



M. GARCÍA VIÑÓ

ANZO

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Una serie de circunstancias han confluído para que Anzo (José Iranzo Almonacid), que podía haber sido un buen pintor a la manera tradicional, se haya convertido en uno de los grandes innovadores del arte contemporáneo. García Viñó las describe, primero, en la parte biográfica de esta monografía y, luego, analizando pormenorizadamente las distintas etapas de la trayectoria del "pintor", que de alguna manera hay que llamar a quien construye unas obras en dos dimensiones y pueden ser colgadas en un muro, aunque ni el soporte de ellas ni la materia que las compone —aluminio anodizado, madera lacada, acero inoxidable tratado al chorro de arena, rodamientos, fotolitos, etc.— sean las que definen a un artista como tal. De cualquier forma, esta cuestión terminológica deja vigente lo esencial, que es la entidad estética de las obras de Anzo, fiel intérprete

ANZO

M. GARCÍA VIÑÓ

*Escritor. Miembro Fundador de la Asociación Española de
Críticos de Arte. Miembro de la Association Internationale
des Critiques Litteraires.*

C 434 / 3



ANZO

R. 177804

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1978

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-2055 - 1978. I. S. B. N. - 84 - 369 - 0620 - 9

Printed in Spain

NOTICIA BIOGRAFICA

Hijo único del matrimonio formado por Felipe Iranzo Zafrilla y Carmen Almonacid Hernández, nace José Iranzo Almonacid, el 1 de febrero de 1931, en Utiel, un pueblo al que la desastrosa división territorial del pasado siglo arrancó a las tierras de Cuenca y situó administrativamente en la provincia de Valencia. Ello puede haber tenido su influencia en la vida del futuro pintor Anzo, porque el padre, que se dedica a diversos negocios —entre ellos, y por aquella época, al del transporte— decide, cuando el hijo cuenta sólo seis meses de vida, trasladarse a la capital y la capital de la provincia donde se encuadra Utiel es Valencia, la mediterránea ciudad del Turia. Es así como tenemos al muchacho de tierra adentro descendiendo desde la montaña hacia el mar, cambiando el clima duro, la tierra difícil, por los aires tibios y la tierra fácil. Como ha mostrado el periodista José Ombuena, en su libro *Valencia, ciudad abierta*, esto tiene una importancia decisiva en el carácter y en la

actuación en la vida de las personas que pasan por el trance. Quien baja de las ásperas tierras que, a los mayores esfuerzos, responde con una sola cosecha, por las fértiles huertas y campiñas que casi regalan tres al año; quien cambia el rigor por la apacibilidad, resulta beneficiado. La carga de energía supletoria que necesitaba y de la que ya, casi congénitamente, estaba dotado, en el ámbito propicio triplica su potencial, con los consiguientes resultados. Para quien ha de pilotar navíos de arte, tampoco deja de tener importancia el afincarse en la cuenca del Mare Nostrum, cuyas ondas llevan consigo sustanciales recuerdos de milenarias culturas y de históricas hazañas.

La familia de Anzo no deja del todo Utiel, a donde vuelve en épocas de vacaciones. Allí el muchacho vive en casa de sus abuelos maternos, pero a él, donde le gusta estar, es en el taller de carrocerías que tiene el abuelo paterno, donde comienzan a desarrollarse, o donde encuentran caldo de cultivo, sus capacidades para el trabajo manual, que tan decisivas han de ser, andando el tiempo, para la evolución de su obra. En Utiel también, y por causa de un tío que toca el clarinete en la banda del pueblo, se despierta en él una vocación por la música que un día ha de llevarle a querer dedicarse al aprendizaje de este arte.

El azar no existe; la Creación, y los seres que por ella se mueven a través de los tiempos y en toda la dimensión del espacio, está regida por leyes inmutables. No conozco el horóscopo de José Irazo Almonacid, pero sí puedo anotar ya, apenas iniciado el recorrido por su biografía, y desde la perspectiva de su obra actual —primeros meses de 1978— que su sol natal ocupa el signo de Acuario, signo profético, signo de quienes tienen visiones anticipadas. Y,

cuando apenas es un chaval que lo único que desea es jugar con sus primos, ya tiene a su alrededor, como manos que se aprestan a moldear su personalidad, un taller de artesanía, las notas musicales y las civilizadas brisas mediterráneas.

Pero aún hay más: José, que ha dado muestras de capacidad precoz para el aprendizaje de la lectura y la escritura en un primer colegio de monjas, cuando cumple seis años se va a vivir con sus padres al barrio de la Catedral, a la plaza de la Almoina, frente por frente al palacio arzobispal; lo que propicia que, en un local vacío que hay en los bajos de la misma casa, se instale poco después un imaginero, Enrique, hombre de muy malas pulgas, pero a quien no parece molestar que el hijo de los vecinos se esté durante horas y horas apoyado en el quicio de la puerta de su taller, viéndole hacer bocetos y policromar imágenes. Un día, hasta tiene el detalle de ponerle en las manos —sin hablar, porque eso hubiese sido demasiado para su agrio carácter— un trozo de papel continuo y un carboncillo, lo que hace la felicidad del niño, que por entonces ya ha empezado a dedicar al dibujo todos los ratos que le dejan libre las clases.

Ha terminado la guerra y José ha entrado en la sección de alumnos gratuitos del colegio de los Escolapios, donde, un par de años después, empieza el bachillerato. La afición al dibujo y la pintura ha crecido, tanto que hasta se ha organizado una especie de estudio en el porche. El padre, viendo que la cosa no se le da mal, le compra pinturas, pero a su hijo lo que le gusta es hacerlas por sí mismo, comprando en la droguería aceites, colas y polvos de colores. Es buen estudiante y consigue una beca, que le dura, como veremos, casi todo el bachillerato. Saca sobresaliente en matemáticas, en filosofía y,

por supuesto, en dibujo, de manera que se convierte en el ilustrador del periódico mural del colegio. Un día, se anuncia la llegada del general de la Orden. Hay que hacer algo especial y a José se lo encargan. El reproduce en *gouache*, en grandes dimensiones, el fragmento del *Juicio final*, de José Benlliure, en el que aparece San José de Calasanz entre otros santos. Tiene un gran éxito.

Su profesor de dibujo es entonces don José Américo, quien, andando el tiempo, habría de llegar a ser director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, y, el de Filosofía, don Santiago García Rodríguez, actual director de la misma Escuela. Este solía poner como ejemplo ante sus condiscípulos al alumno Iranzo, porque, cuando se trataba de construir un silogismo, no se ajustaba a los ejemplos del libro, sino que era capaz de inventar otros. En cuanto al profesor Américo, ve tantas dotes de dibujante en él, que hasta le tolera con sentido del humor la impertinencia de que le dé un papirotazo en la mano cuando intenta hacerle una corrección y le diga que no le estropee un dibujo que él ha dado ya por terminado.

También su padre advierte esas dotes y de ellas habla al librero Juan Rigal, quien le pide que le muestre algunas de las obras. Así lo hace sin que su hijo se entere, y Rigal, que es amigo del entonces director de la Escuela de San Carlos, se las enseña a éste, quien en seguida se muestra dispuesto a ayudar al autor de aquellas pinturas, que le sorprenden por su madurez, a seguir el camino del arte. De esto se enterará el interesado años más tarde, pues su padre no se lo dice. El, que no ve mal que se dedique a dibujar, en vez de andar por la calle, a la hora de encauzar su futuro, prefiere que lo haga por el camino de la arquitectura, hacia la que ha manifes-

tado cierta inclinación y para la que sin duda tiene facultades.

En medio de estas vicisitudes, hay que anotar una vaga vocación religiosa, que no llega a concretarse precisamente porque sus educadores escolapios muestran demasiado empeño en que se concrete, y esto choca con el carácter independiente de José Iranzo quien, para dejar bien sentada esa independencia, se dedica a pasear con muchachas por la puerta del colegio. ¿Será por esto por lo que en el último curso le quitan la beca, pese a ser uno de los alumnos más brillantes del centro?

Terminada la enseñanza media, y mientras se prepara para el ingreso en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, gana algún dinero pintando abanicos y dando clases de matemáticas y de dibujo en una academia, a estudiantes de comercio.

Por este tiempo, el Frente de Juventudes organiza un concurso de pintura al que concurre un joven aspirante a pintor que todavía no firma Anzo. Yo he tenido en mis manos un arrugadísimo, rasgado y amarillento recorte de cualquiera sabe qué periódico, en el que, al pie de una foto muy borrosa, en la que se vislumbran un par de personas y varios cuadros, puede leerse lo siguiente: "Como decíamos ayer, el sábado por la tarde tuvo lugar la inauguración de la IX Exposición de Arte del Frente de Juventudes instalada en el patio acristalado del Ayuntamiento. La exposición consta de ochenta trabajos, destacando la participación de Salvador Victoria, Genovés Candel, Campos, Iranzo Almonacid, Rafael Contreras, fray Juan de Dios de la Cruz, Román Pina y otros. Permanecerá abierta hasta el jueves 8, de mayo, pudiendo ser visitada por el público de seis a nueve de la tarde."

Cuando llega el día del fallo, José acude ilusionado, pues se rumorea que los citados por el periódico serán precisamente los premiados. Y, en efecto, todos lo son, incluidos Salvador Victoria y Genovés, pero no Iranzo Almonacid. ¿Por qué? El va a pedir explicaciones y le responden que "por no pertenecer al Frente de Juventudes". Lo que estima una injusticia le hace mantenerse durante años alejado de cualquier concurso. No de su afición a pintar, ciertamente, cada día más fuerte, ni de su pasión por la lectura. Durante esta época, como antes durante el bachillerato, José, que tiene la suerte de vivir cerca de la Biblioteca Municipal, lee todo lo que puede, de todas las materias. A veces, con una linterna, bajo las sábanas.

Visita el museo, va a las exposiciones... Su amistad con Agustín Albalat, cuya familia es conocida de los Iranzo, le sirve mucho en este tiempo, pues Albalat es ya, entre los jóvenes, casi un consagrado. Ha obtenido el premio Africa y ha vuelto de Marruecos con una exposición de paisajes casi en el límite de la abstracción constructivista. Estos cuadros, y los que tiene ocasión de ver en el Primer Salón de Otoño del Ateneo Mercantil de Valencia, le ponen en contacto con un tipo de pintura distinta a la que, más o menos académica, la amarillez del tiempo define como museable.

Llega la hora del servicio militar y es destinado a Palma de Mallorca. Tras el período de instrucción, le ponen de maestro de analfabetos y de dibujante en Capitanía. Allí tiene la suerte de coincidir con un joven comandante que es pintor con cierta profesionalidad, con quien se pasa largos ratos charlando sobre cuestiones de arte. En la Capitanía General de Palma, también se encuentra un brigada grandullón, de cuya pintura de tipo ingenuista muchos se ríen, y a

quien José enseña, porque él lo ignora, que para pintar una hoja verde no es absolutamente necesario comprar un tubo de óleo verde, que mezclando el azul con el amarillo es también posible obtener el matiz idóneo para imitar el color de la hierba o de los árboles. Aquel brigada grandote se llamaba Miguel Rivera Bagur.

En Palma de Mallorca, José Iranzo se dedica ya a pintar en serio, y hasta logra vender algunas cosas. De regreso a Valencia, no tiene ya duda sobre lo que quiere hacer en la vida. Abandona los proyectos de hacerse arquitecto y, casado ya con Desamparo Bas Avelló, se dedica a buscar trabajo. Su intención es ganar lo suficiente para vivir trabajando medio día, para poder dedicarse a pintar el resto de la jornada. A la vez solicita un puesto de delineante en la Diputación y trabajo en Litografía Ortega, famosa porque es la que imprime los carteles de toros de Ruano Llopis, de Reus, que utilizan todas las plazas de España. Allí le someten a prueba en la sección de publicidad. Pasa la primera, consistente en diseñar el envoltorio de una pastilla de chocolate, y es admitido interinamente, para un período, también de prueba, que ha de durar seis meses. Cuando lleva cuatro, sin embargo, la Diputación acepta su solicitud y él plantea a la empresa la alternativa de quedarse como fijo o marcharse. Se queda. Y esta circunstancia, como la de vivir cerca de la Biblioteca Municipal, de que ya hemos hablado, hay que anotarla entre las "circunstancias favorables" que han de marcar su ruta como artista. Para la evolución de su obra, es fundamental, como veremos en su momento, el profundo conocimiento que adquiere de las técnicas y los materiales de las artes gráficas. Aún hoy día, digámoslo de pasada, Anzo, que es ya un artista consagrado, continúa simultaneando su

labor creadora con la dirección de una importante firma valenciana de la especialidad.

En el estudio de publicidad de Litografía Ortega, empieza ya a vivir en contacto directo con el mundo del arte. Entre sus compañeros, hay varios, la mayoría, que han hecho estudios en la Escuela Superior, de la que un par de ellos —Armando Ramón y Manuel Benet— llegan a ser catedráticos; el segundo, de dibujo del natural, circunstancia que aprovecha José para acudir por las noches a las clases. Todos, como profesionales que son, se presentan a los concursos de carteles, participan en exposiciones colectivas, están, en suma, en permanente contacto con el medio artístico; y es así como Anzo llega a participar en el Primer Salón de marzo —una especie de manifestación contestataria frente a las Fallas y la enseñanza académica de la Escuela—, en cuya organización están Andrés Cillero y Juan Portolés, uno de los principales animadores del Grupo Parpalló, de la sociedad Arte Actual y del Movimiento Artístico del Mediterráneo.

Tímidamente, el pintor acudió con su mujer el día de la organización de la muestra y se encontró con su cuadro colgado en lugar preferente, pese a lo cual se marchó de allí sin decir nada. Días después, los organizadores del Salón le buscan, interesados por su obra y, por medio de amigos comunes, establecen contacto. Así conoce Anzo a Portolés, Cillero, Monja-lés, Borillo, Hernández Calatayud, Pedro Cámara y otros, y pasa a formar parte de la sociedad Arte Actual, de la que poco después se convierte en el tesorero.

En el II Salón de marzo, hay premios honoríficos. El jurado está constituido por los propios participantes y Anzo obtiene una Medalla de Plata. Es por entonces cuando empieza a firmar Anzo, para que no le

confundan con otro Irazo, a la sazón más popular en Valencia.

A partir de este momento, su actividad es incesante. En 1961, celebra su primera exposición individual, en Valencia, en el Centro de Estudios Norteamericanos. Se encuentra ya en su etapa abstracta. La presentación del catálogo la firma Salvador Soria y no vende absolutamente nada. Cuando vende es en la exposición "Seis Pintores Valencianos", que con Manuel Valdés, Alcón, Castañer, Más y Montesa hace en la Galería Martínez Medina. Esta sala está frente a las oficinas de Iberia y el Presidente y el Deán del Pratt Institute de Nueva York entran en ella por casualidad, cuando van a comprar su billete de avión, y le adquieren dos cuadros, que no serán los últimos que de él se lleven para la gran metrópoli norteamericana.

Entramos en una época en que Valencia se convierte, pasado el tiempo del madrileño grupo El Paso y del barcelonés Dau-al-Set, en capital española de la vanguardia. Es allí donde se inicia la vuelta a un nuevo realismo, distinto a la nueva figuración, como cauce del movimiento postabstracto. Comienza sus actividades el Equipo Crónica, de marcada intencionalidad política, al que Anzo no se une. El prefiere la independencia e inicia, tras su etapa abstracta, y comprendiendo que este tipo de arte ha desembocado ya en un callejón sin posible salida, una pintura de crítica social, para la que se inspira en los modos y maneras del diseño publicitario. Es éste precisamente el tipo de pintura que lleva a la Galería Biosca, en su primera exposición madrileña, y que causa fuerte impacto. La prensa, la radio, la televisión se ocupan profusamente de la muestra, a pesar de lo cual no vende un solo cuadro. Antes de esto, ha llevado a cabo una interesante experiencia: la primera exposición radio-visual, en colaboración con la emisora

valenciana de Radio Nacional de España, e iniciado con Gorris, Mari, Martí, Peters, Solbes, Toledo y Valdés, el movimiento Estampa Popular que, a través del grabado y otras técnicas capaces de multiplicar las obras de arte, abaratándolas consiguientemente, pretenden ponerlas al alcance del mayor número posible de personas. La primera exposición del movimiento Estampa Popular se celebra en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia.

El impacto producido por la exposición en Biosca no ha sido en vano. Es invitado a participar en la Expotur, junto con Vicente Vela y Muxart, y, en París, los tres reciben una medalla colectiva. Entretanto, Anzo ha concebido la idea de aplicar sus conocimientos en las artes gráficas a un arte de mayor dimensión estética, lo que en cierta medida ya ha hecho aplicando al gran cuadro, al cuadro artístico, y con independencia del "Pop-art" americano, como hemos dicho, las técnicas publicitarias. Pero ahora se trata de incorporar también los materiales.

Participa en una muestra colectiva de arte español en Milán y de ahí le viene un contacto con la revista D'Art, que le propone la organización de una exposición itinerante que recorrerá Milán, Como y Roma. En la capital, el éxito es tan grande, que acuden los más importantes críticos, entre ellos Morosini, Sandra Orienti y Giulio Carlo Argan. Anzo ha presentado una serie de cuadros, todos con la misma temática, pero unos hechos con pintura sobre lienzo y tabla y otros sobre acero inoxidable y aluminio anodizado, al chorro de arena y con las más avanzadas técnicas fotográficas. No se ha atrevido a exponer sólo las segundas por miedo a que digan que no sabe pintar. Pero el maestro Argan le da un buen consejo: haciendo pintura, tendrá competencia; dedicándose sólo a los nuevos materiales, cuya aplicación al arte

él ha descubierto, será único en el mundo. Anzo no lo duda, y así, cuando meses después, y debido al éxito de Roma, es invitado a participar en la Bienal de Venecia con una sala —la segunda en categoría, pues la primera es la de Luis Feito— expone sólo obras sobre aluminio y acero. El éxito es fulminante. Su obra se constituye en la máxima atracción del pabellón español.

A partir de este momento, la fama de Anzo no hace más que crecer. En la IX Bienal de Alejandría, crean un premio especial para él, ya que el peculiar carácter de su producción la hace salirse de las bases. Lo demás que pudiéramos decir se encuentra reseñado en otra parte de esta monografía: relación de exposiciones, relación de museos en que se halla representado y antología de los juicios críticos que ha merecido su obra. La vida de Anzo, a partir de un cierto momento, como se ha visto, es la vida de su obra. Para completar esta breve nota biográfica, sólo restaría añadir que es padre de tres hijos, dos hembras y un varón —de 24, 19 y 10 años en el momento en que estas líneas se escriben: marzo de 1978—, la primera de las cuales le ha hecho abuelo en plena joven madurez; y mencionar el terrible accidente que tuvo en el puente de Arganda, el 8 de noviembre de 1974, cuando se dirigía de Valencia a Madrid para asistir a la clausura de su gran exposición en las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Se rompió el cuello y luego, como consecuencia de una transfusión que hubieron de hacerle durante la intervención quirúrgica, contrajo una hepatitis que le tuvo a las puertas de la muerte y, durante cerca de dos años, inmovilizado. Ahora, Anzo, felizmente repuesto, acaba de celebrar una importante exposición en la Spanish National Tourist Office Art Gallery de Nueva York.

INTRODUCCION A LA OBRA DE ANZO

La obra artística de Anzo podemos estudiarla —y es lo que vamos a hacer— dividida en tres etapas muy claramente diferenciadas, que podemos denominar de la *pintura-pintura*, del “*Pop-art*” (aunque empleemos esta denominación con reservas, por las razones que aduciremos en su lugar oportuno) y de *los Aislamientos*, la cual, a su vez, quizá pudiera ser subdividida en dos, según el material empleado. Algo parecido a lo que podríamos hacer con la primera, como vamos a ver en seguida, en la que podemos contemplar con bastante nitidez tres momentos, según el grado de esquematización de las formas representadas.

Sin querer adelantar el “argumento” del trabajo total en esta breve introducción, si queremos llamar la atención del lector sobre el hecho de que va a acompañarnos en la ruta del descubrimiento o, mejor dicho, redescubrimiento de un quehacer prototípico de nuestra época en el campo de

las artes plásticas. Prototípico y ejemplar, porque hay prototipos de nuestra época que no son ejemplares. Hay muchos artistas o pseudoartistas de nuestro tiempo a los cuales se les puede ver mariposear de un estilo a otro, de una tendencia a otra, incluso simultanear el seguimiento de estilos y tendencias contradictorias entre sí, en un frívolo y esnobista seguimiento de la moda, de lo que se lleva o de lo que más "viste", y, en consecuencia, se presenta como más rentable. En el caso verdaderamente ejemplar de Anzo, le vamos a ver dar el vuelco copernicano que supone ir desde la pintura cuasi académica al empleo de unos materiales que nadie había empleado en "pintura" antes que él; pero vamos a ir viéndoselo hacer por sus pasos contados, honestamente, obligado por una serie de imperativos, de demandas provenientes de su propia existencia, de su entorno, de las características de la sociedad y la etapa histórico-cultural que le ha tocado vivir. Hacer ver esto con claridad, y sin acudir a más o menos esotéricas —en el sentido peyorativo de la palabra— o más o menos falsas filosofías, es lo que nos hemos propuesto principal y primordialmente al escribir esta monografía. Para nosotros, Anzo, en su momento culminante —que alcanza casi en plena juventud—, es uno de los pocos artistas que ha sabido asumir su propia época —en su historia, en su realidad social, en su progreso técnico sin precedentes— y ha sabido extraer de ella lo mucho que tiene de bueno y criticar lo mucho que tiene de malo. Y todo ello desde la posición heroicamente independiente del artista que sólo se compromete con lo que él cree que es la verdad y con la defensa del hombre. Todo el arte de Anzo, desde que Anzo puede reposar y mirar en torno, tras haber pasado el hervor de la fiebre que indudablemente hubo de

provocarle su autodescubrimiento como artista, es decir, como intérprete lúcido y, en cierta medida, vaticinador; todo su arte, digo, está cargado de intención; pero de una intención que, como acertadamente apuntó Julián Gállego, "no toma posiciones políticas", porque su compromiso "no es de bandera, sino de interés general de la humanidad". Como cada cual, a él le han llegado de las cuatro esquinas de las ideologías, más o menos puras, los cantos de sirena. El ha sido capaz de desoírlos y de seguir por derecho el camino que su conciencia le dictaba en cada momento. Por eso yo, que creo en la misión del artista; que creo que esta misión sólo puede cumplirse desde la independencia y la libertad, escribo sobre él.

PRIMERA ETAPA: DE LA PINTURA-PINTURA

El primer movimiento del acto creador es, según parece estar demostrado por la experiencia, tanto en filosofía como en arte, la admiración, el asombro. Se intenta comprender y explicar aquello que es causa del asombro y cada ser, según su mentalidad y disposiciones, busca un camino para llevarlo a cabo. Muchos no son capaces de hallar ese camino. En cambio, otros están capacitados para hacerlo para sí mismos y para los demás. Tal los filósofos. Tal los artistas, que son, en cierto modo, filósofos también, puesto que, al hacer su interpretación, plástica o literaria, según el caso, del entorno que les asombra, que despierta su interés, expresan, en definitiva, una concepción del mundo.

En cuanto el ser dotado de esas antenas especiales, que le permiten ser el intérprete de la manera de contemplar y de explicar el mundo; que, en consecuencia, siente la llamada, la vocación de hacerlo, se decide a responder, el primer problema con

que tropieza es el de hallar los instrumentos adecuados y los signos del lenguaje que va a emplear para decir su mensaje, para llevar a efecto la comunicación.

Pues bien, no ha habido artista —esto lo demuestra la historia del arte— que no haya comenzado por la imitación, es decir, por pedir prestados a alguien que se expresó antes que él esos instrumentos, esos signos mediante los cuales va a decir lo que, imperativamente, tiene necesidad de decir. Temas, modos, técnicas, géneros diversos, le llaman al principio con parecida fuerza. Todos le parecen aptos y todos los prueba. El hallazgo del propio lenguaje, de la propia técnica; la selección de aquellos temas, de aquella parcela de la realidad que mejor se aviene a las características de la propia necesidad de expresión, es el resultado de una decantación. Y de un esfuerzo también. Requiere el paso del tiempo y el trabajo de la búsqueda; la formación, poco a poco, de la personalidad y, a la postre, del estilo que traduce esa personalidad.

Al trazar el breve resumen que hemos hecho de la vida de Anzo, ya le hemos visto, en el colegio, copiando un fragmento de *El juicio final*, de José Benlliure. En la época de aprendizaje, es seguro que las copias se repetirían; como es seguro que la copia, poco a poco, pasaría de ser de obras hechas, láminas de revistas, etc., a serlo de modelos naturales: objetos, personas, paisajes del más inmediato alrededor. El artista en ciernes pinta lo que ve o, mejor dicho, lo que cree que ve, razón por la cual lo que queda sobre el lienzo, el papel o la tabla —muchas de las primeras obras de Anzo están hechas sobre tapas de cajas de puros— es una realidad transfigurada, es decir, ya artística. A la vista de las pocas cosas que hemos tenido ocasión de contem-

plar, se nos hace evidente que, desde muy joven, estaba verdaderamente dotado para el dibujo, la visión del color, el exacto tratamiento de la textura y la composición. Anzo, es lo que queremos decir, es un pintor nato; un pintor que, de haber nacido en otra época, hubiese alcanzado muy altas cotas en el ámbito de lo que suele denominarse la pintura tradicional. Hay obras suyas, insisto, hechas en su temprana juventud, que no dudaríamos en calificar de museables.

Pero Anzo es pintor nato y también experimentador nato. No es hombre que se conforme con las respuestas dadas. Aunque en la tienda de materiales para dibujo y pinturas se pueden adquirir tubos de óleo o acuarela, con los más diversos matices de la gama cromática, él prefiere ir a la droguería y adquirir los pigmentos, el aceite, la cola, para fabricarse con ellos sus propias pastas. Esta manera de ser ha de resultar decisiva en cuanto la vida le ponga en contacto con un medio tan particular y tan típico de nuestro momento histórico como es el de la publicidad, y con unas técnicas tan especiales y que tanto avance han experimentado en los últimos tiempos como son las de las artes gráficas.

En cuanto José Iranzo tiene conocimiento, a través de exposiciones, revistas, libros, contacto con otros artistas, de que existe una forma de presentar la realidad distinta a la académica, su arte, que ya congénitamente posee una decidida vocación de antimimetismo, esquematiza sus formas hasta los límites de lo que podríamos llamar una neofiguración. Realmente, toda la obra de Anzo, en cuanto Anzo comienza, valga la frase, a pintar en serio, o sea, profesionalmente, es neofigurativa. Pero hay dos etapas bastante bien caracterizadas, una que va desde 1954 a 1957 y otra que va desde 1957 a 1961, en

que la textura cambia, por el hecho de que en la primera emplea medios más tradicionales —acuarela, gouache y, sobre todo, óleo— y en la segunda mezcla otros materiales o los utiliza como soporte, consiguiendo calidades de gran fuerza, hasta de violencia, más acordes con el mensaje que quiere expresar. Es una etapa —o subetapa—, ésta segunda, que en una cierta medida se confunde con el momento de práctica de la abstracción, que abarca desde 1960 hasta 1963.

Quizá en el primer tramo neofigurativo de Anzo se evidencie una cierta influencia de Agustín Albalat; o, al menos, de los conceptos que su amistad con él le permitieran respirar, porque lo cierto es que se produce una cierta simultaneidad en el trance, por el que ambos pasan, de esquematización geometrizarante, de un reducir las formas a chasis perfilados en negro o en colores oscuros, tal como pudieron verse también, por la misma época, en la obra de Angel Medina, Fernando Mignoni, José Vento y algunos otros. En el fondo, se trata de un preludio de la abstracción, por la que algunos de estos artistas pasarán y otros no. Las figuras, las cosas, aparecen en estos cuadros como meros pretextos para un juego compositivo, como meros soportes para una combinación de colores y unas texturas.

Un paso más y la estructura geométrica desaparece. Ahora lo que interesa es la materia y el gesto. Cierto que en las piezas más nítidamente neofigurativas no dejan de tenerse en cuenta los problemas cromáticos y de composición, pero es la expresión la que priva, lo que dota al cuadro de su verdadera entidad. Y al decir “nítidamente neofigurativas” quiero hacer hincapié en que se trata de una neofiguración que, aunque en la obra personal del artista que estudiamos no haya pasado por ella aún,

presupone la abstracción. Me aclararé más: para mí, hay dos tipos de nueva figuración, una que es producto de una esquematización a partir de las formas imitativas, y que en la historia del arte parte del preimpresionismo y llega hasta Cezanne, Picaso y el cubismo, pasando por el impresionismo, el expresionismo, el fauvismo, etc.; y otra que aparece en el arte de la pintura cuando en el ámbito de ésta ya se ha demostrado, mediante la abstracción y el informalismo, que aquella esquematización puede llegar al límite, puede llevar las formas a apartarse de toda apoyatura de reconocibilidad como reflejo siquiera de algo existente fuera del mundo interior del artista, sea natural o no. Y en este sentido la trayectoria de Anzo ofrece la particularidad de haber alternado el proceso que en la mayoría de los pintores ha tenido un proceso lógico. En la mayoría de los pintores que han seguido la trayectoria que hemos descrito, la esquematización de tipo postcezanniano y postpicassiano les lleva a la abstracción —geométrica o no—, al informalismo, a partir de los cuales recuperan las formas, produciéndose la auténtica, a mi juicio, neofiguración. En Anzo, por el contrario, esta neofiguración que es consciente de la experiencia abstracta y de sus posibilidades se produce con anterioridad a la práctica por él mismo de la abstracción; una abstracción, por cierto, muy en los linderos siempre del neofiguratismo —al menos, en la mayoría de las obras y en las más representativas— y, por supuesto, escasamente aformal. El artista que habría de llegar a esas construcciones casi técnicas de los aislamientos, es natural que llevase desde siempre dentro una necesidad de estructurar las formas, de apoyarlas inclusive en una materia que tiene mucho de besana o de cimientos, que evidencia, en suma, una vocación de solidez.

Francisco Berenguer Gimeno, que hizo la presentación de la obra de Anzo en la exposición celebrada por éste en la Galería Idea, de Barcelona, en diciembre de 1962, demostró, a mi juicio, poseer una gran intuición cuando escribió: «En un cuadro de Anzo verán unos la imagen de una explosión atómica, otros una nebulosa; lo que para unos sea un incendio, para otros eso mismo le sugerirá una carnavalada. ¿Ha desaparecido el tema? Yo diría que se ha multiplicado. Sólo que el problema de esos cuadros del arte actual estriba en los ojos, pero del espíritu, capaces de "ver" aquello. Difícilmente una persona no formada, sin un bagaje de ideas, podrá comprenderla. Es un problema formativo, no estético».

«Anzo, en la etapa actual, que ahora expone superada la preocupación por las texturas materiales, consigue el dotar a sus telas de una tercera dimensión. Ello graviza el empleo de la luz. Por eso su no figuración es distinta, poseyendo personalidad propia. Una luz agria, de agua fuerte, saliendo del interior, permite la disposición espacial de las manchas de color, ocres intensos, cadmios, algún rojo, que quedan como flotando, pero no estáticamente, sino dotadas de idéntico movimiento, al que acompaña una explosión.»

«Etapa interesante, sí, pero reveladora de una próxima, en la que el empleo de esa luz, máxima conquista de la figuración, y la incorporación de sus conquistas abstractas, lleve a Anzo a un neofigurativismo.»

Es con referencia a este último párrafo por lo que afirmábamos la intuición de su autor. Efectivamente, la obra de Anzo, en esta época, tiene siempre algo de preludio, de introducción de algo que es como el anuncio de otra cosa. En realidad, ésta es una

característica de todas las etapas del pintor hasta que le encontramos instalado en el campo de lo que han de ser dos descubrimientos, porque, a mi manera de ver, son dos los descubrimientos de Anzo: el del nuevo realismo crítico, al que llega por sus propios caminos, a la vez que en otras latitudes del planeta se llega al llamado "Pop-art"; y el de este mismo realismo crítico expresado a través de unas técnicas y unos materiales que, en sí mismos, ya forman parte del contenido de la obra; que en sí mismos ya expresan una concepción de la época que vivimos, al margen y a la vez de una temática sumamente expresiva en su simplicidad.

UN "POP-ART" QUE NO ES DE IMPORTACION

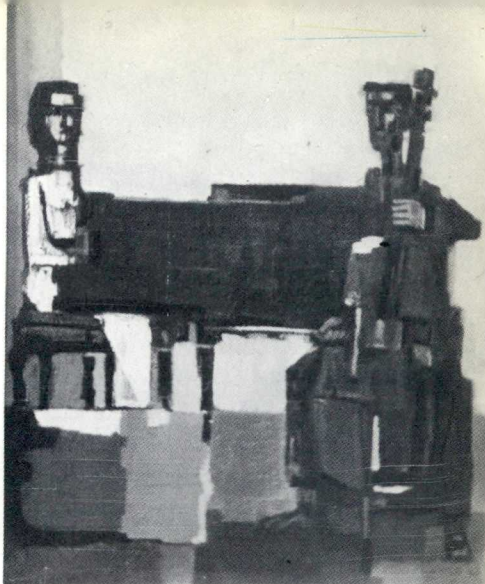
Como sirvió en su día a los espectadores madrileños, el texto que escribió Vicente Aguilera Cerni para el catálogo de la exposición de Anzo en la Galería Biosca, en abril de 1965, puede servirnos de introducción a la segunda etapa de la obra del pintor:

«El revulsivo de la experiencia "Pop", tras la crisis del informalismo, está produciendo una serie de manifestaciones que seguramente ya permiten considerar la presencia de un hecho nuevo e independiente. Por lo que se refiere a la pintura española, podemos afirmar que, al menos en Valencia, está fraguando un modo original de entender la posibilidad y la necesidad del realismo que exigen las urgencias de nuestro mundo. Sin formar parte del equipo valenciano impulsor de la "crónica de la realidad", José Iranzo cultiva un aspecto de su inagotable repertorio. Y lo hace a su manera, ausente de ambición de evidenciar enseñanzas o contenidos, lejos del propósito de estimular el en-

cuentro con la conciencia social utilizando la visualización *actual* de hechos *actuales*. La pintura de Iranzo aborda la actualidad irresponsablemente, arbitrariamente, fotográficamente, pero con eficacia, con sorpresa, con ironía. ¿Cómo combina esos elementos? Las técnicas de la publicidad, los métodos empleados para persuadir con la mitificación del consumo, los procedimientos que intentan masificar la demanda, degradando y masificando el nivel de las apetencias colectivas, constituyen el sector más agobiante del existir "civilizado", y sin duda figuran entre sus realidades más negativas. Vivimos sometidos al acoso implacable de los seudovalores o de los valores ínfimos, de los reclamos publicitarios, que aceptamos como cosa natural porque nos han invadido la vida, pero que constituyen, si no la trama de una "segunda naturaleza", sí algo superpuesto, obsesivo. Los periódicos y revistas, el cine y la televisión, los carteles y cualquier otro medio de difusión multitudinaria, han cambiado radicalmente los hábitos visuales. El anuncio ha usurpado una parte cuantitativamente importantísima de la existencia. Entonces, resulta lógico que la pintura —arte viva— se dé por enterada de lo acontecido en los procesos visualizadores contemporáneos. Los cuadros de Iranzo, con sus reproducciones literales y sus conjunciones disparatadas, con su minuciosidad y su maliciosa inocencia, incorporan dosis absurdamente calculadas de tales factores. Por eso resultan aleccionadores sin querer serlo. Por eso, también, son tan divertidos.»

Decía que el texto citado de Aguilera Cerni podía servirnos de introducción a la segunda etapa de la obra de Anzo, y ahora añadido que puede servirnos por una doble razón: por lo que dice y por lo que deja de decir. Téngase en cuenta que Aguilera escribe en

Dúo.
1957.



Pintura.
1957.

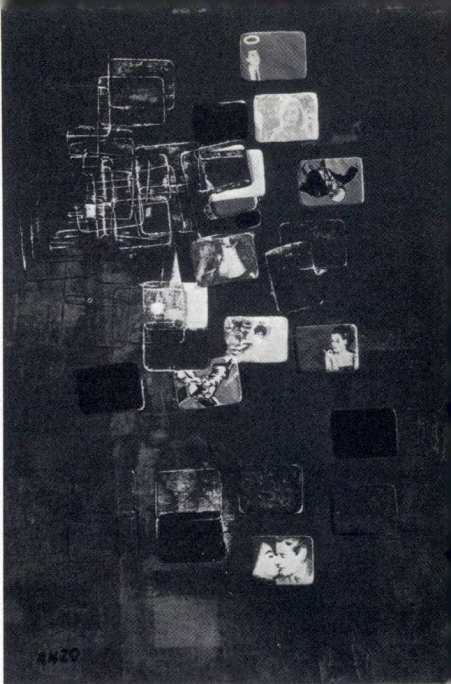


Pintura.
1958.

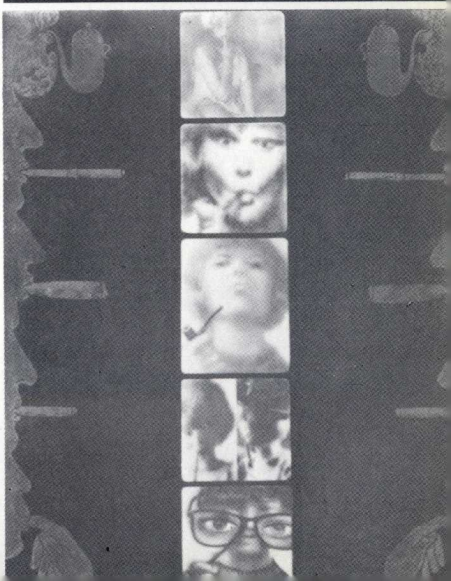


Pintura.
1960.

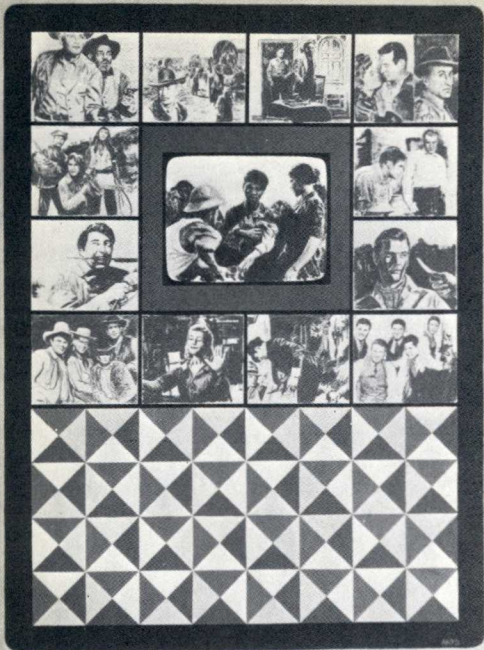
El Santo en TVE.
1964.



Los fumadores.
Pintura sobre lienzo.
100 × 81 cm.
1964.



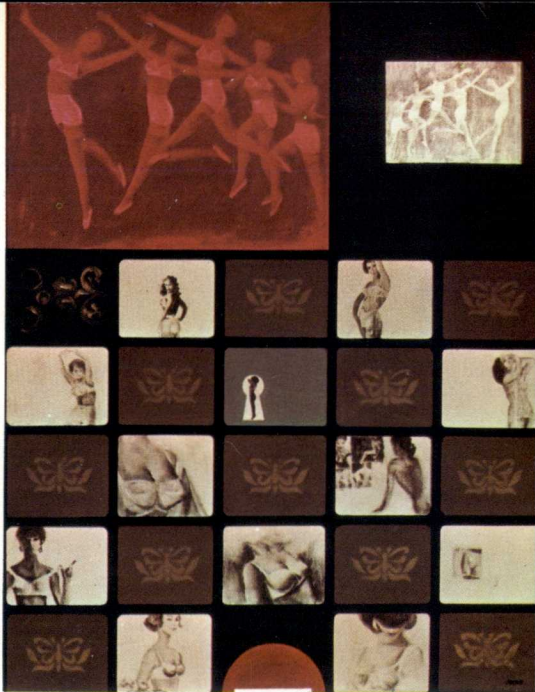
Telemitos.
117 × 88 cm.
1964.



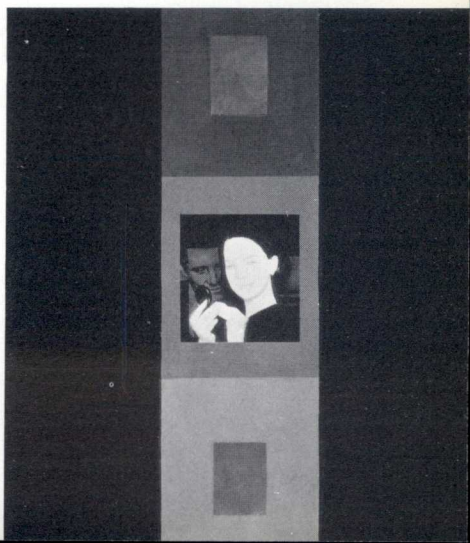
Negros en USA.
Dibujo sobre papel.
1964.



Dirección prohibida.
Pintura sobre lienzo.
117 x 88 cm.
1964.

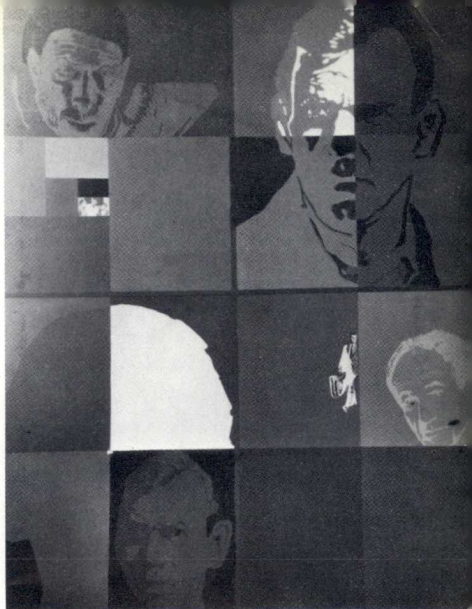


Maquillaje, 1975.





El Fugitivo.
1966.
(Museo de Arte Moderno
de Victoria-Brasil).

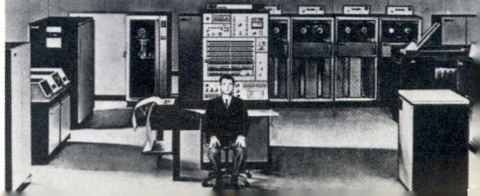
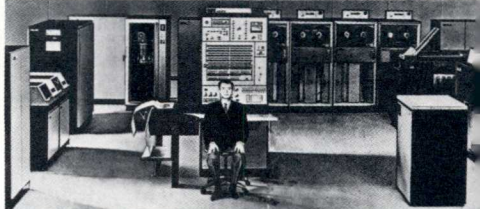
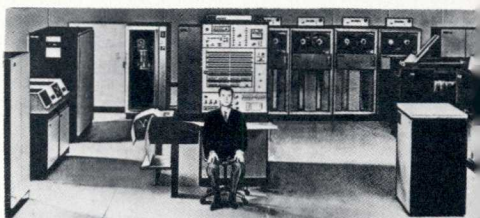
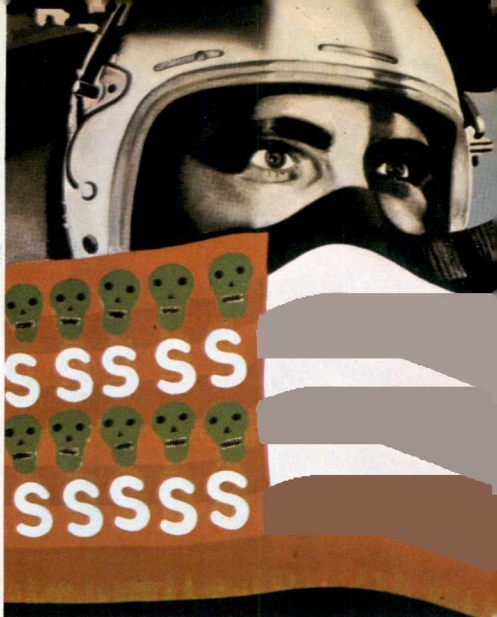


Señorito!
Ompreme este ramito.
ntura sobre lienzo.
6 × 114 cm.
65.

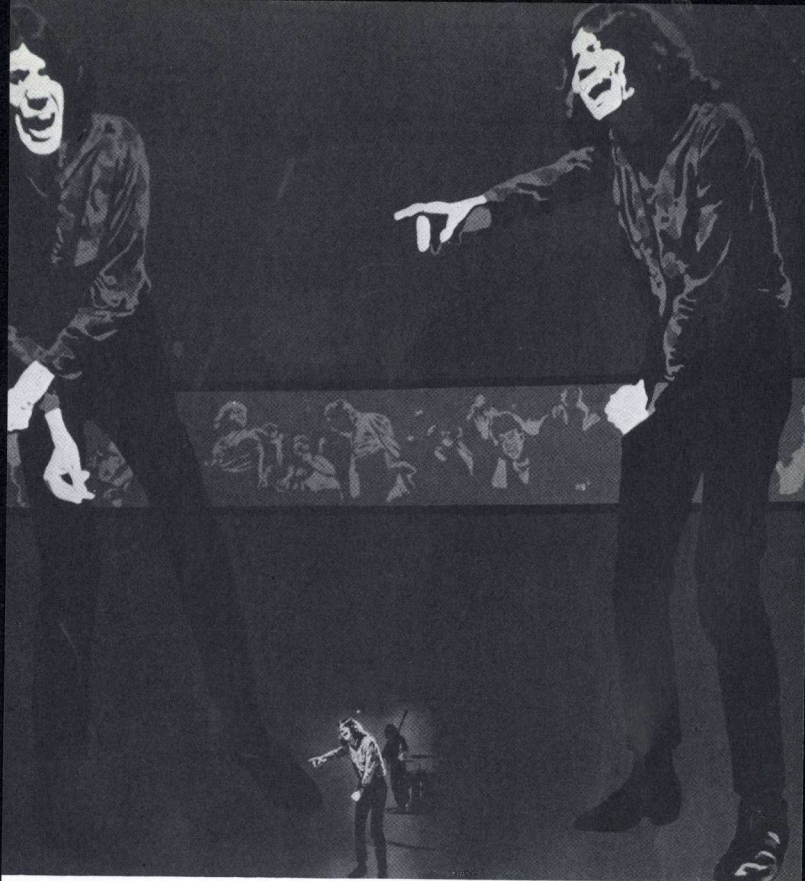
La española.
6 × 114 cm.
65.



Aislamiento 10.
Oleo sobre lienzo.
115 × 89 cm.
1967.

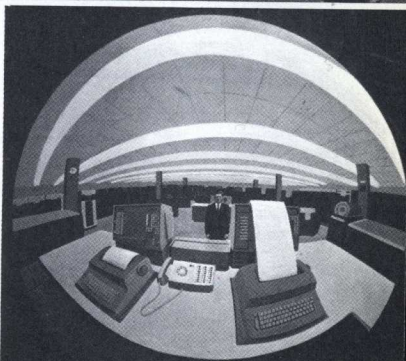


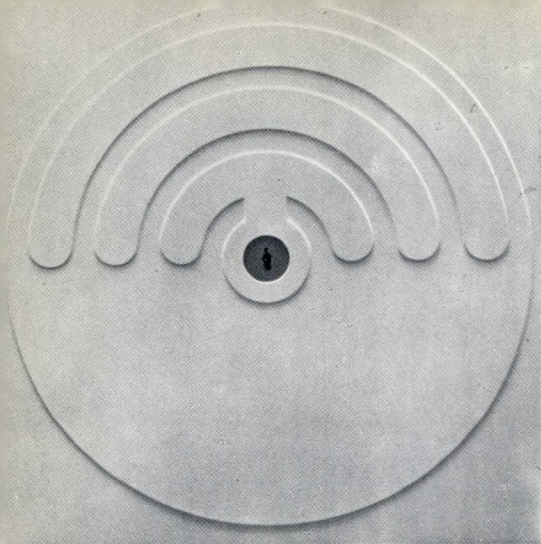
El Santo.
 Pintura sobre una hoja
 de puerta de madera.
 190 x 45 cm.
 1966.



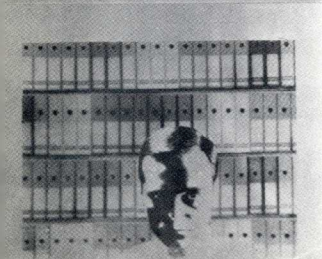
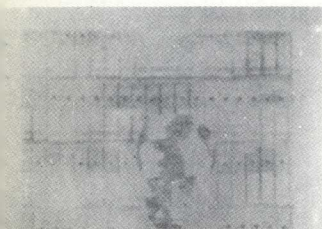
Antoine.
Pintura sobre lienzo.
180 × 180 cm.
1967.

Aislamiento 15.
Oleo sobre tabla.
100 × 100 cm.
1968.



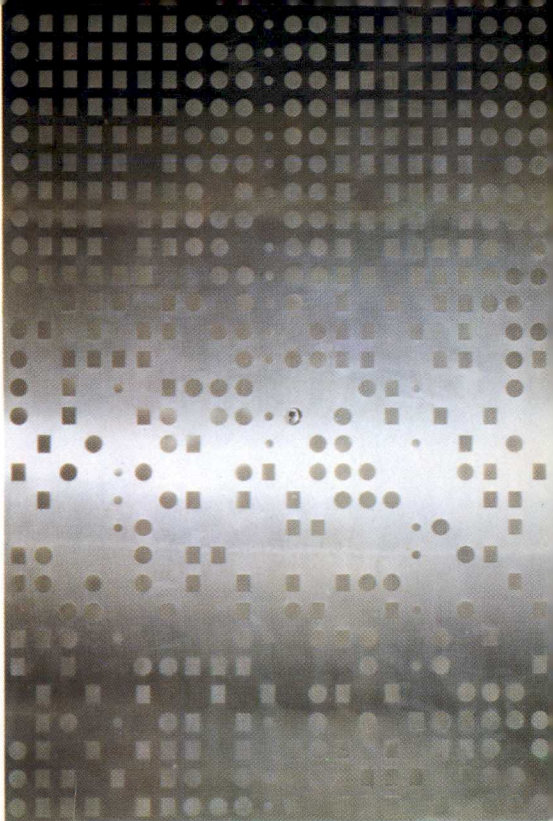


Aislamiento 73-2 B.
Relieve sobre madera.
Cliché de aluminio
y plástico.
150 × 150 cm.
1973.

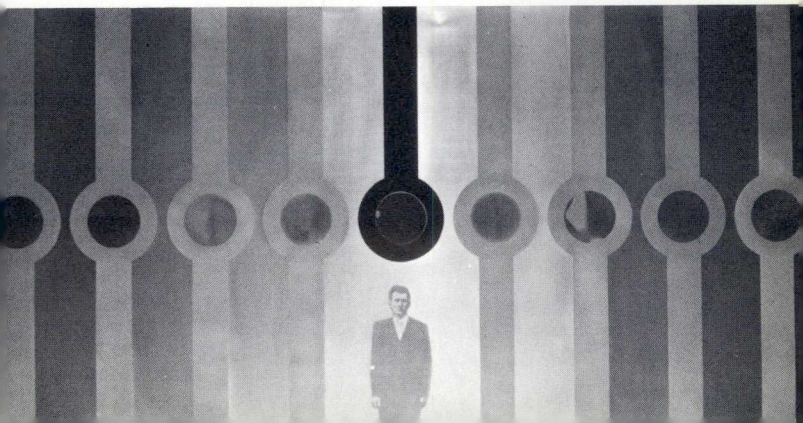


Aislamiento 7.
Fotolitos.
65 × 130 cm.
1967.

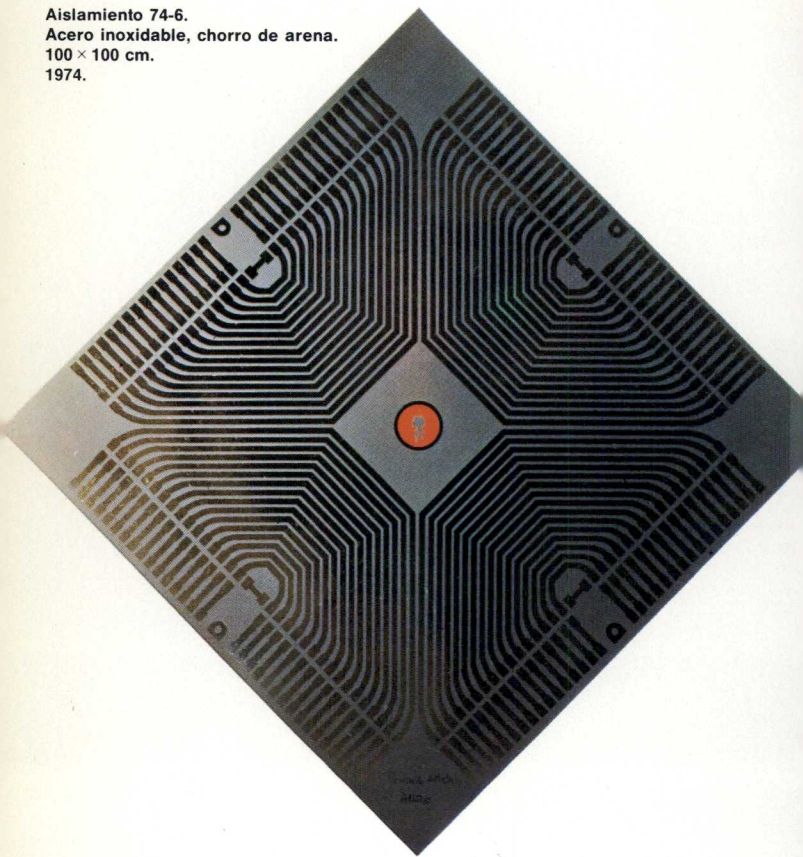
Aislamiento 73-13 B.
Acero inoxidable,
chorro de arena y
fotolito central.
100 × 150 cm.
1973.



Aislamiento 73-12 B
Acero inoxidable y
chorro de arena.
200 × 100 cm.
1973.

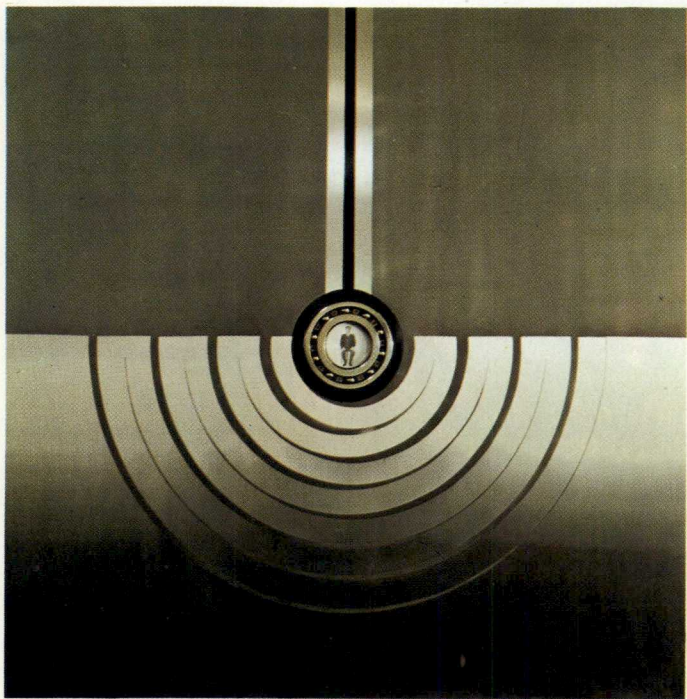


Aislamiento 74-6.
Acero inoxidable, chorro de arena.
100 × 100 cm.
1974.

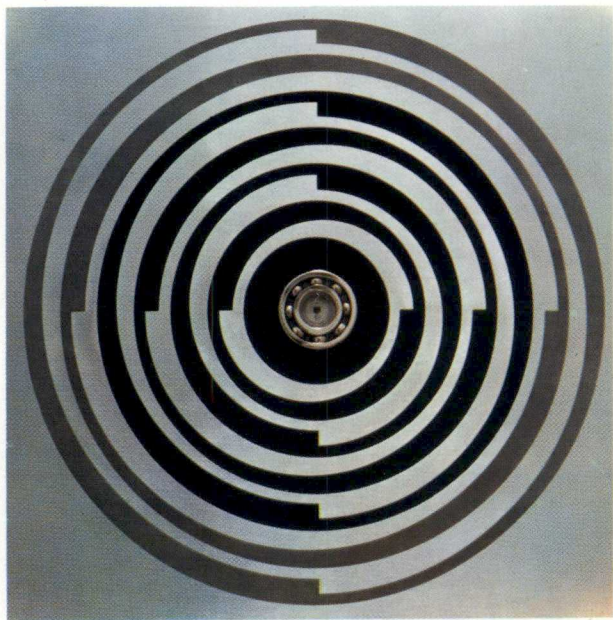




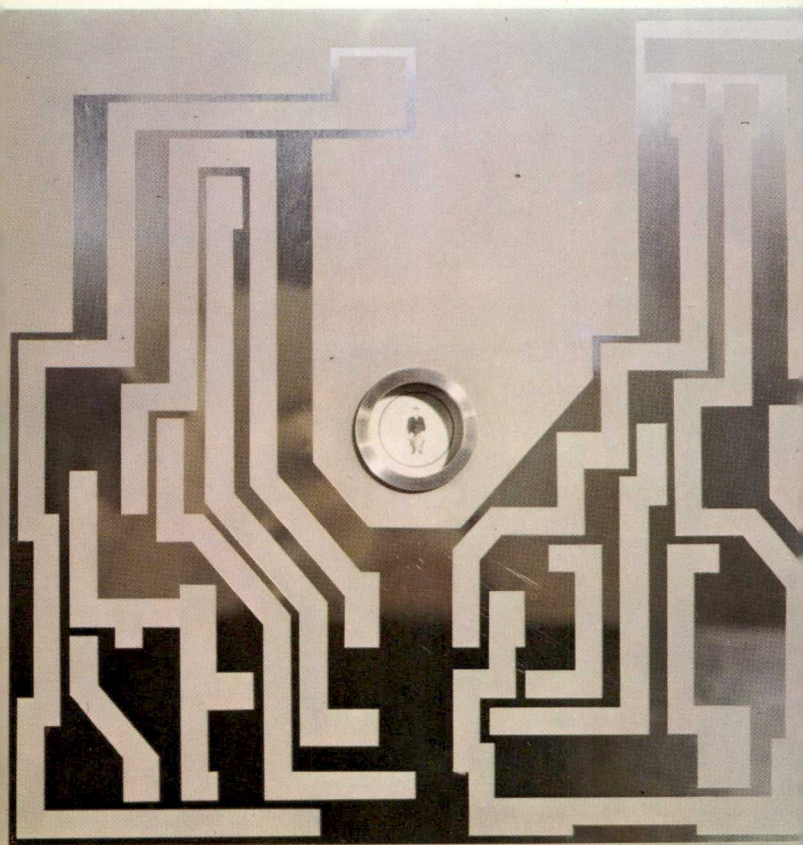
**Aislamiento.
Acero inoxidable.
100 × 100 cm.
1976.**



Aislamiento 77-15.
Acero inoxidable, chorro de arena,
rodamiento y cliché.
100 × 100 cm.
1977.



Aislamiento 77-8.
Acero inoxidable,
rodamiento y
fotolito.
100 × 100 cm.
1977.



Acero inoxidable, chorro de arena y fotolito.
50 × 50 cm.
1978.

1965, enfrentándose con un fenómeno que acaba prácticamente de irrumpir en el mundo del arte y cuyo alcance y significación no estaban aún perfectamente definidos; es decir, sin la perspectiva suficiente como para situar la obra de un autor determinado en un contexto que es amplísimo, que proviene de infinitas raíces y que va a dar lugar —ahora ya lo sabemos— a infinitas ramificaciones.

Señala el crítico la crisis del informalismo y el revulsivo que está representando en ese momento la experiencia "Pop". A otro nivel, podríamos decir que Francia ha dejado de mandar en el campo de las modas pictóricas y que los Estados Unidos, que ya se habían hecho notar a nivel internacional mediante la "action-painting" y otros epifenómenos, empiezan a exportar visiones de la realidad del mundo que vivimos y del que ellos son, no lo olvidemos, los representantes más característicos. Ciertamente que la gran placenta macroeconómica, marcando nuevas formas y apetencias de vida, ha llenado el mundo de ciudadanos Kane; cierto que el cine al estilo de Hollywood, la televisión, el periodismo amarillo, la ciencia-ficción, la publicidad y una serie de personajes creados por el pseudoarte de los comics, las películas y las novelas de consumo inspiran la vida de los seres vivos (al contrario de lo que ocurrió con el realismo del siglo XIX, en que era la literatura la que copiaba la vida, ahora es la vida la que copia la literatura o sus sucedáneos); cierto todo eso, pero, hasta entonces, no había tenido repercusión en la pintura. Ahora irrumpe con fuerza. Con la fuerza de las grandes dimensiones, de los grandes medios y, también, de la ironía. Sorprende y, tras la experiencia nebulosa de la abstracción, el informalismo y el tachismo, atrae la atención por su rotundidad representativa. Es el "Pop-art" a la americana, que se

puede definir efectivamente como "ese tipo de arte figurativo que se vale de objetos o elementos *ready-made* o inspirados en el panorama objetual que nos rodea", como dice Gillo Dorfles que era considerado con exclusividad en Italia en la misma época, más o menos, en que Aguilera Cerni escribía sobre el arte de Anzo, que, como él mismo apunta, no entra dentro de lo que otros pintores valencianos del momento presentan como "crónica de la realidad". Para el propio Anzo —me lo ha dicho alguna vez— la diferencia entre su obra y la de, por ejemplo, el Equipo Crónica, estriba en que el respaldo ideológico de éste es político, mientras que el suyo es social. Yo añadiría otra diferenciación fundamental. Conscientemente o no, el Equipo Crónica, en su protesta ante la realidad en torno, apunta hacia un no-arte. Anzo, en cambio, manteniéndose en clave irónica, en clave crítica, lucha a brazo partido por que sus productos puedan seguir considerándose obras de arte por las mismas razones por las que pueda ser considerado tal el arte tradicional: por encarnar valores estético-plásticos. Pero, antes de seguir, he de hacer todavía una precisión.

¿Cómo traduciríamos adecuadamente la expresión "Pop-art"? Podemos decir sencillamente arte popular, pero, entonces, vuelvo a preguntar: ¿qué se quiere significar con la expresión "arte popular"? A primera vista se hace evidente que se puede querer significar dos cosas:

A) Arte que hace el pueblo; artesanía.

B) Arte que le gusta al pueblo, es decir, que goza de popularidad.

¿Es a algo de esto a lo que, realmente, se quiso en su día aludir con la expresión "Pop-art"? A mi juicio, no. A mi juicio, con esa expresión, tal como se empleó para designar las obras de unos señores

que, actuando como artistas o no —yo tiendo a pensar que, pese a todo y lo que vino luego de la “muerte del arte”, más bien sí—, exponían sus obras en galerías de arte y ocupaban como objeto de noticia o comentario las páginas de las revistas de arte; tal como se empleó para eso quiso aludir más bien a lo *popular* en el sentido en que lo describió Juan Eduardo Cirlot: lo popular como aquello que, sin tener ningún contacto con la tradición artesana, posee sin embargo popularidad en nuestro tiempo. Pero ¡jojo! Antes hemos empleado también la palabra “popularidad”, pero con muy distinta justificación. Nos refiríamos entonces a la popularidad de que puede gozar, por ejemplo, una *Inmaculada* de Murillo o una pintura de Rafael. En la descripción de Cirlot se alude a la popularidad que puede tener y de hecho tiene el “héroe” de un telefilm, un “as” del deporte o una imagen publicitaria, sin que ella traiga por consecuencia que un cuadro o una escultura que incluya su representación sea necesariamente popular también. O sea, que antes se aludía a la obra y ahora se alude al tema. En fin, el hecho cierto es que el “Pop-art” no llegó a ser en ningún momento un arte popular en el sentido de gozar del favor o del conocimiento del pueblo, en el sentido de mayoría social al margen de las élites más o menos culturales.

Pero hay una cuarta acepción o una cuarta posibilidad. Es aquélla, cuyo contenido ya hemos esbozado de pasada, que consiste en seguir el mismo derrotero que acabamos de describir, pero para desembocar en unos resultados que, trascendiendo la visión irónica, la intención crítica, alcancen una dimensión estética.

No podemos olvidar en este punto la forma en que Anzo llega a este trance de su quehacer. En un momento dado, sus actividades como técnico de publicidad caminan paralelas o, mejor dicho, diver-

gentes a sus actividades de pintor. Pero, no lo olvidemos, de pintor con vocación experimental. Y hay una tercera línea aún, que interfiere a las otras dos: la de su evolución intelectual. Anzo, ya lo hemos visto, es un hombre que lee, que piensa. No es en absoluto un "espontáneo" de la vida y pertenece —esto también hay que tenerlo en cuenta— a una generación española muy determinada por unos acontecimientos históricos en cuya génesis no ha tenido la menor participación: la generación "sandwich", la de "los que no fueron a la guerra", pero abrieron los ojos de la conciencia en medio de su fragor. Tres líneas, pues, van a converger —es lo que estoy queriendo mostrar— en el surgimiento de un tipo de pintura que puede que tenga conexiones con lo que fuera de España se llamó "Pop-art", pero que auténticamente no lo es. O que si lo es en un sentido, digamos, esencial, no lo es en absoluto en el sentido de seguimiento de una moda foránea.

Es el caso que Anzo, que se encuentra repartido, en cuanto a sus actividades se refiere, entre el quehacer pictórico y el quehacer publicitario, llega a preguntarse un día —arrastrado sin duda por su afán de experimentación— que por qué las técnicas publicitarias, tanto formales como materiales, no pueden ser empleadas para construir unos productos que vayan más allá del ámbito de las artes menores o aplicadas. Y es lo que intenta. Y el resultado son las primeras telas de su etapa que, para entendernos, vamos a seguir llamado del "Pop-art". Pero, démonos cuenta de que, en estas primeras telas, la intención irónica o crítica no aparece aún. Hasta el momento, son únicamente dos, de las tres líneas de que hemos hablado, las que se unen. Los personajes de los telefilms, los objetos más continuamente manejados por la publicidad masiva

—desde las prendas interiores de señora hasta los electro-domésticos— pasan a los cuadros de Anzo... iba a decir que "tal cual", pero ello no respondería a la realidad. Sólo a una mirada superficial podría parecer así. Pero no es así. Entre el objeto como es "en sí" y el objeto aparentemente copiado de la realidad se interpone una visión que es estética. Hay un agrandamiento o una disminución, hay una distribución, hay conexiones y desconexiones, hay extrañas mescolanzas, hay un tratamiento del color y del espacio —por no hablar de la textura, que es la más adecuada para el efecto que se pretende conseguir y que se consigue a base de emplear un determinado pigmento que no es el óleo tradicional y seguramente después de haber experimentado con otros—; en suma, hay una serie de elementos que *traducen* la realidad, la *potencian*, la *seleccionan*, la *transfiguran*. Podría hablarse ante algunas de las obras conseguidas así de una suerte de *superrealismo*, sin que con ello queramos establecer conexiones de ninguna clase con el *superrealismo* histórico, que tiene una base onírica. En las obras de esta etapa de Anzo no hay nada que proceda directamente del inconsciente, pero sí hay mucho que procede del pasmo ante una realidad que percute agresivamente sobre el ser —también sobre su subconsciente, por supuesto, pues ya sabemos cuánto las técnicas de comunicación de masas tienen de subliminales—, pero que llega al cuadro a través de una elaboración plenamente consciente. En una etapa posterior, se unirá a estos dos la tercera línea, la procedente de una reflexión intelectual sobre el entorno, y en las obras —hechas por los mismos procedimientos técnicos— aparecerá el elemento crítico, inclusive la protesta. Pero —esto quiero recalcarlo— sin menoscabo del aspecto artístico, que en la obra de Anzo es esencial.

LOS "AISLAMIENTOS" Y EL RENACIMIENTO DE LA MATERIA

Un proceso mental idéntico al que llevó a Anzo a intentar y conseguir elevar a la categoría de arte, obras compuestas utilizando los materiales y los signos que empleaba en su labor publicitaria, le lleva al empleo de las técnicas y los modos de las artes gráficas, en una primera subetapa, y, en una segunda, a todo cuanto la técnica moderna pone a su alcance y resulta apto para conseguir los efectos plásticos que él busca. Y así es como entran en sus piezas los clichés de aluminio presensibilizado, los fotolitos, la pintura nitrocelulosa, el acero inoxidable trabajado a veces al chorro de arena, los rodamientos y, como formas, los esquemas, circuitos y fórmulas de las computadoras.

En mi libro *Arte de hoy, Arte del futuro*, llamé la atención sobre el hecho de que, dentro de un proceso de recuperación del arte —cuya muerte se había decretado—, podían situarse una serie de obras, como las de Ma-

nuel Rivera, Juana Francés, Echauz, Eduardo Sanz y, por supuesto, Anzo, en las que el arte presenta batalla al mundo tecnocratizado y a sus servidumbres valiéndose de sus propios descubrimientos — los descubrimientos de la tecnocracia, quiero decir—, apropiándose los, domeñándolos y convirtiéndolos a su ser. Un arte en el que las materias plásticas, el aluminio, el acero, el vidrio, ocupan el lugar del barro y la madera de los antiguos artífices, para producir valores de belleza y símbolos de un mensaje de valor espiritual.

Efectivamente, como ha señalado Cirilo Popovici a propósito de la obra de Juana Francés, las formas humanoides que esta artista incorpora a sus construcciones simbolizan la situación del hombre en la gran ciudad; en un ambiente hostil y fantasmal del que ha desaparecido todo rastro vital; donde “todas las edificaciones convergen hacia una plaza vacía donde el único morador es el *antropos*, quien, como el Berenger de Ionesco, está esperando lo inexorable. En otras obras de la misma artista, lo que simbolizan esas formas es al hombre de la sociedad de consumo esclavizadora, tan “herméticamente aislado y bajo el peso de una soledad tan fría y tan deshumanizada, o quizá más, que la del “hombre de la ciudad”.

Significación semejante tienen esas pequeñas figuras de hombres sentados como en una silla eléctrica, diminutas figuras que Anzo sitúa en medio de orgullosas estructuras de acero inoxidable —orgullosas por lo técnicamente perfectas— que copian los complicados e idescifrables entresijos de las computadoras, esos sobrehumanos artefactos con los que se pretende sustituir las potencias del espíritu del hombre. Es el mismo mensaje, por otra parte, que podemos advertir en las obras de Francis-

co Echauz, quien, como Anzo, intenta señalar el carácter opresivo que puede llegar a tener la máquina, aunque utilizando para ello un material, cual es la pintura acrílica, más cercano al tradicional. Pero así como en éste el acento se pone, como hemos dicho, en la opresión, en las creaciones de Anzo se resalta más la soledad. Apropiadamente, él ha bautizado sus obras de esta etapa con el título, común a todas ellas, de "Aislamientos". «Aislamiento, decía el propio artista en el catálogo de una exposición colectiva celebrada en Madrid: incomunicación, desamparo, anulación del ser humano por lo tecnológico, dado por los poderes que la tecnología confiere, dueña absoluta que es de todas las relaciones sociales». Y añadía: «Hay que rechazar la creencia de que la existencia de la sociedad se identifica con la función tecnológica industrial, presentándonos con la máscara de la comodidad está atrofiando nuestra mente y nuestro cuerpo, creando necios e inválidos, encasillados y numerados.»

Por estas frases, vemos claramente la intención de la denuncia del artista; pero lo que a mí más me interesa señalar es la importancia que comporta el hecho de que, en una obra como la de Anzo, la problemática de la era técnica sea narrada con sus propios materiales y con procedimientos facilitados por la propia tecnología, en primer lugar, y, en segundo, que a través de ese camino se llegue, como ya apuntábamos, a una recuperación del formalismo estético, de los valores de belleza y de misterio.

Técnicas como las del fotograbado sobre aluminio anodizado o la inscripción a chorro de arena sobre acero inoxidable sólo han sido posibles gracias a los adelantos tecnológicos de nuestra edad. El mero hecho de utilizarlos ya implica una aceptación de todo aquello que de positivo —que es mucho— la

técnica puede tener. Como advierte Julián Gállego, «Anzo no está contra la máquina, lo que sería tan insensato o más que estar a favor incondicionalmente: lo que quiere es que deje de tener ese aspecto de ídolo manejado por turbios y disimulados hechiceros.» Y no sólo que deje de tener ese aspecto, añadiría yo, sino que no se convierta de hecho en instrumento de esclavización del ser humano por un nuevo tipo de ser deshumanizado a causa de su entrega incondicional a lo que, en su solo y soberbio ser, se aleja tanto del mundo interior como del mundo exterior donde el espíritu del hombre encontró siempre aperturas hacia dimensiones más enriquecedoras del ser. Por lo demás, como dice Carlos Paris en su libro *Mundo técnico y existencia auténtica*, «el hombre de nuestros días, todo hombre actual, no sólo el sabio, necesita la cultura científica como el pan de cada día, si quiere vivir humanamente en este mundo técnico. Si no quiere dejar naufragar su potencia imaginativa. El arte mismo necesita la fecundación de la imaginación científica y, consciente de ello, ya lo ha buscado más de una vez.»

A través de las técnicas ya señaladas, y por otras que tienen como base la madera, y utilizando los símbolos y también las formas de las piezas y engranajes de las computadoras, Anzo proclama ese mensaje, pero lo hace, y es lo más importante, por medio de un sistema formal que, al margen del contenido que pudiéramos llamar, para entendernos, literario o testimonial, poseen un contenido estético. Hay misterio en la representación de ese individuo estático que centra todas las piezas de la serie que el artista, como ya hemos dicho, ha titulado "Aislamientos", visto a través de vidrios o plásticos transparentes coloreados —rosas, amarillos, violáceos, azules— como para acentuar la sensación de

irrealidad. Y hay belleza en la combinación de las líneas y los planos blancos y negros o brillantes y opacos; en las notas de color que valoran los espacios neutros, donde a veces, también, unos suaves relieves juegan con la sombra y con la luz.

Pero hay otro aspecto importante de señalar en esta consecución de valores plásticos mediante el uso de nuevos materiales que, lógicamente, requieren nuevas técnicas en su tratamiento, y es que se trata de materiales elaborados, sí, pero en un sentido muy distinto a como es elaborada la pasta tradicional. La diferencia fundamental estriba en que la pasta pictórica podría fácilmente suponerse confeccionada por el artista, de manera que su elaboración "dada" no obste prácticamente nada a la factura manual; en cambio, es difícil suponer unas tramas metálicas tan perfectas como las empleadas por Manuel Rivera; un plástico o un plexiglás como el utilizado por Juana Francés o una María Droc, unas fibras sintéticas como las que permiten a Manuel Raba construir sus gigantescas formaciones abstractas, unos metales como los que sirven a Anzo para introducir su aislado homúnculo fantacientífico, que no fuesen productos de una máquina, de una complicada manipulación mecánica. Y es interesante verificar que esto es así; es interesante que estos artistas tomen un material superelaborado y lo reelaboren haciendo de él "otra cosa", no en el sentido en que el barro que compone un ánfora es otra cosa distinta al barro bruto, sino en el sentido de una auténtica transfiguración de la materia separada de su uso "lógico": del alambre, el plexiglás, el aluminio, el acero, en vibración, brillo, luz, color y transparencia. Es decir, que no se trata aquí de una transfiguración a través de la forma, como siempre ocurre en la obra de arte, sino además y antes de esto, de una especie

de transmutación. Por eso, si la alfarería o la cerámica hacían alusión a un primer renacimiento, estructuras como las de Anzo hacen alusión a lo que podríamos llamar un segundo renacimiento de la materia. En esto estriba a mi juicio su mayor importancia; en esto, y en darnos su actualísimo mensaje con voluntad de arte.

OPINIONES DE LA CRITICA

Francisco Berenguer Gimeno

En un cuadro de Anzo verán unos la imagen de una explosión atómica, otros una nebulosa; lo que para unos sea un incendio, para otros eso mismo le sugerirá una carnavalada.

¿Ha desaparecido el tema? Yo diría que se ha multiplicado. Sólo que el problema de esos cuadros del arte actual, estriba en los ojos, pero del espíritu, capaces de "ver" aquello. Difícilmente una persona no formada, sin un bagaje de ideas, podrá comprenderla. Es un problema formativo, no estético.

Anzo, en la etapa actual, que ahora expone superada la preocupación por las texturas materiales, consigue el dotar a sus telas de una tercera dimensión. Ello graviza el empleo de la luz. Por eso su no figuración es distinta, poseyendo personalidad propia. Una luz agria, de agua fuerte, saliendo del interior, permite la disposición espacial de las manchas de color,

ocres intensos, cadmios, algún rojo, que quedan como flotando, pero no estáticamente, sino dotadas de idéntico movimiento, al que acompaña a una explosión.

Etapa interesante, sí, pero reveladora de una próxima, en la que el empleo de esa luz, máxima conquista de la figuración, y la incorporación de sus conquistas abstractas, lleve a Anzo a un neofigurativismo.

La producción que ahora cuelga por vez primera ante el público barcelonés, tendrá que ser tenida en cuenta por todo aquel que guste de un arte con problemas.

Texto del Catálogo de la exposición
en la Galería Idea, Barcelona, 1962.

Carlos Senti Esteve

Anzo busca afanosamente por ese mundo de las zonas inexplorables, para dar nuevas expresiones a asuntos antiguos o para enfocar los ojos de la inteligencia y de la sensibilidad sobre algo nuevo, apenas entrevisto...

Anzo intenta re-crear la luz, darle una nueva interpretación, representarla plásticamente de otra manera.

Por eso, la pintura de Anzo tiene que producir, entre otros muchos efectos, que no es posible analizar aquí de una manera acabada, la sensación más típica de toda obra que se lance por cauces nuevos, de toda innovación, de todo intento revolucionario: la irritación.

Todo lo que sea movilizar las potencias del alma es también incomodar. Lo sabe muy bien el artista antes de ponerse al trabajo. Lo sabe quien desea y teme a la vez la hora de la inspiración.

La búsqueda es siempre angustiosa y el encuentro es, siempre también, comodidad, distensión. Tras el encuentro vendrá el camino trillado, la costumbre... (La costumbre en el sentido proustiano de la palabra.)

Y Anzo lucha contra esa costumbre, contra esa voz oída desde la cuna, contra esa luz vista desde que se abrieron por primera vez los ojos, para buscar otros ángulos de contemplación.

Anzo es un verdadero agonista de este combate del arte yendo al encuentro de la sensibilidad virgen, de esta agonía, de esta lucha ni siquiera imaginada por tantos y tantos espectadores.

Pero no falta quien atisba el valeroso debatirse de los pinceles de Anzo en esa busca de un nuevo sentido, de una nueva forma, de una nueva contemplación de la luz.

Texto del Catálogo de la exposición
en la Galería Martínez Medina, Valencia, 1963

Víctor Manuel Nieto Alcalde

La principal aportación de la pintura de Anzo es la creación de un nuevo medio de comunicación que nos haga tomar conciencia de la realidad. En ello consiste la aportación al realismo de este pintor, cuya intención es, además, hacerla clara, inteligible y accesible a todas las inteligencias. Su obra se presenta con una apariencia formal similar a la de aquello que pretende destruir. Anzo recurre a soluciones cinematográficas, fotográficas. Sus cuadros parecen anuncios, tienen aspecto de carteles, pero nos presenta la realidad fielmente y en su más exacta dimensión. Anzo se propone dar a sus cuadros esta apariencia de carteles para hacer más contundente y

efectivo el significado e intención que poseen. La desmitificación de la realidad se produce con los mismos medios formales, con la misma imagen, que contribuyó a hacer de ella un mito. De este modo, el impacto es más directo, y la intención más clara.

El pintor podría haber realizado una crítica con unos medios más pictóricos. Podría haber hecho esta misma crítica literariamente. Pero Anzo nos vuelve la imagen a su exacto sentido; la convierte en un elemento constructivo, realista, al servicio de una comunidad. De este modo, al hacer "plástica" una imagen que era negocio, su pintura adquiere una categoría enteramente pictórica. Se ha dicho que lo de Anzo no alcanzaba categoría de arte. No es cierto. Su obra ha captado para el arte, ha integrado en él, lo que había sido expropiado en favor de la especulación.

El nuevo realismo de Anzo, en "Artes", n.º 69,
Madrid, mayo 1965.

Juan Antonio Aguirre

El "Pop", el Realismo Socialista, la Crónica de la Realidad, etc., son tendencias que coinciden en cuanto a su objetivismo representativo. No ocurre así en cuanto a su intencionalidad. En este sentido, el "Pop" se sirve de una realidad vista a través de los grandes medio plásticos de comunicación: —carteles, fotografías, imágenes de televisión o cine— con vistas a la utilización de esa figura como lenguaje popular. En cierto modo la cosa parece problemática. ¿Qué se pretende con ello?, ¿qué finalidad se persigue? En el caso de Anzo, que es el que nos ocupa, la cosa parece bastante clara. Voy a explicarlo.

Dentro de una cultura de masas, como es la nuestra, está bien claro a qué obedece el empleo de esas imágenes; a fines comerciales o sociales. Representa la manera más directa de llegar a una masa, por ser un medio visual. Según dé más importancia al "cómo" o al "qué" de lo que diga, entrará o no en una actividad artística. Como es de suponer, la finalidad educativa de estas imágenes para una sociedad de consumo lógicamente dé más importancia al "qué". Tomadas estas imágenes por Anzo —no por su valor estético, sino por su popularidad—, las combina y reconstruye, de manera que desaparece su primitiva utilidad.

Anzo posee un sentido irónico-poético más o menos visible en toda su pintura. Es en el fondo el mismo sentido que vimos en su anterior ingenuismo. Por eso, y por un deseo de llegar a todos, es por lo que utiliza este tipo de imágenes. A veces, con cierta intención crítica. De todo esto nos hablan también los títulos de sus cuadros: "El maquillaje imperceptible que da color a su belleza", "Senyoret, comprem este ramellet", etc.

Como característica de la pintura de Anzo, aparte de esa objetividad representativa que le relaciona con el "Pop", tenemos: un amor a la simetría, una inteligente estructuración de los diversos elementos que componen el cuadro, un acertado sentido del color (a veces de divertida frivolidad), ciertos efectismos visuales que provienen del "Pop", etc. El fallo que veo en su pintura es técnico, producido por el empleo de pintura sintética de desagradable brillo, y aplicada sobre lienzo. Contra esto tiene cuadros verdaderamente deliciosos, como es el retrato de Carlos Areán.

Vicente Aguilera Cerni

Desde hace algún tiempo, la pintura de Anzo ha venido perteneciendo a ese tercer grupo del arte actual, caracterizado por extraer sus imágenes de la «cultura de masas», de la «civilización del consumo», de los «masa media», o como queramos decirlo...

Nadie duda que esa corriente oscila entre el «reportaje social», que traslada al campo artístico la iconografía del nuevo «folklore industrializado» —el ya vulgarmente conocido «arte Pop»—, y quienes hacen la que llamamos «Crónica de la Realidad», valiéndose de distintas variantes del repertorio iconográfico multitudinario para servir a contenidos éticos, satíricos, moralizadores, pedagógicos, etc. Era obvio que Anzo seguía esos caminos, pero no era menos indudable que los resultados de su trabajo estaban un poco entre dos aguas, entre la noticia puramente testimonial, la inclinación hacia el contraste irresponsable y cierta ironía de ambiguo significado.

¿Y ahora? Pues ahora, he aquí que Anzo ha decidido definirse. Ha resuelto conectar el lenguaje objetivista con una dimensión trascendente, con una situación, objetivamente archisabida, que el arte no había reflejado hasta ahora con suficiente elocuencia.

Esa dimensión, es la de la soledad humana en el mundo técnico y masificado. Esa situación, es la de la existencia que ha de encontrar su razón de ser, la del hombre que se sabe instrumentalizado.

Alguien —hay gente para todo— pensará que esto no es objetividad, sino simbolización. Lo cual, siendo verdad, será una tontería. Porque todo lenguaje, por muy «objetivamente» que pretenda configurarse, ni puede eludir la filtración subjetiva presente en el

origen de cada elección, ni deja de «funcionar» —al igual que los símbolos— en virtud de un convencionalismo social sobre el significado. Lo que sí permite investigación objetiva, es la estructura analizable de la comunicación, los elementos del significado, los factores de la información. Y a ese nivel, es indiferente que la información primaria y la comunicación subsiguiente, sean cualitativamente simbólicas o idiomáticas.

En su estructura analizable, la cosa es bien simple. Se trata de un contraste entre las respectivas representaciones objetivadas de lo que es contexto y de lo que es individualidad. Lo mismo que al decir la palabra «estadio» sugerimos un lugar de concentración multitudinaria, al decir «individuo» indicamos algo definidamente opuesto. Si decimos «individuo en un estadio» hemos introducido una tensión, una duda, pues en ello hay un grado indeterminable de contradicción. Pero si un pintor pinta un individuo aislado en un estadio desierto, la contradicción se vuelve significativa. La relación estructural entre las inmensas gradas vacías —hechas para aposentar gran cantidad de público— y el hombre que está sólo en ese contexto, máxime cuando ambos factores de la estructura han sido descritos con indudable fidelidad óptica, establece inmediatamente la comunicación con el contemplador del cuadro. Al situar lo individual precisamente en aquellos lugares hechos para contener multitudes, se marca una dimensión. Al emplazar al hombre-individuo en ambientes que desbordan la escala y las posibilidades individuales, se indica una situación.

Sin proponérselo, Anzo está mucho más cerca de una «nueva objetividad» que en su día lo estuvieran los pintores de la «Neue Sachlichkeit», los Dix, Spencer, Toorop... Este neo-objetivismo, le ha pues-

to en una ruta seria. Está tocando cuestiones importantes. Ha encontrado algo que puede presuponer la superación de muchas cosas. Ahora, esperemos que tenga la fuerza, la sobriedad y la reflexión necesarias para que un comienzo tan interesante fructifique al máximo. La pintura española actual —dicho sea de paso— está pidiendo a gritos aportaciones verdaderamente consistentes e indicativas en esta etapa donde la desorientación y los mimetismos desfados parecen casi la norma.

Guía elemental para una exposición,
en el Catálogo de la exposición en la
Sala de Santa Catalina del Ateneo de
Madrid, octubre 1967.

Venancio Sánchez Marín

El lenguaje pictórico de Anzo, basado en los efectos de la fotografía, por sí mismo, nos avisa que el artista ha tomado conciencia de un hecho de consecuencias todavía imprevisibles para la evolución de la cultura, pero ya altamente preocupante. Nos avisa de que la sociedad está produciendo y consumiendo masivamente imágenes, como está produciendo y consumiendo objetos industriales.

Las imágenes constituyen hoy la principal información del hombre medio (la información visual es la más fácilmente asimilable). Mediante dicha información el hombre medio está creyendo obtener participación en un supuesto conocimiento de la realidad. Viene a sucederle lo mismo que cuando, al entrar en posesión de los productos industriales, está creyendo participar en una supuesta distribución de los bienes económicos.

Aunque la efectividad de tales participaciones sea, desde luego, mucho más ilusoria que real, ello no

impide que se haya creado una gran demanda de esos productos, tanto de los utilizados para desarrollar una vida tecnificada como de los que están constantemente formando nuestra actual «cultura de imágenes».

Las imágenes están continuamente llegando a través de canales cuya capacidad de divulgación es asombrosamente potente. Puede decirse que, si las bombas A o H han multiplicado por miles los efectos clásicos de las explosiones, los modernos instrumentos de difusión —televisión, cine, publicaciones gráficas multitudinarias, etc.—, han multiplicado por cientos de miles los efectos clásicos de las expresiones. Obviamente, se advierte que estos instrumentos han condicionado a sus peculiares técnicas la índole de las imágenes difundidas. O dicho de otra forma, que han dado lugar a que se produzca y desarrolle una nueva técnica de la imagen para consumo de las multitudes.

La más destacable característica de las imágenes destinadas al consumo mayoritario es su implacable objetivación. Y no sólo por el empleo que se hace de los recursos tecnológicos, sino, principalmente, porque parece haberse llegado a la conclusión de que su grado de comunicabilidad es mayor cuanto menores son las interferencias subjetivas o los rasgos personales de sus realizadores. En especial se viene cultivando este tipo de imágenes fotográficas, cuya efectividad ha quedado plenamente demostrada y con cuyas escasas variantes técnicas todo el mundo está familiarizado, de modo que su utilización se limita a establecer un contacto directo e inmediato entre el espectador y la elementalidad de la idea o suceso que se expresa y difundo.

Si comparamos el repertorio de imágenes —técnicamente convertidas ya en emblemas universales,

en iconografía para masas— con las creaciones del arte en lo que va de siglo, veremos que el arte ha estado insistiendo precisamente en presupuestos contrarios. El arte ha estado otorgando supremacía absoluta a la subjetividad y entregándose al culto de la personalidad de los artistas. Esto explica, por lo menos, hasta cierto punto, el hecho de que mientras el repertorio de imágenes puestas en circulación por los mencionados instrumentos ha ido aumentando su capacidad de comunicación, el arte ha ido perdiendo la suya hasta quedarse reducido al ámbito de una exigua minoría. Lo que nos induce a pensar que están coexistiendo actualmente dos diferentes códigos de imágenes: uno, de clave hermética, para uso de una minoría, y otro masivamente compartido. De tal situación no puede excluirse ni siquiera a las tendencias artísticas objetivas —del constructivismo al “Pop”—, toda vez que dichas tendencias, preocupadas exclusivamente por solucionar una problemática formalista, han olvidado que el arte tiene que afrontar al mismo tiempo una problemática comunicativa.

El lenguaje plástico de Anzo es, en este aspecto de la cuestión, el intento más coherente y positivo hecho por la pintura para salir de claves herméticas y para efectuar revelaciones a nivel compartible. Consiste, en definitiva, en transferir al plano pictórico, al plano del arte, el código de imágenes, ya técnicamente habilitado para consumo de la inmensa mayoría. Con el empleo de este código, la pintura, quizá por primera vez en lo que va de siglo, está disponiendo de un vehículo de comunicación de eficacia reconocida para patentizar su significado y para hacerlo asequible mayoritariamente.

En el uso de este lenguaje pictórico, Anzo, que ha sido uno de los primeros, no está solo. El mismo

método lingüístico de imágenes transferidas lo están utilizando otros artistas. Así se ha perfilado, entre los últimos desplazamientos de la pintura, la existencia de un arte-reportaje, que, a la vez que se vale de la iconografía multitudinaria, revela el contenido socio-cultural de ese masivo repertorio de imágenes.

Texto del Catálogo de la exposición en la Sala Santa Catalina, del Ateneo de Madrid, en 1967.

Carlos Areán

En España el "Pop" no había penetrado. Que Román Vallés o Rafael Canogar hubiesen inventado un "Pop" a la española, constituía una especie de epílogo transitorio de sus grandes aportaciones al arte abstracto. Sucedió, no obstante, que un pintor valenciano bien dotado, decidió hacer "Pop" desde sus orígenes, y hacerlo con una seguridad de dicción y un dibujo suelto y ágil, que nada tiene que envidiar a las mejores caligrafías orientales, aunque su trazo fuese estrecho y no ancho.

Anzo tenía los elementos necesarios para captar con todo el microrrealismo que desease cuantos objetos rodean al hombre de nuestro tiempo. Puede pintar retratos que vistos desde lejos parezcan fotografías y reproducir máquinas con la misma precisión que un ingeniero hubiese empleado para idearlas. La realidad de las cosas queda así presentada en su mismicidad, pero en ello no habría hecho Anzo otra cosa que coincidir con los creadores "Pop" norteamericanos. Lo importante era que este nuevo "Pop" aludiese a las realidades del hombre español posterior a 1960, que se inspirase, incluso, en la televisión si lo desease, pero en nuestros telefilmes, en los que conmueven al hombre español

y no en los que han tenido éxito en otras latitudes. Si unas niñas «ye-yé» aparecen en un lienzo, no serán las de París o Nueva York, si no las que podamos ver en cualquier baile de provincias en nuestro propio país. Sus vestidos y sus minifaldas serán los nuestros y más nuestra todavía será su expresión y esa manera de sonreír inconfundible, que caracteriza a nuestras mujeres.

Sucede, además, que España es un país en el que tradicionalmente se sabe pintar. Aquí la pintura es pintura y el dibujo es dibujo. Puede haber excepciones como la de Dalí, quien subordina el color de la línea. Lo habitual es, no obstante, que incluso un dibujante inconmensurable como Picasso, cuando hace pintura, procure que el color y la materia sean el sustentáculo máximo de su expresividad. Con Anzo sucede lo mismo. Su dibujo es sólido o incisivo, pero su materia (de calidades casi industriales) sabe encrespase dentro de su listura, para mostrarse más densa en las zonas que el artista considera especialmente significativas. El color se emplea asimismo con un valor independizado. Anzo no teme ni emplearlo puro, ni que sea ardiente. Debe hablar por sí mismo y crear un clima intenso o apacible, en armonía con el pretexto representativo del cuadro y con la actuación de sus demás elementos. La composición sigue las mismas reglas clásicas habituales en la abstracción geométrica. Cada forma compensa en ordenación plana a las restante. Para que el cuadro respire, la figura no llena la totalidad del lienzo, sino que grandes superficies de color puro se interponen entre escena y escena, dotando así de máximo empaque a la ordenación. Se trata de una pintura, por tanto, que para el crítico de arte es pura y simplemente pintura, objetivación estricta de valores plásticos de composición cromatismo y factura, pero

que es al mismo tiempo "Pop" y "Pop" español. Un arte, en suma, que nos pone en contacto a los españoles de 1967 con las pequeñas realidades que nos rodean día tras día y que hace que podamos presentir esa nostalgia con que pasado medio las recordaremos y que es la misma con la que ya recordamos aquel delicioso del 1900, que hoy re-construimos tan sólo a base de postales o de algún juguete olvidado en un viejo desván.

La obra de Anzo, "Levante",
Valencia, 5 febrero, 1967.

Cirilo Popovici

No hace mucho, hablaba yo en una exposición colectiva colocada en una ciudad manchega. Mientras discurría más bien sobre generalidades, pude notar, con no poca sorpresa, que el público se fijaba con más insistencia en algunos cuadros, que a mí me parecían más difíciles de captar. En cambio, ese mismo público mostraba menos signos de interés por otros que, por su temática y factura —paisajes y bodegones un tanto convencionales—, podrían atraerle más y hacia los cuales pensaba arrimar la charla.

Era obvio que se trataba de un público mediano, con muy poca formación en materia de arte, y era precisamente esto lo que me intrigaba. El consiguiente coloquio me confirmó plenamente este interés por los cuadros "raros". Añado que esos cuadros eran del pintor Anzo.

Para mí esta experiencia personal ha sido harto edificante, pues era una prueba palmaria acerca de la verdadera naturaleza del así llamado arte para el pueblo. Lo que podría parecer una simple casualidad

ostentaba una moraleja muy honda y que era nada menos la de que algunas formas del arte actual, a pesar de su aspecto, digamos, minoritario, podrían tener una plena aceptación, aun para el espectador menos prevenido en los quehaceres del arte, tal como en el caso del que tenía enfrente.

Ahora bien, que la pintura de Anzo sea un arte sumamente intelectual y refinadísimo es cosa inquestionable. Tanto su temario como las técnicas que usa, lo sitúan en la máxima vanguardia cualitativa del "Pop-art", y así se comprobó, una vez más, en el espectacular éxito que tuvo en la última Bienal de Venecia. Que ese arte guste a los "entendidos" es perfectamente lógico, pero el hecho de que pueda gustar también al espectador indiferenciado ya es otra cosa.

Se podría opinar que el temario de Anzo — "reportaje social"— podría atraer a la masa por su misma anécdota. Sin embargo, no es así, pues el lenguaje en que se expresa en nada puede satisfacer la mera curiosidad, tal como sería un reportaje gráfico corriente, con los cuales críticos muy precipitados suelen confundir ese género "reporteril", pues se olvidan de que, ante el "hecho social", el artista reacciona en cuanto tal, o sea, con las herramientas del arte. Diría, con los valores formales que supone toda obra auténticamente estética. Y es precisamente ese lenguaje estético el que constituye el vehículo con que logra convencer y emocionar Anzo. Este gran artista ha contribuido, de un modo absolutamente ejemplar, a dar al traste con la barata imaginería populista de tipo diríase electoral. Los objetivos ideológicos —si los hay— de este "reportaje" profundamente humano, como es el de Anzo, están no sólo debidamente conseguidos, sino que tan sólo así pueden conseguirse. Por otro lado, es preciso

notar que la insoluble dicotomía arte individual-arte colectivo nos parece ahora como uno de los más traídos y llevados esperpentos del arte tradicional. También aquí Anzo tuvo que decir algo para poner las cosas en su sitio.

ANZO: Arte Bipolar, "Diario S. P.", n.º 303, Madrid, 29 de agosto de 1968

José María Iglesias

La obra de Anzo (Utiel, 1931) es bastante insólita en nuestro panorama plástico. Ha renunciado al virtuosismo artesano que usó en otras ocasiones y se nutre de elementos evidentemente técnicos. En la llamada era tecnológica, arte realizado con elementos tecnológicos. Así será «el fotograbado sobre aluminio anodizado y el acero excavado al chorro de arena», según nos informa Julián Gállego en el catálogo, los medios de que se vale Anzo en sus «Aislamientos», título general de su obra desde hace algunos años. El hombre aparece en medio de ruedas y engranajes, de tubos que se bifurcan amenazando envolverle, ante máquinas de escribir y calcular no menos amenazadoras con su implacabilidad exacta; en salas, rodeado de artefactos y artilugios de los que basta ver la imagen para comprender cuánta soledad y angustia nos cercan y nos ayudan a vivir, paradoja cierta en la que no hemos hecho nada más que desembocar. La máquina ha perdido su rostro humano. Las viejas máquinas se nos hacen hoy entrañables y casi de la familia. La máquina, a la que cantara Walt Whitman, los engranajes de Lèger o, como dice Julián Gállego en el mencionado catálogo, la que cantaran con «alegría de neófitos los futuristas italianos que creían en la belleza y virtud

de la máquina», ha pasado a ser en el arte de Anzo una cosa fría, lejana y amenazándonos en convertirnos en aprendices de brujo a la menor ocasión. El hombre de Anzo está solo, aislado, sí; pero no es eso lo peor. Lo peor es lo que sabe(mos) que le acecha desde las máquinas que le rodean.

Ha operado Anzo una especie de distanciamiento para mejor involucrar en su obra los factores que la llevan a ser efectiva. Sería lícito hablar de una suerte de suprematismo de la crónica de la realidad cotidiana. Sin el virtuosismo que en etapas anteriores sirviera como íntimo colaborador de la realidad no sólo la superficie, lo externo, superficie al fin y al cabo por mucho que queramos trascenderlo, sino la esencia última no de las cosas, sino de los que las cosas, ciertas cosas, traen consigo, conllevan ineludiblemente. Se vincula su arte al "Pop", pero conviene tener en cuenta ciertos aspectos de ambos para ver en qué coinciden y en qué disienten. Tal vez las diferencias sean las que más les aproximen. Si en el "Pop" hay gran cantidad de imágenes con poca o nula elaboración, Anzo opera de otra forma. En primer lugar, para él todavía es importante el aspecto estético. Es cierto que su obra posee un fuerte elemento denunciador que nos muestra y hasta nos produce lo que pudiera llamar el «malestar de la tecnología», pero no cabe duda de que hay belleza en estas obras. Cada imagen está situada en su lugar exacto, el color juega y contribuye a la totalidad de cada cuadro. La composición es medida y rigurosa, en ocasiones hasta simétrica. En las obras con predominio del blanco hay relieves para que sobre ellos incida la luz y se produzcan sombras, recurso pictórico al fin y al cabo, y se eviten zonas muertas. Los metales se combinan para que sus texturas y superficies se valoren mutuamente. No se ha renun-

ciado, por lo tanto, a lo que el arte posee de armónico y bello, lo único que en este caso es solamente un medio y no un fin en sí mismo. Estamos ante un artista antes y/o además que ante un moralista. Nada sobra ni falta en cada una de estas obras. Todo está en su sitio. Precisamente de esta exactitud procede el desasosiego que nos invade. Estamos reflejados e indefensos ante este universo aséptico. El personaje, siempre el mismo hombre, sentado, irreprochablemente vestido, ejecutivo que deviene ejecutado, parece recordarnos nuestra condición de ser-para-la-muerte, nuestro desvalimiento y desasistimiento, nuestra dependencia de nuestras propias fuerzas, de nuestras propias creaciones que se nos oponen, indiferentes a cualquier anhelo, incapaces de brindarnos cualquier solución que previamente no hayamos introducido nosotros mismos en el artificio. «Soledad en medio de los soles» se titula un cuadro de Picabia y el título me viene a las mientes entre estas obras de Anzo, que si por una parte nos pueden hacer pensar en algún paraíso perdido, por otra parecen reclamar para sí la tercera de las famosas tesis de Gorgias. Nada existe, si algo existiese sería incognoscible, si fuera cognoscible sería incomunicable, dijo el de Leontini, que dicho sea de pasada era menos tonto de lo que Platón y sus secuaces han conseguido que nos llegue hasta nuestros días. Soledad, incomunicación. He aquí lo que hemos conseguido, lo que hemos alcanzado. Este parece ser, finalmente, el mensaje que se desprende de la exposición de Anzo, una exacta y cruel reflexión sobre nuestro mundo y sobre nosotros mismos.

ANZO Aislamientos
"Bellas Artes, 74", n.º38,
Madrid, diciembre, 1974.

Luis Figuerola Ferretti

El hombre y la máquina, el hombre de hoy y su medio ambiente, esa civilización por la imagen que extiende sus poderosos tentáculos con la ayuda de las computadoras electrónicas y que se extiende, entre la publicidad que recomienda y la necesidad informativa pero no selectiva, que consume y devora, son algunas de las constantes utilizadas por Anzo en su exposición en esta hora crítica del otoño del año, del arte, de la sociedad inquieta que nos rodea. Todo ello llevado a un pulcro afán de materialización esmerada, metálica, mate o espejeante, muy propio de su saber hacer levantino, de su instinto por la manufactura bien hecha, aunque sea para dejar constancia a nuestra mirada de la tremenda, ¡enorme! frialdad de la prisión que construye para sí el hombre actual aherrojado entre la mecánica precisa de un reloj, el diafragma de una máquina de fotos o los palpitantes conductores de los cerebros con sangre eléctrica.

Pero una vez comprobado el intento y la pulcritud en aluminio de sus obras viene a nuestra mente la gran pregunta: ¿Arte de testimonio o testimonio de un arte no nato? Ignoramos la respuesta, como ignoramos la ecuación entre el experimento y la obra bien hecha. Al fin y al cabo, el arte tiene su temperatura insoslayable y su vigencia necesaria, y lo que Anzo nos trae aquí, con sólidas materias, paradójicamente muéstrase efímero, evanescente, simplemente como un testimonio de hoy (Salas de la Dirección General de Bellas Artes).

ANZO "Goya", n.º 132
Madrid, 1974.

Antonio Martínez Cerezo

La forma de concebir el arte responde en el caso del pintor Anzo, Sala Besaya, a un presupuesto firmísimo que no deja ningún resquicio de duda ni titubeo. Observando su obra no se atisba nada que pueda inducir a pensar que Anzo no está seguro de lo que practica o incluso de que lo haga sin apasionamiento. Su obra responde a un planteamiento ideológico, a unas exigencias de autodisciplina plástica, a un modo de ver y sentir el entorno contemporáneo.

Y es de destacar que haya adoptado como técnica una de las más difíciles: la que obliga al pintor a ser además un híbrido de científico y de artesano. La obra de arte que exhibe Anzo está estructurada, medida, definida en sus más mínimos detalles, sin huir de cánones rigoristas, sin desechar los más duros e incómodos materiales.

Sobre plancha de acero inoxidable, o material por el estilo, dibuja con precisión —recordando etapas creativas anteriores— los contornos precisos que desea se erijan en protagonistas directos de su obra artística. Trabajando sobre un material tan difícil de erosionar, precisa recurrir a una plantilla que aisle la parte que ha de quedar sin morder y predisponga el resto al chorro de arena aplicado con distintas graduaciones, según el efecto que pretenda o la calidad de gris o el alejamiento o distanciamiento requerido. El resultado se encuentra ubicado dentro de un arte mecánico, arte visual, y roza en ocasiones lo cinético.

Otras veces elige como material para su obra la madera, que talla cuidadosamente para dotarla con determinados relieves, angulaciones y formas geométricas, que habrán de servir de base o contrapunto al motivo principal de la obra: el hombre. Miserable-

mente individualizado, solo, arrancado de la sociedad, erradicado del contacto con otros hombres, sumido en una civilización hostil donde lo que priva son los elementos representativos o alusivos al maquinismo y la industrialización opresora. Pecaría su obra de repetitiva, de monótona, de no ser porque cada motivo adquiere matices y angulaciones distintas. Y es curioso destacarlo, porque siempre —al menos en esta exposición— se presenta como centro ideal un hombre sentado en una silla, un tanto acoquinado ante lo que le oprime. Pero en torno a él —y ahí está el secreto de su no repetitismo— las formas cambian, estructuran con matices nuevos que dotan al conjunto con una gran movilidad y dinamismo, lo que viene a probar que Anzo tiene gran capacidad imaginativa.

ANZO, "Gazeta del Arte", n.º 29
Madrid, 15 de octubre, 1974.

Leopoldo Rodríguez Alcalde

En la obra expuesta de Anzo encontramos una feliz conjunción de técnica y significado: efectuando sus grandes composiciones sobre superficies metálicas, no se limita al alarde de empleo de materiales, sino que pretende infundir a su creación un simbolismo bien determinado, y bien afín a las preocupaciones de nuestro tiempo. Los factores plásticos más complicados y acertados (formas geométricas, círculos, intrincadas selvas metálicas) rodean y envuelven la figura, a la vez remota y precisa, del hombre solitario y aislado en el centro de una inmensa prisión, sintetizada en frías —y aparentemente armoniosas— concreciones de formas y de líneas. La obra que hoy nos presenta Anzo posee, pues,

rigurosa unidad: como estrofas de un poema o como capítulos de una composición musical, se suceden los amplios espacios metálicos, donde la propia materia proporciona cuantiosos efectos y contrastes de cromatismo y de luminosidad, y donde hallamos siempre, como firma o distintivo, ese hombrecillo, que en algún caso parece haber desintegrado toda trama o cadena para imponer un rostro gigantesco y victorioso, dueño de la composición. Una bien ordenada fusión de sobriedad y de fantasía impera en la obra de Anzo: si la firmeza y el vigor son sus emblemas, también hallamos, cuando el artista despliega su imaginación creadora, un potente y mágico desenvolvimiento de líneas que llegan a engendrar una extraordinaria eficacia decorativa. Ya señalábamos que, mediante el sabio manejo del soporte metálico, se conseguían rotundas impresiones de color, herederas sin duda de dilatadas y valiosas experiencias sobre el lienzo. Y las experiencias, al manifestarse sobre nuevas texturas, reafirman las sorprendentes cualidades de pintor, acompañadas de esa emotividad que colma de intención la aparenta frigidez de un arte de revestimiento intelectual. Nada se deja a la improvisación en esta obra reflexiva y ambiciosa, cuyas pretensiones aparecen plenamente conseguidas al imponer una visión cálida por medio de los duros factores del metal y del maquinismo.

ANZO en la Sala Besaya
"Alerta", Santander, 11 de setiembre, 1974.

Julián Gállego

Anzo, poseedor de esa técnica irreprochable de artesano publicitario, tira piedras a sus balcones empleándola para su anti-publicidad personal. Soli-

tario, aunque enlazado, más que sus coetáneos, con los estilos a la moda, pasa por una rauda fase de expresionismo bernard-buffetiano, espeso y acusador, en el año 60, para abandonarlo luego por una abstracción informalista, gestual y expresiva, que deja a su vez hacia 1964 por una figuración relacionada con el "Pop-art" anglosajón. En cualquiera de esas etapas, hay en Anzo algo que nadie puede quitarle: su dolorido sentir. Un sentir que es sentir con los demás; una soledad en compañía. Anzo enlaza así con un tipo de «compromiso» que consiste, precisamente, en rechazar el compromiso, el respeto a los valores declarados. Arte, en este aspecto, exactamente popular, como el de «Y luego dicen que el pescado es caro...», o «Triste herencia», de Sorolla, tan irreprochablemente ejecutado como éste, de tal modo que (y eso es lo peor) no hay posibilidad de atacarlo por la espalda, esto es, por sus defectos técnicos o estéticos, y hay que atacarlo de frente, porque no nos da la gana de aceptar que nos vengan con ésas... Anzo tiene el sentido del contraste plástico, del choque de imágenes, de campos de color: un sentido de «chiste» ya sólo en el contraste de tonos y formas.

Así Anzo se aparta de la «crónica de la realidad» al inyectarle una fuerte dosis de ese "Pop-art" personal, cada vez más riguroso en su presentación, en su compartimentación en campos claramente opuestos, en esa afición al políptico que invade la pintura entera de los años sesenta, y que aquí se justifica por la presentación simultánea de imágenes contradictorias o dialogantes. La Exposición de Bruselas lanzaba en 1958 una fragmentación de la proyección cinematográfica (recordar el «poema electrónico» de Le Corbusier-Varese, una de las cimas de la invención contemporánea al servicio de la publicidad) que

representa un enriquecimiento de la percepción del espectador, que en la de Montreal de 1967 pudo ver y captar todas las posibilidades de esas parcelaciones que sólo tímidamente han llegado al cine corriente. Esta tabicación que Colin Self o Peter Blake en Inglaterra, Andy Warhol en Estados Unidos, llevan a un doble contenido, expresivo y estético, Anzo la maneja como nadie en España en 1964, y todavía más en el 65, por juegos de zonas en que la simetría o la asimetría están explotadas hasta el máximo: dicotomía bilateral o vertical, imagen central flanqueada de escenas a modo de frontal románico, friso o zócalo bajo gran imagen, puzzle, juegos de oposición entre dos zonas, figurativa y abstracta, columna o película vertical entre campos oscuros laterales, etc. La geometría, como antes apuntaba, al servicio de la intención.

Una intención que no toma posiciones políticas. El «compromiso» de Anzo no es de bandería, sino de interés general de la humanidad; una humanidad deshumanizada, explotada por una necesidad de consumo de productos superfluos que dejan sin satisfacer lo necesario. Anzo, publicitario excelente, realiza por su propia cuenta, como un personaje de Vicente Minnelli, su propia publicidad... de nada y contra todo: el erotismo insatisfecho, el alimento sin frescura, la elegancia en serie, las irrisorias felicidades del «self-service» y el «super-market», del electrodoméstico y el tabaco, del deporte y el toreo, de la T.V. y el cine. Toda una mitología barata (aunque pagada bastante cara) que trata de rellenar, aquí y ahora, el hueco eterno.

Para que la cosa tenga más savia popular, para que se libre de la distancia señoril del «Pop-art» extranjero y de la pedantería del «concept» (que suele explicarse en inglés... para mayor claridad),

Anzo la salpimenta de valencianismo: pregones de lotería, azulejos de cocina, querubines y florindangas que sobrevuelan, aterrados, batallas que no son precisamente de flores, todo ello con algo de un «llibret de falla» sin chabacanerías. Por cierto ¿cuándo en Valencia se decidirán los artistas «de vanguardia» como Anzo, a colaborar en ese fabuloso «happening» que es la «nit del foc»?

En 1967 Anzo da un paso más en la perfección de un estilo que necesita despersonalizarse para ser auténticamente acusador. Hasta ese momento, los cuadros eran pintados a mano, al óleo o al esmalte, con la paciente habilidad del artista a la antigua, llevada a increíbles extremos de hiperrealismo precoz. En adelante, intervendrán las máquinas y el fotograbado sobre aluminio anodizado, el acero excavado al chorro de arena, colaborarán en esa frialdad intachable con la que Anzo expone, sin añadir nada, sin un temblor importuno, los hechos. Y el hombre aparece, claramente, ya no como el deus-ex-machina, como el dictador que somete la naturaleza a sus románticos antojos, sino como el aprendiz de brujo anonadado, como la víctima de sus propios inventos. Escribió entonces Aguilera Cerni: «Se trata de un contraste entre las respectivas representaciones objetivadas de lo que es contexto y de lo que es individualidad... Al situar lo individual precisamente en aquellos lugares hechos para contener multitudes, se marca una dimensión. Al emplazar al hombre-individuo en ambientes que desbordan la escala y las posibilidades individuales, se indica una situación».

Así comienza la segunda fase de la obra de Anzo: los «Aislamientos» en los que el hombre posa ante el monstruo impersonal que lo devora con cierto aire de ejecutivo satisfecho, aunque algo inquieto: Hombre en una autopista, en un puente enorme, ante compli-

cados aparatos o inextricables (y a la vez perfectamente lógicas) tuberías, turbinas, máquinas: todo en una inmovilidad silenciosa, de pesadilla, perdido ya aquel arranque, aquella alegría de neófitos de los futuristas italianos, que creían en la belleza y en la virtud de la máquina... Anzo no está en contra de la máquina, lo que sería tan insensato o más que estar a favor incondicionalmente: lo que quiere es que deje de tener ese aspecto de ídolo, manejado por turbios y disimulados hechiceros. No la teme, hasta el punto de pedir a la más peligrosa, la computadora electrónica, esquemas infalibles para que sirvan de ilustración a sus temores. Hasta en esto es original la posición de Anzo: no pide ayuda al cerebro electrónico para proezas combinatorias sobre un módulo dado: lo que le pide es el módulo, sobre el cual él hará las combinaciones que apetezca, de infalible belleza formal.

Dentro de la soledad del hombre actual, esta terrible soledad en compañía de lo que no buscamos, en un ambiente de «dépaysement» no reflexivo, como querían los surrealistas para su placentera lucubración, sino impuesto para nuestra propia angustia, Anzo en un artista solitario. Pero es la suya, en la satisfacción de la obra cumplida, de la denuncia hecha, de la belleza conseguida en el momento en que parecía huir, una feliz soledad: aquella «beata solitud, sola beatitudo» del lema de una perdida Edad de Oro en la que la primera actividad del hombre era pensar.

Los «Aislamientos» de Anzo, texto del Catálogo en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid octubre, 1974.

ESQUEMA DE LA VIDA DEL ARTISTA

ANZO (José Iranzo Almonacid), nace en Utiel (Valencia), en 1931.

Inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de San Carlos, de Valencia.

Estudios de Arquitectura en la Escuela Superior de Barcelona.

Miembro fundador del grupo "Nueva Generación".

Miembro fundador del grupo "Estampa Popular de Valencia".

Presidente del III, V, VI, VIII, IX, X y XI Salones de Marzo y del Mediterráneo.

Preside, de 1966 a 1970, la Asociación de Arte Actual de Valencia.

Conferenciante y jurado en varios Salones de Arte.

PREMIOS:

Tres primeros premios de Dibujo Artístico y dos primeros premios de Estructuras Geométricas en Artes y Oficios de Valencia.

Medalla de Plata del II Salón de Marzo.
Mención de Honor en la II Bienal de Zaragoza.
Primera Medalla de Pintura del VII Salón Internacional de Marzo.
II Premio de Pintura del VII Salón "Senyera", del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
Finalista en el III Premio Nacional de Alicante.
Medalla de Oro Colectiva en la Feria de París, con Vicente Vela y Muxart.
Premio Especial de la Comisaría Municipal de Turismo de Alejandría (IX Bienal de Alejandría).

MUSEOS EN QUE SE ENCUENTRA REPRESENTADA SU OBRA

Español de Arte Contemporáneo (Madrid).
Arte Contemporáneo de Barcelona.
Arte Contemporáneo de Sevilla.
Arte Moderno de Victoria (Brasil).
De Bellas Artes de Alejandría (Egipto).
Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón).
Arte Contemporáneo (Ibiza).
Provincial (Sala de Arte Contemporáneo) de Valencia.
Municipal de Valencia.
Arte Contemporáneo de Elche (Alicante).

COLECCIONES:

Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.
Colegio de Arquitectos, de Valencia.
Banco de Vizcaya.
Banco Exterior de España.

Ministerio de Información y Turismo de España.

Pratt Institute, de New York.

Colegio Oficial de Arquitectos, de Canarias.

Caja de Ahorros de Torrente.

Así como numerosas colecciones oficiales y particulares de: España, Francia, Alemania, EE.UU., Italia y Egipto.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1961. Centro de Estudios Norteamericanos (Valencia).
- 1962. Ateneo (Utiel).
- 1962. Inauguración de la Galería Idea (Barcelona).
- 1963. Exposición Inaugural de "Exposiciones radio-visuales" en Radio Nacional de España (Valencia).
- 1964. Galería Martínez Medina (Valencia).
- 1965. Galería Biosca (Madrid).
- 1965. Ateneo Mercantil (Valencia).
- 1966. Sala Amadis (Madrid).
- 1966. Información y Turismo (San Sebastián).
- 1967. Ateneo (Pontevedra).
- 1967. Ateneo Sala Santa Catalina (Madrid).
- 1968. Galería "Il Giorno" (Milán).
- 1968. Inauguración de la nueva sede de la Galería "SM 13" (Roma).
- 1968. Galería "Il Salotto" (Como).
- 1969. Galería Grises (Bilbao).
- 1969. Galería Eurocasa (Madrid).
- 1969. Galería "Val i 30" (Valencia).
- 1972. "Casa de la Cultura" (Utiel).
- 1972. Galería Punto (Valencia).
- 1973. Galería Nova (Barcelona).
- 1974. Galería Besaya (Santander).
- 1974. Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid).
- 1974. Sala Luján (Zaragoza).
- 1976. Nova Cultura (Valencia).
- 1977. Citibank (Milán-Italia).
- 1977. Art Gallery - Spanish National T.O. (New York).
- 1978. Galerías Paco (New York).

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

1959. III Premio "Senyera", Exmo. Ayuntamiento de Valencia.
1960. I Salón de Marzo. IV Premio Goerlich-Miquel, 1960. Círculo de Bellas Artes de Valencia. Varias exposiciones con Arte Actual, de Valencia. Centro de Estudios Norteamericanos.
1961. II Salón de Marzo "Seis Pintores Valencianos". V Premio "Senyera", Valencia. Galería Martínez Medina, de Valencia. VII Salón de Otoño, de Valencia. "Arte Actual", Ateneo Mercantil de Valencia y Onteniente.
1962. III Salón de Marzo. VIII Salón de Otoño, Ateneo Mercantil de Valencia. Pintura y Escultura, Exmo. Ayuntamiento de Valencia.
1963. Concurso Nacional de Bellas Artes. IV Salón de Marzo. II Bienal de Zaragoza. IX Salón de Otoño de Valencia. XII Exposición de Otoño de Sevilla.
1964. I Salón de Pintura Contemporánea, de Castellón. VII Premio "Senyera". VI Salón de Marzo. III Bienal Nacional de Pintura, de Alicante, Moncada, Valencia, París, Leyden (Holanda). Arte Actual de Galería Estil, de Valencia.
1965. VII Salón de Marzo. Expotur "Anzo, Muxart y Vela", en Gante, La Haya, Bremen, París. Gran Exposición de Arte Español, Festival Messidor (Toulouse).
1966. "Varias tendencias de la Pintura Española Actual", en Badajoz, Vigo, Cuenca. Salón de Marzo en el Ateneo de Castellón. I Salón del Mediterráneo. X Salón de Mayo, Barcelona. "Pintores valencianos actuales", Zaragoza.
1967. "Nueva Generación", Madrid, Badajoz, Bilbao, Zamora, Las Palmas, Puerto Rico y Galería Edur-

- ne, de Madrid. "Siete pintores españoles", Lisboa y Albacete. IX Bienal de São Paulo. Premio Lissone Internazionale di Pittura (Milán). "Festivales de España 1967", "Opera Gráfica di Artisti Spagnoli". Galería de Il Giorno (Milán).
1968. XXXIV Bienal de Venecia. "Artistas Españoles" (Museo de Arte Moderno de Brasil).
1969. "Pintores Figurativos Españoles Actuales", Palacios de Exposiciones y Congresos, Madrid y San Diego de California y San Luis de Missouri (EE.UU.). X Bienal de São Paulo. Premio Internacional Acireale de Sicilia. Muestra Internacional de la Gráfica, Florencia. Pictorama-I, Barcelona.
1970. 18 Artistas Españoles. Galería "Al 2" de Roma. II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza. Exposición Inaugural del Centro Internacional de Artes Visuales "La Dársela", de Milán. "Hombre-Espacio". Galería Amadís de Madrid. II Presencias, Galería "Il Giorno" (Milán). Artistas de la Galería "Val i 30", de Valencia. Galería "Le Soleil dans la tête", París. En "Art-I", "Art i Paper", de Elche.
1971. Testimonio 70, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. "Jorge spaanse Kunst", en el Museum Voor Schone Kunsten-Gent (Bélgica). 18 Spanische Köstle des Genenwart. Kölnischer Kunsverein, Köln. Ayuntamiento de Montpellier (Francia). Stuttgart (Alemania). Muestra Internacional "Per L'Estate", Galería "Il Giorno" (Milán). "Presence di 5 artisti", Anónima Castelli s.a.s. (Milán). MAM 71, Galería Adriá, Gaspar, René Metrás (Barcelona).
1972. IX Bienal de Alejandría. Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife. III Bienal de Arte Coltejer-Medellín (Colombia). Exposición de Arte Español Contemporáneo, Puerto Rico y Santo Domingo

- (Rep. Dominicana). III Exposición Internacional de Dibujo, Rijeka (Yugoslavia). Testimonio 72, Museo de Enschede (Holanda), Museo de Delft, Museo de Appeldoorn, Instituto Español, de Londres, Bournemoth. L'Art Espagnol d'Aujourd'hui (Museo Nacional de Damasco). Museo Nacional de Beirut. Arte Actual de Valencia (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla). Mostra per L'Estate Galería "Il Giorno" (Milán). L'Art Espagnol Contemporain, Galerie Yahia (Túnez). I Exposición Nacional de Artes Plásticas (Palacio Municipal de Villena).
1973. Man 73, Galería Adria, Gaspar, René Metrás y Nova (Barcelona). V Exposición Nacional, "El Metal en el Arte". Palacio Ferial (Valencia). Arte Español Contemporáneo en Varsovia. Museo Katowice y Museo Bydgoszc —Polonia). Arte Actual en el Reino Valenciano, "Club Sierra Helada" (Benidorm). "Collectiva per l'estate", Galería "Il Giorno" (Milán). II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo (Vizcaya). Malardtwo Hiszpańskie Wiekli (Varsovia). Exposición Española de Arte Contemporáneo, en Lund Konsth All (Suecia). Panorama d'Arte Contemporánea, Galleria D'Arte il Centro (Pavia).
1974. VI Exposición Nacional "El Metal en el Arte", Palacio Ferial (Valencia). 6 Internacionale Kunstmesse (Berlín). Art. 5, 74 Basel. "Art Espagnol d'Aujourd'hui", Real Musée de Bruxelles y Haus der Kunst München. "Arte sobre papel" Torreón Bernad (Benicasim-Castellón). I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado (Segovia).
1975. "Mostra d'artistas valencians". Galería Montgo (Denia-Alicante). PEACE 75-30 aniversario de la ONU-Slovenj gradec (Yugoslavia). "Artistas pre-

- miados en la Bienal de Alejandría" (Damasco, Beirut, El Cairo, Ankara).
1976. "Els Altres, 75 Anys de Pintura Valenciana". Galerías Punto, Temps y Val i 30 de Valencia. VIII Exposición Nacional "El Metal en el Arte". Palacio Ferial de Valencia. VIII Festival Internacional de Pintura "Cagnes-sur-mer". Costa Azul (Francia), organizado por la Unesco. "Art Actual del País Valenciá". Morella. Sexeni XLVII. Torre de Sant Miguel.
1977. Pintura Contemporánea de España, (Casa de las Américas) La Habana (Cuba). "Nueva Generación 1967/77", Palacio Velázquez (Madrid).
1978. "Nombres nuevos del Arte Español", Valparaíso y Santiago (Chile), La Paz (Bolivia), Caracas (Venezuela), Bogotá (Colombia), Quito (Ecuador), Panamá, Guatemala... "Trienal Internacional de Arte", Nueva Delhi (India). "El realismo en la pintura actual española", Museo Puskin de Moscú y Leníngrado (U.R.S.S.). XV Salón de Marzo "Homenaje a la pintura y escultura valencianas", Galería Valle Ortí, de Valencia.

BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español* (Editorial Guadarrama, 1966).

AGUILERA CERNI, Vicente: *Iniciación al arte español de la postguerra* (Editorial Península, Barcelona, 1970).

AGUILERA CERNI, Vicente: *Arte dopo il 1945 Spagna* (Capelli editore, Bologna, 1970).

AGUIRRE, Juan Antonio: *Arte Ultimo* (Julio Cerezo Estévez, Editor. Madrid, 1969).

AREAN, Carlos: *Panorama de la vanguardia postabstracta en 1971* (Nuestro tiempo, Pamplona, 1971).

AREAN, Carlos: *Veinte años de la pintura de vanguardia en España* (Editora Nacional).

AREAN, Carlos: *Arte Joven en España* (Editorial Publicaciones Españolas, 1971).

CAMPOY, Antonio Manuel: *Diccionario crítico de arte español contemporáneo* (Ibérico-Europea de Ediciones, 1973).

CLEMENTE, José Carlos: *Hablando en Madrid* (Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona-México, 1969).

CHAVARRI, Raúl: *La pintura española contemporánea* (Ibérico-Europea de Ediciones).

DICCIONARIO BIOGRAFICO ESPAÑOL CONTEMPORANEO. (Círculo de Amigos de la Historia, 1969).

DYCKES, William: *Contemporary Spanish Art* (Art Digest, Inc., New York, N.Y., 1975).

ESTIARTE: *Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos* (Madrid, 1972).

GALLEGO, Julián: *Pintura Contemporánea* (Salvat Editores y Alianza Editorial, 1971).

GALLEGO, Julián: *Límites y fronteras del arte de hoy* (Ensayo, Arte y Ciencia, Editora Nacional, Madrid, 1972).

GARCIA-VIÑÓ, Manuel: *Arte de hoy, Arte del futuro* (Ibérico-Europea de Ediciones, Madrid, 1976).

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX* (Ibérico-Europea de Ediciones, 1970).

GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGION VALENCIANA. (Valencia, 1973).

HUYGHE, René: *El Arte y el Hombre* (Editorial Planeta, Barcelona, 1969).

KAY, Ernest: *Internacional Who's Who in Art and Antiques* (Melrose Press L.T.B. Cambridge, London and Dartmouth, England, 1972).

MORENO GALVAN, José María: *Pintura española de la última vanguardia* (Editorial Magius, 1968).

MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel: *La pintura contemporánea del país valenciano, 1900-1977* (Prometeo, S. L., 1977).

NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel: *El Arte español después de 1939* (Historia de España Contemporánea. Curso preuniversitario).

UDO, Kultermann: *Pintura Contemporánea* (Günther Was-muth, Tübingen, Alemania, 1968).

PRESENTACIONES EN CATALOGOS

- Vicente Aguilera Cerni.** 1961, Valencia. Galería Martínez Medina.
- Salvador Soria.** Valencia, junio de 1961. Centro de E. Norteamericanos.
- José Martínez Ortiz.** Utiel, septiembre de 1961. Ateneo.
- Francisco Berenguer y Gimeno.** Diciembre 1962. Barcelona. Galería Idea.
- Carlos Sentí Esteve.** Valencia, diciembre de 1963. Galería Martínez Medina.
- Vicente Aguilera Cerni.** Madrid, abril de 1965. Galería Biosca.
- Vicente Aguilera Cerni.** Valencia, octubre de 1965. Ateneo Mercantil.
- Carlos Areán.** Madrid, 1966. Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, n.º 217.
- Carlos Areán.** Toulouse, 1966. Museo de los Agustinos.
- Carlos Areán.** Festivales de España, 1966.
- Víctor M. Nieto Alcaide.** Madrid, octubre 1966. Sala Amadís.
- Carlos Areán.** Exposición en Londres. Gante, Mónaco, La Haya, Bremen y París, 1966.
- Carlos Areán.** San Sebastián, noviembre 1966. Delegación Provincial de I. y T.
- Carlos Areán.** Toulouse été 1966. Musée des Agustins.
- Carlos Areán.** Pontevedra, enero 1967. Ateneo.
- Carlos Areán.** Madrid, abril 1967. Embajada de España en Lisboa y Festivales de España 1967.
- Vicente Aguilera Cerni.** Florencia, octubre 1967. Ente Comunale del Mobile di Lissone.
- Juan A. Aguirre.** Madrid, mayo 1967. Sala Amadís.
- Vicente Aguilera y Venancio Sánchez Marín.** Madrid, octubre de 1967. Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, n.º 239. Cuadernos de Arte.

- Juan A. Aguirre.** Festivales de España 1967-1968. Cuadernos de Arte n.º 87.
- Vicente Aguilera Cerni.** Como, Milán y Roma, 1968. Galería "Il Salon de Como". Galería "Il Giorno", de Milán y "S. M. 13", de Roma.
- Luis González-Robles.** España en la XXXIV Bienal de Venecia.
- José Luis y Anzo.** Bilbao. Enero 1969. Galería Grises.
- Daniel Giralt-Miracle.** Barcelona, agosto-septiembre 1969. Pictorama-1.
- Matteo Donato.** Acireale (Sicilia), septiembre 1969. Pazzo Comunale.
- Luciano Marziano.** Roma, febrero 1970. Galería "AL-2".
- Myrthia Ciarlantini, Alfio Coccia, Duilio Morosini y Aurelio Natali.** Milán, febrero-marzo 1970. "Centro di Arti Visive Internazionale LA DARSENA".
- Juan A. Aguirre.** Madrid, abril-mayo 1970. Galería Amadís.
- Vicente Aguilera Cerni y Venancio Sánchez Marín.** Madrid, 1971. Museo Español de Arte Contemporáneo. "Exposición TESTIMONIO 70".
- Rafael Alberti.** Milán, "AMNISTIA mostra d'Arte Contemporanea", marzo 1972.
- Vicente Aguilera Cerni.** Medellín (Colombia), "III Bienal de Arte Coltejer, 1972.
- Boris Vizintin.** "III Exposition internationale de dessins originaux", Musée d'Arte Moderne, 72 Rijeka (Yougoslavie), 1972.
- Julián Gállego.** Madrid, octubre 1972. Galería Punto (Valencia).
- Ceferino Moreno Sandoval.** "9.ª Bienal de Alejandría". Egipto, 1972.
- Simón Marchán.** Santander, 1974. Sala Besaya.
- Julián Gállego.** Madrid, octubre 1974. Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.

- Simón Marchán.** Zaragoza, 1974. Sala Luzán.
- Julián Gállego.** Valencia, 1976. "Nove Cultura".
- André Burgaud, François Pluchart, Denis-Jean Clergue.** "8.º Festival International de la Peinture" (Cagnes-Sur-Mer France), 1976.

PRINCIPALES ARTICULOS EN PERIODICOS Y REVISTAS

- E. L. Chávarri.** *ANZO, arte no figurativo.* Diario "Las Provincias". Valencia, 18 junio 1961.
- Carlos Sentí Esteve.** "ANZO, proyección radiofónica de las Artes Plásticas". "Telerradio". Madrid, 25 de noviembre de 1963.
- Carlos Sentí Esteve.** *ANZO hacia una nueva visión y contemplación de la luz.* Diario "Levante". Valencia, 29 de enero de 1964.
- Valeriano Bozal.** ANZO. Revista "Aulas", n.º 28-29. Madrid, 1965.
- A. Cirici Pellicer.** *Segundo Frente en Valencia.* Revista "Serra D'OR". Barcelona, abril 1965.
- Ramón Sáez.** ANZO. "El Español", 24 de abril de 1965.
- Figuerola Ferreti.** *ANZO y su "Pop-Art".* Diario "Arriba", Madrid, 18 de abril de 1965.
- A. Cirici Pellicer.** *El VI Salón de Marzo en Valencia.* Revista "Serra D'OR". Barcelona, mayo 1965.
- Victor M. Nieto Alcaide.** *El Nuevo Realismo de ANZO.* Revista "Artes", n.º 69^{2.ª}. Epoca. 23 de mayo de 1965.
- Venancio Sánchez Marín.** *ANZO y su ataque a la publicidad.* Revista "Goya", n.º 66. Madrid, 1965.
- R. Dasi "Junior".** *ANZO, presenta un nuevo concepto del Arte.* Diario "Las Provincias". Valencia, 6 de octubre de 1965.

- José Martínez Ortiz.** *ANZO y su pintura.* Diario "Levante", n.º 284 del suplemento gráfico de los Domingos, 31 de octubre de 1965.
- Juan Antonio Aguirre.** *ANZO.* Revista "Artes", n.º 79. Madrid, 1966.
- Vicente Aguilera Cerni.** *ANZO.* Revista "D'ARS" Agency de Milán, año VII-VIII, n.º 5.
- Venancio Sánchez Marín.** *La Pintura Desmitificadora de ANZO.* Revista de Arte "Goya", n.º extraordinario 74-75.
- Víctor Manuel Nieto Alcaide.** *ANZO: La integración y efectividad de un lenguaje.* Diario "Arriba", 2 de agosto de 1966.
- Pedro Cámara.** *ANZO, un mundo actual.* Diario "Levante", 20 de octubre de 1966.
- Pilar Gómez Bedate.** *Sobre una nueva generación.* Revista "Forma Nueva", n.º 17. Madrid.
- Angel Crespo.** *Notas sobre la pintura de ANZO.* Revista "Suma y Sigue del Arte Contemporáneo", n.º 3. Valencia, 1967.
- Venancio Sánchez Marín.** *El Arte también objetivo de ANZO.* Revista de Arte "Goya", n.º 80. Madrid, septiembre-octubre 1967.
- Luis Trabazo.** *Realidad, Lenguaje y Popularización del Arte.* "El Español". Madrid, sábado 28 de octubre de 1967.
- Juan Antonio Aguirre.** *ANZO.* Revista "Artes", n.º 88. Madrid, diciembre 1967.
- Aurelio Natali.** *ANZO.* Diario "L'Unita de Milán", 13 de marzo de 1968.
- P. R. Segisa.** *Mostra del pittore Anzo alla galleria de Il Giorno di Milano,* 5-16 marzo de 1968. Diario Il Giorno.
- Mario Radice.** *Ingegno e serietà del pittore ANZO.* Diario "La Provincia", Como (Italia), 5 mag. 1968.
- Duilio Morosini.** *ANZO (José Irazzo).* Sabato Il maggio 1968. "Prese Sera". Milán-Roma.

- Sandra Orienti.** *Mostre Romane.* Diario "Il Popolo", Roma, 11 maggio 1968.
- Arcangelo Leonardi.** ANZO, Eccoli (dizionario). Revista "AL 2", n.º 7-8, Roma, 1968.
- Myrtia Ciarlantini.** ANZO. *Mensile arte, cultura, attualité* "AL 2", n.º 5-6. Anno II. maggio-giugnot 1968.
- Cirilo Popovici.** *Un verdadero ejemplo de Arte Social: ANZO Arte Bipolar.* Diario "S.P.", n.º 303, agosto 1968.
- Vicente Aguilera Cerni.** ANZO e la Nuova Oggettivita. Revista "D'ARS", n.º 40. Anno IX. Milán (Italia).
- Adolfo Castaño.** ANZO. "Estafeta Literaria". Madrid, 1 de marzo de 1969.
- Cirilo Popovici.** *Del Post-abstracto a la soledad.* Diario S.P., Madrid, 16 de marzo de 1969.
- Juan Antonio Aguirre.** ANZO. Revista "Artes", n.º 104-105, Madrid, 1970.
- Luciano Marziano.** *Situazioni 70.* Revista "AL 2", n.º 2. Anno IV. Roma 1970.
- Lucette Schouler.** *Le soleil dans la tête.* Carrefour del 30 de septiembre de 1970, de París.
- José Vallés.** ANZO. "Tele-Exprés", noviembre 1973.
- Alberto del Castillo.** ANZO en la Galería Nova. "Diario de Barcelona", noviembre 1973.
- Arnaldo Puig.** ANZO. "Gaceta del Arte", 15 de diciembre de 1973.
- Alberto del Castillo.** ANZO. Revista de Arte "Goya", enero-febrero.
- Antonio Martínez Cerezo.** *El Mec-Art del valenciano* ANZO. Diario "La Gaceta del Norte", septiembre 1974.
- Leopoldo Rodríguez Alcalde.** ANZO, en la Sala Besaya. Diario "Alerta", septiembre 1974.
- Mercedes Lazo.** ANZO. Revista "Cambio 16", 4 de noviembre de 1974.

Elena Flores. *El hombre de la era tecnológica en la obra de ANZO.* Diario "El Alcázar". Madrid, 9 de noviembre de 1974.

José M.^a Iglesias. *Del grabado y de ANZO.* Revista "Bellas Artes 74", diciembre 1974.

Rosario de Casso, M.^a Angeles Fernández Regal, Paloma Esteban y Luis Alonso Fernández. *La cultura española durante el franquismo.* Revista "Reseña", n.º 100, diciembre 1976.

José Garnería. ANZO. Revista "Artes Plásticas", febrero 1977.

INDICE

	<u>Pág.</u>
NOTICIA BIOGRÁFICA	7
INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ANZO.	19
PRIMERA ETAPA: DE LA PINTURA-PINTURA	23
UN "POP-ART" QUE NO ES DE IMPORTACIÓN	31
LÁMINAS	33
LOS "AISLAMIENTOS" Y EL RENACIMIENTO DE LA MATERIA	55
OPINIONES DE LA CRÍTICA	61
ESQUEMA DE LA VIDA DEL ARTISTA	87
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	95

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tápies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**Maria Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
72/**Joan Ponç**, por Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camin**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91/**M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92/**Redondela**, por L. López Anglada.
93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/**Raba**, por Arturo del Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feyto**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra**,
por Vicente Aguilera Cerni.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez Lahidalga.
102/**Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Balldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
106/**Maria Blanchard**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
107/**Elvira Alfageme**, por Vicente Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por Rafael Flórez.
109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**Maria Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113/**Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115/**Daniel Agimón**, por Josep Vallés Rovira.
116/**H. Hidalgo de Caviedes**, por M. A. García Viñolas.
117/**A. Teno**, por Luis G. de Candamo.

- 118/**C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119/**Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120/**Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124/**J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125/**Echauz**, por M. Fernández Braso.
126/**F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129/**Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**Maria Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**A. Orensanz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martin de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.
146/**Juan Guillermo** por Lázaro Santana.
147/**Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
148/**Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
149/**José A. Díez**, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.
150/**Guajardo**, por Ignacio Olmos.
151/**Rafael Leoz**, por Luis Moya Blanco.
152/**Vázquez Díaz**, por Manuel García Viñó.
153/**Enrique Gran**, por Santiago Amón Hortelano.
154/**Venancio Blanco**, por Luis Jiménez Martos.
155/**Gloria Torner**, por Miguel Angel García Guinea.
156/**Juan Navarro Ramón**, por Francisco Rodón Bracons.
157/**Hernández Mompó**, por Francisco Prados de la Plaza.
158/**Jardiel**, por Joaquín Castro Beraza.
159/**Francisco Barón**, por Paloma Esteban Leal.
160/**Maruja Mallo**, por Consuelo de la Gándara.
161/**Lapayese del Río**, por José Gerardo Manrique de Lara.
162/**Anzo**, por Manuel García Viñó.

*Esta monografía, sobre la vida y la obra de
ANZO, ha sido impresa en los Talleres
de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.*

de nuestra época dominada por la técnica y crítico de ella a la vez, valiéndose para expresar su interpretación y su crítica —y es lo interesante y lo que el autor de esta monografía resalta con el necesario vigor— de los nuevos medios que esa técnica ha aportado. La puesta en evidencia de este fenómeno es probablemente una de las aportaciones más valiosas de García Viñó en su estudio de la obra de Anzo, junto con su personal consideración del "Pop-art", en general, y de la etapa de la obra del artista estudiado que ha sido incluida por la crítica en esa tendencia, en particular. García Viñó, autor de una novela —*Construcción 53*— que implica un mensaje semejante al que Anzo ha comunicado por la vía plástica, era posiblemente el escritor más idóneo para acometer la tarea de traducir las claves de la singularísima obra de este artista valenciano.

SERIE PINTORES

