

APROXIMACION A LA TRAYECTORIA DE DOS FORMACIONES ARTISTICAS DEL SUR VALENCIANO: EL GRUP D'ELX (1966-1975) Y ALCOIART (1965-1972)

I. NOTAS PARA UN CONTEXTO

Hacia mediados de los años sesenta —manteniendo determinadas convergencias no sólo cronológicas con otras formaciones y replanteamientos programáticos, auspiciados asimismo de manera colectiva en el ámbito de la práctica artística del momento⁽¹⁾— se inician, al sur del País Valenciano, dos proyectos de agrupación, independientes entre sí, que con un marcado carácter local, pondrán en marcha sendas aventuras plásticas, prolongando su existencia —con desigual intensidad— a lo largo de casi una década, como efectivas empresas de intervención común.

Desde el margen de perspectiva histórica disponible, sin duda puede afirmarse que aquellas dos diferentes opciones conjuntas, encarnadas por el *Grup d'Elx* y por el colectivo *Alcoiart*, posibilitaron —a partir de sus respectivos contextos geográficos— diversificadas experiencias artísticas, la mayoría de ellas centradas primordialmente en la actividad pictórica, de acuerdo con la dedicación de sus miembros componentes; pero además, en ambos casos, tales formaciones desarrollaron una cierta dinamización cultural en su propio entorno, algunos de cuyos efectos persisten institucionalmente en la actualidad⁽²⁾.

De hecho la llamada «década prodigiosa»⁽³⁾, por sus concretas características, vino a representar globalmente una muy especial coyuntura —de crítica intervención— para la producción artística. Y en tal sentido no conviene olvidar lo que supuso el auge indiscriminado del *desarrollismo* que, potenciado a ultranza, se convirtió en meta de un modelo de vida presentado como definitiva panacea, enmascarando así —a modo de cortina de humo— tanto las agudas contradicciones sobre las que se asentaban sus fundamentos como la difícil situación social que tal *sistema* forzaba y mantenía. Todo ello dentro de un contexto político que, como recurso eficaz, sabía usufructuar al máximo tales circunstancias, siempre en beneficio de su directo afianzamiento.

En principio, este estado de cosas —para el dominio artístico— podría conllevar, con el aumento

promediado de la capacidad adquisitiva, una mayor «demanda de obra». El incipiente mercado iba abriendo camino hacia un tímido coleccionismo, muy restringido en realidad. Sin duda es un dato a tener en cuenta de manera global. Pero tal efecto no es, sin más, extrapolable a los contextos geográficos que ahora nos ocupan, carentes de toda infraestructura en lo que se refiere al mercado del arte.

Por otra parte, la posibilidad de conectar y asumir la directa realidad social —desde el concreto quehacer artístico— e incidir en una toma de consciencia inmediata —que parecía despertar entonces abierta y esperanzadamente en ciertos colectivos— exigía, por parte del artista, una serie de profundos replanteamientos, toda vez que, de hecho, el mercado, con su dinámica de relativo incremento adquisitivo, seguía en general manteniéndose en unos límites cualitativos de clase, aunque cuantitativamente se hubiese desarrollado en su conjunto.

En medio de esta coyuntura, la profunda individualidad del sujeto creador, que el *informalismo* había ayudado ampliamente a reforzar, representaba un radical subjetivismo, lo que comportaba junto a la novedad y originalidad plásticas propugnadas, a partir de una reforzada «mística de los materiales», un cierto aire de libertad —formal— que incluso podía asumir tintes subversivos, ambigüamente utilizados asimismo

(1) Aproximadamente en torno a esas mismas fechas, se forman también entre nosotros *Estampa Popular Valenciana*, el *Equipo Crónica* y el *Equipo Realidad*. De alguna manera cabe predicar de tales colectivos de trabajo ciertas características comunes en torno al desarrollo de un determinado «realismo social» en la actividad plástica llevada a cabo en aquella coyuntura histórica.

(2) La fundación del *Museo Ilicitano de Arte Contemporáneo* puede ser citado como una muestra de tales logros. Su inauguración en agosto de 1980, tras superar múltiples dificultades, abría explicables expectativas. Sin embargo, transcurrida la primera década de su existencia, es justo reconocer asimismo el evidente letargo por el que atraviesa en sus esporádicas actividades museísticas, al carecer prácticamente de presupuestos.

(3) Cfr., P. Sempere & A. Corazón *La década prodigiosa*. Ediciones Fernal, Colección Punto Crítico, Madrid.

desde el poder, de cara a la «imagen externa» que convenía dar de la dinámica del país, aunque fuese tan sólo *sub specie artis*...

No obstante, en aquella concreta coyuntura histórica, tan romántico subjetivismo comenzaba a ser disfuncional, e incluso sospechoso, precisamente en unos momentos en los cuales «l'art engagé» significaba la máxima aspiración desde unos radicales presupuestos que postulaban la amplia convergencia de la estética con la ética.

Como es sabido, ya a finales de los años cincuenta comenzaron a darse las circunstancias idóneas para una mayor aproximación del concreto quehacer artístico a la realidad circundante por otras vías alternativas, distintas a las diferentes modalidades cultivadas por el variable juego expresionista.

Se hace así, pues, evidente la necesidad de influir sobre las actitudes y las conductas e, incluso, se aspira —con tal fin— a transformar el medio. Es ésta una especie de paso intermedio en dicho proceso de incidencia artístico-social. El *normativismo*, enraizado en los principios gestálticos y en los recursos ópticos, aportó eficaces estrategias a tal respecto⁽⁴⁾, subrayando la despersonalización de los códigos constructivos, al introducir un estricto rigor metódico en la elaboración sintáctica de la obra, buscando la máxima racionalidad en los procesos de su conformación. Modificando el tratamiento del espacio, a base de leyes constructivas que aprovechaban los efectos de los principios perceptuales, se buscaba simultáneamente incidir en la conducta humana.

En realidad, tanto el *informalismo* como el *normativismo* tenían en la plástica valenciana destacados cultivadores y consolidados representantes. Sin embargo los años sesenta iban a ser testigos —entre nosotros— de nuevos replanteamientos en los que el *realismo social* asumiría definitivamente en papel de máximo protagonista⁽⁵⁾.

El movimiento denominado «Crónica de la Realidad» puede a este respecto, y simplificando al máximo, servirnos de aglutinador, aunque haya que recordar la conveniencia —en este caso— de diferenciar entre la *tendencia* en cuanto tal, la *teorización* que supuso y la *actitud* que progresivamente fue diversificándose y de la que participaron —en distinta medida— muchas de las reacciones plásticas del momento, difícilmente englobables, sin más, en una opción estrictamente unitaria⁽⁶⁾.

Conviene, por lo tanto, tener en cuenta como punto de partida contextualizador este breve y esquemático panorama conformado por las tres «tendencias» apun-

tadas: Informalismo, Normativismo y Realismo Social. Pero tampoco hay que olvidar que si en un forzado resumen, más o menos didáctico, pueden aparecer como alternantes y sujetas a un cierto ritmo evolutivo, sin embargo —en la concreta realidad procesual que enmarca la historia de la plástica valenciana de aquel momento— se traslapan e imbrican a menudo mutuamente, al pervivir aún determinadas propuestas informalistas y codearse cronológicamente con opciones del arte normativo y con las diversas instancias del *realismo* entonces preponderantemente respaldado.

En este crucial horizonte sociopolítico, contando con el panorama artístico perfilado y con las inquietudes creativas que toda opción pictórica que se pretende renovadora, por definición, comporta, debe enmarcarse la doble aparición del *Grup d'Elx* y del colectivo *Alcoiart*, teniendo además en cuenta su respectivo modo de asumir dos cuestiones fundamentales que, de manera concomitante, se presentaban en los diferentes planteamientos estéticos de aquella coyuntura:

a) la especificidad de la práctica pictórica;

(4) Para un amplio acopio informativo en relación a las diversas agrupaciones artísticas españolas habidas entre 1939 y 1969, aconsejamos la consulta del texto de J. Barroso: *Grupos de Pintura y Grabado en España*. Edición del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979. También es útil —sobre todo por los documentos que reproduce— el trabajo de Vicente Aguilera Cerni *La postguerra: documentos y testimonios*. Ediciones del M.E.C. Madrid, 1975 (2 volúmenes). Como referencia general, es obligado citar aquí, asimismo, los siguientes títulos: F. Calvo Serraller *España, medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*. Ministerio de Cultura & Fundación Santillana. Madrid 1985 (2 volúmenes); Autores Varios *España. Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*. Edit. G. Gili. Barcelona, 1976.

(5) Fundamental, para el contexto que nos ocupa, es el trabajo de R. Marín Viadel *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Ediciones Nau Llibres & Departamento de Estética. Universidad de Valencia, 1981. De alcance monográfico son los textos siguientes: AA.VV. *Equipo Crónica (1965-1981)*. IVAM, Valencia, 1989; T. Llorens *Equipo Crónica* Ed. G. Gili. Barcelona, 1972; F. Tomás y E. Tormo *La Guerra Civil del Equipo Realidad*. Edición de la Universidad de Valencia, 1981; R. de la Calle *Art Sud: De la Imatge a la Paraula. Materials per a una història de la creació artística contemporànea al Sud del País Valencià*. Edicions de la Caixa d'Estalvis. P. d'Alacant, 1988.

(6) La matización —creemos que oportuna— entre la *tendencia*, la *teorización* y la *actitud* que supuso «Crónica de la Realidad» en el ámbito artístico fue ya estudiada por nosotros en un trabajo aparecido en la revista *L'Espill* número 12, Valencia, 1981, concretamente en las páginas 116 y siguientes.

b) la responsabilidad social del artista.

Las dos formaciones colectivas que ahora nos ocupan, desde estos supuestos y frente a tales cuestiones, iban en aquel ecuador de la década de los sesenta a optar por modos particulares de intervención, a la hora de realizar su propia *crónica* del entorno existencial, empeñándose en ello el desarrollo de sus respectivas trayectorias. Sin duda —en ese sentido— la estrecha vinculación de ambas agrupaciones con la realidad cotidiana, inscritas en contextos industriales, dentro de unas coordenadas geográficas e históricas peculiares, revertirá directamente en los presupuestos de su quehacer artístico e indirectamente en sus resultados.

Desde tal perspectiva ambas trayectorias deben enraizarse profundamente en la dinámica que experimentan las industriosas ciudades de Elche y Alcoy. Este hecho se convertirá en factor catalizador y hasta justificativo de sus correspondientes actividades artísticas, definiendo situacionalmente su constante inquietud sociopolítica y cultural.

Ya desde sus comienzos los dos colectivos encaran la presencia de lo humano en el contradictorio contexto social que el desarrollo de la industria comporta en esa década. Tal experiencia les era ampliamente familiar y conocida a partir de la inmediata realidad cotidiana ofrecida por el propio entorno urbano, con las respectivas avalanchas de la inmigración atraída por el particular desarrollo industrial.

Este concreto fenómeno urbano y su ineludible fundamento industrial serán, pues, un dato revelador que sociológicamente debe relacionarse con la génesis y orientación de ambos grupos artísticos.

II. EL GRUP D'ELX (1966-1975)

«Desde principios de siglo, el crecimiento absoluto de la población urbana de Elche ha mantenido un ritmo ininterrumpido, al mismo tiempo que el porcentaje relativo aumentaba en cada período intercensal. La renovación agrícola que suponen las nuevas sociedades de riegos, y sobre todo la cada vez más afianzada industria son los factores que explican el crecimiento demográfico de Elche hasta los años cuarenta, mientras que a partir de entonces la industria se convierte en casi la única fuerza de atracción y crecimiento: la población aumenta casi un cincuenta por ciento en los años cincuenta para doblar el censo de la ciudad durante los últimos diez años, convirtiéndose en uno de los centros urbanos de mayor crecimiento de la



GRUP D'ELX: Castejón, Agulló, Coll, Sixto. 1970

nación»⁽⁷⁾. De hecho con la inmigración «la población rural permanece estancada desde hace más de veinte años, mientras que la urbana se ha triplicado», con lo que Elche se ha transformado en la «anticapital» de la provincia⁽⁸⁾.

Quizás sean suficientes estas breves referencias para explicar el contexto del que partimos, sin querer decantarnos, por ello, hacia determinadas vertientes puramente sociologistas. Pero, en cualquier caso, hay que recordar que la creación del *Grup d'Elx* en relación a su marco geográfico representó un esfuerzo de cohesión, una búsqueda conjunta y una explícita voluntad integradora que paulatinamente fue dando sus frutos: desde el ángulo de los contenidos se enfrentan a la dispersión ideológica, en relación a la investigación lingüística auspician presupuestos experimentales, respecto a la vertiente económica (relación valor/precio de las obras) se plantean actitudes comunes frente a la especulación en el ámbito artístico, y en lo atinente al intercambio de experiencias mutuas refuerzan la integración del colectivo, potenciando —en resumidas

(7) Vicente Gozávez Pérez *La Ciudad de Elche*. Ed. Departamento de Geografía. Universidad de Valencia, 1976, página 114. Asimismo pueden complementar tal información los textos siguientes: J. M. Bernabé Maestre *La industria del calzado en el valle del Vinalopó. Estudio Geoeconómico*, y el de Vicente Gozávez Pérez *El Bajo Vinalopó*. Ambos editados por el citado departamento de la Universidad de Valencia.

(8) Vicente Rosselló Verger *El litoral valencià*. Edit. L'Estel. Valencia, 1969 (2 volúmenes). Cfr. volumen I, páginas 145-149.

cuentas— un cierto afán descentralizador frente a la ya tradicional «emigración» de los artistas hacia núcleos nacionales e internacionales de mayor atractivo.

La apuesta no era fácil ni cómoda. Comportaba, por el contrario evidentes riesgos endogámicos y localistas. Así supo certeramente subrayarlo entonces Vicente Aguilera Cerni al afirmar que «uno de los datos positivos del actual momento artístico, en nuestro país, consiste en el aumento de la *descentralización cultural*. Los valores nacientes, constantemente renovados y reforzados, se resisten cada vez más al viejo fenómeno de la emigración, que durante años había despoblado el centro artístico cultural de nuestros pueblos y capitales menores para concentrarse en las ciudades con aspiraciones de megalópolis. Surgen minorías bien arraigadas en la tierra, en el pueblo, en la provincia y en la pequeña urbe, pero trabajando y actuando conectadas con los grandes temas contemporáneos. Se ha venido formando, pues, una *fecunda reserva* de la que brotan constantes aportaciones con la doble ejemplaridad de su validez intrínseca y de su capacidad para transformar ambientes concretos».

Y el mismo Aguilera aplicará tales observaciones al caso que ahora nos ocupa: «Ese es el ejemplo precisamente del *Grup d'Elx*. Y lo primero que demuestran, por el simple hecho de mantenerse en el difícil clima todavía poco propicio para la moderna cultura artística, es su autenticidad, su constancia y su espíritu de lucha. Lo cual es de enorme importancia cuando abundan tanto, en los centros donde existe «mercado artístico», los mixtificadores habilidosos y los oportunistas siempre dispuestos al aprovechamiento de los circunstanciales vientos favorables»⁽⁹⁾.

Quizás al margen de la crítica generalizada —un tanto desmedida por lo indiscriminado de las afirmaciones que V. Aguilera dirige al mercado artístico y sus corifeos— si que es evidente que la opción de permanecer trabajando conjuntamente, en su propio medio, era algo que respondía a una especie de reacción sentida y compartida, que de algún modo comenzaba a generalizarse, como respuesta de virtual compromiso ante la realidad social circundante. La proliferación de los grupos es la mejor prueba de ello.

De esta manera el *Grup d'Elx*, contando con una común voluntad renovadora, a través de incorporaciones y deserciones, de propuestas conjuntas y debates, de polémicas y dispares decantamientos, desarrollados en una primera etapa entre 1966 y 1969, quedó integrado finalmente por los artistas Alberto AGULLÓ (Elx, 1931), J. Ramón García CASTEJON (Elx, 1945), Antonio COLL (Sineu, Mallorca, 1942) y

SIXTO Marco (Elx, 1916), como miembros fundadores junto con la indiscutible presencia y sólida aportación de Ernesto CONTRERAS, poeta, crítico de arte y teórico que sin duda desempeñó una especial función aglutinadora y codirectiva en relación a la tarea emprendida conjuntamente⁽¹⁰⁾.

Esta vinculación del grupo con la realidad ilicitana es enfatizada, una vez más, por el propio Ernesto Contreras al comentar las intenciones del quehacer común: «El *Grup d'Elx* incluye, entre sus problemáticas, cuestiones que podrían asignarse a una sociedad económicamente desarrollada, como puede ser la llamada sociedad de consumo, y cuestiones propias de una sociedad en desarrollo, verbigracia las tensiones sociales y su repercusión existencial. Incluye aspectos puramente ciudadanos del arte, como la masificación respecto al tema y la colectivización respecto a los procedimientos, y remembranzas del todavía reciente condicionamiento agrario, tal la preocupación por la expresión humana. Incluye el impulso hacia las problemáticas más actuales, por ejemplo, las experimentaciones paracientíficas sobre los comportamientos visuales y las leyes formales de la plástica, y un insobornable compromiso ético respecto a la función del arte, manifestado en su temática. Así, desde esta perspectiva, el *Grup d'Elx* —que presenta la paradoja de una elaboración colectiva de las soluciones estéticas y sociales de los problemas del arte, junto a una práctica individual, artesanal, de los objetos artísticos— ejerce sobre nuestra actualidad una función enormemente clarificadora, desmitificadora»⁽¹¹⁾.

De este modo, a partir de la formación inicial del grupo en 1966 hasta su definitiva consolidación y aparición pública —como tal colectivo— en 1969, al poner en marcha la Campaña de Exposiciones Populares, desarrollaron una intensa *primera etapa*,

(9) Cfr. Vicente Aguilera Cerni en *Anales* de la Sala «Provincia» de León. 1971.

(10) Ciertamente también otros pintores del círculo ilicitano se movieron más o menos en estas coordenadas, incluso algunos más próximos a ellos llegaron a exponer sus obras con el colectivo formado, pero en realidad no se vincularon al programa defendido por el *Grup d'Elx*, ni optaron por integrarse definitivamente en él. Así por ejemplo cabe citar, en este sentido, a Tomás Almela, Andrés Castillejos, Antonio Galiana, Pola Lledó y Casto Mendiola.

(11) Cfr. Ernesto Contreras en la ya citada publicación *Anales*, páginas 165 y siguientes. León, 1971. También el texto será recogido en otros catálogos de exposiciones posteriores, como fue el caso de la celebrada en la Galería Punto de Valencia, en 1973.

caracterizada por su mutua acomodación, en múltiples sentidos. Si inicialmente había quizás prevalecido en el proyecto común una motivación más bien de programática colaboración interna, luego —con el constante intercambio de opiniones, de discusión ininterrumpida a lo largo de los procesos de producción y la crítica mutua y continuada de las opciones personales— fueron creando decididamente no sólo un abierto clima de trasvase y respaldo entre los miembros sino también un reforzamiento de los análisis racionalizados sobre la conformación plástica asumida, lo que ciertamente aceleró la tarea de investigación lingüística y aunó su preocupación por «el hombre y su situación en el mundo moderno»⁽¹²⁾, que si de hecho llegaba a alcanzar, a través de sus obras, una perspectiva general sobre la existencia humana, partía no obstante —como venimos indicando e insistiendo— de la concreta cotidianidad en la que se enraizaba su diario quehacer.

Sin embargo, a decir verdad, el *Grup d'Elx* no formó nunca —ya que tampoco fue ésta su intención— un «equipo de trabajo», en el sentido en que pudiera ser entendido por otras agrupaciones: cada uno de sus miembros mantuvo siempre, según su personal iniciativa, sus rasgos y características individuales, y al firmar individualmente sus obras —y no como colectivo— ratificaban de manera simultánea sus respectivas diferencias. No se impusieron tampoco, en sentido estricto, un *programa estético* unitario. De hecho aunque sus aspiraciones corrieron muy paralelas entre sí, siempre permanecieron distintas y polivalentes sus concretas y personales aportaciones plásticas.

Ello, lógicamente, no excluye su influencia mutua por medio de la actividad compartida y la intensa convivencia, logrando sobre la base de experiencias diversas una mayor coherencia ideológica, e incluso la proyección en común de la expresión artística, lo que, en última instancia, manifestaba la creciente integración de las personalidades del grupo en una misma aventura artística.

Desde esta perspectiva, a fines de 1969, Ernesto Contreras —como auténtico coordinador y cronista— hacía un inteligente y minucioso balance de la trayectoria llevada a cabo, así como de la paulatina decantación convergente experimentada por cada uno de los miembros fundadores del grupo: «Basta recordar sus características antiguas para testimoniar los cambios producidos: la exclusiva preocupación por la materia en Agulló, el lirismo espontáneo de Castejón, la elaboración de un lenguaje refinado en Coll, la delicada aproximación a los objetos más humildes en

Sixto... todo ello nos hace comprender y calibrar efectivamente y con exactitud el alcance de la integración que se ha ido efectuando. Integración que se manifiesta, de un lado, en una línea común de investigación lingüística, cuya principal característica es la utilización de las imágenes puestas en circulación por la civilización técnica, y, por otro, en el intercambio de las aportaciones personales de cada uno de los miembros del grupo, como puede apreciarse, por ejemplo, en las figuras de ahorcados que Agulló ha recibido de Sixto Marco, en la utilización por parte de este último de la técnica de las imágenes seriadas de Coll, la aparición, en las obras del mismo Coll, de elementos líricos característicos de la anterior etapa de Castejón y, por último, la incorporación de la referencia cultista o del lenguaje matérico en las obras de García Castejón, en otros tiempos elementos pertenecientes a las poéticas de Coll y Agulló, respectivamente»⁽¹³⁾.

Es claro, pues, que en el fondo el grupo se propuso explícitamente respetar la personalidad de cada praxis artística, cuidando de que la integración nunca fuese forzada ni condujese al anonimato de los miembros frente al grupo, y a que en el contexto general de la investigación común, de la búsqueda de un lenguaje objetivamente válido, la caracterización estilística de cada individualidad continuaba persistiendo. Así lo recalca el mismo Ernesto Contreras: «Agulló, por ejemplo, sigue insistiendo en su experimentación con materias o procedimientos nuevos —es el caso de sus extraordinarios dibujos lavados— al tiempo que muestra una especial eficacia en la utilización de los nuevos signos. Castejón profundiza en las formas humanas y en los significados solidarios, a veces rociados de ironía, mientras su viejo lirismo se sitúa en niveles más objetivos. Coll, por su parte, aún mantiene su fidelidad más estricta a los planteamientos rigurosamente normativos, al tiempo que incorpora un cierto grado de dramatización misteriosa, como en esas iluminaciones que permiten aislar al hombre en medio de la masa confusa. Sixto Marco, como tal, nos ofrece ante todo el talante protestatario que le es característico, su infinita rebeldía que, curiosamente, se manifiesta con mayor intensidad a medida que su

(12) De hecho éste será el título genérico empleado por el grupo en muchas de sus exposiciones colectivas, variando a veces algunos términos de su formulación, pero coincidiendo siempre en el fondo temático.

(13) Cfr. Ernesto Contreras «El Grup d'Elx» en el diario *Información*, Alicante, 18 de diciembre de 1969, página 14.

lenguaje plástico encuentra una dimensión más objetiva y un más amplio nivel de comprensión colectiva»⁽¹⁴⁾.

Queda, pues, patente tanto la labor de intercambio mutuo como el mantenimiento de la identidad creativa personal en el seno del *Grup d'Elx*. Y de hecho pueden generalizarse esas características que evidenciaban en su pública presentación de 1969 a toda la trayectoria desarrollada por el grupo en su *segunda etapa* (1969-1972) en la que se destaca de manera especial la convergencia de presupuestos y su mayor incidencia incluso estilística. En cualquier caso, si conjuntamente recurren, seleccionan, reestructuran e interpretan el repertorio iconográfico de los *mass media* —desde el punto de vista de una crítica a la creciente *cosificación de lo humano*— lo harán siempre presentando en una versión personal las situaciones conflictivas de la tecnificada realidad circundante, gracias a una solidez de oficio y una persuasión no sólo representativa de su compartida raíz ética sino también en aras de una aspiración estética indiscutible.

El «Manifiesto» y sus implicaciones

Las propuestas del *Grup d'Elx* no se limitaron a una actividad de intercambio y asimilación común dentro de la línea de investigación del lenguaje pictórico, sino que su inquietud les condujo asimismo a un cierto replanteamiento del hecho artístico, a partir de unas premisas que comenzaban haciendo especial hincapié en la «función artística» y concluían puntualizando cuestiones claramente axiológicas.

Tales propósitos estaban ya claramente apuntados en unas breves declaraciones a la prensa realizadas por el grupo en vísperas del montaje de la EX-PO I: «La obra de arte siempre fue privativa del adinerado, y es preciso hacerla asequible al pueblo llano. Cargaremos en los precios lo estrictamente indispensable: horas de trabajo, valor del lienzo, pintura, marco, bastidor... Y todo esto, desglosado, lo daremos a conocer al posible comprador, mediante unas tarjetas que adosaremos a los cuadros. Sabemos que no se puede vender así y no pretendemos continuar siempre en esta tónica; pero queremos dar el primer paso al frente, con el ánimo de que otros pintores imiten esta modalidad. El precio de un cuadro es ajeno al arte que éste encierra, pero tenemos interés en que llegue a ese público que quizás posee más deseo que dinero»⁽¹⁵⁾.

Tal sistema, mantenido como uno de los puntos esenciales de las diversas EX-posiciones PO-pulares (EX-PO), emprendidas a modo de auténtica campaña y celebradas por el grupo en *cinco ediciones*, no dejó de

causar cierto impacto y despertó también el interés de otros artistas⁽¹⁶⁾ en las distintas ocasiones que se organizaron⁽¹⁷⁾. Sin embargo, como era de esperar, no cundió ciertamente el utópico ejemplo y, de hecho, el exiguo mercado artístico circundante no se vio prácticamente por ello sometido a diversificación significativa alguna, redundando más bien la iniciativa en directo beneficio de los habituales compradores y coleccionistas.

A lo sumo puede decirse que el intento se convirtió en auténtico *testimonio* de un esfuerzo, rubricando de modo práctico y evidente la decidida voluntad de inducir la modificación del sistema que enmarca el fenómeno artístico en la dinámica social a través de unos canales fijos de distribución/difusión, consagración y venta.

Concretamente aquella tan repentina como inusitada decisión se explicitaba de manera resuelta en el conocido MANIFIESTO que servía de texto de presentación oficial al *Grup d'Elx*, redactado por Ernesto Contreras tras largas discusiones colectivas y a partir de todo un trienio de experiencia común a sus espaldas. Dicho texto, hoy quizás aureolado de curiosidad histórica, merece ser íntegramente reproducido como documento⁽¹⁸⁾:

(14) Ernesto Contreras, *Ibid.*

(15) Cfr. «EX-PO número I del Grup d'Elx», en *Primera Página*, Alicante, 7 de diciembre de 1969.

(16) Entre ellos cabe citar a Andrés Castillejos, A. Mori, Nuvoloni, Grupo «Indar» de Bilbao, que se interesaron particularmente por dicha aventura.

(17) La EX-PO I se celebró en Alicante a fines de 1969. Por su parte la EX-PO II tuvo lugar en Valencia; la III en la Laguna; la IV en Soria y la V en Muchamiel (Alicante). Luego vinieron otras muestras del *Grup d'Elx* pero ya con características diferentes: Madrid y León (1971), Barcelona, Málaga y Palma de Mallorca (1972), Alicante, Altea y Madrid (1973), Bilbao (1974), Barcelona, Alicante, Valladolid (1975), Alicante, Valencia (1982). Pero ya las realizadas a partir de 1972, como se comentará con posterioridad, implican una especie de *tercera etapa* (1972-75) donde casi sólo por inercia se sigue manteniendo el apelativo del grupo. En 1982 se organizarán sendas antologías conmemorativas de la actividad del colectivo —a nivel institucional— en Alicante y Valencia, acompañadas de las respectivas publicaciones.

(18) El texto ha sido publicado en diferentes ocasiones. Así es recogido tanto por Vicente Aguilera Cerni como por J. Barroso en los dos libros ya citados anteriormente. También ha sido utilizado por nosotros en la monografía dedicada a la pintura de J. R. García Castejón, titulada *La realidad de lo imaginario*. Ediciones Cimal. Valencia, 1981, páginas 17-18.

MANIFIESTO

«En el contexto de la sociedad moderna el trabajo artístico se manifiesta, en gran medida, como un hecho anacrónico en su iniciación y contradictorio en sus resultados. De un lado, se mantienen todavía, de espaldas al desarrollo real de la sociedad, los sistemas operativos artesanales y las secuelas individualistas del romanticismo. Del otro, se perpetúa la confusión entre valor y precio, con lo que la obra de arte pierde su carácter de experiencia cultural colectiva para convertirse en objeto de lujo, en signo distintivo del poder económico.

Con la ambigüedad de esta situación, que afecta a la totalidad del proceso artístico, hemos tenido que enfrentarnos los componentes del *Grup d'Elx*. Nosotros, que consideramos como función del artista la de manifestar, a través de la obra, la verdad del hombre, y que entendemos al hombre como un ser concreto, histórico, situado en una época y en una circunstancia, no podíamos conformarnos perpetuamente con la ambigüedad. Pero ha sido, más allá de cualquier teoría, la práctica cotidiana la que nos ha señalado el camino posible, la que nos ha impulsado al trabajo en equipo, a los análisis objetivos, a la búsqueda colectiva de un nuevo lenguaje capaz de expresar, mediante técnicas operativas actuales la nueva realidad. Somos conscientes de que nos queda, en este sentido, mucho camino por recorrer. Pero así y todo, damos hoy otro paso para hacer frente a la confusión, entre valor y precio. El valor artístico de nuestras obras podrá ser medido teniendo en cuenta sus contenidos estéticos y su eficacia social, pero no admitimos que sea metamorfoseado en rentabilidad económica, en valor monetario. Para evitarlo, hemos señalado, el precio de cada obra considerando, precisa y únicamente, el contravalor económico de los productos que la integran, desde el tiempo de trabajo hasta los materiales utilizados, igual que se hace con los productos de cualquier otra actividad laboral. Si con esto conseguimos, además de poner en evidencia el equívoco existente entre valor y precios, que nuestras obras lleguen a figurar en paredes no contaminadas por el lujo, consideraremos que hemos sido pagados con largueza. Pagados con una moneda que, ésta sí, es equivalente al valor artístico.»

GRUP D'ELX

Sin embargo pronto llegaron algunas torcidas —y quizás mal intencionadas— interpretaciones, lo que obligó al mismo Ernesto Contreras a perfilar unos oportunos matices, que servían tanto de refuerzo como de puntualización al texto del *Manifiesto*: «El significado de la exposición actual del *Grup d'Elx* tiene un alcance más amplio, puesto que implica una rectificación —o, cuanto menos, una aclaración necesaria. La aclaración tiene, incluso, un aspecto anecdótico, aspecto que a más de uno ha engañado, haciéndole tergiversar su sentido. Me refiero al sistema introducido por el grupo en la valoración económica de los cuadros, es decir, en el precio de las obras. Pero el *Manifiesto* del *Grup d'Elx* es, a este respecto, bastante claro: el arte es, por principio, social y es la sociedad su destinatario. Pero los hábitos comerciales de la sociedad han creado la confusión, al entender que el arte, propiedad del conjunto de la sociedad, puede traducirse sin más en valor económico. Y que se traduce de hecho. Los componentes del *Grup d'Elx* entienden que el valor artístico de la obra —su carácter de comunicación específicamente plástica— está totalmente al margen de las fluctuaciones mercantiles, de la capacidad adquisitiva del espectador —lo que ha provocado, en la realidad, un usufructo del arte por las capas más reducidas de la sociedad— y se han negado a someter sus obras a la ley descubierta por Adam Smith. O, dicho de otra manera, han suprimido la plusvalía, estableciendo el precio de las obras de acuerdo con el valor económico real que, como producto del trabajo humano, tales obras tienen. Deducir de este hecho —que produce el otro, totalmente anecdótico aunque sus resultados sociales sean extraordinariamente positivos, de la posibilidad de adquirir una obra perfectamente calificada por unos miles de pesetas— un abaratamiento del arte supone no sólo una errónea interpretación del gesto colectivo de Agulló, Castejón, Coll y Sixto Marco, sino, mucho más, un apoyo a la situación que ellos intentan precisamente con ese gesto, combatir, denunciar y aclarar»⁽¹⁹⁾.

En realidad el alcance de la iniciativa del grupo tuvo su resonancia a través de las distintas exposiciones que, dentro de esta línea de actuación, organizó el colectivo. Era, desde luego, un modo consecuente de plantear su quehacer artístico desde su compromiso personal, llevando su concepción de las funciones artísticas tanto al dominio estético como al ideológico

(19) Ernesto Contreras *Primera Página*, Alicante, 1969, cit., supra.

y práctico: desde las cuestiones propiamente lingüísticas a la vertiente del contenido⁽²⁰⁾, desde una cierta colectivización del trabajo artístico a la denuncia de los condicionamientos económicos de la circulación del arte.

Además, la «solución económica», que se habían propuesto plantear en aquellas auténticas campañas populares —que eran lo que fácilmente pretendían ser sus EX-PO—, repercutió de manera inmediata en sus investigaciones estéticas. La rápida adquisición de sus cuadros en cada una de las muestras montadas suponía a su vez disponer, en un plazo de tiempo relativamente corto, de todo un fondo de obra nueva.

Fue así como entraron en una etapa de gran actividad y efervescencia, que en ningún caso comportó estereotipación alguna en la producción artística del Grupo, antes bien se vio incluso forzada la investigación conjunta, motivando una mayor dedicación individual, lo que supuso asimismo una simultánea aceleración en la evolución pictórica personal de cada uno de los miembros, constatable paulatinamente a lo largo de las EX-PO celebradas en esa época.

En ese sentido fue fácil reconocer que los dibujos de Ramón G. Castejón adquirieron un mayor vigor y una intensidad expresiva cada vez más sorprendente, introduciendo elementos de alto nivel connotativo, unas veces mediante un desgarramiento de la anatomía, con las fragmentaciones corpóreas como alegato frente a la violencia moral y física, anunciando así en sus obras cuál iba a ser su posterior trayectoria plástica, siempre crítica y contestaria —con la misma espontaneidad con que asume su existencia personal— frente al deterioro progresivo y a la descomposición de lo auténticamente humano⁽²¹⁾.

Agulló, por su parte, profundizó en la precisión de su lenguaje, buscando una comunicación más directa —adecuada, por tanto, a su intención de ampliar el campo social de los receptores del arte— basada en una mayor identidad práctica entre sus signos, que explicitan su base matérica, y el juego de los significados. Recursivamente mantiene las raíces de su etapa figurativa inicial así como su posterior período esencialmente informal, armonizando —desde los nuevos supuestos— ambos recursos en una línea neofigurativa que le es muy característica, en la que ni lo humano ni lo matérico pierden su intensidad testimonial ni tampoco su fuerza poética.

Antonio Coll, en posesión cada vez de un lenguaje más elaborado, optó no obstante por una mayor dosis de ambigüedad al abordar críticamente el repertorio de la mitología erótica de la sociedad, recurriendo a

elementos irónicos sustitutivos de aquella inefable suntuosidad precedente y reduciendo las anteriores referencias de corte más claramente denotacional. Para ello no dudará en armonizar, por su lado, los principios del normativismo plástico con la figuración para reforzar, en función del contraste, el alcance simbólico de su denuncia, admitiendo, asimismo, las más diversas experiencias e innovaciones en su *modus operandi*.

En relación a Sixto Marco, es necesario señalar que fue conjugando su marcada propensión al subjetivismo con una sintaxis que conecta la vertiente claramente referencial con un mundo de símbolos —equidistante quizás de lo onírico y lo poético— donde una humanidad residual desgrana su existencia. El originario «encrespamiento», e incluso dramatismo estructural de sus composiciones, fue armonizándose con la anterior presencia de las cosas humildes,



«La bota», 45 x 55 cm., Sixto. Marco, 1975

(20) No se olvide que el título de aquella exposición clave —e inicial— era precisamente «L'Home».

(21) Cfr. muestra monográfica *La realidad de lo Imaginario*, ya citada con anterioridad.

cargadas progresivamente de una intensa significación complementaria, de forma que la violencia ética era así reflejada —como lo será en su lenguaje posterior— por vía connotativa, como resultado global que emana de la obra en conjunto, más que por la explícita alusión, aunque no faltaron intermitentemente los recursos a un dramático gestualismo figurativo, sublimado luego progresivamente en clave surrealista⁽²²⁾.

En cualquier caso queda claro el proceso aglutinador que, incluso en el lenguaje plástico, fue desarrollándose en el seno del *Grup d'Elx*, a través de un decantamiento mutuo. Inscritos sus miembros, en el momento de la formación inicial del colectivo, en tendencias dispares (recuérdese el panorama que contextualiza su aparición como formación pictórica a mediados de los años sesenta) fueron —sin llegar a la adopción de una única *poética colectiva*— sumando sus experiencias particulares respectivas, según sus anteriores actividades, a las que como Grupo generaban conjuntamente. En este sentido, si la primera etapa (1966-69) fue de adecuación mutua y de preparación para posteriores iniciativas, la segunda (1969-72) era la consecuencia radical de las propuestas que el *Manifiesto* abiertamente explicitaba, debiendo entenderse como el práctico envés de sus propios postulados teóricos.

Sin embargo, ya a finales de 1972, una vez clausurado el ciclo de «Exposiciones de Campaña Popular», el mismo Ernesto Contreras, testigo excepcional de toda la trayectoria del Grupo, daba cuenta de algunos cambios producidos, marcando así el inicio de una etapa distinta, que clausuraba de facto el trienio precedente. Recordaba, en tal ocasión, el énfasis que unos años antes ponía en subrayar dos aspectos concretos, ambos recogidos en el *Manifiesto*: de un lado la incidencia que sobre la confusión entre valor y precio —aquella necesidad denunciada por Antonio Machado— podía tener en el sistema practicado por los pintores ilicitanos al marcar el precio de venta de sus obras, y, por otra parte, indicaba el creciente intercambio (y la paulatina integración estilística) que se había venido dando en los lenguajes individuales. Y a continuación, como una apostilla decisiva que introduce, a manera de apéndice, un sentido nuevo en el hilo discursivo da la siguiente puntualización:

«No se trata, desde luego, de una «rectificación» formal —que podría hacerse si hubiera motivos para ello— sino de una puntualización efectuada por la misma experiencia. La nueva exposición del *Grup d'Elx* margina, por supuesto, la práctica económica iniciada en diciembre de 1969. Es un hecho. Tan irreversible como el que tuvo características incluso de

espectacularidad entonces, y que volvió a repetirse en distintos lugares a lo largo del tiempo transcurrido. ¿Por qué, entonces, la renuncia? La experiencia, como dijo aquel revolucionario, es más sabia que el mejor dotado de los ideólogos. Y la experiencia ha señalado, sin negar en absoluto el fundamento ético y plástico de aquella aventura, que sin una decisión colectiva —global— a nivel de producción (una decisión capaz de hacer saltar las firmes cadenas económicas que en la sociedad de consumo sujetan la actividad artística, condicionándola —lo que llevaría implícito un cambio radical en las estructuras sociales—) el empeño, aislado, es inviable. Inviabilidad que, por supuesto, sirve para valorar más estrictamente el carácter ejemplar, aleccionador de la decisión ahora rectificadora. Su inviabilidad es, paradójicamente, una prueba de su necesidad. Y la necesidad, su conocimiento, es, según algunos teóricos, el fundamento de la libertad»⁽²³⁾.

Igualmente en aquella ocasión, que como hemos indicado abría una fase diferenciada de las anteriores⁽²⁴⁾, se daba otro rasgo significativo, en relación a la formación individual del artista. De hecho no se trataba de un retroceso —y así lo subrayaba E. Contreras— que pudiera referirse a las identificaciones estilísticas crecientes, fruto del intercambio de experiencias, que se habían ido acelerando con la utilización, por parte de los componentes individualizados del *Grup d'Elx*, de elementos sintácticos y hasta morfológicos previamente elaborados por los demás integrantes del colectivo, sino que ahora —como un eslabón más de un proceso bastante complejo de *creatividad compartida*— cada uno de ellos ratificaba la asimi-

(22) Cfr. Trabajo monográfico de Ernesto Contreras *Sixto Marco*, editado por F. Torres, Valencia, 1976. También el capítulo dedicado a Sixto Marco en nuestro libro *Art Sud. De la Imatge a la Paraula*, referenciado más arriba.

(23) Ernesto Contreras «El Grup d'Elx» en *Información*, Alicante, 16 de marzo de 1972.

(24) Resumiendo la periodicidad apuntada a lo largo del presente trabajo, cabría distinguir consecuentemente —a nuestro modo de entender— *tres etapas* en la trayectoria del *Grup d'Elx*: 1966-69 como un período de formación y afianzamiento de la existencia del colectivo; 1969-72 como fase definitiva, marcada por los explícitos contenidos reseñados en el «Manifiesto» y su puntual aplicación en la serie de exposiciones desarrolladas bajo su impronta; 1972-1975 como período donde predominan ya rasgos cada vez más personalistas e independientes en la praxis pictórica de los distintos miembros del grupo, prologándose sus actividades expositivas conjuntas hasta la decisiva fecha de 1975, cuando el ineludible cambio sociopolítico planteaba ya otras cuestiones e intereses, a todos los niveles.

lación de los elementos así, conjuntamente, adquiridos para acelerar individualmente el desarrollo de «estilos distintos» *generando diferencias* de dicción plástica.

Ciertamente que por debajo de tales diferencias seguían evidenciándose las mismas preocupaciones temáticas y un mismo planteamiento ideológico: el hombre y la crítica de su realidad concreta y cotidiana. Pero la manera de conformar esas preocupaciones y esa crítica fue positivamente evolucionando hasta llegar ahora a exteriorizarse, diferencialmente, no sólo con una elaboración más plástica y menos conceptual, sino sobre todo mucho más personificada.

Con la iniciación de este último período —quizás bastante más estilista— se dejaba atrás cierta «ganga retórica» (connatural por otra parte con la efervescencia casi instintiva del *pathos* creativo, preponderante en todos ellos con anterioridad, y que con fervor casi mesiánico se había transformado, por mor de la incidencia estética, en un explícito programa ético marcadamente voluntarista). Aquellos recursos retóricos, espontáneamente empleados por su eficacia pragmática, aunque de hecho no redujesen el valor formal de las obras, al menos sí comportaban la imposición de un cierto extremismo —simplista— en los signos plásticos, que de modo paulatino irá reduciéndose en cada poética personal.

Por otra parte, en esas fechas ya Ramón G. Castejón había dejado el Grupo al trasladarse a las Islas Canarias, quedando el colectivo conformado por Agulló, Coll y Sixto.

En consecuencia, pues, a partir de 1972, la directa significación, revulsiva, va mitificándose para devenir más ambigua, respondiendo así, después de todo, a la dimensión polivalente de la tarea artística, aunque —insistimos— sigue manteniendo su expresiva raíz crítica frente a los condicionamientos de la sociedad consumista, haciendo en conjunto un especial hincapié en el erotismo masificador y alienante. No obstante esta opción se particulariza rotundamente en cada uno de los componentes del Grupo, pasando del juego de contrastes formales de Agulló —la exacta frialdad de los contextos normativos vitalizados por la expresión figurativa— hasta la agresividad *sui generis* de Sixto, mucho más racionalizada en el fondo de lo que daba a entender el difuso talante onírico de sus composiciones, que de este modo vino a encontrar, sin duda, la forma más íntimamente fiel de su dilatada carrera. Coll, por su lado, sabe hábilmente conectar la experiencia estrictamente pictórica en su tratamiento del espacio plástico, en sus seriaciones y en sus descomposiciones planimétricas, con el núcleo testimonial de

un incesante alegato frente a la alienación, alegóricamente objetivada sobre todo en el desnudo femenino.

De hecho la actividad del *Grup d'Elx*, en esta última etapa, aumenta incluso, duplicando el número de sus exposiciones e incrementando sus iniciativas culturales con ambiciosos proyectos. Pero este punto merece una atención aparte.

La separación posterior de A. Coll, al partir hacia las Baleares, y fijar de nuevo allí su residencia, marcó el tope a las muestras conjuntas y, con ello, se diluyó a mediados de los años setenta —en el plano artístico— la entidad del *Grup d'Elx*, una de las aventuras plásticas más interesantes y significativas de la reciente historia artística del Sur del País Valenciano.

El «Grup d'Elx» como núcleo de actividad cultural

Hay momentos que parecen ser extremadamente propicios para ciertas empresas: porque existen las personas adecuadas para llevarlas a cabo, porque se dan las circunstancias objetivas para ello y porque cumple satisfacer las necesidades que actúan como revulsivo en el coronamiento de los concretos objetivos planteados.

Desde esta perspectiva conviene calibrar el conjunto de realizaciones culturales que, paralelamente a su actividad pictórica, desarrolló en/desde su particular entorno ilicitano el *Grup d'Elx*⁽²⁵⁾.

Si las EX-PO significaron un primer aldabonazo, contando incluso con sus correspondientes contradicciones, por lo mucho que de aventura y testimonio comportaban, otro tanto habría que indicar en relación a los *Encuentros Artísticos* (En-Art) que por iniciativa del Grupo se celebraron con el fin de establecer un contacto directo entre artistas plásticos alicantinos y los de otros núcleos urbanos. *En-Art I*, celebrado a fines de 1970, reunió a pintores y críticos de Valencia y Alicante, mientras que el encuentro *En-Art II*, convocado en 1972, hizo lo propio entre Alicante y Madrid.

Además del montaje de una exposición conjunta, se trataba de programar mesas redondas y discusiones —siempre abiertas— de tipo más o menos monográfico, centradas tanto sobre aspectos concretos de la

(25) Desde luego hay que tener muy en cuenta que además de la actividad del *Grup d'Elx* existían en la ciudad de Elche otros grupos, especialmente de carácter teatral, como *La Carátula* (en la que, por cierto, colaboró intensamente el propio J. R. García Castejón), *La Farsa*, *Agrupación T.A.M.*, etc., que propiciaban asimismo un ambiente de destacada inquietud cultural, e incluso también de marcado compromiso situacional, en cuanto colectivos independientes.

propia praxis artística como en torno a la vinculación arte-sociedad.

Los «Encuentros Artísticos» hay que considerarlos desde una perspectiva práctica: constituyeron una manifestación de la conciencia cívica de unos artistas, en cuanto que realizadores de culturas, en conexión directa con su propio medio. Porque se trataba, en última instancia, de acomodar una problemática casi genérica por su universalismo —la problemática artística— a una problemática muy particular —la realidad cotidiana de la ciudad de Elche—, aunque igualmente genérica en su significado sociológico: las tensiones y exigencias propias de la práctica artística en relación con el desarrollo industrial acelerado⁽²⁶⁾.

De hecho, una vez más, confluyen las preocupaciones del Grupo, siempre enraizadas en la conexión entre arte y tecnología, arte y sociedad, arte y realidad humana, para llevar a cabo una contrastación de pareceres de sus propias experiencias con las de otras formaciones u otros ambientes.

En cualquier caso hay que tener en cuenta que todas estas iniciativas —constantemente compartidas, nacidas de la directa relación empírica establecida entre la teorización y la práctica, entre la creación individual y la crítica colectiva— se iban a su vez reflejando en su producción artística, llevada a cabo en cada oportunidad de forma más consciente e intencional. Lo que comportaba que la función poética de la obra de arte —nunca olvidada tampoco por el Grupo— consiguiera armonizarse con su imperativo ético, buscando la confluencia simultánea, en su práctica significativa, tanto del *prodesse* como del *delectare*.

No menos digno de mención fue su pertinaz empeño por lograr que se fundase en la ciudad de Elche un *Museo de Arte Contemporáneo*. La larga historia de esta aspiración —hoy, como es sabido, ya realidad— arranca casi de los propios inicios del *Grup d'Elx*, ampliamente secundada por otros artistas y críticos de arte, siendo igualmente respaldada por distintos colectivos e instituciones.

Hubo, ciertamente, que vencer dificultades de todo tipo hasta conseguir un Museo que, como rezan sus estatutos, es «regentado por los propios artistas: se halla enraizado en su entorno social y quiere ser culturalmente vivo»⁽²⁷⁾. Pero la meta en parte conseguida satisface —al menos un tanto— el largo camino recorrido.

Otros proyectos acariciados por los componentes del *Grup d'Elx* fueron el poder montar un «Museo de la Industria» y la consolidación de una «Escuela de Pintura Illicitana».

Todo ello, en conjunto, puede efectivamente dar una cierta idea global de lo que *de facto* significó, artística y sociológicamente, la existencia del Grupo, de modo concreto, para el sur del País Valenciano, dada la amplitud de sus aspiraciones.

Sus efectos, incluso una vez desmembrado el colectivo como tal, por el cambio de residencia, como se ha indicado anteriormente, primero de Ramón G. Castejón y luego de Antonio Coll, continúan evidenciándose a través de sus logros. Pero, además, si atendemos al quehacer plástico actual e independiente de cada uno de los cuatro protagonistas, que un día hicieron posible todas aquellas experiencias, podemos constatar abiertamente que su pertenencia al *Grup d'Elx* ha representado una etapa fundamental y determinante que ha conformado también de manera decisiva e indiscutible su realización artística presente.

De cualquier forma, el hecho de reconsiderar, aquí y ahora, esos retazos de experiencia compartida, supone la necesaria y oportuna recuperación de una realidad histórica concreta, en la que prende y se inserta la identidad de una parte de la plástica actual de dicho entorno geográfico.

III. EL COLECTIVO «ALCOIART» (1965-1972)

Insistir de nuevo sobre el contexto urbano e industrial en el que surge el colectivo *Alcoiart*, en la mitad de la década de los sesenta en la ciudad de Alcoy, no haría sino subrayar determinadas semejanzas y ciertos paralelismos con lo ya apuntado respecto a algunas de las condiciones que propiciaron la génesis del *Grup d'Elx* en su respectivo medio. Además, también en esta nueva formación artística tiene vigencia cuanto se ha dicho en relación a los intentos de descentralización cultural y de fomentar, en consecuencia, dentro del correspondiente núcleo ciudadano las pertinentes agrupaciones de carácter sociocultural capaces de incorporar y retener en su seno los nuevos valores personales dando así cauce —en el ámbito local— a sus iniciativas.

De hecho lo que se ha comentado respecto a Elche como «anti-capital», en relación a Alicante, podría subrayarse aún más, si cabe, al referirnos a la ciudad de Alcoy, núcleo urbano dotado de rasgos muy

(26) Cfr. V. Pastor Chilar en *Primera Página*, Alicante, 18 de diciembre de 1970.

(27) Cfr. José Garnería, «El Museu d'Art Contemporani d'Elx» en la revista *Cimal* número 9. Valencia, 1980, páginas 15-16.



Antoni Miró, *Dolar enforcat*, 1974-75 (Pintura, 100 x 100)



Antoni Miró, *Service du nettoyage*, 1975 (Pintura 100 x 100)

particulares, con fuerte tradición obrerista, intensas preocupaciones nacionalistas, amplias y diversificadas raíces socioculturales, propiciadas desde la estructura industrial y sus obligados intercambios mercantiles. Todo ello ha dotado históricamente a la ciudad y a sus habitantes de unos perfiles muy específicos, con personalidad propia dentro del País Valenciano.

Desde este punto de vista, el surgimiento del colectivo artístico poseerá, pues, asimismo rasgos diferenciados. En realidad, entre las generaciones precedentes —desarrolladas en la inmediata posguerra del marco alcoyano— no habían faltado determinados cultivadores de las artes plásticas. Pero dada la continuidad más o menos académica de sus intervenciones estéticas, a diferencia del *Grup d'Elx*, no cabe hablar en este caso de coexistencias intergeneracionales entre los miembros fundadores de *Alcoiart*⁽²⁸⁾. En realidad todos los que participaron en dicha formación habían nacido en los primeros años cuarenta. Se trata, consecuentemente, de un grupo de extracción cronológica muy homogénea y con preocupaciones generacionales cohesionadas.

Podría incluso afirmarse, ya de entrada, el carácter de *reacción de resistencia* —dentro del medio urbano— que, desde su origen, poseerá el grupo, buscando por ello planteamientos diferenciadores, frente a la citada tradición de continuidad estética localmente preponderante. Y sin duda las salidas a tales experimentaciones lingüísticas se verán marcadas inicialmente por una clara perplejidad, debida a la menguada información y al aislamiento. Algo que si, de hecho, es rasgo común de las opciones de posguerra ya a nivel estatal —rotos los lazos con los aportes creativos anteriores al conflicto bélico— mucho más determinante debía serlo, como es lógico, en el caso específico que nos ocupa, en cuyo contexto las cuestiones de vanguardia habían perdido su alcance y su sentido inmediato respecto al quehacer artístico habitualmente desarrollado en ese concreto medio. Sólo ciertos contactos informativos, muy mediados, aportaban ecos suficientes para convertirse en mínimo caldo de cultivo donde implantar los deseos y aspiraciones de aquellos jóvenes.

Junto a tales reivindicaciones estéticas, es obligado hacer referencia a la contestación social y a la incidencia ideológica y nacionalista que progresivamente irán convirtiéndose en notas destacadas que, ya de por sí, definirán en buena medida la tónica general de *Alcoiart*.

Precisamente son esos extremos los que nos recuerda J. Albert Mestre cuando describe las líneas

(28) Piénsese que en el seno el *Grup d'Elx* coexisten generaciones cronológicamente muy dispares. Así, por ejemplo, Sixto Marco nace en 1916, mientras que Castejón nace en la década de los cuarenta, concretamente en 1945.

generales que enmarcaban las finalidades del propio colectivo: «El seu origen en clau local, però d'empenyorament més enllà d'aquest marc, cal veure'l com una resposta singular a un conjunt d'estímul que es donaven els anys seixanta al context històric-artístic del nostre país, fortament condicionat per la nit franquista i per açò mateix profundament mediatitzat per la dialèctica que va generar la consideració crítica de tot allò que olia a discurs oficial de la dictadura. En primer lloc hi havia una urgent necessitat de reconsiderar —en sintonia amb els primers moviments avantguardistes de l'Estat durant els anys cinquanta i després del trencament de la guerra— la component lingüística i significativa del món de l'art, i en concret de revisar críticament l'art valencià, deixant de banda les velles escoles anquilosades i esgotades, sincronitzant-ho definitivament amb les opcions de l'art contemporani. En segon terme es volia un art compromés amb la realitat en la perspectiva d'un replanteament social, cultural i, fins i tot, polític que en aquest país apareixia imbricat en els projectes dels qui lluitaven per les llibertats i per la recuperació nacional: l'art —es deia— era com prendre partit, perquè prendre partit era definir-se com a home en la societat»⁽²⁹⁾.

Sin duda tales referencias no ocultan tampoco la gran dosis de voluntarismo que se encerraba en dichos proyectos, dado el indicado aislamiento, la exigua documentación y, en la mayoría de casos, el autodidactismo⁽³⁰⁾. Todo lo cual no deja de agravar la situación al coincidir, de facto, los inicios del grupo con la aún —por aquel entonces— breve trayectoria artística personal de sus miembros fundadores. Tampoco contaron en el seno de la formación —como era habitual, si comparamos históricamente la existencia de los diversos grupos surgidos en tales décadas— con una personalidad teórica o crítica que colaborase en la fijación y desarrollo de los objetivos, facilitando el soporte y respaldo justificativo al quehacer artístico emprendido⁽³¹⁾.

En realidad la documentación hoy existente respecto a este colectivo es muy escasa. Sólo los catálogos aún disponibles —meramente informativos de cada una de las muestras— y algunos comentarios de prensa pueden servir de exiguo material de estudio. Y es en este aspecto donde también se echa en falta la presencia —inexistente— del teórico o del crítico que, paralelamente a las actuaciones artísticas, legítima metas y aglutina presupuestos, desde la redacción de manifiestos y el seguimiento evolutivo de los correspondientes itinerarios.

En esa concreta vertiente hay que reconocer, pues, las mayores dificultades que, ya como punto de

partida, rodeaban la aventura de *Alcoiart*, por el intenso «aislamiento» que les afectaba desde perspectivas diferentes.

Así lo reseña también Jordi Botella al comparar tal dificultad con su entusiasmo: «La gent d'*Alcoiart* sabia, o millor dit, intuïa —perquè llavors eren molt jòvens, barbuts i salvagement indocumentats— el grau de resistència que anaven a trobar. En aquell moment la creació artística deixava de ser la paraula dels iniciats i fou convertida en pedra i proclama per a trencar vidres i despertar conciències. Front a l'oscurantisme exigien denúncia. Front a la pobresa d'espírit reclamaven innocència. L'art era treball i artista, a més de revelar el missatge dels déus, també escoltava els seus veïns i s'embufava els dissabtes. L'època i la ciutat no donaven per a molt més i la gent d'*Alcoiart* no estava per a romanços. Clar eren jòvens, barbuts i meravellosament indocumentats»⁽³²⁾.

A menudo es la distancia histórica la que —en función de los logros y desarrollos posteriores— se encarga de mitificar un tanto los propios orígenes. Y con muchos de los grupos y colectivos artísticos —tan numerosos— de la larga posguerra española ocurre precisamente eso. Si aquí tratamos de poner ciertos extremos en su justo lugar no es, por supuesto, con el afán de minimizar los esfuerzos que, en su momento se llevaron a cabo, sino por poner en evidencia precisamente aquellas dificultades y el exiguo bagaje que acompañaba al considerable voluntarismo, desplegado desde los propios ribetes de la motivada utopía que hizo posible el desarrollo de tales aventuras no sólo estéticas.

Además en el contexto social de la época —por limitarnos ahora al ámbito valenciano— el despliegue

(29) Cfr. Josep Albert Moltó «Alcoiart» en AA.VV. *Alcoiart després d'Alcoiart*. Ediciones del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert». Alicante, 1991. Exposición homenaje.

(30) Autodidactas eran asimismo buena parte de los componentes del *Grup d'Elx*. Y este dato nos sale de nuevo al paso ahora en *Alcoiart*. La no existencia de Escuelas de Bellas Artes en Elche ni tampoco en Alcoy, sólo academias privadas o Escuelas de Artes y Oficios, suponía el desplazamiento como mínimo a Valencia para cursar estudios. Tal y como aún sigue ocurriendo en la actualidad.

(31) Si en el *Grup d'Elx* Ernesto Contreras asumió ese papel, en Valencia Vicente Aguilera Cerni y Tomás Llorens hacían lo propio con aquella «Crónica de la Realidad», en sus diversas formaciones colectivas.

(32) Cfr. Jordi Botella «Alcoiart: denúncia i innocència» en el ya citado volumen AA.VV. *Alcoiart després d'Alcoiart*. Alicante, 1991.

de aquellos colectivos, centrados en las actividades de creación plástica, tuvo en realidad escasa resonancia, tanto en Valencia como en Elche o Alcoy. Afirmar lo contrario no sería sino jugar a la mixtificación de los hechos. La perspectiva estética siempre se ha visto estratégicamente supeditada a la perspectiva política o a la perspectiva tecnológica de cara al ideal de la transformación de la sociedad. Y las urgencias existenciales del momento se decantaban directamente hacia esas otras perspectivas. El mismo quehacer artístico se movía también en ese sentido para reforzar su propio alcance de intervención.

Alcoiart no fue, como grupo, una formación estable y definitiva, en la medida en que si —por un lado— la nómina de los miembros iniciales se incrementó con el transcurso del tiempo, por otra parte, la actividad expositiva —pauta esencial de sus actividades— se fue decantando en la práctica, casi de forma exclusiva, hacia la permanente inquietud desarrollada por Antoni Miró (Alcoy, 1944), que fue en todo momento el auténtico motor del colectivo a lo largo de su existencia.

El grupo nace en enero de 1965, conformado en un principio por Sento Masiá, Miquel Mataix y Antoni Miró. Sin duda, desde sus primeras manifestaciones, destacaron sus deseos de investigar —en relación al lenguaje plástico— sobre medios y técnicas artísticas muy diferentes, a la vez que subrayan sus comunes preocupaciones en torno a la función social del arte. Sin embargo, de hecho, el colectivo —como tal— no llega a proponer ningún tipo de objetivo ni programa estético unitario. No asumen manifiestos comunes ni efectúan declaraciones relativas al establecimiento de una poética conjunta. Tampoco trabajan como tal grupo en torno a proyectos de obra realizada en común, al contrario que otras formaciones del momento, las cuales sí que firmaban sus trabajos como equipo.

Con ello queremos hacer notar, ante todo, que el intento comparativo de revitalizar el quehacer artístico local desde presupuestos y posturas innovadoras no se traduce directamente en la propuesta de una explícita programación para el colectivo. Respetando cada una de las individualidades integrantes —y las modalidades artísticas asumidas por sus miembros— se preocupan preferentemente por conseguir una especie de concienciación mutua respecto a la necesidad de actualizar experimentalmente el propio desarrollo y versatilidad de los lenguajes artísticos y de hacer llegar sus resultados al contexto social. Se trataría, pues, de cualificar tal aventura compartida como la generación

de un grupo de mutua *estimulación* y la formación de un frente de conjunta *resistencia* ante el difícil panorama inmediato en el que se mueven.

Posteriormente se incardinan también en el proyecto de *Alcoiart* otras individualidades no menos heterogéneas en sus planteamientos y actividades, como Alexandre o Vicent Vidal. Y habría asimismo que hacer notar la colaboración esporádica —incluso a nivel de muestras conjuntas— de otros artistas alcoyanos con el grupo.

La influencia mutua entre los miembros de *Alcoiart* no es ciertamente fácil de puntualizar en relación a su concreta práctica artística, dada sobre todo su versatilidad y respectivas experiencias. Sin embargo hay que hacer notar que el talante innovador y compartido les llevó a trabajar con materiales y técnicas muy diferentes, potenciando a partir de tales recursos sus personales opciones estéticas.

Así mientras Sento Masía se movía en una cierta propuesta «pop» manipulando imágenes de actualidad periodística o investigando sobre chapas metálicas, Miquel Mataix no dejaba de trabajar en sus composiciones abstractas, entre líricas y abisales,



«L'Home», 116 x 89 cm., 1969, Agulló.



«Presó», 70 x 50 cm., 1967, Castejón.

Alexandre se decantaba hacia una curiosa y singular síntesis de surrealismo y pintura matérica y Antoni Miró recorría —por aquel entonces— todo un amplio camino en el que tanto cabe encontrar lo abstracto como lo figurativo, lo destacadamente «pop» como el dictado de pautas propias del arte normativo. Era, pues, una búsqueda zigzagueante que evidenciaba, antes que nada, el deseo de encontrar un eficaz y resuelto lenguaje asumible como personal. Pintura, escultura, cerámica, murales y obra gráfica iban así acaparando su paulatina atención. Sin embargo de manera progresiva fue dándose una acentuación en el grupo —pasados los primeros años— hacia aquellas opciones que se identificaban de forma clara con un cierto *realismo*, aunque manteniendo las huellas —en cada caso— de las propias individualidades de sus respectivos autores.

En conjunto desde 1965 a 1972 bajo el rótulo conjunto de *Alcoiart* —seguido siempre de la correspondiente numeración— se realizaron exactamente un total de 55 muestras, entre exposiciones conjuntas o individuales de los miembros del colectivo, de las cuales algunas tuvieron lugar en Francia, Italia e Inglaterra. Y, a decir verdad, de todas ellas más de la mitad corresponden a muestras personales de Antoni Miró, el cual mantuvo, hasta el final de la formación, el apelativo del grupo como referencia de su propio quehacer. Todo ello da, de hecho, una exacta idea de la dinámica sesgada del colectivo.

Iniciados ya los años setenta, los desplazamientos más o menos definitivos de los componentes del grupo y los cambios de residencia inciden definitivamente en la escisión del colectivo, cuya cohesión no había sido tampoco su fuerte ni su rasgo característico más destacado. Posteriormente cada uno de sus miembros, de acuerdo con sus personales proyectos, ha ido desarrollando, en estas dos últimas décadas, su propio y peculiar itinerario estético.

Alcoiart fue —como en el caso de tantos otros grupos— una aventura desigualmente compartida, inscrita, sin duda, en un fértil momento creativo de la historia cultural de nuestro país.

Precisamente a la hora de abordar las claves del panorama artístico del sur del País Valenciano, el papel desempeñado por el *Grup d'Elx* y por *Alcoiart*, como tales formaciones colectivas y luego —tras su disolución— a través de la actividad individual de sus miembros, ocupa, ciertamente, una parte muy considerable del despliegue de tal historia. No han faltado, además, múltiples colaboraciones posteriores, en iniciativas conjuntas, entre los que fueron representantes de aquellas dos agrupaciones —que nacieron hace ya un cuarto de siglo— contando también con la participación de otros nombres destacados de aquél ámbito geográfico como el caso de Arcadio Blasco, Díaz Azorín, Juana Francés o Salvador Soria, a través de ambiciosos proyectos como el de *Art-Sud*. Pero el estudio de tales derivaciones, a pesar de hallarse de algún modo conectadas con el tema que nos ha venido ocupando, excede sin duda los límites del presente trabajo.

ROMAN DE LA CALLE
Universidad de Valencia