

The background is a complex grid-based abstract artwork. It features a grid of squares, each containing a different pattern or color. The patterns include horizontal lines, vertical lines, dots, and wavy lines. The colors used are blue, green, yellow, orange, and brown. The overall effect is a dense, multi-colored pattern that changes as the viewer's perspective shifts.

POP y OTRAS
FIGURACIONES

1960-70s



POP y OTRAS FIGURACIONES

1960-70s

**Nueva figuración
Arte Pop
Nouveau Realisme
Conceptual
Crónica de la Realidad
Realismo Social
Realidades Cotidianas
Realismo Mágico
Hiperrealismo**

con ensayos de

**María Dolores Jiménez-Blanco
Mariano Navarro**



arroyo



garcía-codoñer



hockney



gordillo



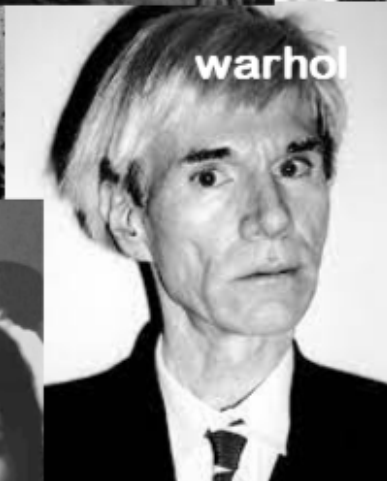
cárdenas



arman



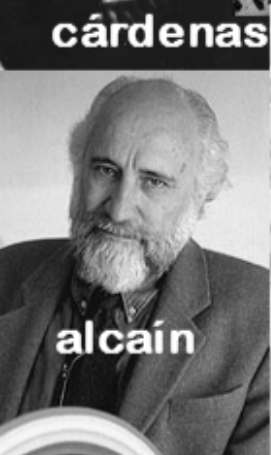
grau



warhol



equipo crónica



alcaín



oliver



peters



genovés



greco




villalba



herrero




rabascall



miralda




kitaj



úrculo



ferrer



giralt



fraile



moreno




villar




lopez




christo



erró



saura




baquedano



equipo realidad



avia




alcolea



laffón



canogar



wesselmann

**María Dolores
Jiménez-Blanco**

FIGURACIONES

En memoria de
Valeriano Bozal
1940-2023

VALERIANO BOZAL ESCRIBIÓ en 1966 un volumen titulado *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*¹. Apareció con una llamativa cubierta diseñada por Alberto Corazón, con el rostro de un personaje con gafas de sol que parecía interpelar al potencial lector, y fue publicado por Ciencia Nueva, una editorial ligada a otras iniciativas de carácter políticamente disidente y de intención intelectualmente renovadora. El contexto era el de la España del desarrollismo, la de los Planes de Desarrollo que arrancaron del Plan de Estabilización de 1959 y que debían conducir al país en el sentido contrario al que proponía aquel título, es decir, del subdesarrollo de la autarquía al desarrollo que traería la tecnocracia. En realidad, todo en aquel libro delataba una aproximación posicionada críticamente frente a la situación política, económica y social del país.

Con un planteamiento teórico de gran peso y con fuerte presencia de la filosofía marxista, Bozal estudiaba en la primera parte del libro el concepto de realismo, cuestionaba su pertinencia y repasaba los problemas suscitados por el término mismo y su relación con la figuración en general. Por consiguiente, polemizaba también sobre la naturaleza poliédrica de la realidad que el arte se pudiera proponer imitar y sobre las actitudes que el artista pudiera tomar ante esa realidad. La segunda parte del libro se refiere a la evolución cronológica de los realismos en la pintura moderna española en lo que podía entenderse como una genealogía *otra* del arte español, que Bozal estructuraba en tres grandes bloques cronológicos: 1900-1936, 1936-1939 y 1939-1966. Efectivamente aquella era una lectura diferente del arte moderno español, si no directamente opuesta de la que había servido al *establishment* cultural desde mediados de los cincuenta –es decir, durante la etapa del deshielo diplomático del franquismo– para presentarse como un país homologable en el marco internacional de Bienales y museos de arte moderno. También en ese aspecto el libro era disidente. Desde el Ministerio de Asuntos Exteriores se venía caracterizando a la abstracción informalista, protagonista absoluta del relato, como manifestación actual de una tendencia intemporal e idiosincrática, que permitía a España dibujarse como un país abierto a las tendencias internacionales y reivindicar simultáneamente una diferencia nacional perfeccionada a través de los siglos –especialmente, pero no solo, en relación con el Siglo de Oro–. En esa misma línea, y aunque reduciendo el período histórico de referencia, libros como el posterior *De Goya al Arte Abstracto*, de Ricardo Gullón², aún intentaban trazar en 1972 una conexión directa, muy gráficamente ilustrada en la cubierta, entre el tremendismo goyesco y un informalismo que debía servir para entroncar la pintura española con tendencias abstractas internacionales –que en realidad, ya estaban anticuadas–. Pero lo cierto es que mucho antes que Gullón, y demostrando que aquellas ideas alcanzaron una cierta fortuna crítica –¿inducida?– también fuera de nuestro país, el poeta americano Frank O'Hara se había hecho eco de ellas en el catálogo de la exposición *New*

¹ Valeriano Bozal: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

² Ricardo Gullón: *De Goya al Arte Abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972

Spanish Painting and Sculpture celebrada en el MoMA en 1960³, invocando convenientemente algunos de los tópicos de una tradición española construida por románticos ingleses y franceses para hacer entender al público neoyorquino la conexión inevitable que existía entre imágenes ancestrales como la de la sangre derramada en una corrida y las obras abstractas de Millares⁴. Aunque quizá no eran tan abstractas, pero esa es otra cuestión.

Con matices, ese era el estado de opinión afianzado en los círculos que más influencia tenían -desde los políticos que decidían la representación de las bienales internacionales hasta críticos y literatos de prestigio: todo confirmaba a la abstracción como principal avenida del arte moderno español, con una genealogía histórica inescapable, casi fatalista. Frente a eso, el libro de Valeriano Bozal se atrevía a proponer como corriente vertebradora del arte moderno español al realismo y a circunscribir su relato exclusivamente al siglo XX, señalando a la guerra civil como punto de inflexión. Además, contra las afirmaciones rotundas que caracterizaban los textos de críticos e historiadores del arte en la época, Bozal esbozaba también un principio de conciencia de fragmentariedad, de duda razonada, muy característico de su pensamiento, al hablar de lo contemporáneo:

“Hemos de añadir que los enjuiciamientos de los artistas de última hora son, por falta de perspectiva histórica, provisionales, nunca definitivos. Como tales -y no en un hipotético afán de sacralizar, deben ser entendidos”⁵

Bozal hablaba, pues, de algo que confirmaba como propio de su tiempo, y lo hacía desde la cercanía cronológica de lo que analizaba, consciente de los riesgos que corría en ese sentido. En sus memorias recientes⁶ el autor ha enjuicia duramente aquel libro y considera que en el momento de su publicación el debate intelectual sobre las implicaciones de términos como realismo, figuración, crónica, reportaje, e incluso abstracción, estaba ya internacionalmente superado. Pero lo cierto es que aquella discusión siguió abierta mucho tiempo en España, y tampoco era ajena entonces a la cultura europea o americana, que por lo general tardaron en reaccionar al aldabonazo recibido justamente dos años antes, en 1964, cuando el Gran Premio de la Bienal de Venecia, entonces un certamen de enorme trascendencia y con claro valor prescriptor, fue otorgado a Robert Rauschenberg, que presentaba allí sus *Combine*. La verdad es que aquel acontecimiento vino a dar carta de naturaleza a un viraje que ya se venía intuyendo desde unos años atrás. El mundo físico, que Adorno había proscrito como moralmente imposible de evocar, reproducir o embellecer en el arte después de haberse conocido las horripilantes imágenes de Auschwitz, llevaba tiempo irrumpiendo sin ningún recato en la producción de los jóvenes artistas, y ese asalto acabaría por suponer el relevo progresivo de la abstracción identificada con el informalismo europeo y el expresionismo abstracto, que perdía así el *status* de tendencia capaz de representar la época. El mundo

³ Frank O'Hara: "New Spanish Painting and Sculpture", en el catálogo de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1960, p. 7-10.

⁴ Frank O'Hara: *New Spanish Painting and Sculpture*, op. cit.

⁵ Valeriano Bozal: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 10.

⁶ Valeriano Bozal: *Crónica de una década y cambios de lugar*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2020, p. 79.



Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, Antonio Bonet Correa y Valeriano Bozal en el curso *La Vanguardia. Mito o Realidad. Santander*; 1977. Archivo Loli Quevedo y Simón Marchán

occidental habían dejado de aborrecer las imágenes y su cultura estaba mutando hacia lo inmediato, hacia lo exterior, dejando atrás el drama emocional que había caracterizado la obra de la mayoría de los artistas de la generación anterior. Aunque a veces pudiera parecer lo contrario, aquel giro no significaba abandonar la mirada crítica, incluso de rechazo o de extrañamiento, hacia aquel mundo, siempre cambiante, ahora quizá algo menos atemorizante. No implicaba perder el posicionamiento ético frente a la realidad que tanto defendieron artistas como Dubuffet o Fautrier, por poner dos ejemplos europeos –justamente entre figurativos y abstractos-. Pero sí implicaba considerarlo desde actitudes más distantes, más frías. El drama emocional, insisto, se alejaba.

Junto con los textos de Bozal, los de otros jóvenes críticos como Aguilera Cerni, Giménez Pericás, Moreno Galván, Cirici Pellicer y Tomás Llorens, han sido estimados por Paula Barreiro López como cruciales para “valorar el peso que el arte de vanguardia jugaría” en el proceso de “cuestionar activamente los fundamentos legales, ideológicos y estéticos del régimen con la intención de crear un imaginario político pluralista y en favor de la democracia” en España⁷. En ese sentido interesa detenerse brevemente en otro libro de 1966: *Panorama del nuevo arte español*, de Vicente Aguilera Cerni⁸. Este ensayo de interpretación de lo ocurrido en el arte español desde comienzos del siglo XX se adentraba también en las múltiples formas de acercamiento a la iconografía de la realidad producidas en los años previos a su publicación y lo hacía desde una perspectiva internacional bien informada. Pero, en comparación con el libro de Bozal, de vocación monográfica, el de Aguilera Cerni ampliaba el foco para describir un territorio más diverso. El capítulo correspondiente se titulaba significativamente “Alternativas”, pues en el bien estructurado panorama descrito previamente por Aguilera Cerni todo lo que no fuese informalismo o arte normativo eran vías alternativas a una dicotomía cultural naturalmente dominada por esas dos posibilidades. En él el autor ordenaba en un sentido algo distinto al de Bozal las múltiples formas y niveles de compromiso con la realidad que se desplegaban en las artes visuales a la altura de 1966. Nada era absolutamente nuevo, viene a decir. Aguilera caracterizaba a la llamada “Nueva Figuración” como una de las vías posibles de salida de la abstracción de los cincuenta, y recordaba que ya

“estaba en el 'action painting' (caso de Willem de Kooning, William Baziotes, etc.), en el informalismo estricto (las sugerencias figurativas de Fautrier, por ejemplo), en la obra de Platschek (que publicó en 1959 su libro *Neuen Figurationen*) y aparecía también en otros muchos: recordemos (...) la pintura de Robert Lepoujade, Paul Rebeyrolle, Francis Bacon, Graham Sutherland, y una lista que podríamos hacer tan extensa como variada. Ciertamente, estos antecedentes demuestran la confusión que reina en torno a este problema, sobre todo teniendo en cuenta que, al lado

⁷ Paula Barreiro López: *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid, La Balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2021, p. 155.

⁸ Vicente Aguilera Cerni: *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, Guadarrama, 1966.

de los precedentes citados, más o menos coincidentes con las experiencias informales, se ha elaborado –desde una experiencia distinta, ligada al expresionismo nórdico- la experiencia del “grupo Cobra” fundado en 1948 por Appel, Jorn, Corneille y Alechinski [sic], quienes declararon programáticamente que ‘una pintura no es una construcción de colores o líneas, sino un animal, una noche, un hombre, o todo ello junto’”⁹

La inversión del famoso axioma de Maurice Denis atribuida al grupo Cobra venía, en efecto, a confirmar aquella idea. Más adelante, y después de situar a Antonio Saura como “adelantado de la nueva figuración española” en plena coherencia con el concepto anterior¹⁰, analiza pormenorizadamente lo que llama “La insurrección de los objetos y el pop art” y “la invasión de las imágenes y la crónica de la realidad”. En ambos casos maneja nombres de artistas como Duchamp hasta Villeglé, Dufrene, César, ó Nicky de St. Phalle, explorando diferencias y similitudes entre términos como New Dadá, Nouveau Réalisme, pop art y reportaje social, y analizando la relación de las nuevas imágenes artísticas con las producidas y observadas en los medios de masas. En este último caso, partiendo de la constatación de debates acerca de las denominadas “civilización del consumo” y “civilización de las imágenes”, y después de haber constatado “la presencia de corrientes neofigurativas y de tendencias experimentalistas o estructurales”, muestra su familiaridad con el último arte europeo y continúa:

“(…) la actividad artística, hoy encerrada en círculos minoritarios, pese a poseer copiosos medios de propaganda, se encuentra en condiciones de absoluta inferioridad ante los emisores tecnificados y masivos que son los ‘mass media’. El informalismo resolvió el dilema refugiándose en la indeterminación, escondite último y extremado de la individualidad; el ‘pop art’ ha significado la aceptación de los seudovalores [sic] producidos por la civilización del consumo, incluyendo la oleada de imágenes usada para imponer sus mitos. ¿Cuál puede ser, entonces, el papel del arte en las actuales condiciones sociales? ¿Ha de renunciar a la comunicación, como lo informal, o la de asimilar sin crítica ni superación lo que comunican y proclaman los seudovalores [sic] fabricados para mitificar un estado de cosas condenable?

El hacer ‘artístico’ precisa encontrar soluciones propias si quiere sobrevivir y justificar esa supervivencia. El problema rebasa (con responsabilidades adicionales en el caso español) incluso los límites de las alternativas idiomáticas para lograr la mayor eficacia social del arte dentro de nuestra situación histórica, ya que están en tela de juicio todas sus justificaciones”

⁹ Vicente Aguilera Cerni: *Panorama del Arte Español*. Madrid, Guadarrama, 1966, p. 233.

¹⁰ *Ibidem*

La extensa cita precedente pone de manifiesto algo que el libro de Bozal también expresaba de otro modo: el sentido moral y militante de la actividad artística en el momento histórico de 1966, especialmente en España pero no solo en ella, insinuando cierta proclividad hacia lo figurativo en aras de la “eficacia”. Ambos destilaban, en todo caso, un deseo de ampliar la historia del arte y de dar el lugar correspondiente a propuestas hasta ese momento consideradas demasiado deudoras de la realidad, demasiado pegadas a ella. Interesa aquí recordar a Juan Antonio Ramírez cuando se refiere a la cualidad “prospectiva” del trabajo del historiador del arte:

“(…) es esta capacidad para imaginar la utopía (lo que no existe, pero que puede llegar a existir), y para desear materializarla, que se da en cada persona aunque sea a nivel no consciente, lo que colorea invariablemente la actividad del historiador del arte. Su actividad, como la del historiador, no es tanto conmemorativa como prospectiva¹¹”

Lo curioso es que los libros de Bozal y Aguilera Cerni, que parecen certificar la vigencia y hasta la necesidad de un arte figurativo, realista o no, y auspiciarla como factor transformador de la realidad social, coinciden en el tiempo con la inauguración en Cuenca del muy celebrado Museo de Arte Abstracto Español¹². Creado gracias al impulso de un grupo de artistas en torno a la figura de Fernando Zóbel, la mayoría de ellos practicaban una abstracción o bien informalista o bien normativa, según el *statuo quo* que Aguilera Cerni había trazado en su libro frente a la *alternativa* de las fórmulas ligadas a la figuración. Con frecuencia este museo y todo lo que le rodeaba ha sido tildado de elitista, incluso de complaciente. Todo lo cual demuestra que, como suele ocurrir, nada es blanco o negro y que la gama de grises es infinita, porque aquel museo, aunque contó con el beneplácito de las autoridades locales, se presentaba también como *alternativa* a una realidad que se deseaba superar: casi la única alternativa viable y visible frente a la debilidad de las escasísimas instituciones oficiales dedicadas a promover el arte del momento y, por su puesto, frente al arte académico. Era, en cierto modo, otra forma de activismo por la modernidad. Y tampoco el corte entre los artistas abstractos y los figurativos era claro: el ya mencionado Saura, Genovés o Canogar, por citar los más obvios, militaron sucesiva o simultáneamente en los dos campos, que no eran por tanto necesariamente opuestos. Algunos de ellos participaron, incluso, en plataformas abiertamente figurativas y politizadas como Estampa Popular, a la que volveremos a referirnos, al tiempo que exponían en lo que incluso Alfred H. Barr Jr. alabó como exquisito refugio de la abstracción. Como ocurría en los premiados *Combines* de Rauschenberg, también en la obra de algunos de los artistas de Cuenca el gesto, la pincelada, la textura expresiva, convivieron con mensajes de gran dureza, y se alternaron con imágenes

¹¹ Juan Antonio Ramírez: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, cuarta edición, 1992, p. 281.

¹² Vid. Catálogo exposición *Els camins de l'abstracció, 1957-1978. Diàlegs amd el Museo de Arte Abstracto Español de Conca*. Barcelona. Fundació Catalunya La Pedrera, 2022. Esta muestra forma parte de un proyecto expositivo en colaboración con la Fundación Juan March.

bien definidas, tomadas o no de los medios de comunicación de masas, compartiendo la actitud de denuncia de los pintores considerados realistas y adquiriendo así un cierto carácter de activistas.

En todo caso, insisto, la fuerza transformadora que se presumía al arte desde la Revolución Francesa y especialmente desde la llegada de las llamadas vanguardias históricas, y que se exigía ahora desde posiciones contrarias al régimen franquista, parecía más evidente o más eficaz en un arte figurativo que, según Aguilera, no debía rehuirlas:

“tomando sus datos de la estricta realidad, puede y debe coadyuvar al desarrollo creciente de vectores positivos del discurrir histórico: haciendo historia y siendo historia. Como la ciencia en el ámbito que le es propio, el arte ha de asumir los riesgos y las responsabilidades de una actividad piloto. La imagen, la forma y la comunicación visuales son instrumentos para elaborar modelos axiológicos, normas válidas y expresivas de un sentido. Si no lo aceptamos así, ¿qué nos queda? ¿Qué podemos esperar de las corrientes artísticas últimamente aparecidas?”¹³

¿Todo el arte figurativo, por el hecho de serlo, se orientó en ese sentido? ¿Todo la figuración entendida como alternativa moderna a la abstracción era o podía ser transformador? ¿A qué nos referimos con el término transformador? ¿Qué implica tomar partido desde el arte? Veremos que son varias las posibles respuestas a estas preguntas, pero podemos adelantar que lo que se entendía como posicionamiento transformador no era lo mismo a la altura de 1966 que a la altura de 1980.

Ni todo el arte figurativo era, como se encarga de desmentir el libro de Valeriano Bozal, arte realista, ni mucho menos tenía las connotaciones políticas asociadas al realismo. Ciertamente se habían producido en España iniciativas en ese sentido como la mencionada Estampa Popular, creada en Madrid en 1960 y en Cataluña, País Vasco, Castilla, Levante y Galicia en 1962 y funcionando de manera casi clandestina¹⁴. Mientras tanto, una de cal y otra de arena: en marzo de 1963 se inauguraba en Barcelona, en el Palacio Berenguer de Aguilar, un museo dedicado a Picasso: teóricamente nada podía ser más figurativo ni más antifranquista, pero tampoco más útil al Ayuntamiento para promover el incipiente turismo; sin embargo en septiembre del mismo año la exposición de Eduardo Arroyo celebrada en la galería Biosca de Madrid y con irreverentes retratos de personalidades históricas tensionó políticamente el panorama artístico local hasta el punto de desembocar en su clausura. La figuración tenía, pues, muchos matices y podía ser recibida –y utilizada- de maneras muy distintas en la España de los sesenta.

En todo caso una oleada de imágenes del mundo real (fuesen o no realistas, y fuesen o no crónica social, fuesen o

¹³ Aguilera Cerni: *Panorama del nuevo arte español*, Op. cit., p. 251.

¹⁴ Noemí de Haro: *Grabadores contra el franquismo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

no pop, fuesen o no activismo político), estaba recorriendo las galerías y revistas españolas de la época hasta el punto de casi barrer la abstracción. Una combinación de factores lo hizo posible: el movimiento pendular que siguió al auge del informalismo; la influencia de las novedades vistas por artistas y críticos en Bienales, viajes por museos y colecciones internacionales y revistas de amplia circulación; la necesidad de responder a los cambios materiales ocurridos en la morfología del país a causa de los citados planes de desarrollo -con las tensiones que ello producía-; y la pulsión de crear imágenes modernas, visualmente estimulantes, acordes con el *zeitgeist*, son algunos de ellos. Como ejemplo del carácter general de los cambios que se estaban produciendo baste recordar la exposición *XXV años de arte español*, de 1964, que en el marco de la conmemoración de la efeméride de los *25 años de Paz* mezclaba tendencias tan variadas que concitaron comentarios defensivos, entre alarmistas y tranquilizadores, como el del crítico Rafael Soto Berges:

“(…) esta gran convulsión, de inauditas agresividades formales que se dan hoy la mano con las manifestaciones del pop art, quizá le tocó a España de una manera tangencial. Aclaremos que tangencial entendemos en tanto que no aporta sustancias específicas a nuestra peculiar manera de pintar o de representar la realidad¹⁵.

¿Era de verdad tangencial la incidencia del pop en España? ¿Seguía teniendo nuestro país esa peculiaridad que tanto se había ensalzado antes? Porque otro ejemplo interesante del cambio que se estaba produciendo es que también la representación oficial en las bienales más importantes, siempre atenta a los beneficios que pudiera aportar el latido del tiempo, dejaba atrás el informalismo idiosincrático que tantos éxitos había reportado pocos años antes o, al menos, lo combinaba con otras formas de arte del espectro figurativo: recordemos que en la de Sao Paulo, por ejemplo, se pasa de presentar en 1957 una restrictiva selección de arte abstracto por Luis González Robles con piezas de Manuel Millares, Luis Feito, Manuel Rivera, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Jorge Oteiza –que obtiene el Gran Premio de escultura de la Bienal-, a componer en 1965 una nueva imagen del país con una nómina de artistas mucho más amplia que incluye obras figurativas de artistas como Joan Ponç –que obtiene el premio internacional de dibujo-, Juan Genovés, Juan Barjola, César Arias, o Darío Villalba¹⁶. Todo seguía siendo calculadamente ambiguo por parte de los gestores del régimen, pero ahora lo era con imágenes tan reveladoras como el terrorífico *Personaje con miedo*, de Genovés.

En definitiva, los cambios en la representación oficial en certámenes internacionales de mediados de los sesenta, como los libros de Bozal y Aguilera Cerni de 1966 a los que nos venimos refiriendo eran, fundamentalmente, perspicaces traducciones de

¹⁵ Rafael Soto Berges: *Artes*, núm. 61, Madrid, 8 noviembre 1964. Recogido en Francisco Calvo Serraller, ed.: *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Vol. I. Ministerio de Cultura y Santillana, 1985, p. 584.

¹⁶ Genoveva Tusell: “Vuelta al revés del revés. España en la Bienal de Sao Paulo” y Genoveva Tusell y Beatriz Cordero: “Línea del tiempo”, en *Vuelta al Revés del Revés. España en la Bienal de Sao Paulo*. Oviedo, Centro Niemeyer y Sao Paulo, Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, 2022, p. 29-79 y 127-141.

una situación ya muy clara: sí, el informalismo había quedado atrás y sí, la figuración, en sus múltiples formas, era la nueva modernidad. Pero con el sentido prospectivo que señalaba Juan Antonio Ramírez en el trabajo del historiador del arte, aquellos textos proyectaban, además, las esperanzas transformadoras de sus autores.

*

En 1964, cuando Rauschenberg recibe el Gran Premio de la Bienal de Venecia y cuando en España se celebran los *XXV Años de Paz* con la exposición *XXV años de Pintura*, se registran otros acontecimientos interesantes. En noviembre de 1964, se produce la primera acción del grupo Neodadá ZAJ por las calles de Madrid. También se inaugura en la Galería Eburne la primera exposición individual de Luis Gordillo en Madrid, en la que presenta su serie de las “cabezas rojas”. En ella, así como en la exposición posterior del mismo artista en la galería La Pasarela, de Sevilla, en 1967, situaría el crítico, artista y comisario Juan Antonio Aguirre, crucial para este relato, el punto de partida de una nueva manera de estar en el arte. Aguirre, que en mayo de 1967 organiza en la Sala Amadís la exposición colectiva “Nueva Generación” (con obras de José Luis Alexanco, Anzo, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Pablo manuel Egido, Jordi Galí, Pedro García Ramos, Julián Gil, Julio Plaza, Jordi Teixidor, y José María Yturralde, además de Luis Gordillo), se convertiría en el encargado de dar forma a esa nueva manera de estar en el arte no solo en una serie de exposiciones con el mismo título. Pero “Nueva Generación” no era, en absoluto, una exposición de artistas figurativos exclusivamente, pero marcó un punto de inflexión importante en muchos sentidos. La mayoría de aquellos artistas expondrían también en la Galería Eburne, que en aquellos años emprendería una programación que incluiría a artistas figurativos y realistas como María Moreno o Isabel Quintanilla, y con ellos empezaría lo que Aguirre describió, a modo de conclusión final, como “la lenta reanudación del diálogo público-artista”, junto a la cual “se presiente la aparición de un nuevo canon”.¹⁷ Así concluía Aguirre el recuento retrospectivo que de ellas hace en su libro *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*, publicado en 1969. Era un recuento retrospectivo en cuanto que intentaba hacer balance de lo ocurrido en el arte español en los años inmediatamente anteriores a la publicación, es cierto, pero su lectura desde la perspectiva actual desvela también cuánto tenía simultáneamente de prospectivo aquel relato en el sentido propuesto por Juan Antonio Ramírez.

Volviendo al año 1964, un poco antes de la primera exposición de Gordillo en Eburne, se había fundado en Valencia el Equipo Crónica, que se presenta al público con una exposición en el Ateneo Mercantil de Valencia en 1965 en la que participan entre otros Ana Peters, Carlos Mensa, Martín Quinto, y Carlos Marí, junto a los propiamente integrantes del Equipo: Juan A. Toledo, Manuel Valdés y Rafael Solbes. Estos últimos practicarían a partir de entonces una obra comunitaria,

¹⁷ Juan Antonio Aguirre: *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*. Madrid, Julio Cerezo Estevez, Editor, 1969, p. 95.

de sentido crítico –y a menudo irónico, incluso cáustico- y basada en imágenes fácilmente reconocibles procedente tanto de los medios de comunicación de masas como del repertorio de la historia del arte, en muchos casos con un objetivo desmitificador o de comentario histórico-político. En primavera de 1965 Rafael Canogar expone en la Galería Juana Mordó piezas que le alejaban del informalismo para conducir la expresividad de su obra en otra dirección, la de “un reportaje de alcance mayoritario, revelador de la fisonomía de la realidad, como los testimonios gráficos que brindan al público las revistas mayoritarias”¹⁸. En junio de 1965 el Colegio de Arquitectos de Barcelona organiza la exposición titulada “Crónica de la Realidad”, en la que participa el Equipo Crónica con un conjunto de pintores catalanes como Francesc Artigau, Carlos Mensa o Armando Cardona Torrandell. En el catálogo de la exposición, junto a otro de Cesáreo Rodríguez Aguilera, se publicaba un texto Vicente Aguilera Cerni en el que contextualizaba, con antecedentes de prestigio, lo que allí se exponía:

“Sería necio afirmar que la ‘crónica de la realidad’ ha nacido sin deber nada a nadie. En los fines coincide con el realismo social, aunque prescinde por completo de sus convencionalismos. En los medios, no siempre se aleja de las llamadas ‘corrientes de reportaje social’, que son la apertura y la posibilidad positiva del fenómeno ‘pop’ considerado en sentido lato. Artistas como Kitaj, Rivers, Arroyo, Aillaud, Recalcatti, Maselli o Canogar manejan elementos que también están presentes en la ‘crónica’. Se trata, pues, de una actividad ya generalizada en el ámbito internacional y con características propias que la diferencian, tanto de ciertos prejuicios estilísticos que lastran al realismo social como del agnosticismo y la carencia intencional de la pseudo-agresividad [sic] ‘pop’ “¹⁹

Aunque Aguilera aún lo hiciese y aunque siguiera haciéndolo al año siguiente en su *Panorama del nuevo arte español*, ya no había que justificar el nuevo arte figurativo, en sus múltiples acepciones, en función de su prevalencia internacional. Tampoco sería necesario hacerlo en función de su misión política o de su carácter cualitativamente moderno. Pero aquel texto sí que se inscribía en lo que acertadamente se ha calificado, precisamente en relación con el concepto de “Crónica de la realidad”, de una “batalla por la hegemonía del discurso sobre el arte comprometido”.²⁰

*

¹⁸ Venancio Sánchez Marín, *Goya*, núm. 65, Madrid, mayo-junio 1965.

¹⁹ Recogido en Francisco Calvo Serraller, ed.: *España medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Op. cit., p. 604.

²⁰ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo: “Disidencia y experimentación en los años del desarrollismo”, en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 268.

La siguiente generación, la de la denominada *Figuración madrileña de los setenta*, compartiría otra visión del mundo. Parecía que el antifranquismo iba quedando en el pasado –ahora sabemos qué resbaladiza es esa afirmación-. Las nuevas dinámicas de comportamiento, las maneras de socializar, iban cambiando,

una estimulante contracultura fue tomando cada vez mayor protagonismo y el fenómeno denominado *La movida* pareció tomar, engañosa y festivamente, todo el espacio. Pero no todo era fiesta. Las prácticas conceptuales e infinidad de actividades culturales se habían encargado de mostrar durante toda la década de los setenta que el deseo de experimentar no tenía que perder necesariamente el carácter politizado, combativo frente al *establishment*, aunque es cierto que el *establishment* parecía estar mutando, especialmente en el Madrid de Tierno Galván.

El listado de los componentes de la llamada Nueva figuración madrileña suele incluir a Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Herminio Molero, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido. Junto a ellos suele mencionarse a Javier Utray, y sobre todo a Luis Gordillo, mayor que todos ellos y un referente con quien compartir inquietudes. Algo más jóvenes eran otros artistas como Sigfrido Martín Begué. La mayoría de ellos aparecen retratados, junto a otros amigos como Juan Pérez de Ayala, en el lienzo titulado *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*, pintado en 1975 por Guillermo Pérez Villalta. Todo en esta imagen muestra el cambio vital que se había producido o estaba a punto de producirse en una parte del contexto artístico español. La actitud era relajada, hedonista, y de vocación cosmopolita. Y los escenarios empezaban también a ser otros: las discusiones y tertulias de la Galería Buades, el programa Trazos que presentaba en Televisión Española Paloma Chamorro...muchos aspectos de aquella España querían transmitir un aire nuevo. En mayo de 1976, cinco meses después de la muerte de Franco, había empezado a publicarse el diario *El País*, y en él comenzaron a aparecer las reseñas críticas de jóvenes profesores y críticos como Francisco Calvo Serraller y Ángel González, que traían a aquellas páginas un aire culto y bien informado y transmitían su entusiasmo por los cambios que esperaban en el terreno de la cultura. El 15 de junio del mismo año 1977 tendrían lugar las primeras elecciones generales después de la muerte del dictador.

En ese nuevo contexto algunas cosas parecían poder deslizarse a otros territorios. Iván López Munuera afirma que, para los integrantes de aquel grupo la disidencia y lo político empezaron entonces a manifestarse en el plano de lo doméstico, de lo cotidiano:

“Y ese sentido es algo fundamental, porque los pintores de la Figuración Madrileña y personas cercanas fueron designados en su momento y con posterioridad como apolíticos (...). Pero es curioso constatar cómo ninguno de ellos, no antes ni después, ha aludido de forma explícita a que tal vez sí estaban haciendo un activismo político que no tenía nada que ver con partidos políticos, sino más bien con el citado activismo cotidiano o con planteamientos de biopolítica”²¹.

²¹ Iván López Munuera: “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?”, en *Los Esquizos de Madrid*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 32.

Y se pregunta:

“¿Y si al final la aparente banalidad o desidia política de los *esquizos* [término con el que se denominó a los miembros del grupo de pintores de la nueva figuración madrileña de los 70] fuese una forma más radical de construcción de la alternativa?”²².

Esta pregunta retórica parecía, en realidad, responder muy *a posteriori* a una sonada polémica que se había prolongado en los medios españoles entre 1976 y 1980. En el primer extremo de ese arco cronológico, la exposición *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, celebrada en la Bienal de Venecia de ese año y comisariada por una comisión formada por Valeriano Bozal, Tomás Llorens, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Equipo Crónica, Oriol Bohigas, Alberto Corazón, Tomás Llorens y el citado Valeriano Bozal²³. En el otro extremo, las exposiciones “1980”, celebrada en 1979 en la galería Juana Mordó, y “Madrid DF”, que tuvo lugar en el Museo Municipal de Madrid ya en 1980, y que guardaba grandes similitudes con la anterior.

En relación con la muestra veneciana, que era también la primera en representar a la España democrática en la Bienal y que resultó polémica por tener un claro sentido de reconstrucción histórica de la modernidad española desde posiciones de izquierda, Bozal había defendido la conexión entre arte y política como vía para explicar la cultura de los cuarenta años del franquismo –entendiendo la figuración como un instrumento clave de esa conexión-. En relación con las otras dos exposiciones el equipo de jóvenes críticos formado por Juan Manuel Bonet, Ángel González y Quico Rivas, defendían un arte liberado de ese tipo de compromisos una vez superada la dureza de la etapa de la dictadura, y proclamaban la legitimidad de la vuelta al oficio de la pintura. Podríamos resumir que si en los sesenta la figuración venía a significar activismo frente al franquismo y frente a la doctrina oficial del informalismo como forma de modernidad, en los años ochenta la figuración había adquirido un carácter distinto: lo que se defendía era la pintura *per se* –no solo la figurativa- y a lo que esta se oponía era al imperativo antifranquista asumido para el arte moderno desde la izquierda durante décadas, algo reflejado inicialmente en la pintura figurativa y más adelante también en determinadas acciones ligadas al arte conceptual.

¿La figuración había cambiado de lugar? ¿O quizá era el lugar quien cambiaba a la figuración? ●

²² *Ibidem*

²³ Aquella exposición fue revisada en 2018 la muestra *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, comisariada por Sergio Rubira, celebrada en el IVAM de Valencia.

Mariano Navarro

**RECOGER
LA VERDAD DEL
TIEMPO**



L AÑO 1960, tres años después de su constitución y solo uno más tarde de la publicación de su manifiesto fundacional, se disolvió el grupo “El Paso”, en el que militaban una buena parte de las figuras españolas más representativas de la abstracción, que habían obtenido un rápido reconocimiento internacional con sus exposiciones en las bienales de Sao Paulo y Venecia (1957) y *Before Picasso, after Miró* en el Guggenheim, *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA de Nueva York (1960) y diversas muestras en galerías norteamericanas y europeas.

Ese mismo año, tuvo lugar la primera exposición oficial de Picasso en la posguerra española. Una muestra de 150 grabados en el Museo de Arte Moderno, de Madrid.¹

En Valencia, en marzo de ese año, se inauguró la primera exposición conjunta de arte normativo español, *Arte Normativo*, en el Ateneo Mercantil de Valencia, que contó con la participación de Equipo 57, Equipo Córdoba, Manuel Calvo, José M^a de Labra, Isidoro Balaguer, José Martínez Peris, Monjalés y Eusebio Sempere.

Le había precedido en la misma ciudad la constitución en 1956 del grupo Parpalló, en el que colaboró el crítico Vicente Aguilera Cerni y los artistas Salvador Soria, Sempere, Andreu Alfaro y Monjalés. Las distintas trayectorias de sus miembros forzaron su disolución en 1961.

En Cataluña artistas como Tàpies, Tharrats o Vilcasas fueron incluidos por Michel Tapié en su exposición de *Arte Otro*. Artistas como Guinovart militaron también en el informalismo.

Bastan estos sucintos datos para poder afirmar que entre los estertores finales de los años cincuenta y el inicio de los sesenta algo empezaba a cambiar profundamente en el arte español, un cambio que se evidenciaría, en el transcurso de la década, con la confrontación entre artistas abstractos y los nuevos modos de la figuración, y que se confirmaría de manera mucho más radical en la década de los años setenta, tanto en la profundidad de los cambios introducidos por las nuevas tendencias como en la extensión disciplinaria y territorial de éstas.

En esos aproximadamente veinte años se constituyó, pese a todas las dificultades que entrañaban los cambios en una nación sometida a un régimen dictatorial, un entramado cultural construido por la sociedad civil, apoyado en diferentes artes y disciplinas, que en el caso de las artes plásticas configuraría un ecosistema propio, que contribuyeron a edificar los propietarios, directores y colaboradores de las galerías de arte; contadas instituciones públicas, las más emanadas también desde la iniciativa privada; críticos de arte e historiadores; medios de comunicación y publicaciones; contados, pero animosos coleccionistas y unos espectadores, sino muy numerosos, sí entusiastas y abiertos a todas las posibilidades que deparaban las nuevas tendencias y movimientos.

A la descripción y el análisis de esa atmósfera y a sus principales protagonistas están dedicadas las páginas que siguen.

¹ Anteriormente, de forma privada, lo hizo en las Galerías Layetanas, en 1948, exposición que se presentó en enero del 49 en la sala Studio de Bilbao. La misma sala haría al año siguiente una muestra de Joan Miró y en 1950 otra de Antoni Tàpies. En el 56 la Sala Gaspar de Barcelona organizaría su primera exposición Picasso con grabados. Al año siguiente repetiría con óleos, dibujos y cerámica (Catálogo con texto de Kahnweiler). Gaspar sería en las siguientes décadas la galería de Picasso en España.

*

Históricamente, las décadas de los sesenta y setenta contemplaron algunos de los movimientos políticos y sociales que han determinado el tiempo presente, así los movimientos de protesta contra la guerra de Vietnam, que concluiría con la derrota norteamericana en 1973; contra la invasión de las tropas soviéticas en Checoslovaquia en agosto de 1968, que puso fin a la Primavera de Praga; las manifestaciones de los estudiantes y obreros franceses de Mayo del 68, que situaron a la juventud y a los jóvenes como protagonistas de una ruptura con el orden establecido y la elevación de sus usos y costumbres al carácter de nuevas normas sociales de comportamiento; por último, pero no menos importante, la defensa de los derechos civiles de la población de color en los EEUU.

Tuvieron también su lugar algunos de los acontecimientos más peligrosos de la existencia humana. Así la posible confrontación nuclear entre EEUU y la Unión Soviética, en 1962, a raíz de la crisis de los misiles de Cuba, de actual resonancia en los conflictos de Ucrania o de la Palestina ocupada e Israel, que en los años setenta ascendió varios peldaños en el recurso a la violencia y las acciones terroristas, así la matanza de los Juegos Olímpicos de Múnich, en 1972; o la grave crisis del petróleo de 1973, igualmente con resonancias en la estrategia de los países productores en estos momentos.

Asistieron a un extraordinario progreso tecnológico, entonces en sus orígenes contemporáneos, con la llegada del primer ser humano a la Luna, el 20 de julio de 1969, que se extendería en la década siguiente al dominio de los electrodomésticos y la irrupción de aparatos informáticos.

En nuestro país los cambios más profundos se producirían, lógicamente, en la segunda mitad de los años setenta, tras la muerte del dictador en noviembre de 1975, pero la sociedad española ya había experimentado anteriormente cambios que anclaron en una progresiva transformación económica de lo que hasta finales de la década de los cincuenta había sido un fracasado intento de autarquía, con movimientos demográficos ciertamente espectaculares, el traslado de un mundo rural a los suburbios de las grandes ciudades, o a la emigración fuera de nuestras fronteras, el incremento numérico de las clases medias y una primeriza entrega al turismo internacional que, aunque tímidamente, inició también un paulatino cambio de normas sociales.

Los setenta son los años del Watergate, y la consiguiente dimisión de Richard Nixon, en agosto de 1974; de los golpes de estado de inspiración norteamericana y la implantación de las dictaduras en varios países de Latinoamérica, así, por ejemplo, Ecuador, Chile, Uruguay y Argentina, que se unían a las preexistentes de Bolivia, Paraguay, República Dominicana, Perú, Colombia, Nicaragua, Brasil y Venezuela. De los prolegómenos de la progresiva descomposición de la Unión Soviética, el distanciamiento de China y de los partidos comunistas europeos de la nomenclatura soviética.

Al término de la década, como aldabonazo cuyo eco aún se repite monótonamente, surgió el predominio del fundamentalismo islámico en países como Irán, con la toma del control del país y el encumbramiento del Ayatolá Jomeini.

*



Un aspecto que puede parecer sorprendente, contemplado desde el hoy de nuestra visión histórica de la dictadura franquista, es cierta atmósfera de optimismo en los espectadores y algunos protagonistas, que no tendrá, por cierto, continuidad en la década siguiente, sometida económicamente por las sucesivas crisis internacionales de 1973 y 1979².

Como recoge José de Castro Arines³, Ludolfo Paramio, en su texto para el catálogo-libro de la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social*, que tuvo lugar en la Bienal de Venecia en 1976, trazaba las condiciones sociales, económicas y políticas del paso “de la etapa cesarista del Estado del 18 de julio” a una nueva realidad: “En 1953 los tratados con los Estados Unidos y el Concordato con la Santa Sede significan un nuevo paso hacia la normalización internacional de la dictadura de Franco [...] Pero la crisis económica se hace ya insalvable en 1951, y con ella la crisis política. Se puede decir que los años 1951-1955 suponen el despertar de las fuerzas que, barridas por la Guerra Civil, van a reasumir su papel de máximos antagonistas del franquismo, el movimiento obrero, los intelectuales, los movimientos nacionalistas, revueltas estudiantiles, caída del ministro ‘liberalizador’ Ruiz Jiménez. [...] El Gobierno del 27 de febrero de 1957 marca el comienzo del asalto al poder de los hombres del Opus Dei”.

El desarrollo económico propiciado por el Plan de Estabilización de 1959, diseñado por los economistas Juan Sardá y Enrique Fuentes Quintana, y un primer, aunque relativo, “boom” inmobiliario en algunas de las grandes ciudades, especialmente Madrid, mediada la década siguiente, propiciaron un primer, y perfectamente medible, éxito económico que alimentó cierto coleccionismo hasta entonces inédito, lo que le permite a Castro Arines narrar, por anecdótico que resulte, el aire de aquellos momentos: “Para el coleccionismo nuevo—los más del coleccionismo madrileño— el arte era en buena parte instrumento de presunción social e inversión con futuro. Sus colecciones, al contrario del arte y las gentes de Estampa Popular, no olían a suburbio. Se hicieron las operaciones más insólitas. [Manuel] Viola, expositor en el Ateneo, cambió un cuadro por un automóvil fantástico al torero Luis Miguel Dominguín. [Francisco] Mateos, que nunca el pobre había vendido un cuadro en su vida, los vendió todos de pronto en una exposición que se hizo famosa por tal suceso memorable. Se hizo millonario, y como el acontecer era en él increíble, le dimos un banquete en ‘El Laurel de Baco’, que presidió Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes”⁴.

² En términos reales, la renta per cápita española se duplicó ampliamente entre 1960 y 1977, y los ingresos medios aumentaron de 290 dólares en 1955 a 497 en 1964, alcanzando los 2.486 en 1975. Charles Powell, *España en democracia, 1975-2000*. Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 2001.

³ José de Castro Arines, nacido en 1911, fue testigo de excepción, ya en la edad adulta, de los sucesos artísticos durante las décadas de los años 50, 60 y 70, especialmente desde sus aportaciones críticas en el diario “Informaciones” de Madrid. La cita aparece recogida, pags. 52-53, en su texto “El arte en Madrid. Los años críticos”, una de las más interesantes aportaciones al catálogo, Madrid. *El arte de los sesenta*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1990.

⁴ José de Castro Arines, *op. cit.*, pag. 60.

Unas páginas antes comenta, también, la increíble inflación del número de galerías de arte que vivía Madrid e irónicamente informaba que: “Festejada la galería número 200, en este momento, recibo la invitación inaugural de la galería 201”.⁵

Bien se entenderá que en esa desmesurada cantidad, el número de las salas significativas para la contemporaneidad del arte, era si no paupérrimo sí mínimo, pero evidentemente también, surgieron entonces varias de las que señalarían las principales líneas de trabajo en que se ocupaban los artistas.

En Madrid, puede seguirse la continuidad de galerías como Biosca, fundada en 1940 por Aurelio Biosca y dirigida, desde 1957, por Juana Mordó, que organizó exposiciones de pinturas realistas, de miembros de la Escuela de Vallecas, de figuras singulares como Benjamín Palencia e incluso de Antoni Tàpies y de artistas de “El Paso”.

También de la Librería-Galería Buchholz, que verá estigmatizado su nombre al conocerse, muy posteriormente, los vínculos de su propietario, Karl Buchholz, con el comercio de obras de arte confiscadas por los jefes nazis en el mercado internacional. Aún y así su labor difusora fue importante y como recordaba Rafael Canogar, quien como otros integrantes de “El Paso” expuso en ella: “Ibamos a la librería Buchholz a ver libros de pintura; no a comprarlos, porque eran muy caros para nosotros. Esos libros no eran más que de Picasso, Miró o Gris. Nada nuevo, nombres absolutamente reconocidos, pero que aquí no llegaban o llegaban poquísimo”.⁶

La Galería Fernando Fe, dirigida primero por Manuel Conde y su esposa Gloria Aranda y, desde 1958, por Tomás Seral, quien fuera fundador en la década de los cuarenta de la mítica librería Clan, en Zaragoza y luego en Madrid, mantendría su actividad solo hasta 1962, pero en ese tiempo, junto a nombres como Antonio Quirós, Amalia Avia u Orcajo, pudo presumir de mostrar las primeras exposiciones de Juan Giral y Juan Navarro Baldeweg.

La Librería Abril, dirigida por Carmina Abril, cuyo protagonismo en la difusión de la obra de los miembros de Estampa Popular fue absolutamente decisiva, mantuvo también su actividad, tanto expositiva, como de tertulias y reuniones de escritores, poetas y artistas plásticos.

La apertura y puesta en marcha de las más importantes surgidas en la década en la capital cabe centrarlas en algunos nombres fundamentales: Edurne, Juana Mordó, Seiquer, Theo, Sen y Amadís. Ésta figura citada aquí en último lugar, aunque se inauguró la primera de todas ellas, en 1961, dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud, porque realmente hasta los comisariados de Juan Antonio Aguirre, en 1967, y su posterior labor como director durante los años setenta, no tuvo verdadera importancia en el panorama nacional.

Curiosamente, las galerías Edurne y Juana Mordó abrieron por primera vez sus puertas con poquísimos días de diferencia y muy poca distancia geográfica entre ellas, Edurne lo hizo el 11

⁵ José de Castro Arines, *op. cit.*, pág. 56.

⁶ Recogido en Aurora Fernández Polanco, “Las Galerías de Arte en el Madrid de Posguerra”, *Revista Villa de Madrid*, 1988.



Antonio Navascués y Margarita de Lucas,
directores de la Galería Edurne, 1978
Fotografía de Luis Pérez-Mínguez

de marzo de 1964, en un semisótano del número 23 de la calle Villanueva, y el 14 de ese mismo mes lo hacía Juana Mordó, en el número 7. A finales de la década lo harían, a su vez, Egam y Rayuela, en Villanueva y Claudio Coello respectivamente, configurándose uno de los primeros núcleos urbanos de galerías de arte contemporáneo de Madrid. En 1974, lo haría, también en Claudio Coello, la galería Multitud, que tuvo gran importancia en la recuperación de las vanguardias históricas españolas.

Edurne, de nombre vasco, fue fundada por Margarita de Lucas y Antonio Navascués, y tuvo desde sus orígenes una clara vocación internacional y, también, de difusión de algunos de los nombres, movimientos y tendencias de más radical vanguardia. En ella expusieron a lo largo de su historia artistas de la talla de Alberto Greco, miembros del grupo ZAJ (Juan Hidalgo y Walter Marchetti), Equipo 57, Carl André, Richard Serra, Joseph Beuys o Louis Cane; y en ella se realizó la segunda exposición colectiva de los integrantes de “Nueva Generación” –comisariada por Juan Antonio Aguirre–, que marcaron las nuevas vías y tendencias alejadas de la abstracción matérica española.

Los artistas abstractos de “El Paso” y la constelación de pintores en torno a la abstracción tuvieron su más entregada mentora en Juana Mordó, también los realistas españoles, algunos de los artistas pop más relevantes y, con el transcurso de los años, en incursiones de tesis, no siempre compartidas por la crítica, algunas de las principales figuras del arte de la década de los setenta.

Fue inaugurada con una exposición colectiva en la que participaron Vicente Ametztoy, Amalia Avia, Jaime Burguillos, José Caballero, Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, Enrique Gran, José Guerrero, Carmen Laffón, Antonio López, Julio López Hernández, Francisco Lozano, Manolo Millares, Manuel Hernández Mompó, Lucio Muñoz, Gastón Orellana, Pablo Palazuelo, Alejandro Reino, Manuel Rivera, Juan de Ribera Berenguer, Luis Sáez, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel, lo que da una idea de lo amplio de su oferta.

La galería resultó fundamental, igualmente, en la promoción del Equipo Crónica, que hizo tanto en la sala de Villanueva como en la de Castelló, algunas de sus exposiciones más conocidas, así en 1975, las pinturas de la serie “El Paredón”, quizás no la mejor de las suyas, pero sí de una conmovedora contundencia tras los fusilamientos de militantes del FRAP y de ETA en septiembre de aquel año.

A la conclusión de los años setenta, se celebró en la nueva sede de la galería, en Castelló, la exposición 1980 –comisariada por Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas y Ángel González y, poco después, *Madrid D.F.* –organizada por Narciso Abril en las Salas del Museo Municipal–, que querían ser, especialmente la primera, una profecía y un cimiento de lo que debería ser la década de los años ochenta.

En la primera participaron Carlos Alcolea, Rafael Ramírez Blanco, José Manuel Broto, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, y Enrique y Manolo Quejido. En la segunda, se incorporaron a éstos Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Juan Navarro Baldeweg, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano.

El caso de Fefa Seiquer, fundadora, directora y principal impulsora de la galería que llevó su apellido, es paradigmático de la extrema vocación que en su trabajo pusieron aquellas y aquellos empeñados en la equiparación del arte español y las tendencias internacionales.

En palabras de la siempre añorada Blanca Sánchez, que la conoció y trató en profundidad: “En 1966 inaugura en Madrid la Galería Seiquer, en la calle Santa Catalina. En 1971 abre otra sala en colaboración con Manuel García, en la calle Huertas. En 1972 inaugura otro espacio expositivo en la calle Españaoleto, y en 1986 traslada la galería a General Arrando. Marchante especialmente atenta al arte joven, ha mantenido abierta con prestigio la galería Seiquer durante treinta y dos años, desde 1966 hasta 1998. En la Galería Seiquer muchos artistas, hoy ampliamente reconocidos, iniciaron sus carreras. En ella había cabida para performances, instalaciones, acciones, cuadros, dibujos... con una absoluta libertad, sin limitaciones de tendencias o estilos”.

Entre las más veteranas, y aún hoy todavía existente, aunque con distinto nombre, figura con lugar propio la galería Theo, dirigida por Elvira González y Fernando Mignoni, inaugurada en 1967, que dedicó sus mayores esfuerzos a la recuperación para la escena española de varios de los grandes nombres de las vanguardias históricas y una atención permanente a sus contemporáneos. En ella se pudieron ver desde la primera exposición de Juan Gris en la España de posguerra –en la que Elvira González recordaba que no vendieron una sola pieza–, a distintos miembros del Grupo de Cuenca –Fernando Zóbel, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo– o la recuperación de Pablo Palazuelo.

Una galería más que interesante, aunque de vida ciertamente efímera, fue la galería Daniel, en ella expusieron participantes de las experiencias del Centro de Cálculo, al que nos referiremos páginas más adelante, como Soledad Sevilla o Gerardo Delgado y, también, otros procedentes de la abstracción, como Jordi Teixidor, 1968, y de la figuración madrileña como Luis Gordillo –que mostró sus dibujos automáticos en 1971, o Guillermo Pérez Villalta. Su labor, aunque con menor duración y pocos medios, fue paralela a la que seguirían galerías más jóvenes como Vandrés o Buades en la década siguiente.

Seguramente una de las más eclécticas de las galerías madrileñas fue Sen, inaugurada en 1969, y dirigida por Eugenia Niño y Antonio Suñer, en la que confluyeron algunos de los pintores pop –Luis Gordillo, Alfredo Alcaín, Equipo Crónica, Guillermo Pérez Villalta y Eduardo Úrculo entre ellos–, mujeres de la talla de Isabel Villar, una de las pioneras más atractivas de



Catálogo con motivo de la exposición
Picasso en la Sala Gaspar. Barcelona, 1957

la figuración, o artistas experimentales como Nacho Criado, quien hizo en ella su primera exposición madrileña. Tuvo, también, una gran labor difusora, con sus ediciones de obra gráfica a precios ciertamente asequibles.

Sin alcanzar las cifras de Madrid, pero sí con muchísima mayor actividad underground, más internacional, y una atención preferente a lo que acontecía en Europa y Estados Unidos, bien puede afirmarse, como dice la galerista Juana de Aizpuru que: “En los años sesenta y setenta Barcelona era la ciudad más moderna de España, cosmopolita y abierta, venir aquí era una maravilla, mejor que ir a París”⁷

Entre las galerías barcelonesas destacan fundamentalmente dos, la sala Gaspar, en la calle Consejo de Ciento, ya citada en relación a la primera exposición de Picasso, cuyos orígenes se remontan hasta 1909, y en la que expusieron la gran mayoría de los artistas catalanes más relevantes así como ciertas figuras internacionales, y que desarrolló una importante labor difusora del arte catalán en los Estados Unidos; y René Metrás, que abrió su galería en octubre de 1962, también en la calle Consejo de Ciento, con una rotunda declaración: “No para sugestionar, pero sí para dar la posibilidad de un mejor conocimiento del arte actual surge esta galería, en la que esperamos dar muestra de las tendencias más interesantes de la vanguardia estética. Nuestra aspiración, que podrá ser limitada en mayor o menor grado por las circunstancias, es la de no reducirnos exclusivamente al panorama nacional. Lo fecundo de los contactos, lo valioso de las comparaciones, habrá de ser ratificado una vez más y esperamos que sea nuestra sala una de las que mejor contribuyan a este resultado”⁸.

Los artistas que integraban su exposición inaugural fueron J.B. Chereau, Javier Corberó, Modest Cuixart, Joan Hernández Pijuán, Jean Fautrier y Luis Feito.

“En 1957 comienza su labor como marchante. Edita y financia la revista *Correo de las Artes* publicación única de estas características que se hace en esa época. Se diferencia de la revista *Dau al Set* en que aquella era hecha por los propios artistas del grupo de una forma prácticamente artesanal, algo elitista, endogámica y, esta otra, pretende ser una revista de arte de carácter internacional y abierta a un lector más heterogéneo”.

“Metras se embarca en esta aventura con entusiasmo. Asumirá la dirección artística de la revista y contará, entre otros, con la estrecha colaboración de Juan Eduardo Cirlot cuyos artículos, son testimonio de una diferente, particular y novísima forma de hacer crítica y defensa de ese *Arte Otro* donde los jóvenes artistas plasman en las telas su disconformidad. Ambos planifican la revista y mantenían largos diálogos sobre el arte de Vanguardia. Cuentan con colaboradores diversos en Madrid y el extranjero. La revista deja de publicarse en 1962 a causa de diversos problemas financieros”.

“René Metras, apostará, desde el primer momento, por el arte de vanguardia y lo hará a través de exposiciones en las que

⁷ *La Vanguardia*, 15-02-2022.

⁸ Citado en María del Carmen Briones Brú, “René Metras, un hombre de nuestro tiempo”. *Galería René Metras y la vanguardia estética en Barcelona, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte*, t. 25, 2012, págs. 373-394.

compaginará el arte español con el de producción extranjera, con el objeto de conseguir una visión lo más amplia posible del arte que se está realizando en el mundo”⁹.

En Valencia tuvo especial incidencia la galería Val i 30, fundada por Vicente García Cervera, en la que expusieron, entre otros, firmas como Sempere, Mompó, Tàpies, Millares, Juan Genovés, Saura y Equipo Crónica. De esos últimos fue tanto pionera en la promoción de su obra como casi constante en su representación y expusieron en ella en 1967, 1968, 1970, 1972 y 1978.

En Sevilla destacó inmediatamente, por adelantada, la galería La Pasarela, inaugurada en enero de 1965, dirigida por el artista Enrique Roldán, con la entusiasta colaboración de los también artistas Carmen Laffón, Teresa Duclós y José Soto, que fue la encargada de romper con el academicismo que imperaba en el arte andaluz y fue puerta abierta para los artistas locales y, especial y muy benéfica, de los artistas de Juana Mordó, que aterrizaron en la ciudad de la mano de Carmen Laffón, ya representada entonces por Mordó; la escasez de coleccionistas, José Soto recordaba que “hubo tres o cuatro buenos clientes, principalmente americanos destinados en la base de Morón que conocían a Quique. Sin embargo, era muy difícil vender al público local obras de esas características”, y el nulo apoyo institucional, obligaron a su cierre en 1972.

Dos años antes, en 1970, como cierre de una década e inicio de otra, no solo en Sevilla, sino también en el país, inauguró su galería Juana de Aizpuru, uno de los nombres mayores del galerismo español. La sede sevillana, con un cambio de calle, de Canalejas a Zaragoza, permaneció activa hasta 1992, mientras la de Madrid, abierta en 1984 –dos años después de la creación de ARCO, feria de la que fue inspiradora– ha anunciado, mientras redacto estas notas, su cierre progresivo a lo largo de 2024. En cierto sentido Aizpuru inició su trayectoria siguiendo la huella de La Pasarela para, inmediatamente internacionalizarse y trabajar tanto en la difusión del trabajo de los artistas locales y nacionales como de firmas internacionales de primer rango.

*

En mayo de 1982, los periodistas Enrique Andrés y José María Marco, publicaban en la revista “Triunfo” –que fue un referente continuo del antifranquismo y una apuesta igualmente continua por la instauración y permanencia de la democracia– un más que revelador artículo titulado “Galerías de arte en Madrid”, que sin poder hacerse extensivo a lo que ocurría en otras ciudades del país, sí nos traza un retrato fidedigno de cómo había sido la lectura de lo ocurrido con las galerías en la década precedente, la de los setenta.

Se inicia con una curiosa confesión de Fefa Seiquer, a la que citan por su nombre completo, María José Martínez Seiquer, “soy enemiga de que haya alcohol el día de la inauguración. [...]



Catálogo exposición de Carmen Laffón
La Pasarela. Sevilla, 1965



Dámaso Ruano, Juana de Aizpuru y Francisco Rivas. Galería Juana de Aizpuru,
Sevilla, h. 1971.

⁹ María del Carmen Briones Brú, *op. cit.*



Juana de Aizpuru y José Guerrero en la exposición de este último en Sevilla, 1976
Archivo de la Galería Juana de Aizpuru

Yo no estoy por la labor de la fiesta”. “Los *vernissages*” –afirman seguidamente los autores– “han estado rodeados de una cierta leyenda de mundanidad, de dinero, e incluso de temeridad artística”, “la galería se convirtió en el centro mismo de las preocupaciones artísticas del momento, idea compartida en Madrid en las *performances* realizadas en *Vandrés, Redor y Seiquer*”. Sin ellas, afirman, “la brillantez con la que se suele asociar la galería de arte queda así un poco empañada, a favor de una idea más prosaica del comercio artístico, la de la galería como tienda de arte”.

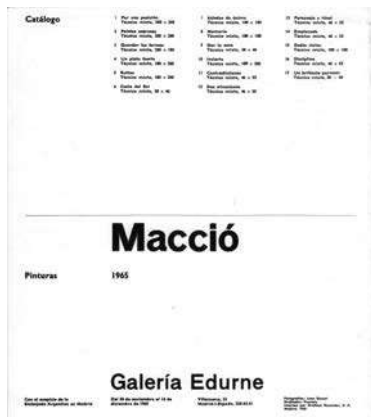
Juana Mordó explica, a continuación, la diferencia entre “una tienda” y una galería: en la tienda el artista lleva sus cuadros, se ven un tiempo, si los vende bien, si no se los lleva a su casa, “el concepto de galería consiste en que cuando se hace una exposición es porque existe un verdadero interés hacia ese artista. La galería continúa con sus cuadros, organiza exposiciones fuera, se mantiene un contacto permanente”.

Citan algunas de las que les parecen más relevantes internacionalmente, Leo Castelli y Green Gallery para el arte pop, Yvon Lambert y Daniel Templon para *support-surface*, y Mary Boone y Sperone para la figuración, y aprecian entonces que: “El fenómeno en Madrid tiene resonancias más modestas [...] las galerías nunca pueden permitirse el lujo de apoyar una tendencia incipiente, ponerla de moda y, menos todavía, lanzarla al mercado internacional. A la inversa, tampoco se ha favorecido la importación de las nuevas corrientes. Madrid ha quedado relegado a un puesto muy secundario respecto a los grandes ejes internacionales”.

Una afirmación, que con matices, cabría afirmar que se mantuvo en las décadas siguientes y que se mantiene incluso en la actualidad, pero es, precisamente esos matices los que pretendo analizar más adelante.

El artículo describe las zonas principales donde se ubicaban las principales galerías madrileñas, que no coinciden exactamente con las actuales, aunque algo se conserva a día de hoy, y que entonces se emplazaban “en el sur del barrio de Salamanca, un amplio círculo alrededor de la plaza de Alonso Martínez y los alrededores del Museo del Prado”. Y traza un cuadro de las distintas actividades comerciales y culturales que se desarrollan en ellas, encabezadas por un ladillo revelador “Galerías: enseñar a ver, a apreciar, a apasionar, a vender, a coleccionar, a triunfar”.

Tras un apartado que sigue todavía vigente en el que analizan los difíciles nexos entre el mercado del arte y el Estado, que califican como “una relación no demasiado feliz”, de la que destacan la alta tasa impositiva, un veintidós por ciento sobre el precio de venta, y la prohibición, entonces vigente, de que las galerías privadas efectuasen exposiciones que coincidiesen en nombre o temáticas con las pocas, pero aun y así existentes, exposiciones oficiales, el artículo concluye con un repaso a la actitud de los galeristas hacia el arte hecho por artistas jóvenes y una curiosa invitación “Las galerías de arte: un itinerario para los fines de semana”.



Catálogo exposición de Macció.
Galería Edurne, Madrid, 1965

El matiz fundamental que quiero enunciar es que, a mi juicio, fueron varias y no pocas las galerías, tanto de las ya existentes como de las que aparecieron en el transcurso de los años setenta, que sí contribuyeron, fundamentalmente a nivel nacional, pero también con loables intentos de internacionalización, a definir, difundir, “poner de moda” y situar tendencias y nombres singulares en la escena artística, bastantes de ellos de artistas entonces muy jóvenes, que no era que asimilasen o siguiesen los movimientos más vivos que se fraguaban fuera de nuestras fronteras, sino que o bien coincidían en sus intenciones o bien, lo que es más excepcional, generaban sus propias y personales dinámicas y posiciones estéticas.

Comenzaré de nuevo por Madrid y por determinadas y concretas galerías aparecidas entonces, y una excepción que vuelvo a citar.

Las galerías que me parece fueron determinantes, junto a las Mordó, Edurne, etc., ya analizadas, fueron Redor, inaugurada en 1969 como taller de serigrafía y desde finales de 1971 como galería, en Villalar; Vandrés, en 1971, primero como almoneda de antigüedades y, muy poco después, también como galería de arte, en Don Ramón de la Cruz; y Buades, inaugurada en 1973, en Claudio Coello.

La excepción, ya antes mencionada, es la galería Amadís, que debería comparecer como institución oficial del Estado, pero su dirección y conducta, desde finales de los sesenta, como ya hemos dicho, con el comisariado de Juan Antonio Aguirre, de los artistas que bautizó como “Nueva Generación”, centrándolo en dos figuras para él fundamentales, Manuel Barbadillo y Luis Gordillo, y declarando su preferencia por el universo del segundo, que supuso una primera ruptura, desde distintos frentes, post-pop, arte normativo, etc. al predominio de la abstracción, y su labor como director, abriendo las puertas a toda una generación de artistas jóvenes de tendencias abstractas, de miembros de la nueva figuración madrileña, y de artistas experimentales próximos o incursos en el arte conceptual, se alejaba tan radicalmente de los principios, obligaciones y censuras del régimen franquista, que la sitúan no como una más, sino como una de las principales protagonistas en la presentación de una nueva vanguardia y un entendimiento nuevo de la extensión estética en el arte español. En Amadís expusieron por primera o casi primera vez pintores como Rafa Pérez Mínguez, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Santiago Serrano, Guillermo Pérez Villalta, Soledad Sevilla y Miguel Ángel Campano, también artistas inclasificables o en las proximidades del conceptual como Nacho Criado, Paz y Luis Muro, Mitsuo Miura, y fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez o Carlos Serrano.

Redor, tuvo, en su primera etapa, una vida relativamente corta, unos cinco años, de 1969 a 1974, pero años de una gran intensidad. Fue la más política o politizada de las galerías madrileñas, tanto por la militancia o proximidad a las ideas del PCE, entonces lógicamente en la clandestinidad, y la actividad antifranquista de sus fundadores, Tino Calabuig y Alberto Corazón –que diseñó el

logo de la galería–, como por acoger en sus salas exposiciones colectivas de artistas emergentes organizadas con la intención de integrar los movimientos jóvenes de los barrios y asociaciones de vecinos a su acción política. Se inauguró con una muestra de Alberto Corazón, *Leer la imagen*, una propuesta cercana al arte conceptual, a la que siguió otra de Tino Calabuig, *Un recorrido cotidiano*, del mismo jaez.

Les siguieron otras igualmente arriesgadas o dedicadas a prácticas poco habituales en las galerías comerciales, así *Propuesta fotográfica. Juan José Gómez Molina, Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Serrano; “O home que falaba vegliota”. Cómic en gallego. Reimundo Patiño, 35 años de tebeos en España* o *Francesc Torres*. Entre las más memorables la dedicada a los fotomontajes de John Heartfield, la primer de su obra realizada en España.



Alberto Corazón. Exposición *Documentos*. Plaza Mayor. Galería Buades, Madrid, 1973

Cerró sus puertas en 1974 y volvería a abrir a finales de la década, ahora con una propuesta fotográfica, como Redor-Canon, y la dirección de la esposa de Calabuig, la fotógrafa Rosalind Williams y expondría a nombres tan variopintos como Agustí Centelles o Ansel Adams y Ouka Lele.

La galería que asumió como lo más natural situarse en el extremo máximo de la modernidad, hasta el punto de que, con cierta exageración haya llegado a decirse que “a su manera se inventó la Movida antes de que la Movida misma existiese”¹⁰, fue Vandrés, activa como tal entre 1971 y 1980, de la que fueron propietarios Gloria Kirby, una fotógrafa y coleccionista norteamericana residente en Madrid, y Fernando Vijande, al que unánimemente se considera como el más internacional y artísticamente el más ambicioso de los galeristas de España. Por consejo del escultor Raúl Valdivieso eligieron como directora a Marisa Torrente Malvido, hija del escritor Gonzalo Torrente Ballester, esposa del pintor Juan Giralt, representado por la galería.

Desde sus inicios fue tan polémica como rompedora. Su exposición de 1971, *Eros en el arte español actual*, que reunía a casi un centenar de artistas con obras de contenido erótico, fue denunciada por una asociación y censurada, aunque posteriormente ganaron el juicio. La mismo ocurrió en 1972 con *La Paloma*, una muestra homenaje a Picasso, cerrada por la autoridad gubernativa. Mejor suerte tuvo la que dedicó a Juan Genovés, primera que tenía lugar en España tras el éxito y escándalo de su muestra en la Biblioteca Nacional de 1965 y en ausencia del artista, que entonces vivía en Londres en una suerte de exilio, contratado ya por Marlborough tras su éxito en la Bienal de Venecia.

Su aportación principal, amén de la atención prestada a los artistas figurativos como Gordillo, Pérez Villalta o Chema Cobo, abstractos como Jordi Teixidor y Alexanco o escultores como Sergi Aguilar o Miquel Navarro, fueron la incorporación y colaboración con nombres internacionales, así el contacto con Alexanco les llevó a una estrecha relación con artistas participantes en uno de los momentos álgidos de la década, los Encuentros de Pamplona, de 1972, en la que participaron Alexanco, Luis Lugán, Rober Llimós, Antonio Muntadas

¹⁰ Ianko López, “Hedonista, ambiguo y seductor. Así era Fernando Vijande, el galerista que trajo a Warhol a España”, revista *Vanity Fair*, 3 noviembre 2017.



Charlotte Moorman. Julio de 1975

o Giral, representados por la galería, y a patrocinar proyectos como el rodaje de *Comfort Zones* de Allan Kaprow, en 1975 –en la que colaboré como ayudante de realización de David Seaton y a la que recientemente dedicó una exposición el C2M de Madrid– o los conciertos performance de Charlotte Moorman, con la colaboración de Nam Jun Paik. Igualmente promocionó internacionalmente a sus artistas, valgan como ejemplo la presencia de Darío Villalba en la Bienal de Sao Paulo de 1973, donde obtuvo el Gran Premio de Pintura, o la intervención de la galería en la selección que la comisaria Margit Rowell realizó para la exposición *New Images from Spain*, en el Guggenheim de Nueva York, en 1980.

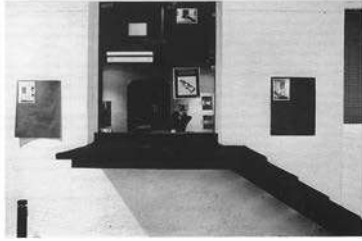
Un papel diferenciado entre las galerías madrileñas jugó Grupo 15, un Taller-Galería de obra gráfica a imitación de los modelos existentes en USA, constituida como sociedad por quince socios accionistas¹¹ en marzo de 1971, que combinaba el Taller de Grabado –ubicado en el nº 7 de la madrileña calle Fortuny–, dirigido en un primer momento por Dimitri Papagueorgui y, posteriormente, por Antonio Lorenzo, Óscar Manesi y Don Herbert, en el que se formaron o ampliaron conocimientos los artistas participantes en el proyecto, y un espacio expositivo anexo. Dirigieron la galería entre 1971 y 1981, María Corral y José Ayllón. Fue quizás el más claro ejemplo de transmisión de la ambición que muchos artistas internacionales tenían respecto a las técnicas de estampación, de los que dio a conocer nombres fundamentales como Agnes Martin, Claes Oldenbourg o David Hockney.

La más tardía en inaugurar su primera exposición fue Buades, a mi juicio la galería que más acertadamente se identificaría con las tres prácticas fundamentales que produjeron los artistas en la década de los setenta, que continuaría después, con parecido aunque no igual acierto en los ochenta, incluso con la apertura de un nuevo espacio en la Gran Vía madrileña, hasta su cierre en 2003.

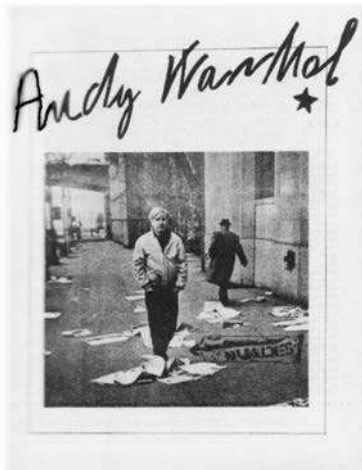
Fundada por Mercedes Buades y Chiqui Abril en un semisótano de la calle Claudio Coello, su director artístico, durante el primer año de existencia, fue el crítico Juan Manuel Bonet, quien arrastró consigo una parte de los nombres que Juan Antonio Aguirre había ido dando a conocer en Amadís, especialmente los pintores de la figuración madrileña, Rafael Pérez Minguez, Pérez Villalta, Alcolea y Carlos Franco, a los que se añadieron Gordillo, Manolo Quejido y Herminio Molero y un conceptual, Nacho Criado, al que acompañaría Alberto Corazón –autor como en Redor del logotipo de la galería, en esta ocasión muy warholiano– y, posteriormente, Juan Navarro Baldeweg, o artistas como Eva Lootz y Adolfo Schlosser. La incorporación de los miembros del Grupo Trama, José Manuel Broto, Javier Rubio, Xavier Grau y Gonzalo Tena había sido precedida por una muestra colectiva, *10 abstractos*, que ofrecía un panorama más amplio de la nueva abstracción.

De este modo, las tres tendencias emergentes y predominantes en la escena española, la nueva figuración madrileña, la abstracción y el conceptual coincidían y se fortalecían en la programación ofrecida por Buades, quien también fue la

¹¹ Los socios accionistas de Grupo Quince fueron: María y Santiago Corral (hermanos y accionistas mayoritarios), José Ayllón, Dimitri Papagueorgui, Valentín Rodríguez Gómez, José Antonio Fernández Ordóñez, Alberto Portera, Marie Claire Dekay (mujer del pintor Salvador Victoria), José Serrano Suñer, Jesús Martitegui, Alfonso Soldevilla, Fernando Higuera, María Josefa Huarte, José Ruiz Seiquer Gallego, y la galerista Juana Mordó, con una participación simbólica.



Escalera de acceso a la Galería Buades en Claudio Coello 43
Fotografía de Luis Pérez-Mínguez



Catálogo de la exposición en Buades de Andy Warhol, 1976

primera en organizar una exposición de serigrafías de Andy Warhol –ruinosa económicamente hablando–; la *Forty London Architects*, con texto de Navarro Baldeweg; *Documenta 1, 2, 3, 4, y 5* –para la que redacté el texto de presentación–; ZAJ, arquitecturas de Peter Cook y Ernst Caramelle.

Los actos paralelos, que tanto podían incluir una proyección de diapositivas de Pablo Pérez Mínguez sobre un concierto de los Rolling Stones, sendas conferencias de Leopoldo María Panero o un concierto con instrumentos contruidos por Adolfo Schlosser; la edición de múltiples y la presentación de libros sobre temas políticos y sociales; sus catálogos –editados como todas sus ediciones en papel periódico– y la publicación de un único número de la revista “Humo” y de su “Periódico del arte”, cuya jefatura de redacción estuvo en manos de Miguel Fernández Cid, dotaron de un cuerpo literario y teórico la andadura de la galería, que cumplía con creces su labor intelectual más allá de lo puramente comercial.

Si me he permitido referir en dos ocasiones mi colaboración con Vandrés y Buades ha sido para señalar un hecho entonces relevante, la casi extrema juventud tanto de muchos de los artistas como de los críticos e incluso algunos de los galeristas en aquel entonces, lo que no fue óbice, pese a cortapisas y censuras, para el progresivo desarrollo de la labor de todos nosotros.

*

En Barcelona la ebullición fue menor en esos años que en Madrid, aún y así al menos tres galerías acapararon la atención: Maegth, Ciento y G.

La galería Maegth de Barcelona tuvo su origen en la voluntad de Joan Miró, entonces representado por el galerista francés Aimé Maegth, que quería un lugar adecuado en la ciudad condal donde exponer y poder exponer a otros artistas catalanes, españoles e internacionales. En diciembre de 1973 se inauguraba en uno de los palacetes de la Calle Montcada, próximo al que ocupaba a su vez el Museo Picasso, bajo la dirección de una persona de confianza de Miró, Francesc Farreras.

Maegth fue famosa por presentar tanto a artistas de la vanguardia histórica, el propio Miró, Max Ernst, Georges Braque, Jean Dubuffet, Giacometti, Alexander Calder, como de las posvanguardias españolas Tàpies, Eduardo Chillida, Equipo Crónica, Antonio Saura y, también, figuras más controvertidas en el panorama barcelonés, así Gordillo, o que lo fueron en la escena española como el grupo Trama, al que Tàpies decidió apadrinar como contrapartida a su oposición y crítica al arte conceptual.

Para los barceloneses quizás la más mítica de las galerías abiertas en aquellos años seguramente sea Ciento, sita, como otras precedentes, en la calle Consejo de Ciento. Se inauguró en 1974 y fue durante la década y media siguiente un puntal artístico de la ciudad. En ella expusieron, entre otros, Tàpies, Hernández Pijuán, Joaquim Chancho, Jordi Benito o Perejaume.



Catálogo Galería Ciento
Barcelona, 1975

Mantuvo también relaciones con las galerías de Madrid, especialmente Buades, y expuso así a Carlos Alcolea, Eva Lootz y Navarro Baldeweg.

He de confesar que mis conocimientos sobre la galería son mucho más escasos de lo que querría, pero no me resisto a referir una anécdota recogida en el obituario de la galerista y que creo recrea con extraordinaria fidelidad el espíritu de cooperación y el ingenio creativo de aquellos mediados años setenta:

“En 1975 organizó la primera exposición en España de Christo y el año siguiente la primera muestra en Barcelona de Antoni Muntadas, con motivo de la cual se editó la carpeta de referencia *Muntadas. 80 diapositivas y textos*, con proyectos realizados por el artista entre 1971 y 1974. ‘En aquella ocasión tuvo lugar una célebre *performance* de Muntadas y Jaume Xifra, que al mismo tiempo exponía en la galería G de la calle Casanova. Durante un día los dos artistas intercambiaron sus identidades, permanecieron cada uno en la galería del otro y recurrieron las calles, permanentemente acompañados por un fotógrafo que recogió el testimonio de la acción’, recuerda Luisa Ortínez”.¹²

Una galería singular, por su inclinación hacia las prácticas conceptuales y experimentales, por su colaboración con la galería Buades en distintos proyectos –alguna exposición de artistas de la galería o la realización al alimón de la exposición de los botes de sopa de Andy Warhol, fue la anteriormente citada Galería G, que se distinguía también por el diseño de sus fichas coleccionables, a modo de recopilación de actividades del año. En ella expusieron artistas como Nacho Criado o una de las contadas, pero extraordinarias artistas mujeres, Eulália.

Finalmente, la galería Joan Prats, inaugurada en 1976, dirigida por Joan de Muga, instalada en la antigua sombrerería del mismo nombre y que seguía ostentándolo como homenaje al mítico promotor que había apoyado a Joan Miró, Llorenç Artigas, Tàpies y otros. El encargado de remozar el espacio fue Josep Lluís Sert, tan ligado a Miró, cuya obra integró la exposición inaugural.

Joan Prats estuvo siempre ligada a Polígrafa, el mayor taller y la editorial encargada de la realización y promoción de la obra gráfica. Fundada por Manuel de Muga, padre de Joan, en 1961, y cuya dedicación al arte internacional –con personalidades tan relevantes como Francis Bacon o Robert Motherwell– determinó, en cierto sentido, la de la galería de su hijo, uno de los pocos, sino el único en abrir sucursales de la galería en EEUU y en Tokio.

*

Sin ser exhaustiva, la lista de galerías que hemos ido recorriendo permite afirmar que gracias a esas iniciativas particulares, sumadas a otras de decisión igualmente privada, vino a cubrirse, al menos parcialmente y con intensidad que creo probada, sino el vacío, si la muy escasísima acción institucional que caracterizó a la cultura española en los largos años de la dictadura.

¹² elpais.com/ccaa/2015/03/15/catalunya/1426442794_123546.html

Pero en este ámbito volveremos a la paradoja de que la iniciativa privada y la generosidad de los artistas deparase, por lentamente que fuese, la creación y puesta en marcha de proyectos museísticos casi impensables en aquellas circunstancias.

El dato más significativo quizás sea que en poco más de una década, los tres nombres mayores de la vanguardia histórica española, Picasso, Dalí y Miró propiciaran con sus generosas donaciones, en algún caso financiaran incluso, los museos dedicados a cada uno de ellos y, no por casualidad que los tres los afincaran en Cataluña, Picasso y Miró en Barcelona, Dalí en Figueras.

El más temprano de ellos, curiosamente, fue el del artista seguramente más odiado por el régimen, autor de *Sueño y mentira de Franco* y de *Guernica* –que justo en las fechas próximas a su inauguración, viajaba por distintos países del mundo como mensaje de paz–, el de Pablo Picasso.

Se inauguró en marzo de 1963, pero no con su nombre, sino con el de “Colección Jaime Sabartés”, en el denominado Palacio Berenguer de Aguilar, fruto de la donación de la colección particular –grabados, algunos dibujos y una escultura– del que fue secretario de Picasso desde 1935, y de alguna obra más provenientes del Ayuntamiento y de la antigua Generalitat. Hubo una prohibición expresa de que ni en las invitaciones, ni en los carteles ni en parte alguna debía figurar el nombre del artista.

En los años siguientes prosiguieron las donaciones del propio Picasso, solo de grabados, se amplió el museo con la anexión del Palacio del Barón de Castellet, lo que propició la llegada al museo de una serie completa de cuadros, *Las Meninas*, dibujos, etc. Y a la muerte de Sabartés, en 1970, la mayor parte de sus obras de juventud.

Testimonio fiel de la época, los dibujos eróticos del malagueño de la colección Garriga Roig no fueron expuestos hasta 1979. Picasso nunca jamás pisó el museo que lleva su nombre. Salvador Dalí hizo, en 1969, una importante donación de obras al Ayuntamiento de Figueras, que decidió –en este caso sin problemas políticos ni de censura– dedicar el antiguo Teatro Principal, incendiado durante la guerra civil, al que finalmente se denominaría Teatro-Museo Dalí, absolutamente reformado arquitectónica y museográficamente por el propio artista, y que se inauguró el 28 de septiembre de 1974.

Éste sí fue financiado por el Estado y a cambio Dalí y Gala, que en principio habían pensado donar todas sus colecciones al Museo del Prado, finalmente lo hicieron al Estado español, quién las dividió entre Figueras y Madrid.

Por las mismas fechas aproximadamente, ahora en 1971, se constituyó la Fundació Joan Miró de Barcelona. El ayuntamiento cedió unos terrenos en la montaña de Montjuic y el propio artista financió la construcción del edificio diseñado por su amigo Josep Lluís Sert y fijó las condiciones de su importantísima donación de obras. Abrió sus puertas el 10 de junio de 1975, pero su inauguración oficial no tuvo lugar hasta el 18 de junio de 1976.

Desde sus orígenes la Fundació desarrolló sus actividades, por voluntad explícita del propio Miró, más que como un museo al uso, dedicado a un artista consagrado, a una institución dedicada al libre desarrollo y a la experimentación artística, con una decidida labor respecto a los artistas jóvenes. Del mismo modo, que ya desde su apertura, con la inclusión entre las obras expuestas de una reproducción de *La fuente de mercurio*, de Alexander Calder, cuyo original había formado parte de las obras que integraron el Pabellón de la República en La Exposición Internacional de París, en 1937, significaba y destacaba la fidelidad del artista a los idearios democráticos y de regeneración cultural de los artistas e intelectuales perdedores de la contienda civil.

Reveladoramente, Wikipedia recoge una anécdota que subraya significativamente esta posición: “No es de extrañar el hecho de que, al inaugurar la primera exposición temporal, *Arte Tântrico. Colección del Museo de Nueva Delhi*, el 20 de noviembre de 1975, y habiéndose ya difundido la noticia de la muerte del dictador, el primer director de la Fundación, Francesc Vicens avisara a los inquietos periodistas que los actos de inauguración continuarían según estaba previsto con un escueto: ‘Esto no afecta’”.

De las dificultades que debían afrontar quienes pretendieran poner en marcha un museo de arte contemporáneo sin ningún tipo de subvención o ayuda oficial ofrece un ejemplo testimonial el intento de crear el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

La idea se gestó en julio de 1960 como la creación de una empresa particular, con la emisión incluso de acciones, la mayoría de las cuales estaban en manos de su director, Alexandre Cirici Pellicer, y el secretario, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, ambos críticos de arte. Nombraron como presidenta del Patronato a una dama de la alta sociedad barcelonesa en la esperanza de encontrar apoyo en las élites económicas, pero no lo encontraron. Su modelo, curiosamente, era el de la constitución del MoMA neoyorquino.

“Significativamente, la portada del primer catálogo-folleto reproducía una obra encargada a Tàpies como cartel inaugural, y una gran obra suya ‘presidía’ las salas del museo”.¹³

Dedicaron incluso una exposición a un artista preso político en las cárceles de Franco. La aventura, lamentablemente duró solo tres años. En 1963 cerró sus puertas.

Caso aún más particular, éste con éxito reconocido incluso internacionalmente, y que guarda una extraordinaria semejanza con los museos de Picaso, Dalí y Miró es el del Museo de Arte Abstracto Español de las Casas Colgadas de Cuenca, él también fruto de la generosidad de un artista coleccionista, Fernando Zóbel, y de otros dos, Gustavo Torner y Gerardo Rueda, e ítem más, dos de sus primeros conservadores fueron Jordi Teixidor y José María Yturralde, entonces dos muy jóvenes pintores.

A principios de la década de los sesenta Zóbel buscaba un espacio en el que exponer su colección y Torner le sugirió Cuenca y su Casas Colgadas, entonces en restauración, que tras varias negociaciones le fueron adjudicadas por el Ayuntamiento por un

¹³ La frase entrecomillada y los datos que expongo proceden de Jesús Pedro Lorente Lorente. “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”, *Artígrama*, núm. 13, 1998, 295-313 - I.S.S.N.: 0219-4498.



Víctor Pérez Escolano, primer director del Museo de Arte contemporáneo de Sevilla el 12 de julio de 1972, día de la inauguración oficial. CAAC, Sevilla

¹⁴ Una célebre fotografía tomada el día de la inauguración, que reunió a un numeroso grupo de artistas, algún crítico y otros visitantes retrata un glamour que nada tiene que ver con las acartonadas fotos de las inauguraciones oficiales, ocupadas generalmente, por señores, solo señores, trajeados, con saludos serviles y discursos engolados.

alquiler simbólico. La concepción del museo tuvo como modelo los *artist-run space* creados anteriormente en Europa y Estados Unidos, estos últimos bien conocidos por Zóbel, a la sazón profesor de arte oriental en Harvard.

El 30 de junio de 1966, se celebró la inauguración, de la que se conservan testimonios fotográficos¹⁴, en la que la gran comparecencia es también de artistas. Ese mismo año recibió la visita de Alfred H. Barr, fundador y director del MoMA, que fue nombrado conservador honorario.

El montaje, la iluminación, la existencia de salas especiales –así una de ellas iluminada con luz negra– fueron una auténtica revolución museográfica para los usos entonces vigentes.

En cierto modo, el museo de Cuenca, simbolizaba el hilo de continuidad existente entre la abstracción, especialmente matérica de los años cincuenta, y la inmensa mayoría de sus derivadas, hasta la conclusión de la década de los setenta. Un modo de certificar, por otra parte, el predominio de la abstracción en el arte español desde la segunda mitad de los años cincuenta.

El Museo desarrolló una intensa labor editorial y de edición de obra gráfica, así como de impresiones offset de sus obras principales.

En 1978 se amplió por primera vez hasta triplicar el espacio inicial, se abrió al público la biblioteca y se incorporaron obras de los artistas de los setenta.

En 1980, le fue concedida la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Ese mismo año Zóbel donó la colección, biblioteca personal y otros fondos a la Fundación Juan March, que lo gestiona desde entonces.

En esa década solo abrieron otros dos museos más, el de Ibiza y el de Villafamés, el primero vinculado con la Bienal de la isla y el segundo creación del gran e influyente crítico Vicente Aguilera Cerni y, en cierto modo, pueden ser considerados como museos regionales, si bien es cierto, que la posición política de Aguilera Cerni, comprometido con el antifranquismo, propició que Villafamés albergara, desde 1977, en depósito y custodia, doscientas obras del museo de la Resistencia Salvador Allende.

Un intento sevillano de crear un museo de arte contemporáneo iniciado en 1970, tuvo su mejor momento desde 1972, cuando bajo la dirección de Víctor Pérez Escolano tendió puentes entre el arte andaluz de principios del siglo XX y la contemporaneidad, con exposiciones dedicadas a Canogar, Zóbel, Tàpies, Lucio Muñoz, Sempere o Alcaín. Las autoridades decidieron que aquello era demasiada modernidad y un decreto de 7 de noviembre de 1975 devolvió su gestión al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

También en Sevilla, por iniciativa también de críticos e intelectuales –entre los que figuraban Alberto Corazón, Francisco Rivas, Juan Manuel Bonet y Manuel Salinas– se fundó el Centro de Arte M-11, inaugurado en 1974 con una exposición del pintor Antonio Saura.



Gordillo Centro de Arte
M-11. Sevilla, 1974
Diseño de Alberto Corazón.
CAAC, Sevilla

¹⁵ En relato del propio Liaño: “Yo coordiné el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas y realicé dos investigaciones. La más importante fue la gramática generativa de los patios platerescos, a partir de los que hay en Salamanca, Guadalajara, Alcalá de Henares y otros sitios; el resultado fue un sistema lógico-matemático e informático con el que generar esa clase de arquitectura y, eventualmente, toda clase de arquitectura. Yo era entonces profesor de Estética en Arquitectura, de modo que fui con mis estudiantes a visitar los distintos patios, para tomar medidas, hacer fotografías y, finalmente, elaborar los diferentes morfemas de que se compone cada patio. Una vez informatizados, todos esos datos pasaban al plóter —o máquina de dibujar— para que pudiera hacer otros patios, además de los que nosotros habíamos fotografiado; del mismo modo que, a partir de la gramática básica de una lengua, se pueden hacer infinitas frases. Una línea que puso las bases del sistema arbóreo, seguido después por la informática. Y la otra investigación consistió en insertar las figuras de Los apóstoles de El Greco en una retícula cartesiana, y ver en qué momento dejaban de ser reconocibles sus fisonomías según se iba neutralizando la información gráfica contenida en la retícula. En otras palabras, lo que hice fue poner las bases a la pixelización, en el año 1970. Ese trabajo se expuso, en la primavera de 1972, en los Encuentros de Pamplona. El texto correspondiente, *Pintura y perceptrónica*, se publicó a comienzos de 1973, en el Boletín del Centro de Cálculo. cuadernoshispanoamericanos.com/ignacio-gomez-de-liano/

Solo estuvo abierto un año, pero tanto sus exposiciones, retrospectivas de Gordillo, Millares, Quejido y el Equipo Crónica, como los catálogos —con diseño de Alberto Corazón— y ensayos publicados en ellos dejaron honda huella no solo en la ciudad, sino en el país entero.

Como curiosidad inteligente y fecunda señalar que en 1976 se inauguró el Centro Creativo Museo Vostell-Malpartida.

Para concluir este apartado, apuntemos uno más de los intentos fallidos, en este caso el del Museo Español de Arte Contemporáneo, fruto de la fusión de dos colecciones precedentes, emplazado en un nuevo edificio construido en la Ciudad Universitaria de Madrid, alejado del centro de la ciudad y aislado incluso de los centros estudiantiles, inaugurado por Franco el 11 de julio de 1975, en uno de sus últimos actos, oficiales, que solo tuvo ciertos momentos de gloria con la dirección, luego torpedeada, de Juan Antonio Aguirre, que realizó algunas exposiciones importantes de artistas de su generación.

*

Además de los museos y fundaciones, otras instituciones desempeñaron un papel fundamental en la progresiva transformación experimentada por el arte español, especialmente en el transcurso de la década de los setenta.

Así, la creación a principios de 1966 del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, fruto de un acuerdo con la compañía IBM —que donó a la universidad dos ordenadores y una impresora—, facilitó la iniciativa de Florentino Briones y Ernesto García Camarero de compaginar las tareas propias del servicio informático a la universidad con la organización de distintos seminarios que investigaron las distintas posibilidades de cálculo en la lingüística, la arquitectura, la música, la poesía visual y las artes plásticas.

Mención especial merece para el objeto de estas notas la creación del *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas*, en el que artistas plásticos, arquitectos y programadores, entonces una profesión en ciernes, colaboraron en la realización de obras y en proyectos específicos, como fue, por ejemplo, el de Ignacio Gómez de Liaño de una *Gramática Generativa de Patios Platerescos*¹⁵. Participaron en el seminario Florentino Briones, Ernesto García Camarero, Guillermo Searle, Javier Seguí de la Riva, José Luis Alexanco, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Luis Lugán, Manolo Quejido, Eduardo Sanz, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere y José María López Yturralde.

Alea, un laboratorio musical, dependiente del Centro jugó un papel determinante en los contenidos de los Encuentros de Pamplona de 1972.

El Instituto Alemán, tanto en su sede de Madrid como de Barcelona, probablemente con mayor incidencia en la primera,

tuvieron un papel protagonista y resultaron fundamentales en la escena cultural española entre los últimos años sesenta del siglo XX y finales de la década siguiente.

La apuesta de los responsables del Instituto Alemán, que podríamos concretar en los nombres de sus directores Brügemann –gracias al papel aperturista desempeñado por el subdirector Hans Peter Hebbel, que luego pasó a dirigir el Instituto Alemán de Barcelona– y Eckart Plinke, y en el de Helga Drewsen, responsable de actividades culturales, fue absolutamente decidida respecto a la vanguardia artística, en sus aspectos visuales, musical y de poesía concreta y de acción, así como también respecto a las tendencias más fuertes de la filosofía y la literatura contemporáneas.

Cabe distinguir dos momentos o épocas diferenciadas en las actividades del Instituto. La primera, entre los años 1966 y 1972, se inclina fundamentalmente por las prácticas artísticas contemporáneas –poesía visual, arte por computador, música contemporánea, etc.–. La segunda, entre esas fechas y los años primeros posteriores a la muerte del dictador, adquiere un carácter más decididamente político y favorable a un cambio democrático en el país, que incluye una revisión de los años del franquismo y, sobre todo, la recuperación del pensamiento y la creación prohibidos o exiliados.



Simón Marchán y Wolf Vostell.
Conferencia dentro del ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos*. Instituto Alemán. Madrid, 1974.

Los ciclos dedicados a los *Nuevos Comportamientos Artísticos* celebrados en 1974, primero en Barcelona y, posteriormente, en Madrid, fueron ocasión de un profundo debate sobre la naturaleza y desarrollo de las nuevas tendencias, así como de intercambio de propuestas y obras. Participaron artistas relevantes en el panorama internacional como Wolf Vostell, Marisa Merz, Stuart Brisley y Timm Ulrichs.

Otro centro importante para el arte, fue y es, pues sigue plenamente activa, la Fundación Juan March, que aunque creada en 1955 por el financiero del mismo nombre, uno de los principales en su apoyo económico al golpe de Estado del 36, se dedicó en sus primeros veinte años de existencia a la dotación de becas y premios, para a partir de 1975, fecha de inauguración de su sede oficial en la calle Castelló de Madrid, dedicar una parte sustancial de su labor a la actividad expositiva, orientada por Gustavo Torner, que tuvo su primer hito en la muestra *Arte'73*, una antológica de artistas españoles, itinerante por diversos centros y museos.

En su trabajo tuvo sustancial importancia la celebración de muestras dedicadas a grandes artistas internacionales, así, en los años que nos ocupan: Oskar Kokoscha, Jean Dubuffet, Giacometti, la Bauhaus, Arte USA, Picasso (en 1977), Marc Chagall, Francis Bacon, Kandinsky, Willem de Kooning, Georges Braque, Julio González, Robert Motherwell y Matisse.

Paralelamente las muestras anuales de becarios de la Fundación ofrecían un panorama relevante del arte de los artistas más jóvenes, a la vez que las becas contribuían a su conocimiento de la escena internacional.

Entre los acontecimientos de mayor impacto y de más profunda influencia en el devenir posterior del arte español estuvieron, sin duda alguna, los Encuentros de Pamplona, en 1972, financiados por la familia Huarte –generosa en el mecenazgo artístico al que contribuyó también con publicaciones como la revista ‘Nueva Forma’–, organizados por José Luis Alexanco y Luis de Pablo, con la colaboración, entre otros del laboratorio Alea y del Instituto Alemán, en sus ramas de Madrid y Barcelona y con alguna contribución de Telefónica y algún banco.

En palabras de Alexanco: “El eje principal de la idea era crear una nueva manera de habitar el Arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro, atendiendo siempre a la calidad de los hechos, y a su capacidad de estar vivos”.¹⁶

Fernando Huici, también testigo presencial de los *Encuentros*, evoca el ambiente de entonces: “En la hospitalidad festiva de aquella Pamplona del 72 –cuya mejor imagen simbólica se dibuja con las cúpulas neumáticas de la arquitectura utópica de Prada Poole–, la danza teatral del Kathakali de Kerala, el flamenco de Diego el del Gastor o los ritmos inmemoriales del Txalaparta se entretejieron –no a modo de curiosidades etnográficas, sino en un plano de estricta identidad– con el arte conceptual y el cibernético, con el rugido de Cage y los silencios rituales de ZAJ, con el cine experimental de Sistiaga, Aguirre o Padrós, y los albores del video, con las acciones poéticas de Arias Misson y Gómez de Liaño, la vanguardia vasca o las intervenciones públicas de Lugán y Valcárcel Medina”.¹⁷



Cartel para los Encuentros de Pamplona, 1972

Ese mismo año Simón Marchán publicó en la editorial de Alberto Corazón *Del arte objetual al arte de concepto*, un libro que influyó poderosamente en toda una generación.

En la Exhibición *Arte Cádiz I* –unos Encuentros de Pamplona en tamaño y ambiciones reducidas–, celebrada en la ciudad gaditana del 8 al 15 de junio de 1974, participaron Alcolea, Carlos Franco, Luciano Martín, Herminio Molero –que presentó pintura y poesía experimental–, Rafael Pérez Mínguez, Pérez Villalta, Quejido, Fernando Galinsoga –que fue, junto con Marga Puncel, organizador de la muestra–, Luis de Pablo, ‘Bazar musical’ –trío musical integrado por David Millán, José Luis Colladas y Pierre Bonet–, José Miguel de Prada Poole –arquitecto, que presentó *La arquitectura perecedera de las pompas de jabón*–, José Luis Alexanco junto al ya mencionado de Pablo, Tino Calabuig, Chema Cobo –que presentó, entonces, los montajes previos de dos películas, *Apuntes para una película* y *Diario póstumo de dos años de weekend*–, Luis Pérez Mínguez, Artero, Nacho Criado. Pronunciaron sendas conferencias Juan Antonio Aguirre y Juan Manuel Bonet.

La participación española en la Bienal de Venecia de 1976, *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, organizada por una comisión integrada por Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Tomás Llorens,

¹⁶ José Luis Alexanco, “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”. *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1997.

¹⁷ Fernando Huici, “Memoria de los Encuentros”. *Los Encuentros de Pamplona 25 años después, op. cit.*

Alberto Corazón, Rafael Solbes, Manolo Valdés y Valeriano Bozal, con Manuel García García como secretario, desató una fortísima polémica en el mundo artístico español, incrementada con motivo de su instalación, entre diciembre de 1976 y febrero de 1977, en la Fundació Miró de Barcelona.

De hecho el catálogo del mismo título, publicado por la editorial Gustavo Gili, tuvo problemas con la censura y estuvo durante largo tiempo prohibido.

Durante el verano de 1977, recién elegido Adolfo Suárez presidente en las primeras elecciones democráticas, se celebró en Santander, en la Universidad Menéndez Pelayo, el curso *La vanguardia mito o realidad*, dirigido por Antonio Bonet Correa¹⁸. Supuso, entonces, no sólo la incorporación de la Universidad a una situación nueva, sino la reunión más numerosa y abierta al debate de críticos, historiadores y artistas de distintas generaciones y posiciones más que contrapuestas, así como la participación de críticos foráneos –Marcelin Pleynet y Corrado Maltese– realizada hasta entonces.

Los argumentos de las discusiones procedían por una parte de las posiciones adoptadas frente a la exposición de la Bienal de Venecia, por otra de las entonces frecuentes controversias entre artistas figurativos y abstractos y, en el centro de todo ello, la inevitable certeza de que muchos de los presupuestos teóricos que se habían empleado hasta entonces iban a desprenderse de los nuevos rumbos del pensamiento estético. Cabe decir que aquel curso –cuyo cartel dibujó Pérez Villalta– fue el preámbulo a un cambio profundo en el campo de la crítica y la puerta de entrada de muchos de los que han configurado la historia artística española en los últimos veinticinco años.

Hubo dos exposiciones que definieron el talante intelectual vigente entre bastantes artistas y algunos críticos entre mediados de la década y sus últimas estribaciones y que discutía la tan promocionada preeminencia de la pintura sola. La primera, celebrada en Madrid, en la sala PROPAC (Promoción del Patrimonio Cultural, S.A.) a finales de 1976, comisariada por Eduardo Alaminos, reunía obras de Carlos Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano; es decir, un discurso que reunía figuración, abstracción y prácticas conceptuales desde una óptica compartida.

La segunda, comisariada por mí mismo, tuvo lugar al año siguiente en las salas de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia –contó con la intervención, también, de Eduardo Alaminos, y congregaba, desde esa misma óptica antes enunciada, a Carlos Alcolea, Nacho Criado, Eva Lootz, Miquel Navarro, Juan Navarro Baldeweg, Santiago Serrano, Xavier Utray e Isidoro Valcárcel Medina.

La emisión por TVE de un programa monográficamente dedicado al arte, cuyos responsables procedían del área de culturales de la segunda cadena –Ramón Gómez Redondo y, con un papel fundamental desde antes y después de acceder a su dirección, Paloma Chamorro–, que llevó los nombres sucesivos de



Mariano Navarro, José Guerrero, Fernando Huici, Quico Rivas, Enrique Quejido y María Escribano. Rodaje del programa “Trazos” para su cambio de emisión de blanco y negro a color. Foto Luis Pérez Mínguez

¹⁸ Se programó un ciclo de conferencias en el que intervinieron Antonio Bonet Correa, Valeriano Bozal, Juan Navarro Baldeweg, Tomás Llorens, Ignasi Solá-Morales, Cirilo Popovici, Fernando Huici, Federico Jiménez Losantos, Colectivo de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, Colectivo del Congrós de Cultura Catalana, Colectivo de la Asociación de Artistas Cántabros, Marcelin Pleynet, Corrado Maltese y Patricio Bulnes. También dos seminarios, uno dirigido por Francisco Calvo Serraller, en el que participaron Juan Manuel Bonet, Fernando Checa, Mariano Navarro y Vicente Mora; el otro, dirigido por Juan Antonio Ramírez y la presencia de Alberto Corazón, Carlos Alberto Cornejo, Carmen L. Grimau y Antonio Mercader.

¹⁹ Entre los colaboradores figuraron Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, Andrés Trapiello, Mariano Navarro, Fernando Huici y María Escribano.

‘Trazos’ e ‘Imágenes’ –con Dolores Trueba como presentadora– fue factor esencial de divulgación y difusión no sólo de lo que acontecía en la escena española e internacional, así como dar a conocer en entrevistas en directo a los artistas más importantes, sino también la incorporación de críticos jóvenes, y de las nuevas propuestas de análisis, a su estructura y organigrama.¹⁹

Surgieron, del mismo modo, publicaciones periódicas, más o menos especializadas, pero todas interesadas por las propuestas que desde distintas posiciones y distintas editoriales, sobre todo Alianza, pero no ella sola, lanzaron colecciones dedicadas al arte y que prestaban atención al arte contemporáneo y a los críticos europeos y norteamericanos, en lo que empezó a ser un cierto boom editorial en todos los frentes.

*

Hasta aquí un resumen de quiénes en años difíciles, cuándo no imposibles, contribuyeron notablemente a la existencia y a la construcción del entramado y el laborar el tejido que permite afirmar que hubo un arte contemporáneo que resistió en la España de la dictadura. No es una visión nostálgica, ni mucho menos satisfecha de cómo eran y cómo pudieron hacerse las cosas, pero sí un reconocimiento de quien firma estas páginas hacia esa sociedad civil que mantuvo firme la que es seguramente la mayor propiedad del arte, su permanencia. ●



Nacho Criado, Carlos Alcolea y Santiago Serrano en su intervención en el programa de TVE, *Galería*, con motivo de su exposición en la Galería Propac, Madrid, 1976.

Nueva figuración

Arte Pop

Nouveau Realisme

Conceptual

Crónica de la Realidad

Realismo Social

Realidades Cotidianas

Realismo Mágico

Hiperrealismo

Catálogo de obras

ALCAÍN 72 · 73
ALCOLEA 95
ARMAN 87
ARROYO 50 · 51 · 53
AVIA 80
BAQUEDANO 56
CANOGAR 91
CÁRDENAS 57
CHRISTO 85
EQUIPO CRÓNICA 55 · guardas
EQUIPO REALIDAD 54
ERRÓ 68
FERRER 89
FRAILE 93
GARCÍA CODOÑER 64 · 65
GENOVÉS 90
GIRALT 96
GORDILLO 49
GRAU 58
GRECO 45
HERRERO 81
HOCKNEY 94
KITAJ 69
LAFFÓN 76 · 77 · 78
LÓPEZ 75
MACCIÓ 66
MIRALDA 86
MORENO 79
OLIVER 60 · 61
PETERS 63
RABASCALL 59 · 88
SAURA 47
TORRES 84
ÚRCULO 71
VILLALBA 82 · 83
VILLAR 62
WARHOL 67
WESSELMANN 70



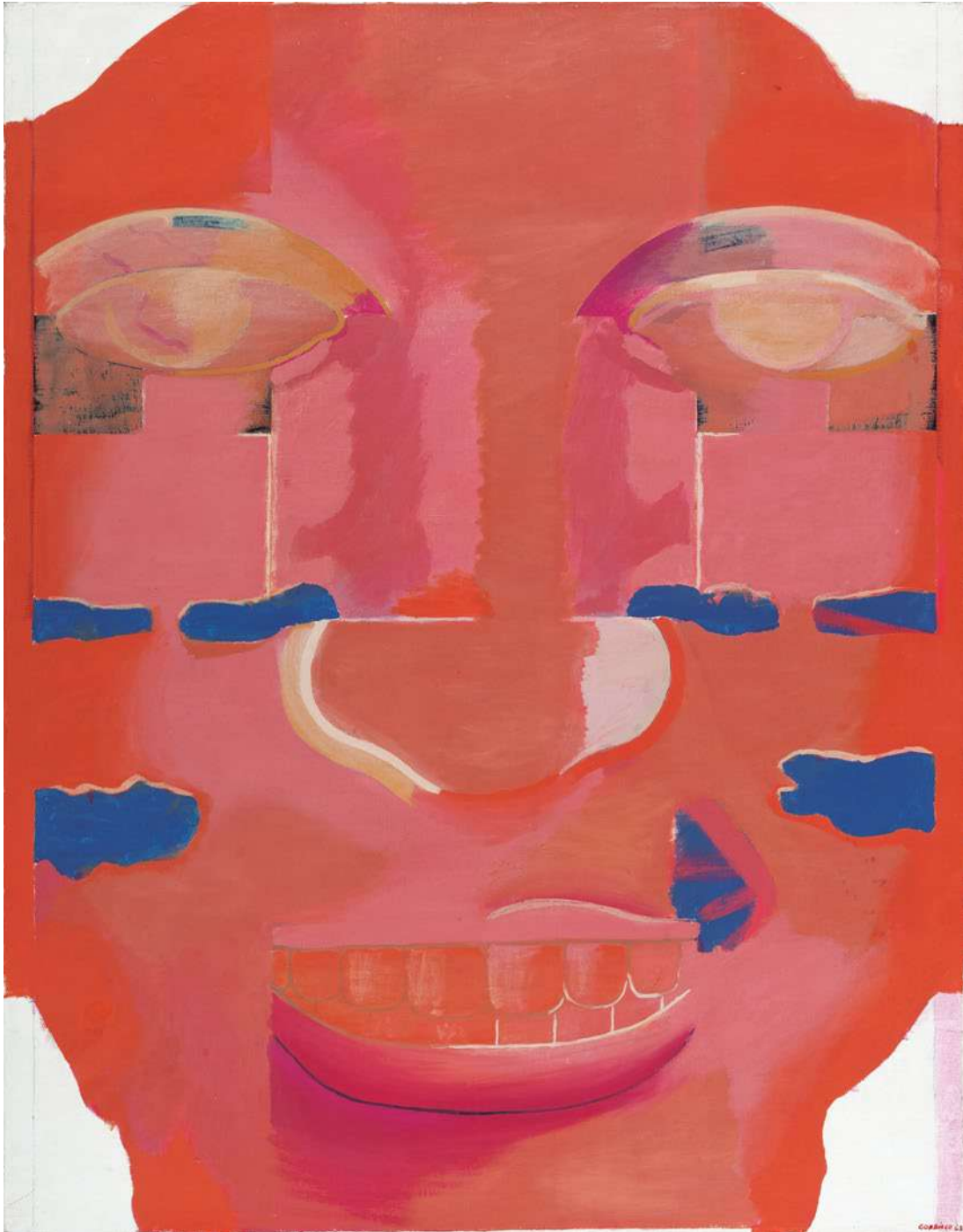
Trasera



Alberto Greco
1. **Composición**, h. 1963. Collage sobre lienzo. 46 x 38 cm



Antonio Saura
2. **Autorretrato 2**, 1966. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm



Luis Gordillo
3. **Cabeza**, 1965. Óleo sobre lienzo. 115 x 90 cm



Eduardo Arroyo

4. **Bonaparte**, 1966. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm



Eduardo Arroyo
5. **Deux chiens de St. Bernard**, 1966. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm



Eduardo Arroyo

6. **Gramma III** (Naturaleza Viva), 1968. Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm



Equipo Realidad
7. **EL ZURDO**, 1967. Gouache sobre papel. 57 x 51 cm



Equipo Crónica

8. **Técnica de reunión**, 1977. Acrílico sobre lienzo. 112 x 143 cm

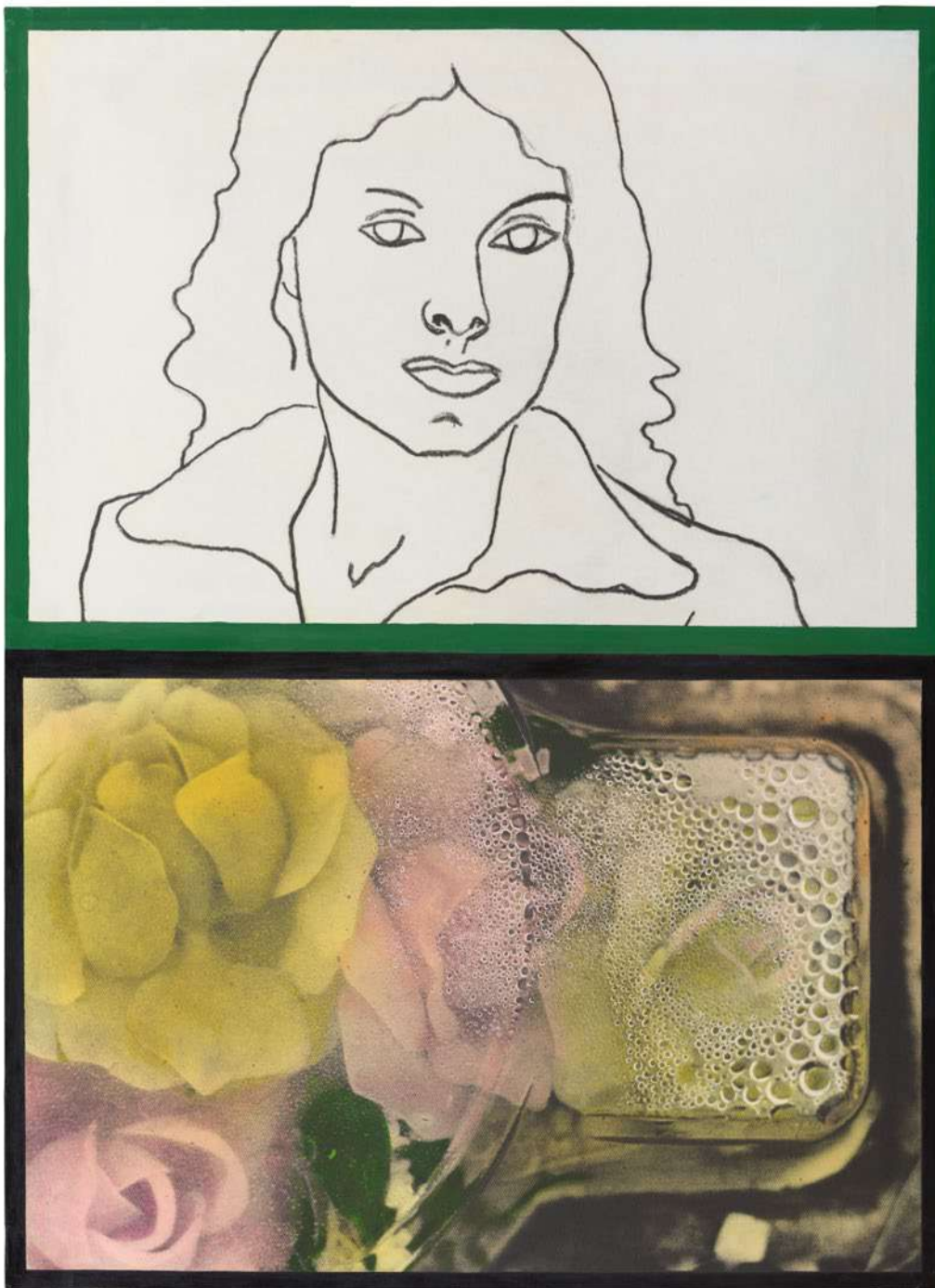


Isabel Baquedano

10. **Jugador de rugby**, fines déc. 1960. Óleo sobre lienzo. 60 x 60 cm



Marta Cárdenas
11. **Autoretrato con pañuelo amarillo**, 1978. Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cm



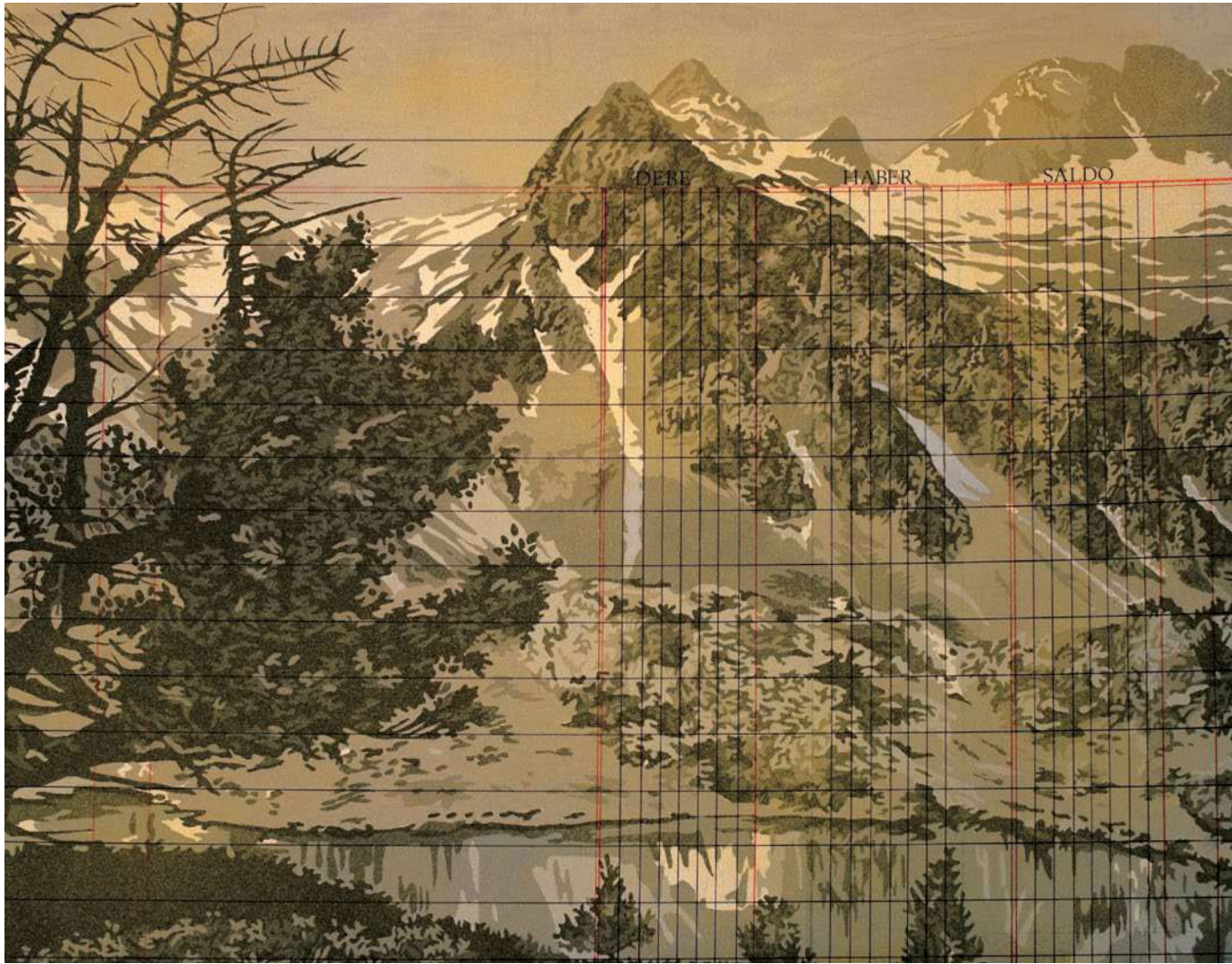
Eulàlia Grau
12. **Records d'una vida (etnografia)**, 1973. Emulsi3n fotogràfica y tinta sobre lienzo. 110 x 80 cm



Joan Rabascall
13. Sin título (*Serie Essai sur une Psychologie Collective*), 1965.
Técnica mixta y collage sobre tela. 16 x 24 cm

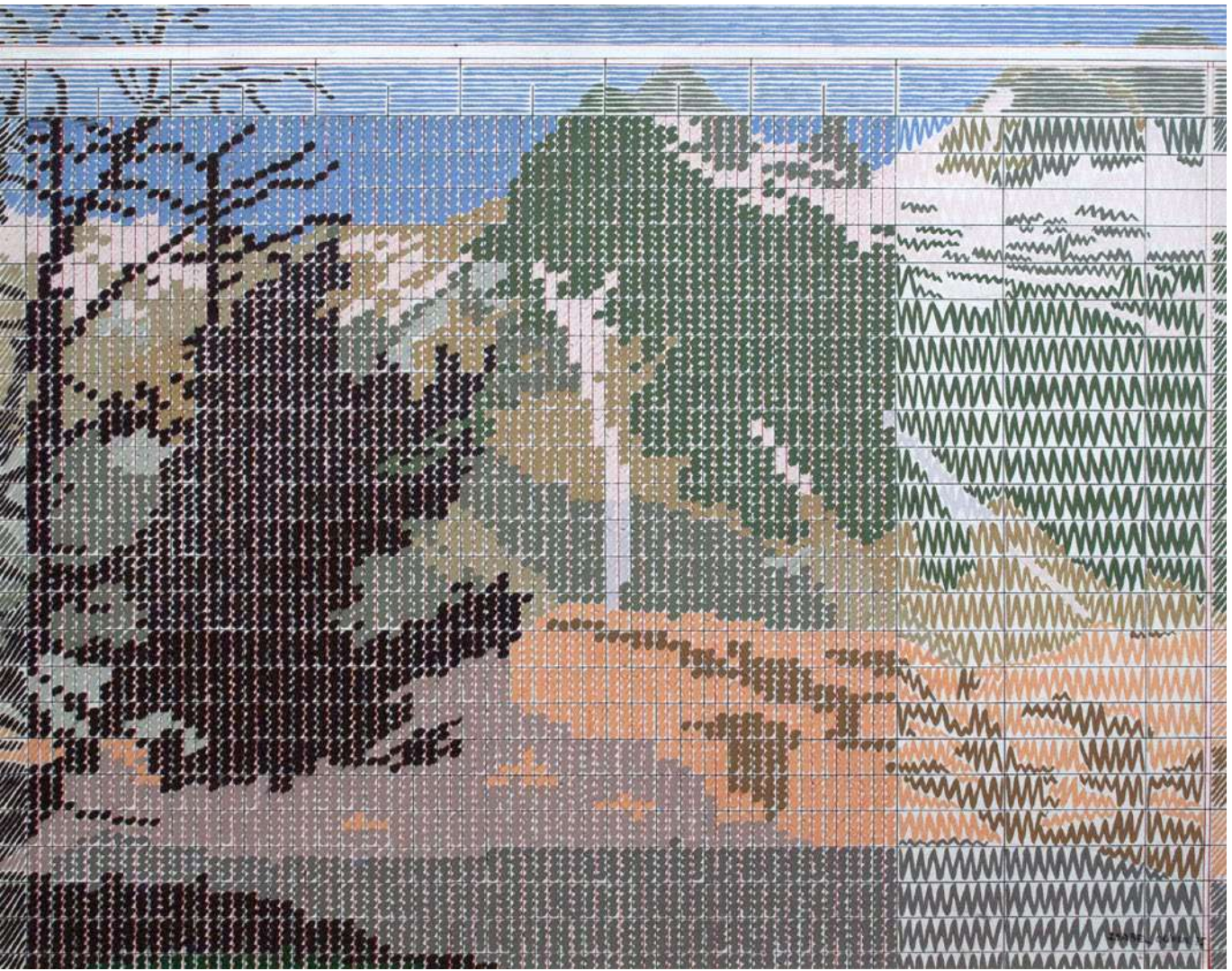


Joan Rabascall
14. Sin título (*Serie Essai sur une Psychologie Collective*), 1966.
Collage y pintura acrílica sobre tela. 16 x 24 cm



Isabel Oliver

15. DÍPTICO de la Serie *La Mercantilización del Arte*, 1975. Acrílico sobre lienzo. 82 x 104 cm (cada uno)





Isabel Villar
16. Niña volando con hipopótamos, 1972. Técnica mixta sobre tabla. 79 x 63 cm / enmarcada: 96 x 79 cm



Ana Peters

17. **Carreux**, h. 1966. Acrílico sobre papel encolado a táblex. 100 x 130 cm



Ángela García Codoñer
18. **El desfile** (De la Serie *Misses*), 1974. Acrílico sobre lienzo. 100 x 100 cm



Ángela García Codoñer
19. **La Reina** (De la Serie *Misses*), 1974. Acrílico sobre lienzo. 100 x 100 cm



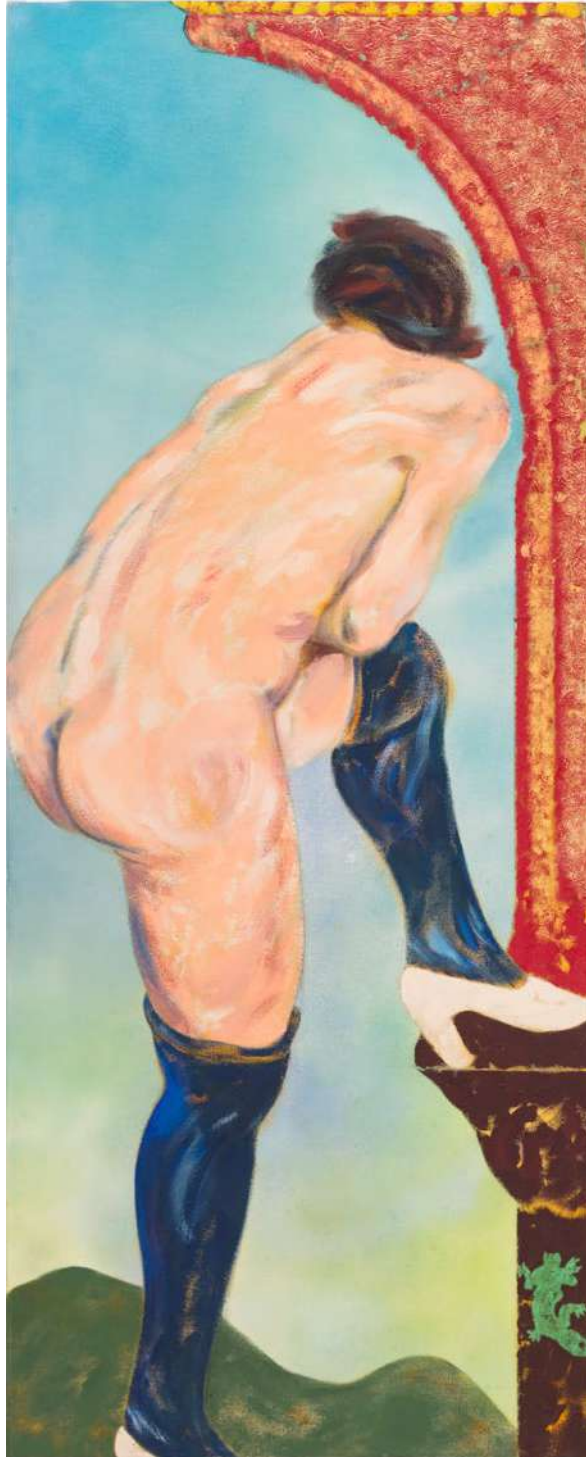
Rómulo Maccio
20. **Personaje en verde**, h. 1966-67. Gouache sobre cartulina. 62 x 55 cm



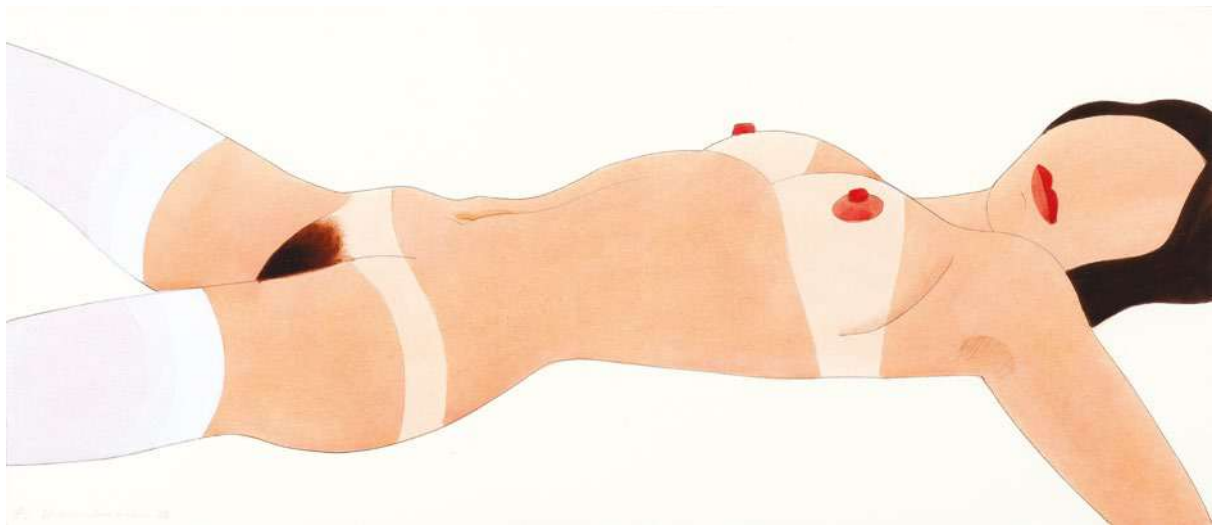
Andy Warhol
21. **Ladies and Gentlemen**, 1975. Acrílico y tinta serigráfica sobre lienzo. 36 x 28 cm



Erró
22. **Licking Modigliani**, 1963. Óleo sobre lienzo. 61 x 76 cm



Ronald B. Kitaj
23. **Goodbye to Catalonia**, 1979-83. Óleo sobre lienzo. 153 x 62 cm



Tom Wesselmann

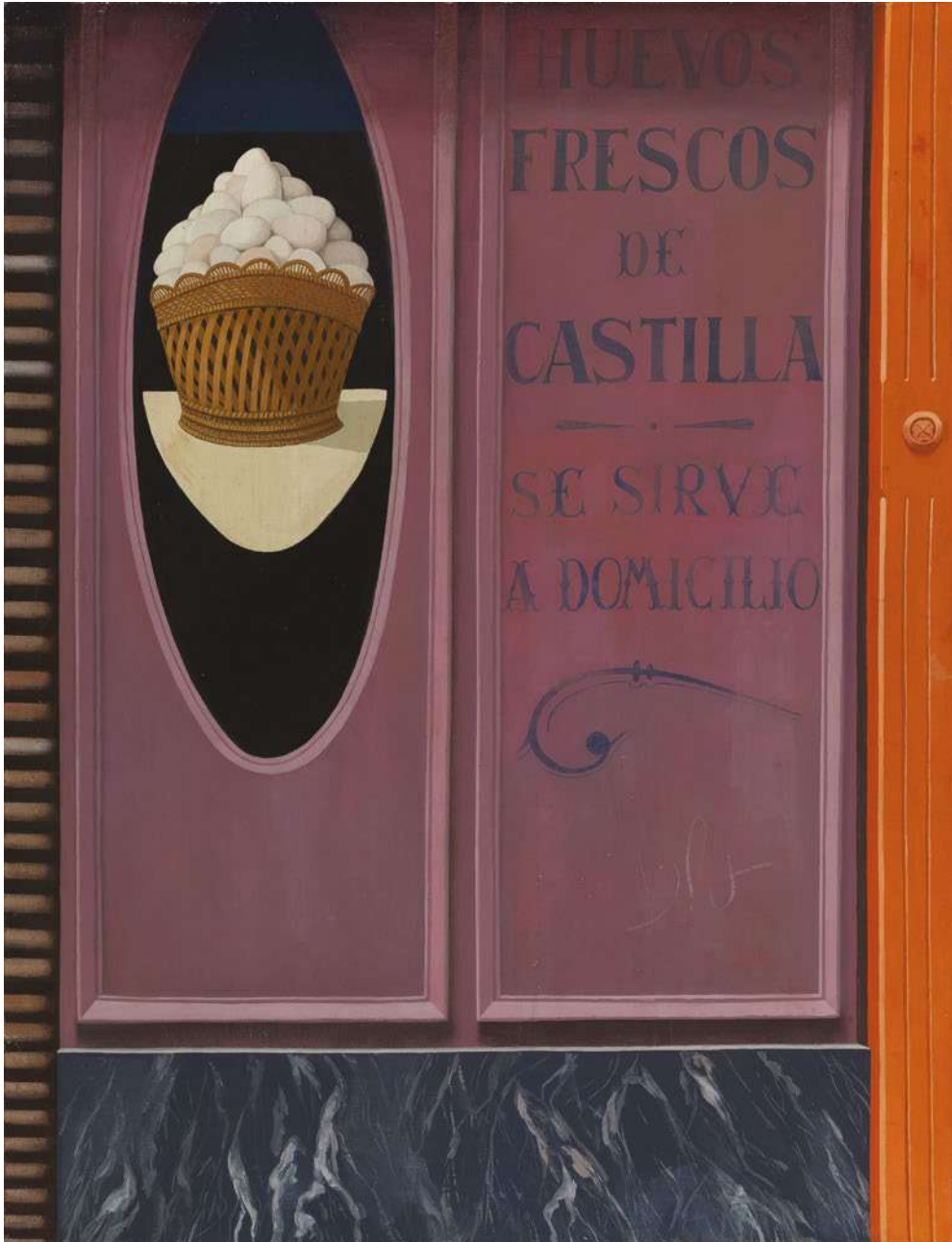
24. **Stocking nude edition**, 1980. Acrílico y lápiz sobre papel. 20 x 47 cm



Eduardo Úrculo
25. **Desnudo femenino**, 1970. Óleo sobre lienzo. 140 x 120 cm



Alfredo Alcáin
26. **El escaparate de las lanas**, 1968. Óleo sobre tela. 90 x 95 cm



Alfredo Alcáin
27. Homenaje a un homenaje anónimo a Zurbarán, 1967. Óleo sobre tela. 95 x 73 cm



Antonio López
28. **El membrillero**, 1962. Óleo sobre tabla. 49 x 53.5 cm



Carmen Laffón

29. **Bodegón de las pequeñas cosas**, 1964. Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm



Carmen Laffón
30. La alberca y la figura roja, 1961. Óleo sobre lienzo. 72 x 115 cm



Carmen Laffón
31. Flores sobre la mesa, 1978. Óleo sobre lienzo. 33 x 55 cm

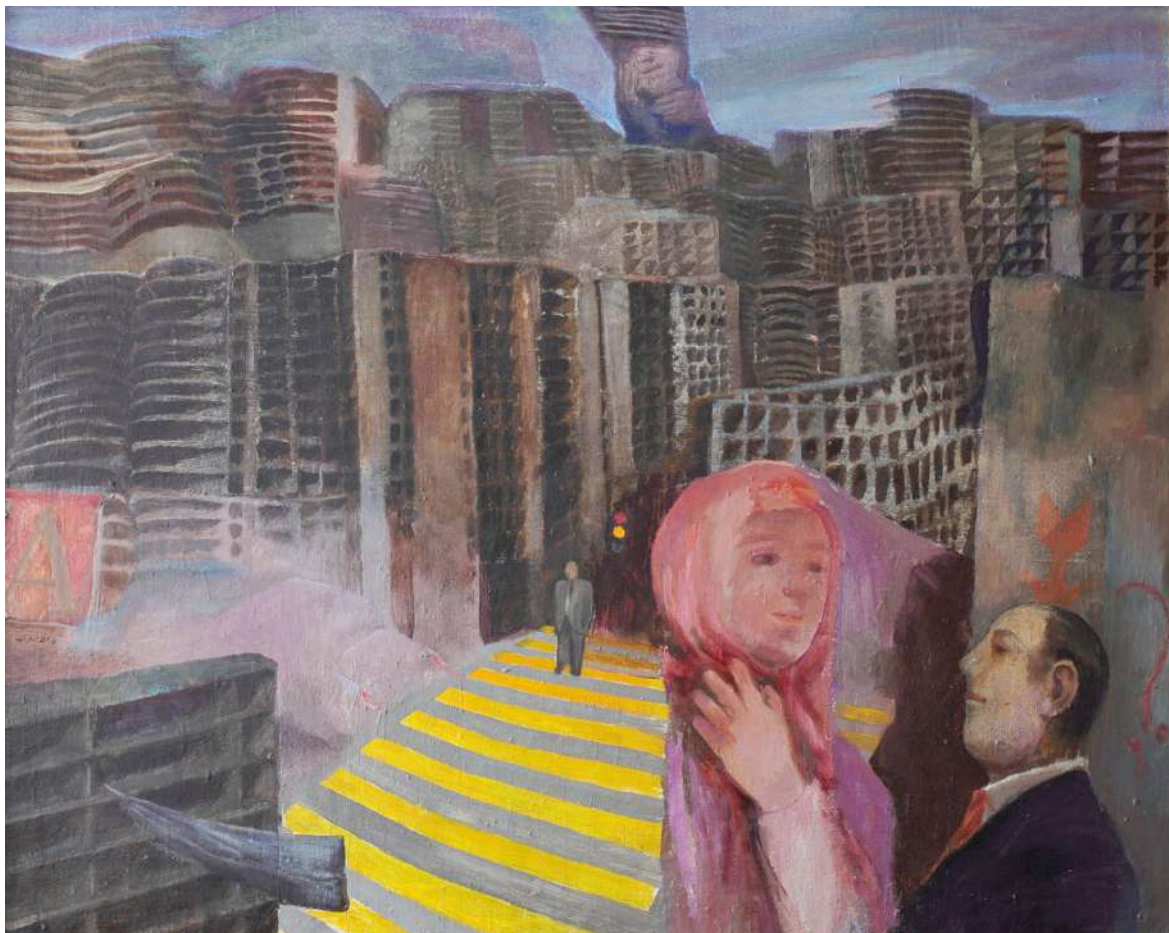


María Moreno
32. **Cámara con cama y bicicleta**, 1963. Óleo sobre tabla. 46.5 x 56 cm



Amalia Avia

33. Rebajas de enero, 1967. Óleo sobre tabla. 70 x 100 cm



Mari Puri Herrero
34. Paris HLM, 1971. Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm



Darío Villalba

35. **Serie Faces**, 1976. Técnica mixta sobre photolinen entelado. Medidas 109 x 81 cm

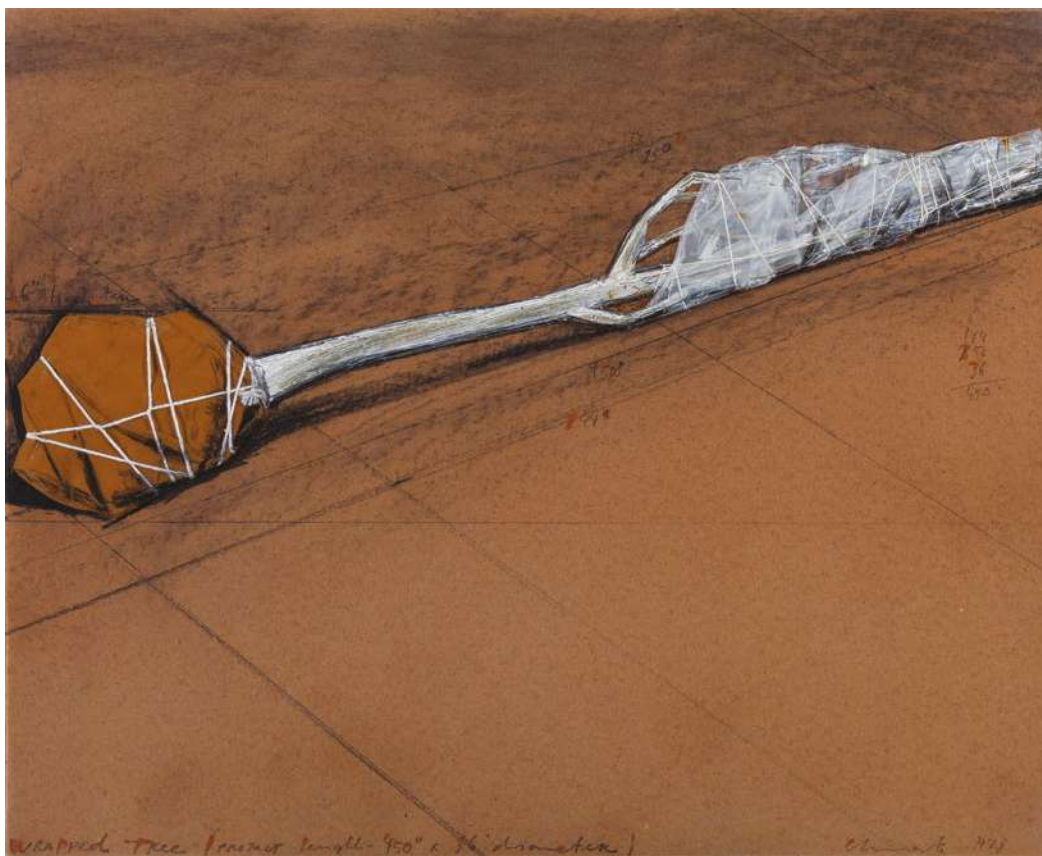


Darío Villalba
36. **Serie Faces**, 1977. Técnica mixta sobre photolinen entelado. Medidas 109 x 81 cm



Rosa Torres

37. **Composición**, 1976. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 115 cm



Christo

38. Wrapped tree, project, 1978. Técnica mixta sobre tabla, en un marco original del artista 56.5 x 72 cm

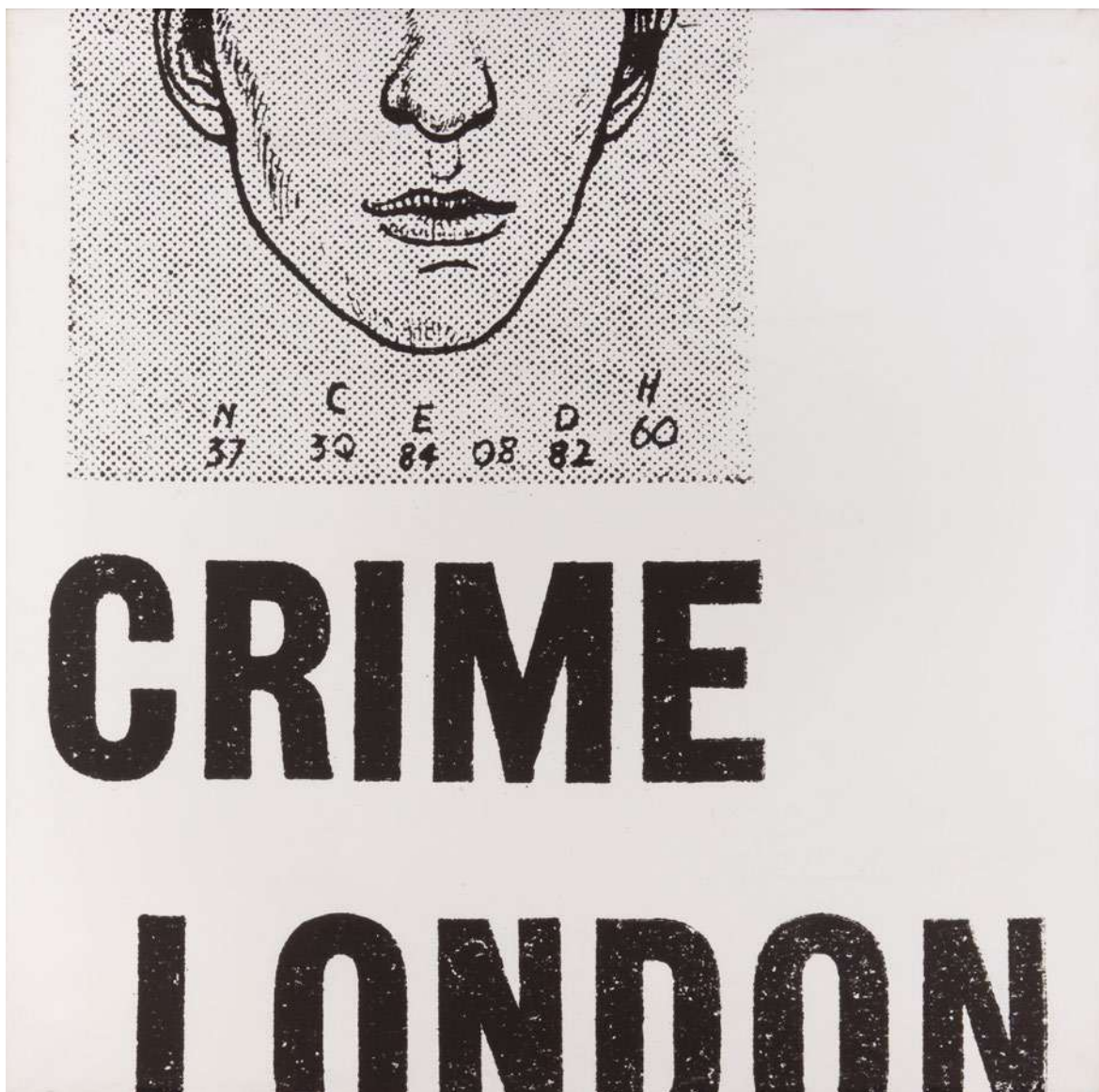


Antoni Miralda
39. **Soldat**, h. 1970. Soldados de plástico pintados. Pieza única. Ø 30 cm



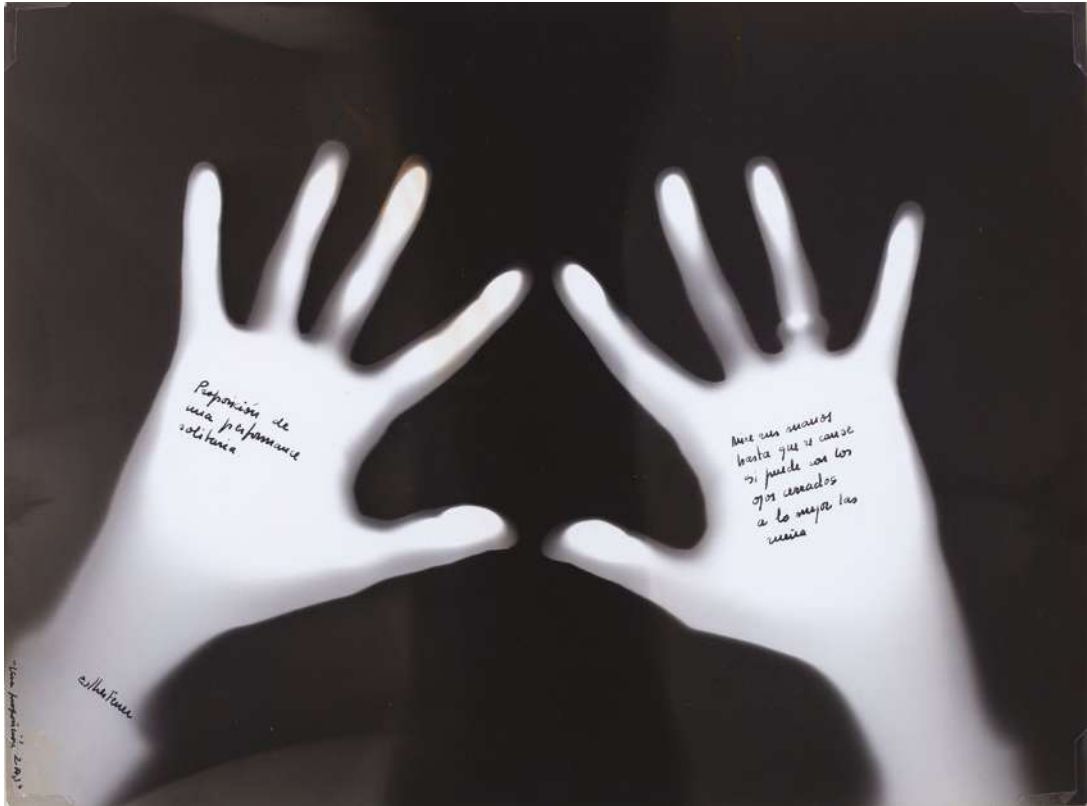
Arman

40. Amor, 1963. Pareja de figuras en bronce sobre *panneau* de madera. 60 x 73 x 10 cm



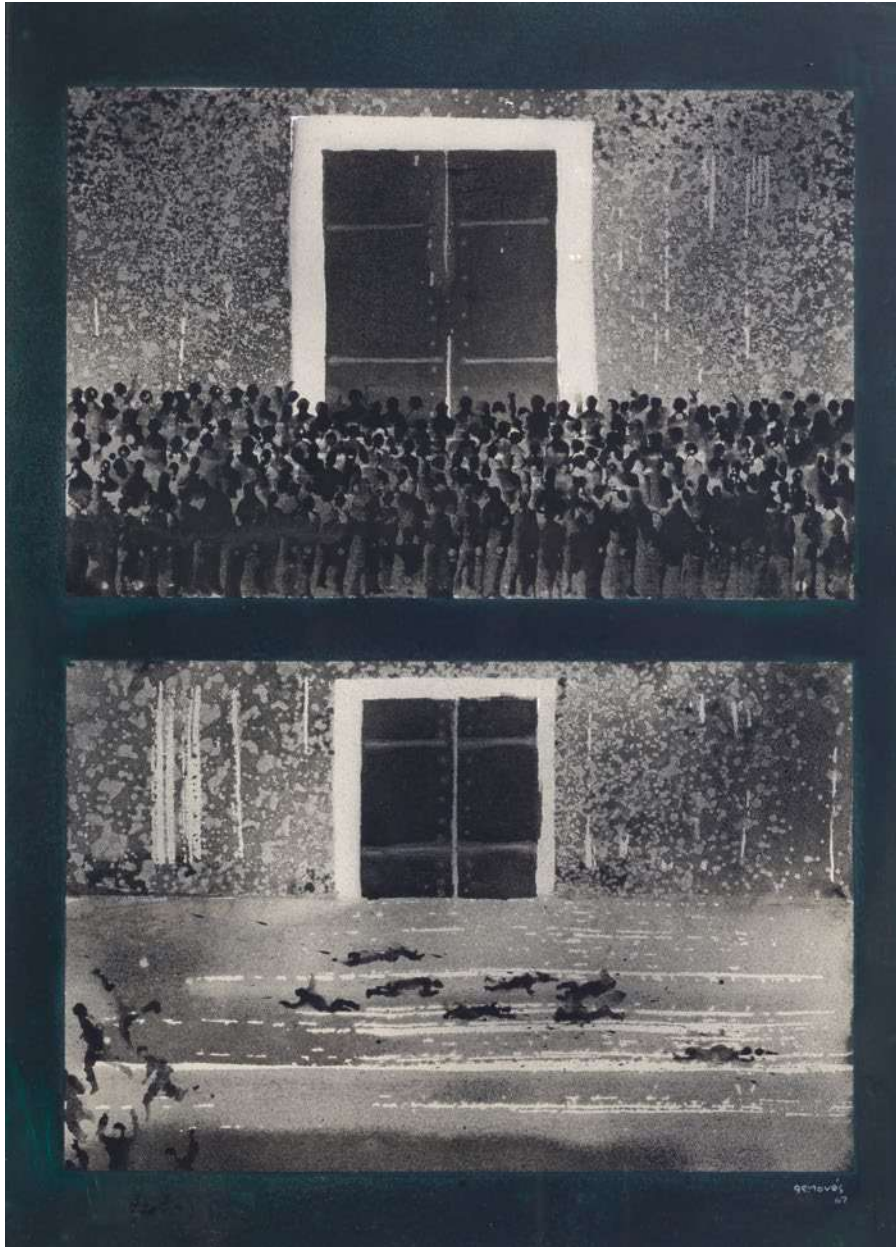
Joan Rabascall

41. **Crime London**, 1971. Tinta y emulsión sobre lienzo. 120 x 120 cm



Esther Ferrer

42. Una proposición ZAJ, déc. de 1970. Rayograma inscrito. 29 x 39 cm



Juan Genovés
43. **La puerta**, 1967. Técnica mixta sobre papel pegado a tabla. 70 x 50 cm



Rafael Canogar
44. **La Paliza V**, 1968. Poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo sobre tabla. 100 x 121 cm



Alfonso Fraile
45. **Señor ecuestre**, 1977. Óleo sobre lienzo. 50 x 55 cm



David Hockney
46. **Red and blue interior**, 1965. Lápices de colores sobre papel. 35 x 42.5 cm



Carlos Alcolea
47. **Butaca Hockney**, 1971. Óleo sobre lienzo. 93 x 69 cm



Juan Giralt
48. **Retrato en la excursión**, 1972. Óleo sobre lienzo. 73 x 50 cm

Catálogo de obras

- ALBERTO GRECO** (1934-1965)
- 1. COMPOSICIÓN**
Collage sobre lienzo
Al dorso, inscrito profusamente. Localizado y
fechaado *Piedralaves* 1963
46 x 38 cm
Procedencia
Galería Edurne, Madrid
Galería Aeel, Madrid
Colección particular, Madrid
Rep. p. 45 y trasera del cuadro p. 44
- ANTONIO SAURA** (1930-1998)
- 2. AUTORRETRATO 2**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechaado 1966
60 x 73 cm
Procedencia
Galerie Stadler, París
Colección Dorothy M. Skinner y John S. Cook,
Falmouth, Massachusetts
Colección particular, Nueva York
Sotheby's, Nueva York, 7 de marzo de 2013,
lote no. 448
Galería Oriol, Barcelona
Colección particular, Barcelona
Exposiciones
Medford, Tufts University Art Gallery, *Highlights
of the Dorothy M. Skinner and John S. Cook Bequest*,
mayo de 2008
Rep. p. 47
- LUIS GORDILLO** (1934)
- 3. CABEZA**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechaado 65
115 x 90 cm
Procedencia
Galería Edurne, Madrid
Colección particular, Sevilla
Exposiciones
Madrid, Galería Edurne, *Gordillo*, 1966
Rep. p. 49
- EDUARDO ARROYO** (1937-2018)
- 4. BONAPARTE**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechaado 66
100 x 81 cm
Procedencia
Colección particular, Francia
Exposiciones
Galerie Dionne, *Eduardo Arroyo: Oeuvres récentes*,
septiembre - octubre de 1993
París, Galerie Louis Carré et Cie., *Eduardo Arroyo:
Le jour que Richard Lindner est mort. Le Martyre de
Saint-Sébastien*, octubre - diciembre de 1999
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra.
Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*,
septiembre - octubre de 2011, cat. p. 79, rep. en color
Rep. p. 50
- 5. DEUX CHIENS DE St. BERNARD**
Óleo sobre lienzo
Firmado titulado y fechaado 1966
81 x 100 cm
Procedencia
Galería Maeght, París
Colección particular, Madrid
Exposiciones
París, Galería Maeght, 1966
París, Galería Maeght, 1970
Valencia, Centro Cultural Bancaja, *Pop Art*,
noviembre de 2006 - enero de 2007, p. 79, rep.
Albacete, Centro Cultural Caja Castilla La
Mancha; Cuenca, Centro Cultural Caja Castilla
La Mancha; Ciudad Real, Museo López
Villaseñor; Talavera de la Reina, Centro Cultural
Caja Castilla La Mancha, *Los Colores del Pop Art*,
2008, cat. rep. página
Málaga, Museo Carmen Thyssen, *Reflejos del Pop*,
marzo - septiembre de 2016, cat. no. 2, p. 80, rep.
Rep. p. 51
- 6. GRAMMA III (Naturaleza Viva)**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechaado 1968; al dorso, firmado, fechaado
y titulado
81 x 100 cm
Procedencia
Galería Fricker, París
París, Yann Le Mouel, 22 de octubre de 2007, lote
167
Bibliografía
F. Calvo Serraller, *Eduardo Arroyo*, Ediarte,
Madrid, 1991, cat. 71, pp. 96-97, rep.
Rep. p. 53
- EQUIPO REALIDAD** (1966-1976)
- 7. EL ZURDO**
Gouache sobre papel
Firmado y fechaado 67
57 x 51 cm
Procedencia
Galería José de la Mano, Madrid
Exposiciones
Madrid, Galería José de la Mano, *Equipo Realidad*,
noviembre de 2023 - febrero de 2024
Rep. p. 54
- EQUIPO CRÓNICA** (1964-1981)
- 8. TÉCNICA DE REUNIÓN**
Acrílico sobre lienzo
Firmado y fechaado 77
112 x 143 cm
Procedencia
Galería Maeght, Barcelona
Galería Punto, Valencia
Colección particular, Valencia
Exposiciones
Barcelona, Galería Maeght, *Equipo Crónica - La
partida de billar. Autonomía i responsabilitat d'una
pràctica*, febrero - marzo de 1978, rep.

Zúrich, Galerie Maeght, *Equipo Crónica*, mayo - junio de 1978, rep.

Zaragoza, Sala Luzán, *La partida de billar*, noviembre de 1978, rep.

Valencia, Galería Val i 30, *A modo de parábola*, diciembre de 1978, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Equipo Crónica. Del Pop a la Transición. 1964-1981*, enero - febrero de 2024, cat. no. 18, p. 23, rep.

Bibliografía

M. Dalmace, *Catálogo razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 16 de la serie "El billar", p. 620 y p. 378, rep.

J. Ruiz Bago, *Haya un panorama de ojos abiertos. Revisión historiográfica de Equipo Crónica (1964-1981)*, (Tesis doctoral), vol. 2, tomo I, Madrid, Universidad Complutense, 2023, p. 492, rep.

Nota

Parte de esta obra está inspirada en otra de George Braque titulada *La mesa de billar*, en el Centro Georges Pompidou de París

Rep. p. 55

9. CUATRO HOMBRES, TRES MUJERES Y TRES NENES HACEN UNA FAMILIA O FAMILIA DE CARLOS IV

Pintura sobre cartón piedra

Firmado y numerado 18/50

53 x 70 x 25 cm

Realizado en 1969

Procedencia

Colección particular, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Equipo Crónica. Del Pop a la transición*, enero - febrero de 2024, cat. no. 12, p. 31, rep. (otro ejemplar)

Bibliografía

Equipo Crónica. Obras de la serie La recuperación, Valencia, Galería Val i 30, 1968, cat. rep. (otro ejemplar)

T. Llorens, *Equipo Crónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 28, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965/1982)*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1988, cat. no. 2, p. 131, rep. (otro ejemplar)

M. Dalmace, *Equipo Crónica. Catálogo Razonado*, Valencia, IVAM, 2001, cat. no. 30 de la serie "La recuperación", pp. 100-103, rep. (otro ejemplar)
Identitats. Equipo Crónica. Gordillo. Valdés, Barcelona, Manel Mayoral, 2007, cat. no. 1, pp. 8-9, rep. (otro ejemplar)

Rep. guardas

ISABEL BAQUEDANO (1929-2018)

10. JUGADOR DE RUGBY

Óleo sobre lienzo

Firmado al dorso

60 x 60 cm

Realizado a fines de la década 1960

Procedencia

Familia de la artista

Exposiciones

Bilbao, CarrerasMugica; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Isabel Baquedano. Del color del ensueño*, marzo - julio de 2023, cat. no. 1, p. 13, rep.

Rep. p. 56

MARTA CÁRDENAS (1944)

11. AUTORRETRATO CON PAÑUELO AMARILLO

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 78

60 x 80 cm

Procedencia

Colección de la artista, Madrid

Rep. p. 57

EULÀLIA GRAU (1946)

12. RECORDS D'UNA VIDA (ETNOGRAFIA)

Emulsión fotográfica y tinta sobre lienzo

Firmado y fechado 73 al dorso

110 x 80 cm

Procedencia

Galería Mayoral, Barcelona

Exposiciones

Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Eulàlia Grau: mai no he pintat Àngels daurats*, febrero - junio 2013

Rep. p. 58

JOAN RABASCALL (1935)

13. SIN TÍTULO (Serie *Essai sur une Psychologie Collective*)

Técnica mixta y collage sobre tela

Firmado y fechado 1965

16 x 24 cm

Procedencia

Galerie Zunini, París

Exposiciones

París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Salon de Jeune Peinture*, enero - febrero de 1966
París, Galerie Zunini, *Rabascall Collages*, septiembre de 1966

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Galería Marc Domènech, *Joan Rabascall. 1960-1970's*, febrero - mayo de 2020, cat. no. 5, p. 28, rep.

Bibliografía

Revista Europa, no. 546, 20 de noviembre de 1966, rep.

Rep. p. 59

14. SIN TÍTULO (Serie *Essai sur une Psychologie Collective*)

Collage y pintura acrílica sobre tela

Firmado y fechado 1966 al dorso

16 x 24 cm

Procedencia

Galerie Zunini, París

Exposiciones

París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Salon de Jeune Peinture*, enero - febrero de 1966
París, Galerie Zunini, *Rabascall Collages*, septiembre de 1966

Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona,

Galería Marc Domènech, *Joan Rabascall. 1960-1970's*, febrero - mayo de 2020, cat. no. 7, p. 28, rep.
Rep. p. 59

ISABEL OLIVER (1946)

15. DÍPTICO de la Serie *La Mercantilización del Arte*

Acrílico sobre lienzo
82 x 104 cm (cada uno)
Realizado en 1975

Procedencia
Colección particular

Exposiciones

Elche, Universidad Miguel Hernández, *Isabel Oliver. Discursos feministas. 1970-2022*, abril - septiembre de 2022, cat. pp. 84-85, rep.

Rep. pp. 60-61 y det. cubierta

ISABEL VILLAR (1934)

16. NIÑA VOLANDO CON HIPOPÓTAMOS

Técnica mixta sobre tabla
Firmado y fechado 1972
79 x 63 cm / enmarcado: 96 x 79 cm

Procedencia
Colección de la artista, Madrid

Rep. p. 62

ANA PETERS (1932-2012)

17. CARREUX

Acrílico sobre papel encolado a táblex
Firmado
100 x 130 cm

Realizado hacia 1966

Procedencia
Colección familia de la artista

Rep. p. 63

ÁNGELA GARCÍA CODOÑER (1944)

18. EL DESFILE (De la Serie *Misses*)

Acrílico sobre lienzo
Firmado y fechado 1974 al dorso
100 x 100 cm

Procedencia
Colección de la artista, Valencia

Bibliografía

AA. VV., *Ángela García Codoñer*, Valencia, Diputació de València, 2021, cat. no. 37, pp. 84 y 85, rep.

Rep. p. 64

19. LA REINA (De la Serie *Misses*)

Acrílico sobre lienzo
Firmado y fechado 1974 al dorso
100 x 100 cm

Procedencia
Colección de la artista, Valencia

Exposiciones

París, Galería Mayoral, *Breaking the rules. Mari Chordà / Ángela García Codoñer / Isabel Oliver / Eulàlia Grau*, enero - marzo de 2023

Bibliografía

AA. VV., *Ángela García Codoñer*, Valencia, Diputació de València, 2021, cat. no. 39, p. 87, rep.

Rep. p. 65

RÓMULO MACCIO (1931-2016)

20. PERSONAJE EN VERDE

Gouache sobre cartulina

Firmado
62 x 55 cm
Realizado h. 1966-67

Procedencia

Galería Edurne, Madrid

Exposiciones

Madrid, Galería Edurne, *El papel, ese soporte*, 2004, p. 6, rep.

Rep. p. 66

ANDY WARHOL (1928-1987)

21. LADIES AND GENTLEMEN (ALPHANSO PANELL)

Acrílico y tinta serigráfica sobre lienzo

Firmado al dorso
36 x 28 cm
Realizado en 1975

Procedencia

Galleria Brerarte, Milán
Fiorella Urbinati, París - Nueva York
Colección particular, París

Exposiciones

Ferrara, Galleria Cívica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, *Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, octubre - diciembre de 1975, cat. no. 2909, p. 267, rep.

Milán, Galleria Luciano Anselmino, *Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, 1976, cat. no. 11, rep.

Madrid, Galería Guillermo de Osmá, *Retratos. De Toulouse-Lautrec a Eduardo Arroyo*, septiembre - noviembre de 2014, p. 47, rep.

Bibliografía

Janus, *Andy Warhol, Ladies and gentlemen*, Milán, Gabriele Mazzotta, 1975, rep.

N. Printz y S. King-Nero, *The Andy Warhol Catalogue Raisonné. Paintings and Sculpture late 1974-1976*, vol. 4, Londres, Phaidon, 2014, cat. no. 2910, rep.

Rep. p. 67

ERRO (1932)

22. LICKING MODIGLIANI

Óleo sobre lienzo
Firmado; firmado y fechado al dorso 63
61 x 76 cm

Procedencia

Colección particular, Francia

Rep. p. 68

RONALD B. KITAJ (1932-2007)

23. GOODBYE TO CATALONIA

Óleo sobre lienzo
Firmado, titulado y fechado 1979-83 al dorso
153 x 62 cm

Procedencia

Marlborough Fine Art, Londres
Emile Veranneman, Kruishoutem

Exposiciones

Kruishoutem, Stichting Veranneman, *The Gallery Veranneman invites Marlborough London, New York and Tokyo*, noviembre de 1986

- Bibliografía
M. Livingstone, *R.B. Kitaj*, Oxford, 1985, no. 265
Rep. p. 69
- TOM WESSELMANN (1931-2004)**
24. STOCKING NUDE EDITION
Acrílico y lápiz sobre papel
Firmado y fechado 80
20 x 47 cm
Procedencia
Sydney Janys Gallery, Nueva York
Galerie Daniel Templon, París
Colección particular, París
Rep. p. 70
- EDUARDO ÚRCULO (1938-2003)**
25. DESNUDO FEMENINO
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 70
140 x 120 cm
Exposiciones
Murcia, Palacio del Almudí, *Veinte Artistas de la Nueva Figuración*, marzo - abril de 2009, cat. p. 63, rep.
Palencia, Sala de Exposiciones de Caja Duero, *Los Colores del Pop Art*, octubre de 2009 - enero de 2010, cat. p. 47, rep.
Toledo, Caja Castilla La Mancha. Obra Social, *El arte del desnudo*, 2010, cat. pp. 62-63, rep.
Rep. p. 71
- ALFREDO ALCAÍN (1936)**
26. EL ESCAPARATE DE LAS LANAS
Óleo sobre tela
Firmado, titulado y fechado 1968 al dorso
90 x 95 cm
Exposiciones
Galería Sur, Santander, noviembre 1968
Galería Sen, Madrid, *Alcaín, Aguirre, de la Cámara, Gordillo, J.M. Rodríguez, Úrculo, Isabel Villar*, mayo de 1970
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense Madrid, *Realismo en España*, noviembre de 1981
Universidad de Málaga, 1997
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Los Esquizos de Madrid*, junio - septiembre de 2009, rep. p. 138
Bibliografía
Madrid, Fernández-Braso Galería de arte, *Alfredo Alcaín. Autorretratos 1954-2018; Pinturas 2016-2018*, enero - marzo de 2019, cat. pp. 5-6, rep.
Procedencia
Colección del artista
Rep. p. 72
- 27. HOMENAJE A UN HOMENAJE ANÓNIMO A ZURBARÁN**
Óleo sobre tela
Firmado, titulado y fechado 1967 al dorso
95 x 73 cm
Procedencia
Colección del artista
- Exposiciones
Bilbao, Galería Illescas, *Alcaín*, diciembre de 1967
Valladolid, Caja de Ahorros Provincial, febrero de 1968
Salamanca, Escuela de Bellas Artes de San Eloy, 1968
Valdepeñas, *XXIX Exposición Manchega de Artes Plásticas*, septiembre de 1968
Santander, Galería Sur, noviembre de 1968
Zaragoza, Sala Libros, marzo de 1969
Madrid, Galería Edat, *15 pintores españoles*, junio de 1996
Málaga, Universidad de Málaga, 1997
Madrid, Galería Elvira González, *A la pintura, a los pintores*, septiembre de 2007
Rep. p. 73
- ANTONIO LÓPEZ (1936)**
28. EL MEMBRILLERO
Óleo sobre tabla
49 x 53.5 cm
Realizado en 1962
Procedencia
Galería Marlborough, Madrid
Colección particular
Rep. p. 75
- CARMEN LAFFÓN (1934-2021)**
29. BODEGÓN DE LAS PEQUEÑAS COSAS
Óleo sobre lienzo
Firmado, localizado y fechado *Sevilla 1964*; al dorso, firmado y titulado
65 x 100 cm
Procedencia
Colección particular
Bibliografía
Juan Bosco Díaz-Urmeneta, *Carmen Laffón. Catálogo razonado*, Sevilla, Junta de Andalucía / Fundación Cajasol, 2020, cat. no. 573, p. 366 y p. 284, rep.
Rep. p. 76
- 30. LA ALBERCA Y LA FIGURA ROJA**
Óleo sobre lienzo
Firmado, localizado y fechado *La Jara 61*; al dorso, firmado y titulado
72 x 115 cm
Procedencia
Galería Biosca, Madrid
Colección particular, Madrid
Bibliografía
Juan Bosco Díaz-Urmeneta, *Carmen Laffón. Catálogo razonado*, Sevilla, Junta de Andalucía / Fundación Cajasol, 2020, cat. no. 48, p. 61 y p. 44, rep.
Rep. p. 77
- 31. FLORES SOBRE LA MESA**
Óleo sobre lienzo
Firmado
33 x 55 cm
Realizado en 1978
Procedencia
Galería Juana Mordó, Madrid
Colección particular, Madrid

Colección particular, Vitoria
Colección particular, Madrid

Exposiciones

Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla,
Carmen Laffón. Pinturas y dibujos. 1956-1995, abril
- junio de 1995, cat. p. 174, rep.

Zaragoza, Sala de Exposiciones del Banco de
Zaragoza, *Frutas, flores y otros objetos al uso*,
octubre - noviembre de 1996, cat. p. 27, rep.

Bibliografía

J. Bosco Díaz-Urmeneta, *Carmen Laffón. Catálogo
razonado*, Sevilla, Junta de Andalucía / Fundación
Cajasol, 2020, cat. no. 120, p. 85 y p. 74, rep.

Rep. p. 78

MARÍA MORENO (1933 -2020)

32. CÁMARA CON CAMA Y BICICLETA

Óleo sobre tabla

Firmado y fechado 1963

46.5 x 56 cm

Procedencia

Colección familia de la artista

Exposiciones

Praga, Instituto Cervantes; Roma, Instituto
Cervantes; Lisboa, Instituto Cervantes, *La
poética entre abstracción y figuración. Arte español
en los años 50 y 60*, noviembre de 2017 - abril de
2019, cat. p. 95, rep.

Rep. p. 79

AMALIA AVIA (1930-2011)

33. REBAJAS DE ENERO

Óleo sobre tabla

Firmado; al dorso, titulado

70 x 100 cm

Realizado en 1967

Procedencia

Galería Juana Mordó, Madrid

Colección familia de la artista

Exposiciones

Madrid, Sala de exposiciones de la Dirección
General de Bellas Artes, *Amalia Avia*, marzo de 1968
Salamanca, Sala exposiciones Escuela Bellas
Artes, *Amalia Avia*, 1969, p. 8

Valladolid, Galería Castilla, *Amalia Avia*, mayo de
1973, p. 8

Madrid, Centro Cultural de la Villa, *Amalia Avia. Exposición
antológica*, mayo - junio de 1997, rep. p. 66

La Coruña, Museo de Bellas Artes, *Pinceladas de
realidad. Amalia Avia, María Moreno e Isabel Quintanilla*,
junio - octubre de 2005, rep. p. 85

Rep. p. 80

MARI PURI HERRERO (1942)

34. PARÍS HLM

Óleo sobre lienzo

Firmado

73 x 92 cm

Realizado en 1971

Procedencia

Colección de la artista, Bilbao

Rep. p. 81

DARÍO VILLALBA (1939-2018)

35. SERIE FACES

Técnica mixta sobre photolinen entelado

109 x 81 cm

Firmado y fechado 1976

Procedencia

Galerie Poggi, París

Freijo Gallery, Madrid

Exposiciones

Oslo, The National Museum of Contemporary
Art, *Darío Villalba 1964-1995*. Exposición
antológica (itinerante), 1995

Madrid, Galería Freijo, *Tangible e intangible. Darío
Villalba*, junio - agosto de 2021

Rep. p. 82

36. SERIE FACES

Técnica mixta sobre photolinen entelado

109 x 81 cm

Firmado y fechado 1977

Procedencia

Poggy Gallery, París

Freijo Gallery, Madrid

Exposiciones

Valencia, IVAM, *Darío Villalba 1964/1994*, 1994, p. 101, rep.

Madrid, Galería Freijo, *Tangible e intangible. Darío
Villalba*, junio - agosto de 2021

Rep. p. 83

ROSA TORRES (1948)

37. COMPOSICIÓN

Técnica mixta sobre lienzo

Firmado y fechado 76

100 x 115 cm

Procedencia

Galería Sen, Madrid

Colección particular

Rep. p. 84

CHRISTO (1935-2020)

38. WRAPPED TREE, PROJECT

Técnica mixta sobre tabla, en un marco original
de la artista

Firmado y fechado 1978

56 x 72 cm

Procedencia

Elizabeth Weiner Gallery, Nueva York

Colección particular, Nueva York

Rep. p. 85

ANTONI MIRALDA (1942)

39. SOLDAT

Soldados de plástico pintados

Pieza única

Diámetro: 30 cm

Realizada hacia 1970

Procedencia

Colección particular, París

Exposiciones

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona [in]material.
De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre de 2012 - febrero
de 2013, cat. no. 35, p. 56, rep. en color

Rep. p. 86

- ARMAN** (1928-2005)
- 40. AMOR**
Pareja de figuras en bronce sobre *panneau* de madera
Firmado y fechado 63
60 x 73 x 10 cm
Procedencia
Galerie Schmela, Düsseldorf
Galerie Jollenbbeck, Düsseldorf
Galerie 1900-2000, París
Colección particular, Francia
Exposiciones
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 76, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona [in] material. De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre de 2012 - febrero de 2013, cat. no. 25, p. 46, rep.
Bibliografía
D. Durand-Ruel, *Arman. Catalogue Raisonné*. Vol. III, París, Éditions de la Différence ou Cudemo, 1994, cat. no. 49, p. 37, rep. Rep. p. 87
- JOAN RABASCALL** (1935)
- 41. CRIME LONDON**
Tinta y emulsión sobre lienzo
Firmado y fechado 1971 al dorso
120 x 120 cm
Procedencia
Colección particular, Francia
Exposiciones
La Seyne-Sur-Mer, Villa Tamaris, Centre d'art, *Joan Rabascall, une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 30, rep.
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. p. 78, rep.
Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Galería Marc Domènech, *Joan Rabascall. 1960-1970's*, febrero - mayo de 2020, cat. no. 14, p. 52 y p. 37, rep.
Bibliografía
París. Les années magiques 1954-1978, Pierre Bergé & Associés. Hôtel Drouot, 29 marzo de 2009, p. 166, rep. Rep. p. 88
- ESTHER FERRER** (1937)
- 42. UNA PROPOSICIÓN ZAJ**
Rayograma inscrito
Firmado y titulado; al dorso, firmado, titulado y datado años 70
29 x 39 cm
Procedencia
Colección particular
Exposiciones
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Zona [in] material. De Dadá a la Neovanguardia*, noviembre de 2012 - febrero de 2013, cat. no. 37, p. 58, rep.
Toledo, Museo de Santa Cruz, *En cuerpo y alma. Mujeres artistas*, marzo - junio de 2017, cat. p. 55, rep. Rep. p. 89
- JUAN GENOVÉS** (1930-2020)
- 43. LA PUERTA**
Técnica mixta sobre papel pegado a tabla
Firmado y fechado 67
70 x 50 cm
Procedencia
Galleria l'Elefante Arte Contemporanea, Treviso
Colección particular, Italia Rep. p. 90
- RAFAEL CANOGAR** (1935)
- 44. LA PALIZA V**
Poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo sobre tabla
Firmado, titulado y fechado 1968 al dorso
100 x 121 cm
Procedencia
Colección particular, Los Ángeles
Colección particular, Suecia
Nota
La presente obra está incluida en *Rafael Canogar. Catálogo Razonado 1948- 2007* (catalogo.rafaelcanogar.com) con el no. 1968-004 Rep. p. 91
- ALFONSO FRAILE** (1930-1988)
- 45. SEÑOR ECUESTRE**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1977; firmado, fechado y titulado al dorso
50 x 55 cm
Procedencia
Galería Theo, Madrid
Sala Celini, Madrid
Colección particular, Madrid Rep. p. 93
- DAVID HOCKNEY** (1937)
- 46. RED AND BLUE INTERIOR**
Lápices de colores sobre papel
Firmado, dedicado y fechado 65
35 x 42.5 cm
Procedencia
Knoedler & Company, Inc., Nueva York
Colección particular, Estados Unidos Rep. p. 94
- CARLOS ALCOLEA** (1949-1992)
- 47. BUTACA HOCKNEY**
Óleo sobre lienzo
Firmado, titulado y fechado 71
93 x 69 cm
Procedencia
Galería Buades, Madrid
Colección particular, Madrid Rep. p. 95
- JUAN GIRALT** (1940-2007)
- 48. RETRATO EN LA EXCURSIÓN**
Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1972; al dorso, firmado, fechado y titulado
73 x 50 cm
Procedencia
Galería Vandrés, Madrid
Colección particular, Madrid Rep. p. 96

EXPOSICIÓN

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid

info@guillermodeosma.com · +34 914 355 936

10 abril · 28 junio de 2024

Agradecimientos

tiago abreu · alfredo alcaín · familia cantos baquedano · marta cárdenas · pedro carreras
marcel fleiss · david fleiss · boye llorens · angustias freijo · ángela garcía-codoñer · anne-laure gillet
mari puri herrero · beatriz hidalgo · maría lópez · josé de la mano · alberto manrique
maría victoria margarida · eduard mayoral · andrés mengs · ignacio mugica · rodrigo muñoz avia
maría navarro · isabel oliver · isabel villar · yves zlotowski

fundación maría cristina masaveu peterson · galerie 1900-2000 · carrerasmugica
freijo gallery · galería josé de la mano · galería marlborough · galería mayoral · galerie zlotowski

CATÁLOGO

© **De este catálogo** guillermo de osma galería

© **De los textos** sus autores © **Fotografías** sus autores

Coordinación miriam sainz de la maza · pedro marín boza · miguel madueño

Impresión advantia. comunicación gráfica **Diseño** miriam sainz de la maza **Depósito legal** m-7049-2024

Cubierta isabel oliver. *La mercantilización del arte* (det.), 1975. cat. no. 15

Figuraciones
María Dolores Jiménez-Blanco
4

Recoger la verdad del tiempo
Mariano Navarro
18

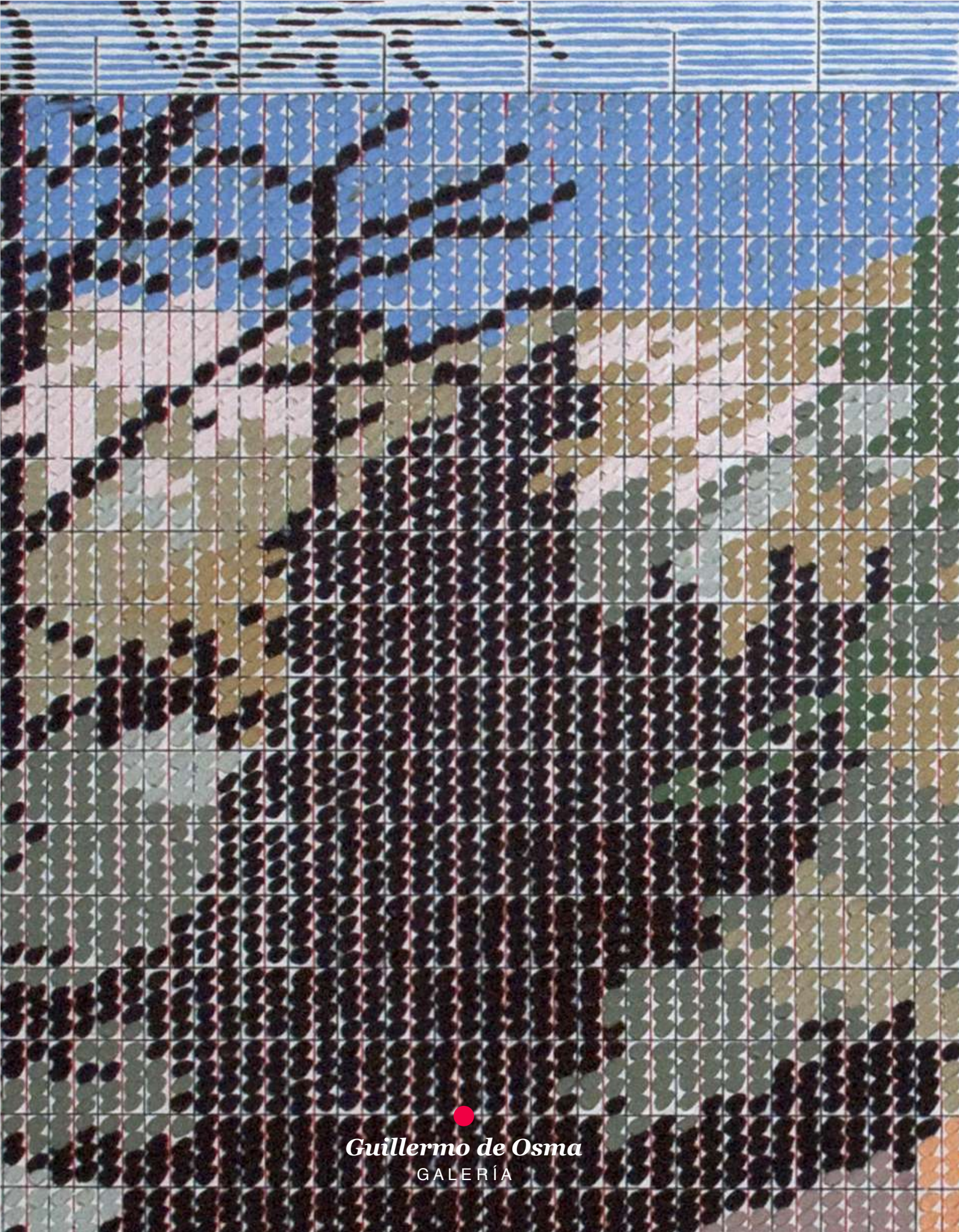
Catálogo
43

Catálogo de obras
97

POP y OTRAS FIGURACIONES
1960-70s

se acabó de imprimir el 26 de marzo,
festividad de San Braulio,
MADRID MMXXIV





Guillermo de Osma

GALERÍA