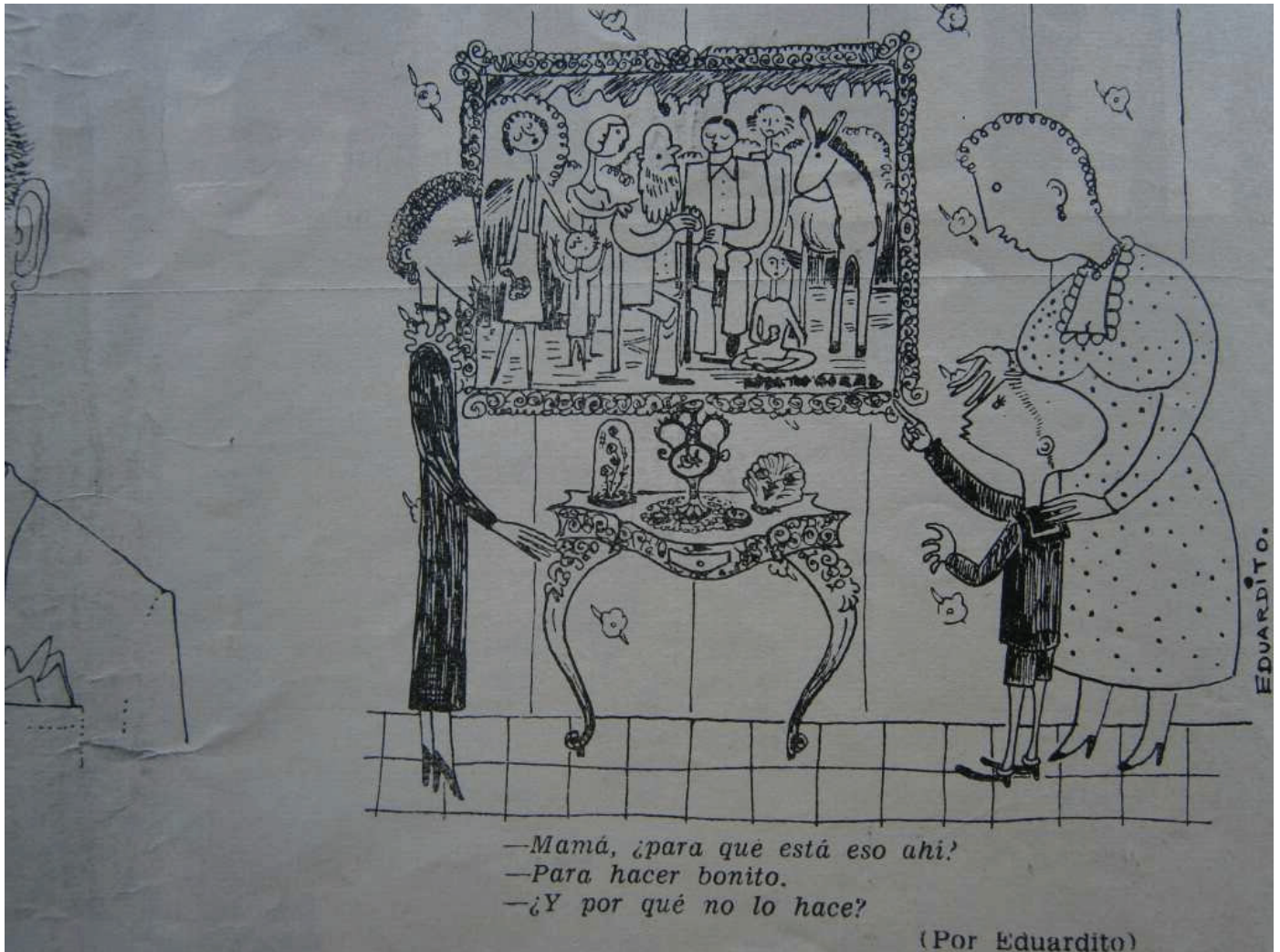


FIGURA 3. VIÑETA DE EDUARDITO PUBLICADA EN REVISTA DE ACTUALIDADES ARTES Y LETRAS, 193 (1955), P. 2

Una publicación de características similares, en el sentido que también reivindicaba la validez del arte figurativo, era *La aventura del arte contemporáneo*, de Francesc Serra. Un ensayo que, pese haber salido a la luz en 1953, dos años después —aprovechando el revulsivo de la Bienal—, se publicitaba en los diarios de Barcelona, acompañado del eslogan: «la polémica establecida sobre las actuales corrientes de arte moderno²⁹.»

La prensa local aprovechó también las viñetas de humor gráfico que diariamente aparecían en sus páginas para ampliar el eco del enfrentamiento de tendencias al cual nos estamos refiriendo. Una de las más significativas (FIGURA 3), especialmente crítica con la obra de Togores, muestra el interior de una habitación en la pared de la cual colgaba, caricaturizado, uno de los cuadros de este pintor que se podían

29. *La Vanguardia Española*, 16 de octubre de 1955, p. 12.

FIGURA 4. JOSEP DE TOGORES, *COMPOSICIÓN DE FIGURAS*, 1955, 162 X 130 CM

ver en la Bienal: la pintura titulada *Composición de figuras* (FIGURA 4). Mientras una madre y su hijo la contemplan, se produce el siguiente diálogo: «—Mamá, ¿para que está eso ahí? —Para hacer bonito —¿Y por qué no lo hace?» Una viñeta que, más allá de por su significado intrínseco, es interesante porque patentiza que el lector debía tener un conocimiento preciso de lo que se veía a la Bienal para entenderla —no se especifica en ningún lugar cuál es el autor del cuadro—, hecho que refleja, en definitiva, que la Bienal estaba siendo mucho más que una exposición donde se iba a pasear distraídamente o un lugar al que solo acudía un reducido grupo de expertos.

El *Diario de Barcelona*, por su lado, uno de los periódicos que de forma más constante publicó viñetas referentes a la Bienal —sólo durante los primeros quince días en que estuvo abierta aparecieron tres (los días 25 de septiembre y 4 y 12 de octubre)— también se hace eco de la polémica, mostrándose bastante crítico con el arte abstracto. Así, y a pesar de que la publicada el 4 de octubre de 1955 sugería que, en

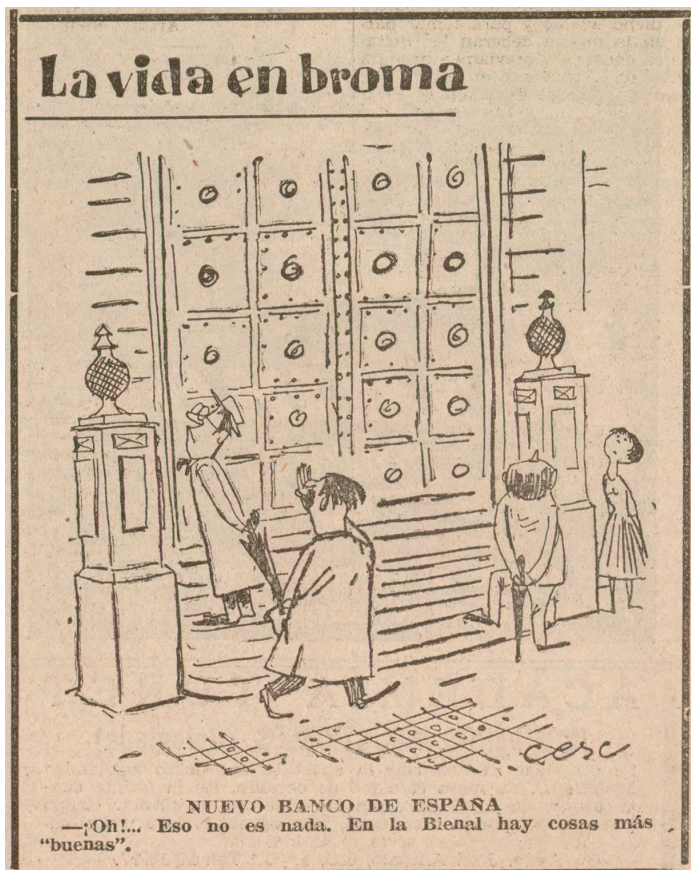


FIGURA 5. VIÑETA DE CESC PUBLICADA EN *DIARIO DE BARCELONA*, 4 DE OCTUBRE DE 1955, P. 25

que deja ver únicamente pinturas abstractas, las cuales eran calificadas de «cursis», «académicas putrefactas» o *pompieri*, los mismos adjetivos que se utilizaban en 1955 para referirse a la pintura figurativa.

Dejando ya las cuestiones más específicas o de detalle, es ahora el momento de reconstruir el ambiente artístico-cultural que había en Barcelona durante los últimos tres meses de 1955. Y es que fueron muchos los actos que se organizaron a resguardo de la Bienal. En primer lugar las previsibles exposiciones de arte, como la celebrada en Sala Vayreda, que en septiembre de 1955 presentaba una muestra en la cual se podían ver obras de jóvenes pintores catalanes: Manuel Capdevila, Ignasi Mundó, Ramon Rogent o Ràfols Casamada entre otros; o la de la Sala Gaspar, que el mismo mes de septiembre inauguraba una exposición de pintura y escultura abstracta: —«Seis alemanes en Ibiza»—, en la que se veían obras de artistas alemanes establecidos a la isla Pitiusa algunos de los cuales, como Erwin Bechtold, Erwin Broner o Hans Laabs, formarían parte, poco después, del grupo «Ibiza 59».

La capilla del Hospital de la Santa Cruz, por su parte, también acogió una muy comentada exposición: la dedicada al grabado contemporáneo. Organizada por el Victoria and Albert Museum de Londres, reunió más de doscientas piezas seleccionadas de todo el mundo. Además, en el marco de las respectivas exposiciones, estas y otras

general, lo que se veía a la Bienal era de gran calidad —dos paseantes se paran ante la reciente acabada sede del Banco de España en Barcelona y mientras uno contempla boquiabierto la monumental puerta de bronce el otro le dice que aquello no era nada, que en la Bienal «hay cosas más buenas»— (FIGURA 5) en otra, la publicada el día 12, se pone en entredicho la validez del arte abstracto. En esta ocasión, Cesc, el mismo conocido dibujante que firmaba la anterior, deja ver cuatro pinturas abstractas que colgaban de los muros de una sala del Palacio de Exposiciones; pero solo ante una de ellas un visitante le dice al otro: «este no lo entiendo» (FIGURA 6).

En *Destino*, una viñeta de JIP (pseudónimo de Francesc Fontanals) parece dar a entender que el arte abstracto no era nada más que una moda huidiza o, cuando menos, una expresión que sería más adelante superada. En su dibujo, los futuristas visitantes de la veintiseisena edición de la Bienal, la del año 2001, contemplan una larga pared

galerías programaron conferencias diversas. Así, mientras la Sala Vayreda invitaba al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, la Galería Syra invitaba a Camón Aznar para que impartiera una de las conferencias —que versó sobre Nonell, de quien en aquel momento se exponían obras en el Palacio de la Virreina— del ciclo «Tendencias del arte moderno». También el director de cine Hy Hirsh, algunos de los artistas alemanes de la exposición de la Sala Gaspar o René de Harnoncourt, director del MoMA, pronunciaron conferencias aprovechando su estancia en Barcelona desde finales de septiembre de 1955 y hasta muy entrado el mes de enero de 1956. De entre todas ellas la que generó más expectación, provocando no pocos comentarios en la prensa, fue, como era previsible, la del director del museo neoyorquino, invitado en la sede del FAD (Fomento de las Artes Decorativas) el 27 de septiembre de 1955. Con una conferencia titulada «El arte contemporáneo en EEUU», Harnoncourt, que habló en castellano, defendió un argumento que no podía ser más adecuado: la construcción de la tradición y de la identidad artística y la influencia global ejercida por la cultura americana. Un argumento que, al apoyarlo en los precedentes del Románico y del Renacimiento, y al destacar el papel que el artista tuvo en aquellos periodos, se aseguró que sería entendido por la audiencia que lo escuchaba³⁰.

En mayor medida que por el tipo de actos hasta ahora referenciados, fue en casos como los siguientes donde se constata de manera más fehaciente que la Bienal no sólo removió las conciencias de aquellos que se dedicaban al mundo del arte. Nos referimos, por ejemplo, a la celebración del primer coloquio de la Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, que tuvo lugar el 28 de octubre de 1955. Dedicado monográficamente al tema «Bienal sí, bienal no» contó con la presencia, entre otros, de Leopoldo Panero —ideólogo artístico de la Bienal—, Enric Planasdurà —autor del cartel—, o Alberto de Castillo —catedrático de universidad y vocal ejecutivo de



FIGURA 6. VIÑETA DE CESC PUBLICADA EN *DIARIO DE BARCELONA*, 12 DE OCTUBRE DE 1955, P. 27

30. «En la III Bienal Hispanoamericana. Conferencia de Mr. René de Harnoncourt en el FAD», *La Vanguardia Española*, 28 de septiembre de 1955, p. 17; «Mr. de Harnoncourt habla de la Bienal y de la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, 7 de octubre de 1955, p. 23.

la Bienal. Pocos días después, el 4 de noviembre, se inauguró el curso académico en el Ateneo de Barcelona. Un acontecimiento al que asistió un numerosísimo y «selecto» público —los periódicos del día siguiente informan que asistieron el presidente de la Diputación, el director general de Archivos y Bibliotecas, el director de los Museos de Arte de Barcelona, el Gobernador Civil, el presidente de la Real Academia de Medicina, el director de *La Vanguardia* o los cónsules de Alemania y Gran Bretaña, entre otros— que siguieron el discurso del presidente de la institución, el catedrático de política económica y ministro sin cartera de Franco, Pedro Gual Villalbí, quién tituló su discurso «El arte en ebullición: apostillas marginales al ultrarrealismo y abstraccionismo». En su parlamento, que se conoce con exactitud pues se publicó íntegramente, Gual Villalbí hizo una encarnizada defensa del arte figurativo. Era cierto, decía, que el arte tiene muchas maneras de poder expresarse, lo que explica que haya diferentes tendencias y escuelas, pero era fundamental distinguir entre las que se mantenían dentro de los límites del arte o las que los ultrapasaban. Conclusión: el arte nuevo había sido un estímulo pero había ido demasiado lejos en los caminos que había adoptado³¹.

El 15 de noviembre de 1955 empezaba un ciclo de cuatro conferencias en la Universidad Literaria, es decir, en el edificio histórico de la Universidad de Barcelona. Dirigida por el profesor Carlos Cid Priego, esta actividad no sería relevante sino fuera porque quien la organizaba, el Seminario de Formación del Frente de Juventudes junto con el Centro de Estudios Políticos del SEU (Sindicato Español Universitario), no tenía una especial vinculación o sensibilidad hacia los temas artísticos. A pesar de todo, el tema elegido para sus sesiones fue: «¿Arte...? ¿Snobismo...?».

Quien sí que tenía una amplia trayectoria procurando interesar a la sociedad barcelonesa o, para ser más precisos, a la alta sociedad barcelonesa, en temas culturales, era «Conferencia Club». Una asociación que celebraba sus reuniones en el Hotel Ritz y que en los años 30 ya había traído a la ciudad intelectuales de gran prestigio internacional como por ejemplo Paul Valéry o Hermann Keyserling. El 17 de diciembre de 1955 le llegó el turno a Marc Chesneau. Poeta, miembro de la Académie Mallarmé, premio de la Academia Francesa el año 1951 y profesor de literatura y de civilización francesas en la Universidad de Estocolmo, Chesneau, que pronunció en francés su conferencia, habló de un tema que, nuevamente, tenemos que relacionar con la Bienal: «La evolución del gusto y del ideal en las artes plásticas desde la Antigüedad Griega hasta el arte abstracto actual»³².

Por último, mencionar otras conferencias que se celebraron en diferentes ciudades de Cataluña y que ilustran cómo la repercusión de la Bienal fue tan ruidosa que incluso se amplificó más allá de la ciudad que la acogió. Lugares que van desde Sitges, donde Alberto de Castillo habló, ante una audiencia que desbordaba la Biblioteca Santiago Rusiñol, de «La verdad de la Bienal» hasta Sabadell, una ciudad con una menor tradición artística a la que nuevamente acudió el mismo Castillo para inaugurar un ciclo de conferencias organizado por el Instituto laboral Fernando Casablancas.

31. «Solemne apertura del curso del Ateneo barcelonés», *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1955, p. 14.

32. «Conferencia de Marc Chesneau», *La Vanguardia Española*, 17 de diciembre de 1955, p. 23.

En este caso, y pese al carácter divulgativo de la charla: «Qué es y como es la bienal», no deja de ser sorprendente que un centro de enseñanza periférico se interesara por los contenidos de la Bienal. Es interesante también destacar que tanto esta conferencia como otra celebrada en el local de la Agrupación fotográfica de Igualada titulada «La Bienal en la encrucijada» —en este caso a cargo de Ángel Marsá, miembro del Jurado de admisión de la exposición—, se producen ya el mes de diciembre de 1955, cuando hacía más de dos meses que la III Bienal estaba abierta, y en dos espacios y ante dos audiencias que poco tienen que ver con el exclusivo circuito artístico de una gran ciudad. Con todo y con esto, la Bienal había despertado su interés.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Llegados a este punto queda todavía una última pregunta por responder. Hemos visto la enorme implicación ciudadana —casi devoción— podríamos decir, hacia la Bienal, pero este seguimiento desmesurado ¿se explica únicamente por la calidad y la variedad de oferta que supuso la exposición? La respuesta es no. Intervinieron varios factores que provocaron que la balanza se decantara hacia esta aceptación masiva. En primer lugar, el contexto histórico y político. Como ya se ha dicho, en 1955 hacía dos años que Estados Unidos había consentido otorgar un nuevo papel a la España de Franco con el cual se rompía el bloqueo y el aislamiento del país desde el final de la Guerra Civil. A pesar de que en Barcelona se habían dado experiencias previas que, de manera emblemática y extraordinaria, habían puesto de manifiesto el deseo de recuperar el sentido cosmopolita de la cultura —nos referimos, especialmente, al grupo «Dau al Set» y a la revista homónima que el colectivo publicó— en aquel momento, el flujo de información era todavía muy restrictivo. No sería pues, hasta entrada la década de los cincuenta que la apertura que se produjo revirtió en la vida artística y cultural del país. Y es en esta favorable coyuntura que Barcelona acogió la III Bienal, siendo entonces cuando se dio la oportunidad de ver, después de dieciséis largos años, algo que venía del exterior, y resultó que esto que venía del exterior era una gran exposición de arte.

Se dio también la circunstancia, aunque esta con una incidencia más directa sobre el sector artístico, que el público acudiera a la III Bienal para aprender, para ser orientado al haberse dado cuenta que el arte más nuevo, el de más valía o —cómo dice el escritor y crítico Gabriel Ferrater— el que era «practicado y propugnado con más energía inventiva» no era, precisamente, aquel que hasta hacía no demasiado se exponía y premiaba en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Por este motivo se podría haber dispensado esta calurosa bienvenida a la Bienal, para poder acercarse y empezar a entender el arte «de vanguardia».

Si a esto le añadimos el hecho de que la Bienal se prolongó durante casi cuatro meses³³, mucho más espacio temporal que cualquier otra exposición realizada antes

33. La Bienal se clausuró el 8 de enero de 1956 (*El Noticiero Universal*, 27 de diciembre de 1955, p. 12; *Diario de Barcelona*, 10 de enero de 1956, p. 2).

en Barcelona, y que desde la prensa se estuvo caldeando el ambiente desde principios de 1955 informando, por ejemplo, de lo que costaría o dejaría de costar reformar el edificio que acogería el Palacio Municipal de Exposiciones³⁴, de los países que por primera vez aceptaron participar en la Bienal, limando asperezas con el régimen político que la sufragaba³⁵ —lo que sin duda revalorizaba su prestigio—, o del interés que la Bienal suscitó en países europeos ajenos a ella³⁶, tendremos esbozado un panorama que poco o mucho nos puede ayudar a entender el porqué del éxito social de la III Bienal Hispanoamericana de Arte.

Como hemos ido diciendo a lo largo de este trabajo, a juzgar tanto por las numerosas iniciativas paralelas que se organizaron en Barcelona, por el eco que la prensa les dio, por el apabullante éxito de público que tuvieron, y por el entusiasmo que suscitaron en ámbitos muy diferentes a los específicamente artísticos, la III Bienal fue mucho más que un conjunto de exposiciones artísticas. Fue un acontecimiento que sirvió para acercar, como nunca antes, el arte contemporáneo a la sociedad, una sociedad reactivada que, a partir de aquel momento, estaría más formada para recibir y concebir nuevos discursos artísticos.

34. DEL CASTILLO, José: «Barcelona, sede de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 8 (1955), pp. 307–311; ORRIOLS, María Dolores: «El palacio de la Ciudadela y la III Bienal», *Liceo*, 118 (1955) s./p.

35. En abril de 1955 la prensa anunciaba (*La Vanguardia Española*, 26 de abril de 1955, p. 4) que la Bienal contaría con la participación de artistas cuya presencia debía entenderse como una gran victoria de la organización. Este era el caso, por ejemplo, del muralista mejicano José Clemente Orozco, la obra del cual (cincuenta obras) se mostró en la sección de Precursores. La participación de México —cuya pintura se situaba «a la cabeza de todo el continente americano»—, fue debidamente subrayada tras recordar su ausencia en las bienales anteriores: (DEL CASTILLO, José, «Las artes plásticas de la hispanidad, reunidas por primera vez en la Historia», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 11 (1955), p. 432. Días antes de inaugurarse la Bienal *La Vanguardia Española* publicaba una entrevista con la delegada oficial de Uruguay en la Bienal —país que, al igual que México, concursaba por primera vez—, la hija del pintor y político uruguayo Eduardo Víctor Aedo, quien aclaraba los motivos que habían llevado a Uruguay a participar en la edición de Barcelona (*La Vanguardia Española*, 21 de septiembre de 1955, p. 14). Sobre el rechazo —y la paulatina aceptación— de los artistas a las bienales y el punto de inflexión que significó la exposición de Barcelona véase CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México, UNAM, 1996, pp. 111–134. Sobre el papel que desempeñó la Bienal de Barcelona favoreciendo el regreso de artistas exiliados a España véase *Idem*, «Presencia e influencia...», *op. cit.* pp. 467–484.

36. A principios de diciembre de 1955 la prensa de Barcelona difundía la noticia de que una muestra antológica de la III Bienal se expondría en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. Aunque *La Vanguardia* exageraba calificando de «universal» la resonancia que tendría la exposición, es innegable que la antológica celebrada en la ciudad suiza (*Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso, Nonell, Manolo. Sélection de la III^e Biennale Hispano-Américain. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. 17 Mars au 6 Mai, 1956*. Ginebra, Imp. Populaires, [1956]) favoreció «el conocimiento de España en un círculo cada vez más extenso» (*La Vanguardia Española*, 3 de diciembre de 1955, p. 18). Otro indicio que corrobora el interés internacional que despertó la III Bienal es la iniciativa que tuvo la UNESCO, quien patrocinó la edición de un opúsculo en el que se divulgaron las obras pictóricas premiadas en la Bienal (*La Vanguardia Española*, 24 de septiembre de 1955, p. 5; *La Hoja del Lunes*, 26 de septiembre de 1955, p. 14).

BIBLIOGRAFÍA

- III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE. Catálogo Oficial, 24/09/1955–6/01/1956, Palacio Municipal de Exposiciones de Barcelona. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955.
- BROSSA, Joan: «Una encuesta de 'La Revista' sobre la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 184 (1955), p. 5.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)», en Barreiro López, Paula & Díaz Sánchez, Julián: *Críticas de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 117–136.
- : *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México, UNAM, 1996.
- : *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- : «Presencia e influencia en España del arte americano a través de las bienales hispano-americanas», en *Idem* (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 467–484.
- : «La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística de los años 50 y el caso de Pablo Gargallo», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 15 (1994), pp. 281–308.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939–1985*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- DEL CASTILLO, José: «Las artes plásticas de la hispanidad, reunidas por primera vez en la Historia», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 11 (1955), pp. 432–433.
- : «Barcelona, sede de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 8 (1955), pp. 307–311.
- «CONFERENCIA DE MARC CHESNEAU», *La Vanguardia Española*, 17/12/1955, p. 23.
- CORTÉS, Juan: «El arte moderno en los Estados Unidos», *La Vanguardia Española*, 14/10/1955, p. 10.
- : «La III Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española en conjunto», *Liceo*, 120 (1955), s./p.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Al servicio del espíritu: la redefinición de la vanguardia artística en el franquismo», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936–1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 269–285.
- : *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013.
- : *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española: (el informalismo en la crítica española y los grandes relatos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- «EN LA III BIENAL HISPANOAMERICANA. Conferencia de Mr. René de Harnoncourt en el FAD», *La Vanguardia Española*, 28/09/1955, p. 17.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña: «Los pintores abstractos durante el franquismo. Luchas y configuración (Una panorámica desde la prensa madrileña del momento)», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936–1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 505–522.

- GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990 [1983].
- DE LASA, Joan Francesc: «El festival de cine de arte en la III Bienal», *Fotogramas*, 363 (1955), pp. 23-25.
- : «El festival del 'Film de Arte' en La Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 182 (1955), p. 17.
- MANZANO, Rafael: «La Bienal ha creado una influencia fecunda entre la pintura madrileña y catalana», *Solidaridad Nacional*, 15/09/1955, p. 8.
- MARZO, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
- : *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2009.
- «MR. DE HARNONCOURT HABLA DE LA BIENAL y la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, 7/10/1955, p. 23.
- ORRIOLS, María Dolores: «El palacio de la Ciudadela y la III Bienal», *Liceo*, 118 (1955) s./p.
- PICASSO ET L'ART CONTEMPORAIN HISPANO-AMÉRICAIN. *Picasso, Nonell, Manolo. Sélection de la III^e Biennale Hispano-Américain. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. 17 Mars au 6 Mai, 1956*. Ginebra, Imp. Populaires, [1956].
- PINTURA SIN «ISMOS», Barcelona, Sala Parés-Edimar, [1955].
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: «Los 'grandes' de la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 189 (1955), pp. 12-13.
- SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: «Propósito», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de pintura italiana contemporánea*. Marzo-abril de 1955, Palacio de la Virreina. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955, p. 8.
- «SOLEMNE ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO-CULTURAL EN BARCELONA. El ministro de Educación Nacional presidió ayer la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Diario de Barcelona*, 25 de septiembre de 1955, p. 15.
- «SOLEMNE APERTURA DEL CURSO DEL ATENEO BARCELONÉS», *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1955, p. 14.
- STONOR SAUNDERS, Frances: *Who paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Londres: Granta Books, 1999 (ed. en español: Debate, 2013 [2001]).
- THARRATS, Joan-Josep: «Tapiés y Tógors», *Revista de actualidades artes y letras*, 185 (1955), pp. 11-12.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Biental Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicición y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)