

«Una lectura crítica de la historia de la crítica. De los años cincuenta a los años noventa». El crítico, comisario de exposiciones

«A critical reading of the History of criticism. From the fifties to the nineties». Art critic as an exhibition commissioner

BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO*

RESUMEN

Cada exposición tiene un impulsor, alguien que la promueve. ¿Quién impulsa cada una de ellas? ¿Quién mueve la Historia del Arte en cada país? Esta investigación pretende analizar el arte español después del Gobierno de Franco, sus características, el desarrollo del arte contemporáneo en la democracia, tomando como pauta principal las exposiciones más importantes y el papel del crítico de arte como comisario.

ABSTRACT

Every exhibition has an instigator, someone who promotes it. Who drives each of them? Who moves the History of Art in each country? This research aims to analyze the Spanish art after Franco, their characteristics, the development of the Contemporary art in democracy, taking as the main pattern the major exhibitions and the role of the art critic as a commissioner.

PALABRAS CLAVE

Arte Español Contemporáneo. Desarrollo democrático. Exposiciones. Críticos de arte. Comisarios.

KEYWORDS

Spanish Contemporary Art. Democratic development. Exhibitions. Art critics. Commissioners.

* Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

1. INTRODUCCIÓN

En este análisis de la crítica de arte, difícil de abarcar por su amplitud en el tiempo y por la riqueza de los acontecimientos, el énfasis se pone en el comentario de la crítica de arte durante los años especialmente significativos de la definición y desarrollo de la democracia en España.

Realmente, no es fácil centrarse únicamente en esta etapa que adquiere su significado más pleno precisamente por el contraste que supone al relacionarla con las décadas inmediatamente anteriores.

Hay unos momentos de exposiciones, crítica y comisariado, dentro del franquismo más puro. Una etapa de evolución, de apariencia, o de mayor o menor realidad aperturista dentro del mismo régimen. Y... lo que viene después.

En función de esa lucha contra un régimen impuesto, la vida artística presentaría unos rasgos en la década de los setenta, antes, durante y después de la muerte de Franco. Es durante el primer después cuando se gesta y celebra esa exposición veneciana dedicada a la cultura democrática de España —*España, vanguardia artística y realidad social, 1976*— y en la que, por otra parte, no hubo invitación oficial al país. Una exposición que adquiere significados muy especiales precisamente por gestarse como «castigo» al sistema político para terminar enfocándose, muerto Franco, como motor acelerador de los cambios largamente deseados.

Superado ese momento cumbre, el arte, la crítica, exposiciones y comisarios, miran hacia otros derroteros. Los ochenta serán otra cosa. La tela, el lienzo, no es ya una proclama política con un fin tan claro como el mantenido hasta entonces.

Los primeros ochenta son como una puesta a punto de la pintura... ¿española?, ¿peninsular?, frente al ir y venir de las pautas y mercados internacionales. Se asimilan tendencias, se hispanizan, se recrean. Se busca el encuentro y el diálogo «de tú a tú» con el exterior. Un diálogo que ya se había mantenido durante los años franquistas —imposible entrar en el análisis de matices de esa etapa por límites de espacio y tiempo— pero que no llevaría ya la carga de un coyuntura sociopolítica. Ahora ya sería un «de tú a tú» puramente plástico, estético. (1980. 1979. Bonet Correa, Ángel González... *Madrid D.F.* 1980. Octubre-noviembre. Museo Municipal de Madrid. Narciso Abril y Juan Manuel Bonet. *Fuera de Formato*. Madrid, 1983. *Before and after the Enthusiasm*», José Luis Brea, 1989...)

Pero, a la vez, España vivía una evolución política. Se presentaba en el extranjero como España (*Espagne 87. Dynamiques et interrogations*. París, 1987. Cuarta y última del ciclo de exposiciones «Cinq siècles d'art espagnol»). Suzanne Pagé y Guadalupe Echevarría comisarias. *España. Artisti spagnoli contemporani*.

María Corral. *Naturalezas españolas (1940-1987)*. Madrid, Noviembre 1987 a enero de 1988. CARS. Comisarios: Ana Vázquez de Parga y Calvo Serraller).

Y, simultáneamente, crecía la yerba de los rincones distintos de su geografía, la lucha artística gestada desde cada autonomía (*Contraparada* Murcia, 1980 y siguientes; *Frontera Sur* Canarias; *Atlántica*, Galicia 1980 y siguientes; *Encontros no espacio. Artistas galegos e catalans dos 80*. Santiago de Compostela; *Exposición de Arte Vasco...*).

Las muestras de arte, las exposiciones, tienen un motor. ¿Quién mueve y configura cada una de ellas? ¿Quién selecciona a los artistas, los agrupa, elige su obra y reorienta el conjunto de sus creaciones dentro de un conjunto aún mayor, dando así un matiz —o un carácter— a la total plástica de un país?

2. EXPOSICIONES Y COMISARIADO DURANTE EL FRANQUISMO

Al Analizar este periodo, podemos señalar, de manera muy básica, dos etapas fundamentales. Hay un primer momento de dominio de la ideología más pura del régimen de Franco que se extiende a lo largo de la década de los cuarenta. Y una segunda fase de apertura a las innovaciones principalmente abstractas, que dominan los escenarios internacionales. España ve necesario «subirse a ese carro», más por razones políticas y económicas que por intereses culturales.

Como botón de muestra de las exposiciones del más genuino franquismo podemos citar la celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1941, *El libro del Movimiento Nacional*, patrocinada por la Subsecretaría de Prensa y Propaganda y organizada por la Cámara Oficial del Libro con motivo de la Fiesta del Libro de 1941. Entre otras se expusieron obras de Joaquín Valverde, Carlos Sáenz de Tejada y Mariano Bertuchi, que ilustraban los libros titulados *Historia de la Cruzada y Franco*.

Entre el 27 de mayo y el 15 de junio de 1943, también en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Delegación Provincial de Madrid de la Vicesecretaría de Educación Popular, organizó la exposición *¡Así eran los rojos!*, en la que exponían artistas como Antonio Casero, Manuel Castro Gil, Eduardo Lagarde, Joaquín Alba «Kin», Carlos Sáenz de Tejada, Juberías, Manuel Redondo Montero, Teodoro Delgado y Valverde. En el catálogo de la misma se puede leer y analizar su lenguaje y planteamiento a modo de proclama:

«¡Español!, contempla y medita.

Al presentarse esta exposición hemos puesto al arte al servicio de un recuerdo que debes llevar en el alma. No son creaciones de la propaganda; los pinceles se

mojaron en sangrante y trágica verdad, de crudas realidades... Recuerdas, español, ¿verdad?

Estas magníficas obras de arte plasman la angustia; el vivir en trance de media Patria durante largos e interminables meses; retratan algunas de las escenas donde el odio desató la crueldad más infrahumana y cientos y miles de muertos quedaron en tapiales y cunetas.

Recuerdas, ¿verdad? Eran la destrucción, el sacrificio, el robo, el asesinato y el terror organizado científicamente.

No buscamos acicate para el medroso que espera «segundas vueltas», damos el aldabonazo a la conciencia de tantos seguidores de tácticas de cabeza bajo el ala.

Español que nos visitas, al contemplar recuerda: ¡Así eran los rojos! Y ¡Así son! ¡Arriba España!».

La recuperación de realismo y religiosidad, de patriotismo y nación centralizada, serían las dos notas constitutivas del arte español oficial de esos momentos y de la crítica correspondiente. Cecilio Barberán, crítico de arte de *ABC*, reconocería la espiritualidad como algo consustancial al arte español¹. Asimismo, Sánchez Camargo afirmaba que el arte debía expresar una espiritualidad al servicio de nobles metas². A pesar de la actitud de oposición a la vanguardia desde el punto de vista ideológico, hubo algunas actitudes abiertas al reconocimiento de valores plásticos. Y como dirá muchos años más tarde Castro Arines:

«Algo sucedía a la vez y era que la gente del arte en Madrid, que durante años vivió al páiro, dio en entender que «por fuera» del vivir encorsetado del arte nacional, eran próximas a la actualidad madrileña nuevas corrientes, nuevos pensamientos y nuevos hallazgos destinados a cambiar el oriente al arte de los cuarenta. Se empezaba a perder el miedo; se asentaban y afirmaban tímidas ideologías, y la gente del arte comenzaba como en los viejos tiempos de la Dictadura y de la República, a asociarse, agrupándose en tendencias más o menos afines a las vacilaciones propias del tiempo. No se debe olvidar que la década se distinguió en Madrid por sus modos de ocultación y provisionalidad»³.

Efectivamente, en este momento convergen diversos factores que contribuyen a esa «renovación». Por una parte la ruptura del aislamiento internacional a que había quedado sometida España que se traduce en el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos y la Santa Sede. En el interior se forma un nuevo Gobierno de carácter más aperturista. Y, desde el punto de vista artísti-

¹ BARBERÁN, Cecilio, *ABC*, 9-VII-1942.

² SÁNCHEZ CAMARGO, M., *El Alcázar*, 16-XI-1939.

³ CASTRO ARINES, José de, «El arte en Madrid: los años críticos», en *Madrid. Arte de los sesenta*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pág. 51.

co, el cambio que paulatinamente se había ido produciendo en la obra de algunos artistas llevó a la conquista de premios en los certámenes del extranjero precisamente a aquellos que apostaban por las nuevas tendencias de vanguardia⁴. Esto había despertado la atención de la crítica ya en los últimos años cuarenta. Camón Aznar empezó a advertir de los peligros de las «escuelas abstractas» y del nuevo cariz «extravagante» que se manifestaba en algunas creaciones⁵. El gobierno español seguirá haciendo un uso político del arte si bien es consciente de que debe adoptar una actitud diferente si desea lograr resultados efectivos. La actitud oficial parece apostar por la renovación plástica:

«Algo nuevo iba a tomar su impulso en el arte de Madrid: la aventura no figurativa, que sacudió en sus cimientos la arquitectura del arte nacional, a cuyo impulso las representaciones españolas en las Bienales internacionales comenzaron a significar el poder nuevo de nuestro arte por el mundo adelante (...). De cara al futuro, al arte "laudatorio", ya sin sangre, le había llegado su hora...»⁶.

Para ofrecer una visión realmente completa de la «vida del arte abstracto» en Madrid en esta etapa de los cincuenta-sesenta, es preciso analizar también como desde la oficialidad se impulsan exposiciones, actividades, organismos... destinados a «integrar» en la sociedad y en la vida artística española, este tipo de arte —abstracto— inicialmente ignorado. Analizando las exposiciones de ese periodo se advierte cómo, poco a poco, van apareciendo obras y artistas abstractos incluso en los certámenes y organismos más conservadores.

Desde el punto de vista de la crítica se reconocía la necesidad de continuación-sustitución de las agónicas Nacionales. Así pues, el 26 de noviembre de 1962 se inauguró este I Certamen Nacional de Artes Plásticas.

También, tras el agotamiento de las Bienales Hispanoamericanas⁷, González Robles planteó la posibilidad de otro certamen más a tono con otras convocatorias similares como las Bienales de Sao Paulo, París y Venecia. La transformación dio lugar a la creación de las muestras de Arte Actual de América y España.

⁴ *Exposición de Arte Español Contemporáneo*, Buenos Aires, 1947; *Exposición de Arte Español*, El Cairo, 1950; *Bienal de Venecia*, (Pabellón español), Venecia, 1950.

⁵ CAMÓN AZNAR, J., *ABC*, 16-XII-1949.

⁶ CASTRO ARINES, J., *Op. cit.* pág. 53.

⁷ Para un estudio detallado de las Bienales Hispanoamericanas son referencia las obras de Miguel Cabañas Bravo:

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Artistas contra Franco*, Méjico, Universidad Autónoma de Méjico, 1995.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. Méjico, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

Similar camino de intento modernizador se siguió en las muestras que se celebraban en las salas próximas a la oficialidad. Un ejemplo lo constituye la larga andadura del Museo de arte Contemporáneo en su redefinición hasta desvincularlo del de Arte Moderno. En 1954 no estaba clara para nadie la separación entre ambos museos. En 1958 se dividían los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo. Durante las obras para la creación del museo Contemporáneo se abrió la Sala Negra dependiente del mismo que fue escenario de hechos como la exposición de «Un arte otro» o las primeras muestras de *El Paso*.

El Ateneo, dentro de sus líneas paraoficiales, fue manifestándose paulatinamente más propicio a corrientes estéticas innovadoras que otros organismos del momento. Carlos Antonio Areán, crítico de arte encargado entonces de la dirección de este organismo, en septiembre de 1963 explicaba como, «El Ateneo tiene dos salas: la de Santa Catalina, para los grandes maestros de la pintura, y la Sala del Prado, para jóvenes hasta cuarenta años de edad. A partir de ahora presentamos una innovación: habrá tres. La tercera sala estará dedicada a los maestros ya fallecidos»⁸.

El Círculo de Bellas Artes contaba con la rotonda del Círculo, un espacio que completaba a la sala principal, Minerva. Posteriormente se ampliaron las instalaciones con la sala Goya que fue remodelada al comienzo de los sesenta. Una «modernización total» un cambio de línea, ornamento e iluminación, aunque no de tendencia»⁹.

Castro Arines desde hacía algunos años, se lamentaba:

«Uno no sabe lo que busca... el Círculo, lo que pretende, de qué naturaleza son sus fines. Ciertamente es que el Círculo, por razones que no vamos ahora a analizar, necesita reencontrar de nuevo su actividad antigua, marcada y distinguida en la avanzadilla de las artes».

Las relaciones artísticas con el exterior se gestionaron a través del Ministerio de Asuntos Exteriores, concretamente por medio de la Dirección General de Relaciones Culturales. El comisario de exposiciones a partir de 1958 fue Luis González Robles. Sus características y evolución están relacionadas en gran parte con la evolución de las relaciones exteriores españolas.

Se puede analizar este apartado en dos líneas fundamentales: Participación española en los certámenes extranjeros: características de obras y artistas enviados; evolución en este sentido. Premios, reconocimientos. Y, las exposiciones in-

⁸ Madrid, 21-IX-1963, p.9.

⁹ Madrid, 28-IV-1962, p.9.

ternacionales traídas a España: evolución e influencias recibidas. La exposición «Un art autre» fue presentada, primero en la sala Gaspar de Barcelona¹⁰ y posteriormente en Madrid, en la sala Negra dependiente del Museo de Arte Contemporáneo¹¹.

Junto a ésta, otras ilustrativas exposiciones de artistas extranjeros se iban sucediendo: Fautrier, (Nebli, enero de 1961; Ateneo, 1963) Hartung, (Ateneo abril 1961); Vedova (Ateneo, mayo 1961); Henry Moore (Dirección General de Bellas Artes 1959; British Council 1962; Baumeister (Sala Buchholz, 1957)... Las muestras de pintores extranjeros se hicieron frecuentes en Madrid.

3. DEL FRANQUISMO A LA DEMOCRACIA EN EL ARTE ESPAÑOL

Tras la muerte de Franco no se da directamente una nueva etapa en el arte español. Se inicia definitivamente el proceso de normalización política, social y cultural. El carácter antifranquista de las manifestaciones culturales pierde su razón de ser y la relación entre arte y política adquiere otro carácter. Existen ya, desde los años anteriores, artistas jóvenes de diversos niveles y características, junto a la pervivencia y transformaciones de los mayores. Se desarrollan actividades de carácter expositivo puro como *España, vanguardia artística y realidad social, 1976*. Y nuevas orientaciones artísticas como la aparición de la llamada «pintura-pintura» (Carlos León, Tena, Broto...); propuestas diferentes minimalistas (Juan Navarro Baldeweg), o de otro tipo (Eva Lootz).

En *España, vanguardia artística y realidad social, 1976* se ponen de manifiesto las tensiones vividas en esos años política y culturalmente. Se presentó en el Pabellón Central de la Bienal de Venecia en 1976, al estar cerrado el pabellón de España por su política antidemocrática. El equipo organizador lo formaban *Equipo Crónica* (Solbes y Valdés), Alberto Corazón, Oriol Bohigas, Tomás Llorens, Saura, Tapies, Manuel García García, Ibarrola, Valeriano Bozal. Un sector de artistas madrileños y otro de los vascos, y críticos como Moreno Galván y Aguilera Cerni se manifestaron en contra del proyecto por considerarlo poco representativo.

El 20 de marzo de 1974 se forma el nuevo Consejo de Dirección de la Bienal. El presidente será Carlo Ripa di Meana. Ripa hizo suyas las exigencias democráticas y antifascistas nacidas a raíz del 68. Ya en 1974 organizó una serie de actos solidarios con la resistencia chilena. Pretende incidir en la situación de países so-

¹⁰ Se puede consultar el catálogo de esta exposición: *Otro Arte: Exposición Internacional de Pintura y Escultura*, presentada en la Sala Gaspar. Barcelona, Foto-repro, J.J. Tharrats 1957.

¹¹ Ya, 14-V-1957.

juzgados y sometidos a regímenes dictatoriales de los que España era prácticamente única en Europa occidental. Estaba en el punto de mira de la Bienal de Venecia y sus planteamientos. Así, La Bienal, dirigida por Ripa, decide que España no va a ser oficialmente invitada a la Exposición. Se buscó una fórmula alternativa que dejara paso a la cultura democrática a la vez que «castigaba» al régimen español. Como acontecimientos previos podemos citar el «Congreso Internacional de la Nueva Bienal» (30-31 de mayo de 1975). Asistieron, además de Arroyo, Equipo Crónica (Solbes y Manolo Valdés) y el editor Alberto Corazón.

Raffaele de Grada, perteneciente como Arroyo, a la comisión del sector de Artes Visuales de la Bienal Veneciana expuso los motivos por los que España debería constituirse en eje de la exposición:

«Nada es más vital actualmente que mostrar el verdadero rostro de un país que ha mostrado él mismo un rostro contrahecho, un rostro que era a veces el del conservadurismo y a veces el de una falsa modernidad recuperada por el régimen»¹².

Arroyo agradeció a la Bienal su interés por la cuestión española:

«Probablemente el nuevo Estatuto (de la Bienal) nos permitirá mostrar el rostro de 35 años de «otra» cultura, jamás expuesto en la Bienal por los motivos que todos conocemos. Por primera vez se verá lo que son tres generaciones de cultura viva en España»¹³.

Este congreso se había celebrado con un carácter orientativo. En julio del mismo año 75 se celebraría el *Convengo Internazionale Progettuale* en el que se concretaron proyectos y actividades a realizar. El crítico de arte Tomás Lloréns fue invitado a este coloquio, además de los asistentes a la anterior reunión. El sector valenciano parecía asumir cierto protagonismo en el asunto.

Tomás Lloréns. Un crítico organizador de la exposición

Tomás Lloréns es el encargado, en este *Convengo*, a propuesta del Comité de Artes Visuales de la Bienal de Venecia, de presentar una propuesta —sin compromiso alguno, de momento, por parte de la Bienal— de lo que sería la futura exposición de España.

¹² GRADA, R. de: Intervención en el *Congreso Internacional de la Nueva Bienal*, 30-31 de mayo de 1975. Actas del Congreso, p.27.

¹³ ARROYO, Eduardo, Intervención en el *Congreso Internacional de la Nueva Bienal*, 30-31 de mayo de 1975. Actas del Congreso, pág. 41.

Lloréns Estaba avalado por el *Equipo Crónica*. Las posibilidades de que su proyecto saliese adelante eran amplias. También por la premura de tiempo y a falta de otras propuestas. Así se expresó en el *Convengo*:

«Representando a un grupo de artistas y de críticos españoles querría referirme a un proyecto de muestra que ha sido propuesto a los organizadores de la nueva Bienal, cuyo objeto sería el análisis de la vanguardia artística de los últimos cuarenta años. Lo que querría presentar para su debate en esta reunión son las implicaciones de este proyecto respecto a un problema teórico que tiene un objetivo más general: el de las relaciones entre producción cultural (y específicamente en este caso producción de la vanguardia artística) y política»¹⁴.

Queda prácticamente diseñada la idea base sobre la que se desarrollará el proyecto definitivo que elaborará Lloréns. Se tratará de analizar el arte originado durante la época franquista al que el régimen había impedido su desarrollo normalizado. La producción artística generada a pesar del poder oficial. Tomás Lloréns pretende poner de manifiesto que durante años la Bienal ha sido, por parte de España, un falso escaparate de su propia realidad, mostrando un vanguardismo en el que nunca creyó y al que había «convertido en un instrumento de propaganda política a favor del régimen franquista, con un objetivo tanto internacional como nacional»¹⁵.

La propuesta de Tomás Lloréns, Alberto Corazón, Manolo Valdés y Solbes interesa al *Convengo*. A petición del comité de expertos de artes visuales de la Bienal, el presidente de ésta decide nombrar una comisión que dé forma a esta idea. La comisión estaba formada por Tápies, Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Valeriano Bozal, Tomás Lloréns, Solbes y Valdés, Alberto Corazón y Fernández Alba, que no llegó a integrarse por razones estrictamente personales. Es el grueso de la «comisión de los diez»¹⁶. Su proyecto se enfrentaría al de Aguilera Cerni y Moreno Galván.

Valeriano Bozal es otro crítico de entidad ya consolidada que participó en la organización de esta exposición. Tal como hemos citado anteriormente, formaba parte de esa «comisión de los diez».

¹⁴ LLORÉNS, Tomás: Intervención en el *Convengo Internazionale Progettuale*, 24-27 de julio de 1975. Actas del Congreso, s/p.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ En octubre se incorporaron a la comisión Inmaculada Julián y Víctor Pérez Escolano, para intervenir en distintos aspectos del catálogo y la exposición. Posteriormente se incorporaría José Miguel Gómez. Manuel García haría funciones de secretario. Otros diversos colaboradores fueron Antonio González Cordon, Vicente Lleó Ceñal, Fernando Martín Martín, Paramio e Ignacio Solá-Morales. La puesta a punto de los espacios expositivos la harían Martorell, Bohigas y Mackay-Barcelona. Se contaba además con el apoyo del comité de expertos del sector de artes visuales y arquitectura de la Bienal, en el que figuraba Eduardo Arroyo, hecho que daría pie a futuras descalificaciones a la comisión por su pintura de Dolores Ibarruri —para muchos símbolo de la lucha antifascista— como camarera de la URSS.

Respecto a la puesta en marcha del proyecto, ambos, Bozal y Lloréns, reconocen la existencia de importantes dificultades¹⁷. Se podía optar por rechazar todo contacto con la Bienal que podría poner en peligro la «pureza de las ideas revolucionarias». Se podía también, recurrir a una selección de artistas a los que se darían dos tipos de premios, bien por su valor artístico, bien por su orientación izquierdista, ambos garantizados por la Bienal. Pero, la primera opción supondría la no realización de la exposición pues no era ese el objetivo de la comisión. La segunda —vuelta a un sistema de premios— era un sistema ya abandonado por la propia Bienal. Basando la selección en una serie de nombres «punta» sin relación alguna entre sí, se reproducían las estructuras de una exposición tradicional, a modo de salón decimonónico, en el que solo cambiaría la orientación ideológica de los seleccionados que procederían de la izquierda. Finalmente se opta por un modelo que vincularía las vanguardias artísticas del periodo franquista con el sistema político y social del momento evitando así una selección de grandes nombres de la izquierda.

Desarrollo del proyecto Lloréns/Bozal

En el Congreso Internacional de representantes de países participantes, celebrado los días 9 y 10 de enero de 1976, se aprobó el proyecto de manera provisional. Su aprobación definitiva fue el 31 de enero. El proyecto de Lloréns y Bozal pretendía poner de manifiesto «el papel del artista y el intelectual en el momento de la ruptura y en la perspectiva histórica del franquismo».

Es decir:

- Analizar las relaciones entre arte y política, entre intelectualidad y política.
- Estudiar el arte español dentro del ámbito de la lucha de clases.
- Considerar las relaciones entre arte y lucha de clases.
- Ofrecer una visión no ingenua ni inmediata del compromiso del artista y del intelectual.
- Abordar el problema del lenguaje artístico, ya que no parece suficiente un cambio de contenidos, de temas.
- Ver cómo la organización capitalista de la cultura es un sistema de apropiación y por tanto debe tenderse a la superación de esa tradicional organización de la cultura.

En consecuencia, se definen los periodos artísticos en que se divide la exposición:

- El arte en la Guerra Civil a través del cartelismo y la obra gráfica principalmente. Reconstrucción del pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937.
- La postguerra. Artistas en el exilio. Intentos de recuperación de la vanguardia. El arte franquista.
- Confirmación de la recuperación de la vanguardia en los años cincuenta y sesenta de la España franquista. Deseo de presencia en Europa.
- El realismo español de los sesenta. Deseo de aproximación al pueblo y compromiso político en este sentido.
- Alternativas de ruptura tanto en la cultura como en la producción artística. Se presentan las tendencias que surgen a partir de entonces.

Aguilera Cerni/Moreno Galván. Otros planteamientos para la Bienal

El proyecto de Lloréns y Bozal suscitó las protestas de algunos comunistas italianos por lo que se decidió solicitar la aportación de otro proyecto. Se criticaba el planteamiento tradicional de rígida exposición basada en la acumulación de cuadros y esculturas sin más. Y la falta de una necesaria interdisciplinariedad si se pretendía dar una visión clara de la situación de España.

A principios de 1976 la Bienal decidió consultar a Aguilera Cerni y Moreno Galván sobre la cuestión de España:

«Alberti, Moreno Galván y yo coincidíamos en todo. No queríamos una mera "exposición": aspirábamos también a un conjunto de manifestaciones interdisciplinares en consonancia con la categoría de la cultura artística española y con las exigencias de nuestro momento histórico. Exigíamos que se uniera, no que se dividiera. Pedíamos el máximo rigor cualitativo e histórico, dando por sentado que la realidad de nuestra amplia cultura democrática se impondría por sí misma. Pero sobre todo, reclamábamos que la cultura fuese el punto de partida para llegar a la concordia y a la libertad para todos los individuos, todos los pueblos y todas las culturas vivientes dentro de nuestras fronteras (con específicas e inequívocas señalizaciones). Igualmente, reconociendo desde la cultura, el papel positivo de los inmensos sectores democráticos del catolicismo español»¹⁸.

Así pues, además de interdisciplinariedad se pide de la exposición que actúe como medio de reconciliación más que como acentuación de las diferencias.

¹⁷ BOZAL, Valeriano y LLORÉNS, Tomás en AAVV: *España: Vanguardia artística y realidad social; 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. XI.

¹⁸ AGUILERA CERNI, Vicente, «la Bienal 76: ¿un ultraje a la cultura democrática española?», *Guadalimar* n.º 13, 10 de mayo de 1976, pág. 66.

Entre ambos sectores —o entre ambas propuestas— no se produjo un punto de encuentro. Por una parte, los segundos no estaban dispuestos a «subirse al vagón de cola» del tren de un proyecto que ya estaba en marcha. Se sacó a colación, además, la cuestión del cuadro de «Pasionaria» pintada por Arroyo como camarera de la URSS.

El plan definido siguió su cauce, si bien, tras las críticas recibidas, se incorporaron a él cine, teatro y otras actividades.

Pero, además, el horizonte artístico español estaba cambiando: entre 1976 y 1980 se celebraron exposiciones de artistas jóvenes que afirmaban su radical diferencia con los pintores y escultores anteriores que formaban mayoritariamente el comité organizador de la exposición de Venecia. Estos «nuevos» o jóvenes artistas rechazaban un arte politizado, también en escritos críticos, y plantean un arte nuevo, un «arte de los 80», con rasgos propios y rechazan frecuentemente el arte de esos artistas ya reconocidos.

4. *LOS 80. EN BUSCA DE LA PINTURA. CADA VEZ MÁS LEJOS DE LA LUCHA POLÍTICA*

1980 inicia en España el género expositivo de la exposición firmada por uno o varios críticos casi siempre acompañadas de polémica. Los organizadores, a través de los textos, se convertirían en vía de declaración de intenciones, de fijación de posturas críticas y estéticas.

En este caso concreto, se eligen figuras consideradas sólidas realidades y promesas de la década que se va a iniciar. Tomando como modelo a Eugenio D'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte, se plantea la posibilidad de recuperar las estrategias de promoción que resultaron eficaces en los cincuenta.

La exposición se celebró en octubre de 1979 en la galería Juana Mordó de Madrid. Sus organizadores fueron Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas.

Se trataba de reunir —presentar— un grupo de artistas formados en los años setenta pero ya alejados del carácter de lucha o reivindicación política de esos años. Desaparecido Franco, la democracia vivía un proceso de avance/consolidación. Los pintores españoles trataban de abrirse paso en los mercados internacionales. Una selección adecuada en este sentido parece ser la idea madre que mueve a los comisarios de la muestra. Cinco abstractos y cinco figurativos de distintos puntos de la geografía española que compartían, según los comisarios,

«el paisaje y los climas más cálidos y más frescos que ha conocido nuestra cultura en muchos años. Un paisaje abierto, afilado, nítido, aunque permeable, ante el que sólo funciona un criterio, el de la calidad, y del que van quedando excluidas las medias tintas».

Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido, Rafael Ramírez Blanco. La exposición viajó a Murcia en 1980 dentro de la primera *Contraparada* de la ciudad. Y a Las Palmas de Gran Canaria con la adición de Alfonso Albacete y Xavier Grau y la ausencia de Ramírez Blanco.

Esta muestra acentúa claramente el papel del crítico-comisario como definidor del arte de un momento concreto:

«Firmando *1980*, lo que deseamos es subrayar el carácter estratégico y saturado de sentido de esta muestra. Tras varios años de apostar fuerte por una serie de nombres, ¿tiene algo de extraño que estemos con ellos en el ruedo expositivo? Sencillamente, doblamos la apuesta; actuamos aún más claramente que de costumbre, a favor de objetivos de siempre. No seríamos tan tajantes si no estuviéramos convencidos de que, como decía Eugenio D'Ors presentando el Salón de los Once, nuestra victoria —la de la pintura que merece la pena— si no “asegurada” es ya “extensa”; es decir, añadimos nosotros, “intensa” e “irreversible”»¹⁹.

El apoyo a la pintura por la pintura. El trabajo de taller y la absoluta libertad pictórica. Premisas fundamentales de este sector de críticos, manifestadas a través de las exposiciones que configuran. La defensa de estas orientaciones se aleja de las densas inquietudes de las décadas precedentes:

«Los sesenta y setenta pasarán a la historia como puro agobio, pura política de imágenes, puro eros sex-shop, puro muermo tecnológico. Todo menos pintura (...). Los artistas de los sesenta/setenta cometieron la gran injusticia de aprender tan poco del pasado. Los artistas de los setenta se olvidaron de la pintura (...). Los mentideros artísticos parecen muy preocupados por la crisis y el estreñimiento del mercado. Parecen olvidar, sin embargo, que las crisis sólo son superables excitando al mercado, provocándolo si es necesario (...). Ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte. Ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela (...). Estamos convencidos de que los ochenta van a constituir en la historia de nuestra pintura un hito tan brillante como lo fueron los cincuenta, de la mano de Eugenio D'Ors, de cuya herencia seguimos viviendo»²⁰.

De la disyuntiva entre décadas artísticas definida por los comisarios de la muestra, se pasó a la disyuntiva y consiguiente polémica generacional entre críti-

¹⁹ BONET, J. M. GONZÁLEZ, A. RIVAS, F., 1980, Galería Juana Mordó, Madrid, 1979, s.p.

²⁰ BONET, Juan Manuel, *op. cit.*

cos. Tomás Lloréns presentaba una ácida crítica a la muestra y a las excesivas pretensiones de sus organizadores:

«Ecos o restos de restos de serie (para sustituir, dicen, los restos de serie de la pintura de los cincuenta de los que, siempre según los mismos presentadores, seguimos viviendo), (...) secuelas de la pintura americana abstracta tardía, que en el mercadillo local se etiquetan como guerrismo, se trenza con la verborrea pseudo-analítica del pop tardío (¿le llamarán hockneysmo?) y con esos híbridos de meter Saul de tarjeta postal y comic underground que, desde hace años, se empeñan en etiquetar como "gordillismo"»²¹.

Bonet responde a Lloréns defendiendo una pintura desideologizada, libre de los planteamientos marxistas de Lloréns. La pintura había ganado a todas las tendencias ideológicas: al arte de los «sixties», al arte de los «agobiados», al de los «políticos», de los «eróticos», al de los «tecnológicos». Tras esto, una pintura no determinada por cargas de pensamiento, liberada de la densidad del pensamiento y centrada en la sola pintura:

«Los críticos que promovimos 1980 consideramos que había llegado el instante de enfatizar el gran momento en que se encontraba nuestra generación y de divulgar el mensaje común, exaltadamente pictoricista, y un punto *retour à l'ordre*, que reunía convivialmente a figurativos y abstractos, a madrileños, a zaragozanos, a barceloneses y a sevillanos (...), nuestro enfático adiós a los estériles sectarismos, y asistimos, por ejemplo, a un fecundo diálogo entre algunos madrileños y algunos barceloneses, otros, en cambio, se desmarcaron casi de inmediato de aquel contexto»²².

Madrid D.F. en 1980 continuaba en cierta manera a 1980, en cuanto apuesta crítica, en esta ocasión con un grupo de artistas españoles residentes en Madrid: Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido, Adolf Schlosser y Santiago Serrano, que sumaban 47 obras. De los doce seleccionados, seis habían estado presentes en «1980». Uno de sus organizadores, Juan Manuel Bonet, había ideado la muestra, con la colaboración de José María Viñuela, jefe del servicio de exposiciones del Museo, y Narciso Abril como coordinador. Eva Lootz y Adolf Schlosser presentaban tendencias conceptuales. Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello, Federico Jiménez Losantos, Patricio Bulnes, Leopoldo María Panero, José Luis Brea, Fernando Carbonell, Catherine François, Santiago Auserón, José María Triana y Ángel González comentan la obra de los artistas participantes. Ángel González, en el texto «Así se pinta la historia en Madrid», incluido en el catálogo, precisa los límites de eclecti-

²¹ LLORÉNS, T., «El espejo de Petronio», en *Batik* n.º 59, XI-1979, págs. 6-9.

²² BONET, J. M., «Los años pintados», en *Los años pintados*, Barcelona, 1994, págs. 18-19.

cismo y vanguardia en la historia del arte del siglo xx y pone en relación a la «Década Multicolor», que será la pintura de los ochenta, con los acontecimientos artísticos de los setenta:

«el único vínculo que encuentro merecido y razonable entre estos doce artistas confederados, tan dispares, por otra parte, que sólo su mutua amistad cómplice y la complicidad amistosa de algunos críticos y aficionados nos dispensa aquí de legalizar una reunión casi azarosa. Esto es, en definitiva, un complot; la conjura de unos pocos para sortear los escombros teóricos que los setenta amontonaron febrilmente en su última recta [...], las disyuntivas grotescas entre figuración y abstracción, las verdades como puños, la intransigencia de los enemigos y la funesta benevolencia de los amigos».

Ángel González incide además en la afirmación de la pintura como medio más potente de expresión:

«Atreverse a pintar. Ahí están, al fin, de acuerdo todos los que pintan y también los que hacen como que no pintan: J. Navarro Baldeweg o Eva Lootz, cuando habla de la "acción-rodeo". Andar dándole vueltas a la pintura, incluso para no pintar, para que pinten otros. La insólita congruencia entre pinturas y piezas en la obra de J. Navarro Baldeweg o la resolución con que uno de estos pintores puede echarle el guante a una pieza de Schlosser para hacerla cantar, me llevan a sopear que la omnipresencia de la pintura en el escenario moderno no obedece a un empeño caprichoso o voluntarista, sino a la premeditación más despiadada y desengañada».

Calvo Serraller en «¡Qué vienen los federales!» dedicó a los federales un largo artículo en las páginas de *El País* en el que compara la muestra a un film, «la segunda parte del film de 1980». Se refirió a la «nueva pintura» de la segunda mitad de los setenta si bien los pintores, con libertad, habían podido construir su obra «no en la prolongación de sus antecesores inmediatos», sino en el «aprecio y comprensión de las obras más diversas (y a veces incluso opuestas), sin preocuparse demasiado por la cronología». El crítico consideraba que lo que acababa conformando la exposición era la presencia de un marcado eclecticismo que permitía la convivencia de opciones figurativas y abstractas, con elementos conceptuales.

Calvo Serraller se manifiesta además, claramente, sobre el crítico comisario, al reconocer su creciente protagonismo en el diseño, confección y génesis de las exposiciones:

«El crítico, dada la calidad de los pintores seleccionados, de hecho no arriesgaba nada, para acabar finalmente sirviéndose de la propia pintura y no sirviéndola, como quizás cabría esperar»²³.

²³ en GUASCH, Anna M.^a, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, ed. del Serbal, 1995, pág. 339.

En 1985, *Cota Cero* (± 0.00) *Sobre el nivel del mar*, se planteaba como objetivo reflejar la variedad de la pintura española contemporánea y sumarse a la línea de selección crítica que había iniciado en España la exposición 1980. La Diputación Provincial, el Instituto de Estudios Juan Gil Albert y el Centro de Arte y Comunicación Visual de Alicante presentaron en el Pabellón Villanueva de Madrid —en colaboración con la Comunidad de Madrid—, en marzo y abril, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla —en colaboración con la Junta de Andalucía—, en abril y mayo, *Cota Cero*. Kevin Power fue su comisario. Profesor de Literatura Americana en España y Estados Unidos, crítico de arte en revistas como *Arts Review*, *Sur-Exprés*, *Lápiz*, *Open Setter* y, con Mar Villaespesa Director de *Arena*, eligió a 23 pintores²⁴, que expusieron 58 obras. Power, en el catálogo, afirma la necesidad de definir lo que España quería difundir en el exterior, al tiempo que califica de vagas y confusas las recientes y exitosas colectivas de arte español fuera de España. Los pintores por él seleccionados compartían la característica de estar inmersos en debates artísticos presentes en el panorama internacional, acerca de la relación con el romanticismo y el expresionismo y con la tradición, del interés por lo primitivo, de la oscilación entre figuración-abstracción, del interés por lo narrativo o del problema del individualismo frente al estilo homologado. Todos estos aspectos son puestos en relación con los artistas internacionales más alabados del momento —con la ayuda de ilustraciones fotográficas— y con los españoles representados en la muestra.

Frente al «bonetismo» en los planteamientos expositivos, José Luis Brea ofrece otros modelos expositivos en muestras como «*Before and After the Enthusiasm*» (Ámsterdam, 1989). José Luis Brea fue Jefe del Servicio de Exposiciones del Ministerio de Cultura entre 1985 y 1987, periodo en el que fue comisario de exposiciones como «Three Spanish Artists», (Londres, 1986) y de la participación española en la Bienal de Sidney (1986). Profesor de Estética en la Facultad Experimental de Bellas Artes de Cuenca, de la que fue Decano entre 1989 y 1990. Actualmente es profesor de Estética en la Universidad Carlos III de Madrid.

En 1989 *Antes y después del entusiasmo* es el cuestionamiento de las maneras pictoricistas en auge hasta el momento. Se reafirma el concepto y se «enfrian» las formas en pos de su conceptualización y geometrización. Brea seleccionó para esta muestra a artistas como Juan Hidalgo, Juan Navarro Baldeweg, Joan Brossa, Mitsuo Miura, Adolfo Schlosser, Ferrán García Sevilla, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Pedro G. Ro-

²⁴ José M.^a Báez, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Luis Claramunt, Gerardo Delgado, Díaz Padilla, Dis Berlin, Ferrán García Sevilla, María Gómez, Curro González, Juan Lacomba, Diego Lara, Carlos León, Molinero Ayala, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José M.^a Sicilia, Juan Suárez, Juan Uslé, Xesús Vázquez y Rafael Zapatero.

mero, Simeón Sáinz Ruiz, José Manuel Nuevo, Santiago Mercado y Rogelio López Cuenca. La obra a presentar de cada uno de los artistas, es determinada por ellos mismos en su mayoría.

Su propuesta, sin dejar del todo la pintura, planteaba la presencia de otros medios como el fotográfico. Se «repiensa» la pintura, reduce el color, se planifica más cerebralmente la obra. Se busca representar actitudes más radicalizadas e internacionalistas. Brea pretende representar los dos «momentos fuertes» del arte español reciente, la nueva figuración postconceptual de los setenta y las tendencias neoconceptuales de finales de los ochenta. Las dos son «estrategias alegóricas» que derivan del conceptismo, arte del ingenio, para él única tradición de modernidad. Se reconstruyeron algunas de las piezas e instalaciones más importantes en esa línea radical: «La habitación vacante» de Navarro Baldeweg, «Tamarán» de Juan Hidalgo y «Estructuras» de Valcárcel Medina.

En esta línea, se celebrarán muestras que ponen de manifiesto todas las nuevas tendencias que se abren en el desarrollo del arte español del momento. *Fuera de Formato* se desarrolla en Madrid a partir de una idea de Teresa Camps y Concha Jerez. Ésta última colaboró con Rafael Peñalver y Nacho Criado en la organización y montaje de una exposición que recapitulase las aportaciones más importantes en el proceso de renovación de soportes y formatos de la obra artística, ligado a la introducción del arte conceptual en España.

La muestra fue acogida en marzo de 1983 por el Centro Cultural de la Villa de Madrid, con patrocinio de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid²⁵. No se pretendía presentar una tendencia, sino propuestas individuales que se confrontaran en un marco adecuado. La idea inicial era la de superar el aislamiento, la falta de comunicación entre artistas y con el público, y la ausencia de espacios y apoyos para este tipo de manifestaciones artísticas con una exposición antológica y exhaustiva. Sin embargo no fue posible hacerlo así, limitándose a producciones actuales de los artistas, si bien valorando la continuidad y evolución de sus planteamientos y supliendo la proyectada antológica con una amplia sección documental en el catálogo. En él se incluían además, textos de Simón Marchán, Antoni Mercadé y Xavier Sáenz de Gorbea.

Dentro de esta línea de impulso a corrientes alejadas de la sola pintura, la exposición *Constructivistas Españoles* (Madrid, 1988) se inauguró en el favorable contexto artístico del retorno de las tendencias constructivas y geométricas. Se pre-

²⁵ Participaron en ella Ángel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Pere Noguera, Carlos Pazos, Angels Ribé, Francesc Abad, Leopoldo Emperador, Albert Girós, José Ramón Morquillas, David Nebreda, Isidoro Valcárcel, Atelier Bonanova, Eugenia Balcells, Eulalia Grau, Juan Rabascall, Francesc Torres, Jaume Xifra y «Zaj».

tende además que sea culminación de dos décadas de actividad de una serie de artistas que durante ese tiempo habían mostrado conjunta y periódicamente su obra en galerías y salas oficiales. Luis Caruncho, director del Centro Cultural Conde Duque y perteneciente al grupo mencionado, organizó en las salas que dirigía, esa exposición que recogía las experiencias de años pasados a la vez que servía de pretexto para que el grupo, que tomaba expresamente conciencia como tal por vez primera, cerrase filas y tomase nuevo impulso para el futuro. Waldo Balart, José M.^a Iglesias, Julián Gil y Alicia Navarro Granell fueron los coordinadores²⁶. Con motivo de la exposición se editó un libro-catálogo con textos de Manuel Conde, «Grupos plásticos de vanguardia en España», M.^a José Corominas, «Reivindicar el constructivismo», José Luis Morales Marín, «Sobre la pintura constructivista en España», José Marín Medina, «Escultores constructivistas» y Julián Gil, «Breve historia del Constructivismo en España» y «El No Grupo de Madrid». Se añadían un diccionario de constructivistas españoles, una recopilación de textos realizada por José Luis Morales y Wilfredo Rincón y un completo currículum de cada participante acompañado de una selección de críticas de prensa periódica.

Julián Gil fue el comisario de la exposición *Arte geométrico en España, 1957-1989* que se instaló en abril de 1989 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, con el fin de hacer un recorrido histórico por los distintos movimientos relacionados geométricos que habían encontrado eco en el arte español. Se reunieron obras de 73 artistas, algunos de los cuales habían trabajado en dicha tendencia sólo temporalmente, con algunas ausencias destacadas —Palazuelo, Alfaro, Soledad Sevilla y los geométricos vascos— de las que el comisario da cuenta en la introducción como negativa de los mismos²⁷. Constructivismo, arte concreto, arte sistemático, cinetismo, Op Art, minimal y arte computado eran revisados a través no sólo de las obras expuestas sino también con una recopilación de textos de catálogos y manifiestos de los acontecimientos decisivos relacionados con la tendencia, a partir de 1957, fecha de creación del *Grupo Parpalló* y *Equipo 57*, con hitos en las exposiciones «Antes del Arte», «MENTE», «Salones de Corrientes Constructivistas», «Arte Objetivo», «Nueva Generación», y los seminarios «Generación automática de Formas Plásticas». Un último capítulo se dedicaba a los artistas más jóvenes. Se incluyen las biografías artísticas de todos los participantes. Julián Gil y Waldo Balart organizaron, en las mismas fechas, un «Simposium de arte sistemático y

²⁶ La muestra contó con obras de Amador, Balart, Caruncho, José Cruz Novillo, Carlos Evangelista, Feliciano, Tomás García Asensio, Julián Gil, José Luis Gómez Perales, Iglesias, Cristóbal Povedano, Antonio Santoja, Soledad Sevilla y Francisco Soto Mesa.

²⁷ Entre los participantes estuvieron Amador, Asíns, Balart, Barbadillo, Calvo, Caruncho, Cruz Novillo, Equipo 57, Feliciano, García Ramos, Gil, José María Iglesias (que diseñó la instalación y el catálogo), Lugan, Michavila, Oteiza, Pericot, Quejido, Rueda, Salamanca, Sanz, Sempere, Sobrino, de Soto, Torner, Victoria e Iturralde.

constructivo», con presencia de artistas internacionales, y una exposición en la que los mismos mostraban obras de pequeño formato.

En *Artecontexto* (Madrid, 1989), Lola Garrido Armendáriz seleccionó a Francesc Abad, José M. Bález, José Manuel González Guerrero, Julio Jara, Concha Jerez, Rogelio López Cuenca, Moisés Moreno, Manuel Rufo, José Ramón Sainz Morquillas y Manuel Sáiz para que ilustraran con sus obras la presencia de las palabras en el joven arte conceptual español. La exposición fue patrocinada por la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid y se instaló en la Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II entre febrero y marzo de 1989, coincidiendo con la celebración en Madrid de ARCO 89. Eduardo Subirachs escribió un texto para el catálogo, «Letras», y otro José Ramón Danvila, «Conceptos, textos y comunicación», que recuerdan los diferentes usos que ha hecho el arte conceptual de la palabra o el texto.

El Museo de Bellas Artes de Álava organizó la exposición colectiva *La Generación de los Ochenta* en 1989 con una selección de su colección de arte joven español, resultado de una activa política de adquisiciones en los últimos años. Su intención era, por una parte, contribuir a impulsar profesionalmente a las últimas promociones de artistas y, por otra, difundir su labor de apoyo a las mismas. Ya en julio de 1987 se había iniciado la itinerancia de la colección con una exposición en el Museo de San Telmo en San Sebastián; ahora se llevó a Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Caracas y Méjico, con el patrocinio de la Diputación Foral de Álava y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Martín Bartolomé y Sara González de Aspuru fueron los comisarios de la muestra²⁸. Miguel Fernández Cid escribió para el catálogo una recopilación de iniciativas, tendencias, acontecimientos artísticos y exposiciones más destacados de la década titulada «Los ochenta, una nueva mirada en la pintura». La exposición se inauguró en Santiago de Chile coincidiendo con el cuarenta aniversario del Instituto Chileno de Cultura Hispánica, y en Buenos Aires con motivo de la apertura de la Librería Española.

El cambio de década lo marca, entre febrero y abril de 1990, la exposición *Madrid. Espacio de interferencias*. Su sede fue el Círculo de Bellas Artes en colaboración con la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Javier Maderue-

²⁸ Mostraba treinta y tres obras de otros tantos pintores: Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Gustavo Adolfo Almarcha, Alfredo Álvarez Plagaro, Santiago Arranz, Dis Berlín, José Manuel Broto, Patricio Cabrera, Miguel Ángel Campano, Victoria Civera, César Fernández Arias, Xavier Franquesa, Xosé Freixanes, Patricia Gadea, Miguel Galanda, Ferrán García Sevilla, Alejandro Gürnemann, Alfonso Gortázar, Xavier Grau, Menchu Lamas, Antón Lamazares, Jesús M. Lazkano, Maldonado, Din Matamoro, Víctor Mira, Felicidad Moreno, Guillermo Paneque, Antón Patiño, José M.^a Sicilia, Juan Ugalde, Darío Urzay, Juan Uslé y Lourdes Vicente.

lo, su comisario²⁹, dedicó la muestra principalmente a la práctica artística de la instalación rasgo que encaja en la heterogeneidad estética de su comisario. Madeuero orientó sus intereses profesionales hacia diversos campos de la creación e investigación artísticas. Cultivó la composición musical. Formó parte del Seminario de Generación Automática de Formas y del Seminario de Arte e Informática de la E.T.S. de Arquitectura y del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. No se trataba de proponer una retrospectiva sino de mostrar trabajos recientes de los artistas, concebidos todos para el espacio elegido en el Círculo de Bellas Artes o en su exterior ya que algunas obras se expusieron en la calle. Pretendía ser un breve compendio de las diferentes formas de enfrentarse a la instalación, la diversidad de contenidos posibles y de medios materiales y técnicos utilizables. Los artistas participantes vivían en Madrid y pertenecían a distintas generaciones incluidos algunos miembros de la primera generación de conceptuales españoles. La exposición sirvió de base para una serie de debates y conferencias.

Otra línea de ruptura viene marcada, ya entrados los 90, por *Espacios públicos. Sueños privados*. Mariano Navarro y Alicia Murría tratan de «asistir al proceso mediante el cual un artista examina su personal concepto de la obra de arte con ocasión de situarla en un espacio público».

En 1987 la Comunidad de Madrid había organizado la exposición *Una obra para un espacio*, en el antiguo depósito del Canal de Isabel II. Se trataba de realizar una obra concreta para un espacio concreto del interior o del exterior del edificio.

«Nuestra propuesta se distingue de ésta en que hemos reunido proyectos ya existentes, realizados o no, para espacios públicos concretos y determinados. De modo que puede seguirse tanto qué tipo de localizaciones y enclaves son los ofrecidos por los comitentes o los elegidos por los artistas, del mismo modo que responden a circunstancias puntuales o históricas muy diferentes entre sí, y de que abordan cuestiones que pueden ser parecidas, o que nada tienen que ver entre ellas, o que son, en ocasiones, diametralmente opuestas».

La unión de unos con otros sería, bien a través de la relación tópica entre artistas, arquitectos y urbanistas, o bien aquellos para los que el espacio es una herramienta más de la que tratan de hacer emerger su intención antagónica de sus usos habituales, o de la que pretenden hacer desaparecer el «carácter sacro» de la actividad artística en el espacio vivo de la calle.

²⁹ Para esta exposición contó con obras de Darío Corbeira, Nacho Criado, Marcelo Expósito, Francisco Felipe, Gabriel Fernández Corchero, Juan Hidalgo, Concha Jerez, Eva Lootz, Sara Rosenberg, Adolfo Schlosser e Isidoro Valcárcel Medina.

5. ARTE ESPAÑOL EN PANORÁMICA HISTÓRICA

Si nos hemos referido a un momento concreto del franquismo caracterizado por hacer presente al arte español en muestras y certámenes extranjeros, debemos hacerlo también durante este periodo de la democracia señalando las características diferentes que marcan esta actitud ahora.

Por una parte cabe señalar que existe un deseo de ir remirando la evolución del arte desde un punto de vista histórico. Este deseo se da a lo largo de la etapa que analizamos, independientemente de la situación política del momento, aunque sí marcada por su cariz ideológico. Por otra, sigue presente el deseo de que los artistas españoles —el arte español de esta etapa— estén presentes en el panorama internacional. De uno y otro aspecto son fruto exposiciones organizadas tanto desde iniciativas públicas como privadas ya desde los primeros años de la transición política.

En octubre y noviembre de 1976 la Galería Multitud programó la muestra *Crónica de la pintura española de posguerra. 1940-1960*, con la que se proponía dar cuenta de lo más significativo del arte español del siglo xx. Las orientaciones estéticas presentes en la exposición eran muy dispares —surrealismo, informalismo, figuración de variado signo, constructivismo en la línea de Torres García—. Con un total de 77 obras, Francisco Calvo Serraller y Ángel González estudian en el catálogo la progresiva implantación social y política de la vanguardia a través principalmente del apoyo inicial de los intelectuales de la Falange, de la Academia Breve de Crítica de Arte, de las Bienales Hispanoamericanas y la activa presencia de grupos de artistas en el panorama artístico.

José María Iglesias, Soledad Sevilla, Tomás García Asensio y José, M.^a de Labra fueron los encargados de la organización de *Forma y medida en el arte español actual* (Madrid, 1977). Esta amplia muestra, tuvo como sede las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico. Inaugurada en octubre de 1977, repetía, corregida y ampliada, la exposición que diez años antes, en 1967, organizó la Dirección General de Bellas Artes, con el título de «Arte Objetivo». Invitaron a una importante cantidad de pintores, escultores y músicos, con el propósito de ofrecer un panorama exhaustivo, dentro de unos niveles de calidad. Dentro la cadena de exposiciones de arte geométrico que se venían sucediendo desde 1966, cuando Ángel Crespo organizó los Salones de Corrientes Constructivistas de la Galería Bique, y que había tenido como último eslabón «Pintores Constructivistas Españoles», de Luis Caruncho en la galería Kandinsky.

Con motivo del traslado definitivo a España de la escultura de Picasso *La Dama Oferente* y de la exhibición por primera vez de *La Montserrat* de Julio González, La Dirección General de Bellas Artes y Archivos organizó una exposición de

escultura española que actuase como marco histórico de estas dos obras. *Escultura Española (1900-1936)*. Josefina Alix Trueba, su comisaria, reunió 200 obras de 66 escultores. La muestra se inauguró en mayo de 1985 en los Palacios de Cristal y de Velázquez del Retiro donde permaneció hasta julio. Esta línea expositiva presenta la peculiaridad del momento histórico que se vive y que se desea permita la «vuelta a casa» de obras mantenidas en el «exilio» durante toda la etapa anterior. En esta línea podríamos comentar otros ejemplos como el sonado retorno del *Guernica* de Picasso.

Una comisión organizadora integrada por Santiago Amón, Francisco Calvo Serraller, Miguel Logroño, Alfredo Pérez de Armiñán, Pablo Pérez Jiménez y José Manuel Rastrollo, fue la encargada de seleccionar a los 48 pintores y escultores que expusieron en el Congreso de los Diputados³⁰, en representación de todos los artistas plásticos españoles, en enero y febrero de 1984. *Arte español en el Congreso* tenía como finalidad retomar la interrumpida tradición parlamentaria de apoyo a las artes y aumentar el interés de los ciudadanos por las mismas. Francisco Calvo Serraller escribió un texto titulado «Pasado y presente del mecenazgo artístico del Congreso», Santiago Amón «Panorama del arte español contemporáneo (1941-1975)» y Miguel Logroño «Itinerarios a partir de una exposición».

5.1. Presencia del arte español en el extranjero

Abrimos así el punto de análisis que supondría la búsqueda de recursos por parte de críticos-comisario y, artistas para lograr una mayor presencia del arte español en el ámbito internacional. Dentro de esta línea se busca el rescate del apoyo oficial al arte español. El mismo Calvo Serraller fue comisario, por ejemplo, de la muestra *Double Figures* celebrada en Oxford en 1986 con motivo del viaje de los Reyes de España a Gran Bretaña e impulsada por el Programa Español de Acción Cultural en el Exterior de los Ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura de España con la colaboración de The Visiting Art Unit of Great Britain and Northern Ireland. El Museum of Modern Art de Oxford expuso en sus salas, entre abril y mayo de 1986, una selección de 51 obras de cuatro pintores españoles, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, José M.^a Sicilia y Miquel Barceló. Calvo Serraller escribió para el catálogo «Dobles figuras: una convergencia de lo excéntrico», una introducción y

³⁰ Alfaro, Arroyo, Amalia Avia, Barjola, Canogar, Clavé, Chillida, Chirino, Dalí, Díaz Caneja, Equipo Crónica, Feito, Fraile, Gaya, Genovés, Gordillo, Guerrero, Guinovart, Haro, Hernández Pijuán, Laffón, Larrea, Lobo, Antonio López, Julio y Francisco López Hernández, Cristino Mallo, Mendiburu, Millares, Miró, Mompó, María Moreno, Lucio Muñoz, Manuel Ángeles Ortiz, Palazuelo, Pérez Villalta, Isabel Quintanilla, Ráfols-Casamada, Rivera, Rubio Camín, Saura, Sempere, Pablo Serrano, Tápies, Torner, Valdés y Zóbel, con una obra cada uno.

un análisis de la obra de los pintores. Se reprodujeron además escritos de tres de los artistas: Antonio Saura, con «La imagen pintada», Eduardo Arroyo con «Pintura, literatura y otras anécdotas» y Miquel Barceló con «Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller y la biblioteca».

Con anterioridad, The Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, con patrocinio del Comité Conjunto Hismoamericano para Asuntos Exteriores y Culturales, el Instituto de Cooperación Iberoamericano y la Merrill and Hastings Foundation, invitó a nueve artistas españoles a exponer sus obras en su sala entre marzo y mayo de 1980. Así surgió la muestra *New images from Spain* (Nueva York, 1980). La última exposición de arte español contemporáneo en una gran institución americana había tenido lugar veinte años atrás; fue «New Spanish Painting and Sculpture», organizada por Frank O'Hara en el MOMA en 1960. Thos M. Messer, director del museo, escribió un prefacio para el catálogo en que sitúa esta exposición dentro de la política del museo de dar a conocer en Nueva York a artistas jóvenes y extranjeros; se organizó asimismo con el propósito de comprar una obra de cada uno de los participantes. Los nueve artistas seleccionados por Margit Rowell, tras la renuncia del «Equipo Crónica», conservadora del Guggenheim, pertenecían a dos generaciones, la de los que en 1980 ya habían alcanzado una cierta madurez y la de los más jóvenes. Sus obras son analizadas por la comisaria individualmente en el catálogo, bajo los epígrafes: «Realismo poético: Teresa Gancedo», «Barroco expresionista: Darío Villalba», «Subjetivismo/Objetivismo: Antoni Muntadas» —las obras de Muntadas habían sido realizadas conjuntamente con Serrán Pagán—, «Geometría orgánica: Sergi Aguilar», «Pintura-pintura: Jorge Teixidor», «Ego: Zush», «Pintura posmoderna: Guillermo Pérez Villalta», «Una antología de la percepción: Carmen Calvo» y «Epistemología física/metafísica: Miguel Navarro». Además, se da oportunidad a cada uno de los artistas de hablar sobre su obra. Margit Rowell refleja el punto de vista americano sobre el desarrollo del arte español desde los cincuenta, ilustrado con fotografías, centrándose en la definición del arte más actual, que reúne en su opinión las características de ser ecléctico, apolítico, autorreferencial en cuanto arte como medio de expresión meramente artística, situado entre introspección y escepticismo e interesado por la metáfora. Declara que los artistas escogidos lo han sido por propios méritos, pero además, pretende que sean representativos de las tendencias vigentes en el arte español. La exposición, que fue acogida posteriormente por otras instituciones americanas, tuvo eco en la Hastings Gallery, también de Nueva York, que reunió paralelamente a la muestra del Guggenheim a los artistas participantes en ésta y a José Luis Alexanco. El Museo mostró en las mismas fechas una retrospectiva de Eduardo Chillida.

José Luis Brea que fue Jefe del Servicio de Exposiciones del Ministerio de Cultura entre 1985 y 1987, trabajó como comisario de exposiciones en esta misma lí-

nea. «Three Spanish Artists», (Londres, 1986) o también la participación española en la Bienal de Sidney (1986).

En el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, entre octubre y noviembre de 1987, Suzanne Pagé y Guadalupe Echevarría fueron las comisarias de la colectiva, «Cinq siècles d'art espagnol» con muestras como «Le siècle de Picasso» y «L'Imagination nouvelle. Les années 70-80». «*Espagne 87. Dynamiques et interrogations*» cerraba el arte del siglo xx. Lo que se pretendía era dar cuenta de las más recientes tendencias del arte en España, para lo cual seleccionaron una nómina, a la que se refirieron como «voluntariamente larga», y que incluía a Rafael Agredano, Txomin Badiola, Patricio Cabrera, Pepe Espaliú, Cristina Iglesias, Pello Irazu, Juan Muñoz, Guillermo Paneque, Juan Carlos Savater, José M.^a Sicilia y Susana Solano, con 66 obras en total. En el catálogo explican que no fue su intención proponer un discurso unificador, limitándose a una labor testimonial, a través de la reunión de artistas procedentes de los centros que se consideraron más dinámicos, Madrid, Sevilla, Barcelona y País Vasco, con un proceso de selección basado en visitas a galerías y talleres. Francisco Calvo Serraller se encargó de la introducción, con el texto «Dernière édition» («Última Edición»), en el que sitúa a los artistas participantes en una experiencia de recuperación contemporánea de las fuentes nacionales; Mar Villaespesa, Rosa Queralt, Aurora García, Kevin Power, Juan Vicente Aliaga, Vicente Molina Foix, Carmen Gallano, Fernando Huici, Julián Gállego y José Luis Brea se ocuparon de la presentación individualizada de los artistas.

Félix Guisasola, director técnico de las Muestras de Arte Joven del Instituto de la Juventud, que se celebraban desde el año anterior, organizó para esta institución, en la Sala Amadís, una exposición-resumen de la labor del Instituto, *Joven pintura española* (Amsterdan y Madrid, 1986-1987) que se había presentado poco antes al público holandés en la Nieuwe Kerk de Amsterdam, entre noviembre y diciembre de 1986. La selección se trasladó a Madrid en febrero de 1987, y a ella fueron invitados Dis Berlin, José Manuel Calzada, Félix de la Concha, Ramiro Fernández Saus, Patricia Gadea, Alfredo García Revuelta, Pilar Insertis, José M.^a Larrondo, Jesús M. Lazkano, Jaime Lorente, José Maldonado, Din Matamoro, Lita Mora, Felicidad Moreno, Antón Patiño, Jorge Pérez Monllor, Charo Pradas, M.^a Ángeles San José, Juan Ugalde y Lorenzo Valverde, todos ellos participantes destacados en las dos primeras ediciones de la Muestra de Arte Joven. Con esta exposición se abría además una nueva etapa en la Sala Amadís y se englobaba en los actos organizados dentro del programa «Madrid en Vanguardia», coincidente con la celebración de la feria de arte ARCO. El catálogo holandés incluía el texto de Guisasola «La joven pintura española: de la imagen al discurso»; en Madrid se añadieron otros de Martín Bartolomé y Fernando Huici.

El Ayuntamiento de Milán encargó a María Corral la organización de una colectiva de arte joven español, *España. Artista Spagnoli Contemporani*, que se expuso en octubre y noviembre de 1988 en dos partes: en el Studio Marconi se instalaron las obras de cuatro pintores, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Luis Gordillo y Soledad Sevilla, y de un escultor, Miquel Navarro, que habían empezado a exponer en los setenta y se contemplaban en mayor o menor medida como precursores de la generación siguiente, la de los que se dieron a conocer en los ochenta, cuyas obras se mostraron en la Rotonda di Vía Besana: Txomin Badiola, Miquel Barceló, Patricio Cabrera, Victoria Civera, Federico Guzmán, Cristina Iglesias, Pello Irazu, Pedro Mora, Perejaume, Charo Pradas, Pedro G. Romero, Juan Carlos Savater, José M.^a Sicilia, Susana Solano y Juan Uslé. La intención de la comisaria era componer un panorama indicativo de las diferencias poéticas y técnicas predominantes. Kevin Power, en «Gli anni ottanta: alla ricerca delle loro ombre», texto del catálogo-libro publicado por Electa, enfoca la historia artística de los ochenta a través de las exposiciones colectivas más significativas; se incluyen además «La Spagna dopo il 1983: uno sguardo dall'esterno» de Dan Cameron; «Oggetti di riflessione» de Mariano Navarro, la reproducción de cuatro obras de cada artista y sus biografías.

Pero, a pesar de acontecimientos y exposiciones, es posiblemente la desistematización el rasgo más vinculado a este deseo de hacer presente al arte español en escenarios internacionales. Se trata de actuaciones que no obedecen a un plan organizado, con unas metas concretas lo que resta eficacia a esa presencia internacional de lo artístico español.

6. MUJERES ENTRE EL ARTE Y LA CRÍTICA

Dentro del conjunto global del arte español que vamos contemplando en este análisis, sí es importante tocar también el papel que tuvo la mujer en esta etapa.

La sociedad española que resurgía después de la Guerra Civil de 1936, en su intento de fundamentación en valores de carácter netamente conservadores, propugnaba una imagen de la mujer acorde con los valores tradicionales sobre los que se asentaba el Estado creado tras la contienda y representados por el catolicismo, el nacionalismo y las formas clásicas del arte llamado realista o figurativo.

Consecuencia de ello la mujer, como la buena obra de arte, debía responder en su función social —y en su porte externo— a ese perfil católico, esencialmente español y fundamentalmente clásico, ajeno a modernidades extranjerizantes y por tanto antinacionales, y ateas. En general la formación que recibía y su educación, de cara al papel que le correspondería desempeñar, estaban más orien-

tadas hacia una vida familiar que hacia el ámbito profesional. Por supuesto no faltaban excepciones y, con el paso del tiempo, empezaban a moverse lentamente los sólidos fundamentos del dominio masculino en el mundo laboral. Uno de los campos en que este hecho empezaba a notarse era en el mundo de las artes plásticas.

El diario *Madrid* en junio de 1962 informaba sobre «Una exposición rebelde de arte femenino» y añadía como titular que

«Con ella, las pintoras, grabadoras, escultoras y ceramistas catalanas pretenden manifestar la fuerza artística actual del “sexo débil”. Queremos demostrar que la mujer puede hacer lo mismo que cualquier hombre».

Esta situación así definida se planteaba ya entrados los años sesenta pero, a lo largo de toda la década de los cincuenta, la situación de la mujer en la pintura, consecuencia de su definición social, se había ido reflejando en la prensa a través de los comentarios, nunca excesivos, que los críticos de arte le dedicaban.

En esos años fue fundamental el papel jugado por la Sección Femenina, organización de mujeres fundada por Pilar Primo de Rivera en 1934, en el seno de Falange Española y de las JONS. Desde el punto de vista artístico, en Madrid su centro principal de actividad fue el Círculo Cultural Medina, en la calle San Marcos 42, lugar de celebración de numerosas exposiciones de arte femenino. En junio de 1951, por ejemplo, se celebraba en esta sede la *Exposición de Arte Contemporáneo Femenino* en la que se mostraron obras de las consideradas «prestigiosas firmas españolas, muchas de ellas galardonadas con Primeras Medallas»³¹. Ya entonces Figuerola-Ferretti expresaba una valoración particular sobre esta muestra de arte femenino:

«Buena prueba de la ausencia de rasgos fisonómicos propios en la obra femenina que aquí se expone, queda de manifiesto al buen ojeador (...) Yo apuntaría al ofrecimiento que se hace en esta exposición de lo muelle y sedentario al margen de lo más vivo y crudo del arte contemporáneo. Es natural que así sea hasta cierto punto, por el típico retraso de la incorporación de la mujer a estas nobles tareas; natural en ellas que, en trance de elegir, se decidan por lo que ya se hizo, es decir, por lo que el hombre y pintó y la crítica y el público ha sancionado, en vez de procurar imprimir en todas las fases de la obra... la impronta de su propia visión»³².

³¹ Marussia Valero, Magdalena Lerroux, Marisa Roesset, Julia Minguillón, Rosario Velasco, Teresa Condeminas, María Revenga, Milagros Daza, Justa Pagés, Concepción Salinero, Lola Gómez Gil, Josefina Fuentes, Luisa Butler, Carmen Jiménez y Ana Tudela, en el capítulo de las galardonadas, además de las aportaciones de María Victoria Aramendía, María Teresa de la Campa y Sinisterra de Carreño, las dos últimas representantes de Cuba y Colombia respectivamente.

³² FIGUEROLA-FERRETTI, L., «Exposición de arte femenino», *Arriba*, 9-VI-1951, p.13.

En líneas generales y salvo figuras ya consagradas internacionalmente, algunas durante el desarrollo de las vanguardias históricas —M.^a Blanchard, Maruja Mallo, Olga Sacharoff...— y otras pocas excepciones que lo harían en el futuro —Amalia Avia, Juana Francés, Isabel Quintanilla...—, las pintoras que en estos años se incorporaban al mundo de las artes plásticas desarrollaban una obra predominantemente alejada de experimentos renovadores. Consecuencia de ello fue que los críticos más claramente defensores de la experimentación vanguardista hacían valoraciones habitualmente negativas hacia las muestras de pintura femenina, que contaba sin embargo, con una grata actitud de aceptación por parte de críticos como Mariano Tomás o Antonio Cobos, defensores de las posturas estéticas más conservadoras.

Sánchez Camargo, vinculado a la Falange, llegó a ser subdirector del Museo de Arte Contemporáneo al iniciarse los años sesenta. Antes que en *Pueblo* ejerció la crítica de arte en Radio Nacional de España y en *Arriba*. En los años cincuenta lo haría también en la *Hoja del Lunes*. En 1962 manifestaba su actitud respecto a la situación del arte. Seguidor de las pautas oficiales, era de los que apostaban por la renovación artística³³. Su actitud respecto a la pintura femenina era sin embargo muy reticente. Reconocía el valor de figuras como María Blanchard, por ejemplo, ya consagradas a través de su papel y relación con la vanguardia histórica: «María Blanchard acaso es la única pintora española que tiene párrafo ganado en la Historia de nuestra pintura. (...) María Blanchard es el mejor ejemplo para esa pléyade de jovencitas —hay afortunadamente excepciones— que copiando acá y acullá quieren formar en la lista de la pintura actual, o de la que con tres floreros «made in Sacre Coeur» y dos paisajes de los de la finca de papá adquieren con la gentil complacencia de algún escritor mas o menos afiliado al arte, categoría de artistas»³⁴. O Maruja Mallo a cuya obra, expuesta en la sala Mediterráneo, se refería como «...una pintura que, aún siendo femenina, tenía acento propio, inconfundible»³⁵. Pero, en líneas generales, desconfiaba de la posible calidad que pudiera darse en la obra plástica de cualquier mujer. En 1954 se refería al entonces creciente y cada vez más numeroso grupo de aficionados a pintar, señalando como especial amenaza que

«si este peligro es grande en cuanto a los hombres, ¡Qué decir de las señoritas! Una verdadera nube de pintoras —no nos referimos, claro es, a las artistas autén-

³³ «Si de algo podemos estar satisfechos, en relación con los valores espirituales, es del estado feliz de nuestra pintura, tanto en las resurrecciones espirituales del ayer (...) como en la primacía universal: Miró-Picasso-Dalí, y en las generaciones siguientes: desde Clavé a Tapiés. Si a esto añadimos los premios internacionales de Sao Paulo, Pittsburg, Venecia: Oteyza, Ferrant, etc, el paisaje es para sentirse orgullosos como españoles... Además, no faltan tampoco, para que el concierto sea perfecto, los ojos pueblerinos que miran el arte por una rendija...».

³⁴ SÁNCHEZ CAMARGO, M., «Exposición de pintores de la montaña», *Pueblo*, 19-II-1955, p.14.

³⁵ *Pueblo*, 1-XI-1961, p.21.

ticas y profesionales— invade las salas con las mamás, los papás, los novios o los maridos, y un cortejo de amigos, que depende más o menos de la influencia de papá... Y no falta amistad que ponga a algún crítico en aprieto de no decir nada, y de callar la indignación... Producen estos bellos productos femeninos que no tienen la valentía de elegir y practicar de verdad su vocación —si es que ésta existe— y sí de aparejarla frívolamente con las sesiones de cine y las meriendas de cuchipanda... Dios preste luces a cerebros bien peinados, pero equivocados, que creen que el arte puede ser otra cosa que como la frase tan conocida, dolor y lágrimas»³⁶.

Ante esta actitud sobre la que podríamos reflejar numerosos ejemplos pero de la que ahora no cabe más que dar unas pinceladas, podemos señalar algunos pasados dados con el correr de los años y en el cambio social que se fue produciendo.

En 1984 el Centro Cultural Conde Duque fue sede de una exposición de gran importancia histórica, *Mujeres en el arte español*. Coordinada por Raúl Chavarrí e Isabel Pérez Morgade. El catálogo cuenta con textos de Chavarrí, Consuelo de la Gándara y Rosa Martínez de la Hidalga, que actualmente preside la Asociación de Pintores y Escultores y dirigió la AECA, Asociación Española de Críticos de Arte.

Eugenio D'Ors afirmaba en uno de sus *Salones* no haber resuelto el porqué la historia no dispone, para ninguna de sus cumbres de gloria de un nombre de mujer. «Prefiero aquí pensar que no se trata de una constatación histórica, sino de un fenómeno histórico». Con la esperanza de que «algún día las cosas ocurran de otro modo». Pero, ¿qué lugar tuvo la mujer en sus *Salones*?

Hoy son abundantes las salas de exposiciones ocupadas por obras realizadas por mujeres. Numerosísimas las galeristas —entre las más famosas, Soledad Lorenzo o Margarita de Lucas al frente de la galería Edurne desde 1964— y creciente el porcentaje de mujeres comisarias de exposiciones. Basta echar un vistazo a las *Memorias* de Amalia Avia o detenerse en el papel jugado en el Arte español de los sesenta en adelante por Juana Mordó a través de las galerías Biosca y la de su mismo nombre. ¿Cuántos y cuáles de nuestros históricos pintores —no ya pintoras— de esos años «bailaron» a su son?

A lo largo de este corto análisis hemos podido notar como al avanzar las décadas se hacen cada vez más presentes las figuras femeninas en los distintos roles del mundo del arte y más concretamente en el del comisariado de exposiciones. En 1983 *Fuera de Formato* se desarrolla en Madrid a partir de una idea de Teresa Camps y Concha Jerez. Ésta última colaboró con Rafael Peñalver y Nacho Criado en la organización y montaje de una exposición que recapitulase las aportaciones más importantes en el proceso de renovación de soportes y formatos de la obra artística, ligado a la introducción del arte conceptual en España. En *Escul-*

³⁶ *Pueblo*, 14-IX-1954, p.10.

tura Española (1900-1938), Josefina Alix Trueba crea el entorno adecuado para la vuelta a España de *Oferente* de Picasso y la *Montserrat* de Julio González. Lola Garrido Armendáriz se encargó de la selección necesaria para *Artecontexto* de Madrid 1989 y María Corral fue la responsable de *España. Artista Spagnoli Contemporani* de Milán, en 1988. Antes, en 1987, el fruto de la colaboración de Suzanne Pagé y Guadalupe Echevarría en *Espagne 87. Dynamiques et interrogations*. París, 1987. Cuarta y última del ciclo de exposiciones «Cinq siècles d'art espagnol»... ARCO, la feria de arte contemporáneo más importante de España fue dirigida por Rosina Gómez Baeza hasta el año 2006 y otra mujer, Lourdes Fernández, la ha sucedido. También son muchas las mujeres que se han sumado a las filas de la crítica de arte con figuras de la calidad de Elena Vozmediano, Alicia Murría o Rocío de la Villa. Y editoras como Rosa Olivares que dirige la revista *Exit*.

El 7 de marzo de 2006, Día de la Mujer Trabajadora, —¿Qué día no fue trabajadora la mujer española de clase media para abajo?— se inauguró en el Convento de Santa Inés de Sevilla una exposición dedicada a *La mujer escultora del siglo XX*. A pesar de los avances, quizás el hecho de que un acto lleve el epígrafe «mujer/es» o «femenino» sea una prueba más del camino que queda por recorrer.

7. CONCLUSIÓN

¿Cuál puede ser la situación en la que nos encontramos o hacia la que vamos en la actualidad y tras este largo recorrido del siglo xx? Al hilo de la valoración de José Luis Brea, podemos afirmar que sea cual sea el diagnóstico que sobre la salud de la Institución-Arte en nuestro país alcancemos —y la situación merece un análisis muy sosegado— lo que parece indiscutible es que su crecimiento a la par de las instituciones de la democracia ha sido extraordinario, al menos en términos cuantitativos.

De la escasa existencia característica de los tiempos de la dictadura a la explosión multiplicada de museos y centros de arte contemporáneo que salpican en la actualidad la geografía del Estado, puede sin ninguna exageración hablarse de un gran salto. En muy pocos años, una situación raquítica y de mayor o menor aislamiento frente a los circuitos internacionales del arte contemporáneo, ha dejado paso a otra muy distinta, mucho más abierta y permeable, y con una gran cantidad de operadores estéticos cada vez más cualificados, diseminados a lo largo del territorio en un mapa muy disperso de agencias y unidades de trabajo: museos, curadores dependientes e independientes, revistas, crítica y periodismo especializado, centros de programación de exposiciones, centros de formación universitaria y de postgrado, e incluso una expansión considerable del mercado artístico y galeístico y por extensión del coleccionismo, tanto público como privado.

Sin embargo, ese crecimiento no ha seguido ningún orden ni planificación estratégica, no ha sido el fruto de una política coordinada a ningún nivel, sino más bien el resultado sedimental de iniciativas disgregadas, y a menudo muy puntuales y voluntaristas, entre las que no se ha producido vertebración estructural alguna. La consecuencia de ello es un escenario al mismo tiempo rico, plural y abierto, pero también con un rendimiento en proporción muy bajo, con una sinergia muy escasa de cara al aprovechamiento de recursos y esfuerzos, y con gran cantidad de lagunas y carencias que devalúan los <potenciales de trabajo del conjunto, del «sistema» como tal. Eso explica que junto al indiscutible buen rendimiento general del circuito de programación de exposiciones temporales, por ejemplo, podamos encontrarnos con un notable fracaso en cuanto la proyección de nuestros artistas o nuestro mercado en el circuito internacional, o con un nivel muy bajo en cuanto a la discusión teórica y el ejercicio autorreflexivo, la formación superior de nuestros artistas, historiadores y críticos, o el sistema de coleccionismo e implicación de las instituciones en las nuevas formas de producción, difusión, y creación de tejido público, audiencias formadas y comunidades de interés y conocimiento.

Tenemos entonces un tejido institucional ya estabilizado y complejo, pero todavía muy escasamente vertebrado y optimizado en sus estructuras. Podría ser así la primera valoración de conjunto, una valoración que en todo caso conviene ir acotando y desmenuzando poco a poco, con el fin no sólo de obtener un diagnóstico ajustado y preciso, sino también de poder elaborar un plan de actuaciones proporcionado y riguroso³⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Constructivistas españoles*, Madrid, 1987.
- AA VV, *Espacios públicos. Sueños privados*. Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Caja Madrid, 1994.
- AA VV, *Madrid. Arte de los sesenta*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.
- AA VV, *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1984.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *La aventura creadora: ensayos sobre algunos aspectos de la creación artística*. 1999.
- AGUIRRE, J. A., «La exposición de Amadís», *Artes*, n.º 104-105, enero-febrero 1970, págs. 29-30. (Sobre *Hombre — Espacio*. Madrid, 1970).
- BREA, José Luis, «Nutopía: últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos del siglo pasado», en *Lápiz* n.º 92, marzo de 1993, p.28.
- BREA, José Luis, *Antes y después del entusiasmo: arte español 1972-1992*. Blume S.L. 1989.
- BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los años 90*. Editado por J.L. Brea, Innsbruck/Salamanca, 1999.

³⁷ BREA, J.L. «El desarrollo de la Institución-Arte en la España de la democracia», en *Revista de occidente*, febrero de 2004.

- BREA, José Luis, *Los 90. Cambio de marcha en el arte español*. (Jornadas de Debate. 13, 14, 15 de febrero de 1993). Introducción y edición a cargo de J.L. Brea. Galería Juana Mordó, 1994.
- BREA, José Luis, *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo 1996.
- BREA, José Luis, «El desarrollo de la Institución-Arte en la España de la democracia», en *Revista de Occidente*, febrero de 2004.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Artistas contra Franco*, Méjico, Universidad Autónoma de Méjico, 1995.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. Méjico, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.
- CALVO SERRALLER, Francisco, (Dir.) *Enciclopedia del arte español. 2. El contexto*. Madrid, Mondadori, 1992.
- CALVO SERRALLER, Francisco, (Dir.) *Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, F., «Una propuesta arriesgada», *El País. Artes*, n.º 101, Madrid, 17 de febrero de 1990. (Sobre «Madrid. Espacio de interferencias»).
- CALVO SERRALLER, F., «¡Que vienen los federales!», *El País, Artes*, Madrid, 25 octubre 1980. (Sobre *Madrid D.F.*).
- CALVO SERRALLER, F., «Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas», *El País, Artes*, Madrid, 5 marzo 1983. (Sobre *Fuera de Formato*).
- CALVO SERRALLER, F., «Arte Español en Nueva York», *El País Artes*, Madrid, 29 de marzo de 1980.
- CASTRO BERAZA, J., «Los constructivistas españoles ante la nueva ola de Neo-Geo made in USA», *Guadalimar* n.º 95, Madrid, febrero-marzo 1988, págs. 44-46. (Sobre *Constructivistas Españoles*. 1988).
- COMBALÍA, V., «Así ha visto América las «New Images from Spain», *Batik* n.º 56, Barcelona, junio-julio 1980.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, M.ª Begoña, *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED, Col. Estudios de la UNED, 2005.
- GUASCH, Anna M.ª, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- GUASCH, Anna M.ª, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- HUICI, F., «1980: Una apuesta por la pintura», *El País, Artes*, n.º 1, Madrid, 3-XI-1979.
- JIMÉNEZ, P., «Entre la instalación y la escultura», *ABC de las Artes* n.º 104, Madrid 15 de febrero de 1990. (Sobre «Madrid. Espacio de interferencias»).
- LLOORCA, P., «Un laberinto involuntario», *Guía de Madrid de Diario 16*, Madrid, 23 de febrero de 1990. (Sobre «Madrid. Espacio de interferencias»).
- LLORENS, T., «1980. El espejo de Petronio», *Batik* n.º 52, Barcelona, noviembre de 1979.
- MADERUELO, Javier, *Arte público*, Huesca, 1994.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2005.
- MADERUELO, Javier, PROYECTOS: «Arte y medio ambiente». Madrid, Instituto de la Juventud, 1987.
- MARCHÁN FIZ, S., «Los años 70 entre los nuevos medios y la recuperación pictórica», en *España, vanguardia artística y realidad social*, Barcelona, 1976.
- MURRÍA, Alicia (Comisaria), *Contraparada*, Murcia, 1987.
- MURRÍA, Alicia (Comisaria), *Contrapunto*, Zaragoza, 1986.
- MURRÍA, Alicia (Comisaria), *Denboraren hotsa=El ruido del tiempo*. 1996.
- MURRÍA, Alicia (Comisaria), *Futuro presente: prácticas artísticas en el cambio de milenio=artistic approaches at the end of millenium*». Diciembre 1999-enero 2000. Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 2000.
- NAVARRO HERRANZ, Mariano, *Imágenes de la abstracción: pintura y escultura española, 1968-1989*. Exposición organizada por Caja Madrid Fundación en colaboración con el Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1989.
- NAVARRO HERRANZ, Mariano, *Los setenta, una década multicolor*. (Del 7 de junio al 25 de julio de 2001).
- OLIVARES, R., «Artecontexto», *Lápiz* n.º 57, Madrid, marzo 1989, P. 71-73.
- OLIVARES, R., «Cinco Siglos de Arte Español. Un día gris en París», *Lápiz*, n.º 45, Madrid, Noviembre 1987. (Sobre *Espagne 87. Dynamiques et interrogations*. París, 1987).

- POWELL, M., «Próxima exposición de pintores jóvenes españoles en Nueva York», *El País Artes*, Madrid, 22 de diciembre 1979. (Sobre *New images from Spain*, 1980).
- RUBIO NAVARRO, J. «1980. El sentido de la marcha», *Batik* n.º 52.
- SANTOS AMESTOY, D., «Madrid D.F.», *Pueblo*, Madrid, 25 octubre 1980.
- SANTOS AMESTOY, D., «Nueva imagen de España», *Pueblo*, Madrid, 29 marzo 1980.
- TORRENT, Rosalía, *España en la Bienal de Venecia, 1895-1997*. Castellón, Diputación de Castellón, 1997.