



MUSEO DE LA RIOJA

1. QUÉ ES EL ARTE POP

El Arte Pop nace a mediados de la década de los 50 del siglo XX en Inglaterra y Estados Unidos, aunque de forma independiente entre sí y en contraste con el Expresionismo Abstracto o Informalismo, ya que de nuevo se retomó la figuración (representación de personas y objetos claros y definidos). Su intención era abrir una nueva vía de expresión adecuando el arte a los cambios operados en la sociedad que se movía a un ritmo dominado por la tecnología, lo que visualmente se tradujo en la reproducción mecánica y múltiple de la imagen, cuya variación en ocasiones eran las alteraciones en los colores reales de los objetos. Postura que de hecho, era contraria a la hasta entonces consideración de la exclusividad como parte importante del valor de las obras de arte.

Así, su inspiración nace de la cultura popular, de la que toma su nombre, y de todo lo que tenga que ver con ésta, como por ejemplo, la ya mentada tecnología, pero también los objetos de gran consumo, la publicidad, y personalidades del momento, pero todo ello analizado bajo un punto de vista irónico y transmitido al público bajo unas formas fácilmente reconocibles. En definitiva, el *Pop* es la aceptación y el reflejo de la sociedad del momento, asimilando las técnicas y la iconografía de la sociedad industrial.



EQUIPO CRÓNICA. *Los soldados de Bretón* (Detalle).
Acrílico sobre lienzo. 1971.

FICHAS
Del compromiso al Pop
DIDACTICAS

2. SUS INICIOS: LONDRES Y NUEVA YORK

El *Arte Pop* en su origen se nutrió de los estereotipos o pautas de comportamiento de la vida en las grandes ciudades, todo aquello que formara parte de ésta, ya fueran los grandes carteles a lo largo de las calles o los coches circulando en sus carreteras. En definitiva, cualquiera de las imágenes con las que el ciudadano convivía a diario podía ser objeto de inspiración. De esta manera, los primeros en tomar en cuenta estos estereotipos como algo que se podía vincular al arte fueron los artistas británicos pertenecientes al londinense *Independent Group*, creado en 1952 como una sección del Institute of Contemporary Art por el crítico de arte Lawrence Alloway junto a los jóvenes pintores Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi.

Sin embargo, fueron necesarias dos exposiciones para el despegue de este arte. La primera, en 1953, que fue titulada *Paralelo de vida y arte*, una muestra fotográfica de imágenes de todo tipo sin orden ni jerarquía entre ellas que pretendía transmitir la idea de que todo lo representado formaba parte del entorno visual cotidiano. Y la segunda, *Esto es el mañana*, de 1956, en la que se mostraba una integración entre diversos tipos de arte, con objetos e imágenes de distintas procedencias, cuya intención era mostrar la atmósfera plagada de diferencias y símbolos en la que se vivía, y que se había instalado en la sociedad para quedarse.

Menos institucionalizados y más personalizados fueron los comienzos del *Arte Pop* en Estados Unidos, pues fueron Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman y James Rosenquist, asentados en Nueva York, quienes desde sus propias obras configuraron lo que hoy conocemos como la pintura *Pop* norteamericana, y cuyo ejemplo se extendió rápidamente a Los Ángeles y San Francisco. La idealización de la producción en masa, y el reflejo de lo que estos artistas consideraron iconos culturales del momento, dieron paso a una retroalimentación que se mantiene a día de hoy, pues la característica de la iconicidad en determinado momento, puede no mantenerse a lo largo del tiempo, y sin embargo, ésta ha pervivido en los lienzos recordando a veces ciertos objetos más por su representación *pop*, que por su mera comercialización.

No obstante, el *Pop* no sólo se ciñó al contexto anglosajón, pues eran muchos los artistas de otros países que deseaban una adaptación del arte a los nuevos tiempos, por lo que veremos su aparición en Italia, los Países Bajos, Japón, y España con ciertas individualidades, pues el contexto particular del país será el referente más importante para un tipo de arte cuya premisa fue el compromiso con la sociedad.

3. EL ARTE POP LLEGA A ESPAÑA

Lo primero que nos tenemos que plantear, debido a las diferencias con los autores y tendencias mencionados arriba, es: ¿existe el *pop art* en España? La respuesta es algo compleja, pues algunas particularidades lo singularizan, al menos hasta los años setenta.

El *Arte Pop* en España surge a comienzos de los años 60 a raíz de la crisis del Informalismo, debido en parte al agotamiento de la abstracción como fórmula de expresión de los artistas que, lejos de las dificultades de interpretación que requería este tipo de arte, pretendían aproximarse al gran público dándole imágenes figurativas, fáciles de interpretar y que, a la par, sirvieran de vehículo a un mensaje no por más inteligible menos profundo. Precisamente por esta razón, tomarán como referencia el *Arte Pop* norteamericano, que eleva cualquier elemento cotidiano a la categoría de símbolo, aunque todo ello bajo el enfoque de la crítica social. Pero el contexto en que aparece marcará las diferencias.

Tras el despertar de vanguardias como la del grupo *El Paso* y la labor de avanzadilla de autores como Tàpies, el arte español empezaba a sonar en el ámbito internacional, si bien aún con el bajo ostinado de la dictadura que, con su censura, condicionaba a unos artistas que pugnaban por desarrollar obras complejas y de alcance en ese entorno restringido y restrictivo. Las vanguardias basadas en la abstracción y el informalismo habían conseguido hallar acomodo en tan delicada situación precisamente por la falta de claridad y por la dificultad de interpretación de su mensaje. La crítica, irónica o directa, quedaba camuflada por un lenguaje incomprensible para una gran parte del público. Sin embargo, poco a poco esa estética va quedando arrumbada por el influjo de la estética contemporánea.

Esta voluntad coincide con un indudable despertar social que movió a la intelectualidad a alzar la voz de manera más contundente de como lo había hecho hasta entonces. Profesores, pensadores, escritores, artistas, se mueven en protestas públicas que, si bien prioritariamente dirigen sus miras hacia la sociedad en su conjunto, encuentran un claro objetivo artístico, y es el rechazo de la imagen que el régimen pretendía dar de la creación estética. Esta voz crítica, este intento de demostrar la cercanía al bullente panorama de corrientes



EQUIPO CRÓNICA. *Peatón y cabina* (Detalle).
Óleo sobre lienzo. 1979.

creativas procedentes de todas las latitudes, especialmente de Estados Unidos y Europa, se evidencia en la rápida aparición de movimientos, algunos efímeros y otros de enorme impacto, que se suceden entre finales de los años 50 y comienzos de los 60: *Equipo 57*, *Parpalló*, *Hondo*, *Estampa Popular* o *ZAJ* recorren las distintas propuestas, incluso las más radicales, que demuestran que el arte español quiere ser parte de la realidad proteica que es el arte universal.

Añadamos a ello el rechazo total y absoluto a un capitalismo de nuevo cuño con que la dictadura trataba de vender a la sociedad española una serie de avances que chocaban de frente con un pensamiento de corte marxista que se propagaba por las capas intelectuales, quienes pretenden un cambio ético a la par que político.

Madrid, en esta coyuntura, se había convertido en el centro de atracción al que los jóvenes artistas se dirigían para encontrar las propuestas más innovadoras, hecho que se acentuará durante la década de los setenta, hasta la caída del franquismo y el advenimiento de la democracia. Hasta entonces, toda la vida cultural puede resumirse como un grito por encontrar la voz más personal en un entorno que abocaba a sumirla en la monodía de unas autoridades que poco a poco perdían su sentido.

Desde Madrid, por tanto, se irán asimilando aquellas propuestas que menos casaban con esa voluntad uniformadora del régimen, es decir, las que pretendían establecer la denuncia de un modo comprensible y cercano, pero sin renunciar a la más estricta ruptura con los lenguajes crípticos. Asumir una figuración se

antojaba el arma más contundente frente a la voluntad de envolver en lo incomprensible cuanta expresión personal propugnase el artista.

Aunque estas estéticas surgen en un primer momento con una voluntad de recuperar el lenguaje figurativo para la causa artística desde un plano ante todo intelectual, poco a poco su lenguaje se tiñe de reivindicaciones sociales. No se trata ya de optar por un lenguaje destructivo, como habían postulado muchas vanguardias, sino de construir un nuevo modo de enfocar el mensaje que desconcierte por su cercanía y que sorprenda al receptor porque es capaz de identificarlo como algo cotidiano y propio, a su alcance, democratizando la expresión artística. Obviamente, en esa revolución por regresión, los años sesenta también serán el momento de recuperar la estética, el color, el mero arte por el arte. Por ello, el exceso político derivará también en propuestas cuya fuerza se basa en el alejamiento de la crítica para recuperar la preeminencia del hecho estético como algo autosuficiente.

En suma, llegamos a la conclusión de que los años sesenta ofrecen un panorama complejo, con múltiples propuestas que van a permitir a los creadores posicionarse en una paleta de posturas tan amplio como la propia sociedad. Es ahí donde la propuesta *pop* adquiere sentido, aunque su planteamiento será bien distinto del que encontraremos en otros países.

Si el arte *pop* americano está vinculado a una sociedad de consumo exacerbado, en el que lo que importa es el objeto y su posesión como corresponde a un capitalismo desbordado, la realidad social de España solo puede acoger esta propuesta de un modo vicario o imitativo, puesto que las diferencias sociales impiden su mismo significado. Así, surge una suerte de realismo social en el que, partiendo de postulados similares sobre la esencia del mundo contemporáneo, rechazan el culto al objeto y se centran más en denunciar esa hegemonía para buscar la crítica. Por ello, se trata de neofiguración o realismo social, y el arte *pop* quedaría, al menos mientras existe el régimen franquista, condicionado a ellos.

Así pues, en los años sesenta encontramos cómo algunos jóvenes artistas manifiestan de manera clara su rebeldía, su rechazo a las convenciones sociales y pretenden recuperar el concepto del ser humano atentando contra los elementos que lo han sometido. Junto a esta postura, también hay una clara revisión irónica de aquellos conceptos que habían sustentado el entramado sociopolítico tras la guerra civil, y los elementos militares, la iglesia, el poder, se convierten en dianas de la más acerba crítica irónica. Obviamente, los incipientes medios de comunicación que el régimen se encarga de utilizar para adocenas el pensamiento colectivo serán objeto también de las sátiras más descarnadas.

Eduardo Arroyo, El Equipo Crónica, Rafael Canogar y todos los artistas incluidos en esta exposición representan, cada uno desde una visión personal, esa recuperación del objeto figurativo, de lo reconocible, para alejarse aún más de la homogeneidad del arte. Obviamente, el influjo del *arte pop* canónico será indudable, pero cada uno de ellos ofrecerá una reinterpretación que revela la complejidad y riqueza de ese momento de crisis y cambio convulso del arte y de la sociedad españolas.

LOS AUTORES DE LA EXPOSICIÓN

1. POP Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA

JUAN GENOVÉS (Valencia, 1930).

Podríamos decir que Genovés hace suyo el postulado aristotélico de que *el hombre es un animal político*: como miembro perteneciente a un entramado social, está éticamente obligado a formar parte de él y luchar por mejorarlo y denunciar sus lacras. Esa es la esencia de la que parte toda la obra de Juan Genovés, que halla en la confrontación entre el individuo y la multitud el material para una reflexión que ahonda en lo más profundo de la naturaleza humana.

A una experiencia personal marcada por la infancia de la guerra hay que sumar cómo Genovés se involucra en esa sociedad valenciana que en los años sesenta manifiesta públicamente, cada vez con más seguridad y firmeza, su crítica abierta a las imposiciones del régimen franquista. Como los demás artistas valencianos mencionados, esa postura social crítica, que prioriza al grupo anónimo frente a la personalidad individual, constituye la esencia de su mensaje, si bien en este caso es menos amable, puesto que el humor deja paso al sufrimiento descarnado, solo atemperado por la propia solidaridad del ser humano. De hecho, el monocromismo, por ejemplo, es un rasgo con que refleja esa opresión: a medida que se van conquistando mejoras abre la paleta destellos de otros colores, si bien el recrudecimiento de la represión en los estertores del franquismo lo lleva de nuevo a la austeridad formal y cromática. Tal es su implicación con los cambios

sociales que en torno a 1964 sufre una crisis en la que deja de pintar, motivada por la voluntad de adquirir un compromiso aún mayor con la defensa de los menos favorecidos.

Por ello, la tensión entre el uno y la multitud, entre la soledad y la conciencia de grupo, entre la identidad del individuo y la deshumanización de la sociedad moderna, es el *leit motiv* de toda su obra, a modo de denuncia de la violencia ejercida contra el individuo y contra su dignidad como rasgo inherente.

Familia ilustre (1965).

Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 200 cm.

A pesar de observar un conjunto de gente, el aislamiento de cada uno de los *miembros de la familia* nos traslada en realidad a una reflexión por parte de Genovés sobre el individuo en soledad, pues cada uno de los personajes está en su propio recuadro enmarcado—o desenfocado—y mantiene una actitud totalmente distinta respecto a los demás. Además, el tratamiento técnico varía, pero todos quedan aglutinados por un feísmo grotesco que casi recuerda la distorsión de la etapa negra goyesca, amalgamada con su faceta de pintor de la familia real. En ello se podría vislumbrar una intención de mostrar la degradación de la rancia tradición española, llevada hasta la podredumbre. Cabe destacar, de entre todos, la similitud de segundo recuadro inferior por la derecha con su cuadro de pequeño formato *Personaje oculto*, también de 1965, y realizado con la misma técnica.



JUAN GENOVÉS. *Familia ilustre*. Técnica mixta sobre lienzo. 1965.



JUAN GENOVÉS. *La huida*. Acrílico sobre lienzo. 1971.

La huida (1971). Acrílico sobre lienzo. 180 x 250 cm.

Forma parte de una serie de cuadros en la que se repiten las figuras –en ocasiones casi sombras– de individuos corriendo, algunas veces en el mismo sentido, en otras dispersándose. En esta obra en particular, los individuos, aunque casi podríamos hablar de masa, se dirigen hacia la parte izquierda del cuadro en la que la ausencia de figuras parece iluminada. Sin embargo, las cuestiones son de qué o quién escapan las personas, qué o quién las amenaza, cuál es el desencadenante de la huida, y por qué el artista se plantea esta serie de pinturas de gente corriendo. Respuesta que encontramos en la realidad española de la época en la que fue pintado el cuadro y su actitud crítica con el régimen.

LUIS GORDILLO (Sevilla, 1934).

La influencia de Luis Gordillo ha sido, a partir de los años setenta, la más destacada de todos los autores que constituyen la exposición. Sin embargo, en los sesenta aún no había adquirido un relieve tan notable puesto que, tanto él como el grupo *Nueva generación* del que forma parte, se aleja del compromiso político postulado por las ramas más escoradas a la izquierda política.

Partiendo del informalismo, en 1959 realiza su primera exposición en que ya se atisba la crisis que le llevará a abandonar esa estética que le impide una revisión creadora del objeto artístico. Poco a poco, contaminado por el *Pop art* americano, va hallando una voz más personal cuyo eje se centra en el dibujo y la imagen cromática. De hecho, Gordillo se distancia de otros contemporáneos suyos por el hecho de que la voluntad crítica social y política no ocupa el lugar prioritario, sino que se trata de plantear una percepción de la realidad deformada por la memoria, por elementos externos, por lo que encarna el hombre moderno.

A esta etapa inicial pertenece el cuadro de la exposición, aunque el Gordillo más reconocible será el que, a partir de los años setenta, muestre una tendencia hacia la figuración narrativa y la distorsión de la imagen mediante elementos mecánicos, si bien nunca renunciará a los rasgos de sus comienzos.

FA (1963). Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.

Cuadro cuya importancia reside en la fluctuación entre el *Informalismo*, movimiento del que Gordillo había formado parte, y el *Pop*, ya que encontramos elementos propios del expresionismo abstracto, como son las grandes manchas de colores en el fondo, con otros elementos ya figurativos y fácilmente identificables como son los tres personajes que forman parte del lienzo. No obstante, el teléfono parece ser el protagonista de la obra como transmisor de la información simbolizada por los números y letras que flotan entre los tres hombres, tomando como ejemplo el *Pop* norteamericano en el que la tecnología fue fuente de inspiración.



LUIS GORDILLO. *FA*. Óleo sobre lienzo. 1963.

ARTUR HERAS (Játiva, Valencia, 1945).

La juventud de Artur Heras cuando se desencadena este movimiento de crítica social en el mundo artístico español de los años sesenta le permite sintonizar de manera natural con esa tendencia, de sesgo satírico. Con solo 18 años ya realiza una exposición con Armengol –con quien establece lazos, así como con Manuel Boix–, lo que evidencia la precocidad de su obra, desde sus primeros momentos marcada por la cercanía a la estética *pop*, con la que se siente plenamente identificado como muestra de la realidad social de una juventud ansiosa por repeler la imposición política. El lenguaje figurativo siempre está presente, si bien enriquecido por las texturas y elementos matéricos: ahí cobra importancia el uso de objetos descontextualizados como las cartas o los sobres, que se erigen en símbolos de múltiples interpretaciones semióticas, pero siempre fácilmente reconocibles para un espectador capaz de percibir el guiño irónico que pretende. Aunque su obra derivará hacia un hiperrealismo dramático, la crítica social será la esencia de su mensaje.

Recuerdo de España (1973).

Acrílico sobre lienzo. 130 x 150 cm.

Pintura con fuerte carga crítica en la que apreciamos una postal quemada con un sello con la efigie de Francisco Franco. La imagen que reproducía la postal era, como puede leerse en el margen inferior izquierdo, la cruz del Valle de los Caídos, para los críticos con la dictadura, símbolo de la victoria de un bando sobre otro. Si a esto unimos la frase en rojo *recuerdo de España* en una imagen quemada, veremos cómo Heras ha tratado de plasmar la idea de un país de vencedores y vencidos, y cómo ha sido asumida por la sociedad, de tal forma que aparece incluso la de un objeto de uso relativamente cotidiano como una simple postal.



ARTUR HERAS. *Recuerdo de España*. Acrílico sobre lienzo. 1973.

DARÍO VILLALBA (San Sebastián, 1939).

En una reciente entrevista, Darío Villalba reconocía: “Soy anti *Pop Art*. [...]Mi obra es mucho más espiritual y vivencial. Toda mi actitud ante la humanidad. El *Pop* puede ser la cosa más de cartón piedra. A Warhol le pareció que en mis obras había algo anímico, que el *Pop* más bien lo transforma en marca, como la Marilyn, casi como cartón piedra”. Con ello, entendemos que unos de los autores que representan la mayor cercanía formal con los presupuestos de la estética de Warhol presenta una radical distancia debido al planteamiento ideológico que le sirve de sustento. Aunque los materiales aluminio, plexiglás o la técnica de estampación sea la misma que la de los clásicos del *pop art*, su voluntad es la de trascender la superficialidad de estos.

Por ello, la gran aportación de Villalba es la de convertir un objeto como la fotografía en algo más que una obra: en un soporte con significado propio. De esta manera, reinterpreta no sólo el mensaje, sino el uso que la tradición confiere a cada uno de los elementos del discurso artístico, reinventado ese mensaje al saturarlo de información y preguntándose por el valor en la sociedad de cada uno de sus componentes. Para ello, cualquier intervención sobre la fotografía está admitida, aunque siempre se percibe una derivación hacia una lectura centrada en los aspectos más negativos y dolorosos del ser humano.



DARÍO VILLALBA. *Perro-1975*.
Técnica mixta. 1975.

Perro – 1975 (1975). Técnica mixta. 110 x 80 cm.

En esta obra, Villalba emplea la técnica fotográfica que nos acerca al objeto o protagonista real, pero a la par el tratamiento de la imagen nos distancia de él. Surgiendo de la nada como una amenaza imprevista, el perro, que parece herido en uno de sus costados, no nos resulta realista, aunque genera atención lo estático de su postura que impide saber, por otro lado, si está vivo o muerto. De esta manera, más que comprender un mensaje, tal vez deberíamos cuestionarnos qué lenguaje está utilizando el autor, el por qué de la técnica fotográfica, el por qué de la representación del perro e incluso de la elección de la composición, sin excluir la conclusión de que el arte por el arte también tiene su representación en el movimiento *Pop*.

Perro doble – 1979 (1979).

Técnica mixta. 110 x 80 cm.

Lo anteriormente expuesto para *Perro-1975* resulta válido en este caso, aunque en este cuadro concreto el autor se centra aún más en la imagen central de los dos perros reproducidos de forma mecánica, recurso de la repetición muy usado en el *Arte Pop*. La principal variación respecto del cuadro precedente se encuentra en la mayor cantidad de sangre que parece manar de la herida del animal, y que rellena el espacio inferior a falta de los elementos que presentaba *Perro – 1975* pero que no encontramos en *Perro doble – 1979*.



DARÍO VILLALBA. *Perro doble-1979* (Detalle).
Técnica mixta. 1979.

CARLOS ALCOLEA

(La Coruña, 1949 – Madrid, 1992).

El autor más joven de la exposición –fallecido prematuramente- es una de las figuras claves de la denominada *Nueva Figuración*, tendencia surgida en Madrid. Esa juventud, marcada por la enfermedad y por un contacto intenso y directo con la cultura y la lectura, le lleva a asimilar de una manera diferente los postulados del *pop* europeo, pues aunque no olvida la denuncia se centra prioritariamente en el objeto como muestra de la identidad del ser humano de la modernidad. En este sentido, se muestra más cercano a Luis Gordillo o a Guillermo Pérez Villalta.

La obra de Alcolea se caracteriza, de tal modo, por la profunda reflexión intelectual, que le induce a centrar el peso interpretativo en la elección formal y en el equilibrio en la disposición de los elementos. No por ello está desprovisto de una clara carga irónica, no tanto para criticar la realidad cuanto para distanciarse de ella. Además, el rasgo más reconocible es la paleta cromática de Alcolea, con un predominio de los colores vivos y ácidos.

La República (1975). Acrílico sobre tela. 200 x 150 cm.

Cuadro que nos ofrece a modo de trampantojo, es decir, a través de la representación de una ventana por la que miramos, pero que no es real, una visión de la República simbolizada a modo de animal parecido a un avestruz de dos cuellos y varias cabezas que miran hacia puntos diferentes. En concreto, uno de los cuellos sostiene dos cabezas de perfil, característica del dios romano Jano, patrón, entre otras cosas, de los comienzos y de los finales, y al que se invocaba al comenzar una guerra, algo que se podría relacionar con el devenir de la Segunda República Española. Sin embargo, la única alusión a la República que resulta identificable de forma directa para el espectador, es la que encontramos en el centro del borde izquierdo del cuadro, donde se ubica un círculo compuesto por los colores de su bandera. El emblema comunista de la hoz y el martillo se halla en la zona inferior, y aunque su representación es parcial, y está envuelto en tonos rojizos observamos que parte de los colores que enmarcan la imagen principal como el rojo, el blanco y el azul forman parte de banderas como las de la URSS, Reino Unido o la de Francia, que aportan un contexto internacional bien a la propia República, bien al conflicto bélico iniciado en 1936.



CARLOS ALCOLEA.
La República. Acrílico sobre tela. 1975.

RAFAEL ARMENGOL (Benimodo, Valencia, 1940).

Una vez más, Valencia es el entorno donde se gesta la obra de un autor como Armengol, aunque su punto de partida no es solo la crítica social sino la reflexión personal sobre la historia del arte, su importancia y el papel que el artista contemporáneo ocupa con respecto a ella.

En esta asimilación de elementos, es lógico hablar de palimpsesto como uno de los modos de composición de Armengol. En su voluntad de entender en un diálogo respetuoso las ideas transmitidas y recibidas, no renuncia a nada, sino que superpone, complementando unos con otros, formas, materiales, ideas, técnicas cromáticas, etc., que, leídos conjuntamente, multiplican las interpretaciones del objeto artístico.

Sirva como ejemplo de este análisis minucioso la serie *La matanza del cerdo* (1971-1975) a la que pertenece el cuadro expuesto: de una manera desasosegantemente realista, nos plantea objetos tan cotidianos como las distintas partes del cerdo, pero también el análisis de la pieza, del proceso, la disección, etc. del animal. Esta serie, a la que dedica varios años y en la que introduce algunos cuadros con una clara lectura irónica al unir el producto porcino a diferentes contextos, revela, como otras, el interés casi obsesivo por mostrar cada uno de los detalles de algo cotidiano, insustancial, alejado del gusto estético, pero susceptible del más riguroso análisis y, al mismo tiempo, de la interpretación más crítica en un momento en que se pretende poner en primer plano la ironía y la provocación.

Sobrassades (1972). Óleo sobre lienzo. 130 x 162 cm.

Obra en la que destaca la técnica utilizada, como es la impresión fotográfica de la imagen de la sobrasada, y el óleo sobre lienzo adherido a una tabla, resulta un ejemplo claro y conciso de la representación de algo cotidiano tal y como lo hace el *Arte Pop*. De esta manera, lo verdaderamente revelador no recae sobre el significado del cuadro, sino sobre la intención del artista que ha considerado hacer de un elemento que puede resultar relativamente vulgar como es la sobrasada, un objeto artístico. A ello, hay que sumar la presencia casi invisible del fondo donde se ubica la sobrasada, imagen fotográfica de corte político que, una vez más, dota de una lectura sarcástica la foto, al desmitificar grotescamente la política contemporánea.



RAFAEL ARMENGOL. *Sobrassades*. Óleo sobre lienzo. 1972.

RAFAEL CANOGAR (Toledo, 1935).

Proveniente del más puro informalismo, de ser parte integrante del grupo *El Paso* (junto con Antonio Asura o Manolo Millares, entre otros), de una lectura intensamente espiritual de la abstracción planteada como una revisión del interior del yo, Rafael Canogar es quien mejor muestra la evolución estética que se da en los últimos años del régimen en España, siempre desde una postura radicalmente personal.

Desde 1963, y tras los complejos vaivenes políticos e ideológicos motivados por el impacto de los grupos mencionados a nivel internacional, Rafael Canogar emprende un camino hacia la figuración en que el espectador se convierte en pieza insoslayable: frente a la brutal subjetividad del informalismo, se impone ahora una pintura más social, más acorde a esa voluntad de distanciarse de cuanto había supuesto *El Paso*. Para ello, introduce nuevas técnicas y materiales, pero siempre al servicio del ser humano, entendido como parte de una experiencia colectiva que nos hace a todos capaces de entender el sufrimiento del otro.

En esta postura –que abandonará tras la llegada de la democracia para volver a la abstracción– es donde se sitúa la obra expuesta, una de las varias que dedica a la figura del durmiente: en un proceso de reflexión sobre el aspecto material del ser humano, que oculta su

naturaleza ética, moral, psicológica. Sin necesidad de hacer una crítica directa política, a la que renuncia expresamente, Canogar se plantea la importancia del hombre, como individuo o como colectivo, en un espacio descontextualizado pero en el que el dolor se hace presente. Para ello, los colores (negro) y los materiales (madera, poliéster, fibra de vidrio) se aprestan a crear ese entramado simbólico. Sin olvidar su relectura de los clásicos de la pintura española –especialmente, de Goya–, el trasfondo de la guerra se suma subrepticamente a la pasión del hombre actual sometido por el entorno, por la historia y por el otro.

El durmiente, Personaje caído (Hombre) (1972).

Acrílico sobre lienzo. 130 x 162 cm.

Cuadro con un título tan significativo como la propia imagen que nos lleva a reflexionar acerca de quién es y qué hace la persona protagonista de la obra, ya que una primera aproximación nos lleva a pensar en alguien dormido, aunque su vestimenta de calle así como su postura, nos inducen a especular acerca de que el personaje ha caído, no hay movimiento ni signo vital alguno. Sin embargo, el enunciado de nuevo nos refiere a una nueva condición de esta persona tendida en la que no importa su condición de vivo o muerto: la de *hombre*.



RAFAEL CANOGAR. *El durmiente, Personaje caído (Hombre)*. Acrílico sobre lienzo. 1972.

2. EQUIPO CRÓNICA Y EQUIPO REALIDAD

EQUIPO CRÓNICA (1964-1981).

Rafael Solbes y Manuel Valdés son los autores que componen un colectivo que obtuvo una extraordinaria acogida sobre todo en Francia, pues su fundamento estético se basa en el ataque directo desde el sarcasmo contra las convenciones sociales y políticas, lo que coincide con ese espíritu reivindicativo de los años sesenta. No en vano, el grupo surge de los movimientos sindicales estudiantiles valencianos, especialmente activos en su labor de protesta. El propio nombre ya refleja la voluntad crítica, al hacer desaparecer la personalidad de cada uno de sus componentes y reclamar así la universalidad de la experiencia artística, que se convierte en retrato certero de la realidad.

Ese mismo anhelo de libertad por el que pugnan es el que se encuentra también en sus propuestas estéticas, puesto que la clave de este equipo es la heterogeneidad. De hecho, el collage, como mecanismo de superposición de técnicas, lenguajes y estilos, es uno de los modos de actuación de unos artistas que rechazan lo convencional y, ante todo, los elementos políticos represores, que parodian como un subproducto humano. Para ello, el procedimiento es utilizar elementos reconocibles que, combinados con otras realidades, permiten lecturas distintas que inducen a relativizar lo que de manera acrítica se venía aceptando. Cómic y pintura, fotografía y cine, se dan cita con el arte clásico y los grandes iconos de la

pintura española para, superpuestos y unificados, desmontar y deconstruir lo que ha conducido a la sociedad española a asumir una serie de mitos y de modelos referenciales que son puestos al mismo nivel que los productos más denostados de la cultura *pop*.

Los soldados de Bretón (1971).

Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cm.

Con un fondo en el que podemos apreciar imágenes relacionadas con Salvador Dalí, René Magritte, Chirico, Tanguy o Max Ernst y en un ambiente totalmente surrealista que podría recordarnos a André Bretón, el Equipo Crónica coloca unos soldados que parecen extraídos de uno de los cómics bélicos de Joe Kubert, que en medio de este cuadro de gran formato parecen esperar a una orden para actuar de un momento a otro, creando una sensación de desasosiego directamente relacionada con sus figuras que serviría de crítica a las sociedades militarizadas.

La mesa roja (1977).

Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm.

Pintado en un momento decisivo durante la Transición española, la mesa de billar de fondo rojo con las bolas en blanco y verde tiene una lectura plenamente política. En primer lugar, hay una referencia a la legalización del partido comunista, simbolizado por el rojo de la mesa frente al verde imperante (y lógico) del juego –político–, irónicamente representado por el bi-



EQUIPO CRÓNICA. *Los soldados de Bretón*.
Acrílico sobre lienzo. 1971.



EQUIPO CRÓNICA. *La mesa roja*.
Óleo sobre lienzo. 1977.

llar-. A esa mesa se halla sentado, inquietante y ajeno, aunque a la vez alerta a cómo se desarrolla el proceso, el obrero enfundado en su mono -rojo- y esgrimiendo sus armas: la hoz y el martillo. Pero además, recuerdan los colores los de la ikurriña o bandera que fue adoptada por el País Vasco como oficial en su *Estatuto de Autonomía* de 1979 y que, prohibida tras el fin de la guerra civil (1939), volvió a ser permitida el mismo año en el que se pintó este cuadro que además coincide con el del Compromiso Autonómico, es decir, el acuerdo al que llegaron diversas fuerzas políticas vascas de que fueran los parlamentarios vascos y navarros elegidos en las cortes constituyentes quienes redactasen el futuro Estatuto.

Peatón y cabina (1979).

Óleo sobre lienzo. 120 x 170 cm.

Cuadro en el que predominan los tonos grisáceos que parecen aportar una sensación pesimista al conjunto, en el que un hombre cabizbajo y solo en la ciudad, se dirige a una cabina de teléfono tomada de un cuadro de Valerio Adami titulado *Great Northern Hotel* (1971). Sin embargo, el aislamiento del personaje protagonista, contrasta la necesidad y la intención de comunicarse con otra gente aunque sea en la distancia, algo inherente al ser humano como ser social.

EQUIPO REALIDAD (Valencia, 1966-1976).

Como *Estampa Popular* o *Equipo Crónica*, el *Equipo Realidad* surge en Valencia de la mano de Jorge Ballester y Juan Cardells. Al igual que el *Equipo Crónica*, con el que tienen distancias estéticas y personales, lo que pretenden estos autores es mostrar su rechazo a los parámetros del arte convencional aboliendo, como punto de partida, la personalidad condicionante de un creador, que ahora se encuentra supeditado a la realidad que lo fagocita y anula. Sirva como muestra su primera obra, *Entierro del estudiante Orgaz*, en donde ya se atisba esa crítica ácida contra los valores establecidos.

Asentados en España desde 1971 tras un periplo italiano, y con el aval de la Galería Punto de Valencia, con quienes expondrán en exclusiva, se concentran, con la libertad de saberse al margen de las veleidades del mercado, en una reflexión sobre los medios de comunicación, quienes ofrecen una imagen de la realidad social estereotipada con una impostada felicidad que desmontan mediante la ironía. La



EQUIPO CRÓNICA. *Peatón y cabina*.
Óleo sobre lienzo. 1979.

fotografía y el propio arte, en una suerte de mecanismo metapictórico que acentúa la faceta humorística, se cuelan en el planteamiento de sus obras para reflejar cómo la esencia se ha perdido en beneficio de una apariencia deshumanizada que pretende convencer al individuo de la conveniencia de dejarse arrastrar por la corriente predominante.

La exposición recoge algunas de las obras de los últimos años de este grupo, estructurada en torno a una serie de temas que dan unidad a su propuesta: *Hogar dulce hogar*, en que se desmonta el adocenamiento de la clase media española; *Del antiguo y ropajes*, en que las vestimentas clásicas son un símbolo de las convenciones culturales; *Retrato de un retrato de un retrato de...*, que les sirve para reinterpretar la historia del arte y el retrato psicológico del individuo como artista; y *Hazañas Bélicas o Cuadros de Historia*, en que se denuncia cómo los sucesos luctuosos son los que han marcado una historia establecida por quienes han impuesto la fuerza.



EQUIPO REALIDAD. *Visión premonitoria de la descontaminación del siglo XX*. Óleo sobre lienzo. 1972.

Visión premonitoria de la descontaminación del siglo XX (1972). Óleo sobre lienzo. 130 x 115 cm.

Forma parte de una serie de seis cuadros que toma su título de una asignatura de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) llamada *Dibujo del Antiguo y Ropajes*, en la que lo suntuoso de las vestiduras alude al poder terrenal. El representado es el cardenal Richelieu extractado del retrato hecho por Philippe de Champaigne (c.1633-1640). De esta manera, el cuadro tiene diversas lecturas que van de lo general a lo particular, pues el título de la serie contrasta con la interpretación poco academicista de la obra original, lo que podría suponer una crítica a lo anquilosado de los planes de estudios de la Escuela de Bellas Artes. Pero también, el descabezamiento del protagonista con un paño en la mano que sustituye al birrete cardenalicio que sostiene en la obra de Champaigne, unido a la alusión a la *descontaminación del siglo XX*, entra en un juego visual con la sensación de asepsia que dan los baldosines relucientes de fondo y con el botón blanco superpuesto, lo que podría referirse de forma *premonitoria* al fin de las influencias en la sociedad de ciertos estamentos.



EQUIPO REALIDAD. *Butaca con ropaje de bandera*. Óleo sobre tela. 1972.

Butaca con ropaje de bandera (1972).

Óleo sobre tela. 170 x 170 cm.

Cuadro de elementos simples que se posiciona directamente con el espectador presentando frente a éste una butaca individual, y una bandera española que aparece parcialmente en primer plano, todo ello situado sobre un fondo marrón grisáceo. La individualidad de la butaca, que sólo puede ser ocupada por una sola persona, hace alusión a quien bajo el símbolo de la bandera se subrogó el poder en una España sombría, fruto de una dictadura. Sin embargo, la ausencia de ocupante en el sillón podría interpretarse de dos formas, pues bien podría referirse a un esperado vacío de poder, ya que Francisco Franco contaba con 80 años en el momento en que se realizó el cuadro; o sencillamente, a la imposibilidad de su representación. No obstante, este cuadro forma parte de una serie en la que se reflejaron diferentes interiores de hogares, en los que las butacas son un elemento central en muchas ocasiones.



EQUIPO REALIDAD. *Doverman (sic) travieso saltando diagonalmente...* Óleo sobre lienzo. 1972.

Doverman (sic) travieso saltando diagonalmente... (1972). Óleo sobre lienzo. 132 x 136 cm.

Obra que forma parte de la serie *Hogar, dulce hogar*, centrada en el interior de hogares de clase media, aunque tal y como podemos observar, nada más lejos de parecer *dulce*, pues la negrura del sofá de escay se confunde con la del doberman, que si bien es tildado de *travieso* en el título, la sensación que aporta al conjunto es de agresividad en

un núcleo central que recorre una escala de grises azulados hasta llegar al negro. Armonía de colores que rompe el fondo en un tono marrón claro, que aún con todo, no suaviza la primera impresión que nos aleja del concepto de la comodidad en un verdadero hogar.

Autorretrato Realidad (1974).

Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm.

Autorretrato de Jorge Ballester y Juan Cardells, miembros y fundadores del Equipo Realidad, que hace honor a su divisa *Lo que nos interesa no es la realidad, sino su imagen*, ya que no sólo no miran al público, manteniendo una actitud ausente mientras fuman, sino que el propio cuadro está realizado a modo de fotografía en blanco y negro con lo cual, lo que vemos, no es la realidad, no es a Ballester y Cardells, sino su imagen a través del cuadro.



EQUIPO REALIDAD.
Autorretrato Realidad. Óleo sobre lienzo. 1974.

El Coronel Rojo con el Dr. Negrín en septiembre de 1937 (1975). Óleo sobre tela. 140 x 140 cm.

Este cuadro pertenece a la serie *Cuadros de Historia*, que es una reflexión sobre la guerra civil en España a través de imágenes extractadas de fotografías como en este caso, en el que vemos reunidos al teniente coronel Vicente Rojo Lluich, nombrado jefe del Estado Mayor del ejército republicano en la contienda, con Juan Negrín López, médico fisiólogo, y Presidente de la Segunda República Española a partir de 1937. Lo particular de esta obra es que nos ofrece una visión de la Historia de España contrastando la proximidad de los hechos, representada por la imagen coloreada –en rojo, con claro simbolismo político– del militar en primer plano, con el sentimiento de lejanía e incluso desconocimiento por parte de la sociedad, simbolizados por el resto de elementos en blanco y negro.



EQUIPO REALIDAD. *El Coronel Rojo con el Dr. Negrín en septiembre de 1937.* Óleo sobre tela. 1975.

Recepción oficial (1976).

Óleo sobre lienzo. 170 x 170 cm.

Última e inacabada obra del Equipo Realidad, en la que encontramos al rey Juan Carlos con la cabeza perfilada pero sin terminar, igual que otros elementos como las manos de tres de los personajes del cuadro o parte de la zona derecha. Destaca la seriedad y rigidez de los recibidos, superpuestos sobre un fondo gris en el que se inserta un retrato del recién proclamado rey. Sin embargo, en esta ocasión en la parte superior del retrato de Juan Carlos I, se intuye una línea de diversos colores que se hacen mucho más evidentes en la zona central del cuadro próxima al monarca, y que resultan un cambio profundo en la estructura de las tonalidades.



EQUIPO REALIDAD.
Recepción oficial. Óleo sobre lienzo. 1976.

4. EDUARDO ARROYO

EDUARDO ARROYO (Madrid, 1937).

Su obra, absolutamente personal y reconocible, evoluciona hacia una estética basada en el color y la forma que, a partir de los años 80, lo convierte en un referente clave del arte *pop* español.

Aunque en sus inicios está volcado en la literatura, su obligado exilio en Francia le impide canalizar toda su fuerza expresiva en el nuevo idioma, por lo que opta por la imagen como mecanismo creador. Además, necesitado de esa manifestación crítica, las tendencias informalistas dominantes no lo seducen, y descubre su camino a través de un nuevo formalismo basado en la parodia, en la imitación jocosa o pastiche, que deforma la realidad con una clara voluntad desmitificadora y sarcástica. Surge así el camino de la figuración narrativa, la capacidad de las artes plásticas para contar, recuperando un concepto que la estética contemporánea había arrumbado. Desde ese punto de partida, se establecen contactos con el *pop art*, con el que guarda no poca afinidad.

Arroyo opta por un desarrollo sarcástico de la figuración, cuyo máximo exponente es la exposición en París sobre figuras de dictadores, a modo de caricaturas de tebeo, en 1963, lo que le valió la condena de un gobierno español que lo obligó a residir en Francia –de hecho, será uno de los máximos representantes de la figuración narrativa francesa–, salvo intervalos puntuales, hasta 1976. Allí, su obra se empeñó en denunciar el

sometimiento de las distintas vanguardias al juego del mercado del arte, perdiendo su esencia y convirtiéndose en algo carente de sentido. No en vano, que Arroyo opte por una estética menos encumbrada por la crítica y que pertinazmente denuncie el peso de figuras como Duchamp o Miró obedece exclusivamente a su inquebrantable compromiso con la función del artista en la sociedad, quien ha de ser crítico e insobornable. De ahí su interés por los personajes que han sufrido el exilio o la represión, y su defensa permanente de la capacidad para la denuncia del arte.

La obra de Arroyo no es únicamente pictórica, pero sí personal y reconocible: sus múltiples ilustraciones, escenografías, grabados, cerámicas, etc. están caracterizados por el uso de una paleta de colores vivos y de pincelada lisa, en que la perspectiva y el espacio ceden ante la imagen del contorno, ante la figura plana.

Sin embargo, hasta llegar a esa imagen reconocible, su evolución muestra cómo ese interés en sus primeros momentos responde a una personalidad crítica, opuesta a las convenciones, centrada en reinterpretar la sociedad y los iconos propios de su país, especialmente los políticos, de manera irónica.

Napoleón desciende a los infiernos (1961). Tríptico. Óleo sobre lienzo. 162 x 342 cm.

La sencillez en las formas, que no anula la espectacularidad del formato y de la técnica cromática, facilita que el espectador dirija su



EDUARDO ARROYO. *Napoleón desciende a los infiernos*. Tríptico, óleo sobre lienzo. 1961.

atención hacia lo que realmente pretende mostrar el pintor en este cuadro que, con ironía, sitúa al emperador francés en la zona superior central del tríptico, frente a un cardenal ubicado en la zona inferior; igualando así el poder terrenal representado por Napoleón y el religioso identificado con el prelado reuniéndose ambos en el mismo lugar.

Mi querido general (1962).

Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.

De nuevo encontramos una sencillez en las formas parecida a la usada en *Napoleón desciende a los infiernos*, pero en este caso concreto de manera suficientemente expresiva para que puedan hallarse similitudes entre el general protagonista de este cuadro, y el entonces dictador y jefe de Estado en España Francisco Franco. Así, figura central con los ojos abiertos y la mano en el pecho junto al disparo sobre un fondo en el que predominan los colores blanco y azulados a modo de la nada o limbo, se halla acompañada de un querubín como confirmación de su muerte.

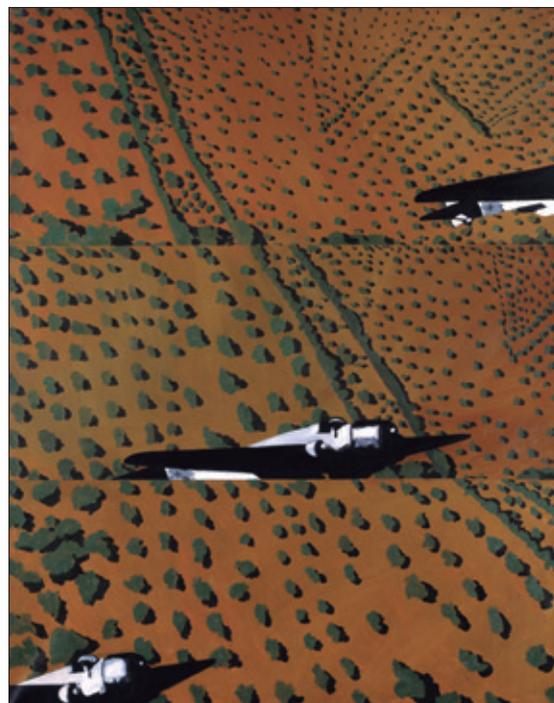


EDUARDO ARROYO. *Mi querido general*. Óleo sobre lienzo. 1962.

Notas sobre Guernica (1964).

Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm.

Cuadro de contenido histórico, intenta reflejar el momento en el que los aviones alemanes de la Legión Cóndor se dirigen hacia la localidad de Guernica (Vizcaya) para su posterior bombardeo durante la guerra civil el 26 de abril de 1937. Llama la atención su composición como fotogramas de una película, pero que nunca acaban de enfocar adecuadamente el avión nazi que se erige como eje del cuadro: esto lo dota de movimiento, pero también de una notable carga crítica.



EDUARDO ARROYO. *Notas sobre Guernica*. Óleo sobre lienzo. 1964.

Bandera (1972).

Técnica mixta sobre papel. 50 x 70 cm.

Comprometido con la sociedad en general, es muy posible que Eduardo Arroyo intentara expresar la división de Estados Unidos, simbolizada en el doblez de la bandera del país frente a la guerra de Vietnam, encarnada por los disparos de fondo. Los colores se han hecho mucho más llamativos, y empezamos a atisbar esa paleta típica de Eduardo Arroyo.



EDUARDO ARROYO. *Bandera*. Técnica mixta sobre papel. 1972.

1. POP ART

Localiza diez autores presentes en la exposición

G	I	B	R	L	R	V	A	K	Y	L	A	A	A	E	A
O	L	V	U	X	L	I	R	U	O	R	Z	O	R	W	L
R	A	L	X	P	R	L	R	J	B	I	U	B	M	O	C
D	O	Z	Z	Q	F	L	O	O	Y	W	I	D	E	E	O
I	A	A	T	O	M	A	Y	Q	F	A	F	N	N	L	L
L	K	R	O	E	Y	L	O	X	O	C	B	P	G	U	E
L	O	E	B	U	X	B	E	E	Q	O	Y	T	O	E	A
O	Z	G	I	E	Z	A	H	E	R	A	S	B	L	W	T
C	A	N	O	G	A	R	S	C	C	R	O	N	I	C	A
R	E	A	L	I	D	A	D	K	O	Y	G	G	U	E	K
E	K	A	D	C	H	D	Y	N	U	S	E	E	D	H	F
E	L	D	G	E	N	O	V	E	S	W	D	U	B	C	M
N	A	R	M	Z	O	R	B	A	S	C	V	I	I	X	H
Q	H	Y	D	A	X	E	T	R	Y	Z	V	O	E	T	E
J	V	E	A	E	I	E	A	Z	U	N	L	F	V	U	Q
F	E	Y	C	I	T	B	Q	K	H	I	Q	L	I	I	X

2. RELACIONA

- | | |
|--|----------|
| 1. Su obra está condicionada por la enfermedad que sufrió de niño. | CANOGAR |
| 2. Se inspira en la pintura de Goya. | ALCOLEA |
| 3. Su obra se basa en la manipulación del soporte fotográfico. | VILLALBA |
| 4. Criticó duramente la obra de Marcel Duchamp. | CRÓNICA |
| 5. Es un grupo colectivo. | ARMENGOL |
| 6. Dedicó una serie de pinturas a “La matanza del cerdo”. | ARROYO |

3. SABÍAS QUE...

- ... Eduardo Arroyo es uno de los grandes conocedores del mundo del boxeo, hasta el punto de que ha publicado biografías de boxeadores y un libro sobre literatura y boxeo?
- ... Rafael Canogar ha sido invitado recientemente como comensal en el programa televisivo *Masterchef*?
- ... el Equipo Crónica realiza parodias y montajes con los cuadros más famosos de la pintura española: las Meninas, el Guernica o la obra de Goya?
- ... uno de los cuadros más importantes de Carlos Alcolea está dedicado a Mickey Mouse?
- ... las obras de Luis Gordillo han inspirado este año a cuatro chefs de Vitoria para crear cuatro pinchos distintos con motivo del programa “Vitoria, capital gastronómica”?
- ... Darío Villalba fue el primer patinador artístico español en los juegos olímpicos de invierno en Italia (1956)?
- ... Juan Genovés pasó ocho días en la cárcel por pintar una obra con gente abrazándose?

4. IDENTIFICA LAS REFERENCIAS SURREALISTAS QUE ENCONTRAMOS EN EL CUADRO DEL EQUIPO CRÓNICA *LOS SOLDADOS DE BRETÓN*.



5. REALIZA UN COLLAGE A PARTIR DE UNA OBRA CLÁSICA DE LA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA, SUPERPONIÉNDOLE ELEMENTOS QUE PUEDAN DAR LUGAR A UNA NUEVA LECTURA DEL CUADRO.

A large, empty rectangular area with a dotted border, intended for creating a collage.

FRASES DE ANDY WARHOL (Figura del Pop Art americano)

- La inspiración es la televisión.
- Toda pintura es un hecho: las pinturas están cargadas con su propia presencia.
- El arte comercial es mucho mejor que el arte por el arte.
- En el futuro todo el mundo será famoso durante quince minutos. Todo el mundo debería tener derecho a 15 minutos de gloria.
- En los años ochenta va a haber cada quince minutos un nuevo futuro.
- No creo en la muerte porque uno no está presente para saber que, en efecto, ha ocurrido.
- Un artista es alguien que produce cosas que la gente no necesita tener pero que él, por alguna razón, piensa que sería una buena idea darles.
- Me temo que si uno fija su atención en una cosa el tiempo suficiente, pierde todo su significado.
- He decidido algo: comerciar cosas realmente fétidas. Enseguida se convertirían en éxito en un mercado masivo que realmente apesta.
- Si quieres saber todo sobre Andy Warhol, basta con ver mis pinturas y películas y allí estoy. No hay nada más.
- La gente debe enamorarse con los ojos cerrados. Sólo cierra los ojos. No veas, y será mágico.
- ¿Por qué la gente piensa que los artistas son especiales? Es sólo otro trabajo.

(fuente: <http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/andy-warhol.html>)

BIBLIOGRAFÍA

- BOZAL, Valeriano y LLORÉNS, Tomás: *España: Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1990.
- Id.: *El arte contemporáneo*. Madrid, Taurus, 2001.
- LACRUZ, Javier: *Equipo Realidad. (Jorge Ballester/Juan Cardells) 1966-1976*. Zaragoza, Mira Editores, 2006.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid, Akal, 1990.
- MARÍN VIADEL, Ricardo: *Equipo Crónica: Pintura, Cultura, Sociedad*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002.
- OSTERWOLD, Tilman: *Pop Art*. Colonia, Taschen, 2013.
- PAPARONI, Demetrio: *España 1957-2007: El arte español desde Picasso, Miró, Dalí y Tàpies hasta nuestros días*. Milán, Skira,
- VV.AA. *Eduardo Arroyo*. Valencia, IVAM-Generalitat Valenciana, 2008.
- Id.: *Equipo Crónica. Catálogo razonado*. Valencia, IVAM, 2002.



**Gobierno
de La Rioja**

Educación, Cultura
y Turismo

© MUSEO DE LA RIOJA

Textos: Ricardo Mora de Frutos y Penélope Ramírez Benito.

Fotos: Colección Yera.

Obras: Colección Yera. Madrid.

Desarrollo Gráfico: REPROESTUDIO, S.A.

Imprime: GRÁFICAS SAN MILLÁN, S.A.L.

Dep. Legal: LR 483-2014 I.S.B.N.: 84-87-209-97-1